T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI
GRAFİK TASARIMI PROGRAMI

ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMDA FOTOĞRAFIN İLETİŞİMSEL KONUMU

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:
20046135 Turan YİGİN

Danışman:
Prof. Leyla ERSİN EKMEKÇİLER

İSTANBUL 2011

Turan YİĞİN tarafından hazırlanan **Çağdaş Grafik Tasarımında Fotoğrafın İletişimsel Konumu** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 08 / 06 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) : İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Leyla ERSİN EKMEKCİLER (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Nihal KAFALI (MSGSÜ.Fotoğraf Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Şükrü Semih OKTAY (Kadir Has Ünv.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Ahmet Öner GEZGİN (Işık Ünv.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Canan SUNER

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖNSÖZ IV
ÖZET V
SUMMARY..... VI
AMAÇ VE KAPSAM..... VII

1. GİRİŞ 1

2. FOTOĞRAFIN KISA TARİHÇESİ 3
2.1. Portre Fotoğrafı.....6
2.2. Belgesel Fotoğraf 8
2.3. Basında Fotoğraf 9
2.4. Renkli fotoğraf 10

3. FOTOĞRAFIN ÖZELLİKLERİYLE BİRLİKTE GÖRSEL DİLİNİN KRONOLOJİK GELİŞİMİ.....11
3.1. Fotoğraf Gerçeğin Ta Kendisidir.....11
3.2. Fotoğraf Anı Durdurmaktır 11
3.3. Fotoğraf Hazır Görüntüdür.....12
3.4. Fotoğraf Gösterendir.....12
3.5. Fotoğraf Anlatır 14
3.6. Fotoğraf Görüntü Teknolojisinin Temelidir 16
3.7. Fotoğrafın Önemi.....17

4. GRAFİK TASARIMDA FOTOĞRAFIN YAPISAL VE GÖSTERGESEL KONUMU..... 20
4.1. Yapısalcılık.....21
4.2. Göstergebilim.....24
4.2.1. Biçim ve Gösterge İlişkisi 30

4.2.2. Düzanlam ve Yananlam Bağlamında Grafik Tasarım ve Fotoğraf İlişkilerine Bakış 34

5.GÜNÜMÜZ BAKIŞ AÇISIYLA MODERN SANAT HAREKETLERİNDE GRAFİK TASARIM VE FOTOĞRAF İLİŞKİLERİ 39
5.1. Fotoğrafla Tasarım Süreci 40
5.2. Karşı Duruş İfadesi Olarak Grafik Tasarımda Fotoğraf (Dadaizm) ... 43
5.3. Soyut Anlatımın Fotoğrafa Etkileri (Sürrealizm) 49
5.4. Yapısal Tasarımda Fotoğrafın Yeri (Konstrüktivizm) 52
5.5. Grafik Tasarımda Estetik ve İşlevsellik (Bauhaus) 56
5.5.1. Bauhaus'ta Fotoğraf ve Laszlo Moholy Nagy 58

6. FOTOĞRAFIN İLETİŞİMDE İŞLEVSEL BİR GRAFİK İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI 66
6.1. İletişimde Fotoğrafın İşlevsel Kullanımı 67
6.1.1. Dergi Tasarımında Fotoğraf 72
6.1.2. Reklam Tasarımı Sürecinde Fotoğraf 80
6.2. İletişimde Duygusal Vurgular ve Fotoğrafın İşlevselliği 86

7. GRAFİK TASARIMDA KAVRAMLARIN GÖRSEL DİLİ VE FOTOĞRAFIN KONUMU 91
7.1. Kavramın Tanımı 92
7.2. İletişimde Kavramların Görsel Anlatımı 93
7.3. Grafik Tasarımda Fotoğrafın Kavramsal İfade Aracı Olarak Kullanılması 97
7.3.1. İmgeler ve Pop Art 104
7.3.2. Postmodern Biçim ve Dil 109

8. TEKNOLOJİ ORTAMINDA GRAFİK TASARIM VE FOTOĞRAF 121
8.1. İletişimde Teknoloji 122
8.1.1. Fotoğraf ve Teknoloji 122
8.1.2. Bilgisayar Destekli Tasarım 123

8.2. Günümüz Teknolojisi Ortamında Grafik Tasarımın İletişimsel Görsel Dili 126

9. SONUÇ 135

10. KAYNAKLAR 136

11. ÖZGEÇMİŞ 139

ÖNSÖZ

İletişim, bütün canlıların yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli olan, olmazsa olmaz temel olgudur. Ancak koşullanmış içgüdülerin ötesinde bilinçsel duygularla hareket eden insan için yaşamın anlamıdır iletişim. Biz insanlar doğruların içindeki güzellikleri ve yanlışlıkların içindeki kötülükleri göstermek için çeşitli hareketler, duygular ve araçlar kullanarak iletişim sağlarız. Bazen bir dokunuş, bir baş hareketi bazen bir gülüş veya ağlayış karşımızdakiyle iletişim kurma biçimi olur.

Yaşanılmış veya yaşanılacak doğru ve yanlış kavramların, içinde barındırdığı güzellikleri ve kötülükleri kitlelere göstermek, anlatmak ve onları yönlendirmek için de duyumsal, yazınsal ve görsel iletişim araçlarını kullanırız. 20. yüzyıla kadar insanlık olarak mahrum kaldığımız bu iletişim araçları içinde en etkilisi, şüphesiz görsel iletişimdir. Bunun temel nedeni ise, grafik tasarım ve fotoğraf ilişkilerinden doğan, ifadeyi biçimlendiren, betimleyen ve kavramsallaştıran görsel dildir. Bu da araştırılmaya değer bir konudur.

Yukarıda belirttiğim konuyu anlatan bu tez çalışmamın yazımı ve sonuçlanması sürecinde bana tanıdıkları imkanlardan dolayı, bölüm başkanım Sayın Prof. Ayşegül İzer'e, Sos. Bil. Ens. Md. Sayın Prof. Meltem Kaya Ertl'e, önerileriyle beni yönlendiren danışmanın Sayın Prof. Leyla Ersin Ekmekçilere, kaynaklarından yararlandığım Sayın Yar. Doç. Canan Suner'e, kurallar ve yönetmelikler hakkında beni bilgilendiren Sayın Sabahattin Güler'e ve tüm enstitü personeline, çalışmam sırasında bazen ihmal ettiğim aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, Mayıs 2011 Turan YİGİN

ÖZET

(ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMDA FOTOĞRAFIN
İLETİŞİMSEL KONUMU)

Fotoğraf, icadıyla birlikte insanların yaşama ve sanata olan bakış açlarını değiştirmiştir. Gerçeğin birebir yansıdığı kağıtlar, geçmişte kalan dondurulmuş bir an'ı betimlerken oluşturduğu inandırıcılık, öncelikle gazete ve dergiler olmak üzere, görsel iletişimin en önemli ifade aracı olmasını sağlamıştır.

Fotoğrafın iletişimsel bir dil olarak biçimlendirilmesi, birinci dünya savaşına karşı duyulan tepkinin sanata yansıtıldığı modern sanat hareketleri sürecinde yapılan grafik tasarım çalışmalarıyla başlamıştır.

İkinci dünya savaşından sonra, medyanın etkili olması ve göstergebilimin gündeme gelmesiyle kavramların görsel anlatımı, Pop Art ve potsmodernizmin anlatım biçimlerinde kullanılan fotoğraf, soyut kavramların, kitle iletişim nesnelerinin ve irrasyonel düşüncelerin görsel dili olmuştur.

Günümüzün ileri teknolojileri kullanılarak sağlanan etkili küresel iletişim ortamında, bilgisayar tasarımlarıyla yeniden biçimlendirilen fotoğraf imgeleri, birer simgesel değer olarak, günümüz görsel iletişiminde de kullanılan en önemli ifade aracıdır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Göstergebilim, Grafik, Görsel, İletişim

SUMMARY

(CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN PHOTOS
COMUNICATION LOCATION)

The photography, since its invention, has changed humanbeing's point of view about life and arts. With papers reflecting the truth exactly as it is has and with great persuasiveness exerted while depicting a frozen moment back in time, it has become the most essential material of communication for newspapers and magazines, in particular.

Photography became a tool for communicational language with the push given by graphical design works made within the process of modern movements of arts which reflected reactions to the first World War in arts.

After the Second World War, photography found major uses in visual expression of concepts and in ways of expression embraced by Pop Art and postmodernism when the media have become more influential and with the the advent of the Semiology, and thus became a visual language for abstract concepts, mass communication objects and irrational ideas.

In today’s advanced technologies, global communications environment provided by using the effective, computer designs on the strength of today's technology are most important tools of expression used in today's visual communication, as well, as a symbolic value.

Keywords: Photo, Semiotics, Graphic, Visual, Communication

AMAÇ VE KAPSAM

20 yy boyunca grafik tasarım, fotoğraf, iletişim ve göstergebilim, sanatı, iletişim dilini, nesnel/sözel anlamları ve görsel biçimleri etkileyerek günümüze kadar gelmiştir. Ancak bu dört kavram, birbiriyle bağlantılı olarak gelişmesine ve üniversitelerde ders olarak okutulmasına rağmen, bunların birbiriyle olan bağlantılarını aynı çerçevede anlatan yazıların azlığı ve yeterince aydınlatıcı olamaması büyük bir eksikliktir.

20 yüzyılla birlikte başlayan ve günümüze kadar geçen süreçte, grafik tasarım ve fotoğraf ilişkilerini iletişimsel bağlamda yapısal ve göstergebilimsel bir temele dayandırarak tarihsel süreç içindeki gelişimini örnekleri ile birlikte ele alıp çağdaş grafik tasarıma olan yansımalarını anlatan bir tez yazmak, var olduğuna inandığım bu eksikliği giderme amacı taşımaktadır.

Araştırmanın içine dahil edilen fotoğraf tarihi, göstergebilim ve yapısalcılık konuları, kavram kargaşası oluşturmasın diye sadece grafik tasarım ve fotoğrafla olan ilişkileri ön plana çıkarılarak anlatılmıştır. Ayrıca kaynağı fotoğraf olan hareketli görüntü (sinema, televizyon) ve fotoğraf sanatının, ayrı birer konu başlığı altında araştırılması gerektiği düşünülerek bu araştırmanın kapsamı içine dahil edilmemiştir.

20 yy boyunca, çeşitli sanat akımlarının grafiksel ifadelerle oluşturdukları fotoğrafa dayalı görsel biçimler, bu biçimlerin nesnel ve sözel anlamlarıyla kurdukları iletişim dilinin yapısal ve göstergebilimsel analizi araştırmanın kapsamı içinde olan konulardır.

1. GİRİŞ

Gelişim, yaşamın başlangıcıyla süregelen ve bundan sonra da sürecek bir olgudur. Gelişim kavramını anlamlı kılan en önemli neden ise, insan hayatını yaşamsal olarak her yönden ilgilendiren olumlu değişimlerdir. Bu anlamda gelişim aynı zamanda değişimi de beraberinde getirir.

İnsan düşünerek gelişir, geliştikçe teknik olanaklarını da geliştirir. Bu gelişmelerin neden olduğu değişimler, kendi hayatı için daha da yaşanabilir bir ortam sağlarken, geleceğe dönük yeni gelişmelere, dolayısıyla yeni değişimlere de uygun bir zemin hazırlayarak bu döngünün sürekli tekrarlanmasına neden olur. Tıpkı, icadının büyük bir gelişim olarak kabul edildiği fotoğrafın, geçen 162 yıl içinde toplumsal hayat tarzlarında, görsel sanatlarda ve iletişimde meydana getirdiği değişiklikler gibi.

Fotoğraf, 19.yy ilk yarısına doğru icat edildiğinde olağanüstü bir buluş olarak görülmüş ve tarih içindeki serüvenine başlamıştı. Fotoğrafla birlikte görüntüleme işlemi emek sarf edilerek yapılan yeteneksel bir özellik olmaktan çıkmış, çeşitli kimyasal ve teknik yönlendirmelerle yapılan bir işleme dönüşmüştür. Fotoğraf tekniğiyle elde edilen görüntüler, birebir gerçeği yansıttığı için doğal olarak insanların fazlasıyla dikkatini çekmiş, ancak fotoğrafın teknik zorluğu ve malzemelerinin pahalı olmasından dolayı genellikle paralı, asil ve aristokrat kişilerin fotoğraflarının çekildiği kısa bir geçiş dönemi yaşanmıştır.

20.yy'la birlikte fotoğrafın sanatsal ortamlarda önemli bir araç olarak görülmesi, yüzyıllardır süre gelen illüstrasyona dayalı görsel anlatımın büyük oranda azalmasını sağlamıştır. Özellikle geleneksel sanatı savunan sanatçılar, fotoğrafın nesnel görüntüsünün sanatı ucuzlattığını ve basitleştirdiğini savunarak, fotoğrafın gerçekçi görüntüsünü görmemezlikten gelmiştir. Ancak her anı birebir durduran ve her ayrıntıyı en ince noktasına kadar gösteren fotoğrafın etkili gücü, çoğu sanatçıyı olduğu gibi bu

sanatçıları da kısa bir süre içinde kendi büyülü dünyası içine çekmeyi başarmıştır. Özellikle grafik tasarımcıların, fotoğrafın olağanüstü görüntüsel ve iletişimsel gücünü adeta tasarımın ayrılmaz bir parçası olarak kullanması, karanlık oda tekniği, kolaj, fotomontaj gibi teknik bağlantılı görüntüler veya salt görselliğiyle yeni biçimler oluşturulması, fotoğrafın iletişim bağlantılı tasarımların en önemli öznesi olmasını sağlayarak, görsel iletişime yeni bir yön vermiştir. Fotoğraf bu yönleriyle sanatın, bir anlatım dili olmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda, bu mantıkla üretilen sanatsal çalışmaları ve bütün sanat eserlerini görüntüleyerek de çoğaltılmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır.

20. yy ilk yarısından sonra oluşan yeni dünya düzeninin bir sonucu olarak artan üretim ve tüketim ortamında, gelişen medyanın etkin gücü kullanılarak oluşturulan fotoğraf kaynaklı reklam imgeleri, insanların özentilerini körüklemiş ve toplumların yaşam tarzlarında büyük değişiklikler meydana getirmişti. Medyayı bu yönüyle ilk uygulama alanı olarak seçen göstergebilimin etkin bir duruma gelmesi, kavramların görsel anlatımı, Pop Art ve Postmodernizmin yeni anlatım biçimleri, bilgisayar destekli tasarım ve dijital fotoğrafla birlikte, günümüze de yansıyan yeni bir yapısal tasarım mantığı geliştirilmiştir. Bu tasarım mantığında fotoğraf, genellikle kavramsal ileti sağlayan görsel bir eleman olarak kullanılmış ve bunun da iletişimde daha da etkin bir bilgi iletme yöntemi olduğu günümüze kadar geçen süreçte açıkça görülmüştür.

20. yy. başlarından sonra günümüze kadar oluşan bütün sanat akımları ve iletişim unsurlarının içinde olan, geliştirdiği anlayışla grafik tasarım ve görsel iletişimin anlatım ve görsel biçimlerine yeni bir yön veren fotoğraf, yaşanmış anları donduran ve gerçek görüntüler sağlayan gelişimin özü olarak, toplumsal yaşamda, görsel sanatlarda ve iletişimde büyük değişimlere yol açan temel unsurlardan biri olmuştur.

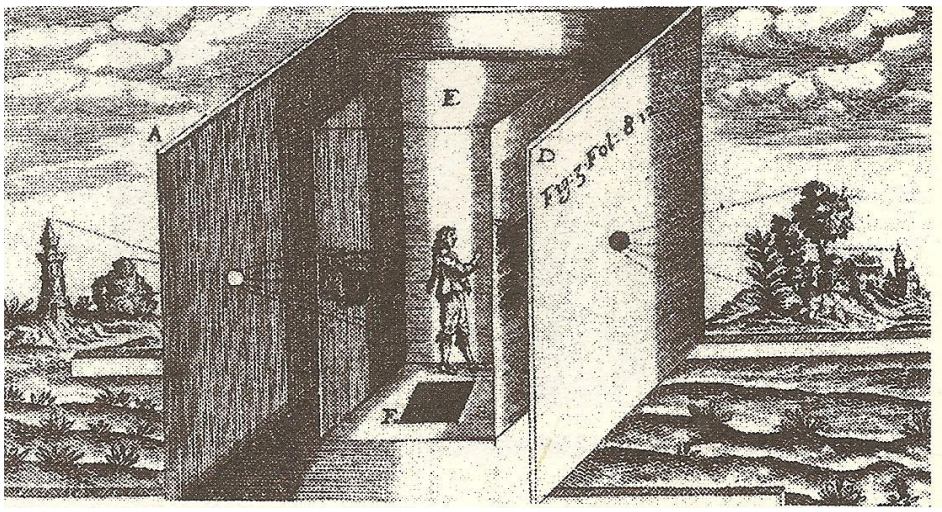
2. FOTOĞRAFIN KISA TARİHÇESİ

Fotoğraf (photographe) sözcüğü eski Yunancada photos (ışık) graphe (yazı) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan ışıkla yazı yazmak anlamına gelmektedir.

Fotoğrafın gelişiminde önemli rol oynayan kişiler fotoğraf görüntülerine çeşitli isimler vermişlerdir. Nicephore Niepce bu görüntüleri point deuve, H. Fox Talbot ise güneş baskıları olarak tanımlamış, bugün fotoğraf diye kullandığımız fotoğraf sözcüğünü ise, sir John Harscel adlandırmıştır. Başka bir kaynak ise fotoğraf sözcüğünü ilk kez alman astronom Modler'in kullandığını iddia etmektedir. Ancak sir John Harscel'in 14 mart 1839 yılında "on the art of" yazısında " to photographe" (fotoğraf yapmak) ve "photograpic" (fotografik) adlarını kullandığı bir gerçektir. Ayrıca pozitif, negatif ve enstantane sözcükleri de sir John Harschel tarafından adlandırılmıştır.

Fotoğrafın yıllar öncesinden bir takım kimyasal, mekanik ve teknolojik birleşim sonucu günümüze kadar gelmesi, Camera Obscura diye adlandırılan içine ışık girmeyen karanlık bir kutuyla başlar. *"Aygıt Leonardo Da Vinci'nin yayımlanmamış notlarında betimleniyordu. Güneşli bir günde, bir yanda açılmış bir iğne deliği dışında bütünüyle karartılmış bir odaya girerseniz, karşı duvarda veya başka yüzeyde, dış dünyanın imgelerini- bir ağaç, bir insan, geçen bir araba görürsünüz. Ancak görüntü baş aşağıdır. Daha sonra mercek bir odanın duvarı yerine, bir kutunun yan tarafına yerleştirildi. Aynalar aracılığıyla imge kutudaki cam ekrana düşürüldü ve düz görüntü elde edildi*"[1]

[1] Marshall Mcluhan, **Gutenberg Galaksisi**, çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yay. S.182, Mayıs 2007, İstanbul, s.182.

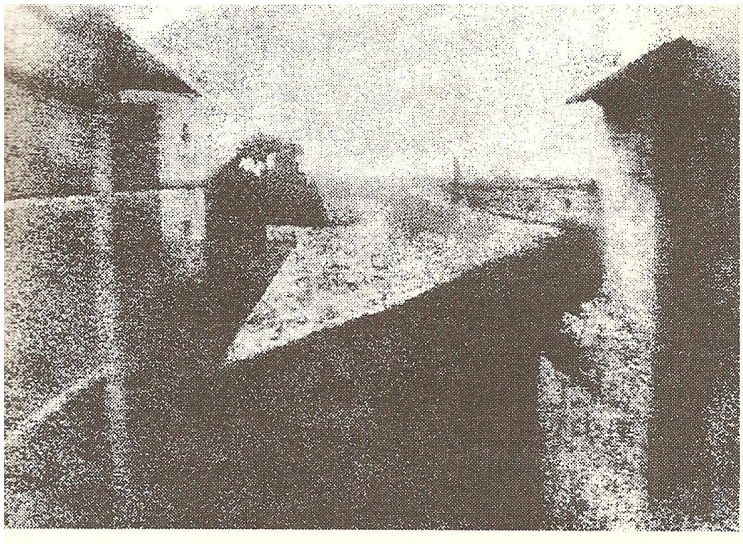


Resim 1: Camera Obscrua, 1671.

Aslında *"Camera Obscura milattan beri güneş gözlemekte kullanılmış, sonraları ressamların işine yaramıştır."*[2] Bu alet, bugün kullandığımız fotoğraf makinelerinin atası ve başlangıç modelidir. (Resim 1)

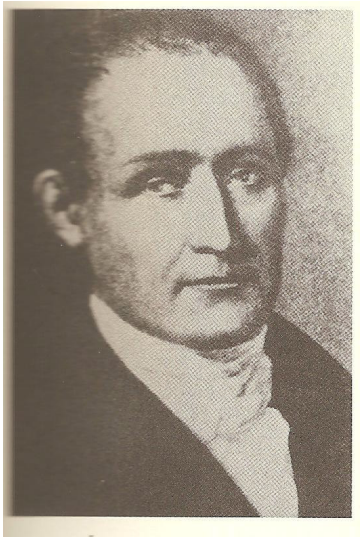
Milattan önce 400'lü yıllarda, bir delikten karanlık bir odaya giren ışığın odanın duvarına ters olarak yansıdığını fark eden Aristo, büyük ihtimalle bunun fotoğrafın ilk adımı olacağını tahmin edemezdi. *"Daha sonra sekizinci yüzyılda bir arap bilgini olan Cebir İbni Hayyam gümüş nitrat'ın karardığını keşfetti. Fakat buna neyin sebep olduğunu anlayamadı. Bundan yüzyıllar sonra 1727 yılında Johann Henrich Schultz bu kararmaya ışığın sebep olduğunu saptadı.*[3] 1802'de ışık ile kimyasalları birleştiren Thomas Wedewood (1771-1805) görüntü elde etmeyi başardı. Fakat görüntüyü kalıcı hale getiren formülü bulamadı. Bilinen ilk fotoğraf 1827 yılında fotoğrafın asıl mucidi olan Nicephore Niepce tarafından çekilmiştir. Niepce'nin odasının penceresinden çektiği Bu fotoğraf 8 saat süreyle pozlandırılmış ve birkaç ev ile çatılarının görüntüsünden oluşmuştur. (Resim 2)

[2] Feyyaz Bodur, **Fotoğrafın Tarihi**, Tablet Kitap Evi, Eylül 2005, Konya, s.2.
[3] Ümit İmer, **Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı**, Serhat Dağıtım, Ocak 1981, İst, s.16.



Resim 2: Çatılar, Niepce, 1827

Niepce'nin (Resim 3) fotoğraf alanında yaptığı olağanüstü çalışmalar ve geliştirdiği yeniliklerden[4] sonra, Louis Jaques Mandi Daguerre, (Resim 4) fotoğrafta ilk kez pozitif görüntüyü bulan kişi olarak tarihe geçmiştir. Uzun süre Daguerreotype adı verilen bu ilk resimlerin (Resim 5) 1839'da halka gösterilmesiyle yeni bir görüntüleme tekniği ve yeni bir sanatın doğuşu bütün dünyaya duyurulmuş oluyordu.



Resim 3: Nicephore Niepce, 1765-1833



Resim 4: Louis Jaques Mandi Daguerre, 1787-1851

[4] bkz. Feyyaz Bodur, a.g.e.

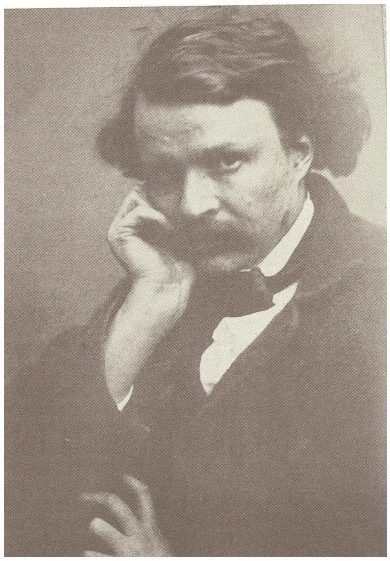


Resim 5: Bir “Daguerreotype” Örneği

Fotoğrafın yayılmasında üç önemli evre etkili olmuştur.

2.1. Portre Fotoğrafı

1841 yılından sonra bazı fotoğrafçılar, dünyanın çeşitli yerlerinde meraklı insanların fotoğraflarını çekmeye başladılar. Ancak portre fotoğrafçılığı 1860 yıllardan sonra gelişmeye başlamıştır. Portre fotoğrafının öncülerinden biri karikatürist olan Nadar’dır. (Resim 6) Bir diğer büyük portre fotoğrafı ustası İngiliz Julia Margaret Cameron’dur.



Resim 6: Nadar (Gaspard Felix Tournachon), 1820-1910

"*Önemli olan insanın dış yapısı değil, iç yapısını da göstermektir."* diyen Cameron, ilk kez fotoğrafa felsefi bir anlam kazandırmıştır. Ayrıca bu görüş, fotoğrafın görüntüsü ile birlikte farklı anlamlar verilebileceğinin de ilk işareti olması bakımından son derece önemliydi.

"Cameron hafif, netsiz yumuşak tonlu fotoğraflarında, esrarengiz karanlıklar içinde, zaman ötesi edebi mitolojik tiplemelerle sanki fotoğrafın anı dondurma özelliğine karşı çıkıyordu. (Resim 7)



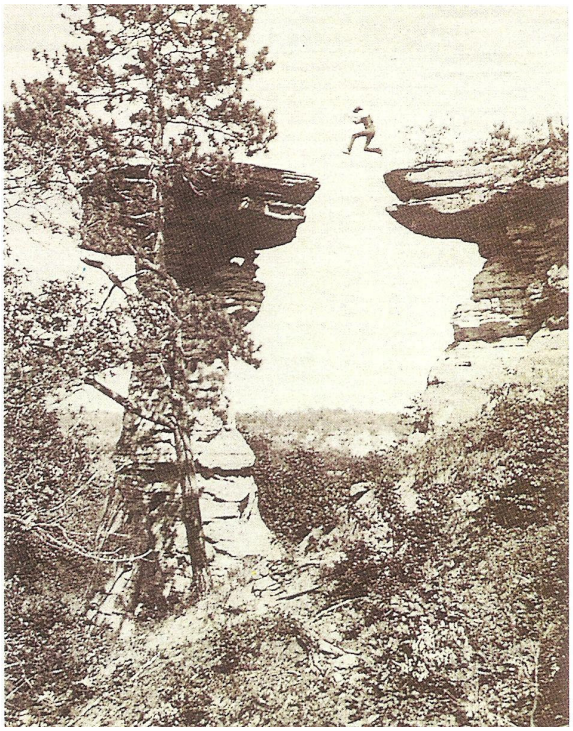
Resim 7: Julia Margaret Cameron "Beatrice", 1866

Portrelerinde bile modellerini gündelik hayatın ötesinde ilahi kişilere dönüştürüyordu. Buna karşılık Nadar, fotoğrafın temel özelliklerini iyi tanıdığı sanatçıların özgün portreleriyle ortaya çıkardı. Günümüzde bile pek değişmemiş olan portre fotoğraflarının geleneksel öğelerini keşfetti. Işık kontrolü, nitelik ve en önemlisi kişiyi tanımlayıcı ifadeyi aktarabilme. Burada model ile fotoğrafçı arasındaki iletişim, yakınlık ve anlaşmayı sağlayacak en belirgin unsur olarak ortaya çıktı. Cameron ve Nadar'ın yaklaşmaları

fotoğrafçılığın modern anlamıyla sanatsal kullanımda da geçerli olan üç tavrı örnekler: Fotoğrafçının, duyguların veya " objektif" gerçeğin yansıtılması." [5]

2.2. Belgesel Fotoğraf

1840'lı yıllardan sonra fotoğraf tekniğinin ilerlemesi, fotoğrafla ilgilenen kişilerin artması, fotoğrafın portre dışında başka konularda da kullanılmasını sağlamış ve fotoğrafla ilgilenen kişilere, maddi imkanlar da sunmuştur. O yıllarda fotoğrafın temel amacı sadece görüntüyü durdurarak göstermekti. (Resim 8) Dolayısıyla fotoğraf görüntüsünün anlamsal ve kavramsal içeriğe dönük konuların aktarılmasında görsel bir araç olarak kullanılması, o dönem itibariyle henüz düşünülmeyen bir olguydu. Fotoğrafın etkili ve anlamlı olarak kavramları göstermesi için yaklaşık yüzyıllık bir zaman diliminin geçmesi beklenecekti.



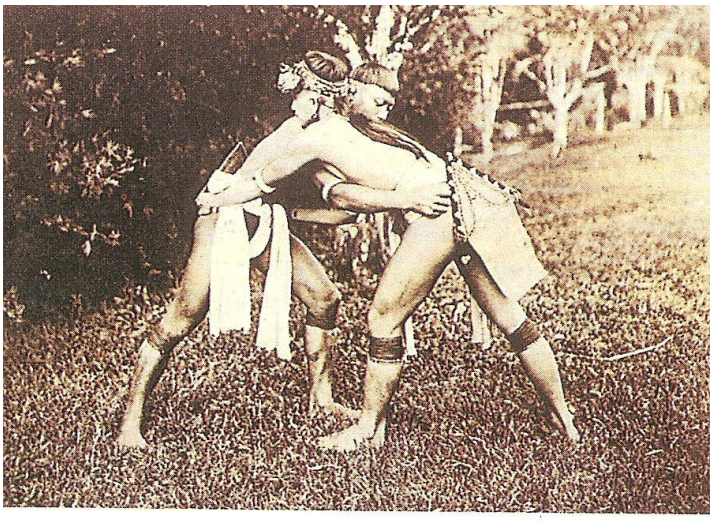
Resim 8: H.H.Bennett, Uçurumu Atlama, Wisonsin, 1887

[5] Nazif Topçuoğlu , **İyi Fotoğraf Nasıl Olur Yani**, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992 İst., s.16.

Ancak, fotoğrafın herhangi bir anı/olayı belgeleyebilme özelliği 1850'li yıllarda, fotoğrafa daha farklı bir bakış açısı getirmiştir. Alios Lücherer'in Almanya'da büyük bir heykelin taşınmasını gösteren fotoğrafı, Thomas Annon'un İngiltere'de çektiği Glaskow gecekonduları, Edward Anthony'in Amerika'da çektiği New York sokakları ve T.H.O. Sullivan ve Matheuw Brad'in Amerika iç savaşlarından çektiği sahneler belgesel fotoğrafçılığın temel adımları olmuştur.

2.3. Basında Fotoğraf

1880'lerde fotoğrafın yazıyla basılabilir hale gelmesiyle birlikte fotoğraflı gazeteler ve dergiler çıkmaya başladı. (Resim 9) Aslında, bu gelişmeler fotoğrafların yazıyı destekleyen bir unsur olması bakımından son derece önemliydi. Çünkü fotoğraf bir görüntüyü yansıtmakla beraber, aynı zamanda bir düşünceyi de şekillendirebiliyordu. Bu oluşumun özellikle grafik tasarımın görsel diline olağanüstü yenilikler getireceği çok kısa bir süre sonra anlaşılacaktı. Fotoğrafı gazetelerde yaygın bir şekilde kullanılan öncülerden birisi Joseph Pulitze' dir.



Resim 9: C. Hose, Güreşen Genç Kaya Kızılderilileri, 1884-1900

"Nihayet fotoğrafçılık orta sınıf normal insanlar için görülmeyi gösterme yönündeki muhteşem yolculuğa başlamış oldu. En zengini, en fakiri, modayı, devlet büyüklerini azılı kanun kaçaklarını, uzakları, yakınları çok kısa enstantaneleri, uzun süreçleri, eşi emsali bulunmayan sanat eserlerini ve insanların birbirine yaptıkları inanılmaz gaddarlık ve zulümleri konusu yaptı."[6]

2.4. Renkli Fotoğraf

1890'lı yıllarda fotoğraf ve fotoğrafçılığın yaygınlaştığını biliyoruz. Çünkü fotoğrafın gerçek görüntü sunması insanların dikkatini çekiyor ve hayranlık uyandırıyordu. "*Ancak fotoğraf dünyayı tanımlayabildiği halde ilk dönemlerinde tabiatın renklerini saptama konusundaki yetersizliği bir eksiklik olarak görüldü. Fotoğraf azaltılmış bir doğallığı gösteriyordu."*[7] Oysa yaşadığımız dünyada gördüğümüz hemen her şey renkliydi. Ayrıca o yıllarda fotoğraf ile resmin rekabetinde fotoğrafın tamamen gerçek görüntü sunması, resmin önüne geçebileceği düşüncesini doğruluyordu. Fotoğrafın resim önünde tek eksiği siyah beyaz olmasıydı ve bu da önemli bir eksiklikti. Çünkü ressamlar tarafından yapılan resimlerde renk vardı. Fotoğrafta eksik olan özellik renk idi. Bu fotoğrafı daha cazip bir hale getirecek ve gerçekliğin tam anlamıyla birebir yansıtılmasını sağlayacaktı. İlk *"renkli, fotoğraf tekniği, İngiliz Thomas Young'ın ortaya attığı bir kurama dayanır. Bu bilim adamı 1802'de temel aldığı üç rengin kırmızı, yeşil ve mavinin, gözün tek renkleri üretmesi için yeterli olduğunu varsayımını ileri sürmüştü."*[8] Ancak 1935'de Lopolout Mannes ve Leo Godowsky adlı müzisyenlerin ilk duyarkartı, Kodak chrome'u icat etmesinden sonra 1936 da Alman Agfa şirketinin negatif filmi üretmesiyle renkli fotoğraf basılmaya başlandı.

---

[6] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.18.
[7] Feyyaz Bodur, **Fotoğrafın Tarihi**, Tablet Kitap Evi, Eylül 2005, Konya, s.66.
[8] Feyyaz Bodur, a.g.e., s.66.

3. FOTOĞRAFIN ÖZELLİKLERİYLE BİRLİKTE GÖRSEL DİLİNİN KRONOLOJİK GELİŞİMİ

Fotoğraf, icadından sonra günümüze kadar geçen süreçte çeşitli sanatsal, teknolojik, politik, ekonomik, toplumsal, sosyal ve kültürel evrelerden geçerek gelmiştir. Bu sürecin her evresinde hem kendine has yeni bir görsel dil oluşturdu hem de önemli kavramsal özellikleri ile ön plana çıkmış oldu. Neydi bu kavramsal özellikler? Bunları içerikleriyle ve ön plana çıktıkları evrelerle birlikte sıralayalım.

3.1. Fotoğraf Gerçeğin Ta Kendisidir

Fotoğraf tamamıyla gerçeğin aynısı olan görüntüler elde etmek amacıyla icat edildi. Bu da resmin önüne geçmesinde büyük rol oynadı. Fotoğraf, ister kurgu olsun, ister doğal olsun sadece gerçekte var olanı gösterir. Kadrajdaki görüntü yaşamın ve yaşanmışlığın yansıtılmasıdır. 19. yy.'ın ilk yarısından sonra yaygınlaşmaya başlayan fotoğrafın, illüstratif resmin önüne geçmesini sağlayan en önemli özelliği de budur.

3.2. Fotoğraf Anı Durdurmaktır

Fotoğraf makinesinin objektifinden gözümüze yansıyan görüntü, deklanşöre basıldığı andan itibaren donmuştur. Dolayısıyla o an durmuştur. Zaman akıp gitmesine rağmen, elimizde geçmiş bir zaman diliminin görüntüsü kalmıştır. Tam bu noktada Roland Barthes'in bir saptamasını hatırlamakta fayda vardır. Barthes fotoğraf için *"o fotoğrafların görüntüsü (edios) ölümdür"*[9] demiştir. Fotoğraf, aynı zamanda geçmiş bir anın birebir görsel bir delili olma özelliğini de sunmuştur bizlere. "*1870 yılındaki Fransa-Prusya savaşında yüzlerce fotoğraf çekildi ve çok kısa süren komün sürecinde, komün yandaşları barikatlar üzerinde fotoğraf çektirdiler. Daha sonra Thiers'in polisleri bu fotoğraflarda gördükleri kişileri kurşuna dizdiler. Böylece fotoğraf, tarihte ilk*

[9]Roland Barthes **Camera Lucida**, Edditions du Sevil, 1980, s. 15.

defa polis tarafından delil olarak kullanılmış oluyordu".[10] Fotoğrafın bu özelliği daha sonraki yıllarda sıkça kullanılmıştır.

3.3. Fotoğraf Hazır Görüntüdür

19. yüzyılın sonlarında fotografik görüntülerin kullanıldığı gazetelerin çıkmasıyla insanlar gazetelerdeki bazı fotoğrafları (hazır görüntüleri) kesip saklamışlardır. 1920'li yıllarda Dadaistler kestikleri bu fotoğrafları resimlerle bir araya getirip yeniden tasarlayarak son derece kışkırtıcı kolajlar yapmışlardır. Bu yıllarda hazır görüntülerle ilk fotomontajı uygulayan kişi John Heartfield olmuştur:" *kullanacağı fotoğrafları büyük bir özenle seçiyordu her biri kendi başına anlamlıydı. Ama yan yana geldikleri zaman ortaya çıkan bütün, farklı bir anlam ifade ediyordu. Diyalektik bir yöntemdi bu. John Heartfield, sol kanadın aşırı uçlarına yerleşti. Fotomontajları, Berlin'de faaliyet gösteren Malik Yayın Evinin çıkardığı kitapların kapaklarda ve işçi duyurularının afişlerinde yayınlandı. Basit bir kompozisyona dayandıkları ve herkesin anlayabileceği türden düşünceler ilettikleri için çok başarılı oldular. Fotoğraf, Heartfield'in ellerinde sınıf mücadelesinin en korkutucu silahlarından birine dönüştü.*[11]

3.4. Fotoğraf Gösterendir

Fotoğrafın neyi göstereceğine elinde bir fotoğraf makinesi olan kişi karar verir. Elde ettiği fotoğraf görüntü olarak hiçbir kuşkuya yer vermeyecek kadar gerçekçidir. Dolayısıyla gösterdiği enstantanede ne varsa o an yaşanmıştır. Ancak herhangi bir durumda görüntüyü ne amaçla kullanacağımız çok önemlidir. İstersek gerçekte trajik unsurlar ya da ifadeler taşıyan bir görüntü alanında, sadece romantik imgeler taşıyan bir alanı kadrajlayarak görüntüye farklı anlam kazandırırız. Veya bunun tam tersini de yapabiliriz. Bazen kişisel

[10] Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2007, s.98
[11] Gisele Freund, a.g.e., s.173.

bazen kurumsal menfaatler doğrultusunda, ama genellikle yayıncılık alanında kullanılan ve çoğunlukla etkili olan bu yöntem, ilk defa 1855 yılının şubat ayında Kırım savaşının fotoğraflarını çekmek için giden İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton tarafından uygulanmıştır.*" Üç ay süren zorlu çalışmanın sonrasında Londra'ya döndüğünde elinde 360 plaka bulunuyordu. Bu fotoğraflar, savaş konusunda çok yanlı bir fikir vermektedir; çünkü askerleri sadece ateş hattının gerisinde dizilmiş halde göstermektedir. Fenton, yapacağı gezi için destek alırken, savaşın korkunç yüzünü göstermeme koşulunu kabul etmişti. Amaç da asker ailelerini korkutmamaktı."*[12] Fotoğrafın gösteren yönünün ön plana çıkması, fotoğraflı gazetelerin yaygınlaşmasıyla birlikte daha da belirginleşmiştir. Bu gazetelerin kitlesel okunurluğunun artması, sorgusal dinamiklerin harekete geçmesini sağlamıştır. *"1870 de New York Tribune'de çalışmaya başlayan yirmi bir yaşındaki Danimarkalı Jakol A. Riis, New York'un aşağı mahallelerinde sefil hayatlar süren göçmenlerin yaşam koşullarını anlattığı yazılarını, görüntülerle güçlendirmek için fotoğraftan faydalandı. Böylece fotoğraf ilk defa toplumsal eleştiri malzemesi olarak kullanılmış oldu. Onu izleyen sosyolog Levis W.Hine 1908-1941 yılları arasında günde on iki saat çalışan, hayatlarını fabrikalarda, tarlalarda yada gecekondu bölgelerindeki bakımsız evlerde geçiren çocukların fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraf Amerikalıların gözlerini açtı ve çocukların çalışmaları konusunda yasal değişikliklerin yapılmasını sağladı. Böylece fotoğraf, toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek yolunda kullanılabilecek bir silaha dönüştürülmüş oldu.*[13] Fotoğraf, toplumların eleştirel ve bilinçsel duyarlılıkları üzerinde o kadar etkiliydi ki, Vietnam savaşının sona ermesinde çok büyük bir rol oynadı. Amerikan hükümeti fotoğrafın bu gücünü bildiği için kendi vatandaşlarına karşı görüntü sansürü uygulamıştır. Bu uygulama, hükümetin savaşta haklılığını ortaya koyması bakımından vatandaşlar üzerinde bir süre başarılı oldu. Ancak sansür kalktıktan sonra, genelde Amerikan vatandaşı olmayan birçok gazete fotoğrafçısının Amerikan bombardımanının Vietnamdaki yıkımı gösteren

[12] Gisele Freund, a.g.e., s.97, 98.
[13] Gisele Freund, a.g.e., s.99.

fotoğrafları adeta bu savaşın haklılığını sorguluyordu. *"Gazetelerde ve resimli dergilerde yayımlanan iç parçalayıcı fotoğraflar, sivil halkla beraber Amerikalı askerlerin içinde bulundukları sefaleti ve bu ülkede çektikleri acıları gösteren fotoğraf dizeleri, Amerikan vatandaşlarını hükümetlerinin girişmiş olduğu bu savaşın korkunçluğu konusunda bilinçlendirdi.*[14]

3.5. Fotoğraf Anlatır

Bazen bir fotoğrafa bakıp, söze gerek olmadığını düşündüğümüz olur. Bu da fotoğrafın ne denli güçlü bir anlatım özelliğine sahip olduğunun açık bir göstergesidir. Bazen salt bir fotoğraf görüntüsü kendi başına çok şeyi anlatabileceği gibi bazen de fotoğrafı destekleyen metinsel birleşmelerle fotoğrafı anlamlandırabiliriz. Ayrıca içerikleri tamamen değişik olan iki veya daha fazla fotoğraf görüntülerini fotomontaj veya kolaj tekniğiyle bir araya getirip yeni anlatım biçimleri elde edebiliriz.

Fotoğraf görüntüsünün anlatım gücü çarpıcıdır. Bunun nedeni görüntüdeki şekillerin tamamıyla gerçeği yansıtmasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla inandırıcılığı daha fazladır. İnsan belleğindeki sezgisel ve anlamsal yorum kriterlerini daha çabuk harekete geçirir ve algılamayı kolaylaştırır.

Fotoğrafın anlatım gücünü ilk olarak: Avantgard Rus ressamları, Dadaistler ve Sürrealistler kullandı. Öncelikle grafik sanatçıları olmak üzere kübistler fotoğrafla kolajlar yaptılar. Gerçeküstü sanatçıları çeşitli foto imgelerini bir arada kullanarak özgün görüntüler elde ettiler. Gazete ve dergiler çeşitli haberlerinde, fotoğrafları yazısız salt görüntüsüyle kullanarak değişik mesajlar verdiler. Buna bir örnek verelim:

1936'lı yıllarda İngiliz halkının büyük çoğunluğu ekonomik sıkıntı içindeydi. Kenar mahallelerinde sefalet adeta kol geziyordu. Bunlar Gisele Freund tarafından fotoğraflarla görüntülenmişti. Bu ortamda, kral Edward Amerikalı

[14] Gisele Freund, a.g.e., s.153.

Mrs. Simpson'a aşık olmuştu. Ancak halk boşanmış bir kadının kraliçeleri olmasını istemiyordu. Kral Edward bu baskıya dayanamadı ve kararından vazgeçti. Bundan sonrasını fotoğrafları çeken Gisele Freund'un anlatımından aktaralım*: "İngiliz kamuoyunun bu tavrı, tüm Amerika'yı zedelemişti. Life, hazırladığım foto röportajı şu yorumsuz başlıkla yayınlamıştı: İngilizlerin sıkıntı içindeki ülkeden anladıkları. Halkın çektiği sıkıntıları gösteren fotoğraflarımın yanında, dantel elbiseler giymiş, mücevherlerle süslenmiş, boynuna dört sıra inci kolye takmış, kucağına torunlarından birini almış ve her ikisi de tertemiz elbiseler içinde son derece hoş görünen prenses Elizabeth ve prenses Margaret Rose'la birlikte poz veren kraliçenin tam sayfa fotoğrafı yer alıyordu. Fotoğraflar arasındaki karşıtlığın sertliği, alt yazıyı gereksiz kılıyordu. Liberal Amerika böylece Mrs. Simpson'un öcünü almış oluyordu".*[15]

Fotoğraf görüntüsü aynı zamanda herhangi bir soyut kavramın veya somut bir varlığın içeriksel ve bilinçsel özelliklerini en etkili şekilde görsel olarak anlatım olanağı sağlar. Bu durum, özellikle 20. yüzyılın başlarında çeşitli dinamikleri hayata geçirdi: Ajanslar kuruldu, fotoğraf sanatçıları çoğaldı, fotoğrafla tasarım süreci başladı, foto grupları çoğaldı, sanatsal akımlar ortaya çıktı. Fotoğrafın anlamsal ve işlevselliği vurgulanırken 1947'de Robert Capa ve arkadaşlarının birlikte kurduğu Magnum fotoğraf ajansını unutmamak gerekir. Bu ajans, fotoğraf görüntüsünün ifade biçimine getirdiği yeni anlayışlar bakımından önemlidir. O dönemde fotoğraf görüntüsü elde etmek için çeşitli eziyetler çeken fotoğrafçıların bu sektörden yeterince maddi destek alamadıkları bilinmektedir. Magnum'un ilk kurulma amacı buydu. Ancak, " *Bu fotoğrafçılar fotoğrafı sadece para kazanmak için yapılan bir iş olarak görmüyorlardı. Görüntü aracılığıyla kendi duygularını ve dönemlerinde yaşanan sorunlarla ilgili görüşlerini ifade etmeye çalıştılar".*[16]

Fotoğrafla anlatım, 20. Yüzyılın ortalarından sonra değişik sanatsal akımların önemli tasarım unsuru haline gelirken, kavramları görselleştirdi, Pop Art'da

[15] Gisele Freund, a.g.e., s.146, 147.
[16] Gisele Freund, a.g.e., s.142.

sadeleşti, postmodern süreçte bazen rasyonel anlamları sorguladı, bazen kışkırttı ama her defasında çok etkili oldu.

3.6. Fotoğraf Görüntü Teknolojisinin Temelidir

Fotoğrafın icadından önce görüntü sadece resim ile sınırlıydı. Resmin çoğaltılabilir yani yinelenebilir olmaması (baskı dışında) fotoğraf ile resim arasında işlevsellik ve tasarım bağlamında önemli bir fark olarak ortaya çıkar. Fotoğrafın tasarıma hizmet eden işlevsel yönü ve yinelenebilir olması, görüntü dünyasının zenginleşmesini sağlamıştır. Fotoğraf ile ivme kazanan görüntü teknolojisi, ışıklı görüntü, televizyon, radyoloji, mikro ve makro görüntülerle sanat ve tasarım ürünü olduğu kadar, bilimsel alanlarda da ortaya çıkmıştır.

20.Yüzyılın en yenilikçi ve didaktik sanatçılarından biri olan Laszlo Moholy Nagy'nin fotoğrafın olanakları ile ilgili saptamasını ve bugünkü geçerliliğini, Nazif Topçuoğlu kitabında vurgulayarak, şöyle ifade etmiştir. *"Onun bugün de geçerliliğini yitirmemiş olan fotografik görüşün sekiz varyasyonu listesi bir eğitici olarak yaptığı çalışmaların bir özeti niteliğini taşır.*

1) Soyut görme:
Salt ışığın biçimlendirdiği biçimlerin saptanması bu renkli veya siyah beyaz fotoğraflarla olabilir.

2) Tam görme:
Nesnelerin görüntülerini oldukları gibi belgeleme, habercilik gibi.

3) Çabuk görme:
Hareketli nesnelerin dondurulması. "Enstantane" anı yakalamak gibi.

4) Yavaş görme:

Hareketli nesnelerin yer değiştirmeleri olayının zaman içinde saptanması. Oto lambalarının uzun çizgiler olarak çıkması (spagetti efekti) gibi.

5) Arıtılmış görme:

a) Mikro fotoğrafçılık.

b) Filtre'lerle veya başka yöntemlerle gözle görülmeyen şeylerin saptanması. Sis altındaki uzak yerlerin (veya zifiri karanlıkta) Infrared film (ve ışık) kullanarak yapılan çekimler gibi.

6) Delici görme:

Röntgen ışınları ile.

7) Aynı anda (farklı şeyleri) görme:

Üst üste çekme, buna otomatik fotomontaj da denilebilir.

8) Bozulmuş görme:

Çekerken prizmalar veya aynalar kullanarak karanlık odada negatif (veya kağıda) fiziksel ve kimyasal müdahaleler yapmak."[17]

3.7. Fotoğrafın Önemi

Fotoğraf modern çağın en önemli buluşlarından biridir. "*1885 yılında gerçekleştirilen büyük sanayi sergisinde özel bir yer ayrılmıştı. Fotoğraf bu sayede ilk defa büyük bir kitleye tanıtılmış oldu. Bu sergi, fotoğrafın bir sanayi alanı olarak büyük bir gelişme göstereceğini ortaya koyuyordu.*"[18] Fotoğraf, icadından sonra günümüze kadar geçen süreç içerisinde, toplumların ve sanatçıların görsel ve sanatsal anlayışını değiştirmiş, ekonomik, politik, sosyal ve kültürel pozisyonlarını yeniden yönlendirmiş, tinsel (ruhsal) ve duygusal reaksiyonlarını önemli ölçüde etkilemiştir.

---

[17] Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, , Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, İst, s.62.

[18] Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006, s.51

Bilindiği gibi fotoğraf resimden farklı olarak gerçek bir görüntü elde etmek için icat edilmiştir. Fakat fotoğraf sadece gerçek bir görüntü sunmakla kalmadı. Kavramsal anlatımın da ilk temellerini oluşturdu. Bu oluşum daha sonraları (özellikle 20.yy başlarında) tüm sanat dallarını olağanüstü bir şekilde etkilediği gibi grafik tasarıma da (ileride söz edilecektir) çok büyük etkileri oldu. Fotoğrafın teknik ve mekaniğinin gelişmesiyle birlikte o dönemin bazı büyük sanatçıları fotoğrafın etkileyici görüntü cazibesine kapılarak sanatsal potansiyellerini bu yönde kullanmaya başladılar. *"Resim sanatı fotoğrafın icadına kadar bir portre ve gözlem sanatıydı. 19. yy. ressamlarının dünyayı yeni bir gözle görmesini sağlayan en önemli etkenlerin başında fotoğraf gelmektedir. Fotoğrafın icadının ve izlemci empresyonist sanatının aynı yıllarda rastlanması tesadüf değildir. 19. yy. kadar resim, hep yararlı bir tespit için kullanıldı. Fakat bu yeni mekanik buluş, fotoğraf hem daha iyi ayrıca daha az masraf ile yapılacak bir görevi üstlenince resme ufuklar doğdu. Resimde artık doğa, insan "tıpkısının aynısıdır" gibi değil de ressamların gördüğü, yaşadığı zihinsel olarak da özümsediği ve çözümlediği bir şekli aldı.*[19]

Fotoğrafın icadından sonra resmedilerek elde edilen bir görüntü, fotoğrafla çok sıradan bir unsur haline gelmiştir. İlk dönemlerde fotoğrafların salt gerçek görüntü sunması aynı zamanda portre, manzara ve gözlem resimleri yapan sanatçıların olumsuz yönde etkilenmelerine ve başka sanatsal arayışlara girmelerine neden olmuştur. Ancak başka bir açıdan bakılırsa, yeni bir açılım meydana gelmektedir. Başka sanatsal arayışlara girilmesi, yeni akımların doğması diyalektik bir konuma işaret eder.

Bu gelişim, resmin sadece bir görüntü olmadığını aynı zamanda, bir görüntüde birçok yorumlanacak kavram bulunabileceğini gündeme getirmiştir. 20 yy. ünlü ressamlarından olan Picasso, dikkati bu yeni alana çekerek "*Ressamlar fotoğrafa çok şey borçludur. Ressamları özgürleştiren*

[19] Gültekin Çizgen, **Fotoğraf Yazıları**, İfsak Yayınları 1998 İst., s.111,112

fotoğraftır" demiştir. Resim ve fotoğrafın temeli görüntüdür. Ancak görüntü bağlamında ikisi arasında önemli farklılıklar vardır. Resim yetenekli birinin emek ve zaman harcamasıyla yapılmış bir görüntü izlenimi uyandırır. Fotoğraf görüntüyü hızlı ve daha nesnel bir şekilde sunar. Bazen bir görüntü ile anlatacağımız bir an'ı birçok sayfaya yazmak zorunda kalarak anlatırız. Bir Çin atasözü derki: "Bir Görüntü Bin Kelimedir."

Sonuç olarak:
Fotoğraf 1839'dan sonra çevreye, sanata, doğaya, kısaca yaşama yeni bir bakış açısı sağladı. Yeni görüntülü teknolojik araçların bulunmasında temel sebep oldu. İletişim alanının da vazgeçilmez unsuru haline geldi. İnsanlara yeni meslekler, imkânlar sundu. Ekonomik bir sektör oluşturdu. Resmi belgelerde yerini aldı. Geçmişi görüntülerle günümüze taşıdı. Yeni sanatsal akımlar meydana getirdi. İnsanların yaşamı daha iyi tanımlamalarını ve anlamalarını sağladı. Her türlü tanımın yapılmasında en büyük yardımcı eleman oldu.

Savaşların korkunçluğu, sefaletin çaresizliğini, insan haklarının vazgeçilmezliğini, diktatörlerin vahşetini, gizli ihanetleri, yardımlaşmanın önemini, mutluluğun yansımasını ve sevginin kutsallığını görüntüledi. Fotoğraf insanlık için gerçeği gösterdi, anı dondurdu, hazır görüntüler sundu. Gösterdi, anlattı ve yeni görüntü elemanları oluşturdu. Kısaca fotoğraf yaşamımızın önemli bir parçası oldu.

4. GRAFİK TASARIMDA FOTOĞRAFIN YAPISAL VE GÖSTERGESEL KONUMU

Yaşadığımız dünyada kullandığımız araçlar, eşyalar, evler, sanat eserleri ve bunlar gibi her şey birer tasarım ürünüdür. Yapılacak her şeyin bir tasarım süreci vardır. Batılı dillerde tasarımın karşılığı dizayn sözcüğüdür. ‘*’Dizayn (design) sözcüğü Latince biçim vermek, temsil etmek olup Designare sözcüğünden gelir.*’’[20]

Bir tasarım oluşumunda öncelikle bir düşünce vardır. Sorun bu düşünce ekseninde tasarımın nasıl çözümlenip geliştirileceğidir. Dolayısıyla “*Dizayn bir sorunun çözümü için bir plandır. Bir ide’ dir*.’’[21] Hemen hemen bütün sanat dallarının temel olgusu tasarımdır. Grafik tasarım da bunlardan birisidir. “*Grafik görsel olarak algılanan şeylerle, yani görüntülerle ilgili bir kavramdır*.’’[22] Grafik tasarım bir düşünceyi ele alır ona görsel ve yazımsal eklemeler yaparak iletişimsel bir bildiri haline getirir. “*Bir düşünce yada kavramın kaydedilmesi için bir grafik iletişim sisteminin kurulmuş olması gerekir. Gelişmiş ya da gelişmekte olan toplumlarda grafik imgeler önemli ve sürekli bir yere sahiptirler. Yazılar, resimler ve fotoğraflar başlıca grafik iletişim araçlarıdır.*’’[23] Grafik tasarım yazı ve görüntüyü beraber kullanmakla birlikte bunları ayrı ayrı kullanarak da çözüm geliştirir. Bunu yaparken de etkili olması bakımından yazı ve görüntüyü genelde gösterge veya simge olarak kullanır. Grafik tasarımda görüntü vazgeçilmez unsurlardan biridir. Bunlar da illüstrasyon veya fotoğraf görüntüleridir. Özellikle fotoğraf görüntüleri, gerçek ve hazır görüntü sunması bakımından 20.yy başlarından itibaren grafik tasarım çalışmalarında resimden daha fazla kullanılmaya başlanmıştır.

Fotoğraf ve grafik tasarım ilişkisine, rasyonel bir tanım getirmek için başvurulacak en doğru kaynağın, Pierce’nin gösterge anlayışındaki üçlü yapı

---

[20] İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesine Giriş**, Yem Yayınları, İstanbul Mayıs 2002, s.12.
[21] Bernard Löbach, **Industriel Desing,** München 1976, s.14.
[22] Emre Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Yayınları 1997, Ankara, s.28.
[23] Emre Becer, a.g.e., s.28.

(Triadic) sistemi olduğu söylenebilir. Somut biçim, (tamamıyla gerçeği yansıtan görüntü) temsil edilen şey (gerçeklikten dolayı inandırıcı bağlamlar) ve yorum (inandırıcı bağlamlardan dolayı etkili algı) bu üç olgu, fotoğrafın grafik tasarımda oluşturduğu vurgunun algılanmasında önemli rol oynar. Grafik tasarımda fotoğraf somut bir görüntü olarak kullanılırken aynı zamanda gerçek nesnel görünümüyle herhangi bir şeyi temsil etme zorunluluğu üstlenir. Sonuçta biçimle temsil edilen bağlantı, zihinsel gerçeğin inandırıcılığıyla yorumlanır ve mesaj iletilir veya algılanır. Ayrıca fotoğraf görüntüsü kullanım bakımından hem özgürdür hem de işlevseldir. Kesilip bölünebilir, çoğaltılabilir istenilen şekilde kadrajlanabilir. "*Fotoğraf manipüle edilebilecek bir araç*"[24] olduğundan biçimsel ve anlamsal olarak tasarım alanında kolayca yönlendirilebilir.

Fotoğraf ve grafik tasarım ilişkilerinin 20.yy'ın ilk çeyreğinde geliştiği görülmektedir. Bu dönemlerde fotoğrafın görsel dili ve kavramsal anlamı üzerinde henüz yeterince bilimsel çalışmalar yoktu. Fotoğraflar bu amaç doğrultusunda görüntülenmiyordu daha çok hazır görüntü olarak konunun amacı doğrultusunda kullanılıyordu. Ancak 1950'li yıllardan sonra medyanın gelişmesi ve buna bağlı olarak göstergebilimin ön plana çıkması, dil/söz ve nesnel anlam olgularının üzerinde durulmasını sağlarken, fotoğrafı aynı zamanda tasarımlarda bir dizge ve gösteren olma konumuna getirdi.

4.1. Yapısalcılık

Yapısalcığın temel düşüncesi kısaca dilbilimi bilimsel bir akım olarak görmeye dayanır ve yöntem açısından *" bir bütünü oluşturan çeşitli bölümlerin birbiriyle kurdukları ilişkilerden ve bütün içinde yerine getirdikleri işlevlerden doğan düzen*" diye tanımlanır.[25] Bu alanda Ferdinand De Saussure'ün çalışmaları ön plana çıkar. Saussure, *"toplum yaşamını geniş bir bağlantılar ağı, çeşitli düzeylerde anlaşma, bildirişim sağlayan anlamlı birimlerin ya da göstergelerin kurduğu bir çevrim olarak ele almış, dili bu*

[24] Jale N. Erzen, **Fotoğraf Notları,** Say Yay. İstanbul, 2004, s.35.
[25] Berke Vardar, **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimler Sözlüğü**, TDK Yay., 1980, Ankara, s.59.

bütün içinde yerine oturtmuştur. Nerede anlamlı birim ya da gösterge varsa, artık orada dilbilimi yöntemi geçerli olacaktır. Çünkü dil, benzer bildirişim araçlarının en dizgelisi, en etkinidir. Bu tür olgulara yönelik yaklaşma yollarının en elverişlisini, açıklamalarda yararlanabilecek kuramsal çerçevenin en uygununu dilbilimi sunar.[26] Saussure burada dil biliminin temel işlevinin aslında iletişim olduğunu etkili bir şekilde vurgularken toplumsal yapıların değişkenliklerini de göz ardı etmemiştir. *"Dilin bir bağlantılar dizgesi olarak tanımlandığı işlevinin de bildirişim, daha genel bir terimle, "iletişim" olduğu düşünülürse, onu en tutarlı ve en geçerli biçimde açıklamayı sağlayan yöntemi insan bilimlerinin başka alanlarında da kolaylıkla uygulama olanağı bulunması daha iyi anlaşılır. Çünkü toplum ve ekin düzleminde, bütün olgular bir bağlantılar demeti olarak ele alınabilir. İşlevleri içkin ya da açık bir iletişime indirgenebilir."*[27]

Saussure'ün dilbilimi kuralı daha sonra göstergebilim ve anlambilim olmak üzere başka alanların da yöntemsel kaynağı olur. Sausure'ün dil olgusuna yaklaşmanın temelini günümüzde yerini yapı kavramına bırakmış olan dizge kavramı oluşturur.[28]

Yapı, hemen her bilim dalının kendini ifadesinde ve sorunsal çözümleme bağlamında başvurulacak yöntemlerin en etkin şeklidir. Buna genellikle sanatsal içeriklerde yer bulan somut ve soyut kavramların anlamsal bağlamda irdelenmesi de dahildir.

Dizgenin Türkçe sözlükteki karşılığı "bir bütün oluşturacak biçimde karşılıklı olarak birbirine bağlı öğelerin tümü olarak geçer. Gösterge bağlamında ise bir arada uyumlu bir şekilde işleyen göstergeler, dizge dediğimiz yapıları oluşturur".[29]

---

[26] Oğuz Bayrakçı, **"Tasarımda Yapısal Örgütlenme"**, MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Danışman Prof. Önder Küçükerman, İstanbul, s.183.
[27] Oğuz Bayrakçı, a.g.t., s.183.
[28] Tahsin Yücel, **Yapısalcılık, İnceleme,** Yapı Kredi Yayınları, 1999 İst, s.24.
[29] Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime Giriş**, Multilingual Matbaa 700, 2005 İst, s.26

Yapısalcığın insan bilimlerine olağanüstü etkileri olmuştur. Ancak günümüze kadar yapısalcığın tanımı üzerine değişik görüşler ortaya atılmıştır. *" Önde gelen uygulayıcıların tümü yapısalcılığı her şeyden önce bir bilimsel yöntem olarak tanımlarken, kimi yazıların onu bir felsefe öğretisi hatta Jean-Paul Sartre yada Simone de Beauvoir'ın varoluşçuluğu gibi felsefe kökenli bir sanat akımı olarak görmekte diretmişlerdir."*[30] Yapısalcığın yöntemlerini daha iyi anlamak için Saussure'ün, Jakobson'un, Greimas'ın, Hjelmslev'in, Levi-Strauss'un ve Benveniste'nin yapıtlarına bakmamız bu konuyu daha iyi ve daha kolay anlamamıza neden olacaktır. Bu düşünürlerin yapıtlarında var olan yöntemler özetle şöyledir:

1)- Ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelemesi.

2)- Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağlantılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması.

3)- Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması;

4)- Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmasını sağlayacak yöntemler geliştirebildiği ölçüde yer verilmesi.

5)- Nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesinin sonucu olarak, "doğa ötesi" değil "özdekçi" bir tutum izlenmesi.

6)- Bu yaklaşımın, felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla bir ilgisi bulunmaması.[31]

---

[30] *Tahsin Yücel,* **Yapısalcılık İnceleme***,* Yapı Kredi Yayınları 1999 İstanbul, s.13.
[31] Tahsin Yücel, a.g.e., s.13, 14.

Altıncı maddede yapısalcılığın, sanatsal bir öğreti olmadığını görüyoruz. Bundan dolayı başta Saussure olmak üzere ve yapısalcıların bir bölümünün görüşleri Roland Barthes ile ters düşmektedir. Çünkü *"Roland Barthes 1963'de yazdığı bir yazıda bu akımı hem düşünsel, hem de sanatsal bir etkinlik olarak belirtmiştir.*[32]

Günümüze kadar birçok yazar ve düşünür yapısalcılık hakkında çeşitli görüşler ileri sürüp bu konu hakkında kitaplar yazmışlardır. Ancak yapısalcı düşüncenin önde gelen isimlerinden olan, Saussure, Levi-Strauss ve diğer yapısalcıların görüşlerini okuduğumuzda yapısalcılığın aslında sanatsal bir öğreti olmadığını, fakat bir çözümleme yöntemi olduğunu rahatlıkla anlayabiliriz. Çünkü yapısalcılık; bir olguda gerçekçi bilgilere ulaşmak için, bu olguyu bir nesne olarak görür ve ayırır. Buna sanatsal ürün de dahil olmak üzere bütün bilimsel olgular da dahildir. "*bu açıdan bakılınca, olguları ayırıcı olmayan, yüzeysel görüntüleriyle betimlemek yerine, onları özlerinde kavramaya çalışır*".[33]

Günümüzde artık yapısalcılıktan gereği kadar söz edilmiyor. Ama yapısalcılığın ilkelerinden oluşturulmuş Dilbilim, budunbilim, göstergebilim, vb. gibi araştırma dalları günümüzde etkilerini yoğun bir şekilde devam ettirmektedir. Özellikle göstergebilim, 20. yüzyılın ortalarından sonra, 1 ve 2. dünya savaşlarının ardından meydana gelen yeni bir teknolojik tüketim toplumunun oluşmasından faydalanarak ön plana çıkmıştır. Hayatımızın hemen her alanında bizi bilgilendirilmiş, yönlendirmiş olduğu gibi sanatı da büsbütün etkilemiştir. Hem de bütün sanatların tam ortasında yer alarak.

4.2. Göstergebilim

Göstergebilim eski Yunancada anlamı işaret olan (semeion) sözcüğünden gelir. Avrupa dillerinde ise "Semiotics"dir. Gösterge teriminin İ.Ö 460-370 de

[32] Tahsin Yücel, a.g.e., s.14.
[33] Tahsin Yücel, a.g.e., s.146.

yaşayan, Bergama da ki Asklepion'u kuran Hippokrates, belirti (semeio) diye adlandırdı. Daha sonra İ.S, 139-199 'da yaşayan Bergamalı hekim Golenos hastaya tanı koymak için Semeosis terimini kullandı. 1632-1704 yılları arasında yaşayan ve bir İngiliz filozof olan John Locke göstergelerin çözümlenmesine Semeiotike adını verdi. Amerikalı filozof Carles Sanders Pierce'de (1839-1914) Semiotic adını kullandı. İsviçreli dilbilimci Ferdinand De Saussure (1847-1913) ise Semeologie terimini kullandı.

İngiliz Sander Pierce ve Ferdinand De Saussure gösterge anlayışına yeni bakış açısı getirmiş günümüzdeki gösterge olgusuna temel kavramlar eklemiştir. Ancak Pierce ve Saussure'ün göstergebilim anlayışlarında küçük de olsa farklılıklar vardır. Aslında bir dil bilimci olan Saussure *"dili göstergelerden oluşmuş bir dizge olarak görüyordu. Göstergebilimden ileride kurulacak bir bilim dalı olarak söz etmiştir. İletişimin gösterge dizgelerine dayandığını alfabe, mors alfabesi, gemicilerin haberleşme yöntemleri, sağır-dilsizlerin işaret konuşma dilleri, nezaket kalıpları, hatta edebiyat gibi pek çok dizgenin, göstergebilimin çatısı altında incelenmesi gerektiğini söylemiştir.*[34] Ayrıca Saussure'nin sözünü ettiği dizge içinde yenilenen diziliş özelliklerini *"Dil dizgesinin içinde yer alan ve düzenli olarak yinelenen oluşumları yapı olarak yorumlanmamış ve nitelendirilmemiştir. Yapı anlayışları daha sonraları yapısalcılık akımına temel oluşturmuştur.*[35]

Saussure dili, göstergelerle konuşan bir dizge olarak görüyordu. Ancak Charles Sanders Pierce bu tanıma karşılık değişik bir alternatifle yaklaşıyordu*." Bilginin tanımının (Cognition) düşüncenin hatta insanın özünde göstergesel (semiotic) olduğunu ileri sürer.*[36] Pierce ayrıca göstergebilimin sadece dilbilimin içinde değil başka alanlarda da kullanabileceği düşüncesinin oluşmasına neden olmuştur. *"Pierce bütün bilimlerle, uğraş alanlarına göstergebilim gözüyle bakmamızın mümkün ve hatta gerekli olduğunu söyler. Göstergebilimi, tüm yaşam alanlarını kapsayan*

[34] Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime Giriş**, Multilinguan Matbaa 700, İstanbul 2005, s.60.
[35] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.60.
[36] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.62.

evrensel bir bilim dalı sayar."[37] Günümüze kadar oluşan yeni bilim dallarıyla birlikte sanatı da kapsayan göstergeler silsilesi, Pierce'nin bu düşüncesini haklı çıkarmıştır. Gösterge, bugün hayatımızın her alanında olduğu gibi sinema, tiyatro, fotoğraf, resim, grafik tasarım gibi görsel sanatlarda da önemli bir kavram haline gelmiş, bu sanatların anlatım dilini de etkilemiştir. Saussure'ün ileri sürdüğü gösterge tanımında gösterge dyadic yani ikili yapıdadır. *"Bir gösterenle bir gösterilenden oluşur. Zihnimizde, şu ya da bu şekilde oluşan bir kavram, dilde sözcükle dışa vurulur. Saussure kavramı zihinsel imge, sesi ise soyut bir işitim imgesi olarak adlandırır ve çağrışım ilişkisi zihnimizdeki bu iki soyut imge arasında gerçekleşir.*[38] Pierce'nin gösterge anlayışı algılama, bağlantı ve yorum ilişkilerini ön plana çıkarır. Pierce'nin gösterge anlayışı (Triadic) üçlü yapıdadır.*"Pierce'e göre göstergenin somut biçimini algılamakla onun neyi temsil ettiğini anlamak arasına bir yorum süreci girer. Yorum süreci ister istemez bir yorumlayıcı gerektirir. Somut biçimle temsil edilen şey arasındaki bağlantı, toplumsal ve uzlaşımsal da olsa, yorum, bireyselleşmeye açıktır.*[39] Pierce'nin bu anlayışı sanat göstergelerinin algılanmasında özellikle günümüzdeki grafik tasarım alanında belirleyici olan ileti ve algı sorunsallarının açıklanmasında ve uygulanmasında önemli bir yer tutar. (Buna, biçim ve gösterge ilişkisi başlığı altında geniş yer vereceğiz.)

Saussure ve Pierce'nin gösterge anlayışında bir fark olduğunu söylemiştik. Fakat sonuçta gösterge bağlamındaki düşünceleri hemen hemen aynıdır ve aynı düzlemde buluşurlar. Saussure ve Pierce'nin görüşlerini özetlersek: *"Gösterge kendi içinde bir bütündür, bir biçimle içeriğin ortaklaşa oluşturduğu bir birimdir. Ancak, o belli biçimin hangi içerikle ilintili olduğunu bilirsek, göstergeyi yani neyin kastedildiğini anlarız".*[40]

Göstergebilimin anlamı üzerine bugüne kadar çeşitli araştırmalar, yorumlar yapılmış, karşıt görüşler oluşmuş, bunun sonucunda da göstergebilimin

[37] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.63.
[38] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.94.
[39] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.109.
[40] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.68.

sadece trafik lambaları, uyarıcı levhalar, binek araçlarında vs. kullanılan göstergelerden öte başka şeyleri de kapsadığının farkına varılmıştır. Derin araştırmalar, deneyimler, teknolojik değişmeler, üretim, tüketim, reklam ve sanatsal gelişmelerin sonucunda bunlarla bağlantılar kurularak, daha geniş alanları kapsadığı belirlenmiştir.

Genellikle edebiyatçılar ve dilbilimcilerin incelediği göstergebilimi, mimarlık, moda, reklam, mitoloji, endüstri ürünleri tasarımı, sinema gibi alanlara Umberto Eco ve Roland Barthes taşımışlardır.

Gösterge anlayışını çok kısa bir cümle ile şöyle özetleyebiliriz. *"Gösterge, soyut bir kavram ile bizim ona yakıştırdığımız somut bir biçimin bir araya gelmesiyle oluşuyor".*[41] Daha sonra zihnimizdeki imgeleri birleştirip ona bir anlam yüklüyoruz dolayısıyla anlamlandırıyoruz. Örneğin: bir reklam afişinde gördüğümüz tıraş bıçağı (gösterge) bize sakal kesme olgusunu (soyut) hatırlatıyor. Başka bir deyişle sakal olduğu için tıraş bıçağının bizim için bir anlamı vardır. *"İnsanın tinsel ve toplumsal evrimi, gösterge dizgelerinden oluşur. Gösterge, sözcük olur, ulaşım beklentisi olur, töre olur: değişik davranış türleri ya da toplumsal yaşamı kuran değişik kurallar, öğeler biçimine bürünür. Ama işlev açısından hep anlam aktarma özelliği taşır. Bu bakımdan insanoğlunun varlığı gösterge üreten bir düzenek, göstergelerde anlam aktaran araçlardır.*[42] İnsan, yaşadığı dünyada, gördüğü resimlerden, okuduğu yazıdan, söylenen sözden, kısacası tüm yaşamdan anlamlar çıkarır. Ancak anlam sadece *"işittiklerimiz ve gördüklerimiz değildir. Anlam açıkça söylenenin, yaşamın, gözlemlemenin "altında" , "üstünde" ya da "yanında" bulunandır aynı zamanda.*[43] Sanatsal bağlamda da böyledir. Bir sanat göstergesi aslında bize bir anlam iletir. Bunu yaparken, bazen biçim, bazen yazı, bazen söz/dil, bazen de davranış yöntemleri kullanılır. Ama daima anlamlandırır. 20. yüzyılın büyük düşünürlerinden Roland Barthes başta

---

[41] Fatma Erkman Akerson, a.g.e., s.40.
[42] Pierre Guiraud, **Anlambilim**, Çev: Prof. Dr. Berke Vardar, Multilinguan Baskılı Matbaa, 700, İstanbul, 1999, s.9.
[43] Mehmet Rıfat, **Homo Semioticus**, Yapı Kredi Yay., Altan Matbaacılık Ltd. Şti. Ekim 1999, s.9.

olmak üzere, Algridas Julien Greimas ve birçok göstergebilimci "*Göstergebilimin temel konusunun anlam olduğunu söylemişlerdir."*[44] Ancak Barthes'e göre öncelikle "*gösterge dizgelerinin tümü birer anlamlayım dizgesidir. Bu dizgeleri birer dil olarak görmez."*[45] Dizgelerin dilden bağımsız olamayacağını savunur. Anlama ulaşmak için dilbilimini kullanır. Barthes "*nesneler ve davranışlar bol bol anlam üretseler bile, bu işlevi hiçbir zaman dilden bağımsız olarak, özerk bir biçimde gerçekleştiremeyeceklerini savunur*."[46] Barthes, bu görüşü savunurken günümüzde daha çok grafik tasarım alanında kendine yer bulan reklam, çizgi film, sinema ve basın fotoğraflarını destekleyen dilsel bildirileri öne sürer. "*Kuşkusuz nesneler, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar, ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olmaz bu: her gösterge dizgesi dille karışır. Sözgelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir. (Sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları, vb'da durum böyledir); öyle ki görüntüsel bildirinin hiç değilse bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağlantısı içindedir. Nesne bütünlerine (giysi, besin) gelince, bunlar dizge durumuna ancak dil aracılığıyla ulaşırlar. Dil bunların göstergelerini dizgeler biçiminde bölümler, Gösterilenlerini de kullanılmalarına ya da nedenlerine göre adlandırır*".[47]

Barthes" *göstergebilim ilkelerini dilbilimin yörüngesine oturtarak dilbiliminde bulunduğumuz dil/söz, izge/bildiri, gösterilen/gösteren, dizim/dizi, düzanlam/ yananlam gibi karşıtlıkları göstergebiliminde belli başlı çözümleyin araçları olarak değerlendirir. En büyük ağırlığı da düzanlam yananlam karşıtlığına verir*."[48] Düzanlam ve yananlam Barthes'in göstergebilim düşüncesinin en büyük çıkış noktasıdır. Bu kavramlar grafik tasarım, fotoğraf ve grafik tasarımda fotoğrafın konumlandırılmasına, algısal bağlamda çok önemli

---

[44] Tahsin Yücel, **Yapısalcılık, İnceleme**, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul, 1999, s.103
[45] Tahsin Yücel, **Yapısalcılık, İnceleme,** s.97.
[46] Tahsin Yücel, **Yapısalcılık, İnceleme**, s.97.
[47] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1993 İst., s.24.
[48] Tahsin Yücel, **Yapısalcılık, İnceleme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.97.

bilimsel çözümlemeler getirir. (Düzanlam ve yananlam kavramları daha sonra bir başlık altında toplanacaktır.)

Göstergebilim bir bilim dalı olarak 20. yüzyılın başlarında çıkmıştır. Ancak göstergebilimin özerk olarak ön plana çıktığı tarih, 1950'ler sonrasıdır. Bu tarihler iki dünya savaşını henüz atlatmış yorgun toplumların yaşadığı bir dönemdir. İnsanlar, kendilerine yeni yaşam alanları koruyorlardı. Toplumsal yapılar yeni yeni toparlanıyordu. Değişik ülkeler arasındaki ilişkiler hızla gelişiyordu. Bilimsel çalışmalar ve eğitim öğretim daha geniş alanlara yayılıyordu. Gelişen teknolojiyle birlikte üretim ve iletişim olanakları daha hızlı bir şekilde yapılıyordu. Üretimin artması tüketimin de artması demekti. İnsanları bu olgulardan haberdar eden ve aynı zamanda onları bu gelişmelerin içine çeken medya oldu. Medya, gelişen basın ve yayın teknolojisiyle o kadar etkiliydi ki ekonomileri canlandırmak için insanları reklam yoluyla tüketime rahatlıkla teşvik edebiliyordu. Özellikle görsel iletişim olan sinema ve televizyon insanları kolaylıkla kendine çekiyor ve çabuk yönlendirebiliyordu. İşte bunun içindir ki *"Göstergebilimin en önemli uygulama alanı, 1950'lerde başlayarak hızla gelişen medya alanı oldu"*[49] (bkz.İletişimde kavramların görsel anlatımı bölümü)

Göstergebilim nesnel ve sözel anlamları inceleyen bir bilim dalıdır. Dolayısıyla medyanın kitleleri yönlendiren iletişim yöntemlerinde kullandıkları biçimleri anlamsal ve görsel bağlamda göstergesel bir temelde ele alır. *"Medya bir iletişim aracıdır reklam da kendi içinde gösterge ve dil dizeleri barındıran bir bildiridir*".[50] Göstergeleri oluşturan ve anlamsal boyuta taşıyan temel olgu da biçimdir.

[49] Fatma Erkman Akersoy, **Göstergebilim Giriş**, Multilinguan Yayınları Matbaa 700, İstanbul, 2005, s.70.
[50] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1989, s.162

4.2.1. Biçim ve Gösterge İlişkisi

Görsel iletişimde anlamı ileten biçimlerdir. Grafik tasarımda ise biçim hem estetiktir hem de anlam aktaran bir olgudur. Bu doğrultuda, özellikle fotoğrafa dayalı görsel anlatım biçimlerini, grafik tasarımda birer gösterge olarak okumak doğru bir yaklaşım olabilir mi? Veya biçimsel öğeler arasındaki ilişkiler bir göstergeye dönüşebilir mi sorusu önemlidir. Bunun için, öncelikle biçimin temel tanımının ön plana çıkarılması gerekmektedir.

"Biçim özdeğin gerçekleşmiş halidir. Biçimsiz olan özdek biçimle gerçekleşmektedir. Örneğin kalasın bir biçimi vardır fakat kalas biçimlenerek masa olur sandalye olur. Dolayısıyla evrendeki her şey biçim kazanmış bir özdektir. Bu bağlamda biçimin bir özü vardır öz ise içeriktir bunlar ancak birlikte var olabilirler bu bağımlılıkta içerik (öz) temel, biçim ikincildir çünkü belirleyici olan özdür. [51]

Ünlü yapısalcı Lewi Strauss da biçim ve içeriğin "*Aynı özden olduğunu ve aynı çözümlemeyle değerlendirilmesi gerektiğini savunarak, içerik gerçekliğini yapıdan alır, biçim dediğimiz şey ise içeriği oluşturan yerel yapıların yapı içinde düzenlemesi olduğunu söylemektedir".*[52] Bu söyleme sanatsal bir çerçeveden baktığımızda "biçim" sanatsal olgularda belirli bir temanın plastik veya grafik olarak tasarlanmış halidir. Bu bağlamda "*gösterge bir biçimsel öğedir*"[53] Fakat biçimin temel unsuru öz yani içeriktir. Zaten içeriksiz bir biçim olmaz. "*kısaca özetlersek içerik ne anlattığımızı "biçim" nasıl anlattığımızı gösterir"*[54] Bu bağlamda, biçimsel öğeler grafiksel bir ifade ile anlamsal düzlemde kuşkusuz birer göstergedir. Buradan yola çıkarak fotografik biçimleri göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alacağız.

Bütün sanatsal oluşumlar "*Bilinçli, amaçlı ve görecelikle bağımsız olarak" biçimin kurulmasını da aynı zamanda kendi içlerinde barındıran yapıtlardır*"[55]

---

[51] www.felsefeekibi.com
[52] Lewi Strauss, **Anthropologie Sttructurale 2**, s.158.
[53] Mehmet Rıfat, **Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar**, İstanbul, 1976, s.52.
[54] Gültekin Çizgen, **Fotoğrafın Görsel Dili**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 1998, s.15.
[55] Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat**, Çev: A. Çalışanlar, Altın Kitaplar Yay. Bilimsel Kitaplar Dizisi, İstanbul, 1982, s. 305.

Bu bağlamda grafik tasarım aslında bir temanın anlatım ve iletim biçimidir. Fakat bu anlatımın gerçekleşmesinde temel unsur görüntüsel biçimdir. Ancak görsel iletişimde bu görüntüyü meydana getiren temel unsurların aynı zamanda bir bütünlük içinde olma zorunluluğu vardır. Tasarım yüzeyinde kullanılan her tasarım unsuru bir anlam veya bir ileti meydana getirebilmek için bir çeşit iş birliği içindedirler. Bu tasarım unsurlarının da kendilerine özgü biçimleri vardır. Bu biçimler bazen bir yazı biçimi, bazen çizgi biçimi, bazen de nesnel bir biçim olarak karşımıza çıkarken aynı zamanda zihnimizdeki kavramları çağrıştırırlar. Dolayısıyla bir şeyin göstergesi olmayı üstlenirler. Ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure " *kendi kavramı olan ikili (Dyadic) gösterge anlayışında, göstergeyi kavram ve biçimden oluşan bir birim olarak açıklar*."[56] Bu çerçeveden baktığımızda görsel iletişimde kullanılan fotoğraf görüntüleri, yazınsal biçimler ve çizgisel biçimler tek başlarına birer gösterge özelliği taşıyabilir mi? Bunu anlamak için tasarım yüzeyinde yer alan tasarım unsurlarının her birinin biçimsel yapısını anlamsal olarak, zihinsel çağrışım yapma bağlamında değerlendirmek gerekmektedir. Konuya bu açıdan bakarsak, görüntüleme yoluyla elde edilen her türlü nesnel ve figüratif biçim aynı zamanda birer göstergeye dönüşebilme özelliği taşır. Dolayısıyla görsel iletişimde, somut görüntüler olarak kullanılan biçimler genelde zihinsel çağrışımlar yaptırmak için kurgulanır. Buna örnek verelim:

Koşan bir insanın fotoğraf görüntüsüne baktığımızda koşma eylemini vücudun biçimsel formlarından anlarız. Bu aynı zamanda somut bir görüntüdür. Ancak bu haliyle bir gösterge düzleminde değildir. Bu görüntünün göstergesel bir düzlemde ele alınabilmesi için görüntünün konumlandırılması gerekir. Bu da biçimsellik temel unsur olmakla birlikte birkaç biçimde gerçekleşir.

Koşan insan görüntüsü;

a)- hayatı boyunca hiç koşmadığını söyleyen bir insanın koştuğunu gösteren bir gösterge olarak belgelemek

[56] Fatma Erkmen Akerson, **Göstergebilime Giriş**, s.109.

b)- bir parkta koşu yapılabileceğini gösteren bir gösterge olarak konumlandırma (bilgilendirme tabelası)

c)- koşma eylemini gerçekleştiren insanın koşma biçimine bağlı olarak yüz hatlarında örneğin, korku veya neşe gibi biçimler oluştuğunda, korku veya neşe gibi kavramların, biçimsel bir oluşum sonucunda gösterge olarak çağrıştırdığı anlam algısı. Bu grafik tasarım bağlamında kullanılan en geçerli anlatım biçimidir.

Yukarıda saydığım bu göstergeleşme tanımı, grafik tasarımda yer alan yazınsal, çizgisel ve renksel unsurlar için de geçerlidir. Bunu da örneklersek,

a)- Tipografiyi biçimlendirerek hız, hareket gibi kavramları göstergeleştirmek

b)- Tasarımdaki çizgileri dinamik veya statik bir biçimde konumlandırarak hareketi, ya da durağanlığı göstergeleştirmek

c)- renk unsurlarını kullanarak (örneğin: yeşil/ orman, kırmızı/ kan, mavi/ erkek pembe/ kız) kavramları simgesel olarak göstergeleştirmek

Tasarım biçimselliğine bütün bu çerçeveden baktığımızda grafik tasarımda kullanılan, görüntüsel, yazınsal, çizgisel ve renksel oluşumların algısal düzlemde tek başlarına birer gösterge olabileceği görülmektedir. Peki, tasarımda etken olan tasarım öğeleri, biçimsel konumlarıyla tasarım içinde birbirleriyle ilişkilendirilirken verilen mesaj, algısal düzlemde nasıl bir gösterge olabilir? Bu sorunun cevabına geçmeden önce önemli bir ayrıntının vurgulanması gerekmektedir. Grafik tasarım ve görsel iletişimde bir mesajın iletimi, tasarım yüzeyinde genellikle birden çok tasarım öğesi ile gerçekleşir. Bunlar görüntüsel göstergeler ve yazınsal göstergeler olarak karşımıza çıkarlar ki, bunlara çoklu göstergeler diyebiliriz. Bu ayrıntıları vurguladıktan sonra sorunun cevabına geçelim. Bu göstergeler tasarım alanında bir bütünün parçalarıdır. Biçimsel bir bağlamda birbirlerini karşılıklı olarak tamamlayarak yeni bir anlam üretirler. Bu anlam yoruma dayalı ve genelde göstergeleştirme üzerinden aktarılır. Burada önemli olan göstergeleştirmenin

nasıl oluştuğudur. Bu sorunun cevabı Piercenin üçlü gösterge (Triadik) tanımlamasında olabilir mi?

Piercenin üçlü gösterge anlayışı biçim, gönderge ve yorumdan oluşur. Ancak'' *Bu üç düzlemden hangisinin ağır basacağı göstergeden göstergeye değişebilir örneğin sanat ve edebiyat göstergelerinde ilk algılanan somut biçim, duyu ve duygularımızı harekete geçirdiğinden bu ilk düzlemin yani biçim düzleminin ağır bastığı söylenebilir''*.[57] Grafik tasarım da görsel biçime detaylı içeriksel bir anlatım biçimidir. Bu bağlamda grafik tasarım ve görsel iletişim ilişkisini Piercenin biçim, gönderge ve yorumdan oluşan üçlü gösterge anlayışı kapsamında ele alalım.

Biçim:

a) – Grafik tasarımda, bir temanın gösterilmek istenen halidir.

b) – Görsel iletişimde, iletinin algılanmasında en önemli unsurdur.

Bu iki olgu biçimin görselliğiyle ilgilidir. Ancak görsel iletişimde önemli olan biçimsel temsildir. Yani biçimin neyi temsil ettiğidir. Çünkü bir görsel iletişim unsuru içinde yer alan görüntü, renk ve çizgi gibi tasarım elemanlarının bir bütünlük içinde koordine edilerek tasarlanması, biçimin özündeki (içeriğindeki) kavramı temsil eder. Dolayısıyla biçim, görsel iletişimde bir temsilci görevi üstlenir. Biçimi temsilci düzeyine getiren etkinlik ise, grafik tasarımdır. Bu bağlamda, bir olguda temsil kavramı varsa bu aynı zamanda bir gösterge düzlemindedir. Çünkü gösterge'' *genel olarak bir başka şeyi temsil edebilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgudur. Özel olarak, bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan bir birimdir''.*[58] Dolayısıyla bir görsel iletişim unsurunda biçim, bu bağlamda aynı zamanda bir gösterge düzlemine girebilir. Ancak temsil edici düzleme girebilmesi için bir olgunun temsil ediliyor olması gerekmektedir.

[57] Fatma Akerson, s.109.
[58] www.felsefeekibi.com.

Gönderge: Pierce üçlü yapısında temsil edileni gönderge diye niteler. Bir görsel iletişimde de esas gösterilmek istenen göndergedir. Yani temsil edilendir. Bu göstergeden yola çıkarak zihinsel çağrışımlar sonucunda oluşan algısal bağlam ya bir nesnedir ya da bir kavramdır. Örnek verelim.

Algısallık: Bir afişe baktığımızda onun bize bir şey anlatacağını veya göstereceğini ön görürüz. Dolayısıyla onun bir gösterge olduğunu kavrarız. Afişteki görsel unsurların birbirleriyle olan etkileşimlerine bakarak başka bir şeyi temsil ettiğini de algılarız'' *Bu zihnimizde bir izlenim oluşturuyor, işte bu yeni izlenime Peirce, yeni bir gösterge diyor''*[59] Bu da biçimsel öğeler arasındaki ilişkilerden bir gösterge düzlemi oluşabileceğini göstermektedir.

Yorum: Peirce'nin bu yeni gösterge tanımı yorumsal bir zihin etkinliği olarak karşınıza çıkar '' *ancak bu gösterge temsil ettiği göndergeyi tam olarak kapsamaz. Ona bazı açılardan aşağı yukarı bir göndermede bulunur daha doğrusu bu gönderge hakkında zihnimizde oluşmuş olan bir kavrama göndermede bulunur. Bu kavram da zaten bir göstergeleştirme süreci sonunda oluşmuştur''*[60] Bu bağlamda bir görsel iletişim unsuru anlamsal düzlemde aynı zamanda yoruma dayalıdır. Dolayısıyla biçim, gönderge ve yorum, bir görsel iletinin anlamsal çözümlenmesinde önemli rol oynar. Bu iletilerin anlamsal bağlamlarının açıklanmasında en uygun yöntem ise Roland Barthes'in ileri sürdüğü düzanlam ve yananlam karşıtlığıdır.

4.2.2. Düzanlam ve Yananlam Bağlamında Grafik Tasarım ve Fotoğraf İlişkilerine Bakış

Ferdinand de Saussure göstergebilimi (semiotics) 20. yy başlarında ortaya atmıştı. Ancak 20. yy ortalarına kadar birçok bilim adamı göstergebilim adına sadece trafik işaretlerini ve bilim adı altında da insanların çıkardıkları seslere verdikleri anlamları incelediler. 20.yy ortalarından sonra özellikle ‘*’bilgi kuramı, yapısal dilbilim, biçimsel mantık ve bazı insanbilim araştırmaları*

[59] Fatma Akerson, a.g.e., s.110.
[60] Fatma Akerson, a.g.e., s.111.

büyük gelişme gösterdi"[61] Bütün bu araştırmanın sonunda göstergebilimin kapsamının sadece insanların çıkardığı seslerden ibaret olmadığı, aynı zamanda gösterge bağlamında nesnelerin de anlamı ve konumu daha net bir şekilde anlaşılmış oldu.

Nesnelerin anlamı üzerindeki çalışmalar göstergebilimin daha da güncelleşmesine yol açtı ve nesnel anlam göstergebilimin vazgeçilmez unsuru haline geldi. Roland Barthes "*nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; Nesne eylem ve insan arasında bir tür aracıdır*." diye tanımlar.[62] İkinci dünya savaşından sonra gelişen medya sektörü ve üretim çeşitliliğinin çoğalması özellikle reklam sektörünün alabildiğine gelişmesine neden oldu. Reklamcılar da insanları etkileyebilmek için nesnel anlam üzerinde durdular. Barthes'in nesne tanımı tam da reklamcılığın uyguladığı gibi gelişme gösterdi. Ancak Barthes "*Katıksız halde anlamlı nesnelerin dizgelerinin"* olmadığını savunur ve onu dil ile iç içe görür "*dil her zaman bir aracı olarak özellikle görüntü dizgelerinde, başlıklar, alt yazılar, yazılar biçiminde işin içine karışır*."[63]

Nesnel göstergeler, hayatımızın hemen her anında veya her yerde Barthes'in de dediği gibi "*bazen bir giysi, bazen bir otomobil, hazırlanmış bir yemek, bir el kol baş hareketi, bir film, bir müzik, bir reklam görüntüsü, bir döşeme takımı, bir gazete olarak karşımıza çıkar.*"[64] Bütün bu göstergelerin de okunmaya ihtiyaçları vardır. Yine yazarın belirttiği gibi "*Modern insan, kentlerin insanı yaşamını okumakla geçirir. Öncelikle ve de özellikle görüntüleri, el-kol-baş hareketlerini, davranışları okur: Şu otomobil bana sahibinin toplumsal statüsünü, şu giysi bana şaşmaz biçimde onu giyenin konformizm ya da eksantriklik derecesini, şu aperatif içki de konuğumun yaşam tarzını belirtir.*"[65] Barthes bunu okuma etkinliği olarak nitelendirir. Günlük yaşantımızda baktığımız ve okuduğumuz işaretler, görüntüler,

[61] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s.167.
[62] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s.169.
[63] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s.167, 168.
[64] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s.159.
[65] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven,** s.159.

şekiller, yazılar ve sanatsal çalışmalar gibi göstergelerin içerdiği mesajlar vardır. İşte bu anlamsal iletileri algılamamızda genellikle düzanlam ve yananlam kavramları etkili olur.

İnsan diğer canlılardan farklı olarak gördüğü, duyduğu ve okuduğu her şeyi genellikle kendi karakteri, kültürü ve yaşadığı toplum değerlerine göre algılar ve değerlendirir. Bununla beraber insanın en büyük özelliği sözcük üretmesidir. Sözü aktarmak için dili kullanır. "*Dil sözün hem ürünü hem aracıdır."*[66] Dil iletişimin temelidir. "*Saussure'in ve daha sonra Barthes'in açıklamalarına göre gündelik konuşma dilinde bir sözcüğü duyduğumuz zaman bu ses zinciri zihnimizdeki bir kavramı çağrıştırır.*''[67] Bunun yanı sıra insanlar bazen konuşma diliyle bazen işaret diliyle bazen hareket diliyle bazen görüntü diliyle, bazen de yazı diliyle iletişim kurarlar. Algılama ise zihnimizdeki kavramların çağrışımlarından meydana gelir. Bu kavramlar ise genelde biçimseldir.

Yaşadığımız dünyada çeşitli toplumlar yaşamakta ve çeşitli farklı diller konuşmaktadırlar. Dolayısıyla her dilin farklı şifreleri vardır.

Örnek:

Türkçede kuş sözcüğü İngilizcede bird olarak telaffuz edilir. Doğal olarak İngilizce bilmeyen bir Türk, bird sözcüğünün şifresini çözemeyecektir. Bununla beraber Türkçe bilmeyen bir İngiliz için de durum aynıdır. Ferdinand de Saussure bu durumda "*Dil göstergesinin nedensiz olduğunu*"[68] savunur. Fakat her iki durumda da gerçek olan kuş ve bird' ün şifresinin aynı olmasıdır. Yani uçan bir hayvanı belirtmesidir aynı zamanda gösterge

[66] Roland Barthes, **Göstergebilim İlkeleri**, çev: B. Vardar, M Rıfat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s.7.
[67] Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime Giriş**, s.120.
[68] Ferdinand de Saussure, **Genel Bilim Dersleri**, edt. C:Bally, A. Sechehaye, Cilt. 1 Çev: B. Vardar, TDK Yayınları, s.61.

bağlamında ise ‘’*zihnimizde canlanan ilk kavram göstergenin düzanlamıdır.*’’[69]

İnsan beyninin gördüğü bir göstergeden başka bir kavrama geçiş yapabildiğini bunu öncelikle reklamcıların ve grafik tasarımcılarının çok etkili bir şekilde uyguladıklarını hatırlayalım “*Toplum durmaksızın insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden kalkarak ikinci anlam dizgeleri geliştirir.*’’[70] Birinci dizgeden yola çıkılarak geliştirilen ikinci anlam dizgesi, birinci dizgenin içinden çıkmasına rağmen, kavramsal olarak farklı bir algılama oluşturur. Güvercin uçan bir hayvandır. Çeşitli renkleri ve türleri vardır. Bunu dünyada yaşayan herkes bilir. Fakat beyaz bir güvercin insan zihninde başka bir kavrama gönderme yapar. Bu barış ve sevgi kavramıdır. Dolayısıyla bir görsel oluşumda yaralı bir beyaz güvercin görseli dili, kültürü ne olursa olsun, genellikle barışa yapılan bir saldırı algılamasına yol açar. Bunun nedeni beyaz güvercinin insanlar için barışın simgesel göstergesi olmasıdır. Bu insanların beyaz güvercine yükledikleri kavramsal bir yananlamdır. ‘*’Kendisi de bir dizge olan yananlam gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş (anlamlama) kapsar. Her dizge için de ilk elde, bu üç öğenin dökümünü yapmak gerekir. Yananlamlayıcılar diye adlandırdığımız yananlam gösterenleri düzanlam dizgesinin göstergelerinden (bir araya gelmiş gösterenler ve gösterilenlerden) oluşur.”* [71] Özellikle 1950’li yıllardan sonra grafik tasarımcılar çalışmalarında büyük oranda yananlamsal kavramlar üzerinde durdular. Görsel elaman ve gösterge olarak da genellikle fotoğraf kullandılar. Yananlam unsurları taşıyan bir görsel tasarım izleyiciyi içine çeker ve anlamaya mecbur bırakır. İzleyici görsele baktığı saniyeler içinde anlamdan anlama gider ve iletiyi etkili bir biçimde algılar. Bu görsel ile izleyici arasında bir alışveriştir. “*Gazetemizi okurken, sinemaya gittiğimizde, televizyon izlerken, radyo dinlerken, satın aldığımız ürünün ambalajına göz*

[69] Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime Giriş**, s.120.
[70] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven,** s.73.
[71] Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime giriş** s. 73.

gezdirirken, her zaman yalnızca yananlamsal bildiriler aldığımız ve algıladığımız aşağı yukarı kesindir.''[72]

Düzanlam ve yananlam kavramları göstergebilimin en temel unsurlarından biridir. Sanat, şiir, edebiyat ve reklamların algılanmasında önemli bir yer tutarlar. Barthes'in bu kavramlara dayanak oluşturduğu çözümlemeleri büyük oranda reklam ve kitle iletişim alanlarında olmuştur.

[72] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven,** s.164

5. GÜNÜMÜZ BAKIŞ AÇISIYLA MODERN SANAT HAREKETLERİNDE GRAFİK TASARIM VE FOTOĞRAF İLİŞKİLERİ

Sanat tarihi kitapları, yüzyıllardır süregelen bütün sanatsal olguların düşüncesini, biçimini ve gelişim sürecini anlatan binlerce sayfadan oluşur. Bunlar içinde geçirdiği evreler, oluşturduğu düşünceler, geliştirdiği biçimler ve anlatım diliyle sanata yeni bir yön veren 20. yy. Avrupa sanatı, önemli bir yer tutar. Bu önemin ona verilmesini sağlayan ve gelişimine de neden olan kavram modernizimdir. *"Modern" kelimesi Latince "Modernus" biçimiyle ilk defa, 5.yüzyılda resmen hıristiyan olan o dönemin roman ve pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de modern terimi hep, kendini eski'den yeni'ye geçişin bir sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir."*[73] Bu 20. yy. başlarında yeni bir toplumsal kültür ve sanatsal yapı oluşturmak amacı taşıyan modernlik projesi tanımına da uyar. Peki neden? Yani bir toplumsal kültür ve sanatsal yapı, bunu anlamak için baktığımız tarih sayfaları o dönemleri, yeni teknolojiler kullanılan 1. Dünya savaşının meydana getirdiği büyük yıkım, totaliter rejimlere dayalı politik tavırlar, sosyal ve kültürel yönden yozlaşmış bir toplum ve sanatta geleneksel anlayışın hakim olduğu kaotik bir dönem olarak anlatır. Avrupa'nın dolayısıyla insanlığın büyük trajediler yaşadığı bu sıra dışı ortama karşı bir duruş olarak ortaya atılan ve bugün bildiğimiz yapısı ilk defa "*onsekizinci yüzyılda aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu. Bu proje, aynı zamanda bütün bu alanları kendi bilişsel (Cognitive) potansiyellerini esoterik ancak (belirli bir guruba hitap eden) biçimlerden kurtarma niyetindeydi."*[74] Gelecekte, insanların yaşam biçimini ve sanatın görsel dilini etkileyecek olan bu niyet, modern sanat hareketleri adı altında, çeşitli sanat akımlarının oluşmasına

[73] Jameson, Lyortard, Habermas, **Postmodernizim**, Kıyı Yay. İst, 1990, s.31.
[74] Jameson, Lyortard, Habermas, a.g.e., s.39

neden oldu. Sadece kalıplaşmış fikirleri olan belirli grupların yörüngesinde kalan ve bu nedenle sanatın bilinçsel dilini oluşturamayan, salt görsel beğeniye dayalı geleneksel sanat anlayışını kökünden değiştiren ve grafik tasarımı da bir ifade aracı olarak kullanan bu sanat hareketleri, uyguladıkları yeni görsel anlatım biçimleriyle aynı zamanda sanatın bilinçsel dilini de oluşturdular. Bütün görsel sanatlara özellikle de iletişime yeni bir anlayış getiren bu yeni görsel dil, kaynağını genellikle fotoğraflardan almıştır. Bu bağlamda Dadaizm, Konstrüktivizm, Bauhaus ve Sürrealizm de çeşitli karanlık oda teknikleri, kolaj, montaj ve biçimsel arayışlarla karakteristik özellikler kazandırılan ve bu yönüyle de anlatım dilini oluşturacak, görsel biçime entegre edilebilen fotoğraf modern sanat hareketlerinin görsel anlatım dilinde kullanılan en önemli tasarım öğesi olmuştur.

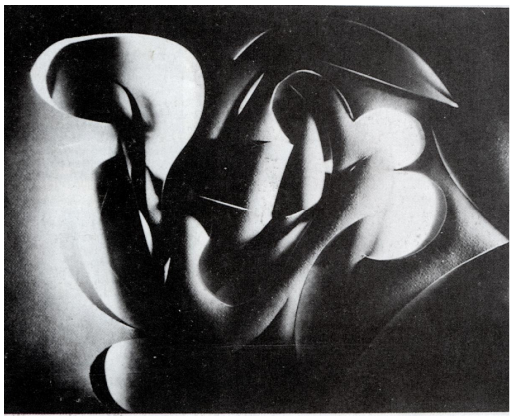
5.1. Fotoğrafla Tasarım Süreci

20.yy başında modern sanat hareketlerinin başlamasıyla birlikte sanatta yeni bir görsel dil oluşmuştur. Modern hareketin *"Noktayı, çizgiyi, planları, biçimleri ve dokuyu ele alışı ve bu görsel elemanlar arasında kurduğu ilişki tıpkı Füturizmin tipografiyi ve Dadaizmin grafik tasarımı etkilemeleri gibi fotoğrafı da etkilemiştir."*[75] Modern hareket, özellikle resimde soyutlama sürecini başlatmıştır. Bu döneme kadar genellikle gerçeği belgelemek için kullanılan fotoğraf, bu oluşumdan etkilenmiş ve fotoğrafla tasarım çalışmalarında soyutlama yoluna gidilmiştir. Bu çalışmalarda bazı nesneler fotoğraf kağıdının üzerine yerleştirilip doğrudan ışık vererek çeşitli soyut görüntüler elde diliyordu veya doğada var olan soyut görüntüler fotoğrafa yansıtılıyordu. Bu görseller fotoğraf tekniğinin gelişmesi ve fotoğraf sanatının yeni arayışlar içinde olması bakımından son derece önemliydi.

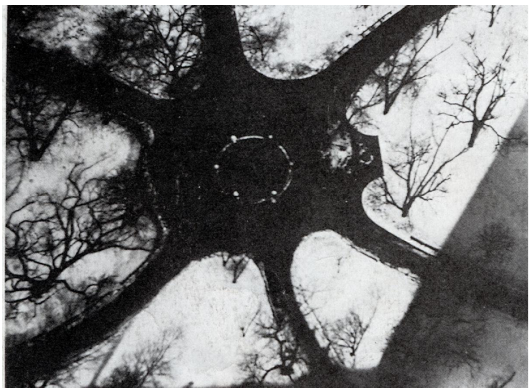
Fotoğrafla soyutlama ve tasarım yapan öncü sanatçılardan birisi Francis Bruguiere'dir. (1880-1944) *"1912'de kartonu keserek ve biçerek yeni biçimler*

[75] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 53.

oluşturmuş ve bu biçimlere doğrudan ışık vererek soyut görüntüler elde etmiştir. (Resim 10)*"*[76]



Resim 10: Francis Bruguiere, Ligh Abstraction (Işık Soyutlaması)



Resim 11: Alvin Langdom Coburn, Ahtapot, 1912

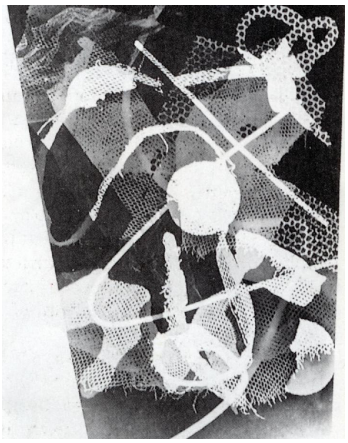
Bir fotoğrafçı olan Alvin Langdon Coburn'de (1882-1926) çalışmalarında soyut görüntüler elde etmiştir. Kullandığı yöntem ve oluşturduğu biçimler fotoğrafın anlatım dilinin gelişmesi bakımından önemli çalışmalar olmuştur. Coburn *"1913'de kuş bakışı bir açıdan çektiği fotoğraflarda doğada mevcut olan biçim ve motifleri görüntülemiş. 1917'de gerçekleştirdiği ve"Vorto Graps"* (Resim 11) *adını verdiği Kalaidoskop motiflerinden oluşan bir dizi fotoğraf da soyut fotoğraf görüntülerinin ilk örneklerini gerçekleşmiştir."*[77]

William Henry Fox Talbot 1835 yılında kağıt üzerinde negatif fotojenik resimler elde etmiştir. 1839 yılında *"kendi yöntemini açıkladığı bir yazıyla İngiliz kraliyet akademisine başvurdu. Çalışmasının başlığı şöyleydi. Fotojenik sanatıyla da doğal nesnelerin sanatçının kaleminin yardımı olmaksızın kendiliğinden biçimlendirilmesini sağlayan bir yöntem üzerine notlar*."[78]

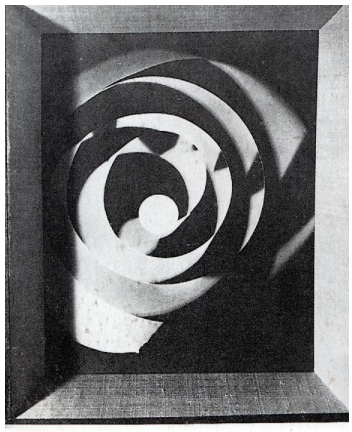
[76] Dilek Bektaş, a.g.e., s.53.
[77] Dilek Bektaş, a.g.e., s.53.
[78] Feyyaz Bodur, **Fotoğrafın Tarihi**, Tablet Kitap Evi, Eylül 2005, s.20

Talbot'un bu tekniğini fotoğrafçı ve ressam olan Christian Schad 1918'de yeniden gündeme getirmiş ve" Schadographs" diye adlandırmıştır.

(Resim 12*) "Bu teknikte tel, kumaş ve kağıt parçası gibi elemanlar fotoğraf kağıdının üzerinde kübist üsluba uygun bir biçimde düzenlenmekte ardından yeteri kadar ışıklandırma yaparak tasarım kağıdına kayıt edilmekteydi."*[79] 20. yy. en ünlü fotoğrafçılarından birisi olan Man Ray fotoğraf görselliği alanında önemli yenilikler ve çalışmalar yapmıştır. Özellikle karanlık oda ve solarizasyon yöntemlerini kullanarak fotoğrafla tasarımın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. (Resim 13, 14)



Resim 12: Christian Schad, 1918



Resim 13: Man Ray, Rayograph, 1921



Resim 14: Solarizasyon,1929

[79] Dilek Bektaş, a.g.e., s.53.

Örneklerini verdiğimiz bu yenilikçi çalışmalar fotoğrafın işlevsel olarak kullanılmasına yeni ufuklar açarken, anlamsal olarak henüz kavramsal temellere oturmamaktaydı. Çünkü anlambilim, göstergebilim gibi bilimsel olguların içeriğini belirleyen bilimsel alt yapı, bu dönemlerde gelişme göstermemişti. Ancak, özellikle 1920'li yıllardan sonra biçimsel estetik, tasarım disiplini ve düzeni kapsamında tasarımın izleyeceği yönün belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

5.2. Karşı Duruş İfadesi Olarak Grafik Tasarımda Fotoğraf (Dadaizm)

Fotoğraf tekniği 1910'lu yıllardan sonra büyük bir hızla gelişirken aynı zamanda fotoğrafın bir tasarım unsuru olarak kullanılması da aynı oranda gelişiyordu. Bu yıllarda çağımızın en kanlı savaşlarından biri olan Birinci Dünya Savaşı da bütün şiddetiyle devam etmekteydi. Fotoğraf daha da gelişmiş tekniği ile bu savaşın korkunçluğunu, anlamsızlığını kısaca tüm olup biteni görüntülüyordu.

Fotoğrafın ortaya çıkışı ve yaygın kullanımının tasarım estetiğine ve işlevselliğine katkısının büyük olduğunu vurgulamıştık. Fotoğraf ile tasarım da ortaya çıkan yeni anlayış, 1916'da Zürih de Kabare Voltair'de bir araya gelen ve entelektüel alt yapısı, müzisyen, şair ve ressamlar tarafından oluşturulan Dada ile birlikte daha da yenilikçi ve protest bir şekle bürünmüş, Dada'nın 1. Dünya savaşının beraberinde getirdiği acımasızlık ve vahşete karşı duyduğu tepki, yeni bir görsel anlatım diline dönüşmüştür.

Onlar savaşa, geleneğe, dine, topluma ve özellikle "*Rahatın içinde bulunduğu düzenin bozulmasından korkanlara, çıkarcılara, mal mülk düşkünlerine, paracıklarının üstüne titreyenlere kısaca burjuva sınıfına karşıydı*"[80] Savaşın anlamsızlığını vurgulamak "Dada" gibi anlamsız bir sözcükle ifade edilebilirdi ancak. Dada'nın doğuşu ve karşı gelmenin düşünsel boyutu, görsel iletişim biçimlerini de değiştirmiştir.

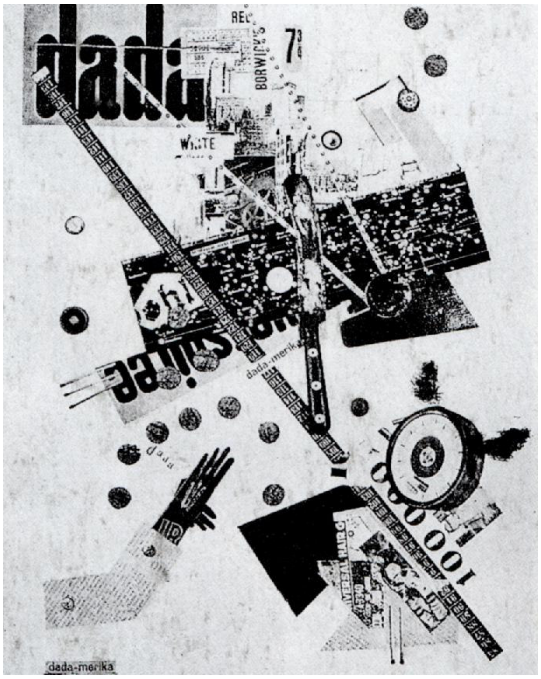
[80] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.121.

Dada'nın amacı insanların eski alışkanlıklarından vazgeçerek etraflarında olup bitenleri yeni bir bakış açısıyla değerlendirmelerini sağlamaktı. İnsanları yönlendirmek için manifestolar yayınlıyor, sokak afişleri, bildiriler, mizah dergileri, dans, müzik, kabare, fotomontaj gibi unsurları kullanıyorlardı. Dadanın en büyük hedefi, burjuva sınıfının *"değişmez kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmaktı."*[81] Bunun için geçmiş yüzyıllarda büyük bir hayranlıkla bakılan ve okunan büyük sanat eserlerini kullandılar. Bu eserlerle dalga geçerek, değişirdiler. *"Dadanın yıkıcılığından ne dil ne sanat hiçbir şey kurtulamıyordu."*[82] Fakat bu yapıları ve değerleri ters yüz etme biçimi, aynı zamanda çok güçlü bir iletişim yönteminin oluşmasına neden *oldu "Bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur."*[83] Dada hareketi şiir ve yazı metinlerini, görsel unsurları gerçek anlamlarından koparark çeşitli kelime ve görüntü kolajlarıyla başka anlamlar yüklediler. Bu tutum, yazınsal ve görsel elemanların anlamsal ve görsel verilerinin bir takım değişikliklerle yeni bir anlama gönderme yapması konusunda bir çığır açmıştır. Buna anlamsal dönüştürüm demek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Dada'nın bazı değerleri küçük düşürerek, alay ederek yeni anlamlar elde etmesi, protest kimliğinin bir ifadesidir. Tipografik öğelerin alışılagelmişin dışında sadece sözün yazı karşılığı ile ifade edilmemesi, plastik bir öğe olarak tasarımın içinde konumlandırılması, mesajın vurgulanma biçiminde bir ilk olmuştur. Bunu yaparken dil/söz kavramını tipografik tasarım bağlamında öylesine ustalıkla kullanıyordu ki bu görseller, adeta amaçladıkları mesajın göstergesi oluyordu. (Resim 15) Bunun nedeni Dada'nın *"harf biçimlerini kübizm kavramına uyan-fonetik semboller olarak değil-görsel biçimler olarak kullanmasıdır."*[84]

---

[81] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.124.
[82] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e.,s. 121.
[83] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1992, s.53.
[84] Dilek Bektaş, a.g.e., s.46.

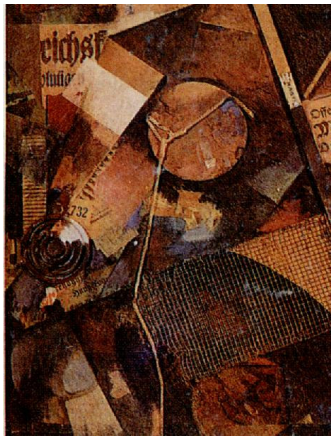


Resim 15: George Grosz, John Heartfield, 1920

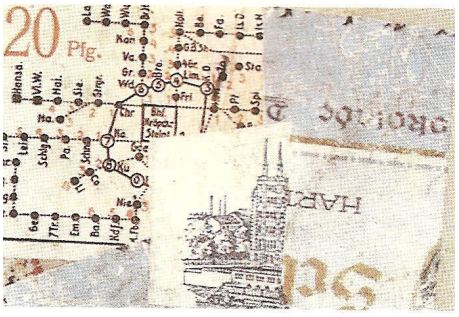
Dada hareketi büyük oranda yazıya ağırlık vermiştir. Sözcükler ve kelimeler onların en büyük silahlarıydı. *"Konuşma ve yazı dili anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor. "Schwitters" de gördüğümüz gibi hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor, bunlarla ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demogoji olanca güldürücüğüyle sergileniyordu"* [85] (Resim 16, 17)

Dada hareketi sanatçılarının göstergebilim konusuna ne kadar hakim olup olmadıklarını tam olarak bilmememize rağmen izledikleri yöntemin, Barthes'in göstergebilim anlayışıyla büyük oranda örtüştüğünü görmekteyiz. Barthes: *Nesneler, davranışlar ve görüntülerin dilden bağımsız anlam taşıyamadıklarını gösterge dizgelerinin dille karıştığını ve görsel töz-ün kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamını kuvvetlendirdiğini savunur.*

[85], Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, a.g.e. s.122.



Resim 16: Kurt Schwitters, 1920



Resim 17: Kurt Schwitters, 1926

Dada hareketinde dilsel bildirilerin görüntü dizgelerini anlamlandırmada ne kadar önemli olduğunu Dada'nın en uç sanatçılarından John Heartfield ve Marcel Duchamp'ın çalışmalarında açıkça görmekteyiz. Heartfield fotoğrafın işlevsel ve gerçeklik özelliklerini kullanarak olağanüstü çarpıcı anlatımlar meydana getirmiştir. (Resim 18, 19) Fotoğrafın masum nesnel görüntüleri yaptığı fotomontajlarla hedefine saldıran birer canavar oluyordu. (Resim 20, 21)



Resim 18: John Heartfield, 1934



Resim 19: John Heartfield, 1929



Resim 20: John Heartfield, 1934

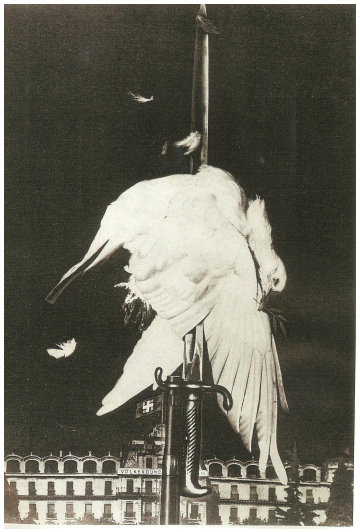


Resim 21: John Heartfield, 1933

Hitler'in selam verirken çekilen olağan bir fotoğrafını alıp kolaj tekniğiyle değiştirerek elde ettiği görüntüyü dil ile destekleyerek anlamı başka kanallara çekmiştir. (Hitler'in zenginlerden para aldığını kastediyordu) (Resim 22) Heartfield ayrıca figüratif fotoğrafların biçimselliği ve bağlamlarını değiştirerek (Resim 21) veya eklemleyerek yeni anlamlar oluşturmuş ve fotoğrafa dayalı kavramsal anlatımın ilk adımlarını atan kişi olmuştur. (Resim 23)

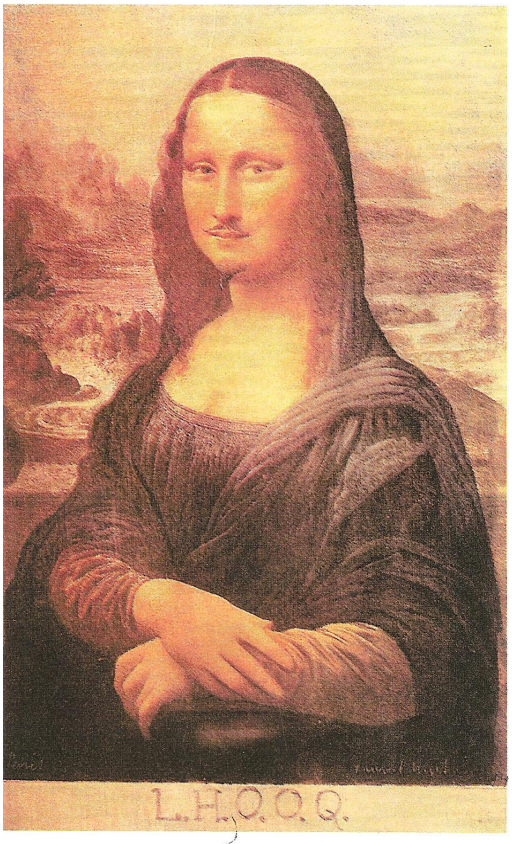


Resim 22: John Heartfield, 1932



Resim 23: John Heartfield, 1932

Dadanın en uç sanatçılarından Marcel Duchamp'ın Mona Lisa'nın reprodüksiyonuna sakal, bıyık yapması görüntü olarak tek başına hiçbir şey ifade etmiyordu. Mona Lisa tablosuna bir kastı da yoktu. Ancak tablonun altına yazdığı hakaretvari bir argo kısaltmayı okuduğumuzda Duchamp'ın asıl hedefinin *"Burjuvanın simgesel ikonası olan Mona Lisa'yı kullanarak uysal burjuva sanat tarihine bir başkaldırısı olduğunu anlıyoruz."*[86] (Resim 24)



Resim 24: Marcel Duchamp, 1919

Dada hareketi, fotoğraf imgelerinin tasarımda kullanılmasına önemli yenilikler getirmiştir. Bu doğrultuda fotoğrafı kışkırtıcı propagandalarında görsel bir araç olarak kullanıyordu. Fotoğraflar da tıpkı sözcüklerde olduğu gibi parçalara bölünerek veya değişik görüntüler bir araya getirilerek mesaj bu imgeler üzerinden iletiliyordu. (Resim 25, 26) Bu Dada'nın grafik tasarımın

[86] Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, Aralık 1982, s.107.

görsel diline getirdiği, (günümüzde de uygulanan) en önemli yeniliktir. Dada döneminde yapılan Grafik Tasarım çalışmalarına, düzanlam ve yananlam kavramları çerçevesinden bakarsak, fotoğraf kullanılan grafiksel dilin algılanmasında çoğunlukla yananlam kavramının etkili olduğu açıkça görürüz.



Resim 25: Hannah Hoch, 1919



Resim: 26: Raoul Hausmann, 1920

Dada hareketinde dil ve sözcükler görüntü dizgelerinin anlamlandırılması bağlamında her zaman ön planda olmuştur. Ancak sürrealist dönemde bu değişmiş ve görüntü dizgeleri anlam bakımından daha ön plana çıkmıştır.

5.3. Soyut Anlatımın Fotoğrafa Etkileri (Sürrealizm)

Sürrealizm (Gerçeküstülük) 1924'de Andre Breton tarafından Paris'te kuruldu. Kökleri Dada hareketine dayanıyordu. Sürrealizm de Dada'da olduğu gibi yine bir başkaldırının sonucuydu. Dada burjuvaya karşıydı. Sürrealizm ise sanatta alışageldiğimiz biçimselliğe karşıydı. Onların asıl ilgilendikleri *"Freud'un sezgi, düş ve bilinçaltı dünyasıydı. Sürrealistler somut gerçekliğin gerisindeki daha gerçek olan gerçeği irdelediler."* [87] Bu bağlamda biçime değil, biçimin anlamsal etkisi üzerinde yoğunlaştılar.

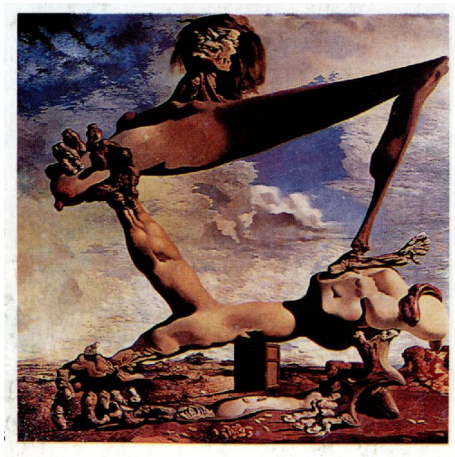
[87] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.49.

Sürrealizm hareketi görüntüdeki anlamı kavramsallaştırmıştır. Sürrealist bir görsele göstergebilim açısıyla baktığımızda: ileti soyut bir kavramdır. Biçimsel oluşumlar ise zihinsel çağrışımlar yaptıran somut unsurlardır. Gösterilen ve anlatılmak istenen konu arasındaki ilişkinin anlamlandırılması tamamıyla zihinsel kavramların bir takım başka kavramlara gönderme yapmasıyla meydana gelir. Sürrealizmde kavramlar arası bu göndermeler dilsel değil nesnel kavramlarıdır. Dolayısıyla kavramlar arasındaki bu ilişkinin anlamlandırılmasını dil dizgeleri değil somut görüntü dizgeleri belirler. Kısaca, sürrealizmde görüntü soyut anlama ulaştıran bir aracıdır ve bilinçaltı gerçeklerini gösteren kurgusal bir etkinliktir.

Sürrealist bir görselde salt görüntülerin tasarım alanındaki varlığı insana ilk izlenim olarak, yapısal bağlamda alakasız, anlamsal bağlamda düz anlamlı bir görüntü verir. (Resim 27, 28) Ancak görüntülerin konumuna ve birbirleriyle olan ilişkilerine baktığınızda yananlam olgusunun etkili olduğunu görürüz. Bu etki o kadar güçlü bir etkidir ki görüntünün hafızada kalmasında önemli bir rol oynar. Bu da sürrealizmin grafik tasarımın görsel diline getirdiği yeniliklerden biridir.



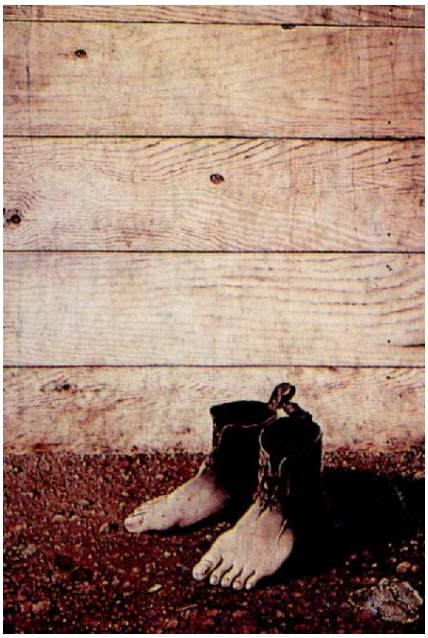
Resim 27: Salvador Dali, 1939



Resim 28: Salvador Dali, 1936

Sürrealizm salt görüntü ile kavramsal anlatımda yeni bir çığır açmıştır. Bu yöntemle insan düşüncesinde var olan soyut kavramları somut görüntüler haline dönüştürdüler *"Aklın mantığını kaldırıp somut dünyanın görüntülerini keyfi bir biçimde bir araya getirerek, gerçekliğin yeni bir boyutunu ortaya çıkarıp bilinçaltındaki karanlık dünyasını sürekli gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyalarını görselleştirmişlerdir"* [88] (Resim 29,30)

Dada hareketi sözcükleri kullanarak görüntüyü anlamsallaştırdı. Sürrealistler ise birbiriyle hiçbir alakası olmayan görüntüleri bir arada kullanarak yeni anlamlar ürettiler. Sürrealizm görüntü kurgusuna getirdiği yeniliklerle resme, illüstrasyona, görsel iletişime ve özellikle de fotoğrafa büyük etkiler yapmıştır. Sürrealist sanatçılar tarafından elde edilen görsel çalışmalar, sürekli arayış içinde olan fotoğrafa görüntüsel bağlamda uyarlanarak yeni ufuklar açmış ve aynı zamanda da sanatsal fotoğrafın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Sürrealizmin anlatım mantığından en çok etkilenen ise grafik tasarımın görsel dili olmuştur.



Resim 29: Renè Magritte, 1937



Resim 30: Renè Magritte, 1948

[88] Dilek Bektaş, a.g.e., s.50.

"Sürrealizm grafik tasarımın görsel anlatım konusunda geliştirdiği birçok yeniliğe kaynak oluşturmuştur.

1) *- Sürrealizm hayal gücü düş ve sezgi gibi soyut kavramları somut görsel terimlerle ifade etmiştir. Bu grafik tasarımda da kavramların görsel olarak anlatılması sürecini başlatmıştır.*

2) *– Sürrealizmin somut nesneleri alışıla gelmiş mantık zinciri dışında başka bir bağlamda kullanarak izleyicide şok etkisi yapmıştır. Bu da akılda kalıcılık acısından çok etkili bir unsur olması nedeniyle, grafik tasarım tarafından uyarlanmıştır.*

3) *– Sürrealizm, bir kavramı veya bir konuyu birçok açıdan ele alarak aynı yapıttan işlemesi grafik tasarımı görsel dilini zenginleştirmiştir. Bu yöntemle, bir konu veya ürün hakkında verilecek olan mesaj, uzun bir yazılı açıklamaya gerek kalmadan izleyiciyle kurduğu doğrudan iletişimden de yararlanarak görsel anlatımla gerçekleştirebilmiştir.*[89]

5.4. Yapısal Tasarımda Fotoğrafın Yeri (Konstrüktivizm)

Daha çok 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişme gösteren teknolojik oluşumlar, ekonomi, sanayileşme, sosyal yaşam gibi unsurları etkilediği gibi sanatı da etkilemiştir. Sanattaki bu etkilenmenin ilk yansıması 1913 yılında Rusya'da ortaya çıkan ve temel anlayışı pratik ve geometrik biçimler olan, Konstrüktivizm'dir. (Yapıbilimcilik) Bu akım, geleneksel sanat düşüncesini reddeden tavrıyla, modern teknolojinin biçim ve tekniğinin sanatta var olmasını savunur. Konstrüktivizmin öncü sanatçılarından Ellitsizki'nin bir söylemine göre; *"Konstrüktivizm, burjuvanın süsleme sanatı yerine organize bir bakış açısıydı ve üretim olarak sanat söylemiyle yola çıktılar. Sade ve pratik biçimler işlev olarak en doğru olanıydı*".[90] Bu anlayış ile günün teknolojisini, endüstriyel malzemelerini, mimari, iç mimari, mobilya, ve heykel gibi plastik sanatlara uyguladılar. Aynı anlayış iki boyutlu düzlemde yeni

[89] Dilek Bektaş, a.g.e., s.52, 53.
[90] Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yay. İstanbul 1997, s.15.

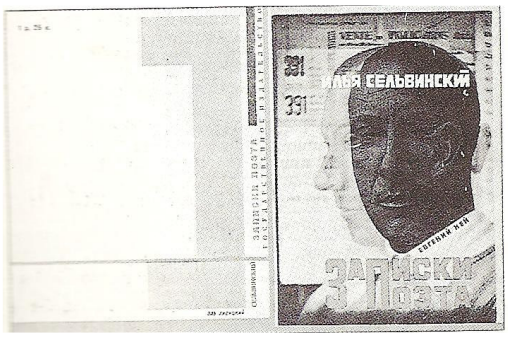
resimlerde de soyut ve geometrik şekillerle kendini gösterdi. Bu bağlamda, Rus sanatının "*20. Yüzyılın grafik tasarımına büyük oranda etkisi olmuştur*".[91]

Konstrüktivizm grafik tasarımın görsel diline birçok yenilikler kazandırmıştır. Bu yenilikler içinde grafik tasarımda fotoğrafın kullanılması da önemli bir yer tutar. Bu akım, fotoğrafı tıpkı dadaizm'de olduğu gibi genellikle fotomontaj tekniğiyle kullanmıştır. Fakat dadaistler, fotoğrafı daha çok propaganda aracı olarak afişlerde kullanırken, konstrüktivistler yapısal bir tasarım anlayışıyla bilgilendirici afişler, kitaplar ve dergiler gibi görsel iletişim unsurlarında kullandıkları fotoğrafı, iletişimin bir parçası yaparak daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamışlardır.

Konstrüktivizm'in benimsediği yöntemin pratik ve geometrik biçimler olduğunu söylemiştik. Ancak onlar, tıpkı diğer birçok akımda olduğu gibi fotoğrafın gerçekçi nesnel görünümü ve işlevsel yönüne kayıtsız kalmayarak, başta konstrüktivizmin öncü sanatçılarından olan El Lissitzky ve Alexander Rodchenko olmak üzere birçok sanatçı tasarımlarında fotoğrafa yer vermişlerdir. (Resim 31, 32)



Resim 31: El Lissitzky, 1929



Resim 32: El Lissitzky, 1928

[91] Dilek Bektaş, a.g.e., s.61.

El Lissitzky Grafik tasarım, baskı, resim ve fotomontaj çalışmalarıyla Konstrüktivist sanat anlayışının batı Avrupa'ya taşınmasında önemli rol oynarken, Alexsander Rodchenko'nun çalışmalarında kullandığı fotomontajlar, fotoğraf ve grafik tasarım ilişkilerine yeni bir boyut getirmiştir. Rodchenko; *"Eylül 1921'de Moskova da açılan 5X5 = 25 adlı sergide (beş sanatçının beş tablosu) saf kırmızı, saf mavi, saf sarı renkten oluşan üç renk tabloyu son resim başlığıyla sergilemiş ve soyut sanatın öldüğünü ilan etmiştir. Bu tarihten sonra görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotoğraf ve fotomontaja başvurmuştur.*[92]

Rodchenko'nun biçimsellikte dadaistlerle benzeşen fotomontaj tekniği, kendi tasarım mantığına göre kesip biçimlendirdiği, ayrı görsel içerik taşıyan fotoğrafları vermek istediği mesaj doğrultusunda geometrik bir yapısal tasarımla birbiriyle ilişkilendirmesi, Dada'nın anlam iletirken yapısal bir koşula bağlı kalmaksızın, karmaşık bir düzenle biçimlenen tasarım anlayışından önemli bir farkla ayrılmıştır.

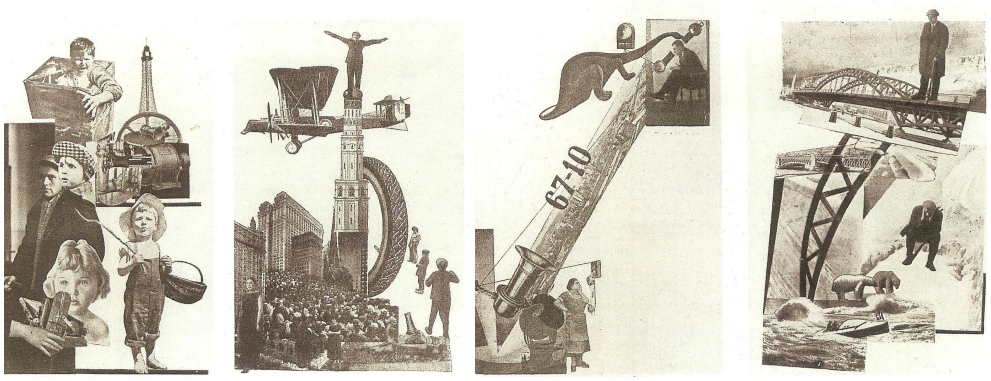
Serifsiz bold yazı dizgeleri ve renklerin bütün saflığıyla geometrik biçimleri belirginleştirdiği tasarım yüzeyinde, anlamsal bağlamları sağlayan (Resim 33) fotoğraf kaynaklı imgeler, genel görüntüsüyle verilmek istenen mesajı betimlerken, grafik tasarımın görsel biçimini zenginleştiren yeni bir biçim anlayışı sunuyordu.



Resim 33: Alexander Rodchenko, 1925

[92] Dilek Bektaş, a.g.e., s.63.

Yapmacıktan uzak ve gerçeğin dondurulmuş birer kopyası olan fotoğraf imgelerini, 1924'de Mayakovsky'nin "buna dair" adlı şiir kitabına yaptığı bir dizi fotomontaj da kullanan Rodchenko, şiirin sözel akışına bağlı kalarak, anlamsal bağlamlarıyla birbirleriyle ilişkilendirilen görüntü dizgelerini paralel bir dizinle kurgularken, iletinin adeta akıcı bir metin gibi, görsel okumayla algılanmasını sağlamıştır. (Resim 34) Fatma Akerson da "*Dildeki metin kavramı göstergebilimde yalnız dilsel anlamda değil, bir ileti taşıyan tüm dışa vurumlar için kullanılır. Böyle bakıldığında figüratif bir resimde, bir ileti yani bir metindir. Resimde de bir metin kurgusundan söz edilebilir*." demektedir.[93] Bu, grafik tasarımın biçimsel yapılanmasına yeni bir yön verirken, görsel diline akıcı bir anlatım özelliği de kazandırmıştır.



Resim 34: Alexander Rodchenko, 1923

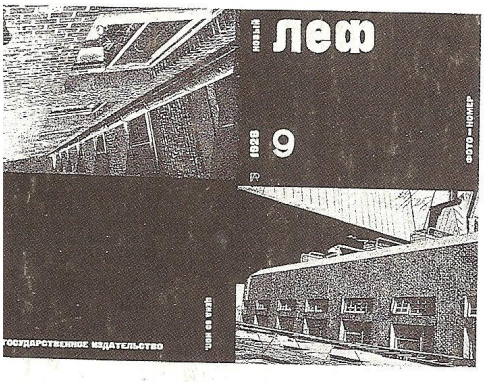
Konstrüktivizm'in pratik biçimlerinden hareketle pratikliği aynı zamanda bir yöntem anlayışıyla uygulamada kullanan Rodchenko, Jim Dollar tarafından on adetlik dizi olarak hazırlanan "*Miss Mend" adlı kitap kapaklarında "geometrik bir format kullanmış ve kitapların birbirinden farklılığı sadece sayı ve fotomontaj görüntüsünün değişmesiyle sağlanmıştır. Diğer elemanların standartlaşmış olması tüm diziye bir bütünlük ve ekonomi getirmiştir"* [94] (Resim 35) Bu, hem konstrüktivizm'in pratik biçimler ve geometrik anlayışı ile birlikte pratik bir yöntem oluşturmuş, hem de kitap, dergi gibi iletişim

[93] Fatma Ekmen Akerson, **Göstergebilime Giriş**, s.130.
[94] Dilek Bektaş, a.g.e., s.65.

unsurlarının kimliklerine simgesel bir format kazandırarak bir ilki gerçekleştirmiştir. İletişim sağlamanın en etkili yollarından biri olan görsel ifade, 1925'lerde yeni film montaj tekniklerinin kullanılmasıyla film sanatının anlatım biçimlerinden de etkilenmiştir. *"Bu tekniklerin bazıları, eşzamanlı hareket, üst üste çekimler veya aşırı yakın çekim perspektif görüntüler ve bunların çoğu kez bir arada kullanılması veya görüntünün ritmik tekrarının sağlanmasıdır. Dizi resim kavramı da – bir sıra veya bir dizi birbirinden bağımsız çalışmanın genel elemanlar veya bir ana strüktürle birleştirilmesi- Rodchenko tarafından grafik tasarıma uyarlanan anlatım biçimlerinden biri olmuştur."*[95] (Resim 36)



Resim 35: Alexandre Rodchenko, 1924



Resim 36: Alexandre Rodchenko, 1928

5.5. Grafik Tasarımda Estetik ve İşlevsellik (Bauhaus)

Grafik tasarımın olmazsa olmaz "işlevsellik ve estetik" kavramları, Weimar'da (Almanya) Walter Grapius tarafından 1919'da kurulan Bauhaus okulunda çarpıcı bir şekilde vurgulanmıştır. Bauhaus'a göre sanat hem işlevsel hem de estetik olabilir. Bauhaus eğitimi, 20. Yüzyılın başlarında çıkmasına rağmen, elişçiliğine dayanan Rönesans atölyeleri ve "Arts and Craft" hareketinden

[95] Dilek Bektaş, a.g.e., s.64, 65.

ilham almıştır. "*Bu hareketin kurucuları Henry Cole, Wiiliam Morris ve John Ruskin' dir. Bu hareket İngiltere'de başlayan büyük endüstrinin seri üretimle ürettiği cam, madeni eşya, mobilya ve bunlar gibi uygulamalara karşı yeni bir anlayışın öncülüğünü üstenir. Bu anlayış sanatın tasarımsal bir etkinlik olduğunu savunur ve yüz yıllın sonlarına doğru özellikle İngiltere' de New Art, Fransa'da Art Noveau ve Almanya'da Jugenstil üzerinde etkili olur"* [96] Usta ve çırak ilişkisine dayanan eğitim sisteminin benimsendiği Bauhaus okulunda mimarlık, tornacılık, dokumacılık, yontu, resim ve grafik tasarım alanlarında üretimler gerçekleştirilmiştir.

Bauhaus 'un el işçiliğine dayanan sanat düşüncesi esasen çağın gereği olan makineleşme oluşumuna tezat gibi görünmektedir. Ancak Bauhaus teknoloji ve sanatı bir arada uygulamak istemiştir. Bunun için yapılacak tek şey teknoloji ve insanı beraberce bir üretim organizasyonu içine sokmaktı böylece'' *insan bir sanatçı, özgür bir tasarım kimliğiyle endüstri üretimine katılır. Meydana gelen ürün, ne var ki, anlık yalnız bir endüstri ürünü değil, aynı zamanda bir sanat ürünü olacaktır. İşte Bauhaus bir bakıma bunu sağlama yolunu açıyordu."* [97]

Bauhaus 'un sanata olan bu bakış açısı yüzyıllardır süregelen estetik sanat ve işlevsel sanat düşüncesi üzerinde yapılan tartışmalara da büyük bir boyut kazandırmıştır. "*Baumgarten ve Kant'tan beri bu iki düşünce, karşıt değerler olarak anlaşıldı. Bu anlayışa göre estetik olan işlevsel olamaz işlevsel olan estetik olamazdı"* [98] Ancak yeniden vurgulayalım Bauhaus' a göre sanat hem estetik hem de işlevsel olabilir. Çünkü "*böyle bir ayrım her sanat objesinin aynı zamanda bir kullanım objesi olması nedeniyle anlamsızdır. Örneğin, estetik gereksinmeleri gidermek için, bir sanat objesinin görsel olarak kullanılması gibi. Yalnız bu gereksinimin yaşam için zorunluluğu gözden kaçtığı için bunun bilincine varılamaz."* [99]

---

[96] İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesine Giriş**, s. 48.
[97] İsmail Tunalı, a.g.e., s. 49.
[98] İsmail Tunalı, a.g.e., s.47.
[99] Bernard Löbach; **Indas Fıriel Design**, München 1976, s.33.

Bu düşüncenin gelişimi, bu okulda eğitim veren, freskde Wassily Kandisky, resimde Paul Klee, tipografide Herbert Bayer, seramikte Gerhard Marcks gibi sanatçılarla olmuştur. Ayrıca tekstil ve mobilyacılık gibi uygulamalı sanatlar da bu düşünceden nasibini almıştır.

5.5.1. Bauhaus'ta Fotoğraf ve Laszlo Moholy Nagy

Bauhaus tüm sanat dallarında biçime önem verdiği gibi fotoğrafı da biçimsel bir anlayışla ele almıştır. Derinlik, çaprazlama kurgu, yansıma ve temel elemanların tasarımın yanlarına konması, üstten bakış gibi yapılanmalar Bauhaus'un fotoğraf olgusuna getirdiği devrim niteliğindeki yöntemlerdir. Bu yöntemleri meydana getirtmek için de kolaj, montaj, pozlama gibi teknikleri kullandılar. Bauhaus fotoğraf görüntüsünü tıpkı konstrüktivizmde olduğu gibi pratik, teknolojik ve gerçekçi bir görüntü olarak kullanmakla kalmamış aynı zamanda fotoğrafın ucuz maliyetini de göz önünde tutarak fotoğrafın imgesel ve nesnel görüntülerini afişlerde, reklam panolarında, dergilerde kullanarak tanıtım fotoğrafçılığına da öncülük etmiştir. *"Bunlarda sanatçılara, tasarımcılara ve giderek herkese yeni görüş açıları, algılama biçimleri öğreterek öbür yanda da gerçek görsel çerçeveyi yansıtma görevini üstlenerek ressamların salt renk ve biçimle uğraşmalarına olanak tanıyacaktı*".[100]

Fotoğrafçılığın bir tasarım unsuru olarak yaygınlaşmasında Bauhaus'un etkisi oldukça büyüktür ve fotoğrafa yaklaşım biçimi çok önemlidir. Bu bağlamda kendi tasarım sentezine katkıda bulunmak için okul bünyesinde bir de fotoğraf atölyesi kurmuştur. Dolayısıyla ilk baştan fotoğrafı bir tasarım unsuru olarak görmüş ve fotoğrafın görsel ve iletişimsel etkilerini deneme yöntemiyle geliştirmiş, bu etkileri bir tasarım argümanı olarak kullanmıştır.

Bauhaus döneminde fotoğrafın hem işlevsel hem de biçimsel olarak ele alındığı görülmektedir.

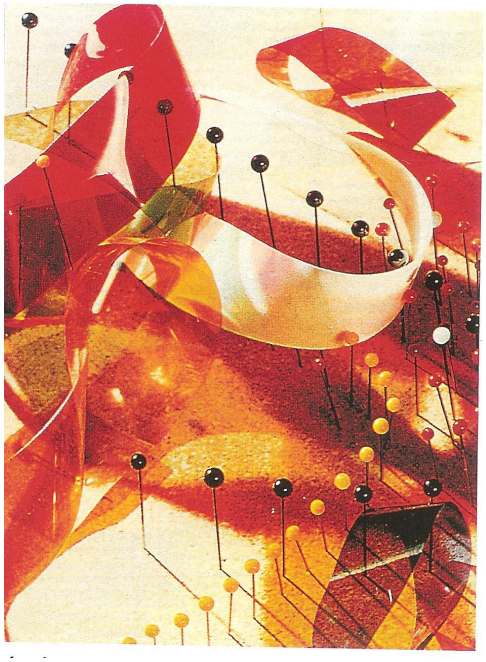
---

[100] Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, İstanbul, s.62.

İşlevsel olarak; Bir iletişim nesnesi (reklam) Resim (37)



Resim 37: Studio Ring, Alman reklam fotoğrafı, 1931



Resim 38: Laszlo Moholy-Nagy, 1937-38.

Biçimsel olarak; Kadraj içinde yer alan obje, figür, ışık, gölge gibi unsurlar. (Resim 38)

Bauhaus ilk kurulduğunda temel felsefesi bütün mimari alanlarda kullanılan unsurları bir sanat eseri halinde tasarlamaktı. Okul bünyesinde kurulan diğer atölyeler bu düşünceye katkıda bulunmak için kurulmuştu. Dolayısıyla bu atölyeler içinde fotoğraf atölyesi de vardı. *"Zamanla, gerek piyasada fotoğrafçılığın gelişen başka teknikleri ve savaş sonrası ekonomisinin oluşan dış borçlarla canlanması gibi nedenlerle yaygın kullanıma ulaşması, gerek bu yeni teknolojik imge üretme biçiminin Bauhaus'un sanat ve endüstriyi birleştirme felsefesine uyması ve özellikle de 1923 yılında Bauhaus'da öğretmeye başlayan Moholy Nagi'nin fotoğrafçılığa olan yakın ilgisi nedeni ile fotoğrafçılık Bauhaus müfredatında önemli bir yer kazandı."*[101]

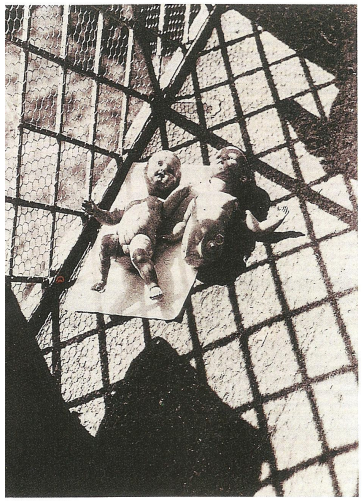
[101] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.60.

Laszlo Moholy Nagy, Bauhaus Fotoğraf öğretimi ve fotoğrafın yaygınlaşmasında önemli çalışmalarda bulunmuştur. Bunun yanı sıra resim, heykel, grafik tasarım alanlarında önemli çalışmalar yapmış özellikle fotoğrafa ve grafik tasarım fotoğraf ilişkilerine ileride söz edeceğimiz gibi yeni anlatım biçimleri getirmiştir.

Öncelikle Moholy Nagy'nin sanat felsefesini kısaca özetleyelim: *"sanat her ne kadar yetenek işi olsa da herkese görsel ve biçimsel öğeler bunların ilişkileri ve bunlardan faydalanarak problem çözme yöntemleri öğretilebilir. Görsel problemlerin çözümünü öğrenmek ise ancak bunu yaparken kullanılacak malzeme ile doğrudan deneyimde bulunarak gerçekleşebilir. Çağdaş malzeme ve tekniklerden faydalanacak bu yeni tasarımcılar geleceğin yeni çerçevesini biçimlendirecektir."*[102] Nagy'nin bu felsefi düşüncesinin şekillenmesinde o dönemin fotoğrafa meraklı olan amatör kişilerinin fotoğrafta anlam ve estetik kaygısı taşımadan neler yapabilecekleri konusunda sürekli olarak bir arayışta olmalarının büyük etkisi vardır. Laszlo Moholy Nagy gelenekçi sanatı benimsemiyordu. Onun yerine " *fotoğrafı işlevsel olmakla veya amatörce kullananların yapıtlarına bakarak yeni iletişim ortamı hakkındaki en yansız ve koşullandırılmamış bilgileri toplayabileceğini biliyordu."* [103]

Bu amatörlerin bakış açıları Moholy Nagy'nin kendi fotoğraf kuramını geliştirmesinde önemli bir rol oynar. Bu bağlamda kendi fotoğrafçılığı deneysel bir temele dayanır ve bunun sonucunda yeni görüş biçimleri oluşturur. Kompozisyonlarında önemli yer tutan ışık, gölge, mekan, kuş bakışı, yakın çekim gibi bakış açılarından ve fotogram çalışmaları ile yenilikçi görüntüler elde etmiştir. (Resim 39, 40, 41 42)

[102] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.62.
[103] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.64.



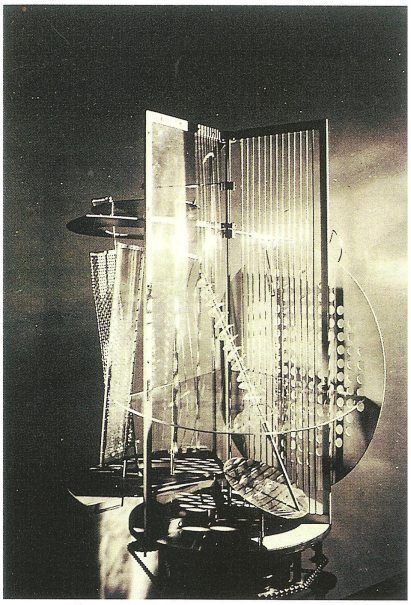
Resim 39: Laszlo Moholy-Nagy, 1926



Resim 40: Laszlo Moholy-Nagy, 1928



Resim 41: Laszlo Moholy-Nagy, 1928

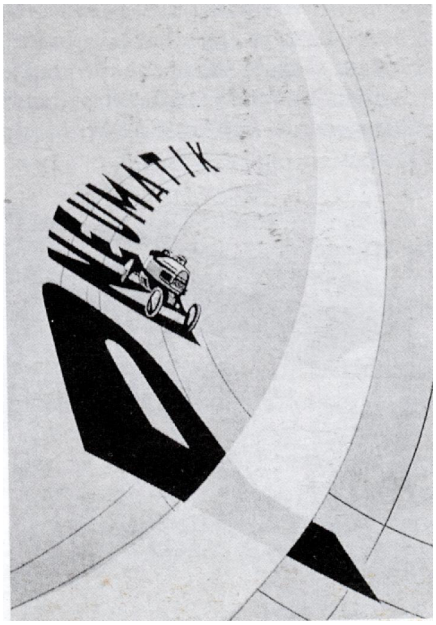


Resim 42: Laszlo Moholy-Nagy, 1930

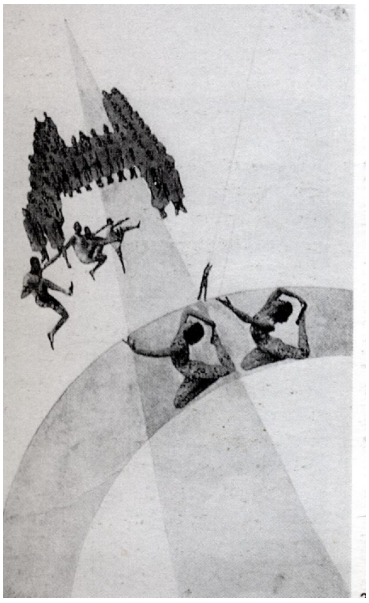
Nagy'nin fotoğraf düşüncesi biçimseldir. İmgeleri de biçimsel olarak görür. İmgenin anlamsal bir iletisinin olması gibi bir düşüncesi de yoktur. "*Fotoğrafçının görevi her konuyu sadece biçim ve süreç açılarından incelemekti. Sanat amaçlı fotoğrafı reklam fotoğrafından ayıran sadece niyet ve içerikti. Sanatçılara ve reklamcılara imgelerin taşıyacağı anlamlara değil, fakat imge üretim süreciyle ilgili olarak aynı şeyler öğretilmeliydi."*[104]

Moholy Nagy'nin fotoğrafa biçimsel bir çerçeveden bakması genelde bütün sanatlara da aynı çerçeveden bakılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda tasarımlarında özellikle görsel iletişimde imgesel anlam yerine biçimsel anlam üzerinde durmuştur. Fotoğraf kağıdı üzerine koyduğu çeşitli nesneleri ışığa tutarak elde ettiği fotogram baskısının, bir grafik tasarım biçimi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Nagy'nin biçime verdiği bu önemin şüphesiz konstrüktvist düşünceden gelmesinin payı büyüktür. Bildiğimiz gibi konstrüktvistler fotoğrafı hazır pratik görseller olarak tasarımlarında biçimsel olarak kullandılar. Ancak Nagy biçimsel öğeleri kendisi oluşturuyor ve kendi tasarım mantığına göre şekillendirerek tasarımlarında kullanıyordu. Biçimsellik üzerine inşa ettiği tasarım felsefesini aynı zamanda yeni bir anlatım gücü olarak da yansıtmak istiyordu. Bu doğrultuda kendi denemeleri olan fotogram, fotomontaj, ışık, saydamlık gibi görsel unsurları tasarım çalışmalarında çoğunlukla kullandı. Bütün bu deneysel ve biçimsel çalışmaların sonunda özellikle afişte yeni bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Bu anlatım biçiminde, ileti tamamen görüntünün biçimsel yapılanması üzerinden verilmiştir. Bu biçimsellikte ise tasarımı oluşturan görüntüsel ve yazınsal formlar nesnel bir bütün olarak kurgulanmıştır. Nagy bu bağlamda birleştirdiği fotografi ve tipografi unsurlarını "yeni görsel yazın" olarak adlandırmıştır. Resim (43)

[104] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.65.



Resim 43: Laszlo Moholy-Nagy, 1923



Resim 44: Laszlo Moholy-Nagy, 1925

Nagy fotoğraf, fotomontaj ve fotogram çalışmalarından başka " fotoplastik" adını verdiği kolajlar gerçekleştirmiştir. Bu yöntem de diğer uygulamalarında olduğu gibi yine biçimsel bir temele sahiptir. Nagy" *fotoplastikleri bir kolaj tekniği olarak ele almamış onları doğrudan, fotoğraf çekmekten çok daha işlevsel ve yeni bir ifadeye ulaşmak için yapılan bir biçimlendirme süreci olarak görmüş daha önce yapılan kolaj çalışmalarındaki planların üst üste gelmesinden oluşan soyut kompozisyonlardan farklı olarak elemanlar arasında belli bir anlamsal bağ kurup, ilk defa kolaja bir dinamizm duygusu getirmiştir".*[105] (Resim 44)

Şüphesiz sanatsal bir tasarım organizasyonunda biçimsel oluşum, tasarımın iletişimsel gücü üzerinde son derece önemli bir rol oynar. Bu durum özellikle görsel iletişimde görüntüsel ve yazınsal oluşumların tasarım etkinlikleri için de geçerlidir. Nagy, bu doğrultuda değişik bakış açılarıyla çeşitli biçimlerde fotoğraf görüntüleri elde etmiştir. Kuşbakışı çekim, yakın çekim, saydamlık,

[105] Dilek Bektaş, a.g.e., s.75.

aynadan çekim gibi. Bunlar tamamıyla biçimsel fotoğraflardır, ancak bu fotoğraflarda üzerinde durulması gereken asıl faktör biçimi oluşturan ışık, gölge, geometrik şekiller, nesneler ve hareketler gibi unsurlardır. Nagy bu unsurları kullanarak yeni estetik biçimler oluşturmuş ve fotoğrafta biçimin özünü yansıtmıştır.

Nagy'nin fotoğrafla yaptığı grafik tasarım çalışmaları da biçimsel temellere dayanır. Ancak fotoğraf çalışmalarındaki biçim, grafiklerinden farklılıklar gösterir. Fotoğraflarında ışık, gölge, hareket gibi unsurlar biçimin özünü oluştururken, grafik tasarım çalışmalarında fotoğraf, çizgi, renk, tipografi ile dinamik bir yapıya kavuşur. Tasarım yüzeyinde, tasarım öğelerinin dinamik bir yapıyla konumlandırılması, Dadaizim ve Konstrüktivizmin tasarım anlayışından farklı olarak, tasarıma olağanüstü bir hareketlilik duygusu veriyordu. Bu Moholy Nagy'nin grafik tasarıma getirdiği en büyük yeniliklerden biridir. Çünkü Bauhaus dönemine kadar olan fotoğrafla tasarımlarda genelde statik bir oluşum görülmektedir.

.Nagy'nin grafik çalışmalarında yer alan grafik biçim unsurları ve anlam ilişkisini Barthes'in söylemiyle açabiliriz. Barthes bunu *"anlatıcı açısından bir sanat sorunu değil bir yapı sorunu"* olarak açıklar.[106] Bu tanım hem Bauhaus felsefesine uyar hem de "*sanatın ve tasarımın esasının uygulamada değil tasarlama sürecinde aranması gerektiğini"*[107] savunan ve konstrüktivist bir yapıdan gelen Nagy'nin çalışmalarında kendini belli eder.

Fotoğraf görüntüleri, tipografiler, çizgisel oluşumlar, anlamsal bağlamda birbirlerine gönderme yaparlar. Nagy'nin görsel iletişim çalışmalarındaki fotoğraf görüntüleri ve biçimsel, tipografik, çizgisel oluşumlar da anlamsal bağlamda birbirlerine gönderme yaparlar. Tasarımlarda gösterenler (fotoğraf, tipografi, çizgi gibi) gösterilenler (iletilmek istenen olgu) ve bunları birbirleriyle ilişkilendiren anlamsal bağlamlar vardır. Dolayısıyla bu görsel

[106] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s.93.
[107] Dilek Bektaş, a.g.e., s.74.

iletişimin Bauhaus'da varoluş biçimidir. Ve bu olguların var olduğu bir görsel iletişimde algı bütünüyle yananlamlıdır.

Laszlo Moholy Nagy'nin fotoğrafla yaptığı biçime bağlı görsel iletişim çalışmaları görüntüsel ve anlamsal düzeyde çarpıcı yenilikler getirmiş ve bundan sonra fotoğraf sanatına ve grafik tasarıma yeni bakış açıları kazandırmıştır.

6. FOTOĞRAFIN İLETİŞİMDE İŞLEVSEL BİR GRAFİK İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI

20.yüzyılla birlikte daha da artan ideolojik istekler, sosyal ve politik olaylar, üretim ve tüketim unsurlarının çoğalması gibi nedenlerden dolayı kitlesel iletişime olan ihtiyaç da aynı oranda artıyordu. Özellikle 1910'lu yıllar ve sonrası her ne kadar sanayi devriminden sonra süregelen sanayileşme sürecinin teknolojik bağlamda gelişerek ulaştığı bir zaman dilimi olsa da sinema, gazete, dergi ve bunlar gibi iletişim unsurlarının kitlelere ulaştırılması, basım tekniklerinin gelişmişlik düzeyi henüz günümüzdeki kadar gelişme göstermemişti. Fakat bütün bunlara rağmen iletişim unsurları kitlesel iletişimde son derece önemli bir işleve sahipti. Görsel iletişime verilen bu önemin bir yansıması olarak, dönemin tasarımcıları modernleşme ve sanatsal akımların etkisiyle de grafiksel iletişim unsurlarında, düşünce ve tasarımın biçimi bağlamında önemli yenilikler meydana getirmişlerdir. Bu yenilikler:

- Tipografik karakterlerin gelişmesi ve kullanım biçimi
- Biçimsel anlatım
- Renklerin simgesel kullanımı
- Etkili sloganlar
- Fotoğraf

Konumuz gereği bunların içinden, etkili bir tasarım elemanı olarak fotoğrafı ele alalım. Fotoğraf:

- Hazır görüntüdür.
- Kesilip biçilir, büyültülür, küçültülür.
- Renksel müdahalelere ve deformasyonlara açıktır.
- Çeşitli tekniklerle (karanlık oda) yeni görsel biçimler elde edilebilir.
- İstenilen biçimde tasarım alanına uygulanabilir.

6.1. İletişimde Fotoğrafın İşlevsel Kullanımı

Fotoğrafın işlevsel özelliğinin grafik tasarımın görsel ifadesine uyarlanış biçimi dönemin sanatçılarının çalışmalarında etkili bir yenilik olarak açıkça göze çarpmaktadır. Bu sanatçılardan, Jan Tschichold ve Paul Schuitema fotoğraf ve tipografiyi konstrüktivist bir yaklaşımla geometrik olarak uygulamış, bunları yenilikçi bir bakış açısıyla da adeta bir obje gibi kullanarak aralarındaki ilişkiyi teknik bir organizasyon şeklinde tasarlamışlardır. Schuıtema bu tasarım biçiminde ürünün bütün detaylarını ve teknik özelliklerini görsel bir ifade çerçevesinde vurgularken (Resim 44) Jan Tschichold "*fotoğrafın nesnelliği ve ayrıntılı netliğini tercih ederek*"[108] iletiyi biçimsel bir ifadeye indirgemiştir. (Resim 46)



Resim 45: Jan Tschichold, 1927



Resim 46: Paul Schuitema, 1929

Fotoğraf, tasarım alanına uygulanırken her türlü müdahaleye açık olduğundan tasarımcıya sonsuz bir kompozisyon oluşturma olanağı tanır. Buna örnek olarak, fotoğrafla tasarım konusunda en etkili isimlerden biri olan

[108] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1992, s.87.

Herbert Matter'in "*Saurinen tarafından tasarlanan plastik sandalyeleri tanıtan tasarımları kompozisyon anlayışına yeni bir anlayış getirmiştir.*"[109] (Resim 47)



Resim 47: Herbert Matter, 1957

Fotoğraf manipüle edilebilinen görsel bir tasarım elemanı olduğundan bu yönüyle, aynı zamanda tasarımın anlamsal ve biçimsel bütünlüğünü oluşturmak için istenildiği gibi biçimlendirilen (kolaj, montaj, büyültme, küçültme gibi) bir araçtır. Fotoğrafın bu işlevsel özelliği, Max Bill'in tasarımlarında iletinin anlamsal boyutunu vurgulayan geometrik bir biçime dönüşürken, (Resim 48) Anton Stankowski'nin tasarımlarında etkili bir fotomontaj (Resim 49) veya kadraj içindeki detayların anlam ilettiği bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. (Resim 50)

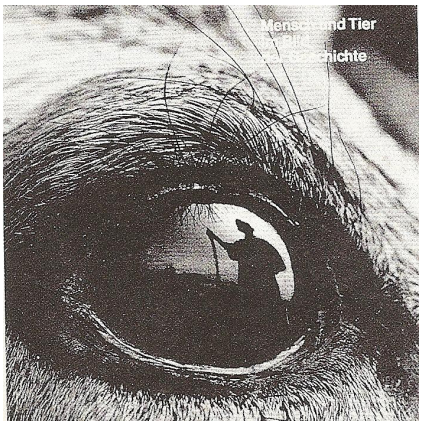
[109] Dilek Bektaş, a.g.e., s. 119.



Resim 48: Max Bill, 1945



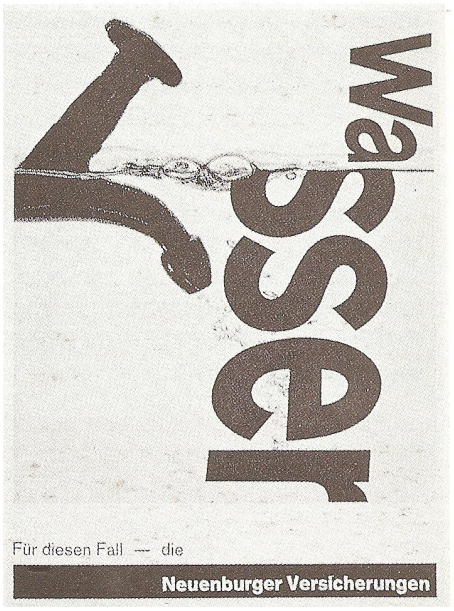
Resim 49: Anton Stankowski, 1931

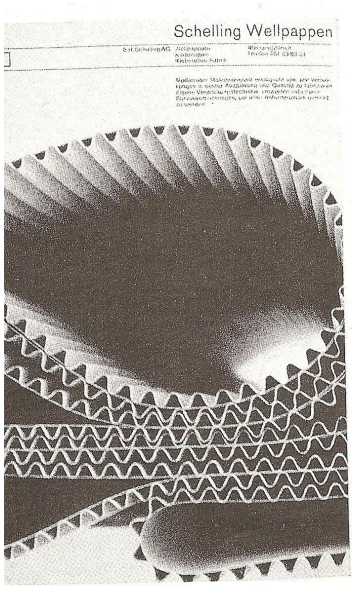


Resim 50: Anton Stankowski, 1963

İsviçreli tasarımcı Siegfried Odermatt *"Bilginin net ve etkili bir şekilde iletilmesini dinamik görsel niteliklerle bağdaştırmış, yalın fotoğrafı etkili ve dinamik bir şekilde kullanılmıştır.* (Resim 51) *Konunun biçimine ve dokusuna dikkat ederek ışıklandırdığı veya kesip çıkardığı görüntülerle sayfadan izleyiciye*

doğru gelen etkiler uyandırarak sıradan görüntüleri, etkileyici, çekici fotoğraflara dönüştürerek"[110] (Resim 52) grafik tasarıma uyarlamıştır.



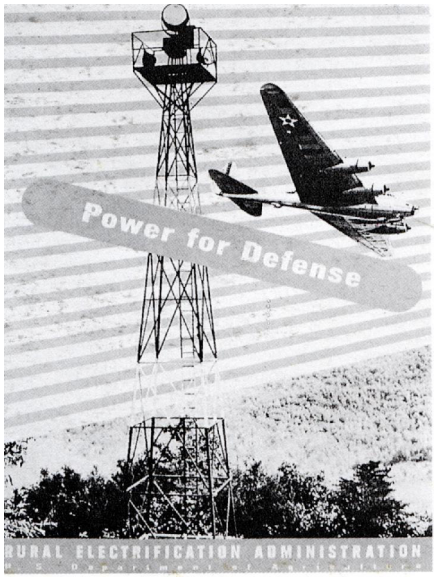


Resim 51: Siegfried Odermatt, 1958 **Resim 52:** Siegfried Odermatt, 1962

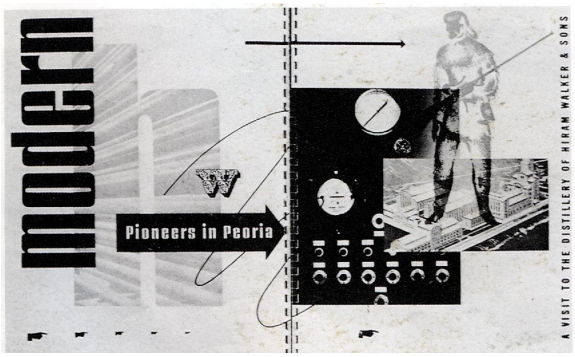
Grafik tasarım, iletişim unsurlarındaki bilgiyi görsel bir biçime dönüştüren yapısal bir etkinliktir. İçeriği anlamsal boyuta taşıyan ise bütünsel biçimi meydana getiren tipografi, renk, çizgi, fotoğraf gibi tasarım elemanlarıdır. Ancak tam bu noktada hangi tasarım elemanı veya elemanlarının etkisel ve işlevsel bağlamda daha önemli olduğu sorusu karşımıza çıkabilir. Bu sorunun cevabı iletinin özelliğine göre herhangi bir tasarım elemanı etkili bir biçimde kullanılır olabilir. Bu kısmen doğru bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Fakat fotoğrafın gerçekçi görüntüsü ve her türlü müdahaleye imkan vermesinden dolayı işlevsel olgusunu göz önünde tuttuğumuzda, fotoğraf yerine göre en etkili bir tasarım elemanıdır demek daha doğru bir cevap olabilir. Bu olguyu 1930'lu yıllarda modernizmi ilkesel olarak benimseyen ve çalışmalarında uygulayan grafik tasarımcı Laster Ball'ın yapıtlarında görmek mümkündür. Ball " *genellikle düz renk planları ve ok gibi temel işaretleri fotoğrafla birlikte*

[110] Dilek Bektaş, a.g.e., s.133, 134.

kullanmış, görsel kontrast ve enformasyon (bilgi iletme) içeriği açısından, zengin bir anlatımı görsel olarak yansıtmıştır."[111] (Resim 53, 54)



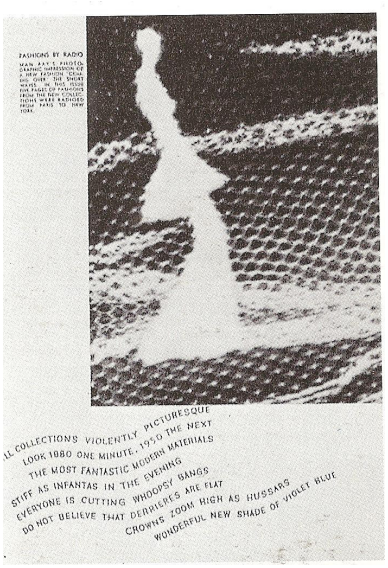
Resim 53: Lester Beall, 1940



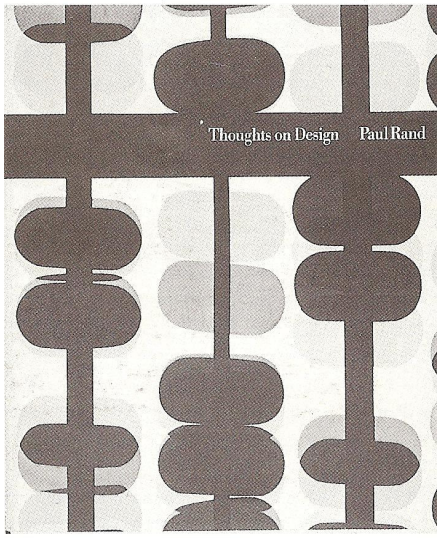
Resim 54: Lester Beall, 1935

Grafik tasarım fotoğrafı somut bir anlamda görsel unsur olarak kullanırken, ayrıca fotoğrafın teknik olarak imkan tanıdığı nesnelerin yakın çekim veya doku detaylarından oluşturulan soyut görüntülerinden de yararlanır ve bunları çarpıcı görsel bir unsur olarak kullanır. Bu çarpıcı görseller Alexey Brodovitch'in 1934'te Man Ray'ın bir fotoğrafını kullanarak tasarladığı dergi sayfasında ileti, duygusal bir ifade biçimi olurken (Resim 55) 1947'de Paul Rand'ın bir abaküs kullanarak yaptığı fotogramla (karanlık odada fotoğraf kağıdının üzerine konulup pozlandırılarak oluşturulan görüntü) anlamsal bir biçim kazanmış. (Resim 56) 1962'de Anton Stankowski'nin bir kitap kapağı tasarımında ise ideolojik bir yansımaya dönüşmüştür. (Resim 57)

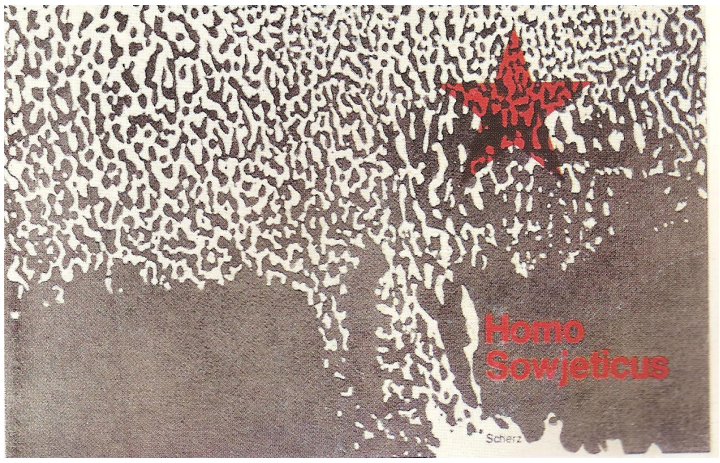
[111] Dilek Bektaş, a.g.e., s.108.



Resim 55: Alexey Brodovich, 1934



Resim 56: Paul Rand, 1947



Resim 57: Anton Stankowski, 1962

6.1.1. Dergi Tasarımında Fotoğraf

İngiltere'de 18. yy ilk yarısından sonra başlayan ve 19. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa'da olağanüstü bir sermaye birikimi sağlayan sanayi devrimi ve 20. yy. ile birlikte başlayan modernleşme çabaları, dünyadaki ekonomik, sosyolojik ve kültürel unsurların yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Bu yeni yapılanma içinde yer alan makineleşme, teknolojik gelişmeler, 1 ve 2. Dünya savaşları, kültürlerarası diyalog, sosyal ilişkiler, uluslararası ilişkiler,

ekonominin gidişine bağlı olarak üretilen malların pazarlanması ve reklamı, daha sonraları sinema ve televizyonla yıldızlaşan kişiler ve bu kişilerin magazin yönleri, iletişim anlamında yoğun bir haber potansiyeli meydana getirmiştir. Bu da bütün iletişim unsurlarında ve özellikle dergi yayıncılığı için malzeme zenginliği demekti. İkinci bölümde de ifade edildiği gibi bir olayı görselleştiren fotoğraf hem belge hem de salt görüntüsüyle haberin kendisidir. Bir okuyucunun genelde, dergideki yazınsal metinlerden önce fotoğraf görüntülerine baktığı, herkesçe bilinen gerçektir.

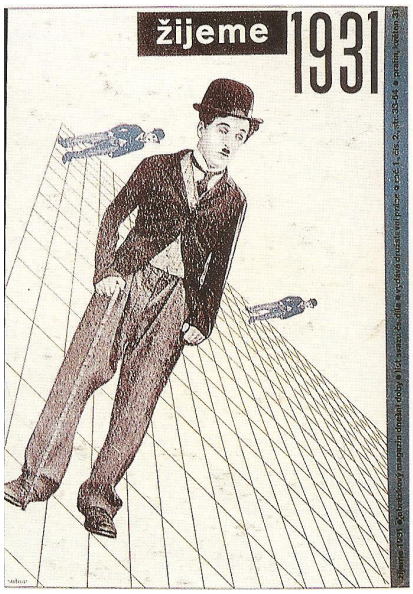
Bütün iletişim unsurlarında fotoğraf önemlidir. Fakat dergi ve fotoğraf birbirlerini çağrıştıran iki kavram gibidir. Birçok derginin sayfaları arasında dolaşırken onlarca fotoğraf görüntüsüne bakarız. Bu görüntüleri yazınsal metinleri tamamlayan bir unsur olarak Roland Barthes'in dediği gibi adeta okuruz. Bu bağlamda fotoğraf bir dergi için çok önemli görsel bir araçtır.

"1880'e doğru yazı ve fotoğrafların birlikte basılabilmelerinin sağlanmasıyla bugünkü anlamıyla fotoğraflı gazeteler, dergiler ve kitaplar çıkmaya başlandı"[112] Bu gelişme icadıyla birlikte zaten büyük hayranlık uyandıran fotoğrafı görsel bir unsur olarak yazınsal metinleri tamamlayan ve aynı zamanda ikna eden bir unsur haline getirdi. *"fotoğraflar genellikle fikirlerin ideojilerin aktarılmasında kolaylıkla kullanılan değerli araçlar olmuşlardır. Ayrıca birer "resim" olarak göze hoş görünmeleri ve estetik özelliklerinden ötürü de beğeni kazanmışlardır."*[113] Fotoğrafın bu olağanüstü ayrıntılı, gerçekçi ve kolaylıkla kullanılabilir olması bu dönemdeki tasarımcıların fotoğrafa yönelmesinde önemli bir etken olmuştur. Böylece fotoğrafla yapılan tasarımlar 20. yüzyılın başlamasıyla birlikte olağanüstü bir gelişme göstererek bütün iletişim unsurlarında olduğu gibi dergi tasarımlarında da kullanılan vazgeçilmez bir görüntü aracı olmuştur.

---

[112] Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.18.
[113] Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s.19.

Fotoğrafla yapılan dergi tasarımları 20. yüzyılın başlarından itibaren modern sanat hareketleri ortamında hız kazanmıştır. Ancak bu dönemlerde yapılan dergi tasarımları genel görünümüyle, sayfa düzenleri (tipografi ve resimlerin yerleştirilmeleri, metinle ilişkilendirilmeleri) ve sayfaların kendi aralarındaki uyumları naif bir görselliğe sahipti. Bununla beraber kapak tasarımı ve dergide yer alan reklam ilanlarının yansıtılan estetiği, anlamsal içeriği ve iletim biçimi oldukça iddialı çalışmalar olarak göze çarpmaktadır. (Resim 58)



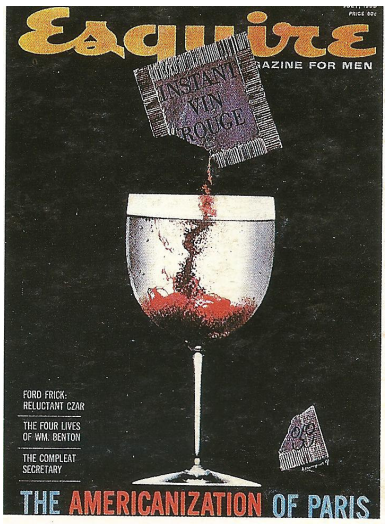
Resim 58: Ladislav Sutnar, 1931

Dergi düzenlenmesi, tasarım anlayışıyla öne çıkan etkili ve bilinçli tasarımcı, Alexey Brodovitch'in yeni sosyal araştırmalar okulu'nda (New School For Social) ders vermeye başlamasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. "*Brodovitch'in öğrencileri problemleri derinlemesine incelemeyi kavrayarak, bu verilerden bir çözüm geliştirmeyi ve sonra parlak bir görsel takdim bulmayı öğrenmişlerdir. 1950'lerden sonra ürün vermeye başlayan dergi tasarımcıları üzerinde Brodovıch'in çok büyük etkisi olmuş ve dergi tasarımı en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır.*"[114]

[114] Dilek Bektaş, a.g.e., s.144.

Günümüz çağdaş dergi tasarımında en önemli temel unsur, derginin temel karakterini yansıtan bir format, kimlik oluşturmaktır. Kapak tasarımı, sayfa düzeni, tipografik düzenlemeler, yazı karakterleri ve görüntüsel unsurların kullanım biçimleri genel formatı yansıtan etkenlerdir.

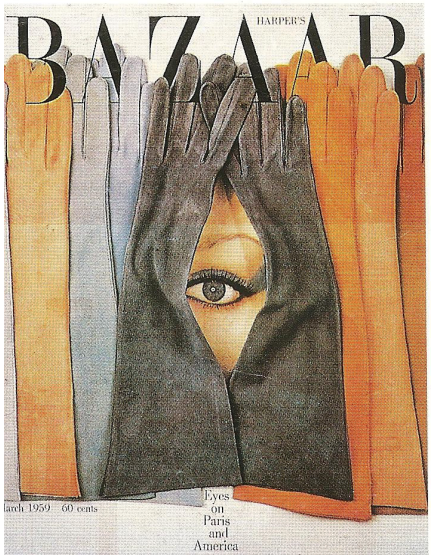
Brodovich'in öğrencileri de, tasarım bağlamında dergi formatını bütünsel olarak ele almış ve yeni bir görsel biçim meydana getirmişlerdir. Bir derginin kapağı onun kimliği olmakla beraber aynı zamanda iç dünyasına girilen bir kapıdır. Bu bağlamda, kapaktaki yazı ve görüntülü unsurlar içerik hakkında kısmen bilgi verir. Dolayısıyla kapağın genel görüşü okuyucuyla ilk iletişimi sağlayan bir unsurdur. Kapaktaki görsel estetik ve anlamsal etki okuyucunun merak duygularına baskı yaparak onu kendine çeker. Brodowich'in öğrencilerinden biri olan Henry Wolf bu etkiyi oluşturmak için kapak tasarımlarında fotoğrafı etkili bir biçimde kullanmıştır. Wolf kapak tasarımında kullandığı fotoğrafları, neredeyse kapağın bütününü kaplayacak şekilde, bazen bir nesnenin işlevselliğini vurgulayarak estetik bir yaklaşımla yansıtmış, (Resim 59) bazen bir simgeyi göstergeleştiren bir unsur olarak kullanmış, (Resim 60) ya da anlamı fotografik bir görüntüyle kavramsal olarak ileterek (Resim 61) dergi tasarımında fotoğrafla çarpıcılık sağlamıştır.



Resim 59: Henry Wolf, 1958



Resim 60: Henry Wolf, 1963

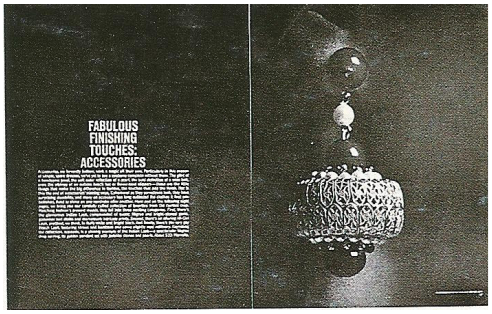


Resim 61: Henry Wolf, 1959

Bir derginin genel karakterini yansıtan etkenlerden birisi de sayfa içinde yer alan başlık, metin veya görüntülerin bir kompozisyon dahilinde estetik bir biçimde düzenlenmesidir. Ancak bu düzen içinde yer alan yazı, metin ve görüntülerin birbirlerini tamamlayan bir kurguyla, net ve akıcı bir biçimde okunmasını sağlamak son derece önemlidir. Bu bağlamda Alexey Brodovich'in öğrencilerinden biri olan Otto Storch'un dergi sayfası tasarımında fotoğrafı kullanarak yaptığı çalışmalar devrim niteliğindedir. Storch, karşılıklı iki sayfayı tek bir tasarım alanı olarak ele alıp (Resim 62) metni fotoğrafın dolayısıyla görselin bir parçası olarak tasarlaması, (Resim 63) hem sayfalar arasındaki geçişlerin meydana getirdiği kopukluğu ortadan kaldırmış, hem de metin ve görüntünün birlikte akıcı bir biçimde algılanmasını sağlayarak iletiye grafiksel bir ifade biçimi kazandırmıştır. (Resim 64)

Aynı dönemlerde grafik tasarım tarihinin en büyük ve en yenilikçi dahilerinden biri olan Herb Lubalin, olağanüstü tipografik düzenlemeleriyle dikkat çektiği kadar, dergi sayfası tasarımını estetik ve anlamsal bir düzen içinde kurgulamasıyla da dikkatleri üzerine çekmiştir. Tipografik düzenlemelerde

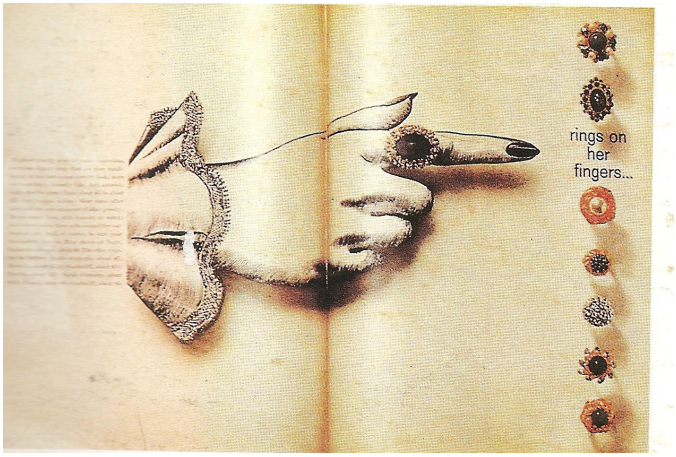
"Harf karakteri seçiminin içeriğe göre yapılanması ve harflerin, sözcüklerin görsel biçimine göre tasarlanması gerektiğini düşünen"[115]



Resim 62: Otto Storch, 1962



Resim 63: Otto Storch, 1959

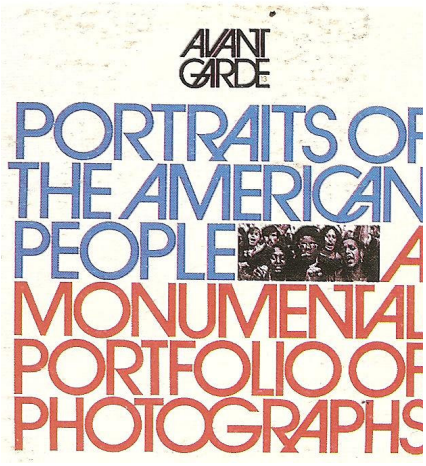


Resim 64: Otto Storch, 1961

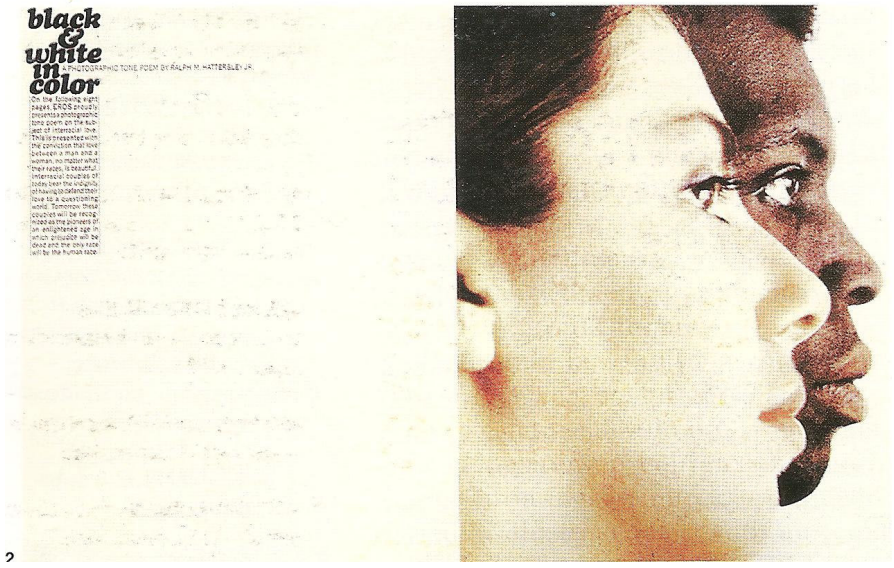
Lubalin bu düşüncesini dergi tasarımında kullandığı fotoğrafların seçimi ve uygulanış biçimine de yansıtmıştır. (Resim 65) Mesajın içeriğine göre oluşturduğu tipografik düzeni ve seçtiği fotoğraf görüntüleri arasında ölçek farklılığı meydana getirmiş, sayfada oluşan boşlukları da tasarımın bir parçası yaparak devrim niteliğinde mükemmel bir estetik kompozisyon

[115] Dilek Bektaş, a.g.e., s.154.

oluşturmuştur. (Resim 66) Lubalin'in bu yöntemle oluşturduğu tasarımları içeriksel anlamda yalın bir algılama oluştururken karşılıklı iki sayfada kullandığı fotoğraf görüntüsünü hem estetik hem de anlamsal bağlamda görsel bir biçime indirgemesi (Resim 67) dergi tasarımında yenilikçi bir yöntem olarak görülmüştür.



Resim 65: Herb Lubalin, 1961



Resim 66: Herb Lubalin, 1962



Resim 67: Herb Lubalin, 1962

Dergi tasarımı *"1950'lerin başından 1960'lıların sonuna kadar yaklaşık yirmi yıl süren altın bir devir yaşadı. Fakat Amerika'nın enflasyona yenik düşmesiyle baş gösteren ekonomik sorunlardan ötürü büyük format yayıncılığı terk edildi ve bu devir sona erdi. Bununla beraber Vietnam savaşı, çevre, azınlıklar ve kadın hakları gibi sorunlar farklı bir yayıncılık politikası uygulama zorunluluğu gündeme getirdi. Kamuoyunun daha fazla bilgi talep etmesi, artan kağıt ve basım giderleri büyük formatlı dergilerin kısıntı yapmasını zorunlu hale getirdi." Mc Call's ve "Esquire'in formatı 33.4x25.5 cm 'den, 27.5x21 cm'e düşürüldü. Life "Look" ve The Saturday Evening Post" ise kapandı."*[116]. Fakat bütün bu süreçte fotoğraf hem görüntüsel hem de işlevsel bir tasarım elemanı olarak dergi tasarımına dinamik bir anlatım biçimi kazandırmış ve bu anlatım biçimleri günümüzün dergi tasarımına önemli katkılarda bulunmuştur.

[116] Dilek Bektaş, a.g.e., s.146.

6.1.2. Reklam Tasarımı Sürecinde Fotoğraf

20. yy dünya tarihinde insanlık adına en trajik olaylar ve en mükemmel gelişmelerin yaşandığı dinamik bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde iki büyük dünya savaşı yaşanmış ve buna bağlı olarak sınırlar değişerek soğuk savaş yılları başlamıştır. İnsan hakları, kadın hakları, daha fazla demokrasi gibi sosyolojik olaylar iyi yönde gelişme göstermiştir. Sanayi ve teknolojik gelişmeye bağlı olarak ulaşım, iletişim, üretim ve tüketim unsurları daha da etkin hale gelmiştir. Tüm bu gelişmelerin meydana getirdiği tepkisel, habersel ve teknolojik oluşumlar, modern sanat hareketleri, pop art ve postmodernizim gibi sanatsal akımların oluşmasında önemli nedenler oldu. Ancak 20. yüzyıla damgasını vuran en büyük gelişme, bütün bu oluşumları kendi içine yorumlayan, gösteren ve enformasyonu sağlayan gazete, dergi, afiş, broşür ve 1940'lı yıllardan sonra televizyon gibi yazılı ve görsel iletişim alanlarında olmuştur. Fakat bu iletişim araçlarının yaşamlarını sürdürebilmesi için maddi desteğe ihtiyaçları vardı. Bunu sağlamanın tek yolu ise reklam almaktı. Bunu tetikleyecek ortam da hazırdı. Çünkü sanayileşme ve teknolojiyle birlikte artan ürün çeşitliliği ve buna bağlı olarak oluşan rekabet ortamında üreticiler de ürünlerinin tanıtımını yapmak ve rekabet etmek için bu iletişim araçlarını kullanmak istemişlerdir. Bu durum aynı zamanda rekabetçi bir toplumun oluşmasında önemli bir sebep olmuştur. Adorno ve Horkheimer rekabetçi bir toplumda *"Reklamcılığın toplumsal bir işlevselliği olduğu, tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirdiğini, seçimini kolaylaştırdığını, tanınmayan, fakat verimli bir üreticinin pazarda yerini alabilmesini sağladığını söylerler"*[117] Böylece, yayıncılar artık haber üretmekle kalmıyor, bunun yanında da reklam pazarlamacılığı da yapıyorlardı. Reklam verenlerin en çok tercih ettikleri iletişim aracı ise dergiler olmuştur. Çünkü dergiler haftada veya ayda bir yayınlanıyordu bu da o zamanlar ulaşım olanaklarının kısıtlı olmasından dolayı daha çok kitlelere ulaşabilmeleri için yeterli zamanı veriyordu. Amerika'da *"1939 – 1952 yılları*

[117] Theodor W Adorno ve Horkheimer Max; **Dialectic of Enlightenment**, Verso, Londra, 1989, s.154.

arasında reklam verenlerin sayısı 936 dan 2538 e, reklam sayesinde satışı yapılan ürünlerin sayısı da 1659 dan 4472 ye yükselmiştir."[118]

20. yy. aynı zamanda reklam imgelerinin egemen olmaya başladığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. "*Tarihte hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsan bu mesajları aklında tutabilir, ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez bir an için de olsa bu mesajlar belliğimizi imgeleme, anımsama yada beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan hızla geçerken veya televizyon ekranında çarpar gözümüze, hiç durmadan yenileyip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri*."[119]

20. yüzyılın başlarından ilk yarısına kadar olan zaman diliminde fotoğrafla yapılan reklam tasarımları biçimsel ve içeriksel anlam bağımında gösterge bilimsel bir temele oturtularak yapılmamıştır. Bu tasarımlarda fotoğraf sadece nesnenin somut görüntüsünü göstermek için kullanılırken yazınsal olgular sadece slogan niteliğindedir. Ancak mesajın içeriğini sembolik bir anlama taşıyan ve grafiksel bir ifadeye indirgeyen reklam tasarımları 20, yüzyılın başlarından itibaren göze çarpmaktadır. Bu birinci dünya savaşı sırasında İstanbul'da yayınlanan kadınlar dünyası adlı dergideki bir ağda reklamında oldukça iddialı bir çalışma olarak karşımıza çıkar. (Resim 68)



Resim 68: Fotoğrafçısı belli değil, Nisan Hicri 1330 (1914)

[118] Theodore Peterson, **Magazines in the Twentieth Century**, The University of Illinois Press, Urbana, 1959.
[119] John Berger, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, 2003 İstanbul s. 129,130

Bu reklamda öncelikle fotoğrafın işlevsel özelliği kullanarak *"fotoğraf ters çevrilerek tipik bir önce-sonra ilanı için gerekli olan ikincisi elde edilmiş. Daha sonra fotoğrafın gerçeği gösteren özelliği ele alınmış ve önce durumunu gösterecek birinci fotoğrafa bayağı ağır bir elle rötüş yapılarak, tanıtılan ilacın yok edeceği tüyler eklenmiş. Böylece fotoğrafın inandırıcılık özelliği de kaba bir biçimde kullanılmış."*[120] Doğal olarak o dönemdeki teknikle fotoğrafa eklenen sakal, bıyık görüntüsü pek inandırıcı olmasa da ürünü kullanmayanların durumunu görüntü dizelerini kullanarak sembolik bir anlatım tarzıyla görselleştirilmesi iletinin kavramsal boyutunu göstermesi bakımından önemlidir.

1920 ve 1950 yılları arasında hem yaygınlaşması hem de tasarım sentezinin en önemli bir malzemesi olması sonucunda fotoğraf, reklam alanında kullanılan önemli unsur haline geldi. Bu dönemlerde fotoğrafla yapılan reklam tasarımlarında, kompozisyon ve estetik görünüm, başarılı bir düzeyde yansıtılmış, (Resim 69, 70) ancak ürününün reklam içindeki vurgusu, görüntü ve tipografi arasındaki ilişkiler gibi reklam tasarım kuralları biçimsel açıdan henüz gelişme göstermemişti. (Resim 71, 72)

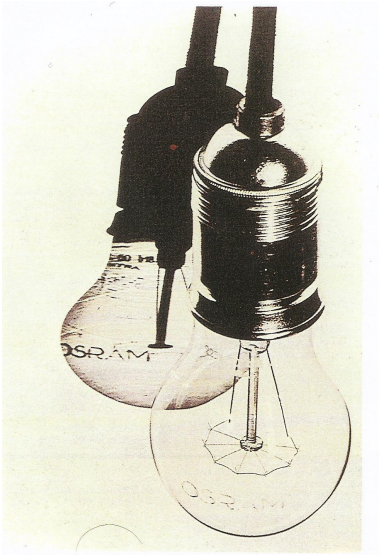


Resim 69: Herbert Matter, 1935



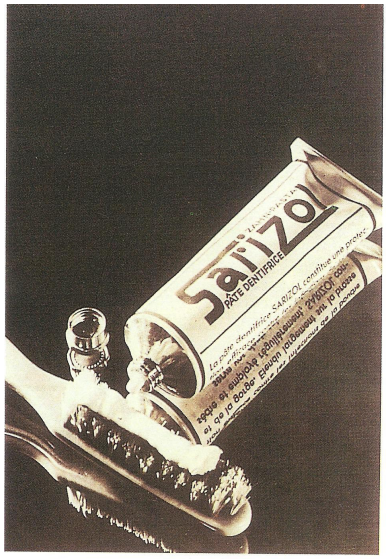
Resim 70: Walter, Herdeg, 1936

[120] Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani**, s.105



Hans Finsler: Ampul. Alman reklam fotoğrafı 1927

Resim 71: Hans Finsler, 1927



Resim 72: Hans Finsler, "Sarizol", 1930

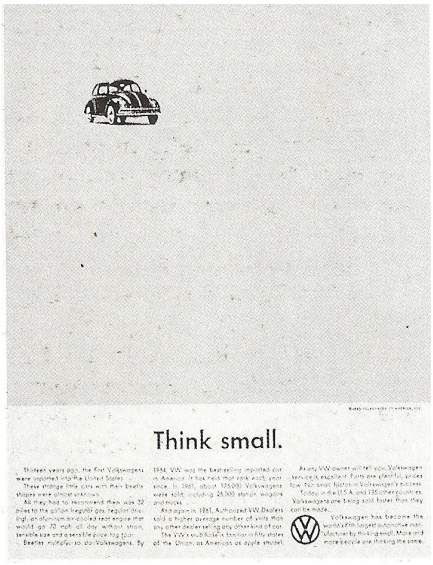
Bununla beraber söz ve görüntü yapısal olarak sadece bilgi iletmeye yarayan iki ayrı unsur gibi kullanılmıştır. Bunun nedeni; kolayca elde edilen fotoğrafın hiçbir ayrıntıya gerek olmadan, reklamı yapılan ürünü her bakımdan yansıttığına duyulan inancın içgüdüsel yansımasıdır. Çünkü 20. yüzyılın ilk yarısına kadar fotoğrafla yapılan reklam tasarımında genelde görüntüsel unsurlar ön plana çıkarılırken sözel unsurlar pasif bir düzeyde ele alınmıştır. Oysa 20. yy ikinci yarısından sonra kuramsal olarak ele alınan bir reklam tasarımında yapı olarak esas olan en geçerli yöntem, görüntü ve dil dizgelerini bir fikri birlikte aktaran bütünsel bir çerçevede görsel olarak estetik bir ifadeye dönüştürmektir. Bu doğrultuda tasarlanmış bir reklam unsurunda, izleyiciye verilmek istenen mesajın iletilmesinde hem sözel hem de nesnel göstergeler kullanılır. Bu göstergelerin birbiriyle olan ilişkisi genelde mesajdaki içeriksel anlamı da göstergeleştirebilir. Dolayısıyla mesajdaki anlam da bir gösterge düzlemine girer. Bu bağlamda *"bir göstergenin anlamı kısmen dizimdeki diğer göstergelerle olan ilişkisi tarafından belirlenmektedir."*[121] Şüphesiz bütün alanlarda kullanılan göstergeler *"tek başlarına bir anlamı güçlü bir şekilde işaret edebilir. Ancak iletişimde*

[121] John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev: Süleyman İrvan, Ark Yayınları Ankara, 1996 s.84.

mesajdaki anlamı oluşturan göstergelerin toplamıdır."[122] Göstergesel bir boyutta ele alınan bir reklamsal iletişim unsurunda algı kavramsaldır. (Kavramların görsel anlatımı bölümünde bu konuya değinilmiştir.) Bu kavramsal algıyı oluşturan temel unsur ise izleyicinin zihinsel bir etkinlik süreci sonunda ulaştığı, mesaja yüklemiş olan yananlamdır. Bu da yan anlamsal bir algı taşıyan her unsur gibi reklam imgelerinin akılda kalmasını sağlaması bakımından son derece önemlidir. Bu bağlamda 1949 yılında New York'da kurulan "Doyle Dane Bernbach" (bir reklam ajansının yaptığı çalışmalar) reklam tasarımı anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Doyle Done Bernbach ekibinde çalışan metin yazarları: Bill Bernbach, Phyllis Robinson, Chuck Kollwe sanat yönetmeni, tasarımcı: Bob Gage, William Taubin, Helmut Krone, Len Sırowitz, Bert Steinhauser ve 1950'lerin sonunda bu ekibe katılan George Lois: *"Tüketicinin ilgisini çekebilmek için enformasyon iletmek üzere yeni bir yol denemişlerdir. Bu yeni yaklaşımla söz ve görüntüyü yeni bir bağlamda kullanmış görsel anlatım ve metin arasında organik bir bağ kurulmuştur.* (Resim 73, 74)



Resim 73: Doyle Dane Bernbach, Bert Steinhauser, 1967



Resim 74: Doyle Dane Bernbach, Julien König, 1959.

[122] www.golgefanzin.com.

Bu ekip görüntü ve yazıyla kurulan iletişimi birbirinden ayıran sınırları yıkarak, görsel/sözel bir sentaks (sözdizimi) geliştirmiştir. Söz ve görüntü bir fikrin kavramsal ifadesini aktaran bir bütünsellik kazanmıştır."[123] Bernbach ekibi bu ifade biçiminde: söz dizgelerini zorlayıcı şartlandırmalar ve abartılı iddialar olmaksızın gayet net, fakat aynı zamanda samimi bir yaklaşımla kullanırken, genellikle fotoğrafla oluşturulan (Resim 75) görüntü dizgelerini, görsel olarak gereksiz ayrıntılardan uzak, son derece yalın fakat etkili, temel fikrin anlamına göre bazen biçimsel (Resim 76) bazen nesnel anlam bazen de göstergesel bir bağlamda kullanmıştır. (Resim 77,78) Bernbach ekibinin görüntü dizgelerini oluşturmak için kullandığı ve uyguladığı bu yenilikçi görsel ifade biçimi, günümüzün tasarımlarında da yararlanılan temel örneklerden olmuştur.



Resim 75: George Lois, 1969



Resim 76: George Lois, 1962

[123] Dilek Bektaş, a.g.e., s. 47.



Resim 77: George Lois, 1965



Resim 78: George Lois, 1968

Fotoğraf fiziksel olarak kullanılabilen bir tasarım elemanı olduğu gibi özellikle figüratif görüntülerdeki duygusal ve mimiksel ifadeleri (neşe, korku, şaşırma, üzüntü) yansıtan ve duygusal hislerimizi anlamsal bağlamda hareket geçiren bir işleve de sahiptir.

6.2. İletişimde Duygusal Vurgular ve Fotoğrafın İşlevselliği

Bir görsel iletişim unsuru yapısında, çizgiler, simgeler, renkler, tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf görüntüleri gibi tasarım elemanları barındıran bir tasarım ürünüdür. Bu tasarım elemanı veya elemanları belirli bir tasarım organizasyonu dahilinde konumlandırılır ve iletişim içeriksel anlamı kurgusal bir biçime indirgenerek izleyiciye aktarılır. Göstergebilimci Pierce biçim unsurunu sanatsal göstergelerde duyu ve duygularımızı hareket geçiren bir olgu olarak görür. Pierce 'nin bu görüşüne dayanarak biçimin duygularımızı harekete geçiren bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Görsel iletişimi de bu bağlamda ele aldığımızda grafiksel bir etkinlik içinde duygularımızı harekete geçiren bir işleve sahip olduğunu açıkça görürüz.

Görsel iletişim bağlantılı bir grafik tasarım ürününde asıl hedef, genelde izleyicinin duygusal dinamiklerini harekete geçirmektir. Bunu yaparken

tasarımın bütünsel biçiminden çok tasarım elemanlarının biçimselliği kullanılır. Örneğin: tipografi, çizgi, renk, illüstrasyon veya fotoğraf görüntüleri verilmek istenen mesaj / ileti çerçevesinde biçimlendirilerek izleyicide etkili bir anlam oluşturmayı öngörür. Çünkü görsel iletişimde anlamsal etki ne kadar güçlü olursa iletişimsel işlev o kadar artar. Tasarım elemanları içerisinde fotoğraf hariç hepsi bir el ürünüdür ve yapılmışlık duygusu verir. Fakat fotoğraf hareket, neşe, hüzün, şaşkınlık gibi mimiksel ifadeleri yani bir gerçeklik yanılsaması ile sağlar. Bu gerçeklik algısı duygusal dinamiklerimizi etkili bir şekilde harekete geçirir. Fotoğrafın bu olağanüstü özelliği onu fiziksel olduğu kadar duygusal vurgularda da etkili bir tasarım elemanı yapar.

Fotoğraf bir tasarım yüzeyinde illüstrasyon, tipografi veya çeşitli tasarım elemanlarıyla birlikte kullanılmış olsa bile genelde tasarımın görsel öznesi durumundadır. Dolayısıyla anlamsal içerik de fotoğrafın gerçekçi biçimsel veya ifadesel görüntüsü üzerinden aktarılır. İsviçreli grafik tasarımcı Herbert Matter, 1930'lu yıllarda gerçekleştirdiği turistik afişlerde özellikle ifadesel bağlamda kullandığı figüratif fotoğraf görüntüsüyle birlikte illüstrasyon ve tipografiyi grafik bir organizasyon dahilinde mükemmel bir tasarım sentezi haline getirerek kurgulamıştır. (Resim 79) Matter'in bu tasarım sentezi iletişimin içeriksel mesajı olan neşe, mutluluk gibi kavramları (Resim 80) estetik bir görsel yapıya dönüştürmüştür.



Resim 79: Herbert Matter, 1934



Resim 80: Herbert Matter, 1934

Görsel iletişim unsurlarında mimiksel ifade bağlamında kullanılan figüratif fotoğraf görüntüleri aynı zamanda, iletiyi duygusal bir algıya indirger. Bu öylesine etkili bir algıdır ki, Jean Carlu'nun 1932 de tasarladığı silahsızlanmayla ilgili bir afişine baktığımızda (Resim 81) derin bir ürperti duymamıza neden olur. 1934 de İsviçreli tasarımcı Walter Herdeg'in tasarladığı ve "*fotoğrafla mizahın ilk örneklerinden olan*"[124] turistik kurgusu ve anlamsal içeriği bizi güldürürken (Resim 82)



Resim 81: Jean Carlu, 1932



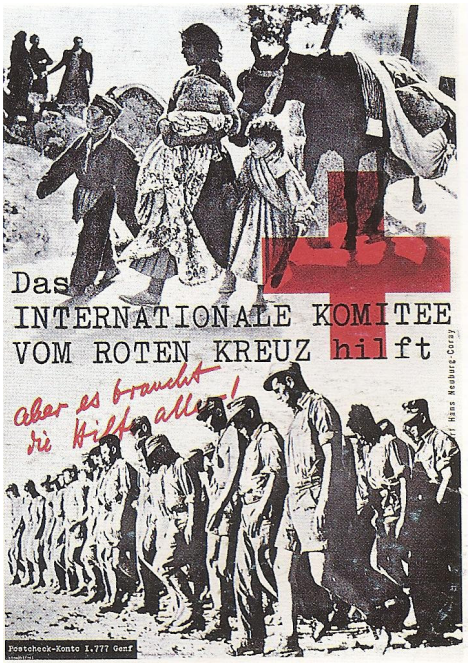
Resim 82: Walter Herdeg, 1934

Hans Neuburg'un 1944'de Carlo L Vivarelli'nin 1949'da tasarladıkları yardım kampanyası afişlerinde kullandıkları trajik fotoğraf kareleri, (Resim 83,84) yansıttıkları vurgularla acıma duygularımızı harekete geçirirler.

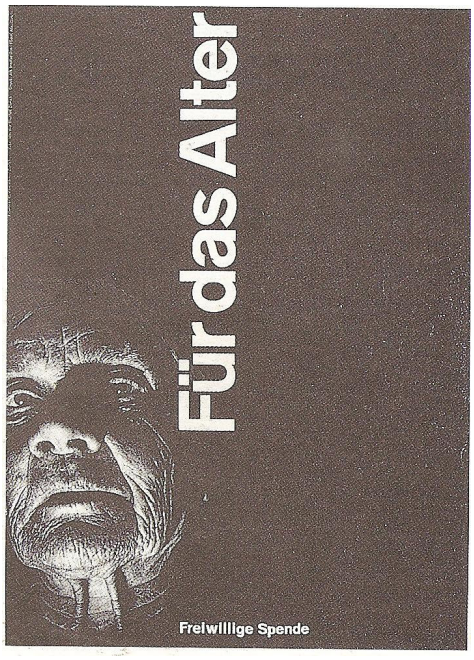
Figüratif ve nesnel fotoğraf görüntüsünü grafik bir ifade bağlamında en etkili kullanılan tasarımcılardan birisi de Josef Müller Brockmann'dır. Fotoğrafı muhteşem bir kadrajlamayla çarpıcı bir görsel ifadeye çeviren Brockmann, aynı zamanda bu çarpıcı görsellerin salt biçimselliği üzerinde mesajın içeriğini adeta sembolik bir ifadeye dönüştürmüştür. Brockmann'ın 1953

[124] Dilek Bektaş, a.g.e., s.96.

yılında tasarladığı çocuğu koruyun afişinde, tasarım yüzeyinin neredeyse tamamını kaplayan bir araba tekerleğinin dinamik görüntüsüyle birlikte, bir çocuk figürünü oldukça küçük bir boyutta kullanarak, aslında tehlikenin büyüklüğünü sembolize etmiş ve bizi duygusal bağlamda endişeye sevk eden görsel bir ifadeye dönüşmüştür. (Resim 85) Bu nitelikte Brockmann'ın 1960'lı yıllarda tasarladığı "daha az gürültü" kampanya afişi ise bir fotoğrafın etkili bir görsel ifadeye nasıl dönüştüğüne verilecek en iyi örneklerden birisidir. (Resim 86)

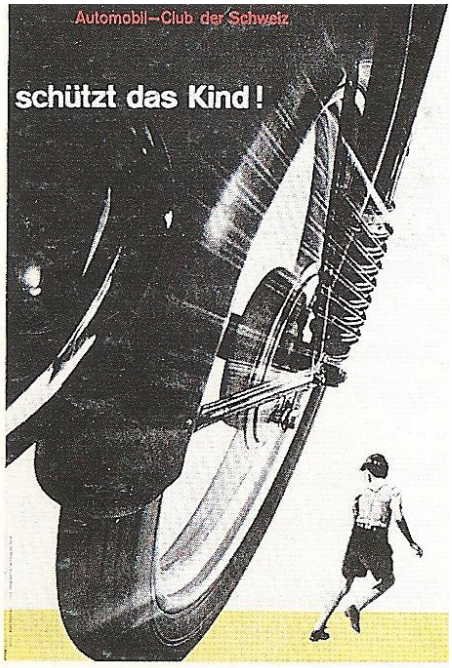


Resim 83: Hans Neuburg, 1944



Resim 84: Carlo L. Vivarelli, 1949

Fotoğrafın sağladığı bütün bu olanaklar, grafik tasarımın görsel ifade biçimlerinde sıklıkla kullanılmış ve yeni ifade biçimleri arayışlarına yönelimin, önemli nedenlerinden biri olmuştur. (Resim 87, 88)



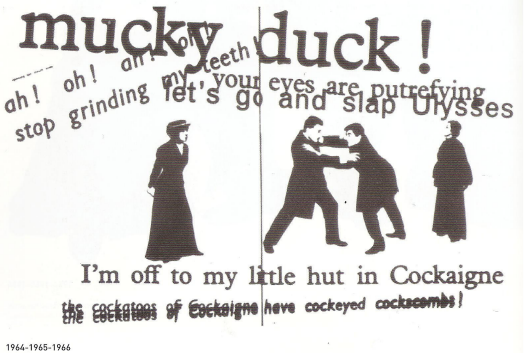
Resim 85: Josef Müler-Brockmann, 1963



Resim 86: Josef Müler-Brockmann, 1960



Resim 87: Massin, 1964



Resim 88: Massin, 1964

7. GRAFİK TASARIMDA KAVRAMLARIN GÖRSEL DİLİ VE FOTOĞRAFIN KONUMU

Birinci dünya savaşının neden olduğu büyük trajedi ve yozlaşmış Avrupa kültürüne karşı bir yenilenme projesi olarak ortaya atılan Modernizm, kendi içinde oluşan sanat akımlarıyla geleneksel sanata karşı protest bir duruş sergilemiş ve grafik tasarım aracılığıyla yeni görsel ve anlatım biçimleri meydana getirmişlerdir. Tarihsel süreç içinde yaşamı etkileyen bütün toplumsal olaylar sonrası oluşan yeni bilinç ve düzen, ikinci dünya savaşından sonra da kendini göstermiştir. Savaş sonrası özellikle Amerika ve Avrupa da sermaye birikimin çoğalmasıyla beraber, ekonomik koşulların düzelmesi ve buna bağlı olarak üretim ve tüketimin artması, yeni toplumsal yapılar meydana getirmiştir. Bu yapılar içindeki kitlelere sinema, televizyon gazete, dergi, afiş, kitap gibi kitli iletişim araçlarını kullanarak enformasyon sağlayan ve bunun sonucun da kitleleri özellikle reklamsal özentilerle istediği gibi yönlendiren medya olağanüstü bir güç kazanmıştır. İnsanların yaşam koşullarını olumsuz yönde etkilemeye başlayan bu kontrolsüz güç 20 yy. başlarında, Ferdinand De Saussure tarafından ortaya atılan ancak üzerinde gerektiği gibi durulmayan göstergebilimi gündeme getirmiştir. Göstergebilimin asıl amacı duyguları istismar eden medyasal çarpıtmaları, bilimsel bir çerçeve içinde deşifre ederek, halkın bilinçsel doğrularla hareket etmesini sağlamaktı. Ancak bu, daha çok reklamcılar ve grafik tasarımcıların işine yaramıştır. Nesnel ve dilsel anlamları kavramsal bir içerikle birbirine bağlamlayarak görsel ve sözel dizgelerle yeniden anlamlandıran bu bilim dalı, özellikle görsel iletişimde kavramların nesnel ve dilsel anlamalarıyla birbirine bağlamlama bilincinin oluşmasına neden olmuştur. Tasarımcıların bu bilinçle kendi fikirsel kavramlarını anlatmak istedikleri kavramla bağlamlayarak görselleştirmeleri, hem modernizmin kurallara ve rasyonalizme dayalı tasarım mantığını alt üst etmiş, hem de kavramların görsel anlatımı olarak tanımladığımız grafiksel ifade anlayışını başlatmıştır. Bu anlayışın her türlü kavramını, en ince ayrıntısına kadar gösteren, istenilen biçimlere dönüştürülebilen, renk kalitesi

arttırılan ve basım teknikleri daha da gelişen fotoğraf, modern sanat hareketlerinde olduğu gibi kavramların görsel anlatımında da kullanılan ve bütün yaşamsal alanları, kalabalık imgesel görüntülerle renklendiren en önemli tasarım öğesi olmuştur. Bu anlayışın başlattığı görsel anlatım biçimleriyle yeni bir ilişki boyutuna geçen grafik tasarım ve fotoğraf, kitle iletişim nesneleriyle Pop Art'ın, bilgisayar ortamında oluşturan kuralsız anlatım biçimleriyle Postmodernizimin aykırı dillerini görselleştirerek grafik ifada bağlamında günümüze ışık tutmuşlardır.

7.1. Kavramın Tanımı

Kavramın genel tanımı, bir düşüncenin veya bir nesnenin zihnimize yansıyan soyut ve görsel tasarımı olarak bilinir. Dolayısıyla duyduğumuz ve okuduğumuz bir sözcük veya gördüğümüz bir nesne zihnimizde bir kavramın oluşmasına neden olur. Fakat zihnimizde oluşan bu kavram, aynı zamanda bu kavramla ilişkisi olan başka kavramlara gönderme yapar. Bunun nedeni bir sözcüğün veya bir nesnenin zihnimizde" *Bir takım üyelerden oluşan bir kümeye gönderme yapmasıyla ilişkilidir. Dilbilimciler bu durumda kavramları bileşenlerine ayırır ve her bir bileşene anlambirimcik (sem) adını verirler"*[125]

Örnek olarak:

Gül kavramının bileşenleri: Diken, koku, kırmızı, beyaz.

Pencere kavramının bileşenleri: Aydınlık, ferahlık, cam gibi anlambirimciklerdir. Bu bağlamda herhangi bir konu kavramsal bir boyutta anlatılmak istendiğinde, zihnimizde oluşan bu anlambirimcikler çağrışım yoluyla harekete geçirilir ve yananlamsal bir çerçeveye oturur. Dolayısıyla bu çağrışım zihinsel bir etkinlik sonucunda meydana geldiğinden özellikle, iletişim bağlamında verilmek istenen mesajın algılanmasında ve akılda kalmasında önemli rol oynar.

[125] Fatma Akerson, **Göstergebilime Giriş**, s.122.

7.2. İletişimde Kavramların Görsel Anlatımı

Kitlesel iletişim gazete, dergi, kitap, afiş, radyo, sinema, televizyon, telefon ve bunlar gibi araçları kullanarak toplumlara bilgi aktaran kavramdır. İletişimsel bilginin kurgusal biçimi mesajın algısal olarak kavranmasında en belirleyici etkendir. Bu bağlamda, kitle iletişim araçlarının kullanılmaya başlanmasıyla günümüze kadar geçen tarihsel süreç içinde bilginin aktarımı iki şekilde olmuştur:

a) - 1950'lere kadar bilginin hem görsel hem de anlamsal olarak genellikle somut biçimde aktarılması.
b) - 1950'lerden sonra bilginin hem görsel hem de anlamsal olarak genellikle soyut biçimde aktarılması.

20. yy başlarına kadar iletişimde, genelde illüstrasyon ve tipografik düzenlemelerle kurgu oluşturulmuştur. Bu dönemlerden sonra fotoğraf teknolojisinin daha da gelişmesiyle birlikte, iletişim kurgusu içine fotoğraflar girmeye başlamıştır. Bu durumun artışı artık hazır bir görüntü kaynağı olan fotoğrafın, her türlü nesnel unsurların görüntülerini en ince ayrıntısına kadar tam bir gerçeklik algısı meydana getirerek görüntülemesi, illüstrasyona olan talebin azalmasına neden olmuştur. İllüstrasyonun eski değerini kaybetmesi, Polonya, Amerika ve Küba'daki tasarımcıların illüstrasyona dayalı yeni bir görsel anlatım biçimi meydana getirmesini sağlamıştır. Bu anlatım biçiminde, tasarım yapısal olarak sadeleşirken, anlamsal bağlamda, soyut kavramlar görselleşmiştir.

1950'lerde ortaya çıkan ve kavramların görsel anlatımı adını verdiğimiz bu iletişimsel görsel ifade biçiminin dayandığı bilim dalı, bütün dil ve nesnel unsurların anlamlarını inceleyen göstergebilimdir. (bkz göstergebilim bölümü) Bu bilim dalı 20. yy başlarında ortaya çıkmasına rağmen,1950'lere kadar üzerinde fazla durulmamıştır. Ancak 2. Dünya savaşından hemen sonra ekonomi, reklamcılık, fotoğraf teknolojisi, kitle iletişim araçları ve medyanın birbiriyle bağlantılı olarak gelişmesi ve göstergebilimin ilk uygulama alanının

medya olması gibi sebepler, göstergebilimin üzerinde daha fazla durulan bir konu olmasını sağlamıştır.

Savaş sonrası büyük gelişme gösteren bu unsurları etkin hale getiren gelişmeler, bu gelişmelerin birbirleriyle olan bağlantıları ve bunların göstergebilim ile olan ilişkileri, nedenleri, gelişimi ve kavramsal içerik olarak uygulama yöntemleri şunlardır:

a)- Nedenleri:

- Artan üretim ve pazarlama. (Ekonomi)
- Ekonomileri ayakta tutabilmek amacıyla, üretilen malların daha çok tüketilmesini sağlamak için kitleleri özenti yoluyla yönlendirmek. (reklam)
- Reklam tasarımlarında ve diğer unsurlarda, daha inandırıcı ve gerçek nesnel görüntülerin kullanılması. (Fotoğraf)
- Fotoğraf ve görüntüleme tekniklerinin gelişimi (Teknoloji)
- Teknolojik Kitle iletişim araçlarını kullanarak her türlü haber, bilgi ve reklamsal konuları ulusal ve uluslar arası toplumlara duyurma. (Medya)
- Medyada yer alan reklamların insanlar üzerinde oluşturduğu mutlak hakimiyet nedeniyle göstergebilimin ilk uygulama alanının medya olması. (Bilim)

  "Göstergebilimciler bu çalışmalarla insanları reklam ve propaganda furyasına karşı uyarmağa çalışıyorlardı. Ama tüm bu çalışmalar aslında televizyoncuların, reklamcıların ve eğlenceli kitap yazarlarının işine yaradı. Nitekim günümüzde göstergebilim ders olarak en çok iletişim fakültelerinde okutulmaktadır."[126]

- Bilimsel (Göstergebilim) bir bakış açısıyla biçimlendirilen ve anlamlandırılan iletişimsel tasarımlarda kavramların yeniden şekillenmesi ve görselleşmesi.

[126] Fatma Akerson, a.g.e., s.79.

b) – Gelişimi:

Yukarıda yazdığımız ve birbiriyle bağlantılı olarak gelişen bu unsurlar olağan dışı görünen tüketime dayalı bir toplum yapısı meydana getirmiştir. Bu toplumlar üzerinde kurulan medya odaklı etkili iletişim, yazarların eğlenceli kitapları, reklam ve oyun senaryolarında içerik olarak kavramsal yaklaşımlar, reklamcıların kitleleri kontrolsüz bir şekilde tüketime özendirmesi ve grafik tasarımcıların kavramsal anlatım biçimleri geliştirmesi, sadece devasa bir reklam potansiyeli oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda yeni tasarım sentezleri de oluşturarak, bunları özellikle iletişimsel unsurlarda kullanılan görsel ifade biçimlerine dönüştürmüştür. (pop art, kavramların görsel anlatımları, postmodernizm) Genel anlamda bu ifade biçimlerinin ortak noktası, göstergebilimin temel konuları olan nesnel ve dil/söz anlamlarının yapısal olarak tasarımlara yansıtılması gösterilebilir. Çünkü bu anlatım biçimlerinde mesaj soyut kavramlar üzerinden verilir ve algılamasında kendileriyle ilişkileri olan başka kavramları anlatan nesnel göstergeler kullanılır. Bu göstergelerin zihinsel gönderme yoluyla anlattıkları kavramlar ise, soyut biçimiyle zihnimizde beliren nesnenin zihnimizde çağrıştırdığı, kendisiyle ilişkili olan anlambirimciklerdir. Dolayısıyla bu nesnel göstergelerin anlamlarını veya neyi anlattıklarını anlık bir zihinsel okuma diyebileceğimiz bir süreçte anlıyoruz. Bunu ünlü göstergebilimci Roland Barthes nesnel görüntüleri okuma etkinliği olarak niteler.

Kavramların görsel anlatımı olarak adlandırdığımız bu yeni görsel ifade biçiminde genel olarak nesnel anlam ve nesnel göstergelerin okutulmasını sağlayan bir tasarım yapısının kullanıldığı görülür.

c) – Kuramsal olarak uygulama yöntemleri:

Grafik tasarımcıların nesnel ve dil/söz anlamları üzerinden yaptıkları iletişim bağlantılı görsel ifade biçiminde kullandıkları yöntemde üç önemli unsur göze çarpar.

1- Nesnenin en gerçekçi ve somut görüntüsü olarak fotoğrafın kullanılması:
Özellikle 1950'li yıllardan sonra renkli fotoğrafın daha çok kullanılması, görsel bağlamda gerçeklik algısını kuvvetlendirmiştir. *" Fotoğrafla reklam imgelerindeki gerçek nesneyi ele geçirebileceği duygusunu alıcıya verebilmek için büyük ölçüde dokunabilirlik meydana getirmek yoluna başvurulur. Bu durumda da alıcıda uyanan, bu imgelere neredeyse dokunabilecekmiş duygusu, ona gerçek nesneyi ele geçirebileceğini ya da gerçekten ele geçirdiğini düşündürür."*[127]
Örnek: Bir otomobilin tamamıyla gerçek görüntüsünü daha çarpıcı ve ilginç yada sürprizli bir konumla estetik olarak kadrajlayıp tasarım yüzeyine yerleştirilmesi ve görüntüsüyle izleyicide gerçeklik algısı oluşturması.

2- Nesnel bir otomobil görüntüsünü, etkili bir başlık veya alt yazı ile birlikte tasarlayarak çarpıcı anlam vurguları yapmak: Bu bağlamda Barthes *"her reklamın bir bildiri olduğunu söyler. Her bildirinin de bir anlatım yada gösteren düzlemi ile bir içerik yada gösterilen düzeminin birleşmesinden olduğunu bilmekteyiz*."[128]
Örnek: reklamı yapılan otomobilin çok özel olduğunu anlatmak veya başka özellikleri hakkında izleyiciyi bilgilendirmek.

3- Nesnel bağlamda anlamın genelde göstergeye dönüşmesi:
Nesneler hayatımızın her anında bizlerle beraberdir. Her nesnenin bir görevi vardır. Bazıları estetik olarak algılanır. Bazıları ise işlevseldir. Ancak daha da önemlisi nesneler anlam taşırlar. Dolayısıyla anlam boyutuyla ele alınan nesne, aynı zamanda "*bilgi iletmeye de yarar*." [129]
Örnek: bir otomobil görüntüsünü jet uçağı ya da Formula 1 arabasıyla yarışırken tasarlamak. Bu arabanın ne kadar hızlı olduğunun göstergesi olacaktır. Bu durumda anlamın göstergeleşmesi iki şekilde yorumlanır.

---

[127] John Berger, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.141.
[128] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, s.163
[129] Roland Barthes, **Göstergebilimsel serüven**, s.169.

"Biri, reklam ürünü gösterir (yan anlam), ama başka şey söyler (düz anlam)"

Yukarıda sırasıyla yazdığımız bu üç grubun anlamsal algı bağlamında kavramsal bir temele oturması özellikle 20 yy. ilk yarısından sonra gelişen medyanın *" göstergebilimin en önemli uygulama alanı"*[130] olmasıyla yakından ilgilidir. Çünkü göstergebilimin özerk bir bilim dalı olması yine aynı tarihlere rastlar. Bunun nedeni ise kısaca söyle özetlenebilir. *" Farklı ülkeler ve toplumlar arasında ilişkilerin yoğunlaşması, (yabancı dil öğrenme zorunluluğu) iletişimin hızla gelişmesi, (kitlelere kolaylıkla ulaşabilme) her yeri reklamların kaplaması. (Tüketim furyası ve yapay gereksinimlerin oluşturması)"*[131]

Algirdas Julien Greimas ve Eric Landowski göstergebilimin 1960 yılından sonra *" Hem anlamlayım oluşumu ve kavramın koşulları üzerine bir genel düşünce hem de anlamlı nesnelerin somut çözümlemelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü olduğunu söylerler."*[132]

7.3. Grafik Tasarımda Fotoğrafın Kavramsal İfade Aracı Olarak Kullanılması

Kavramsal olarak anlatılmak istenilen bir bilginin içinde, aynı zamanda bir düşüncenin yansıması da vardır. Özellikle görsel iletişimde tasarımın içinde yer alan tipografi, resim, çizgi, renk gibi tasarım elemanlarının biçimleri ve birbirleriyle olan kurgusal ilişkileri, soyut kavramların anlamlarını temsil eder. Tasarım elemanlarının oluşturduğu bütünsel biçim ise temsil edilen soyut anlamı görsel olarak somutlaştıran bir temsilcidir. (Resim 89) Dolayısıyla içinde temsil edilen ve temsil eden unsurlar bulunan bir görsel iletişimde, verilmek istenen mesaj yananlamlıdır ve göstergesel bağlamda aktarılır.

---

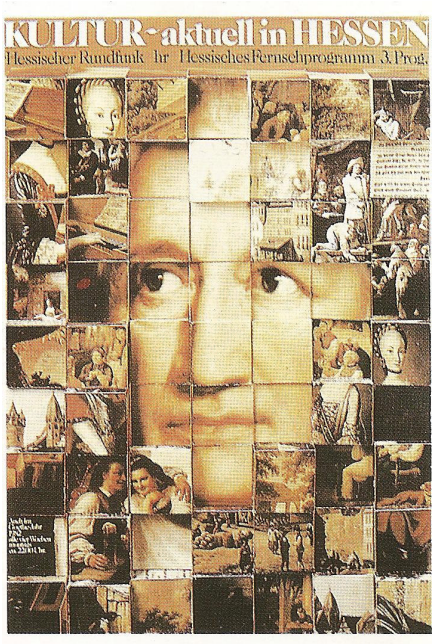
[130] Fatma Akerson, **Göstergebilime Giriş**, Multilingual Matbaa, 700, s.70
[131] Fatma Akerson, a.g.e., s78.
[132] A. J. Greimas, Eric Landowski, **Introduction a.l' Analyse du discours en sciences sociales**, Paris Hachette 1979, s.5



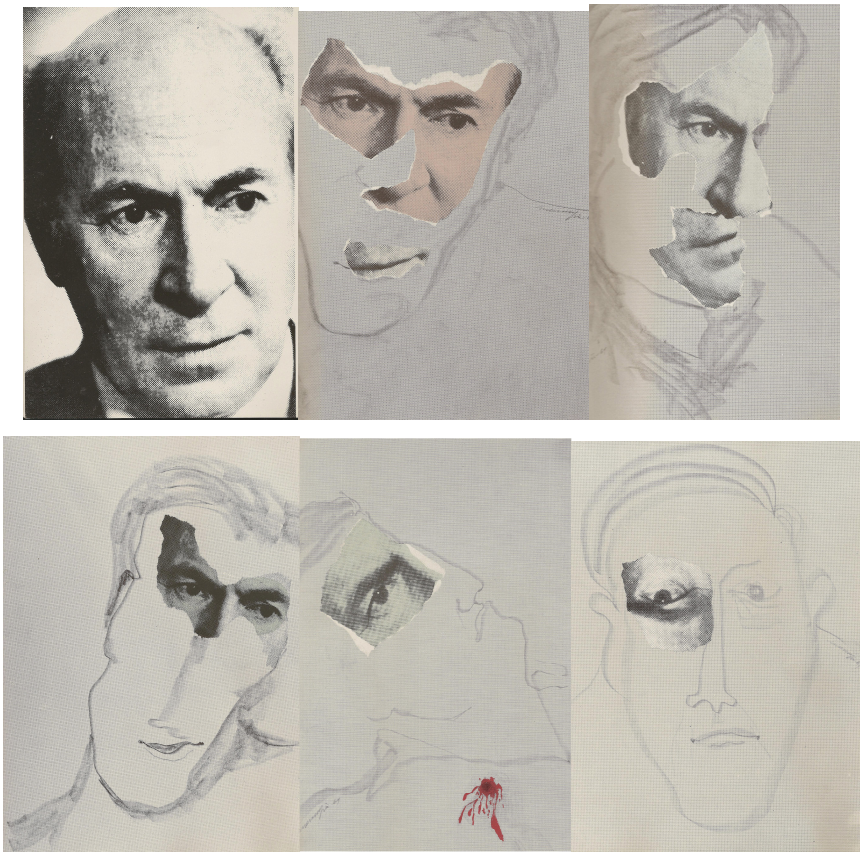
Resim 89: Yusaku Kamekura, 1983

1950'li yıllardan sonra batı Almanya'da genelde fotografik görüntülerle yapılan ve herhangi bir konuyu kavramsal bir çerçevede ele alarak anlamlandıran yeni bir iletişimsel anlatım dili ortaya çıktı. Bu anlatım dilinde Dadaizm, Konstrüktivizm, Bauhaus ve özellikle Sürrealizm'de yapılan görsel tasarımların bazılarında yer alan, kavramsal anlatımların iz düşümünü de görmek mümkündür.

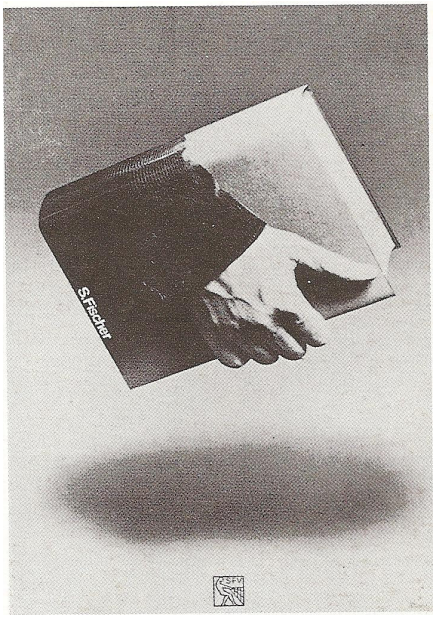
Dönemin tasarımcıları, tıpkı Dadaizm ve Konstrüktivizm'de olduğu gibi, (Resim 90) fotoğrafı kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle kullanmışlardır. Fotoğrafla yeni görüntüler elde edebilmek için Bauhaus'ta uygulanan yöntemleri daha da geliştirerek uygulamışlardır. (Resim 91) Fakat daha çok sürrealizmin görsel biçimlendirme yöntemini ilkesel olarak benimsemişlerdir. (Resim 92) Ancak anlamlandırma bağlamında sürrealistlerin ilgilendikleri gibi somut gerçekliğin gerisindeki bilinçaltı gerçekleriyle değil, sanatçının kendi fikrini de katarak konunun ana temasını kavramsal bir boyutta ele alarak vurgulayan bir tasarım yöntemi geliştirmişlerdir. (Resim 93)



Resim 90: Günter Kieser



Resim 91: Mengü Ertel



Resim 92: Rambow Lienemeyer, Van de Sand, 1976

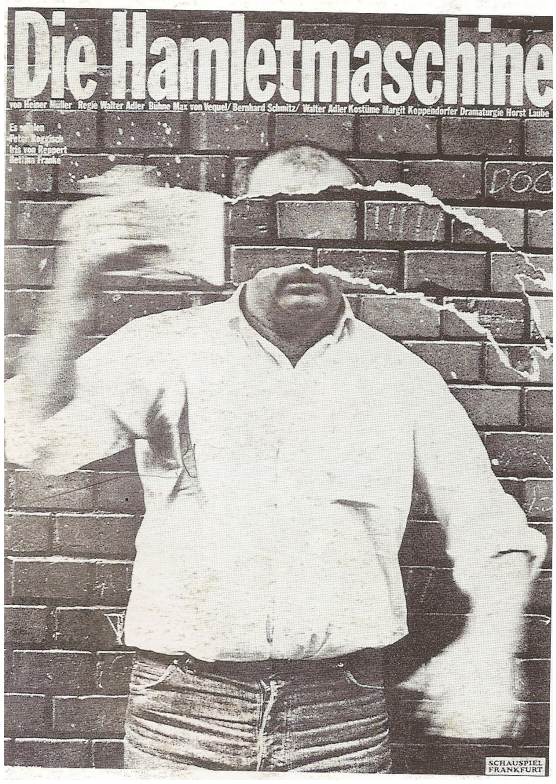


Resim 93: Ahmet Öner Gezgin, 1990

Soyut kavramları görselleştirmek amacıyla tasarlanan bir görsel iletişim unsuru izleyicide zihinsel olarak soyut kavramları çağrıştıracak bir biçimde kurgulanır. Dolayısıyla soyut kavramları çağrıştırmak için görsel olarak somut nesnel görüntülere ihtiyaç duyulur. Çünkü somut nesnel görüntülerin etkili, inandırıcı ve ikna edici olması zihinsel fonksiyonların yönlendirilmesinde önemli rol oynar. Bu bakımdan fotografik görüntüler, hem etkili inandırıcı ve ikna edici, hem de hazır görüntü olmasından dolayı tasarımcılar tarafından bu mantığa uyan en önemli tasarım elemanı olarak görülmüştür. Fotografik görüntülerle yapılan görsel tasarımlar, kitap, dergi, plak kapağı, afiş, televizyon gibi iletişim araçları kullanılarak geniş kitlelere yayılmıştır.

Bu hareketin ünlü tasarımcılarının çalışmalarına baktığımızda, tasarımın bütünsel biçimi içinde yer alan nesnel unsurların, yapısal bağlamda kendi öğeleri arasında bağlantılar kuran bir dizge olarak ele alındığı görülmektedir. Bunun nedeni, tasarım içinde yer alan nesnel unsurların veya unsurun, hangi kavramı belirttiği ve bu kavramın gurubunda yer alan hangi kavramlara gönderme yaptığıyla ilişkilidir. Bu, Frankfurt grafik ve foto grubunu oluşturan

Gunter Rambow, Gerhard, Linemeyer ve Miçheal Van De Sand'ın 1980'de Hamlet Makinesi adlı oyun için yaptıkları afiş çalışmasında mükemmel bir kurgu olarak karşımıza çıkar. Bu tasarımda, anlamı destekleyen hiçbir yazınsal unsur yoktur. Görüntüdeki nesnel unsur bir insan figürüdür ve somut olarak kendi resmini yırtma eylemini göstermektedir. Bu nesnel unsur, yırtma kavramına aittir ve yırtma somut olarak görülmektedir. Yırtma kavramının göndergeleri parçalamak, zarar vermek, yok etmek, gibi soyut kavramlardır. Dolayısıyla tasarımcılar kendini yırtan adam figürünü kullanarak bütün inandırıcılığıyla bir fotomontaj tekniği oluşturmuş, Kendine zarar veren, yok eden gibi soyut bir kavramı görsel bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. (Resim 94)



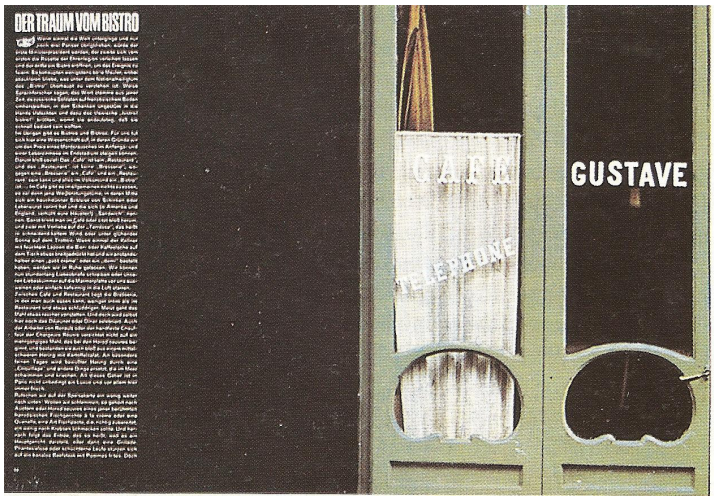
Resim 94: Rambow, Lienemeyer, Van de Sand, 1980

Kavramsal bir görsel ifade biçiminde kullanılan tasarım elemanları ister figüratif (Resim 95) bir görüntü olsun, (Resim 96) isterse tipografi veya tipografinin biçimlenmesiyle olsun, (Resim 97) Bir kavramı belirtmek

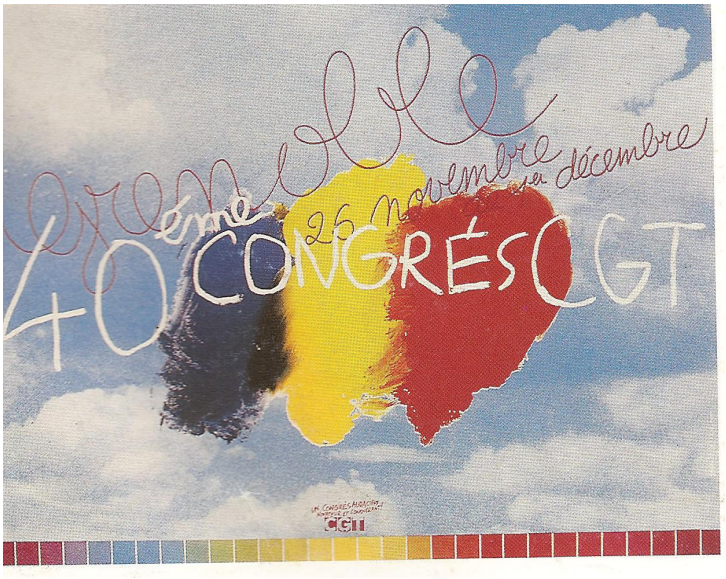
durumundadırlar. Dolayısıyla görsel olarak bu kavramın ne olduğunu belirtmek için somut bir görüntü kullanılır. Fakat kavramsal bir görsel anlatımda somut görüntü aynı zamanda bir temsilci konumunda olduğundan izleyiciyi, temsil edilen soyut kavrama yönlendirecek biçimde kurgulanır. Dolayısıyla biçimin görsel etkisi ve niteliği, iletinin algılanmasında önemli rol oynar. Bu bağlamda kavramsal anlatımın ünlü tasarımcılarından Günther Kieser ve Holger Matthies'in 1970 ve 1980'lerde yapmış oldukları tasarımlar yapısal olarak grafik tasarımın görsel anlatım diline kazandırılmış devrim niteliğinde olan çalışmalardır.



Resim 95: Rambow, Lienemeyer, Van de Sand, 1979



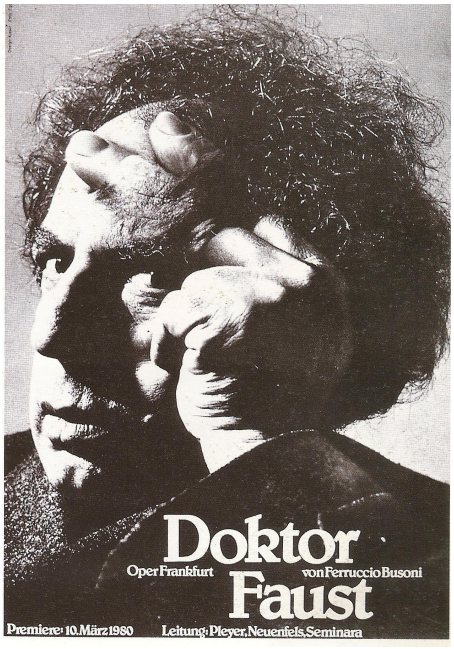
Resim 96: Gene Laurents



Resim 97: Grapus, 1978

Matthies ve Kieser fotoğraf tekniğini kullanarak tasarımın bütünsel biçimini oluşturan nesnel görüntüleri kavramsal bir yaklaşımla öylesine sürprizli ve etkileyici bir biçimde kurgulamışlardır ki izleyici, bu görseller karşısında şaşırmakla kalmamış aynı zamanda gerçek ve hayal dünyası arasındaki farklılıkları sorgulayacak hale gelmiştir. (Resim 98, 99) Şüphesiz izleyici

üzerinde oluşturulan bu etkiyi sağlayan en önemli unsur, çarpıcı ifade gücü ve gerçekçi görüntüsüyle fotografik görüntülerdir. Bu süreçle birlikte, fotoğraf sadece geçmiş bir anı görüntüleyen, tanıtan, anlatan, anlamlandıran, kavramsallaştıran ve gösteren bir unsur olmakla kalmamış, aynı zamanda neredeyse bütün yaşamsal unsurları nesnel imgelere dönüştüren bir tasarım elamanı olarak görülmüş ve tasarımdaki yerini iyice sağlamlaştırmıştır.



Resim 98: Günter Kieser, 1980



Resim 99: Holger Mathies, 1977

7.3.1. İmgeler ve Pop Art

Reklam imgelerinin yoğun olarak hayatımıza girmesi, 2.Dünya savaşından sonra öncelikle, Amerika ve Avrupa'da gelişen ekonomik yapının meydana getirdiği tüketime dayalı bir toplum yapısının oluşmasıyla başlamıştır. Bu dönemde tüketim o kadar cazip hale getirilmiştir ki, tüketmek artık neredeyse bir yaşam tarzına dönüşmüştür. İnsanların almak zorunda bırakıldıkları reklam nesneleri, onların yediklerini, içtiklerini, giydiklerini, davranışlarını hatta içselleştirdikleri karakteristik duygularını bile değiştirmiştir. Bu öyle bir

hal almıştır ki, artık nesneler satın alınacak bir ürün olmaktan çıkmış ve birer reklam imgeleri olarak hayatımıza girmiştir.

20. yy başlarından beri her türlü yenilikçi toplumsal yapılanmaları ve hareketleri kendine bir ilham kaynağı olarak gören sanatın, toplumları yönlendiren reklam imgelerine kayıtsız kalması beklenemezdi elbette. Reklamcıların oluşturduğu bu ortamda dönemin popüler sanat anlayışı olan modern sanat hareketlerinin belli kalıplar içeren tasarım anlayışına karşı, bir grup İngiliz ve Amerikalı genç sanatçı, Pop Art adı verilen sanat akımını oluşturarak reklam imgelerini sanatın konusu yapmışlardır. Onlara göre sanat, belli kalıplar içerisinden çıkarılmalı ve her nesne koşulsuz olarak sanatın bir parçası gibi görülmelidir. Bu düşüncenin halen modern sanat hareketlerinin etkili olduğu bir dönemde dile getirilmesi, tıpkı Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri (ready made) ortaya çıkardığında yaşanan tepkisel etkinin aynısının tekrar yaşanmasına neden oldu ve çok ses getirdi. Zaten onlar da tıpkı Duchamp gibi, buldukları hazır nesneleri sanatın bir parçası olarak görmekteydiler. Yöntem olarak aralarındaki tek fark, bu sanatçıların popüler olan reklam imgelerini kullanmasıydı. Ayrıca bu reklam imgelerinin bir nesne veya bir kişi olması da fark etmiyordu onlar için, her iki durumda da önemli olan, nesnenin ne olduğu veya nesnenin neyi anlamlandırdığı değil, nesneyi imge yapan anlayıştı. Dolayısıyla bu nesnenin zihinsel anlamı üzerinde durulmaz. Sadece izleyici için bir imge olan bu nesneyi, görsel olarak taklit eder. Popüler olan bir kişilik veya tüketilmesi gereken bir ürün olan nesnel görüntü, Pop Art düşünce yapısı çerçevesinde evrimleşerek içeriğinden arındırılmış ancak yeni bir bağlamla bazen alay konusu, bazen duygusal, bazen de ikonlaşarak sanat düzeyinde ironik olarak takdim edilir.

Pop Art modern kültürün alışkanlılıklarından, hayranlıklarından, özentilerinden ilham alan, kitle iletişim nesnelerini kullanan, görsel ve anlamsal olarak fotoğraftan beslenen bir akımdır. Fotoğraf bir varoluş nedeni, algısallıkta gerçeklik kavramı, anlam olarak görsel dil, istenildiği gibi

biçimlendirilen tasarım elemanı, iletişimi sağlayan temel unsur ve en önemlisi bir ifade aracı olmuştur Pop Art sanatçıları için. Dolayısıyla fotoğraf, pop art için hem başlangıç, hem de biçimsel ve ifadesel yönleriyle günümüze yansıtılan yenilikçi bir anlayış olmuştur.

Pop art *"Fotoğrafı modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için sadeleştirdi, basitleştirdi kesti, biçti."*[133] Bu bağlamda Pop Art'ın anlatım biçiminin özünü, görsel deformasyon ve kolaj oluşturur. Dönemin ünlü sanatçısı Richard Hamilton'un 1950'li yıllarda oluşturduğu "işte yarın" sergisindeki bir kolaj çalışmasında, dönemin popüler imgelerinin fotoğraflarını alaylı bir bağlamda kullanarak yaptığı ve" Just what is that makes today's homes so different, so appealing" (Günümüz evlerini bu kadar farklı ve bu kadar cazip hale getiren şey nedir?) adını verdiği kolaj çalışması, Pop Art'ın ilk örneği olarak kabul edilir. (Resim 100)



Resim 100: Richard Hamilton

[133] Jale N. Erzen, **Fotoğraf Notları**, Say Yayınları, İstanbul, 2004, s.36.

Pop Art, etkili olduğu dönemde birçok kişiyi ikonlaştırırken, aynı zamanda, bu akımın felsefesini kendine bir yaşam biçimi olarak gören Andy Warhol'u da kendi ikonu yaptı. Warhol öncellikle bir grafik tasarımcıdır. Dolayısıyla *"Fotoğrafın üzerinde nasıl oynanabileceğinin farkındaydı. Fotoğrafın Warhol'un içindeki sanatçıyı iyice ortaya çıkarmasında bir katalizör görevi gördüğünü söyleyebiliriz. Tecrübe edilen gerçekliğin dış görüntüsünü şekillendirmede daima etkin bir rol üstlenen fotoğrafın insanların gerçekliğe bakışını nasıl değiştirdiğini fark etmiştir bir gözlemci olarak Warhol. Bu yüzden onun seçtiği görüntüler, gerçek insanlar değil, ikonlara dönüşecek birer "imaj" kare formatın içine oturttuğu yüzler, oluşların ötesinde birer kavram olur."*[134]

Warhol'un çalışmaları içinde, dönemin en popüler imgesi olan Marilyn Monroe'nun çok bilinen bir pozundan hareketle yapmış olduğu çalışma, görsel biçimlerin evrim sürecinde, ayrı bir öneme sahiptir. Warhol bu çalışmasında, Monroe'nun kendisini konu etmez. Monroe'nun kağıda yansıyan taklididir aslında onun konusu. Zaten çalışmasının hem anlamı, hem de tasarım yüzeyine yansıyan görsel sonucudur taklit. Warhol'un aynı tasarım yüzeyine, çeşitli renklerde ve birçok kez aynı fotoğrafı taklit etmesi, Monreo'nin birer taklidi olarak ortada dolaşanlara kinayeli bir göndermeydi adeta. Bu yaklaşımı, Monreo'ya olan özentileri ve John Berger'in de dediği gibi kıskançlıkları daha da körükleyerek, onu bir ikon haline getirdi. Böylelikle grafik bir tasarım eylemi sonucunda yüz hatlarından arındırılmış ve keskin kontrastlardan oluşan lekesel biçimiyle, serigrafik baskıya yansıtılan Monroe'nin yüzü, sadece duvarları süsleyen bir görsel veya geleceğe taşınan bir yapıt olmakla kalmadı, aynı zamanda çekiciliğin, seksiliğin ve güzelliğin kavramı oldu (Resim 101)

[134] Övül Durmuşoğlu, **Sanat ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Yapı Kredi Yay. Temmuz 2001 İst., s.42.



Resim 101: Andy Warhol

Pop art sanatçıları öncelikle, reklamlar ve fotoğraflardan ilham almışlardır. Bu iki unsur sadece onları etkileyen bir olgu olmamıştır. Bizzat anlatım düşüncelerinin özüydü. Onlar fotoğrafların biçimleri ve anlamları üzerinde oynayarak bir anlamda reklam yaptılar. Bu bağlamda konu ettikleri tüketim nesnelerinin (Mass product) ticari olarak gelire dönüşmesi bu kez reklamcıların onlardan etkilemesini sağlamıştır. Pop art stili görsel biçimler öncelikle plak kapaklarında, eşyalarda ve diğer görsel içerikli unsurlarda uygulanmıştır. Pop Art'ın fotoğrafla ilişkili olarak yaptığı kolaj, renk, tram, kontrast, format ve kadraj gibi tasarım öğelerinin uygulama biçimi, grafik tasarımcılar için görsel biçimlendirmede önemli ilham kaynağı olarak grafik tasarımın görsel diline yeni bir boyut kazandırmıştır. Pop art bir anlatım, bir

biçim olarak geleneksel kalıplar içermeyen bazen alaycı, bazen ciddi, özgür ve kuralsız tutumuyla sanatın anlatım ve görsel diline yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakış açısı, modern sanat hareketlerinin, bir anlayış oluştururken açtığı kapıyı, yavaş yavaş kapatırken, Postmodernizm adını verdiğimiz akımın kapısının da aralanmasını sağlamıştır.

7.3.2. Postmodern Biçim ve Dil

Dünyanın değişim döngüsü içine aldığı bütün yeni unsurları önce eskitir, sonra yavaş yavaş eritir. Fakat bunlar tam anlamıyla yok olmazlar. Dönen sarmal üzerinde renkler bırakırlar. Döngü devam ederken boş kalan yerlere tekrar yenileri eklenir. Böylece yeni unsurlarda, sarmal üzerinde kalan renklerin izi kalır. Tıpkı geleneksel tutucu ilkeleri savunan sosyal ve kültürel anlayışa karşı bir duruş sergileyen ve 19.yy yarısından 20.yy yarısına kadar etkisini sürdüren Modernizmin yerini Postmodernizme bırakması gibi.

Yeni bir evrensel düşünce sistemi olarak hayatımıza girmişti modernizim. Bu düşünce sisteminin ilk karşılık bulduğu alan ise sanat olmuş ve modern sanat hareketleri adı altında çeşitli akımlar oluşturulmuştu. Bu akımlar, hem anlatım hem de görsel biçimlendirmelerde yeni bakış açıları meydana getirmiş ve sanatı aynı zamanda bir ifade aracı olarak kullanmıştı. Konuyu hem görsel hem de anlamsal boyutta, bütünsel olarak ele almak ve belirli kurallar içinde hiyerarşik bir düzenle tasarlamak gibi yenilikçi tasarım yöntemleri geliştirmişlerdir.

Postmodern akımın, modernizmin bir parçası olduğunu kabul etmekle beraber, modern tasarım anlayışını kalıpçı ve kuralcı bulan, bunun da popüler kültür anlayışının yönlendirdiği yeni toplumsal yapının hayat tarzına ters düştüğünü savunan ve bu bağlamda, modernizmin gözden kaçırdığı ifadesel ayrıntıları, farklı kavramlar ve farklı açılardan anlatmak iddiasında olan Postmodernizmin, modernist tasarım düşüncesine karşı olması son derece doğaldı. Çünkü Postmodernizme göre kural kuralsızlık, hiyerarşi

anarşi, düzen kaos olmalı, bu hayatın her alanında sorgulanmalı ve sanata da yansımalıdır. Postmodernizm ayrıca rasyonalizmi de sorgular; gerçek sorgulanabilir, canlı olan her şey taklit edilebilir. Herhangi bir olguda veya tasarımda düzen anlamsızdır. Çünkü düzen beğeni veya beğenmeme arasında göreceli bir kavramdır. Değişiklik gösterebilir. Mutlak anlamsal değerler sorgulanabilir. Bugüne kadar her alanda olduğu gibi sanat alanında da geçerli her iddiaya kuşkuyla yaklaşılmalıdır. Her sanatçı her konuyu kendi iç dünyasına göre biçimlendirebilir ve anlatabilir. İçerik biçime dönüşmelidir. Bu söylemlerin birer kural olmadığı daha çok sanatın genel görsel ifadesine dönük "içeriğin tanımlanması" olarak niteleyebileceğimiz bir anlayışa sahip olan Postmodernizm, ayrıca bu yaklaşım biçimi ile modernizmin genel sanat anlayışına karşı olduğu kadar özellikle görsel iletişimde, içeriğin konumlandırılmasına da karşı çıkar.

Modernizmde içerik rasyonel kavramlar üzerinden aktarılır ve bu kavramlara göre estetik olarak düzenlenir. Oysa 1950'li yılların dünyasında değişen sosyal ve kültürel yapılanmalar kavramları yeniden tanımlamış ve buna bağlı olarak da yeni kavramlar meydana getirmiştir. Dolayısıyla aydınlanma çağı ile başlayan ve modern sanatın içselleştirdiği kavramlar yeni kültürün anlamakta güçlük çektiği bir boyuta geçmiştir. Postmodernizme göre de bu kavramlar işlevselliğini yitirmiş, yeni kültürü belli kalıplara sıkıştırarak geçmişten soyutlamış, bireylerin duyguları ve hayal güçlerini kısarak kendilerine yabancılaşmıştır. Ayrıca bu kavramların kesin doğru kavramlar olarak kalmayacağı, bu nedenle bütün kavramların içeriğinin de sorgulanması gerektiğini savunan Postmodernizm, aynı zamanda tasarımda estetik olma öngörüsü taşımadan içeriği biçime dönüştürür. Bundan dolayı *"postmodern bir yazar yada sanatçı bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olanın kurallarını*

oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar."[135]

1960'lı yıllara kadar Avrupa kültürünün dolayısıyla modern kültürün ezikliği altında bulunan Amerikan toplumunun Avrupa kültürüne karşı bir başkaldırısı olarak Postmodernist akımın başladığı söylenebilir. Yüzyıllar içerisinde yabancılaşarak süre gelen kültürel mirasın meydana getirdiği duygusal isyanın patladığı bir nokta olan bu akım, iletişimde uyguladığı ifade anlayışıyla da bu tezi destekleyen niteliklerin ipuçlarını verir. *"İfade biçimi bazen kışkırtıcı ve küstah, bazen alaycı, bazen de son derece duyarlı olabilen 1960'larda doğan 1980'lerde olgunlaşan bu yeni yaklaşım duygu ve hayal gücünü yönlendiren şok etkisi yapmayı amaçlayan, kısaca Modernizmin sistem ve mantığının vermediği ne varsa onlara kapılarını açmıştır*."[136]

1960'lı yıllarda Pop Art düşüncesi ile filizlenen, 1970'li yıllarda önce mimari alanında yoğunlaşan Postmodernizm daha sonra bütün sanat dallarında yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Postmodernizmde ifade biçimi eklektiktir. Tasarımı oluşturan elemanlar, konunun içeriğini anlamlı kılmak için kendi doğal görselliği ve içerikleriyle tasarım sürecinin her anında konuya entegre olabilirler. Bu elemanların görsel ve içeriksel konumlarının farklı olması, postmodernist düşüncenin önemseyeceği bir ayrıntı değildir. Ne de olsa mutlak değerlerin doğru sayılmaması, mantıksal ölçütlerin daha geniş kavramsal konuları kapsamasına izin verecek ve aralarında anlamsal ilişkiler kurabileceklerdir. Sınırsız ve soyut olan hayal dünyasında, kavramların anlamları, yapıları, birbiriyle ilişkileri, zıtlıkları, kuralları gibi tanımlamaların her an değişebilir olması ve bu kavramların başka kavramlara eklenerek değişik veya yeni kavramlar oluşturması doğal bir zihinsel yetkinliktir. Bu yetkinliğin postmodernist düşüncenin ifade bağlamında en temel uygulaması

---

[135] Jameson Lyotard, Habermas, **Postmodernizm**, Haz.: Necmi Zeka. Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s.57,58.
[136] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s.230.

olan eklektik olguyla tamamen örtüştüğü açıktır. Bu açıdan baktığımızda postmodernist anlayışın eklektik olgusunu, bu tür bir zihinsel yetkinlikle sanat ve iletişime özgü bir görsel ifadeye dönüştürmede kullandığı en önemli tasarım öğesinin gene fotoğraf olduğu görülür. Bunun nedeni ise " eklektik" tanımının içindedir; eklektizm farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içerisinde yeniden kullanılmasıdır. Bu tanımı görsel bir içeriğe uyarladığımızda en basit şekliyle kolaj veya fotomontaj anlamını verir. 20. yy'ın başlarından itibaren kolaj ve fotomontajın temel dayanağının fotoğraf olduğunu önceden de vurgulamıştık. 1970'li yılların sonlarına doğru kesme, yapıştırma ve çeşitli fotoğraf teknikleriyle yapılan kolaj ve fotomontaj uygulamaları 1980'li yıllardan itibaren fotoğraf makinesi, dijital fotoğraf ve bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle artık dijital ortamda uygulanmaya başlandı. Bu gelişmeler gerçeği gösteren fotoğrafın her durumda istenildiği kadar çoğaltılmasını, istenildiği anda görüntülenmesini ve görüntülerin istenilen şekilde biçimlendirilmesini, küçültülmesini, büyütülmesini, kesilmesini ve renklendirilmesini sağlarken, grafik tasarımın görsel diline yeni anlatım biçimi getirmesine olanak tanımıştır. Aynı zamanda da postmodernist tasarımlarda görülen yoğun görüntü kalabalığının en önemli nedeni olmuştur.

Bu dönemlerde grafik tasarımcıların, özellikle iletişim araçlarında fotoğrafı kullanım biçimleri, fotoğrafa bakış açısını önemli ölçüde değiştirmiştir. Fotoğraf artık sadece gerçeği gösteren bir unsur olarak değil, gerçeği sorgulayan ve değiştiren bir araç olarak kullanılıyordu.

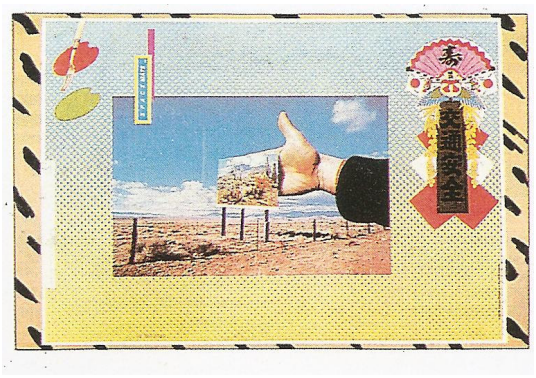
Postmodernist anlayışın grafiksel çözümlenmesinde, fotoğrafın gerçek görüntü özelliği değil, temsil ettiği imge sorgulanır. Fotoğraf bütün işlevsel yönleriyle postmodern akımın sıra dışı yorumlarının grafik bir ifadeyle görselleştirilmesine izin vermiştir.

Dönemin ünlü tasarımcıları, geriye dönük olarak Dadaist, Konstrüktivist, Bauhaus ve Sürrealist üslupların biçimsel yöntemlerini, gelişen bilgisayar teknolojisine uyarlayarak yeni anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Bu akımın

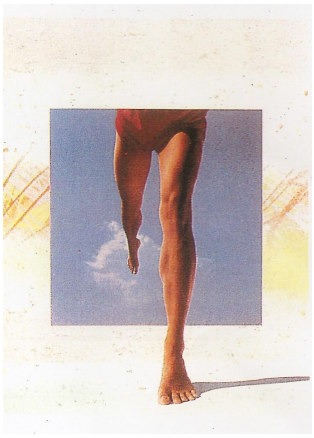
ünlü ve öncü tasarımcılarından biri olan April Greiman, tasarım yüzeyinin neredeyse bütününü dolduran illüstratif görüntü dizgelerinin içine yerleştirdiği fotoğrafı, (Resim 102) hem derinliği anlatan ve gösteren bir biçim olarak, (Resim 103, 104) hem de biçim içersinde içeriğe yönlendiren bir unsur olarak kullanır. (Resim 105) Ayrıca tasarım yüzeyinde çoğaltılabilinen, tekrarlanabilen ve manipüle edilmeye elverişli olan fotoğrafı, bilinçli bir karmaşa içinde kullanarak cansız, nesnel ve imgesel görüntüleri adeta canlandıran ve hareketlendiren dinamik bir tasarım biçimi geliştirmiştir. (Resim 106)



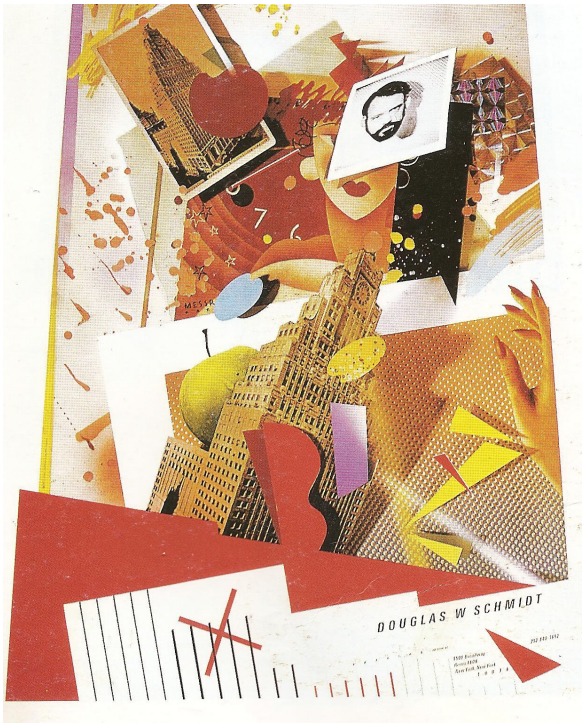
Resim 102: April Greiman. 1979



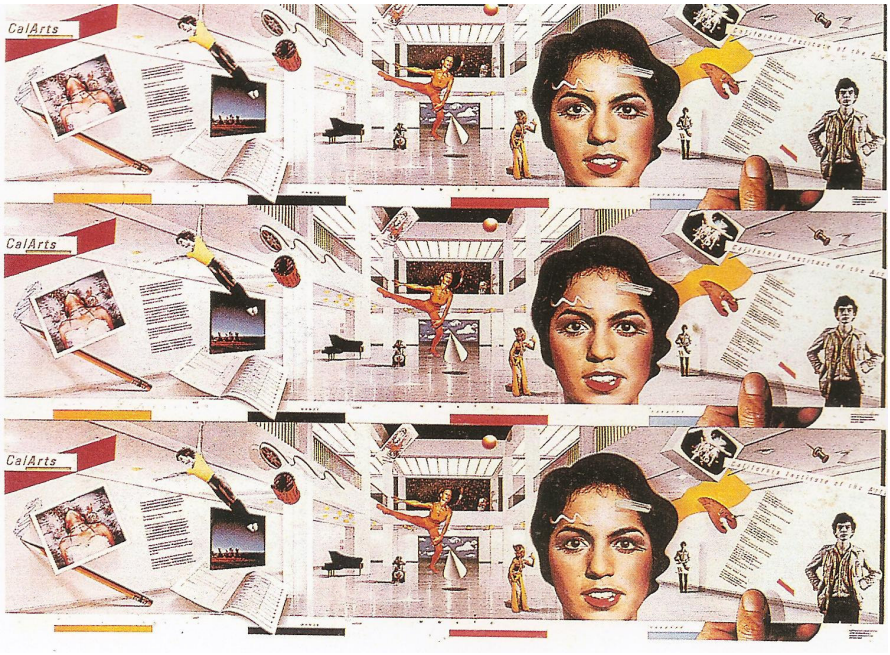
Resim 103: April Greiman



Resim 104: April Greiman, 1986



Resim 105: April Greiman, 1979

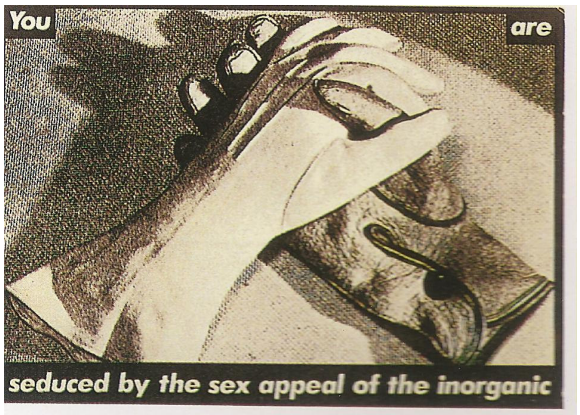


Resim 106: April Greiman, 1978

Modernizmde, tasarım öğelerinin birbiriyle olan ilişkileri, anlamsal bağlamda rasyonel temellere dayandırılır. Postmodern akım ise özellikle görsel iletişimde, bağlamların anlamlarını değiştirerek veya eklemleyerek yeni anlatımlar oluşturur. Bağlam kaydırmaca diyebileceğimiz bu olgu gelişi güzel, rasyonel olmayan anlamlar oluşturduğu düşüncesi ile postmodernizmin en çok eleştiri konusu olan anlatım biçimidir. Ancak postmodern tasarımcılar bu eleştirilere adeta nispet yaparcasına rasyonalizmden uzak anlamlar olarak nitelenen bağlamların kaydırılmasında, anlamın vurgusunu sağlamak için fotoğrafın rasyonel gerçekçi görüntüsüne müdahale ederek kendi amaçlarına uygun şekilde kullanırlar. Bu bağlamda ünlü tasarımcı Barbara Kruger, yalın bir fotoğraf görüntüsünü tipografiyle birlikte içeriğe dayalı biçimsel bir yapıya dönüştürerek, ruhsal çatışmanın şiddetini, tasarıma eklemlenmiş olan parçalanmış bir ayna üzerinden görselleştirmiştir. (Resim 107) Veya tahrik edici bir niteliğe sahip söz dizgelerini, konuyla hiçbir alakası yokmuş gibi görünen duygusal görüntü dizgelerine bağlamlayarak, son derece kışkırtıcı görsel ifadeler oluşturmuştur. (Resim 108)

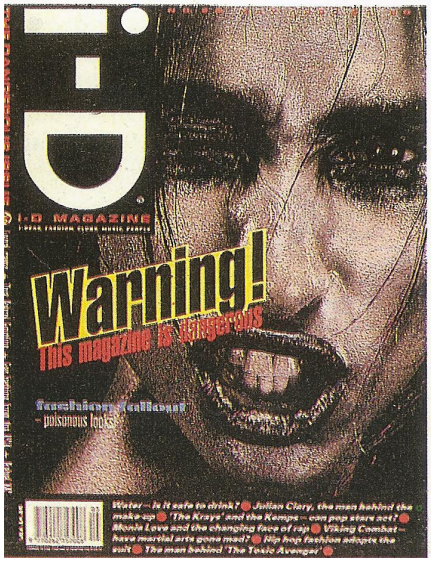


Resim 107: Barbara Kruger, 1984

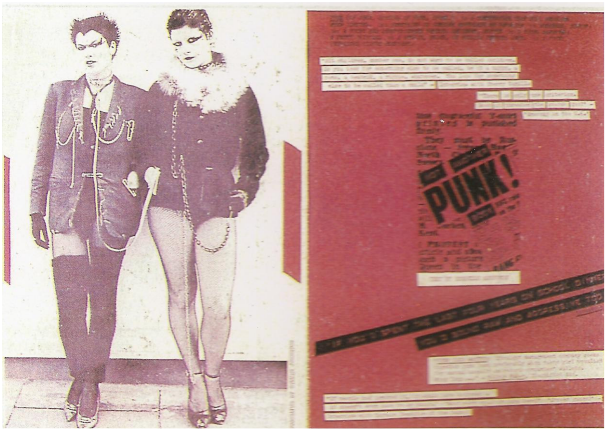


Resim 108: Barbara Kruger, 1982

1980'li yıllarda postmodern akım giderek daha çok yaygınlaşırken, İngiltere'de huzursuz ve işsiz kitlelerin oluşturduğu "punk" adında bir gençlik hareketi meydana gelmiştir. Bu hareketin alışkanlıkları, kuralsızlıkları, ilkesizlikleri, günü birlik yaşamları, alışılmadık davranış biçimleri kısaca yaşam tarzları içselleşmiş doğru kavramları alt üst ederken, aynı zamanda postmodern anlayışın düşünce yapısıyla paralellik göstermekteydi. Bu harekete hitap eden pop gruplarının görsel imajlarını ve yaşam tarzlarını gösteren, plak kapakları, konser afişleri ve dergi gibi iletişim unsurları, hem bu hareketin yaygınlaşmasına neden oldu, (Resim 109, 110) hem de grafik tasarımı görsel ifadesine yeni bir anlatım biçimi getirdi. Bu biçim, tıpkı punk hareketinin yaşam tarzını ifade eden yıkıcı bir görsel içeriğe sahipti. "*Fotokopi çarpıtmaları, fotoğrafı negatif kullanarak renk verme ve tasarımda keyifli bir karmaşa oluşturan bu tasarım anlayışı çıktığı devre tam anlamıyla uygun düşmüştü.*"[137] (Resim 111, 112, 113)



Resim 109: Terry Jones, 1990



Resim 110: Terry Jones, 1979

[137] Dilek Bektaş, a.g.e, s.246.



Resim 111: Terry Jones, 1991



Resim 112: Terry Jones

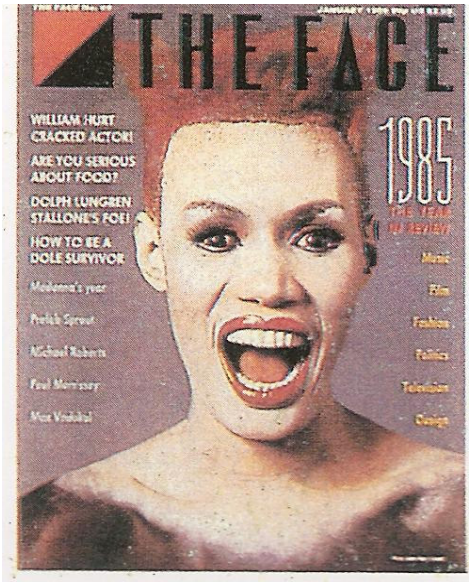


Resim 113: Neville Brody, 1981

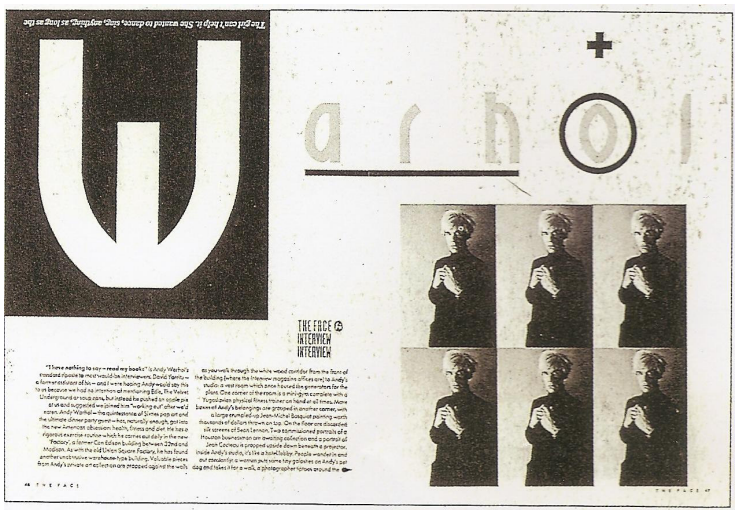
Tasarım alanını kalabalık görsel efektlerle dolduran ve bu yönüyle postmodern izler taşıyan,1980'li yılların grafik tasarım anlayışını en çok uygulayan ve bu yönde bir idol olan İngiliz tasarımcı Neville Brody'dir. Bu tasarımcı, diğer akımların estetik ilkelerini hiçe saymış, bu doğrultuda kendi biçimsel anlayışına göre, işlevsel olarak kullandığı fotoğraf imgeleriyle, özellikle kapak ve sayfa tasarımlarında alışılmadık estetik biçimler medyana getirmiştir. Fotoğrafa yüklenilen imaj aktarımı, (Resim 115) fotoğraf ve tipografi uyumu, (Resim 116, 117) fotoğrafın tasarım alanındaki biçimsel konumu, (Resim 118) tipografi ve resim arasındaki ilişki, (Resim 119, 120) Brody'nin bakış açısıyla yeni bağlamlar kazanmıştır. Tasarım alanında olabildiğince özgür bir tasarım anlayışı sergileyen Brody, fotoğraf üzerinde yapılabilecek her türlü manipülasyonu denemiş ve fotoğrafın biçimsel olarak uygulanış yöntemlerine getirdiği yeniliklerle günümüz grafik tasarımına ışık tutmuştur.



Resim 115: Neville Brody, 1984



Resim 116: Neville Brody, 1986



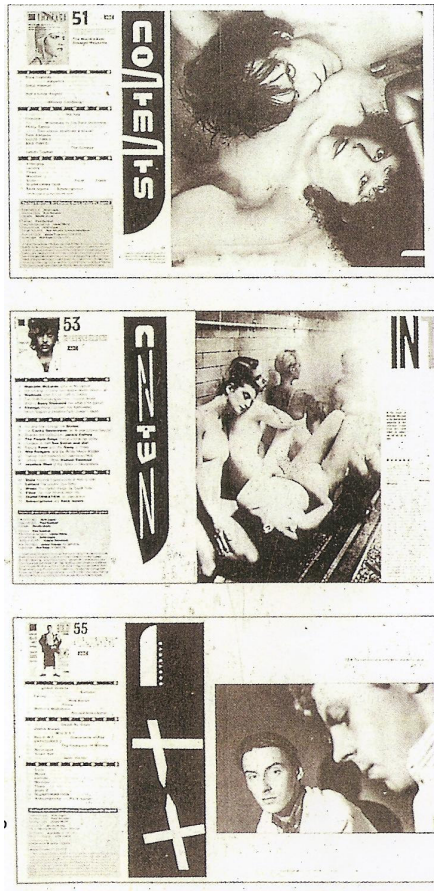
Resim 117: Neville Brody, 1985



Resim 118: Neville Brody, 1982



Resim 119: Neville Brody, 1985



Resim 120: Neville Brod, 1986

Kasimir Malevich'in 1915 de sergilediği siyah karesi, Marcel Duchamp'ın 1915 itibariyle oluşturduğu "ready made" ler, Dadaistler ve daha sonra Pop Art. Bunlar estetik ilkelerin tartışılmaya başlandığı sürecin kronolojik gelişimidir. Alışılmış estetik ilkelerden büyük ölçüde uzak duran postmodernist akım ise bu sürecin bir sonucudur ve bu tutumuyla, özellikle görsel iletişime yeni bir bakış açısı getirmiş ve grafik tasarımın görsel dilini zenginleştirmiştir.

8. TEKNOLOJİ ORTAMINDA GRAFİK TASARIM VE FOTOĞRAF

20.yy ilk yarısından sonra, teknolojik gelişmelere bağlı olarak küçülen ve daha da fonksiyonel olan fotoğraf makinelerinin üretilmesi, fotoğrafın renk kalitesinin arttırılması ve fotoğrafla beslenen kitle iletişim araçlarıyla daha fazla kitlelere ulaşımın sağlanması, dünyada var olan bütün yaşamsal ortamlarda, olağanüstü bir görüntü furyası oluşturdu. Gerçeği en ince ayrıntısına kadar gösteren bu görüntüler, enformasyonu sağlarken aynı zamanda farklı toplum ve kültürlerin birbirlerini daha iyi tanımasına, bunun sonuçlarından biri olarak da faklı düşünce yapılarının oluşturduğu yeni kavramların insan hayatına girmesine olanak tanımıştır. Bütün bu gelişmelerin oluşturduğu yeni bakış açıları, grafik tasarımcıların önemli oranda fotoğraf görüntüleri kullandıkları anlatım biçimlerine yansımış ve farklı bir enformasyon dili meydana getirmiştir.

Bu döngü, 20.yy sonlarına doğru bilgisayar teknolojisinin hayatımıza girmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Hayatımızın hemen her alanına hızlı bir şekilde giren bilgisayar, sanatsal içerikleri olan, mimari, iç mimari, endüstri, moda, mobilya ve fotoğraf gibi tasarım alanlarında da yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Tasarım alanındaki etkinliklerin bilgisayar ortamında yapılabilme olanağına kavuşması, 20.yy boyunca sanatı işlevsel kılan ve yeni bir görsel dil oluşturan, bu yönleriyle de geleceğin görsel dilinin biçimsel kurgularını belirleyecek olan görsel iletişim, fotoğraf ve grafik tasarım ilişkisinde, yenilikçi yapısal gelişmelerin ve yeni anlatım biçimlerinin yolunu açmıştır.

Bilgisayar teknolojisiyle bağlantılı olarak gelişen bu yenilikleri ve anlatım biçimlerini nedenleriyle birlikte yazalım.

8.1. İletişimde Teknoloji

Bilgisayar teknolojisi, kitlesel enformasyonu sağlayan ve bu yönüyle aynı zamanda, yönlendirici bir etkiye sahip olan iletişimi küresel bir güç haline getirdi. Dünyadaki bütün yaşamsal alanlar, dijital uydu yayınları ve internet olarak bildiğimiz elektronik ağlarla birbirlerine bağlanarak ulusal ve uluslararası iletişim, olağanüstü yeniliklere ve kavramlara kavuştu. Çeşitli iletişimsel program yazılımlarıyla (Msn, Facebook, Twitter) Dünya'nın herhangi bir yerinde herhangi bir kişiyle adeta karşılıklı oturup konuşabileceğimiz bir ortam oluşturuldu. Ayrıca bütün toplumsal olaylar, kültürel yapılar, bilgiler, yönlendirmeler, eğitim, oyun, haber, reklam, imaj, sanat kısaca yaşam için gerekli olan ne varsa anlık bir zaman dilimiyle küresel olarak yayılmasını sağlayan etkili medyalar oluşturuldu. Günümüzün en işlevsel ve en etkili kitle iletişim aracı olan bilgisayar birbirine yabancı olan kültürleri ve toplumları sanki beraberce yaşıyorlarmış gibi yakınlaştırdı hatta birleştirdi. Dolayısıyla bütün toplumsal kültürler, sosyal, siyasi, ideolojik ve sanatsal yapılar birbirlerinden etkilenerek yeni sözel, nesnel ve görsel sentezler meydana getirdi.

Bilgisayar bütün bunları, karşısına oturduğumuz veya elimize aldığımız küçük dijital bir pencereden görmemizi ve anlamamızı sağladı. Bu pencereden dünyayı görmemizi, anlamamızı ve bilgi edinmemizi sağlayan en önemli unsur ise şüphesiz dijital fotoğraflar oldu.

8.1.1. Fotoğraf ve Teknoloji

18. yy. ortalarından beri her türlü canlıyı, nesneyi, sanatı kısaca her şeyi, her anı çeşitli ebatlardaki kağıtlar üzerinde dondurulmuş geçmiş bir zaman dilimi olarak bize gösteren fotoğraflar aynı zamanda, her türlü görsel iletişim ve sanatsal alanlarında vazgeçilmez temel öğesi olarak sanatın da görsel ifade dili oldu.

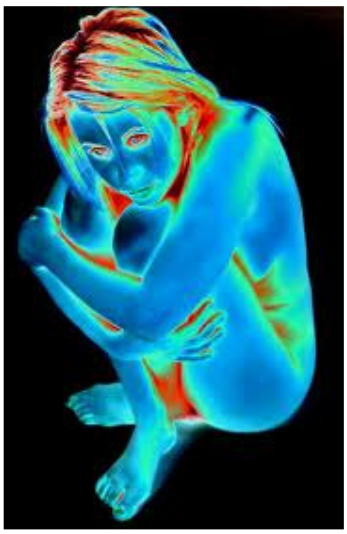
20. yy. sonlarına doğru bilgisayar teknolojisinin kullanıldığı yüksek renk çözünürlüğü ve daha fonksiyonel özelliklere sahip olan dijital fotoğraf makinelerinin üretilmesiyle, eskiden teknik ve kimyasal etkinlikler sonucunda elde edilen fotoğraf, bütün bu unsurlardan kurtarılarak dijital ortamlarda görüntülenmeye başlandı. Ayrıca fotoğraf makineleri teknolojik olarak hem daha kolaylaştı. Hem de maliyet olarak daha da ucuzladı. Bu durum fotoğraf makinelerinin daha çok yaygınlaşmasını, yaygınlaşırken boyut olarak daha da küçülmesini ve küçüldükçe fotoğrafların kullanım boyutlarının (istenilen ölçülerde büyütme) ve uygulama alanlarının (metal, plastik, tekstil, cam, pasta gibi dokular üzerine uygulama) daha da büyümesine yol açtı.

Bütün bu teknolojik yansımalar görsel iletişimin adeta varlık nedeni olan fotoğrafı kullanım bağlamında daha da işlevsel bir görüntü kaynağı olmasını sağlayarak dünyanın bir görüntüler gezegenine ve bunun sonucunda da görsel iletişimin daha etkili ve daha işlevsel bir güç olmasına neden oldu. Ayrıca dijital fotoğrafları kullanarak iletişimin etkili ve işlevsel bir güç olmasını sağlayan grafik tasarımcılar bunun yanında bilgisayar teknolojisinin sunduğu dijital ortamlarda tasarım yapma imkanı da buldular. Çünkü bilgisayarlar çeşitli program yazılımlarıyla tasarım yapılabilen bir makine konumuna getirildi.

8.1.2. Bilgisayar Destekli Tasarım

20. yy. sonlarına doğru teknolojik gelişmelere bağlı olarak bilgisayarlar, tasarım odaklı Abode Photoshop, Freehand, Quark gibi program yazılımlarıyla donatıldı. Bir tasarımcının elinin altında bulunması gereken tüm tasarım öğelerini, (şekiller, renkler, çerçeveler, tipografi, görsel efektler ve resimler) tasarım malzemelerini, (ölçüler, renk skalası, tasarı yüzeyi, kalem, silgi) uygulamasını (tasarım sürecinden matbaa çıkış aşamasına kadar) ve modern sanat hareketleri döneminde fotoğraf üzerinde yapılan, çeşitli deneysel ve bilinçli uygulamalar olan kesme, farklı görüntülerin bir araya getirilmesi, kolaj, fotomontaj, solarizasyon (Resim 121, 122), renklendirme, yeni harf karakterleri, (font) gibi işçilik ve el becerisi gerektiren tasarım

etkinliklerini dijital ortamda içinde barındıran, kompleks ve işlevsel bir yapıya sahip olan bu programlar ayrıca, el hakimiyetine dayanan uygulama becerisini de parmak uçlarının tuşlara dokunma mesafesine kadar indirgedi.



Resim 121: Solarizasyon



Resim 122: Solarizasyon

Bütün tasarım sürecinin ve uygulama tekniğinin kompleks olarak bilgisayarlarda yapılması, özellikle görsel iletişimde grafik tasarımcıların görsel biçimlendirmelerine hem düşünce, teknik ve uygulama olarak yeni anlayışlar getirdi, hem de yeni görsel biçim arayışında olan tasarımcılara sonsuz imkanlar sundu. Genellikle deneysel olarak yapılan bu biçimsel arayışlar, sanatçıyı görsel ve ifadesel anlamda belirli tasarım kalıplarının dışına çıkararak, tasarım yüzeyinde daha özgür bir bilinçle hareket etmesine olanak tanıdı. Üstelik bilgisayar ortamında kullanılan yalın fotoğraflar çeşitli komutlarla yeni görsel biçimlere kavuşma imkanı bulurken, ifadeyi destekleyen şekiller, renkler, çizgiler, işaretler ve tipografi istenilen biçim, boyut ve karakterde tasarım yüzeyine kolayca yerleştirilebildi. Bütün bu teknolojik avantajlarla yapılan görsel tasarımlar, modern sanat hareketleri döneminde yapılan fotoğraflı tasarımın uygulama mantığıyla benzerlikler taşısa da görsel olarak daha değişik biçimler oluşturulmasına imkan verdi.

Görsel iletişim, bilgisayar destekli tasarımla birlikte görsel bir şova dönüştürüldü. Afişlerde, kitaplarda, gazetelerde, dergilerde, cd kapaklarında, reklam panolarında yer alan fotoğraf kaynaklı görsel unsurların objektiflere yansıyan orijinal görüntüleri, bilgisayar ekranına yansıtılarak eklemeler, kesmeler, renklendirmeler veya çeşitli biçimsel efektlerle birlikte, aklın sınırlarını zorlayan, bir araya gelmesi imkansız gibi görünen, ancak görünüm olarak hiçbir şüpheye yer vermeyecek kadar gerçeği yansıtan, kurgulanmış görsel ifadelere dönüştü. Dolayısıyla tasarımcıların bir konuyu görsel ifadeye dönüştürürken kendileri için gerekli olan imgeleri arayıp bulma veya fotoğrafını çekme yerine bilgisayar karşısına oturup dijital tasarım yüzeyinde fotoğrafı yapabilme olanağına da sahip oldu. Bu yönüyle, 162 yıl içinde her türlü nesnel ve figüratif unsurları görselleştirme görevini üstlenen fotoğraflar, dijital teknolojiyle birlikte bu görevlerini bilgisayarlara devretmek zorunda kaldı. Özellikle kontrastlık, leke, doku, fluluk, renk dönüştürme, görüntü deformasyonu gibi eskiden uygulanan karanlık oda tekniklerinin dijital ortamlarda, zaman alan bir sorun olmaktan çıkması, eskiden fotoğraf üretilen karanlık odaların birer hobi alanına dönüşerek, teorisinin tarihselleşmesine ve fotoğrafın doğal ve gerçekçi görüntüsü üzerinde manipülasyonlar yapılmaya başlanmasına yol açtı. Bu durum, görsel iletişimde yeni ve etkili görsel biçimler meydana getirirken ayrıca, sanatçının duygularını ve iç dünyasını biçimsel oluşumlarla dışa vuran, anti naturalist ve biçim bozma yöntemini benimseyen 20. yy. başlarında bir sanat akımı olarak ortaya çıkan ekspresyonizmin izlerini de taşıyordu.

Bilgisayar destekli neo ekspresyonizm olarak da tanımlayabileceğimiz bu oluşumlarda ayrıca Dadaizm, Sürrealizm, Kavramsal anlatım, Pop Art ve büyük oranda Postmodernizmin, hem ifadesel hem de biçimsel yansımalarını görmek mümkündür.

Bilgisayar teknolojisi tasarıma sadece yenilikler ve kolaylıklar getirmekle kalmadı aynı zamanda, tasarımın yaşamın içine girmesini ve bu bağlamda tasarımcı sayısının da artmasını sağladı. Çünkü teknoloji, her konuya olduğu

gibi sanatsal konulara da internet yoluyla ulaşabilme olanağı sağlarken, kişilerin dünyada olup biten sanatsal faaliyetlerden haberdar olmasını ve bu sanatsal faaliyetlerin biçimselliğini, felsefesini ve uygulama mantığını öğrenmelerine neden oldu. Dolayısıyla bilgisayar bir öğretici görevi üstlendi. Bu bağlamda Bauhaus'un ünlü sanatçılarından Laszlo Moholi Nagy'nin *''sanat her ne kadar yetenek işi olsa da herkese görsel ve biçimsel öğeler, bunların ilişkileri ve bunlardan faydalanarak problem çözme yöntemleri öğretilebilir''* sözünün günümüzde yaşanan bu gelişmeler ışığında ne kadar anlamlı bir söylem olduğu açıkça görülür. Ayrıca Nagy'nin görsellikle ilgili olarak teknoloji kullanımı hakkındaki ön görüsü de onun geleceği nasıl doğru okuduğuna verilecek en önemli örneklerden biridir. Nagy "*görsel problemlerin çözümünü öğrenmek ise ancak bunu yaparken kullanılacak malzeme ile doğrudan deneyimde bulunarak gerçekleşebilir. Çağdaş malzeme ve tekniklerden faydalanacak bu yeni tasarımcılar geleceğin yeni çerçevesini biçimlendireceklerdir''* demişti. Gerçekten de 1980'lere kadar kullanılan teknoloji ve 1980'lerden beri bilgisayar teknolojisinin tasarım alanına girmesiyle, dijital ortamda malzeme ve teknikleri kullanan tasarımcılar günümüzün ve aynı zamanda geleceğin de tasarım biçiminin çerçevesini oluşturarak tam da Nagy'nin öngörüsü doğrultusunda hareket etmişlerdir.

8.2. Günümüz Teknolojisi Ortamında Grafik Tasarımın İletişimsel Görsel Dili

Teknolojik gelişmeler yirminci yüzyılla beraber insan hayatında yer alan bütün kavramları derinden etkileyerek yeniden biçimlendirilmiş ve değiştirmiştir. Ayrıca bu kavramlar içinde ifade, estetik, toplumsal enformasyon ve yönlendirmede önemli bir etkiye sahip olan sanat olgusunu da neredeyse bütün yönleriyle etkisi altına almıştır.

Sanatı uygulama, görsellik, estetik, anlatım ve düşünce yapısı olarak derinden etkileyen ve sanata yeni bir bakış acısı kazandıran, bu yönüyle de bir devri kapatıp yeni bir devir açan, teknolojik bir ürün olan fotoğraftır. 20 yy. boyunca her türlü sanata ve sanatçıya sonsuz imkanlar sunan teknoloji ve

bütün sanatsal faaliyet ve akımların çeşitli biçim ve anlatım yöntemlerinde en önemli tasarım öğesi olarak kullanılan fotoğraf, sadece sanatın yönünü değiştirmekle kalmadı, aynı zamanda bir ifade aracı olarak iletişim bağlantılı grafik tasarımın görsel diline yeni anlatım biçimleri kazandırdı. Günümüzün iletişim bağlantılı grafik tasarımın görsel anlatım biçimlendirmelerinde de teknoloji ve fotoğraf önemli rol oynar. Ancak görsel anlamda iletişim kurduğu "dil" 20 yy boyunca farklı sanatsal akımlarca oluşturulan ve kavramsal temelde benzeşmeler taşıyan görsel dillerden farklı olarak üzerinde küresel uzlaşı sağlanmış simgesel değerlerdir. Bunu açıklayalım:

İletişimle ilgili ileri teknolojinin kullanıldığı günümüzde, medyanın yönlendirdiği iletişim araçlarının meydana getirdiği fotoğrafa dayalı görüntü kalabalığı, görüntülerdeki nesnel ve sözel anlamların göstergebilimsel bir temelde bilimsel çağın ruhunu ve izini taşıyan içeriklerle kavramsallaştırılması, dijital ortamlarda kolayca biçimlenen ve kavramsal içerik taşıyan bu görüntülerin, hızlı iletişim ve internet aracılığıyla farklı dil ve farklı kültürel yapıları olan toplumların birbiriyle olan ilişkilerinde ortak bir dil olarak kullanılması, büyük oranda fotoğrafa dayalı bir iletişim ortamı oluşturdu. Bu ortamda herhangi bir nesne, kişi, olay, imaj, kurgu veya bir söz küresel olarak anlık bir zaman dilimiyle yayılabilmekte ve tamamen medyasal etkiyle farklı toplum ve kültürel yapılarda ortak bir uzlaşı sonunda simgesel bir değere dönüşebilmektedir. Bu bağlamda simgelerle anlatılan bir konu kavramsaldır ve bu simgeler aynı zamanda, birer gösterge potansiyeli taşırlar. Çünkü simge (symbol) "*temsil ettiği şeyle olan ilişkisini bir uzlaşım sonunda kurar. Sözlükteki her sözcük bir uzlaşıma dayanır. Dolayısıyla simgedir. O dili konuşanlar bu sözcüğün ne anlama geleceği konusunda uzlaşmışlardır".* Günümüzde iletişim imkanları ve internet ağlarıyla bu uzlaşma dil farklılığından dolayı genelde görsel unsurlarla sağlanır. Bu da büyük oranda fotoğraf görüntüleridir *"İşte simge bu özelliği ile aynı zamanda kavramsal olan kural oluşturan bir göstergedir de"*[138]

[138] Fatma Akerson, **Göstergebilime Giriş**, Multilingual Matbaa 700, İstanbul, 2005, s.115.

Günümüzün görsel iletişim diline yeni bir yön veren en önemli faktör budur. Yani genellikle fotoğraf kaynaklı nesnel görüntülerin simgesel bir değer, dolayısıyla göstergelerin kullanıldığı kavramsal bir görsel anlatım dilidir.

Bu anlatım dilinde fotoğraf kaynaklı görüntüler büyük oranda simgesel bir değer olarak kullanılır. (Resim 123) Bu simgeler üzerinde küresel veya ulusal bir uzlaşı sağlanmış ise bunlar birer gösterge düzlemine girer. (Resim 124) Değilse sadece anlatılmak istenen konuyla zihinsel bir bağlantı kuran simgelerdir.



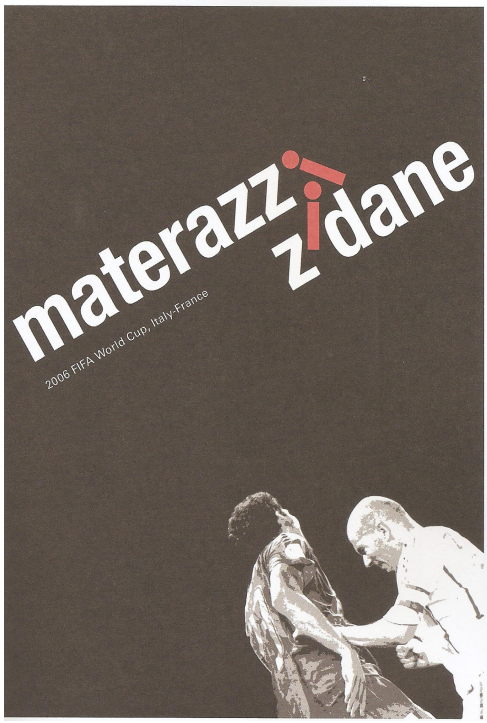
Resim 123: Simgesel Afiş



Resim 124: Simgesel Afiş

(Resim 125) Ancak her iki durumda da izleyiciyi zihinsel çağrışım yoluyla verilmek istenen mesaja yönlendiren işleve sahiptirler. Mesajın vurgusunun akılda kalıcı veya çarpıcı olması ise, simgesel değerlerin oluşturulmuş görsel biçimi, (Resim 126) nesnel özellikleri (Resim 127) ve sözel değerlerinin etkisine göre değişiklikler gösterebilir. Genellikle, izleyicileri ruhsal ve duygusal yönden etkilemek amacıyla kurgulanan bu anlatım dilinde, simgesel

değerlerin iletişim araçlarının türüne ve hedef kitlelerine göre sınıflandırılarak kullanıldığı, ancak kural olmayan bir anlayış göze çarpar. Örneğin: kitap kapaklarında kitabın ana teması, afişlerde mesajın vurgusu, (Resim 128) gazete ve dergilerde, salt görüntüye dayanan yazısız, yorumsuz haberlerin içeriği, (Resim 129) reklam alanında özentiyi çağrıştıran kavram, fotografik kaynaklı nesnel veya figüratif görüntülerle temsil edilen simgelerdir.



Resim 125: Simgesel Afiş



Resim 126: Simgesel Afiş



Resim 127: Simgesel Afiş



Resim 128: Simgesel Afiş



Resim 129: Simgesel Afiş

Bu durum özellikle iletişim alanında yoğun olarak kullanılan slogan yazılarını adeta gereksiz hale getirmiştir.

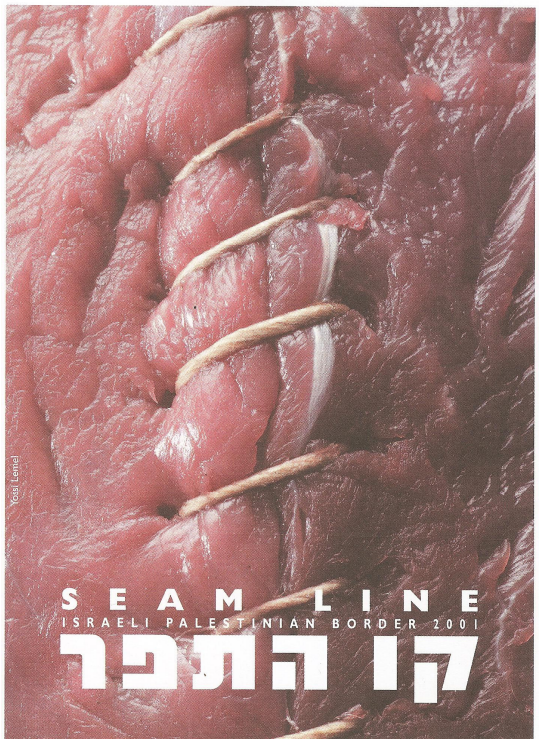
Görsel bir iletinin simgelerle (göstergeler) aktarılması grafik tasarımcılara biçimsel ve anlamsal bağlamda sonsuz hareket alanları sundu. Çünkü kavramların birbiriyle olan zihinsel bağlantılarında alternatif olarak yüzlerce anlamsal ilişki dolayısıyla sözel ve görsel bağ kurulabilir. Bu da tasarımcının daha çok biçimsel yöntemler geliştirmesine neden oldu. Bu biçimler, simgesel değerlerin içeriğine göre, nesnel görüntülerin biçimsel olarak bozulması, (Resim 130) eklemeler yapılması, (Resim 131) veya çeşitli bilgisayar efektleriyle illüstratif etkiye kavuşması olarak sıralanabilir. Bu bağlamda tasarımcıların, deforme ettikleri yalın fotoğrafları biçim içine uyarlarken, hem görsel hem de anlamsal olarak bazen rasyonel (Resim 132) bazen de irrasyonel (Resim 133) hareket ettikleri görülür. Çünkü kurulan bağlantılarda tasarımcının kendi fikirlerinin ve hayal dünyasının görsel biçime yansımaları da vardır. (Resim 134)



Resim 130: Simgesel Afiş



Resim 131: Simgesel Afiş



Resim 132: Simgesel Afiş



Resim 133: Simgesel Afiş



Resim 134: Simgesel Afiş

1950'lere kadar modern sanat hareketlerinin düşüncelerini bir dil olarak görselleştiren, 1950'lerden sonra soyut kavramları, kitlesel imgeleri ve rasyonalizmden uzak aykırı ve sınırsız düşüncelerin görsel dilini, yararlandıkları teknoloji ve kullandıkları fotoğraflarla zenginleştiren grafik tasarımcılar, iletişimde kavramların simgelerle anlatıldığı günümüz teknoloji ortamında, bilgisayar ve dijital fotoğrafları kullanarak kavramları simgeleştirdi ve simgeleri grafik tasarımın görsel dili yaptı.

9. SONUÇ

20 yüzyılla birlikte başlayan grafik tasarım ve fotoğraf ilişkileri, tasarım odaklı çeşitli sanatsal akımlarca, hem anlamsal hem de görsel bağlamda yapısal bir tasarım biçimine dönüştürülmüş ve iletişimde enformasyonu sağlayan en önemli ifade yöntemi olmuştur.

Dadaizm'de kışkırtıcı propagandalar, Sürrealizmde bilinçaltı dünyası, fotoğraf ile kavramsal düşünceler, Pop Art'da kitle iletişim nesneleri, Posmodernizmde aykırı fikirler yeni görsel biçimlere dönüşerek günümüze kadar gelmiştir.

Bütün bu süreç içinde göze çarpan en önemli ayrıntı, fotoğrafın izleyici ile kurduğu iletişim dilidir. Bu dil, 20 yüzyılın ilk yarısına kadar fotoğrafın gerçeklik algısı oluşturmasında ötürü, iletişimde anlamı betimleyen görsel bir unsur olarak kullanılmıştır.

20 yüzyılın ortalarından sonra nesnel ve sözel anlamların göstergebilimsel temellerde ele alınması ve ilerleyen teknolojiyle birlikte, fotoğrafların çeşitli grafiksel organizasyonlarla bilinçli kurgusal biçimlere dönüştürülmesi, anlamı kavramsal bağlantılarla ortaya çıkaran ve günümüze yansıyan yeni bir görsel iletişim dili oluşturmuştur.

Günümüzde, görsel iletişim bir konuyu betimlerken bize, genelde içeriğin kavramsal boyutunu fotoğraflarla gösteriyor. 20 yüzyıl boyunca evrim geçiren grafik tasarım bilinci, günümüz teknoloji ortamında çeşitli bilgisayar efektleriyle yeniden oluşturduğu fotoğraf imgelerini, üzerinde küresel uzlaşı sağlanmış birer simgesel değerlere dönüştürüyor ve zihnimize hükmediyor.

10. KAYNAKLAR

ADES Dawn, **Photomontage**, Thomes end Hodson, Ltd. LONDON, 1976

ADORNO Theodor W & Horkheimer Max, **Dialectic of Enlightenment**, Verso, LONDRA, 1989

AKERSON Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş**, Yayınlayan: Multiligunal matbaa 700, İSTANBUL, 2005

BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çevirenler: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 1993

BARTHES Roland, **Göstergebilim İlkeleri**, Çevirenler: Berke Vardar, Mehmet Rıfat, Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA, 1979

BARTHES Roland, **Camera Lucida**, Editions du Sevil 1980

BATUR Enis, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 1997

BAYRAKÇI Oğuz, **Tasarımda Yapısal Örgütlenme**, MSGÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü Anabilim Dalı Doktora tezi, İSTANBUL, 1985

BERGER John, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İSTANBUL, 2003

BECER Emre, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Yayınları, İSTANBUL, 2004

BEKTAŞ Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınlarlı, İSTANBUL, 1992

BENJAMİN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, İSTANBUL, 2002

BODUR Feyyaz, **Fotoğrafın Tarihi**, Tablet Kitap Evi, KONYA, 2005

ÇİZGEN Gültekin, **Fotoğrafın Görsel Dili**, Arkeoloji Yayınları, İSTANBUL, 1998

ÇİZGEN Gültekin, **Fotoğraf Yazıları**, İfsak Yayınları, İSTANBUL, 1998

DELLALOĞLU Besim, **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İSTANBUL, 2003.

DURMUŞOĞLU Övül, **Sanat ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 2001,

ERZEN Jale N. **Fotoğraf Notları**, Say Yayınları, İSTANBUL, 2004

FİSKE John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çeviren: Süleyman İrvan, Ark Yayınları, ANKARA, 1996

FREUND Gisele, **Fotoğraf ve Toplum**, Türkçesi: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İSRANBUL, 2006

GREİMAS Algirdas Julien ve Landowski Eric, **Introduction a l'analyse du Discours en Sciences**, PARİS Hachatte, 1979

GUİRAUD Pierre, **Anlambilim**, Çeviren: Prof. Berke Vardar, Multilinguan Matbaa 700, İSTANBUL, 1999

İMER Ümit, **Her yönüyle modern fotoğraf sanatı**, Serhat dağıtım, İSTANBUL, 1981

İPŞİROĞLU Nazan – Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İSTANBUL, 1991

JAMESON, LYORTARD, HABERMAS, **Postmodernizm**, Hazılayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İSTANBUL, 1990

KAGAN Moıssej, **Estetik ve Sanat**, Çeviren: A. Çalışanlar, Altın Kitaplar Yayınları, Bilimsel sorunlar dizisi, İSTANBUL, 1982

LEVİ – STRAUSS CI, **Anthroplogie Structurale 2**, PARİS, Plan, 1973

LÖBACH Bernd, **Industriel Design**, MÜNCHEN, 1976

McLUHAN Marshall, **Gutenberg Galaksisi,** Çeviren: Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 2007

MORRİS Charles William, **Grundlugen der Zeichen-theorie**, Aesthetic und Zeichenteorie, FRAKFURT a.m. 1979.

PETERSON Theodore, **Magazines in the twentieth century**, The üniversity of İLLİNOİS pres, Urbana, 1959

RIFAT Mehmet, **Homo Semioticus**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 1999

RIFAT Mehmet, **Yazınsal betik üstüne araştırmalar**, İSTANBUL, 1976

SAUSSURE Ferdinand de, **Genel Bilim Dersleri (eds),** C- Bally A. Sechehaye, Cilt: 1, Çeviren: Berke Vardar, TDK. Yayınları, ANKARA, 1976

The New Guide To Graphic Design, Published by Phadion Press Limited, Edt: Bob Cotton, (first published), 1990.

TOPÇUOĞLU Nazif, **İyi Fotoğraf nasıl oluyor yani**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 1992

TUNALI İsmail, **Tasarım felsefesine giriş**, Yen Yayınları, İSTANBUL, 2002

VARDAR Berke, **Dilbilim ve Dilbilgisi terimleri sözlüğü**, TDK Yayınları, ANKARA,1991

YÜCEL Tahsin, **Yapısalcılık, İnceleme**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL, 1999

11. ÖZGEÇMİŞ

1965 Yılında Van'ın Erciş ilçesinde doğdu. İlkokulu Erciş'te Ortaokulu Adilcevaz'da Liseyi Van'da bitirdi. Askerlik görevini yaptıktan sonra 1992 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümüne girdi. Bu süre içinde çeşitli reklam ajanslarında ve sahne, dekor alanlarında çalışmalarda bulundu. 1998 yılında okulu bitirdikten sonra, 2000 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2002 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı programında yüksek lisans eğitimine başladı. 2004 yılında yüksek lisansı bitirdikten sonra aynı yıl, aynı sanat dalı programında sanatta yeterlik eğitimine başladı.