

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI**

**TİPOGRAFİK KOMPOZİSYONUN  
GRAFİK TASARIMDAKİ  
ÖNEMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Ahmet ÇELİK**

**Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Savaş ÇEVİK**

**İstanbul – 2011**

## ÖNSÖZ

Grafik tasarımda biçimsel özellikleri, farklılıkları göz önünde bulundurularak oluşturulan tipografik kompozisyonların uygulama alanları, uygulama alanlarının içeriğini oluşturan diğer başlıklar, görsel örnekler ve teorik kaynaklar aracılığıyla sınıflandırılıp, açıklanarak “Tipografik Kompozisyonun Grafik Tasarımdaki Önemi” başlığı altında yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.

Yüksek lisans tez çalışmamın oluşturulmasında değerli katkıları bulunan danışman hocam, sayın Yrd. Doç. Dr. Savaş Çevik’e, ihtiyacım olan her anda yanımda olan dostlarıma, çalışma arkadaşlarıma, değerli hocalarıma, ailemin bütün fertlerine ve...

yaşamım boyunca bana sevgi, güven ve destek veren anneme ve babama, yaşamımı paylaştığım, sevgili eşime ve çocuklarım Mehmet Metehan ve Çağrı’ya, minnet, sevgi ve saygılarımla teşekkür ederim.

İstanbul, 2011

Ahmet ÇELİK

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ŞEKİLLER LİSTESİ .....	III
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. TİPOGRAFİNİN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....</b>	<b>2</b>
2.1. Grafik Tasarımda Tipografi.....	2
2.2. Tipografinin Tarihsel Gelişimi.....	3
2.2.1. Yazının İcadından Baskının Bulunuşuna Kadar Tipografi.....	3
2.2.2. Baskının Bulunuşundan 19. Yüzyıla Kadar Tipografi.....	6
2.3. Bilgisayar Çağında Grafik Tasarım ve Tipografi.....	8
<b>3. TİPOGRAFİK KOMPOZİSYON.....</b>	<b>10</b>
3.1. Tipografik Kompozisyon İlkeleri.....	10
3.1.1. Odak Noktası.....	10
3.1.2. Görsel Denge.....	14
3.1.2.1. Simetrik Denge.....	18
3.1.2.2. Asimetrik Denge.....	20
3.1.3. Görsel Ritm.....	25
3.1.4. Zıtlık.....	30
3.1.5. Şekil – Zemin Anlatımları.....	39
3.2. Tipografik Kompozisyonda Okunabilirlik ve Algılanabilirlik.....	43
3.2.1. Okunabilirlik.....	43
3.2.1.1. Espas.....	55

a. Harf Espası.....	57
b. Kelime Espası.....	58
c. Satır Espası.....	61
d. Paragraf ve Sütun Espasları.....	62
e. Tipografi Hakkında Birkaç Öneri.....	70
3.2.1.2. Form – Karş Form.....	71
3.2.1.3. Kontrast.....	79
3.2.2. Algılanabilirlik.....	83
3.2.3. Bütünlük.....	86
3.3. Harflerin Belirleyici özelliklerinin ayırt edilmesi.....	88
3.3.1. Serifli (Roman) ve serifsiz yazılar.....	88
3.3.2. Minüskül (Minuscule) harfler.....	89
3.3.3. Majiskül (Majuscule) harfler.....	89
3.3.4. İtalik (italic) harfler.....	89
3.3.5. Yazı Ölçüsü.....	90
4. SONUÇ.....	91
5. KAYNAKLAR.....	92
6. ÖZGEÇMİŞ.....	95

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa No.

Şekil 2.1: Tezhipli Efsaneler.....	4
Şekil 2.2: Unicial Harfler.....	5
Şekil 2.3: Unicial Harfler.....	5
Şekil 2.4: Johannes Gutenberg'in Tasarladığı "42 Satırlık İncil".....	7
Şekil 2.5: Nicholas Jenson'un "De Praeparatione Evangelica" Adlı Kitabı İçin Yazı Karak. Tasarımı...7	7
Şekil 2.6: Aldus Manutius'un "Hypnerotomachia Poliphili" Adlı Kitabından Sayfa Düzenlemeleri.....	8
Şekil 3.1: Odak Noktası.....	10
Şekil 3.2: Odak Noktası.....	11
Şekil 3.3: Odak Noktası David Carson Tarafından Tasarlanmış Afiş,.....	12
Şekil 3.4: '4. Uluslararası Öğrenci Trienali' İçin Afiş Tasarım.....	13
Şekil 3.5: 'İlahi Komedyası Seramik Sergisi' İçin Afiş Tasarımı.....	13
Şekil 3.6: Görünmeyen, Duyulmayan.....	15
Şekil 3.7: 'Alfred Hitchcock Anısına' Film Gösterimi İçin Afiş Tasarımı.....	16
Şekil 3.8: Pietro Germi' Unutulmaz Yönetmenler İçin Afiş Tasarımı.....	16
Şekil 3.9: Dört Element, Su, Evren.....	17
Şekil 3.10: Simetrik / Asimetrik.....	18
Şekil 3.11: Simetri Örneği ve Devamlılık.....	19
Şekil 3.12: Simetri Örnekleri.....	19
Şekil 3.13: Simetri Örnekleri. Aldus Manutius'un "Hyperotomachia Poliphili".....	19
Şekil 3.14: Simetrik / Asimetrik Denge Kompozisyonu .....	20
Şekil 3.15: Prouns Adlı Dizi İçin Tasarlanan Tipografik Afiş Çalışması.....	21
Şekil 3.16: Weimar'da Açılan İlk Bauhaus Segisi İçin Afiş.....	22
Şekil 3.17: National Zeitung Ulusal Gazetesi İçin Afiş Tasarımı.....	23
Şekil 3.18: Asimetrik Denge Örnekleri.....	24
Şekil 3.19: Gazi Üniversitesi Gef Gseb Gasa, Öğrenci Çalışması 8, Tipografik Tasarım.....	24
Şekil 3.20: Dadacı Etkinlikler İçin Duyuru Afişi. Kurt Schwitters.....	26
Şekil 3.21: Özgür Sözcük Uygulamalarını Gösteren Afiş Çalışması.....	27
Şekil 3.22: Tristan Tzara'nın Gazlı Yürek Adlı Macera Oyunu İçin Tipografik Afiş.....	28
Şekil 3.23: Avrupa'da Uygulamalı Sanatlar Sergi İçin Afiş Tasarımı.....	29

Şekil 3.24: Görsel Ritm Örneği.....	30
Şekil 3.25: I:Yönde Zıtlık, Iı:Değerde Zıtlık, Iıı:Biçimde Zıtlık, Iv:Dokuda Zıtlık.....	31
Şekil 3.26: Modern Amerikan Mimarisinin Zürich'teki Sergisi İçin Tasarlanan Afiş.....	31
Şekil 3.27: Renkli Kesik Kesik Formlarla Negatif Alanda Duyuru Yapan Bir Horoz Başı.....	32
Şekil 3.28: Ucla İçin Tasarlanan Afiş.....	32
Şekil 3.29: Zıtlık Örneği.....	33
Şekil 3.30: Armin Hofmann'ın Herman Miller İçin Tasarladığı Afiş.....	33
Şekil 3.31: İster Tehdit Et İster Yalvar Hiçbirşey Fayda Etmez.....	34
Şekil 3.32: Moliere'nin Bir Oyunu İçin Jerome Mouscadet Tarafından Tasarlanmış Sayfa Örneği....	35
Şekil 3.33: Alex Steinweiss Tarafından Tasarlanan Beethoven'ın 5. Semfonisi Albüm Kapağı.....	35
Şekil 3.34: Renkte Kontraslar.....	36
Şekil 3.35: Alan Fletcher Tarafından Tasarlanan Parti Davetiyesi.....	37
Şekil 3.36: Alan Fletcher Tarafından Napoli 99 Vakfı İçin Hazırlanan "Napoli" Afiş Tasarımı.....	37
Şekil 3.37: Eksensel Koram.....	38
Şekil 3.38: Merkezi Koram.....	39
Şekil 3.39: Biçimlerin Yüzey İçine Yerleşimi.....	40
Şekil 3.40: Şekil-Zemin Algısı.....	41
Şekil 3.41: Şekil-Zemin İlişkisi.....	42
Şekil 3.42: Global Firma Logoları.....	44
Şekil 3.43: Majüskül Ve Miniskül Harfler.....	46
Şekil.3.44: Sağa Sola Bloklama ve Ortalama Örnekleri.....	47
Şekil 3.45: Sağa, Sola Bloklama ve Ortalama.....	48
Şekil 3.46: Bloklama Örnekler.....	49
Şekil 3.47: Siemens Sanat Yarışması.....	50
Şekil 3.48: Aksiyon Haber Dergisi Kapağı.....	51
Şekil 3.49: Finans Bank Banka Kredisi Tanıtımı.....	52
Şekil 3.50: Okunabilirlikle İlgili Örnek.....	53
Şekil 3.51: Sanatçı Max Beckmann'ın Bir Sergisi İçin Afiş Tasarımı.....	54
Şekil 3.52: Boyut Kontrastının Okunabilirliği Örneği.....	55
Şekil 3.53: Espas Örneği.....	56
Şekil 3.54: Espas Örneği.....	56
Şekil 3.55: Harf Espas.....	57
Şekil 3.56: Kelime Espasına Örnekler .....	59
Şekil 3.57: Kelime Espaları.....	60
Şekil 3.58: Satır Espası Örneği.....	61
Şekil 3.59: Dar, Normal ve Geniş Satır Aralıklı Dizilmiş Üç Metin Örneği.....	62

Şekil 3.60: Harflerin Satır Üzerine Dizilmesi.....	63
Şekil 3.61: Art& Life Dergisi Tanıtımı.....	64
Şekil 3.62: Otomobil Tanıtımı İlanı.....	65
Şekil 3.63: Reklammatik.Com Web Sitesi Reklam.....	66
Şekil 3.64: Lösev Vakfı Tanıtımı.....	67
Şekil 3.65: Radyo 1 Tanıtımı.....	68
Şekil 3.66: Alametifarika Reklam Ajansı Tanıtımı.....	69
Şekil 3.67: Form - Karşı Form Örneği.....	72
Şekil 3.68: Form - Karşı Form Örneği.....	73
Şekil 3.69: Form - Karşı Form Örneği.....	73
Şekil 3.70: Form - Karşı Form Örneği.....	74
Şekil 3.71: Form Örneği.....	75
Şekil 3.72: Form Örneği. Max Bill İçin Hazırlanan Kitabın Kapak Tasarımı.....	75
Şekil 3.73: Form Örneği. Direction Dergisi.....	76
Şekil 3.74: Form Örneği. Benzerdin İlaç İçin Tasarlanmış İlanlar.....	76
Şekil 3.75: Form Örneği. Japon Grafik Tasarımcıları Birliği İçin Afiş Düzenlemesi.....	77
Şekil 3.76: “The Mask Of Sorrow” Sayfa Tasarımı.....	77
Şekil 3.77: Neville Brody Tarafından “A” Yazı Karakteri Kataloğu İçin Tasarlanan Ayraç.....	78
Şekil 3.78: Minoru Morita Tarafından Tasarlanan New York Afişi.....	78
Şekil 3.79: Mervyn Kurlansky Tarafından Tasarlanan Polaroid Afişi.....	78
Şekil 3.80: Zıtlık.....	79
Şekil 3.81: Kontraslıklar.....	80
Şekil 3.82: Kontraslıklar.....	81
Şekil 3.83: Kontraslığın Yazının Okunmasına Etkisi.....	82
Şekil 3.84: Algılanabilirlik Örneği.....	84
Şekil 3.85: Algılanabilirlik Örneği.....	85
Şekil 3.86: Başarılı Bir Bütünlük Çalışması.....	86

## GENEL BİLGİLER

**Adı Soyadı:** Ahmet Çelik

**Ana Bilim Dalı:** Grafik

**Programı:** Grafik Tasarım

**Tez Danışmanı:** Yrd. Doç. Dr. Savaş Çevik

**Tez Türü ve Tarihi:** Yüksek Lisans – Haziran 2011

## TİPOGRAFİK KOMPOZİSYONUN GRAFİK TASARIMDAKİ ÖNEMİ

### ÖZET

Tasarım sırasında kullandığımız tipografik elemanların her birinin, iletişimin bir aracı olan okunabilirliği ve anlaşılabilirliği sağlamaya yönelik olduğunu göz önünde bulundurduğumuz zaman, yazı ile tasarım kavramının ne kadar önem taşıdığını da anlamaya başlarız.

Tipografik elemanları kullanarak, bir insandan başka bir insana iletmeye çalıştığımız mesajın doğru ve eksiksiz olarak yerine ulaşması için, sayfadaki beyaz boşlukların çok iyi değerlendirilmesi gerekir. Tipografik alan üzerindeki bir tek harf karakteri bile biçimsel problemler oluşturur. Tipografik tasarım elemanlarının çevresinde yeterli miktarda boşluk bırakmalıdır. Beyaz boşluklar okuyucunun bakışını ve ilgisini daha iyi yakalar, elemanların birbirleri ile olan ilişkilerini düzenler.

**Anahtar Kelimeler:** Espas, Tipografi, Tipografik İllüstrasyon, 3D Tipografi.



## GENERAL KNOWLEDGE

**Name and Surname:** AHMET ÇELİK

**Field:** Graphic

**Program:** Graphic Design

**Supervisor:** Assoc. Prof. Dr. Savaş Çevik

**Degree Awarded and Date:** Master – June 2011

## THE IMPORTANCE OF THE TYPOGRAPHY COMPOSITION IN GRAPHIC DESIGN

### ABSTRACT

Each of the typographic elements that we have used while designing, when we keep in mind that these elements are the means of readability and legibility, we start to understand how important the concept of writing and designing.

By using typographic elements in order to give the message correct and complete from one person to another it is needed to evaluate white spaces of the page. Even one of the letter characters on the typographic spaces forms shape problems. Around the typographic elements, there should be enough spaces. White spaces keep the look and interest of the reader more, and submit the relationship of each other.

**Keywords:** Experimental Typography, Typographic Illustration, 3d Typography.

# 1. GİRİŞ

Grafik tasarımda amaç verilmek istenilen mesajı, veriyi veya herhangi bilgiyi kendi grafik iç dinamikleri ile çözüp, hiyerarşik kurallar silsilesi ile etkili şekilde tasarımı tamamlamaktır. Bu kurallar hedef kitleye uygun, etkili şekilde mesajı iletmek içindir.

İnsan olan yerde mutlaka bir iletişim aracı olacaktır. Bu önceki devirlerde farklı kullanım şekilleri arz etsede günümüze gelinceye kadar çok devinimler geçirmiştir. Harf, sayı, sembol, çizgi ve noktalama işaretleri ile başalayan tipografi mesajını kendine has uslubu ile görsel olarak ifade edebilmektedir. Tipografi "... harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemeler olarak tanımlamaktadır. (Sarıkavak, 1997: 1)

Tipografide çok farklı kombinasyonlardan bahsedilebilir. Bu farklılıklar tasarımda görsel yapı olarak zihnen algılanan bir biçim oluşturur. Ve bu tasarımla birlikte ortaya çıkar. Tipografi tasarımda verilmek istenilen anlamı mesajı tasarımla birlikte ortaya çıkarır. Tipografi sayesinde iletilmek istenilen mesaj biçim kazanarak vereilmek istenilen doğru mesajın kendine has bir üslupla anlatım tarzına dönüşür. Tipografiyi etkili şekilde kullanmak, tipografinin görsel dengesini, ritmini oluşturmak şekil ve zemin ilişkisini kullanarak görsellini bozmadan istenilen mesajı vermek oldukça zordur.

Okurun dikkatini çekmek için, her mizanpajın bir odak noktası olmak zorunda, aynı zamanda etkiyi oluşturmak istiyorsak da bir dengesi olmak zorunda. Bu denge yerine göre simetrik olup, iyi orantılanmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu bir yapıdır. Tasarımda dikkat çekmek için yerine tipografi kullanımına ağırlık vermemiz lazımdır. Bu yüzden Tipografinin okunabilirliği bir bütün olarak yerli yerinde kullanılmalıdır. Basılı alanı – basılı olmayan alanı boşlukları renk kontrastlığı yerli yerinde olmalıdır. Bu paragrafta kısmi olarak zikredilen tipografik kompozisyonun grafik tasarımdaki önemini ortaya ortaya koymaktadır. Ayriyeten tezimizde kısaca giriş mahiyetindedir.

## 2. TİPOGRAFİNİN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

### 2.1.Grafik Tasarımda Tipografi

Görülebilen ve iletişimsel ya da işlevsel amaç içeren şey iyi bir tasarımdır. (Bernard, 2002: 32) Tasarım “design” kavramının türkçe karşılığıdır. Design, genel anlamıyla planlanan, tasavvur edilen, kağıt üstünde (veya herhangi bir alanda) görünür hale getiren yaratıcı bir süreçten oluşmaktadır. Tasarım, sözel olarak açıklayamadığımız düşüncelerin ifade edilmesinde en iyi iletişim aracıdır.

Grafik Tasarım ise bir sorun ile başlar ve sonuçta etkili, kalıcı ve ilginç bir çözüm üretimini oluşturmaktadır. Genel anlamıyla görsel bir iletişim sanatıdır. Grafik tasarım: ambalaj tasarımı, çevresel grafik, bilgilendirme grafiği, dijital-geleneksel illüstrasyon, basın-yayın grafiği, tipografi, hareketli grafik gibi çok geniş bir alandan oluşmaktadır. (Öztuna, 2007: 11) Bu geniş alan içerisinde duygu ve düşünceleri, mesajı aktarmadaki en önemli araçlardan biri de Tipografi’dir.

Tipografiyi, Philip Meggs’in “Type and İmage” isimli kitabında “Gutenberg’in geliştirdiği metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniği” (Meggs, 1989: 17) olarak tanımlamaktadır. Yazı, bir dili temsil eden sembollerden oluşan bir dil sistemidir. Tipografi ise bunun bir adım ötesi, yani yazının basılı ya da sayısal (dijital) ortama taşınmış ve farklı bir anlam yüklenmiş halini oluşturur. Konuşulan dil, yazı ve tipografi arasında sıralı bir yapı mevcuttur.

Tipografi tarihsel anlamda bakıldığında Gutenberg’in öncesinde yazının icadıyla başlayan onbeş yüzyıl boyunca bilginin koruyucusu olan yazı ve el yazması eserler, fermanlar, duyurular gibi (Batı sanatında kaligrafi, Doğu-İslam sanatında Hüsn-ü Hat (Güzel Yazı), Uzakdoğu’da Çin kaligrafisiyle “Yazının Altın Çağı” olarak adlandırılan yazma sanatının Rönesans’la birlikte yerini baskıya, basım harflerine bırakmasıyla doğmuştur.

Geçirdiği süreç içerisinde farklı tanımlarla ifade edilen tipografi, günümüz tipografisinde (özellikle bilgisayarın her ortama girmeye başladığı 1985’li yıllardan itibaren) harflerin ve yazınsal - görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili, anlayışı olarak tanımlanabilir. (Sarıkavak, 2006)

Bunun yanısıra tipografi geliştikçe ve değıştikçe her geçen gün yeni bir tanım karşımıza çıkmaktadır. Tasarımcı Peter Bilak *Tipografi*; paralelinde geliştiği teknoloji ilerledikçe, tanımı hakkında tekrar düşünmemiz gereken bir disiplin. (Bilak, 2008) diyerek tipografinin tanımı konusunda son noktayı koymuştur.

## **2.2. Tipografinin Tarihsel Gelişimi**

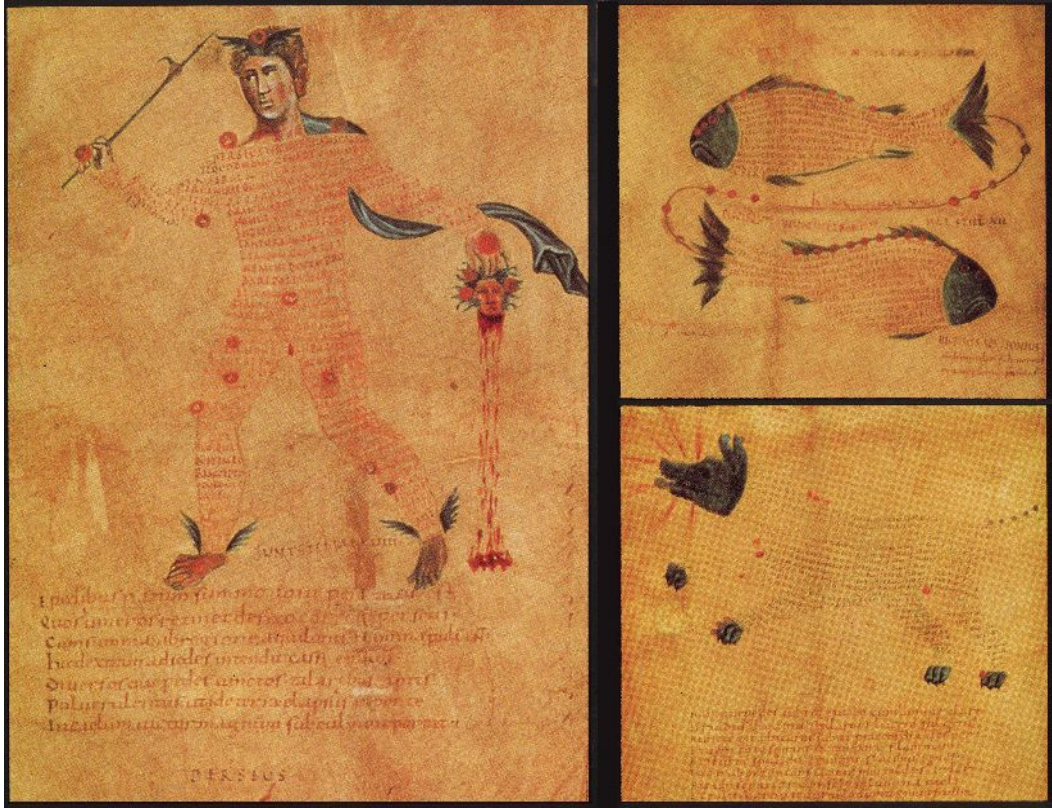
### **2.2.1. Yazının icadından baskının bulunuşuna kadar tipografi**

Tarihsel gelişiminde tipografi; yazıdan tipografiye geçiş olarak sayılan onbeşinci yüzyılda metal baskının bulunuşuyla ele alınmaya başlanmıştır. Mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretler görsel iletişimin ilk kaynakları olarak tasvir edilmektedir. Mağara duvarlarındaki bir takım resimsel yazılara ya da sembollere yazılı bir dil oluşturma adına ihtiyaç duyulmuştur. Böylece yazının temeli olduğu düşünülen piktogramların biraraya gelmesiyle oluşan kavram yazı (ideogram) ile daha kapsamlı ifade yeteneğine ulaşılmıştır.

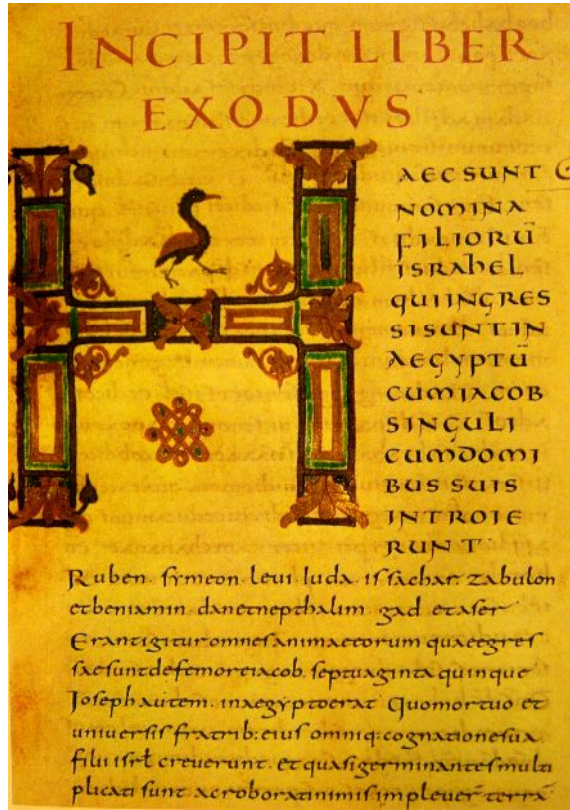
M.Ö. 2900'l yıllarda Sümerlilerin ivi yazı göstergeleri tüm Mezopotamya'ya yayılırken, Çin'den Mısır'a kadar birçok yerde farklı yazı sistemleri doğmakta ve gelişmektedir. (Jean, 2001: 25) Yazı, resimsel özelliklerin soyutlaşması ve sembolleşmesiyle özgün yapısına ulaşmıştır. Gelişen süreçte Finikelilerin M.Ö. 1500'l yıllarda oluşturdukları ses temelli ilk alfabe Roma Alfabesinin temelini oluşturmuştur.

Yazının önemli ağlar boyu hükmünü sürdürmüş ve bilginin koruyucusu olarak el yazması eserler, fermanlar ve duyurular gibi yazılı ürünler gündelik yaşamın gereksinimleri dışında bir sanat uğraşı haline gelmiştir. (Sarıkavak, 2004: 4) Yazılar farklı coğrafyalarda farklı isimler olarak yazanın ustalığı ve birikimiyle birer sanat eseri haline dönüşmüşlerdir. El yazmalarında görülen kaligrafi etkisinin erken dönem tipografisinin temelleri olduğu düşünülmektedir. Çok zahmetli bir şekilde üretilen bu eserler çoğaltılma imknlarının kısıtlığından dolayı bilginin yayılması sekteye uğramıştır. Seri retim en önemli aşaması olan baskının bulunuşu ile tipografi ve tipografinin gelişimi tarih sahnesinde kendini göstermiştir.

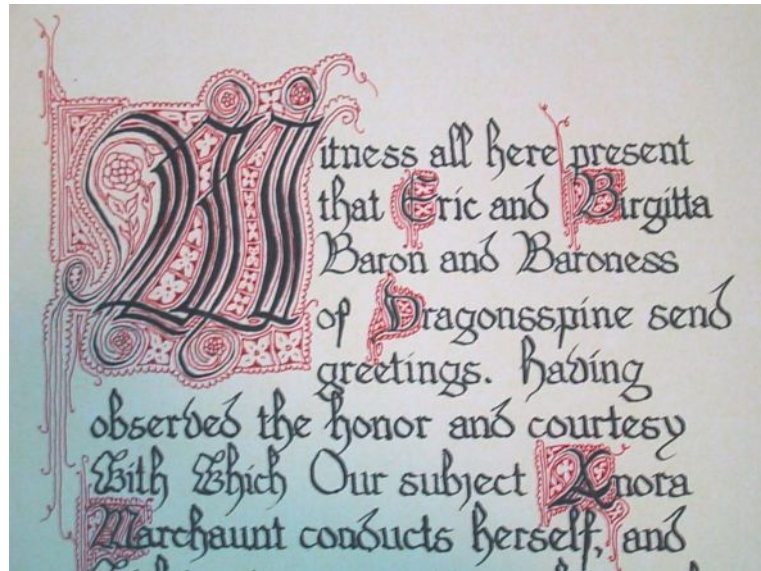
El yazmalarının tarihsel gelişimi içerisinde yapılan kaligrafik örneklerinde, deneysel tipografinin ataları olabilecek nitelikte çalışmalar yer almaktadır. Günümüzde sıradan fotoğraflama yöntemlerine başvurarak bir metinle bir resmi birlikte kullanan en basit reklam ilanlarını hazırlayanlar, bin yıllık tezhipleri kullandıklarından haberleri yoktur. (Jean, 2001: 79) olarak ifadelendiren Georges Jean, “Yazının İnsanlığın Belleği” isimli kitabında yer alan Şekil 2.1’deki örneklerin de bir dizi efsane kahramanını betimleyen elyazmaları olduğunu da belirtmektedir ve bu örneklerin ilk kaligramlar olduklarını, metinlerin canlı ya da cansız nesne betimlemelerini tamamladıklarını, biraz da Picasso’nun yapıştırma kağıtlarını andırır biçimde bir harf tarlasından koparılmış gibi olduklarını ifadelendirmektedir.



Şekil 2.1: Tezhipli efsaneler (Kaynak: Jean, 2001: 79)



Şekil 2.2: Unicial Harfler (<http://www.designhistory.org/handwriting.html>)



Şekil 2.3: Unicial Harfler (<http://www.zuggsoft.com/sca/Scroll18a.jpg>)

### 2.2.2. Baskının bulunuşundan ondokuzuncu yüzyıla kadar tipografi

Yazıdan tipografiye geçiş, Gutenberg'in bulduğu ilk metal baskı ile gerçekleştiği günümüzde bilinen en temel bilgilerden biridir. Ancak Peter Bilak "Latin Tipografisinin Dünya ile İlişisine Bir Bakış" makalesinde "*Bu yargıda eksik olan bir tanım vardır.*" Diyerek bu tarihsel bilgiye farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Avrupa merkezli bir tipografi tarihinin eksik olduğunu mesela ilk hareketli harf baskının Çin'de Bi Sheng tarafından kullanıldığını, M.S. 1230 yıllarında Koreli bir devlet bakanı olan Choe Yun-ui'nin tahta baskıdan metale geçişi gerçekleştirdiğini ve Moğol İmparatorluğu zamanında hareketli baskının batıya ilerlediği bilgisini vermektedir. Peter Bilak aynı makalesinde bu bilgilerin kabul görmediğini ve bunun bilgi olarak bizi yine Johannes Gutenberg'in hareketli baskısına yönlendirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda tipografi tarihinin sadece Latin odaklı tipografiyi kapsadığı için bu konuda yapılan yayınların kör davrandığını ifade etmektedir. (Bilak, 2008)

Peter Bilak'ın tarihsel sürece ait bu farklı anlatımından sonra tekrar var olan kalıpsal bilgiler bütününe geçecek olursak; Gutenberg harf ve işaretleri teker teker metalden dökmüş ve yeni bir baskı sistemi yaratmıştır. Metal harfin dayanıklılığı ve kullanım kolaylığı sebebiyle kitapları çoğaltmak çok daha hızlı ve ucuz hale gelmiştir.

Bu erken dönemin ilk eseri 42 satırlı İncil'dir. Doku anlamına gelen ve geleneksel el yazmalarındaki yazı biçimlemesine benzer "textura" gotik yazısı kullanılmıştır. Yaklaşık 180 adet kopyalandığı tahmin edilmektedir.

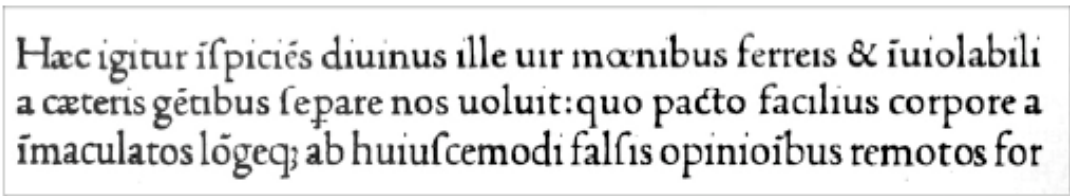


Şekil 2.4: Johannes Gutenberg'in tasarladığı "42 Satırlık İncil"

(Kaynak: <http://www.nbl.uk/onlinegallery/themes/landmarks/gutenberg1ge.html>)

(Kaynak: <http://www4.uwm.edu/libraries/special/exhibits/incunab/incpg3.cfm>)

Dünyada bilim, sanat ve düşünce tarzları değiştikçe, yazı biçimleri, sayfa düzenlemeleri ve kitap tasarımları gelişme göstermiştir. Bu dönemde Nicholas Jenson'un kendisini tanıtmaya sebep olan "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabı için bastığı yazı karakteri tasarımı tasarıma yeni bir standart getirmiştir. (Meggs, 1998: 86)



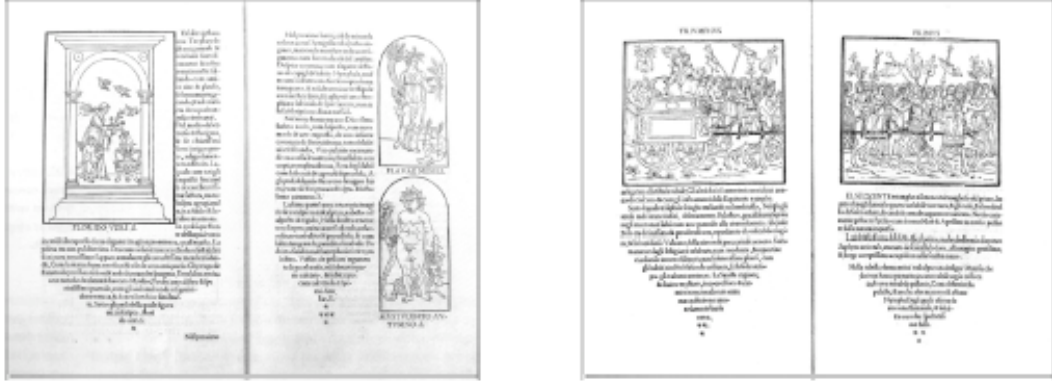
Şekil 2.5: Nicholas Jenson'un "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabı için yazı karakteri tasarımı

(Kaynak: Meggs, 1998: 86)

1499 yılında "Hypnerotomachia Poliphili" isimli Aldus Manutius tarafından tasarlanan kitaptaki tipografik düzenlemeler dönemine göre son derece yenilikçi



sayılmaktadır. Simetrik ve asimetrik dengenin kullanımı, majiskül ve minüskül kullanımı günümüz tipografik kitap anlayışının temeli olduğu düşünülmektedir.



Şekil 2.6: Aldus Manutius'un "Hypnerotomachia Poliphili" adlı kitabından sayfa düzenlemeleri (Kaynak: Meggs, 1998: 91)

Bu yüzyılda gerçekleşen tipografik yenilikler (sayfa numaralarının eklenmesi, illüstrasyonun yazı ile bütünleşmesi) yeni kuşaklara ışık tutmuştur. Onsekizinci yüzyıl tipografik yenilikler adına başarılı bir dönem olmuştur. Harf tasarımları bilimsel prensipler doğrultusunda gerçekleşmiş, matematik kuralları doğrultusunda eski alfabe tasarımları yeniden ele alınmış, geleneksel kaligrafik özelliklerin kırılması için, köşeli seriflerin kullanımı, geometrik formlara doğru geçişin sağlanması ile tipografik özellikler biçimlendirilmiştir. (Meggs, 1998: 109)

### 2.3. Bilgisayar Çağında Grafik Tasarım ve Tipografi

Bilgisayarın tasarım dünyasına girmesi Postmodernizm'in ortalarında olmuştur. Uygulamayı kolay hale getiren bilgisayar, kişisel tasarımların gerçekleşmesini sağlamıştır. 1985 ile 1990 arasında gelişen ve günümüze yansıyan bilgisayar kullanımı "denemeyi" olası hale getirmiş, tasarımcının özgürlük alanını genişletmiştir. Yeni teknolojinin sunduğu olanaklar genç nesil tasarımcılarının sayısının artmasına ve farklı tasarım dillerinin oluşmasına neden olmuştur, olmaktadır. Bu süreçte tipografik dilin yapısı da teknoloji ile birlikte şekillenmiştir. Basılı ortamdaki okuma ve bakma eylemine sahip olan tipografik dilin sayısal ortama geçildiğinde konuşan, boyut kazanan, hareket eden, etkileşim içerisine girebilen tipografiye dönüştüğü gözlenmektedir.

Deneysel çalışmaların hazırlanmasında geleneksel yöntemlere göre bilgisayar teknolojisi hızlı bir üretime ve denemeye izin vermektedir. Bilgisayarın uygulamalarda sağladığı kolaylık, tipografik denemeleri önemli etkide etkilemiştir. Dijital efektler, üç boyutlu tasarımlar, görsel oyunlar, harflerin büyük-kk kullanımları, üst üste bindirme teknikleriyle oluşan negatif-pozitif lekeler; bilgisayarın teknolojik gelişmelerine bağlı olarak her geçen gün yenilenmektedir. Bu yenilikler tasarımları doğru orantılı olarak etkilemekte ve deneysel yaklaşımları çekici hale getirerek, her tasarımcının keyifle çalıştığı farklı uygulama alanları oluşturmaktadır.

Bilgisayarın kullanıma geçmesiyle başlayan bu değişim 1992'den sonra tüm dünyada internet teknolojisinin yaygınlık kazanması ile birlikte yeni bir tasarım dönemine geçmiştir. u yeni dönem halen gelişimini sürdüren sayısal teknoloji ve olanakların harf/font tasarımında etkin olduğu ve tipografik eğilimlerin yine sürekli değiştiği bir süreç olarak gelişimini sürdürmektedir. O nedenle günümüzdeki bu durum ayrı bir inceleme konusudur. (Sarıkavak, 2006)

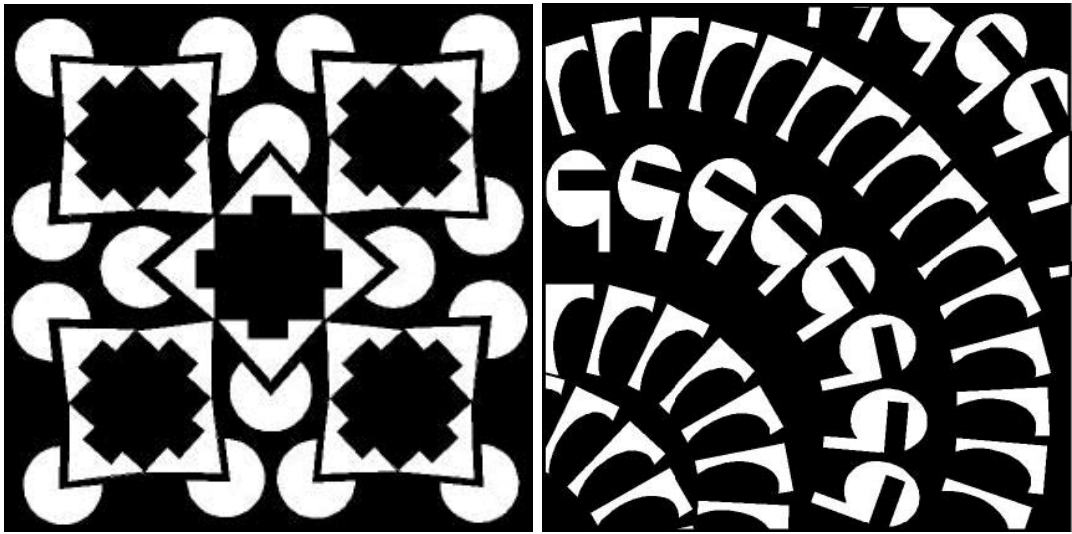
### 3. TİPOGRAFİK KOMPOZİSYON

#### 3.1. Tipografik Kompozisyon İlkeleri

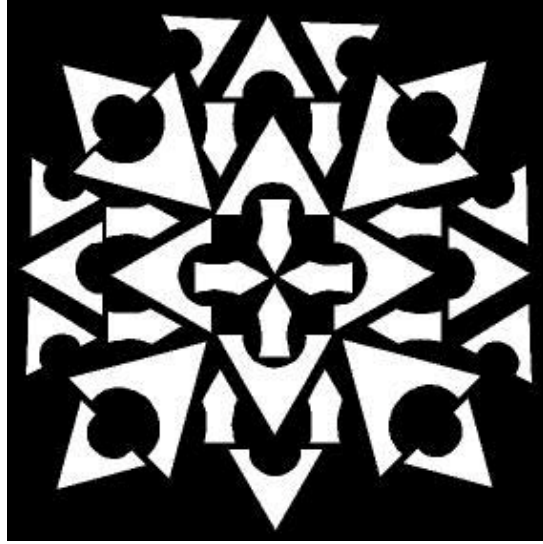
Tasarımı meydana getiren bileşenler yan yana gelip anlamlı bir bütün oluştururlar. Farklı öğelerin tertiplenmesindeki gaye görsel uyumu sağlayarak bir anlam ifade etmesi veya istenilen, kastedilerek anlamlandırılmaya çalışılan olguyu anlama gayesidir. Bu süreç çizim teknikleri, baskı, boya, fotoğraf, tüm iletişim araçları ile ifade kazanır.

##### 3.1.1. Odak noktası / egemenlik

Bir kompozisyonda kullanılan öğelerden birinin ya da bir grubun diğer öğelere göre üstünlük sağlamasıdır. Egemenliğin en çok anlaşılan ve en çok kullanılan şekli ölçü egemenliğidir. Ayrıca değer, doku, renk vb. öğelerden de egemenlik sağlanabilir. İster ölçü, ister doku, isterse değer, ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur. Böylece bir biçim ya da biçimler grubu diğerine hâkim olabilir. (Megep, 2007: 18)



Şekil 3.1: Odak Noktası (Megep: 14)



Şekil 3.2: Odak Noktası (Megep: 14)

Bir tasarımda kendini en çok fark ettiren unsur sayfa üzerinde ilk belli olur. Okurun dikkatlerini çekmek için, her mizanpajın bir odak noktası olmak zorundadır. Bir odak noktası olmaması sayfaya olan ilgiyi azaltacaktır. Fazla sayıda odak noktası dikkatini dağıtacağından okura sayfayı okumaktan vazgeçecektir. Bir başka deyişle, her şeyi vurgulamak hiçbir şeyi vurgulamadığı anlamına gelmektedir. Bundan ötürü, iletmeye çalışılan mesaja ve hedef kitleye dayalı olarak en önemli unsur seçilmelidir (Siebert ve Ballard, 1992: 33).

Daha sonra seçilen bu unsur diğerlerinden ölçü, değer, renk, doku bakımından farklılaştırılmalıdır. Her türlü sayfa tasarımı görsel bir vurgu noktasına ihtiyaç duymaktadır. Bu, çekicilik ve görsel hiyerarşi açısından mutlak gerekli bir noktadır (Uçar, 2004: 155). Odak noktası ağırlık merkezi veya görsel algı merkezi diye de tanımlanır.

Sayfada yer alan büyük bir fotoğraf hemen dikkati çekecektir. Öğelerin çoğu yaklaşık aynı ölçüdeyken biri daha büyük ise bu öğe görsel olarak önem kazanır. Nesne sayfa üzerinde ne kadar büyürse o kadar ağırlığı vardır. Ancak burada ağırlık kavramı lekelerin etkisel ağırlığı olarak anlaşılmalıdır. Ağırlıkla ilgili bir diğer faktör ise renktir. Rengin ağırlık işlevi açık/koyu ilişkisiyle ortaya çıkmaktadır. Sözelimi kırmızı maviye göre daha açık olduğundan kırmızı maviden daha ağırdır. Yani mavi arkada kalırken kırmızı öne çıkar. Siyah-beyaz gibi nötrler de aynı işlevi yüklenirler. Aynı boyuttaki beyaz siyahtan daha büyük izlenimi yaratır. Büyük boyutlu ve koyu renkli görsel unsurlar, küçük ve açık tonlulara oranla daha fazla optik ağırlığa

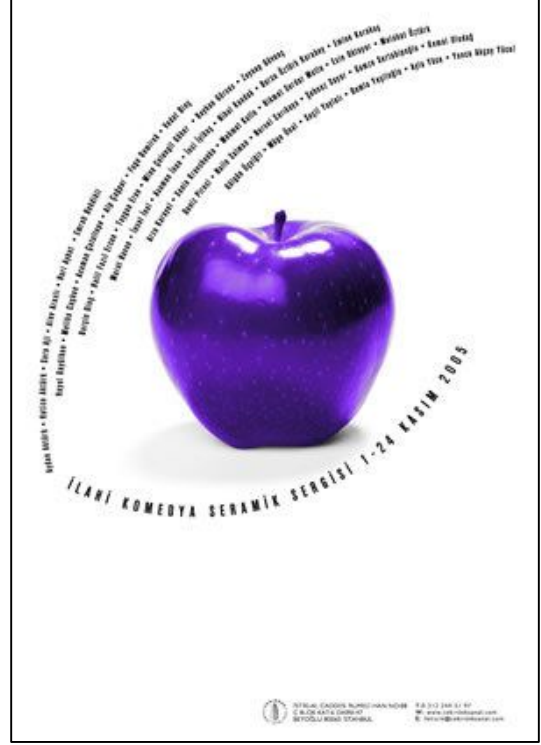
sahiptir. Siyah-beyaz bir çalışmada kullanılan canlı bir renk, optik dengeyi bulunduğu yöne doğru kaydırır (Becer, 2002: 68).

Vurgu için hangi öğelerin ön plana çıkacağı önceden belirlenmeli, gereksiz öğeler tasarımdan çıkarılmalıdır. Tasarımda vurgulanacak unsurun optik merkezinde yer alması çoğunlukla yerinde bir karardır. Vurgulayıcı unsurun böyle bir noktaya yerleştirilmesi, mesajın daha çabuk ve etkili aktarılmasını sağlayacaktır. Sayfada vurgulayıcı unsurun birden fazla olmamasına dikkat edilmelidir. Başka bir deyişle; vurgulanmak istenen unsurun rolünü, başka bir unsur çalmamalıdır. (Bıyık, 2007: 178)

Aşağıdaki afişte verilmek istenen bilgi normalde beklenen düzen dışına çıkarken, boşluk kullanımındaki belirsizlikle beraber daha önce görülmemiş bir görsel iletişim söz konusudur. (Kılıçkaya, 2007: 19)



Şekil 3.3: Odak Noktası David Carson tarafından tasarlanmış afiş, Carson: Die Neue Sammlung (Samara, 2002, 125).



Şekil 3.4: '4. Uluslararası Öğrenci Trienali' için afiş tasarımı, 2006. (Kılıçkaya, 2007: 19)

Şekil 3.5: 'İlahi Komediya Seramik Sergisi' için afiş Tasarımı, 2005.  
(<http://www.cekirdeksanat.com/tr/etkinlik/index.htm>) (Erişim tarihi, 15.05.2011)

Şekil 4'teki afiş belirli bir sadeliği barındırır. Şekil 5'de ki afişteki sanatçı isimleri içeriğine katkı sağlamak için kullanılmış eğitim etrafında toplanan tipografi ve onun ortasında kullanılan mor renkli bir elma ile göz oluşturularak sanatın görselliği tipografi ile cem edilerek dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

### 3.1.2. Görsel denge

Tasarımda istediğimiz etkiyi oluşturmak istiyorsak denge unsurunu gözetmemiz gerekecektir. Denge sayfada ağırlığın eşit dağılımıdır. Dengesiz tasarımda bütünlük olmaz (Tanır, 2001: 28).

Denge insanın doğasında bulunan bir durumdur. Doğada ve insan bedeninin birçok yerinde matematiksel olmasa da simetrik bir denge vardır. Vücudumuz denge içerisindedir, kollarımız iki tarafa simetrik şekilde uzanırlar, hatta denge kurmak için zaman zaman kollarımızı kullanırız, ellerimiz orta parmandan iki yana doğru dengeli biçimde küçülerek dağılır. Denge her zaman mutlak simetri anlamına gelmez. Zaten doğada da mutlak simetrik bir dengeden söz etmek olası değildir. Birçok ağaç dengeli ve simetrik gibi görünürler buna karşın ağaçlarda aynadan yansımışçasına bir simetriden kesinlikle söz edemeyiz. Yüzümüzde bize simetrik gibi görünür ancak yüzümüzün bir yarısının fotoğrafını alıp aynadan yansımışçasına diğer yarısını oluşturduğumuzda yapay ve donuk bir görüntü elde ederiz.

Zaman zaman simetrik ve asimetrik denge olarak açıklanan bu durum, grafik tasarım için de geçerlidir. Grafik tasarım içerisinde de doku, küçüklük-büyükük, renk, yoğunluk gibi elemanlarla denge oluşturulabilir. Özellikle günümüz grafik tasarımında genellikle simetrik bir yapıdan kaçınılır. (Kirişcan, 2008: 51). Simetrik denge sıradan ve sıkıcılık yaratabilir. Özgün ve yaratıcı çalışmalar oluşturabilmek için pek çok grafik tasarımcı simetrik denge yaratma kolaycılığında uzak durmaya çalışır” (Uçar, 2004: 67).

Tasarımda dengeye dikkat edilmediği takdirde üründen beklenen etki tam manası ile gerçekleşmiş olmayacaktır. Burada bir bütün olarak dengenin, tasarımı oluşturan faktörlerin (tipografik veri, fotoğraf, ilüstrasyon, vs.) nizami bir şekilde yayılmasıdır / dağılımasıdır.

Tasarımda denge arayışı, niteliksel ve niceliksel açıdan bir düzen oluşturma çabası olarak değerlendirilebilir. Mizanpajda denge yoksa okur kendini rahatsız hissedecek, sayfa tasarımı ile ilgili bir problemlin olduğunu düşünecektir. Görsel sunumda denge noktasının tespiti, öğelerin ilişkisel bütünüünün ağırlık merkeziyle, çerçeve merkezinin örtüşürülmesiyle yapılır (Sezgin, 1990: 149). Denge oluşturma, tasarım elemanların sadece biçimsel açıdan düzenli dağılımları değil, her birinin

algısal boyutla ifade ettiği enerjinin dağılım ve bunun ortaya koyduğu karşılıklı ilişkiler düzenini de kapsamaktadır (Seylan, 2005: 152, 155).

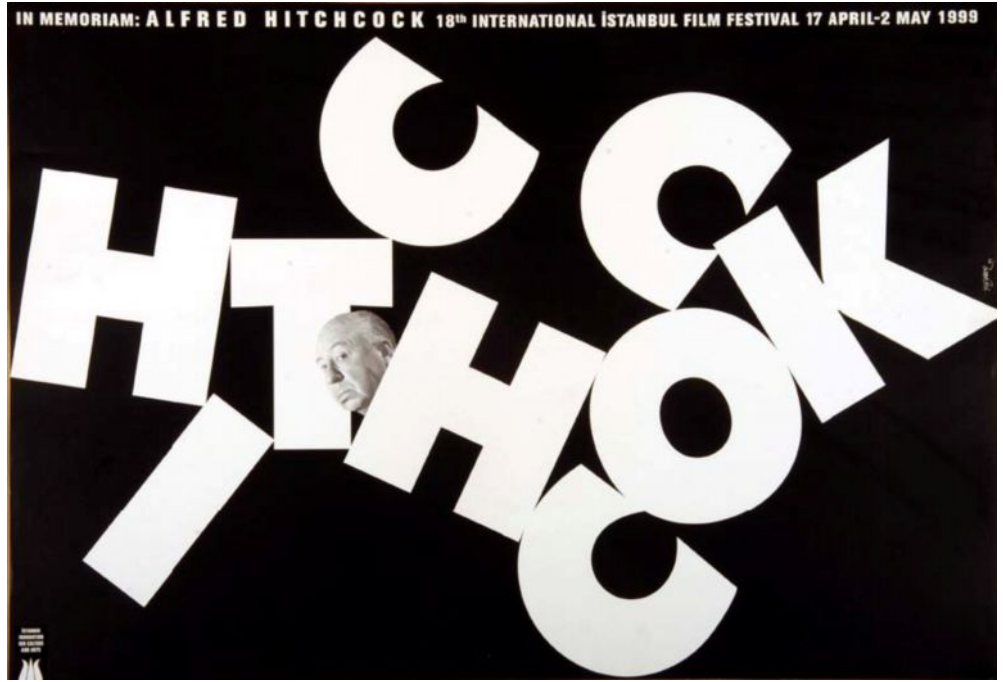
Dengede olmayan tasarımlar ise gözü yorarken, algılamayı da zorlaştıracaktır (Öztürk, 2000: 11). Bir tasarım simetrik ve asimetrik olmak üzere iki farklı denge sistemi içinde düzenlenir. Unsurlar merkezin sağına ve soluna eşit bir şekilde dağılacak şekilde düzenleme yapılabilir. Buna simetri denir. Diğeri ise asimetri dir. (Siebert ve Ballard, 1992: 29; Tanır, 2001: 41).

Bir çalışma üzerinde dengesizlik hissediliyorsa, dengesizliği meydana getiren bölümler, renk, ölçü, değer, aralık, yön vb. bakımlardan incelenerek dengenin kurulması sağlanır. Eğer bir düzenlemede dengesizlik göze batmıyorsa denge sağlanmış demektir. Genellikle denge iki türdür: Simetrik denge, asimetrik denge.



Şekil 3.6: Görünmeyen, Duyulmayan (Kılıçkaya, 2007: 143)





Şekil 3.7: 'Alfred Hitchcock Anısına' film gösterimi için afiş tasarımı, 1999 (Kılıçkaya, 2007: 87).



Şekil 3.8:  
Pietro Germi'  
unutulmaz  
yönetmenler için  
afiş tasarımı,  
2005. (Kılıçkaya,  
2007: 88)

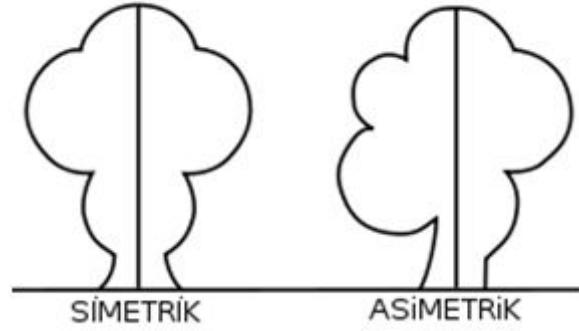


Şekil 3.9: Dört Element, Su, Evren (Evin Kılıçkaya, 2007)

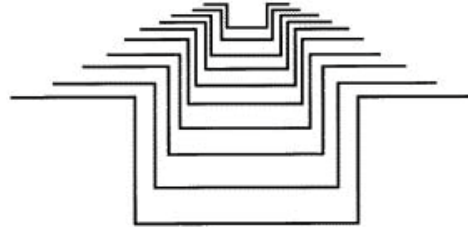
### 3.1.2.1. Simetrik denge:

Düşey veya eğik bir eksen üzerinde öğelerin aynen tekrar etmesinden oluşur. Tasarımda fazla ilgi uyandırmaz. (Megep, 2007: 15)

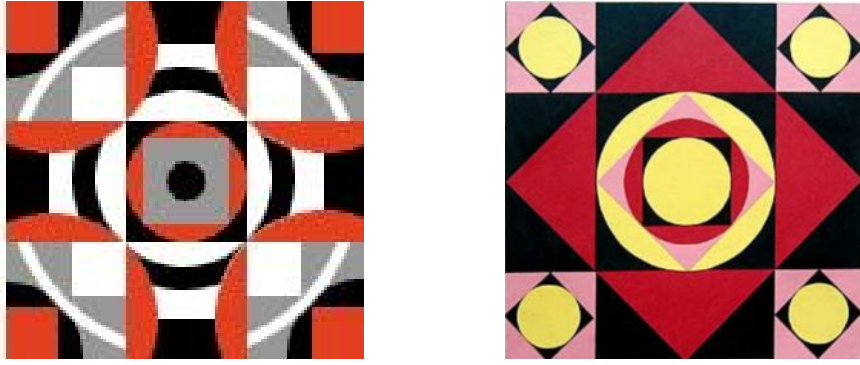
Simetri denildiğinde ilk olarak; iyi orantılanmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu genel bir yapı akla gelir. Hayali bir çizgi ya da düzlemle ayrılmış iki yönlü biçim benzerliği de simetri olarak tanımlanır. Simetrik denge, bir eksene göre öğelerin aynı durumda tekrar etmesiyle oluşur. İnsan vücudu doğal olarak simetrik dengeye sahiptir (Uçar, 2004: 66). Doğada simetrinin değişik türlerine rastlamak mümkündür. Simetri kesin, kararlı oturmuş bir kompozisyonu oluşturur. Ancak fazla ilgi uyandırmaz. Adeta aynadan yansımışçasına oluşturulmuş denge, sıkıcı, sığ ve statiktir (Uçar, 2004: 154).



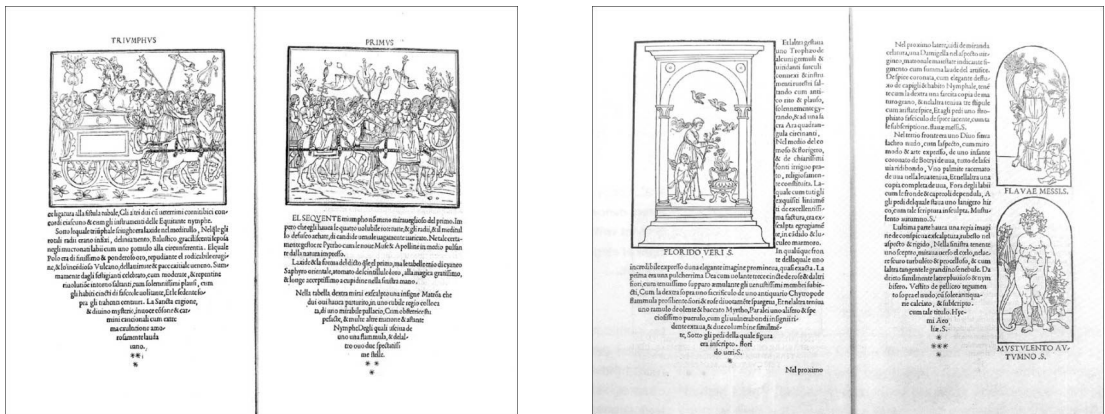
Şekil 3.10: Simetrik / Asimetrik



Şekil 3.11: Simetri örneği ve devamlılık (Erdal, 2006: 30)



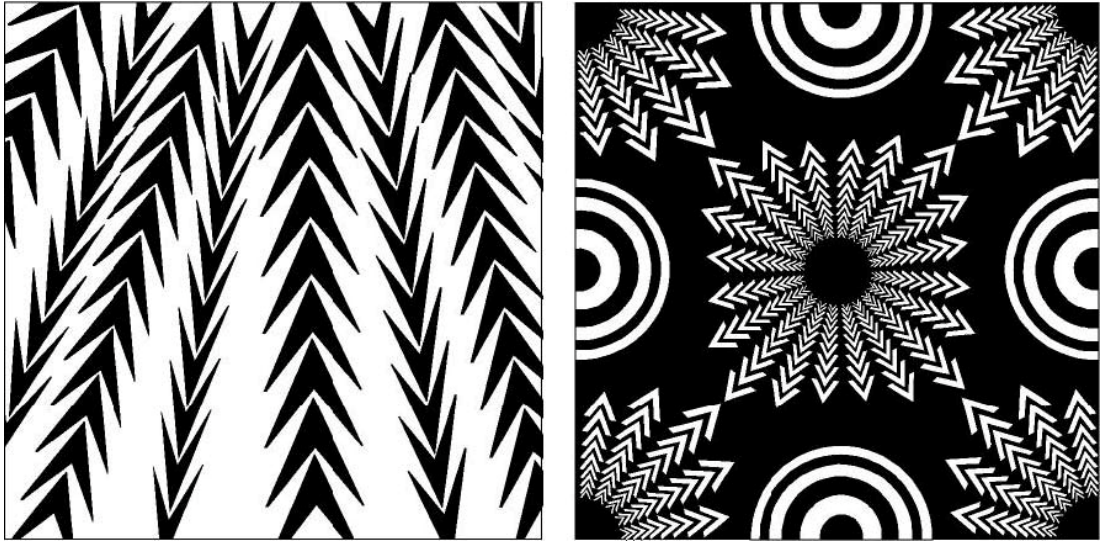
Şekil 3.12: Simetri Örnekleri. (Erdal, 2006: 30)



Şekil 3.13: Simetri Örnekleri. Aldus Manutius'un “Hyperotomachia Poliphili” adlı kitabının sayfa düzenlemeleri (Meggs, 1998: 91).

### 3.1.2.2. Asimetrik denge:

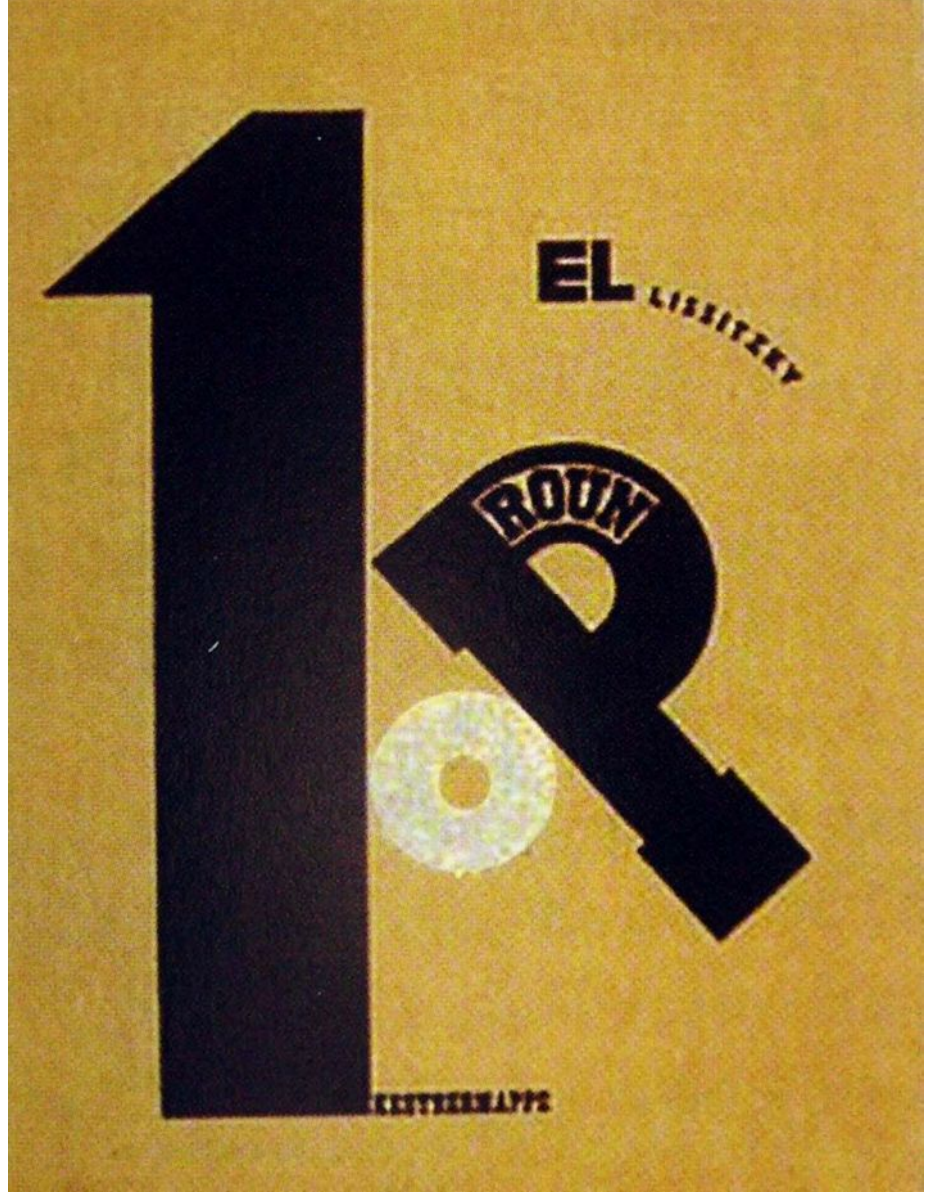
Tasarımda farklı görsel ağırlıktaki öğelerin serbest tarzda erleştirilmesiyle oluşturulur. Tasarımda ilgi çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi artırır. (Megep, 2007: 15)



Şekil 3.14: Simetrik / Asimetrik denge kompozisyonu (Megep: 15)

Asimetrik denge, eşit ya da eşit olmayan bir birine benzemeyen görsel unsurlar arasındaki düzendir. Simetrik dengede olduğu gibi asimetrik dengede de bir optik ağırlık merkezi bulunmaktadır. Ama bu merkez, geometrik merkezden farklı bir konumdadır (İstek, 2004: 92; Becer, 2002: 65).

Tasarımda denge hiçbir zaman 'deli gömleği'ne çevrilmemelidir. Çünkü hiçbir tasarım ilkesi tartışılmaz mutlak ve katı bir kural değildir (Becer, 2002: 68). Bir kompozisyonun simetrik ya da asimetrik dengeye dayalı olmasının en önemli kriteri, tasarımın konusu ve içeriğidir. Gerek simetrik, gerekse asimetrik düzenlemelerle oldukça etkileyici sonuçlar elde etmek mümkündür. İster simetrik, ister asimetrik olsun, yüzeydeki elemanların dengelenmesinde ağırlık etkisinin ne olduğu veya hangi etkinin daha fazla ağırlık yapacağı önemlidir. Zira görsel tasarımda, birlikte kullanılan elemanların kendi aralarındaki ilişkiler zinciri, farklı ve yeni oluşumlar yaratabilir (Uçar, 2004: 154).



Şekil 3.15: Prouns adlı dizi için tasarlanan tipografik afiş çalışması (1920) (Durmuş, 2008: 128).

Afişin sol tarafında duran '1' rakamı kalın bir font ve büyük punto ile, 'P' harfini destekler nitelikte kullanılarak değişik bir anlatım kazanmaktadır. Tipografik bir çalışma olmasından ötürü en önemli unsur tipografidir. Dizgi düzenlemelerinin yer almadığı; yatay, dikey ve yuvarlak formlarda tipografi düzenlemelerinin bulunduğu bir afiş tasarımıdır (Durmuş, 2008: 129).



Şekil 3.16: Weimar’da açılan ilk Bauhaus sergisi için afiş. ( Joost Schmidt, 1923) (Durmuş, 2008: 138).

Afişte hem renklerle hem de biçimle görsel denge çok iyi kurulmuştur. Görsel denge içerisinde tipografi öne çıkarılmıştır. Biçim olarak siyahın ağırlıkta kullanıldığı alanlarda tipografide de siyah renk kullanılmasına dikkat edilmiştir. Biçim olarak kırmızının kullanıldığı alanda tipografide kırmızı renk kullanılmıştır.

Tipografinin sayfa içerisinde biçim ve diğer yazılar ile aynı yönde kullanılmış olması görsel bütünlük oluşturmaktadır. Kullanılan yazılar belli bir düzen içerisinde sayfaya yerleştirilmiştir. (Durmuş, 2008: 139).



Şekil 3.17: National Zeitung Ulusal Gazetesi için afiş tasarımı, Karl Gerstner ve Markus Kutter, 1960. (Durmuş, 2008: 154).

Resimde kontrast renklerin kullanımıyla afişin görsel etkililiği ve dikkat çekiciliğini arttırmıştır. Serifsiz yazı karakteri kullanılmış ve özgün bir biçimde tasarlanarak, afişte etkili bir görsellik oluşturmuştur. Tipografik bir afiş tasarımı olmasından ötürü tek tasarım elemanı olarak tipografi kullanılmıştır. Afişin geneli tipografik düzenleme ile görsel hale getirilmiş ve zemindeki kırmızı renge kontrast oluşturacak şekilde mavi renk kullanılmıştır. (Durmuş, 2008: 155).





Şekil 3.18: Asimetrik denge örnekleri. (Erdal, 2006: 60).



Şekil 3.19: Gazi Üniversitesi GEF GSEB GASA, öğrenci çalışması 8, Tipografik tasarım (Armutçu, 2006: 192).

### 3.1.3. Görsel ritm

Ritm, psikofizyolojik bir durumdur. Bir yapıyla aramızda ruhsal – bedensel anlaşma yaratan tekrarlı hareketler düzenidir. Örneğin birbirlerine paralel diklerin ya da yatıkların tekrarı birer ritmik durum oluşturur. Ritmin bulunduğu yerde denge ve birlik vardır. Genellikle resim sanatında ışık – gölgeye bağlı renk, renk , leke ya da beneklerle ritmin sağlandığını biliyoruz. Tasarımda aynı ilkelere dayanarak ritm oluşturulabilir. Tasarımda uyumlu tekrarlar gözün bir rotayı izlemesine yardımcı olur. Aşırı benzeşimler bu rotayı bozar. Ayrıca mesajın ana öğesinin tekrarı ilanda olumlu etki yapar (Pektaş, 1988: 76).

Ritm, tekrarlanan hareketler düzenidir. Kaynağını doğadan almaktadır. Su buharlaşıp, yağmur olarak yağmakta sonra tekrar buharlaşmaktadır. Mevsimler belli bir düzen içinde süreklilik göstermektedir. Elektronlar atomun; uydular, gezegenlerin çevresinde dönmekle, evrende bir çok olay belli zaman aralıklarıyla tekrar etmektedir. Sanat eserlerinde ışık, gölge, yarı gölge değişimleri hareketi oluşturmaktadır. Ritm, çeşitli yönlerde, çeşitli büyüklükte yinelen hareketlerin birbirleriyle kontrast uyumudur. Tasarımda devamlılık algısına neden olmaktadır (Becer, 2002: 64). Aynı ses şiddetinde ve aralıklarda sonsuza kadar tekrar edilen bir ses, bir ritm kurgusu veya örgüsü içermez, sıradanlık duygusu yaratır. Kalp grafiği çekildiğinde hemen hemen hiçbir aralık ve vuruşun birbirinin aynı olmadığı, hatta farklı psikolojik ve fizyolojik etkenlere bağlı olarak büyük farklılıkları bulunduğu gözlenmektedir (Seylan, 2005: 152).

Gözün hareketi, tasarım yüzeyine kinetik bir enerji kazandırmaktadır. Okuyucunun gözü, durağan bir satırı sözel anlamın ve görsel ritmin dinamik sürekliliğine dönüştürmektedir (Becer, 2002: 30). Tekrar, dikkat çekici ve vurguyu artırıcı bir özelliğe sahiptir. Ritmin ortaya çıkabilmesinin önkoşuludur. Aynı biçimin çoğaltılmasına bağlı bir tekrar olabileceği gibi, biçimin ölçü, aralık, yön gibi özellikleri değişerek de tekrar etmesi söz konusu olmaktadır. Benzer çizgi, biçim, doku, değer ve renk tekrarı sezilebilir bir düzen oluşturmaktadır (Seylan, 2005: 156). Tekrar, bir çalışmaya bütünlük kazandırmaktadır.

Düzenli ve eşit sütunlar metnin okunmasını kolaylaştırmaktadır. Fakat çeşitlilik olmazsa, tekrar sıkıcı olur. Bir birine benzeyen tarzda metin sütunları ile dolu sayfaların başlık ya da görsel malzemeler ile bölümlenmesi gerekmektedir. Tasarım unsurlarını düzenli aralıklar ile yerleştirmek (düzenli ve eşit bir ritim)

sayfaya sakin ve dinlendirici bir hava vermektedir. Bu da kuru ve olgulara dayalı bir metni okunur kılabilmektedir. Unsurların boyutlarında ve yerleşimlerdeki ani değişiklikler ise (hızlı ve canlandırıcı bir ritim) heyecan verici bir atmosfer oluşturmaktadır (Siebert ve Ballard, 1992: 31).

Aynı çizgi üzerinde eşit aralıklarla yerleştirilen şekilde düzenli ritmi oluştururken, aralarında daha büyük boşluk olacak şekilde gittikçe büyüyen şekilleri tekrarlanması da büyüyen ritim oluşturmaktadır. Koyu ve kalın yazı tipi ise açık ve ince yazı tipi ile ritim oluşturmaktadır. Koyu sayfalar (birçok koyu yazı tipi ya da resimleri olan sayfalar) açık renkli sayfalarla (daha az yazı tipi veya açık renkli resimler) ile devam ettirilebilir (Siebert ve Ballard, 1992: 32)



Şekil 3.20: Dadacı etkinlikler için duyuru afişi. Kurt Schwitters, 1923. (Durmuş, 2008: 109).



Şekil 3.21: Özgür sözcük uygulamalarını gösteren afiş çalışması, Filippo Tommaso Marinetti, 1919. (Durmuş, 2008: 106).

Şekil 20'de biçimsel olarak sol alt kısımda çapraz şekilde bir sütun yer almaktadır. Tipografik düzenleme bölgesel olarak bir yerde yoğunlukla kullanılmıştır. Renkler ve tipografik düzenleme dengeli bir biçimde bütünlük sağlamıştır. Tipografik bir uygulama olmasından ötürü görsellik tipografi ile oluşturulmuş ve tipografi ile yapılan farklı düzenlemelerle tipografinin önemi açıkça ortaya konulmuştur.

Başlık kısmında düzenli satır ve kelime espasları kullanılmıştır. Tipografi dikey ve yatay uygulamanın dışında karmaşık bir düzenle de oluşturulmuştur. Tasarımın genelinde klasik bir dizgi düzeninden söz etmek mümkün olmamakla birlikte, ayrı ayrı ele alınıp incelendiğinde başlık ve alt başlıklarda bir dizgi düzeni var olduğundan bahsetmek mümkündür. (Durmuş, 2008: 107-108).



Şekil 3.22: Tristan Tzara'nın Gazlı Yürek adlı macera oyunu için tipografik afiş. Lajis Kassak, 1924. (Durmuş, 2008: 115).

Biçimsel bir öge olmamakla birlikte tipografik düzenleme bir ritim oluşturmuş renklerle de bu hareket desteklenmiştir. Macera türünden bir oyunun hareketi ve heyecanına gönderme de bulunulmuştur. Afiş tipografik bir düzenleme ile tasarlanmıştır. Tasarımda etkin olarak kurgulanan ve renksel olarak simetrik bir düzen ile önemli bir unsur oluşturmuştur.

Satır ve harf espasları bilinen düzen dışında uygulanmış farklı boşluk ve dizilimler ile tasarlanmıştır (Durmuş, 2008: 116).



Şekil 3.23: Avrupa’da Uygulamalı Sanatlar Sergi için afiş tasarımı. Herbert Bayer, 1927.

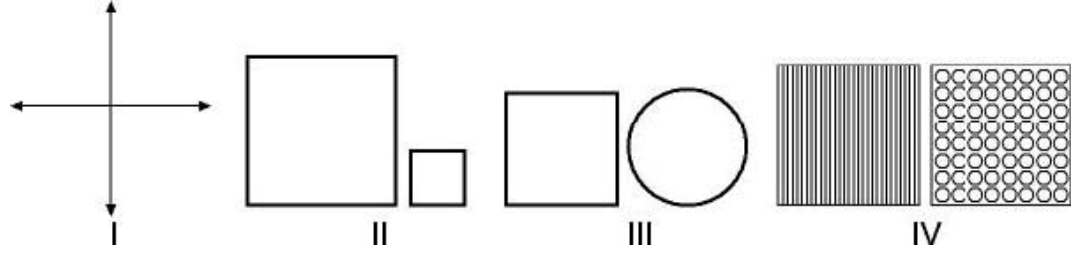
Görsel denge tipografiyi öne çıkarmak okunur kılmak için ayarlanmıştır. Afişte görsellik tipografi dikkate alınarak ayarlanmıştır. Tipografiye uygun olarak görsel denge kurulmuştur.



Şekil 3.24: Görsel Ritm örneği. (Keleşoğlu, 2008: 112)

### 3.1.4. Zıtlık

Cisimler arasındaki herhangi bir bakımdan ortak ya da yakın nitelikler olmadığı takdirde bunlar arasında ilgi kurmak güçleşir. Her biri diğerine yabancı ve ilgisiz kalır. Böylece cisimler arasında bir birlik kurulmayınca uyumsuzluk ve kargaşalık göze çarpar. Sanat açısından değerli görülen her yapıtta kuşkusuz çok iyi çözümlenmiş kontrast bir denge vardır. Bir şeyin değerlendirilmesinde karşıtlıklar daima ön plandadır. Zıtlıkta denge kurulması birçok şeyi çözümlenecektir. (Megep, 2007: 12) Zıtlık; biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık vb. bakımlardan olabilir.



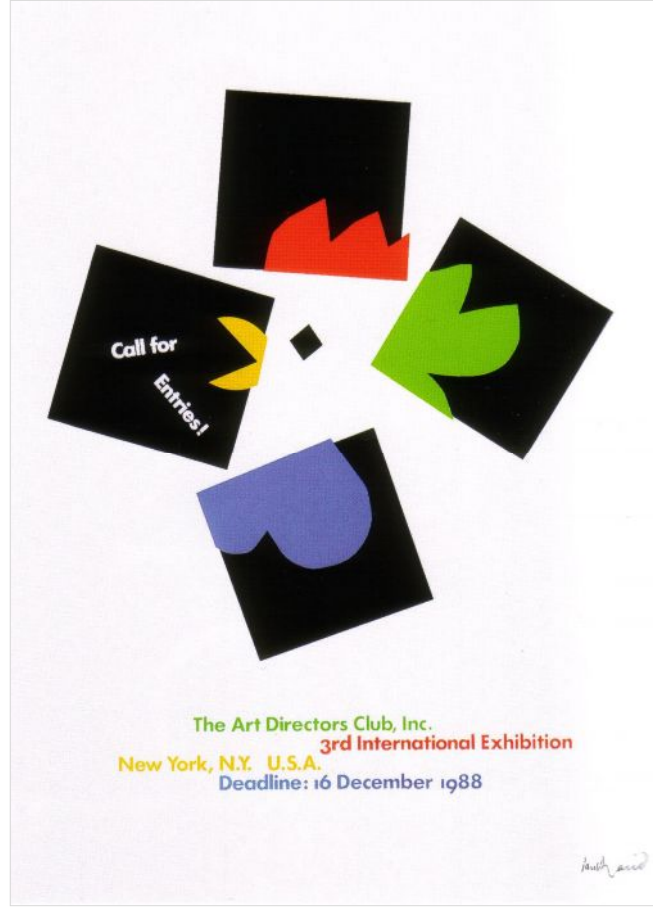
Şekil 3.25: I:yönde zıtlık, II:değerde zıtlık, III:biçimde zıtlık, IV:dokuda zıtlık

Görsel unsurlarda kontrast oldukça geniş ve dikkate alınması gereken bir konudur. Ancak Tasarımlar üzerinde kullanılması gereken şekli ile incelenmesi yeterli olacaktır. Simetriden, tek düzelikten ve tekrardan kaçınmak için görsel öğelerin kontrastlarının kullanılması değişiklik yaratır. Bu aynı zamanda ritm oluşturur. Yüzey üzerindeki, değerler arasında kurgulanan zıtlık şeklinde açıklanabilir. Ölçü, biçim, ton değeri, renk, hareket açısından kontrast kurulabilir. Bunlar biçimsel kontrast, oluştururken anlam bakımından kontrastlar daha geniş ve daha iyi tanımlanmış mesajları iletmek amacıyla kullanılır. En göze çarpan ve belirgin zıtlıklar biçim ve renkte yakalanabilir.



Şekil 3.26: Modern Amerikan mimarisinin Zürich'teki sergisi için tasarlanan afişte, diyagonal grid yapısıyla dinamik bir vurgu yaratmıştır, 1945 (Aynsley, 2001: 101).





Şekil 3.27: Renkli kesik kesik formlarla negatif alanda duyuru yapan bir horoz başı. Sanat Yönetmenleri Kulübünün 3. Uluslararası sergi afişi, 1988 (Heller, 2004: 212).



Şekil 3.28: UCLA için tasarlanan afi, 1999. El yazısını kullanarak, tazelik ve samimiyet oluşturmuştur.

[https://www3.uclaextension.edu/mastercovers/pages/99.su\\_Ivan%20Chermayeff.htm](https://www3.uclaextension.edu/mastercovers/pages/99.su_Ivan%20Chermayeff.htm).



Şekil 3.29: Zıtlık örneği (Keleoğlu, 2008: 108).



Şekil 3.30: Armin Hofmann'ın Herman Miller için tasarladığı afiş (White, 2002: 22).

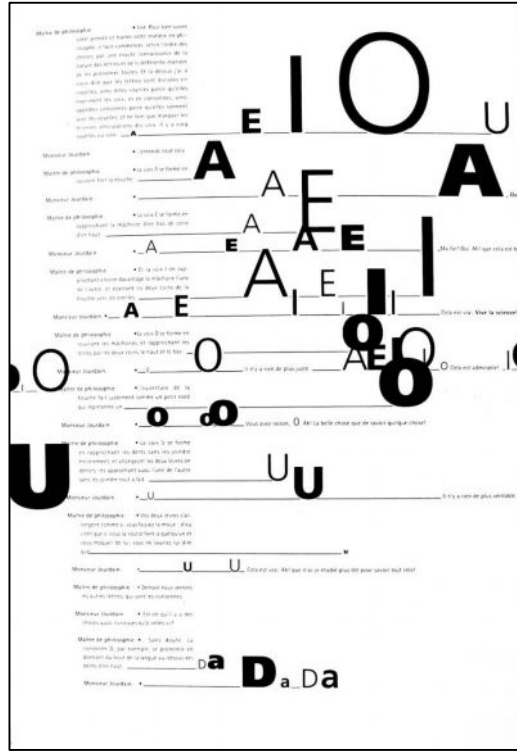
Afişte beyaz alanlar, siyah olan alanlar kadar fark edilmektedir (şekil 30). Buna göre bir tasarımda pozitif ve negatif alanlar eşit biçimde dikkati çekebilir (Kılıçkaya, 2007: 125).

**Biçimde kontrast:** Üçgenlerle dairesel biçimler arasında ki karşıtlık gibidir. Bunlar arasında kurulacak karşıtlık 3/1 oranında olmalıdır. Yuvarlak çizgiler ya da biçimlerin yorgun olduğu yüzeyin ancak % 20'si ya da % 10' unda köşeli biçimler vurgulanabilir. Bunlar ancak dominant noktalara yayılarak elde edilir. İki ayrı biçimde zıtlık oluşturabilir. Biçimde yön bakımından zıtlıklara da rastlanır. (Diyagonal iki çizginin dikey ve yatay çizgi ile zıtlığı gibi ).

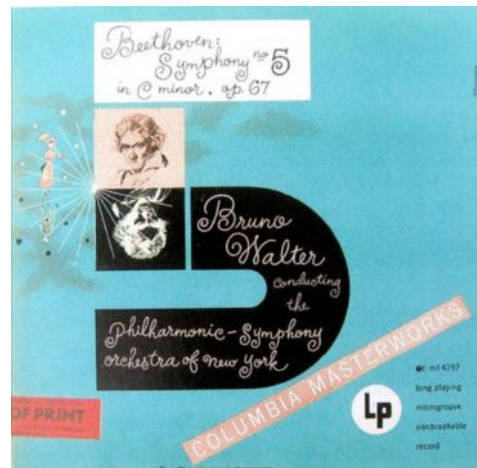


Şekil 3.31: “ister tehdit et ister yalvar hiçbirşey fayda etmez” anlamına gelen “Rien n’y fait, menaces ou prieres” cümlesinin aktarımı görülmektedir (Keleoğlu, 2008: 104).

Siyah zeminde beyaz görülen doku, yine kompozisyondaki bir harfin büyümesi sürdürülerek oluşturulmuştur. Böylelikle zeminlerin kendisi de harf ve onların kendi dokularından, boşluklarından faydalanılarak yaratılmıştır. Yalvarmak anlamına gelen “pireres” kelimesi, kendi doğası gereği kibar ve zarif görünümlü bir el yazısı seçilerek düzenlenmiştir. Karşısındaki sevgiliye yalvaran kişi güzel ve kibar sözlerle onu ikna etmeye çalışacaktır. Bu sebepten kelimenin yazı karakteri seçilirken zarif bir el yazısı tercih edilmiş ve italik yapısının da verdiği eğim ile sahnede dizleri üstüne çöken, yalvaran aşık ifade edilmek istenmiştir. Sözel görsel eşitlik elde edilmeye çalışılmıştır (Keleoğlu, 2008: 104).



Şekil 3.32: Moliere'nin bir oyunu için Jerome Mouscadet tarafından tasarlanmış sayfa örneği. (Walton, 1995: 33)



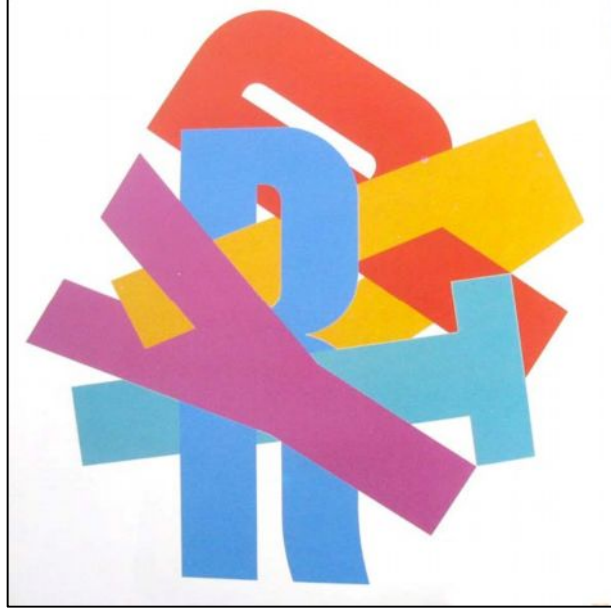
Şekil 3.33: Alex Steinweiss tarafından tasarlanan Beethoven'ın 5. Semfonisi albüm kapağı, 1949 (Meggs, 1998: 340).

**Renkte kontrast:** Birbirine zıt renkleri bildik renk çemberinden bulmamız mümkündür. Bu renk zıtlığı oldukça basit çok sık basvurulan ama geçerli bir yöntemdir. Biçimde yakalanan zıtlık şeklinde uygulanması doğrudur; % 50 % 50 zıt renkleri kullanmaktan kaçınmak daha uygundur. Burada önemli olan renk miktarıdır, renk miktarında kullanılacak karsıtlık yalnız yüzey üzerinde değil görsel objelerin bir araya getirilmesinde ve nesnelere için de önemle kullanılmaktadır. (Ör: Giysi tasarımları ya da mekân dekorları, v.b.

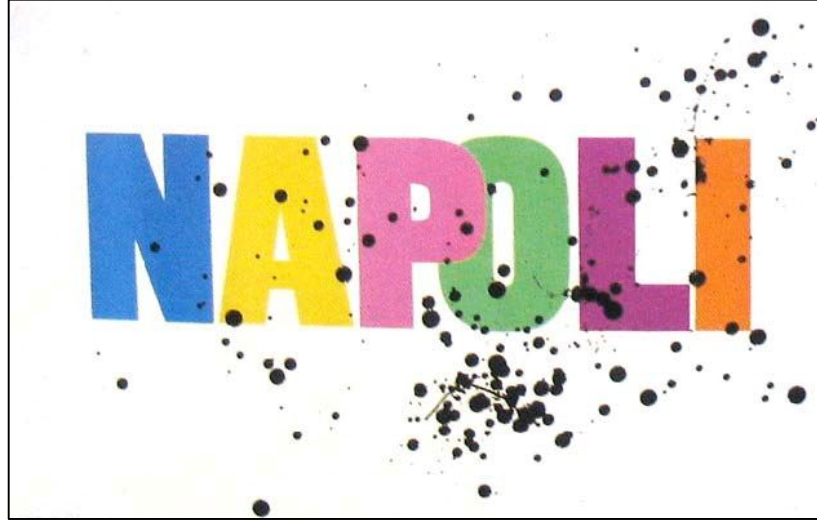


Şekil 3.34: Renkte kontrastlar (Bingöl: 113)

gibi). Her ne olursa olsun bir resim, giysi ya da bir mekân mor ağırlıklı kullanılmış ise bu sarı ya da tonları ile hareketlendirilmelidir. Mor elbise üzerinde sarı taşlı bir broş, kırmızı ağırlıklı bir mobilya takımı üzerinde kullanılacak kırık yeşil yastıklar gibi. Tablolar üzerinde de bu tür uygulamalara rastlanmaktadır ( Mavi ve tonları ağırlıklı bir resim içinde turuncu imlere rastlamak gibi ). Bu soğuk ve sıcak renk kontrastı ve tamamlayıcı renk kontrastı hakkında ipuçları verir. Rengin koyudan açığa doğru hareketinde karşılaşılan, ara tonlar ton kontrastını ve rengin kalitesinin bulunmasına yardımcı olur. Ayrıca renklerin çeşitli renkler üzerinde bıraktığı farklı izlerde yanıltıcı kontrastlar yaşatabilir.



Şekil.3.35: Alan Fletcher tarafından tasarlanan parti davetiyesi (Hinrichs, Hirasuma, 1990: 58)



Şekil.3.36: Alan Fletcher tarafından Napoli 99 vakfı için hazırlanan "Napoli" Afiş tasarımı (Hinrichs, Hirasuma , 1990: 58)

**Koram:** İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye koram denir. İki uç arasında bir düzen dahilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve beğenilmesi kolay bir dizi ortaya çıkar (Güngör, 1983 ). Uçlar arasında ölçü farkı olabilir, büyükten küçüğe doğru dizilir. Uçlar arasında değer farkı olabilir; değerler azar azar açılarak ya da koyulaşarak geçiş sağlanır. Uçlar arasındaki biçim ve renk farkı da aynı şekilde dizilerek koram yakalanır.

Koramda değişmeyen kurallar şunlardır:

- İki uç arasındaki karşıtlık
- Uçlar arasında uygun düzenleme.

**Eksensel Koram:** Biçimler eksen üzerinde dizilir. Eksen eğri ya da zikzak olabilir. Örneğin: Millî bayramlarımızda sporcu öğrencilerin oluşturdukları kule; ya da çok katlı bir pasta dizaynı gibi; bunlar eksen üzerinde küçülerek üst üste dizilmiştir. Burada bir ölçü koramı da vardır. Mimaride de aynı örneklere rastlanabilir (Uzadogu mimarisi).



Şekil.3.37: Eksensel Koram (Bingöl: 114)

**Merkezi Koram:** Birçok biçimler ya da birkaç dizi oluşturacak şekilde birleştiklerinde bir merkez noktası ortaya çıkıyor ise Merkezi Koramdır. Merkezden dışa doğru büyüyebilir ya da dışarıdan içe, merkeze doğru küçülebilir. (Grafize edilmiş bir örümcek ağı ya da bazı çiçekler gibi ) (Bingöl, 2006: 112,114).

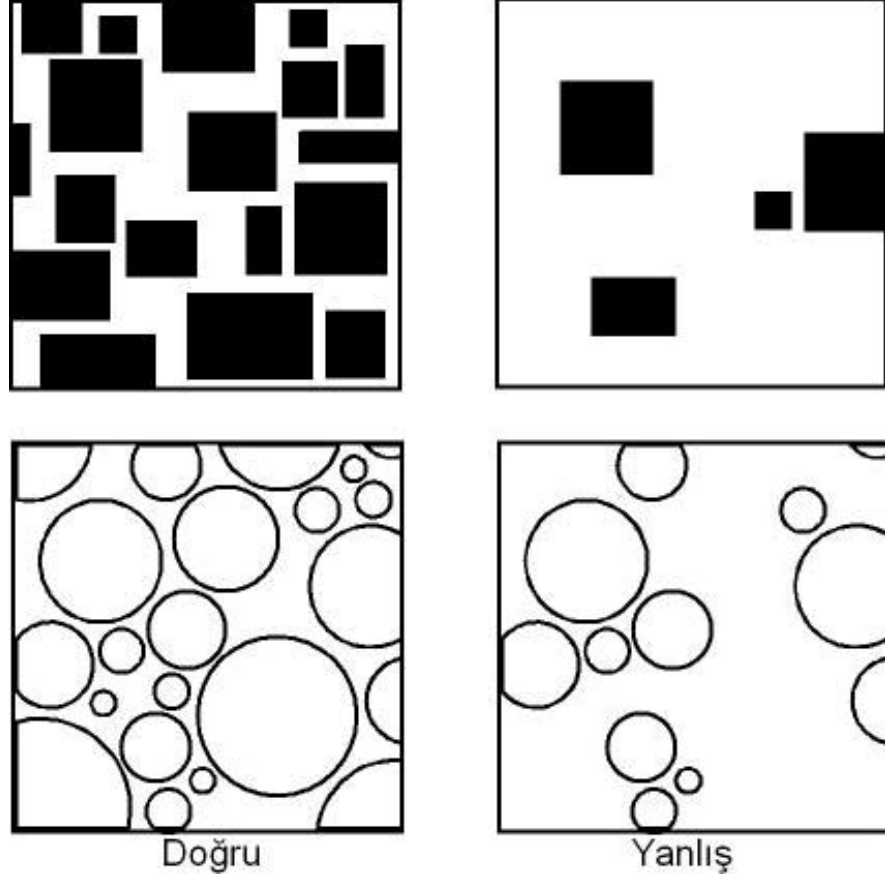


Şekil.3.38: Merkezi Koram (Bingöl: 114)

### 3.1.5. Şekil – zemin anlatımları

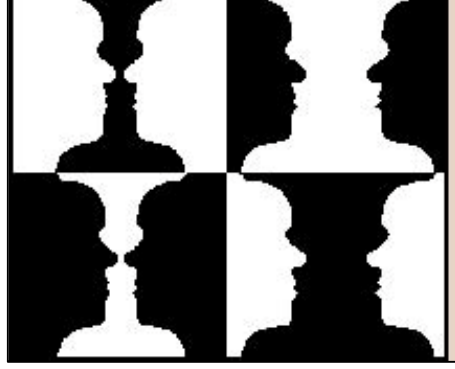
Kompozisyonda biçimlerin yerleştirilmesi için bir zemin (yüzey: Üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alandır) gereklidir. Biçimlerin yüzey üzerine yakın aralıklı ve aralıksız olarak düzenlemelerinde göz, biçimleri gruplayarak algılar. Göz, eksik biçimleri tamamlama eğiliminde olduğundan biçimleri zemin üzerine yerleştirirken dikkat edilmelidir. Koyu etkili zeminlerde açık renkte kullanılan biçimler boyutları küçükte olsalar daha ön planda görünür (Megep, 2007: 7).





Şekil.3.39: Biçimlerin yüzey içine yerleşimi (Megep: 7)

Görsel tasarımın temel prensiplerinden olan şekil zemin ilişkisi (Uçar, 2004: 66) Geştaltçılara göre görme eylemi için önemli bir işlemdir. Farkına varılacak nesneye “şekil”, çevresine de “zemin” denmektedir. Nesnelere zeminine göre göze çarpar. Algı, temel olarak şekil (obje, nesne) ve zemin (fon) arasındaki ayırt edilmeyi sağlayan ilişkiye dayanmaktadır. Görsel algıda zemin, bir referans olarak nitelendirilebilir (Seylan, 2005: 80). Göz ve beyin, bir nesneyi algılamak için çevresinden ayırmaya çaba göstermektedir. Zıtlık belirginliği artırır. Bir kitap sayfası okurken göz harf, sözcük ve satırları (şekil, obje, nesne) kâğıt (zemin) üzerinden ayırt etmektedir (Becer, 2000: 64).



Şekil.3.40: Şekil-zemin algısı. (Bıyık, 2007: 46)

Resimler, duvarın üzerinde, kelimeler de sayfanın üzerinde asılı gibi yer alır. Şekil ve zemin arasındaki ayırım her zaman belirgin olmayabilir. O zaman algı güçleşir. Aynı anda hem zemini hem de biçimi algılamak mümkün değildir. Söz konusu ayırımı yapabilmek için beyin tecrübelerden oluşan ipuçlarından yararlanmaya çalışılmaktadır. Biçimle zeminin sürekli yer değiştirdiği yanlısamalı durumlarda, beyin sırayla zemini şekil; şekili zemin yaparak görme eğilimindedir. Bir hayvan ya da avcı amacına ulaşmak için şekil zeminden ayırabilmelidir. Askerlerin kamuflajında da amaç şekil-zemin yanıltmasından başka bir şey değildir (Alpan, 2005: 45).

Şekil-zemin algısı referans alınan renge göre veya farklı noktaların merkez alınması durumunda farklılık göstermektedir. Aynı anda iki figürü birden algılamak mümkün değildir. Bir defa figür algılandı mı, diğerinin figür olarak algılanması artık zorlaşmaktadır (Seylan, 2005: 88). Şekil-zemin ilişkilerinin algılanması, görmenin dışındaki diğer duyumlar içinde geçerlidir. Bir senfoni dinlerken melodi veya tema şekil olarak algılanır, akortlar ise zemini oluşturur. “Rock” müziğinde gitarist, tekrarlanan akortları zemin olarak kullanır, şarkı ise zemine göre şekildir (Clifford, 1995: 266–267). Resim 11’de beyaz alan zemin olarak algılandığında birbirine bakan iki yüz, siyah alan zemin olarak algılandığında ise bir vazo görülür.



Şekil.3.41: Şekil-zemin ilişkisi. (Bingöl: 75, 76, 83)

## 3.2. Tipografik Kompozisyonda Okunabilirlik ve Algılanabilirlik

### 3.2.1. Okunabilirlik

İletişimin hızla gelişip farklı ilgi alanların dikkate değerliliğini kaybettiği görsel kullanımında okunabilirliğin önemi artmakla birlikte kendi içinde evrimleşip stabilize kurtulması kaçınılmazdır. Estetiğin rahatlatıcı yapısını mutlak suretle yazı karakterinin kullanımı ve bu kullanımın okunabilir olması bil kuvve gereklidir ki işbu maksada tipografinin kullanımı ve okunabilirliğinin artması sağlanmış olsun.

Mesaj iletimi, yazıları okunur kılan niteliklerin bir araya getirilmesiyle sağlanır. Haber ne kadar doğru ve anlaşılır olursa, okur haberi anlamak için o kadar az çaba harcayacaktır. Aksi takdirde haber hedefine ulaşamamış demektir. Haberi “dağınık enformasyon parçalarını okunabilir bir formatta bir araya getirilmesi sanatı” şeklinde tanımlayanlar bile vardır (Kara, 2005: 128). Bütün bu tartışmalarda öne çıkan kavram ise ‘okunabilirlik’tir. Okunabilirlik kısaca “anlama ya da kavrama kolaylığı” diye açıklanabilir (Severin ve Tankart, 1994: 189).

Sarıkavak ise okunabilirlik yerine ‘okuturluk’ ve ‘okunurluk’ kavramlarını kullanmaktadır. Ona göre okuturluk (readability) ile okunurluk’un (legibility) anlattıkları farklıdır. Okunurluk yazı karakteri ve harf ölçüsüne bağlıken; okuturluk, sadece yazı karakterini içermemektedir. Puntodan kâğıt seçimine kadar her şeyin hoşnut edici bir okuma yaratmasını oluşturuyor. Bu ise onu tasarımın temeli yapmaktadır (Sarıkavak, 1997: 32).

Yazıyı kolay ya da zor anlaşılır yapan faktörler ve bir yazının kolay ya da zor anlaşılabilirliği üzerine yöntem geliştirmek için uzun yıllardan beri araştırmalar yapılmaktadır. ‘Bir yazıyı okumada ve anlamada elde edeceği muhtemel başarıyı hesaplama yöntemi’ olarak tarif edilen okunabilirlik formülü geliştirmek için ilk çalışmalar, 1800’lü yılların öncesine kadar uzanmaktadır. Okunurluk sorunu ile ilgili ilk araştırmalar, 1790’larda Fransa’da yapılmıştır. Didot’un yeni tarz karakterleri ile eski stil Garamond karakterinin okunurluğunu araştıran çalışması Fransız Ulusal Basımcılar (Birliği) (French Imprimerie National) tarafından yapılan bir sorguya dayanmaktadır. 1820’de Charles Babbage, bilimsel çalışmalarda sıralanmış

figürlerin, rakamlara göre daha okunur olduğunu belirlemiştir. 1878'de, Emile Javals, gözün satır üstünde sıçramalarla hareket ettiğini, harflerin üst yarılarının, alt yarılarna göre okumaya daha fazla yardımı olduklarını belirlemiştir. Bu sonuçla Javals, harflerin alt uzanımları olmaksızın yeniden tasarlanabileceklerini önermiştir (Altun, 2000: 156).

Sherman ve Kitson çalışmaları okunabilirlik formülleri için önemli adımlar olmuştur. Ancak ilk okunabilirlik formülünün Lively ve Pressey'e (1923) ait olduğu genel kabuldür. Daha çok ders kitaplarıyla ilgilenen Lively ve Pressey'in formülü "kullanılan sözcüklerin zorluğu, kullanım sıklığına bağlıdır" varsayımına dayandırmıştır (Severin ve Tankart, 1994: 191). Pyke ise A Report on the Legibility of Print adını taşıyan araştırmasında matbaacılar, reklamcılar, yayıncılar, psikologlar göz doktorları ve psikoterapistlerin tespitlerini bir araya getirmiştir. Araştırmasında "Bir metin dizgisinde okunmak için ideal harf, oldukça basit (dizgi genişliği açısından) enli, koyu ve kontrastlar içermeyen yapıda olmalıdır" görüşünü ortaya atmıştır. Linotype News adlı yayında çalışan John Ailen, 1926'da Pyke'ın önerileri doğrultusunda gazeteler için yeni yazı karakterleri tasarlanması için önyak olmuştur. Sıcak dizgi makineleri üreten Mergenthaller Linotype Company kare tırnaklı Clarendon isimli tasarıma dayanarak hazırlanan Ionic adlı karakteri 1926 yılında piyasaya sürmüştür (Altun, 2000: 157).

Gray ve Leary, 1935 yılında yayınladığı What Makes a Book Readable (Bir Kitabı Okunabilir Yapan Nedir?) adlı kitapta okunabilirliği etkileyebilecek bütün unsurlar üzerinde dururken kütüphaneci ve yayıncılar başta olmak üzere Amerikalılar üzerinde anket çalışmaları yapmıştır. Ankette uzmanlara, sınırlı eğitime sahip yetişkinlerin okuyabilirliğine hangi unsurların katkıda bulunabileceği sorulurken, biçimden çok kitabın örgütlenmesi, içeriği ve genel düzeniyle ilgili 289 farklı öge ortaya çıkmıştır. Gray ve Leary (Severin ve Tankart, 1994: 192) metinlerin zorluk ölçümleri yetişkinlere verilen paragrafın anlamını algılama testlerinden sağlanabileceğini ileri sürmüşlerdir. Aynı yıllarda Matthew Luckiesh yaptığı çalışmalarında okuma sırasında göz kırpma sayısını, harfin yeterince rahat okunamadığının göstergesi olduğu sonucuna varırken; Donald Peterson ve Miles Tinker çalışmaları okuma hızının kaydı üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak iki çalışma da ortalama bir gözün okuma sırasındaki performansını belirlemeye çalışmışlardır. 1960'lardaki araştırmalara göre, ortalama bir gözün performansı şöyledir: Dakikada okuyabildiği kelime sayısı 250–300 ortalama okuma genişliği 12–14 inch (30.48 –

35.56 cm), odaklanması genişliği merkezde 4 harf, dış alanda 8–11 harf (Altun, 2000: 157, 158).

Okunaklı bir yazı, etkili bir mesaj için yeterli değildir. Harflerin düzenleniş biçimi, iletişim yöntemi ve boşluklarda anlaşılabilirliği doğrudan etiler. Okunaklı tipografi, bilgiyi nesnel olarak ileten bir araçtır.

Tasarımcılar, tipografik iletişim standartlarını sürekli olarak genişeltirmeye ve zenginleştirmeye çalışırlar. Her yenilikçi yaklaşım; yeni bir soru ortaya atar; okunaklılık ve işlevsellik kavramlarını yeniden tanımlar (Becer, 1997: s 185,186).

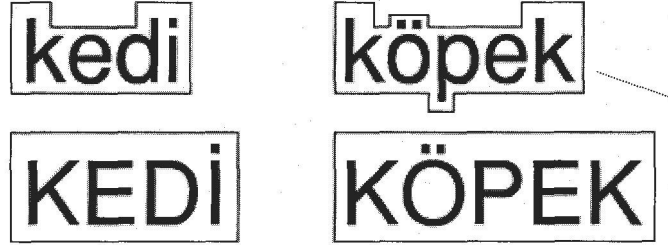
Yazı metnin uzunluğu ve kısalığı okunaklılığı sağlayan unsurların başında gelir. Bir veya iki satırlık yazılar (mağaza, firma isimleri) genellikle her tür yazı karakteriyle rahatlıkla okunabilirler. Uzun metinlerde ise okunaklılığı sağlamak için satır ve kelime araları daha belirgin olmalıdır. Dar satır araları okunaklılığı azaltır. Bu nedenle uzun metinlerde (broşür ve kitaplarda) antik yazılar, grotesk yazılara oranla daha uygundur. Miniskül yazılar, majisküllere oranla daha rahat okunurlar. Alt ve üst uzantıları olan miniskül harfler, monotonluğu bozarak gözün algılama yeteneğine yardımcı olurlar (Çevik, 1982: 122, 123).



Şekil.3.42: Global firma logoları. (google.com)

Satır uzunlukları da anlaşılabilirliği etkileyen öğelerden biridir. Eğer bir satır çok uzun ise gözümüzün bir sonraki satırın başlangıç noktasını bulması oldukça zordur. Eğer bir satır çok kısa ise bu, cümlelerin anlaşılır olmasını engelleyebilir. Satır arası boşluklamaları da anlaşılabilirliği etkileyen bir diğer faktördür. Gözün kelimeleri ve cümleleri ayırt edebilmesi ve satırları takip edebilmesi için uygun satır aralıklarının kullanılması gereklidir. Eğer kullanılan satır uzun ise ya da yazı karakterinin harf yüksekliği büyük ise ya da renkli bir zemin üzerine yazı yazılıyor ise satır arası boşluklarını arttırmak gerekmektedir. Anlaşılabilirliği arttırmak için

koyu renkli bir zemine yazılan beyaz bir yazı, beyaz zemine yazılmış siyah yazıdan daha küçük görünmekte eğik yazılarda da harf ve kelime boşluklarına özen göstermek gerekmektedir. ( Williams, 1996, s.36)



Şekil.3.43: Majüskül ve miniskül harfler (Okur, 2003: 55)

Tamamen majüskül harflerle dizilen yazılar okunurluluğu güçleştirir, bu yüzden en uygun okunurluk için, metin yazısının tamamında majüskül harfler kullanılmamalıdır.

Örneğin, miniskül harflerle dizilen “kedi” ve “köpek” kelimelerinin sahip oldukları aşağı ve yukarı uzantılar sayesinde geometrik şekilleri birbirinden farklıdır. Ancak “KEDİ” ve “KÖPEK” majüskül harflerle dizildikleri zaman geometrik şekilleri aynı olduğundan okunurlukları zayıflar . Bu yüzden majüskül harflerle dizilen bir metin göz tarafından kelime grupları yerine ayrı ayrı kelimeler olarak algılanır ve okunması yorucu olur. Ancak miniskül harflerin sahip oldukları aşağı ve yukarı uzantılar sayesinde kelimeler farklı geometrik kıyıboyuna sahip olur. Bu yüzden birbirinden daha kolay ayırt edilebilir ve uzun metin dizgilerinde kelime grupları olarak algılanır. Bu da akıcı biçimde okunmalarını sağlar. Bunlara ek olarak, majüskül harflerle dizilen bir yazı, miniskül harflerle dizilen bir yazıdan daha çok alan kaplar. Yani aynı alanda miniskül harfler kullanılarak alandan tasarruf edilebilir.

Çok uzun veya çok kısa satır uzunlukları okumayı aksatır. Satır genişliği çok uzun olduğunda, satır sonunda göz diğer satıra geçmekte güçlük çeker, çok kısa olduğu durumlarda ise yazıyı algılamaya çalışan ve sürekli yön değiştiren göz hareketlerinden dolayı okuma süreci can sıkıcı ve rahatsız edici bir durum alır.

Çok uzun veya çok kısa satır uzunlukları okumayı aksatır. Satır genişliği çok uzun olduğunda, satır sonunda göz diğer satıra geçmekte güçlük çeker, çok kısa olduğu durumlarda ise yazıyı algılamaya çalışan ve sürekli yön değiştiren göz hareketlerinden dolayı okuma süreci can sıkıcı ve rahatsız edici bir durum alır.

Çok uzun veya çok kısa satır uzunlukları okumayı aksatır. Satır genişliği çok uzun olduğunda, satır sonunda göz diğer satıra geçmekte güçlük çeker, çok kısa olduğu durumlarda ise yazıyı algılamaya çalışan ve sürekli yön değiştiren göz hareketlerinden dolayı okuma süreci can sıkıcı ve rahatsız edici bir durum alır.

nehir

Şekil.3.44: Sağa sola bloklama ve ortalama (Okur, 2003: 87)

Yukarıdaki resimde görüldüğü gibi soldaki düzenleme normal genişlikte yazı karakteri seçilmiş (garamond book) ancak satır çok kısa olduğu için metin düzensiz bir biçimde bölünmüştür. Ortadaki düzenlemede normal genişlikte bir yazı karakteri (garamond book) tercih edilmiş, her iki taraftan bloklanmış, bunun sonucu olarakta “nehir” diye adlandırılan gelişmiş güzel kelime boşlukları oluşmuştur. Aşağıdaki örnekte ise daraltılmış yapıda yazı karakteri (garamond condensed) seçilmiş ve satır sağdan serbest bırakılmıştır böylece hem daha kısa bir paragraf, hem de daha düzgün bir yazı dokusu elde edilmiştir (Okur, 2003: 87).



Soldan blok sağdan serbest hizalama metodu, ideal harf ve kelime boşluk düzeni sağlar. Ayrıca her yeni satır farklı noktalarda bittiği için, okuyucu nun diğer satır başını bulması da kolaylaşır. Pek çok tasarımcı tarafından en okunur hizalama biçimi olarak bilinir.

Sağdan blok soldan serbest hizalama metodu okuyucunun satır başlarını bulmasını güçleştiren bir methoddur. Küçük metin grupları dizmek için uygundur, ancak uzun metinler için tavsiye edilmez.

Sağdan ve soldan blok hizalama metodu, eğer tasarımcı kelime ve harf boşluk düzenlerini ayarlayabilirse, oldukça okunur olabilir. Ancak bu düzenlemelerin yapılmadığı durumlarda yukarıdan aşağıya doğru uzanan ve metnin akıcılığını bozan “nehir” adı verilen biçimsiz boşlukların oluşmasına sebep olur.

Ortadan hizalama metodu diğer metodlara göre daha resmi bir havaya sahiptir ve kısa metinlerde kullanıldıkları sürece okunurluluk açısından çok sorun yaratmazlar. Ancak uzun metinlerin bu yöntemle dizilmesinden kaçınılmalıdır.

Şekil.3.45: Sağa, Sola bloklama ve ortalama (Okur, 2003: 90)

persistence, and some is totally unreadable. If you haven't seen this sort of typography yet, next time you are in a newsstand skim through magazines like *Transworld Snowboarding*, *Plazm*, *Ray Gun*, *Blur*, *Subnation*, or *Bikini*.

"OH!" some people cry, "the point of type is to communicate, and I can't read this!"

"This is terrible, horrible, a travesty, useless, stupid!"

## But is it?

Did that type get a reaction out of you? Did that type create an extraordinarily strong look and feel? Did that type project an image?

Readability is, of course, an extremely important factor, and nothing is ever going to destroy *all* typography to a point beyond its primary function. Don't even worry about it. But "readability" and "communication" are not the same thing. Whether text is readable or not is a different concept from whether type communicates its message.

You know very well that the message you want to convey, the attitude you want to reflect, the image you want to depict can be strengthened or weakened by your choice of typeface and how you arrange the type on the page.

But you must admit: TYPE IS ABOUT MORE THAN READABILITY

just as clothing is about more than simply keeping us warm, and architecture is about more than keeping the rain off the desk. Our clothes and our homes and offices serve to identify us, to make statements, to express a bigger picture of ourselves. Clothes and architecture communicate messages far beyond their primary functions. **Type no less.**

And if it takes a little more effort to read some of this typography, consider this comment by Joshua Berger, art

director for *Plazm* magazine: **"A person may actually have to spend some time with written words in order to understand them."**

What a wonderful concept—that we spend more time with written words. A handwritten letter from your sweetheart is less readable than a typeset one, but which would you rather spend more time with?

Any good class or book on advertising stresses creating an image that will reach your market.

If you are a very traditional designer or typographer, or if you are a solid part of mainstream America, and you look at this kind of typography and gasp in horror, you can rest assured you are probably not the market they wanted to reach anyway. **SO WHO CARES** what you think.

But grunge typography does reach its intended market very well, and isn't that the point? Isn't that strong and appropriate communication? And if it breaks the rules of traditional typography, is that anything new? Of course, some people break the rules better than others. Some designers can express an attitude exceptionally well with these experiments in type, and others don't quite get it. It's always like that.

Grunge typography is part of a bigger picture. You see, a wonderful thing has happened since the advent of desktop publishing: masses of people have become conscious of typography. Many thousands are now typophiles, enamored with letterforms, serifs, strokes, combinations of faces. No longer is type an invisible, subliminal carrier of a message. It has come to the forefront. More and more often type is being used in all **MEDIA**, not simply to form words, but as a graphic element in itself.

The potential of type has become even greater now that more people are conscious of its power. Some people are pushing the edges of this power, using type in an extraordinarily creative and, to some, heretical way. As with any extreme, it has its advocates and its antagonists. And as with anything wildly creative, positive aspects of this will filter down to the mainstream. I, for one, look forward to it with a smile.

Robin Williams

Şekil.3.46: Bloklama örnekler (Williams, 1995: 101)

Tasarımcı illaki 4 bloklamayı kullanmak zorunda değildir. Kendine sınırlar koymak yerine kendine sınırları zorlayan hizalamalar yapabilir okunabilirliği boamadığı sürece. Resimde de görüldüğü gibi metnin hem serbest kenarı hemde bloklanan kenarlarına çeşitli biçimler verilerek okuyucunun ilgisini çekecek sonuçlar elde edilebilir.

**“SINIRLAR  
YÖRÜNGELER”**

**03-04  
YARIŞMA**  
Son  
başvuru  
tarihi:  
**2 Nisan 2008**

**Yarışma Kuralları**

- Yarışma 2008 yılında, Siemens Sanat Yarışması kapsamında gerçekleştirilecektir.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.

**Yarışma Kuralları**

- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.

**Yarışma Kuralları**

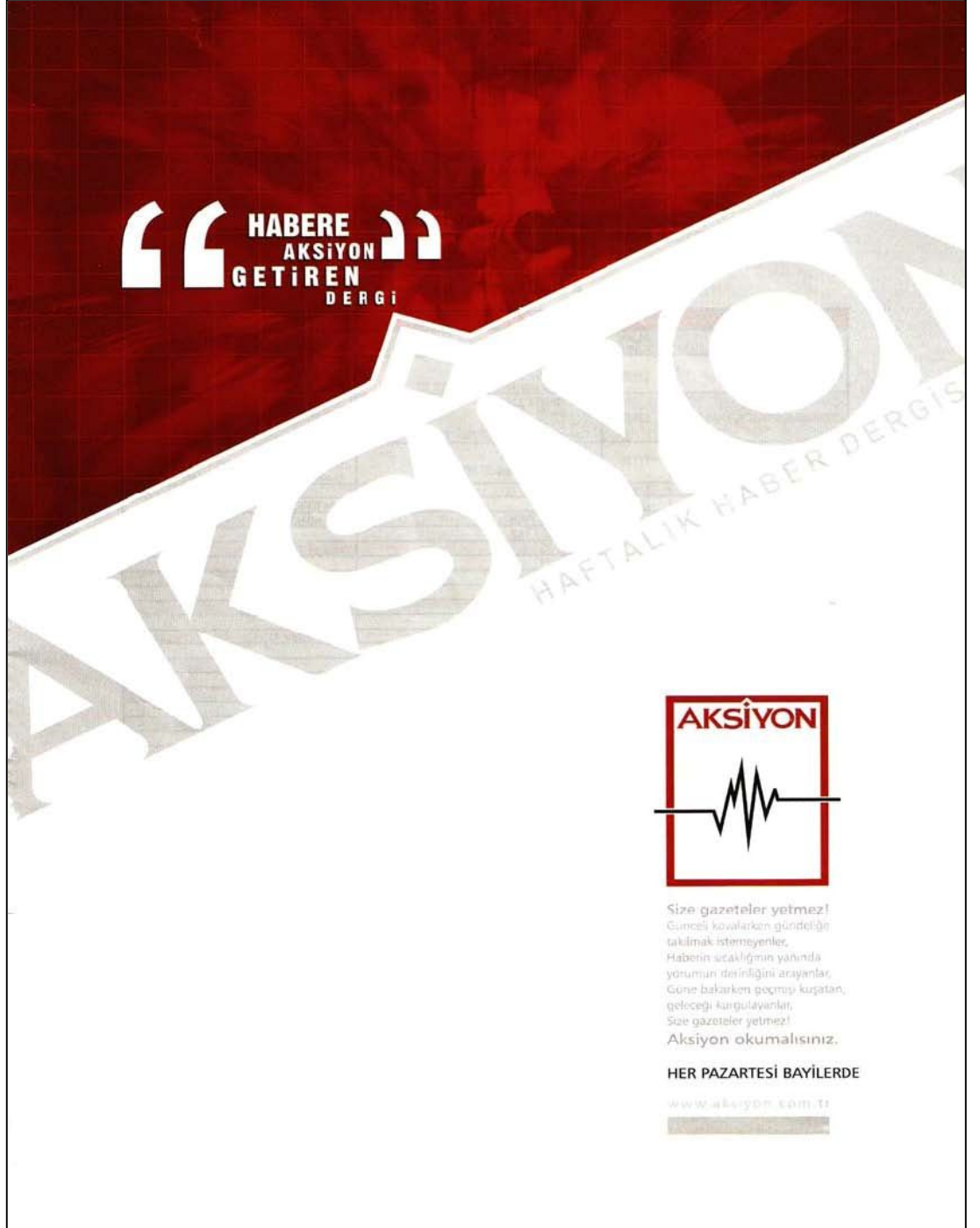
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.
- Yarışma, 15 Mart 2008 tarihinde başlamaya başlayacaktır.

**Siemens//sanat**

Ayrıntılı bilgi, katılım formu ve şartları için: [www.siemenssanat.com](http://www.siemenssanat.com)

Şekil 3.47: Siemens Sanat yarışması, 2008 (Ayrancı, 2009: 143)

Kompozisyon, sayfanın üst sağ kısmından başlayıp, simetrik bir denge düzenlemesiyle sola kaymış ve tekrar sağ alt köşede bitmiştir. Kullanılan renkler bakımından monoton ve gözü rahatsız eden bir kompozisyon söz konusudur.



Şekil 3.48: Aksiyon Haber Dergisi Kapağı, Kasım2007.

Kompozisyon simetrik ve asimetrik denge etkisiyle verilmeye çalışılmıştır. Gözü yormayan, hareketli bir tasarım söz konusudur. Dergi sayfasında, zemin olarak kullanılan renk, beyazdır. “ Aksiyon” yazısının ve sağ alt köşede, logonun altında yer alan yazıların gri renkte yazılması okunurluğu olumsuz yönde etkilemiştir. Kırmızı alanda yer alan slogan niteliğindeki yazının beyaz olarak kullanılması daha fazla dikkat çekmekte ve okunmaktadır. (Ayrancı, 2009: 135)

**ÖĞRENMENİN YAŞI YOK,  
KREDİSİ VAR.**

# EKG

**EĞİTİM VE KİŞİSEL GELİŞİM KREDİSİ**

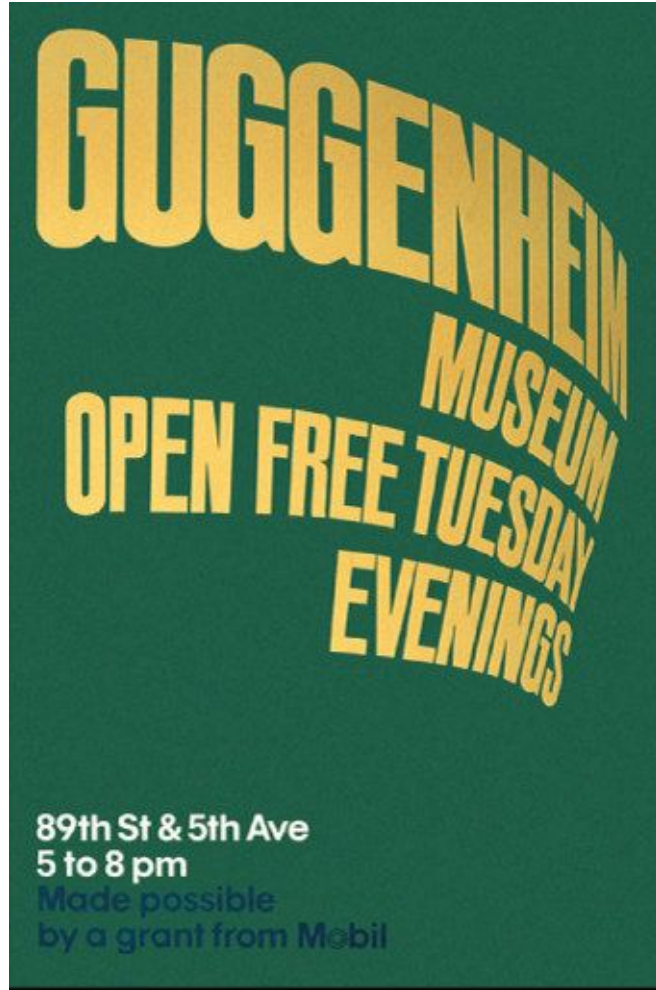
Yabancı dil, bilgisayar kursları vb. için  
ilk 3 ay geri ödemesiz, 24 aya kadar vadeli kredi.  
Eğitim ve Kişisel Gelişim Kredisi hakkında bilgi almak ve başvuru için  
size en yakın Finansbank şubesine uğramanız yeterlidir.

**FINANSBANK**  
SUISEDEUTSCHLAND  
HOLLANDTURKEY

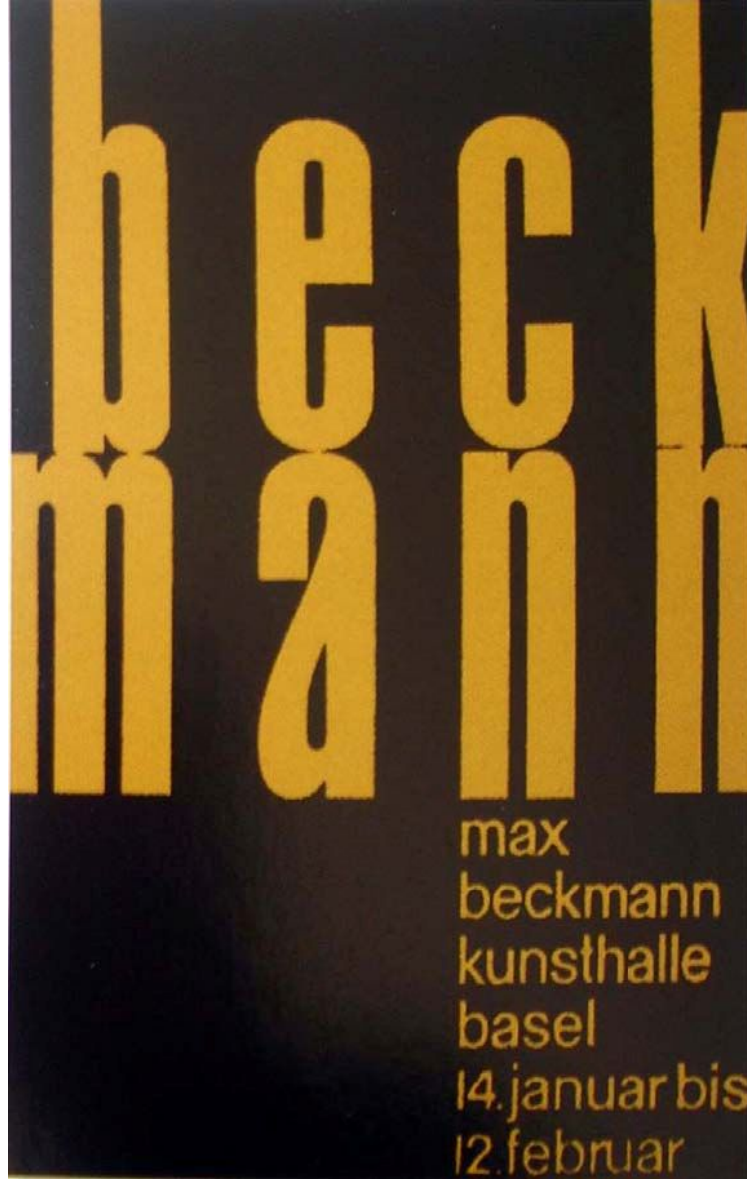
Telefon Bankacılığı: 444 0 900 İnternet Bankacılığı: [www.finansbank.com.tr](http://www.finansbank.com.tr)

Şekil 3.49: Finans Bank Banka kredisi tanıtımı, 2004. (Ayrancı, 2009: 83)

Kompozisyonda merkezi bir yerleştirme hâkimdir. Gz, yukarıdan başlayarak en alta kadar aynı hizada yazıları okumaya devam etmektedir. (Ayrancı, 2009: 83)



şekil.3.50: Okunabilirlikle ilgili rnek. Guggenheim Müzesi Salı Geceleri için afiş tasarımı (Kılıçkaya, 2007: 19).



Şekil.3.51: Sanatçı Max Beckmann'ın bir sergisi için afiş tasarımı, tasarımcı Emil Ruder, 1956 (Durmuş, 2008: 158).

Sarı siyaha en uygun tonu seçilerek uyumlu bir renk bütünlüğü oluşturulmuştur. Tipografinin uygun büyüklükte ve karakterde anlaşılır bir düzenleme ile oluşturulması okunurluğu/okuturluğu artmaktadır. (Durmuş, 2008: 158).



Şekil.3.52: Boyut kontrastının okunabilirliği örneği. (Metin, 2008: 106)

Boy kontrastını başlık, alt başlık dışında çok sık kullanmamak çok fazla hareketli sayfaya tasarım unsuru dâhil etmemek için önemlidir. Aksi durumda okuyucu okuma isteğini yitirir. (Metin, 2008: 105)

### 3.2.1.1. Espas

İlk espas kavramı harf espası denen kelimenin oluşması sırasında ortaya çıkar. Birden çok harften oluşan kelimenin harfleri arasında belirli bir boşluk kalmaktadır. Bu boşluğun iyi ayarlanması bize, kelimein estetik yapısını verirken okunuşunda kolaylaştırır. Aşağı ki “İstanbul” kelimesinin üst kısmındaki kelimedeki harfler birbirinden eşit aralıklı olarak dizilmişlerdir. Espas kuralları uygulanmamıştır. Alt kısımdaki kelimedeki ise espas kuralları uygulanarak yazılmış İstanbul kelimesi görüldüğü gibi daha iyi görüntü vermektedir. Oysa aşağıdaki kelimedeki harflerin birbirindne eşit olarak dizilmeği dikkat çekmektedir. İyi bir espase edilmiş bir kelimenin, harfleri arasındaki boşluğun lineer olarak değil, fakat



görsel olarak eşit yapılması gerekir. Bu ölçülmesi olanaksız boşlukların ölçümünde tek çare gözdür. Bu nedenle espaslamalarda daima mekanik ölçüm yerine gözün doğru görmesi esasa kabul edilir (Çevik, 1982: 192).



Şekil 3.53: Espas örneği (Çevik, 1982: 245)



Şekil 3.54: Espas örneği (Tönel, 2007: 7)

H a r f l e r a r a s ı n d a b ı r a k ı l a n ç o k g e n i  
ş e s p a s l a r d a s ö z c ü ğ ü n b ü t ü n l ü ğ ü n ü b o  
z d u ğ u n d a n o k u m a g ü ç l e ş i r .

Normal espaslama, sözüğün her bölümünde siyah alanların, beyaz alanla orantının, optik olarak eşit olduğı espaslamaadır. Böylece göz, sözcükleri izlerken beyaz alanların dengeli biçimde dağılıtığını görecekt ve okunabilirlikte rahatlık sağlanmış olacaktır. **Bold** yazı karakteri ile dizilen metinlerde sözcükler arası espas dar, light yazı karakteri ile dizilen metinlerde sözcükler arası espas geniş tutulmalıdır. Metinde sözcükleri oluşturan harfler normalden fazla aralıklarla dizilmişlerse, sözcükler arasındaki boşluğun da normalden fazla olması gerekir.

Sözcükler arasındaki boşluk gerektiğinden az bırakılırsa sözcüklerin, görsel olarak birleşmelerine neden olur. Bu durumda sözcüklerin tanınması zorlaştığı gibi okunabilirlikleride zorlaştır. Sözcükler arasındaki boşluğun fazla bırakılması ise, sözcüklerin oluşturduğu satır sürekliliğini bozar ve okuma hızını olumsuz yönde etkiler.

#### a. Harf espası

Harfler yan yana getirildiğı zaman sözcükleri, sözcükler satırları ve satırlar da paragrafları ve metni oluştururlar. Harf formları, sözcükleri oluşturmak üzere yan yana gelirken aralarında kalan boşluğun iyi espaslanması okunaklılık üzerinde çok önemli bir etkiye sahiptir. Bu küçük mekânsal ilişkiler yalnızca okunaklılık için değil, görsel yönden daha düzenli ve uyumlu tipografik iletişim için de önemlidir. Harfler ritmik olarak sözcüklere, sözcükler de satırlara doğru akarken oluşturdukları tipografik örgü ve metnin tonu espas ayarlamasıyla gerçekleştirilir. Tipografik elemanlar arasındaki mekânsal boşluklar ve örgü tutarlı olduğı zaman kolaylıkla okunabilir bir metin ortaya çıkar. Normal espaslama, sözcüklerin her bölümünde siyah alanların, beyaz alanlara oranının optik olarak eşit olduğı espaslamaadır. Böylece göz, sözcükleri izlerken siyah-beyaz alanların dengeli bir biçimde dağıldığını görecekt ve okunabilirlikte rahatlık sağlanacaktır (Bentele, 1952: 20).



Şekil 3.55: Harf Espası ( Özdemir, 2007: 51)

İngilizce olarak tasarlanmış fontlar Türkçeleştirilirken, “s”, “g”, “c”, “I”, “O”, “U”, gibi harfler, “ş”, “ğ”, “ç”, “İ”, “Ö”, “Ü”, olarak yeniden düzenlenir. Bu düzenleme sonrasında oluşan yeni harfler metin içerisinde kullanıldığında, bilgisayar, dizgide otomatik espası temel aldığı için hatalı espaslar ortaya çıkabilir. Bu gibi durumlarda manüel yöntemle espaslama yaparak hataları gidermede yarar vardır.

## **b. Kelime espası**

Sözcükler arası boşluğun ne kadar olacağı, okunabilirliği yakından ilgilendirdiği için en az harf espası kadar önemlidir. Sözcükler arasındaki boşluk metin bloğunun tonunu belirler. Metin tonunun az ya da çok oluşu da dolayısıyla okumayı etkiler. Sözcükler arasındaki espas, bir sözcükteki harfler arası espastan hissedilir derecede fazla olmalıdır. Bununla birlikte sözcük espası, satırın yatay vurgusunu ve sürekliliğini bozacak şekilde olmamalıdır. O halde normal sözcük espası, hem harf espasına hem de satır espasına bağlı olacaktır.

Bir metinde kelimeleri oluşturan harfler normalden fazla aralıklarla dizilmişlerse o zaman kelimeler arasındaki espasın da doğal olarak normalden fazla olması gerekir. Bunun aksi, harfler sıkışıkça yoğunluk nedeni ile sözcükler arası espasın biraz daha sıkışık olması gerekir. Et kalınlığı fazla olan harflerden oluşan yazılarda sözcükler arası espas sıkışık, ince et kalınlığı olan harflerden oluşan yazılarda da boşluklu görüneceğinden, sözcükler arası espas geniş tutulmalıdır. Harfler ve sözcükler arasındaki espas, harflerin genişliği ile orantılı olmalıdır. Bu orantı genellikle kişisel yargıya açık bir konudur (Carter, 1985: 87).

Kelime espaslara kontrol akına alınmasında etkili olacak faktörler: Hece bölme: hece bölmeye izin verilerek kelime espası kontrol edilebilir. Eğer hece bölmeye izin verilmezse son kelime tam bloklar diğer satıra geçer bu da kelime espasını arttırır. Fakat hece bölmelerini satırların birbiri ardına kullanmaktan kaçınılır. Harf espası; kelime espası iyi olmayan bir dizgi harf espası ile düzeltilebilir. Örneğin; kelime espası çok genişse harf espası arttırılabilir. Gazetelerde yaygın kullanılır. (Craig: 1990; 1-52).

Type set with all lines the same length and aligning on both the left and the right is referred to as justified type. In order to make the lines equal, the wordspacing is adjusted so that each line fills the entire measure. Because the number of words in each lines varies, the wordspacing also varies from line to line. This uneven wordspacing, necessary to justify lines of type, is not noticeable if the type is properly set.

Justified type is the most widely used type arrangement, especially for books, magazines, and newspapers. Because all the lines of type are the same length and the margins are even, a page of justified type assumes a quiet look.

#### Tam Blok Dizgi

In this arrangement, the lines have no predictable pattern in length or placement. The simplest method of achieving this effect is to have the copy set with specified linebreaks and then arrange the lines yourself in mechanicals. There are no rules and probably no two designers would break the lines in the same place. Asymmetrical arrangements can be visually interesting, but because they are difficult to read they should be restricted to small amounts of copy.

#### Asimetrik Dizgi

Type set with lines of varying length, and even wordspacing, is referred to as unjustified type. If the lines of type align on the left they will be ragged on the right. This arrangement is referred to as flush left, ragged right. Type can also be set flush right, ragged left. There are three major advantages to unjustified type. First, the even wordspacing creates a uniform overall texture. Second, it is ideal for setting type in narrow columns, and third, it reduces hyphenation to a minimum. Unjustified type is the second most widely used type arrangement.

#### Sağa Dayalı Blok Dizgi

Type set with lines of varying length, and even wordspacing, is referred to as unjustified type. If the lines of type align on the left they will be ragged on the right. This arrangement is referred to as flush left, ragged right. Type can also be set flush right, ragged left. There are three major advantages to unjustified type. First, the even wordspacing creates a uniform overall texture. Second, it is ideal for setting type in narrow columns, and third, it reduces hyphenation to a minimum. Unjustified type is the second most widely used type arrangement.

#### Sola Dayalı Blok Dizgi

Another way to arrange lines of type is to center the lines on the page. Centered type, like unjustified type, has the advantage of even wordspacing. When using centered type, make sure the length of the lines varies enough to create an interesting silhouette. To control the shape of the setting, give the typesetter a minimum and maximum line length. Reading centered lines can be demanding, therefore centered type is better suited to small amounts of copy.

#### Ortalanmış Dizgi

Şekil 3.56: Kelime Espasına Örnekler

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

#### Açık

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

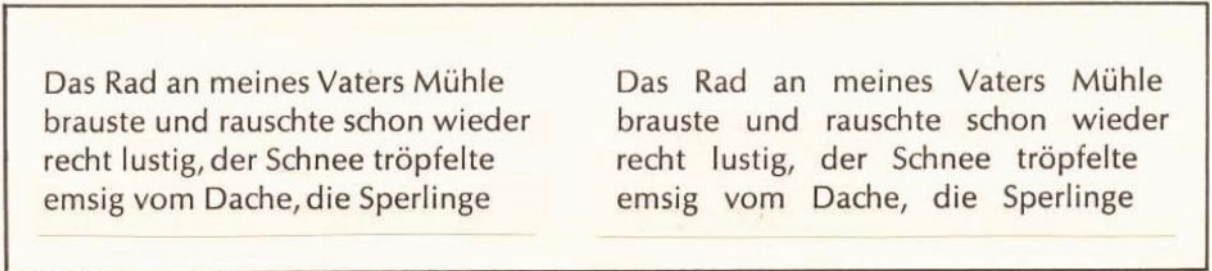
#### Normal

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

#### Sıkı

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

#### Çok Sıkı



Şekil 3.57: Kelime Espasları

### c. Satır espası

Kelimelerden oluşmuş bir satır, ikinci bir satırla alt alta gelecekte bir başka bir espas sorunu olan “satır aralığı” sorunu ortaya çıkmaktadır. Satırlar ikiden fazla ise ortada bir metin söz konusudur. Böylece okuma rahatlığında düşünölmelidir. Öncelikle estetik amaçlı birkaç kelimedenden oluşan iki satırlık bir görüntüde satır aralığı sartaçının görüşüyle saptanır. Bu oran, harf yüksekliğinden fazlada olabilir ve 1/1 den başlayarak 3/2 ve 2/1 oranlarına çıkabilir. Burada harf yüksekliğinin katlarını almak yararalı olacaktır. Uzun metinlerde satır araları, harf yüksekliğinden az ise kelime araları delik hissini vereceğinden tüm yazı kompozisyonunun görüntüsü bozulabilir. Bu nedenle, satır aralarının kesinlikle, kelime aralarından fazla olması gerekir (Çevik, 1982: 200, 201).

Temel çizgiden  
temel çizgiye 24 punto

Points, and some-  
times half-points, are  
used to measure the  
space between lines  
of type.

24 punto yazıda normal satır espası

Temel çizgiden  
Temel çizgiye 28 punto

Points, and some-  
times half-points, are  
used to measure the  
space between lines  
of type.

24 puntoluk yazıda +4 puntoluk satır espası

Temel çizgiden  
Temel çizgiye 22 punto

Points, and some-  
times half-points, are  
used to measure the  
space between lines  
of type.

Şekil 3.58: Satır espası  
örneğı

24 puntoluk yazıda -2 puntoluk satır espası

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause; er

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause; er

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause; er

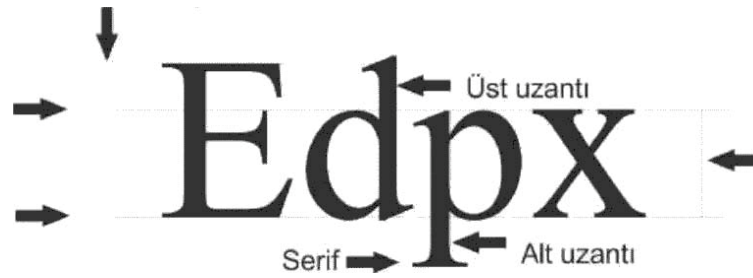
Şekil 3.59: Dar, normal ve geniş satır aralıklı dizilmiş üç metin örneği. En rahat okunanı görüldüğü gibi normal satır aralıklı olanıdır (Çevik, 1982: 202).

#### **d. Paragraf ve sütun espasları**

Metin, en büyük form birimi olan paragraflardan oluşur. Paragraflar yazıda, metnin anlamının daha iyi kavranabilmesi ve rahat okunabilmesi için yapılırlar. Her bir paragraf, bir fikrin üzerine kurulur ve o fikri işler. Tasarımcıların önemli görevlerinden biri de, bir düşüncüyü tipografik olarak diğerlerinden ayırmak, içeriği netleştirmek ve okuyucunun kavrayışını artırmaktır. Bir metnin yapısı içinde paragrafların açıkça ayrılması, bunu başarmanın yollarından sadece biridir. Okuyucu, her paragrafın başka bir temayı işlediğini bilir ve dolayısıyla yazıyı daha kolay ve çabuk anlayabilir. İki paragrafı görsel olarak birbirinden ayırmak için ikinci paragrafın ilk kelimesi, soldan bloklanan bir yazıda biraz içerden başlatılır ve iki

paragraf arasında iki satır aralığı kadar bir boşluk bırakılır. Bırakılan bu boşluk için kesin matematiksel bir ölçü söz konusu değildir. Görsel olarak iki paragrafın birbirinden ayrılması yeterlidir. Günümüz modern yazı mizanpajların da bu şekildeki klasik anlamda paragraf başlama yöntemi artık bırakılmaktadır.

Yeni paragrafın ilk kelimesi biraz içeriden başlamak yerine yine soldan aynı blok hizasından başlamaktadır. Paragraf ayırımını göstermek amacıyla bu yeni paragrafın ilk satırıyla önceki paragrafın son satırı arasında, normal satır aralığından daha geniş bir boşluk bırakılmaktadır. Bu çeşit uygulamalarda bazen paragraflar arasında fazla boşluk değil, normal satır aralığı bırakıldığı da olmaktadır. Paragraf ayırımı da, önceki paragrafın son satırının kısa bitiminden yararlanılarak elde edilmiş olmaktadır. Ancak paragrafın son satırı her zaman kısa bitmeyebilir. Bu durumda paragrafların birbirlerine karışma tehlikesi ile karşılaşılır. Gazetelerde ve dergilerde rahat okunabilirliği sağlamak amacı ile satır genişlikleri kısa tutulur. Bu kısa satırlardan oluşan metinlere sütun (matbaacılıkta kolon) denilir. Sütunları birbirlerinden ayırmak için aralarında belirli bir boşluğun bırakılması zorunludur. Sağdan ve soldan bloklanmış metinlerde kısa bir boşluk yeterli olacaktır. Ancak soldan blok olup ta sağ tarafları serbest sütunlar yan yana geldikleri zaman, tam blok sütunlardan daha fazla birbirlerine yaklaştırılırlar. Böylece iki sütun birbirlerinden fazlaca uzaklaşmamış olarak algılanır (Kurnazoğlu, 2001).



Şekil 3.60: Harflerin satır üzerine dizilmesi (Ayrancı, 2009: 51).

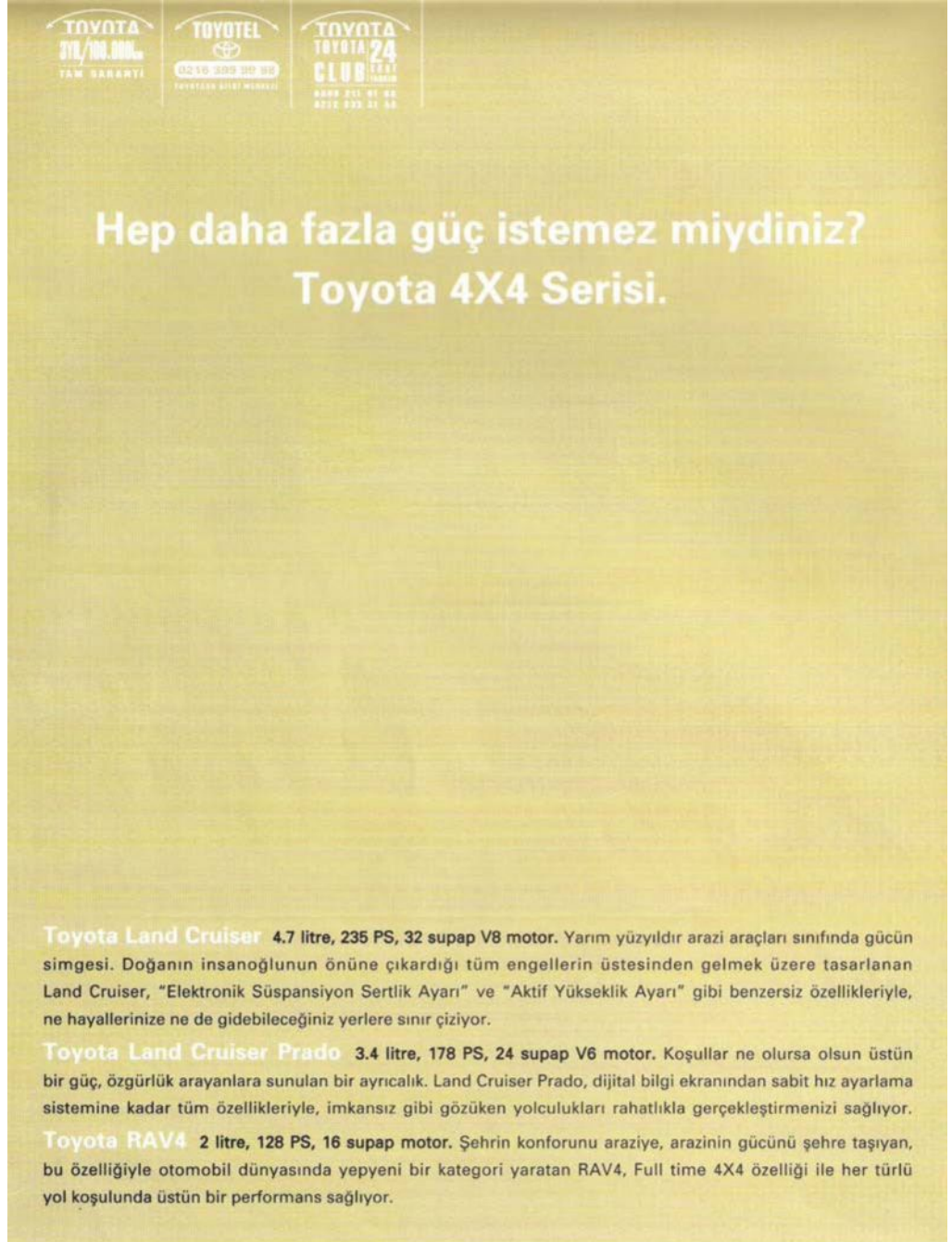




Şekil 3.61: Art& Life Dergisi tanıtımı Eylül – Ekim 2006.

Sayfa tasarımında yer alan metinler, görsel bütünlük açısından kendi içlerinde eşit satır aralıklarıyla düzenlenmiştir. Harf aralarında normal bir boşluk düzeni söz

konusudur. Böylece, yazılar renk bakımından gri ton etkisinden uzaklaşmıştır. Dergi sayfasında zemin olarak kullanılan renk, beyazdır. Yazılarda ise siyah ve turkuaz renk seçilmiştir. Bu iki rengin birbirine uyumlu olması görsel açıdan etkili bir durum yaratmaktadır. Başlık, sayfaya, büyük punto ile dengelenmiştir. (Ayrancı, 2009: 69)



The advertisement features a light beige background. At the top, there are three logos: 'TOYOTA 5YIL/100.000 KM TAM GARANTİ', 'TOYOTEL 0216 500 00 00 TOYOTA KLİP MERKEZİ', and 'TOYOTA 24 HAYAT CLUB 0850 211 01 00 0212 030 21 00'. The main headline reads 'Hep daha fazla güç istemez miydiniz? Toyota 4X4 Serisi.' Below this, there are three paragraphs describing different models: 'Toyota Land Cruiser 4.7 litre, 235 PS, 32 supap V8 motor.', 'Toyota Land Cruiser Prado 3.4 litre, 178 PS, 24 supap V6 motor.', and 'Toyota RAV4 2 litre, 128 PS, 16 supap motor.' The Toyota logo and 'TOYOTA SA' are at the bottom.

**TOYOTA** SA  
TOYOTA-SABANCI OTOMOTİV SAN. VE TİC. A.Ş.

Şekil 3.62: Otomobil Tanıtımı, Aralık 1998. National Geographic Traveler- 1 Numara Hearst (Ayrancı, 2009: 89).

Resim 62'de Tipografik öğeler kendi aralarında eşit satır aralığında düzenlenmiştir. Ancak, sayfanın yukarısında yer alan yazılar ile en altında yer alan yazılar arasında çok büyük satır aralığının olması dengesizlik yaratmaktadır. (Ayrancı, 2009: 91)

Dünyanın ilk ve tek interaktif reklam platformu ReklamMatik.com'da

77845

kişi reklamınızı *Kesim* izleyecek

**Reklam filmi yayını**  
Reklam filmlerinizi ReklamMatik.com üzerinden yayınlanır ve tanımladığınız hedef kitle tarafından izlenir. İzleyenler etiketleme ve değerlendirme yapabilirler. Reklam filminin sonuna, izlendiğini ispatlamak üzere filmle ilgili reklam sorusu eklenir. Reklam sorusundan sonra tek soruluk bir anket düzenlenebilir.

**Reklam oyunu (AdverGame)**  
Hedef kitleniz, odağında ürününüz, markanız ya da reklam filminizin olduğu oyunları oynayabilir. Böylece vermek istediğiniz mesajları daha eğlenceli bir yolla iletebilir, marka bilinirliğini artırabilirsiniz.

**E-mailing, SMS ve MMS gönderme**  
ReklamMatik.com'un veri tabanı üzerinden tanımladığınız hedef kitlenize toplu e-mail gönderimi yapabilirsiniz. Hedef kitlenizin cep telefonu kullanımı internete oranla daha yüksekse SMS veya MMS gönderebilirsiniz. Böylece reklam filmlerinizi, kampanya ve etkinliklerinizi ister metin, ister resim, isterseniz de video formatında hedef kitlenize iletebilirsiniz.

**Anket**  
Tanımlı hedef kitleniz arasında dilediğiniz sayıda sorudan oluşan anketler düzenleyebilirsiniz. Ankete katılanlar hiçbir baskı altında kalmadıkları için en doğru sonuca ulaşabilirsiniz.

**Raporlama**  
ReklamMatik.com'un raporlama hizmeti sayesinde reklamlarınızı kimlerin kaç kere izlediğini, kimlerden nasıl tepkiler aldığını ve daha birçok istatistiki ayrıntıyı kolaylıkla öğrenebilirsiniz.

 reklammatik.com  
Hit Medya ve İnternet Teknolojileri Tel.: 0212 266 38 90

Şekil 3.63: Reklammatik.com web sitesi reklamı, Ocak 2009, Mediacat Dergisi. (Ayrancı, 2009: 93)

# DÜNYA BİZE DANIŞIYOR

LÖSEV, artık BİRLEŞMİŞ MİLLETLER  
Ekonomik ve Sosyal Konseyi Özel Danışmanlık  
statüsüne sahip bir sivil toplum kuruluşu...

*Lösemi ve Kanser hastalıklarında  
güven duyulan bir dünya markası  
olduğumuz için gururluyuz.*

Pediyatrik Hematolog  
Dr. Üstün EZER  
Yönetim Kurulu Başkanı



Şekil 3.64: LÖSEV Vakfı Tanıtımı, Mart 2008, Yeni Yüzyıl Dergisi. (Ayrancı, 2009: 97)

# ADRES DE GİŞİK LİĞİ

FM 88 92 98 102 **105.6** 108 MHz

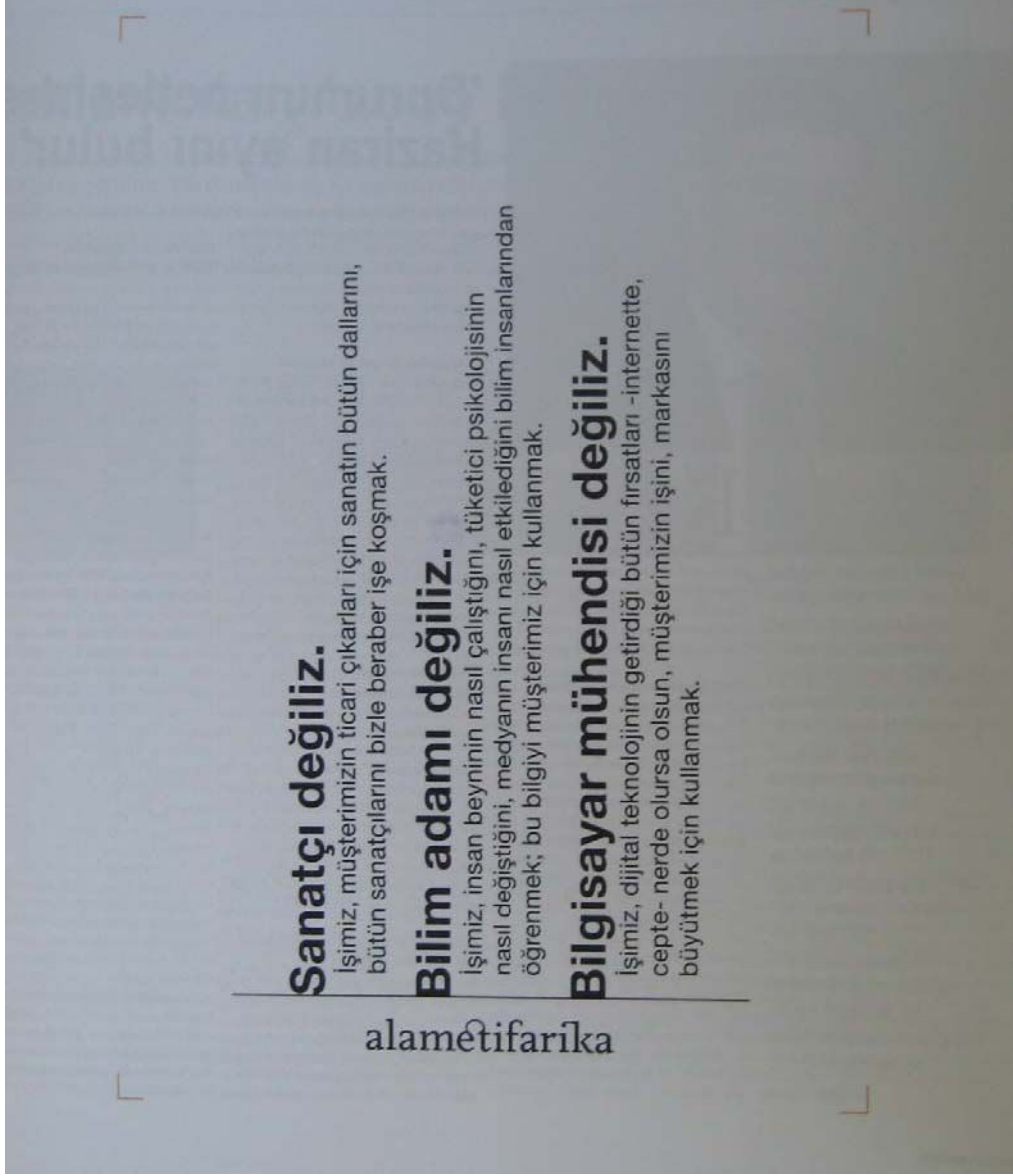


Türkçe pop müziğin az konuşan, çok müzik yayınlayan radyosu **Radio 1**, **105.6** frekansına taşınmıştır. Tüm dinleyicilerimize duyurulur.



[www.radyo1.fm](http://www.radyo1.fm)

Şekil 3.65: Radyo 1 Tanıtımı, Nisan 2007. İstanbul Life Dergisi.



Şekil 3.66: Alametifarika Reklam Ajansı Tanıtımı, Ocak 2009, Mediacat Pazarlama Ve İletişim Dergisi.

Şekil 63’de satır aralarında ve harf espaslarında dengeli bir boşluk düzenlemesi yapılmıştır. Sayfa, kompozisyon bakımından oldukça sade olarak düzenlenmiştir. Merkezi yerleştirmenin egemen olduğu bu kompozisyonda gözü rahatsız etmeyen bir okunaklılık söz konusudur. Kompozisyon, farklı yazı fontları ve yazı renkleriyle güçlü kılınmaya çalışılmıştır. Şekil 64’de tasarımda başlık, metin gibi tipografik unsurlar kendi aralarında bir gruplama yapılarak düzenlenmiştir. Bu durum tipografik unsurlara bir kütle etkisi vermektedir. Harf boşluklarının normal aralıktaki olması okumayı kolaylaştırmaktadır. Başlık ile metinler arasında sabit bir aralık söz konusudur. Lösev için hazırlanan bu reklamda kullanılan renk ve yazı biçimleri arasında bir uyum sağlanmaya çalışılmıştır. Başlık yazısı ve kuruluş amblemleri, sayfanın tam ortasına gelecek şekilde hizalanmıştır. Kompozisyonda siyahın ve beyazın tercih edilmesi verilmek istenen mesajın önemini vurgulamaktadır. Şekil 65’de ise sloganda ve gövde metninde sabit satır aralığı kullanılmıştır. Her iki öğede kendi içinde düzenlidir. Sayfanın altında bulunan marka ismi ile gövde metni arasındaki aralık fazladır. Ancak, tasarıma genel olarak bakıldığında, tasarımın bir bütün halinde düzenlendiği görülmektedir.

Şekil 66’da planlı kullanılan satır aralıkları ve harf espasları tasarımda kullanılan siyah ve beyazın da desteğiyle doğru kompozisyonun oluşmasını sağlamıştır. Başlıklar, metin ve kuruluş bilgilerinde kullanılan farklı düzenleme, kompozisyona hareket kazandırmıştır. Alametifarika reklam ajansının yaratmak istediği farklı imaj, bu tasarımda kendini göstermektedir. Başlık ve metin yazılarının hemen hemen aynı puntoda yazılmış olması kompozisyonun bir düzen içinde olmasını sağlamıştır. Ancak tasarımda, okunurluk bakımından gözü yoran bir etki görülmektedir. (Ayrancı, 2009: 95, 99, 101, 114)

#### **e. Tipografi hakkında bir kaç öneri**

Tüm bu teknik bilgiler dışında, doğru tipografi için gerekli başka noktalarda vardır. Tipografi hakkında edinilmesi gereken teorik bilgi ve tipografi kültürü de hatasız tipografi için gereklidir. Bu deneyimlere dayalı teorik bilgileri de, Çetin Erden ve Theodore Conover şöyle özetlemiştir: ( Özdemir, 2007: 55, 56)

- Tipografi geçmişteki deneylerden yararlanmalı ancak, yeni görüşlere ve geleneğe de açık olmalıdır.
- Tipografi çağa uygun tasarımlar yapabilmeli ve yeni fikirler üretebilmelidir.
- Tipografinin ana görevi yazıdır ve tipografi yazısal anlatı amacına yöneliktir.
- Tipografi yeni harf karakterleri üretmez, üretilmiş olanaklardan amacına uygun olanı seçer ve kullanır. Bu nedenle yazının işlevsel yönlerini iyi bilmelidir.
- Tipografik tasarımlar sanatsal heveslerle işlevsellikten saptırılmamalı ve tipograf bu sınırı korumalıdır.
- Yazı tasarımcısının tasarımında işlevsellik ve evrensellik ön planda olmalıdır. (Erden, 47)

Yazı ile çalışmada etkili bir çalışma oluşturmak için deney, araştırma ve testlerle ispatlanmış 10 öneri şöyledir:

- 1- Doğru yazı stili kullan
- 2- Yazıyı uygun ölçüde diz
- 3- Espaslara göz at
- 4- Sayfa kenarı boşlukları ve sınırları hatırla
- 5- Uygun yazı ölçüsünü seç
- 6- Yazı stilini dikkatlice karıştır
- 7- Tamamı büyük harflerden olan satırları dikkatlice kullan
- 8- Sıkıcı olma
- 9- Garip düzenlemelerden kaçın
- 10- Metni kontrol et (Conover, 1985: 66).

### **3.2.1.2. Form – karşı form**

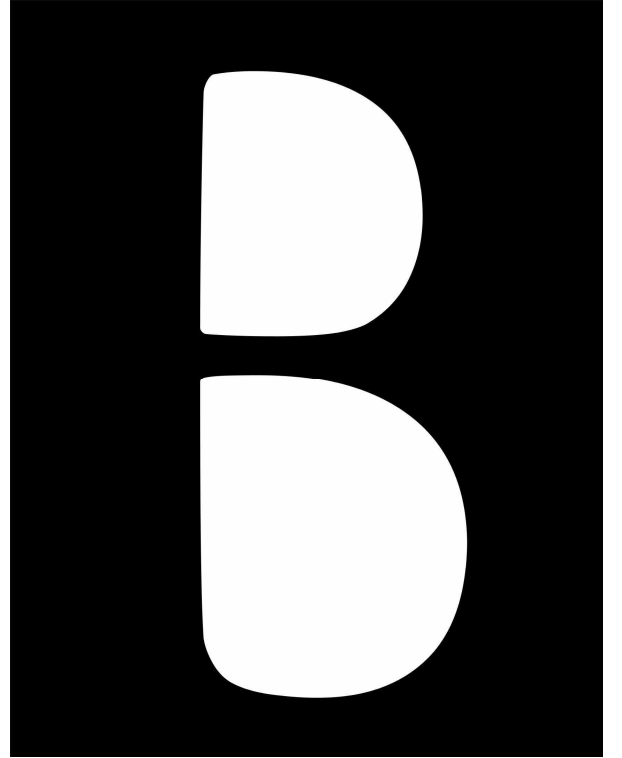
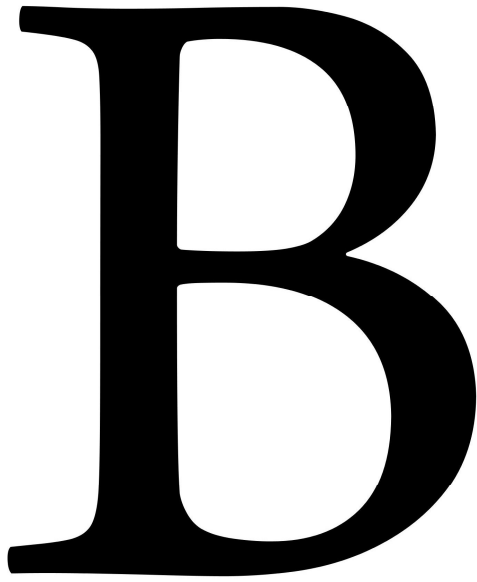
Kağıt üzerine basılı olan tipografik elemanlar, ışığı yakalar, aktif hale getirir ve düzenler. Basılı değer, aynı zamanda formun bütününe belirleyen karşı değerini de yaratır. Basılı olmayan alanlar tasarlanamayan boşluklar değildir, aksine basılı değerlerin bir elemanıdır. Harflerin iç kısımlarında kalan beyaz boşluklar, harflerin yapılarında aktif rol oynadığı için yazı karakteri tasarımcısı, tasarım sırasında form –



karşı form, basılı alan – basılı olmayan alan ilişkisini sürekli göz önünde bulundurmalıdır.

Harfleri sözcük oluşturmak için bir araya getirmek, harflerin iç kısımlarının ve harf espaslarının beyazlığı ile ilgili bir oyuna dayanır. Sözcükleri oluşturan harfler sıkışık espaslandıkları zaman yoğun bir siyah oluştururlar ve aynı zamanda harf formlarının içerisinde kalan beyaz boşluğun etkisini de güçlendirmiş olurlar. Çok fazla bırakılan satır aralığı ağır karşıt form olarak beyaz bir şerit etkisi oluşturduğundan cümle yapısının okunabilirliğinde engellemiş olur.

Okunabilirliği kolay olan cümlede, basılı alanla basılı olmayan alan arasındaki sağlanmıştır ve cümlenin alan etkisi ile satırların şerit etkisi aynı derecede etkin olmuştur. Beyaz alanlar pasif birer arka plan değildir. Tasarımcı, tipografik elemanların çevresinde, yeteri kadar beyaz boşluk bırakmaya dikkat etmelidir. Basılı olmayan beyaz boşluklar okuyucunun bakışını ve ilgisini daha iyi yakalar. Çeşitli kategorilerdeki elemanları ayırır, bu elemanların aralarındaki aralarındaki ilişkiyi vurgular. (carter, 1985: 86)



Form (Basılı alan)  
Harflerin siyah yüzeyleri

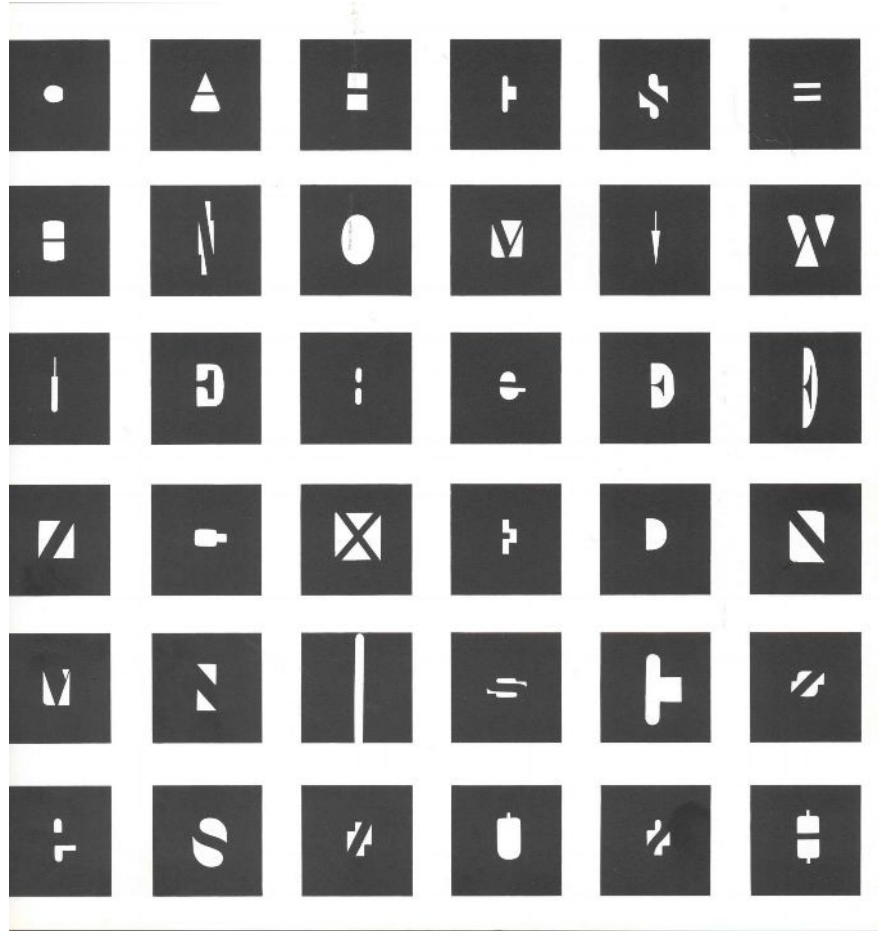
Karşı Form (Basılı olmayan alan)  
Harflerin iç kısımlarında kalan beyaz boşluklar

Şekil 3.67: Form - Karşı Form Örneği. (Tönel, 2007: 10)

# FORM

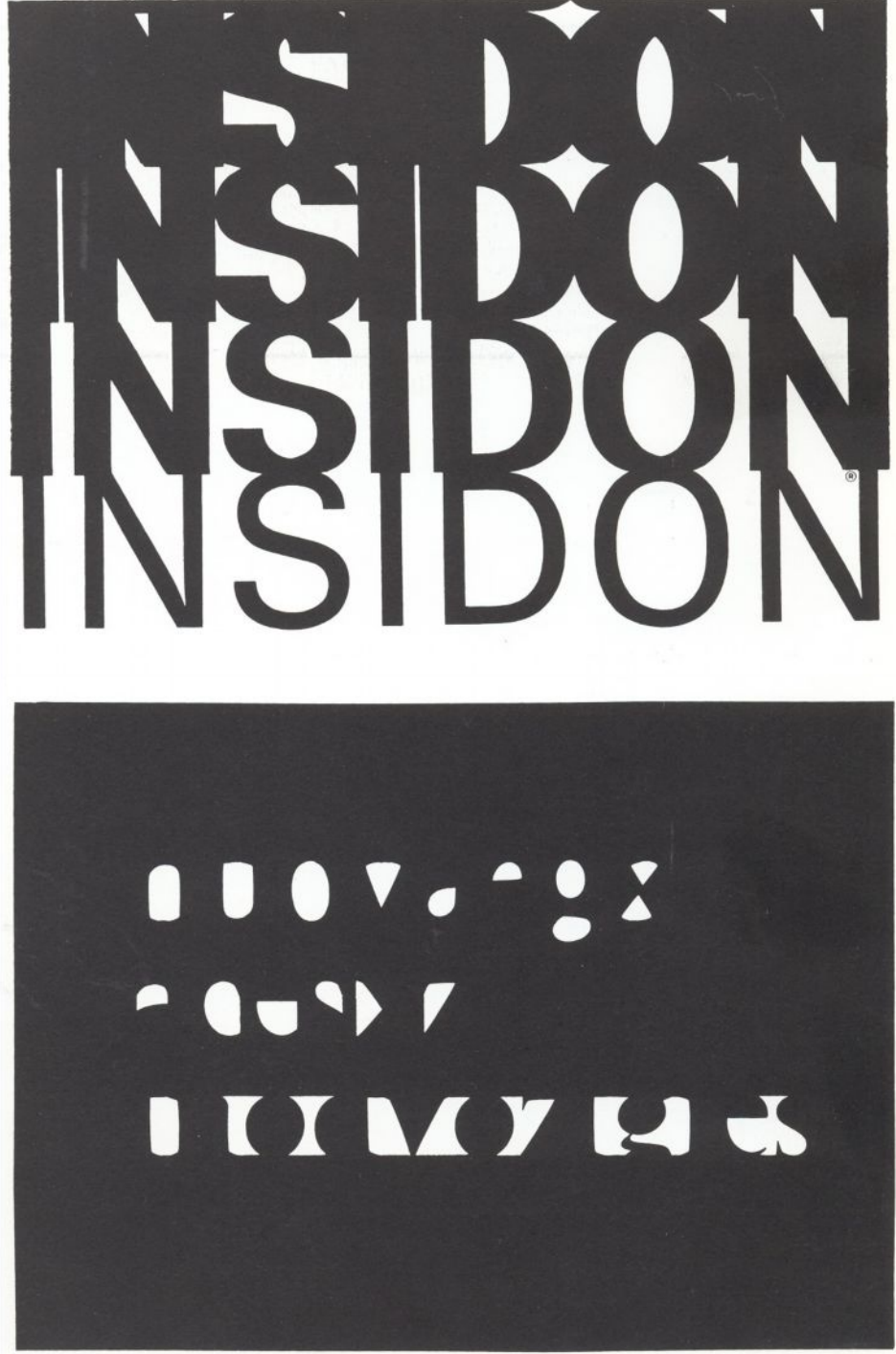


Şekil 3.68: Form - Karşı Form Örneği (Tönel, 2007: 10)

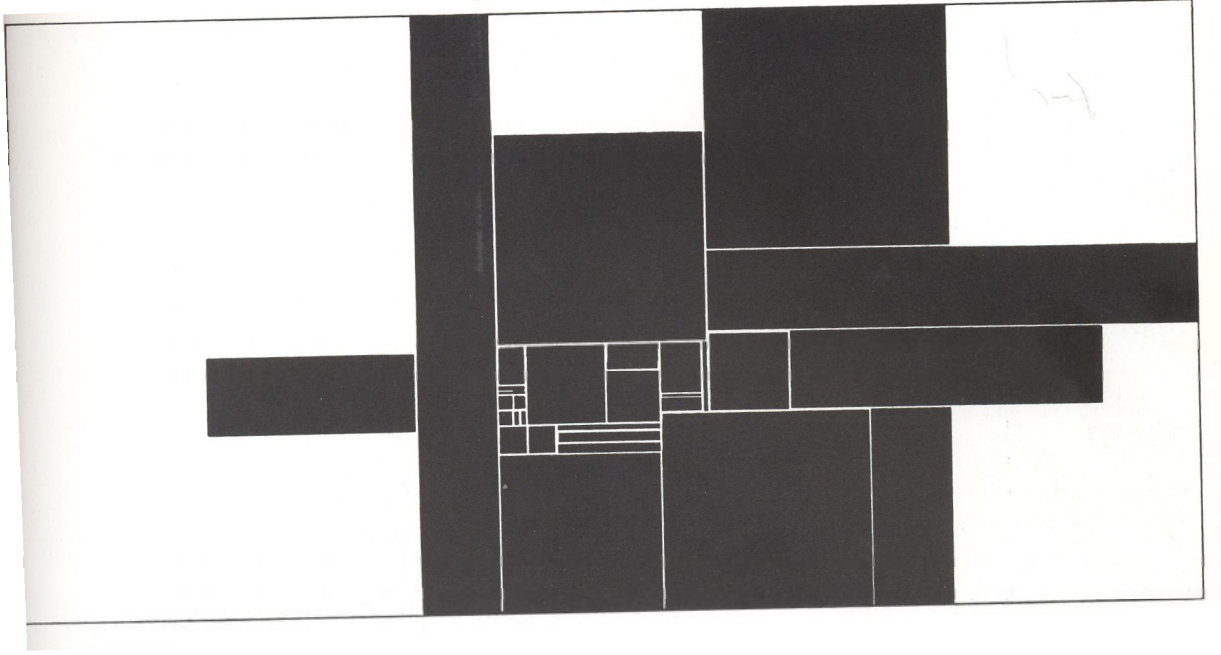


Şekil 3.69: Form - Karşı Form Örneği

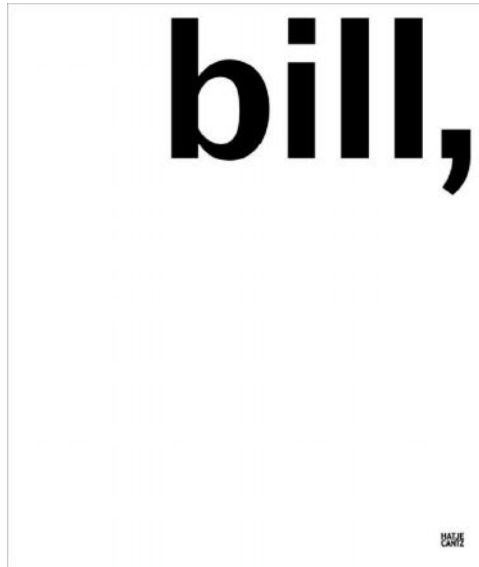
Harflerin iç kısımlarında kalan beyaz boşluklar, harflerin yapılarında aktif rol oynadığı için yazı karakteri tasarımcısı, tasarım sırasında form ve karşı form ya da basılı alan, basılı olmayan alan ilişkisini sürekli göz önünde bulundurmalıdır. (Ruder, 2001: 53)



Şekil 3.70 : Form - Karşı Form Örneği (Ruder, 2001: 59)



Şekil 3.71: Form Örneği (Ruder, 2001: 59)



Şekil 3.72: Form Örneği. Max Bill için hazırlanan kitabın kapak tasarımında geniş beyaz alan kullanılmıştır. (Kılıçkaya, 2007: 44)



Şekil 3.73: Form Örneği. Direction dergisinin 1944 yazı kapak tasarımında yine beyaz zemin tercih edilmiştir. (Heller, 2004: 30)



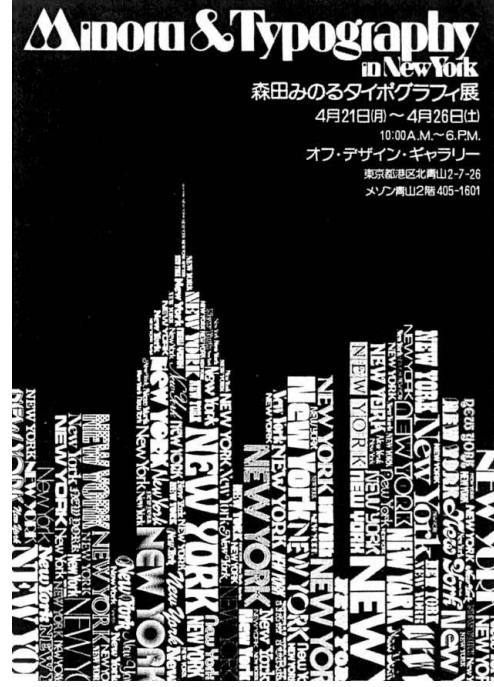
Şekil 3.74: Form Örneği. Benzerdin ilaç için tasarlanmış ilanlar, 1943 (Heller, 2004: 48)



Şekil 3.75: Form Örneği. Japon Grafik Tasarımcıları Birliği için afiş düzenlemesi, 1992. (Kılıçkaya, 2007: 66)



Şekil 3.76: "The Mask of Sorrow" sayfa tasarımı (Eye Vol. 58-2005: 21)



Şekil 3.77: Neville Brody tarafından “A” yazı karakteri kataloğu için tasarlanan ayrıç (Poynor, 1991: 101)

Şekil 3.78: Minoru Morita tarafından tasarlanan New York afişi, 1975. (Language of Type, 1996: 21)



Şekil 3.79: Mervyn Kurlansky tarafından tasarlanan polaroid afişi (Hinrichs, Hirasuma , 1990: 153)

### 3.2.1.3. Kontras

Kontras iki değer, kontrast kontras kurallarına uygun olarak birleştirildikleri zaman bu iki değerinde etkisi değişir, artar. (soğuk renklerle kullanılan sıcak renkler daha sıcak görünür...) Kontras olmayan değerler bir arada kullanıldığında ise tasarım monoton bir sonuç alır. Bir yazı karakterinin estetiği ve kolay okunabilirliği; dairesel - düz, kalın-ince, geniş – dar, düşey – yatay, hareketli – durağan, simetrik – asimetrik, büyük harf – küçük harf... gibi bir sizi kontrastlığa bağlıdır. Kontras değerler bir araya getirilken dikkat edilecek nokta, bütünlük etkisinin değişmemesidir. Kontraslar bütünlük içinde uyum oluşturmalıdır. Eğer açık ve aşırı koyu, büyük ve aşırı küçük gibi şiddetli kontras varsa yan yana gelen elemanlardan birisi fazlasıyla ön plana çıkar, bu da iki eleman arasında dengeyi alt üst eder; hatta hiç ortaya çıkarmaz. Zıt elemanların ilişkisi görsel tasarıma canlılık kazandırır. Bu zıtlıklar düz çizgi- dairesel çizgi, form-karşı form, dinamik ve durağan ilişkisi gibi unsurlardır. Tasarımcı bu zıtlıkları dinamik bir uyum içerisinde kullanabildiği zaman sonuca ulaşmış demektir. (Tönel, 2007: 15)



Şekil 3.80: Zıtlık (Tönel, 2007: 14)





Şekil 3.81: Kontrsalıklar (Ruder, 2001:136,141, 137)



Şekil 3.82: (Ruder, 2001: 135, 140)

İç mekânlarda yazı için renk seçilirken, renk ve ton yumuşatıcı etkilerin hemen hemen hiç olmadığını gözönüne almak gerekir. Açık havada olduğu gibi sis, hava kirliliği v.b. etkiler hiç yoktur. Bu nedenle bütün renkler dış mekândakilere oranla yumuyatılmalıdır. Ayrıca yazı ve zemin, çevrede bulunan diğer renklerde uyum göstermesi gereklidir. Renkler üzerinde suni ışığın etkisi çok fazladır. Bu yüzden yazıda seçilen renklerin iç mekânda kullanılan ışıklandırma sistemine (ampul, florasan, renkli ampuller) uyum göstermesinede dikkat edilmelidir.

Dış mekânlarda yazılar, iç mekânlara oranla daha canlı renklerde olmalıdır. Uzun mesafeler, hava kirliliği, duman ve sis renkleri daha yumuşatır. Bu nedenle renk kontrastı daha belirgin olmalıdır. (Çevik, 1982: 131, 132)



Şekil 3.83: Kontrastlığın yazının okunmasına etkisi. (Çevik, 1982: 132)

### 3.3. Tipografik Kompozisyonda Algılanabilirlik

Algı, nesne ve olaylara karşı organizmanın yaptığı, anlamlı, sistemli ve toptan bir tepkidir. Algılar, duyumların sonucu olarak ortaya çıkarlar. Algılar, bireyin eski yaşantılarına ya da bilgilerine göre şekil alırlar. Bu sebeple algı, bir kişilik tepkisidir (Erdal, 2006: s.4).

İnsanlar dış dünyayla ilgili bir başka deyişle soyut–somut nesnelere ilgili sürekli duyumsal bilgiler alırlar. Bu duyumsal bilgilere algılama denmektedir (Ekici, 2004: 17, 18).

Çevreden çeşitli bilgiler alma süreci olarak da tanımlanan algılama, kişilere göre değişmekte, kişinin öznel nitelikleri, kültürü, çevresi ve içinde yaşadığı sosyal grup, algılamayı etkilemektedir. Algılama sürecinde kişi, çevresinden amaçlarına uygun bilgiler almaktadır (Kara, 2008, s.27).

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

- Sosyo kültürel durumuna, zekâsına, eğitimine, edinilmiş deneylere,
- Estetik değerlere ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir.

Algılamanın ikinci basamağı kavrama da bir çeşit anlamlandırma işlemidir. Beyinde meydana gelen bu olayın fizyolojik açıklaması günümüzde henüz kesinlik kazanmamıştır (Uçar, 2004: 60, 61).

Tipografik algılanabilirlik harflerin ve kelimelerin okuyucu tarafından doğru tanınabilme hızıdır. Bu durum harf formlarının yapısıyla ilgilidir. Araştırmacılar testler yoluyla alfabeyi oluşturan her harfin algılanabilirliği konusunda bilgiler ortaya koymuşlardır. Buna göre; a, e, ı, i, o, ö, u, ü harfleri en sık kullanılan harfler, f, f, l, t, harfleri ise yine en sık kullanılan ancak birbiriyle karıştırılan harfler olmuşlardır. Ayrıca gözün “f” yi “t” olarak, “t”yi “j” olarak algılaması da mümkündür. Bu nedenle yazı karakterlerini oluşturan harfler arasında kolaylıkla ayırt edilmelerini sağlayan yeterli kontrastlık bulunmalıdır. En kolay algılanabilir harf formları kontrastlık, sadelik ve oran niteliklerine sahip olanlardır. **Garamond, Baskerville, Bodoni**, gibi bazı yazı karakterlerinin günümüzde de ilk tasarlandıkları zamanki kadar işlevselliklerini sürdürmeleri bu üç nitaliğe sahip olmalarındandır. Harflerin tanınabilmelerinde harflerin üst yarısı, alt yarısına kıyasla daha fazla görsel ipucu verir, daha hızlı algılanır. Aynı şekilde, “b” ve “p” harfleri gibi kural dışı örnekler

olmasına rağmen sağ yarılıarı gösterildiği zaman tanınabilen harfler daha fazladır.  
(Carter, 1985: 82, 83).



Şekil 3.84: Algılanabilirlik örneği (Tönel, 2007: 20)



Şekil 3.85: Algılanabilirlik örneği (Tönel, 2007: 21)

Gestalt kuramcılara göre algı bir örgütlenme olup, çeşitli ilkeler ışığında gerçekleşmektedir. Wertheimer, belli uyarıcıların bir arada nasıl gruplanacağını ve yapılanacağını belirledi. Gestalt kuramcıları algısal örgütlenmeye yardımcı olan yasaların hepsini kapsayan genel bir yasa oluşturmuşlar ve buna prägnanz yasası adını vermişlerdir. (Yeşilyaprak, 2004: 128) Koffka'nın anlamlılık ilkeleri olarak bilinen "Prägnanz" ilkeleri algılama ve öğrenme için aynı şekilde uygulanır niteliktedir. (Varış, 1194: 111).

Gestalt kuramını göre, bir şeklin arka planının da algı üzerinde önemli etkisi vardır. Algıdaki arka plan etkisine en basit örnek, aydınlık – karanlık karşılığıdır. Algının en çarpıcı özelliklerinden biride, uyarının özelliklerinin sürekli değişmesine karşın, nesnelerin değişmez görünüme eğiliminde olmasıdır. Uzaklaşan bir otomobilin ağız tabakada ki görüntüsü boyut olarak küçülse de, algı deneyimi olan normal kişi, nesnenin boyutlarını değişmez olarak algılar. Gözlemciye algıladığı nesneye önceden varlığını bildiği bir nesne ile özdeşleştirme olanağı veren uygun bağlamsal ip uçlarının var olması koşuluyla algı değişmezliğini korur. Algılama kuramları genelde, ayırım yapmaksızın tüm canlılara yada en azından tüm insanlara uygulanacak biçimde geliştirilmiştir. Ancak algısal işleyişin kültürden kültüre, bireyden bireye, hatta aynı bireyden belirgin farklılıklar gösterdiği de gerçektir. Algı,

eşyanın mekânda belli bir yere yerleştirilmesi, bir bütün olarak meydana çıkarılmasıdır. Algılama, insanın çevresindeki nesnelere, nitelikleri, ilişkileri duyu organları yoluyla tanınması, anlaması, anlamlandırmasıdır (Townsend, 2002: 223).

### 3.2.3. Bütünlük

Tasarım ilkelerinden belki de en önemlisi bütünlüktür. Çünkü grafik tasarımın amacı görsel bütünlük ve düzeni sağlamaktır (İstek, 2004: 81). Bütünlük tasarım unsurlarının uyumlu birlikteliğiyle oluşur. Kompozisyon için gerekli bir unsurdur. Grafik kompozisyonunda resim, şekil ve yazılar bir bütün olarak düşünülmeli sayfaya uyumlu bir şekilde yerleştirilmelidir. Aksi halde tasarım yüzeyi üzerinde bir dağınıklık ve estetikten uzak bir karmaşa oluşacaktır. Bütünlük tasarım elemanları arasında belirli 'görsel akrabalıklar'la sağlanır (Güngör, 1972: 103). Bir tasarım ürünü daima değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Aynı temel biçim, boyut, doku, renk ya da duyguya sahip unsurlar; bir tasarımda ideal bütünlüğü oluşturur. Ölçüler büyüdükçe etkileycilik ve algılanırlık artmaktadır. Biçimler farklı büyüklükte olarak da kullanıldığında farklı etkiler elde edilebilir. Biçimleri aynı olan hacim ve kitleler eğer büyüklükleri de aynı ya da yakın iseler birbirlerine kolayca uyuşurlar. Biçimleri farklı bile olsa yakın büyüklükteki hacim ve kitleler ölçü bakımından birbirlerini dengeler (Tanır, 2001: 13).

Reklam kompozisyonunda, içerik veya tema iletilecek mesaj demektir. Tanıtımı yapılacak ürün ya da hizmet; kompozisyonda yer alan öğeler ile kendini konudan uzaklaştırmadan yansıtmadır.

Şekil olarak buna biçim açısından bütünlükte denilebilir; görsel unsurların ya da öğeler en iyi şekilde yerleştirilerek elde edilir. Bu işlem gerçekleştirilirken ilk aşamada kullanılacak öğeler gruplandırılır. Sonra bunların düzenlenmesine geçilir. Biçim, boyut, doku ve renk sırası ile düzenlemede birlik içinde yerini almalıdır. Bunlar içinden farklı olanı ortaya çıkarmak ya da vurgulamak için diğerlerinin yine uyum içinde olmaları gerekir. Bütünlük armonik bir hareket sağlamaktır ya da uyum oluşturmaktır denilebilir (Becer, 2002).



Şekil 3.86: Başarılı bir bütünlük çalışması (Bingöl, 2006: 102)

Basamaklarda ki diziliş gayet sade ve hoş bir duruş oluşturmuş. Her biri farklı olan model bütünlüğü güzel aksettirmiştir.



### 3.4. Harflerin belirleyici özelliklerinin ayırt edilmesi

Latin alfabesi her biri yüzyıllardır evrim geçiren yirmi altı harften oluşmuştur. Bu evrim aşamalar halinde gerçekleşmiştir. Harf formlarının bireysel şekillerinin değişim geçirmesi tesadüfi değildir. Alfabe geliştikçe, içindeki tüm harfleri bir dil içerisinde uyum içinde çalıştıları halde birbirlerinden farklı oldukları esnek işaretler sistemi haline gelmiştir. Harflerin tasarımındaki sayısız ölçü, orantı, yoğunluk ve süsleme çeşitlemelerine rağmen, her harf formunun temel yapısının aynı kalması gerekir. Majüskül (majuscule) “A” her zaman tepede birleşen iki yatık çizgi ve onların orta kısımlarını bağlayan yatay bir çizgiden oluşur. Bir fontu oluşturan harfler arasında, kolaylıkla ayırt edilebilmelerini sağlayan yeterli kontrast bulunmalıdır. Alfabeyle daha yakından bakıldığı zaman, harfleri ayırıştıran bir çok özellik ortaya çıkar. Harflerin tanınmasından harflerin üst yarıları, alt yarılarna kıyasla daha fazla görsel ip ucu verir. Aynı şekilde harflerin sağ yarıları, sol yarılarna göre daha kolay tanınır. Alfabe içinde, sözcüğün tanınmasına yardımcı olan baskın harfler, alt ve üst uzantıları olan harflerdir. (<http://ahmetatangrafiktasarim.blogspot.com/2010/03/basili-yayinlarda-daha-etkili-bir.html>)

#### 3.4.1. Serifli (Roman) ve serifsiz yazılar

Serifli (Roman) ve Serifsiz (Sans Serif) Serifli (roman) ve serifsiz (sans serif) yazı karakterlerinin algılanabilirliği konusu çerçevesinde bir çok tartışma yapılmıştır. Bazı görüşlere göre serifsiz karakterler yapısal olarak serifli (roman) karakterlerden daha zor algılanır. Serifli yazı karakterlerini dikkatle gözlemlediğimizde “serif”lerin 3 ana fonksiyonu olduğu ortaya çıkar.

1. Serifler harflerin belli aralıklarla sıralanmasına yardımcı olurlar.
2. Sözcüğü oluşturan harflerin bütünlüğüne yardımcı olurlar. Bu önemlidir, çünkü insanlar yalnızca harfleri değil sözcük ve sözcük gruplarını algılar ve okurlar.
3. Harflerin, özellikle kelimeleri algılamamıza alt kısımlarından daha çok yardımcı

olan üst yarılarını farklılaştırır. Serifsiz harflerin formları serifli harflere kıyasla birbirlerine daha çok benzerlik gösterir. Şüphesiz tüm bunlar, serifsiz harfler kullanılan her materyalin, her zaman veya zorunlu olarak serifli harfler kullanıldığı halinden daha zor algılanabileceği anlamına gelmez. Seriflerin yokluğunun sonuçlarından biri de sayfaya bir tekdüzelik, renksizlik, sıradanlığı getirerek, monoton görünümlü ve bu yüzden çekici olmayan bir görüntü yaratmasıdır. Tabii buna karşı alınabilecek bazı önlemler vardır: Sütunlar arasında kullanılan başlıklar, paragraf ayrımı ve resimlemeler gibi yardımcı unsurlar serifsiz bir metnin katı görüntüsünü değiştirir. İyi kullanılan serifsiz yazı, kötü kullanılan roman yazıdan daha okunabilirdir. Ayrıca tasarımcını, özel estetik nedenlerle bu karakteri diğerine tercih edeceği durumlar da vardır.

#### **3.4.2. Minüskül (Minuscule)**

Minüskül'lerle oluşturulan bir metin minüsküllerin alt ve üst uzantılarından dolayı majüskül'lerden daha ayırmalı ve birbirlerinden farklı sözcük silüetleri oluşturur. Çeşitli harf formları, harfin alt ve üst uzantıları, tatmin edici bir kavrayışa yol açan zengin kontrastlar ortaya çıkarır.

#### **3.4.3. Majüskül (Majuscule)**

Majüskül'lerle yazılmış her sözcüğün kaba şekli dikdörtgen formdur. Tamamen majüskül'lerden oluşturulan bir metin düzgün sözcük dizisi meydana getirir; bu da okuyucuya sözcükleri tanınabilir kılan görsel ipuçları vermez. Majüskül'lerle oluşturulan aynı puntodaki metne kıyasla daha fazla yer kaplar. Bu nedenle aynı sayıdaki sözcüğün algılanması için gözün çok kere sabitlenmesi gerekir. Bu da okumayı yavaşlatır.

#### **3.4.4. İtalik (italic) harfler**

Sürekli metin içerisinde kullanılan italik (italic) harflerin birbirlerinden ayrılımlarının zor olmasından dolayı roman (dik) harflerden daha zor algılanır. Aynı

zamanda alışık olmadığımız bir karakterdir. Elektronik yöntemlerle tasarlanan karakterlerde italik, ayrıca tasarlanmış karakterlerden çok yazının eğilmiş çeşitlenmesidir.

Bu eğim bazı durumlarda okunaklılığı azaltır. Darlaştırılmış (Condensed) ve Genişletilmiş (Expanded) Harfler Darlaştırılmış (Condensed) harflerin en büyük sorunu; metin içerisinde harflerin birleşmesi ya da öyle görünmesi olasılığıdır. Genişletilmiş (Expanded) harfler ise her bakışta okunan sözcük sayısını azaltacağından okumayı yavaşlatacaktır.

### **3.4.5. Yazı ölçüsü**

Büyük puntodaki yazı, okuyucuyu, yazıyı bir bütün olarak değil, parçalar halinde algılamaya zorlarken, küçük punto yazı da, sözcüğün tanınmasında etkili olan karşı formları bozarak görünebilirliğini azaltır. Okunabilirlik araştırmaları normal okuma uzaklığında metin yazısının en okunaklı ölçüsünün 9-12 punto arasında değiştiğini ortaya çıkarmıştır. Bu fark harfin xyüksekliğinin yazı karakterleri arasında büyük çeşitlilik göstermesinden kaynaklanmaktadır. Aynı puntodaki farklı yazı karakterleri yanyana koyulduklarında farklı puntodaymış gibi algılanabilir. Bunun nedeni harfin x-yüksekliğinin karakterlere göre değişiklik göstermesidir. İlginç bir karşılaştırma da, Univers 55 ile Baskerville arasındaki ilişkidir. Minüskül (Minuscule)lerin alt ve üst uzantıları kısa olan Univers 55(in x-yüksekliği çok fazladır. Daha az xyüksekliği ile uzun alt ve üst uzantılara sahip olan aynı puntodaki Baskerville'den çok daha büyük algılanır. 12 puntodan büyük yazılmış metinler sözcük gruplarının anlamını algılamak için satır üzerinde fazla duraklama gerektirerek okumayı rahatsız ve verimsiz hale getirebilir. Harfler 9 puntodan ufak olduğunda ise harflerin iç boşlukları bozulacağından okunabilirlik kaybedilir. (<http://ahmetatangrafiktasarim.blogspot.com/2010/03/basili-yayinlarda-daha-etkili-bir.html>)

## 4. SONUÇ

Teknolojinin hayatımıza cebimize, hatta zihin dünyamızın bilişlerine girdiğini göz önünde bulundurursak tipografiyi salt matbu olarak düşünmek yanlış olsa gerek. Tipografi bir ürün ün dergideki, gazetedeği reklamından, kullandığımız cep telefonları, e book gibi teknolojik ürünlerin satışlarında albeni olarak tipografik donanımın etkisiz olduğu söylenemez. Ürünün özellikleri ile alakalı genel amaçları belirledikten sonra ancak tasarıma geçeri. Etkili tasarımda hedeflere ulaşabilmek için bileşenlerin doğru seçilip, bunların düzgün ve özgün bir şekilde düzenlemek başarıyı artırır.

Bu tipografiden amaç sadece muhteşem bir sanatsal değer ortaya atmak değil doğru mesajı en etkili şekilde vererek hem görselin ilgisini artırmak, hem de dikkati çekilmiş kişiyi ürün hakkında sıkmadan bilgilendirme ve satışır.

Tasarım, görsel algı her ne kadar göreceli de olsa genelin tsarım üzerindeki yorumu bize çalışmanın seyi noktasında fikir beyan etmektedir.Harfler, kelimeler normal dizilişten sıyrılarak yapısal veya tekil olarak tipogrik olarak tasarlandığında hem tasarıma zenginlik katacak hemde görsel yönden çalışma zenginleşecektir.

Tipografi kullanımında tek düze kullanımın yanında olağan dışı olarak da tasarlamak mümkündür. Öncelikli olarak yazı dizisinin okunabilirliği, algılanabilirliğini arttırıp kurallı şekilde ifade edebilme yetisi olarak bir yönünden bahsederek diğer yönü ile kurallara uymayan, geleneksel yapı kullanımının dışında ifade edilen ama göz zevki noktasında güzel olan tasarımlarda mümkündür. Önemli olan yazının okunabilirliğini mümkün kılarak okuyucuya doğru mesajın tipografik kompozisyonlarla verilmesidir. Kural ötesi yazı kullanımı bizi felakete götüren iletişim modeli değildir bilakis dar kalıplardan sıyrılarak özgün iletişim kurabilen, mesaj algılanabilirliği en üst seviyede olabilmesi için tipografiyi kuralsız şekilde kullanmak makul olandır. Sonuçta tipografi kuralları net, kesin olmazsa olmaz değildir.

Tipografinin grafik tasarım da yakaladığı uyum biçimsel yönüyle tasarımı oluşturmakta ve kendini tanımlandırmaktadır. Tipografi kendi bileşenleri ile bir kompozisyon oluşturur bu şekilde iletişime geçerek kitlelere istenilen mesajı doğru şekilde kendi kurallarını koyarak verir. Tez için yapılan çalışmada tsarımda tipografik kompozisyonun bileşenleri verilerek etkin tipografi kullanımım şekli anlatılmaya çalışıldı.

## 5. KAYNAKLAR

- Alpan, Gülgün Bangır. (2005). *Görsel İletişim*. İstanbul: Ya-Pa.
- Armutçu, Ercan (2006). *Eğitim Fakülteleri Grafik Tasarım Ana Sanat Atölyeleri Ders İçerikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Anabilim Dalı.
- Aynsley, Jeremy. (2001). *A Century of Graphic Design [Grafik Tasarımın Bir Yüzyılı]*. New York: Barron's.
- Ayrancı, Pınar. (2009). *Grafik Eğitiminde Dergi İçi Reklam Tasarımlarının Görsel Bütünlüğünün Sağlanmasında Tipografik Unsurların Yeri*. Ankara: Gazi Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Grafik Eğitimi Bilim Dalı.
- Becer, Emre. (2002). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost.
- Bıyık, Ahmet.(2007). *Yazılı Basında Görsel Unsurların Haber Dizaynındaki Önemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Bingöl, Sevil. (2006). *Reklam Sayfası Tasarım Sorunlarının Çözümüne Grafik Sanat Eğitiminin Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lis. Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Carter, Rob – Day, Ben – Meggs Philip. *Typographic Design: Form and Communication*, van Nostrands Reinhold Inc., New York, 1985. Naklen Tönel, Nilüfer. (2007). *Okunabilirlik ve Algılanabilirlik*, A4 Ofset.
- Carter, Rob, Ben Day and Philip Meggs. (1985). *Typographic Design: Form and Communication*. New York: Vannostrand Reinhold Comp Inc.
- Clifford, T. Morgan. (1995). *Psikolojiye Giriş*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Psikoloji Bölümü Yayınları.
- Çevik, M. Savaş. (1982). *Çağdaş Yazı Sanatı ve Eğitimi*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi. Görüntü Sanatlar Fakültesi. Grafik Sanatlar Bölümü.
- Dabney, Townsend. (2002). *Estetiğe Giriş*. İmge Kitabevi.
- Durmuş, Duygu Aktaş. (2008). *Tarihsel Süreç İçinde Tipografinin Gösterdiği Gelişim ve Grafik Tasarım Eğitimindeki Önemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. [Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı](#).
- Ekici, N. (2004). *Grafik Eğitiminde Öğrencilerin Görsel Algı ve Algılama Farklılıklarının Afiş Tasarımları Yoluyla Saptanması*. Yayınlanmamış Yüksek

Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.

Erdal, İ. Tahir. (2006). *Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Plastik Sanatlar Anabilim Dalı.

Güngör, İ. Hulusi. (2005). *Temel Tasarım*. (3. Baskı). İstanbul: Afa Matbaacılık. Esen Ofset.

Heller & Pettit. (1998). *On Play Instinct [Paul Rand, Yap Boz Oyunu içgüdüğü Üzerine*, Design Dialogues, New York: Allworth Press.

İstek, Ragıp. (2004). *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*. İstanbul: Pusula.

Kara, Ö. (2008). *1950 ve 1980 Yılları Arasındaki Görsel Sanat ve Tasarım Akımlarının Müzik Albüm ve Plak Kapaklarına Yansımaları ve Grafik Eğitimindeki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.

Keleşoğlu, Bengisu. (2008). *Grafik Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıçkaya, Eren Evin. (2007). *Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Grafik Anasanat Dalı.

Kirişcan, Bekir. (2008). *Grafik Tasarımda Yazı ve İmgenn Görsel Etkileşimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Megep, (meslekî eğitimveöğretimsisteminingüçlendirilmesiprojesi) (2007). *Fotoğraf ve Grafik Tasarı İlkeleri*. Ankara.

Metin, Ali Can. (2008). *Tipografinin Temel Kavramları ve Türkiye'de Tipografi Eğitim*. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Grafik Tasarım Anasanat Dalı.

Pektaş, Hasip. (1988). *Basın İlanlarında Grafik Tasarımın yeri ve Önemi – Bir Basın İlanı Yasarımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ruder, Emil (2001). *Typography*. Heer Druck AG, Sulgen, Switzerland.

Sarıkavak, Namık Kemal. (1997). *Tipografinin Temelleri*. Ankara: Doruk Yayınları.

Seylan, Ali. (2005). *Temel Tasarım*. Ankara: M-kitap.

- Sezgin, Kazım M. (1990). *İletişim Açısından Grafiğin Anlamlama Boyutu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Siebert, Lori ve Ballard Lisa. (1992). *Making a Good Layout*. USA: Ohio.
- Tanır, Nuray. (2001). *Grafik Tasarım Elemanlarının İlüstrasyondaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Isparta Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tönel, Nilüfer (2007). *Okunabilirlik ve Algılanabilirlik*, İstanbul: A4 Ofset.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Varış, Fatma. (1994). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Atlas Kitabevi.
- Walton, Roger. (1995). *The Big Book of Typographics*. London: Duncan Braid Publishers.
- Yeşilyaprak, Binnur. ( 2004). *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- <http://ahmetatangrafiktasarim.blogspot.com/2010/03/basili-yayinlarda-daha-etkili-bir.html> (Erişim tarihi: 05.04.2011)
- <http://www.cekirdeksanat.com/tr/etkinlik/index.htm> (Erişim tarihi: 15.05.2011)
- <http://www.designhistory.org/handwriting.html> (Erişim tarihi: 09.04.2011)
- [https://www3.uclaextension.edu/mastercovers/pages/99.su\\_Ivan%20Chermayeff.htm](https://www3.uclaextension.edu/mastercovers/pages/99.su_Ivan%20Chermayeff.htm) . (Erişim tarihi: 16.05.2011)