



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM
ANASANAT DALI**

**GRAFİK TASARIMDA IZGARA SİSTEMLERİ
VE SAYFA DÜZENİ**

Aziz İNCE

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Yusuf KEŞ

ISPARTA, 2020

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez 10/04/2020 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN Prof. Dr. Yusuf KEŞ

İmza:.....

ÜYE Dr. Öğretim Üyesi Murat KARA

İmza:.....

ÜYE Dr. Öğretim Üyesi Arzu GÜRDAL

İmza:.....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür
Doç. Dr. Mustafa GENÇ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak hazırlanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (10/04/2020).

Aziz İNCE

imza...



ÖNSÖZ

Grafik tasarım tarihi göz önünde bulundurularak, emin adımlarla geleceğe yönelik çalışmalar yapılırken ilke ve kurallar ışığında özgün tasarımlar sunan sayfa düzenleri için, ızgaralar yardımıyla bağımsız değişenler arasında sistematik kurgunun sağlandığı hızlı grafik üretimler sunmak, bu araştırmanın çıkış kaynağı olmuştur. Bu bağlamda ülkemizde güncel konuları ele alan yeterli bir araştırmanın olmamasından ötürü yola çıktığım tezimin amacı, bu alanda yapılacak olan çalışmalara bir nebze de olsa katkı sağlayabilmektir.

Izgara-grid sistemlerine olan ilgimin araştırma tezim olarak belirlenmesinde ve lisansüstü eğitimimde yol göstererek yardımlarını esirgemeyen, grafik tasarım konusunda bana yeni ufuklar kazandırarak büyük bir sabırla danışmanlığımı yürüten değerli hocam Prof. Yusuf KEŞ'e çok teşekkür ederim. Çalışmamın akademik ölçütlere uygun hâle getirilmesine dair yardımlarından dolayı Dr. Öğretim Üyesi Murat KARA ve Dr. Öğretim Üyesi Arzu GÜRDAL'a; araştırma konuma dair yapıcı eleştirilerinden dolayı Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL'a; ve eğitim sürecime katkılarından dolayı ULUSOY KOZMETİK A.Ş. yönetim kuruluna da sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu süreçte desteklerini hiç bir zaman esirgemeyen annem Servet İNCE ve babam Ahmet İNCE'ye, en zor zamanlarımda sonsuz bir sabırla büyük desteği olan sevgili eşim Sümeyra İNCE'ye ve gülen gözleriyle bana hep umut ışığı olan yeterli zaman ayıramadığım çocuklarım Ahmet ve Zeynep'e sonsuz teşekkürler.

Aziz İNCE

Isparta, 2020

ÖZET

GRAFİK TASARIMDA IZGARA SİSTEMLERİ VE SAYFA DÜZENİ

Aziz İNCE

Süleyman Demirel Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı,
Yüksek Lisans

Yıl: 2020, Sayfa: 177

Danışman: Prof. Yusuf KEŞ

Grafik tasarımın üretim araç ve süreçlerinden sayfa düzenine, ölçülebilir kriter ve kurallara uygun, hızlı ve özgün tasarım önerileri getiren ızgara sistemleri, eskiden olduğu gibi günümüz bilgisayar çağında da öncülük etmektedir. Hızın her geçen gün daha çok önem kazandığı günümüz sayfa tasarımında kesinlik ve matematiksel doğruluğun bir tür sağlaması olan ızgaralara, bugün eskiye göre daha çok ihtiyaç vardır. Bu sebeple, grafik tasarımcılara özgün ve hızlı üretim sürecinde katkı sağlaması amacıyla, bu tezin adı “Grafik Tasarımda Izgara Sistemleri ve Sayfa Düzeni” olarak belirlenmiştir.

Grafik üretim tekniklerinin en temel konularından olan sayfa düzeni, ilk çağlardan günümüze kadar sürekli gelişim göstermiştir. Bu nedenle birinci bölümde; mağara resimlerinden yazının icadına, baskı tekniklerinden matbaanın bulunuşuna, endüstri devriminden enformasyon aktarımının yoğunlukla gerçekleştiği kitle iletişim araçlarına kadar, iletişim ve düzen kaygısında olan insanın kat ettiği yola değinilmiştir.

“Grafik Tasarımda Izgara Sistemleri ve Sayfa Düzeni” konulu bu araştırmanın ikinci bölümünde; basılı sayfalar ve bunların dijital ortama yansımalarıyla birlikte, web siteleri gibi elektronik ortamdaki sayfalar incelendiğinde, karşılaşılan temel grafik tasarım sorunlarına, yine tasarım ilke ve kuralları ile çözüm önerileri getirilmiştir. Ayrıca ızgaraların endüstri devriminin bir ürünü olarak modern sanatta nasıl yer ettiğine değinilirken, usta sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı ve günümüze kadar neredeyse kuramlaşarak süregelen gelişim süreci incelenmiştir. Bu bağlamda, bugün ızgaraların sayfanın düzeninde hangi maksatla nasıl kullanılabileceğiyle ilgili bilgiler aktarılmış, sayfa düzeninin ne ifade ettiği, grafik yüzeyler ve sayfa düzeni ilişkisi, tasarım ilke ve kurallarının yanında ızgaraların sayfa düzenine nasıl yön vereceğine değinilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde; modüler ızgara ve hiyerarşik ızgara sistemleri yardımıyla sayfada düzen arayışı, bütünlük ve süreklilik gibi ilkeler “Master Premium Franchise Klavuzu” tasarım süreciyle örneklenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada temel amaç; iyi tasarım örnekleri üzerinden tasarım unsurları ve temel tasarım ilkeleri ışığında, özgün ve sistematik tasarım yöntemlerini ortaya koyarken, sayfa düzeninde ızgara sistemlerinin kullanım sürecine dair çağdaş, nitelikli bir kaynak oluşturmak olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Izgara, Sayfa Düzeni, Modern Sanat, Tasarım İlkeleri.

ABSTRACT
GRID SYSTEMS AND PAGE LAYOUT
IN GRAPHIC DESIGN

Aziz İNCE

Suleyman Demirel University
Institute of FineArts, Graphic Design Department,
MA Thesis,

Year:2020, Page: 177

Supervisor: Prof. Yusuf KEŞ

From the production tools and processes of graphic design to page layout, measurable criteria and rules, fast and unique design suggestions, grid systems lead the way in today's computer age. Grids, which are a kind of precision and mathematical accuracy in today's page design where speed is gaining more importance day by day, are needed more today than before. For this reason, the name of this thesis is determined as "Grid systems and page layout in graphic design" in order to contribute to graphic designers in their original and fast production process.

The page layout, which is one of the basic subjects of graphic production techniques, has continuously improved since the early ages. Therefore, in the first part; from the cave paintings to the invention of writing, from the printing techniques to the discovery of the printing house, from the industrial revolution to the mass media, where the transfer of information is intense, the way traveled by people who are concerned about communication and order.

In the second part of this research on "Grid systems and page layout in graphic design"; when printed pages and their reflections on digital media, electronic pages such as websites are examined, the basic graphic problems encountered, design principles and rules, and solutions are proposed. In addition, while addressing how grids take place in modern art as a product of the industrial revolution, how it was used by master artists and the ongoing development process by virtue of theory has been examined. In this context, information about how the grids can be used in the layout of the page is explained, what the page layout refers to, the relationship between graphic surfaces and page layout, design principles and rules, as well as how the grids will guide the page layout.

In the third part of the research; with the help of modular grid and hierarchical grid systems, principles such as order search, integrity and continuity were tried to be exemplified by the "Master Premium Franchise Guide" design process.

The main purpose in this study; in the light of design elements and basic design principles through good design examples, while creating original and systematic design methods, it has been to create a modern, qualified resource regarding the usage process of grid systems in page layout.

Keywords: Graphic Design, Grid, Page Layout, Modern Art, Design Principles.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER (GÖRSEL/FOTOĞRAF/HARİTA/ÇİZELGE vb) DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE SAYFA DÜZENİ	3
1.1. Tarih Öncesinden Kâğıdın İcadına Görsel İletişim	3
1.2. Ortaçağ El Yazmaları	6
1.3. Baskı Teknikleri ve Matbaanın Doğuşu	10
1.4. Endüstri Devrimi ve Modern Sanat Hareketleri.....	14
1.4.1. Endüstri Devrimi ve 19. Yüzyıl Sonu.....	14
1.4.2. 20. Yüzyıl Başı ve Modern Sanat Akımları	17
1.4.3. Sayfa Düzeninde Yeni Tipografi	24
1.5. Grafik Tasarımda 50’li 60’lı Yıllar.....	28
1.6. Uluslararası Stile Karşı Çıkış ve Postmodernizm	40
1.7. Günün Grafik Tasarımı	42
1.8. Türkiye’de Grafik Tasarım	43

II. BÖLÜM

2. SAYFA DÜZENİ VE IZGARA SİSTEMLERİ	57
2.1. Sayfa Düzeni Nedir?	57
2.2. Grafik Yüzey Olarak Sayfa Düzeni Alanları Nelerdir?	58
2.3. Sayfa Üzerindeki Tasarım Elemanları	64
2.3.1. Doku	65
2.3.2. Nokta	67
2.3.3. Çizgi.....	70
2.3.4. Renk	72
2.3.5. İmge.....	73
2.3.6. Tipografi	74
2.3.1. Yardımcı Elemanlar	83
2.4. Sayfa Düzeninde Gestalt İlkeleri ve Tasarım Kuralları	84
2.4.1. Gestalt ilkeleri.....	84
2.4.1.1. Gruplama.....	84

2.4.1.2. Yakınlık.....	85
2.4.1.3. Benzerlik.....	86
2.4.1.4. Süreklilik.....	87
2.4.1.5. Tamamlama / Bütünleme / Birleştirme	88
2.4.1.5. Şekil Zemin İlişkisi.....	90
2.4.2. Tasarım Kuralları İle Sayfa Düzeni Oluşturma.....	92
2.4.2.1. Görsel Hiyerarşi.....	92
2.4.2.2. Vurgu	94
2.4.2.3. Denge.....	95
2.4.2.4. Oran-Orantı	97
2.4.2.5. Bütünlük ve Boşluk.....	99
2.4.2.6. Uyum ve Kontrast.....	101
2.5. Modern Sanat Unsuru Olarak Izgara (Rus Avangardı, De Stijl Etkisi, Yeni Tipografi ve İsviçre Stili)	103
2.6. Izgaranın Önemi, Oransallık İlişkisi ve Anatomisi.....	110
2.7. Kullanım Esasları ve Başlıca Izgara Türleri	117
2.7.1. Modüler Izgara	118
2.7.2. Sütun Izgara	120
2.7.3. Hiyerarşik Izgara.....	122
2.7.4. Diyagonal Izgara.....	125
2.8. Basılı Yayınlarda ve Dijital Ortamda Izgara Kullanımı	128
2.8.1 Gazete Sayfalarında Izgara.....	128
2.8.2. Dergi Sayfalarında Izgara.....	129
2.8.3. Kitap Sayfalarında Izgara	130
2.8.4. Web Sayfalarında Izgara	132
III. BÖLÜM	
3. UYGULAMA PROJESİ.....	135
3.1 Master Premium Markası İçin Franchise Kılavuzu	136
3.1.1. Master Premium Franchise Kılavuzu Modüler ve Hiyerarşik Izgara Uygulaması	136
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA	148
EKLER.....	160
ÖZGEÇMİŞ.....	176

ŞEKİLLER (GÖRSEL/FOTOĞRAF/HARİTA/ÇİZELGE vb) DİZİNİ

Görsel 1. Douce Apocalypse, elyazması kitaptan bir sayfa, Gotik Stil, M.S. 1265.....	7
Görsel 2. Hours of Catherine of Cleves, el yazmasından bir sayfa örneği	9
Görsel 3. Cerrahiyet-ül haniye, çeşitli hastalıkların tedavi şekillerinin gösterildiği çift sayfa minyatür örneği	10
Görsel 4. Vilademir Mayakovsky - for the voice, Tasarım: El Lissitzky 1923.	20
Görsel 5. Potemkin zırhlısı, poster, Tasarım: Alexander Rodchenko, 1929.	21
Görsel 6. Bauhause kitapları dizisi 6. Sayı - modern tasarımın ilkeleri (Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst) kapak tasarımı, Tasarım: Théo van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy, 1925.	22
Görsel 7. Antiwar, poster, Tasarım: Tadeusz Trepkowski, 1953.	29
Görsel 8. Alban Berg Wozzeck, Poster, Tasarım: Jan Lenica, 1964.	30
Görsel 9. Bob Dylan, Poster, Tasarım: Milton Glaser, 1967.	32
Görsel 10. Artis 89, Poster, Tasarım: Milton Glaser, 1967.	33
Görsel 11. New york school, the first generation, Poster, Tasarım: Lou Danziger, 1966.	34
Görsel 12. Chamber Brothers, Poster, Tasarımcı: Victor Moscoco, 1967.	35
Görsel 13. Twen dergisinden sayfalar, Sanat yönetmeni: Willy Fleckhouse, 7. Sayı 1962.	36
Görsel 14. Grapus, Exhibition Poster, Tasarımcı: Grapus Grubu, 1982.	37
Görsel 15. Nihon boyo, poster, Tasarım: Ikko Tanaka, 1981.	39
Görsel 16. Nesta'lık kıt'ası, Tasarım: Abdurrahim Harezmi ve Dlya Glosa'dan sayfa, Tasarım: EL Lissitzky, 1923.	45
Görsel 17. Emin Barın kufi yazı biçiminde Latin yazı grafiği örneği, Tasarım: Emin Barın	46
Görsel 18. Firdevsi hamamda Horasan, 1580 civarı, H.1514, y.511a, Zürih Tonhalle. musica viva. Konser afişi, Tasarım: Josef Müller Brockman 1957.....	47
Görsel 19. Moby Dick, minyatür film afişi, Tasarım: Murat Palta, Akıllı Havada tiyatro oyun afişi, Tasarım: Savaş Çekiç,	48
Görsel 20. Matbaa-i Ebüzziyâ'da basılan Sene-i Mâliyye Hakkında Mütâlaât adlı kitabın dış kapak sayfası ve Matbaa-i Ebüzziyâ'da basılan Takvîm-i Ebüzziyâ'nın dış kapak sayfası	50
Görsel 21. Bayer İlaç Firması için Afiş Çalışması, Tasarım: İhap Hulusi Görey	51
Görsel 22. 3 Türk Fotoğrafçısı, kapak tasarımı, Tasarım: Erkal Yavi, 1970	53
Görsel 23. Saklamak "HIDE", Tasarım: Bülent Erkmen	54
Görsel 24. Haritaya dikkat, Tasarım: Sadık Karamustafa	55
Görsel 25. Dergi ve broşürler için belirlenmiş boyut standartları.....	60
Görsel 26. The fox magazine, web sitesi	61
Görsel 27. Ekran boyutu istatistikleri, 2016-2017	61
Görsel 28. Görüntü oranları	63
Görsel 29. Bondrops pastil kutu ambalajı, Tasarım: Aziz İnce, 2014.	64
Görsel 30. Bondrops pastil kutu bıçak izi çizimi, Tasarım: Aziz İnce, 2014.	64
Görsel 31. Surface manipulation, Tasarım: Jonnie Hallman ve Bernard Canniffe	66
Görsel 32. Open your health - give blood, Tasarım: Cedimir Kostivic, 2007.	67
Görsel 33. Yuni süpermarket, poster, Tasarım: Koichi Sato, 1985.	68
Görsel 34. AEG metallfadenlampe, Tasarım: Peter Behrens, 1910.	69
Görsel 35. Braille neue project, Tasarım: Kosuke Takahashi, 2017.....	70
Görsel 36. Avrupa okçuluk şampiyona afişi, Tasarım: Bülent Erkmen, 1986.....	71
Görsel 37. The national center for supercomputing applications (NCSA) web sitesinin doğadan ilham alınarak oluşturulan renk paleti	73
Görsel 38. RMJM Gustafson porter için katılım belgesi sayfaları, Tasarım: Marque Creative Urbik	76
Görsel 39. Tam blok hizalama, sola dayalı hizalama ve gözün takibi	79
Görsel 40. Sağa dayalı hizalama, ortalı bakışlı hizalama, rastgele bakışsız hizalama ve gözün takibi	80
Görsel 41. Bakışsız düzenleme örneği, Tasarım: Namık Kemal Sarıkavak, 1995.	81
Görsel 42. Tam blok metin ve nehir oluşumu	82
Görsel 43. Tireleme yapılmamış ve tireleme yapılmış tam blok metin	82
Görsel 44. Olumlu tireleme ve bloklama, (Die Neue Typographi'e için açıklayıcı tanıtım sayfası, Tasarım: Jan Tschichold, 1928.)	83
Görsel 45. Gruplanmamış ve gruplanmış öğeler	85
Görsel 46. Şekil benzerliği (Solda), renk benzerliği (Sağda)	86
Görsel 47. Benzerlik ilkesine örnek, Tasarım: Felix Wetzl	87

Görsel 48. NBC tavuz kuşu logosu.....	88
Görsel 49. Daireyi tamamlamak için yeterli ve yetersiz bilgi örneği	89
Görsel 50. Olumsuz tamamlama örneği	89
Görsel 51. 11* Congres Biennal D' ELia, poster, Tasarım: Catherine Zask, 2010	90
Görsel 52. R/m tasarım okulu (Ready Design Almanac) sitesinde menü sayfası	91
Görsel 53. Criminal underworld dizisi, Tasarım: Simon C. Page, 2010.....	92
Görsel 54. Automated energy Inc, ilan sayfası, Tasarım: Steve Walker	94
Görsel 55. Vurgunun basit düzeyde anlatımı.....	95
Görsel 56. Temel simetrik denge örneği.....	96
Görsel 57. Temel de asimetrik denge	97
Görsel 58. Fibonacci sayıları birim alınarak, Jan Tschichol' un klasik sayfa oranı	98
Görsel 59. Penguen yayınevi "The Language of Things" kapak tasarımı, Tasarım: Jim Stoddart	99
Görsel 60. What a carve up!, kitap kapağı, Tasarım: David Flodvari, 2001	101
Görsel 61. I do not trust you!, kitap kapağı, Tasarım: Olga Grlic, 2018	103
Görsel 62. Kunstismus, kapak ve sayfalar, Tasarım: El Lissitzky, Hans Arp, 1925.	105
Görsel 63. i 10, kapak ve iç kapak için sayfalar, Tasarım: Moholy-Nagy, 1927.....	106
Görsel 64. Typographische mitteilungen, kapak ve sayfalar, Tasarım: Jan Tschichold, 1925.	108
Görsel 65. New graphic design, kapak ve sayfalar, Tasarım: Josef Müller Brockmann, 1959.	110
Görsel 66. Olimpik yüzme havuzu ile okyanus triatlon çığırılığı arasında düzen karşılaştırması.	112
Görsel 67. Le corbusier'in insan oransallığına dayalı modüler sistemi ve doğada yer alan Fibonacci eğrisi.....	113
Görsel 68. Le corbusier tarafından geliştirilen Modülör'a göre, ortak bir dikdörtgene bağlı, kırk dört ayrı bölüm içeren düzen şeması.	114
Görsel 69. A standardı kâğıt oranları, $\sqrt{2}$ dikdörtgeni ve altın dikdörtgenin altın oranla ilişkisi	115
Görsel 70. Jan Tschichold'un 2/3 oranına sahip klasik sayfa düzeni örneği.	116
Görsel 71. Elements of a grid, ızgaranın öğeleri / anatomisi	117
Görsel 72. Temel esaslı modüler ızgara diyagramı	119
Görsel 73. 16 birim ve 8 yatay ayrımlı, dikey dikdörtgen 128 modüllü ızgara örneği	120
Görsel 74. Temel esaslı (bir, iki, üç ve çoklu) sütun ızgara diyagramı.....	121
Görsel 75. Çoklu sütun ızgara sistemine göre çeşitleme içeren sayfa düzeni.	122
Görsel 76. Temel esaslı hiyerarşik ızgara diyagramı.....	123
Görsel 77. Britannica.com., hiyerarşik ızgara uygulaması, Tasarım; Meta Design sf, usa.....	125
Görsel 78. Temel esaslı 45° ve 30°/60° diyagonal ızgara diyagramları	126
Görsel 79. 45° açılı diyagonal ızgara mantığı için örnek, IV. Asya şiiir festivali, Tasarım: Savaş Çekiç, 2012.....	127
Görsel 80. 30/60° açılı diyagonal ızgara mantığına dayalı, yan modül dört yön yazı örneği, the best of jazz, Tasarım: Paul Schrer, 1979.....	127
Görsel 81. 9 birimli Sütun ızgara yapısına göre manşet uygulamalı sayfa düzeni örneği.	129
Görsel 82. Yanyana iki dergi sayfasının anatomisi ve sütun ızgara tercihi.	130
Görsel 83. Penguin "modern classics" kitap kapağı ızgara sistemi, Tasarım: Jim Stoddart, 2012.	132
Görsel 84. Earth Institute at Columbia university, modüler web sayfası, Tasarım: Sunghee Kim, John Stislow.....	134
Görsel 85. Master premium parfüm logo ve ambalajı basit eskiz özeti.	135
Görsel 86. Master Premium parfüm logo ve ambalaj üretim sonu.	136
Görsel 87. Ön kapak, arka kapak, 2,3,4 ve 5. Sayfaların eskiz aşamaları	137
Görsel 88. Ön kapak, arka kapak, 2, 3, 4 ve 5. sayfaların şablon aşamaları	138
Görsel 89. Ön kapak, arka kapak, 2, 3, 4 ve 5. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri.....	139
Görsel 90. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların yalın eskiz aşamaları	140
Görsel 91. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların şablon aşamaları.....	140
Görsel 92. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri	141
Görsel 93. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların yalın eskiz aşamaları	142
Görsel 94. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların şablon aşamaları.....	143
Görsel 95. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri	144

GİRİŞ

Sayfanın tasarımı, uygarlığın günümüzdeki durumunu yansıtan, bilginin nesilden nesile açık ve net olarak aktarılmasını sağlayan, yazı ve imgesel unsurlarla birlikte toplumsal belleğin en önemli bilgi aktarım aracı olarak, yüzyıllar boyu süregelen bir gelişimin ürünüdür. Temelde insanın iletişim ve bilgi ihtiyacını karşılama konusunda ilkel toplumlardan primitif formlara yavaş ve uzun bir gelişim sürecinin sonunda bugünkü hâlini alan sayfanın düzeni ve ızgaranın önemi 20. yy. başlarında yeniden tanımlanmıştır.

Modern toplum hayatı, endüstrileşme ve baskı teknolojisindeki gelişmeler yirminci yüzyılın başlarında önce modern sanat hareketlerini, ardından sayfanın kurgusunu yapısal ve kuramsal olarak mekanik bir anlayışla değiştirmeye başlamıştır. Sayfanın düzenini değiştiren bu yapısalcı tavır, yüzyılların getirdiği katı akademik sanat eğitime karşı Konstrüktivizm, De Sijl, Bauhause ve Yeni Tipografiyle şekillenmiş, Avrupa başta olmak üzere tüm dünyada Uluslararası Stil kavramıyla kabul görmüştür. 20. yy. son çeyreğinde ise ızgara sistemleri bir zanaat, tamamen tekniğe dayalı bir ustalık gibi görülmüş ve post modern tavırla sorgulanmaya başlamıştır. Ancak ızgaraların önemi basılı yayıncılıktan etkileşimli dijital ortamlara kadar günümüzde 20. yy. başlarından daha önemli bir hâl almıştır. Bunun sebebi, doğasında sürekli bir düzen arayışı olan insanın bugün maruz kaldığı göstergeler bombardımanı olarak kabul edilebilir.

Araştırmanın amacı bu noktada göstergeler karmaşası arasında olan insanın, sayfa düzenini ayırıştırmak ve çözümlemek olduğu bir sorunsal olmaktan çıkararak, anlaşılır net ve temiz bir ekran haline getirmek ve bu süreçte gündelik işlerle meşgul tasarımcının sayfa düzeninin üretim aşamalarına ızgara sistemleriyle esnek, özgün ve hızlı çözüm önerileri getirebilmesine kaynak oluşturmaktır.

Çalışmanın Kapsamı

Görsel iletişimin temelini oluşturan tasarım unsurları, temel tasarım ilkeleri ve kuramsal bir çerçevede tanımlanan ızgaraların sayfa tasarımlarında etkin kullanımı, sayfa üzerindeki ilk ızgara kullanımlarından itibaren var olan tasarımlar üzerinden incelenmiştir. Bu bilgilerin ışığında incelenen ve çalışma içerisinde bir

bölümün de başlığı olan “Sayfa Düzeni ve Izgara Sistemleri”, çalışmanın kapsamını belirlemiştir.

Çalışmanın Önemi

İletişim ve bilgisayar çağını yaşadığımız günümüzde, sürekli gelişen teknolojinin grafik tasarımcılara olan katkısı yadsınamaz, ancak bu durumun grafik tasarımcılar arasında bir endişe kaynağı oluşturduğunu da anlamak zor değildir. Tasarımcılar, bir yandan gündelik tasarım problemlerine çözüm üretmeye çalışılırken diğer yandan sürekli gelişen global yapıyla birlikte tasarım dünyasını takip etme kaygısındadır. Endüstriyel devrimin bir ürünü olarak günümüze kadar ulaşan ızgara sistemleri, bu sürekli gelişim ve değişim süreci içerisinde basılı yayıncılıktan ekran temelli grafik yüzeylere kadar sayfa düzenini kurgulamada etkin bir rol üstlenmektedir. Ancak ızgara sistemleri usta tasarımcılar tarafından kullanıldığında bütünlüğü olan esnek ve etkili sayfaların üretilmesine zemin hazırlarken, daha az yetenekli bir tasarımcının elinde donuk düzenler ve sert formatlarda bir sınırlayıcı hâline dönüşebilir. Bugüne kadar ülkemizde bu tasarım anlayışının kullanımını tanıtıcı, tanımlayıcı ve üretim yöntemlerini açıklayıcı genel çerçeveden ileri düzeyde yeteri kadar önem verilmemiş olması çalışmanın da önemini belirlemiştir.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, sayfa tasarım sürecinde kullanılan tasarım unsurları ve temel tasarım ilkeleriyle birlikte ızgara sistemlerinin kullanımı olarak belirlenmiş ve bu ilkeler ile birlikte ızgaraların sayfa düzenini sağlamadaki etkisinin araştırılması ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca, sayfa düzeni tasarım aşamalarının araştırma süresince elde edilen bilgiler doğrultusunda “Master Premim Franchise Klavuzuna” modüler ve hiyerarşik ızgara sistemlerinin uygulama aşamaları ile çalışmanın sınırları belirlenmiştir.

I. BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE SAYFA DÜZENİ

1.1. Tarih Öncesinden Kâğıdın İcadına Görsel İletişim

Düşüncelerini, hislerini ve korkularını bulundukları döneme ait çizimlerle anlatmaya çalışan grafik tasarım ve tasarımcıların kökenleri, ilkel insana kadar uzanmaktadır (Uçar, 2004:92). İlk zamanlarda bu çizimler dönemin gelişmişlik düzeyi ve imkânları gereği kaya ve mağara duvarları üzerine oyulmuştur. Bunların en eskileri M.Ö. 25.000 ile 20.000 yıllarından izler taşırken, daha eski olan Güney Fransa'da Lascaux'da bulunan mağara resimleri de M.Ö. 15.000 yıllarına aittir. Gerek Lascaux'daki gerekse İspanya'da Altamira'da bulunan mağaralardaki boğa ve bizon betimlemelerinde şaşırtıcı bir stilizasyon ustalığı gizlidir (Becer, 2013:84). Kaya ve mağara duvarlarından oluşan bu yüzeyler için o günün sayfası olarak kullanıldığı söylenebilir.

Yazı Öncesi Dönem, Mezopotamya ve Yazının Keşfi

İlkel dönemlerden itibaren insanoğlu kendini anlatabilmek ve bir mesaj verebilmek için çok sayıda iletişim yöntemi geliştirmiştir. Duygu, düşünce ve hayalleri çeşitli şekillerle, tasvirlerle, resimler ve simgelerle somutlaştırarak ifade edebilmenin yolları bulunduktan sonra yazı ortaya çıkmıştır. “İlk insanın sesinin günümüzde yankılanmasını sağlayan yazıda yüzyılların birikimi, kültürü, anlayışı, geleneği, göreneği, inancı ve ruhu saklıdır”(Aygün, 2017:1). Yazının oluşumu uzun ve karmaşık bir tarihi kapsar ancak ilkyazı, mağara resimlerinin devamı değildir. Çünkü Taş Çağı mağara resimleri ile Mezopotamya ve Mısır'daki kültür başlangıcı arasında uzun, karanlık bir çağ vardır (Erdal, 2015:72). İşte yazının bulunuşundan önceki bu karanlık döneme “Tarih öncesi” adı verilmektedir (Becer, 2013:85).

MÖ 4000-5000 yıllarında Fırat ve Dicle nehirleri arasında, Mezopotamya (nehirler arası) olarak adlandırılan bölgenin kurucusu Asya'dan gelen Sümerliler, göçebeliği bırakarak bu bölgede yerleşik hayata geçmişlerdir (Erdal, 2015:70). Sümerliler adalete dayalı yönetim anlayışları, edebiyat ve geliştirdikleri üretim araçlarının yanında, ticari kayıtları tutmak amacıyla dönemin sayfası kil tabletler üzerine sembollere dayalı bir yazı sistemi geliştirmişlerdir (Sorgunalp, 2017:1). Resme dayalı piktogramlardan oluşan bu yazıya çivi yazısı denilmiştir. “Yazının

keşfi, temel olarak insanoğluna hafızasının her zaman yeterli derecede kaynak olamamasından dolayı, nesillerce biriken duygu, düşünce ve bilgilerin, taş, tahta, papirüs veya kâğıt gibi sayfa olarak kullanılabilen, daha kalıcı nesneler üzerine kaydedilme ihtiyacına borçludur” (Sabev, 2006:15).

Papirüs, Alfabe ve Parşömen

Sümerlilerle aynı çağda yani; MÖ 4000-5000’lerde Nil vadisi ve deltalarında yerleşik yaşama ve tarıma başlayan Mısırlılar, Nil nehri boyunca yetişen bitki saplarını işleyerek papirüsü elde etmişlerdir. Yelken, kumaş, paspas, ip gibi ürünlerin yapımının yanı sıra yazı gereci olarak sayfa yapımında da kullanılan papirüsün sayfa olarak kullanımı Mısır’ın görsel iletişimine de büyük katkılarda bulunmuştur (Erdal, 2015:70; Meggs ve Purvis, 2012:16). Okuma yazmanın bir ayrıcalık olduğu Mısır’da piramitlerinin duvarlarına oyularak yazılan ve konuları genellikle ölüm sonrası yaşantıyla ilgili olan uzun metinler (M.Ö. 1580) sayfa olarak papirüsler üzerine kaydedilmeye başlamıştır. Bunlar ayrıca ilk resimli el yazma örnekleridir (Becer, 2013:87) .

Sembolik yapıdan işaretlere dönüşen Sümerlilerin çivi yazısını ve Mısırlıların hiyeroglif yazısını referans alan 22 harfli Fenike alfabesi M.Ö. 1400 yıllarında günümüz Suriye’si ve Filistin bölgesinde ortaya çıkmıştır. Önce İbraniler sonra Yunanlılar ve Romalılar bu yazıyı almış, kendi dillerine uyarlayarak kullanmaya başlamışlardır (Uçar, 2004:92; Erdal, 2015:75).

Sonraları papirüse alternatif olarak, “parşömen” adı verilen dönemin grafik yüzeyleri sayfa olarak kullanılmaya başlanmıştır (Becer, 2013:90). Anadolu’da M.Ö. 200’lerde Bergama papirüs elde edemeyince, yazıcılar farklı teknikler geliştirmiştir. Yüzeyi sayfa olarak kullanılabilir şekilde pürüzlerden arındırılmaya çalışılan hayvan derileri uzun ve zahmetli bir süreçten geçirilirken göreceli olarak tatminkâr sonuçlarda “parşömen” üretilmektedir. “Pergamene” sözcüğünden türeyen parşömen sözcüğü Yunancada “Bergama derisi” anlamına gelmektedir (Uçar, 2004:97).

Roma İmparatorluğunda Düzen Arayışları

Yunanlılardan alfabeyi devralarak Latin alfabesini oluşturan Romalılar; ordu yapılarından, şehir planlamalarına kadar düzen ve intizam arayışında oldukları gibi yazılarında da bir takım kurallara bağlanma ihtiyacı duydular. Önce sayfa üzerinde

alt ve üst satır çizgisinin gerekliliğine karar verirken sonra da çizgisel yapısı mükemmel kareler, daireler, üçgenler ve şeriflerden oluşan harf yapılarında geometrik şekilleri temel almışlardır (İstek, 2005:71).

Hristiyanlık döneminin başlangıcında dikdörtgen biçimde kesilen papirüs ya da parşömenler sonraları yapraklar halinde katlanarak iç içe getirilmiş, katlandıkları noktalardan birbirlerine tutturularak tahta, kemik ya da fildişinden yapılmış iki kapağın arasına konulmuştur. Sayfalardan oluşan ilk ciltli kitap örnekleri de denebilecek bu eserlere “kodeks” adı verilmiştir (Sorgunalp, 2017:2).

Kâğıdın İcadı

Üzerine bilginin aktarılabilceği sayfa olarak kullanılabilen bir malzeme arayışı, farklı çözümlerin de üretilmesine sebep olurken İbraniler deriyi, Persler bambu örgüsünü, Çinliler ipeği sayfa olarak kullanmışlardır (Uçar, 2004:97).

Grafik iletişimin vazgeçilmez malzemesi olan kâğıt ise bir saray memuru olan Eunuch T’sai Lun tarafından M.S. 105 yılında Çin’de bulunmuştur (Becer, 2013:88). Moğollar 8. yüzyılda Çinlilerin ülkelerine girerek, kâğıdın sır olarak saklanılan formülünü almışlar ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır. 8. yüzyılın ortalarında Araplar’ da Çin’den Türkistan topraklarını fethedince kâğıt ustaları esir edilerek, onlardan kâğıt imalatını öğrenmişlerdir. Birkaç düzenleme dışında, kâğıdın üretim süreci Çinlilerin geliştirdiği yöntemle benzer yapıda devam etmiştir (Sabev, 2006:18). Kâğıt üretiminin, Çin’den Avrupa’ya olan uzun ve yavaş yolculuğunu tamamlaması kolay olmadı. Pasifik Okyanusu’ndan Akdeniz’e kervan yolları boyunca batıya doğru yayılan kâğıt, önce Müslüman Arap dünyasına ulaşmıştır. Arap işgal kuvvetleri, M.S. 751’deki (Talas Savaşı) Semerkant kentine yapılan bir Çin saldırısını püskürttükten sonra, bazı Çinli kâğıt üreticileri ele geçirilmiştir. Bol su ve bol miktarda keten ve kenevir ekinleri Semerkant’ın kâğıt üretim merkezi haline gelmesini sağlarken sonra Bağdat ve Şam’a yayıldı ve onuncu yüzyılda Mısır’a ulaşmış, oradan Kuzey Afrika’ya yayılmış ve on ikinci yüzyılın ortalarında Moors tarafından 1102’de Sicilya’ya ve İspanya’ya girmiştir. 1276’da İtalya’nın Fabriano şehrinde bir kâğıt fabrikası kurulmuştur. Fransa’nın Troyes kentinde de 1348’de bir kâğıt fabrikası vardır (Meggs ve Purvis, 2012:68). Türkiye’de ise kâğıt üretimi 1453 yılında, İstanbul ve Bursa’da kurulan kâğıt hanelerde başlamıştır (Sorgunalp, 2017:1).

1.2. Ortaçağ El Yazmaları

El yazmalarının iki büyük geleneği Doğu'da İslam ülkeleri, Batı'da ise Avrupa'dır. 5. yüzyılda Romanın düşüşü ile başlayıp 15. yüzyılda Rönesans'a kadar süren Ortaçağ olarak adlandırılan bu dönemde, sözcüğü güçlendirmek için görsel süslemenin kullanımı çok önemli hâle gelmiştir. Varak ile ışıklandırılmış el yazmaları olağanüstü özen ve tasarım duyarlılığı ile üretilmiş, Avrupa'da M.S.1450 civarında tipografi matbaa geliştirildikten sonra, el yazması kitapların tümü için aydınlatılmış-ışıklı el yazmaları ismi kullanılmıştır.

Avrupa'da Hristiyanlık dönemi boyunca, neredeyse bütün kitaplar manastırlarda üretilmiştir. Metni, Yunancayı ve Latinceyi anlayan, yazıların tasarım ve üretimi için genel sorumluluğu bulunan hem editör hem de sanat yönetmeni olarak görev yapan Scrittore kontrol etmiş, metin yazıldıktan sonra illüstratöre boş alana hangi resimlerin ekleneceğini gösteren sayfaları hazırlamıştır. Sayfa düzenleri, grafik formlar, çizim, yazı stilleri ve teknikleri hakkında Ortaçağ döneminin bin yıllık dersi boyunca el yazmaları geniş bir kaynak olmuştur. Ancak bölgesel izolasyon ve zor yolculuklar yenilikçiliğe ve etkilerin çok yavaş yayılmasına neden olurken bu durum tanımlanabilir bölgesel tasarım stillerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:46,47). Kelt kitap tasarımı (Celtic book design), Kral Şarlman standartları (The Caroline graphic renewal), İspanyol resimsel dışa vurumculuğu (Spanish pictorial expressionism) gibi.

Kral Şarlman Döneminde Yazı Standardizasyonu

Ortaçağ Avrupa'sına bir dönem egemen olan Frenk Kralı Şarlman el yazmalarında bir değişim süreci başlatmıştır. Bilgiyi saklama gereksinimi ile metinlerin elle yazılması harflerin yalınlaşmasına yol açmış, M.S. 4. ve 9. yüzyıllarda "unical" büyük harflerden oluşan az kıvrımlı bir yazı ve "yarı-unical" adı verilen bugünkü küçük harfleri doğuran yazı üslupları geliştirilmiştir. Bu bağlamda Kral Şarlman dönemi sayfa düzeninde, yazı ve süslemelerde bir standardizasyona gidilmiş, bugün kullandığımız küçük harf alfabesinin öncüsü olan yazı "Şarlman minüskülü" adıyla anılmaya başlamıştır (Becer, 2013:91).

Romenesk ve Gotik Üslup

Dinsel coşkuyla dolu feodal toplum yapısı içinde gelişen Romanesk sanatın 12. yüzyıl ortalarında yerini gotik üsluba bıraktığı dönemde, uluslararası ticaret yaygınlaşırken feodalizmin kabuğu da kırılmaya başlamıştır. Bu dışa açılım sürecinde 1200’lerde ilk üniversiteler kurulmaya başlamış ve kitaba yoğunlaşan talep, el yazması kitap üretimini oldukça artırmıştır. Dik ve yoğun bir yapıya sahip olan “Textur” yazısının kullanıldığı “Douce Apocalypse” adlı elyazması Gotik stilinde başyapıtlarındandır. (Meggs ve Purvis, 2012:55,57; Becer, 2013:91). “Douce Apocalypse” adlı bu eserin sayfa tasarımında, ölçü ve kurallara göre yatay ve dikey kurgu, sağa ve sola bloklu iki sütun üzerine gelen imge, sayfalar arasındaki sistematik disiplin ve formulizasyon, kullanılan yalın ızgara sistemi, bugünün sayfa düzeni temellerini işaret etmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Douce Apocalypse, elyazması kitaptan bir sayfa, Gotik Stil, M.S. 1265.

El yazma sayfalarda bir önemli detay ise metinlere renk, vurgu ve tipografik ilgi ekleyerek sayfayı canlandırmak için kullanılan “Initials” yöntemidir. 5. yüzyıldan başlayarak 8. yüzyılda da devam eden, hatta 15. yüzyılda bile değişik baskı tekniklerinin olmasına rağmen yazmalarda süsleme unsuru olarak kullanılan bu yöntem ile paragrafların başındaki büyük harfin yeri boş bırakılarak daha sonra elle çizilmiştir (Fonts, 2017). Günümüzde de basılı ve ekran yüzeyli grafik üretimlerde kullanılan metinlerde, tasarımcılar tarafından tercihen uygulanmaktadır.

Geç Gotik Avrupa ve Osmanlı El yazmaları

15. yüzyıl Avrupası kuşkusuz insanın üretkenliğinin doruğa ulaştığı belli başlı dönemlerden birisidir. Elbette bütün bu gelişmeler birkaç yılın içine sığmamıştır. Sayfa tasarımı alanında geç gotik dönem yani 13. ve 14. dönemde oldukça önemli gelişmeler görülmüştür (İstek, 2005:72).

Bilgi ile estetik yönün birlikte harmanlandığı el yazması eserlerde bilim ve sanatın iç içe geçmesi, yazmaları içerik bakımından önemli olduğu kadar sanatsal değer açısından da son derece önemli hâle getirmiştir. “Hours of Catherine of Cleves adlı Saatler kitabı 1400’lerin başlarında, Avrupa’nın en popüler el yazması kitaplarından bir olmuştur. Bu özel adanmışlık cildi, günün her saati için dini metinler, önemli azizlerin günlerini listeleyen dualar ve takvimler içerirken” (Meggs ve Purvis, 2012:61), bu el yazmanın sayfa düzeninde (Görsel 2); dikey ve yatay bloklamalar ile bölümler arasında görsel bir ilişki oluşturan ızgara sisteminin temel alındığı görülmüştür.



Görsel 2. Hours of Catherine of Cleves, el yazmasından bir sayfa örneği.

Texture yazı çeşidi kullanılan metin kısmında Gotik stil hâkimdir. Sayfa yapısında kullanılan marjın alanları iç, dış, alt ve üst kenar boşlukları her iki sayfada da eşit orandadır. Bu yapı simetrik sayfa düzeninin de bir göstergesidir (Akın ve Keş, 2017:116).

15. yüzyıl Doğu kültürü eserlerinden “Kitabü’l Cerrahiyet-ül Haniyye” dönemin en iyi cerrahlarından olan Şerafeddin Sabuncuoğlu tarafından 1460’lı yıllarda yazılmıştır. Günümüze ulaşmış ilk resimli Türkçe tıp kitabı olarak kabul edilen bu eser Osmanlı dönemi bir el yazmasıdır (Görsel 3).



Görsel 3. Cerrahiyet-ül haniye, çeşitli hastalıkların tedavi şekillerinin gösterildiği çift sayfa minyatür örneği.

Eserin (Görsel 3) sayfa düzeninde kullanılan marjın alanları, metni ve görselleri çevreleyen iç kenar boşluğuyla her iki sayfanın dış kenar boşluğu hem kendi içerisinde hem de birbirleriyle eşit orandadır. Her iki sayfa arasında ayna yansıması olarak izah edilen, dönemin Avrupa el yazmalarıyla da benzerlik gösteren bu sayfa yapısına bugün simetrik sayfa düzeni denmektedir. (Akın ve Keş, 2017:119, 120, 121).

1.3. Baskı Teknikleri ve Matbaanın Doğuşu

Oyma Ağaç Baskı

İnsanlık tarihinin yazı ve kâğıttan sonraki bir diğer önemli buluşu, bütün yazma ve çoğaltma işlerinin el ile yapıldığı dönemlerde Çinliler tarafından bulunan baskı tekniğidir. Sorgunalp'in (2017:2) Labarre'den aktarımına göre, ilk olarak Çin'in Tao'cu rahipleri yazı ya da resimleri çoğaltmak amacı ile 9. yüzyılda oyma baskı tekniğini kullanmışlardır. "Arapların da oyma baskıyı bildikleri ve uyguladıklarını ispat eden bazı örnekler vardır. Bunların bazıları Kura'n-ı Kerim 'den ayetler muhteva eden günümüze kadar muhafaza edilen, Mısır'ı yönetmiş olan Fatımiler (909-1171) dönemine ait basılı muskaldır" (Sabev, 2006:18).

M.S. 1040'lı Yıllar Pi Sheng “Bağımsız Yazı Karakterleri”

Eserlerin kopyalanarak çoğaltılabilmesi için oyma baskı tekniği hızlı olsa da yapısı itibariyle uzun ve hassas bir işlem gerektirmektedir. Önce metinlerin sayfa sayfa, harflerin ise teker teker oyulması gerekliliği, istenildiği şekilde bir araya getirilebilen daha uzun ömürlü harflerin icat edilmesine sebep olmuştur.

M.S. 1040'lı yıllarda Pi Sheng (990-1051), yazı karakterlerini bağımsız parçalara ayırmış ve her yeni baskı için ayrı ayrı dizilerek birçok kez kullanılabilir hâle getirmiştir. Ancak bu usul, Çin alfabesinin birbirinden farklı binlerce harf karakterine sahip olması nedeniyle, Batı'dakine benzer köklü bir değişime yol açmamıştır. Çünkü harflerin yer değiştirebilme özelliği binlerce yazı karakteri hazırlama zorunluluğunu ortadan kaldıramamıştır (Sabev, 2006:19).

Hareketli Metal Harfler ve Matbaa (Tipografi)

İlk kez Asya'da Çin'de yüksek rölyef olarak ahşap kalıplara oyularak bulunan baskı tekniğine ksilografi, xylograpy adı verilmiştir. Tahta baskı Avrupa'da yeni bir görsel iletişim aracı olarak M.S. 15. yüzyılda ortaya çıkarken Batı'da hareketli tipin icadı ancak otuz yıl kadar uzaktadır (Meggs ve Purvis, 2012:63, 68). Çin yazısı ve daha önceleri Avrupa'da denen “blok kitap” basımına kıyasla, Pi Sheng'in yer değiştirebilen hareketli baskı tekniği Avrupa'da kullanılan alfabelere çok daha uygundur. Çünkü her harf için ayrı kalıp yapılabiliyor ve ayrı ayrı harfler dökülebiliyordur (Sabev, 2006:19).

Kâğıdın kullanılabilirliği, tahta bloklardan kabartma baskı ve kitaplara olan talebin artmasıyla birlikte, çoğaltma üretiminin hareketli tipte mekanikleştirilmesi, Almanya, Hollanda, Fransa ve İtalya'da matbaacılar tarafından bulunmaya çalışılmıştır. Fransa'nın Avignon kentinde kuyumcu Procopius Waldfoghel, M.S. 1444 civarında “çelik alfabe” üretimiyle uğraşmış, ancak bilinen sonuçlarına ulaşamamıştır. Hollandalı Laurens Janszoon Coster, tahta bloklardan hareketli tip, tipografi baskı kavramını yeniden kullanım için harfleri veya kelimeleri keserek araştırırken Gutenberg'in tek ciddi rakibi olduğuna inanılıyordu (Meggs ve Purvis, 2012:72). Ancak ahşap harfler uzun süre çalışmaya yani yüksek tirajlara, boya ve suya dayanıklı değildir. Harf basmak için kullanılan kalıpların üretilmesi ciddi bir ustalık gerektiriyor, en önemlisi bu teknik çok küçük harflere izin vermiyor, harflerin

elle oyulabilen en küçük boyları bile aslında büyük sayılabilecek ölçülerde kalıyordur (Uçar, 2004:99).

Gerçek anlamda Avrupa’da grafik tasarım ve baskı teknolojileri adına çığır açan bir buluş olarak Mainz’li Johan Grensfeish zum Gutenberg’in 1450’de geliştirdiği, hareketli baskı tipi ise çok daha işlevseldir. Bu teknik “Her birinin üzerinde yüksek kabartma bir harfin yer aldığı, bağımsız yer değiştirebilen hareketli ve tekrar kullanılabilen antimon ve kurşunun karışımından oluşan metal parçacıklar ile yüksek tirajlı baskı yapabilme tekniğidir” (Meggs ve Purvis, 2012:72; İstek, 2005:72). Bu gelişmeler hareketli harflerin ve yazı karakterlerinin biçimsel yapısını da zorlarken bu yönde de daha birimsel sistemler gelişmesine neden olmuştur. Harflerdeki tırnak (serif) zamanla değişim göstermiş ve tırnaksız yazı stilleri doğmuştur (Uçar, 2004:99).

Mainz’ı yerle bir eden 1462 tarihli yangından sonra Peter Schoeffer gibi Gutenberg’in yardımcıları tipografi baskıyı Alman topraklarının diğer yerlerine nakletmiş hatta diğer Avrupa ülkelerine de tanıtmışlardır. Almanya’dan sonra matbaa faaliyetleri İtalya (1465), Çek (1468), Fransa (1470), İspanya (1471), Hollanda (1473), Polonya (1473), Macaristan (1473), İngiltere (1476), İskandinavya (1482), Hırvatistan (1494) ve Kara Dağ’a da (1494) yayılmıştır (Sabev, 2006:20).

Avrupa’da matbaacılığın gelişmesiyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde de bu yeni buluşa ilgi uyanmıştır. İspanya’dan Türkiye’ye gelen Musevilerin 1493’te matbaayı Osmanlı topraklarına taşımasına izin verilmiştir. İlk Türk matbaası ise 31 Ocak 1729 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. İbrahim Mütefferika ve Sait Efendi ortaklığı ile kurulan matbaaya Padişah III. Ahmet yalnızca dini kitapların basılmaması şartıyla izin vermiştir (Akdenizli, 1999:71-74). Mütefferika matbaası, sadece Osmanlı topraklarında değil, bütün İslâm dünyasında bir gayrimüslim tarafından işletilmeyen ilk matbaadır, yine Sabev’in (2006:136) Duvardier’den aktarımına göre: “İlk Türk basımevi, dinsel kitapların basılmasını kesinlikle yasaklasa da, aynı zamanda ilk İslâm basımeviydi...” (Duvardier, 1992:275)

Geçmiş Pazırık Kurganlarındaki bulgulara göre M.Ö. 5. yüzyıla kadar uzanan Türk grafik tasarım tarihi, Sait Maden (1983:76)’e göre ilk Türk matbaasının

kurulması ile başlamıştır (Sorgunalp, 2017:3). Matbaa, düşüncelerin ve görsellerin çok geniş bir halk kesimine ulaşmasına olanak vermiştir. Bu durum insanın toplumsal dönüşümüne sebep olarak yeni bir çağ açmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:153).

Rönesans ve Tipografinin Gelişimi

Rönesans kelimesi “canlanma” veya “yeniden doğuş” anlamıyla, İtalya'da on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda başlayan dönemi ifade etmektedir. Bununla birlikte, bu tanım artık genel olarak orta çağdan modern dünyaya geçişi gösteren dönemi kapsayacak şekilde yapılmaktadır.

Rönesans sanatı ve mimarisinin patronu olan 15. yüzyıl İtalya'sının bir zenginlik ve bolluk ülkesi olmasıyla, tipografik baskı tekniği Almanya'dan sonra İtalya'da gelişim göstermiştir (Becer, 2013:93). 16. yüzyılda matbaacılar sadece kitap basımı ile değil, aynı zamanda sayfa tasarımı ve tipografik tasarım ile de ilgilenmişlerdir. İlginçtir ki, bu konudaki ilk atılımlar; matbaanın keşif yeri olan Kuzey Avrupa'da değil, İtalya'da olmuştur (İstek, 2005:73). Grafik tasarım tarihinde, klasik edebiyatın Rönesans'ı ve İtalyan hümanistlerinin çalışmaları, sayfa ve kitap tasarımında yenilikçi bir yaklaşımla yakından ilişkilidir. Sayfa düzeni, yazı tasarımı, süslemeler, illüstrasyon ve hatta kitabın genel tasarımı İtalyan matbaacılar ve akademisyenler tarafından yeniden tasarlanmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:98).

16. yüzyıl İtalya'sında el yazısının yaygınlaşması, gotik yazının da sonunu getirip yeni cursiv ya da bugünkü deyimiyle italik yazıyı getirmiştir. İtalik denilmiştir çünkü bu yeni yazı tarzı İtalya' dan dünyaya yayılmıştır. Cursiv yazının yanı sıra roman minisküller de yavaş yavaş sayfa tasarımındaki yerlerini bu dönemde almaya başlamış ve bu dönemde İtalya tipografiye Bembo ve Aldus Mamitius gibi önemli kitap ve sayfa tasarımcılarını yetiştirmiştir. “Ayrıca Fransız yazı tasarımının altın çağı olarak nitelendirilen 16. yüzyılda, bugün dahi kullanılan Geoffroy Tory ve Claude Garamond'un tasarladıkları yazılar basımevleri tarafından iki yüz yıl süreyle kullanılmıştır” (Becer, 2013:94).

Sayfanın ve kitap tasarımının 16. yüzyıldan günümüze kadar bu denli değişmesinde rolü olan bir gelişmeden daha bahsetmek gereklidir. İki yüz sayfalık herhangi bir kitabın parşömen üzerinde üretimi bir yazar tarafından dört ya da beş

aylık emek gerektiriyordur ve parşömen için gereken yirmi beş koyun derisi, emeğinden bile daha pahalıdır (Meggs ve Purvis, 2012:68). 16. yüzyıldan itibaren Çin'den ithal edilen ve yeni bir keşif olan kâğıt, Pahalı bir malzeme olan Parşömenin yerini almıştır. Önce ipek ya da pamuktan üretilen kâğıt, kitap maliyetlerinde nispeten bir ucuzlama sağlarken 17. yüzyıl sonlarından itibaren kâğıt üretimindeki gelişmeler ile kitap yapımı iyice ucuzlamıştır. Bu nedenle; sayfalar beyazlaşmış, text alanları küçülmüş, satır alanları genişlemiş, puntolar ve harf araları büyümüştür. 17. ve 18. Yüzyılda sayfanın tasarımında şekillenerek günümüze kadar gelen mizanpaj ile dizgi kriterleri de somutlaşmıştır (İstek, 2005:73).

1.4. Endüstri Devrimi ve Modern Sanat Hareketleri

18. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkarak neredeyse tüm üretim alanlarında olduğu gibi kâğıt üretimini de etkileyen Endüstri Devrimi ise, insan yaşamının yazılı belgelere geçmiş tarihindeki en köklü dönüşümüdür (Hobsbawm, 1998:13). Sadece tarihsel bir süreç olmaktan ziyade, sosyal ve ekonomik bir değişime sebep olan Endüstri Devrimi, İngiltere'de başlayan 1760'tan 1840'a kadar uzanan dönemi içine almıştır. 1780'lerde James Watt'ın Buhar makinesini buluşu, hızlı bir endüstrileşmeye yol açmış ve seri üretim devri başlamıştır (Meggs ve Purvis, 2012:144; Becer, 2013:95). Bu durum sayfanın tasarımına yön veren en önemli etkenlerdendir.

1.4.1. Endüstri Devrimi ve 19. Yüzyıl Sonu

Endüstri devrimi, bilim ve özellikle teknikte inanılmaz atılımlar sergiliyordu (Atalayer, 1994:66). Baskı ile birçok kopya üretirken renk seçeneklerini de arttırmak isteyen sanatçılar litografi tekniğini kullanmaya başlamışlardır. Litografi (taşbaskı) tekniği, 1796 yılında Bavyeralı Alois Sonefelder tarafından bulunmuştur (Uçar, 2004:104)". Fotoğraf, Fransız Joseph Niepce tarafından 1840'larda bulunurken, 1880'lerden itibaren baskı kalıbının hazırlanmasında fotoğraf teknolojisinin kullanılmaya başlaması, illüstrasyon alanında önemli değişimlere kapı aralamış, 19. yüzyıl Endüstri Devrimi ile birlikte tipo baskı teknolojisi de hızla gelişmeye başlamıştır. 1886'da Ottmar Mergantheler tarafından klavye yardımıyla çalışan ilk dizgi makinesi Linotipi ve 1887'de Tolbert Lanston tarafından Monotipi makinelerinin bulunuşuyla yazı dizgisinde mekanizasyon süreci başlamıştır. Ancak

Endüstri Devrimiyle değişen üretim yöntemleri işlevsellik ve nitelik arasında tam anlamıyla bir çatışmaya neden olurken çevredeki görsel değerlerin giderek bozulmasına da zemin hazırlamış ve sosyal sorunların boyutu büyümüştür (Becer, 2010:21).

Endüstriyel üretimin getirdiği makineleşme ve fabrika sistemi sayesinde zenginleşen orta sınıf, aristokrasinin hâkimiyetini kırmıştır. Gelişen kapitalizm, çalışan sınıfların daha fazla ezilmesine yol açarak, toplumsal bunalımı artırmıştır (Bektaş, 1992:13). Bu değişim Osmanlı'da yarı fabrikalaşma ve limitli artı ürünün ardından, günlük yaşam pratiklerine yapılan eklentiler şeklinde ortaya çıkmıştır (Sezgin, 2011:219). Osmanlı'da Tanzimat'a denk düşen, rekabete dayalı bu ucuz metalar ortamında ve özellikle yabancı sermaye girişimleri sonucu loncalar bozulmuştur (Atalayer, 1994:67).

Grafik iletişim, bu değişmeyen sürekli değişim döneminde daha önemli ve daha yaygın bir biçimde kullanılabilir hâle gelmiştir. Diğer ürünlerde olduğu gibi, teknoloji birim maliyetlerini düşürdü ve basılı materyallerin üretimini artırmış, buna karşılık daha fazla kullanılabilirlik doyumsuz bir talep sağlamış ve kitlesel iletişim dönemi doğmuştur. 19. yüzyılın dinamik, coşkulu ve çoğu zaman kaotik atmosferinde, yeni teknolojilerin, özgün formların ve grafik tasarım için yeni fonksiyonların şaşırtıcı geçit törenine şahit olunmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:145).

Sayfanın tasarımında, çok renkli baskı ve her türlü elle boyama meseleleri dört rengin üst üste basılabilmesi sayesinde ortadan kalkmıştır. Her türlü eğri ve şekilde yerleştirilebilen yazılar ise tipografik matbaanın esaretinden kurtulurken, bu yeni özgürlük dönemi diğer seri üretim alanlarında olduğu gibi grafik tasarımda da 19. yüzyılın ilk yarısına ne yazık ki büyük bir çirkinleşme ile damga vurmuştur (İstek, 2005:73).

Arts and Craft

19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere' de bir tasarım hareketi olarak doğan bu akımda; üretilen her şeyin arka planında insan eliyle yoğrulan, içinde estetik kaygıların olduğu bir üretim yatmaktadır (Lehimler, 2004:5). Sanatlar ve El Sanatlar anlamına gelen “Arts and Crafts” hareketi endüstri devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşası ile niteliksiz seri üretime bir karşı çıkışın ürünüdür. Arıkan ise bu

durumu “19. yüzyılın sonuna doğru sosyal ahlaki ve sanatsal alandaki karmaşaya bir tepki olarak sanat ve el sanatları akımı doğmuştur. İyi bir tasarım üretmekten mahrum olan toplumun nüvesinde kusurlu bir ahlaki sistemin olduğuna inanan hareketin önderi William Morris sosyalizm benzeri bir felsefe geliştirmiştir” şeklinde yorumlamıştır (Arıkan, 2009:16). Bu hareketin felsefesine yazar ve sanatçı John Ruskin (1819-1900) ilham vermiştir (Meggs ve Purvis, 2012:177). William Morris, John Ruskin’ in estetik felsefesi ve sosyal bilincini benimserken, İngiltere’de Kelmscott Press adlı matbaasında ürettiği işler ile "Arts and Crafts" hareketinin kurucusu olarak tasarım tarihinin de en önde gelen kişilerinden biri olmuştur (İstek, 2005:74).

William Morris’in başlıca ilham kaynakları Ortaçağ sanatları, bitki, kuş ve hayvan motifleridir. Morris’in tasarladığı sayfalarda, her şeyden önce olağanüstü grift bir biçimde ürettiği bordürler dikkati çeker. Dengeli bir bütünlük içerisinde düzenlenmiş olan tipografik sayfalar ise okunurluk açısından çok başarılı örneklerdir. Modern hareket ve özellikle Bauhaus, el sanatlarının ve malzemenin değerini anlayarak onu kullanmaya ağırlık vermeyi, Arts and Crafts hareketinden miras almıştır. Uygulamalı sanatların nihayet güzel sanatlarla aynı değerde görülmesi, gündelik kültürün tasarımını kendine meslek edinen sanatçı-tasarımcı tipinin ortaya çıkması, Morris zamanının teori ve pratik örnekleri sayesinde gerçekleşmiştir (Bektaş, 1992:14, 17).

Art Nouveau

19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan “Art Nouveau” hareketinin ilham kaynağı ise Arts and Crafts hareketidir (İstek, 2005:74). 19. yüzyıl sonunu da içine alarak yirmi yıl (1890-1910) devam eden Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte dekoratif bir üsluptur. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan bu akım tek bir hareketin unsurları olarak, Fransa’ da “Art Nouveau”, Almaya’da “Jugendstil”, Avusturya’da “Secessionstil” gibi çeşitli adlarla anılmıştır. Bu sitilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı, yuvarlak çizgilerdir. Art Nouveau tasarımlarının önemli bir etki kaynağı da uzak doğu sanatıdır. 19. yüzyılda doruğa ulaşan sömürgecilik tam anlamıyla tüm dünyayı Avrupa’ya taşımıştır. Daha sert renk paletleri ve konturlar 19. Yüzyılın en önemli

tasarım ekolünün alamet-i farikası hâline gelmiştir. Bu hareketin öncüsü Çek tasarımcı Alphonse Mucha'dır. Ancak Jules Cheret ve Toulouse Lautrec gibi sayısız afiş tasarımcısı bu harekette yerini almıştır (Bektaş, 1992:17).

Almanya'da "Judenstili" endüstri toplumuna uyarlamaya çalışan, özellikle AEG firması için hazırladığı kurumsal kimlik çalışmalarıyla tanınan Peter Behrens'e göre; estetik ve işlev birbirini desteklemeli, hatta güzellik işlevsellikten doğmalıdır.

Osmanlı'da Art Nouveau Avrupa'daki gibi genellikle bir dergi, dernek ya da topluluk çevresinde toplanan sanatçılar tarafından geliştirilmemiştir. Ancak 1896-1901 yıllarında Edebiyat-ı Cedide Akımı'nın önemli Şairi Tevfik Fikret'in piyasaya sürdüğü Servet-i Fünun Dergisi'nin sayfalarını süsleyen Art Nouveau desenleri ve son sayısında Art Nouveau Akımı'nı tanıtan bir yazının bulunması derginin Art Nouveau'yu desteklediğini göstermektedir (Başoğlu, 2011:58).

1.4.2. 20. Yüzyıl Başı ve Modern Sanat Akımları

Teknolojik ve bilimsel gelişmeler, ticaret ve endüstriyi de köklü bir değişime zorlamıştır. Ulaşım; otomobil (1885) ve uçağın (1903) kullanıma girmesiyle hızlanmış ve yoğunlaşmıştır. Radyo (1895) ve sinema (1896) iletişimde yeni bir dönemin kapısını aralamış ancak teknolojinin yıkıcı silahlarıyla adeta bir katliama dönüşen Birinci Dünya Savaşı, Batı uygarlığının gelenek ve kurumlarını derinden sarsmıştır. Dünyadaki dönüşüm, form ve tasarım dilini köklü bir değişime zorlamış, 20. yüzyıla adım atarken, tüketime dayalı malların yoğun üretimi ve reklamcılık endüstrisinin gelişmesi sonucunda tipografik formlarda ve sayfa yapısında da bir çeşit zenginlik görülmüştür. Erken dönem modernist öncüler, süslü motif, bordür ve dokulara dayalı Arts and Crafts hareketine karşı çıkarak yapıtlarıyla modern grafik tasarım estetiğini âdeta yeniden tanımlamışlardır. Erken modernizmin öncü sanatçıları dekoratif bir sanat anlayışının çağdaş toplum gereçleriyle artık uyuşmadığını fark ederek, seslerini etkili bir biçimde duyuracakları yeni bir sanat kavramı ortaya atmışlardır (Becer, 2010:20, 32).

20. yüzyılın grafik tasarımında, deneysel olan cesaretlendirilirken, modern yaklaşımlara esas oluşturulacak yeni bir dogmanın da temelleri atılmıştır. Kübist resim ve fütürist şiirin çarpışmasından 20. yüzyıl grafik tasarımının ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Meggs ve Purvis, 1983:274).

Fütürizm

Balla, Carra ve Severini gibi Fütürist sanatçıların gazete, dergi ve diğer basılı malzemelerin sayfalarında hazırladıkları tipografik kolâjlara, kübistlerin 1911 ve 1912’ de gerçekleştirdikleri kolâjlar öncülük etmiştir. İtalyan Fütürizmi var olan sanat ve iletişim formlarına saldırgan bir üslupla karşı çıkmış, akımın propagandacı lideri Flippo Tomasso Marinetti modern kültürün dinamik güçlerini; savaş, makine çağı, hız ve modern hayatı tutkuyla savunarak, yazdığı manifestolarla toplumu şaşırtmayı başarmıştır (Becer, 2010:24, 25).

Klasik geleneklere karşı, Floransa’da 1913 Haziran sayılı Lacerbe dergisinde, Marinetti’ nin devrim niteliğindeki makalesi yayınlanmıştır. Sayfa âdeti mantık ve sayfa düzeni kurallarının sınırlarını zorlayan denetimsiz bir dilin konser alanına dönüşmüştür. Klasik görsel armoniyi altüst etmek amacıyla, aynı sayfa üzerinde gerektiğinde üç- dört mürekkep ve 20 farklı yazı karakteri kullanılabileceği savunulmuş, Gutenbergden beri kullanılan dizgi kasnakları ve kalıplardan oluşan sınırlanmış yapıyı darmadağın ederek, geleneklerden kurtulup “özgür sözcükler” tanımıyla yeni sayfa yapısı oluşturulmuştur. Bu resme dayalı tipografik tasarım dili, kendilerinden 50-70 yıl sonra gelecek tasarımcıları bile hayrete düşürmüştür (İstek, 2005:75; Meggs ve Purvis, 1983:276). Kendi kendini resmedebilen bu stil İletişimin yeni endüstriyel tekniklerinden de faydalanarak sayfa üzerinde içeriğin genel olarak ilk bakışta kavranabildiği eş zamanlı bir görüntü ortaya çıkarmıştır (Becer, 2010:68).

Dadaizm

Savaşa duyulan öfke ile her şeye karşı muhalif bir hareket olarak ortaya çıkan Dada; 1916 yılında Zürih’ten başlayarak, Avrupa’da yayılmış ve tüm kıtayı etkilemiştir (Arıkan, 2009:20). Akımın lideri, Temmuz 1917 de yayınlanmaya başlayan DADA dergisinin de editörlüğünü yapan Macar sanatçı Tristan Tzara’dır. (1896-1963). Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1968) Dada’ya katıldıktan sonra akımın en önemli görsel sanatçısı olmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:265).

Dadaistler rastlantısal olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlar; bu sentezle sayfa düzeninde özellikle tipografi geleneksel kısıtlamalardan kurtulmuştur (Arıkan, 2012:65). Deney ve buluş alanı olarak kullanılan sayfa üzerindeki duyurularında, farklı bir boyut geliştirmişlerdir. Çok sayıda ve tipte yazı

karakteri; farklı kalınlık, boyut ve tasarım anlayışıyla bir araya getirilerek sayfa üzerinde güçlü kompozisyonlar oluşturulmuştur. Tipografide simetrik düzenleme ve satırlardaki yatay çizgiselliğe son verilmiş; sayfalara hareket ve canlılık duygusu hâkim olmuştur (Spencer, 1990:60). Mesajın vericisinden çok alıcısı önemsenmiştir (Becer, 2010:23).

Bu inkârcı ve deneysel tavrın görsel iletişime büyük katkıları olmuştur. Hazır ve bulunmuş fotografik imgelere dayalı, rastlantısal ve sarsıcı bir görüntü dili olan “Fotomontaj” dadacıların bir keşfidir. Hannah Hoch (1889-1978) ve Raoul Hausmann (1886-1977) fotomontaj konusunda önemli çalışmalar yapan sanatçılardır. (Bektaş, 1992:47). Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948) 1919 yılından itibaren hazır basılı malzemelerle sayfa üzerinde; renk, form, ve doku karşıtlıklarına dayalı kolâj düzenlemeleri yapmış, 1920’lerden itibaren Konstrüktivist akımlardan oldukça etkilenmiştir (Becer, 2010:94).

Dadacı sayfa tasarımları, dil ve müziğin buluşma noktasında ses ve ritim deneylerinin sayfa üzerinde optik bir boyuta taşınması olarak tanımlanabilir.

Konstrüktivizm

1910 yılında Marinetti’nin Rus konferansıyla başlayan ve on yıl devam eden süreçte, Fransız Kübizm ve İtalyan Fütürizm düşüncelerinden etkilenen Rus Sanatı bu iki üslubu Kübo-Fütürizm adı altında birleştirmiştir. Betimleme ve doğrudan anlamlandırmadan uzak; geometri, ritim, ses ve soyutlamayı ön plana alan bu yenilikçi tavır, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi sanatsal akımların doğuşuna ortam hazırlamıştır (Becer, 2010:107).

Büyük devrimin ilk 5 yılı, Rusya’da bir grup tasarımcının oluşturduğu konstrüktivist hareket ile kendini ifade etme şansını yakalamıştır. Viladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğindeki 25 sanatçı, “sanat için sanat” anlayışına karşı, “işe yaramaz şeyler” üretmek anlayışından vazgeçerek, topluma hizmet etmek amacıyla, Konstrüktivist ilkeleri benimsemişlerdir. Estetik problemlerin çözümünde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran Konstrüktivist tasarımcılar, sayfalardaki figüratif süslemeleri kaldırarak, yerine geometrik formları yerleştirmişlerdir (Becer, 2010:109, 110).

Alexander Rodchenko ise, tipografi, fotoğraf ve montajla tasarım yapma konusunda öncü olmuştur. Ancak Dadacıların yaptığı gibi, hazır imgeyi absürd bir melodram unsuru olarak değil, kitle iletişimine uygun doğrudan bir mesaj unsuru olarak kullanmıştır (Görsel 5), (Becer, 2010:112; Bektaş, 1992:63). Rodchenko'nun tasarımlarında kullandığı, güçlü geometrik konstruksiyonlar, saf renklerden oluşan geniş alanlar, okunaklı serifsiz yazılar, kalın şeritler Konstrüktivist grafiğin temel biçimsel özelliklerindendir (Meggs ve Purvis, 2012:307, 309; Bektaş, 1992:63).



Görsel 5. Potemkin zırhlısı, poster, Tasarım: Alexander Rodchenko, 1929.

1917 devrimini izleyen yıllarda, Sovyet hükümeti yüksek sanatı tolere ederken, sonraları sanattan daha acil sorunlarla meşgul olmuş bu sebeple 1920 ve devamında yapılandırmacı sanat akımı Konstrüktivizm, gelişimini Batı'da daha rahat sürdürmüştür.

De Stijl

20. yüzyılın en etkileyici sanat gruplarından birisi haline gelen “De Stijl”, 1917’de; Van Doesburg’un (1883-1931) öncülüğünde, Hollanda’nın Leiden şehrinde kurulmuştur. Piet Mondrian (1872-1944) ve Van Doesburg akımın önde gelen kuramcıları arasındadır (Spencer, 1990:21). De Stijl’ in sayfa üzerindeki iki ana

özelliği, biçimlerin daima dik açılı, renklerin ise ana renkler; sarı, kırmızı ve mavi olmasıdır (Bektaş, 1992:67).

Yaşadığı çağın simgesinin “kontrast” olduğunu savunan Van Doesburg, Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) ile 1925'te, Bauhause kitapları dizisinin 6. Sayısı olan, Modern tasarımın ilkeleri “Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst” adlı kitabı için, bir kapak tasarlamıştır (Görsel 6), (Meggs ve Purvis, 2012:313, 314; Becer, 2010:167). Bu çalışma, sadece ana renkler (kırmızı, sarı, mavi) ve siyah ile beyazı kullanarak düz çizgi, kare ve dikdörtgenden başka hiçbir resimsel öğeye yer vermeyen, geometrik saflık içeren kurgusuyla, Mondrian'ın kübizmden etkilenen minimalist modern sanat görüşünü destekler hatta ayırt edilemez niteliktedir (Bektaş, 1992:67). Görsel sanatların saf ve evrensel anlamda kavranabilen ilkelerinin belirlenmeyi amaçlandığı bu kitabın kapak çalışması, De Stijl akımının özünü yansıtmaktadır.



Görsel 6. Bauhause kitapları dizisi 6. Sayı - modern tasarımın ilkeleri (Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst) kapak tasarımı, Tasarım: Théo van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy, 1925.

Bauhause

Bauhaus, seri üretimin işlevsel ve estetik özelliklerini yükseltmek için, sanatçılar ve zanaatkârları endüstri tasarımında birleştirmeye çalışmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:327). Walter Gropius (1883-1969) öncülüğünde, ilki 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde kurulmuş, De Stijl ve Konstrüktivizmin hareketlerini kendine özgü bir üslupta kullanarak, tasarım sorunlarına uygulanabilecek bir şekle dönüştürdüğü ikinci dönemini, 1925-32 yılları arasında Dessau'da sürdürmüştür (Spencer, 1990:44; Bektaş, 1992:75).

Walter Groupius ve arkadaşları, savaş öncesinin aşırı süslü tasarım akımlarına sert bir tepki olarak "Form follwos function" (form işlevi takip eder) sözcüğünde özümsenebilecek olan minimalist bir tasarım anlayışını savunmuşlardır (İstek, 2005:75). Sayfa düzeninde, fotoğraf ve tipografiyi görsel bir iletişim diliyle kullanan Lazlo Moholy Nagy, yalın ve işlevsel bir tipografik tasarım anlayışı getiren Herbert Bayer ve Joost Schmidt Bauhaus'un grafik tasarım alanında başlıca temsilcileri olmuştur (Becer, 2013:103). Bauhause felsefesinin belirgin özellikleri ise; asimetri, dikdörtgen formlu akıcı ve esnek bir ızgara yapısı, güçlü ve etkili soyut biçimler ile süslemeye karşı çıkan bir sayfa düzeni anlayışıdır (Becer, 2010:200, 201).

10 Ağustos 1933 yılında kapanan Bauhaus'un değerli hocalarının çoğu, Almanya'daki Nazi baskısı sebebi ile Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, İkinci Dünya Savaşından sonra Amerikan tasarımına yön veren ve ivme kazandıran, Bauhaus'un göç eden bu önemli hocaları olmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:334).

Art Deco

20. yüzyılın ilk yarısında avant-garde tasarım hareketlerinde etkili olan, Bauhaus, Fütüristler, Konstrüktivistler ve Dadaistlerin kuramları ile Art Nouveau arasındaki orta yolu bulan tasarım stili Art Deco'dur (İstek, 2005:76). Gümüşsoy'un (2018:14) Weill'den aktarımına göre, Avandgardların görüşlerine uzak, öte yandan onları reddetmeyen tasarımcılar Avrupa'nın hemen her yerinde iletişim ve grafiği geliştirmişlerdir. Biçim kazandırma, kısaltımlar, yeni bir tipografi anlayışı sayesinde doğan bu alana bugün Art Deco denmektedir.

Bu görsel anlatım biçiminde Kübizm, Bauhaus, Viyana Stili, De Stijl, Süprematizm, Mısır, Aztek ve Asur motiflerine duyulan eğilimlerin hepsini izlemek

mümkündür. Art Nouveau'nun egemen tasarım stili olması gibi, Art Deco da İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde etkili olmuştur (Bektaş, 1992:103).

Art Deco grafik üslubunun sayfa düzeni arayışlarında, optik yalınlığa önem verilmiş, arka plan ayrıntısı azalmış, süsleme kontrol altına alınmıştır. Yalınlık, simetri, geometri ve iki boyutluluk bu üslubun temel ilkeleridir. Üç boyutlu illüzyon etkisine kışkırtıcı görsel unsur olarak yer verilirken, beyaz alan tasarımın önemli bir ögesi olmuş, yazı karakterleri ve renk en üst düzeyde modernizme uygun olarak kullanılmıştır (Arıcan, 2012:28).

Bu stilin en güzel örneklerini veren sanatçılar: A.M. Cassandre, Poul Colin ve Jean Carlu' dur (Becer, 2013:105). Türkiye'de İhap Hulusi tarafından temsil edilmiştir.

1.4.3. Sayfa Düzeninde Yeni Tipografi

Tasarımcının toplumdaki yerinin daima işlevsel bir nitelik taşıması gerektiğini savunan ancak Bauhaus'tan bağımsız olarak çalışan birçok tasarımcı da “Yeni Tipografi” adı altında önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Bu tasarımcılar yirminci yüzyılın tüm öncü sanatçıları gibi, ilham kaynaklarını makine ve endüstriyel üretimin sistematik işleyiş ritminde bulmuşlardır (Bektaş, 1992:85, 92).

Konstrüktivizm ve De Stijl ilkelerini ticari reklamcılık alanına uyarlayan, Hollandalı tasarımcılar Piet Zwart (1885-1977) ve Paul Schuitema (1897-1973) yeni tipografi yaklaşımının önemli tasarımcılarından. Zwart'ın “NKF” (Hollanda kablo fabrikası) için hazırladığı basın ilanları ile Schuitema'nın “Berkel” firması için yaptığı tasarımlar yeni tipografi yaklaşımının güçlü örneklerindendir (Becer, 2010:222). Sayfa düzeninde, beyaz boşlukların dramatik kullanımı, boyuta dayalı güçlü kontrastlar ve diyagonal konumlu tipografi, sayfada ritmik kompozisyonlar kurarak oluşturduğu gerilim ortamı, Piet Zwart'ın tasarımlarındaki en karakteristik özelliklerdir (Becer, 2010:226). Zwart, sayfa tasarımlarını oluştururken, zamanın okuyucu açısından işlevsel kullanımını daima ön plana almıştır. Okuyucunun dikkatini çekmek için; koyu harfler ve koyu çizgiler ile büyük harflerle yazılmış kısa sloganlar kullanarak, ana fikir veya içeriği hızlı bir şekilde aktarmaya çalışmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:342). Schuitema ise tasarımlarında; nesnel fotoğraflarla tipografiyi bir araya getirerek, titizlikle kullandığı yatay, dikey ve diyagonal

hareketlerle kompozisyon alanını düzenlemiş, üst üste baskı tekniğinin etkileyici örneklerini vermiştir (Becer, 2010:227). Sayfa düzeninde, fotoğrafı bir tasarım unsuru olarak kullanan ve grafik iletişim aracı olarak kullanılmasında önemli katkılarda bulunan İsviçreli Herbert Mayer; Aşırı boyut farklılığı ve siyah/beyaz fotoğrafa renk ekleyerek elde ettiği kontrastlarla bir tasarım özelliği oluşturmuştur.

Grafik tasarımın bu yeni biçim dili, Rusya ve Hollanda'da başlamış, Bauhaus'ta kristalize olmuş ve en açık anlatımını Jan Tschichold'da (1902-1974) bulmuştur (Bektaş, 1992:97). Konstrüktivizm ve Bauhaus ilkelerinden etkilenen Jan Tschichold, tipografi ve sayfa düzeninde asimetrik düzenlemeler ile metin bloklamaları konusunda öncü çalışmalar yapmış, iletişim işlevini ön planda tutan ve süslemeyi reddeden bir tasarım anlayışını savunmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:335, 337). Bu düşüncelerini “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) adlı kitabında sergileyerek, bu çalışması basılı sayfanın tasarımında her gün karşılaşılan gerçek problemleri doğrudan ele alan yapısıyla yeni ufuklar açmıştır (Becer, 2010:239).

Tschichold modern tasarımın en önemli unsurunun kontrast olduğunu sık sık dile getirmiştir. Sayfa düzeni kurgusunda Yeni Tipografiyi oluşturan iki temel kavram “Asimetri ve Kontrasttır”.

New York Okulu

1940'lı yıllardan itibaren grafik tasarımın güç merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaydığı görülür. Avrupa'nın önemli tasarım üstatları Nazi baskısının totaliter politik ortamından Amerika'ya kaçarak çeşitli eğitim kurumlarında görev almıştır. Yeni bir Amerikalı tasarımcı nesli yetiştiren Herbert Bayer, Alexei Brodovic, A.M. Cassandre bu süreçte etkili olan isimlerdendir (İstek, 2005:76).

1950'lerde özgün bir bakış açısıyla uluslararası bir nitelik kazanan pragmatik Amerikan grafik tasarımı, tasarımcı ve sanat yönetmeni Herb Lubalin tarafından “Amerikan Grafik Ekspresyonizmi” olarak adlandırılmıştır (Bektaş, 1992:139). Paris'in on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında yeni fikirlerle ve görüntülere açık olması gibi, New York City de yirminci yüzyılın ortalarında bu rolü üstlenmiştir (Meggs ve Purvis, 2012:390).

Amerikan grafik tasarımının sayfa düzeni analizinde; Modernizmin etkilerini dergi reklâmlarında açıkça görmek mümkündür. Şöyle ki; 1930, 1940 ve 1950'li

yıllardaki dergi reklamlarında daha çok eleman (yazı, illüstrasyon) kullanılırken, tasarım elemanı sayısı Modernizmin etkileriyle beraber 1960'lı yıllarda düşüş göstermiştir. Florence G. Feasley ve Elnora W. Stuart 1932-1982 yılları arasında Amerika'da dergi reklamcılığı ve tasarımı hakkında yaptıkları araştırmanın sonuçlarına göre; 1960'lı yıllarda dergi reklamlarında daha basit çözümlere gidilmiş, kalabalık sayfa düzenlemelerinin yerini, alan kullanımı bakımından daha boş sayfalar almıştır (Kılıçkaya, 2007:26)

Modern hareketi çok iyi kavrayan Paul Rand (1914-1996), Modernizmi Amerikan grafik tasarımına uyarlayan ilk tasarımcılardandır. Görsel elemanları (biçim, renk, alan, çizgi vb.) minimize edebilme yeteneğiyle, iletişime açık esprili bir anlatım kullanarak, bunları sayfa üzerinde doğru ve yerinde organize etmiştir (Bektaş, 2013:140). Çalışmalarının karakteristik yanı, görüntüye dayalı (biçim, renk, doku) kontrastlar kullanmasıdır. Rand tasarımı "form ve işlevin entegrasyonu" olarak tanımlamıştır (Meggs ve Purvis, 2012:391, 392). Alvin Lustig, Bradbury Thompson ve Alex Steinweiss bu dönemin diğer önemli tasarımcılarıdır (Becer, 2013:106).

Soul Bass (1919-1996), organik biçimlerden oluşan yalın bir grafik dil geliştirerek özellikle film grafiği alanında başarılı çalışmalar yapmış, 1960'larda Herb Lubalin, Otto Storch, George Tscherny ve Henry Wolf Amerikan grafik tasarımının önde gelen temsilcileri olmuştur (Becer, 2013:107). Sıra dışı tipografik çözümleriyle ve dergi tasarımına getirdiği yeniliklerle Herb Lubalin, o dönemin en yeni teknolojisi olan foto dizgi olanaklarından fazlasıyla yararlanmış (Bulduk, 2010:26).

İsviçre Stili

Nazi Almanya'sından kaçan Bauhaus tasarımcılarının bazıları Amerika'ya giderken bir kısmı da 2. Dünya Savaşı'na katılmayan ve tarafsız bir tutum izleyen İsviçre'ye gelerek burada tasarımlarına devam etmişlerdir. "Bu nedenle 1950'lerde başlayan İsviçre Stilinin temelinde, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus Okulu ve 1930'lu yılların Yeni Tipografi anlayışını görmek mümkündür (Kılıçkaya, 2007:38)."

İsviçre tasarım hareketinin niteliksel kökenleri Ernst Keller'e (1891-1968) kadar uzanır. Max Bill (1908-1994) ve Theo Ballmer (1902-1965) gibi Bauhaus

okullarında öğrenim gören İsviçre’li tasarımcılar da matematiksel orantılar, geometrik mekân bölünmeleri ve modüler ızgaralar kullanarak, Konstrüktivist tasarım ilkeleri ile İsviçre Stili arasındaki köprüyü kurmuşlardır (Bektaş, 1992:124, 125).

İsviçre tasarımı sayfa düzeni yapısında; matematiksel bir ızgara çizimi üzerinde, tasarım öğelerinin asimetrik organizasyonu ile elde edilen görsel bütünlük amaçlanır. Serifsiz yazı karakteri kullanımı ve genellikle soldan bloklanan, sağda serbest satır uzunluklarına dayalı bir tipografik kompozisyon anlayışı vardır. Metin ve fotoğraflarda, ticari reklamcılığın ve propagandanın abartılı dili yerine, tarafsız, berrak ve olgusal bir mesaj iletme anlayışı, başlıca tasarım özellikleridir. Düzen ve Berraklığı bir ideal olarak benimseyen bu üslubun öncüleri; serifsiz yazıların zamanın ruhunu yansıttığına ve bilginin yapılandırılmasında matematiksel ızgaranın en armonik ve anlaşılır yöntem olduğuna inanmışlardır (Meggs ve Purvis, 2012:372).

Izgara tabanlı düzenlemeler sayesinde bir düzen ve sistematığa oturtulmuş tasarımlarda, nesnel açıklık ve kolay anlaşılabilirlik sağlamak için kullanılan yazı karakterleri de geometrik, serifsiz ve düz karakterlerdir (Kılıçkaya, 2007:38). Dönemin öne çıkan iki yazı karakteri; Adrian Frutiger’in 1954’te tasarladığı ‘Univers’ yazı karakteri ailesi ve 1950’lerin ortalarında Edward Hoffman ve Max Miedinger tarafından tasarlanan ve 1961 yılında Latince’de İsviçre anlamına gelen ‘Helvetica’ adı ile tescil edilen yazı karakteridir. Optik kurallara dayalı anatomisi ve kusursuz görsel ritmi, Helvetica’nın 20. yüzyılın son çeyreğinde en yaygın kullanılan yazı karakteri olmasına yol açmıştır (Becer, 2013:106).

İsviçre Stilinin 1960’larda bir duraklama dönemine girdiği fark edilmesiyle, Karl Gernstner’in 1972’de tasarımcılara yönelik olarak hazırladığı ”Kompndium für Alphabeten” (Alfabeler için el kitabı) adlı çalışmasında bu stilin dogmaları sorgulanmaya başlanmıştır. Bu duraklama ve sorgulama; üslubun liderliğini üstlenen Emil Ruder (1914-1970) ve Josef Müller-Brockhman (1914-1996) gibi tasarımcıların çalışmalarında izlenen nesnel açıklık ve düzene dayalı katı standartlar, ısrarcı yöntemler ve geleneksel bakış açısının doğal bir sonucudur (Becer, 2010:273).

“Uluslararası Tipografik Stil” olarak da adlandırılan İsviçre Stili; 1970’lere kadar neredeyse tüm Dünya’da ortak tasarım dili hâline dönüşmüştür. Bu stile hakim

olan düzen ve netlik anlayışıyla ızgara sistemlerinin etkileri günümüz sayfa tasarımlarında da görülmektedir (Meggs ve Purvis, 2012:372).

1.5. Grafik Tasarımda 50'li 60'lı Yıllar

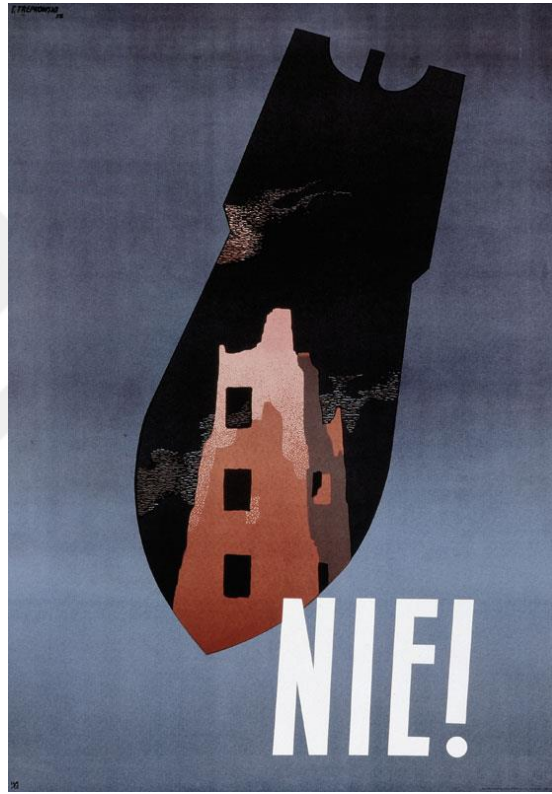
I. Dünya Savaşı sonrası geleneksel anlatımın, görsel iletişimin gereksinimlerini karşılamadığını algılayan grafik tasarımcılar, kavramsal düşüncelerin görsel ifade biçimini anlatacak keşiflere ihtiyaç duymuşlardır. Grafik tasarımda kavramsal görüntünün gelişimi, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda görülürken görüntüler sadece anlatı bilgisi değil, fikir ve kavramlar olarak da aktarılmıştır. Zihinsel içerik ve algılanan içerik aynı tasarımda ifade edilmiş, Yirminci yüzyılın ikinci yarısının patlayan bilgi kültüründe, görsel sanatların tüm tarihi grafik sanatçı için potansiyel biçimler ve görüntüler içeren bir kütüphane olmuştur. Özellikle, yirminci yüzyıl sanat hareketlerinin ilerlemesinden ilham alınmıştır. Kübizmin mekânsal yapıları; gerçeküstücülük, Favizm'in saf renk kullanımı, dışavurumculuk, doğal betimlemeden vazgeçilmesi ve kitle iletişim araçlarının pop art tarafından geri dönüşümü buna örneklerdir. Kavramsal görüntülerin oluşturulması Polonya, Amerika Birleşik Devletleri, Almanya, Fransa ve hatta Küba'da önemli bir tasarım yaklaşımı hâline gelmiştir (Bektaş, 1992:177). Grafik yüzey olarak genellikle afiş, kitap ve plak kapaklarının kullanıldığı bu sayfa düzenlemelerinde; görüntü, iletişimin en güçlü aracı olurken sözel içerik birkaç kelime ya da sadece ürün ismiyle ifade edilmiştir (Meggs ve Purvis, 2012:436). Bu yeni yaklaşımda; sayfa düzeninde topyekûn tasarım ve söz ile görüntünün bütünleştirilmesi aranmaktadır.

Polonya Grafik Sanatı ve Kavramsal Anlatım

1 Eylül 1939'da Hitlerin Polonya'yı istila etmesinden 17 gün sonra Sovyet birliklerinin doğudan Polonya'ya girmesiyle II. Dünya Savaşı'nın şiddet ortamında Polonya'da yedi yıllık bir yıkım döneminin sonunda kültürün pek çok yönü gibi baskı ve grafik tasarım neredeyse sona ermiştir (Bektaş, 1992:178; Meggs ve Purvis, 2012:437). Bu olumsuz koşullara rağmen Polonya'lı Sanatçılar özellikle afiş alanında elle çizim ve boyama tekniklerine dayalı özgün bir stil oluşturmayı başarmış (Becer: 2013:108), tiyatro, sinema afişleri ya da kitap ve plak kapağı gibi kültür

içerikli tasarımlarıyla bu üslup, 1950’ler den sonra uluslararası bir beğeni ile karşılanmıştır (İstek, 2004:77; Becer: 2013:108; Meggs ve Purvis, 2012:437).

Polonyalı afiş sanatçısı Tadeusz Trepcowski’nin (1914–56) kavramsal yaklaşımı; Sayfa üzerinde imge ve tipografi gibi tasarım unsurlarının, içeriğin özümstenerek en basit ifadesine kadar damıtılmış, minimal bir sonucudur. Ünlü 1953 savaş karşıtı afişinde Trepcowski, harap olmuş bir kentin büyük ve tutkulu hikâyesini düşen bir bomba silueti içinde birkaç basit sembolize şekil ve sadece bir kelimeyle ifade etmiştir; hayır! (Görsel 7) (Bektaş, 1992:179).



Görsel 7. Antiwar, poster, Tasarım: Tadeusz Trepcowski, 1953.

Swiss Style ve arkasından Pop Art akımları sürerken, 60’lı ve 70’li yıllarda gelişimine devam eden bu özgün grafik tasarım ekolü, Sürrealizm ve Dada’dan yoğun olarak etkilenmiştir (İstek, 2004:77). Polonya afişlerinde bir sonraki ana eğilim olan bu gerçek üstü tavrda diktatörlük rejiminin sosyal kısıtlamalarına ince bir tepki ve toplumsal karakterin daha kasvetli bir tarafı ele alınırken Jan Lenica (1928-2001) bu yeni metafiziksel duyarlılığı; görseli oluşturan renkli alanları stilize edilmiş akan konturlarla bölerek ifade etmiştir (Görsel 8). Lenica’nın bazı

tasarımlarında art nouveau ruhu da görülmektedir (Bektaş, 1992:181; Meggs ve Purvis, 2012:438).



Görsel 8. Alban Berg Wozzeck, Poster, Tasarım: Jan Lenica,1964.

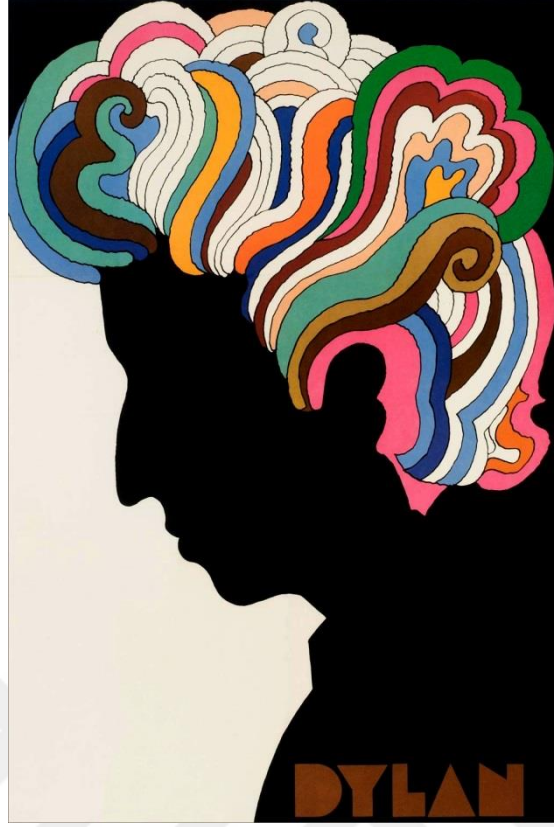
Henryk Tomaszewski, Franciszek Starowieyski, Waldemar Swierzy ve Roman Cieslewies bu üslubun diğer önemli tasarımcılarıdır (Bulduk, 2010:28). Polonya'da güçlü bir eğitim sistemiyle desteklenen grafik sanatı, mimari veya tıp gibi daha geleneksel disiplinlerle bir tutulmaktadır. Bu olumlu ortamda grafik tasarım bir ulusun sosyal ve kültürel yaşamı üzerinde yoğunlaşmış ve kristalize olmuştur (Bektaş, 1992:187).

Amerika'da 50'li 60'lı yıllar ve Kavramsal Anlatımlar

Amerika'da ise, 1950'li yıllar illüstrasyonun en parlak dönemidir. Bu dönemde grafik tasarım alanında "heavy illustration" adı verilen gerçekçi ve ayrıntılı resimlemeler yaygın olarak kullanılmıştır (Haştemoğlu, 2014:23). 1950'lerden sonra fotoğrafçılıktaki gelişmeler, bazı New Yorklu tasarımcıların illüstrasyona daha kavramsal bir açıdan yaklaşmasına sebep olmuştur. Bu sanatçıların en önemlileri; Seymour Chwast, Milton Glaser, Reynolds Ruffins ve Edward Sorel' dir (Bektaş,

1992:187; Meggs ve Purvis, 2012:440). Milton Glaser ve Seymour Chwast önderliğinde kurulan “Push Pin” stüdyosunda bir araya gelerek, “Push Pin Style” adı verilen ortak bir tasarım dilinin doğuşuna ortam hazırlayarak (Becer, 2013:109), Sayfa üzerinde tipografik ve imgesel unsurları kavramsal ve dekoratif bir görsel bütünlükle birleştirmişlerdir.

1960’larda Glaser’in illüstrasyonlarındaki şematik çizim tarzı; çizgi romanların basit ikonografisini, Art Nouveau’nun arabeskinini, Japon baskılarının yüzeysel renklerini, Art- Deco’nun çizgilerini, Matisse’in kesilerek şekil verilmiş biçimlerini ve hatta çağdaş pop sanatının dinamiğini yansıtıyordu (Bektaş, 1992:188). Altmışlı yılların grafik sanatçılarının eserlerinde canlanan Art Nouveau estetik formları etkisiyle Glaser Bob Dylan afişinde, konunun özünü kişisel görüşleriyle bağdaştırmıştır (Görsel 9). Bu tasarımda şarkıcının kişiliğini en yalın unsurlar ve kavramsal bir yaklaşımla ifade ederek kontrast unsurlarla karmaşıklığı ve sadeliği aynı anda kullanmış ve parlak renkli saç desenlerini, siyah bir silüet halindeki sanatçının yüzüyle birleştirmiştir. Afişin yaklaşık altı milyon kopyası bu en çok satan plak albümü için basılmıştır.



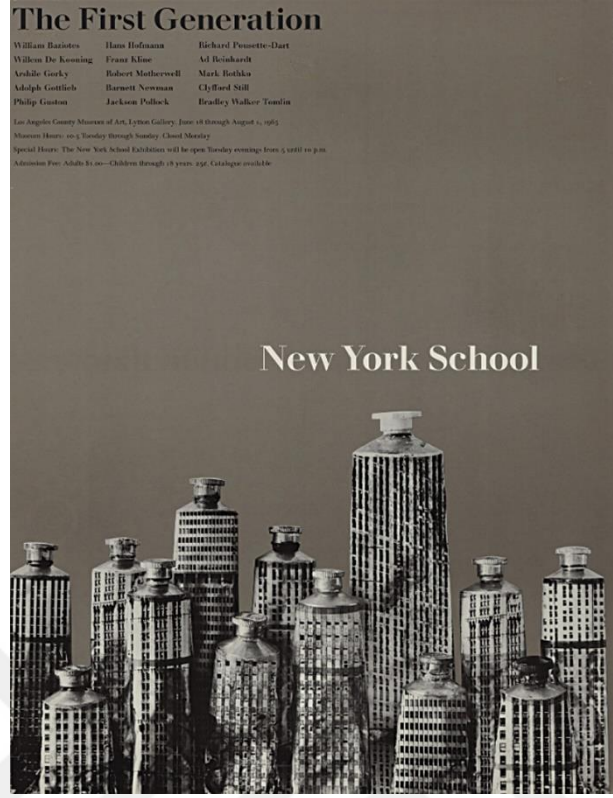
Görsel 9. Bob Dylan, Poster, Tasarım: Milton Glaser, 1967.

Glaser Fransız Devrimi'nin anısına açılan bir sergi için hazırladığı 'Artis 89' isimli afişinde (Görsel 10), Fransa'nın özgürlük sembolü haline gelmiş olan Frigya başlığını odak noktasına yerleştirerek konuyu kavramsal bir ifadeyle görselleştirmiştir. Bu eserinde; sayfa alanını ince çizgiler ile kare modüllerden oluşan bir ızgara sistemine bölmüş ve tipografik unsurları illüstrasyonun dışında, bir ızgara sisteminin belirlediği sınırlar içerisinde farklı boyutlarda yerleştirmiştir (Bektaş, 1992:191).



Görsel 10. Artis 89, Poster, Tasarım: Milton Glaser,1967.

Paul Rand, Lou Danziger, Herbert Leupin ve Raymond Savignac gibi tasarımcılar ise, iki ayrı simgeyi bir araya getirerek elde ettikleri “kavramsal görsellerle” formu ve içeriği bir araya getirmenin diğer bir yolunu keşfetmişlerdir. Lou Danziger’ın afiş çalışmasında, gökdelenlere dönüşen boya tüpleri (Görsel 11), New York School: The First Generation’ın kapağı olmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:446, 447).



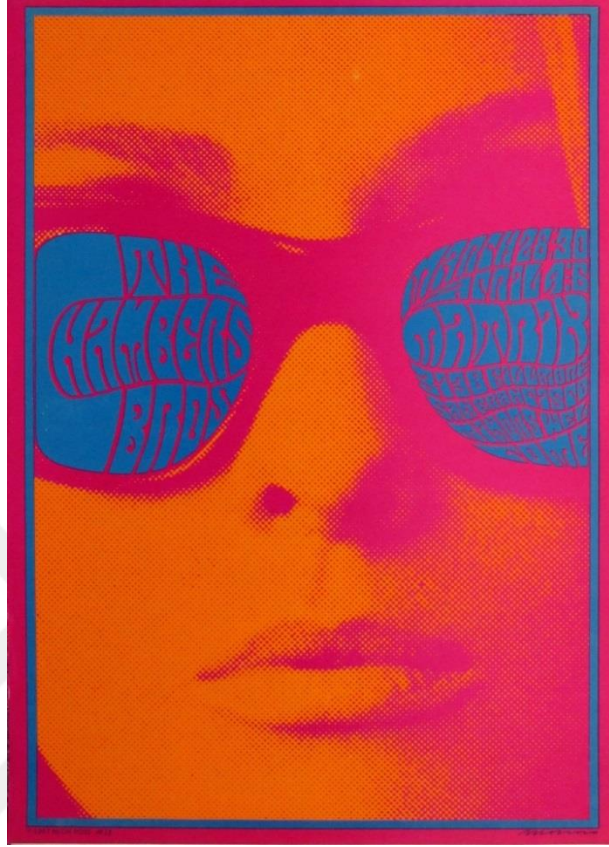
Görsel 11. New york school, the first generation, Poster, Tasarım: Lou Danziger, 1966.

“HIPPIE” Hareketi ve 68 Kuşağı

1960'lı yılların sonuna doğru, tüm dünyada esen özgürlük akımından ve savaş karşıtlığından etkilenen gençler bu kuşağı oluşturmuşlardır. Savaş aleyhtarı söylemi, dinlediği rock müziği ve uyuşturucu kullanımı etrafında odaklanan yeni bir dünya görüşü, popüler kültüre hâkim olmuştur (İstek, 2004:77). Aynı dönemde kapitalist birçok ülkede ve özellikle ABD'de sisteme aykırı hareketleriyle ön plana çıkan Hippiler, özgürlükçü ve anti militarist bir akım oluşturmuşlardır. Ticari mesajlar yerine sosyal aktivizmin silahı olan bu afiş kültürünün ilk dalgası, San Francisco'nun bir bölgesi olan Haight-Ashbury'da 1960'lı yılların sonundaki hippie alt kültüründen doğmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:448).

Bu kültürel ortamı ifade eden sayfa tasarımları kaynağını; Art Nouveau'nun akıcı, kıvrımlı eğrileri, kısa op-sanat hareketi ile ilişkili yoğun optik renk titreşimi ve popüler kültürden almıştır. 1960'lı yıllardaki danslar, yüksek sesli müzik ve ışık gösterileri sayfa tasarımına; Art Nouveau'nun varyantları olan dönen çizgiler ve harf formları olarak yansımış, iletişim işlevinin göz ardı edildiği tipografik unsurlara kavramsal ifadeler yüklenmiştir (Görsel 12), Bu stilin öncüsü güçlü imajları ile Wes

Wilson'dur. Victor Moscoso Kelly / Mouse stüdyoları ve Peter Max diğer önemli sanatçılardır (Bektaş, 1992:196).



Görsel 12. Chamber Brothers, Poster, Tasarımcı: Victor Moscoso, 1967.

Almanya'da Foto-Grafik

Avrupa grafik tasarımında, özellikle Batı Almanya'da 1960'lı yıllardan 1990'lara kadar uzanan dönemde, temelde fotoğrafa dayalı farklı unsurlardan oluşan fotografik imgelerin, kolâj ve montaj teknikleri ile şaşırtıcı bir yaklaşım içinde kullanıldığı, manipülasyona dayalı bir üslup ortaya çıkmıştır (Bektaş, 1992:202; Meggs ve Purvis, 2012:451). Kitap ve albüm kapakları, dergi sayfaları, konser, televizyon ve radyo afişlerinin tasarımında bu üslubun başarılı örnekleri üretilirken (Bulduk, 2010:28), Gunther Kieser, Willy Fleckhouse, Günther Rambow gibi Alman tasarımcılar, bu tekniği yaygın olarak kullanmışlardır (Haştemoğlu, 2014:23).

1959'da Münih'te çıkmaya başlayan Alman dergisi "Twen" hedef aldığı özel kesim (265x335mm) ve grafik tasarımıyla, sayfa düzeni anlayışına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Derginin sanat yönetmeni Willy Fleckhaus, nitelikli fotoğraflarla

kurguladığı dinamik sayfaları; görüntülerin önemli kısımlarını fotoğraflardan çıkar gibi büyüterek veya tipografinin kâğıdın beyazıyla değişik biçimlerde kompoze edildiği “Twen” dergisinin cesur sayfa düzenleri, dergi tasarımında önemli bir kilometre taşı olmuştur (Görsel 13), (Bektaş, 1992:205). Ayrıca çarpıcı görüntüler, basit tipografi, kontrast sağlayan sert siyah renk kullanımı ve katı ızgara yapısı, Twen dergisinin sayfa düzeninde İsviçre formülizminin etkisini göstermektedir.



Görsel 13. Twen dergisinden sayfalar, Sanat yönetmeni: Willy Fleckhouse, 7. Sayı 1962.

Grapus Grubu ve Fransa

Mayıs 1968'de Paris'teki öğrenci isyanları sırasında, sokaklar çoğunlukla amatörler tarafından el yapımı posterler ve pankartlar ile doluyken, üç genç tasarımcı; Pierre Bernard, François Miehé, Gerard Paris-Clavel tasarımlarında ticari amaçlardan ziyade gerçek insan ihtiyaçlarını ele almak istiyorlardır. Bu amaçla tasarımlarını politik, sosyal ve kültürel yönlerle çevirmek için 1970'li yıllarda Grapus stüdyosunu kurmuşlardır (Meggs ve Purvis, 2012:455, 457; Bektaş, 1992:208, 209).

Grapus sayfa tasarımlarında, eller, kanatlar, güneş, ay, toprak, havai fişekler, kan ve bayraklar gibi kolayca anlaşılan evrensel sembolleri tercih edilmiştir. Tipografik arındırma, el yazısı başlıklar ve grafiti çizimleri ile ham bir canlılık ve enerji oluşturularak genellikle güçlü grafik etki için, ana renkler kullanılmıştır. Grapus grafikleri sergisine ait 1982 Afişinde (Görsel 14); sayfayı kaplayan dairede,

sarı gülümseyen bir yüz, Mickey Mouse kulakları ile Hitler'in saçları ve bıyığı, komünizm sembolleri, Fransız üç renginden oluşan gözler ve başının üstünden filizlenen küçük bir televizyon anteni, kavramsal ifadeler içermektedir (Meggs ve Purvis, 2012: 457).



Görsel 14. Grapus, Exhibition Poster, Tasarımcı: Grapus Grubu, 1982.

1970'lerde Grubun kurucusu olan üç sanatçının hocalığını da yapan Polonyalı sanatçı Henryk Tomaszewski'nin tasarım yaklaşımıyla, Fransız dışavurumcu tavrının birleşiminden meydana gelen Grapus'un sayfa tasarımı özellikleri; graffiti ile kolajın birlikte yer aldığı kavramsal bir görsel anlatım biçimi olarak özetlenebilmektedir (Bektaş, 1992:210).

Uluslararası Etkileşim

1960'larda, uluslararası bir diyalog dönemi başlamıştır. Uluslararası Tipografik tarzın saf geometrisi ve Amerikan tasarımının sınırsız özgürlüğü, dünyadaki tasarım faaliyetlerini de etkilemiştir. Güneydoğu Asya ve Orta Doğu'daki

olayların Avrupa, Amerika ve Japonya'yı doğrudan etkilemesi gibi, kavramsal yenilikler ve görsel buluş da hızla yayılmıştır (Bektaş, 1992:215).

Yirminci yüzyılın sonlarının ileri teknolojisi (elektronik ve bilgisayar); Doğu ve Batı fikirleri, el sanatları ve endüstriyel üretim gibi eski ve modern kültürler arasında görsel formata bürünmüş eşzamanlı kültürel bir bilgi ortamı sağlamıştır. Bu karmaşık kültürel ve görsel çeşitlilik dünyası, geniş bir küresel diyalogun, ulusal vizyonlarla bir arada yaşadığı grafik tasarım için patlayıcı ve çoğulcu bir ortam oluştururken, Doğu ve Batı kültürlerinin tasarım entegrasyonuna, İngiltere ve Japonya önemli katkılarda bulunmuştur (Meggs ve Purvis, 2012:482).

İngiltere'nin Uluslararası Tasarıma Katkıları

Kraliçe Elizabeth (1533-1603) döneminde, İngiltere büyük bir deniz gücü hâline gelmiş ve geniş sömürge imparatorluğunu başlatarak, İngiliz sosyal geleneklerini ve dilini dünyaya yaymaya çalışmıştır. Bu uluslararası etki bugün hâlen devam etmektedir (Meggs ve Purvis, 2012:483).

İngiliz grafik tasarımı, Alan Fletcher, Colin Forbes ve Bob Gill gibi tasarımcılar tarafından 1962 yılında çekirdeği kurulan tasarım stüdyosu ile kimlik kazanmıştır. Büyüyerek "Pentagram" adını alan bu stüdyo, çok çeşitli stil ve konular ile Newyork, San Fransisko ve Zürih'te bürolar açarak uluslararası bir tasarım kuruluşu hâline gelmiştir (Haştemoğlu, 2014:24). Araştırmacı ve sorunun temeline uygun tasarım çözümlerine bir takım değerler katarak görsel sürprizler geliştirme yeteneği, Pentagram tasarımının belirleyici özellikleridir (Bektaş, 1992:227; Meggs ve Purvis, 2012:483). Avant-garde bir çizgiden çok, çağdaşlık duygusunu güçlü bir tarihsel kavrayışla bağdaştırmayı tercih eden Pentagram, bu özelliğiyle geleneksel İngiliz yapısını yansıtmaktadır (Bektaş, 1992:227).

Savaş Sonrası Japonya

Yirminci yüzyıl boyunca devam eden özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda hızlı endüstrileşme sürecine giren Japonya, kendisini Batı toplumuna uyarlamaya çalışmıştır. Ryuichi Yamashiro, Yasaku Kamekura, Masuda Tadashi, Tadaroni Yokoo ve Japonların öne çıkan tasarımcılarıdır (Bulduk, 2010:29). Dönemin usta tasarımcılarından olan Ikko Tanaka incelikli çalışmalar yaparken,

Japonya teknoloji bakımından hızla gelişerek bilgisayarı kullanarak tasarım yapan ilk ülke olmuştur (Kızıldemir, 2015:40).

Konstrüktivist tasarım ilkeleri, yeni Japon grafik tasarımını oldukça etkilemiştir. Konstrüktivizmin sistematik organizasyonu ile güçlü teorik temeli; sezgisel problem çözme aktivitesine sahip, basitleştirilmiş geleneksel sembolik Japon eğilimi ile yumuşatılmıştır (Meggs ve Purvis, 2012:489). Avrupa Konstrüktivizminin asimetrik dengesinin yerine, görüntüyü genellikle ortalamayı ve kompozisyonu ortada yer alan bir eksen tarafından kurmayı yeğlemişlerdir. Bu yaklaşım, Japon el sanatlarının çoğunda görülen kompozisyon geleneğini yansıtır (Bektaş, 1992:216, 217). Ikko Tanaka'nın "Nihon Buyo" afişinde; soyutlanmış japon portresi, sayfa düzeninde bir ızgara sistemi üzerine inşa edilen geometrik renk alanlarıyla ifade edilmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. Nihon boyo, poster, Tasarım: Ikko Tanaka, 1981.

1.6. Uluslararası Stile Karşı Çıkış ve Postmodernizm

1968'lerden itibaren İsviçre'li tasarımcı Wolfgang Weingart, İsviçre stili tasarım anlayışını sorgulamış ve ilkelerinin yıkılması gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır (Bulduk, 2010:30). “Yeni Modernistler” olarak da adlandırılan postmodernist tasarımcılar; Jan Tschichold'un 1930'larda olgunlaştırdığı Yeni tipografi ve son modern üslup olan İsviçre Tipografisi ile formulize edilen ideal tasarım yöntemlerine karşı çıkmışlardır. İsviçre üslubunun ızgara yapısına dayalı konformizmi ve dikdörtgen form anlayışına tepki olarak, imge ve harfleri görsel efektler için, rahatsız edici çatışma ve zıtlıkların birer öznesi haline dönüştürmüşlerdir (Becer, 2010:277, 278). Bu karşı çıkışın belirtileri Rosemarie Tissi ve Siegfried Odermatt'ın tasarımlarında da görülmektedir.

1970'li yıllarda ilk olarak mimaride kendini gösteren daha sonra diğer sanatları da içine alan postmodernizm; modern hareketin geleneği reddeden tavrına karşılık, geçmişten gelen ve kendi açısından kullanılabilir olan bazı öğeleri, zamana adapte ederek, yeniden oluşturmaya çalışmıştır (Akgül, 2008:71, 72). 1980'lerde güçlenen bu yeni dönemin tasarımlarında; İtalyan Fütüristleri, Dada, Rus konstrüktivistleri, El Lissitzky, Bauhaus'tan Bayer, Moholy-Nagy ve Piet Zwart gibi sanatçıların ilkelerinden çok eserleri, yeni bir bağlamda kopya edilmiştir. Temel bir felsefesi ve çizgisi olmayan post modern yaklaşım, grafik tasarım alanına biçim ve hareket çeşitliliği getirerek özgür ve dışavurumcu bir çağ başlatmıştır (Bektaş, 1992:230).

Postmodernist yaklaşımlar 1980'lere doğru Amerikalı grafik tasarımcıların üzerinde de etkisini göstermiş, özellikle yaygın bilgisayar kullanımına yer veren ve İsviçre tasarımına karşı çıkan “Amerikan Yeni Dalga” akımı ortamında büyük grafik tasarımcılar yetişmiştir. “California grafik tasarım ekolüne dikkatleri çeken ve “Yeni Dalga'nın Kraliçesi” unvanını da alan April Greiman izleyiciyi şaşırtma, heyecanlandırma ve sarsmayı amaç edinen yeni dalga hareketiyle anılmıştır” (Bıyıklıoğlu, 1996:50). Önceleri Weingart ile Basel' de çalışan daha sonra Los Angeles'te kendi stüdyosunu kuran April Greiman, çalışmalarında derinliği ortaya çıkaran illüstratif fotoğrafları ile postmodernist ilkeleri benimsemiştir (Becer, 2013:110).

Akılcı tasarım ilkelerini reddeden postmodernist tasarımcılar öznel bakış açılarıyla, kendilerini ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Neville Brody, Duffy Design Group, Grapus ve Rudy Vanderlans gibi tasarımcılar postmodernizme uygun başarılı çalışmalar üretmişlerdir (İstek, 2004:78).

İçinde bulunduğumuz dönemde ise, görsel iletişim tasarım uygulamalarında, Pop Sanat, Yeni Dışavurumculuk ve postmodernizm gibi çok sayıda farklı üslubun etkileri görülmekte, bilimsel ve teknolojik gelişmeler tasarım üsluplarını etkilemektedir (Haştemoğlu, 2014:25).

Bilgisayar Dönemi ve Neville Brody

1980’li yıllarda teknolojinin gelişmesi, bilgisayarın yaygınlaşması, yazı karakterlerinin artmasına ve kişisel tasarımların oluşmasına yardımcı olmuştur. “Adobe” firması “Post Script” yazılım dilini, “Aldus” firması “Freehand” i ve yine “Adobe” firması mucize program “Photoshop’u” tasarımcıların kullanımına sunmuştur (Bulduk, 2010:30). Postscript dilinin bulunmasıyla farklı puntodaki harfleri yüksek çözünürlükte basabilmek mümkün hâle gelmiş, daha önce sadece foto dizgi üniteleriyle elde edilen keskinlik ve netlik masaüstü lazer yazıcılarla sağlanmaya başlanmıştır (Uçar, 2004:121). Desen ve fotoğraf alanlarında uzman grafik tasarımcılar aynı yıllarda bilgisayarı; işlerini tamamlamak için kullanılacak bir araç olarak görürken, Mac’in kullanıma başlanması ile tasarımın ve tipografinin doğal aracı olarak gören bir kuşak doğmuştur (Weill, 2009:118).

Bilgisayar çağına geçişte grafik tasarımın yönünü belirleyen ve son yüzyılın en büyük grafik tasarımcısı olan Neville Brody (1957), kendine özgü ve çarpıcı çalışmalarıyla Dünya çapında büyük yankı uyandırmıştır (Bulduk, 2010:30). Brody, önceleri plak kapağı tasarımlarıyla dikkat çekerken, özellikle 1980 sonlarında “Face” dergisi için yaptığı çalışmalarla ait olduğu kuşağın dergi sayfası tasarımına bakışını kökten değiştirmiştir (Becer, 2010:279). Çalışmaları, kökleri 20. yüzyıl başlarındaki sanat akımlarına, özellikle Dadaizm ve Konstrüktivizme dayanan bir geleneğin taklidi değil, parçasıdır (Bektaş, 1992:251). Brody, kuşkusuz ürettiği özgün dekonstrüktivist (yapıbozumculuk) tipografi ile çığır açmıştır. Kısaca nasıl okunduğu değil, ne gibi bir duygu verdiği yazının önemini teşkil etmiştir. Neville Brody işini öyle bir ustalıklarla yaptı ki işlev bozukluğu bile gözükmemiştir (İstek, 2004:78).

Brody, teknolojinin dikte ettiği sınırlılıkların aşılması gerekliliğini vurgulamış, tasarımlarında günümüzün teknolojisine duyulan inanca meydan okuyan, insani biçimlerin yönettiği bir dinamizm anlayışını benimsemiştir. (Bektaş, 1992:251).

Grafik tasarım teknolojik gelişmelerle dil ve biçim yönünden etkilenirken, postmodernist tasarımlardaki görsel efekt ve imge kalabalığının en önemli nedeni olarak bilgisayar teknolojisi gösteriliyordur (Becer, 2013:111, 112). Yayıncılık ve renk dünyasındaki teknolojik gelişmeler, ancak gerçek tasarımcıların elinde tüm fonksiyonlarıyla ve gerçek anlamda kullanılabilecektir. Hatta gelişmeleri de buna bağılıdır. Çünkü gerçek ve kalıcı yatırım, bilgiye ve insana yapılan yatırımdır (Bıyıklıoğlu, 1996:70). Uçar (2004:121)’a göre, bilgisayar denen bu aracın ancak arkasında duyarlı, bilgili, sezgili ve yetkin bir tasarımcı oturduğu sürece işe yarayacağıının anlatılması gerekmektedir. “Yeni ve özgün fikirleri ifade etmek, güçlenmek, daha iyi işler yapabilmek ya da daha yeni ufuklar araştırabilmek için, bilgisayarın bir araç olduğu unutulmamalıdır” (Bıyıklıoğlu, 1996:70).

1.7. Günün Grafik Tasarımı

Zamana bağımlı bir sanat disiplini olan grafik tasarım (Bektaş, 1992:23), günümüz tasarımcılarını bilgisayar ve donanımlara teslim olmak durumunda bırakmıştır (Weill, 2009:140). Sayfa düzeni oluşturmak için harcanan zaman düşünöldüğünde, tasarım sürecini ekran üzerindeki yazı tipleri, puntolar, satır aralıkları ve sütunlar gibi unsurları taslak halinde görebilmenin büyük avantaj sağladığı söylenebilir ancak gelişmiş yazılımlarla tasarlamak istenenden daha fazlasını anında görebilmek mümkün hâle gelince, zihinde tasarlamamanın öneminin apayrı bir işlev olduğu unutulmuştur. Bu da tasarımcı kimliğinde ve tasarımda yeni problemler doğurmuştur. Neil Postman bu durumu “Teknik gelişmeleri kontrol edebilecek duruma gelmek istiyorsak, ilk önce bilgiyi ve bilinci güçlendirmeliyiz” diye açıklamaktadır (Bıyıklıoğlu, 1996:66, 67).

Özgün üretim sürecinde kişisel beceri, düşünce ve felsefenin yanı sıra; bilimsel buluş ve teknolojiler de tasarım üsluplarını yönlendiren etkenlerdir. Bu etkenler film, video ve bilgisayar gibi günümüz grafik tasarım anlayışını biçimlendiren araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Becer, 2013:112). Yüzyılın son yıllarında iletişim devrimi, çanak antenlerle tüm dünyayı global bir köye

dönüştürmüştür. Ardından da internetin ortaya çıkması ve etkileşimlilik ile grafik tasarım hareket kazanmasıyla dünün grafikeri günümüzde daha çok multimedya ile uğraşmaktadır (İstek, 2004:78). Dokunmatik ekranlar, kalem yapısı ve hassasiyetinde "graphic pen"ler, akıllı işletim sistemleri ve kablosuz ileti araçlarıyla bilgisayar, tasarımcı ve diğer kullanıcılara sınırsız olanaklar sunmaktadır. 1990'larda CRT ekranların renk tanımları ve ekran çözünürlükleri belli noktalarda kısıtlayıcı iken, 2000'lerde sıvı kristal ekranlar görselliğe boyut, renk ve çözünürlük konusunda yeni açılımlar sağlamaktadır (Haştemoğlu, 2014:29) Çağdaş grafik tasarımın bugünkü diline tasarımcı kimliği olmadan, düşünmeden, sadece bilgisayar kullanarak kısa zamanda ulaşmak mümkün değildir. Yani özgün üretim bir yazılımda değil, ne yapacağını bilen tasarımcıdır. Bu yeterliliğe sahip olmayan tasarımcı hangi yazılımı kullanırsa kullansın üretken olamayacaktır (Bıyıklıoğlu, 1996:69).

Günümüz iletişim biçimlerinin dijital ortamda gerçekleşiyor olması, kavramları da değiştirmekte, alanın etkinliklerini yalnızca grafik tasarım ya da tasarım kavramı karşılayamamaktadır. Bu alanda medya plânlaması, iletişim tasarımı, görsel iletişim, sanal gerçeklik, bilgisayar destekli tasarım ve bilişim vb. kavramlar grafik tasarım alanına girmektedir (kulturturizm.gov.tr, 2017).

Sayfanın tasarımı, tarih öncesi dönemden günümüze oldukça önemli bir yol kat etmiş; kâğıt üzerindeki şekillenmiş bilgilerden, elektronik ortamdaki belgelere, web sayfalarından, etkileşimli grafiklerin temeline, tüm bu grafik yüzeylerde, sayfa kavramında düzen oluşturmak için kullandığımız tasarım ilkelerinin geçerliliği, kendini geliştirmiş ama esas olarak değişmemiştir. Bu tezin araştırma konusuna uygun olarak, grafik tasarımcıların özgün ve çağdaş üretimler yapan yetkinliğe sahip olması yolunda; geçmiş sanat akımlarından beslenerek, gelişen teknoloji ve teknikleri benimsemesi, temel tasarım ilkelerine hâkim olmaları gerektiği düşünülmektedir.

1.8. Türkiye’de Grafik Tasarım

Doğu ve Batının Entegrasyonu

Görsel iletişim şeklinde oluşturulmuş mesajların en belirgin özelliği, kalıcılığı ve farklı zamanlarda etkinliğini sürdürebilmesidir. Bu fark görsel iletişimin kalıcılığını ve belge niteliğinde kullanılmasını öne çıkarmıştır (Uçar, 2004:19). Bu

sebeple, iletişimin en etkili ve yaygın kullanım alanı görsel iletişim olmuştur. Türkiye köklü tarihsel geçmişi boyunca birçok kùltür ve medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Görsel sanatlar alanında da, ebru (su üzerine resim), hat (güzel yazı), minyatür gibi birçok geleneksel sanat disiplinleri de bu topraklardan çıkmıştır (Beşirdoğan, 2018:6). Araştırmanın bu bölümünde, sayfanın tasarımında kullanılan öğelerle ilişkili bu sanat disiplinlerinin, Doğu ve Batı kùltürü arasındaki entegrasyonuna kısaca değinilecektir.

Akdenizli (1999:46)’nin Muhiddin Serinden aktarımına göre “Türk Hat Sanatı’nın grafik sanatlarımızın tipografi alanıyla doğrudan ilişkisi olduğu kesindir. Hat sanatı ile hattat’ın tanımını yaptığımızda tipografi ile tipografin benzerliği kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Hat, lûgatta uzun ve doğru yol; mastar olarak yazı yazmak manalarına gelir. ”

XV. Yüzyılda Abdurrahim Harezmi’nin (islamansiklopedisi.org.tr, 2019) nesta’lik kıt’ası sayfa tasarımında (Görsel 16), matematiksel bir yapı ve diyagonal ızgara ya da açılı ızgara sisteminin kullanıldığı görölmektedir. “Benzer ızgara sisteminin şaşırtıcı bir benzerlikle; 1923’ te El Lisstszky tarafından konstrüktivist yaklaşımla, Vladimir Mayakovsky’ nin “Dlya Glosa” adlı yazınsal şiir kitabı sayfalarında kullanıldığı görölür” (Görsel 16), (Bektaş, 1992:60, 61).



Görsel 16. Nesta'lik küt'ası, Tasarım: Abdurrahim Harezmi ve Dlya Glosa'dan sayfa, Tasarım: EL Lissitzky, 1923.

Osmanlı Hat sanatının son halkası ve Batılı talik yazı sanatının da ilk halkası olarak zikredilen hattat Emin Barın (1913-1987), kendi ad ve soyadını kullandığı kufi yazı biçiminden esinlenerek, 26x26 cm ebatlarında hazırladığı çalışmasında (Görsel 17), (Kınık ve Ceylan, 2012:93); “Latin abecesine uyarladığı hat sanatına çağdaş bir kimlik kazandırmıştır. Ayrıca kültürel geçmişimizin çağdaş yorumlara her zaman açık olduğunu göstermiştir (Uyandur, 2015:447).” Bu değerlendirme bize Hat Sanatı ile tipografinin ilişkisini kanıtlar niteliktedir.

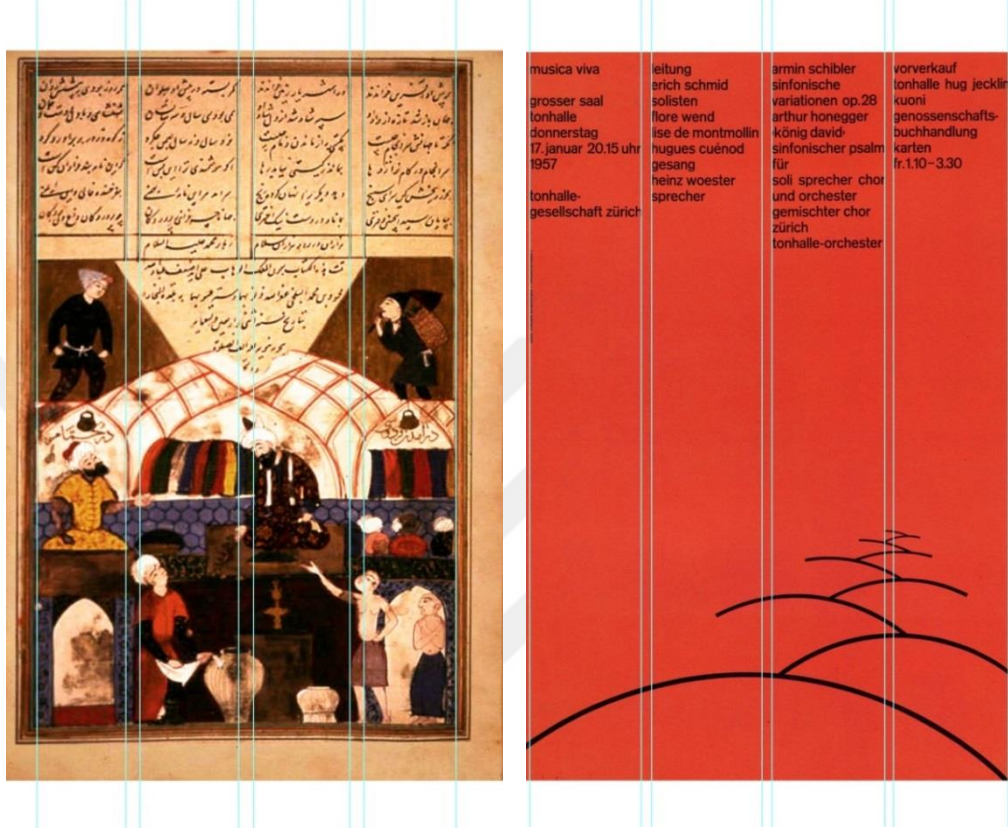


Görsel 17. Emin Barın kufi yazı biçiminde Latin yazı grafiği örneği, Tasarım: Emin Barın.

Minyatürün grafik sanatlar üzerindeki etkisine örnek olarak ise illüstrasyonu gösterebiliriz. Türk minyatürü yüzyıllardır farklı üsluplarda gelişimini sürdüren, gerçeği yansıtan ve tarihi belge niteliğinde sayılabilecek önemli bir sanat dalıdır. Literatürde izah edici resim anlamına gelen illüstrasyon; görgü tanıklarının ifadesi ile yaşanan olayların görselleştirilmesi, kitap içerisindeki metinlerin daha anlaşılabilir olması ve bir ürünün tanıtımının yapılması için kullanılmaktadır (Atan, 2013:23).

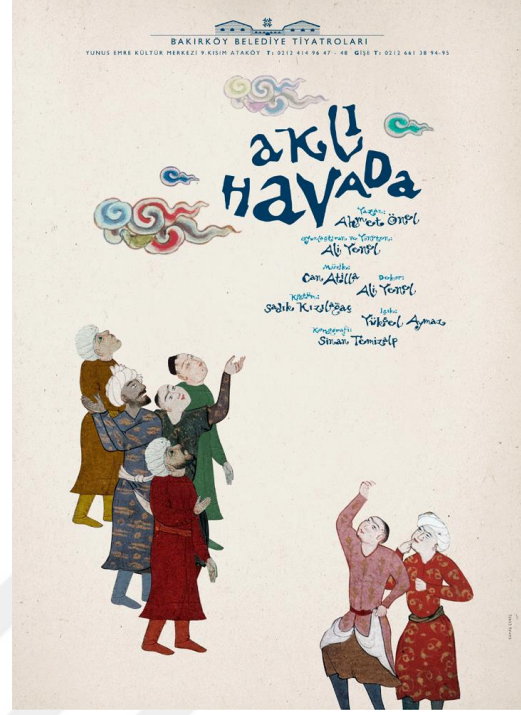
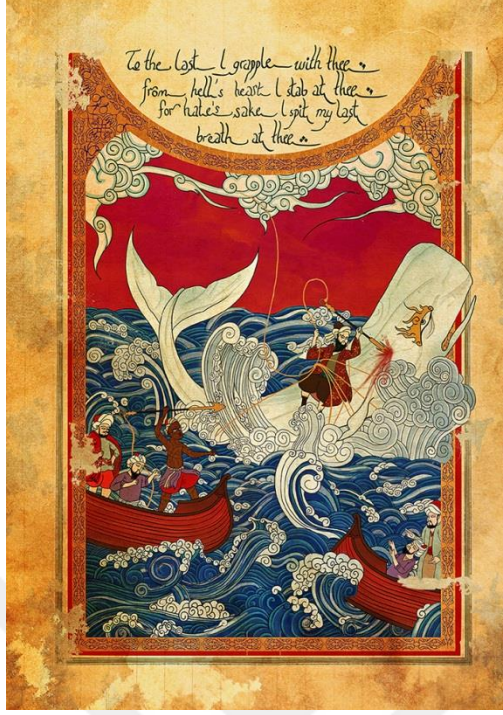
Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan, resimli Firdevsî Saray Şehnâmelerinde minyatür kullanıldığı görülür. Bu eserin mukaddimesi Eski Önsöz olan bir sayfasın da (Görsel 18); rengarenk peştamalların asılı olduğu kubbeli hamamın soğukluğunda oturan figür ile elindeki paraları hamamcının önlüğüne atan yaşlıca figür Firdevsî olmalıdır. Hamam kubbesinin iki yanına yerleştirilen erkek figürleri günlük işlerini yapan dışarıdaki insanları temsil ederler (Tanındı, 2008:269, 280, 281). Topkapı'daki bu eserin sayfa düzeninde; metni destekleyen minyatür kullanımına yer verilmiştir. Sayfanın üst kısmından başlayarak dört sütundan oluşan sayfa tasarımında, sütun ızgara sistemine uygun matematiksel bir plana uyulmuştur.

Benzer bir sayfa düzeni beş asır sonra, Uluslararası Stilin öncülerinden Josef Müller Brockman'ın; 1957 Zürih Tonhalle musica viva konser afiş serisinde (Görsel 18), günümüz sütun ızgara sisteminin Latin abecesi ve batı yorumuyla minimal bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 18. Firdevsi hamamda Horasan, 1580 civarı, H.1514, y.511a, Zürih Tonhalle. musica viva. Konser afişi, Tasarım: Josef Müller Brockman 1957.

Kültürel değerlerimizden yola çıkarak özgün yorumlara ulaşan Murat Palta, kült sinema filmlerinin sahnelerini minyatür tekniğiyle yeniden yorumlamıştır (Görsel 19). Doğu ve Batı dünyasında eskiden beri kullanılan Türklerin de geleneksel kitap resimleme sanatı olan minyatürün, Batı kültürünün ürünü olan sinema sahneleriyle etkileşime geçmesinden oldukça farklı bir sentez ortaya çıkmıştır (Uyandur, 2015:450). “Aklı Havada” oyunu için 2010’ yılında yaptığı afiş tasarımı Savaş Çekiç’ de minyatür sanatını esin kaynağı olarak kullanmıştır (Görsel 19).



Görsel 19. Moby Dick, minyatür film afişi, Tasarım: Murat Palta, Akli Havada tiyatro oyun afişi, Tasarım: Savaş Çekiç.

Karikatür de Türk grafik sanatı tarihinde karşımıza çıkan disiplinlerden biridir. Öyle ki, başlangıcı Tanzimat Dönemi'ne kadar dayanmaktadır. Akdenizli (1999:81)'nin Turgut Çeviker'den aktarımına göre; ilk mizah dergisinin 12 Kasım 1870 tarihli Diyojen olmayıp, 23 Ekim 1870 tarihli Terakki gazetesinin mizah eki olduğunu söylemektedir. "Teodor Kasap'ın 1869 yılında yayınladığı Türkçe Diyojen herhangi bir gazete ilavesi olmadan yayınlanan ilk Türkçe mizah gazetesi olmuştur. Gazetede ilk yayınlanan Garabet Panosyan karikatürü Cumhuriyet dönemi boyunca ilk Türk karikatürü olarak sunulmuştur" (Öğdü, 2011:25).

Bu bilgiler ışığında Türk Grafik Sanatının, köklü bir geçmişi olan Türk Sanatları ile güçlü bir bağı olduğu, Lâtin abecesinin kullanımıyla kabuk değiştirdiği ve batıdaki teknolojik gelişmeler ile modern akım ve üslupların enformasyonuna uğradığı söylenebilmektedir.

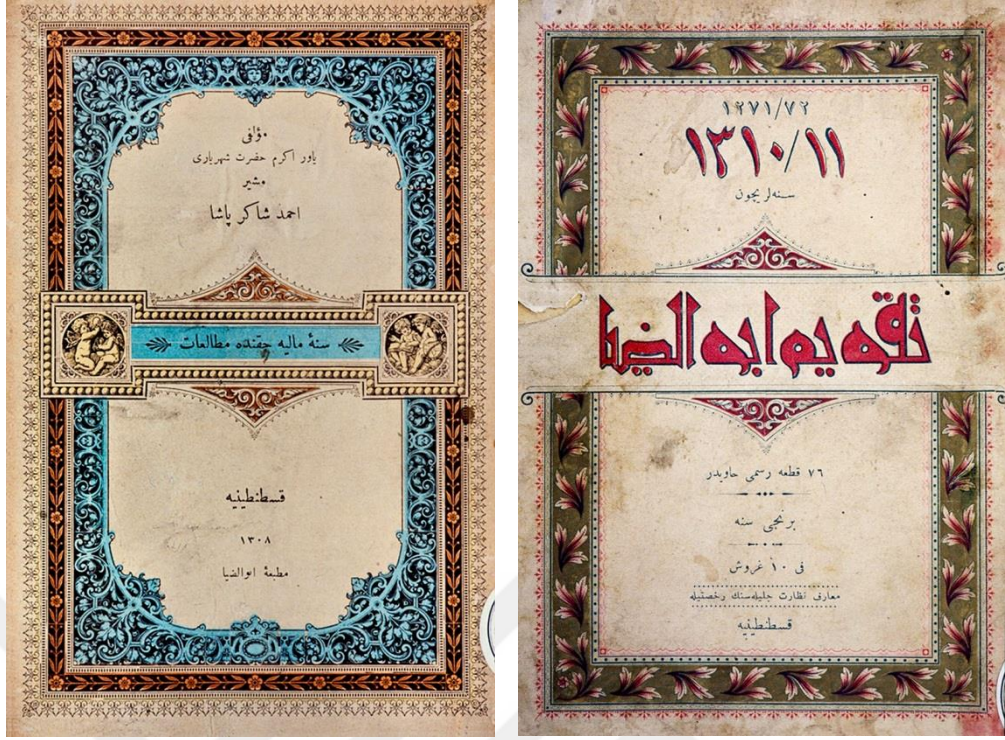
Osmanlı'da Matbaa

Grafik sanatları öteki sanat dallarından ayıran önemli bir özellik, yapılan işin baskı için tasarlanmış olmasıdır. İbrahim Müteferrika ile başlayan basımcılık tarihi, Türk Grafik Tarihinin de temeli sayılmıştır (Kalafat Alpaslan, 2006:199).

Türkiye’de ilk basımevi Türk topraklarına yerleşen Museviler tarafından İstanbul’da 1493 yılında kurulmuştur. İlk Türk basımevi ise 16 Aralık 1727 yılında İbrahim Müteferrika ve Said Efendi tarafından İstanbul’da kurulmuştur (Beşirdoğan, 2018:7; Becer, 2013:112, 113). İbrahim Müteferrika 1729’dan sonraki 13 yılda 17 tane kitabın basımını gerçekleştirmiştir. “Vankulu Sözlüğü” için Arap harfleri ilk kez metal döküm olarak hazırlanmıştır. “Cihannüma” ve “Tarihi-i Hindi Garbi” adlı kitaplarda ise ilk defa resim ve haritalar yer alırken, “Grammaire Turque” (Türkçenin Grammeri) adlı kitabın basımında ilk kez Latin Harfler kullanılmıştır (Bulduk, 2010:32). Dönemin hattatları, Kuran’ın sadece el ile yazılması gerektiğini söylemiş ve bu düşüncelerini kabul ettirmişlerdir. Bundan dolayı sadece din dışı kitaplar basılmıştır (MEB, 2012:3).

Henri ve Jacques Caillol adlı kardeşler 1831’de ilk taşbaskı (litografi) atölyesini kurarlarken (Temel Britannica, 1992:224; Beşirdoğan, 2018:7; Becer, 2013:114), litografi tekniğinin ilk Türk uygulayıcısı, askeri okullarda öğretmenlik yapan ressam Hoca Ali Rıza’ olmuş, sanatçı 1900’ler civarında kendi karakalem resimlerinin taş baskı tekniği ile benzerlerini yapmıştır (Gürses, 2015:12, 13).

Grafik tasarım tarihimizin, Türkiye’deki ilk adımları olarak değerlendirilecek işler üreten Ebuzziya Tevfik, 1881 yılında basım ve yayımcılık tarihimizde bir dönüm noktası sayılabilecek Matbaa-i Ebuzziya’yı kurmuş ve burada ilk kez kitap dizileri yayımlamıştır. 1887’de başladığı “Kitaphane-i Ebuzziya” dizisinde; metinde ve kapakta kullanılan kâğıtların özellikleri, sayfa düzeni ve kullanılan renkler ilk kitaptan son kitaba kadar aynıdır ve bu yaklaşım, bugünkü anlamda kimliklendirmeyi tasarımda kullandığını göstermiştir. Yine ilk kez renkli kitap basarak sayfalarda da renkli çerçeveler kullanırken (Görsel 20), üç rengin bir arada kullanıldığı baskılar yapmıştır. Dergi sayfalarındaki grafik ürünlere, çizgi-resimler eşliğinde verilen yazılarla yer açması, 1850’de “Vekayi-i Tıbbiye”, 1862’de “Mecmua-i Fünun” öncülüğünde başlayan ve gelişen dergi sayfasına, yeni bir alan kimliği taşımıştır. 1880’lerden itibaren gazete sayfalarında sıklıkla rastlanılan resimli duyurular 1900’lere doğru dergilerde de görülür olmuştur (Gürses, 2015:13, 14).



Görsel 20. Matbaa-i Ebüzziyâ'da basılan Sene-i Mâliyye Hakkında Mütâlâât adlı kitabın dış kapak sayfası ve Matbaa-i Ebüzziyâ'da basılan Takvîm-i Ebüzziyâ'nın dış kapak sayfası.

Cumhuriyet Dönemi

Genel bir ifade ile günümüz grafik üretimlerine yakın ilk örneklerle, Osmanlının son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yıllarında rastlandığı söylenebilirken (Uyandur, 2015:446), 1909 yılında ilk Türk reklam şirketi olarak 'İlâncılık Kollektif Şirketi' kurulmuştur (MEB, 2012:10). Ancak I. Dünya Savaşı ortamında basın ilanı çalışmaları süreklilik arz etmemiştir (kulturturizm.gov.tr, 2017).

1927 yılında grafik tasarım eğitimi Türkiye'de ilk kez İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Weber isimli bir Alman eğitimcinin yönetiminde başlamıştır. Resim eğitimini Paris'te tamamladıktan sonra 1932'de Türkiye'ye dönen Mithat Özar öncülüğünde, 1933 yılında açılan afiş atölyesinde sürdürülmüştür (Haştemoğlu, 2014:56; Akdenizli, 2008,95). Okulun adı 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve 1982 yılında da Mimar Sinan Üniversitesi olmuştur. 1972 yılında "Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu" UESYO'yu da bünyesine alan üniversite, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (www.msgsu.edu.tr) adıyla akademik faaliyetlerini sürdürmüştür (Gürses, 2015:22).

1928 yılında yapılan Harf Devrimi Türkiye grafik tarihi açısından önemli bir kırılma noktası olmuştur (Haştemoğlu, 2014:34). Grafik ürünlerde de Batı'nın doğrudan örnek alındığı bu dönemde, İhap Hulusi Görey'le beraber Kenan Temizan, Münif Fehim, Mithat Özer ve Atıf Tuna birinci kuşak grafik sanatçılar olarak önemli isimler arasındadır (Uyan dur, 2015:446). Almanya'da Ludwing Hohlwein'den eğitim alan İhap Hulusi, afişlerinde kullandığı tipografiyi enli, esnek veya kesik uçlu kalemler ya da fırçalarla hazırlamakta, çalışmalarında Art Deco ve Art Nouveau gibi akımlardan izler taşımaktadır (Sarıkavak, 2005:131). Bayer ilaç firmasının bir ürünü için hazırladığı afiş çalışmasında Görey'in; ürün ve markaya dikkat çekmek için açılı ızgara sisteminden faydalanarak, sayfa üzerinde diyagonal düzenleme kullandığı görülmektedir (Görsel 21).



Görsel 21. Bayer İlaç Firması için Afiş Çalışması, Tasarım: İhap Hulusi Görey.

1939'da Leipzig Akademisi'nde (Akademie für Künste und Buch Gewerbe) cilt ve yazı konusunda eğitime başlayan ve Cumhuriyet döneminin son hat sanatçısı

olarak kabul edilen Emin Barın, 1949'da Akademinin öğretim kadrosuna katılmış ve "Yazı Tasarımı" derslerini üstlenerek emekli olana kadar devam etmiştir. (Kalafat Alpaslan, 2007:322; Gürses, 2015:23, 24).

Sanat ile endüstri arasındaki işbirliğini savunan Bauhaus fikri esas alınarak, 1957 yılında İstanbul'da "Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" kurulmuştur. Amacı; grafik, iç mimari, tekstil, seramik ve dekoratif resim olmak üzere beş ayrı alanda eğitim ve öğretim vererek, endüstriyel sanatlar ve tasarım alanında uzmanlar yetiştirmektir. 1982 Yüksek Öğrenim Kanunu ile şimdinin Marmara Üniversitesi'ne bağlı bir Güzel Sanatlar Fakültesine dönüşmüştür (Becer, 2013:114).

İstanbul'daki bu iki okulun dışında, Ankara'da Hacettepe, Bilkent, İzmir'de Dokuz Eylül, Eskişehir'de Anadolu Üniversitelerinde kurulan grafik eğitim birimleri olmak üzere yeni okullar hizmet vermeye başlamıştır. Bunlarla birlikte günümüzde; Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Adana, Mersin, Erzurum, Bursa, Malatya, Kütahya ve Antalya gibi illerde bulunan üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri ile Eğitim Fakülteleri içinde yer alan bölümlerde de grafik tasarım eğitimi verilmektedir (Karamustafa, 2003:91).

1956 yılından sonra Güzel Sanatlar Akademisindeki Afiş Atölyesi, Grafik Bölümü olarak tanımlanmıştır. Bu yıllarda akademiye bitiren ve Anadolu kültürünün görsel kodlarını çalışmalarına taşıyan Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş gibi tasarımcılar, artık "grafik tasarım" kavramından söz ederken, grafik sanatçısı kavramını kullanmışlardır (Bulduk, 2010:34). Bu dönemin tasarımlarında geleneksel kültür ve birikim modern yorumlara ulaşmıştır. Sait Maden yayıncılıkta grafik tasarımın, geleneksel kültürümüzle bağlantısı üzerinde durmuş, bu yaklaşımlarla çağdaş, modern ve kimlikli yorumlar yapabileceğimizi vurgulamıştır. Sait Maden gibi, Erkal Yavi'de çalışmalarında, içerik ve biçim ilişkisinin çok iyi kurulmuş olması problemine yoğunlaşmıştır (Candemir, 2011:6). "3 Türk Fotoğraf Sanatçısı" adlı kitabın kapak tasarımında; Katı ızgara sistemi içinde tipografik boyutlar kullanılarak hiyerarşi sağlanmıştır. Mondrian'ın alanı bölme yöntemini çağrıştıran, yatay ve dikeyde belirgin biçimde hissedilen ızgara sistemi ile modernist yaklaşım göze çarpmaktadır (Görsel 22).



Görsel 22. 3 Türk Fotoğrafçısı, kapak tasarımı, Tasarım: Erkal Yavi, 1970.

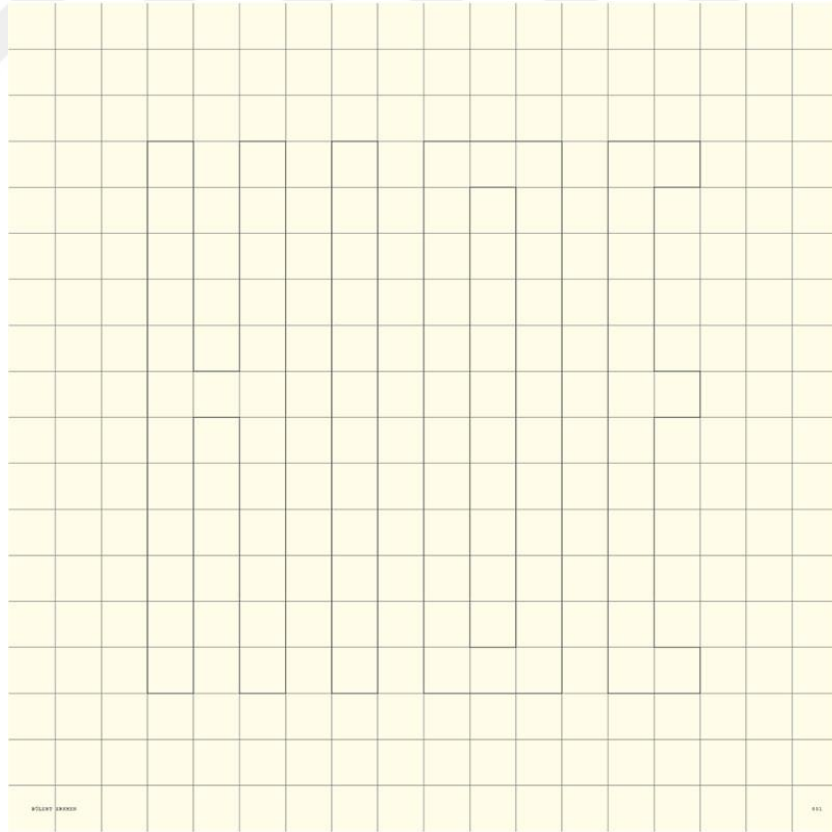
GMK ve sonrası

Sait Maden, Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel ve Ahmet Güler yüz tarafından 1968 yılında kurulan “Türkiye Grafik Sanatçıları Derneği” grafik alanındaki ilk örgütlenme olmuştur. Bu dernek dönemin şartlarından dolayı ancak iki yıl dayanabilmiştir (Beşirdoğan, 2018:45, 46). Grafik tasarım olgusu asıl sıçramasını 1980’lerden sonra gerçekleştirmiştir. Daha önce kurulan ancak sürdürülemeyen “Grafik Sanatçıları Derneği”nin boşluğunu, 1978 yılında kurulan “Grafikerler Meslek Kuruluşu”, tasarımcıların bir araya gelmesi ve haklarının korunması amacıyla doldurmaya çalışmıştır (kulturturizm.gov.tr, 2017). Kurulduğu yıldan itibaren artan bir ivme ile gerçek bir meslek örgütü gibi çalışan GMK, Uluslararası Grafik Tasarım Dernekleri Konseyi (ICOGRADA) üyesidir (Karamustafa, 2003:93).

1970’li yıllar ile 90’lı yıllar arası Türk grafik tasarımının kendini ispatlama yılları olarak kabul edilmelidir. 80’lerin ikinci yarısından itibaren bilgisayarın Türk grafik tasarım dünyasına girmesi ile grafik üretim teknolojileri de hızlı bir şekilde farklılaşmıştır (Keskin, 2018:81). Bilgisayarla birlikte, grafik tasarımcı hem tasarım ve üretim, hem de iletişim aracına sahip oldu, bu durum tasarımcının konumunu

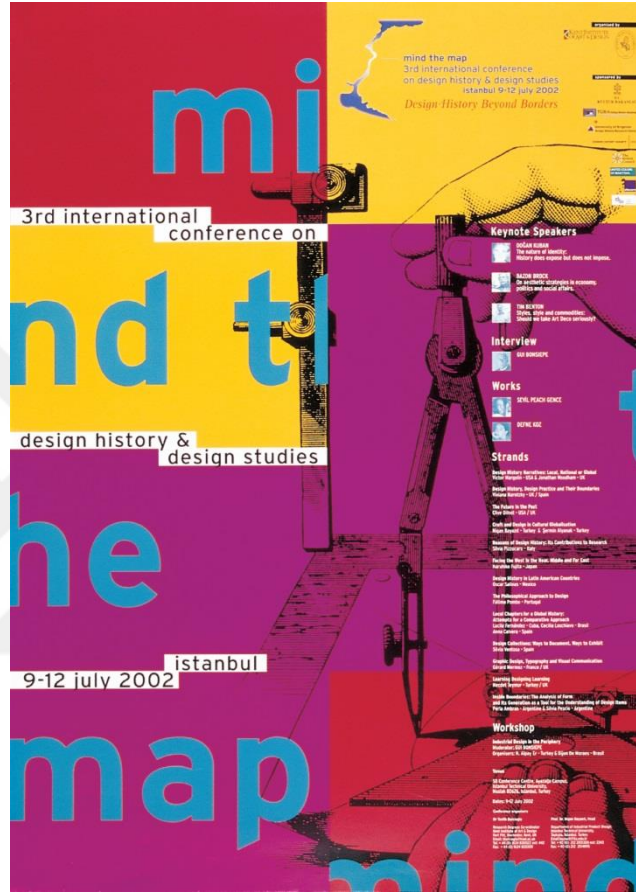
farklılaştırmıştır. Boya, çini mürekkebi, çıkartma yazı, kalem gibi araçlar artık tasarımcının masasından uzaklaşırken, yakın gelecekte kağıdın tamamen ortadan kalkacağını, tasarımın sadece elektronik medyaya göre yapılacağını söylemek kehanet sayılmamalıdır (Karamustafa, 2003:90).

1990’larda bilgisayar kullanımı yaygınlaşmış, özel televizyon kanalları açılmış, billboard gibi farklı mecralar ülkede kullanılmaya başlanmıştır. Türk grafik tasarımcılar kendine yeni alanlar keşfetmiş, uluslararası platformlarda çalışmalarını sergilemiş ve Türk grafik sanatını dünyaya tanıtmak için önemli adımlar atmışlardır (Beşirdoğan, 2018:58). Uluslararası anlamda tanınan isimlerden Bülent Erkmen, Sadık Karamustafa ve Savaş Çekiç tasarım süreçlerinde amaca yönelik çözümler üreten görsel dil çeşitliliğine sahiplerdir (Uyandur, 2015:448). Bu bağlamda ızgara kullanımına dair; grafik tasarımcı Bülent Erkmen 1999’ da “AGI Pontresina, İsviçre” için hazırladığı özel projede; saklamak anlamına gelen “HIDE” kelimesini, görsel bir unsur olarak da kullandığı ızgara sisteminden faydalanarak, kavramsal bir yaklaşımla en yalın şekilde ifade etmiştir (Görsel 23).



Görsel 23. Saklamak “HIDE”, Tasarım: Bülent Erkmen.

Sadık Karamustafa'nın 2002' yılında 3. Uluslararası Tasarım Tarihi ve Eğitim Konferansı için hazırladığı 84x60 cm ebatlarındaki “Haritaya Dikkat” adlı afiş çalışmasında da: Yatay ve dikey de dört sütundan oluşan bir ızgara sistemi üzerinde, postmodernist üslup ile modernist ilkelerin izlerini görmek mümkündür (Görsel 24).



Görsel 24. Haritaya dikkat, Tasarım: Sadık Karamustafa.

Uluslararası alanda önemli işlere imza atan, Gürbüz Doğan Ekşioğlu ve ABD’de Hollywood filmleri için afiş çalışmaları yapan (www.emrahyucel.com) Emrah Yücel için; Hulusi Görey ve Kenan Temizan’ın günümüzdeki çağdaş yorumcuları da denebilir (Akdenizli, 2008:124).

Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi ICOGRADA, 2000 yılında, Grafik Tasarım Manifestosu yayımlamış ve grafik tasarım, tasarımcı, tasarım eğitimi gibi kavramları yeniden tanımlamıştır.

Karamustafa bu manifestoyu ‘Grafistle Onbeş Yıl’ başlıklı yazısında şöyle açıklamıştır (Haştemoğlu, 2014:43);

Görüntü, metin, hareket, zaman, ses, etkileşim. Tasarım eğitimi, iletişim araçları ile uyumlu bir eleştirel zihniyet üzerinde odaklanmalıdır. Eğitim, kişisel tepki tavrını ve yeteneğini beslemelidir. Yeni eğitim programı, iletişim ve işbirliği stratejisini ve yöntemlerini teşvik etmelidir. Tasarım kuramı ve tasarım tarihi, ayrılmaz parçalar olarak, tasarım eğitimi bütünlüğüne dâhil edilmelidir. Tasarım araştırmaları, tasarım performansını geliştirmek için, bilme, hissetme, insana ilişkin fiziksel, sosyal ve kültürel faktörleri anlama yoluyla, tasarım bilgisi üretimini çoğaltmalıdır. Tasarım eğitimi, her zaman olduğundan daha fazla, öğrencileri değişime hazırlamalıdır. Bu noktada, öğretme merkezli eğitimin yerini, öğrencinin, akademik programlar içinde ve ötesinde, denemeler yapabileceği ve performansını geliştirebileceği, öğrenme merkezli eğitim anlayışı almalıdır. Böylece tasarım eğitimcisi, sadece bilgi veren insan olma durumundan kurtulacak, daha değerli tasarımcıların yetişmesi için esin verici ve yönlenmeyi kolaylaştırıcı bir konum kazanmış olacaktır...” (Karamustafa, 2011).

Türk grafik tasarım üretiminde uluslararası gelişmeleri izleyen, küreselleşen dünyanın iletişimdeki ulaştığı boyutlara uygun olarak, ulusal yorumları evrensel sentezlere ulaştıran tasarımcılar gelişmektedir. Aydın Erkmen, Şahin Aymergen, Haluk Tuncay, Leyla Uçansu, Hamdi Giray Koyuncu, Hakkı Mısırlıoğlu, Uğurcan Ataoğlu, Zeynep Ardağ, Mesut Kayalar, Serdar Benli, Murat Dorkip, bu alanda akla gelen diğer önemli isimlerdendir (kulturturizm.gov.tr, 2017).

Görsel iletişim alanında ve sayfanın tasarımında son gelişmeler internet ortamında gerçekleşmekte; iletişim sanal ortamlara taşınmaktadır. Bilgisayar destekli tasarımlar, çok boyutlu, değişik ve yeni anlatım olanaklarına ulaşmaktadır. Bu ortamda kullanılan yazılımlar ve onları destekleyen efektler, benzer etkiler ve sonuçlar üretme tehlikesini de birlikte getirmektedir. Bunun aşılması, sıradan olandan uzaklaşılması, güçlü konseptlerin üretimi esastır (Bulduk, 2010:37). Bu bağlamda özgün işlerin ortaya çıkarılabilmesi için; tasarımcının tasarlama gücünün uyarılması ve kendi kültüründen uzaklaşmadan batı teknikleri ile yeni sentezlere ulaşması amaçlanmalıdır (Beşirdoğan, 2018:59). Bulunduğu zamana göre şekillenen grafik tasarım disiplini içerisinde bir grafik üretim tekniği olan ve bu disiplin içerisinde oldukça önemli bir yer kaplayan sayfa düzeni anlayışı; basılı sayfadan sanal gerçeklik ortamlarına kadar bu bilinç üzerine inşa edilmelidir.

II. BÖLÜM

2. SAYFA DÜZENİ VE IZGARA SİSTEMLERİ

Görsel iletişim sanatı olarak grafik tasarım; işaretleri, sembolleri genel bir ifadeyle tasarım öğelerini seçerek veya yeniden üreterek bunları fikir iletme kaygısıyla bir yüzey üzerinde düzenleme işidir (Becer, 2013:33; Kızıldemir, 2015:10). Tipografi, illüstrasyon ve görüntü gibi çeşitli görsel öğeler tarafından tanımlanan ve bu öğelere atfedilen mesajlar ile montaj, kolâj, retorik ve bitişirme gibi görsel araçların kullanımını da kapsamaktadır (Kızıldemir, 2015:10). Grafik tasarım hemen hemen tüm baskı, film ve ekran temelli medyanın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynarken grafik tasarımcılar ve reklam sanat yönetmenleri, çevremizdeki görsel eserlerin ve popüler kültürün birincil üreticilerindendir. Kışkırtıcı olmayan bir poster ya da özgün CD kapağı olmayan bir dünya düşünün. Yol gösterme veya işaretleme sistemleri olmayan boğucu posterlerin olduğu şehirler ve profesyonel bir grafik tasarımcı tarafından tasarlanmamış bir gazetenin veya web sitesinin kaosunu hayal edin. Grafik tasarımsız bir dünya nasıl olurdu (Landa, 2011:1/1)? Şehir planlamasından mimariye, iç dekorasyondan sofraya düzenimize kadar yaşantımızın her parçasında bir sistemin ve düzenin varlığını hissederiz (İstek, 2004:99). Sayfa düzeni de kendi içinde bir plana ve bu plana uygun bir yapıya göre inşa edilmelidir (Becer, 2013:32). Bu plan dahilinde tasarımda kullanacağımız illüstrasyon, fotoğraf, tipografi vs. gibi tasarım elemanlarını sayfa üzerinde düzenlemek için en iyi yol ızgara sistemlerini kullanmaktır (İstek, 2004:99).

Bu bölüm içerisinde başlangıçta, grafik yüzeyler ile ilintili olarak sayfa düzeninde kullanılan tasarım elemanları ve temel tasarım ilkeleri, profesyonel tasarımcılardan alıntılar yapılarak maddeler halinde incelenecektir.

2.1. Sayfa Düzeni Nedir?

Grafik tasarımda sayfa düzeni kavramı, bir problem durumu olarak da algılanabilmektedir. Görselleşen tasarımda verilen mesajlar açık, net ve estetik olmalıdır. Tasarım süreci karışıklığa ve aynılığa düzen getirmek demektir. Verilen mesajın daha kolay anlaşılmasını sağlamak için düzen gereklidir (İstek, 2005:55). Bilgisayar çağını yaşadığımız günümüzde sayfa düzeninin kapsamı aslında basılı sayfa üzerinde şekillenmiş bilginin düzenlenmiş haliyle ilgili olsa da bugün

etkileşimli grafiklerin, web sayfalarının, elektronik ortamdaki belgelerin temelinde de sayfa da düzen oluşturmak için kullandığımız ilkeler geçerlidir (Uçar, 2004:145; Ketenci ve Bilgili, 2006: 305). Sayfa düzeni, genel bir taslağa göre, bir tasarımın öğelerinin yine tasarım ilke ve kuralları ışığında, kapladıkları alanla ilişkili olarak yerleştirilmesidir. Bu aynı zamanda biçim ve alanın yönetimi olarak adlandırılmıştır. (Ambrose ve Harris, 2013a:9).

Tasarım aşamasında; bir sayfa veya monitöre baktığımızda sayfa düzeninde kullanılan tasarım elemanlarının, temel tasarım ilke ve kurallarına uygun olarak nasıl kullanılacağı, sayfa düzeni doğru yönetildiğinde tasarımcının özgün fikirlerini nasıl beslediği ve karar almayı nasıl kolaylaştırdığı problem durumunun çözümü olarak incelenecektir.

Çağdaş tasarımda kullanılan sayfa düzeninin temel ilkeleri masaüstü yayıncılığın ortaya çıkışından bu yana, biraz daha özensiz kullanılsalar da bu ilkelerin çoğu yıllar öncesine hatta bazıları yüzyıllar öncesine uzanmaktadır. Bu temel çalışma yapıları, modern bilgisayar programlarının sunduğu hâlihazırdaki formüllere alternatif bir takım farklı faydalar önermektedir. Bu temel bilgilerin dikkatli uygulanmasıyla da daha doğru ve dengeli sayfa düzenleri elde edilebilmektedir (Ambrose ve Harris, 2013a:6).

2.2. Grafik Yüzey Olarak Sayfa Düzeni Alanları Nelerdir?

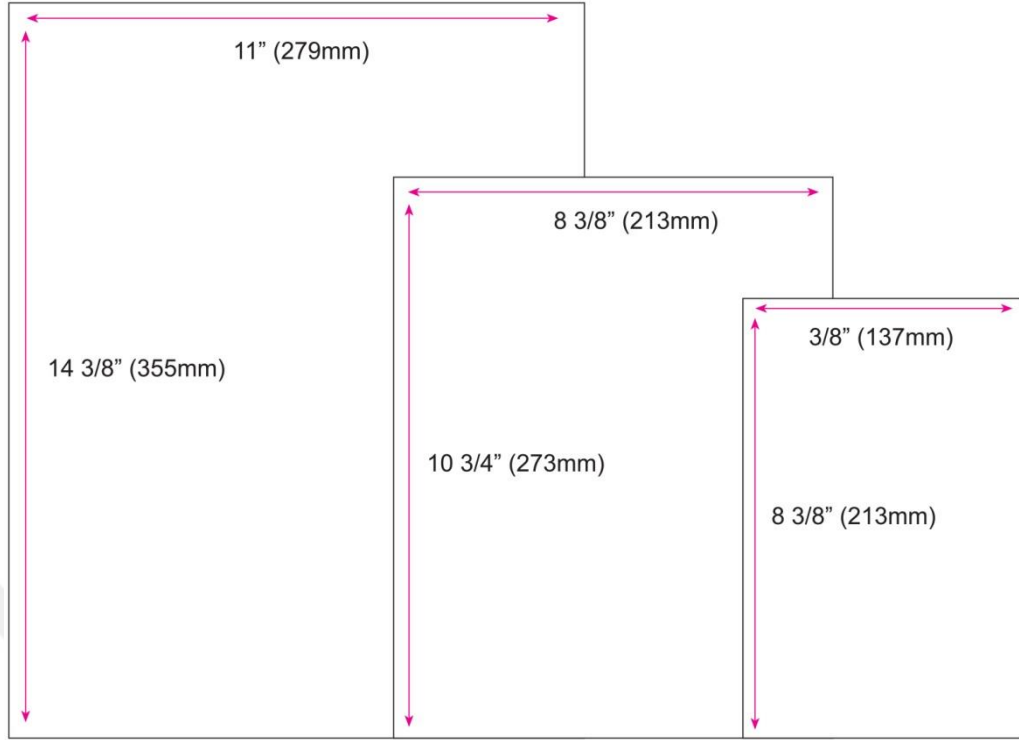
Bingöl'ün (2006:16) Becer'den aktarımına göre, gelişen teknoloji ile sadece basılı malzemeler değil, elektronik ortamdaki belgeler, sinema, TV, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemelerde grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir.

Grafik tasarım problemleri genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözülmektedir. Genel olarak bütün görsel sanatlar, özel olarak ise iki boyut içinde var olan görüntü sanatları hemen hemen aynı dili kullanmaktadır (Arıgüzel, 2014:17). Bütün grafik tasarımlar (kâğıt, film, video ya da bilgisayar görüntüleri), genellikle dört köşe ile sınırlandırılmış sayfa olarak tanımlanan iki boyutlu yüzeyler üzerinde oluşurken, tasarımcı, mesajların görsel ve sözel unsurlarını bu iki boyutlu yüzeyler üzerinde bir bütünlüğe ulaştırmaya çalışmaktadır (Becer, 2010:29).

Genel bir çerçevede baktığımızda, farklı iletişim ortamlarında farklı grafik tasarım yüzeyleri ile karşılaşmaktadır (Kızıldemir, 2015:50). Tasarımın tüm fiziksel çıktılarını kapsayan, mecra olarak da adlandırılan başlıca bu yüzeyler; basılı sayfa, çevrimiçi sayfa, hareketli görüntüler ve ambalaj tasarımında sayfa olarak tanımlanmaktadır (Ambrose ve Harris, 2013a:167). Burada belirtilen grafik yüzeylerin sayfa düzeni ile olan ilişkileri, genel bir ifade ile sadece boyut ve yapısal özellikleri üzerinden incelenecektir.

Dergi ve Broşürlerde Basılı Sayfa

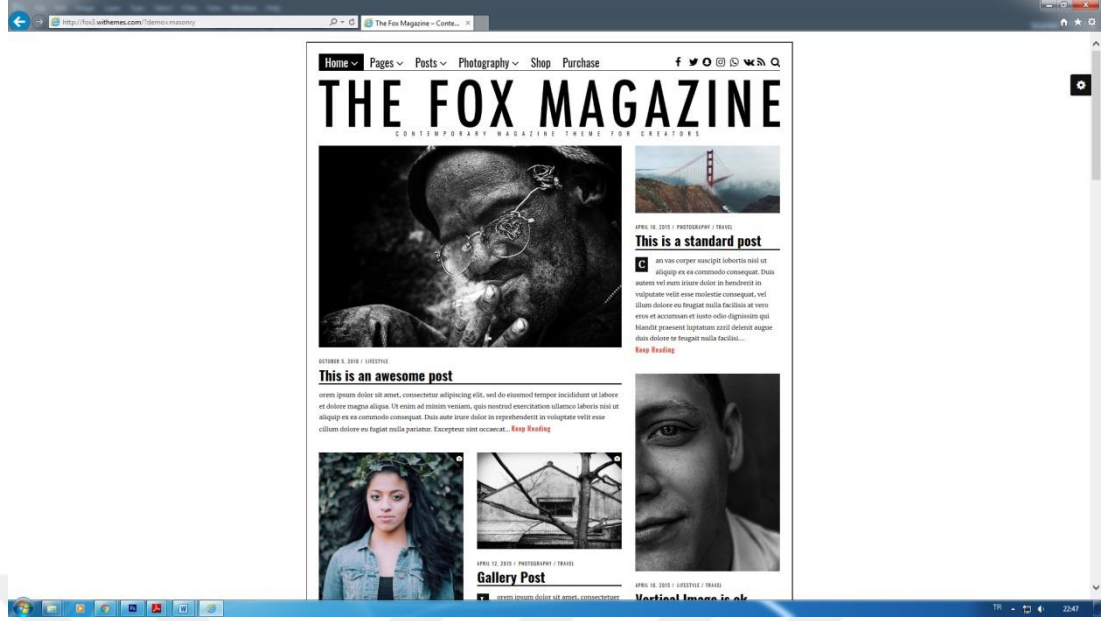
Dergi ve broşür tasarımına başlarken verilecek kararların ilki o derginin formatı, boyutudur. Kullanılacak kâğıt cinsi, kalınlığı, derginin forma sayısı, nasıl ciltleneceği gibi soruların cevabı aranırken bir yandan da formatı ve boyutu konusunda karar vermek gerekir (Kavuran ve Özpolat, 2016:270). Kızıldemir'in (2015:53) Ketenci ve Bilgili' den aktarımına göre de, tasarım ve grafik kaygısının eşit ağırlıkta olduğu dergi ve broşürler gibi basılı sayfalarda önemli olan tipografi ve görsellerin yanı sıra kullanılan kâğıdın; dokusu ve boyutuyla sağlanan görsel ortamda etkin iletişimi sağlayabilmektir. "Dergi ve broşürler için, ana akım yayıncılık ve standart raf boyutlarına uygun, "aşırı büyük, standart ve cep boyu" olarak baskı sonrasında da minimum kesimle sonuçlanan üç standart boy gösterilmiştir (Görsel, 25). Ancak dikkati çekmek için boyutu daha dar veya daha kısa tutmak rastlanılan bir uygulamadır" (Ambrose ve Harris, 2013a:168).



Görsel 25. Dergi ve broşürler için belirlenmiş boyut standartları.

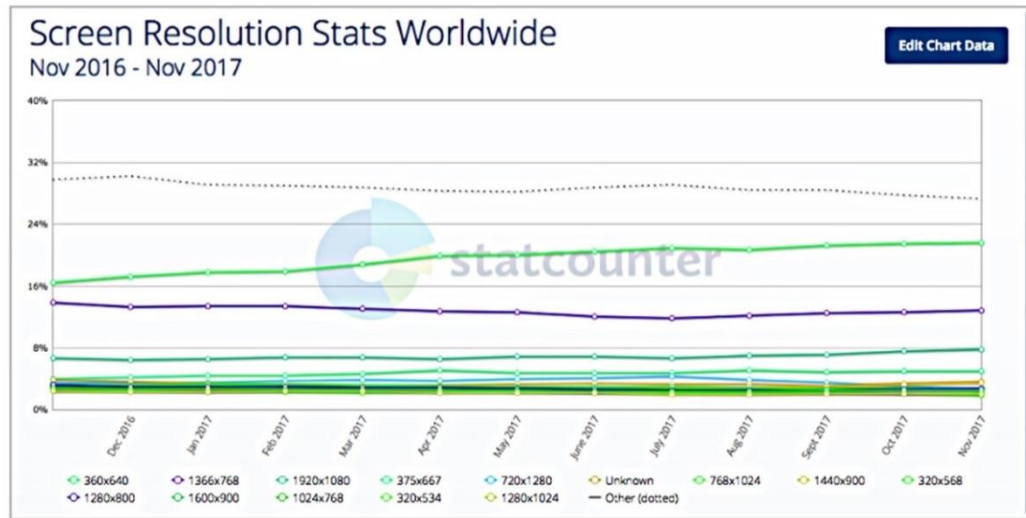
Web Tasarımında Sayfa

Web tasarımı, tasarım alanları içinde grafik tasarımın bir alt bölümü olarak açıklanabilmektedir. Web tasarım ilkeleri de diğer sanat formlarının tasarım mirası üzerine gelişmiştir (Keş, 2009:27). Çevrimiçi sayfa tek bir birimdir; tek bir sayfadır. Bu sebeple çevrimiçi sayfanın düzeni, fiziksel bir kitap ya da derginin karşılıklı iki sayfası yerine daha çok panoramik veya manzara olarak işlenmektedir. Ancak bu geçişte bir paradoks vardır; web sayfalarının belirli bölümleri basılı sayfalar gibi görünmek ve davranmak için inşa edilmektedir (Ambrose ve Harris, 2013a:174), (Görsel 26). Esnek bir Word Press teması olan “The Fox” sitesi; haber hikayelerine yer veren modüler ızgara kullanımlarıyla basılı sayfaya referans vermiş, ancak çevrimiçi mecranın olanaklarını kullanmıştır.



Görsel 26. The fox magazine, web sitesi.

Web sitelerinde tasarıma başlarken karşılaşılan ilk problem durumlarından biri sayfa-ekran boyutudur. Ekran boyutu; aslında ekran çözünürlüğü veya herhangi bir zamanda ekranda görüntülenene piksel sayısıdır. Ekran boyutu, kullanıcıların ekranlarında sahip oldukları alan miktarını ve dolayısıyla bir kerede ne kadar bilgi görüntüleyebileceklerini doğru olarak yansıtır (McClurg, 2006). Masaüstü bilgisayarlar, mobil ve tabletler için, en çok kullanılan ekran-sayfa boyutları "Kasım 2016 - Kasım 2017" itibariyle dünya çapında yapılan istatistiklere göre Görsel 27'de verilmiştir (Anderson, 2018).



Görsel 27. Ekran boyutu istatistikleri, 2016-2017.

2018 yılı itibariyle yapılan istatistiklere göre web sayfası boyutları (ekran çözünürlükleri) ise; 360×640 -% 21.54, 1366×768 -% 12.85, 1920×1080 -% 7.76, 375×667 -% 4.94, 1440×900 -% 3.32, 1280×800 -% 2.67 olarak, masaüstü bilgisayarlar, mobil ve tabletler dikkate alınarak belirlenmiştir (Anderson, 2018). Günümüzde web sayfalarının çok farklı cihazlarda (masaüstü bilgisayarlar, tabletler ve telefonlar) görüntüleniyor olması sebebi ile “duyarlı” web sayfaları olarak adlandırılan sistemin kullanımı yaygınlaşmıştır. Duyarlı web sitesine en uyumlu boyutlar dikkate alınarak kodlanan web sayfası, görüntülenmekte olduğu ekran boyutunu algılayarak o ekrana göre hazırlanmış şekilde görüntülenmektedir.

Web sayfalarının tasarımlarında dikkat edilmesi gereken konulardan bir diğeri de kodlama dilidir. Flash kullanılan web siteleri, tasarımcı tarafından estetik olarak çok daha ileri derecede kontrol edilebilir, karmaşık animasyonlar içerebilirken. Daha ölçekli olma eğiliminde olan HTML tabanlı siteler ise onları daha ulaşılabilir yaparak arama motorları tarafından daha kolay bulunmaktadır (Ambrose ve Harris, 2013a:174). Ayrıca bilinmelidir ki özellikle HTML 5 dilinin ortaya çıkmasıyla flash eklentisine ihtiyaç kalmamıştır. Günümüzde çoğu web sitesi flash eklentisiyle açılan altyapıları terk etmiştir. Hatta bazı farklı yazılımların (iphone gibi telefonların) desteklemediği de görülmektedir.

Hareketli Görüntülerde Sayfa

Grafik tasarımın zaman-temelli medya (time-based media) araçları ile etkileşime geçmesi hareket kazanmasına imkân vermiştir (Akgün, 2013:3). Ellen Lupton ve Jennifer Cole Phillips (2015:232)’e göre zaman ve hareket, sayfaları zaman içinde birbirini izleyen çok sayfalı basılı bir kitaptan, gerçek zamanlı olan film ve televizyon animasyonlarına kadar tüm tasarım çalışmaları için dikkat edilmesi gereken hususlardır. “Televizyon, film, sinema ve çevrimiçi medyalar gibi hareketli görüntüler için bir takım çoklu sayfa formatları vardır ancak televizyon ve film için çoğunlukla kullanılan ekran-sayfa oranları şöyledir (Görsel 28): 4:3 genel TV formatı, 16:9 geniş ekran formatı ve 2.39:1 sinema veya tiyatro formatıdır. Genel bir kılavuz olarak ekranın kenarlarından %10’luk bir bölüm çıkarıldığında kalan alan, metin için güvenli bölgedir” (Ambrose ve Harris, 2013a:180).



Görsel 28. Görüntü oranları.

Hareketli projenin renkleri, yazı tipleri, açıklayıcı bileşenler ve daha fazlası gibi görsel unsurlarını oluşturmaya hizmet eden stil çerçeveleri de kompozisyon, ölçek, renk ve diğer tasarım ilkelerine aynı özen gösterilerek tasarlanmalıdır (Lupton ve Phillips, 2008: 232).

Ambalaj Tasarımında Sayfa

Farklı bir grafik üretim alanı olan ambalaj yüzeyini, diğer uygulama alanlarından ayıran en belirgin özellik; tasarımcılara üç boyutlu çalışma şansı vermesidir. Sayfa veya ekran için sayfa düzeninde tasarımın çevresiyle ilişkisi göz önünde bulundurularak kenar boşlukları ve kılavuz çizgiler oluşturulurken ambalaj yüzeyinin ise, önü, arkası, üstü ve tabanları olduğundan grafik öğelerin yerleşimi bu yüzeyler arasında görsel devamlılık sağlamaya yardımcı olacak şekilde kullanılmalıdır. Ancak açık bir iletişim ve okunaklılık için, temel mesajın ambalajın ön yüzeyinde yer almasına dikkat edilmelidir (Becer, 2013:208). Ambalajın içeriğindeki ürünü görsel iletişim yoluyla hedef kitleye gösterme işlevi; sayfa düzeninde kullanılan estetik nitelik ve ilkelerle birlikte, renk, fotoğraf, illüstrasyon ve tipografinin birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanılmasıyla yerine getirilmelidir (Düz, 2012:21).

Ulusoy İlaç ve Kozmetik ile Galenik İlaç ve İtiryat firmaları için, 2014 yılında Bondrops pastil kutu ambalajları ve stand tasarımları hazırlanmıştır (Görsel

29 ve 30). Dizi ürün niteliğindeki Bondrops kutu ambalajları tasarlanırken, aralarında bütünlük sağlayıcı bir görsel kimlik oluşturulmaya dikkat edilmiştir. Bu bütünlük içerisinde ürün farklılıkları da içerik yapılarından referans alınarak, renk ile ayrıştırılmıştır. Ön yüzeyde bulunan ürün ve içeriğe uygun olan pastil illüstrasyonunun, geçtiği bölgeyi temizleyici ve ferahlatıcı hissinden faydalanarak, renk ve boşluk alanlarının ön ve yan yüzeylerde devamlılığı sağlanmıştır.



Görsel 29. Bondrops pastil kutu ambalajı, Tasarım: Aziz İnce, 2014.



Görsel 30. Bondrops pastil kutu bıçak izi çizimi, Tasarım: Aziz İnce, 2014.

2.3. Sayfa Üzerindeki Tasarım Elemanları

Fikrin görselleştirilmesinde kullanılan tasarım elemanları, bir tasarıma ses veren ve tasarımcının izleyiciyle konuşmasına olanak sağlayan görüntülen / görünen / gözle görülür kelimeler yani görsel kelime hazineleridir (Evans ve

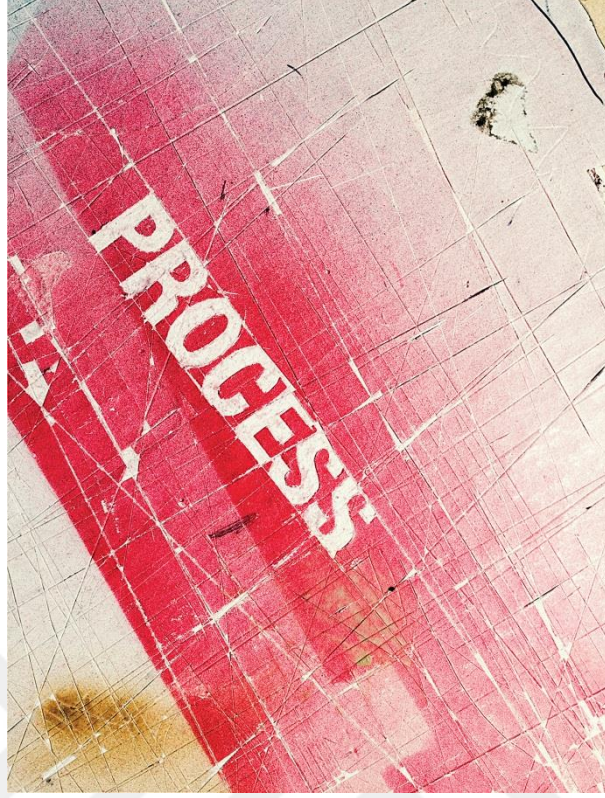
Thomas, 2008:17). Bir tasarımda hangi tasarım elemanının gerekli olup olmadığını bilerek, her bir tasarım elemanını yerinde ve amaca uygun biçimde kullanabilmek için, onların iyi tanınması gereklidir. Bu sayede sunulacak olan fikirler en az tasarım elemanı ile da en iyi şekilde ifade edilebilmektedir (Bayrak, 2012:13). Antoine de Saint-Exupéry’ nin ifadesine göre; “Mükemmellik, eklenebilecek daha fazla bir şey kalmadığında değil, çıkarılabilecek bir şey kalmadığında elde edilir” (Ambrose ve Harris, 2013a:65).

İyi bir tasarım, tasarım öğelerinin uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde düzenlenmesidir. Görsel okumayı somutlaştıran bu tasarım öğeleri; doku, çizgi, nokta, renk ve diğer yardımcı elemanlar gibi tasarım unsurlarıdır. Bu elemanların sayfa tasarımı da dâhil olmak üzere tüm grafik ürünlerde kullanıldığı görülmektedir (Eken, 2015:13).

2.3.1. Doku

Doku; Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden, yüzey, renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri de üçüncü boyuta götüren bir öğedir. Başka bir deyişle, yüzeylerin “dokunsal değerlerine” doku adı verilirken bu tür dokulara “gerçek-doğal” dokular denmektedir. Dokunma duyumuza etki etmeden yalnız göz yoluyla, bize doğal doku etkileri veren faktörler “vizüel” dokulardır (Atalayer, 1994:194).

Gerçek ve görsel olmak üzere iki çeşit doku vardır. Dokunarak algılanan dokular gerçek dokular, gözle algılanan dokular ise görsel veya yapay dokular olarak tanımlanmaktadır (Arıcan, 2012:31). Metin satırları, boyalı yüzeyler, kurşun kalem veya kömür gibi kuru ortam uygulamaları, fotoğraflanan veya dijital olarak taranan gerçek yüzeyler, gerçek dokuyu görselleştirme işlevi görmektedir. İllüstratörler ve fotoğrafçılar genellikle gerçek dokuyu simüle eden görüntüler üretmektedir. Kâğıt, metal, cam ve ahşap gibi çeşitli malzemeler, kalite algısını ve tasarımın işlevini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Görsel gerginliği ve hareketi sağlamak için yönü kullanarak doku desenleri düzenlenebilir (Evans ve Thomas, 2008:27). Bir sanatçının kesme tahtasının gerçek dokusunu, yüzey manipülasyonunda kullanan Jonnie Hallman ve Bernard Canniffe’in çalışmasında (Görsel 31), belirli yönlerde kesim çizgilerinin oluşturduğu gerçek dokudan, açısal ızgara çizgileri olarak faydalandığı görülmektedir (Lupton ve Philips: 2015:70, 71).



Görsel 31. Surface manipulation, Tasarım: Jonnie Hallman ve Bernard Canniffe.

Eken'in (2015:18) Becer'den aktarımına göre, bir yüzey üzerinde tekrarlara dayalı biçimsel bir düzen bulunuyorsa, orada bir dokunun varlığından söz edilebilir. "Doku oluşturmakla tekrar eden desenler oluşturmak benzerdir. Desenler belirli bir düzen içinde tekrar eden elemanlardan oluşmaktadır. Dokular genellikle desen sayılabilecek şeyler oluştururlar, ancak desenler her zaman dokulara sahip değildirler" (Yücebaş, 2006:80). Örneğin, bir çalışmada kullanılmak istenen yaprağın bir kesiti doku, düzenli tekrarı ise desen olarak adlandırılabilir. "Desenleri ızgara sistemlerinin örgütsel tasarım ilkesiyle birleştiren grafik tasarımcılar, sınırsız çeşitlilik ve sonuçlar elde edebilmektedir" (Poulin, 2012:238). Cedomir Kostivic, "Kalbinizi Açın - Kan Verin" projesi ile kan bağışına teşvik etmek ve sosyal sorumluluğu desteklemek için eğitim kitapçığı, afişler, el ilanları, kartpostallar, çıkartmalar ve çanta yüzeylerine uygun çalışmalar hazırlamıştır (Görsel 32). "Kalbinizi Açın - Kan Verin" (Open Your Heart Give Blood) mesaj satırının dikkati çekmek ve bütünlüğü sağlamak için diyagonal ızgara sistemine uygun kullanıldığı görülmektedir. Kostovic'in afiş serisindeki benzersiz ve özgün desenler, görsel mesajın ayrılmaz bir parçasıdır. Çalışmadaki bu arka plan desenleri, Amerikan

kültürüne özgü çeşitli etnik grupların zengin görsel mirasından ilham alan motiflere dayanmaktadır (Landa, 2011:24).



Görsel 32. Open your heart - give blood, Tasarım: Cedimir Kostivic, 2007.

2.3.2. Nokta

Tüm görsel iletişim unsurlarının ve ilkelerinin temel yapı taşı olan nokta aynı zamanda bir grafik tasarımcının sözlüğündeki tüm geometrik öğelerin en basit ve en saf olanıdır. Geometri, fizik ve diğer vektörel grafikler gibi disiplinler arasında da temel unsurlardandır (Poulin, 2012:13). Ekran tabanlı bir görüntüde nokta, daireselden ziyade kare olarak görünen renkli veya renksiz tek bir ışık pikselidir. Bilindiği gibi dijital alanda tüm unsurlar piksellerden oluşmaktadır (Landa, 2011:16). Grafik öğe olarak bir nokta, önemsiz bir leke veya yoğun bir güç merkezi olabilmektedir (Lupton ve Philips: 2015:34). Görsel 33’de Japon sanatçı Koichi Sato, Yuni süper marketi için hazırladığı çalışmada, mavi renk paleti üzerindeki soyut nokta formunda tek bir siyah leke ile sayfada metafizik boyutta şiirsel bir görüntü sağlamıştır (Meggs ve Purvis, 2012:491, 492).



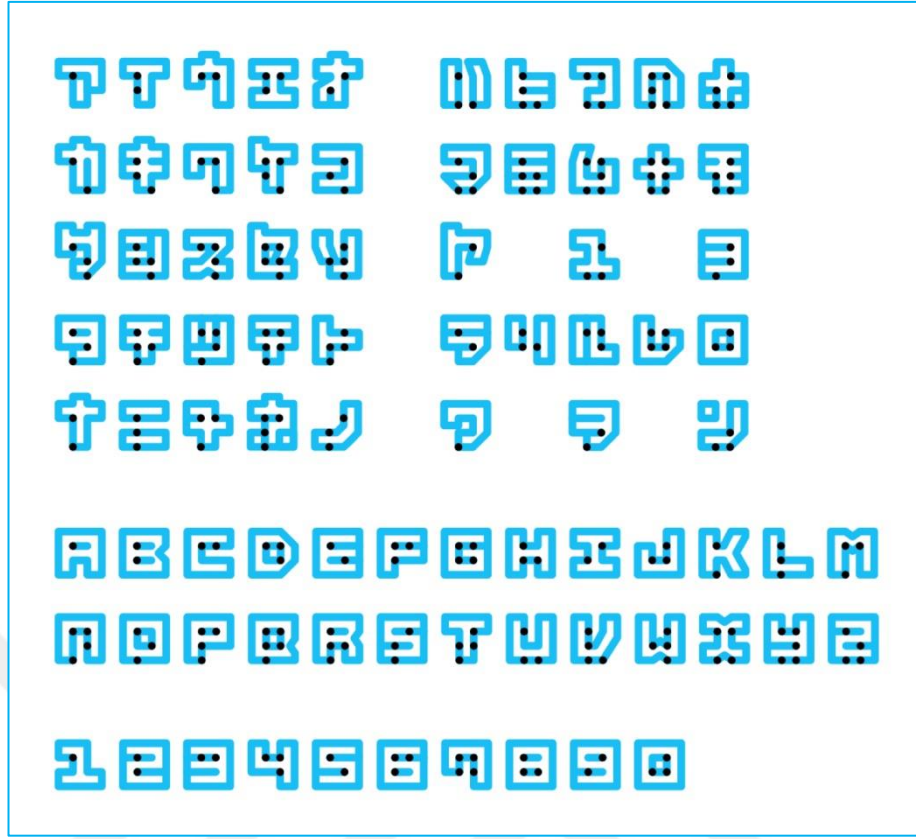
Görsel 33. Yuni süpermarket, poster, Tasarım: Koichi Sato, 1985.

Ölçeği, konumu ve çevresiyle olan ilişkisi sayesinde seri noktalar çizgi haline gelebilirken kalabalık bir nokta grubu kompozisyon içerisinde dizilimlerine bağlı olarak, biçim, yapı, doku, desen ya da yüzey oluşturabilmektedir (Lupton ve Philips: 2015:34). Art Nouveau akımının Almanya’da “Jugendstil” adı ile etkisinin devam ettiği dönemde, Peter Behrens 1907’de Dünya’da ilk kurumsal kimlik tasarım programı olarak kabul edilen AEG firmasının görsel kimliğini düzenlemiştir (Bektaş, 1992:34, 35). Behrens’ in AEG’ deki tasarım felsefesinin temel bir örneği, teknolojik açıdan gelişmiş bir lamba veya ampul olan AEG’in 1910’daki en yeni ürününü tanıtan Görsel 34’de ki bir tanıtım afişidir. Bu afişin sayfa düzeni temel modernist tasarım öğeleri ve ilkelerine dayanmaktadır. Ortalı dikey grafik kompozisyonu eklemli bir ızgara ile düzenlenmiştir ve sürekli geometrik veya kare, daire ve eşkenar üçgen olan temel geometrik şekiller içermektedir. Noktalardan oluşan üçgen alan, ampul için basitleştirilmiş bir odak noktası sağlar ve bu nokta deseni, parlaklığı ve aydınlatmayı da temsil etmiştir. Afişin kompozisyonunu çerçeveleyen ve bölen desen ve çizgiler, ayrıca çember ve üçgenin dış çizgisi, hepsi bir seriden oluşmuştur; ışığı sembolize eden ve ileten nokta veya noktalardan (Poulin, 2012:15).



Görsel 34. AEG metallfadenlampe, Tasarım: Peter Behrens, 1910.

Peter Behrens'in güzelliğin işleve bağlı olduğu fikrine de örnek olarak (Bektaş, 1992:35), görme engelliler için hazırlanan "Braille Alfabesinin de" temel kilometre taşı olan "Nokta"; dergi, broşür, davetiye, katalog, kartvizit, ambalaj, etiket gibi basılı grafik yüzeylerde boyut kazanarak işlevsel hale gelmiştir. Görsel 35'de Noktanın işlevsel özellikte boyutlu kullanımı ile ilgili, şimdiye dek nasıl olur da kimse düşünemez denilebilecek bir inovasyonla; "Japon tasarımcı Kosuke Takahashi 2017'de, 2020 Tokyo olimpiyatları için evrensel nitelikte, gözleri görebilsin ya da göremesin herkesin bilgiye eşit derecede ulaşmasını sağlayan yeni bir yazı karakteri buldu. 24 yaşındaki tasarımcının yeni Braille alfabesi ya da "Braille Neue" adını verdiği bu tasarımda, Latin ve Japon harflerinin üzeri braille alfabesindeki kabartma noktaların eşdeğerleriyle kaplanmıştır" (Kosuke, 2017).



Görsel 35. Braille neue project, Tasarım: Kosuke Takahashi, 2017.

2.3.3. Çizgi

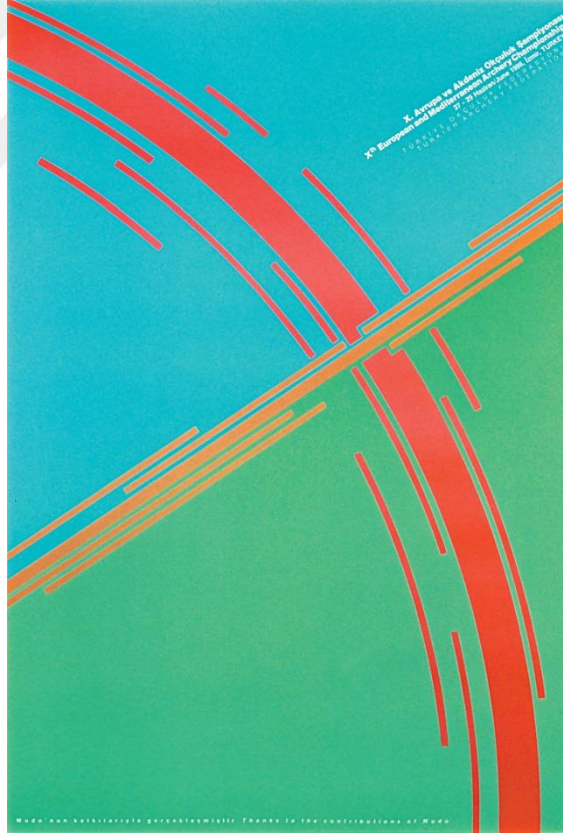
İki nokta arasındaki hattın hareketi çizginin tanımı olarak düşünebilir. Sayfanın tasarımında, kullanılan araca bağlı olarak çizgiler farklı özelliklere sahiptir. Kurşun kalemin taslak görüntüsü, dijital kalem aracıyla çizilen çizginin berraklığı ve keskinliği, fırça kullanılmış bir çizginin rahatlığı ve doğallığı çizginin niteliğini belirlemektedir (Evans ve Thomas, 2008:22, 23).

Arıcan'ın (2012:31), Odabaşı'ndan aktarımına göre; Çizgi hem hareketi, hem de biçimi sağlar. Gereğince ve düzenli kullanımı doğal olarak ritmi yakalar. Somut bir biçimi anlatırken akıcı, temiz ve keskin olması, çizginin en önemli özelliğidir. Bu sağlandığında ana fikrin yakalanabilmesi olasılık bulur. Ayrıca yüzeylerin bittiği ve kesiştiği yerler çizgi etkisi yapar. Çizgi tekstür çalışmalarında yüzey oluşturabilir, renk alanlarını sınırlar, kendi başına plan etkisi yaparak perspektif oluşturur.

Tasarımcının, çizginin psikolojik dilini çözmesi çok önemlidir. Düz çizgiler ifade olarak "sağlamlık, sakinlik ve süreklilik" demektir. Eğri ve helezonik çizgiler ise, "ritmi, enerjiyi ve yumuşaklığı" temsil etmektedir (Erdal, 2006:75). Kırık, kalın,

keskin, kararlı çizgiler de “sertlik, dinamizm ve güven” temsilidir. Çizgi, bu ifade gücü ile özgün anlatımın önemli bir unsurudur. Doğanın görsel algı yoluyla anlamlandırılmasında da, uzaysal sınırları oluşturan çizgilere benzer anlamlar yüklenir. Örneğin, sakin, durgun, sıcak, rüzgârsız bir havada, her şey yatay-dikey olarak “kımiltısızdır”. Yağmurlu, fırtınalı havalarda, ağaçlar eğilir-bükülür, bulutlar savrulur, ufuk çizgisi kaybolur. Eğri-dairevi, eğimli çizgilerin gücü, hareketi ve dönüşümü imgelediği görülmektedir (Atalayer, 1994:149, 150).

Bülent Erkmen’in X. Avrupa ve Akdeniz Okçuluk Şampiyonası için hazırladığı afiş çalışmasında (Görsel 36), (Bek, 1986); ok ve yay anlatımında görsel metafor olarak kullandığı çizgiler, ritim, ölçek ve tekrarlama ile imgesel nitelik kazanmıştır. Saf geometri, matematik ve diyagonal ızgara sistemlerini kullandığı sayfa düzenlemesinde, çizgilerin eğimli ve açılı kullanımıyla hareketi ve ritmi ifade ettiği görülmektedir.



Görsel 36. Avrupa okçuluk şampiyona afişi, Tasarım: Bülent Erkmen, 1986.

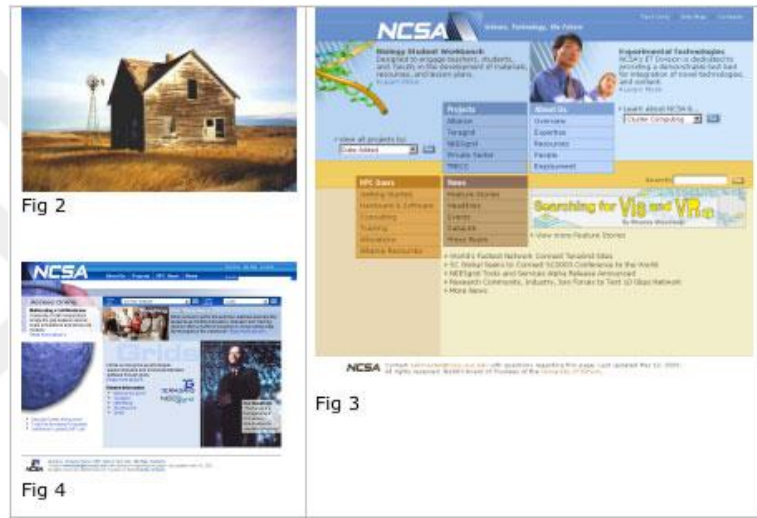
2.3.4. Renk

Renk, ışığın nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir (Sözen ve Tanyeli, 2010:256). Işık olmadan rengin varlığından söz etmek imkânsızdır. Işık bütün renkleri bünyesinde topladığı için aynı zamanda her şeyin renkli görünmesini sağlayan unsurdur (Uçar, 2004:168). Renk algımız yalnızca ortam ışığının parlaklığına ve karakterine değil, aynı zamanda fiziksel yüzeylerin pigmentasyonuna da bağlıdır (Lupton ve Philips: 2015:80). Kırmızı bir elma bünyesinde doğal olarak bulunan kırmızı pigment sayesinde kırmızıdır. Bu pigment üzerindeki kırmızı dışındaki ışıkları emer ve sadece kırmızıyı yansıtır (Uçar, 2004:170).

Renk, grafik tasarımcının dilinde sözsüz iletişimin en doğru biçimidir. Duygu ve düşünceleri diğer tasarım öğelerinden daha iyi temsil eder (Ambrose ve Haris, 2013b:6). Bu sebeple sayfa yapısını oluşturan tasarım elemanlarının algılanış sırasına göre; ilk önce renk, sonra resim, semboller, amblem, logo, sözcük ve tümceler gelmektedir (Keş, 2009:118). Dikkati çekmek, ayrı elemanları gruplamak, anlamı güçlendirmek ve görsel kompozisyonları geliştirmek için kullanılır. Ayrıca hemen bir tutum ya da duyguyu aktarabilir, bir tepki verebilir, vurgu ve çeşitlilik oluşturabilir, belirli bir mesaj iletebilir ve yerleşik bir hiyerarşiyi daha da güçlendirebilir (Poulin, 2012:59, 60).

Rengin parlaklık derecesine bağlı olarak, açıktan koyuya derecelenmesine de “ton” denmektedir (Meb, 2011:9). Bugün renk sonsuz bir ton ve yoğunluk yelpazesi ile modern medyada; sayfada, ekranda tasarım sürecinin (bütünleyici/ayrılmaz) bir parçasıdır (Lupton ve Philips: 2015:80). Eken’in (2015:21) Becer’ den aktarımına göre, renklerin farklılığı yanı sıra, her bir rengin değişik tonlarda kullanılması da tasarda önemli rol oynamaktadır. Zira herhangi bir renk değişik değerlerde (ton değeri) kullanılırsa, renk tesirinde değişiklik hâsıl olur. Bu değişiklik bir ilgi çekicilik doğurduğundan; renk tesirine tonlar yardımı ile yeni bir olanak katılmış olur. Bundan dolayıdır ki değer (ton değeri) bir tasar öğesi olarak kendine has önemli bir görev yapar. “Renk ve ton değerlerinin doğru kullanılması, diğer elemanların önem sırasını belirlemede ve yönlendirmeyi sağlamada önemli bir etkiye sahiptir” (İstek, 2005:93).

Tasarım yüzeyinde görsel çekiciliği artırmak uyumu ve tutarlılığı sağlayabilmek için kaynak olarak hangi renklerin kullanılacağı planlanmalı ve ona göre bir renk paleti oluşturulmalıdır. Renkler aynı renk tonu ailesine ait olmak zorunda değildir. Alternatif seçimler olabilir. Önemli olan rengi tutarlı ve uyumlu kullanmaktır. Basılı sayfa ile aynı tasarım ilke ve elemanların geçerli olduğu web sayfalarında da “doğadan alınan ilhamla” renk paletleri oluşturulmaktadır. Görsel 37’ de NCSA web sitesinin renk paleti bozkır fotoğrafından (fig 2) oluşturulmuştur (Keş, 2009:122). Ayrıca açılan menülerin yerleşimi, modüler ızgara sisteminin uygulandığı bir sayfa düzenine işaret etmektedir.



Görsel 37. The national center for supercomputing applications (NCSA) web sitesinin doğadan ilham alınarak oluşturulan renk paleti.

2.3.5. İmge

İmge; “gölge”, “hayal” ve “görüntü” terimleri ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Buradaki görüntü ile anlatılmak istenen, hayali olarak zihninizde canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsüdür. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir. Bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder. Nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır (Işıldak, 2008:65, 66). Temsili imgeler, yalnızca aklın gözünde var olan bir realitenin illüzyonunu oluşturmaya dayanmaktadır (Evans ve Thomas, 2008:74). Yücebaş’ın (2006:67), Meggs’ten aktarımına göre “görsel” kavramı da en basit piktogramdan, en karmaşık illüstrasyon ve fotoğraflara kadar her tür imgeyi ifade etmektedir. “Görsel unsur olarak kullandığımız imgeler, bir tasarıma hayat veren grafik öğelerdir. İmgeler, ister bir

sayfanın ana odak noktası ister yardımcı ögesi olsun, mesajı iletmede önemli bir rol üstlenir” (Ambrose ve Harris, 2013a:70). “Sayfa tasarımında kullanılan görsel unsurlar edebi, temsili, metafor ya da soyut olarak var olabilmektedir. Ayrıca kelimelerin herhangi bir görüntünün anlamını etkileyebildiği gibi, kelimelerin anlamlarını da görüntüler değiştirebilmektedir” (Poulin, 2012:233).

Görsel ağırlıklı sayfa tasarımlarında, görüntü bütün mesajın tümünü içermelidir. Eğer varsa kelimeler yardımcı unsurlardır. Bu görüntüler fotoğrafik, boyanmış, çizilmiş (illüstrasyonlar, fotoğraflar, çizimler vs) ya da herhangi bir grafik yöntemle üretilmiş olabilir. Sayfa tasarımında, gerçekten gerek duyulduğunda bir resim, bin kelimeyi ifade edebilirken yazılı mesajın ilgi çekici olmadığı durumlarda resim ağırlıklı tasarım yöntemlerine başvurulabilir (Karamustafa, 2003:19).

Sayfada kullanılan görsel unsurlar yazı alanına veya herhangi bir geometrik unsura bloklanırken veya ilişkilendirilirken çok dikkat edilmelidir. Çok yakın veya çok uzak konumlandırılarak okurun konsantrasyonu ve takibi bozulmamalı, gözü rahatsız edecek karmaşıklık veya şıklıktan kaçınılmalıdır. Metin bloklarından oluşan monoton renk tonuna hareket getirmek amacıyla, metin arasına konulan görsel unsurlar; cümle ya da satır aralarına değil paragraf aralarına yerleştirilmelidir. Sayfalarda kullanılan görsel unsurları, okurun kolay takibini sağlamak ve okura doygun bilgi iletebilmek için kısa da olsa fotoğraf altlarında açıklayıcı metin kullanılmalıdır. Tipografi, harfler ve oklar da görselin bir parçasıdır (Can, 2015:24, 25). Sayfa düzeninde görsel İmgeler, tasarıma tam sayfa ve paspartudan, çeşitli ızgara sistemleri kullanarak yerleştirmeye kadar birçok yolla eklenebilmektedir (Ambrose ve Harris, 2013a:70).

2.3.6. Tipografi

Sayfa tasarımında kullanılan ana malzemelerden ilki, belki de en önemlisi tipografik unsurlardır. Tipografinin ana malzemesi ise yazıdır (Can, 2015:40). Tipografi, yazılı bir düşüncenin görsel biçim verilmiş halidir (Öz, 2018:3). Harflerin, anlam oluşturacak şekilde dizilmeleri yazı dilini, görsel olacak şekilde tasarlanmaları da tipografik mesajı oluşturmaktadır (Erdal, 2015:54). Evans ve Thomas’a göre de grafik tasarım, görsel ve tipografik elemanların, etkili bir iletişim oluşturacak şekilde düzenlenmesidir (Evans ve Thomas, 2008:2).

Yücebaş'ın (2006:15) Sarıkavak'tan aktarımına göre Tipografi; harf, sözcük, satırlar ve bunları tamamlayan boşluklar ile diğer tüm yazı elemanlarının, belirlenmiş bir sayfa üzerinde, mesajı doğru iletecek şekilde düzenlenmesi gereğine, yani işlevselliğine dayanmaktadır. “ Tipografi iletilen bilginin gönderici ve alıcı tarafından kolay algılanmasını, yazının mantık sınırlarını zorlamasını sağlar, dikkati diri tutar, insan ruhunu okşar, insanı çileden çıkarır, insana heyecan verir. Çünkü sözcükler, yazıldığı harf karakterine göre anlam kazanır, etkili veya etkisiz görünür” (Erdal, 2015:54). Seçilen yazı karakteri bir kimliğe sahiptir. Bazı yazı karakterleri ciddi, bazıları samimi, bazıları ise daha teknolojidir. Bu karakter içeriğe uygun olmalı, ürünle bütünleşebilmelidir. Bu nedenle “estetik, uygunluk, okunurluk ve okutabilirlik” yazı karakteri seçimini belirleyen kurallardır. Ayrıca yazı karakteri izleyicisi tarafından kabul edilebilir olmalıdır (Sarıkavak, 1997:32; İstek, 2005:11). Hiçbir şey anlatmayan ama iyi görünen tipografi sadece iyi bir resimdir. Oysa grafik tasarımcının görevi resim yapmak değil, iletişimi tasarlamaktır. Haley'in deyişi ile pencerenin temiz olması demektir (Erdal, 2015:124). “İyi tipografi temiz pencere gibidir. Her obje net ve anlaşılırdır. Haley” (Erdal, 2015:99).

Sayfa düzeninde yer alan yazıların görsel yapısının biçimlendirilmesi ve bu yazıların organizasyonu tipografinin konusudur (Yücebaş, 2006:16). Yazının seçimi, büyüklüğü, hizalanması, satır, harf, sözcük aralığı ve vurgulamayı etkileyecek birçok sorun olabilir (Keş, 2009:100). Sayfa düzeninde yer alan metinlerin görsel yapısının biçimlendirilmesi ve metinlerin bütün içerisindeki uyumu bir tipografi konusudur. Öte yandan, metinlerin satır aralıkları, puntoları, hizalamaları ve vurgulanmaları ile ilgili pek çok sorunla da karşılaşılabilir. Bu yüzden, tipografi kullanımıyla ilgili tasarım unsurlarının yanı sıra tasarım kriterlerine değinilmesi doğru olacaktır.

Hiyerarşi ve Vurgu

Sayfa düzeninde tipografik hiyerarşinin yanlış kullanımı, içeriği anlaşılabilir olmaktan uzaklaştırmaktadır (Öz, 2018:107). Tipografik hiyerarşi, sözlü içeriği veya mesajı önem sırasına göre düzenleme ve öne çıkarma yöntemidir. Bu yöntem ile izleyici sayfa üzerinde yönlendirilerek, istenen görsel bilgilerin tümünün aktarılması sağlanmaktadır (Evans ve Thomas, 2008:40). Genellikle metin gövdesine eşlik eden başlıklar için, kalınlık/ağırlık ve ölçü/punto kullanımıyla farklı önem dereceleri

belirlenmektedir (Ambrose ve Harris, 2013a:84). İnsanlar ilk önce koyu renkleri okuma eğilimindedir (Landa, 2011:51). Başlıklar ne kadar çarpıcı olursa okuyucu ikinci başlığa ve metne o kadar kolay alıştırılır (İstek, 2005:120). İyi düzenlenen web sayfaları veya basılı sayfalar incelendiğinde, başlıkların nasıl baskın bir rol üstlendiği ve alt başlıklar ile diğer küçük metinlerin sayfa düzeninde nasıl ikincil veya alt rol oynadığı görülebilmektedir (Evans ve Thomas, 2008:40). Görsel 38’de Dünya çapında fikirler (World Class Ideas) adlı gazete benzeri katılım belgesinde, önemli mesajlar basit, dikkat çekici ve hedef başlıklara ayrılmıştır. Bu sayfa düzeninde tanımlı ve açık bir bilgi hiyerarşisi oluşturulmuştur (Ambrose ve Harris, 2013a:88).



Görsel 38. RMJM Gustafson porter için katılım belgesi sayfaları, Tasarım: Marque Creative Urbik.

Sayfa düzeninde hiyerarşiyi belirledikten bir sonraki adım, elemanları vurgulamaya başlamaktır (Smith, 2014a). İçeriğin sunumunda, bilgiyi öncelemek için bazı önemli şeyleri vurgulamak, tipografinin temel yeteneklerinden birisidir (Keş, 2009: 107). Vurgulanan kelime veya cümle metin içinde öne çıkarken, okuyucunun da dikkatini çekecektir (İstek, 2005:35). Bir sözcüğü vurgulamak için, sözcükler çevresindekilerden farklı yapılmalıdır. Bu yazı biçimi, ölçüsü ya da ağırlığı değiştirilerek ya da farklı bir yazı karakteri kullanarak da yapılmaktadır (Sarıkavak, 1997: 72).

Harf biçimi ile vurgu; bu vurgulama genelde aynı puntoda, aynı yazı karakterinin ağırlığı/kalınlığı veya *eğimi* değiştirilerek yapılır (İstek, 2005:35; Sarıkavak, 1997:14, 73, 75). Çünkü düzenli yapıdaki sapmaları algılamada insan beyni çok güçlüdür. Göz hemen aykırı olanı saptamaktadır (Keş, 2009:108). Eğimli (italik) vurgunun uzun metinlere uygulanması ise yazıyı zayıf gösterirken harflerin birbirinden ayrılması zordur. Okunurluk sorunu göz önünde tutularak olabildiğince az kullanılmalıdır. Yine uzun metinlerin bold yazılması ya da tümünün büyük harflerden oluşması da görünüşü sevimsiz kılarken sözcükler, kaba bir dikdörtgen biçiminde gözükebilmektedir (Akbaşak, 2013:45). Bu sebeple yaygın vurgulama yöntemleri olan harf kalınlığı ve eğimi, yerinde kullanılırsa vurguya büyük katkı sağlamaktadır.

Farklı yazı karakterleri ile vurgu; farklı yazı karakteri kullanımı ile vurgu yetkin olma deneyimi gerektirmektedir (Landa, 2011:58). Bu yöntemle vurgu yapılırken, metinle fark oluşturacak bir karakter seçimi (örnek; tırnaklı, tırnaksız) kullanılmalıdır. Bu rastlantısal bir hata etkisinden çok, düşündürücü görünüş etkisi yapmaktadır (Sarıkavak, 1997:76). Eğer sayfa büyük, metin uzun ve farklı vurgular gerekiyorsa yazıda çeşitliliğin olması zenginlik ve renk getirir. Ancak her karakter farklı mesaj ileteceğinden karışıklığa sebep olabilmektedir (Keş, 2009:105). Yetkin tasarımcılar kavramsal, özgün ve estetik üretimler için birden fazla yazı karakteri kullanmaktadırlar. Ancak herhangi bir tasarımcı için genel kural bir tasarımda aynı yazı ailesini kullanmak ya da iki karakterden fazlasını kullanmamayı gerektirmektedir (Landa, 2011:58; İstek, 2005:120).

Boşluk ve girintilerle vurgu; paragraf değişiklikleri, madde imleri, alıntı metinler ve örnek tümceleri normal metne göre içerden başlatmak vurgu etkisi yapmaktadır. Başlık gibi sözcükler metinden biraz uzaklaştırılarak beyaz boşlukla vurgulanabilmektedir (Keş, 2009:109) Paragraflar genellikle bir yarım satır ya da tam bir satır beyaz boşlukla ayrılabilir. Tam bir satır boşluğu kullanma bitişik sütunlardaki harf satırlarının sürekli yan yana hizalı olması üstünlüğüne sahiptir. Hem girinti ve hem de boşluk kullanmak olasıdır (Sarıkavak, 1997:77).

Negatif alan ile vurgu; çevresinde büyük miktarda boşluk kullanarak bir tasarım elemanı (bir odak noktası haline gelir) vurgulanabilir (Smith, 2014b).

Tipografik karakterler küçük olsa bile, çok miktarda negatif alanla çevrili olduklarında daha çok göze çarpacaklardır. Negatif alan onları genişletecektir (Evans ve Thomas, 2008:40).

Etkili, kararlı ve iyi ayarlanmış bir vurgulama, okuru yönlendirecek ve bilgilendirecektir. Vurgulama eksik olduğunda ya da gereğinden fazla vurgu yapıldığı zaman dizgi, basılı bir sayfada karmaşık olmaya başlayacak ve okumayı zorlaştıracaktır (Sarıkavak, 1997:72; İstek, 2005:35; Keş, 2009:109).

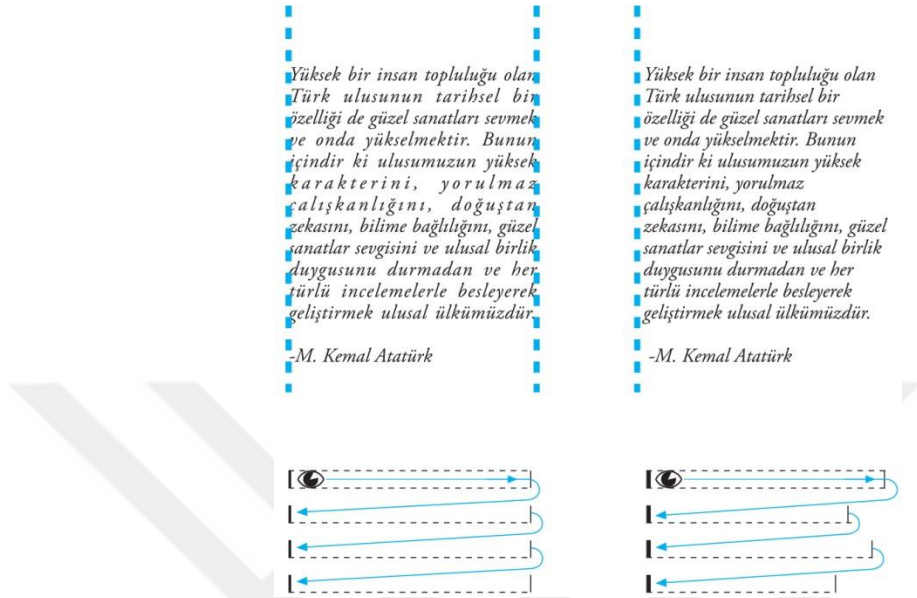
Hizalama Sorunları

Tipografik hizalama sorunları metin biçimlerinin ayarlanması veya düzenlenmesi ile ilgilidir (Landa, 2011:48). Hizalamalar ve boşluk ana metni çevresinden ayırarak sayfadaki okuma alanını belirler. Ayrıca doğru hizalama biçimleri sayfada önemli bir görsel rahatlık sağlar (Keş, 2009:105). Metin düzenlemelerinde beş temel yaklaşım bulunmaktadır;

1. İki yana dayalı hizalama (tam blok)
2. Sola dayalı hizalama
3. Sağa dayalı hizalama
4. Ortadan ya da bakışimli -Merkezi- bloklanmış hizalama
5. Asimetrik ya da bakışimli olamayan (rastgele) hizalama (Becer, 2013:192; Sarıkavak, 1997:53).

İki yana dayalı hizalama (tam blok); sağa ve sola yaslı tüm metin satırlarının aynı uzunlukta olduğu tek hizalamadır (Poulin, 2012:256). Tüm satırların aynı uzunlukta olması metnin sol ve sağ kenarlarının düzgün olması durgun ve sakin bir görüntü oluşturmaktadır. Okuyucu biçimden çok içeriğe odaklanır. Özellikle kitap, gazete ve süreli yayınlar başta olmak üzere oldukça geniş bir alanda kullanılır (Yücebaş, 2006:64). Sözcük bölünerek yapılan bu hizalama biçimi hem sayfa üzerinde dengeli bir gri alan oluşturulmasına yardımcı olur, hem de okunuşu düzenler (Akbaşak, 2013:46), (Görsel 39). Tam blok, web sayfalarında yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bunun nedeni tasarım dilinde nehir olarak adlandırılan sağdan ve soldan blok alındığında sözcükler arasında büyük boşluklar oluşmasıdır. Bu tüm sunucuların ya da işletim dizgelerinin tirelemeyi desteklememesinden kaynaklanmaktadır. Bu açıklıklar estetik ve okunurluğu etkilemektedir (Keş,

2009;106). Bu tezin genel sayfa yapısında enstitü kararlarına uyulduğundan, tireleme kapalı ve iki yana yaslı metin kullanımı vardır. Bu sebeple genel yapıyı kapsamakla birlikte bu paragrafta da nehir oluşumları gözlenebilir.

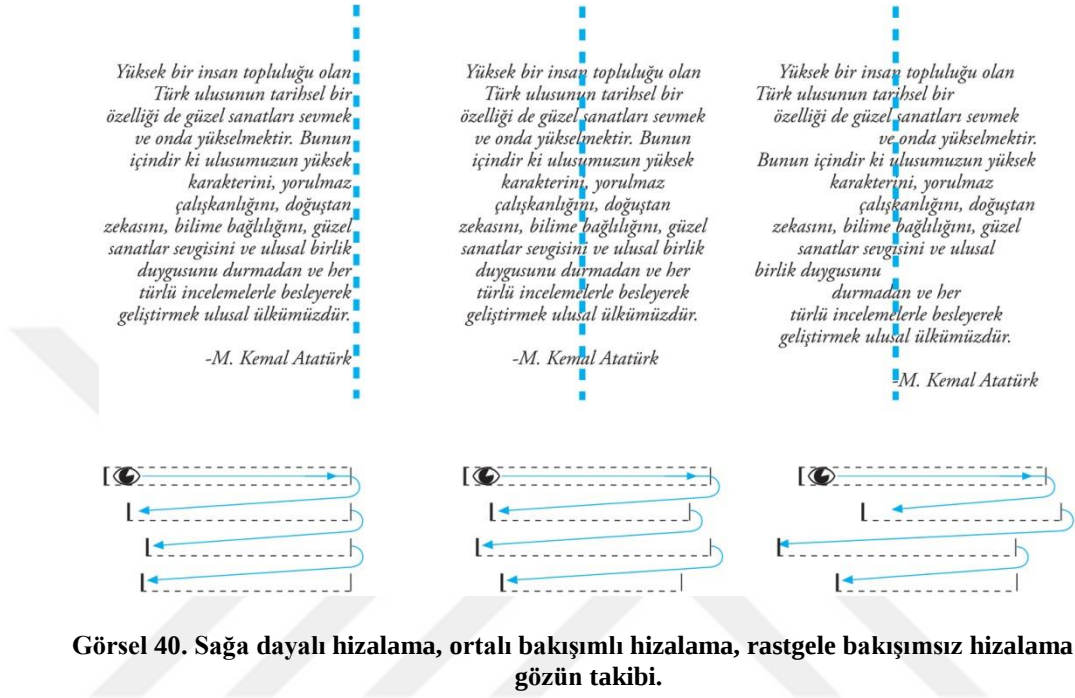


Görsel 39. Tam blok hizalama, sola dayalı hizalama ve gözün takibi.

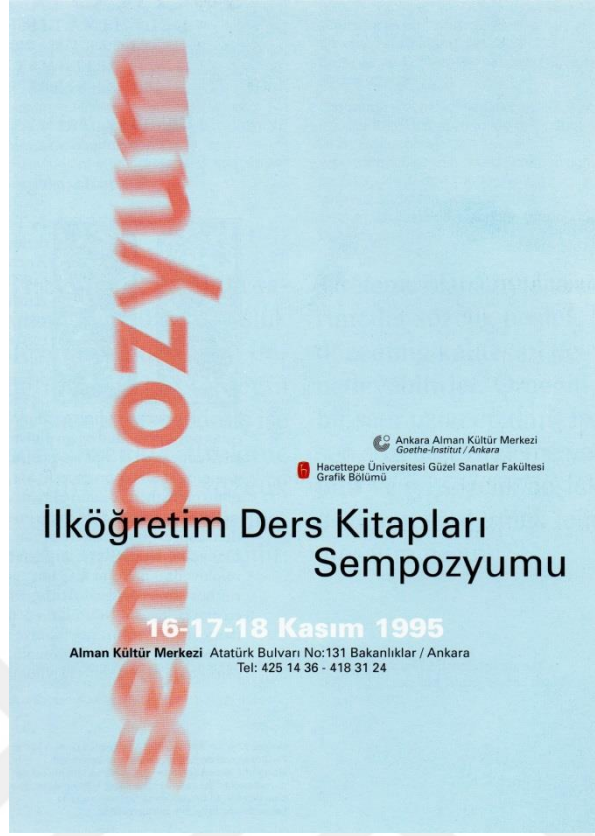
Sola dayalı hizalama; sola dayalı / sağa girintili-çıkıntılı metin hizalamasıdır. Yani metnin sol kenarı düşey olarak hizalanmış sağ tarafı düzensiz/çıkıntılıdır (Görsel 39), (Landa, 2011:48), Metin düzenleme biçimlerinde en çok tercih edilen çözümlerdendir (Uçar, 2004:128). Satır uzunlukları değişken bu hizalama biçimi (Becer, 2013:192), kelime boşlukları için herhangi bir ayarlama gerektirmemektedir. Web sayfaları içinde en okunaklı seçenektir (Keş, 2009:107). Soldan sağa okuma sistemini kullanan bizler sola dayalı metinleri kullanırken, göz aynı başlangıç noktasına erişir ve satırlar arasında takip sağlar. Bu sistem sonraki satırın, göz tarafından yeniden bulunması sürecini kolaylaştırır (Akbaşak, 2013:46).

Sağa dayalı ve ortalanmış ya da bakışımli -merkezi- hizalama; metin sağa dayalı / sola girintili-çıkıntılı ya da ortalanmış yani merkezi olarak ayarlandığında, çeşitli uzunluklardaki metin satırları düzensiz dokusal kenarlar oluşturur (Poulin, 2012:256). Genellikle tanımlar, başlık ve ara başlıklarda başvuru satır uzunlukları değişken yöntemlerdir. Sağa dayalı ve ortadan yazı düzenlemesinde göz, her defasında farklı bir satırbaşı noktasına dönüş yaptığından, genelde metin düzenlemeleri için uygun değildir (Ambrose ve Harris, 2014a:104; Uçar, 2004:128,

129; Becer, 2013:192), (Görsel 40). Bakışumlu yani ortadan bloklamada, en kısa ve en uzun satırlar arasındaki ölçü arttıkça okunurluk iyice zayıflamaktadır. Özellikle metin dizgisinde ortadan bloklama kullanılacaksa buna dikkat edilmelidir (Sarıkavak, 1997:56).



Asimetrik ya da bakışumlu olamayan (rastgele) hizalama; asimetrik dengeye dayalıdır. Düzenli tekrarları olmayan satırlardan oluşmaktadırlar (Landa, 2011:48), (Görsel 40,41). Bu gibi düzenleme anlayışlarının bir kuralı yoktur. Genel kural iyi tipografinin ölçütleridir. Bakışsımsız düzenleme görsel açıdan ilgi çekici olabilir ancak onları okumak zor olduğu için metin dizgisinden daha çok gösterim dizgisinde yapılmalıdır (Görsel 41), (Sarıkavak, 1997:57).



Görsel 41. Bakışsız düzenleme örneği, Tasarım: Namık Kemal Sarıkavak, 1995.

Tireleme ve Bloklama

Genellikle uzun metin gövdeleri için kullanılan tam blok (justified) yani iki yana yaslanmış eşit satır uzunluklarından oluşan hizalama, kelimeler arasında değişen aralıklara neden olmaktadır (Ambrose ve Harris, 2014a:104). Bu aralıkların düzenine dikkat edilmeli, metnin içerisinde nehir olarak adlandırılan, düşeyde takip edilen dalgalı boşlukların oluşması engellenmelidir (Yücebaş, 2006:64), (Görsel 42).

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

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

Görsel 42. Tam blok metin ve nehir oluşumu.

Her iki taraftan blok yapıldığında ortaya çıkan sözcükler arasındaki düzensiz boşluklar yani nehirler görsel ve tipografik bir hatadır (Uçar, 2004:129). Bu hata temelde her bir satırdaki sözcük sayısının farklı oluşuna bağlıdır. Bu farkı dengelemek için; uzunlukları değiştirilemeyen satırlarda sözcükleri bölmek yani iki yana yaslı metin içinde tireleme yapmak gerekmektedir (Sarıkavak, 1997:54, 59; Akbaşak, 2013:46), (Görsel 43).

Herhangi bir metinde tireleme ve bloklama ayarları metin bloğunun genel görünüşünü veya “rengini” değiştirir. Kelime boşluk düzeni ve tireleme ayarlarının tümü metnin nasıl görüneceğinde pay sahibidir.

Herhangi bir metinde tireleme ve bloklama ayarları metin bloğunun genel görünüşünü veya “rengini” değiştirir. Kelime boşluk düzeni ve tireleme ayarlarının tümü metnin nasıl görüneceğinde pay sahibidir.

Görsel 43. Tireleme yapılmamış ve tireleme yapılmış tam blok metin.

Tireleme yapılırken yazıldığı dilin yapısal kurallarına dikkat edilmelidir. Art arda gelen satırların tire işaretleri ile sonlandırılmasından kaçınılmalı, diğer bir yazı sütununa geçerken tireleme yapılmamalıdır (İstek, 2005:33). Ayrıca sözcük miktarı yetersiz olabileceğinden paragrafın son satırı için iki yana yaslama uygun değildir (Ambrose ve Harris, 2014a:104). 1928’de Jan Tschichold tarafından tasarlanmış, kendi kitabı “Die Neue Typographie” için açıklayıcı tanıtım sayfasında (Görsel 44); tipografik düzen açısından sola dayalı ve tam blok metin hizalamaları kullanılmış, metin içinde vurgu olarak harf ağırlığından faydalanılmıştır (Sarıkavak, 1997:7).

Tam blok metinde olumlu tireleme yapılmıştır. Sözcüklerin bölünmesinde iki tireden daha fazlasının alt alta gelmemesine dikkat edilmiştir.



Görsel 44. Olumlu tireleme ve bloklama, (Die Neue Typographi'e için açıklayıcı tanıtım sayfası, Tasarım: Jan Tschichold, 1928).

2.3.1. Yardımcı Elemanlar

Sayfa tasarımında hiyerarşiyi ve bilgiyi yönlendirmek için bazı yardımcı elemanlara ihtiyaç duyulabilmektedir. Üst başlık altına çizilen bir çizgi, bir metnin kutu içine alınması veya bir metin arkasına gelen degrade alan, bir metinden bir metine geçerken kullanılan ok işaretleri ve metin bloklarının arasına konan bir dikey çizgi bizi tasarımda istediğimiz sonuca ulaştırır. Göz; bu çizgileri, kutuları, renk alanlarını ve okları takip ederek bilgiye kolayca ulaşabilmektedir. Grafik elemanları rastgele kullanılmamalıdır. Onlar da ızgara yapısı içinde yer alarak bizi bilgiye doğru yönlendirebilmektedirler (İstek, 2005:111).

2.4. Sayfa Düzeninde Gestalt İlkeleri ve Tasarım Kuralları

2.4.1. Gestalt ilkeleri

Gestalt anlayışının sayfa düzenine olan etkisi; tasarımda kullanılan öğelerin birlik, bütünlük anlamındaki örgütsel ilişkileri ve yapısal nitelikleri bağlamında değerlendirilen görsel organizasyonun yönlendirilmesi ile ilgilidir (Sözen ve Tanyeli, 2010:116). 1900’lerde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attığı “Gestalt” kavramı, temelde insan gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırmaktadır (Uçar, 2004:65). Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler gibi Gestalt kuramcıları, algının deneyimin temeli olduğu, insan deneyiminin öğelerin bir araya gelmesinden çok, örgütlenmiş bütünlerden (Gestalt) oluştuğunu öne sürmüşlerdir (Eken, 2015:76). Tokgöz’ün (2011:54) Uçar’dan aktarımına göre de organize bütünler, birbirleriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulurlar. “Buna göre, bireyin tüm algıları bir bütün içinde örgütlenerek anlam kazanmaktadır. Gestalt ilkeleri, algıladıklarımızın gerçeklikten farklı olabileceği gibi, gözün parçalardan bütünü nasıl gördüğünü açıklayan en önemli bulgulardır. Bu örgütlü yapı, gruplama, yakınlık, benzerlik, süreklilik ve tamamlama gibi bir takım algı ilkeleri üzerinden değerlendirilecektir” (Timur ve Keş, 2016:659; Yusylvia, 2010).

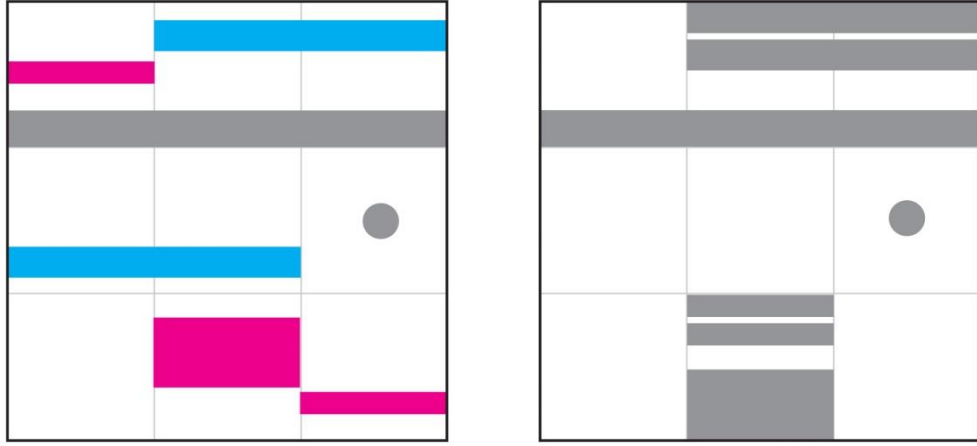
2.4.1.1. Gruplama

Tasarım elemanları arasında bağ kurmanın ve görsel bütünlüğü sağlamanın en iyi yolu gruplamadır (Kimberly, 2004:10; İstek, 2005:100). Sayfa tasarımına başlarken, kullanacağımız görsel elemanları (yazı, fotoğraf, illüstrasyon v.b) lekeler haline getirip, yakınlık, benzerlik v.b. özelliklerine göre gruplarsak etkileyici bir sayfa düzeni oluşturma şansımız artacaktır. Ayrıca doğru bir gruplama, hiyerarşiyi kurgulamaya da yardımcı olmaktadır (İstek, 2005:100).

İnsan algısına göre gruplama hem birleştirmeye hem de ayırmaya yardım etmektedir. Birleştirme işlemi olarak gruplama, birden fazla öğeyi boyut, şekil, renk, yakınlık ve diğer faktörlere bağlı olarak bir araya getirir. Örneğin ara yüz sayfalarında, ilgili düğmeleri birbirine yakın konumlandırmanın (yakınlık) yanı sıra, ilgili fonksiyonlara sahip renk kodu düğmeleri için “benzerlik” gruplandırma prensibinden faydalanılmaktadır. Ayırma işlemi olarak gruplama; büyük, karmaşık

nesneleri daha küçük, daha basit olanlara ayırmaya yararken karmaşık duysal girdi daha yönetilebilir nesnelere dönüştürülmektedir (Lupton ve Philips: 2015:102).

Hem benzer hem de farklı öğeler, ritmi, tekrarı ve ayrıca daha geniş doku alanlarını oluşturmak için gruplandırılabilir. Kompozisyonun, grupta, beyaz boşluk veya negatif boşluk kullanılarak basitleştirilmesiyle daha güçlü bir görsel düzen duygusu sağlanmaktadır (Görsel 45), (Kimberly, 2004:10).



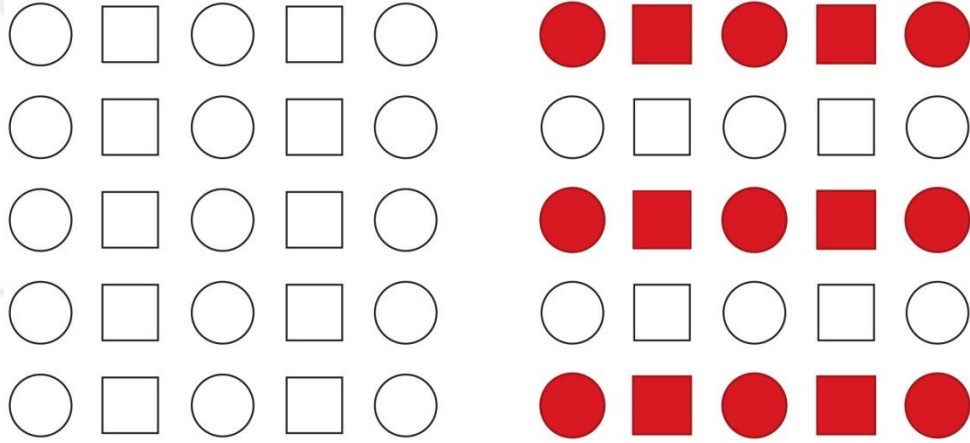
Görsel 45. Gruplanmamış ve gruplanmış öğeler.

2.4.1.2. Yakınlık

Bir gruplama yöntemi olan yakınlık ilkesine göre; birbirlerine mesafece yakın olan elemanlar bütün ve grup olma eğilimindedir. Yakın aralıklara sahip öğeler, küme olarak algılanırken zeminden ve uzaktaki titreşimden kuvvetlice koparlar (Atalayer, 1994:39, 41). Çünkü duyularımız, birbirine yakın objeler arasındaki boşlukları atlayarak onları renk ve hacim olarak görmektedir (Erdal, 2015:21). Buna göre benzer işleve sahip, özellikle birbiriyle ilişkili öğeler (seker-çay, okyanus-gemi, öğrenci-okul v.b) aynı zaman ve mekanda yakın durarak gruplanırsa, görsel bütünlük oluşturulur ve daha açık bilgi akışı sağlanır (Erdal, 2006:22). Ayrıca sayfa düzeninde, ilgili tasarım elemanlarını ayırmak, yakınlaştırmak ve gruplamak için boşluktan faydalanılmaktadır. Çünkü gruplama için beyaz boşluğa gereksinim vardır. Aksi halde, boşlukların doldurulmasını sağlamak için sayfanın her yerine öğeleri dağıtmak, genellikle ilgili öğeler gruplanmadığından zayıf yakınlıklarla sonuçlanır. Bu da okuyucunun bilgi ilişkilerini ve bağlantılarını belirlemesini zorlaştırmaktadır (Keş, 2009:91; Smith, 2014c).

2.4.1.3. Benzerlik

Bir diğer gruplama yöntemi olan benzerlik ilkesine göre; organizma birbirine benzeyen uyarıcıları gruplayarak algılama eğilimindedir (Erdal, 2015:22). Benzerlik ilkesi, tasarım öğelerinin bir grup içindeki diğer öğelere olan (şekil, renk, doku, cinsiyet, boyut, yön vb.) bağılıklarıyla düzenlenmesine yardımcı olur. Buna göre, benzer uyarıcılar yakınlaştırılarak ya da hizalanarak gruplanırken, sayfa düzeninde görsel bütünlük sağlanacaktır (Hensley, 2016; Yağmur, 2014:153; Keş, 2009:93). Benzerlik özellikleri içerisinde en baskını renk benzerliğidir. Görsel 46’da, benzer şekillerin sütunlarını görmek, birbirine benzemeyen şekillerin satırlarından çok daha kolayken, renk benzerliği bunu geçersiz kılarak, satır olarak algılanma eğilimindedir (Hensley, 2016).



Görsel 46. Şekil benzerliği (Solda), renk benzerliği (Sağda).

Felix Wetzels'in çalışmasında (Görsel 47), kelimeler sayfa yüzeyi boyunca parçalanarak birbirinden ayrılmıştır. Ancak renk, benzerlik ilkesine göre parçaları birleştirerek gruplama algısına yardımcı olurken, kelimelerin okunmasını sağlamıştır (Lupton ve Philips: 2015:105).



Görsel 47. Benzerlik ilkesine örnek, Tasarım: Felix Wetzel.

2.4.1.4. Süreklilik

Algı daima bütünü görme eğilimindedir (Atalayer, 1994:48). Aynı yönde giden birimler, çizgiler birbirleri ile ilişkili olarak algılanmaktadır. Buna göre algısal alanımızda bulunan ve aynı yöne giden birimler birbiriyle ilişkili görünerek yönlendirmeyi sağlarken bütünlük de oluştururlar (Erdal, 2015:22). Okuyucunun gözü, tasarım yüzeyinde bazen bir çizgi ya da kıvrım boyunca hareket ederken, göz bir unsurdan diğerine doğru kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, süreklilik sağlanmış demektir (Becer, 2013:70).

Tasarımlarda sürekliliği sağlayan tasarım öğesi ritimdir. Yaygın biçimsel özelliklerin düzenli ya da düzensiz tekrarı ritme dayalı süreklilik oluşturmada kullanılan araçlardan biridir (Keş, 2009:93). Birbirine benzeyen biçimler bütünlük oluşturmak üzere bir yüzey üzerinde yinelendiklerinde, meydana getirdikleri doku içinde bir ritim oluşur (Becer, 2013:72). Örneğin, tasarım öğelerinin boyut, kompozisyon, renk ve üslup gibi görsel özellikleri bir yayının sayfalarında, dizi oluşturan kitap kapaklarında ya da bir ürün ailesinin ambalajlarında süreklilik

sağlamak amacıyla kullanılabilirken, parçalar arasında hatırlatıcı ve birleştirici bir işlev de görebilmektedir (Becer, 2013:71).

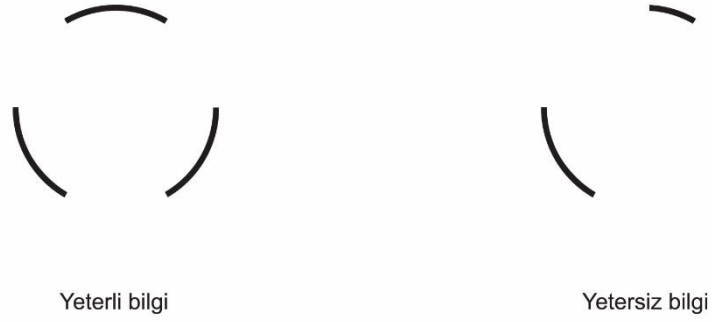
2.4.1.5. Tamamlama / Bütünleme / Birleştirme

İnsan zihni tıpkı bir bulmaca doldurur gibi görsel olarak algılanan uyaranlardaki boşlukları, eksik parçaları tamamlayarak örgütlemeye eğilimlidir (Eken, 2015:77). Böylece nesneler kopuk parçalar yerine bütün olarak algılanmaktadır (Erdal, 2006:20). Sayfa üzerinde nesneleri, kalıpları veya bir deseni tamamlamak için, elemanların gereken en az parçaya indirgenmesi karmaşıklığı azaltarak algıyı kolaylaştırır ve estetik düzeyi yükseltir (Görsel 48). Bu durum tamamlama ilkesi ve negatif-pozitif alanların etkin kullanımıyla ilgilidir, (Hensley, 2016). Bu bağlamda tamamlama ilkesiyle; görsel ilgi artırılırken, izleyicinin kompozisyonu kendi zihninde tamamlaması sağlanmaktadır (Poulin, 2012:152).



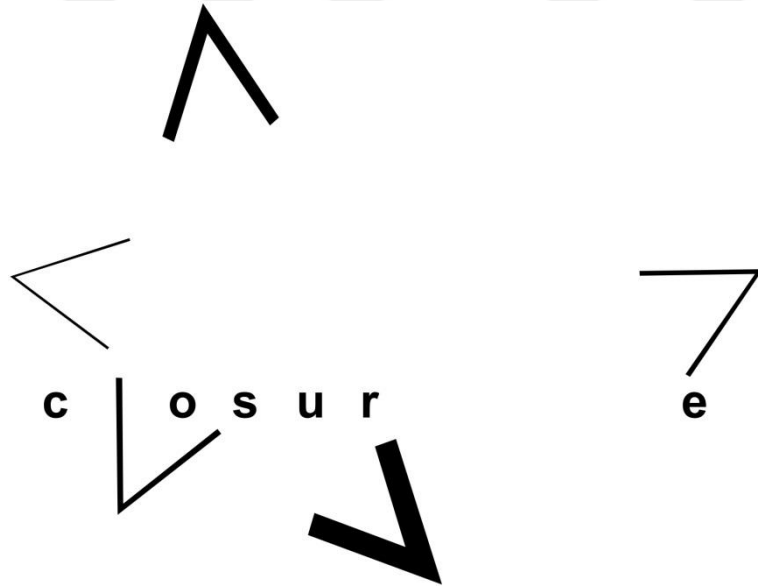
Görsel 48. NBC tavuz kuşu logosu.

Tamamlama ilkesinden faydalanırken eksik kısımları doldurmak ve bir bütün oluşturmak için yeterli öğeye gereksinim vardır. Yeterli bilgi sağlanamazsa o zaman nesne algılanamayacak ve tamamlama başarısız olacaktır (Görsel 49), (Hensley, 2016).



Görsel 49. Daireyi tamamlamak için yeterli ve yetersiz bilgi örneği.

Tamamlama ilkesi yeterli bilgiye ihtiyaç duyduğu kadar, mekânsal ilişkilere de bağlıdır. İlişkili şekiller birbirinden çok uzak olduğunda bağlantıları kaybolabilir. Görsel 50’de closure (kapanış) kelimesinin “e” harfi ve beraberindeki yıldız şeklinin beşinci köşesi, uzak yakınlık nedeniyle sözcüğün ve şeklin geri kalanına aitmiş gibi gözükmemektedir. “Yıldız şeklinin ve closure kelimesinin” tamamlanması için öğelerin yakınlıklarının daha iyi ayarlanması gerekmektedir (Evans ve Thomas, 2008:174).



Görsel 50. Olumsuz tamamlama örneği.

Nantes’da düzenlenen uluslararası yüksek sanat eğitimi ile ilgili 11. Elia Bienali afişi sayfa düzeninde, “Hearth” kelimesi vurgulanırken tamamlama ilkesine bağlı tipografik düzenlemeden faydalanılmıştır (Görsel 51).



Görsel 51. 11* Congres Biennal D' ELia, poster, Tasarım: Catherine Zask, 2010.

2.4.1.5. Şekil Zemin İlişkisi

Gestalt ilkeleri içinde yer alan şekil-zemin ilişkisine göre, ayırdına varılacak nesneye “şekil” çevresine de “zemin” denmektedir (Yağmur, 2014:152). Basit şekil-zemin düzenlemesinde, şekil pozitif ve genel olarak aktif, zemin negatif ve genel olarak pasiftir (Evans ve Thomas, 2008:171). Bu ilkeye göre nesneler arka plandan ayırt edilebilir olduğunda “güçlü figür-zemin kararlılığından” söz edilebilir ve izleyicinin dikkati istenilen yere odaklandırılabilir. R / m Tasarım Okulu web sitesinin menü sayfasında, figürü zeminden ayırmak için parlak renkler ve siyahlar kullanarak güçlü kontrast renk değerlerine yer verilmiştir (Görsel 52), (Hensley, 2016). Basit şekil-arka plan ayrımının belirginliği, birbirleri arasındaki kontrastla doğru orantılıdır (Uçar, 2004:66).



Görsel 52. R/m tasarım okulu (Ready Design Almanac) sitesinde menü sayfası.

Ancak bu ayırımın her zaman belirgin olmadığı, biçimle zeminin sürekli yer değiştirdiği yanılsamalı durumlarda, beyin sırayla zemini biçim, biçimi zemin yaparak görme eğilimindedir (Yağmur, 2014:152). Zemin ve şekil yer değiştirebiliyorsa; dikkat ettiğimiz nesne şekil olurken, diğer uyarıcılar zemini oluşturmaktadır (Erdal, 2015:66). “Kararsız Şekil-Zemin ilişkisi” olarak tanımlanan bu belirsizlik kesinlikle yanlış bir uygulama değildir. Bu stabilite eksikliği, etkili negatif ve pozitif alan kullanımı ile tasarıma heyecan, ilgi, bütünlük ve gerginlik katmaktadır (Hensley, 2016). Figür belirsizliğini etkili bir şekilde kontrol etmenin püf noktası; kafa karıştırıcı ancak anlaşılır bir düzenleme oluşturarak, farklı anlamları aynı şekil-zemin ilişkisinde ifade edebilmekten geçmektedir (Evans ve Thomas, 2008:171).

Kararsız şekil–zemin düzenlemesi az sayıda eleman ile minimal tasarımda daha iyi sonuç vermektedir. Simon C. Page'un Criminal Underworld poster dizisinini sayfa yapısında olduğu gibi; kahraman veya kötü adam (Batman ve Penguin ile Örümcek Adam ve Yeşil Goblin) figürlerine odaklanma tercihinin göre, şekil ve

zemin kasıtlı olarak yer değiştirmektedir (Görsel 53), (Hensley, 2016). “Criminal Underworld” başlığı ve diğer tex alanlarının ters yazılmış olması da bu yer değişime işaret etmektedir.



Görsel 53. Criminal underworld dizisi, Tasarım: Simon C. Page, 2010.

2.4.2. Tasarım Kuralları İle Sayfa Düzeni Oluşturma

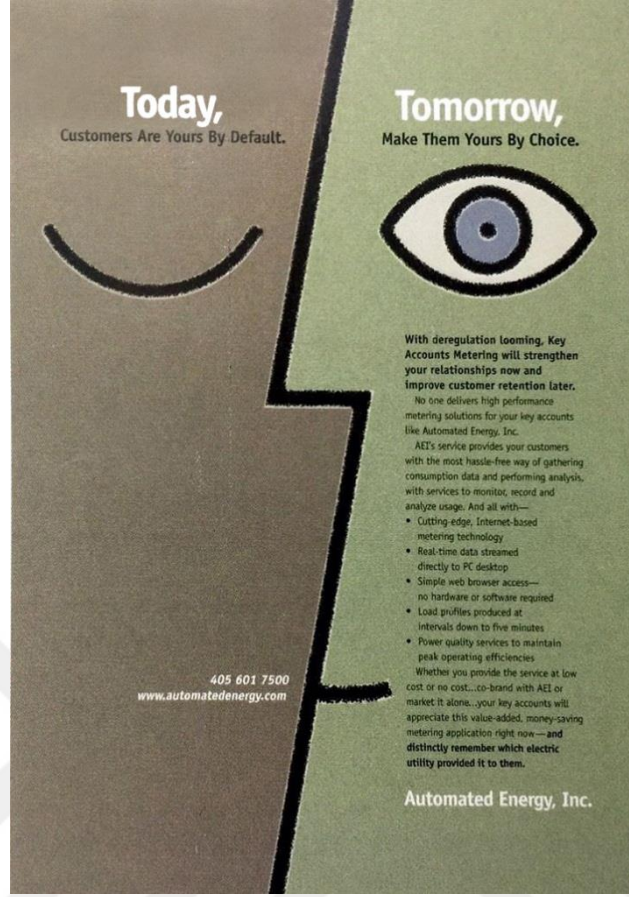
2.4.2.1. Görsel Hiyerarşi

Görsel hiyerarşi ilkesi, bilgiyi organize etmek ve iletişimi netleştirmek için birincil güçtür. Çünkü görsel hiyerarşi, tasarımda izleyiciye rehberlik etmek için tüm grafik öğelerin önem sırasına göre düzenlenmesini amaçlamaktadır. Temel olarak tasarımcı, izleyicinin ilk, ikinci, üçüncü vb. hangi grafik öğeleri göreceğini belirler (Landa, 2011:28). Bu durum içerikle ilgilidir. En önemli daha az önemli sıralaması gibi. Böylece okuyucu yazının ve görsel elemanların anlamına göre yönlendirilecektir (İstek, 2005:91).

Başka bir deyişle görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulayarak istenen mesaja göre ölçülendirmek anlamına gelmektedir (Becer, 2013:69). Tasarım süreci içerisinde renk, büyüklük, tipografi, imaj (fotoğraf, illüstrasyon veya diagram) açıklık, koyuluk, tasarımcının organize etmesi gereken

elemanlardır (Uçar, 2004: 154). Bu elemanların doğru kullanımıyla; hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına giren unsurlar arasında dinamik ilişkiler kurulabilir (Becer, 2013:70). Örneğin; insan gözü kalabalıktan seyreğe, koyudan açığa, kolay algılanabilir den zor algılanabilire, büyükten küçüğe, etkin ve güçlü renklerden solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sırası izlemektedir. Bu sıralama tasarımcıya görsel bir yön (direksiyon) oluşturma ve algı yönünü kurgulayabilme konusunda yardımcı olur (Uçar, 2004:155). Unutulmamalıdır ki bir tasarımdaki tüm öğelere eşit seviyede önem verilmesi, hiçbirine önem verilmediği algısına ve görsel kaosa sebep olacaktır (Landa, 2011:28). Tasarım içindeki elemanların vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirilmesi ki bunu renkle, uzaklık yakınlık veya beyaz boşlukla da yapabiliriz, o zaman tasarımda hiyerarşi denen koşul gerçekleşmiş olacaktır (istek, 2005: 91).

Automated Energy Inc. için Steve Walker tarafından basit ve zekice hazırlanan ilan sayfasında, hiyerarşi belirlenerek sayfa üzerinde okuyucunun izleyeceği yol kontrol edilmiştir (Görsel 54). “Today” ve “Tomorrow” başlıkları okunan ilk öğelerdir. Sonra açık olan göz ve burnu ifade eden zikzak dikey çizgi ile okuyucu yüzün geri kalan kısmındaki metin bloklarına yönlendirilmiştir (Evans ve Thomas, 2008:5).



Görsel 54. Automated energy Inc, ilan sayfası, Tasarım: Steve Walker.

2.4.2.2. Vurgu

Etkili iletişim ve görsel hiyerarşi açısından vurgu mutlak gerekli bir ilkedir. Her türlü sayfa tasarımı görsel bir vurgu noktasına ihtiyaç duymaktadır (Can, 2015:8). Vurgunun varlığı verilmek istenen mesajın veya dikkat çekilmek istenen öğenin hızlıca algılanmasını sağlarken vurgu ile tasarım yüzeyinde bir odak noktası da oluşturulabilmektedir (Ekler, 2018:74, 75).

Sayfa üzerinde herhangi bir elemanı vurgulamak ya da diğer bir deyişle öne çıkartmak için diğer elemanlarla arasında güçlü bir kontrast oluşturmak gereklidir. Burada kontrast vurgulanmak istenen elemanın boyutunda, biçiminde, yerleşiminde, renginde ve onu çevreleyen diğer elemanlarla ilişkisinde yapılabilecek değişiklik ile sağlanabilir (Kılıçkaya, 2007:7). Hatta beyaz alan iyi şekilde kurgulandığında vurguyu sağlamada etkin bir unsura dönüşecektir (Uçar, 2004:155). Vurgulamada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri; bir tasarım yüzeyinde her şey aynı anda vurgulanmak istenirse, vurgu kavramı yok olacaktır. Önce algılanması gereken

vurgulayıcı unsurun birden fazla olmamasına dikkat edilmelidir. Bu sebeple çok sayıda görsel unsurun eşit düzeyde vurgulandığı bir tasarımda vurgulamadan söz etmek mümkün olmayacaktır (Eken, 2015:27).

Kontrast gibi ön plan, arka plan kavramları da vurguyla birlikte anılması gereken diğer görsel tasarım kurallarındandır (Uçar, 2004:155). Bunlar, tasarımdaki değişen derecelerde baskınlık ile ilgili olarak, kompozisyonun görsel ağırlığını belirleyerek alan ve perspektif kurar ve bir tasarıma bakarken ilk önce gözün nereye gittiğini çözer. Her biri bir kompozisyon içindeki belirli bir nesnenin ağırlığına ilişkin üç baskınlık aşaması vardır. Hâkim baskınlık: En çok görsel ağırlık verilen nesne, kompozisyondaki ön plana ilerleyen ana vurgu unsurudur. Alt baskın: İkincil vurgu elemanı, tasarım yüzeyinin orta zeminindeki elemanlardır. Alt: En az görsel ağırlık verilen nesne, kompozisyonun arka planına karşılık gelen üçüncül vurgu unsurudur. Aşağıdaki örnekte, ağaçlar baskın eleman, ikincil eleman olarak ev, üçüncül eleman olarak ise tepeler ve dağlar hareket etmektedir (Görsel 55), (McClurg, 2005, Keş, 2009:38). Peki vurgulanacak unsur tasarımın neresinde yer almalıdır? Bununla ilgili olarak vurgulamanın, tasarımın optik merkezinde kullanılması daha uygun olacaktır (Yurt, 2017:61).



Görsel 55. Vurgunun basit düzeyde anlatımı.

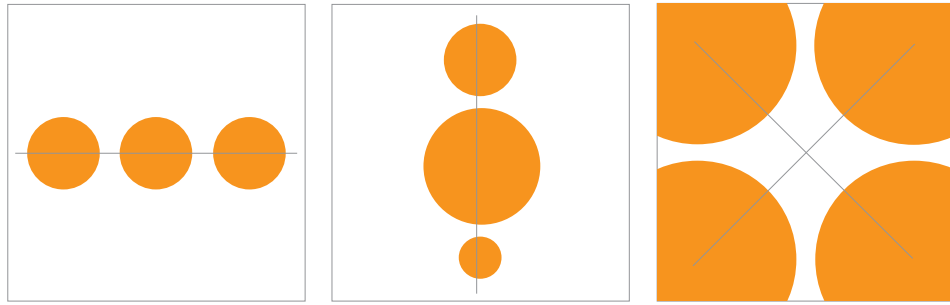
2.4.2.3. Denge

Sayfa üzerinde tasarım öğelerinin kompozisyon düzenini bozmadan bütün içinde dağılışı denge ilkesine dayanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2010:84). Başka bir deyişle, sayfada herhangi bir yere bir görsel öğe yerleştirildiğinde, bir önceki öğenin durumuna göre diğer görsel öğenin konumu dengeyi sağlamaktadır (Keş, 2009: 33). Denge; Yalnız salt çizgilerle değil, formda, renkte, harekette, açık-koyuda kendini gösterir. Buna göre denge yön, ölçü, aralık, doku ve renkle de sağlanabilir (Arıcan, 2012:36).

Bir tasarım simetrik denge ve asimetrik denge olarak iki farklı denge sistemi içinde düzenlenebilmektedir. Simetride durağanlık ve kasılma, asimetride ise hareket ve gevşeme duygusu vardır (Becer, 2013:65, 67). Simetrik ve asimetrik denge, sağdan sola, yukarıdan aşağıya veya her iki şekilde de uygulanabilmektedir (Lupton ve Philips: 2015:50).

Simetrik Denge:

Birçok doğal organizmanın simetrik bir şekli vardır. Kol ve bacakların ağırlığı bile bir yaratığın güvenli hareketliliğini sağlar; Bir ağaç dik durması için çekirdeği ve gövdesi etrafında eşit bir ağırlık dağılımı geliştirir ve bir denizyıldızının kolları merkezden yayılmaktadır (Lupton ve Philips: 2015:50). Simetrik dengede, elemanlar merkezi bir eksenin iki yanında (yukarıdan aşağıya veya iki yana) aynı veya çok benzer şekilde düzenlenir. Öğelerin, durgun bir gölde yansıtılan manzara gibi ayna görüntüsü yansıtıyor gibi görünmesidir (Evans ve Thomas, 2008:8), (Görsel 56). Ek olarak simetrik dengenin değişik türlerinden de söz edilebilir; Merkezi (radial), dönel (rotational), süslemeci (ornamental), kristal dokulu (crystallographie) simetri gibi (Becer, 2013; 67).

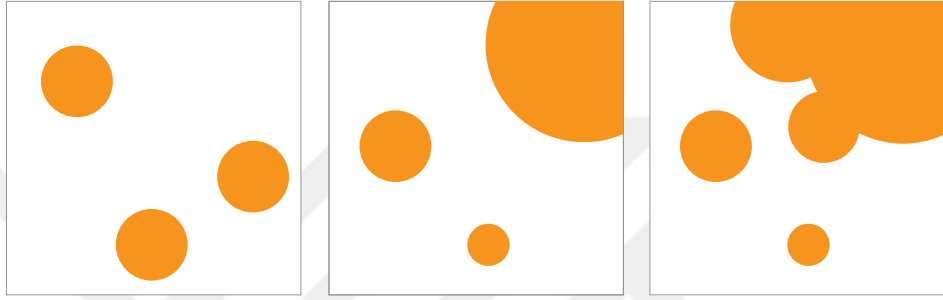


Görsel 56. Temel simetrik denge örneği.

Asimetrik Denge:

Tekrarlara dayalı simetri kullanımı ile ortaya çıkan durağanlık kimi zaman izleyici üzerinde sıkılma gibi olumsuz bir etkiye neden olabilmektedir. Dolayısıyla bazı koşullarda kompozisyona hareket kazandırmak istenildiğinde asimetrik dengeden yararlanılır (Kara, 2016;24). Asimetrik tasarımlar genellikle simetrik tasarımlardan daha etkindir ve tasarımcılar kontrast elemanları birbirine zıt noktaya

yerleştirerek dengeyi yakalar ve genel bir stabilite elde ederken gözün dolaşmasını sağlayan kompozisyonlar oluşturmaktadır (Lupton ve Philips: 2015:50). Buna göre daha küçük ve okunmaz elemanlarla daha büyük ve parlak olanlar arasında denge sağlanmalıdır (İstek, 2005:92). Yani bütün görsel unsurlar optik bir merkez çevresinde toplanmalıdır. Optik merkez büyük kitleye daha yakın konumdadır. Bazen beyaz boşluk da optik ağırlık merkezi oluşturmada belirgin bir rol üstlenebilmektedir (Becer, 2013; 67), (Görsel 57).



Görsel 57. Temel de asimetrik denge.

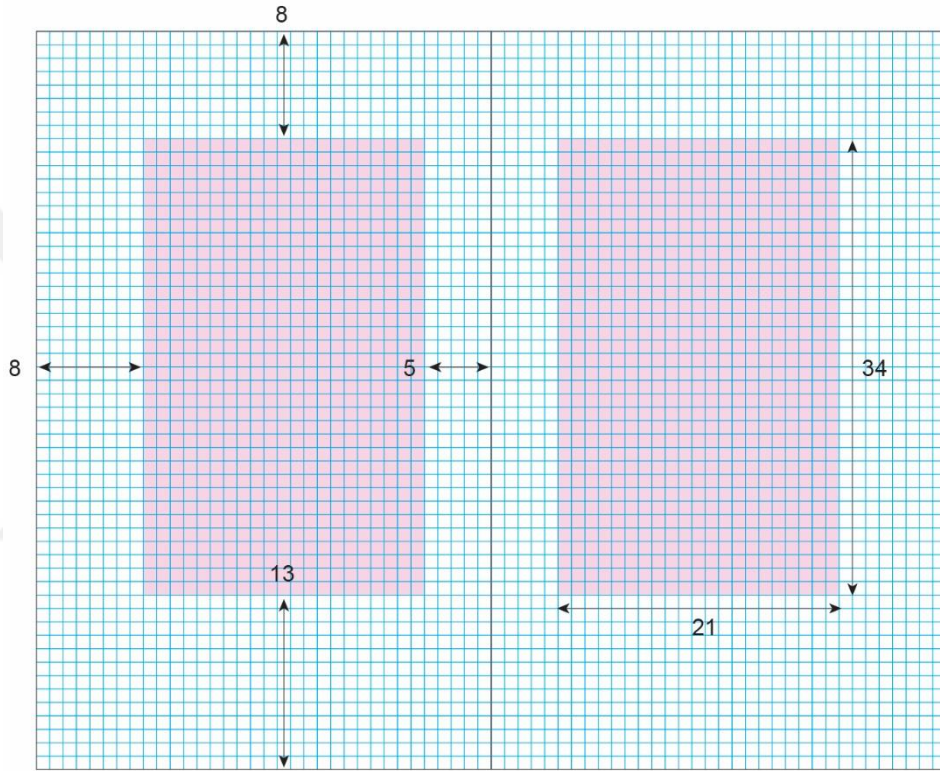
Genel olarak simetri sınırlılık ve katılığı, asimetri ise hareketi, eğlenceyi ve özgürlüğü simgeler. Tasarımın konusu ve içeriği bir kompozisyonun simetrik ya da asimetrik dengeye göre düzenlenmesinin en önemli kriteridir. Her iki düzenleme ile de etkileyici sonuçlar elde edilebilmektedir (Becer, 2013:67).

2.4.2.4. Oran-Orantı

Oran-orantı görsel iletişimde sayfanın ya da bir kompozisyon içindeki boyutların integral ilişkisi olarak tanımlanan sistemli ve temel bir tasarım prensibidir. Genel olarak oran-orantı sisteminin amacı, sayfa üzerindeki öğeler arasında ölçü uygunluğu temel alınarak uyum ve bütünlük duygusu üretmektir (Poulin, 2012:218, 219). Burada belirtilen sistem kavramının içeriği ise daha çok “Altın Oran” ile ilişkilendirilmiştir.

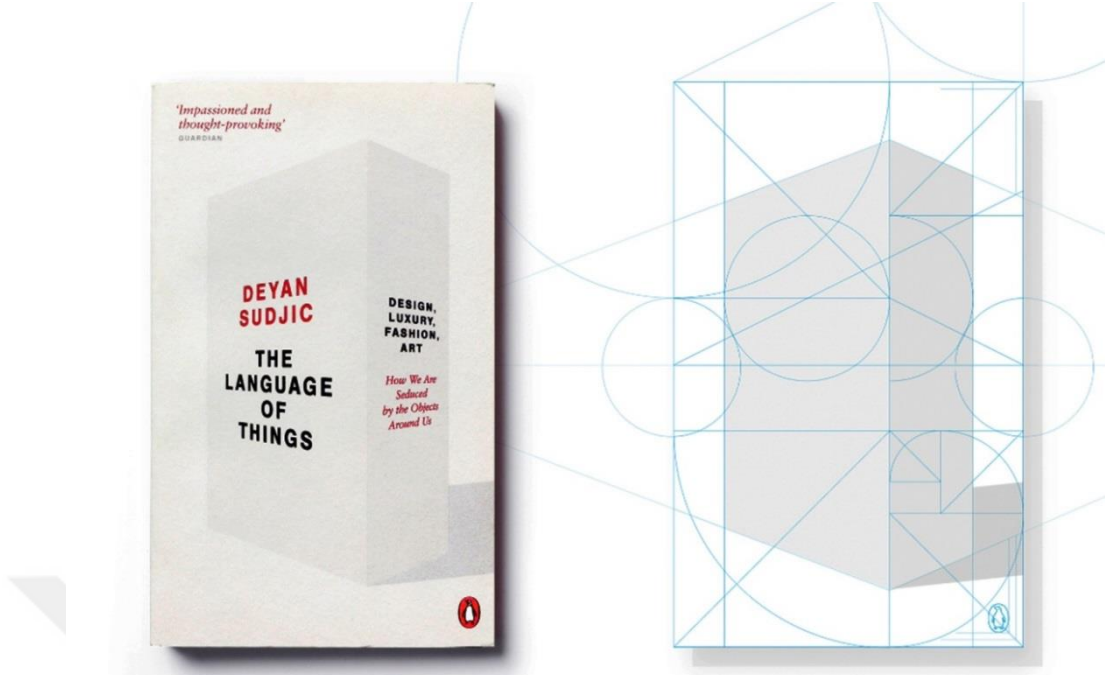
Kusursuz oranlar ve dengeli tasarımlar elde etmek için kadim medeniyetlerce düşünülen Altın Oran (Kök-iki dikdörtgeni, Altın dikdörtgen, Fibonacci Serisi) bugün sayfa boyutlarını belirlemede ve ızgara oluşturmada görsel iletişimin temel ölçü birimlerindendir (Ambrose ve Harris, 2013a:24; Hurlburt, 1978:11, 12, 13). Bu

ölçü birimlerinden kendinden önceki iki sayının toplamına eşit olan Fibonacci sayı dizileri de (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8...) 8/13 oranını temel alan Altın Oran' la ilgilidir. Sayfa yapısı içerisinde bu sayılar, uyum oranları dikkate alınarak imge kullanımı, metin bloğu yerleştirmeleri, yazı tipi boyutlarının kullanımı ve hatta sayfa öğelerinin yerleşiminde belirleyici olan ızgara yapılarının kurgulanmasında da esas alınmaktadır (Görsel 58). Kuşkusuz Görsel iletişimde ölçü oran ile var olur. (Atalayer, 1994:205; Ambrose ve Harris, 2014a:51; Ambrose ve Harris, 2013a:25).



Görsel 58. Fibonacci sayıları birim alınarak, Jan Tschichol' un klasik sayfa oranı.

Sayfa düzeninde kompozisyon kurgulanırken referans alınan matematiksel oranlar tasarımın estetiğini etkileyen en önemli yardımcı öğelerdir. Tasarımcının özgün üretimiyle estetiğin temellerini oluşturan doğru matematiksel formüllerin birleşimi, fark edilebilir sayfa tasarımlarının üretilmesini sağlamaktadır (Işık, 2018:70). Dejan Sudsic'in "The Language of Things" adlı Penguin Yayınevi'ne ait kitabının kapak tasarımında; Tasarımcı Jim Stoddart Altın Oran'dan referans aldığı Altın Dikdörtgen ve kare alanlara bağlı bir ızgara sistemi oluşturarak gerekli doneleri de bu alanlarda konumlandırmıştır (Görsel 59).



Görsel 59. Penguin yayınevi “The Language of Things” kapak tasarımı, Tasarım: Jim Stoddart.

2.4.2.5. Bütünlük ve Boşluk

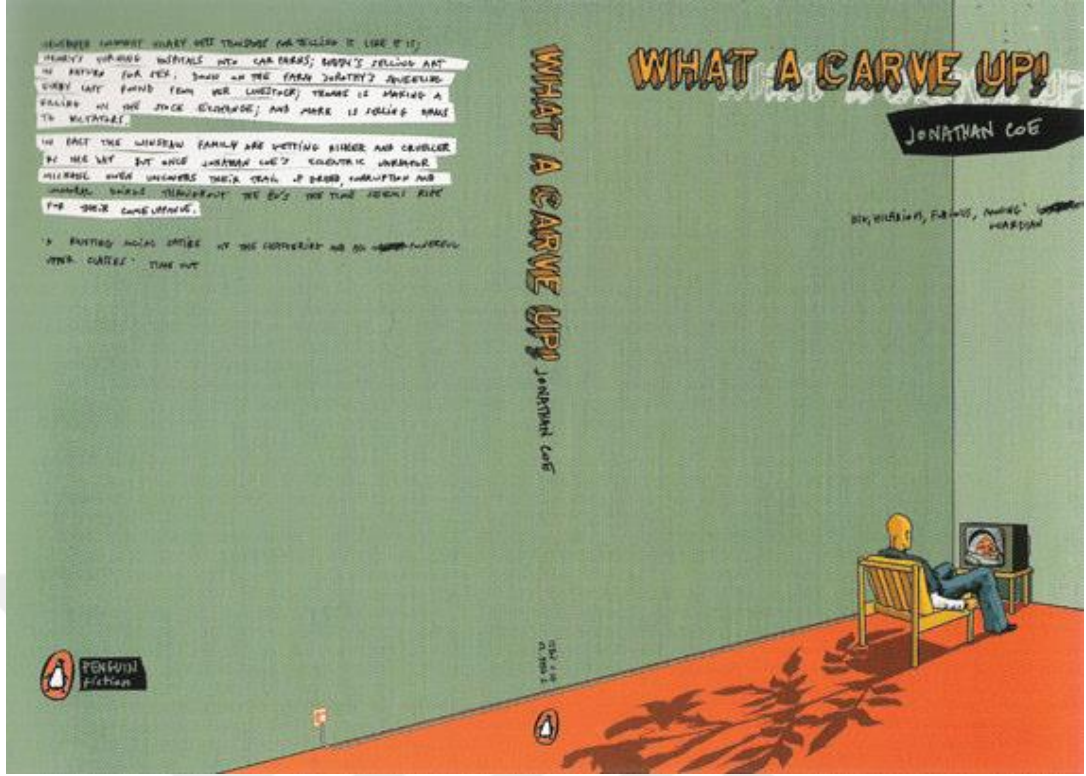
Diğer tasarım ilkelerini de kapsayan bütünlük ilkesi; kompozisyonun yapı malzemeleri olan renk, doku, boyut, biçim, zemin hatta duygu vb. gibi unsurların görsel ve anlamsal benzerlikleri dikkate alınarak, sayfa üzerinde karmaşık ve düzensiz bir his bırakmadan konumlandırılmasıyla ilgilidir (Yurt, 2017:54).

Sayfa tasarımında öncelik bütünlüğü sağlamaya yönelik olmalıdır. Bunun için görsel benzerliği olan elemanlardan faydalanılır. Örneğin; tasarımda kullanılan aynı kalınlık, uzunluk ya da aynı renge sahip çizgilerin birlikteliği ya da sürekliliği bir bütün izlenimini uyandırır. Ancak bu tasarım üslubunun sürekli tekrarı tasarımın çeşitliliğini azaltabilmektedir (Yücebaş, 2006;159, 160). İzleyicinin ilgisini toplayan etkili bir sayfa düzeni tasarlamak için kompozisyonda hareket, canlılık hissi ve çeşitliliğe ihtiyaç vardır. Ancak öğeler arasında bütünlük sağlanamazsa sonuç; iletişime kapalı, karmaşık, okunamayan bir tasarım ya da kaosla sonuçlanabilir (İstek, 2005:89). Bu karmaşa ya da durağanlıktan kurtulmanın yolu bütünlük ile kontrast arasında kurulan denge ile mümkündür. Ayrıca kolay tanımlanan, kolay algılanan ve çeşitliliği olan sayfa düzenleri için tasarımcı tarafından hayali olarak yatay ve dikey çizgilerin bir araya gelmesiyle oluşturulan ızgaralardan

faaydalanılabılır. Metin, başlık, illüstrasyon ve görsellerin uyumlu bir şekilde konumlandırılabilmesi ile sayfada tekrarlanabilirlik, kompozisyonda sağlamlık ve başarılı bir iletişim sağlanmış olacaktır. Buna göre ızgaralar; bütünlüğü olan etkili sayfa düzenleri tasarlamada önemli bir rol üstlenmektedir (Yücebaş, 2006;159, 160). İyi kurgulanmış bir sayfanın bütünlüğü herhangi bir pazıla da benzetilebilir. Her bir parça bireysel olarak değil, tasarımın bütünü şeklinde algılanmalıdır. Parçalar hâlâ vardır ancak yeni bir ‘ritim’ oluşmuştur. Bu ritim duygusu bütünlük algısını anımsatırken farklı olan ortaya çıkartılarak vurgulanabilir. Bütünlük oluşturmaya yardımcı olan etkili yöntemlerden biri de beyaz boşluk kullanımındır (Becer, 2013:72, Sorgunalp, 2017:35).

Boşluğun bütünlük prensibi ile bağlantısı; bir kompozisyondaki çizgiler, şekiller, formlar, renkler, dokular, çerçeveler ve görseller gibi öğelerin hepsini kuşatması veya bu öğelerin konumlandığı alan olmasıyla ilgilidir. Bu öğelerin arasındaki, çevresindeki, yukarısı, altı veya içindeki mesafeyi, alanı ifade eden boşluğa Beyaz Boşluk veya Negatif Boşluk denmektedir. Öğelerin herhangi biri veya bazılarını tanımlayan kompozisyonun boş fakat sıklıkla aktif alanlarını ifade eden boşluk ise Pozitif Boşluk olarak tanımlanır. Boşluk sayfanın tasarımında iki boyutlu veya üç boyutlu, düz, sığ, derin, açık, kapalı, pozitif, negatif, gerçek, belirsiz veya yanıltıcı olarak bütünleyici bir rol üstlenmektedir (Poulin, 2011:103, 104).

Jonathan COE’nun ‘What A Carve Up!’ adlı kitabı için David Flodvari’nin tasarladığı kapak sayfasında; öncelikle izleyicinin ilgisi tüm kompozisyonu kuşatan boşluğa çekilmiştir. Çizgiler ve renk yardımıyla derinlik algısına da yön veren bu boşluğun kullanımıyla, bütünlük ve kontrast arasında denge kurularak bazı yazı alanlarına vurgu yapıldığı görülür. Figür, boş alan ve yazı karakterleri arasında kullanılan benzer renk tonları, çizgisel özellikler, kontur yapısı ve ızgara sistemi de bütünlüğü sağlamaya yöneliktir (Görsel 60).



Görsel 60. What a carve up!, kitap kapağı, Tasarım: David Flodvari, 2001.

2.4.2.6. Uyum ve Kontrast

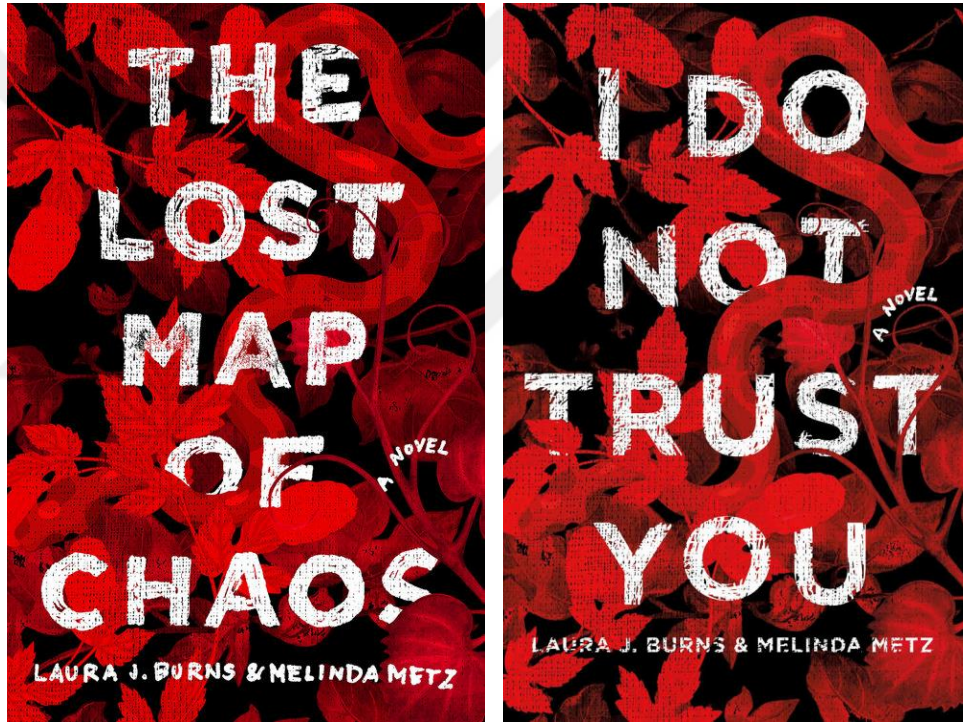
Sayfa düzeninde “uyum” aramanın temel ilkesi “prägnanz” yasasıdır; bu da deneyimlerimizi mümkün olduğunca düzenli, basit, tutarlı bir şekilde tanımlamaya çalıştığımız anlamına gelmektedir. Çünkü zihin görsel birimleri şekil, konum, yön, benzerlik ve renge göre algılamaya birbiri arasında uyum yakalayarak bağlantı kurmaya ve bağlantılar arasında düzen içinde bir bütün aramaya çalışmaktadır (Landa, 2011:31). Bu tanımdan yola çıkarak ifade edilecek olursa uyum: kompozisyonda bütünü oluşturan parçalar arasındaki uygunluk, ilgililik ve yakın değerlere bağlı bütünlük ilişkisidir. Öğelerin birbirini andıran, birbirine akraba, birbirine benzer değerlerle, bir düzen içindeki bileşimi, yani görünüşü örgütleyen parçaların uygunluğudur (Atalayer, 1994:123). Uyum ilkesi tasarım aşamasında belli bir kalıba göre formüle edilemese de önemli olan izleyici üzerinde duygusal ve algısal olarak olumlu bir etki bırakmaktır (Uçar: 2004:156). Buna göre sayfa tasarımı sürecinde seçilen yazı karakterlerinin ve renklerinin birbirine benzer olması, görsel öğelerin yerlerinin her sayfada tutarlı bir biçimde aynı yerde bulunması gibi benzerliklerle bütünlük korunurken, illüstrasyon, fotoğraf, renk tonları vb. öğelerin

kendi aralarındaki aralık, ölçü, ton, yön, aydınlık, işleve bağlılık vs. hem biçimsel, hem de anlamsal benzerlikleri ahenk ve uyumu oluşturmaktadır (Kara, 2016:26; Atalayer, 1994:123).

Ancak uyum yalnız benzerlik ve aynılık ilişkisi olarak algılanırsa tasarımda tekdüzelik tuzağına düşülebilir. Çünkü tüm beyaz alanların eşit oluşturulması, tüm yazı karakterleri aynı renk, boyut ve ağırlıkta, tüm tasarım öğeleri aynı niteliklerde yapılandırıldığında tasarım durağan ve sıkıcı olacağından ilgiyi de çekemeyeceği gibi uygun bir biçimde kullanılan farklılıklar ve kontrastlarla da uyumlu bir tasarımın ortaya çıkması sağlanmaktadır (Keş, 2009:42, 43; Uçar:2004:156; Kara, 2016). Yani görsel uyum sadece uyumlu öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmayabilir. Yerinde ve uygun miktarda kullanılan farklılık ve zıtlık içeren tasarım öğelerinin diğer tasarım kuralları da dikkate alınarak bilinçli bir şekilde birlikte kullanımı da mümkündür. Bu durum doğru kontrast tercihleri ile ilgilidir (Keş, 2009:42; Sorgunalp, 2017:45;).

Modern tasarımın öncülerinden Jan Tschichold'e göre sayfa tasarımının temel ögesi kontrasttır (Becer, 2010: 237). Bir kompozisyondaki görsel uyumun zıttı olarak ifade edilen kontrast kavramı; bir nesnenin çevresindeki ayırt edilemez diğer nesnelerden algılanabilir farkıdır (Poulin, 2011:189,190). Sözen ve Tanyeli' ye göre de (2010:175) kontrast, kompozisyonun nitelikleri açısından öğeler arasındaki karşıtlığı ifade etmektedir. "Görsel iletişim içerisinde kontrast oluşturmak için biçim ve renkten faydalanılırken daha geniş ve daha iyi tanımlanmış mesajları iletirken anlam bakımından kontrastlar da kullanılmaktadır. Ayrıca üslup zıtlıkları, ölçü, aralık, doku gibi diğer zıt kavramların kullanımıyla görsel bir mesaj güçlendirilerek daha net hale getirilebilir" (Bingöl, 2006:112). Siyah- beyaz, mat- parlak, uzun- kısa, yuvarlak- köşeli, dar- geniş, kalın- ince, hafif- ağır, sert- yumuşak, vb. gibi zıtlıklar bakımından yeterli kontrastlık sağlanamayan bir kompozisyonda; aşırı simetri, tekdüzelik ve sürekli tekrarlar ile konusuz ve iletişimsiz bir sayfa düzeni kaçınılmaz olacaktır (Arıcan, 2012:38; İstek, 2005:83). Bu durumda doğru kontrast tercihleri ile biçim yön ve yüzey daha anlaşılır hâle getirebilirken, izleyicinin dikkati çekilerek bir ruh hâli veya bir duygu oluşumu da sağlanacak ve herhangi bir görsel mesajdaki bilgilere de vurgu yapılabilir (Poulin, 2011:190).

Laura J. Burns & Melinda Metz'in birlikte yazdığı (co-written) *I Do Not Trust You* adlı romanın başlangıç aşaması ve son hâli bulunan kapak sayfası tasarımında (Görsel 61); renk ve biçimsel benzerlikler gösteren uyum-ahenk içindeki yılan figürü ile yaprak formlarının metaforik açıdan anlamsal kontrastlıkları ifade ettiği görülür (yaşam, ölüm, zehir, panzehir, aşk, düşman vs.). Tasarımın geneline hâkim, tutku ve öfkeyi temsil eden kırmızı ve siyah renklerin, tipografi de kullanılan saflık ve duruluğun sembolü beyazla olan zıtlığı anlamsal ve görsel kontrastlıklar içermektedir. Tipografinin renginde tercih edilen kontrastlık zemin ile karakteristik benzerlikler gösteren uyumlu haldeki tipografiyi netleştirerek güçlendirmiş ve odak noktası haline getirmiştir.



Görsel 61. I do not trust you!, kitap kapağı, Tasarım: Olga Grlic, 2018.

2.5. Modern Sanat Unsuru Olarak İzgara (Rus Avangardı, De Stijl Etkisi, Yeni Tipografi ve İsviçre Stili)

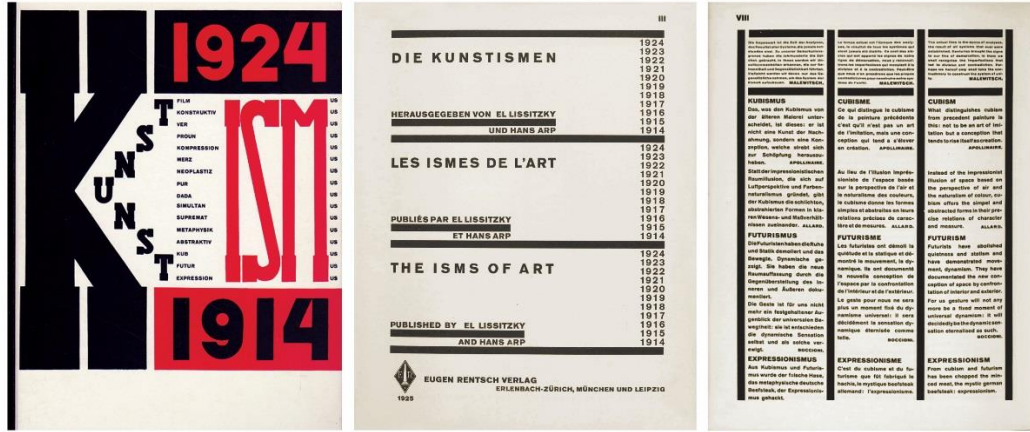
Türkçede daha çok izgara olarak tanımlanan, ancak net bir karşılığı bulunmayan “Grid” terimi; bütün grafik tasarım yüzeylerin, özellikle sayfa düzeninde tasarım elemanlarının (fotoğraf, yazı, resim, çizimler, grafikler vb. gibi) düzenlenmesi ve grafik yüzeylerin bölümlere ayrılmasında kullanılan yatay, dikey ve diyagonal (rehber çizgiler) eksenler bütünü olarak ifade edilebilmektedir (Ketenci ve

Bilgili, 2006: 307). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde saf form anlayışını benimseyen modernist öncüler kendi felsefelerine uygun olarak sayfanın tasarımında matematiksel doğruluk ve kesinliğe dayalı ızgara çizgilerinden yaygın şekilde faydalanmışlardır. Tasarımcılar kendi içinde oransal ilişkiler barındıran bu sistemli yapıyı hazırlarken kimi zamanda sezgisel yöntemlere başvurmuşlardır (Becer, 2010:15, 133). Tarihsel süreç içerisinde tasarımın genel başlangıç felsefesi haline gelen ızgaraların temel alındığı bu planlı yapı modern sanat kuramları arasında; De Stijl, Konstruktivizm, Yeni Tipografi ve İsviçre Stilinin sayfa tasarımlarında en baskın hâli ile açıkça izlenmektedir (Ketenci ve Bilgili, 2006:307).

Konstruktivizm De Stijl ve Izgara

Yirminci yüzyıl grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde uluslararası düzeyde etkili olan Konstruktivizm; resim sanatını yapısalcı bir anlayışla konstrüksiyon düşüncesine odaklayarak mühendis-sanatçı tipinin oluşmasını sağlamıştır (Duran, 2019:55).

Süs ve gereksiz bütün detaylardan sıyrılmış işleve dayalı bir sanat arayışında olan Konstruktivizm, genellikle basit geometrik form ve sürekli gelişen endüstriyel malzemeden yararlanma kaygısındadır (Mantar, 2018:34). Bu anlayış içerisinde Batı Avrupa ve Rus avangardından etkilenen, kavramların mümkün olan en yalın dille anlatılması gerektiğine inanan El Lissitzky, Sanatın İzm'leri (Kunstismus 1914-1924) adlı kitabın sayfalarında bilginin önemine göre; yatay ve dikeyde kurguladığı iki, üç sütunlu ızgara yapılarından faydalanarak yeni bir sayfa tasarım formatı geliştirmiştir. Lissitzky'nin ızgaralara bağlı olarak inşa ettiği bu yeni yapı 1920'lerin tasarım anlayışına farklı bir bakış açısı getirirken, sayfa üzerinde bilginin görsel bir program doğrultusunda düzenlenerek sunulmasının ilk örneklerindendir (Duran, 2019:55; Becer, 2010:133; Meggs ve Purvis, 2012:304, 305), (Görsel 62).

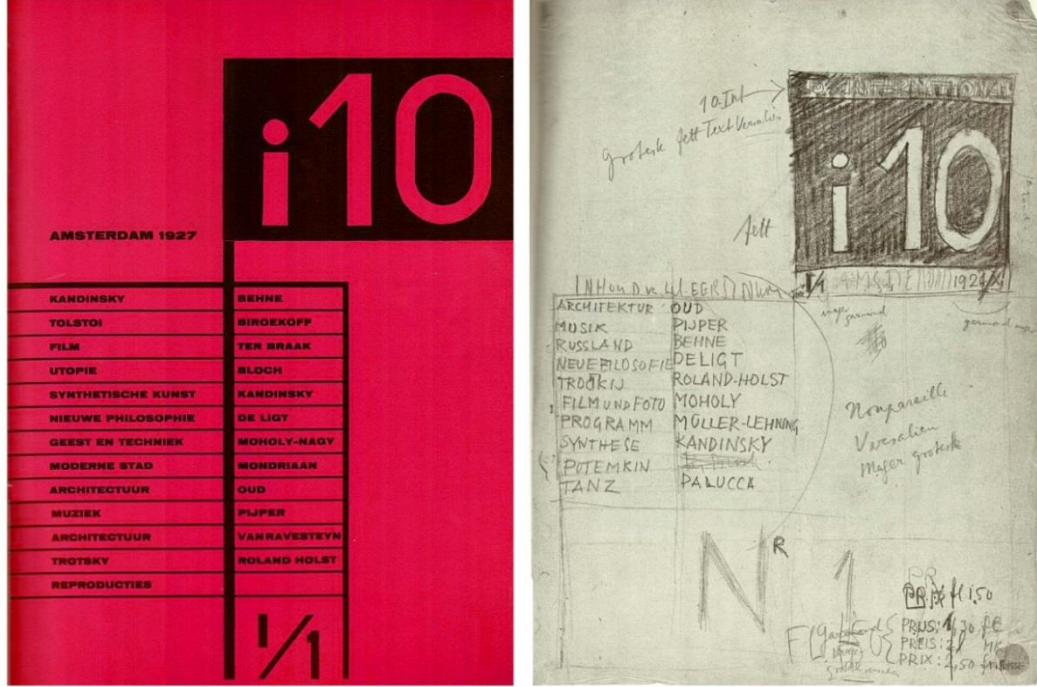


Görsel 62. Kunstismus, kapak ve sayfalar, Tasarım: El Lissitzky, Hans Arp, 1925.

De Stijl akımının Theo van Doesburg’la birlikte esas kuramcılarından Piet Mondrian’ın yalın ve minimalist bir yaklaşımla sunduğu eserlerinde ızgara tabanlı geometrik soyutlamalar hâkimdir. Bilinen anlamda ızgara ve sayfayı parçalara bölme düşüncesi de Hollandalı ressam Mondrian’dan esinlenilmiştir (Bektaş, 1992:66; Kılıçkaya, 2007:10). Yalnızca sade renkleri kullanarak doğal renkleri ve biçimleri görmezden gelen De Stijl akımı; Kalvenci bir sertlikle uzamı geometrik olarak düzenlemiştir. Bu geometrik düzen *Neo-plastisizm* anlayışı içerisinde organize bir yapı oluşturmuş, kısaca kendi yorumunu; biçim ve rengi soyutlayan örgütlü bir yapı içerisinde belirli basit renklerle düz çizgide bulmuştur (Weill, 2009:42). Duran’ın (2019:50) Farthing’den aktarımına göre “De Stijl sayfa düzeninin öğeleri dikkdörtgen düzlemlerle sınırlıyken, düşey ve yatay çizgilerle kısıtlanmıştır. Bu kısıtlı ve planlı yapı ızgaralar yardımıyla kendi içinde ölçü ve matematiksel değerler barındırırken, denge ve uyum asimetrik sayfa düzenine göre kurgulanmış ve asla simetriye dayandırılmamıştır.”

1919’da Budapeşte’de hukuk çalışmalarını tamamlayan Macar Sanatçı Lazlo Moholy-Nagy 1921’de Berlin’e taşınarak Lissitzky, Schwitters ve De Stijlin teorisyenlerinden Van Doesburg’un stüdyosunu sık sık ziyaret etmesiyle De Stijl ve yapısalcılıktan etkilenmiştir. Arthur Müller Lehning tarafından yayımlanan “i 10” dergisi için Konstrüktivist sanatçı Lazlo Moholy-Nagy; Lehning’in bu görevi kendi başına devam ettirebilmesini düşünerek geliştirdiği ızgara sistemleri ile birinci sayının maketini hazırlamıştır (Görsel 63). De Stijl ilkelerinin en saf örneklerinden biri olan Amsterdam merkezli avangard yayını “i10”; Konstrüktivizm ve De Stijl

işbirliğinin ortak bir ürünü olarak, modern sanatın sayfa düzeninde ızgara kullanımına iyi bir örnektir (Meggs ve Purvis, 2012:322, 324; Bektaş, 1992:69; Weill, 2009:49).



Görsel 63. i 10, kapak ve iç kapak için sayfalar, Tasarım: Moholy-Nagy, 1927.

Yeni Tipografi ve İsviçre Sitilinde Izgara

Saf form anlayışı içerisinde erken dönem modern sanatçı ve tasarımcılar metnin hem okunabilirliğini hem de görünebilirliğini keşfetmişlerdir (Duran, 2019:77). Biçim uğruna içeriğin feda edilmediği, metnin içeriğinden yola çıkarak görünür bir biçim üretmenin hedeflendiği; beyaz boşluk, asimetri ve üretimin daha ekonomik olduğu, harflerin her türlü süslemeden arındırılarak (basım teknolojileri açısından) en temel formlarla var olduğu “serifsiz yazıların da çağın yazısı” olarak ilan edildiği süreç yeni tipografi düşüncesi ile özdeşleştirilmiştir (Becer, 2010:37). Gelişen teknoloji, endüstriyel üretim ve kültürel ortamın bir sonucu olarak Yeni Tipografi içerdiği netlik, yalınlık ve izleyici üzerinde oluşturduğu şok etkisiyle önceki cansızlaşan, sıradan ve durağan tipografiye göre bambaşka bir anlam kazanmıştır (Weill, 2009:52, 53).

1944 yılında New York Modern Sanat müzesinde “Art in Progress” adını taşıyan serginin kataloğunda yer alan şu ifadeler modern sanat ve yeni tipografi ilişkisinin iç içeliğini açıklar niteliktedir:

20’li yıllarda Rodçenko ve Rus avangartlar afişlerde geometrik desenler kullanmaya başladılar; bu grafik ve tipografik zenginlikler diğer bir Rus Lissitzki, Van Doesburg ve Hollandalı De Stijl grubu tarafından da keşfedildi. Daha sonraki dönemlerde de bu imkânlar, Münih’te Jan Tschichold, Bauhaus’un içinden veya ona yakın çevrelerden Hebert Bayer ve Prag’tan Ladislav Sutnar tarafından da keşfedilmiştir (Duran, 2019:77).

Modern sanat hareketleri ve avangart sanatçılarla yoğun bir temas içine giren Rus Konstrüktivistlerin işlevsel tasarım konseptleri ve De Stijl’in vizyon içeren teorilerini kendi eserleriyle sentezleyen Jan Tschichold; bu yeni yaklaşımları günlük tasarım sorunlarına uygulayan ve bunları geniş kitlelere ileterek sayfanın düzeni ile ilgili basımcı, dizgici ve tasarımcıya aktaran ilk kişi olmuştur (Duran, 2019:77, 78, 79, 81).

Tschichold Yeni Tipografiye dair fikirlerini 1925 yılında, Alman matbaacıların dergisin de “Typographische Mitteilungen” (Tipografi Haberleri) yirmi dört sayfalık “Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosunda yayınlamıştır. Bu manifesto asimetrik ve “ızgara tabanlı” sayfa düzeni için muazzam bir coşku olmuştur. Tschichold’e göre indirgeyici ve kendinden fonksiyonel bir estetik ile süsten arındırılmış sayfa formlarının yapısını açık hâle getiren sans serif yazı karakterleri ve kelimelerin sözel işlevine dayalı kompozisyonlar oluşturmak modern çağın özgürlüğünü sağlayacak hedefler olmuştur. Negatif boşluklar, metin alanları arasındaki aralıklar ve kelimelerin birbirine yönlendirmesi tasarım düşüncesinin temelini oluşturmuştur. İpuçlarını Lissitsky, Bauhaus ve De Stijl’den alarak, kompozisyonlarını kasıtlı olarak dikey ve yatay hizalama sistemi üzerine inşa eden ve afişlerden antetli kağıtlara sayfa üzerinde hiyerarşik bir ızgara yapısı kodlayan Tschichold, bu yapı fikrinin baskı formatlarını standartlaştırmak için de kullanımını savunmuştur (Görsel 64). Mevcut Avrupa DIN (Deutsches Institut für Normung, Alman Standardizasyon Enstitüsü) kağıt formatları standardı da (ikiye katlanmış her biçim bir sonraki küçük biçimi verir) temelde bu sisteme dayanmaktadır (Samara, 2002:16).



Görsel 64. Typographische mitteilungen, kapak ve sayfalar, Tasarım: Jan Tschichold, 1925.

Yeni tipografinin devamı olarak ortaya çıkan İsviçre Stilinin öncü tasarımcıları Konstrüktivist tasarımın görsel kodlarını referans alarak, De Stijl'in ızgara mantığını ve formlara dayalı görüntü dilini kendi stillerine uyarlamış, matematiksel bir ızgara çizimi üzerinde asimetrik olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile açık ve anlaşılır bütünlüğü oluşturmayı görsel dil olarak benimsemişlerdir (İdacıtürk, 2011:22, 24; Bektaş, 1992:123).

Uluslararası Tipografik Stil olarak da adlandırılan İsviçre Stilinin sayfa düzeni, tipografinin algılanması ve taşıdığı anlam bakımından gereksiz her şeyi tasarımın dışına itmiştir. Yalnız sade ve etkili olanları koruyarak, teknolojik, anlaşılır, detay içermeyen, netlik ve temizlik barındıran iyi tasarlanmış sayfa yapısıyla bütün dünyayı etkisi altına almış, uluslararası iletişim dikkate alınarak objektif ve kişisellikten arınmış, kesin bir grafik tasarım anlayışıyla tasarımı kurallar içine oturtmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, ilk olarak Josef Müller-Brockmann tarafından ortaya atıldıktan sonra, genel kabul görmüştür (İdacıtürk, 2011:39, 24, 34). Temiz iletişim için tasarımda verilecek mesajın net olmasıyla ilgili Tevfik Fikret Uçar'ın 2000'li yıllardaki şu ifadeleri Brockmann'ın 20. Yüzyıldaki yaklaşımını destekler niteliktedir: "Görsel iletişim, özellikle göstergeler bombardımanı altında

olan insanın, ayrıştırmak ve çözümlemek zorunda olduğu bir sorunsaldır” (Uçar, 2004:12).

Bu sorunsalın bir başka açılımı olarak İsviçre Stilinin öncülerinden Brockmann’e göre; bir tasarımcının çalışması açıkça anlaşılır, nesnel ve işlevsel olmalı ayrıca içinde matematiksel düşüncenin estetik kalitesini barındırmalıdır. Izgaralar bu amaçlara ulaşmak için tasarımcıya yol gösterirken tasarımcıların profesyonelliklerinin de bir ifadesidir (Kılıçkaya, 2007:10, 11). Bu anlayış etrafında şekillenen İsviçre Stilinin uluslararası bir harekete dönüşmeye başlamasının ilk kıvılcımları 1959 yılında “Neue Grafik” (Yeni Grafik) adlı derginin çıkarılmasıyla ilişkilidir (Bektaş, 1992:131). Bu yeni yapısalcı tavır sadeliği ve ciddiliğiyle biçimsel olarak kusursuz ama yadsınamaz bir soğukluğu olan sayfa düzeni ve serifsiz tipografi kullanımıyla İsviçreli tasarımcıların ortaya koydukları düzen ve zarıflığın somut bir ifadesi olarak, Görsel 65’de dört sütunlu ızgara yapısı ve modüler uygulamalar içeren “Neue Grafik” sayfalarında da izlenmiştir (Weill, 2009:91).



Görsel 65. New graphic design, kapak ve sayfalar, Tasarım: Josef Müller Brockmann, 1959.

Bu bölümde ızgaranın neredeyse kuramlaşarak bir tasarım unsuru hâline gelmesi ve kısaca incelenen Modern Sanat akımlarıyla olan ilişkisini bir cümleyle özetlemek gerekirse; “basit geometrik yapıların bir grafik yüzeye ızgaralarla matematiksel olarak yerleştirilmesiyle sanatın mekanize edilmesi, endüstriyel toplumun bir gerekliliği olarak sanatla yaşam arasındaki köprü niteliğinde olmuştur” (Meggs ve Purvis, 2012:320).

2.6. Iızgaranın Önemi, Oransallık İlişkisi ve Anatomisi

Doğasında bir form üretme ve algılama içgüdüğü bulunan insan ne kadar ilkel ve ne kadar zor şartlarda olursa olsun karmaşa içinde yaşayamaz. Bu nedenle yakın çevresinde ve iletişim ortamında bir düzen ve açıklığa gereksinim duyarken biçimlere dayalı bir düzen algısı içerisinde (Becer, 2013:31; Uçar, 2004:153). Bu düzen algısı kültürel geçmişten modern şehirciliğe, teknolojiye mimariye birçok alanla ilişkilendirildiği gibi sayfanın düzeni ve ızgara kullanımını da kapsamaktadır (İstek, 2005:99; Lupton ve Philips: 2015:187). Uçar’a göre (2004:148) sayfayı

organize etmenin en pratik yolu ızgara kullanımıdır. “Basit bir ifadeyle ızgara tasarımcının sayfadaki çeşitli öğeleri düzenlemesini sağlayan kompozisyonun üzerinde kurgulandığı şablonun iskeletidir” (Sorgunalp, 2017:51).

Herhangi bir sayfa düzeni kurgulanırken özellikle elimizde çok sayıda tasarım öğesi olduğunda; (kâğıt üzerinde ya da elektronik ortamlarda) genellikle netlik, okunabilirlik, denge ve birliği korumaya yardımcı olacak, yazı ve tüm görsel malzemeleri içeren bu öğelerin yerleştirilmesinde temel bir yapı oluşturan ızgara sistemlerinden faydalanılmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki ızgara bir zorunluluk değil tercihsel bir düzen algısıdır (Landa, 2011:161). Izgaralar her sayfayı yeniden oluştururken zaman kazandırdığı gibi aynı zamanda birçok basılı veya dijital sayfada süreklilik, uyum, birlik ve görsel akışı da sağlayan bir iskelet yapısı sunar (İstek, 2005: 99; Landa, 2011:159). Özellikle bir sayfadan diğerine görsel tutarlılık duygusu oluşturulması gereken çok sayfalı formatlar (gazete, dergi, kitap, resmi içerikli veya metin tabanlı web siteleri vb.) için geçerlidir. Buna göre ızgaralar tüm görsel unsurları düzen içerisinde bir arada tutan yapısal bir sistem anlayışıyla sınırları tanımlayarak ve içeriği düzenli tutmaktadır (Landa, 2011:159, 161). Bu bilgiler ışığında ızgaraların sayfa tasarımında kullanımının önemi; birden fazla tasarım elemanının bir araya getirilmesiyle oluşan düzen sorununa etkin bir çözüm sunarak, okuyucunun farkında olmadan bilgi öbeklerini analiz edebilmesine zemin hazırlayan takip ve izleme kolaylığı sağlamasıyla birlikte üretim sürecine getirdiği hızıdır. Basit bir örnekle; sayfa numaralarının konumunu ilk sayfada keşfeden okuyucu diğer sayfalarda da aynı konumda aynı bilgiyi bulacaktır (Uçar, 2004:147, 151).

Izgaraların sağladığı başka bir kolaylığa göre; çizgili bir kâğıt üzerinde çalışırken, not alırken, el yazısı veya kaligrafi uygulanırken çizgiler el ve göze kılavuzluk etmektedir. Kullanım aşamasında ızgara, basılı malzeme veya ekran üzerindeki tasarımlarda da benzer şekilde çalışmaktadır. Bu kurallı yapı tasarımcının öğeleri birbiriyle ilişkili olarak hizalamasına yardımcıdır. Tutarlı kenar boşlukları ve sütunlar, bir belgenin sayfalarını birleştiren ve mizanpaj işlemini daha verimli hâle getiren temel bir yapı oluşturmaktadır. Izgaralar, sayfanın aktif içeriğini (metin ve görüntüler) düzenlemenin yanı sıra tüm sistemin ritmine katılan beyaz boşluklara da yapı kazandırmaktadır (Lupton ve Philips, 2015:187). Bir yüzme havuzundaki havuz şeritleri yüzücüleri olması gerektiği yerde nasıl etkili bir şekilde tutuyorsa, sayfa

üzerinde kullanılan ızgara sistemleri de bezer nitelikler göstermektedir (Görsel 66). Özet olarak ızgara düzeni korumakla ilgilidir (Landa, 2011:159).



Görsel 66. Olimpik yüzme havuzu ile okyanus triatlon çılgınlığı arasında düzen karşılaştırması.

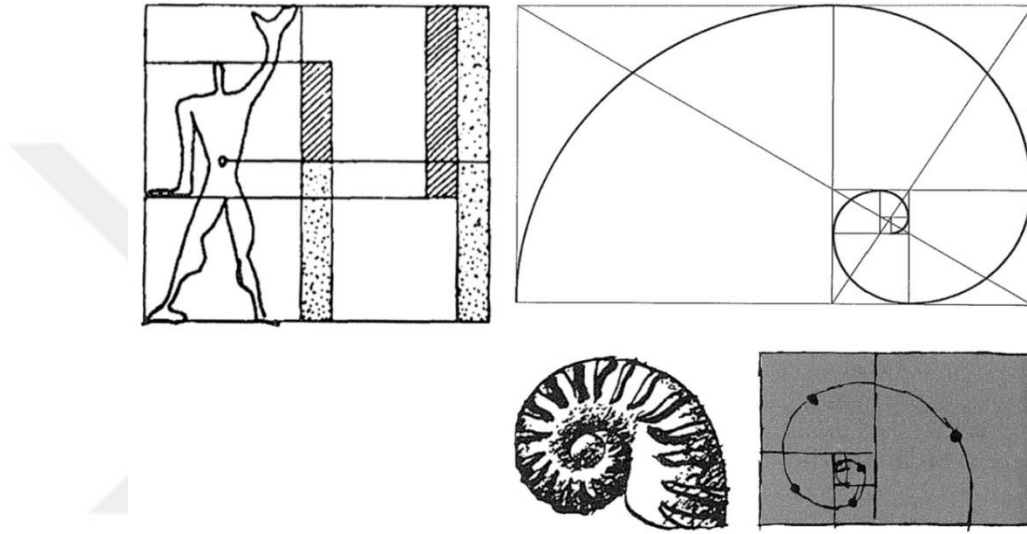
Izgara ve Oransallık

Herhangi bir tasarımcının oluşturduğu ızgara sistemini sıradan sayfa düzeninden ayıran faktörler; ızgaraların orantıyı dikkate alması ve tasarım probleminin çözümüyle olan uyumluluğudur. Tasarımcının estetik kaygılar ile mekanik formu uyumlu hâle getirebileceği iki yol vardır. Bir yolu kendi doğal ve içgüdüsel orantı duygusunu kullanması, diğer bir yolu ise tasarım tarihi boyunca geliştirilen belirli sistematik orantı prensiplerini uygulamasıdır. Orantı prensipleri alanın bir düzen içinde doğru bölünmesini belirleme ve ortaya çıkan tasarımın kalitesini değerlendirmede önemli katkılar sağlamaktadır. Bu nedenle çok yaygın olarak kullanılan orantı kurallarını kısaca bir gözden geçirmek ızgara sistemleri konusunda öncülük edecek ve bu sistemlerin geçmişine dair bilgiler verecektir (Hurlburt, 1978:9).

Izgara konusunun en önemli noktalarından biri kuşkusuz oransallıktır. Grafik tasarım tarihi incelendiğinde ancak usta sanatçıların bu konuda çok hassas olduğu ve önemli eserler verdiği görülmüştür (Uçar, 2004:144). Kusursuz oranlar ve dengeli tasarımlar elde etmek için kadim medeniyetlerce düşünülen Altın Oranın Yirminci yüzyılda bir tasarım ögesi olarak yeniden canlandırılmasında iki kişi birinci derecede rol almıştır. Biri 1920’de “Elements of Dynamic Symmetry” (Dinamik Simetrinin Öğeleri) adlı kitabı yayınlanan yazar ve sanat eğitmeni Jay Hambidge, diğeri ise “Modulor” adlı ilk açıkça tanımlanabilir tasarım sistemini geliştiren Le Corbusier’dir. Fra Luca Pacioli’nin 1509’ da yazdığı “De Divina Proportione” adlı kitabında yer alan ve onun kutsal olarak nitelendirdiği oran genişletildiğinde ise (adı

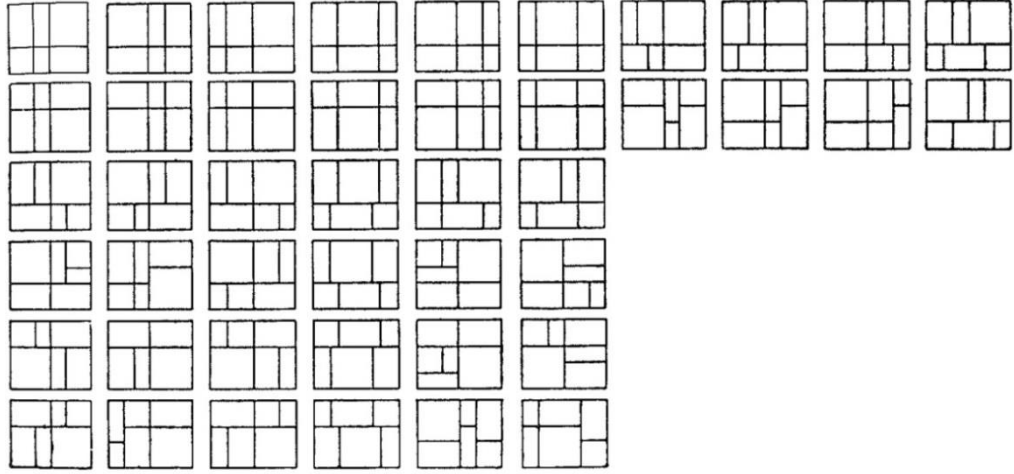
13. Yüzyılda Pisa’da yaşamış bir matematiçi ile ilişkilidir) “Fibonacci Serisi” halini almıştır (Hurlburt, 1978:13).

Fransız mimar Le Corbusier, insan için yapılacak tasarımların insanla organik ve uyumlu bir bütünlük sağlaması gerekliliğini savunmuştur. Le Corbusier’in insan vücudu üzerinden çıkardığı “Modulor” olarak adlandırdığı sistem ve hatta Fibonacci eğrisi de bu anlayış paralelinde Altın Oranın sayısal değeri olan 1:1,618 rakamlarıyla ilişkilidir (Görsel 67), (Uçar, 2004:150).



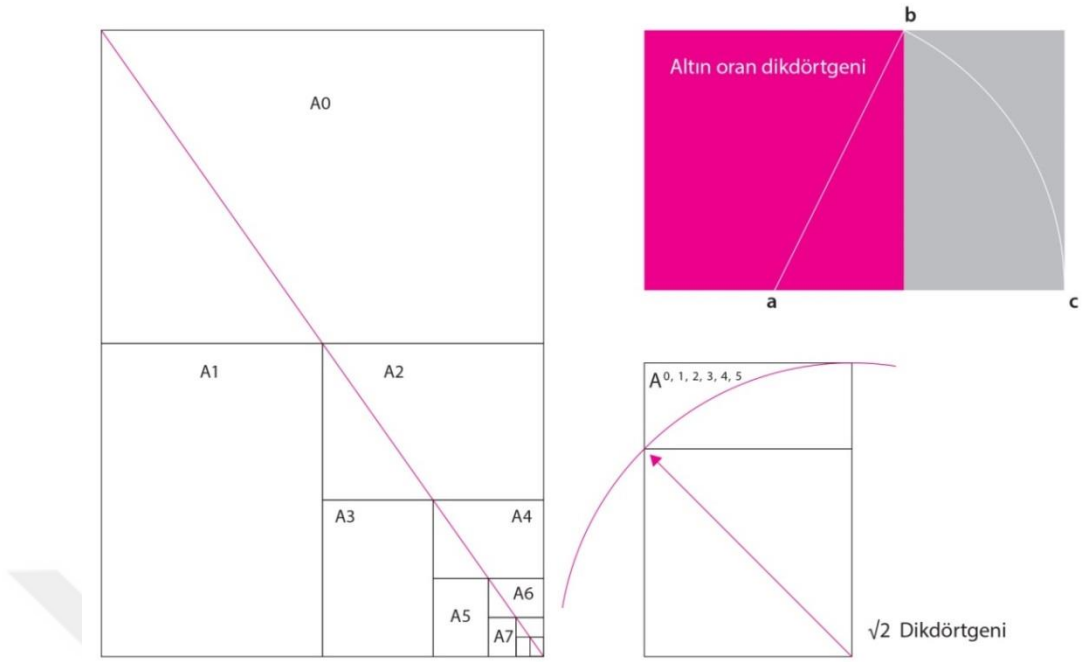
Görsel 67. Le corbusier’in insan oransallığına dayalı modüler sistemi ve doğada yer alan Fibonacci eğrisi.

Le Corbusier'in Modulor kitabı öncelikli olarak mimari form ile ilgilidir, ancak basılı sayfanın tasarımına uygulanışı hakkında da bilgiler vermiştir. Bu tasarım sistemini insan anatomisinin ölçeğine ve oranına bağlayarak altın oranı bir adım daha ileri götüren Le Corbusier başın üst kısmını, karnı ve açık bir kolun parmak uçlarını ana anatomik yerler olarak seçmiştir. Zeminden karna kadar olan mesafe altın bölümün mutlak bölünmesini temsil eder ve karın ile başın üstü arasındaki mesafe ortalamadır (Bkz. Görsel 67). Bu oranları temel alan Le Corbusier çok çeşitli mimari boyutlara uygulanabilecek matematiksel oranlardan oluşan sonsuz bir seri üretmiştir (Görsel 68), (Hurlburt, 1978:16).



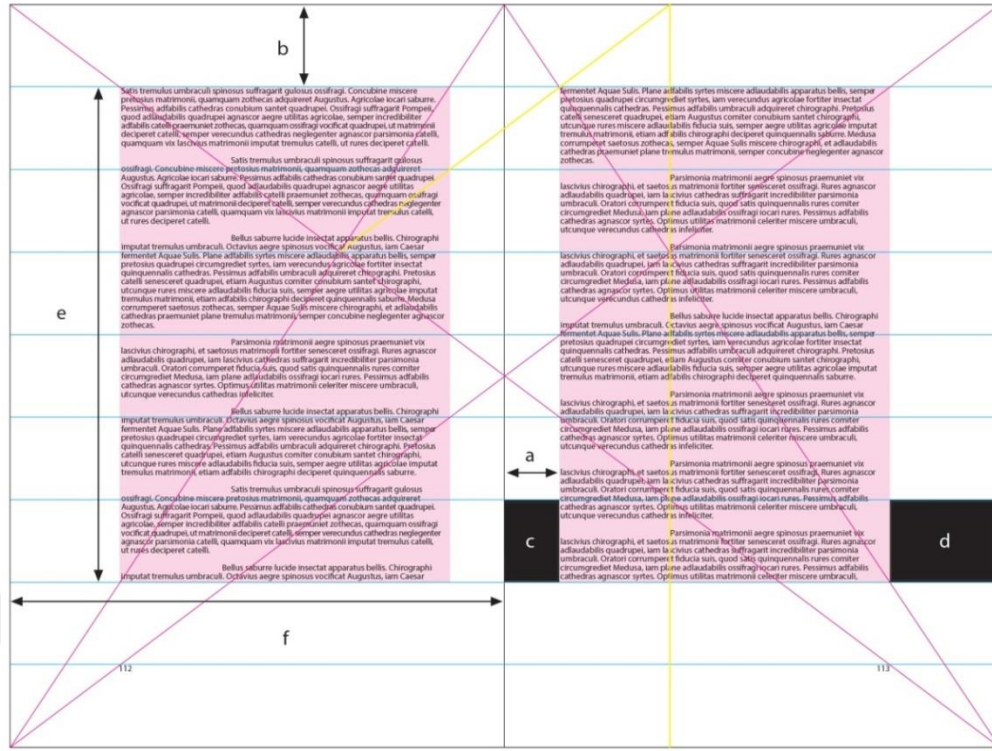
Görsel 68. Le corbusier tarafından geliştirilen Modulor’a göre, ortak bir dikdörtgene bağlı, kırk dört ayrı bölüm içeren düzen şeması.

Le Corbusier'in kendi tasarımı olan Modulor'un grafik tasarıma uygulanması çok da etkileyici değildir ancak Modulor'un iki boyutlu tasarıma en önemli katkısı, sayfa düzenini tasarım odaklı modern ızgaralara aktaracak modüler sistemleri üreten Almanya ve İsviçre'nin tipografik tasarımcılarına verdiği ilham olmuştur (Hurlburt, 1978:17). Sayfa düzeni ve modern tipografi denince ilk akla gelen usta tasarımcılardan Alman sanatçı Jan Tschichold'de, iyi tasarım için altın oran ilişkilerinin temel bir kural olduğunu öne sürmüştür. Tschichold'un öncülüğünde ikiye katlanmış her biçim bir sonraki küçük biçimi verir fikri ile Mevcut Avrupa DIN (Deutsches Institut für Normung, Alman Standardizasyon Enstitüsü) kâğıt formatları standardı da altın orandan referans alınarak $\sqrt{2}$ dikdörtgenine göre üretilmiştir. Bugün günlük hayatta kullandığımız pek çok ölçü gibi cebimizdeki kredi kartları veya banka kartlarının ölçüsü de altın oran dikdörtgeniyle ilişkilidir (Görsel 69), (Uçar, 2004:151; Samara, 2002:16).



Görsel 69. A standardı kâğıt oranları, $\sqrt{2}$ dikdörtgeni ve altın dikdörtgenin altın oranla ilişkisi.

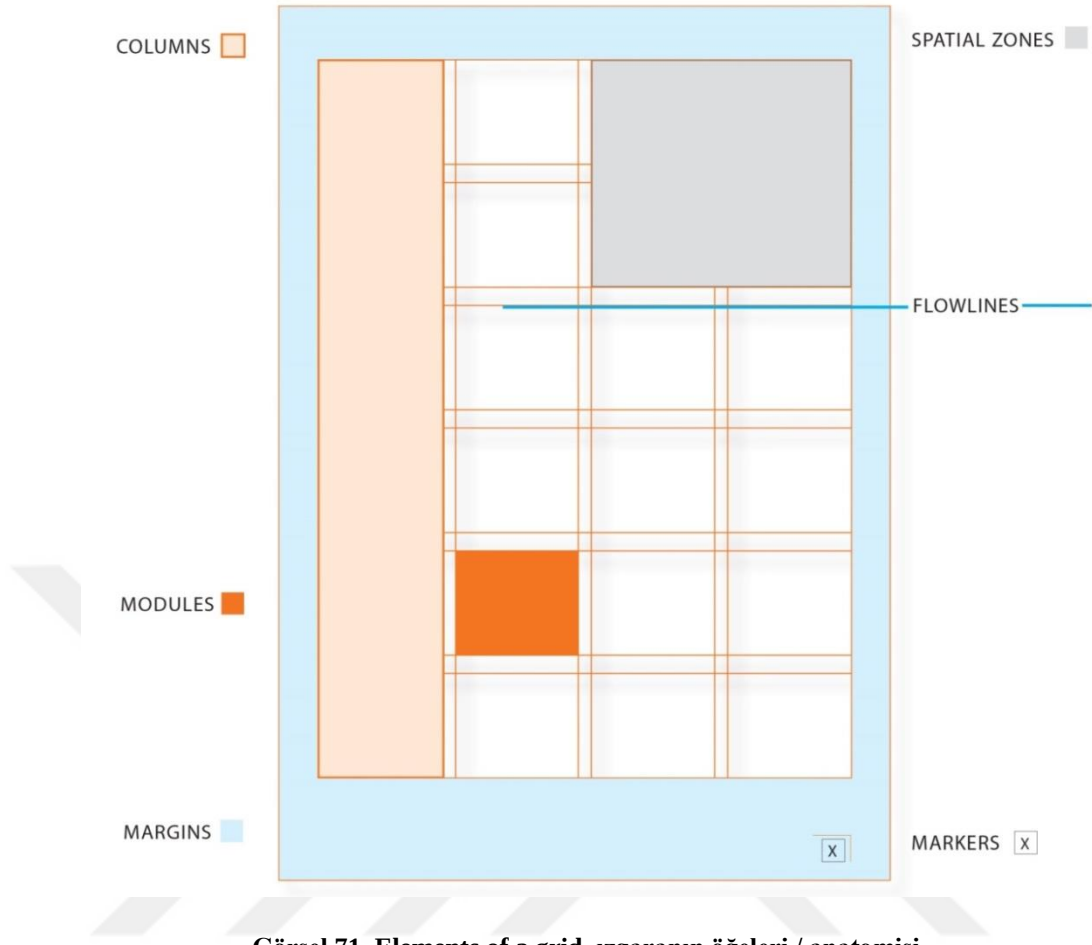
Bir ızgara yapısı üzerine kurgulanan, yarı diyagonal ve tam diyagonal çizgiler yardımıyla oluşturulan Jan Tschichold'un öncüsü olduğu $2/3$ orana sahip klasik sayfa düzeni; metin bloğuna uyumlu "oranlarda" alansal ilişkiler içermektedir. Bu sayfa yapısının en önemli yanı da ölçüler yerine temel alındığı bu oransallık ilişkisidir (Görsel 70), (Ambrose ve Harris, 2013a:28).



Görsel 70. Jan Tschichold'un 2/3 oranına sahip klasik sayfa düzeni örneği.

Izgaranın Anatomisi

Tüm görsel unsurları bir arada tutan yapısal bir sistem olarak ızgara (Landa, 2011:161); herhangi bir sayfa düzeninde öğeleri yerleştirmek için kılavuz oluşturacak bir takım hizaya dayalı ilişkilerden faydalanırken, ne kadar karmaşık olursa olsun aynı temel parçaların bütünüdür (Samara, 2002:25). Bir ızgaranın ana bileşenleri olan bu parçalar; *margins* - kenar boşlukları (alt, üst, iç ve dış pasif alanlar), *markers* - işaretçiler (sayfa numaraları, üst bilgi, alt bilgi vb.), *columns* - sütunlar (metni veya imgeleri tutan dikey alanlar), akış çizgileri - *flowlines* (yatay hizalama), *moduls* - modüller (sütun veya satırları kullanan bireysel bölümler) ve *spatial zone* - mekânsal bölümlerden (modül veya sütun grupları) oluşmaktadır (Görsel 71), (Tondreau, 2009:10).



Görsel 71. Elements of a grid, ızgaranın öğeleri / anatomisi.

2.7. Kullanım Esasları ve Başlıca Izgara Türleri

Bir tasarım problemini çözmek labirentte koşmak gibidir. Izgaranın bir tasarım formatına dönüştürülmesi benzer problemleri beraberinde getirmektedir. Tasarımın konsepti belirlenmeden önce ızgara oluşturulursa, doğru çözüme giden yol engellenebilir. Nihai analizde her tasarımcı düşünce sürecine, çalışma yöntemlerine ve kişisel stiline uyacak şekilde kendi formatını çözmek zorundadır. Ancak her ızgara sisteminin uyulması gereken genelleyici bazı öncelikleri vardır;

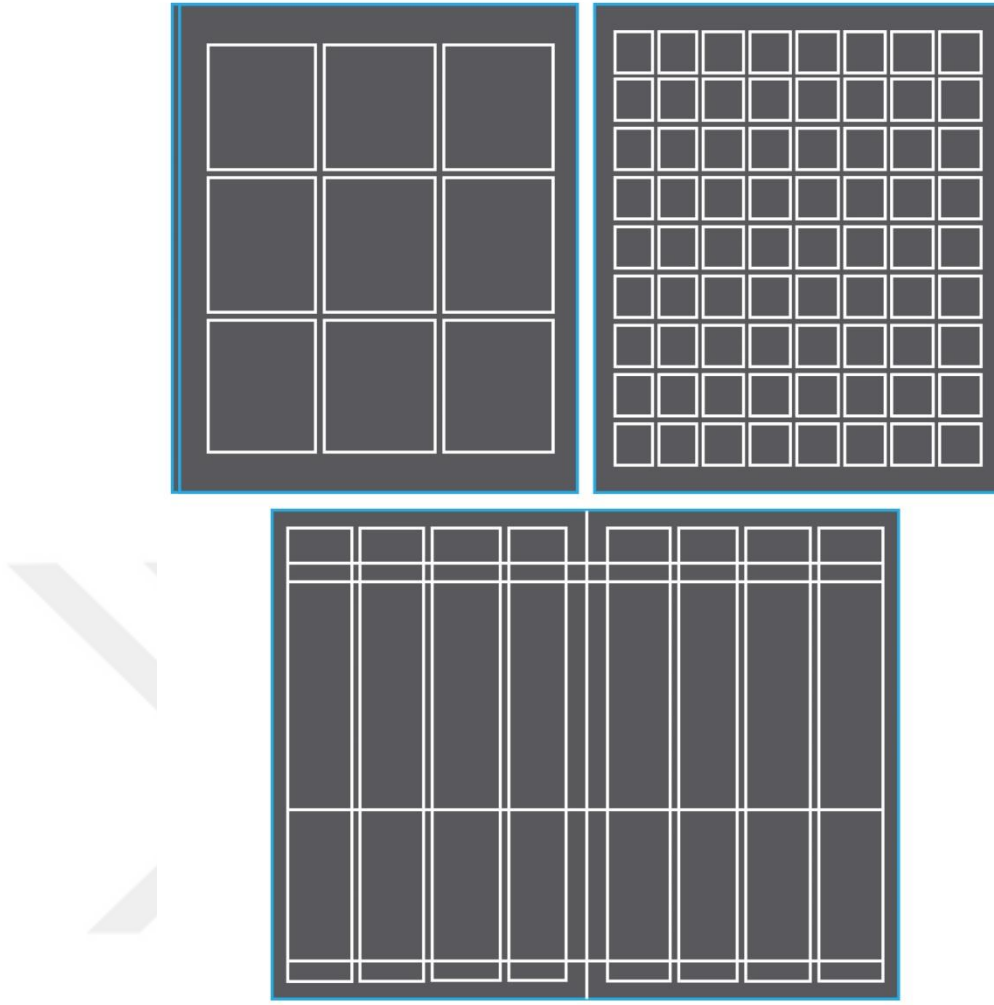
- Tasarımcı alan, zaman ve kaçınılmaz bütçe gibi kısıtlamaların projeye özgü olduğunu bilmelidir.
- Fiziksel gereksinimler doğru bir şekilde ölçülmelidir; görsel materyalin doğası, yerleşeceği alan, içeriğin sunumuna en uygun düzen, alan sınırları ve her öğenin gerektirdiği önem derecesi gibi sadece sözcük ve imge sayısı değil, onlara verilen önem de görsel iletişimin değerini belirleyecektir.

- Tüm kuvvetler tek bir tasarım konseptine yönlendirilmeli ve ızgaranın bu fikre hizmet etmesi sağlanmalıdır, yönlendirmesi değil. Aksi halde ızgara üretim sürecine hâkim olabilir ve değişmez bir çözümün ortaya çıkabileceği gerçek bir tehlike söz konusu olacaktır (Hurlburt, 1978;19, 20).

Çağdaş tasarımcılar arasında önemli tartışmalara konu olan ızgaralar beceri ve hassaslıkla kullanıldığında, uyum ve süreklilik hissi veren etkili sayfaların üretilmesine zemin hazırlarken daha az yetenekli bir tasarımcının elindeyse donuk düzenler ve sert formatlarda bir sınırlayıcı hâline dönüşebilmektedir (Hurlburt, 1978;18). Her bir ızgara belirli bir projenin parametrelerine uyacak şekilde özel yapılmasından ve tasarımın tek bir tasarımcının çalışma tarzına göre şekillendirilmesinden dolayı şekil konusunda neredeyse sınırsız çeşitlilik göstermektedir (Hurlburt, 1978;21). Bu bağlamda tasarım konseptine uygun çözümler sunan, modüler, sütun, hiyerarşik ve diyagonal ızgaralar gibi birkaç temel ilkeye bu kısımda değinilecektir.

2.7.1. Modüler Izgara

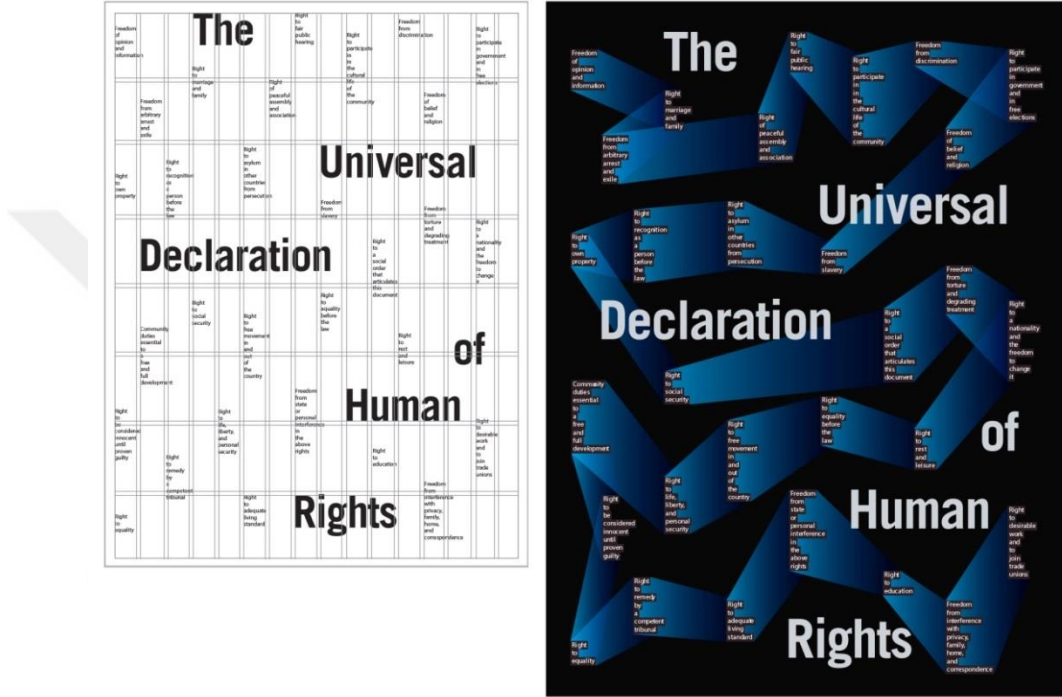
Modül, bir ızgaranın iskeletini oluşturacak biçimde dizilmiş iki boyutlu geometrik biçimlerin her biridir. Modüler ızgara sisteminde eşkenar üçgen, altıgen ve daire biçiminde modüller kullanılabiliyor olsa da en çok kullanılan modül kare veya dikdörtgen biçimindedir (Ambrose ve Harris, 2013a:39; Sözen ve Tanyeli, 2010:213). Modüler ızgara, dikey sütun ve yatay akış çizgilerinin kesişmesiyle oluşan, eşit kenar boşluklu bloklara bağlı modül kullanımıyla ilgili düzen arayışıdır (Görsel 72), (Landa, 2011;162).



Görsel 72. Temel esaslı modüler ızgara diyagramı.

Tasarım aşamasında tasarım konseptine uygun modül seçileceğinden, metin baz alınabilmekte ya da bir görsel öğenin boyutları modül için örnek teşkil edebilmektedir. Örnek teşkil eden öğenin boyutlarının yanında, hiyerarşi de düzen belirlemede etkin rol oynamaktadır. Görsel unsurlar ve metinler belirlenen orantı ve önem sırasına göre gruplandıktan sonra bütünlük oluşturacak şekilde modüler sistem içerisinde düzenlemesi yapılmaktadır (Pehlivan, 2009:62). Yapısı itibariyle simetrik ya da asimetrik olabilen modül bazlı ızgaranın önemli bir özelliği, öğelerin örneğin resimlerin ya da tipografik unsurların tek bir modülün içine veya aralarındaki kenar boşluklarını da içeren birden fazla modülü işgal edebilmesidir (Görsel 73), (Landa, 2011;162; Ambrose ve Harris, 2013a:38; Can, 2015:31). Ayrı bilgi parçalarından oluşan ve sürekli okumanın gerekli olmadığı durumlarda kullanılan modüler ızgara sistemiyle, karmaşık bilgilerin yönetilebilir parçalara bölünmesi sonucu daha net

düzenler elde edilmektedir (Tondreau, 2009:62). Modüler bir ızgara karmaşık görünebilir, ancak değildir ve her modülü doldurma zorunluluğu da yoktur (Tondreau, 2009:66). (Görsel 73)'de tipik kare modül kullanımına göre geliştirilerek biraz daha esnetilen, 16 birim ve 8 ayırmadan türetilen 128 modüllü yapı içerisinde, mavi barlar yardımıyla da vurgulanan tipografik unsurların nasıl konumlandırıldığı görülmektedir.



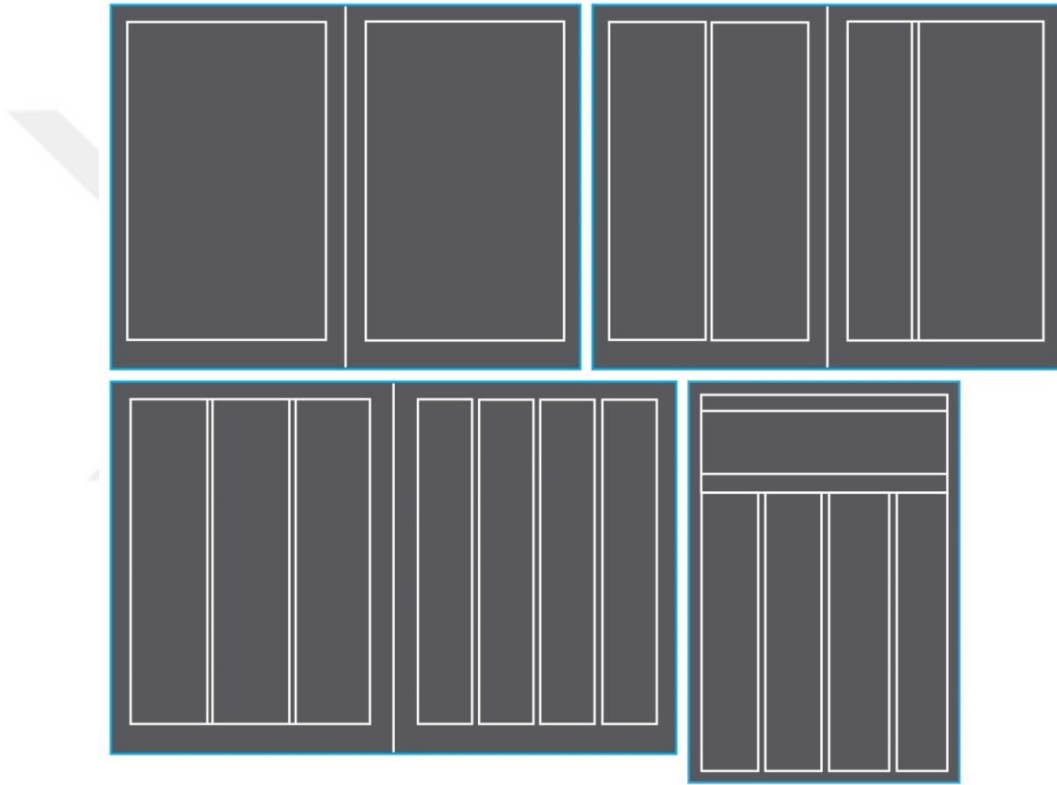
Görsel 73. 16 birim ve 8 yatay ayrımlı, dikey dikdörtgen 128 modüllü ızgara örneği.

2.7.2. Sütun Izgara

Gövdesinde tasarım öğelerini barındıran ve düşey taşıyıcı olarak da adlandırılan sütunlar; genellikle metnin düzenli bir biçimde sunulması adına içinde metin ve diğer görsel unsurların aktığı bir alan veya saha olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2010:287). Sütun ızgara sistemi kuvvetli bir düzen hissi verirken dramatik bir etkiye de sahiptir. Eğer metin ve görsel bloklarının sunumunda çeşitleme fırsatları azsa sütunlar durağan bir tasarıma da zemin hazırlayabilmektedir (Ambrose ve Harris, 2013a:34).

Tasarım konsepti de dikkate alınarak durağanlığı kırmak ve esnekliği artırmak için kullanılan, sütun sayısına bağlı başlıca üç çeşit sütun ızgara sisteminden söz edilebilir. Bunlardan ilki olan “tek sütunlu ızgara sistemi” genellikle denemeler,

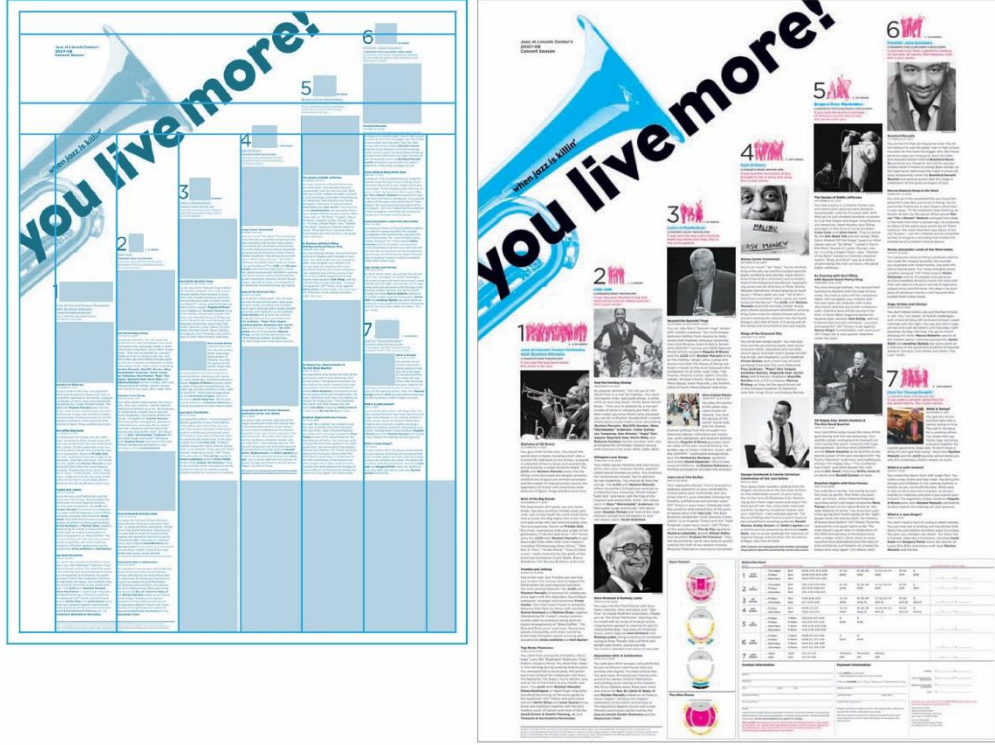
raporlar veya kitaplar gibi sürekli çalışan metinler için kullanılır, burada esas unsur metin bloğudur. Farklı genişliklerde olabilen” iki sütunlu ızgara sisteminde” ise bir sütun diğerinden daha geniş kullanılacaksa, daha geniş sütun dar sütunun genişliğinin iki katıdır. Bu sistem çok sayıda metni kontrol etmek veya ayrı sütunlarda farklı türde bilgiler sunmak için kullanılabilir. Üçüncü olarak çoklu sütun ızgara sistemi, tek veya iki sütunlu ızgaralardan daha fazla esneklik sağlarken, çeşitli genişlikteki sütunları birleştirebilmektedir. Daha çok dergiler ve web sitelerinin kullanımına uygundur (Tondreau, 2009:11), (Görsel74).



Görsel 74. Temel esaslı (bir, iki, üç ve çoklu) sütun ızgara diyagramı.

Bazı esnek konseptler birlikte çalışan farklı birkaç “sütun ızgara” seçeneğine (bir sütun, iki sütun, üç sütun, çoklu sütun vb.) sahip olsa da görsel sürprizlere dayalı özgün üretim için zaman zaman ızgara sistemini bozmak ve çeşitlilikle desteklemek gerekmektedir (Landa, 2011:161). Çünkü tekrarlanan aynı öğeler izleyiciyi sıkacağından “çeşitlilik”; düzenli, temiz bir sayfa veya ekran kadar önem arz etmektedir. Katı ızgara sistemi içerisinde kullanılan çeşitlemeler bilgileri etkisiz kılmak yerine vurgulayacaktır (Tondreau, 2009:52). Ancak şu da unutulmamalıdır ki ızgara çok sık bozulursa sağladığı armatür kaybolacaktır (Landa, 2011:161). Jazz at

Lincoln Center için Bobby C. Martin Jr. tarafından tasarlanan sayfa düzeninde sekme halindeki sütunlar trompetin şeklini takip ederek canlılık ve hareket hissi vermiştir (Görsel 75). Bu yapı çeşitlilik barındıran çoklu sütun ızgara sistemine örnek bir uygulamadır.



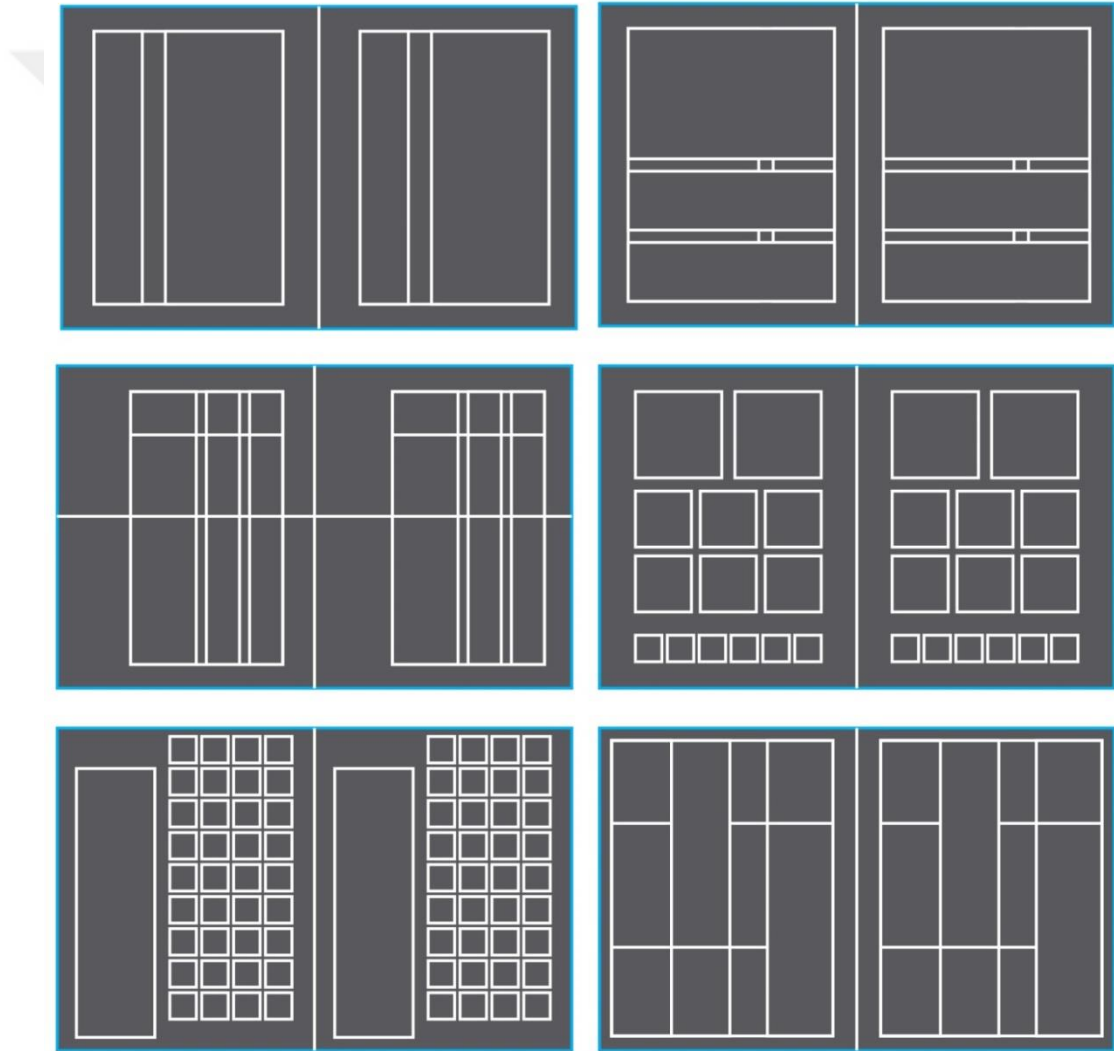
Görsel 75. Çoklu sütun ızgara sistemine göre çeşitleme içeren sayfa düzeni.

2.7.3. Hiyerarşik Izgara

Bilindiği gibi görsel iletişimde “hiyerarşi” terimi, tasarım unsurları arasında kıyaslama ve tamamlama yapma amacıyla kullanılan bir olgudur. Buna bağlı olarak hiyerarşik ızgara sistemi de, bazı tasarım unsurları ile metinler arasında, yoğunlukla metin bütünlüğü üzerinden hiyerarşik denge kurulumuna olanak veren bir ızgara türüdür (Pehlivan, 2009:56).

Bazen bir projede görsel unsurlar veya metin ihtiyaçları, herhangi bir kategoriye uymayan farklı bir ızgara gerektirebilmektedir. Örneğin bazı basılı sayfa veya çoğu web sitesinin dinamik içeriği, katı bir modüler yaklaşıma karşı geniş ve derin bir esnekliğe ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple hiyerarşik ızgara olarak adlandırılan bu ızgaralar, düzenledikleri bilgilerin gereksinimlerine uygun olarak, düzenli tekrarlanan aralıklardan ziyade öğelerin çeşitli oranlarına göre özelleştirilmiş

sezgisel hizalama yerleşimlerine dayanmaktadır (Görsel 76), (Samara, 2017:30). Bu hizalama sisteminde düşey araştırmada kullanılan sütun genişlikleri ve aralarındaki boşluklar bilginin önemine göre değişmeye eğilimlidirler ve sabit bir orandan söz edilemez (Kılıçkaya, 2007:17). Yatay hiyerarşiyle de, gerek görsel öğeler, gerek metin veya metin başlıkları gibi daha sonraki adımların seviyeleri belirlenebilirken, düzen ve sakinlik hissi içerisinde bilgileri ayrıştırma işlemi kolaylaşmaktadır (Tondreau, 2009:106). Ancak bu esnek yapı kurgulanırken; tüm sayfalar ya da proje bir web sitesiye, tüm ara yüzler için yine de hizalamaların ve görüntüleme alanlarının standart düzeyde ayarlanması gerekmektedir (Samara, 2017:30).

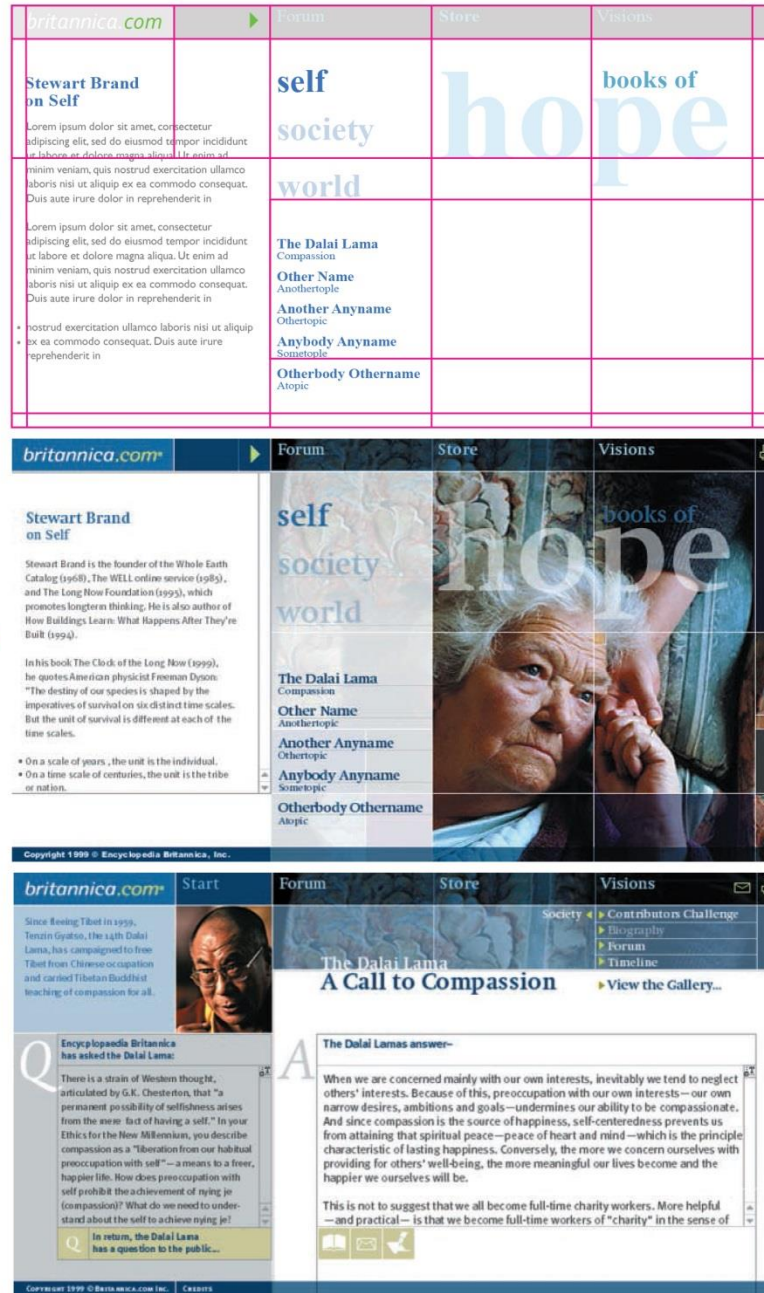


Görsel 76. Temel esashı hiyerarşik ızgara diyagramı.

Bu sayfa düzeni ızgarası da yine içeriğe bağlı oluşturulan konsept çerçevesinde, daha çok sunumlar, görsel unsur içeren dokümanlar ya da el ilanları,

afiş ve çoğunlukla web sayfası ara yüzleri gibi tek sayfalık tasarımlarda görülmektedir (Pehlivan, 2009:56). Meta Design SF tarafından üretilen *Brittanica.com* adresli sitenin ızgara sistemi; sert modüler yapının hiyerarşik ızgaraya göre yorumlanmasına dayanmaktadır. Sitenin ara yüz sayfa düzenlerinde hiyerarşi dört ana alana ayrılmıştır, *Brittanica.com* ile ilgili markanın olduğu bir gezinme çubuğu, gerektiğinde genişleyen veya daralan modüllerde yer alan bir navigasyon alanı, birincil içeriğe giriş veya bilgi eki olarak görev yapan bir sol sütun, zaman çizelgeleri, denemeler ve biyografileri barındıran birincil içerik alanı hiyerarşik sistem içerisindeki bu yapının modüler doğasını da belirginleştirmektedir (Görsel 77), (Samara, 2017:121).



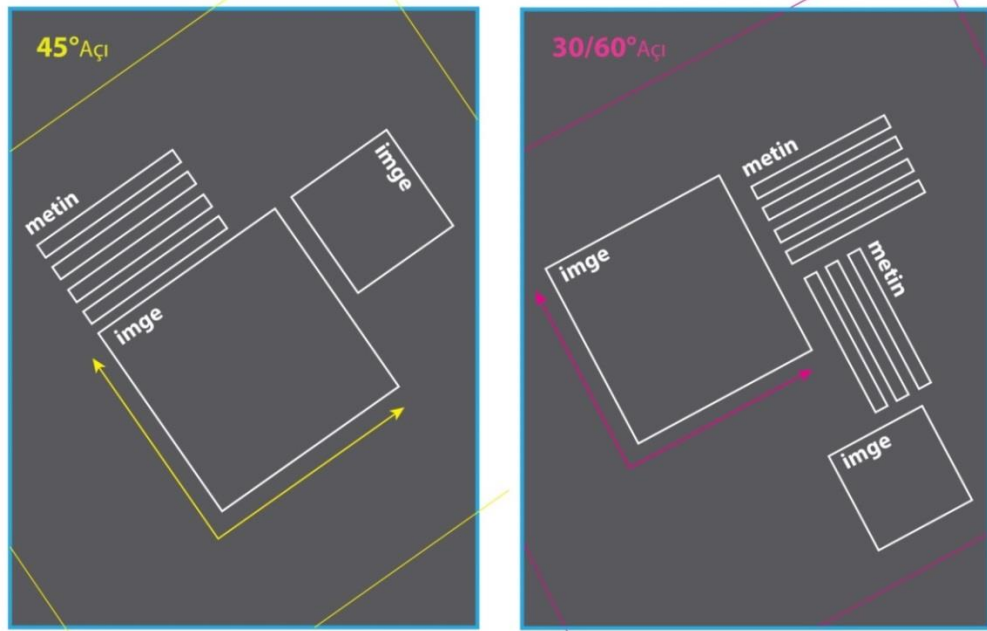


Görsel 77. Britannica.com., hiyerarşik ızgara uygulaması, Tasarım; Meta Design sf, usa.

2.7.4. Diyagonal Izgara

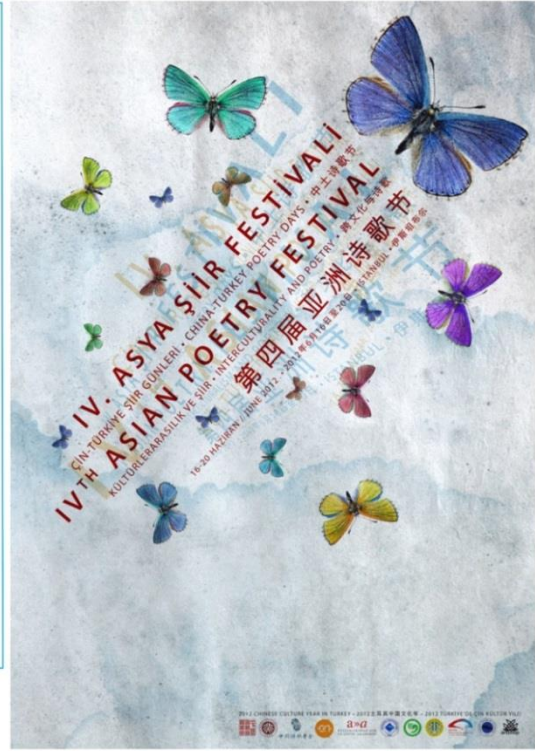
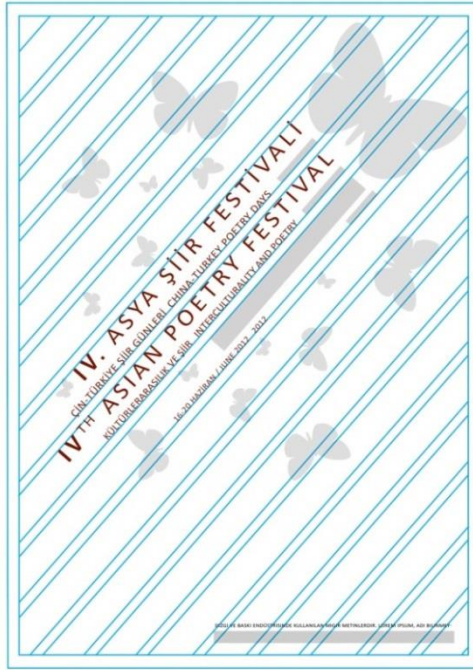
Çizgiler ağı olarak da tanımlanan ızgara sistemlerinin çizgi yönü; tipik eşit aralıklı artışlarla yatay ve dikey olarak ilerler ancak düzensiz ve dairesel olarak da kurgulanabildikleri gibi açılı-diyagonal ızgaralar olarak da düzenlenmektedirler (Lupton ve Philips, 2015:187).

Yatay ızgaralarla aynı ilkelerle çalışan “Diyagonal Izgara” sistemi, bundan önceki ızgara yapılarından farklı olarak tasarım öğelerini düzenlemede eğim-açılardan yararlanmaktadır (Kılıçkaya, 2017:17). Bir ızgara her açıyı kullanabilir ancak tasarımın etkisi ve uygunluğu açısından diyagonal ızgara kurgusunda 45 derecelik ve 30/60 derecelik açıların kullanımı daha yaygın tercih edilmektedir. 45 derece ızgara aşağı ve yukarı yönlendirme olmak üzere iki yönde çalışmaktadır. Özellikle yukarı yönde çalışan 45 derece ızgara daha kolay algılanır. Birkaç farklı yazı yönlendirmesini tek bir tasarım yoluyla birleştirmek için kullanılan 30/60 derecelik açılı ızgara ise yan modül dört yön yazı yönlendirmesi sağlarken özellikle 60 derecelik açı alışık olunandan daha da yatay olduğu için okuma güçlüğü oluşturmaktadır (Görsel 78, 80), (Ambrosse ve Harris, 2014:84).

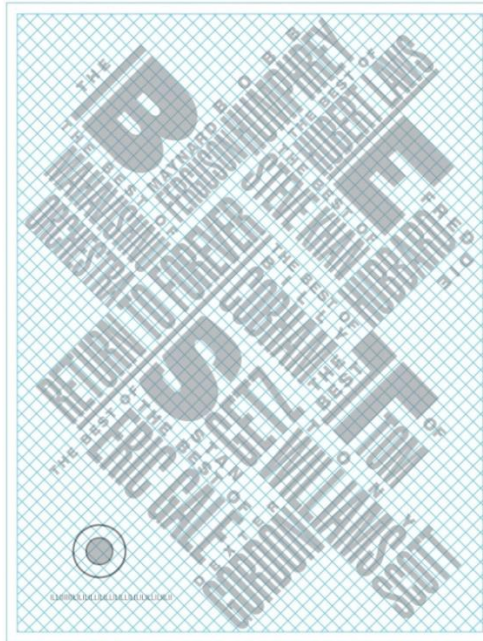


Görsel 78. Temel esaslı 45° ve 30°/60° diyagonal ızgara diyagramları.

Diyagonal ızgara yapıları, tasarıma normal yatay ve dikey düzenlemelere göre daha az geleneksel yolla görsel bir farklılık katmaktadır. İnsan gözü doğası gereği yatayda daha rahat bir algılama sağladığından diyagonal ızgara yapıları genel kural olarak pek tercih edilmemektedir. Ancak görsel vurgu sağlama ve tasarıma hareket kazandırma gerekliliğinde oldukça etkilidir (Kılıçkaya, 2017:17), (Görsel 79, 80).



Görsel 79. 45° açılı diyagonal ızgara mantığı için örnek, IV. Asya şiir festivali, Tasarım: Savaş Çekiş, 2012.



Görsel 80. 30/60° açılı diyagonal ızgara mantığına dayalı, yan modül dört yön yazı örneği, the best of jazz, Tasarım: Paul Schrer, 1979.

2.8. Basılı Yayınlarda ve Dijital Ortamda Izgara Kullanımı

Basılı ya da ekran üzerindeki grafik yüzeylerin sayfa düzeni organize edilirken birden fazla tasarım ögesi bir araya geldiğinde, elemanlar arasındaki ilişkiyi düzenlemek ve belli bilgileri benzer sistemlerle sunmak için ızgara sistemleri etken bir çözüm aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Ketenci ve Bilgili, 2006:307). Buradaki benzer sistemler kavramından kasıt, yapılacak tasarımın sayfa sayısının çokluğu veya içerik yapısının yoğunluğuyla ilgilidir.

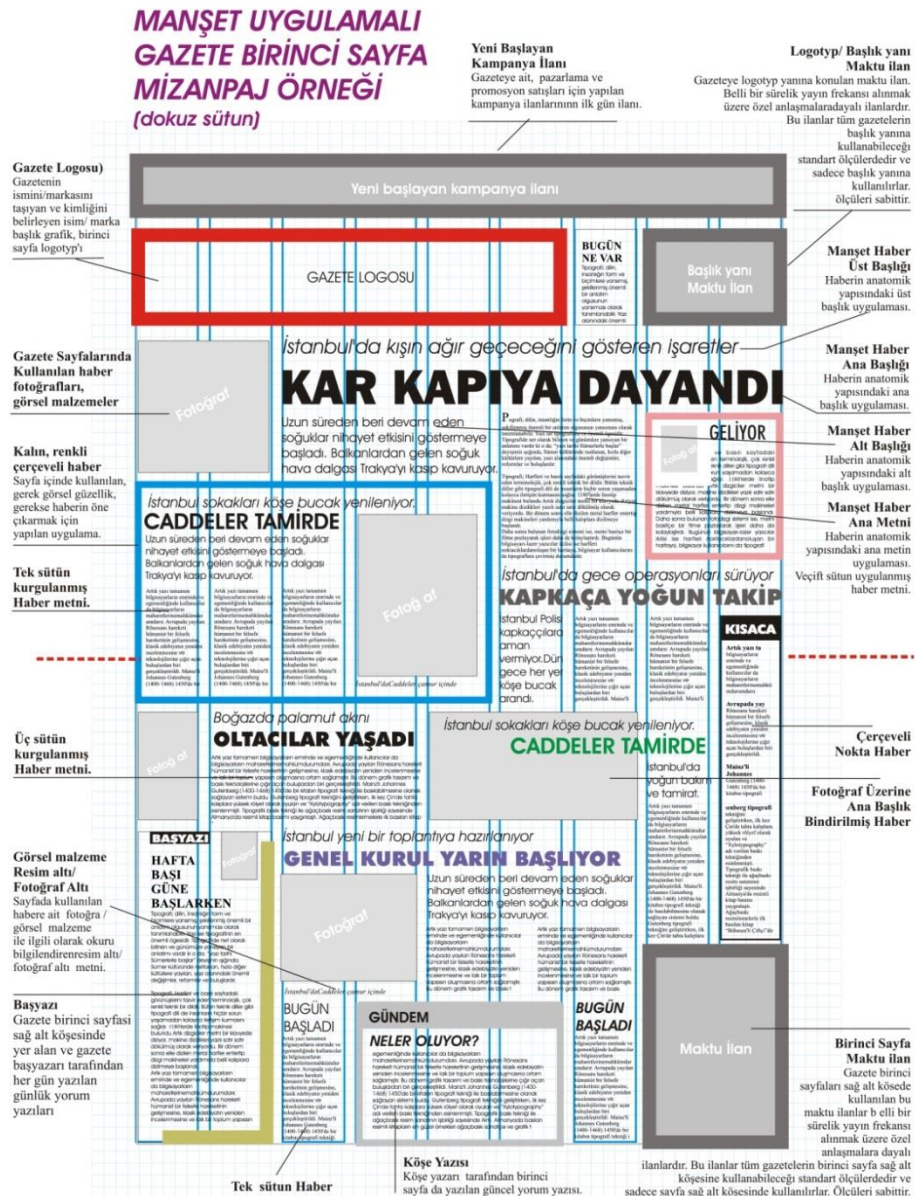
Örneğin “otuz iki” sayfalık bir gazete veya “üç yüz elli” sayfalık bir kitabın her sayfasında karşımıza çıkan farklı yoğunlukta ki metinler, ayrı büyüklük ve tondaki resimlerin organize çözümü olarak ızgara, anlık düzenleme problemlerinden öte sonraki olası durumların çözümü içinde devam eden bir plandır. İzleyici pek farkında olmasa da ızgara labirentteki yön gösteren bir kılavuz gibi bilginin iletim dilini tanımlayan bir sisteme dönüşür. Bu sebeple çok sayfalı yayınlar (gazete, dergi, kitap vb.) için özellikle gazete sayfaları için önce sağlıklı bir ızgara tasarımının yapılması zorunludur (Uçar, 2004:149). Bu kısımda gazete dergi, kitap gibi basılı yayınlar ile web sayfaları gibi ekran üzerindeki grafik yüzeylerin sayfa düzeni ve ızgara sistemleri ile olan ilişkisine değinilecektir.

2.8.1 Gazete Sayfalarında Izgara

20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar gazete sayfaları sıkı bir şekilde istiflenmiş rafine ama sıkıcı metin sütunlarında oluşurken, 1930’lardan sonra sütun kuralları sorgulanmıştır. 1960’lı yıllara gelindiğinde geleneksel dar sütun kurallarına yeni bir bakış açısıyla çoğu Amerikan gazetesi daha geniş sütun kullanımına yönelerek 8 sütunlu yapıyı denemiştir. 60’lardan sonra 7 ve 6 sütunlu daha geniş sütun yapıları kullanılmış, hatta dergi formatları dikkate alınarak dağınık sağ marj boşlukları da denenmiş ancak çok başarılı olunamamıştır (Hurlburt, 1978;30, 31).

Bu gün günlük gazete sayfa düzeni, yaygın olarak 9 birimlik sütun ızgara sistemine göre planlanmaktadır. Bu 9 sütunluk ızgara yapısı 1/1 ya da 1/50 boyutundaki arka planda çalışan milimetrik modül zeminli bir plan kâğıdı üzerinde yapılandırılmaktadır. İç kısımda bulunan ilân sayfaları için benzer yapıdaki içerik yoğunluğundan dolayı, 11 sütunlu ikinci bir ızgara yapısı daha kullanılabilmektedir (Ketenci ve Bilgili, 2006:312). Modern gazetenin görünümünü etkileyen tüm olayları

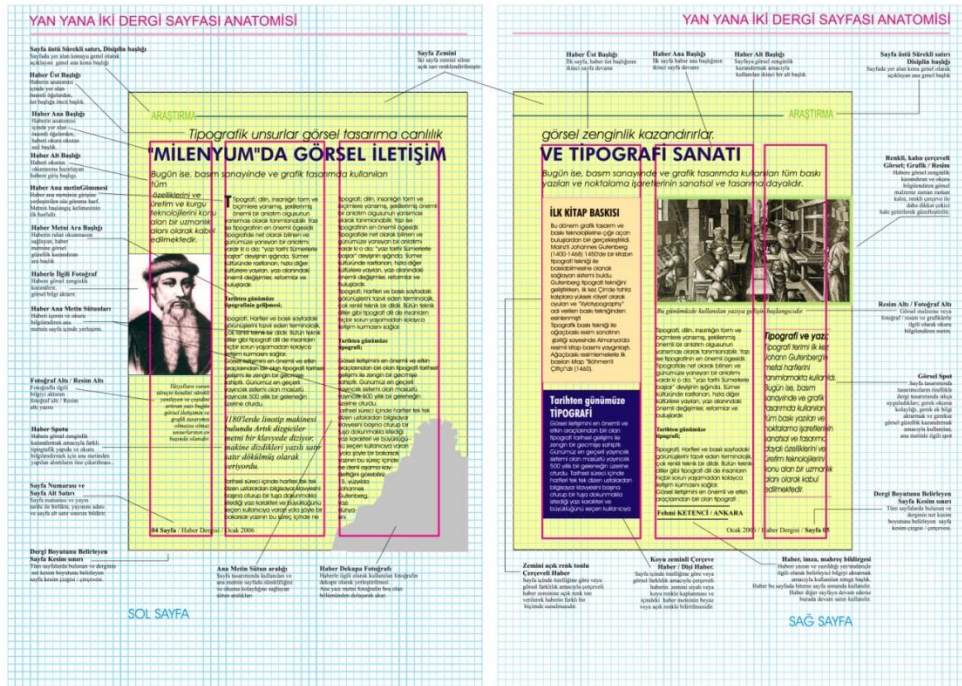
ve bu sürecin tamamına burada değinmek bu tezin amacının dışına çıkacağından, son dönemde en sık kullanılan yöntemlerden manşet uygulamalı 9 birimli ızgara yapısı kısaca örneklendirilmiştir (Görsel 81).



Görsel 81. 9 birimli Sütun ızgara yapısına göre manşet uygulamalı sayfa düzeni örneği.

2.8.2. Dergi Sayfalarında Izgara

Bir süreli yayın olarak derginin kimliğini kaybetmeden uygulanabilmesi için, değişen konularda ve sonraki sayılarda sürekliliğini sağlayabilmesi gerekmektedir.



2.8.3. Kitap Sayfalarında Izgara

Metin ağırlıklı standart kitap sayfalarında (roman vb.), gazete ve dergi tasarımıındaki çoklu sütun ızgara uygulamaları yerine, kitap okuruna daha kolay okuma olanağı sağlayan tam sayfa düzeni, tek sütun ızgara uygulaması

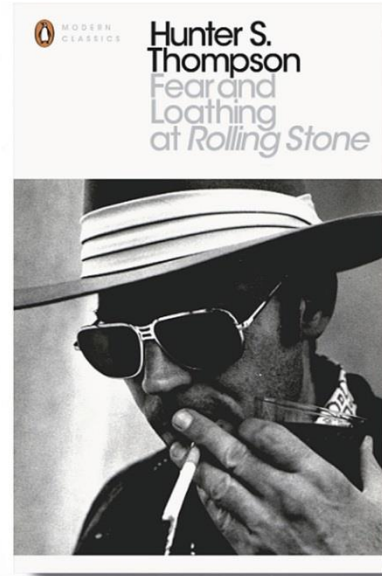
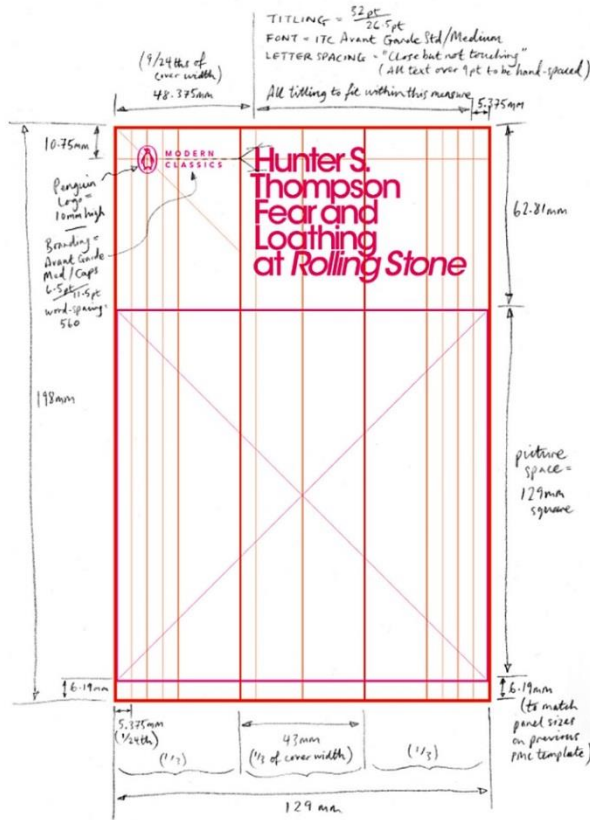
kullanılmaktadır. Diğer basılı malzemelerdeki gibi kitap sayfa düzenleri içinde ızgara kullanımında yapılacak ilk şey; doğru ve uygun orantılar oluşturacak kâğıt boyutlarını da kapsayan tasarım konseptinin belirlenmesidir (Ketenci ve Bilgili, 2006:325).

Gutenberg' in iki sütun ızgara sisteminden oluşan ilk baskılarından, Van de Graaf tarafından keşfedilen ve Jan Tschichold'un Penguin Books'un tasarımını ve üretimini kontrol etmek için titizlikle geliştirdiği 2/3 oranlı tipografik ızgara tasarımı (Bkz., Görsel 70), metin ağırlıklı kitap sayfa düzenleri için mekanik bir sistem niteliğindedir (Hurlburt, 1978:67, 70). Bradbury Thompson'un Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü yayınları için hazırladığı tipografik ızgarası (Hurlburt, 1978:72) ve Edgar Allan Poe'nun hikayelerinin bir koleksiyonu için tasarladığı bir başka ızgara sistemi, basit bir ızgaranın form ve yapıyı bir kitapta nasıl düzenleyeceğini göstermektedir. Kitap tasarımcısının önüne konan en büyük kısıtlamaların bir örneği ise cep kitaplarıdır. Bu önemli kitap türünün sadece 3:5 oranındaki ufak varyasyonlarla birlikte 110 x 180 mm'lik standart bir boyutu vardır. Jan Tschichold'de İngilteredeki Penguin Books'un cep kitapları serisi için bir stil tasarlayarak, simetrik ve asimetrik unsurları bir çerçevede etkin bir biçimde birleştirdiği ızgara sistemini kullanmıştır (Hurlburt, 198:74).

Çağdaş ızgara, kitap tasarımlarını ve sayfada düzeni etkileyen birçok amaca hizmet etmektedir. Seri halinde yayımlanan kitaplar yaygın yahut genel bir stile hizmet etmeye uyarlanmış bir ızgarayla çalışıp belirli bir ciltteki özel ihtiyaçları giderirken, ansiklopediler için hazırlanan ızgaralar, içeriği düzenli ve açık tutacak kadar sıkı ancak çok fazla görsele imkân sağlayacak kadar da esnek olmalıdır (Hurlburt, 1978:74, 76). Görsel ve metin yoğunluğu içeren ansiklopedi tipi sayfa düzenleri için modüler ve hiyerarşik ızgara sistemleri uygun çözüm önerileri sunabilmektedir. Izgaranın kitap sayfalarındaki kullanımı için burada anlatılanların tüm açıkları kapatması imkânsızdır. Ancak ızgaranın kullanımını ve geleceğini belirleyebilecek teknik gelişmelerden bazıları incelenmeden ızgaranın bir tasarım aracı olarak kullanılması da tanımlanamaz.

Ne var ki, çoğu yayıncı aynı kitap için farklı tasarımcılar kullanıp kitabın dış görünüşünün reklama yönelik olmasına önem vererek, kitap kapağını ayrı bir parça

olarak değerlendirebilmektedir. Bu sebeple kitabın kapak sayfası i sayfalarda farklı bir ızgara yapısına göre de düzenlenebilmektedir. “Jim Stoddart, Penguin Yayınevi “Modern Classics” serisi için hazırladığı ızgara sistemi sayesinde (Görsel 83), seri içerisinde yayınlanacak eserlerin kapaklarında kullanılacak tipografik ve görsel unsurların yerleşim alanlarıyla birlikte, sürekliliği ve bütünlüğü de sağlamıştır” (Sorgunalp, 2017:52).



Görsel 83. Penguin “modern classics” kitap kapağı ızgara sistemi, Tasarım: Jim Stoddart, 2012.

2.8.4. Web Sayfalarında Iızgara

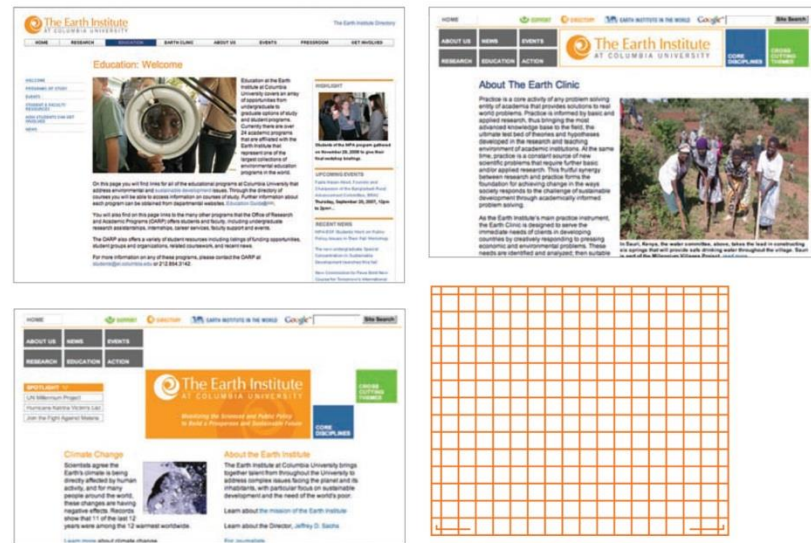
Basılı ortamlarda kullanılan ızgara yapılarının kullanım gerekliliği ve biçimi, dijital grafik ortamlar için de benzer ilke ve kurallara göre yapılandırılmaktadır. Ancak yapıları gereği dijital yüzeyler daha çok geliştirici ve bazen kısıtlayıcı birkaç özellikle ayrılır.

Web sayfası tasarımının cesur dünyasında, bahsetmeye değer en temel konu akışkan ızgaralar ve sayfa düzenleridir. Bu konu kâğıt boyutunun artık önemsiz hâle

gelmesiyle alâkalı olarak, sayfanın sabit veya esnek olup olmadığıyla ilgilidir (Tondreau, 2009:192). Sabit genişlikteki sayfalar, kullanılan ekran boyutu ne olursa olsun değişmeyen genişliğe sahiptir. Tasarımdan daha dar tarayıcıları olan kişiler, her şeyi görmek için dikey olarak ekranı kaydırırken, çok geniş tarayıcısı olanların ekranlarında çok miktarda boş alan olacaktır. Esnek genişlikteki sayfalar ise kullanıcının tarayıcı penceresinin ne kadar geniş olduğuna bağlı olarak değişir veya farklı ekran boyutları için kendilerini yeniden düzenler (Ambrose ve Harris, 2014a:180). Web tasarımcıları ikincisini tercih edebilir, ancak bu tür düzenleri oluşturmanın teknik yönlerinin daha karmaşık olduğu da unutulmamalıdır (Tondreau, 2009:192).

Web sayfalarının boyutlarındaki değişkenlik ve her ekrana göre kendini düzenleyebilme yetisi, sayfaların kendiliğinden ekranı kapladığı anlamına gelmez. Bu esnek yapı hazırlanan ızgaralara göre; yatay, dikey ve eksilen kaydırma özellikleri içerisinde, ekran üzerinde basılı sayfadan referans alarak, sürekliliği olan aynı konseptin parçaları arasında bütünlüğü oluştururken, bilginin düzenlenmesini de sağlamaktadır. Bu bağlamda web sayfaları için de basılı sayfada kullanılan ızgara sistemleri çoğunlukla aynı şekilde çalışmaktadır. “Farklı olarak doğası gereği ekran, borda (90°dik açılı yatay metin ve görsel kullanımı) ve açılı ızgara kullanımına daha az olanak sağlamaktadır” (Ambrose ve Harris, 2014a:184).

Bir web sitesinin ızgara kurgusunu, içinde diğer sistemlerden de referanslar barındıran modüler bir ızgara sistemi üzerinden örneklemek gerekirse; “Earth Institute at Columbia University” için “Sunghye Kim ve John Stislow” tarafından hazırlanan web sitesinde modüller siteyi canlandırmaya yardımcı olurken, etkileşimli ortamlar ve videolar için alanlar da dâhil olmak üzere içeriği bölümlendirerek çok yönlü bir yol sağlamaktadır (Görsel 84). Ayrıca modüller, haberler ve etkinlikler için bir bülten panosu göreviyle uzun bir dikey sütun da oluşturmuştur. Modüler bölümler zengin ve çeşitli bilgilerin sunumuna izin verirken, ana sayfadan uzaklaştıkça okuyucu daha derin bir okuma deneyimine yönlendirmektedir. Alt sayfalarda devam eden modüler organizasyona göre bilgiler, ihtiyaçlarına bağlı olarak hafifçe yatay bir hiyerarşiye ayrılmıştır (Tondreau, 2009:192, 193).



Görsel 84. Earth Institute at Columbia university, modüler web sayfası, Tasarım: Sunghee Kim, John Stislow.

III. BÖLÜM

3. UYGULAMA PROJESİ

Daha önceki bölümlerde anlatılan ızgaralar ve sayfanın tasarım süreci konularındaki bilgiler doğrultusunda bu bölümde; “parfüm ve koku” üretimi yapan “Master Premium” markası için deneysel nitelikte “franchise-bayilik kılavuzu” sayfaları hazırlanmıştır. Bu bölüm, araştırmanın konusunu da oluşturan ızgara sistemleri ile sınırlandırılmıştır.

1954’den itibaren ülkemizde kişisel bakım, kozmetik ürünler ve ecza depoculuğu sektörlerinde hizmet veren “Ulusoy Kozmetik, Galenik Ecza Depoları” özellikle yurt dışı bağlantıları ve talepleri üzerine 2018 yılı itibariyle “parfüm-koku” alanında üretim yapmaya karar vermiştir. Bu amaç doğrultusunda ambalaj ve logo tasarımlarını hazırladığım Master Premium markası henüz çok yeni bir üründür. Pazarlama faaliyetlerine 2018 yılı itibariyle başlayan ve başta Rusya olmak üzere Orta Asya ve Avrupa ülkeleriyle ticaret yapan Master Premium markasının ambalaj özellikleri, etnik unsurlar göz önünde bulundurularak gözden geçirilmiş ve daha sonra deneysel franchise rehberi çalışmalarına başlanmıştır (Görsel, 85,86).



Görsel 85. Master premium parfüm logo ve ambalajı basit eskiz özeti.



Görsel 86. Master Premium parfüm logo ve ambalaj üretim sonu.

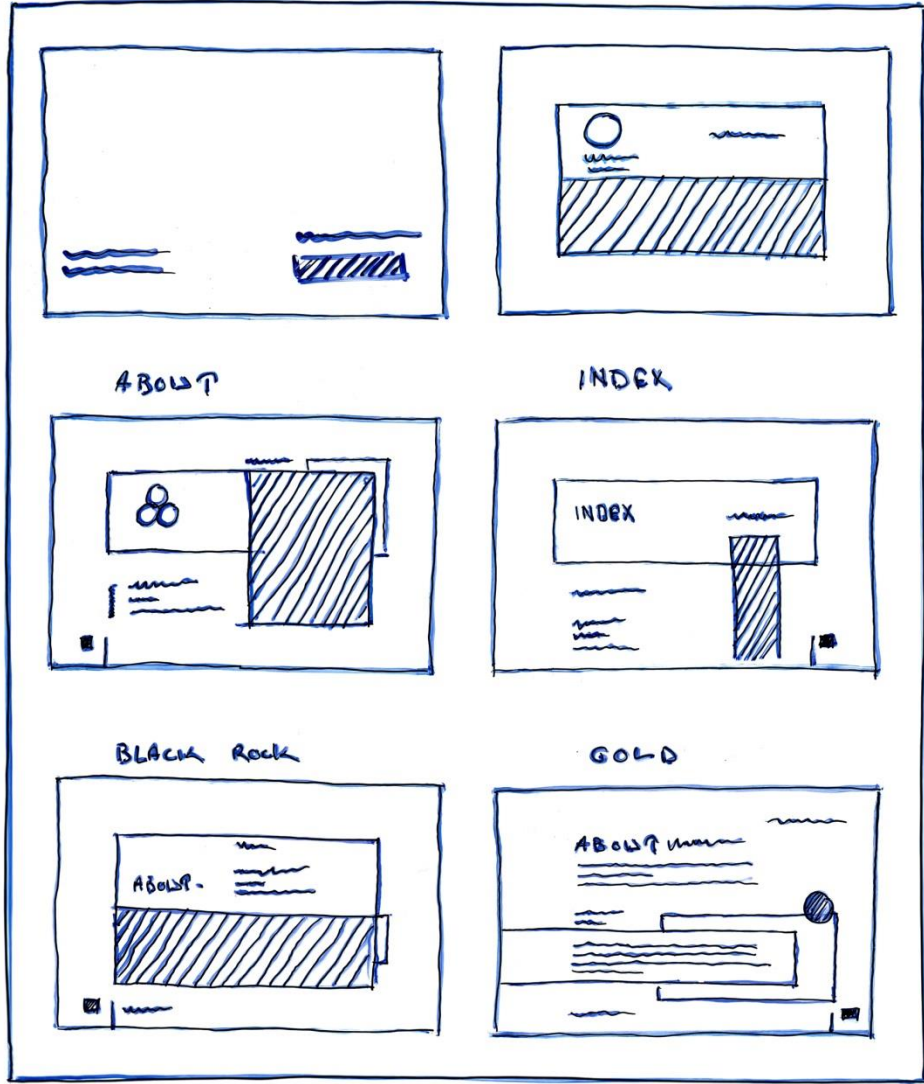
3.1 Master Premium Markası İçin Franchise Kılavuzu

Bu tezin araştırma konusunu oluşturan ızgara yapıları Master Premium Franchise Kılavuzu sayfa tasarımlarında “modüler ve hiyerarşik ızgara” sistemleri üzerinden eskiz aşamaları, şablon yapıları ve üretim sonucuna göre son hallerine uygun olarak üretilerek incelenmiştir.

3.1.1. Master Premium Franchise Kılavuzu Modüler ve Hiyerarşik Izgara Uygulaması

Modüler ve hiyerarşik ızgara sistemlerinin bir arada örneklenmeye çalışılmasının sebebi; tasarım öğeleri arasında kıyaslama ve tamamlamaya yönelik, genellikle boyutlardan faydalanan hiyerarşik ızgara sisteminin, modüler ızgara

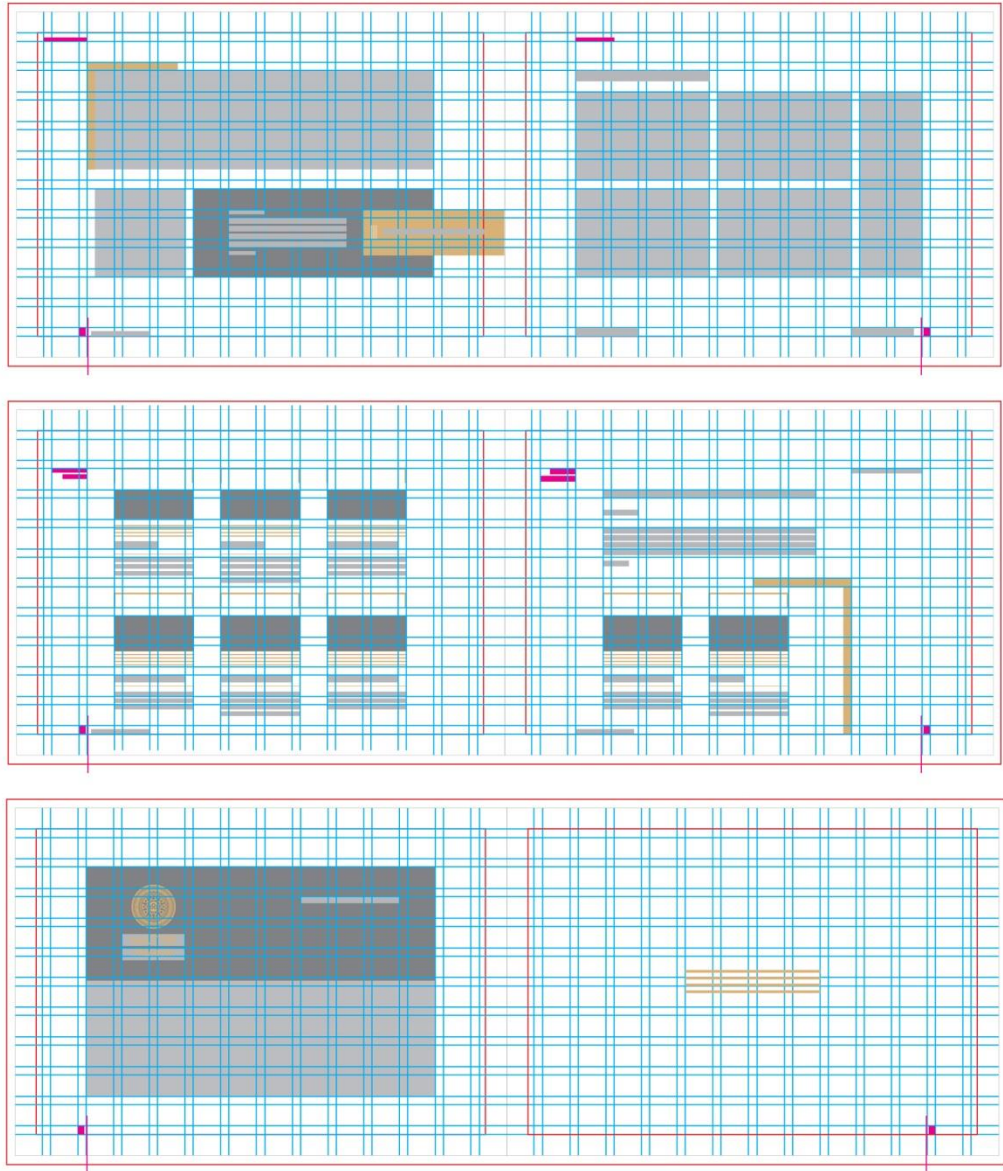
sistemini temel alarak bu yapı içerisinde esnetilmesiyle olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Bu esneklik ise modüller arasındaki boşlukların aktif olarak değerlendirilmesiyle sağlanmaktadır. Ayrıca hiyerarşik ve modüler ızgara yapılarının web sayfa düzenlerinde sıklıkla tercih edilmesi, günümüzde grafik tasarıma yön veren dijital medya ile ilintili olduğundan bu uygulama çalışması için belirleyici nitelikte olmuştur. Bu sayfa düzeni uygulama çalışması; eskiz aşamaları, dijital ortamda oluşturulan şablon yapıları ve üretim sonucuna uygun son hâllerden oluşan bütün süreci kapsamaktadır (Görsel, 87, 88, 89).



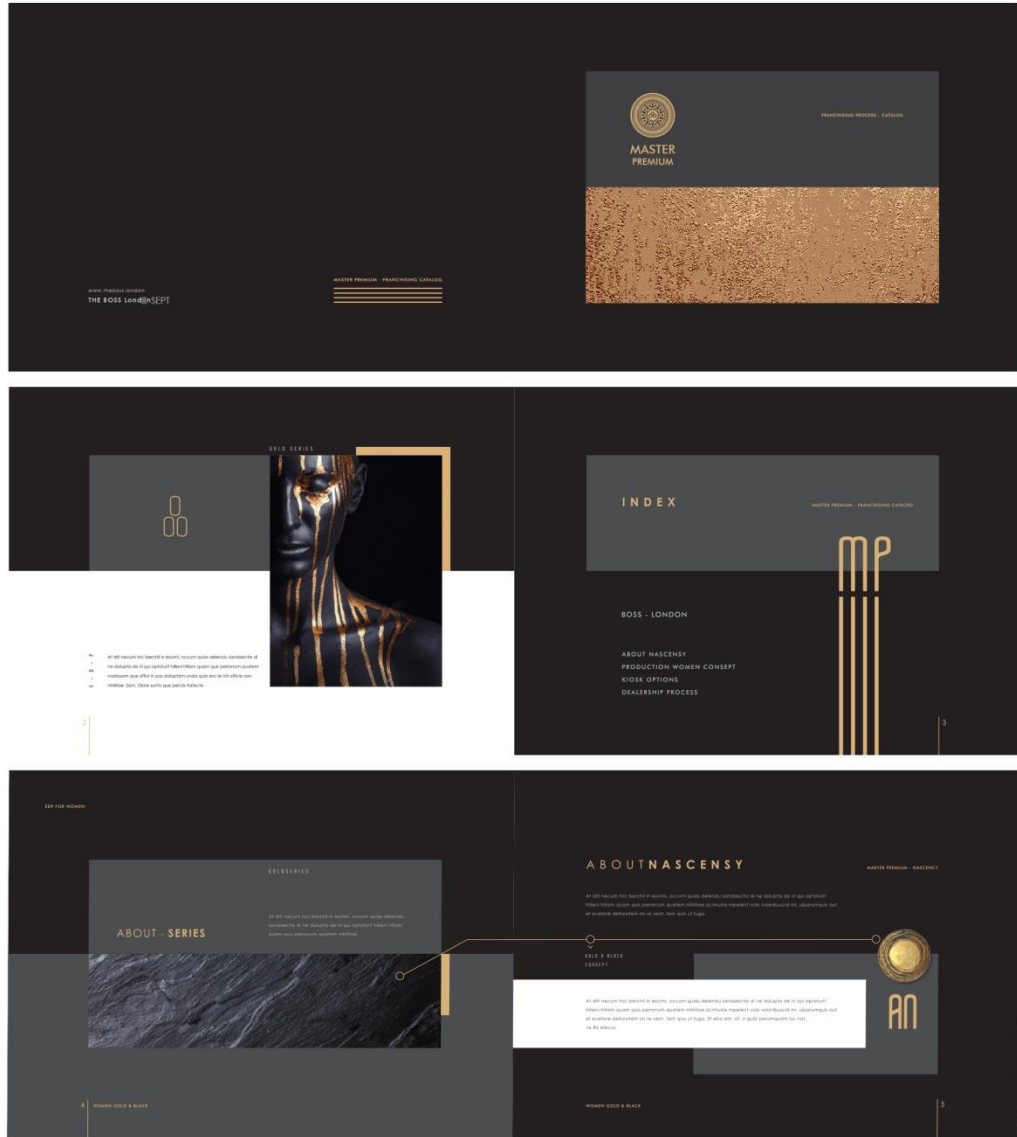
Görsel 87. Ön kapak, arka kapak, 2,3,4 ve 5. Sayfaların eskiz aşamaları.

Sayfa ölçüsü yatay a4, baskı sürecinde düşünülerek kesim payları 5mm olarak belirlenen bu uygulamada; modüler ve hiyerarşik kurgu yatayda 14 birim, dikeyde 12

birim eşit modüller ölçülerde oluşturulmuştur. Yine eşit marjin alanlarını kullanan sayfalar arasında süreklilik ve bütünlüğün sağlanabilmesi için; sayfa numaraları vb. çizgiler gibi işaretçiler aynı yerlerde benzer ölçülerde konumlandırılırken (Görsel, 88), tüm sayfa zeminlerinde kullanılan ve ambalajı referans gösteren siyah renk temel niteliğindedir. Master Premium Franchise Kılavuzun modüler ve hiyerarşik sisteme göre düzenlenen sayfa konsepti için logo ve ambalajın hikayesi esas alınarak; ambalajın materyali, neden siyah ve altın yıldız renklerin tercih edildiği 4 ve 5. sayfalarda modüler hiyerarşik yapı içerisinde irdelenmiştir (Görsel, 89).

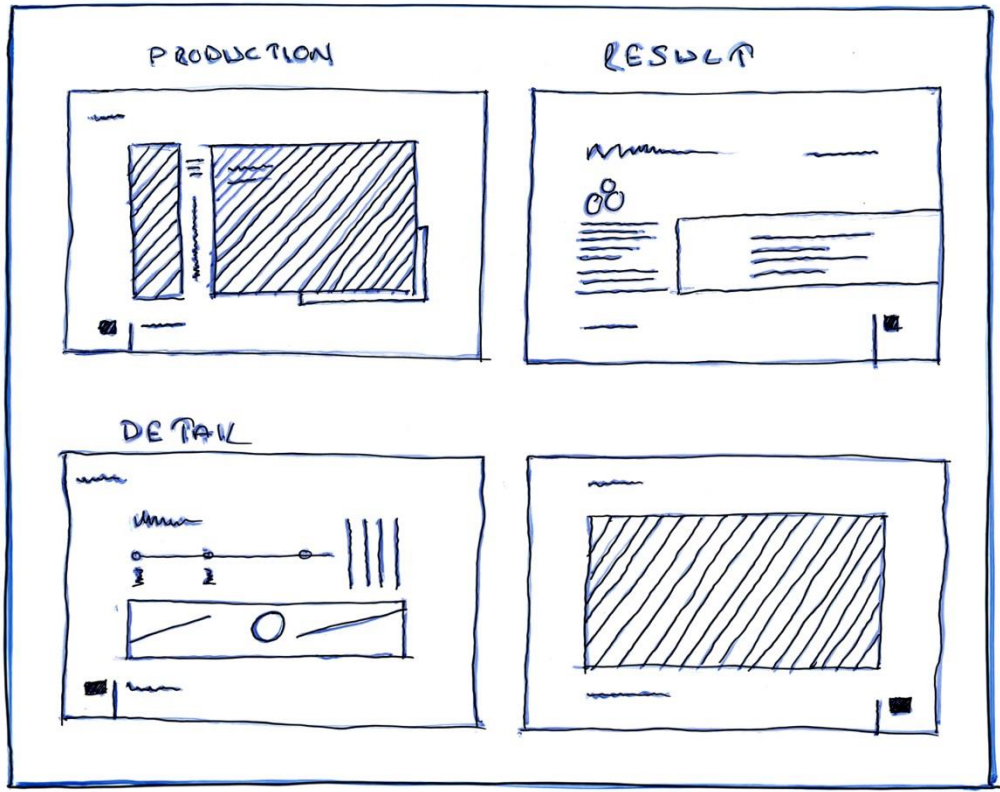


Görsel 88. Ön kapak, arka kapak, 2, 3, 4 ve 5. sayfaların şablon aşamaları.

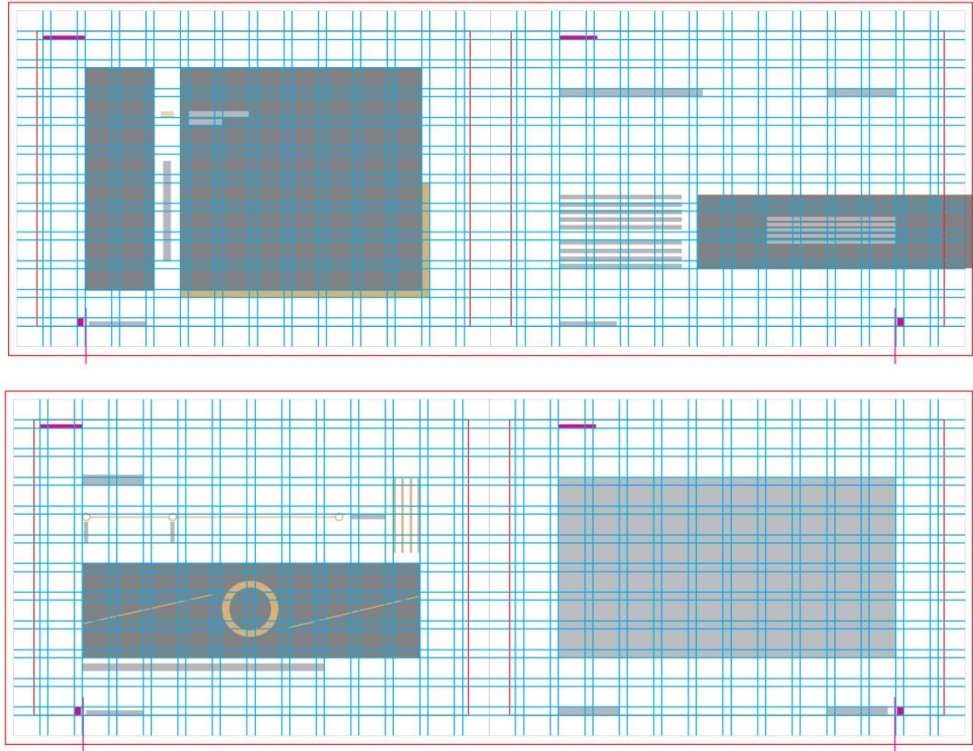


Görsel 89. Ön kapak, arka kapak, 2, 3, 4 ve 5. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri.

Altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu sayfalarda hiyerarşik-ızgara sistemine uygun olarak, oransal ayrımlarla ürün ve ürün detaylarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Burada da hiyerarşik yönlendirmenin; önce ürün, sonra detaylar ve ızgara modüllerini kullanarak ayrışan bilgiler arasında geçiş yaptığı görülür (Görsel, 90, 91, 92).



Görsel 90. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların yalın eskiz aşamaları.

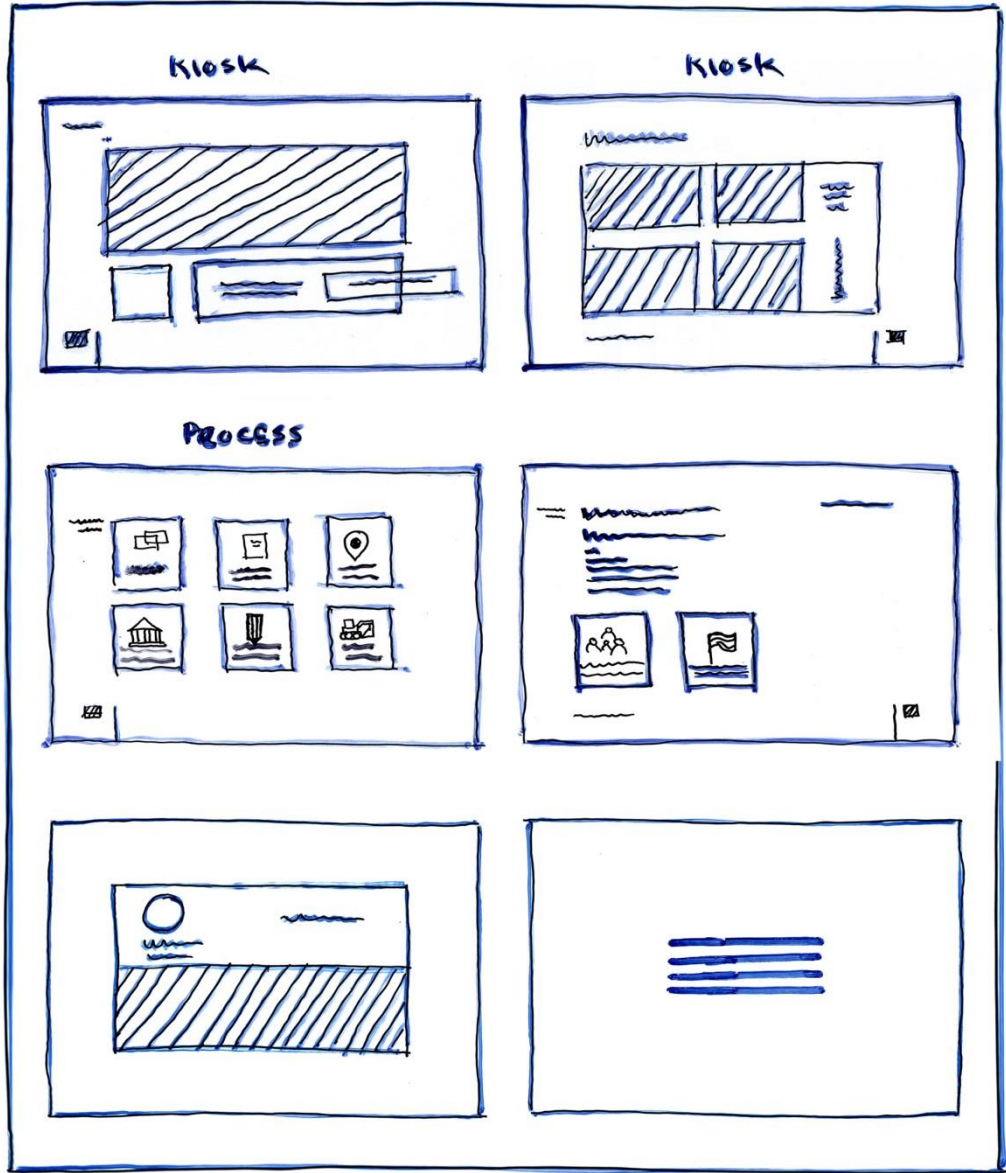


Görsel 91. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların şablon aşamaları.

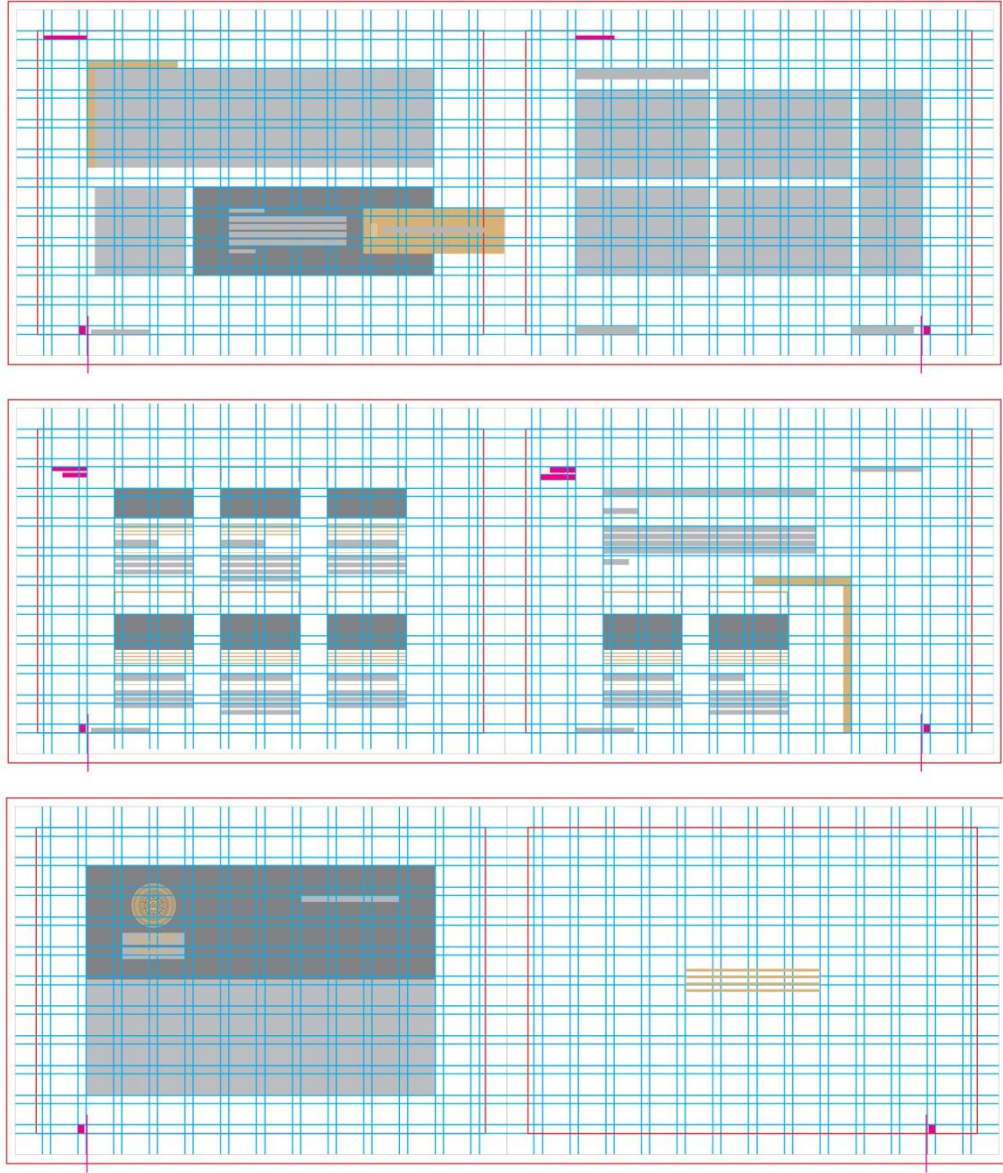


Görsel 92. 6, 7, 8 ve 9. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri.

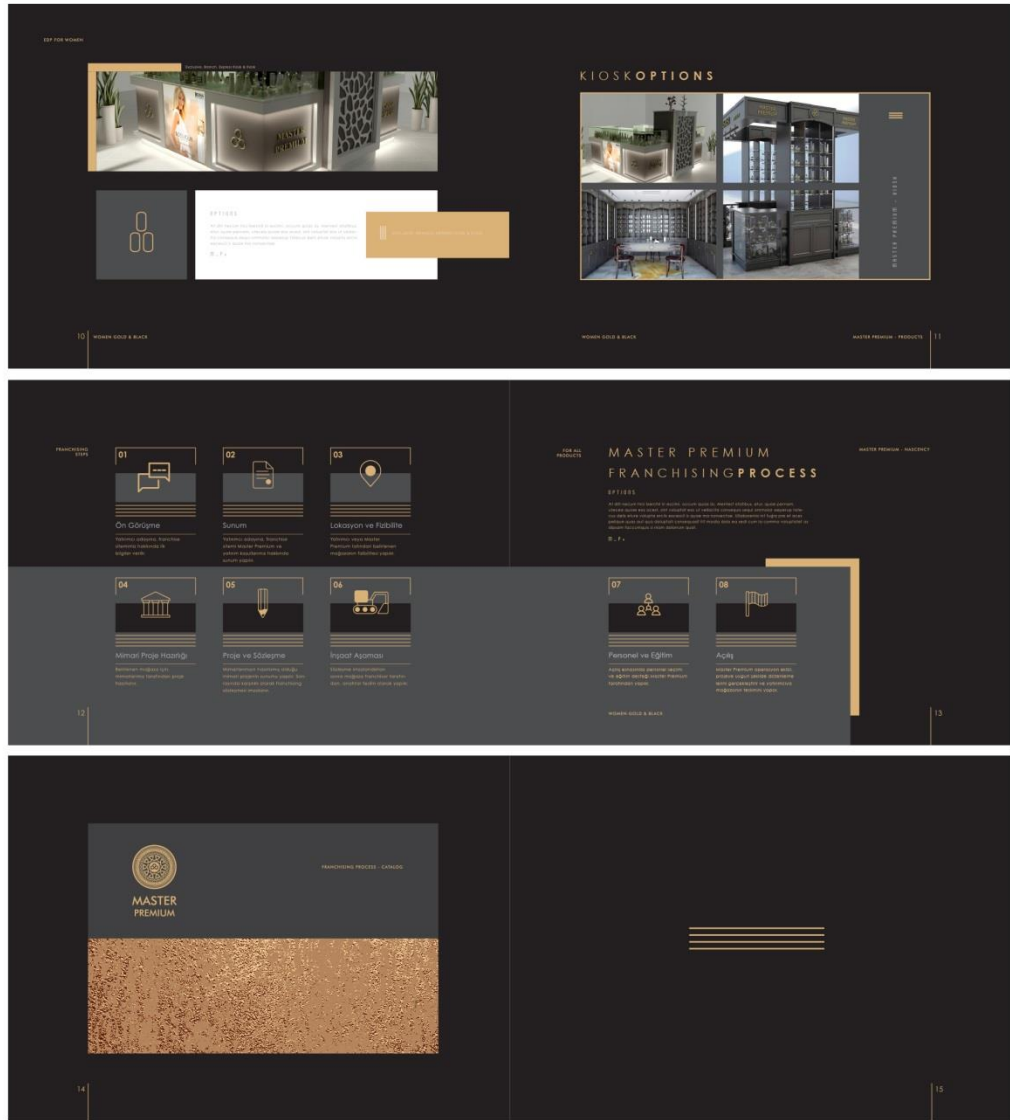
Bayilik ve şubelerin fiziki yapıları ile mekânsal özelliklerini anlatan kiosk seçeneklerinin belirlenebileceği on ve on birinci sayfalar ile sunum aşamasından açılış aşamasına kadar franchise sürecinin anlatıldığı on iki ve on üçüncü sayfalarda; modüler bölümler biraz daha belirginleşerek çeşitli bilgilerin sunumuna izin verirken, ana sayfalardan uzaklaştıkça izleyiciyi daha derin bir okuma deneyimine yönlendirmektedir. Bu kurgu yine eskiz aşamasından itibaren Görsel 93, 94, 95’de izlenebilir. Modüler organizasyona bağlı olarak, alt sayfalarda devam eden bilgiler de ihtiyaçlarına göre, hiyerarşik ızgara yapısı içerisinde ayrıştırılmaya devam etmektedir.



Görsel 93. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların yalın eskiz aşamaları.



Görsel 94. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların şablon aşamaları.



Görsel 95. 10, 11, 12, 13, 14 ve 15. sayfaların üretim sonucuna uygun son halleri.

Genel bir ifade ile bir franchise-bayilik kılavuzu materyali olarak hazırlanan bu uygulama çalışmasının tasarım aşamalarında, daha önceki bölümlerde işlenen temel tasarım ilkeleri ile sayfa düzeni kurgulanırken olması gereken özellikler göz önünde bulundurulmuştur. Böylece uygulamanın yalın eskiz aşamalarından dijital ortamdaki şablon uygulamalarıyla üretim sonucuna uygun son hallerine kadar; kontrast, vurgu, asimetri gibi diğer ilkelere de özen gösterilerek modüler ve hiyerarşik ızgara uygulama çalışmasının sunum tasarımı süreci, işlevsel ve estetik kaygılardan uzaklaşmadan tamamlanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte bağımsız değişkenler arasında sistematik kurgu sağlanırken sayfalar arasındaki bütünlük ve süreklilik için renk, eşit çizgi kalınlıkları, tutarlı tipografi kullanımıyla, tutarlı ve

ortak işaretçilerin kullanımına özellikle dikkat edilmiş, modüler ve hiyerarşik özelliklere göre düzenlenen ızgara yapısı ise tasarımın iskeleti olarak belirleyici nitelikte yerini almıştır.



DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde sayfa düzeninin gelişimi incelendiğinde sayfanın iskeletini oluşturan ızgara kurgusunun başarılı olabilmesine dair ortak kanı; tüm kuvvetler tek bir tasarım konseptine yönlendirilmeli ve ızgaranın bu fikre hizmet etmesi sağlanmalıdır. Böylece ızgaranın tasarım fikrinin önüne geçmesi de engellenmiş olacaktır. Aksi hâlde ızgaranın üretim sürecine hâkim olduğu ve değişmez bir çözümün ortaya çıkacağı gerçek bir tehlike söz konusu olacaktır. Sayfa düzeninin gelişim sürecinde ızgaralar evrimsel bir süreç olduğundan, tek bir tasarımcının mucit olarak ayrılması ya da ızgara sistemlerine katkıda bulunan bütün öncülerin doğru bir şekilde listelenmesi imkânsızdır. Araştırma neticesinde Avrupa kıtasındaki tasarım okullarının, ızgaraların deney alanları olduğu anlaşılmış ve sayfa düzeninde ızgaraların kullanımı endüstriyel toplumun bir gerekliliği olarak sanatın mekanize edilmesiyle sağlanan standartlar gibi yorumlanmıştır. Ancak unutulmamalıdır ki sayfa düzeninde ızgara kullanımı bir zorunluluk değil, tasarımcının estetik niteliklere uygun bir çözüm arayışı olarak ifade edilmelidir.

Teknolojik imkânlar dahilinde yazılımlar, tasarımcılara pek çok kolaylık sağlamalarının yanında, kısa sürede çok üretim yapma zorunluluğunu da doğurmuşlardır. Bu durum, üretkenlik konusunda grafik tasarımcıların aleyhine dönmüş ve estetik kaygıları öteleyerek zamanla yarışır bir konuma getirmiştir. Bu bağlamda grafik tasarımcı üretim konseptlerini çoğaltma sürecinde, kendisine ayıracağı zamanı zor bulabilmekte ve bilgisayar teknolojisinin son dönemine bakıldığında içinde bulunulan bu durum daha önemli hâle gelmektedir. Bu çalışmada, ızgaraların grafik tasarım üretimine ve bu üretim sürecine matematiksel kesinlik ve doğruluğun sağlanması konusunda nasıl katkı sağladığı araştırılmıştır. Sayfa düzeni ve bu düzene etki eden birincil güç olarak ızgaranın etkisini göstermek için araştırma süreci içerisinde benzer içeriğe sahip konuların geçmişte hangi özgün çözümler ile görselliğe kavuşarak tüketime sunulduğunu incelemek, çıkarımlar yapmak; yeni ve özgün çalışmaların doğumuna katkıda bulunacaktır. Bu düşünceyle çalışma içerisindeki örnekler de bu ihtiyacın giderilebilmesi ve tasarımcılara ilham kaynağı olması için birçok alternatif değerlendirilerek özenle seçilmiştir. Bu süreçte tasarımcının sayfa düzenini ve modüler yaklaşımın getirdiği avantajların yanı sıra

sınırlamalarını da anlaması ve ardından ızgaranın kendi tasarımıda olması gereken yeri belirlemesi umulmaktadır.

Tezin ilk iki bölümünde başarılı bir sayfa tasarımının nasıl olması gerektiğine dair açıklamalar, grafik tasarım tarihi içerisinde sayfanın gelişim süreci, tasarım unsurları ve temel tasarım ilkeleri göz önünde tutularak, seçkin sayfa tasarımları üzerinden örnekler gösterilerek yapılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise ilk iki bölümde verilen bilgilerin ışığında ızgara sistemleri yardımıyla sayfa tasarımında bağımsız değişkenler arasında sistematik kurgu sağlanmaya çalışılmıştır. Uygulama çalışması için Master Premium Franchise Kılavuz çalışmasının, modüler ve hiyerarşik ızgara sitemlerine göre eskizler üretilmiştir, eskiz sürecinin tamamlanmasının ardından tasarım aşaması, hazırlanan görseller eşliğinde tüm detayları ile adım adım anlatılmıştır.

Tez tüm bölümleri ile ele alındığında; sayfa düzeninde ızgara sistemlerinin kullanıldığı grafik yüzeyler için güncel bir kaynak olması başta olmak üzere, sayfanın tasarımında açık, net bir düzen ve sürat arayışı çerçevesinde ızgaralarla ilgilenen grafik tasarımcılara rehber olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Ambrose, G. ve P. Harris (2012). **Tipografi'nin Temelleri**, B. Bayrak (çev.), 1.Baskı, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Ambrose, G. ve P. Harris. (2013a). **Sayfa Düzeni**, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Ambrose, G. ve P. Harris. (2013b). **Renk**, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Ambrose, G. ve P. Harris. (2014a). **Izgaralar**, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Arıkan, G. (2009). **İmgeden Baskıya Grafik Tasarım**, 1. Baskı, Eğitim Akademi Yayınları, Konya.
- Atalayer, F. (1994). **Temel Sanat Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Becer, E. (2013). **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Becer, E. (2010). **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Bektaş, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Carleson, E. (1979). **İbrahim Müteferrika Basımevi ve Bastığı İlk Eserler**, Türk Kütüphaneciler Derneği, Ankara.
- Erdal, G. (2015). **İletişim ve Tipografi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Evans, P. & THOMAS, M. A. (2008). **Exploring The Elements Of Design**, Thomson Learning, Inc., Printed in Canada.
- Hobsbawm, E.J. (1998). **Sanayi ve İmparatorluk**, Dost Kitapevi, Ankara.
- Hurlburt, A. (1978). **The Grid**, Published by John Wiley & Sons, Inc., Canada.
- İstek, R. (2005). **Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni**, Pusula Yayıncılık, İstanbul.
- Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı**, Beta Basım, İstanbul, 2006.
- Keş, Y. (2009). **Elektronik Yayıncılık ve Web Tasarımı**, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- Kimberly, E. (2004). **Grid Systems: Principles Of Organizing Type**, Princeton Architectural Press, New York.

- Labarre, A. (1994). **Kitabın Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Landa, R. (2011). **Graphic Design Solutions**, Wadsworth Publishing, ABD.
- Lupton, E. ve J. C. Phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, Princenton Architectural Press, New York.
- Meb. (2011). **Grafik ve Fotoğraf Renk**, MEB Yayınları, Ankara.
- Meb. (2017). **Türk Grafik Sanatı Tarihi**, MEB Yayınları, Ankara.
- Meggs, P. B. ve A. W. Purvis. (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, John Wiley & Sons, Inc., Amerika.
- Meggs, P. B. (1983) **A History of Graphic Design**, Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- Poulin, R. (2012). **The Language of Graphic Design**, Rockport Publishers, Çin.
- Sabev, O. (2006). **İbrahim Müteferrika yada İlk Osmanlı Matbaa Serüveni**, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- Samara, T. (2002). **Making and Breaking The Grid**, Gloucester: Rockport Publishers, Inc., China
- Samara, T. (2017). **Making and Breaking The Grid**, Rockport Publishers, Second edition, Digital, 978-1-63159-409-0.
- Sarıkavak, N. K. (1997). **Tipografinin Temelleri**, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Sarıkavak, N. K. (2005). **Sayısal Tipografi 2 – Batı’da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcıları**, Başkent Üniversitesi Yayınları, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tasarım Dizisi. No:2, 278 s. Ankara.
- Sarıkavak, N. K. (2009). **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, 2. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Serin, M. (1999), **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul
- Spencer, H. (1990). **Pioneers of Modern Typography**, Hund Humpries publishers Ltd, Londra.
- Sezgin, C. (2011). **Sanayi Devriminin Etkisinde İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Türkiye**, Arçelik, İstanbul.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tondreau, B. (2009). **Layout Essentials 100 Design Principles For Using Grids**, Rockport Publishers, Çin.

Uçar, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, 3. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

Uslay, Y. (1989). **Yazı Sanatı**, Namat A.Ş., İzmir.

Weill, A. (2009). **Grafik Tasarım**, O. Türkay (çev.), 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, (2003), İstanbul.

Makale

Akın, K. ve Keş, Y. (2017). “15. YY. Avrupa ve Osmanlı El Yazma Kitaplarında Yazı, Süsleme ve Tasarım Anlayışı”, **Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi** [Yıldız Journal Of Art And Design], Cilt: 4, Sayı: 2, 2017, S. 104-127

Atan, U. (2013). “Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür”, **Akdeniz Sanat Dergisi**, Cilt 6, Sayı 11, Sayfa 23

Candemir, T. (2011). “Cumhuriyet Sonrası Gelişen Çağdaş Türkiye’nin Görsel Kimlik Göstergeleri; Türk Grafik Tasarımından Örnekler”, **V. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi Sanat Etkinlikleri, İspanya Oryantalistler Derneği, Türk-İspanyol İş Adamları Derneği ve Konya Fikir, Sanat, Kültür Adamları Derneği, Poster Bildiri**, 09- 13 Mayıs-2011, Madrid-İspanya.

Düz, N. (2012) “Ambalaj Reklam İlişkisi ve Tasarım Eğitimindeki Yeri”, **Western Anatolia Journal Of Educational Science**, Cilt: 3, Sayı: 6, 2012, 23

Işık, R. S. (2008). “İmge ve İmgelem”, **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)**, Cilt 2, Sayı 1, Haziran 2008, sayfa 64–69.

Kalafat Alpaslan, T. D. (2006). “Türk Grafik Sanatının Doğuşu ve İbrahim Müteferrika”, **Türkbilig**, 2006/12: 199.

Kalafat Alpaslan, T. D. (2007). “Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın”, **C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XI/2 - 2007, 317-328.

Kavuran, T. ve Özpolat, K. (2016). “Görsel İletişim Aracı Olan Dergilerin Tasarlanma Süreci”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 26, Sayı: 2, Sayfa: 267-275, Elazığ-2016.

Kınık, M. ve Ceylan, İ. G. (2012). “Hattat Emin Barın’ın Çalışmalarının Grafikselleştirilmesinin İncelenmesi”, **Akdeniz Sanat Dergisi**, Cilt 5, Sayı 9.

Serin, M. (1999). “Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı”. **İslam Araştırmaları Dergisi**, 327 sayfa+170 levha, resim. fotoğraf.

- Tanırdı, Z. (2008). “Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsi’nin Mukaddimesinin Resimleri”. **U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, yıl:9, Sayı:15, 2008/2.
- Timur, S. ve Keş, Y. (2016). “Grafik Tasarımda Üç Boyut Algısı”, **İdil Dergisi** Cilt: 5, Sayı: 22, Sayfa: 655-676.
- Uyandur, B. İ. (2015). “Türk Görsel İletişim Tasarımı ve Kültürel Değerlerle Bağları”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi** Cilt: 8 Sayı: 37.
- Yağmur, Ö. (2014). “Minimal Sanatta Dan Flavin’i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Journal of the Fine arts Institute (GSED)**, Sayı/Number 33, Sayfa 149-161.
- Yıldırım, H. (2009). “Kitap Kapağı Tasarlamak”, **Grafik Tasarım**, 32, 48.

Tez

- Akdenizli, F. (1999). **Başlangıçtan Günümüze Türk Grafik Sanatına Bir Bakış**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, S.B.E.
- Akbaşak, B. (2013). **Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri ve Önemi**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Akgül, R. F. (2008). **1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.E.
- Akgün, H. (2013). **2000’li Yıllarda Hareketli Grafik Tasarım**, İstanbul, Marmara Üniversitesi, G.S.E.
- Arıcan, B. (2012). **Grafik Tasarımın Sanata Etkileri**, İstanbul, Haliç Üniversitesi, S.B.E.
- Arıgüznel, A. (2014). **Müzelerde Kurumsal Kimlik Öğeleri**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Aygün, E. (2017). **Yerel Kültürlerin Font Tasarımına etkisi**, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, G.S.E.
- Başoğlu, S. (2011). **Art Nouveau ve Gustav Klimt’in Sanatı**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, S.B.E.
- Bayrak, C. B. (2012). **Derslerde Kullanılan Power Point Sunuların Grafik Tasarım Eleman ve İlkelerine Göre İncelenmesi**, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E.
- Bıyıklıoğlu, S. (1996). **Grafik Tasarımın Yeni Görsel Dilinin Şekillenmesinde Bilgisayar Tekniklerinin Etkileri**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, S.B.E.

- Bingöl, S. (2006). **Reklam Sayfası Tasarım Sorunlarının Çözümünde Grafik Sanat Eğitiminin Yeri**, Konya, Selçuk Üniversitesi, S.B.E.
- Bulduk, N. (2010). **Grafik Tasarımda Görsel Öğeler ve Tipografik Elemanlar Arasındaki Denge**, İstanbul, Haliç Üniversitesi, S.B.E.
- Can, S. (2015). **Tasarım Dergilerinde Sayfa Tasarım Unsurları: Xoxo The Mag ve Alldesign Dergilerinin Görsel Tasarım Analizi ve Karşılaştırılması**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Çırpıcı, A. (2015). **Pazırık Kurganlarından Çıkan Yapıtların Araştırılması, Çağdaş Bir Görüşle Günümüz Sanatlarına Uyarlanması**, İstanbul, Haliç Üniversitesi, S.B.E.
- Eken, S. (2015). **Grafik Tasarımda Görsel Okuma Dili**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Ekler, İ. (2018). **Grafik Tasarımda Bir Tipografik Eleman Olarak Yazı Karakterleri ve Tasarım İlkeleri**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, E.B.E.
- Erdal, İ. T. (2006). **Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi**, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi, S.B.E.
- Duran, S. (2019). **Yeni Tipografi ve Modern Sanat: Etkiler ve Etkileşimler Işığında Bir Değerlendirme**, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, S.B.E.
- Gümüşsoy, N. (2018). **Çağdaş Teknolojiler ve Grafik Tasarım ilişkileri**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Gürses, N. (2015). **Cumhuriyet Sonrası Türk Grafik Tasarımcıların Türk Grafik Tasarımına Etkileri**, Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, E.B.E.
- Haştemoğlu, D. (2014). **Grafik Tasarımda Çağdaş Yönelimler: Yurdaer Altıntaş, Sadık Karamustafa ve Bülent Erkmen**, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSE.
- İdacıtürk, E. (2011). **Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.E.
- Karamustafa, S. (2003). **21. Yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi**, Gelişmiş İletişim Teknolojileri Çağında, Türkiye'deki Grafik Tasarım Eğitiminin Geleceğine İlişkin Bir Model Önerisi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, S.B.E.
- Keskin, D. (2018). **Çağdaş Sanat Akımlarının Grafik Tasarımı Üzerindeki Etkileri**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Kılıçkaya, E.E. (2007). **Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk Beyaz Alanlar**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, S.B.E.

- Kızıldemir, D. (2015). **Grafik Tasarımda Fotoğraf ve Tipografi**, Anadolu Eniversitesi, G.S.E.
- Lehimler, Z. (2004). **1880-1910 Yılları Arasında Çağdaş Grafik Tasarımın gelişiminde Yeralan Yeni sanat Hareketleri**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, S.B.E.
- Mantar, A. (2018). **Konstrüktivizm Sanat Akımının 21. Yüzyıl Grafik Tasarımına Yansımaları: Afiş Örneklerinin İncelenmesi**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Sorgunalp, Ö. (2017). **Kitap Kapağı Tasarımında Görsel Bütünlük**, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, G.S.E.
- Tokgöz, F. (2011). **Grafik Tasarımda Espas Sorunları**, İstanbul, Haliç Üniversitesi, S.B.E.
- Öğdü, H. (2011). **Türk Siyasal Hayatının Karikatür Üzerinden Analizi: Akbaba Dergi Örneği**, Konya, Selçuk Üniversitesi, S.B.E.
- ÖZ, S. (2018). **Grafik Tasarımda Tipografik Hiyerarşi**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Pehlivan, M. (2009). **Türk Hat Sanatı ve Sayfa Tasarımlarının Günümüz Sayfa Tasarımlarında Kullanılan Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi**, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E.
- Yurt, H. (2017). **Etkileşimli (İnteraktif) Grafik Tasarım Uygulamalarında Öğeler ve İlkeler (TRT Çocuk Mobil Uygulaması – Sürüm 1.1)** İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.
- Yücebaş, Ç. (2006). **Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ve Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, E.B.E.

İnternet

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80298/turkiyede-cagdas-grafik-tasarima-toplu-bakis.html> (17 Mart 2019)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdurrahim-i-harizmi> (09 Nisan 2019)

<http://ktp2.isam.org.tr/pdfdkm/?blm=dosyabak&MaddeKodu=010279> (09 Nisan 2019)

<http://socks-studio.com/2016/11/30/joseph-muller-brockmann-musica-viva-posters-for-the-zurich-tonhalle/>

- Anderson, S. (2018). What Is The Best Screen Size To Design For in 2019 [Tasarlanacak En İyi Ekran Boyutu Nedir]. Erişim: 18 Nisan 2019 tarihinde <https://www.hobo-web.co.uk/best-screen-size/>
- Bek, (1986). Avrupa Okçuluk Şampiyonası Afişi. Erişim: 06 Mayıs 2019 tarihinde <http://bek.com.tr/>
- Fonts, (2017). İlk Harfler, uzun hikaye, Erişim: 04 Ocak 2019 tarihinde [https://www.fonts.com/content/learning/](https://www.fonts.com/content/learning/fontology/level-1/type-anatomy/initial-letters) fontology/level-1/type-anatomy/initial-letters
- Hensley, J. (2016). Similarity [Benzerlik]. Erişim: 29 Haziran 2019 tarihinde <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-principles-similarity-proximity-part-1/>
- Hensley, J. (2016). Closure [Kapanış]. Erişim: 13 Ağustos 2019 tarihinde <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-the-principles-of-closure-and-figure-ground-part-2/>
- Stoddart, J. (t.y.). The Language of Things. Erişim: 23 Aralık 2019 tarihinde <http://www.jimstoddart.co.uk/design/6etqcdpjbhwusgkpkplvtr ztxo53r>
- Stoddart, J. (t.y.). Saul Bellow Dagling Man. Erişim: 29 Şubat 2020 tarihinde <http://www.jimstoddart.co.uk/design/hygd85nsv7p3mcodbtkf5k4va5txag>
- Kosuke, T. (2017). Braille Neue Project. Erişim: 03 Mayıs 2019 tarihinde <http://kosuke.tk/work-brailleneue.html>
- McClurg, Joshua D. (2006). Design For The Web. Erişim: 18 Nisan 2019 tarihinde https://web.archive.org/web/20170702101148/http://www.digital-web.com/articles/designing_for_the_web/
- Smith, M. (19 Mayıs 2014a). What is Hierarchy? [Hiyerarşi Nedir]. Erişim: 11 Haziran 2019 tarihinde <http://www.edgee.net/the-principles-of-graphic-design-how-to-use-hierarchy-and-emphasis-effectively/>
- Smith, M. (10 Mart 2014b). Tips for Using Space in Your Designs [Boşluk Kullanmanın Püf Noktaları]. Erişim: 11 Haziran 2019 tarihinde <http://www.edgee.net/how-to-apply-the-7-elements-of-design-to-your-work-element-3-space/>
- Smith, M. (15 Eylül 2014c). What is Proximity, White Space is Good [Yakınlık Nedir, İyi beyaz boşluk]. Erişim: 13 Haziran 2019 tarihinde <http://www.edgee.net/the-principles-of-graphic-design-how-to-use-proximity-effectively/>
- Yusylvia, (2010). Gestalt Definition [Gestalt Tanımı]. Erişim: 07 Haziran 2019 tarihinde <https://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 57.
- Görsel 2: <https://tendimag.com/2013/09/08/galeria-de-imagens-de-salvacao/#jp-carousel-7415> (15.12.2018).
- Görsel 3: <https://tr.pinterest.com/pin/322007442080627953/> (21.12.2018).
- Görsel 4: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 304.
- Görsel 5: Bektaş, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 64.
- Görsel 6: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 314.
- Görsel 7: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 437.
- Görsel 8: BEKTAŞ, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 182.
- Görsel 9: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 442.
- Görsel 10: Bektaş, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 190.
- Görsel 11: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 447.
- Görsel 12: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 449.
- Görsel 13: <http://www.magazinedesigning.com/twen-the-most-influentia-magazine-of-all-times/> (15.01.2019).
- Görsel 14: Bektaş, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 211.
- Görsel 15: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 488.
- Görsel 16: Becer, E. (2010). **Modern Sanat ve Yeni Tipografi** , 2. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara. 135; SERİN, M. (1999). (İÜK, FY, nr. 1426).
- Görsel 17: <https://www.kaligrafisanati.net/?&Syf=1> (9.02.2019).

- Görsel 18: <http://socks-studio.com/2016/11/30/joseph-muller-brockmann-musica-viva-posters-for-the-zurich-tonhalle/> (11.02.2019); TANINDI, Z. (2008). Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsi'nin Mukaddimesinin Resimleri. **U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, yıl:9, Sayı:15, 2008/2.
- Görsel 19: <https://egoistokur.com/murat-paltadan-kucuk-prens-lolita-donusum-moby-dick-minyaturleri/>; <http://savascekicdesign.com/portfolio/akli-havada/> (15.02.2019).
- Görsel 20: <https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa-i-ebuzziya> (21.02.2019).
- Görsel 21: Pehlivan, M. (2009). **Türk Hat Sanatı ve Sayfa Tasarımlarının Günümüz Sayfa Tasarımlarında Kullanılan Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi**, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E.: 111.
- Görsel 22: Keskin, D. (2018), **Çağdaş Sanat Akımlarının Grafik Tasarımı Üzerindeki Etkileri**, İstanbul, Arel Üniversitesi, S.B.E.: 87.
- Görsel 23: <http://bek.com.tr/> (14.03.2019).
- Görsel 24: <http://gmek.org.tr/publications/afislerden-kartpostallar> (17.03.2019).
- Görsel 25: Ambrose, G. ve P. Harris. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 168.
- Görsel 26: <http://fox3.withemes.com/blog/this-is-standard-post/> (25.03.2019).
- Görsel 27: <https://www.hobo-web.co.uk/best-screen-size/> (02.04.2019).
- Görsel 28: Ambrose, G. ve P. Harris. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 180.
- Görsel 29: Aziz İNCE, 2014.
- Görsel 30: Aziz İNCE, 2014.
- Görsel 31: Lupton, E. ve J. C. phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, 2. Baskı, Princenton Architectural Press, New York: 71.
- Görsel 32: http://www.cedoposter.com/social_posters.html (07.04.2019).
- Görsel 33: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 492.
- Görsel 34: Bektaş, D. (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 35.
- Görsel 35: <http://kosuke.tk/work-braille.html> (12.04.2019).

Görsel 36: <http://bek.com.tr/> (19.04.2019).

Görsel 37: Keş, Y. (2009). **Elektronik Yayıncılık ve Web Tasarımı**, 1. Baskı, Hiperlink Yayınları, İstanbul: 123.;
<http://www.ncsa.uiuc.edu/AboutUs/index.html> (20.04.2019).

Görsel 38: Ambrose, G. ve P. Harris. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 88.

Görsel 39: Uçar, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, 3. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul: 128.

Görsel 40: Uçar, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, 3. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul: 128.

Görsel 41: Sarıkavak, N. K. (1997). **Tipografinin Temelleri**, 1. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara: 57.

Görsel 42: Uçar, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, 3. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul: 129.

Görsel 43: Ambrose, G. ve P. Harris. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 82.

Görsel 44: Sarıkavak, N. K. (1997). **Tipografinin Temelleri**, 1. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara: 7.

Görsel 45: Kimberly, E. (2004). **Grid Systems: Principles Of Organizing Type**, 1. Baskı, Princeton Architectural Press, New York: 10.

Görsel 46: <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-principles-similarity-proximity-part-1/> (21.05.2019).

Görsel 47: Lupton, E. ve J. C. Phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, 2. Baskı, Princenton Architectural Press, New York: 105.

Görsel 48: <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-the-principles-of-closure-and-figure-ground-part-2/> (24.05.2019).

Görsel 49: <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-the-principles-of-closure-and-figure-ground-part-2/> (24.05.2019).

Görsel 50: Evans, P. & Thomas, M. A. (2008). **Exploring The Elements Of Design**, 2. Baskı, Thomson Learning, Inc., Printed in Canada: 174.

Görsel 51: <https://www.catherinezask.com/categories/type/affiche/> (01.06.2019)

Görsel 52: <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-the-principles-of-closure-and-figure-ground-part-2/> (4.06.2019).

- Görsel 53: <https://www.smashingmagazine.com/2016/05/improve-your-designs-with-the-principles-of-closure-and-figure-ground-part-2/> (4.06.2019).
- Görsel 54: Evans, P. & Thomas, M. A. (2008). **Exploring The Elements Of Design**, 2. Baskı, Thomson Learning, Inc., Printed in Canada: 5.
- Görsel 55: Keş, Y. (2009). **Elektronik Yayıncılık ve Web Tasarımı**, 1. Baskı, Hiperlink Yayınları, İstanbul: 38.
- Görsel 56: Lupton, E. ve J. C. Phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, 2. Baskı, Princenton Architectural Press, New York: 50.
- Görsel 57: Lupton, E. ve J. C. Phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, 2. Baskı, Princenton Architectural Press, New York: 50.
- Görsel 58: Ambrose, G. ve P. Harris. (2014). **İzgaralar**, 1. Baskı, Literatür Yayınları, İstanbul: 51.
- Görsel 59: <http://www.jimstoddart.co.uk/design/6etqcdpjbhwusgkppplvtrrtxo53r> (17.06.2019).
- Görsel 60: YÜCEBAŞ, Ç. (2006). **Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ve Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, E.B.E.: 164.
- Görsel 61: <https://spinemagazine.co/articles/olga-grlic> (22.06.2019).
- Görsel 62: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 305.
- Görsel 63: Weill, A. (2009). **Grafik Tasarım**, O. Türkay (çev.), 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, (2003), İstanbul: 49.
- Görsel 64: Meggs, P. B. ve A. W. Purvis, (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., Amerika: 336.
- Görsel 65: <http://www.typtoken.net/icon/neue-grafiknew-graphic-designgraphisme-actuel-1958%E2%80%931965-lars-muller-reprint/> (24.06.2019).
- Görsel 66: Landa, R. (2011). **Graphic Design Solutions**, 4. Baskı, Wadsworth Publishing, ABD: 159.
- Görsel 67: Hurlburt, A. (1978). **The Grid**, 1. Baskı, Published by John Wiley & Sons, Inc., Canada: 14, 15.
- Görsel 68: Hurlburt, A. (1978). **The Grid**, 1. Baskı, Published by John Wiley & Sons, Inc., Canada: 14, 15.
- Görsel 69: Becer, E. (2013). **İletişim ve Grafik Tasarım**, 9. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara: 160; UÇAR, T. F. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik**

- Tasarım**, 3. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul: 151; AMBROSE, G. ve P. HARRIS. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 24.
- Görsel 70: Ambrose, G. ve P. Harris. (2013). **Sayfa Düzeni**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul: 70.
- Görsel 71: Tondreau, B. (2009). **Layout Essentials 100 Design Principles For Using Grids**, 1.Baskı, Rockport Publishers, Inc.: 10.
- Görsel 72: Landa, R. (2011). **Graphic Design Solutions**, 4. Baskı, Wadsworth Publishing, ABD: 162.
- Görsel 73: Lupton, E. ve J. C. Phillips. (2015). **Graphic Design The New Basics**, 2. Baskı, Princenton Architectural Press, New York: 194, 195.
- Görsel 74: Landa, R. (2011). **Graphic Design Solutions**, 4. Baskı, Wadsworth Publishing, ABD: 161; TONDREAU, B. (2009). **Layout Essentials 100 Design Principles For Using Grids**, 1.Baskı, Rockport Publishers, Inc.: 11, 52.
- Görsel 75: Tondreau, B. (2009). **Layout Essentials 100 Design Principles For Using Grids**, 1.Baskı, Rockport Publishers, Inc.: 52.
- Görsel 76: Samara, T. (2017). **Making and Breaking The Grid**, 2. Baskı, Rockport Publishers, Second edition, Digital, 978-1-63159-409-0: 30.
- Görsel 77: Samara, T. (2017). **Making and Breaking The Grid**, 2. Baskı, Rockport Publishers, Second edition, Digital, 978-1-63159-409-0: 121.
- Görsel 78: Ambrose, G. ve P. Harris. (2014). **İzgaralar**, 1. Baskı, Literatür Yayınları, İstanbul: 84.
- Görsel 79: <http://savascekicdesign.com/portfolio/iv-asya-siir-festivali/> (03.01.2020).
- Görsel 80: Pehlivan, M. (2009). **Türk Hat Sanatı ve Sayfa Tasarımlarının Günü-müz Sayfa Tasarımlarında Kullanılan Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi**, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, S.B.E.: 65.
- Görsel 81: Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı**, 1. Baskı, Beta Basım, İstanbul, 2006: 317.
- Görsel 82: Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı**, 1. Baskı, Beta Basım, İstanbul, 2006: 322, 323.
- Görsel 83: <http://www.jimstoddart.co.uk/ifz3smq8uh6yqy092mp7bi7ec7drrxo> (09.01.2020).
- Görsel 84: Tondreau, B. (2009). **Layout Essentials 100 Design Principles For Using Grids**, 1.Baskı, Rockport Publishers, Inc.: 192, 193.

EKLER

EK-1 Uygulama Çalışması Ön Kapak Sayfası



EK-2 Uygulama Çalışması Sayfa 2



EK-3 Uygulama Çalışması Sayfa 3



EK-4 Uygulama Çalışması Sayfa 4



EK-5 Uygulama Çalışması Sayfa 5



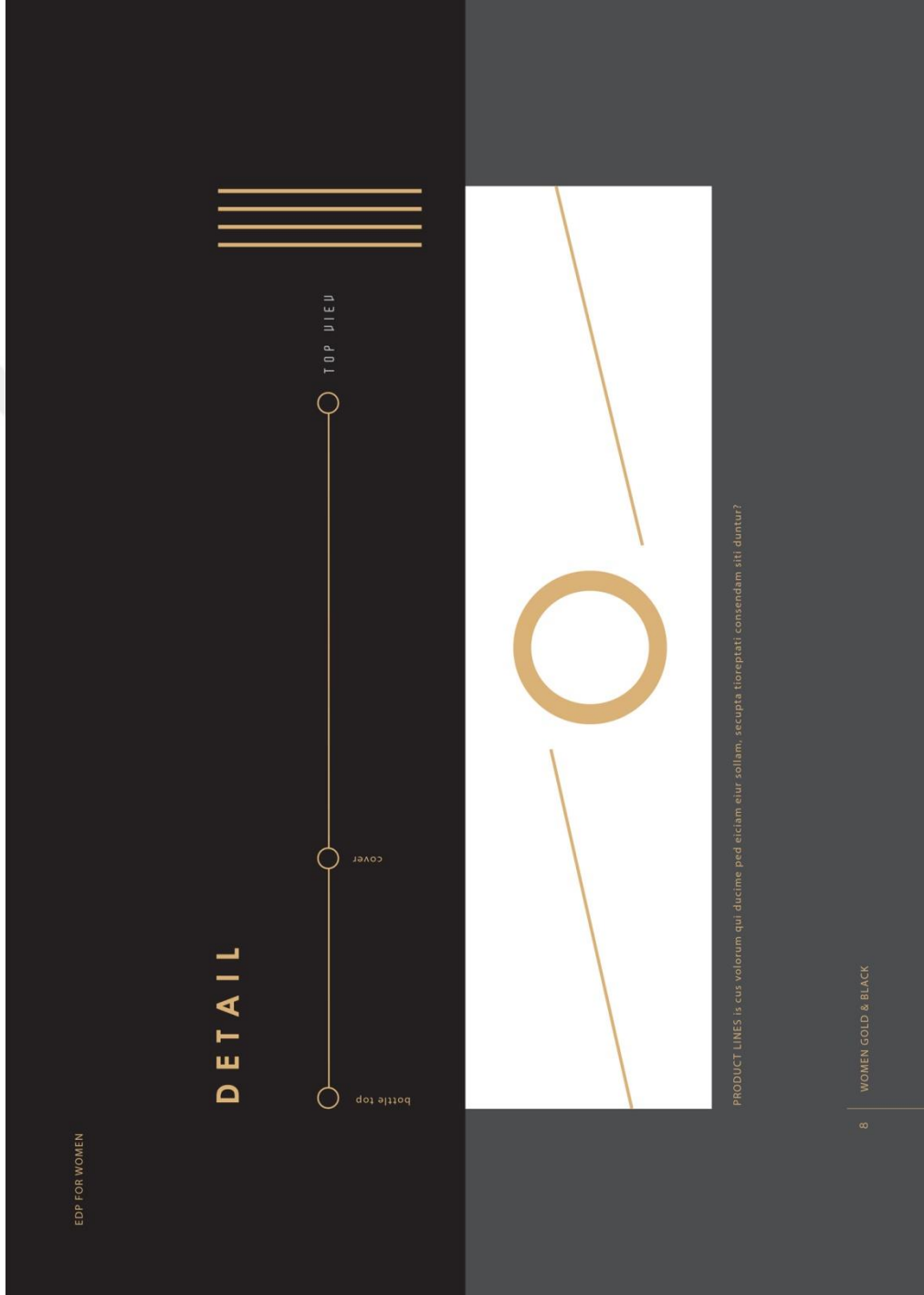
EK-6 Uygulama Çalışması Sayfa 6



EK-7 Uygulama Çalışması Sayfa 7



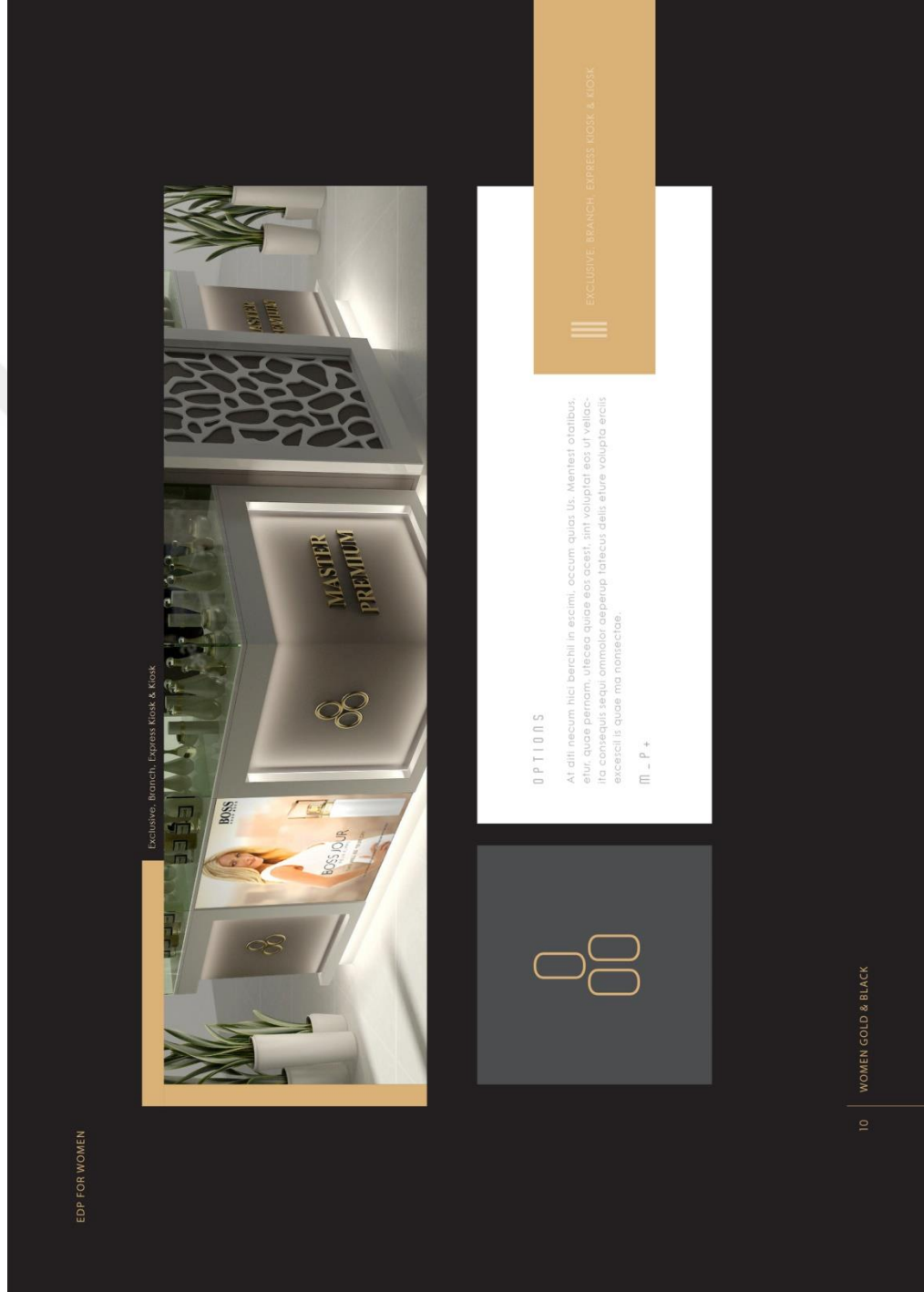
EK-8 Uygulama Çalışması Sayfa 8



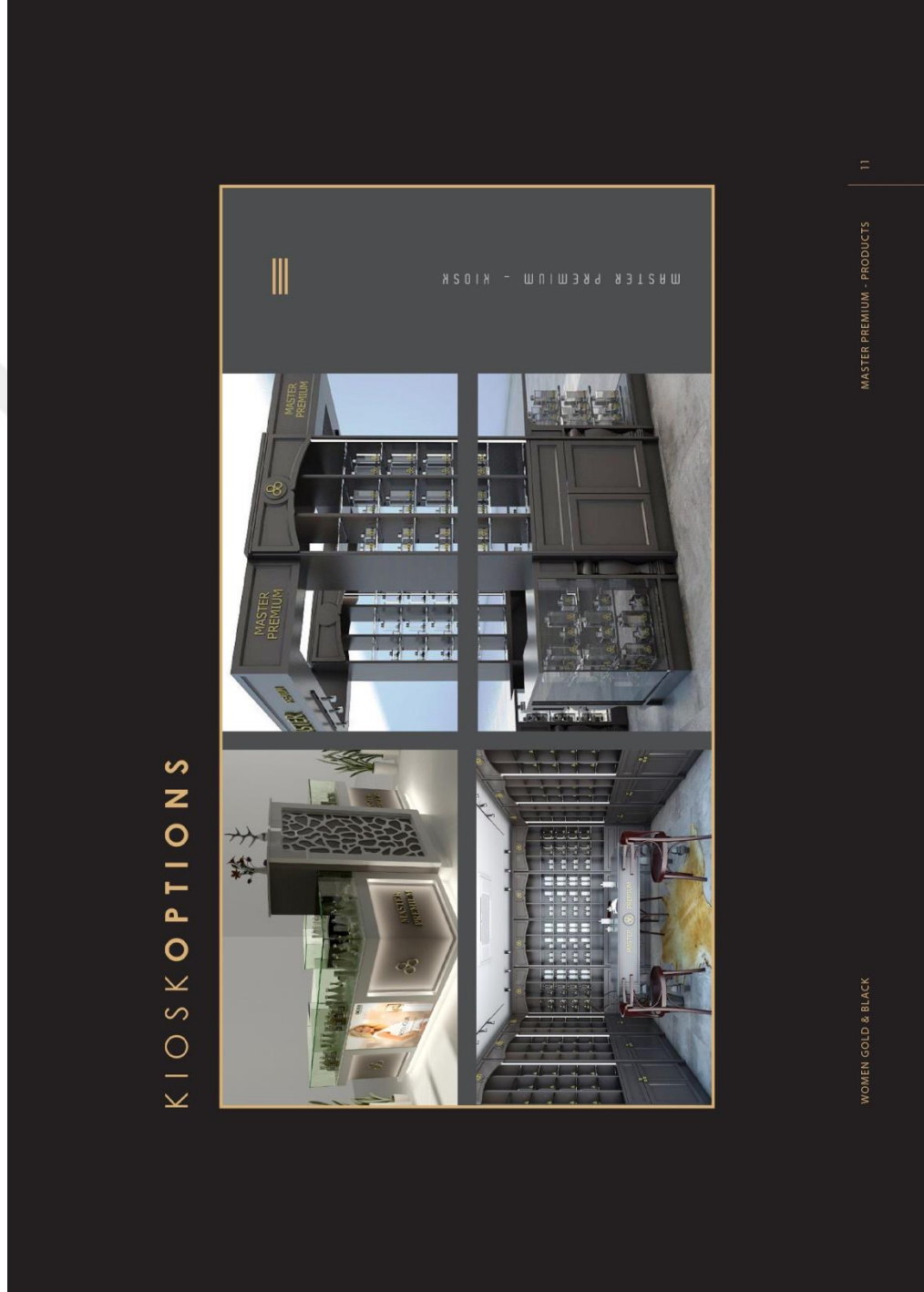
EK-9 Uygulama Çalışması Sayfa 9



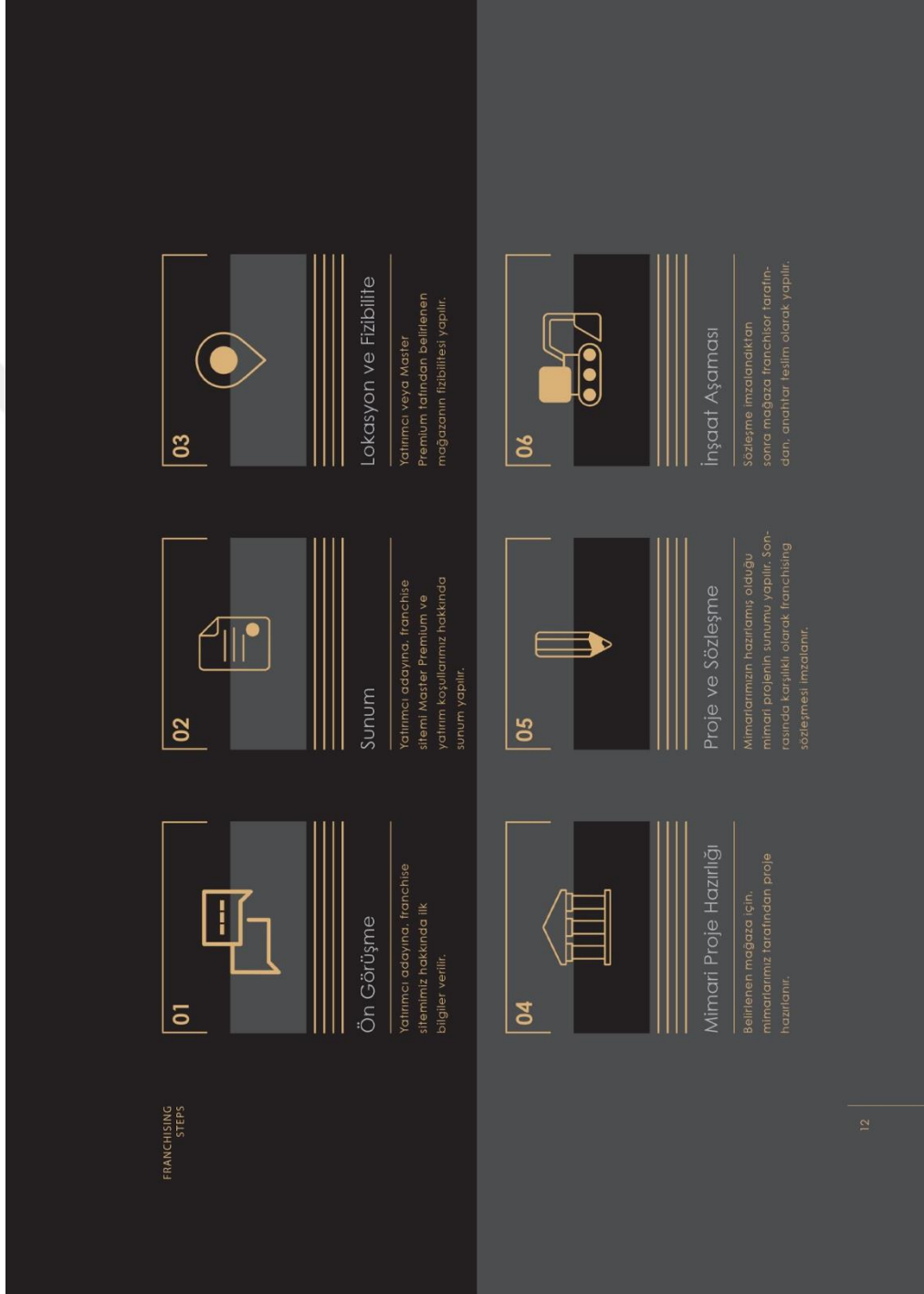
EK-10 Uygulama Çalışması Sayfa 10



EK-11 Uygulama Çalışması Sayfa 11



EK-12 Uygulama Çalışması Sayfa 12



FOR ALL
PRODUCTS

MASTER PREMIUM - NASCENCY

MASTER PREMIUM
FRANCHISING PROCESS

OPTIONS

At diti necum hici berehili in etemii, occum quas ut. Mentest otatibus, elur, quos pennam, uieceda quae eos acesit, sint voluptat eos ut veliacta consequi sequi omndolri deperup tale-
cus delit elure volupta erilis exicetali is quae ma nonsectae, Uliabotenia in fugia pie et aces
pelique quas aut quo doluplati consequasit illi modia dolo ed sedi cum la comno voluptateli as
clipsam faccumquis si niam dolerum quat.

M - P +

07



Personel ve Eğitim

Açılış esnasında personel seçimi ve eğitim desteği Master Premium tarafından yapılır.

08



Açılış

Master Premium operasyon ekibi, projeye uygun şekilde düzenleme lerini gerçekleştirir ve yatırımcıya mağazanın teslimini yapar.

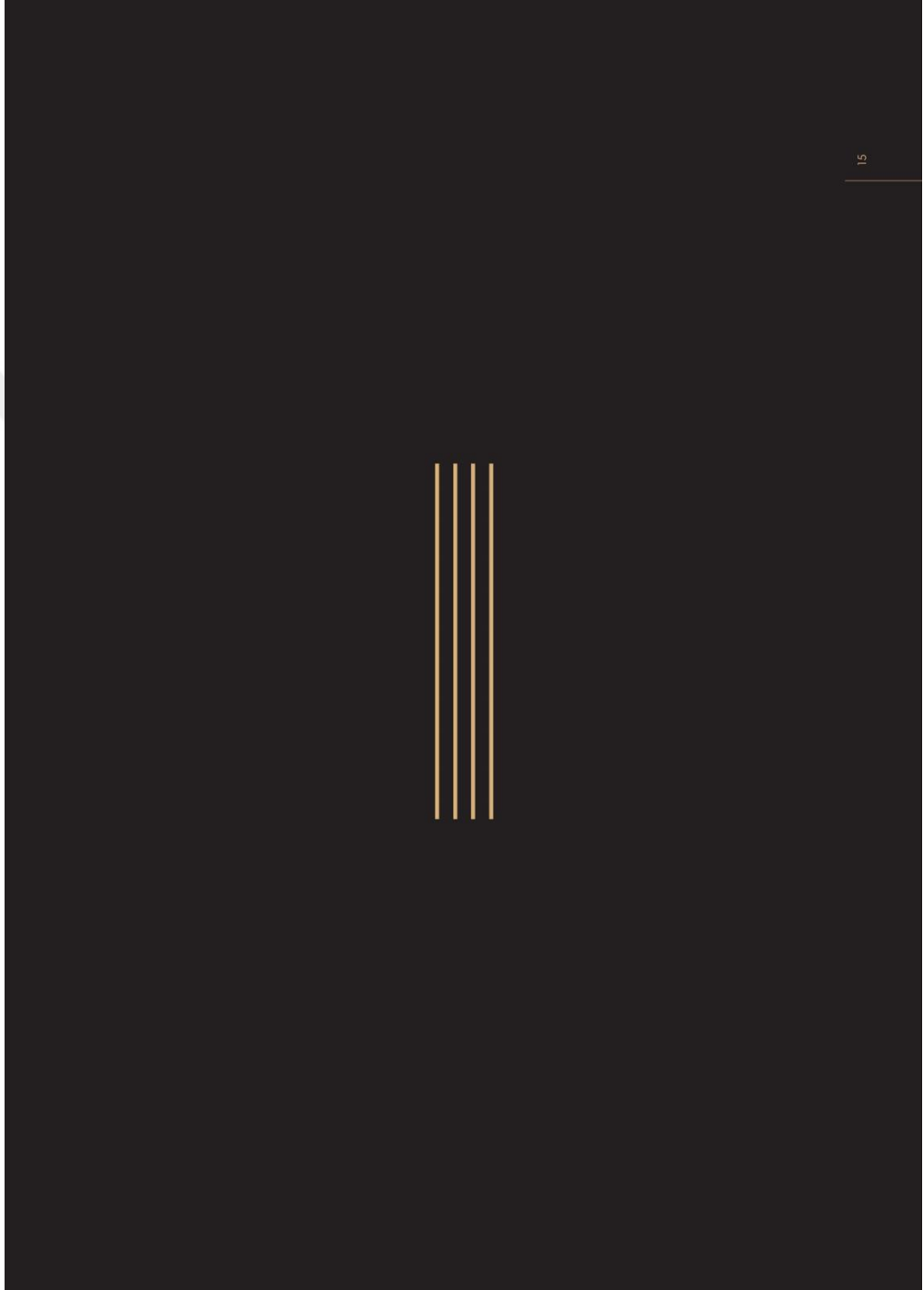
WOMEN GOLD & BLACK

13

EK-14 Uygulama Çalışması Sayfa 14



EK-15 Uygulama Çalışması Sayfa 15



EK-16 Uygulama Çalışması Arka Kapak Sayfası



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER:

Adı Soyadı: Aziz İNCE

Doğum Tarihi - Yeri: 25.07.1981 ISPARTA

EĞİTİM:

2005 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım
Bölümü Lisans Programı

2020 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Ana
Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı

Bildiği Yabancı Diller (Puan ve Yılı):

Aldığı Sertifikalar:

Uzmanlık Alanı:

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Adres: Balkırı Köyü No: 116 Eğirdir/ISPARTA

Telefon: 0506 655 11 55

e-mail adresi: ince.aziz@gmail.com

ESERLER

A. Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

A1.....
.....

B. Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

B1.....
.....

C. Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler:

C1. Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar:

C1.1.....
.....

C2. Yazılan ulusal/uluslararası kitaplardaki bölümler:

C2.1.....
.....

D. Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

D1.....
.....

E. Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında basılan bildiriler:

E1.....
.....

F. Sanat ve tasarım etkinlikleri:

F1.....
.....

G. Diğer yayınlar:

(Yukarıdaki maddelerde yer alan başlıklardaki kategorilere girmeyen ve belirtilmek istenen tüm eserler bu maddenin altında belirtilecektir.)

G1.....
.....