KTO KARATAY ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DAVID CARSON'IN TASARIMLARI BAĞLAMINDA YAPIBOZUM TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ

Muhammet Furkan TERZİ

Yüksek Lisans Tezi

KONYA
Nisan 2023

DAVID CARSON'IN TASARIMLARI BAĞLAMINDA YAPIBOZUM TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ

Muhammet Furkan TERZİ

KTO Karatay Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Grafik Tasarım Anabilim Dalı
Tezli Yüksek Lisans Programı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Çağrı GÜMÜŞ

Konya
Nisan 2023

BİLDİRİM

Enstitü tarafından onaylanan Yüksek Lisans/Doktora tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını basılı veya dijital biçimde arşivleme ve aşağıda belirtilen koşullar dahilinde erişime açma iznini KTO Karatay Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle, Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak ve gelecekteki çalışmalar (makale, kitap, lisans, patent vb.) için tezimin tamamının veya bir bölümünün kullanım hakları yalnızca bana ait olacaktır.

Tezimin bütünüyle kendi çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izinle kullanılması zorunlu olan kaynakları, yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde izinlerin suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayımlanan "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" kapsamında, tezim, aşağıda belirtilen koşullar haricince, YÖK Ulusal Tez Merkezi ve KTO Karatay Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü / Fakülte Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.[1]

☐ Enstitü / Fakülte Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir.[2]

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.[3][4]

19 Nisan 2023

Muhammet Furkan TERZİ

[1] MADDE 6(1) Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

[2] MADDE 6(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

[3] MADDE 7(1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

[4] MADDE 7(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

ETİK BEYAN

KTO Karatay Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Hazırlama ve Yazım Kurallarına uygun olarak Doç. Dr. Çağrı GÜMÜŞ danışmanlığında tarafımdan üretilen bu tez çalışmasında; sunduğum tüm veri, enformasyon, bilgi ve belgeleri bilimsel etik kuralları çerçevesinde elde ettiğimi, tüm değerlendirme, analiz, bulgu ve sonuçları bilimsel usullere uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım kaynakların tümüne bilimsel normlara uygun biçimde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, tezimin/projemin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

19 Nisan 2023

_____

Muhammet Furkan TERZİ

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma sürecinde desteğini esirgemeyen kıymetli danışmanım, KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölüm Başkanı Sayın Doç. Dr. Çağrı GÜMÜŞ hocama emeklerinden, sabrından ve desteğinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölüm Başkanım Sayın Prof. Birsen ÇEKEN hocama ve bölümümdeki değerli hocalarıma desteklerinden ve güvenlerinden dolayı teşekkür ederim.

KTO Karatay Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim ve Tasarımı Bölüm Başkanı Sayın Dr. Öğr. Üyesi Bülent BİNGÖL hocama kıymetli görüşlerinden ve desteklerinden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak desteğini ve güvenini her daim hissettiğim kıymetli aileme, anneme, babama ve sevgili eşime çok teşekkür ederim.

19 Nisan 2023 Muhammet Furkan TERZİ

ÖZET

Muhammet Furkan TERZİ

David Carson'ın Tasarımları Bağlamında Yapıbozum Tipografi İlişkisi

Yüksek Lisans Tezi

Konya, 2023

Teori ve uygulama birlikteliğinin doğru sonuç verebilmesi için teori altyapısının doğru kavranması gerekmektedir. Bu araştırmada Cezayir asıllı Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın yapıbozum yönteminin daha doğru anlaşılabilmesi adına Modernizm, Postmodernizm, yapısalcılık ve postyapısalcılık kavramları makul bir ayrıntı düzeyinde irdelenmiştir.

Tipografi salt olarak metin düzenlenmesi işlevinin ötesinde anlamın inşasını mümkün kılmaktadır. Bir görsel iletişim sanatı olan grafik tasarım ve bir okuma ve sorgulama yöntemi olan yapıbozumun birlikteliği tipografinin okunurluk ilkesinde açığa çıkmaktadır. Yirmi ve yirmi birinci yüzyılın önemli tasarımcılarından David Carson yapıbozumcu grafik tasarımcılar arasında kabul edilmektedir. Carson'ın tasarımları grafik tasarımın ve dolayısıyla tipografinin düşünsel süreçle buluşmasına verilebilecek örneklerdendir. Çünkü David Carson, grafik tasarım sürecini de yapıbozuma uğratmış, kendisine öğretilen ve kabul görmüş doğruları uygulamaktansa, kendi doğrularını inşa etmiş ve bu doğrultuda tasarımlar üretmiştir.

Bu araştırmada, bir metnin okunabilir olmasının iletişim kurduğu anlamına gelmediğini savunan David Carson'ın 'The End of Print: The Design of David Carson' kitabında yer alan 15 tasarım, grafik tasarım ve tipografi unsurlarının yanı sıra okunabilirlik ve metin tipografi ilişkisi içinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Postyapısalcılık, yapıbozum, Jacques Derrida, grafik tasarımı, tipografi, David Carson

ABSTRACT

Muhammet Furkan TERZİ

Deconstruction Typography Relationship Through David Carson’s Designs

Master’s Thesis

Konya, 2023

In order for the practice-theory association to yield correct results, the theory basis must be grasped first. In this research, the concepts of Modernism, Post-Modernism, constructivism, and post-constructivism are examined at a reasonable level of detail so as to perceive better the deconstructivism method of Jacques Derrida, the Algerian-born French philosopher.

Typography enables the construction of meaning beyond the sole function of organizing text. The association of graphical design which is the art of visual communication, and deconstruction, which is a method of reading and questioning, come to life in the readability principle of typography. David Carson, one of the influential designers of the twentieth and twenty-first centuries, is considered among the deconstructive graphic designers. Carson's designs are the true examples of graphic design, and thus typography, meeting the intellectual process. David Carson deconstructed the graphic design process instead of applying the well-established truths taught to him, built his own truths, and produced designs in this direction.

In this research, 15 designs in “The End of Print: The Design of David Carson”, the book written by David Carson who argues that the readability of a text does not mean that it communicates, have been examined in relation to readability and text typography, as well as graphic design and typography techniques.

Keywords

Poststructuralism, deconstruction, Jacques Derrida, graphic design, typography, David Carson

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i
BİLDİRİM ii
ETİK BEYAN iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
ŞEKİLLER DİZİNİ ix
KISALTMALAR DİZİNİ x
1. GİRİŞ 1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 4
2.1. Modernizm'den Postmodernizm'e 4
2.1.1. Modernizm 4
2.1.2. Postmodernizm 6
2.2. Yapısalcılık ve Post-Yapısalcılık 8
2.2.1. Yapısalcılık 8
2.2.2. Post-Yapısalcılık 10
2.3. Jacques Derrida ve Yapıbozum Anlayışı 11
2.4. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım 17
2.4.1. İletişim 17
2.4.2. Görsel İletişim 18
2.4.3. Grafik Tasarım 19
2.4.4. Tasarım Süreci 23
2.4.5. Tasarımı Oluşturan Ögeler 25
2.4.6. Tasarım İlkeleri 27
2.5. Tipografi 32
2.5.1. Tipografi Terimleri 34
2.5.2. Tipografide Okunabilirlik 36
2.5.3. Metin Hizalamaları 38
2.6. Yapıbozum Tipografi İlişkisi 39
2.7. David Carson 45
3. PROBLEM DURUMU 50

3.1. Problem Cümlesi 50
3.2. Araştırmanın Amacı 50
3.3. Araştırmanın Önemi 50
3.4. Araştırmanın Varsayımları 51
3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları 51
4. YÖNTEM 52
4.1. Araştırma Modeli 52
4.2. Evren ve Örneklem 52
4.3. Verilerin Toplanması 52
4.4. Verilerin Analizi 52
5. BULGULAR VE YORUM 54
5.1. Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar 54
6. SONUÇ 91
KAYNAKLAR 93
ÖZGEÇMİŞ 96
EK 1. İÇERİK ANALİZ FORMU 97

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. New York'taki bir binadaki Heinz logosu 22
Şekil 2. Harflerin sıralandığı yatay çizgiler 34
Şekil 3. Times New Roman yazıyüzü 36
Şekil 4. Metin hizalama örnekleri 39
Şekil 5. Surfer Dergisi, 1991, Dergi Kapağı 46
Şekil 6. Raygun Dergisi, 1994, "Hots for Teacher" Makalesi 47
Şekil 7. Okunabilirliği iletişimle karıştırmayın 49
Şekil 8. Tasarım 01 – Skate Boarding Abonelik Sayfası 54
Şekil 9. Tasarım 02 – Ray-Gun Dergisi İçindekiler Sayfası 58
Şekil 10. Tasarım 03 – Ray-Gun Dergisi Makale Giriş Sayfası 60
Şekil 11. Tasarım 04 – Çığlık Atan Ağaçlar 63
Şekil 12. Tasarım 05 – Sovyetlerin Dağılmasında Kayıt 65
Şekil 13. Tasarım 06 – Ray-Gun 25. Sayı Ön Kapağı 68
Şekil 14. Tasarım 07 – Ray-Gun 17. Sayı Ön Kapağı 70
Şekil 15. Tasarım 08 – Ray-Gun 19. Sayı Ön Kapağı 73
Şekil 16. Tasarım 09 – Ray-Gun Dergisi İçindekiler Sayfası 75
Şekil 17. Tasarım 10 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı 77
Şekil 18. Tasarım 11 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı 79
Şekil 19. Tasarım 12 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı 82
Şekil 20. Tasarım 13 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı 84
Şekil 21. Tasarım 14 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı 86
Şekil 22. Tasarım 15 – Nike Air Structure II Reklam Tasarımı 88

KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltma	Açıklama
TDK	Türk Dil Kurumu
MÖ	Milattan önce

1. GİRİŞ

Bir görsel iletişim sanatı olan grafik tasarım, bir mesaj iletmek ya da bir ürün veya hizmeti tanıtmak amacına hizmet eden bir disiplin olarak tanımlanmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında üretimin artmasının bir sonucu olarak önemi daha da artan grafik tasarım, problemin görsel yollarla çözülmesini sağlayan çok yönlü bir disiplindir.

Yazı, seslerin temsiliyle, düşüncelerin görselleştirilerek aktarımını sağlamaktadır. Tipografi ise bu görsel aktarımı mümkün kılan harflerin düzenlenmesini içeren uzmanlık alanıdır. Yazıdan kaçmanın mümkün olmadığı günümüzde tipografinin önemi gün geçtikçe artmaktadır. Bir disiplin olarak grafik tasarım çalışma alanları içinde yer alan tipografi, terim olarak ilk defa Alman matbaacı Johannes Gutenberg'in metal harf kalıplarının tanımlanması için kullanılmıştır. Günümüzde ise yazının üretim teknolojisini kapsayan, mesaj aktarımının ön planda tutulduğu ve bu doğrultuda yapılan görsel düzenlemeleri içeren uzmanlık alanı olarak ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla tipografi, yazılı fikrin görselleştirilmesidir. Grafik tasarımcıların ve tipografların dahil olduğu süreçle yazı, bir tasarım unsuruna dönüşmektedir.

Tipografi, bilginin açık şekilde aktarılması amacını taşır. Fakat gelişen teknoloji ve dönüşen dünyanın bir sonucu olarak tipografi de değişim göstermiş, salt bilgi aktarımının yanı sıra bir görsel tasarım unsuru konumuna evrilmiştir.

1980'li yıllara gelindiğinde bilgisayar ve yazılım sektöründeki gelişmeler tasarım üretim sürecini de hızlandırmıştır. Üretimdeki kısıtlılığın aşılması tasarımcıya daha özgür bir alan sağlamış, dolayısıyla deneysel üretim daha kolay yollarla gerçekleştirilebilir hâle gelmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak tasarımcı üretim aşamasına daha az vakit harcamaya başlamış, düşünsel sürece ağırlık vermiştir. Bilgiye erişimin kolaylaşması tasarımcıya yeni bir dünyanın kapısını aralamış, bunun bir sonucu olarak felsefi teorilerden ve sanat tarihinden yararlanan tasarımcı, disiplinler arası bilgi alışverişi içine girmiştir. Teori ve uygulamanın, tasarım ve düşünsel süreçte bir araya geldiği alanlardan biri de Postmodernizm'in içinde açığa çıkmaktadır.

Postmodernizm'in anlaşılabilmesi için önce Modernizm'e bakılması önem taşımaktadır. Çünkü Postmodernizm, Modernizm'in yıkıcılığına bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm, aklın ve bilimin her şeyin üstünde olduğunu ve her problemin çözümü

olduğunu savunmaktadır. Fakat bir süre sonra Modernizm, kendi içinde çelişkiler üretmiş ve dünyayı bir yıkıma doğru sürüklemeye başlamıştır. İşte böyle bir süreç içinde Modernizm'in eleştirisi olmasına karşın, Modernizm üzerine inşa edilen Postmodernizm açığa çıkmıştır. Postmodernizm'in başlangıcı Modernizm'in sonu sayılsa da aslında Postmodernizm, Modernizm'i tam olarak reddetmemekle birlikte onun bazı düşüncelerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Bilimsel bir yöntem olarak tanımlanan yapısalcılık ise, Ferninand de Saussure'un dilbilim çalışmalarını temel alan, özellikle dilbilimsel alanda kendini göstermiş bir yaklaşımdır. Genel anlamıyla yapısalcılık, gerçeğin yapıya dayandırıldığı dilbilimsel teoridir. Postyapısalcılık ise yapısalcılığın temelleri üzerine inşa edilmiş olup, yapısalcılığın bazı teorilerine eleştiriler getirmiştir. Yapısalcılık doğruluğun metinde bulunduğunu, postyapısalcılık ise metin ve okuyucu arasında gerçekleşen etkileşimin bir üretkenlik olduğunu savunmaktadır.

Yapısalcılığın eleştirisine yapının yapısallığını sorgulayarak başlayan Cezayir asıllı Fransız Jacques Derrida, postyapısalcı düşüncenin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmektedir. Derrida'nın yöntemi olarak var olan yapıbozum, en temel hâliyle bir felsefe yapma ve okuma yöntemi olarak açıklanabilmektedir. Derrida bir metnin okunması sırasında okuyucunun karşısına çıkan her kelimenin yeni anlamlar açığa çıkaracağını, dolayısıyla tek ve kesin bir anlamdan söz edilemeyeceğini savunmuştur.

Postyapısalcı görüş, grafik tasarımın -salt olarak düzenlemeler içerdiği bir disiplin olmanın ötesinde- zihinsel bir üretim olarak açığa çıkmasına olanak sağlamıştır. Teori ve pratiğin, fikir ile uygulamanın kesiştiği noktalardan biri de yapıbozumcu grafik tasarımdır. Yapıbozum ve grafik tasarımın kesiştiği noktada ise tipografinin okunabilirliği ve metnin biçimsel düzenlemeleri yer almaktadır.

İşte bu araştırmada 'Jacques Derrida'nın Tasarımları Bağlamında Yapıbozum Tipografi İlişkisi' başlığı altında Derrida'nın yapıbozumu ile görsel iletişim sanatı olan grafik tasarımın ve dolayısıyla tipografinin ilişkisi incelenmiştir. Kavramsal çerçeve bölümünde Modernizm, Postmodernizm, yapısalcılık, postyapısalcılık ve yapıbozum kavramları, iletişim, görsel iletişim, grafik tasarım ve tipografi başlıkları makul bir ayrıntı düzeyinde irdelenmiş, yirmi ve yirmi birinci yüzyılın önemli grafik tasarımcılarından biri olan David Carson ve onun tasarım anlayışına dair görüşlerine yer verilmiştir.

Yapıbozumcu grafik tasarımcılar arasında kabul edilen David Carson'ın 'The End of Print: The Graphic Design of David Carson' kitabında yer alan on beş tasarımı, grafik tasarım ve tipografi tekniklerinin yanı sıra, okunabilirlik ve metin-tipografi ilişkisi içinde ele alınmıştır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Modernizm'den Postmodernizm'e

Postmodernizm kavramının doğru bir şekilde açıklanabilmesi için öncelikle Modernizm kavramının irdelenmesi gerekmektedir. Modernist süreçteki daimi ilerleme amacı ve Sanayi Devrimi'yle birlekte yaşanan teknolojideki hızlı gelişim birçok alanda olumsuz etkilere sebebiyet vermiştir. Bundan dolayı Postmodernizm, Modernizm'in insanlık için oluşturduğu büyük yıkıma karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Karauğuz, 2020).

2.1.1. Modernizm

Kavramların doğru anlaşılması için kelimelerin anlamlarının incelenmesi önem taşımaktadır. Latince "modernus" sözcüğünden dönüşerek günümüze ulaşmış olan "modern" kelimesi (Erinç, 1994) sözlükte "çağa uygun, çağdaş, çağcıl" olarak tanımlanmıştır. Yine "çağdaş" kelimesi, "bulunulan çağın anlayışına uygun olan" ve "çağcıl" kelimesi "bilimin ve tekniğin imkanlarından yararlanan" olarak belirtilmiştir. "Modernizm"in ise sözlükteki karşılığı "çağdaşlık, çağdaşlaşma akımı"dır (TDK, 2022). Kavram olarak modern; temeli 1600'lü yıllarda atılmış olsa da her daim hayatın merkezinde olmuştur. Çünkü modern demek, şu anda olan, çağdaş ve güncel olandır. Karauğuz'a (2020) göre "insan her an şimdidedir ve bugünü yaşar" (s. 10). Modernizm ya da modernlik, ilk olarak bir "eski" kavramını ele almak ve ona göre "yeni olma" durumunu taşımaktadır. Dolayısıyla bir karşılaştırma eylemini de içinde barındırmaktadır (Erinç, 1994).

Modernizm'in ilk örnekleri resim sanatında görülmektedir. Kavramsallaştırma resimde başlasa da daha sonraları edebiyata da sıçramış ve edebiyat içinde Modernizm farklı alt kuramlara bölünmüştür. Edebiyatta her yazar belli bir çağa gelene kadar modern olarak kabul edilmiştir. Modernizm'in sınırları Postmodernizm'e göre daha net belirlenebilmektedir. Modernizm; Postmodernizm'e kıyasla sınırları belirlenmiş bir düşünce olmasından dolayı edebi eserlerde, eserin hangi akıma dahil olduğu, hangi akımın devamı ya da hangi akımın reddedicisi olduğu daha kolay anlaşılabilmektedir (Karauğuz, 2020).

Bir akım olarak irdelendiğinde Modernizm, öznenin uyanışı olarak tanımlanabilmektedir (Koçakoğlu, 2020). Çünkü Modernizm, 1600'ler Avrupa'sında ortaya çıkan akıl-merkezci bir düşüncedir. Kişisel ve kurumsal meselelerin akla yatkın bir şekilde, akli esaslara dayanarak çözülebileceğini savunur. Modernizm, Orta Çağ Avrupa'sındaki kilise hegomanyasına bir tepki olarak ortaya çıkmış, siyasi, toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlara yayılarak 'modern' olarak bilinen süreci başlatmıştır. Modernizm'e göre düşünceler ve müesseseler akıl esasına göre düzenlenmeli ve akla yatkın şekilde sürdürülmelidir. Modernizm, aklın ve bilimin her türlü problemi çözmeye muktedir olduğunu, tek bir doğruyu ve insan aklının o doğruyu bulabilecek yeterliliğe sahip olduğunu savunur. Modernizm, Tanrı-merkezci kutsal bir düzenden insan-merkezci bir düzene geçişi temsil etmektedir (Sallan ve Boybeyi, 1994).

Modernizm, bireyin akıl vasıtasıyla çevresinde olup biten her şeyi öğrenebileceğini ve onu yönetebileceği, bu sayede sonsuz mutluluğa ulaşacağı düşüncesindedir. Orta Çağ'dan bu yana bir sakinlik içinde olan insanlığa bir hareket katan Modernizm, gözlem, deney ve akla dayalı pozitivist bir anlayışla varolmuştur. Avrupa'da başlayan modernist hareketin etkisiyle sanayileşme, kalkınma ve ilerleme kutsal birer ideal haline dönüşmüş, üretkenlik ve kazanç bir hedef hâline gelmiştir. Bu döngü içine sokulmuş birey, kutsallarından uzaklaştırılmış, modern sistem tarafından belirlenmiş ihtiyaçlar peşinde koşarak yaşamını sürdürmüştür. (Koçakoğlu, 2020).

Bir süreden sonra Modernizm, kendi çelişkilerini üretir olmuş, sistemde neredeyse her alanda kırılmalar yaşanmaya başlanmıştır. Modernizm; insanlık tarihinde iki büyük dünya savaşına ve küresel çapta bir kaosa zemin hazırlamıştır. Özellikle 1960'larda sistem, iç dinamikleri tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Koçakoğlu'na (2020) göre "Bir mutluluk vaadi olarak ortaya çıkan Modernizm, hayal edileni verememiştir. Bireyi bunalıma sürüklerken nihayetinde kendi tepkisini üretecek ve ortaya adeta bir suni teneffüs çabası olarak Postmodernizm çıkacaktır" (s. 22).

Sanattaki etkilerine bakıldığında; sanat tarihinde "modern" terimi 1860'lardan 1970'li yıllara kadar uzanır ve bu aradaki ideolojileri, üslupları ve üretilmiş sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Modern sanat, gelenekle bağı kopartılmış ve o âna kadar yapılmamış olanı nitelendirmektedir. Modern sanatın 1800'lerin sonuna doğru Empresyonizm'le birlikte ortaya çıktığı düşünülmektedir. Değişim ve ilerlemeyi

önceleyen, klasik anlatım biçimlerinden uzaklaşan yöntem ve üslupla gerçekleştirilen Modern Sanat'ın merkezi Paris'tir. İkinci Dünya Savaşı sonrası ise sanatın merkezi New York'a kaymıştır. Edouard Manet ve Paul Cazenne modern sanatın öncülerinden ve önemli isimlerindendir (Keser, 2009).

2.1.2. Postmodernizm

Bir terim olarak Postmodernizm ilk olarak 1917'de Alman yazar, şair ve filozof Rudolf Pannwitz tarafından kullanılmıştır. İspanyol asıllı edebiyatçı Federico de Onis ise Postmodernizm kavramını modern ve ultramodern dönemleri arasındaki geçiş sürecini açıklamak için kullanmıştır. 1947 yılına gelindiğinde ise kültür tarihi alanında geniş kapsamlı çalışmaları bulunan İngiliz tarih felsefecisi Arnold Joseph Toynbee, ulus devlet anlayışından global dünyaya geçişi tanımlamak için Postmodernizm kavramından yararlanmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise kimi çevrelerce geçmişin yüceltilmesini ifade ederken kullanılan bir kavram olmuştur. Postmodernizm terimi yerine bazı kaynaklarda "geç-modern" kavramı da kullanılabilmektedir (Keser, 2009).

Dilbilimsel açıdan bakıldığında "Postmodernizm" kavramı "modern" ve "post" kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere "modernizm"in sözlükteki karşılığı "çağdaşlık, çağdaşlaşma akımı"dır (TDK, 2022). "Post" sözcüğü ise İngilizce'deki kullanımı yönüyle iki anlamı birlikte içermektedir. İlk anlamı Latince aslına uygun olarak "sonra-sonrası" anlamı taşımaktadır. İkinci anlamı ise bir eklenti/ekleme demektir (Erinç, 1994). Sözlükte Postmodernizm'in tanımı yapılırken Modernizm'den de bahsedilmektedir. TDK Güncel Türkçe Sözlük'e göre Postmodernizm, modernist anlayışın canlılığını kaybetmesiyle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan üslûp ve yönelişlerin adıdır (TDK, 2022).

Tanımlamalar Postmodernizm'in, Modernizm'in yıkıcı etkilerine, aşırı kuralcılığına ve keskinliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Postmodernizm'in, büyük ve yıkıcı etkilere sahip Modernizm'i ve onun tanımlamalarını reddettiği düşünülse de aslında Postmodernizm'in, Modernizm'in iskeleti üzerinde yükseldiği söylenebilir. Özünde Postmodernizm, Modernizm'i yıkıp kendini yeniden var etmek olarak değil, Modernizm'in restore edilmiş bir hâli olarak ifade edilebilmektedir (Karauğuz, 2020; Koçakoğlu, 2020).

Gardner'a (1986) göre Postmodernizm, Modernizm'e karşı kesin olamayan bir isyandır. Bunun sebebi Postmodernizm'in Modernizm'e ait olan düşünceleri kesin bir şekilde reddetmemesinden kaynaklanmaktadır. Postmodernizm'in Modernizm'de de kullanılan soyutlamayı kullanması buna verilebilecek örneklerdendir (Gardner, 1986). Dolayısıyla kesin ve keskin bir yıkım yerine bir restorasyon/yenileme söz konusudur.

Erinç'e (1994) göre Postmodernizm, Modernizm'den sonra gelen ve her ne kadar reddiyesi olsa da Modernizm'i temel alarak oluşturulan, "ya öyle ya böyle" değil, "hem öyle hem böyle" düşüncesiyle çoğulculuğu benimseyen çok yönlü bir düşünce tarzı ve bu düşünce tarzının ifade ediliş biçimidir (s. 35-36). Şaylan'a (2009) göre ise Postmodernizm, farklı görüş ve yaklaşımlardan söz edilebilen, modernite olarak bilinen dönemi sona erdirip onun izlerini taşıyan yeni bir dönemi ortaya çıkaran kapsamlı bir söylem alanıdır (s. 35). Lyotard'a (1994) göre bir yapıt önce postmodern ise modern olabilir ve Postmodernizm nihayete varmış Modernizm değil, Modernizm'in doğum hâlidir, bu hâl süreklilik arz etmektedir ve postmodern, modern'in içindeki gösterilmeyeni öne çıkarandır (s. 53, 57).

Postmodernizm'in Modernizm'e temel eleştirisi gerçeğin sadece akıl yoluyla bulunamayacağı fikridir. Postmodernistler, farklı gerçeklerin olduğunu ve evrensel aklın buna cevap veremeyeceğini ifade ederler. Sallan ve Boybeyi'ne (1984) göre "insan aklının yanı sıra duygulara, güdülere sahiptir. Hatta duyguları ön plandadır. Bu nedenle çelişki ve farklılık Postmodern kişiliğin temellerini oluşturur" (s. 316). Postmodernizm'e göre aynı sorulara farklı cevaplar verebilmek tek bir cevap verebilmekten iyidir ve toplumdaki farklılıkların, çoğulculuğun, heterojenliğin mevcudiyeti daha makbuldür. Tek bir doğru olamayacağı için tek bir sistem önermek de boşa bir çabadan öteye geçmemektedir.

Bir akım olarak Postmodernizm 1950'lerde kendinden söz ettirmeye başlasa da asıl yaygınlığını 1980'lerin başlarında elde etmiştir. Felsefi bir tanımlama; politikada, tarihte, ekonomide bir bakış yöntemi; mimaride bir üslûp; plastik sanatlarda ve edebiyatta bir akım olarak Postmodernizm daha sonraları bir yaşam tarzına ve bir dünyaya bakış modeline dönüşmüştür (Erinç, 1994).

Modernizm'in karşısında yer alan Postmodernizm, ilk olarak resim sanatında başlamıştır. En somut örneklerini mimaride göstermiş olmasının yanı sıra sanattan edebiyata kadar

neredeyse bütün disiplinleri etkisi altına almıştır (Koçakoğlu, 2020). Featherstone'a (1996) göre Postmodernizm, dikkatimizi modern kültürlerde meydana gelen değişmelere yöneltmesinden dolayı, sanatsal uygulamalar ve toplum bilimleri gibi disiplinlerin de ilgi alanına girmektedir (s. 34).

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde kitle iletişim araçlarındaki hızlı gelişimden de yararlanan dönemin sanatçıları yeni ilhamları keşfe çıkmışlardır. Postmodernist sanat, işte böyle bir atmosferde meydana gelmiştir. Temel hatlarıyla postmodernist sanat, 1970'lerde sanatçıların Modernizm'i reddedip benimsedikleri eğilim ya da tutumların tamamı olarak kabul edilmektedir (Keser, 2009). Postmodernist sanat, neo-ekspresyonizm, op-art, foto geçekçilik (photo realism) gibi akımları da kapsadığından dolayı, bir dönemdeki tek bir sanat akımını değil, dönemdeki birçok sanat merkezli hareketi kapsamaktadır. En belirgin özelliklerinden biri modernist sanatta, yüksek sanat ve popüler sanat ayrımı yapılırken postmodern sanatta bu ayrım konusunda bir değer yargısının mevcut olmamasıdır. Postmodern sanatta modernizmi de içeren tüm dönem ve tarzlardan alınan unsurların yeni bir sistem içinde yeniden kullanılması durumu söz konusudur. Postmodenist sanat döneminde kendinden önceki bütün tarz ve dönem unsurları birleştirilmeye çalışılmıştır.

Postmodernist sanatta dönemsel etiketlemeden, sanat unsurunun tektipleşmiş bir uslûp ve dönem içinde görülmesinden uzaklaşılmaya çalışılmış, bunun yerine sanat eseri sanat izleyicisinin öznel yorumuna bırakılmıştır (Kocabaş, 2020). Bu dönemde sanat, benimsenegelen standartlardan ve alışılmış estetik değerlerden uzaklaştırılmıştır. Özne merkezli sanat anlayışı düşüncesi benimsenmiş ve böylece geleneksel sanat anlayışından uzaklaşılmıştır.

2.2. Yapısalcılık ve Post-Yapısalcılık

2.2.1. Yapısalcılık

Uygulayıcıları yapısalcılığı bilimsel bir yöntem olarak tanımlarken, kimi yazarlar onu bir felsefe öğretisi olarak görmüşlerdir. Kimi çevreler ise yapısalcılığı felsefe kökenli bir sanat akımı olarak nitelendirmişlerdir (Yücel, 2005). Yine de yapısalcılığın en etkin olduğu alan dilbilimi olarak kabul edilmektedir. Dilbilimsel alanda yapısalcılığın başlangıcı Ferdinand de Saussure'un yazıları olarak kabul edilmektedir. Saussure'un

açtığı yoldan ilerleyen Levi Strauss, Louis Althusser ve daha sonra yapısalcı düşünceden uzaklaşıp post-yapısalcı düşünceyi benimseyecek olan Jacque Lacan, Michel Foucault ve Roland Barthes gibi devrin önemli isimleri yapısalcılığı antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve felsefe alanlarında da etkin bir şekilde uygulamışlardır. Yapısalcı anlayış, belli kurallar sistemine sahip olduğuna inanılan sosyal davranış bilimleri alanlarına da etki etmiştir (Küçükalkan, 2020).

Sözlükteki anlamına bakıldığında yapısalcılık, bilimin her dalında yapıyı çıkış noktası alarak sonuca ulaşma yöntemi ve dilin bir yapı özelliği gösterdiğini öne süren dilbilimi öğretisi olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2022). Keser'e (2009) göre ise tarihsel gelişimden ziyade, belirli bir zaman dilimi içindeki yapısal durumunu ve bu yapıyı oluşturan ögeler arasındaki ilişkileri ele alan çeşitli kuramsal yaklaşımlar belirleyen ve Ferdinand Saussure'un dilbilimi kaynaklı olan 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir disiplindir (s. 357). Scholes'a (1975) göre ise yapısalcılık en geniş şekilde gerçeği nesnelerde değil; nesneler arasındaki ilişkilerde aramaktır (s. 4). Yapısalcılığın Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden olan Tahsin Yücel'e (2005) göre "yapısalcılık bir açıklama değil, açıklama yöntemidir" (s.175). Yapısalcılık temelde gerçekliğin yapıya dayandığını, olguların ve düşüncelerin yalnızca yapı ve sistem kavramlarıyla açıklandığı bir yöntem, dilbilimsel bir teoridir.

Saussure çalışmalarında dilbilimde incelenen yöntemleri yeniden ele almış ve dilin temel birimi olarak harfleri değil kelimeleri belirlemiştir (Piaget, 2007). Bunun sebebi harflerin tek başına bir anlam ifade etmemesi, yalnızca birleşip kelimeleri oluşturduklarında ortaya bir anlam çıkmasıdır. Çünkü yapısalcılıkta bütünü anlamlandırabilmek için anlamlı parçalardan yola çıkmak gerekmektedir. Yapısalcılık isminde de taşıdığı "yapı" kavramı üzerine inşa edilmiş, dilin kullanımına, sınırlılıklarına odaklanan bir kuramdır. Bundan dolayı bir metinde mühim olan dildir; metin tarihçesinin, yazarının kimliğinin ötesinde ele alınmalıdır. Roland Barthes'a göre "bir metne yazar atamak, o metne kilit vurmaktır. Dolayısıyla yapısalcılık yazarın ölümüdür; okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir" (Seymour, 2021, s.20, 90).

Yapısalcılık bağlamında yapı kavramı, kendisini oluşturan ögelerin toplamının ötesinde bütünsellik olarak kavranmaktadır. Yapıyı oluşturan ögelerin tek başına bir önemleri yoktur, ancak bir bütünsellik söz konusu olduğunda anlamdan söz edilebilmektedir. Bu

bağlamda yapı, bağlantılardan oluşan bir denge şeklinde ifade edilebilmektedir (Yüksel, 1995).

2.2.2. Post-Yapısalcılık

Yapısalcılığın temelini oluşturan dilbilim çalışmaları post-yapısalcı düşüncenin de temeli olarak kabul edilmektedir. Önceleri Saussure'un çalışmalarından etkilenerek çalışmalarını sürdüren Fransız felsefeci, edebiyat eleştirmeni ve teorisyen Roland Barthes, 20. yüzyılın ikinci yarısının başlarında yaptığı edebiyat ve bilim alanındaki çalışmaları ile postmodernist dönemin öncüllerinden olmuştur. Barthes, yapısalcı düşünce açısından bilimin nesnelliğini tartışmaya açmış ve dilin düşünceyi belli kalıplar içine soktuğunu iddia etmiştir. Roland Barthes'ın üslûp, söylem ve ifade farklılıklarına dikkat çekmesi yapısalcı düşünceden post-yapısalcı düşünceye geçiş olarak kabul edilmektedir (Küçükalkan, 2020).

Belsey'e (2013) göre "Post-yapısalcılık insan, dünya, anlam yaratma ve yeniden oluşturma arasındaki ilişkileri irdeleyen kurama verilen addır" (s. 13). Post-yapısalcılık 1960'larda Fransa'da ortaya çıkan, ardından diğer ülkelere yayılan disiplinlerarası bir harekettir. Saussure'un dilbilim kuramını yeniden keşfeden, geliştiren ve genişleten bu hareketin önemli temsilcileri Michel Foucault, Jacques Lacan ve Jacques Derrida'dır (Keser, 2009).

Yapısalcılığın temelini oluşturan Saussure'un gösteren ve gösterilenden meydana gelen göstergeler dizininde, her gösterenin *(signifier)* anlamsal niteliğinin dilin yapısı içindeki konumuna göre kazanılacağına inanılırdı (Saussure, 2014). Post-yapısalcılığın savunuşuna göre Saussure'un gösterge anlayışında gösteren *(signifier)* ile gösterilen *(signified)* arasında her an değişikliğe uğraması mümkün olan güvenilmez bir denge durumu söz konusudur. Post-yapısalcılıkta gösterilenin yani signified'in önemi azaltılmış, gösteren yani signifier ön plana çıkarılmıştır. Böylece önermeler ve gerçeklik arasında kesin ve birebir karşılama ilişkisinden *(correspondence)* söz edilemeyeceğini gösterir (Sarup, 2004). Yapısalcılıkta, metindeki doğruluğun metnin içinde ya da arkasında olduğu fikri benimsenmiştir. Post-yapısalcılıkta ise metin ve okuyucu arasındaki etkileşim üretkenlik olarak görülmüştür (Sarup, 2004). Post-yapısalcılık

Saussure'un görüşü olan durağan göstergeler birliğine eleştirel yaklaşmış, gösterilenden gösterene doğru bir yer değiştirmenin gerekli olduğunu savunmuştur.

Yapısalcılığın eleştirisine yapının yapısallığını sorgulayarak başlayan Jacques Derrida, Post-yapısalcı düşüncenin en önemli temsilcilerindendir.

2.3. Jacques Derrida ve Yapıbozum Anlayışı

Postmodernist ve post-yapısalcı düşünce merkezinde çağdaş fark veya farklılık fikri söz konusu olduğunda akla gelen isimlerden biri de Jacques Derrida'dır. West'e (1998) göre "Derrida, postyapısalcılığın içeriden yürütülen bir yapısalcılık eleştirisi olması anlamında, bir postyapısalcı diye tanımlanabilir" (s. 245).

Derrida'nın hayat serüvenini yakından incelemek onun yapıbozum anlayışını bir mücadele, hatta yarı devrimci bir bakış olarak görmesinin açıklanmasına yardımcı olacaktır (Mikics, 2019). Çocukluk dönemlerini geçirdiği çalkantılı Cezayir, ailesi ve erken dönem okumaları, 19 yaşında Fransa'ya gitmesi Derrida'nın hayatında kalıcı izler bırakmıştır.

Asıl ismi Jackie olan Jacques Derrida, 15 Temmuz 1930'da Cezayir'in başkenti Cezayir yakınlarındaki El-Biar'da dünyaya gelmiştir. Cezayir Yahudisi olan Derrida ailesinin kökeni Cezayir'in eski ailelerine uzanmaktadır. Ailesi en az üç kuşaktır Cezayir'de yaşayan annesi Georgette Safar, 1923'te Aime Derrida ile evlenmiştir. Derrida bu evliliğin beş çocuğundan üçüncüsüdür. Sıradan ve çalışkan olarak tanımlanabilecek Derrida ailesi, aslında hiçbir zaman tam olarak bir Fransız sömürgesi olmayan ve binlerce yıldır Fenikeliler, Romalılar, Vandallar, Bizans İmparatorluğu, Araplar ve Türkler tarafından yönetilmiş, 1830'larda ise Fransızlar tarafından işgal edilmiş çok kültürlü Cezayir'deki 1948'de nüfusu 140.000 civarında olan ve ciddi bir yoksulluk içindeki Yahudi topluluğuna mensuptu (Mikics, 2019).

İkinci Dünya Savaşı'ndan pek etkilenmese de Cezayir'de Vichy rejimi Yahudilere yaptığı eziyetlerle Nazilerin yokluğunu aratmamıştır. İşte böyle bir durum içinde Jacques Derrida, 1942'de öğretim döneminin ilk gününde Ben Aknoun Lisesi'nden sebebi bildirilmeksizin ayrılmak zorunda bırakılmıştır. 1943 yılında kovulmuş Yahudi öğretmen ve öğrencilerden oluşan Emile-Maupas Lisesi'ne devam etmiştir. Etrafı Yahudi nüfusla çevrili olan ilk gençlik yıllarındaki Derrida, Yahudilik ayinlerine bir direnç göstermiştir.

Daha sonraları ailesinin yaptığı dini ibadetleri akılsızca, körü körüne tekrarlamalar olarak gördüğünü ifade edecektir. Emile-Maupas Lisesi döneminde Friedrich Nietzsche, Jean-Jacques Rousseau'yu okumaya başlayan Derrida'nın o dönemde tuttuğu günlüğü Nietzsche ve Rousseau alıntılarıyla doludur (Küçükalp, 2020; Mikics, 2019).

Jacques Derrida, kargaşayla dolu Cezayir'de büyürken kendini kitaplara vermiştir. Entelektüel ilgi alanlarına sahip oluşu Derrida'yı Cezayir'in içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durumdan uzak tutmuştur. İlk gençlik yıllarını kitapların arasında geçiren Derrida için Fransız edebiyat ve kültürü oldukça önemliydi. 20. yüzyıl boyunca Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Aron, Levi-Strauss ve Michel Foucault gibi Fransız entelektüellerini yetiştirmiş, dönemin entelektüel merkezi olan Ecole Normale Superieur'a girmeyi kendine bir görev edinmişti (Mikics, 2019).

Giriş sınavına hazırlandığı Ecole Normale Superieur, binlerce başvurudan sadece birkaç düzinesini kabul ediyordu. Derrida bu sınav için önce Cezayir'deki Gauthier Lisesi'nde hazırlıklara başladı. 1949 yılında Cezayir'den ayrılıp Fransa'ya taşındı. Derrida, ilk kez girdiği 1950 yılındaki Ecole Normale Superieur'un sınavında başarısız olduktan sonra üç yıl Paris'teki Louis-le-Grand Lisesi'nde felsefe çalışarak sınava tekrar hazırlanmıştır. 19 yaşındaki genç Derrida sonraları, yeni hayatına alışmaya çalıştığı o dönemde "her zaman hasta ve gergin bir zihinsel çöküşün eşiğinde" olduğunu söylemiştir (Derrida, 1995, s. 342). Fransa'daki ilk yıllarında, sınava hazırlandığı o yoğun dönemde sık sık uykusuz ve yorgun olan genç Derrida, uyku hapları ve amfetamin kullanmaya başlamıştır. 1952'deki sınavı geçerek okula girmeye hak kazanmış olan Jacques Derrida, hayatı boyunca elde ettiği tüm başarılara rağmen kendini akademik ve entelektüel hayata zıt gitmeye meyilli ve uyumsuz biri olarak tanımlamıştır (Mikics, 2019).

1953-1954 akademik döneminde, "Husserl'in Felsefesinde Yaratılış Problemi" *(The Problem of Genesis in Husserl's Philosophy)* ismini taşıyan ve 1990 yılında yayımlanacak olan bir yüksek lisans tezi yazmıştır. 1960'ların başından itibaren varoluşçu Alman filozof Martin Heidegger ve Fransız filozof Emmanuel Levinas üzerine okumalar yapmış ve 1964'te Levinas üzerine "Şiddet ve Metafizik" isimli uzun bir makale yayımlamıştır. 1967 yılı onun hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Aynı yıl içinde Husserl üzerine yazdığı "Ses ve Fenomen" *(Speech and Phenomena)*, denemelerinden oluşan "Yazı ve Fark" *(Writing and Difference)* ve "Gramatoloji"

(Gramatology) ismini taşıyan üç kitap yayımladığında 37 yaşındaydı (Glendinning, 2014; Küçükalp, 2020).

Derrida'nın ilk dönem çalışmaları felsefe ve edebiyat eleştirisi üzerineyken, sonraki yazılarında edebi biçim denemeleri gerçekleştirmiştir. 1970'lerden itibaren Jacques Derrida, kendisini bir yazı tarzı geliştirmeye adamış ve bu çalışma sürecinin sonunda *"Glas"* ve 1980 tarihli "Sokrates'ten Freud ve Ötesi'ne Kartpostal" *(Postcard from Socrates to Freud and Beyond)* isimli çalışmalarını yayımlamıştır. 1982-84 yılları arasında Paris'te Uluslararası Felsefe Koleji'nde *(College Internationale de Philosophie)* kurucu yöneticilik yapmıştır. 1987'den itibaren Kaliforniya Üniversitesi'nin *(University of California*) Irvine Kampüsü'nde yılda bir dönem ders vermiştir. 1993 yılında Marx'ın Hayaletleri *(Specters of Marx)* isimli kitabı yayımlanmıştır. 1998'de verdiği dersleri içeren "L'imal minimal que donc je suis" ölümünden sonra 2006 yılında yayımlanan ilk çalışmasıdır. 2002 yılında pankreas kanseri teşhisi konulan Jacques Derrida, 8 Ekim 2004'te hayatını kaybetmiştir (Glendinning, 2014; Küçükalp, 2020).

Derrida'nın, yapıbozumu salt bir eleştiri ve yıkıcı bir uygulama olmasının ötesinde, felsefi veya felsefe dışı bir okuma pratiğine gönderme olarak görmüş olmasına karşın postmodernist söylemlerin etkisi altındaki tartışmalardan ötürü pervasız bir eleştiri ve bir yıkıcılıkla ilişkilendirilmiştir (Küçükalp, 2020). Bütün bu eleştirilere rağmen 1994'e gelindiğinde geniş bir kitle onu devrin en önemli filozofu olarak kabul etmiştir. Derrida kendisini tanımlarken mesleğinin felsefe ve kendisinin bir felsefe öğretmeni olduğunu ifade etmişti, fakat bir filozof olduğunu söylemekten de geri durmuştu (Glendinning, 2014). Derrida aslında tam olarak bir filozof olmadığını söylerken aslında hiç kimsenin tam olarak bir filozof olmadığını ve olamayacağını dile getiriyordu.

Glendinning (2014), Derrida'nın amacının geleneksel felsefenin sonunu getirmek olmadığını ifade etmektedir (s. 29):

> *O çalışmalarında daha çok "felsefenin ardından" hiç bitmeyecek bir düşünme edimini yerleştirmeyi amaçlamıştı; bu öyle bir amaçtı ki, (kendini bir sonu varmışçasına konumlayan) felsefi miras vasıtasıyla, yine onun "ötesi"ne açılan kapılar aralanacaktı. Derrida'nın yazdıklarını "felsefe olarak adlandırmamız çok yanlış değil; ne de olsa çalışmalarının çoğu, yeni bir yaklaşımla da olsa, felsefi miras içinde hareket ediyor.*

Derrida'nın eleştirdiği Batı düşünce biçimi, dünyayı, olayları ya da bir sanat unsurunu bir kalıp içinde yorumlamayı yol edinmiş ve bu eğilimi tekrar etmiştir. Derrida ise bu eğilime karşı çıkmış, politik, dinsel ya da sanatsal konularda yapılan yorumların, düşüncelerin temsiline izin veren yapılarla sınırlandırıldığının anlaşılması gerektiği konusunda bir öneri (Richards, 2020) ortaya koymuştur.

Bir felsefe yapma biçimi olarak ele alınabilecek *deconstruction* kavramı Heidegger'in *destruction* kavramından hareketle meydana getirilmiştir (Küçükalkan, 2020). Derrida, Martin Heidegger'den çeviriler yaparken, Heidegger'in kullandığı "destruktion" (yeniden yapılandırma) kelimesini Almanca'dan Fransızca'ya çevirmeye çalışırken "*destruktion*" kavramının sadece olumsuz bir yok etme olmadığını, artık kullanışlı olmayan bir şeyin ortadan kaldırılması gibi olumlu bir anlamı da içerdiğini fark etmişti. Fransızca'da kullanılmayan *"déconstruir"*i kullanmaya karar vermesi Derrida'nın yapısalcılıkla mücadelesi ve Heidegger'in terimiyle bağ kurmasını mümkün kıldı. Richards (2020) yapıbozumu şu şekilde açıklamaktadır (s. 18):

> *"Yapıyı bozmak" terimi, bir yapının ya da objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağrıştırır. "Yapıbozum" aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta bir yıkıntının imgesini çağrıştırabilir. Bir "yapıyı sökmek", bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar.*

Yapıbozum *(deconstruction)* hem "yıkma" *(destruction)* hem de "kurma"dır *(construction).* Ramond (2011) yapıbozumu, "kurucu parçalama mantığının felsefe ve edebiyat metinlerinin okunmasına ve yorumlanmasına uygulanması" olarak tanımlamıştır (s. 58). Yapıbozum fikri, bir metnin anlamının bir müdahale sonucunda ortaya çıktığı yönündeki fikirdir. Ramond (2011) bu olayı "yapıbozum bir kuram değil, dikici parçalamalarla okuma (dolayısıyla yazma) uygulaması" olarak açıklamıştır (s. 58). Derrida yapıbozumu metin üretiminin tüm kamusal yönüne dikkat çekmekten ibarettir. Küçükalp (2020) ise dekonstrüksiyonu "metinlerin okunmasına yönelik bir dizi okuma tekniğine gönderme yapan, anlamın yazar, metin ve okuyucular tarafından oluşturulduğu değişik yollarla ilgilenen bir anlam felsefesi" olarak tanımlamaktadır (s. 34).

Derrida'dan yapıbozumu tanımlaması istendiğinde bu soruya cevap vermenin mümkün olmadığını söylemiştir. Yine de yapıbozumu "hem bir dilden fazlası hem de bir dilden

öte bir şey olmayan" şeklinde tarif etmiştir (Küçükalp, 2020, s. 38). Ona göre dekonstrüksiyon bir cümledeki sözcüklerin dizilişini bozmak, bir bütünün parçalarını birbirinden ayırmak, taşımak amacıyla bir makineyi sökmek, şiirdeki yapıyı çözüp onu düzyazıya benzetmek olan bir dilbilgisi terimidir (Derrida, 1999). Derrida'ya (1999) göre yapıbozum, "yıkmaktan çok bir bütünlüğün nasıl yapılandığını anlamaya ve onu yeniden yapılandırmaya" işaret eder (s. 186).

Derrida dilin anlamının doğası gereği muğlak olduğu görüşünü savunmuştur. Dolayısıyla bir metnin ya da bir kişinin söylediği bir şeyin anlamından kesin bir şekilde emin olunması mümkün değildir (Glendinning, 2014). Göstergesel olarak bakıldığında bir metin, ne anlama geldiği belirlenebilecek, kesin anlamı ortaya çıkarılacak bir sistem değildir. Buna karşın bir metin okunduğunda anlamın çözülmesini gerektirecek yeni göstergeler üreten bir sistemdir. Dahası Derrida yeniden okunabilir olmayan metne, sahici bir metin bile denemeyeceğini düşünecek kadar ileri gitmiştir (Gülay, 2020). Bir metni okuyan okuyucu, gösterilene değil, yeni gösterenlere ulaşacaktır, bu yeni göstergeler de başka göstergelere ulaştıracaktır. Dolayısıyla anlam, bir noktada sonlanmayacak; aksine, göstergeler arasında daimî bir hareket içinde olacak ve sürekli şekilde yeni anlamlar üretecektir. Sonuç olarak kesin bir anlamdan söz edilemeyecek, anlam anlamı doğuracak, her anlama eksik bir anlama olacaktır. Bundan dolayı tek ve nihai bir anlamdan söz edilememektedir.

Tek bir anlamın söz konusu olmamasından hiçbir anlamın olmadığı sonucu da çıkarılmamalıdır. Tek bir anlamın olmaması birden çok anlamın mümkün olduğuna işaret eder (Gülay, 2020). Derrida'ya göre metin, yazarı tarafından ilmek ilmek örülmüştür ve bu örgünün okuyucu tarafından çözülmesi gerekmektedir (Derrida, 2014).

Glendinning'e (2014) göre "Derrida, insanın kafasını karıştıran, baş döndüren bir yazın biçemine sahip: Çok farklı yönlere, apayrı hızlarda sapan anlatımıyla, en hazırlıklı ve en dikkatli okuru bile zorlayacak bir niteliğe sahiptir." (s. 21).

Descartes'tan bu yana filozoflar için temel düşünce kaynaklarından olan şüphecilik, Derrida için bir kural hâline dönüşmüştür. Çünkü Derrida bir metne, metnin satır aralarına, bir olaya, bir olguya ve diğer her şeye daimî bir şüpheyle yaklaşmıştır. Derrida'ya göre metnin dışında hiçbir şey yoktur ve o, metinde aranılan gerçekliğin

esirgendiği görüşüne sahiptir. Derrida şüpheciliği *différance* kavramı ile ilişkilendirmiştir.

Derida'ya göre anlam, dil veya düşünce ile değil; differans *(différance)* ile üretilmektedir. 1968'de kaleme aldığı Différance isimli yazısında görülen, Derrida tarafından ortaya atılan bu kavram Fransızca'daki "différer" fiilinin "farklılaşmak ve ertelemek" anlamlarını taşımaktadır (Mikics, 2019). Kelime kökeni olarak Fransızca "farklılık" *(différénce)* sözcüğünden türetilmiş "différance"te, statik değil aksine dinamik bir farklılığı merkeze alan, kurulmuş değil kurulmak üzere olan bir farklılıktan söz edilmektedir (Ramond, 2011). Derrida'ya göre, Saussure'un takipçisi olarak, yazılı veya sözlü her anlatıda anlamın varlığını mümkün kılan bir farklılık mevcuttur ve Saussure'da ses birimleri arasındaki fark anlamı teşkil eder. Dolayısıyla anlam birim olarak tek bir seste bulunmaz (Mikics, 2019). Derrida ise yazılı ya da sözlü metinlerde anlamın ancak fark sayesinde meydana gelebileceği görüşünü savunur.

Derrida'nın görüşünde mutlak kavramı yoktur. Çünkü şartların değişkenliği ve düzensizliğinden, dolayısıyla anlamın değişkenliğinden ve yeni anlamların meydana gelmesinden korunmak mümkün olmayacaktır. Derrida için bir metnin anlamı zaman içinde değişiklik gösterebiliyorsa bu metin güvenilmez demektir. Tüm bu sebeplerden dolayı Derrida, bireyin alışkanlıkları nedeniyle anladığını düşündüğü kavramlara da şüpheyle yaklaşılması gerektiğini savunmuştur. Tüm bu açıklamalara karşın Glendinning (2014), Derrida'nın metinlerinin anlaşılırlığı hakkında "Derrida'nın metnini okumamız için başvurabileceğimiz kaynaklar olmasına karşın, yine de, neden bahsettiğini ve tam olarak ne içerdiğini anlamak söz konusu olduğunda insanı bir yetersizlik duygusu sarması da kaçınılmaz gibidir" demiştir (s. 51).

Derrida'nın yapıbozum kavramı, felsefeden edebiyata, hukuktan antropolojiye, modadan mimariye, sanattan grafik tasarıma ve diğer birçok alana iz bırakmıştır ve Derrida bu izlerin dolambaçlı yollardan gidilerek de olsa bulunabilir olduğunu savunmuştur (Richards, 2020). Derrida'nın anlayışı sadece metinlerin yeni metinlere açık olduğunu ifade etmez, aynı zamanda imgelerin de yeni imgelere açıklığını içerir.

2.4. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım

2.4.1. İletişim

İlk çağlardan bu yana insanların bir topluluk içinde yaşaması ile birlikte topluluk içi bir etkileşim ihtiyacı doğmuştur. Bu etkileşim ihtiyacı iletişim kavramını ortaya çıkarmıştır. Becer (2013) iletişimi "gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu/kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi" olarak tanımlamaktadır (s. 11). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde iletişim "duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon" şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2022). İletişim, duygu, düşünce, bilgi ve haberlerin kişiler arasında farklı biçim ve yöntemlerle aktarımı sürecidir. İletişimde konuşma ve duyma bir aradadır. Sadece konuşulan bir durumda iletişimden söz edilemez. Çünkü iletişim süreci gönderici ve alıcı arasında gerçekleşir. Gönderici iletişim sürecini başlatan unsurdur. Mesaj gönderici tarafından sözcükler aracılığıyla alıcıya iletilir. Alıcı, duruma göre göndericiye geribildirimde bulunabilir. İletişim süreci bu şekilde gerçekleşmektedir.

Bireylerin iletişim kurmak için birçok sebebi vardır. İlk çağlardan bu yana bu sebeplerde değişiklikler yaşanmış olsa da bireylerin iletişim ihtiyacı artarak devam etmiştir. Öncelikle bireyler yaşamak için iletişim kurarlar, fiziksel bir tehditle karşılaşıldığında yardım istemek, yaşamak için iletişim kurmaya verilebilecek bir örnektir. Kişiler diğer kişilerle iş birliği yapmak için de iletişim kurma ihtiyacı hissederler. Bu iş birliği sonucunda ortak amaç ve çıkarlar temelinde yaşamsal faaliyetleri sürdürme eylemi daha kolay bir hale getirilebilir. Sosyal bir varlık olması sebebiyle insan, kişisel ihtiyaçlarını karşılamak, diğer insanlarla ve toplumlarla ilişki içinde olmak, başkaları üzerinde güç elde etmek veya diğerlerini kendi düşüncelerine ikna etmek için iletişim kurabilir. Kişiler bilgi alışverişinde bulunmak için de iletişim kurabilirler. İletişim ilk insanlardan bu yana bireyin temel ihtiyaçları arasında yer almaktadır.

Birey, bulunduğu çevre içinde anlamaya, anlatmaya ve anlaşılmaya ihtiyaç duymaktadır. Anlama ve anlatma sürecinde genellikle görsel ve işitsel duyulardan yararlanılmaktadır. Duygu, düşünce ve olayların aktarılmasında kullanılan en önemli ögelerden biri dil olmasına rağmen, bireyin dil aracılığıyla kurduğu iletişimin bildiği lisanlarla sınırlı

olmasından dolayı görsel iletişim sözlü iletişime kıyasla daha evrensel bir boyuta sahiptir (Uçar, 2016).

2.4.2. Görsel İletişim

İnsan, etrafındaki nesneleri, olayları, durumları ilk olarak görerek tanımlamakta ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. İnsanlık tarihi incelendiğinde yaklaşık olarak MÖ 15.000'li yıllardan günümüze kadar ulaşmış olan Lascaux Mağarası'ndaki hayvan figürleri görsel iletişimin bilinen ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Benzer örneklere İspanya'da bulunan Altamara ve İtalya'da bulunan Fumane mağaralarında da rastlanmaktadır. Mağara resimlerindeki insan figürleri ve avlanan hayvanların resmedilmesi dönemin avcı-toplayıcılarının çevresini algılayıp resmedebildiğini göstermektedir (Uçar, 2016). Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1997) bu mağara resimleri hakkındaki görüşlerini "resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın ilk örneklerindendir. İlkel avcılar, bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı" şeklinde ifade etmiştir (s. 42).

Fransa'da yer alan Lascaux Mağarası'ndaki mağara resimlerinin günümüze ulaşması da göstermektedir ki, görsel iletişimde kalıcılığın sürdürülebilmesi ve sonraki dönemlere aktarılabilmesi sözlü iletişime kıyasla daha mümkündür. Bundan dolayı görsel iletişim belge niteliği de taşımaktadır.

Gümüş'e göre (2014) "iletişimin görsel boyutu, geçmişten günümüze kadar uzanmaktadır. Bu görsel boyut dönemlere göre değişiklik göstermektedir" (s. 56). Yazının icadına kadarki süreçte, gereksiz detaylar barındırmadan resmedilen görsel iletişim örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Çevresini gözlemleyen bireyler, gözlemlerinin ötesinde zihinlerinden geçen soyut kavramları da görsel yollarla aktarabilmişlerdir. Bu aktarım resim sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Yazının bulunmasının öncesinde görsel yolla ve benzetme yoluyla mesaj aktarımı gerçekleştirilmiştir. Eski Çince'de ve Mısır yazısında da benzer benzetme örnekleriyle karşılaşılmaktadır (Uçar, 2016). Bilinen ilk örnekler olan mağara resimlerinin çizildiği dönemlerden bu yana insanlık tarihi boyunca şekil ve semboller aracılığıyla iletişim kurulmuştur. Mezopotamya'da MÖ 4000'li yıllara tarihlenen çivi yazısı; MÖ 3500-3000'li yıllara dayanan ve ilk örneklerine Mısır'da rastlanan hiyeroglif yazısı süreç içinde karşımıza

çıkan görsel iletişim örneklerindendir. Seslerin işarete dönüştürülmesi sürecinin sonunda ortaya çıkan ilk alfabe MÖ 3500'lü yıllara tarihlendirilmektedir. Keşfedildiği günden bu yana yazı, iletişim sürecinin en önemli unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Görme duyusu kullanılarak mesajların algılanması görsel iletişimle açıklanmaktadır. Fakat fiziksel olarak gözün görüp algıladığı işaret ve sembolleri zihin süzgecinden geçmesi ile görsel iletişim süreci tamamlanmaktadır. Görme fiilinin yaşanması sırasında mesajların birey üzerinde oluşturduğu algı ile görsel iletişim süreci başlamaktadır. Dolayısıyla görsel iletişim gözle görülenin zihinde karşılık bulmasıyla gerçekleşmektedir. İletişim, bireyler arasındaki bilgi aktarımı olarak kabul edilirse, görsel iletişim de görüntülü bilgi aktarımı olarak tanımlanabilmektedir.

2.4.3. Grafik Tasarım

Farklı yaklaşım ve unsurları kapsayan, çok yönlü bir alan olarak tanımlanan grafik tasarım, matbaacılık ve yayıncılık endüstrisinin gelişimi sonucu ortaya çıkmış ve terim olarak 1950'lerde kullanılmaya başlanmış bir disiplindir. Grafik tasarım, farklı disiplinlerle bağlantılı olup, sanat yönetimi, çoklu sayfa düzenlemesi, yazı bilimleri ve bilgi teknolojilerini de kapsayan görsel bir sanat disiplinidir (Ambrose ve Harris, 2012).

Matbaacılık ve yayıncılık endüstrisinde yaşanan gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış, basılı üretim sürecinde yer alan yazım, tarama işlemi, dizgi, tashih gibi aşamalarda kendisini göstermiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan tüketim ekonomisi, endüstriyel ya da seri üretimlerin paketlenmesi, dergi ve kitapların sayısındaki hızlı artışın bir sonucu olarak grafik tasarıma olan ihtiyaç artmıştır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak grafik tasarımcıların üretim endüstrisi içindeki rolü artmıştır. Önceleri elle dizilen harfler, elle yapılan dizgi gibi işlerle ilgilenen tasarımcı, teknolojinin gelişimiyle birlikte yaratım sürecinin merkezine yerleşmiştir (Ambrose ve Harris, 2012).

Becer'e (2013) göre grafik tasarım "görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de, bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır" (sf. 33). Tasarımın bir problemin çözümü olduğu düşünüldüğünde, grafik tasarımın problemlerin iki boyutlu yüzeyler üzerindeki çözümü olduğu ifade edilebilir. Grafik tasarımcı ise tüm bu süreci yöneten meslek sahibidir ve belirli bir mesajı belirli bir hedef kitleye aktarmakla görevlidir.

Becer'e (2013) göre grafik tasarımcı "sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak şekilde biraraya [bir araya] getiren kişidir" (sf. 36). Grafik tasarımcı yalnızca bir mesaj aktarıcı değil, aynı zamanda bir biçim düzenleyicisidir.

2.4.3.1. Modern grafik tasarımın gelişimi

Johannes Gutenberg'in Çin'deki yüksek rölyef yönteminden etkilenerek 1450'lerde geliştirdiği tipografi tekniğiyle bir kitabı basması grafik tasarımın ve baskı teknolojisinin devrimi olarak kabul edilmektedir. Gutenberg'in geliştirdiği bu yöntem, birbirinden bağımsız, istenildiğinde yerleri değiştirilebilen ve tekrar kullanılması mümkün olan metal parçaların üzerine yerleştirilen yüksek kabartma harflerin kullanılmasını içermektedir. Her harf karakterinin üretimi, eşit yükseklikte kalıpların hazırlanması ve bu kalıplara %80 kurşun, %15 antimon ve %5 kalaydan oluşan alaşım dökülmesiyle gerçekleştirilmiştir (Becer, 2013). Gutenberg mürekkebi ise beziryağı ve lamba isini karıştırarak elde etmiştir.

İtalya Rönesansı'nda Arnold Pannartz ve Conrad Sweynheym tarafından 1467 yılında, Roma Kapital yazısı ile Şarlman küçük harflerinin birleşiminden oluşan ve bugün de kullandığımız çift kodlu alfabe geliştirilmiştir. 16. yüzyılda Fransa'da Claude Garamond ve Geoffroy Tory tarafından hazırlanan yazı karakterleri yüzyıllarca basımevleri ve matbaalar tarafından kullanılmıştır. Tasarımcısının adını taşıyan Garamond yazı karakteri günümüzde de kullanılmaktadır (Becer, 2013).

Sanayi Devrimi'nin etkisiyle kömür, buharlı makineler, fizik ve kimya alanlarındaki gelişimin bir sonucu olarak üretim hızlanmıştır. Bu hız grafik tasarım disiplininde de kendini göstermiştir. Taş baskı (litografi), 1796'da Alois Senefelder tarafından keşfedilip, Godefroy Engelmann tarafından geliştirilmiş, gün geçtikçe ilerlemesini sürdürmüş ve daha büyük boyutlu resimlerin basılabilmesine olanak sağlamıştır. Aynı dönemde bir takım kimyasal işlemlerden geçirilen ağaç hamuru bazlı kağıtlar çok daha ucuz bedellerle satılmaya başlanmış, kağıda erişim kolaylaşmıştır. Fotoğrafın icadıyla birlikte görsellerin kolay bir şekilde kopyalanma süreci mümkün hâle gelmiştir. 1860'lı yıllara gelindiğinde ise Firmin Gillot tarafından fotogravür çalışmaları yapılmıştır (Weill, 2015).

1886'da Ottmar Mergenthaler, basım ve kitap adına bir devrim niteliğinde kabul edilen linotipi keşfetmiştir. Linotip, harflerin bir klavye üzerinde bir araya getirilmesini

sağlamaktadır. Harf kalıplarının bir düzen içinde klavye üzerine yerleştirilmesi ve kalıba kabartma şeklinde kurşun dökülmesiyle gerçekleşen linotip ile onlarca dizgicinin işini tek bir kişi yapmaya başlamış, böylece baskı süresi kısalmış, baskının maliyeti düşürülmüştür. Daha sonraki dönemlerde Tolbert Lanston monotipi (*monotype*) keşfetmiş, monotip varlığını 1970'li yıllara kadar sürdürmüştür. 1905 yılına gelindiğinde basım sektörünün en önemli gelişmelerinden biri yaşanmış, Ira Washington Rubel, kauçuk ruloyu yani ofset baskıyı icat ederek mürekkepten tasarruf edilmesini sağlamıştır (Uçar, 2016; Weill, 2015).

İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle 1837'de ilk tasarım okulu açılmıştır. William Morris, dekoratif sanattan önemli ölçüde etkilenmiş, 1891 yılında Kelmscott Press isimli basım atölyesini kurmuş ve özgün yazı biçimleri üretmiştir. Buna rağmen o dönemin İngiltere'sinde niteliksiz reklamlar egemendir ve standart üretimler yapılmaktadır. Hızla sanayileşen Fransa'da da dekoratif sanatlardaki ilerleme yavaş seyretmiştir. 1880 yılına gelindiğinde Merkezi Dekoratif Sanatlar Birliği kurulmuş olmasına karşın bir sanat ülkesi olan Fransa'da uygulamalı sanatlar geri planda kalmıştır.

Art Nouveau, 1890'lı yıllarda ortaya çıkmış ve yirmi yıl kadar tüm dünyayı etkisi altına almış dekoratif sanat ve tasarım stilidir. Bu süreçte illüstrasyon, kitap ve afiş alanında önemli işler üretilmiştir (Becer, 2013). Art Nouveau akımının önemli temsilcilerinden Fransız Jules Cheret, afiş ve reklam üretimleri yaparken gerçekleştirdiği denemeler sırasında üç ana renk olan kırmızı, sarı ve maviye ilaveten siyahı da kullanarak renkli litografiyi geliştirmiştir. Bu gelişmenin bir sonucu olarak sokaklarda renkli ve büyük boyutlu resimler görülmeye başlanmıştır. Cheret'in afişlerde kullandığı kadın figürleri ve bir marka için aynı imgeyi farklı şekillerde kullanması günümüz reklam kampanyalarının ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Weill, 2015). Cheret'in açtığı yolda yüzlerce sanatçı kendi üslûplarıyla farklı afişler üretmeye başlamıştır ve böylece Paris sokakları grafik unsurlarla donatılmıştır.

Tipofoto yöntemi ile fotoğraf, grafik tasarımda kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf, desene kıyasla gösterilmek istenenin daha net bir yansımasını sağlamıştır. Matbaa sektöründeki gelişmelerin de etkisiyle gazete ve dergi üretimi daha uygun fiyata, daha kısa sürede gerçekleştirilmeye başlanmış, böylece kişilerin de basılı yayınlara ulaşmaları kolaylaşmıştır. Bunun bir sonucu olarak 1900'lü yıllarda sanayi-grafik tasarımcı iş birliği

sağlanmış, sanayici/üretici, ürünüyle gazetede/dergide yer almaya başlamıştır. Dükkanlara yapıştırılan afişler, büyük boyutlardaki reklam panoları ve dergilerin de etkisiyle Amerika reklamın ve basılı yayınların büyük bir tüketicisi konumuna gelmiştir. Aynı dönemde Heinz, New York'taki bir binaya (Şekil. 1) büyük boyutlu bir logosunu yerleştirmiştir (Weill, 2015).



Şekil 1. New York'taki bir binadaki Heinz logosu

(Kaynak: Weill, 2015)

Özetle matbaa endüstrisindeki gelişmeler, üretimin hızlı ve kolay bir hâle gelmesini sağlamıştır. Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak basım makineleri ve matbaa endüstrisi de büyük bir gelişme göstermiş, ahşap baskı yönteminin yerine dökme demir kullanılmaya başlanmıştır. Alman mucit Friedrich Koenig'in 1814'te ürettiği buharlı matbaa makinesi sayesinde saatte bin adede kadar baskı yapılabilme kapasitesine erişilmiştir. Richard Hoe tarafından geliştirilen litografik matbaa makinesi ile baskı kapasitesi daha da artmış, böylece seri üretim süreci başlamıştır. Linotipin gelişmesi ile gazete ve dergi yayımcılığı çok daha kolay şekilde yapılmaya başlanmış, basımı gerçekleşen gazete ve dergi sayısında büyük artış yaşanmıştır. Foto-gravür yöntemi ile, asit kullanımıyla tıpkı aktarım sağlanmış, baskı süreci kolaylaşmıştır (Ambrose ve Harris, 2012).

Becer'e (2013) göre 1900'lü yılların başında ortaya çıkan "Kübizm, Futurizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımları dönemin

grafik tasarımını da yakından etkilemiştir" (Sf. 101). Bu dönemlerde, özellikle Fütürizm'in etkisiyle tipografide yeni söylemler dile getirilmiş, alışılagelmiş tipografi ve imla kuralları göz ardı edilmiş, yeni bir üslûp oluşturulmuştur. Dadacılar rastlantısallığı ön plana çıkarmış, sınırsız bir özgürlüğü savunmuşlardır. Konstrüktivist grafik tasarımda tırnaksız yazı karakterleri, geometrik formlar ve kalın şeritler kullanılmıştır. 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu, biçimin işlevi izlediğini savunmuştur. Okulun grafik tasarıma olan etkisiyle o dönemlerde sade ve işlevsel grafik tasarım üretimi gerçekleştirilmiştir.

Hollanda'da 1917'de De Stijl akımı ortaya çıkmıştır. Simetrik olmayan kompozisyonlar kurulmuş, siyah ve kırmızı renkler baskın olarak kullanılmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde özellikle Amerika'da illüstrasyon kullanımı oldukça yaygın durumdaydı. O dönemde gerçeğine yakın ve ayrıntılı illüstrasyonlar hakimken 50'li yıllardan sonra illüstrasyonlara kavramsal bir bakışla yaklaşılmış ve tasarımcı/sanatçılar tarafından manipülasyon ve kolaj teknikleriyle işler üretilmiştir (Becer, 2013).

1970'lerin sonlarında postmodernist yaklaşımlarla grafik unsurlar üretilmiştir. Birey merkezci yaklaşımı kullanan postmodernist grafik tasarımcılar kendi kişisel tercihlerini baz alarak işler üretmişlerdir. Bu dönemde grafik tasarımın geleneksel yönünden uzaklaşılmış, tasarımcı sanatçı konumuna geçmiş, iletişim unsuru bir kenara itilmiş ve tasarımcı, düşüncelerini sanatsal açıdan ifade etmeye başlamıştır. Bu dönemde üretilen tasarımlarda görsel efektler ve kalabalık görüntüler dikkat çekmektedir. Bunun sebebi bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerdir (Becer, 2013).

Günümüze gelindiğinde globalleşmenin, dijitalleşmenin ve reklam sektöründeki gelişmelerin neticesinde grafik tasarım gelişmesini sürdürmektedir. Bunun yanı sıra günümüz grafik tasarımında, grafik tasarım tarihinin etkilerini görmek de mümkündür (Becer, 2013). Teknolojideki gelişmelerin katkısıyla yeni tasarım araçları yaratılmış, daha hızlı iş üretme yolları geliştirilmiştir. Dijitalleşmenin etkisiyle basılı üretim azalsa da grafik tasarım önemini korumaya devam etmektedir.

2.4.4. Tasarım Süreci

Becer'e (2013) göre "yaratıcılık konusunda kesin ve şaşmaz bir formül ya da kuram yoktur" (sf. 39). Grafik tasarımcının işi alması ve müşteriye teslim etmesi arasındaki

süreç, tasarım süreci olarak tanımlanmaktadır. Becer'e (2013) göre tasarım süreci beş aşamadan oluşmaktadır: "1- Problemin tanımı, 2- Bilgi toplama, 3- Yaratıcılık ve buluş süreci, 4- Çözüm bulma, 5- Uygulama" (sf. 39).

Problemin tanımlanması, tasarım sürecinin ilk adımıdır. Hedef kitlenin analizi, aktarılacak mesaj ve mesajın aktarılma yönteminin belirlenmesi bu aşamada gerçekleşmektedir. Tasarımın amacının belirlenmesi tasarımın temelini oluşturmaktadır. Tasarımın amacı, bir kitleyi bilgilendirmek, propaganda yapmak, sosyal bir mesajı iletmek ya da sadece eğlendirmek şeklinde örneklendirilebilir (Becer, 2013). Tasarımın ulaşacağı hedef kitlenin tespit edilmesi tasarımda belirlenecek üslûpta önemli bir rol oynayacağından dolayı hedef kitlenin özellikleri incelenmelidir. Hedef kitlenin doğru analiz edilmesi mesajın belirlenmesine yardımcı olacaktır. Mesajın iletilmesi için belirlenecek yolun yine hedef kitleye uygun olarak seçilmesi gerekmektedir. Problemin tanımlanması tasarım unsurunun üretilmesinde ilk basamaktır ve bu aşamadaki sorulara verilecek cevaplar tasarımın dilini belirleyecektir.

Bilgi toplamanın amacı problemin çözümünde kullanılmak üzere mümkün olduğunca çok şey öğrenme gereksinimidir. İşin tanımlanmasının ardından müşterinin ihtiyaçlarını öğrenmek, ihtiyaçların karşılanması için önem taşımaktadır. Daha önce o alanda yapılmış olan tasarımları keşfetmek ve incelemek de benzer problemlerin çözümünü gösterdiğinden tasarım sürecinde tasarımcının işini kolaylaştırmaktadır. Bilgi toplama aşamasının müşteriyle entegre bir şekilde yürütülmesi gerekmektedir.

Yaratıcılık ve buluş sürecinde tasarımcı, toplanan bilgilerden faydalanarak bir görselleştirme ya da biçim kazandırma işlemini deneyimlerinden ve izlenimlerinden yararlanarak gerçekleştirir. Buluş sürecinde yaratıcı bir yoldan gidilerek yaratıcı bir sonuç elde etme gayesi vardır. Bu aşamada akla ilk gelen fikir doğru varsayılmamalı, düşünsel sürece odaklanarak doğru ve mümkünse yeni bir fikre ulaşılmalıdır (Becer, 2013).

Çözüm bulma süreci, yaratıcılık ve buluş sürecinde ortaya konulan problemin olasılıklarının araştırılmasının ardından mevcut olasılıklar hakkında karar verilmesi ve araştırma süreçlerinin sona erdirilmesidir. Çözüm bulma aşamasında, gelinen aşamaya kadar elde edilen verilerin bir süzgeçten geçirilerek, nesnel bir gözle incelenmesi gerekmektedir.

Tasarım sürecinin son aşamasında, daha önceden bulunan çözüm yolunun doğru bir şekilde uygulanması yer almaktadır. Önceki süreçlerde ve uygulama aşamasında müşteri ile doğru ilişkiler içinde olmak, toplanan bilgilerin karşılıklı kontrolünü sağlamış olmak uygulama aşamasında tasarımcının işini kolaylaştıracak, tasarımcı ve müşterinin ortak bir paydada buluşmasına imkân sağlayacaktır.

2.4.5. Tasarımı Oluşturan Ögeler

Her disiplinde olduğu gibi grafik tasarımda da belirli ögeler ve unsurlar mevcuttur. Becer (2013) bir grafik tasarım ürününün oluşturan ögeleri çizgi, ton, renk, doku, biçim, ölçü ve yön şeklinde ifade etmiştir (sf. 56).

Çizgi, grafik tasarımda kullanılan ilkelerden biridir. Çizgi formu, düz ya da kıvrımlı olabileceği gibi kesik ya da düz, kalın ya da ince olabilir. Çizgi oval hatlara sahip olabilir, aksine daha keskin de olabilir. Çizginin özellikleri anlatılmak istenenin verilmesinde, mesajın aktarılmasında yol gösterir. Bir tasarımın ortadan bir çizgiyle ayrılmış olması, tasarımın ikiye bölündüğü mesajını verir. Çizgiler kullanım tarzına bağlı olarak mesaj aktarımına katkı sağlar. Örneğin yatay çizgi durağanlık belirtirken, çapraz yerleştirilmiş çizgiler canlılık hissi vermektedir.

Ton, tasarımda kontrast sağlamak amacıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Tasarımlarda en çok bulunan tonlar gri çeşitleri ve siyahtır. Siyah, beyaz ve bu ikisinin arasındaki griler, renk değil ton olarak kabul edilmektedir. Beyaz, saflığın, temizliğin ve sadeliğin tonudur, olumlu ve kabul ettirici bir tavra sahiptir. Aynı zamanda beyaz, barışın sembolü olarak da bilinmektedir. Bundan dolayı savaş durumunda beyaz bayrak teslim olmayı ve barışı ifade etmektedir (Uçar, 2016). Siyah ise Batı kültüründe ölümü ve yas tutmayı ifade eder. Aynı zamanda resmiyetin tonudur. Siyah, baskı teknolojisinde koyuluğu belirleyen tondur ve baskı rengi olarak ifade edilen CMYK içinde K *(Key)* anahtar kısaltmasıyla yer alır. Siyah, ışığın soldurucu özelliğine karşı en dayanıklı ton olduğu için metinler genellikle siyah yazılmaktadır (Uçar, 2016).

Işıkla birlikte var olan renkler fiziksel bir oluşumdur. Renkler önemli bir tasarım ögesi olmanın ötesinde kişiler üzerinde farklı duygular uyandırabilmektedir. Bu duygular kişilere ve toplumlara göre değişkenlik gösterebilse de birçok renk genellenebilir özelliğe sahiptir. Renkler sıcak ve soğuk renkler olarak ikiye ayrılır. Sıcak renkler, uyarıcı bir

özelliğe sahipken soğuk renkler kişiler üzerinde bir dinginliğe sebebiyet verirler. Tüm renkler üç ana renk pigmentinin karışımından meydana gelmektedir. Bu üç ana renk: kırmızı, mavi ve sarıdır. Bu ana renklerden herhangi ikisinin eşit oranda karıştırılması ile ara renkler elde edilmektedir. Kırmızı ve mavi karıştırıldığında mor, mavi ve sarı karıştırıldığında yeşil, kırmızı ve sarı karıştırıldığında ise turuncu renk elde edilmektedir. Mor, yeşil ve turuncu ise ara renklerdir. Ana ve ara renklerin birbiriyle karıştırılması ile farklı renkler elde edilmektedir. Bir rengin tonu açıklık veya koyuluğuyla belirlenir. Renge beyaz eklendiğinde tonu açılır, siyah eklendiğinde ise koyulaşır. Yeşil ve mavi renkler ve tonları soğuk renkler; kırmızı ve sarı renkler ise sıcak renkler olarak kabul edilmektedir (Becer, 2013; Uçar, 2016).

Renkler psikolojik olarak izleyiciye mesaj iletmektedir. Suyun ve gökyüzünün rengi mavi; sadakat ve içtenliğin rengi olarak kabul edilmektedir. Güven verici bir renktir. Kırmızı cesaretin rengidir ve harekete geçirici bir özelliğe sahiptir. Tutkunun rengi olarak kabul edilmesinin yanı sıra şiddet ve saldırganlığı da çağrıştırabilmektedir. Yeşil; doğanın rengi olmasından dolayı tazelik, verimlilik kavramlarıyla anılmaktadır. Huzur verici bir renk olmasının yanı sıra kıskançlık hissi de uyandırabilmektedir. Sarı; iyimserlik, içtenlik ve sağlığın sembolüdür. Altın sarısı renk özellikle Doğu kültürlerinde kutsal renk kabul edilirken Batı'da ihanet ve korkaklığın simgesi olarak kabul edilmektedir (Becer, 2013; Uçar, 2016).

Renkler tasarım dünyasında tasarımcıya birçok olanak sunmaktadır. Ambrose ve Harris'e (2012) göre renk "tasarıma hayat verebilir, hiyerarşik düzen sağlayabilir, önemli bilgileri vurgulayabilir ve tasarıma hareketle duygu katabilir" (sf. 156). Grafik tasarımcı bir tasarımda renklerin kültürel çağrışımına, hedef kitlenin renk tercihlerine, tasarım üretilen firmanın, ürün ya da hizmetin karakterine ve tasarımdaki üslûp biçimini dikkate alarak renk seçimi yapmalıdır (Becer, 2013). Tasarımın üretileceği mecraya göre renk unsurları belirlenmektedir. Eğer basımı gerçekleştirilecek bir tasarım hazırlanıyorsa kağıdın türü, kullanılacak mürekkep, kağıdın mürekkep emilimi gibi unsurlar göz önünde bulundurulmalıdır. Matbaada üretilecek bir iş için dört ana rengi içeren CMYK renk alanı tercih edilmelidir. Eğer ekranda gösterilecek bir tasarım hazırlanıyorsa RGB renkleri kullanılmalıdır (Ambrose ve Harris, 2012). Renk bir tasarımda vurgulamayı ve kullanıma bağlı olarak etkileyiciliği artırıcı özellikler taşır. Çünkü renk çoğu zaman biçimlerden daha önce algılanmaktadır.

Doku, fiziksel temas olmaksızın gözle yapılan dokunma etkisi olarak tanımlanabilmektedir. Bir yüzey üzerindeki tekrarlara dayanan biçimsel düzen dokuyu oluşturmaktadır. Grafik tasarımda kullanılan kağıtlar üretim aşamalarında farklı dokular kazanırlar. Kağıt, düz veya grenli, yumuşak veya sert olabilir (Becer, 2013). Farklı kağıtlara dokunulduğunda tüketicide farklı hisler uyanabilmektedir. Ekrana üretilen bir işte de doku kullanımı mümkün hâle gelmiştir. Bir kağıt dokusunun zemine yerleştirilmesi ekrana bakan kişide kağıda dokunuyormuş hissi oluşturabilmektedir.

Tasarımda biçim, tek bir çizgiyle, kesişen çizgilerle, kıvrımlı yapıdaki çizgilerle, kalın veya ince bir çerçeveyle, farklı tonların bir arada kullanımıyla oluşturulabilmektedir. Biçim tasarım bütünlüğünün sağlanabilmesi için kullanılan önemli unsurlardan biridir.

Tasarımda ölçü, değişiklik gösterebilmektedir. Küçük veya büyük boyutlu kullanılan tasarım ögeleri tasarımda bir denge oluşturmakta ve bu şekilde tekdüzeliğin önüne geçilmektedir. Tasarımda vurgulanmak istenen öge büyütülerek ön plana çıkarılabilmekte, algılanabilirliği ve etkisi artmaktadır. Tasarımda, önemi diğerlerine kıyasla daha düşük olan tasarım ögeleri veya bir alt metin, boyutu küçültülerek tasarımda yer alabilmektedir.

Yön, tasarıma hareket katmak için sıklıkla kullanılan tasarım ögelerindendir. Kullanılan çizgilerin, metinlerin, noktaların farklı yerlere doğru yöneltilmesi tasarımda yönü belirlemektedir. Tasarımcı aktarmak istediği mesaj doğrultusunda tasarımda yönlendirme yaparak bir hareket katabilmektedir.

2.4.6. Tasarım İlkeleri

Özellikle 20. yüzyılın akım ve üslûplarının tasarım ilkelerinin oluşmasında etkisi büyüktür. Tasarım ilkeleri zaman içinde gelişimini ve varlığını sürdürmüştür. Buna rağmen hiçbir tasarım ilkesi kesin ve sorgulanamaz bir kural niteliği taşımamaktadır. Beş temel tasarım ilkesi mevcuttur. Bunlar: denge, orantı ve görsel hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük ve vurgulamadır (Becer, 2013).

2.4.6.1. Denge

Tasarım ilkelerinin ilki olan denge, tasarım için vazgeçilmez unsurlardan biridir. Denge, tasarımı oluşturan çizgi, ton, renk, doku, biçim, ölçü ve yönlerin görsel olarak birbiriyle

uyumlu ve ahenk içinde bir kompozisyon oluşturmasıdır. Tasarımda denge simetrik ya da asimetrik olarak sağlanabilmektedir. Küçük olan ögenin büyük olanla ilişkisi, renklerin kendi içindeki ilişkileri de tasarımda denge için önemli unsurlar arasındadır.

Simetrik denge, orantısı doğru kurulmuş, birbiriyle uyum içinde olan parçaların oluşturduğu yapı olarak ifade edilebilmektedir. Simetri, eşit şekilsel özellikteki iki unsurun hayali bir çizginin iki yanına yerleştirilmesiyle gerçekleşmektedir. Birbirine benzeyen yapıların oluşturduğu düzenli denge de simetriye bir örnektir. Simetrik unsurlar net bir görüntü sağladığından dürüstlük ve saygınlığın temsili simgesi olarak kabul edilmektedir.

Asimetrik denge, 1900'lü yıllarda ortaya çıkan modern sanat ve tasarım akımlarının simetriyi reddetmesi ve üretimde standart dışı uygulamaları savunması ile ortaya çıkmıştır. Asimetrik denge, simetri yoksunluğu ya da bütüne ait parçaların arasındaki belirli bir düzende gerçekleştirilmiş bir noksanlık anlamına gelmektedir. Asimetrik dengede birbiriyle benzeşmeyen yapılar arasındaki dinamik bir dengeden söz edilmektedir. Becer'e (2013) göre asimetrik denge "duygu yüklü ve dışavurumcudur" (sf. 66).

Simetriyle kurulan dengede durağanlık hakimken, asimetriyle kurulan denge daha dinamik ve hareketlidir. Simetrik dengede kurallar egemenken, asimetrik dengede rastlantısallık hakimdir. Denge unsuru olarak simetrik ya da asimetrik dengenin kullanılması tasarımda iletilmek istenen mesajın içeriğiyle doğrudan ilişkilidir.

Siyah-beyaz bir tasarıma eklenen renk tasarımın dengesini kendi üstüne çekmektedir. Küçük boyutlu ögelerin hâkim olduğu bir tasarıma eklenen büyük boyutlu bir öge tasarımda denge unsurunu yeniden sağlamaktadır.

2.4.6.2. Orantı ve görsel hiyerarşi

Tasarım yüzeyinde, birden fazla görsel ögenin bir araya getirildiğinde bir düzen içinde olması için boyutlarının düzenlenmesi gerekmektedir. Bu düzenleme tasarımda orantı ile mümkün olmaktadır. Kullanılan görsel ögelerin eni boyu, uzunluğu kısalığı, genişliği darlığı, alçaklığı yüksekliği, renkli olanın renksiz olanla ilişkisi ve bir arada oluşlarıyla meydana getirdikleri kütle ile tasarım yüzeyi boyutunun birbiriyle bir orantı içinde olması durumudur. Bir tasarımı oluşturan ögelerin birbirleri ile orantısı tasarımda verilmek

istenen mesajı doğrudan etkilemektedir. Çünkü orantısal olarak doğru olmayan tasarım, tekdüze bir yapıya sahip olacağından hedef kitle üzerindeki etkisi kısıtlı olmaktadır.

Doğadaki orantısal uyum, sanatçılar ve tasarımcıları derinden etkilemiştir. Sanatçılar eserlerinde doğadaki orantı sisteminden esinlenmişlerdir. Kar tanelerinde ya da bir ağacın dallarında orantısal bir düzen bulunmaktadır. Kaynağı doğa olan altın oran, iki ögeden küçüğün büyüğe oranı ve büyük olanın bütüne oranının eşit olmasını ifade eden matematiksel terimdir. Eski çağlardan bu yana sanattan mimariye, modadan grafik tasarıma pek çok disiplinde en doğru uyumun ve orantının oluşturulması için altın orandan faydalanılmıştır. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer gibi usta sanatçılar eserlerindeki orantıyı altın oran ilkelerine göre belirlemişlerdir (Becer, 2013).

Tasarımı oluşturan ögelerin aktarılmak istenen mesaj doğrultusunda boyutlandırılması görsel hiyerarşi ile açıklanmaktadır. Tasarımda tipografinin büyük boyutlarda kullanılması metne vurgu yapıldığı anlamı taşımaktadır. Bir illüstrasyon ya da bir fotoğraf tasarım yüzeyinde büyük bir yer kaplıyorsa o tasarımda öncelikli gösterilmek istenen şey illüstrasyon ya da fotoğraftır. Görsel hiyerarşi boyutlandırmanın haricinde renkle, açıklık ya da koyuluk değerleriyle de sağlanabilmektedir. Tasarım yüzeyinde beyaz boşluk ön planda ise temiz bir görünüm elde edilmek istenmiştir. Siyah beyaz bir tasarımda dikkat çekilmek istenen bölgeye eklenecek bir renk ile de görsel hiyerarşi oluşturulabilmektedir.

2.4.6.3. Devamlılık

Devamlılık tasarım ilkeleri içinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü tasarımda kullanılan ögelerin gözün takip yönüne göre yerleştirilmesi gerekmektedir. Tasarımın hedef kitlesinde bulunan kişi gözü aracılığıyla tasarım yüzeyindeki ögeler arasında geçiş yapmaktadır. Göz bir çizgi boyunca hareket ederek tasarımı anlamlandırmaktadır. Ögeler arasında geçişler yaparken bir kesinti yaşanmıyorsa tasarımda devamlılık sağlanmış denilmektedir (Becer, 2013).

Tasarımcı, tasarım yüzeyinde vermek istediği mesajı gözün algı hareketlerine göre konumlandırmak ve görsel devamlılığı sağlamak görevindedir. Tasarım sürecinde tasarımcı, okuyucunun dikkatini dağıtmayacak ve mesajı doğru bir şekilde iletecek şekilde hareket etmelidir. Göz genellikle soldan sağa ve yukarıdan aşağıya hareket ederek algılamaktadır. Tasarımda büyük olan öge, küçük olana kıyasla daha önce

algılanmaktadır. Aynı doğrultuda koyu tonlar açık tonlardan, renkli ögeler renksizlerden daha önce algılanmaktadır (Becer, 2013). Çünkü büyük olan, koyu tonlara sahip olan ve renkli olan daha dikkat çekicidir ve izleyicinin gözü bu alanlara kaymaktadır.

Bir tasarım serisinde de devamlılık sağlanabilmektedir. Aynı seriye ait kitaplar, dergiler, bir ürün dizisinin türevleri de bütünün parçası olarak kabul edilmekte ve bu serinin her bir ögesi arasında da görsel devamlılık sağlanabilmektedir. Derginin sayfaları kendi içinde bir devamlılıkla tasarlanmışsa dergide devamlılık sağlandığı anlamına gelmektedir. Tasarımda kullanılan dil, görsel kullanımı, fotoğraf ya da illüstrasyonlardaki dil birliği, tipografi kullanımı ve renk seçimi görsel devamlılığın sağlanması için kullanılabilecek unsurlardandır. Örneğin bir yayınevinin ürettiği kitapların kapaklarında logonun aynı konumda ve aynı büyüklükte olması okuyucu kitlenin belleğinde yer edinecektir. Kitap kapaklarında kullanılan yazı karakterinin aynı yazı ailesine mensup olması, metinlerin hizalanması, metinlerin büyüklükleri, kullanılan aynı ya da benzer renkler ve tonlar, kapakta yer verilen görselin fotoğraf mı yoksa bir illüstrasyon mu olduğu görsel devamlılığın sağlanmasında kullanılan unsurlara verilebilecek örneklerdendir.

Fakat tasarımlarda görsel devamlılık sağlanmak istenirken düşülen yoğun tekrar tekdüzeliğe sebebiyet verebilmektedir. Görsel devamlılık sağlanırken aşırıya kaçılmamalı, her bir tasarım kendine özgü karakterini de yansıtmalıdır.

2.4.6.4. Bütünlük

Bir tasarım yüzeyi üzerinde birden çok grafik tasarım ögesi yer almaktadır. Bu ögelerin bütünsellik oluşturacak şekilde derlenmesi ile tasarımda bütünlük sağlanmaktadır. Tasarım yüzeyinde bütünselliğin oluşturulması birden çok ögenin meydana getirdiği karmaşıklıktan kurtulmaya ve izleyicinin daha kolay algılamasına imkan verecektir.

Bütünlük, tasarımda kullanılacak ögelerin bir ahenk içinde sınıflandırılması ve bir düzen içinde tasarım yüzeyine yerleştirilmesi ile sağlanmaktadır. Göz, benzer özellikler taşıyan nesneleri birlikte algılamaktadır. Benzer boyuta, dokuya, tona, renge ve mesaja sahip ögeler birbirleri arasında grup oluşturmaktadır. Bu grupların tasarım yüzeyine yerleştirilmesi kolay algılanmasına katkı sunmaktadır. Tasarımda bütünlük benzerlikle sağlandıysa bütünlüğü bozan unsur öne çıkmakta ve dikkat çekmektedir. Diğer ögeler bir

bütünlüğe sahip ve öncelikli gösterilmek istenen bütünün dışında ise göz öncelikli olarak bütünlüğü bozan unsuru algılamaktadır.

Tasarım yüzeyinde bütünlüğü sağlamak için çerçeve yaygın olarak kullanılmaktadır. Çerçeve kullanımı ile tasarım unsurları hizalanarak ve bir arada bulunarak bütünlük oluşturulabilmektedir. Tasarımda kullanılan beyaz boşluklar ise tasarımın daha bütün görülmesini sağlamalarının yanı sıra gözün diğer tasarım ögelerini algılamasını kolaylaştırmaktadır. Tasarımda görünür ya da görünmez yönlendirici çizgiler arayıcılığıyla da bütünlük sağlanabilmektedir. Dikey ya da yatay olarak bulunabilen bu yönlendirici çizgilerden genellikle görsel ve metin hizalamalarında yararlanılmaktadır.

Çoklu sayfa tasarımlarında sayfalar arası uyumu yakalamak bütünlükle açıklanabilmektedir. Dergi ya da kitap tasarımlarında benzer ögelerin bir arada yerleştirilmesi bütünlüğün sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Sayfalarda kullanılan renklerin aynılığı ya da benzerliği, uyumlu ya da tek bir yazı karakteri ailesinin kullanılması ve tasarımın genelinde kullanılan üslûp çoklu sayfa tasarımında bütünlüğü sağlamanın yollarındandır.

2.4.6.5. Vurgulama

Tasarım yüzeyinde pek çok tasarım ögesi yer almaktadır. Bu ögelerden birinin ya da birkaçının ön plana çıkarılması vurgulama ile ifade edilmektedir. Tasarımın içerdiği mesaj, hedef kitlenin özellikleri, tasarımda ön plana çıkarılmak istenen unsur vurgulamayı belirleyecektir. Tasarımda vurgulanacak unsur belirlenirken doğru seçim yapılmalı, tasarıma başlarken vurgulanacak öge belirlenmelidir. Bir tasarım yüzeyinde çok sayıda vurgu varsa orada vurgulama yapıldığından söz edilememektedir (Becer, 2013). Çünkü vurgulamanın ön plana çıkarma işlemi olduğu kabul edildiğinde tasarımdaki ögelerin tamamının ön plana çıkarılması hiçbirinin ön plana çıkarılmaması anlamına gelmektedir.

Vurgulanacak öge belirlendikten sonra vurgulama, boyutun büyütülmesi, kalınlaştırılması, renginin ya da tonunun farklılaştırılması gibi yöntemleriyle verilebilmektedir. Tasarımda bir ögenin vurgulanması dikkat çekmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle tasarımın hedef kitlesinin, tasarımdaki mesajı daha kolay algılaması sağlanmaktadır.

2.5. Tipografi

Yazının her yerde olduğu, satın alınan bir ögenin üzerinde, sokaklardaki afişlerde, tabelalarda, dergilerde, kitaplarda ve daha pek çok yerdeki kaçınılmaz varlığı kabul edildiğinde tipografinin önemi anlaşılacaktır.

Yazı, belirli bir düzenle yerleştirilen harflerin konuşma dilindeki sesleri temsil etmesi, düşüncelerin görselleştirilerek aktarılmasıdır. Tipografi ise bir tasarım yüzeyi üzerindeki harflerin düzenlenmesini kapsayan uzmanlık alanıdır (Ambrose ve Harris, 2014).

Terim olarak tipografi ilk kez Gutenberg'in metal harf kalıplarını tanımlarken kullanılmıştır. Günümüze gelindiğinde ise yazıya dair tasarım odaklı özellikleri ve yazı üretim teknolojisini kapsayan uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir (Becer, 2013). Etimolojik olarak incelendiğinde Yunanca yazım *(typos)* ve yazmak *(graphein)* kelimelerinin birleşiminden meydana gelen tipografi *(typography)*, yazıyı oluşturan harflerin baskı süreci ve ekrandaki izleri göz önünde bulundurularak tasarlandığı, okunurluğun ön planda olduğu görsel ayarlamalara dayanan çalışma sahasıdır (Erdal, 2015).

Ambrose ve Harris (2012) tipografiyi "yazılı bir fikre görsel bir biçim verilmesi" olarak tanımlamışlardır (sf. 38). Yazılı fikrin görselleştirilmesi baskının icadından bu yana süregelmiş, yüzyıllar boyunca yayıncılar, basım işlemini gerçekleştiren kişiler ve tasarımcılar yazının kağıt üzerindeki görüntüsü üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Twemlow, 2011). Uçar (2016) tipografiyi "yazı ile sanat yapma" olarak tanımlamıştır (sf. 106).

İnsanlık tarihi boyunca bireyin iletişim kurma ihtiyacının bir sonucu olarak görsel iletişimin yanı sıra sözlü iletişimi de kullanılmıştır. Seslerden meydana gelen sözlü/işitsel iletişim, işaretler ve semboller aracılığıyla yazı boyutuna geçmektedir. Harfler dizisi olarak tanımlanan alfabe, dil aracılığıyla meydana gelen seslerin ifade edildiği işaretler sistemidir. Alfabeyi oluşturan harflerin her birinin ses dilinde karşılığı olmasına rağmen tek başlarına bir anlam ifade etmezler. Harflerin bir araya gelmesiyle oluşan kelimeler ve kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşan cümleler aracılığıyla anlam açığa çıkmaktadır. Anlamın ötesinde harflerin oluşturduğu görsel ifadeler evreni, grafik tasarımın ana çalışma alanlarından biri olan tipografinin konusudur. Grafik tasarımcının dahil olduğu süreçle birlikte salt metin bir tasarım unsuruna dönüşmektedir.

Uçar'a (2016) göre "yazı ve tipografinin geçmişi insanlığın geçmişidir" (sf. 108). Yazı, tarih boyunca pek çok evreden geçerek günümüze ulaşmıştır. Eski Mısır'da sembollerden meydana gelen hiyeroglifler resimsel simgelerden oluşmaktaydı. Fenikeliler, MÖ 1500'lü yıllarda kavramları ifade ederken resimsel bir ifade biçimi tercih etmiş, bu ifadelerin bir araya gelmesiyle yazının temelleri atılmıştır. Yazının yaygınlaşması iletişimi ve bilgiye erişimi kolaylaştırmıştır. İlk evrelerinde kil, taş ve deri üzerine aktarılan yazı, yoğun işçilik gerektirmekteydi. Zaman içinde parşömen ve kağıdın icadıyla birlikte yazının yayılma ve ulaşılma hızı artış göstermiştir. Kağıdın gelişimine kadarki süreçte uygarlıklar yazı yazabilecekleri nesneler üzerine denemeler yapmışlardır. İbraniler yazı yazmak için deri yüzeyini kullanırken Persliler bambu örgüsü, Çinliler ipek yüzeyleri kullanmışlardır (Uçar, 2016).

Yazıdaki tüm bu gelişmelerin sonucunda uygarlıklar bilgi ve belgelerin çoğaltılması yöntemiyle olası kayıpların önüne geçilmesini istemişlerdir. Taşa işlenen motiflerin MÖ 5000'li yıllardan beri kullanılan yüksek baskı yöntemiyle deri ve kağıt yüzeylere aktarımı sağlanmıştır. İlk örneklerine Çin'de rastlanan ahşap baskı yöntemiyle baskı süreci daha kolay şekilde gerçekleştirilmiştir. 1450 yılında Alman kuyumcu Johannes Gutenberg'in metal harfleri kurşun alaşımıyla dökmesi yazı alanında bir devrim olarak kabul edilmektedir. Metal harf kalıplarının kullanılmaya başladığı süreçlerde *gothic* yazılar etkisini sürdürmüş, tırnaklı yazı karakterleri kullanılmıştır. Harflerin birbirinden ayrı unsurlar olarak dizilmesinin mümkün olmasıyla birlikte yeni yazı karakterleri üretilmeye başlanmıştır (Uçar, 2016).

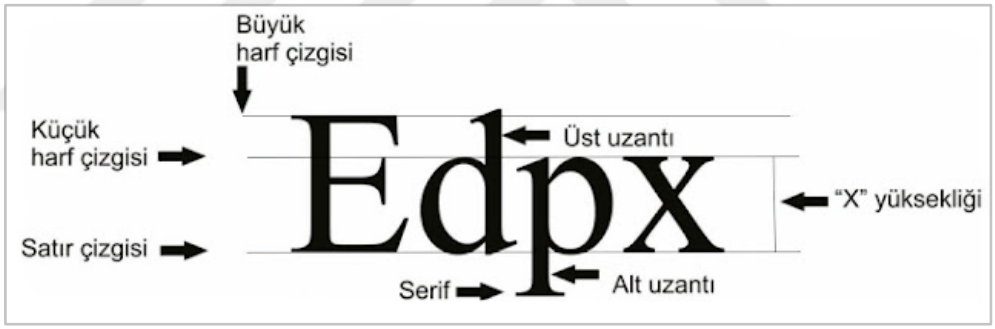
Klasik tipografi anlayışında bilgi aktarımının açık bir şekilde sağlanması amaçlanmıştır. Gelişen süreç içinde tipografi de değişim göstermiş, yazının bilgi aktarımı özelliğinin yanı sıra görsel tasarım unsuru olarak kabul edilmesi ile yazı bir tarz ve karaktere bürünmüştür. Algılanabilirlik ve okunabilirlik işlevlerinin ötesinde tipografi, tasarım unsuruna bir karakter kazandırma işlevine de sahiptir. Grafik tasarımcılar mesaj aktarımını tipografi aracılığıyla yazıya biçim vererek gerçekleştirmektedirler.

Tarih boyunca gelişen, dönüşen ve biçimsel bir evrime maruz kalan harf görsel formu, matematiksel hesaplamalar ve estetik kaygıların etkisiyle tekrar ve tekrar tasarlanmıştır. Tipografi, grafik tasarım alanındaki neredeyse her üretimde var olmuştur. Dolayısıyla harflerin anatomisinin kavranması önem teşkil etmektedir.

2.5.1. Tipografi Terimleri

Gutenberg'in hurufatı (hareketli harfler) keşfi ile birlikte ortaya çıkan dizgi sistemi, kurşun alaşımla dökülen metal harflerin el işçiliği yardımıyla dizilmesi prensibiyle çalışan yöntemdir. Bu elle dizgi yapılması yöntemi tipografi tanımlarının oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Günümüzde hâlen kullanılan birçok terimin çıkış noktası hurufatın yani metal döküm harflerin dizgisine dayanmaktadır.

Harfler, rakamlar ve noktalama işaretlerinden oluşan tipografik karakterler, gözle görülmeyen bir yatay satır çizgisi üzerine yerleştirilmektedir. Küçük harflerin standart yüksekliği, tepe noktasından satır çizgisine olan uzaklığıyla, yani "x yüksekliği" ile ifade edilmektedir. "x" harfi standart yüksekliğin en net ölçülebildiği harftir. "b, d, k, l, t" gibi harflerin x yüksekliğinden üstte kalan uzantıları "üst uzantı" olarak adlandırılmaktadır. "g, ğ, p, q" gibi harflerin x yüksekliğinden altta kalan uzantıları "alt uzantı" olarak tanımlanmaktadır. Tipografik karakterlerin temel hatlarının alt ve üst kısımlarında bulunan çıkıntılar ise tırnak *(serif) olarak* isimlendirilmektedir.



Şekil 2. Harflerin sıralandığı yatay çizgiler

(Kaynak: Becer, 2013)

Büyük harfleri tanımlarken "uppercase, majiskül, kapital", küçük harfleri tanımlarken "lowercase, miniskül" ifadeleri kullanılmaktadır. Harfler, rakamlar, noktalama işaretleri kalınlık incelik durumlarına göre kategorize edilebilmektedir. Bunlara, tam beyaz *(extralight)*, beyaz *(light)*, yarım siyah *(medium)*, siyah (bold), tam siyah *(extrabold)* gibi örneklerle sınıflandırılmaktadır (Becer, 2013).

Yazıyüzü *(typeface)*, harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ve sembollerden oluşan, her biri birbiriyle eşdeğer özellikler barındıran, bütünsel tipografik dizinin adıdır. Bir

yazıyüzünü oluşturan unsurlar büyük harfler, küçük harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ve diğer semboller olarak ifade edilmektedir.

Punto, tipografik ölçüleri standartlaştırmak adına yazı tasarımcısı Pierre Simon Fournier de Jeune tarafından geliştirilmiş bir ölçü birimidir. Uluslararası geçerliliği olan puntonun milimetrik karşılığı 0,37518'dir. Bir harfin ya da rakamın tipografik ölçüsünün belirlenmesinde yine el dizgisinde kullanılan metal harf bloğunun yüksekliği esas alınmaktadır (Becer, 2013).

Tipografik unsurlar arasında arasındaki boşluklar *espas* kavramı ile ifade edilmektedir. Tipografide boşluklar, harfler arası boşluklar *(kerning, tracking, letterspacing)*, sözcükler arası boşluklar ve satırlar arası boşluklar *(leading)* olarak üç gruba ayrılmaktadır. Metal harf dökümlerinde harf kalıplarına göre daha kısa olması sebebiyle mürekkeple temas etmeyen "kadrat" adı verilen metal parçalarının kullanılmasıyla harfler, sözcükler ve satırlar arasındaki boşluklar ayarlanmıştır. Bilgisayar teknolojisinde ise boşlukların düzenlenmesi ünite *(unit)* birimiyle gerçekleştirilmektedir. Ünitelere artı ya da eksi değerler verilerek harfler, sözcükler ya da satırlar arasındaki boşluk düzenlenmektedir. Dizgi sistemlerinde boşluk düzenlemelerin optik ilkelere göre ayarlanması işlemine ise uyumlama *(kerning)* adı verilmektedir (Becer, 2013). El dizgisinde harfler, sözcükler ve satırlar arasındaki boşlukların metal kalıplar aracılığıyla sağlanması tasarımcıyı kısıtlamıştır. Bilgisayar tabanlı dizgi sistemlerinde ise boşluklar tasarımcının isteği doğrultusunda bir sınır olmaksızın verilebilmektedir. Tasarımcı satırlar arasına büyük boşluklar verebilmesinin yanında dilerse satırları üst üste gelecek şekilde boşluksuz ya da az boşluklu olarak da konumlandırabilmektedir.

Bir yazı karakterinin farklı kalınlıklarda, daraltılmış, genişletilmiş, italik ve kontur çizgili hâllerinin bir arada oluşturduğu çeşitlemeler yazı ailesi (type family) olarak tanımlanmaktadır. Bir yazı ailesinde yazının inceden kalına formlarının yanı sıra italik halleri de bulunabilir. Kalın diye ifade edilen "medium, semi-bold, bold, extra-bold, ultra-bold" gibi yazıtipleri genellikle başlık yazımında ya da vurgulamada kullanılmaktadır. Bir yazının yarım siyah formu "regular, normal, roman ya da book" şeklinde isimlendirilmektedir. Yazının et kalınlığının ince olduğu durumlarda ise yazı "light, thin, slim, hairline" şeklinde ifade edilmektedir. Bir yazı karakteri daraltılmış olarak kullanılırsa "condensed ya da narrow", genişletilmiş olarak kullanılırsa "extended ya da

expanded” olarak isimlendirilmektedir (Becer, 2013). Aşağıda yer alan şekilde bu araştırmanın yazımında da kullanılan Times New Roman yazıyüzünün farklı yazıtipleri yer almaktadır.



Şekil 3. Times New Roman yazıyüzü

2.5.2. Tipografide Okunabilirlik

Dinamik bir iletişim aracı olan tipografide mesajın aktarılması yazılar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Tipografinin işlevinin belirli bir amaç doğrultusunda hedef kitleye bir mesaj aktarmak olduğu düşünüldüğünde okunabilirlik, mesajın aktarımındaki en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Hedef kitlenin iletilmek istenen mesajı en az çabayla ve zorlanmadan algılayabilmesi beklenmektedir. Bunun yanı sıra, sadece okunaklı bir yazının varlığı da tek başına yeterli olmamaktadır. Harflerin, rakamların, noktalama işaretlerinin dizim şekli ve tasarım yüzeyindeki beyaz boşluklar da okunabilirliği etkileyen unsurlardandır. Bir yazının okunabilirliği sayesinde tipografi, nesnel bir bilgi aktarım aracına dönüşebilmektedir.

Alfabeyi oluşturan harflerin birbirinden bağımsız bir biçimsel formu mevcuttur. Bu formların birbiriyle uyum içinde bulunması ile metinler meydana gelmektedir. Bu metinlerin dizildiği yazı karakterinin seçimi, harfler, sözcükler ve satırlar arasındaki boşluklar, metnin tasarım yüzeyine hizalanması ve bu hizalanma sonucu oluşan beyaz boşluklar okunabilirliği doğrudan etkilemektedir.

Sözcüklerin küçük harflerden oluşması büyük harflerden oluşmasına kıyasla daha kolay okunabilmektedir. Büyük harflerin uzantıları eşit olduğu için gözün algılaması zorlaşmaktadır. Küçük harfler ise değişken uzantılara sahip olduğundan dolayı metnin algılanma süresi büyük harflere kıyasla daha kısadır. Dolayısıyla göz bir ahenk içinde harfleri takip ederek okuma eylemini gerçekleştirebilmektedir.

Yazı karakterinin tırnaklı ya da tırnaksız olması da okunurluğu etkileyen faktörler arasındadır. Tırnaklı yazı karakterleriyle dizilen uzun metinler tırnaksız metinlere kıyasla daha okunaklı olduğu kabul edilmektedir. Bu durum tırnakların karakter hareketlerini desteklemesi ve karakterlerin ayırıcı durumlarını ön plana çıkarmasından kaynaklanmaktadır (Becer, 2013).

Basılı unsurlarla göz arasındaki uzaklığın 25-35 santimetre olduğu kabul edildiğinde yazı karakterinin puntosunun seçimi de okunurluk için önemli bir etkendir. Özellikle uzun metinlerin daha kolay algılanabilmesi ve okunabilmesi için dokuz ila on iki punto aralığında dizilmesi gerektiği kabul edilmektedir. Bu koşullar standart bir okuyucu kitlesi için geçerliyken, okumaya yeni başlamış çocuklar ve yaşı ilerlemiş yetişkinlerin okuma sürecinde daha anlaşılabilir yazı karakterlerinin daha büyük puntolarla dizilmesi gerekmektedir (Becer, 2013).

Satırların uzunluğu ya da kısalığı da okumayı etkileyen önemli faktörlerdendir. Satırların olması gerekenden kısa ya da uzun olması da okuyucuyu yoran etkenlerdendir. Satırların uzaması bir alt satırın bulunmasını zorlaştırırken satırların kısa olması da gözü dikey hareket etmeye yönlendirmektedir. Satır aralarındaki boşlukların dar olması da okumayı güçleştiren faktörlerdendir. Satır arası boşlukların artması okumayı kolaylaştırmaktadır. Satır arasında olması gerekenden fazla boşluk bırakılması da odak kaybına yol açarak okumayı güçleştirmektedir.

Yazı ailesinde yer alan çok ince karakterlerle dizilen yazıların zeminden ayrışması zorlaşacağından okuma deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir. Çok kalın karakterlerle dizilen metinlerde ise beyaz boşluk azalacağından göz yorulacak ve aynı şekilde okunurluk güçleşecektir. Yirmi dereceye kadar eğilmiş yazılarda okuma güçlüğü yaşanmazken yirmi dereceden daha fazla açıyla eğilmiş yazılarda da okuma güçlüğü ortaya çıkmaktadır.

Metnin dizildiği zeminin ve metnin rengi de okumayı etkileyen unsurlar arasındadır. Göz beyaz zemin üzerindeki siyah metni alışkanlıkları gereği rahatça okuyabilmektedir. Siyah üzerindeki beyaz yazı da yoğun kontrast sebebiyle okunabilmektedir. Ama siyah zemin bir süreden sonra gözde yorgunluk oluşturacağından uzun metinlerin algılanması güçleşmektedir. Metin ve zemin arasındaki renkler birbirine kontrast olarak seçildiğinde okuma eylemi olumlu yönde etkilenmektedir.

2.5.3. Metin Hizalamaları

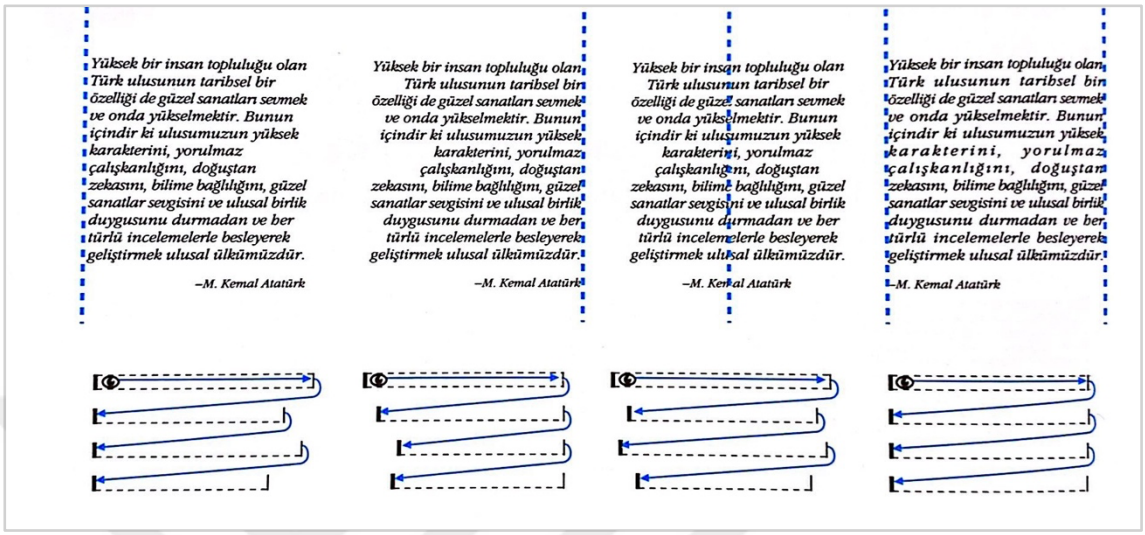
Becer (2013) metin hizalamalarını iki taraflı bloklama, soldan bloklama, sağdan bloklama, ortadan bloklama ve asimetrik bloklama olarak beşe ayırmıştır (sf. 192). Tasarımcı bu beş yöntemden birini seçerek dizgi işlemi yapmaktadır. Dijital dizgi yöntemiyle bu işlem kolay bir şekilde gerçekleştirilmektedir.

İki taraflı bloklama metni iki tarafa yaslayarak uygulanmaktadır. İki taraflı bloklamalarda satır uzunlukları birbirine eşittir. Kitap gibi uzun metinlerin dizgisinde genellikle iki taraflı bloklama tercih edilmektedir. Bu araştırmada da iki taraflı bloklama kullanılmıştır. Metnin iki tarafa yaslanması sırasında sözcükler arasındaki boşluklar kısalmakta ve uzatılmaktadır. Sözcük arasındaki boşlukların kısa ve uzun olması okumayı etkileyen unsurlardandır. Hizalama yapılırken metinde tireleme *(hyphenation)* kullanılması sözcük arası boşlukların dengelenmesine yardımcı olmaktadır.

Soldan ve sağdan bloklama tasarımdaki yöne göre tercih edilmektedir. Soldan ve sağdan bloklamalarda satır uzunlukları birbirinden farklıdır. Metin bloğunun sonuna gelen satır sonundaki kelime bir alt satıra indirilmektedir. Metin bloğunun sola veya sağa bloklanması tasarımın yönüyle ilişkilidir. Tasarımcı tasarım yüzeyinde oluşturmak istediği dengeye göre sola veya sağa bloklama yapabilmektedir.

Dizgi işlemindeki bloklama yöntemlerinden biri de ortaya hizalamak yani ortadan bloklamadır. Ortadan bloklama yapıldığında da satır uzunlukları değişkenlik gösterecektir. Tasarımdaki yöne ve denge unsurlarına bağlı olarak tercih edilebilen ortadan bloklama genellikle tasarım yüzeyinin ortasına yerleştirilen metinlerde tercih edilmektedir.

Asimetrik bloklama bir kural içinde olmayan bloklama yöntemidir. Tasarımcı asimetrik bloklamada satırları sağa, sola ya da ortaya hizalayabilir. Bu hizalama işleminde bir kural yoktur ve satırlar birbirine uzak ya da yakın olarak konumlandırılmaktadır.



Şekil 4. Metin hizalama örnekleri

(Kaynak: Uçar, 2016)

2.6. Yapıbozum Tipografi İlişkisi

Masaüstü yayıncılığın önemini iyiden iyiye artırdığı 1980'li yıllarda dünya hızlı bir dönüşüm evresinden geçmiştir. Dijitalleşmenin ayak seslerinin duyulduğu bu dönemde siyaset, kültür ve sanattaki değişimlerin yanı sıra radyo, televizyon gibi medya mecralarında ve basılı yayınlarda da değişimler görülmüştür. Bu değişimlerin, doğal olarak grafik tasarım ve tipografiye de etkisi olmuştur. Bu dönemde geleneksel yöntemlerle işler üreten gelenekçi kesim mevcudiyetini sürdürürken teknolojinin gelişimini yakından takip eden ve kullanmaya başlayan, yeniliğe inanan bir kesim de bilgisayar kullanarak tasarımlar üretmeye başlamışlardır (Kurtcu, 2021).

Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, tasarımcılara üretim alanında birtakım kolaylıklar sağlamıştır. Tasarımcı üretim aşamasındaki sınırlılıklarını bilgisayarı kullanarak aşmaya başlamış, üretimdeki sınırlılıkların aşılması tasarımcıya daha özgür bir ortam sunmuş, tasarımcının deneysel üretimler gerçekleştirmesi kolaylaşmıştır. Tasarımcılar üretimin kolaylaşmasının bir sonucu olarak üretim sürecine daha az vakit ayırmaya başlamış, düşünsel sürece ağırlık vermişlerdir. Felsefi teoriler ve sanat akımları tasarım sürecinde

düşünsel aşamada tasarımcının beslendiği disiplinler arasında yerini almıştır. Bilgiye erişimin kolaylaşması ile yeni bir dünyanın kapısı aralanmış, tasarımcıya diğer tasarımcıların üretimlerine hızlı bir şekilde ulaşma imkânı sağlanmıştır.

Teoriyi ön plana çıkaran tasarımcılar belli sanat akımlarından ve felsefi teorilerden beslenmiş, bu teorilerden birini ya da birkaçını tercih ederek, o teorinin karşılığı olan üretimler gerçekleştirmişlerdir. Özellikle 1980-2000 yılları arasında grafik tasarım ve tipografide Modernizm'in tekdüzeliğinin karşısında duran yenilikçi bir tasarımcı kitlesi tarafından fikir kaygısıyla bilgisayar destekli üretilmiş karmaşık biçimli tasarımlar grafik tasarımın ana akımı içinde yerini almıştır. Bu şekilde yapılan üretimler yapıbozumcu tasarım olarak kabul edilmiştir (Kurtcu, 2021).

Post-yapısalcı teorilerde tipografi, salt tanımının ötesinde açıklanmaktadır. Çulha'ya (2022) göre "Post-yapısalcı teorilerde anlamın sorgusunu dil-yazı üzerinden arayan kuramcı Jacques Derrida'nın genişleterek tanımladığı differance açılımları; tipografinin göstergebilimsel bir dil gibi okunmasına olanak tanımaktadır" (sf. 152).

Jacques Derrida ve yapıbozum açısından bakıldığında tipografi salt olarak metin düzenlemesi, yazı karakteri, hizalamalar, satır boşlukları ve dengenin ötesinde metne bir düşünsel kavrama süreci olarak bakılmasını da içermektedir (Çulha, 2022). Salt olarak yazıya bakıldığında bir anlamın açığa çıkması tipografi ve yapıbozum ilişkisinin incelenmesi gerekliliğini göstermektedir. Tasarımın ve teorinin buluşması yapıbozum ve tipografi ilişkisinde kendini açık bir şekilde göstermektedir. Çünkü metnin temsili, yazı ile mümkün olmaktadır.

Jacques Derrida'nın yapıbozum teorisi ile tipografinin kesiştiği nokta, metnin okunurluğu ile açıklanmaktadır (Çulha, 2020). Postmodernist tasarım anlayışına bakıldığında tasarımcının özgür bir düşünce ile yaratıcılığını kullanması beklenmektedir. Modernizm'in tekdüzeliğinin ve tasarımcıya yüklediği görevlerin aksine Postmodernizm, tasarımcıya bir görev üstlendirmek yerine tasarımcıya özgür olması gerektiği düşüncesini yansıtmış ve tasarımcının bir mesaj aktarma misyonuna karşı çıkarak tasarımda merkezsiz düşünce biçimini öncelemiştir (Akgül, 2008). Böylece postmodernist tasarımcı üretmek için düşünsel bir sürecin içine girmek durumunda kalmıştır.

Modernizm, gelenekseli reddederek var olmuştur. Postmodernizm ise Modernizm'in karşısındaki duruşunda geleneksel unsuru döneme adapte ederek yeniden kullanmıştır.

Yani Postmodernizm kendi bünyesinde barındırdığı değerlere ek olarak farklı düşünce sistemlerinden de yararlanmıştır. Dolayısıyla modernist grafik tasarım, tasarımla sınırlı salt grafik tasarım iken, postmodernist grafik tasarım, sadece tasarıma bağlı kalmanın ötesinde konumlanmış, kendini farklı düşünce sistemleriyle de beslemiştir.

Postmodernizm sürecinin günümüze yakın dönemlerinde sanatta ve tasarımda anlam belirsizleştirilmiştir. Bunda Postmodernizm'le daha da önem kazanan deneysel tasarımın rolü büyüktür. Bu dönemde tasarımcı geniş bir özgürlük çerçevesinde tasarımlar üretmiş ve kimi durumlarda anlamsızlıktan ve karmaşık biçimlerden yararlanmıştır. Deneysel tasarımın tarihi ise baskının icadına kadar uzanmaktadır (Twemlow, 2011).

Biçim ve işlevselliği sorgulanan grafik tasarım ve tipografi, yapıbozum ile yeniden irdelenmiş, sorgulanmış ve dönüşmesini sağlanmıştır. Modernizm kalıplarına göre grafik tasarımda ve tipografide işlevsellik ön planda tutulmuştur. Postmodern tasarımcılar ise Modernizm'in dayattığı tekdüzeliğin karşısında yer almışlardır. Postmodern tasarımın esin kaynağının Fütürizm ve Dadaizm gibi sanat akımları olduğu düşünülse de bu dönemlerden sonra kurulan tasarım akademileri ve bu akademilerde eğitim gören tasarımcılar tarafından şekillendirilerek günümüze kadar ulaşmıştır (Toy ve Görgülü, 2018).

Postmodern grafik tasarımın ve dolayısıyla postmodern tipografinin ortaya çıkışı Modernizm'in bir dayatması olan katı kuralcılık ve tekdüzeliğin reddiyle başlamıştır. Tasarımın sanatla ilişkisine dayanan özgürlükçü yapı tasarımcılarda yeni bir üslup arayışına yol açmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde postmodern grafik tasarımın etkisi açıkça belli olmaya başlamıştır.

Yapısalcı teorinin öncülerinden Ferdinand de Saussure, dili göstergeler dizgesi olarak ele almıştır. Saussure'un savunduğu dilin anlaşılabilmesi için ögelerine ayrılması gerektiğidir. Saussure, göstergebilim (semiyoloji) ile gösteren ile gösterilen arasındaki bağın keyfi olduğunu savunmaktadır. Gösteren ise yazı, ses ya da işaretlerdir. Derrida ise göstergenin mutlak bir anlama indirilemeyeceğini savunmaktadır. Derrida'cı yapıbozum, göstergeden gösterilene gidilen yolda göstergenin daimî bir şekilde başka göstergeye kaydığını ifade etmektedir. Göstergenin yeni bir göstergeye, o göstergeden de bir başkasına kayması ile anlam sürekli şekilde ertelenmektedir. Göstergenin gösterilene

ulaşamadığı bu sonsuz döngüde anlam sonsuza dek çoğalarak gitmektedir (Uzunoğlu, 2019).

Yapısalcılıkta metnin kendi kendine yetebileceği görüşü hakimdir. Dolayısıyla yazar, okuyucu ve metnin bireysel yorumlanması yapısalcılığın konusu içinde değildir. Bu bakış öznenin dışlanmasıdır. Postyapısalcılık'ta ise yapısalcılığın aksine metnin açılması gerektiği savunulmaktadır. Metnin açılması, metnin çözümlenmesi ve dolayısıyla anlamın açığa çıkmasını ifade etmektedir. Postyapısalcılık teorisine göre metnin anlamını belirleyen yazar değil, okuyucudur. Bir metin, okuyucunun zihninde yeniden inşa edilerek anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla bir metin, okuyucusu sayısınca anlama sahiptir. Özetle yapısalcı görüş özneyi ortadan kaldırırken, postyapısalcı görüş özneyi merkeze almakta ve anlamı öznenin belirlediğini savunmaktadır (Uzunoğlu, 2019).

Jacques Derrida tarafından 1960'larda ortaya atılan yapıbozum kavramı ise postmodernist görüşü destekler durumdadır. Derrida metnin dışında başka hiçbir şeyin olmadığını savunmaktadır. Metnin mutlak bir anlamı olamayacağını, aksine metnin pek çok anlama geldiğini ifade eden Derrida, mutlak doğru kabul edilen her düşünceyi yapıbozuma uğratmıştır. Derrida, bir metni oluşturan sözcüklerin sözlük anlamına bakıldığında okuyucuyu yeni anlamlara, yeni anlamların da başka yeni anlamlara ulaştıracağı düşüncesindedir. Dolayısıyla mutlak anlamdan söz edilememektedir.

Mutlak olmamasından dolayı anlam belirsizdir. Dolayısıyla sanatta, tasarımda ya da tipografide anlam bireyin yorumlamasına bırakılmıştır. Sabit ve değişmeyen bir anlamdansa çoğul anlam tercih edilmiştir. Uzunoğlu'na (2019) göre yapıbozumcu düşünce ile "imgenin bir anlama işaret etme zorunluluğu ortadan kalkmıştır" (sf. 25).

Derrida'nın dışarıda bırakılanın ya da bastırılmış olanın açığa çıkarılabilmesi için yapıların işleyişinin çözülmesi gerektiğini savunmuştur. Aslında bir metin okuma ve anlamlandırma yöntemi olan yapıbozumun grafik tasarım ve tipografideki etkisine bakıldığında, bir tasarım unsurunun üretim süreciyle ilgilenerek gösteren ile gösterilen arasındaki çapraşık ilişkinin gün yüzüne çıkarılmasıdır. Çünkü Derrida, gerçek ve tek doğru olarak tanımlanan şeylerin aslında izafi, yani göreceli olduğunu, mutlak doğru bir anlamdan söz edilemeyeceğini, durumların değişmesine bağlı olarak göstergelerin yeni anlamlar üreteceğini savunmaktadır. Dolayısıyla tasarımcı da tasarım izleyicisi de mutlak bir anlam ortaya koyamamaktadır. (Uzunoğlu, 2019).

Yapıbozum süreci yıkarken yeniden yapmakla alakalıdır ve yapıbozum, salt doğruyu kabul etmediği gibi otoriteyi ve mutlak gücü de reddetmektedir (Yanık, 2016). Yapıyı bozmak anlama ulaşmaktaki ilk adımdır ve anlama farklı bir gözle bakmayı önermektedir. Kısacası yapıbozum, sanatta veya tasarımda, hatta yaşamın genelinde peşin hükümlerden kurtulmak ve mutlak doğru arayışından vazgeçmek gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla yapıbozumcu sanatta ve tasarımda, tek bir mutlak doğrunun olmadığı, anlama ulaşmak için birden fazla yol olduğu, imgelerin tek bir anlamı ifade etme zorunluluğunun olmadığı görüşü mevcuttur.

Uzunoğlu'na (2019) göre yapıbozum pek çok sanatçının bir anlatım yöntemi olarak tercih ettiği bir metin okuma ve anlama yöntemidir (sf. 22). Yapıbozum bir metin okuma ve anlamlandırma yöntemi olmasından dolayı, bir mesajın algılanabilir olarak aktarılmasıyla ilgili bir yazı bilimi olan tipografiyle yakın ilişki içindedir. Yapıbozum ve tipografinin kesişim noktasında okunabilirlik kavramı yer almaktadır. Yapısalcılar yazıyı sözün aktarımını sağlayan bir araç olarak görmüşlerdir. Postyapısalcı görüşün ortaya çıkışıyla anlamın mutlaklığı tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar yazının ve yazının temsil ettiği ifadenin mutlaklığını da kapsamaktadır. Bu tartışmaların grafik tasarımla ilgili kısmı tipografide açığa çıkmıştır. Çünkü tipografi anlamın açığa çıkmasına yarayan araçlardandır. Glendinning (2014) Derrida'nın yazıyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir (s. 67):

> *Derrida bize yepyeni bir düşünce sunar ve dile ait olduğunu düşündüğümüz her şeyin -sözcükler, tümceler, işaretler, konuşma, yazma (bildik anlamıyla), kurallar, anlamlar, gönderme vs.- ancak yazının yapısı (Derrida'nın yeni anlamıyla) çerçevesinde mümkün olduğunu, önlerinin açıldığını ve en nihahyetinde anlamlandırıldığını söyler: "Dolayısıyla, yazı, dili kapsar."*

Bu durumda yapıbozumcu tasarımın, tipografinin tüm kurallarını reddederek yeni ve özgürlükçü bir üslup oluşturması Derrida'nın yapıbozum teorisiyle örtüşmektedir. Yapıbozum tipografiye yazının okunabilir olması zorunluluğu yerine deneysellik getirmiş, tek anlamdan ziyade çok anlamlılığa olanak sağlamıştır (Çulha, 2022).

Yapıbozumcu tipografi alışılagelmiş okuma deneyiminin ötesinde metni olduğu gibi okumaktan ziyade metnin algılanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Salt okumanın ötesinde kavramsal bir okuma yöntemidir. Glendinng (2014) anlamın mutlaklığını "Derrida'nın

metni' bize alışkanlıklarımız nedeniyle anladığımızı düşündüğümüz kavramlardan çok da emin olmamamız gerektiğini öğretir" şeklinde ifade etmiştir (sf. 13). Bu sebeple tasarımcı metni tasarlarken tipografiye ait olan kuralların bir kısmını göz ardı edebilmektedir. Çünkü Derrida, metnin çözümlenmesi söz konusu olduğunda her şeyin mubah olduğunu ifade etmektedir. Bu durumda temel amaç metnin çözümlenerek anlamın açığa çıkarılmasıdır.

Anlamın açığa çıkarılabilmesi için yapıbozumcu tipografide boyutlar ve yazılar belirli bir düzen olmaksızın yerleştirilmekte, yazılar üst üste dizilebilmektedir. Harf ve satır arası boşluklar olması gerekenden dar ya da geniş olarak tasarlanmaktadır (Suwanlert, 1990). Tasarımcının yaptığı harfleri tek tek görmektense onlara birer şekil gözüyle bakmaktır (Ayiter vd., 2013). Çünkü insan zihni deneyimlerinin bir sonucu olarak yazıyı şekiller olarak kavramaktadır. Yapıbozum, yazının mutlaklığı ve tipografinin okunaklılığının sorgulanmasıdır.

Okunabilir olmayan tipografinin önemli bir yönü, okuyucuya "burada ne oluyor" sorusunu sordurmasıdır. Bu soru neticesinde izleyici tasarımla daha uzun süre geçirmekte ve bilginin pasif alıcısı olma konumundan anlam oluşturma sürecinde aktif rol alır hâle gelmektedir. Okunabilir olmayan tipografi, tasarımcı tarafından bu amaç doğrultusunda kullanıldığında tipografinin kurallarının yıkıldığı yeni bir görsel iletişim boyutu meydana gelmektedir. Bu noktada yapıbozumculuk, tipografide yeni bir anlam oluşturma yöntemi olarak var olmaktadır.

Yapıbozumcu grafik tasarım, tipografinin baş rolde olduğu bir tasarım çözümlemesiyle ilişkilidir ve yapıbozumcu tasarım anlayışı, biçimlerin ve formların yeniden ele alınarak değiştirilmesinin yanı sıra eleştirel bir bakışla sorgulanmasını da içermektedir (Akgül, 2008). Yapıbozumcu tasarım anlayışı geçmişten gelen tasarım alışkanlıklarının sorgulanması ve yeni bir bakışla ele alınmasıdır. Yaratıcılığın ve tasarımda özgürlüğün, fikirsel altyapı ile bir arada ele alındığı yapıbozumcu tasarım anlayışı alışılagelmişin dışında görsel çözümlemeler ortaya koymuştur.

Yapıbozumcu tasarımda grafik tasarımın ve tipografinin geleneksel düzenine bir meydan okuma söz konusudur. Bu meydan okuma grafik tasarım unsurlarının belirli bir düzen içinde tasarım yüzeyinde yer almasından vazgeçilip, çok katmanlı tasarımlar üretilmesine

imkân sağlamıştır. Bu tasarım anlayışında geleneksel uyum esaslarından uzaklaşılmış, uyumsuzluktan meydana gelen tasarımlar üretilmiştir.

Geleneksel tasarım anlayışından uzaklaşan yapıbozumcu tasarımcılar deneysellikten yararlanarak yeni bir dizgi biçimi amaçlamışlardır. Bu deneysel çalışmalar neticesinde grafik tasarımda ve onun en önemli çalışma alanlarından olan tipografide yeni bir dil ortaya çıkmıştır. Modernizm'in dayattığı ızgara *(grid)* sistemine, dikeylik-yataylık hiyerarşisine karşı bir duruş sergilenmiş, tipografideki okunurluk esasına karşı okunması zor ya da hiç okunmayan bir tasarım anlayışı benimsenmiştir. Yapıbozumcu tasarımcıların deneysel çalışmalarında bilgisayar ve yazılım teknolojilerindeki gelişimlerin etkisi büyük olmuştur. Teknolojideki gelişmeler tasarımcının işini kolaylaştırmış, deneysel çalışmaların gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır.

Yapıbozumcu olarak tanımlanan grafik tasarımcılar ve tipograflar, deneysel olarak ürettikleri yazı karakterlerini ve deneysel tipografi çalışmalarını kitlelerle paylaşmak için genellikle dergileri kullanmışlardır. Baskı teknolojisinin gelişimi, dergiye ulaşımın kolaylaşması ve maliyetlerin düşmesi ile dergi tirajlarının yüksek olduğu bu dönemde dergiler konularına göre ayrışmışlardır.

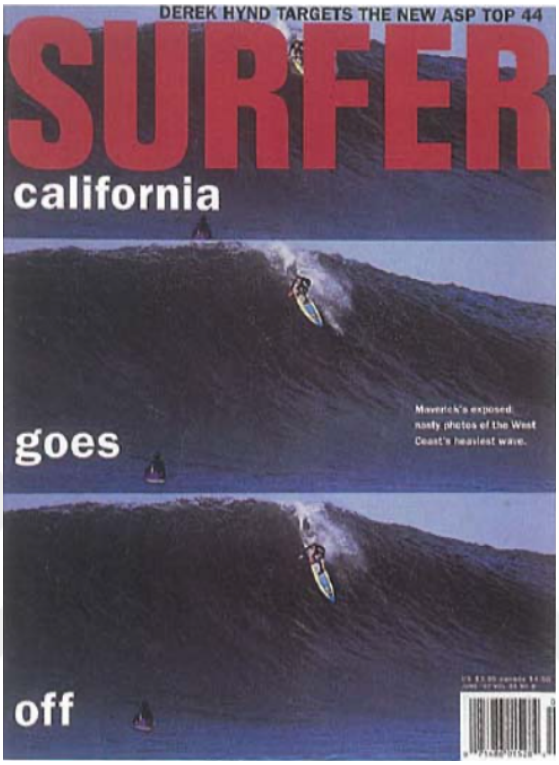
Yapıbozumdan etkilenerek tasarımlar üreten pek çok tasarımcı mevcuttur. April Greiman, Katherine McCoy, Neville Brody, Max Kisman, Jeffrey Keedy, Eric van Blokland ve David Carson bu tasarımcıların en önemlilerinden olarak bilinmektedir (Kurtcu, 2021).

2.7. David Carson

Alain Weill (2015) bir pop yıldızına benzettiği David Carson için "Genç grafikçilerden oluşan bir kuşağın idolü David Carson da bütün kuralları altüst eder. Kesme, istifleme ve biçimbozum yöntemini sörf dünyasında keşfeder" demiştir (sf. 123).

Yapıbozumcu tasarımın en önemli isimlerinden biri olan David Carson, 8 Eylül 1955 doğumlu Amerikalı grafik tasarımcıdır. San Diego Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olmuştur. Asıl mesleği sosyoloji öğretmenliği olan Carson, uzun yıllar sörfle ilgilenmiş, sörfe olan tutkusunun bir sonucu olarak 1988 yılında "Beach Culture" isimli derginin sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. David Carson'ın grafik tasarıma başlaması bu derginin tasarımcılığını üstlenmesi ile gerçekleşmiştir. Carson, Beach Culture (1988-

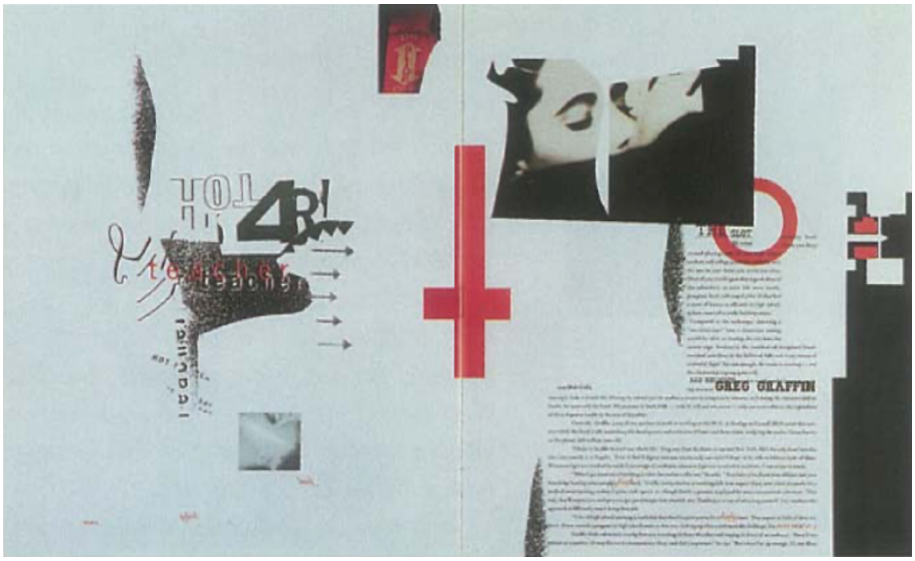
1991) ve Surfer (1991-1993) dergilerinde (Şekil. 5) sanat yönetmenliği ve tasarımcılık görevlerini sürdürmüş, ardından tasarımında kullandığı alışılmadık tipografik uygulamalarla geniş bir kitlenin ilgisini kazandığı "Ray-Gun" dergisinin kurucu sanat yönetmenliğini yapmıştır (Weill, 2015).



Şekil 5. Surfer Dergisi, 1991, Dergi Kapağı

(Kaynak: Aynsley, 2001)

Carson'ın Ray-Gun dergisi (Şekil. 5) için 1992 ile 1995 yılları arasında yaptığı tasarımlar yirminci yüzyılda büyük etki bırakmıştır. Carson'ın Ray-Gun Dergisi aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmasında derginin okur kitlesinin X kuşağı olmasının yadsınamaz bir etkisi vardır. Deneyselliği tasarımlarında sıklıkla kullanan David Carson deneysel grafik tasarımın önemli isimlerindendir. David Carson'ın grafik tasarımda hiçbir kuralı tanımamasında bir tasarım disiplini eğitimi almamasının katkısı büyüktür. Çünkü onun fikirleri sabit bir kalıba oturtulmamış, Carson tasarıma dair fikirlerini deneysellikle edinmiştir. Öğretileni değil, kendisine doğru geleni uygulayarak tasarımlar üretmiştir. Dolayısıyla David Carson, geleneksel grafik tasarım kurallarının ötesinde deneysel bir düzen yaratma fırsatına sahip olmuştur (Aynsley, 2001).



Şekil 6. Raygun Dergisi, 1994, "Hots for Teacher" Makalesi
(Kaynak: Aynsley, 2001)

David Carson, Creative Review Dergisi tarafından 'döneminin sanat yönetmeni' olarak tanımlanmıştır. American Center for Design, Ray-Gun Dergisi'ndeki tasarımlarından birini 'Amerika'dan çıkan en önemli tasarım' olarak nitelendirmiştir. Beach Culture Dergisi için yaptığı tasarımlar New York Society of Publication Designers tarafından 'en iyi tasarım' ve 'yılın kapağı' ödüllerine layık görülmüştür. The International Center for Photography New York, fotoğraf ve grafik tasarımı ustaca birleştirmesinden dolayı Carson'ı 'yılın tasarımcısı' seçmiştir (Bio David Carson, t.y.).

Carson, David Carson Tasarım Stüdyosu bünyesinde American Airlines, American Express, AT&T, British Airways, Giorgio Armani, Kodak, Levi's, Mercedes Benz, Microsoft, Nike, Nissan, Pepsi, Sony, Suzuki, Toyota gibi pekçok uluslararası markaya tasarım hizmeti sağlamış, sağlamaya devam etmektedir (Bio David Carson, t.y.).

Carson'ın ilk kitabı olan, Lewis Blackwell ile birlikte kaleme aldığı ve bu araştırmanın ilerleyen kısımlarında kaynak olarak kullanılacak kitap, The End of Print, tüm zamanların en çok satan grafik tasarım kitabı olmuştur.

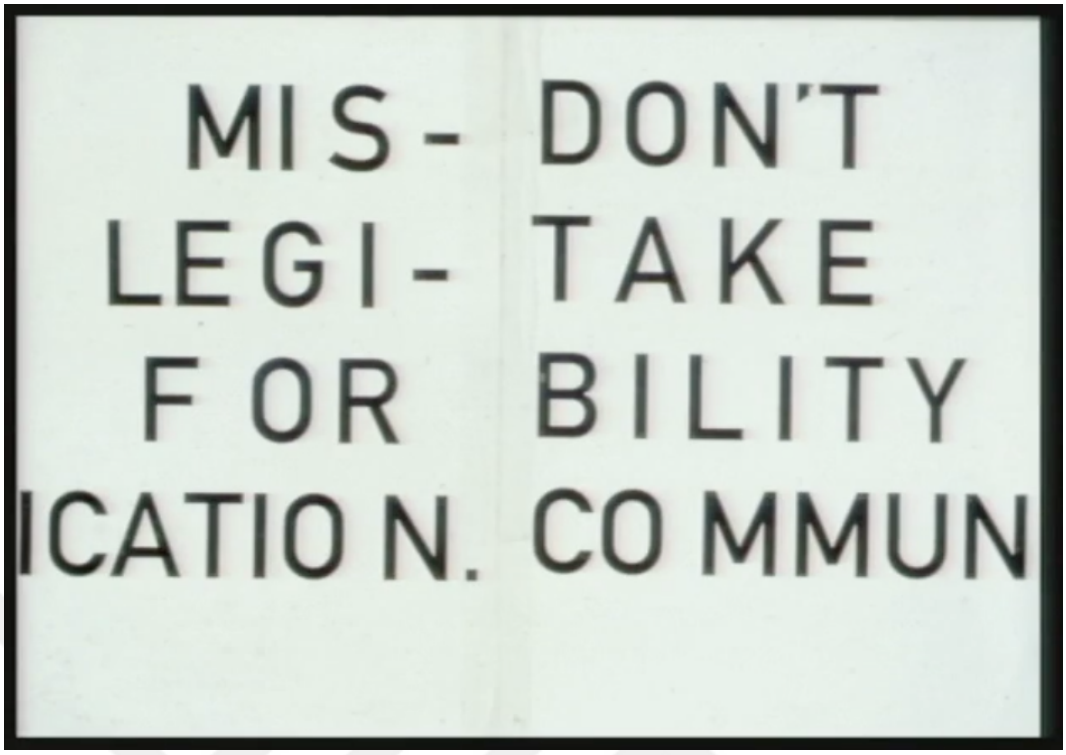
David Carson'ın tasarımlarının gelişmesinde Postmodernizm, postyapısalcılık ve yapıbozumun etkisi büyüktür. Bunun sebebi David Carson'ın özellikle çoklu sayfa tasarımlarında irdelediği iletişim, okunabilirlik ve geleneksel kavramlara yapılan eleştiriler Postmodernizm, postyapısalcılık ve yapıbozumun çalışma alanları olmasından kaynaklanmaktadır (Akgül, 2008).

Kendisiyle yapılan bir röportajda David Carson, ızgara *(grid)* sisteminin grafik tasarımı öldürdüğünü ve tasarımcının karar verici rolünü azalttığını, bu yüzden grafik tasarımı sıkıcı hâle getirdiğini ifade etmiştir (Lanks, 2017). Ona göre grafik tasarımın bir düzen içinde olması yaratıcılığı öldürmekte ve tasarımcının özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Bu yüzden David Carson ızgara sistemlerinden uzak durmuş, tasarımda özgürlüğü savunmuştur.

Kimi kitleler Carson'ın tasarımlarının okunurluğunun zorluğundan bahsetmektedir. Carson ise bu konunun gereğinden fazla abartıldığını ifade etmiştir. Kendisiyle yapılan röportajda insanların okumak istedikleri şeyleri okuyabildiğini söylemiş etmiş ve tasarım kariyeri boyunca okunmayan birkaç işinin olma sebebini ise o tasarımda aktarmak istediği mesaja bağlamıştır (Lanks, 2017).

Carson'a göre bir tasarım okuyucuya ilginç gelmiyorsa bu yazara ve okura yapılmış bir kötülüktür (Lanks, 2017). Bu sebeple Carson, öğretilen, kabul edilmiş doğrulardan ziyade kendi doğrularından hareketle tasarımlar üretmiş ve günümüze kadar pek çok sanatçı ve tasarımcıya ilham olmuştur. Carson, kendine özgü ve genellikle soyut tasarımlarıyla ün kazanmıştır.

Carson okunurlukla ilgili görüşünü bir TEDx konferansında aşağıdaki görseli (Şekil. 7) göstererek "Okunabilirliği iletişim ile karıştırmayın, bir şeyin okunabilir olması iletişim kurduğu ve daha da önemlisi doğru şeyden bahsettiği anlamına gelmez" şeklinde ifade etmiştir (Carson, 2003). Dolayısıyla okunabilirlik, bir metnin okunabilir olmasından ziyade anlaşılabilir yani mesajı doğru iletebilir olmasıyla ifade edilmektedir.



Şekil 7. Okunabilirliği iletişimle karıştırmayın

(Kaynak: Carson, 2003)

3. PROBLEM DURUMU

Çalışmanın bu bölümünde konuyla ilgili problem cümlesi, araştırma amacı, araştırmanın önemi, araştırmanın varsayımları, araştırmanın sınırlılıkları hakkında bilgiler yer almaktadır.

3.1. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; "Jacques Derrida'nın yapıbozum metodu ile grafik tasarımın tipografi alanının ilişkisinde okunurluk ve teori-uygulama kesişiminin birlikteliği ile ulaşılacak sonuç nedir?" şeklinde belirlenmiştir.

3.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, yirminci ve yirmi birinci yüzyılların önemli grafik tasarımcılarından biri olan David Carson'ın tasarımları bağlamında Jacques Derrida'nın yapıbozum metodu ile tipografi ilişkisinin ve David Carson'ın yapıbozumcu bir düsturla ürettiği tasarımların incelenerek teori ve uygulamanın bir arada bulunmasının ortaya çıkardığı durumların incelenmesi amaçlanmıştır.

3.3. Araştırmanın Önemi

Yapıbozumcu Jacques Derrida açısından bakıldığı zaman tipografiyi salt metin dizgisi, yazı karakteri, yazı karakterinin tasarımı ya da yerleşimi olarak görmekten ziyade metnin düşünsel bir kavram olarak ele alınması, bir teori olarak yapıbozumun, grafik tasarım alanlarından biri olan tipografi pratiğiyle bir araya gelmesi teori ve uygulama birlikteliğine dair önemli sonuçlar vermektedir.

David Carson dünyanın pek çok ülkesinde ödüller alarak başarısını kanıtlamış, işleri geniş kitlelere ulaşmış bir tasarımcı olarak son dönem grafik tasarımının önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yapıbozumla ilişkili tasarımlar üreten Carson'ın çalışmaları teori ve pratiğin bir araya gelmesiyle var olmaktadır. Teori ve uygulama birlikteliğinin bir sonucu olarak Carson'ın çalışmaları grafik tasarımın ve dolayısıyla tipografinin düşünsel sürecine verilebilecek doğru örneklerdendir.

Bir metne bakıldığında anlamın açığa çıkışı tipografi ve yapıbozum ilişkisinin incelenmesi gerekliliğini göstermektedir.

3.4. Araştırmanın Varsayımları

Bu çalışmanın sonucunda, incelenecek tasarımlardan toplanacak verilerin yapıbozum ve tipografi ilişkisi adına doğru sonuçlar yansıtacağı düşünülmektedir.

3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma;

(1) Kavramsal çerçeve ile belirlenmiş literatür taraması ile sınırlıdır. Kavramsal çerçeve içinde yer alan başlıkların her biri kendi içinde geniş bir kapsama sahip olsa da yapıbozum ve tipografi ilişkisine altyapı sağlayacak kısımlarına değinilmiştir.

(2) David Carson tarafından tasarlanan 15 adet grafik tasarım ürünü, grafik tasarım unsurları ve tipografik kurallar açısından incelenecek olup içerik analiz formu ile sınırlandırılmıştır.

4. YÖNTEM

Araştırmanın bu kısmında araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama teknikleri ve verilerin analizi hakkında açıklamalar yer almaktadır.

4.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma yirmi ve yirmi birinci yüzyılın önemli tasarımcılarından olan David Carson'ın grafik tasarım üretimlerinin içerik analiz formu kullanılarak değerlendirilmesine ilişkin bir çalışmadır. Dolayısıyla çalışma tarama modelinde nitel bir araştırmadır.

Yapılan içerik analizi David Carson'ın tasarımlarındaki tipografik unsurların yapıbozumla ilişkisine dair yorumlama amacıyla gerçekleştirilmiştir.

4.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini David Carson tarafından tasarlanmış çok sayıdaki grafik tasarım nesneleri oluşturmaktadır. Carson'ın ilk kitabı olan "The End of the Print"ten seçilen 15 tasarım ise bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

4.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada Modernizm, Postmodernizm, Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Yapıbozum, görsel iletişim, grafik tasarım ve tipografi ile ilgili kaynaklar literatür taraması ile incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda akademisyen ve danışman görüşleri alınarak içerik analiz formu oluşturulmuştur. İçerik analiz formunda yer alan maddeler grafik tasarım ve tipografinin temelini oluşturan unsurlardan seçilmiş, yapıbozum tipografi ilişkisine yönelik sorulara cevaplar aranmıştır.

4.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada, araştırmanın amacına yönelik içerik analiz formu kullanılmış olup, örneklem içinde yer alan, David Carson tarafından tasarlanmış 15 adet tasarımın nitel araştırma yöntemiyle analizi gerçekleştirilmiştir.

Grafik tasarımı oluşturan unsurlar ve tasarım ilkelerinin, tipografiyi oluşturan ögelerin, tipografinin incelenmesini içeren maddelerin, yapıbozum tipografi ilişkisinde önemli bir

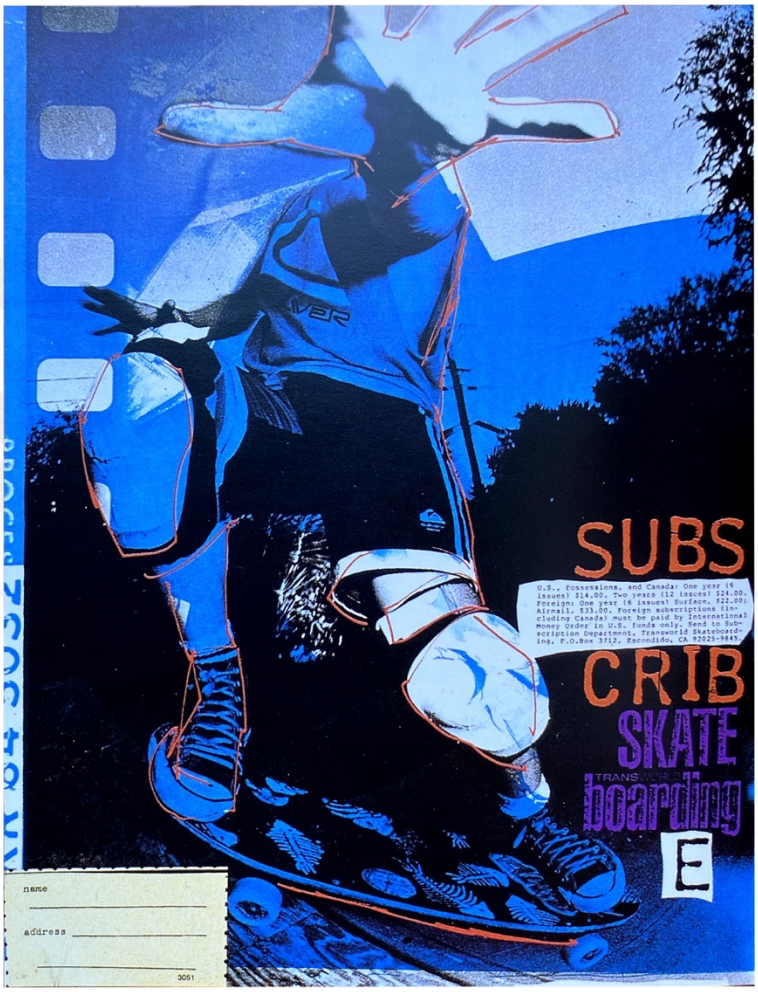
yere sahip olan okunurluğun, metin tipografi ilişkisinin yer aldığı içerik analiz formu şu şekildedir:

1- Grafik tasarım ögeleri (çizgi, ton, renk, doku, biçim, ölçü, yön)
2- Grafik tasarım ilkeleri (denge, orantı ve görsel hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük, vurgulama)
3- Kullanılan yazı karakteri ve özellikleri (font ailesi, tırnak, punto)
4- Boşluk düzenlemeleri
5- Metin hizalamaları
6- Metin-Tipografi ilişkisi (tipografik mesaj)
7- Okunabilirlik
8- Çözümleme

5. BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu kısmında örneklemde belirtilen, David Carson tarafından tasarlanmış 10 adet grafik tasarım nesnesinin ekte yer alan içerik analiz formuna göre çözümlemeleri yapılmıştır.

5.1. Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar



Şekil 8. Tasarım 01 – Skate Boarding Abonelik Sayfası

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 01

Tasarım konusu: SkateBoarding Dergisi için tasarlanmış abonelik sayfası

Grafik tasarım ögeleri: Tasarım genelinde çizgiler yoğun bir şekilde kullanılmış olup, merkezde konumlandırılan fotoğrafa çizgi eklenerek illüstratif bir form yakalanmıştır. Tasarım sol ve alt kısımlardan çizgi kullanımı ile çerçeve görünümü verilmiştir. Sol alt

kısımda yer alan üyelik için gereken bilgilerin yazılacağı yerlerde çizgi kullanılarak alanlar arası bölünmüştür.

Tasarımda beyaz ve açık gri tonlar tercih edilmiştir. Sol alt kısımda bulunan yazı alanında kullanılan gri ton, tasarım yüzeyinin sol kısmında yer alan metinler arasındaki bilgi metninin yer aldığı alanda da kullanılmıştır. Benzer gri tonu tasarımın sağ üstünde de kullanılmış, böylece tasarımda ton uyumu sağlanmıştır. Zeminde ise siyah ve koyu tonlar kullanılmış, dolayısıyla açık tonlar ve renkler ön plana çıkarılmıştır.

Genel olarak mavi rengin hâkim olduğu tasarımda, kontrast oluşturması adına turuncu renk tercih edilmiştir. Tasarımın merkezinde yer alan fotoğrafın renkleri düzenlenmiş olup, kendine güvenin ve dengenin rengi olma özelliğine sahip mavinin tonları kullanılmıştır. Tasarımın asıl mesajı olan 'subscrib' yazısında ve fotoğraf etrafındaki çizgilerde turuncu renk kullanılmış olup tasarımın hâkim rengi olan maviyle kontrast sağlanmış, böylece dikkat 'üye ol' mesajına ve çizgilere çekilmiştir. Üye olunacak derginin logosu ise mor renkte verilmiştir.

Tasarımda doku yoğun bir şekilde kullanılmış olmasında fotoğrafın etkisi büyüktür. Analog fotoğraf makinesiyle çekilmiş olan fotoğrafın kendine özgü bir dokusu mevcuttur. Sol üst kısımda kamera filminde yer alan kesikler yerleştirilmiştir. Arka planda yer alan koyu renkteki ağaçlar da tasarımda dokuya katkı sağlamaktadır. Zeminde ahşap ve taş dokusu aynı anda kullanılmıştır.

Tasarım merkezine yerleştirilmiş fotoğraf, fotoğrafa eklenmiş çizgiler, sol ve alt kısımdaki çizgilerle oluşturulmuş çerçeve, metinlerin sola hizalanması ile tasarımda biçim oluşturulmuştur.

Tasarım yüzeyinde farklı ölçüler kullanılarak denge sağlanmıştır. Derginin hedef kitlesinin kaykay kullanıcıları olduğu düşünüldüğünde kaykay kullanan kişinin fotoğrafının merkeze ve büyük ölçüde yerleştirilmiş olması okuyucu dikkatinin çekilmesi adına önemlidir. Dergiye abone olmaya yönlendiren bu tasarımda 'üye ol' metni diğer tipografik unsurlara göre daha büyük ölçüde yer almaktadır. Ölçünün büyük olması, mesajın daha net iletilmesiyle ilişkilendirilmektedir. Üyelikle ilgili metinsel bilgi 'üye ol' ibaresinin arasına ve küçük ölçüde yerleştirilmiştir. Sol alt kısımda bulunan bilgilerin girilebileceği kutu alanı elle yazılabilecek ölçüdedir.

Tasarımda yönü belirleyen ana unsur fotoğraftaki kaykaycının hareketleridir. Tasarımda büyük bir alan kaplayan fotoğraftaki hareketler çapraz yönlere doğrudur ve kaykay sporuyla doğrudan ilişkilidir. Kaykayda denge unsurunu sağlamaya yardımcı olan eller ve dolayısıyla parmaklar ise tasarımın sağ üst köşesinden farklı yönlere uzanmaktadır.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarımda anlatılmak istenilen mesajla ilişkili olarak asimetrik dengeden yararlanılmıştır. Carson'ın tasarım merkezine konumlandırdığı fotoğraftaki kaykay kullanıcısının duruş pozisyonu da yoğun hareket içermektedir. Sol alttaki beyaz boşluğun sağ üstteki beyaz boşlukla olan uyumu da tasarımda dengeye katkı sağlamaktadır. Tüm bu harekete karşın tipografik unsurların sağa dizilerek yerleştirilmesi mesajın daha kolay algılanmasını sağlamaktadır.

Fotoğraf tasarımda ön plana çıkarılmak istenen öge olduğundan büyük boyutlu olarak tasarımın merkezinde bulunmaktadır. Kaykay kullanıcılarına dergi aboneliği öneren sayfada okuyucunun dikkatinin çekilmesi için orantısal olarak büyük boyutlu kullanılmıştır. 'Üye ol' ibaresi de diğer tipografik ögelere kıyasla daha büyüktür, ki böylece mesajın iletimi kolaylaşmaktadır.

Tasarımda görsel devamlılık sağa bloklu tipografik unsurların üst üste yerleştirilmesi ile, fotoğraf arka planında bulunan ağaçların zeminde bir doku oluşturmasıyla, tasarım genelindeki mavi renk hakimiyetiyle, sol ve altta bulunan çerçeve formuyla ve sağ üstte yer alan film şeridi parçalarıyla sağlanmıştır.

Tasarımda bütünlük, mavi rengin tasarım genelindeki hakimiyeti ile sağlanmıştır. Maviye kontrast olarak seçilmiş turuncu renk ise dikkati kendisine çekmektedir. Dolayısıyla tasarımdaki bütünlük bozularak asıl iletilmek istenen 'abone ol' ibaresine dikkat çekilmiştir. Benzer şekilde turuncu renk fotoğrafın kontur çizgisi olarak da kullanılmış, benzer ögelerin kullanımıyla bütünlük sağlanmıştır.

Tasarımın içerdiği mesaj gereği vurgulama 'abone ol' ibaresine yapılmıştır. Hakim mavi rengin üzerinde yer alan turuncu renk dikkati o yöne çekmektedir. Tasarım geneli soğuk renkler tercih edilmiş, fakat asıl iletilmek istenen mesaj bir sıcak renk olan turuncu ile verilmiştir. Sol alt kısımda yer alan bilgilerin yazılacağı kısım ve abonelikle ilgili bilgi içeren kısım ise beyaz boşluklar üzerine konumlandırılarak tasarımın genelinden ayrıştırılarak vurgulanmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarımın asıl mesajını ileten ‘subscrib’ ibaresinde tırnaksız bir yazı karakteri tercih edilmiştir. Yazı karakterinin orijinal formu korunmuş ama yazı üzerinde belirli değişiklikler yapılmıştır. Aslı ‘subscirbe’ olan ‘abone ol’ kelimesinin son harfi olan ‘e’, ana kelimeden ayrılmış ve tasarım olarak farklılaştırılmıştır. ‘Abone ol’ mesajında tasarımdaki en büyük punto tercih edilmiştir. Böylece metin diğer tipografik ögelerden ayrıştırılmıştır. Derginin ismi olan ‘SkateBoarding’ condensed yazı karakteriyle yazılmış ve üzerinde eskitme yapılmıştır. Üyelikle ilgili bilgi içeren metin, eşit boşluklu *(monospaced)* yazı karakteriyle yazılmıştır. Benzer bir yazı karakteri sol alttaki bilgilerin yazılacağı alanda da tercih edilmiştir. Bilgi içeren kısımda punto küçük tercih edilmiştir.

Boşluk düzenlemeleri: Tasarımın asıl mesajı olan ‘subscribe’ ifadesinde harfler arası boşluklar normalden daha geniş kullanılmıştır. Kelime üçe bölünmüş ve satırlar arası boşluk olması gerekenden çok fazla tercih edilmiştir. Derginin ismi condensed bir yazı karakteriyle yazılmıştır, dolayısıyla harfler arası boşluklar olması gerekenden daha dardır. Satır arası boşluklar ise normaldir. Bilgi metinlerinde ise eşit aralıklı yazı karakteri kullanılmasından dolayı harfler arası boşluklar birbirine eşittir. Satırlar arasında ise daha dar boşluklar tercih edilmiştir.

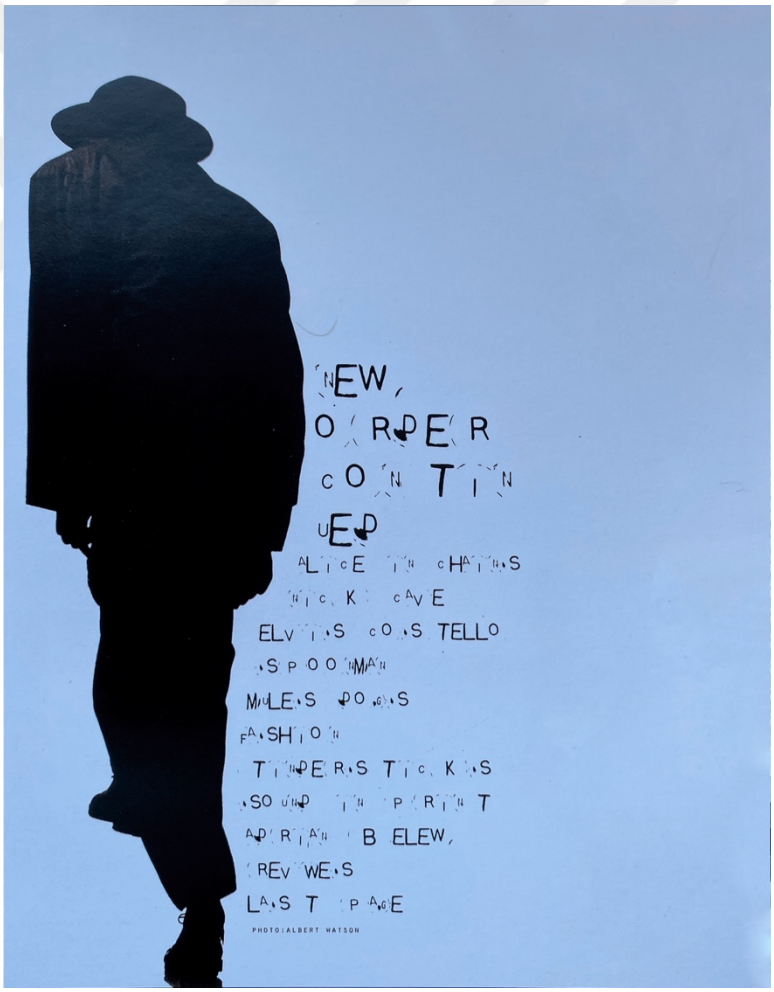
Metin hizalamaları: Tasarımın asıl mesajı sola hizalanmış, son harfi olan ‘e’ ise bu hizalamanın tam ortasına yerleştirilmiştir. Bilgi metni sola, derginin ismi ise sağa hizalanmıştır. Bilgi yazılacak kısımda ise metin soldan başlayarak yazılacağından dolayı sola hizalama yapılmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Konusu sebebiyle sokak kültürüne hitap eden bir kaykay dergisi için kullanılan tipografi de sokak tarzını anımsatır şekilde tercih edilmiştir.

Okunabilirlik: Tasarımın geneli, abone olmak gibi net bir mesaj içerdiğinden okunabilirlik sağlanmıştır. ‘subscribe’ ifadesi üçe bölünmüş olup, ‘subs’ ve ‘crib’ ifadeleri birbirine benzer şekilde yerleştirilmiştir. Fakat alt kısımda yer alan ‘e’ harfi ‘subscrib’ ifadesinden uzağa ve farklı biçemde konumlandırılmıştır. ‘E’ harfinin metinden uzaklaştırılması okunurluk açısından bir problem oluşturmasına karşın ‘subscibe’, insan beyni tarafından tamamlanmaya yatkın bir kelimedir. Tasarımın sol kısmında yan çevrilmiş şekilde bulunan ifadelerin anlaşılması ise güçtür. Fakat tasarımın

mesajı abone olmakla ilişkili olduğundan bu ifadelerin asıl mesajla ilgisinin olmadığı varsayılmaktadır.

Çözümleme: David Carson, SkateBoarding Dergisinin abonelik sayfasında alışılageldik üslubunun ötesinde daha anlaşılabilir bir tasarım dili tercih etmiştir. Bunun sebebi sayfanın abonelikle ilgili bilgiler vermesi ve abone olmaya çağrı yapmasıyla ilişkilidir. Kaykay, sokak kültürü içinde kabul edilmektedir. Tasarımda kullanılan üslup da sokak kültürüne yakındır. Metinler kolay anlaşılabilir şekilde bir kaykaycının fotoğrafının etrafına konumlandırılmıştır. Tasarımın geneli konuyu ve mesajı anlaşılabilir bir şekilde dergi okuyucusuna aktarmaktadır.



Şekil 9. Tasarım 02 – Ray-Gun Dergisi İçindekiler Sayfası

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 02

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi için tasarlanmış içindekiler sayfası

Grafik tasarım ögeleri: Tasarımın geneline bakıldığında sol tarafta, sol tarafa doğru ilerleyen bir insan figürü ve bu figüre hizalanmış yazılar görülmektedir. Beyaz zemin üzerine koyu tonlarda bir tasarım yapılmıştır. Figürün formları belli belirsizdir. Alt taraftan üste doğru siyahtan koyu kahverengine geçiş yapılmıştır. Tasarımın yönü figürün hareketinden dolayı sola doğrudur. Metinler de figüre göre dizilmiştir. Figür tasarımdaki en büyük ölçüye sahip ögedir.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarımda denge sola hizalamayla sağlanmıştır. Figür sola doğru hareket etmekte ve metinler figüre neredeyse bitişik haldedir. Tasarımda yer alan insan figürü tasarım yüzeyindeki en büyük ögedir. Dolayısıyla tasarımda orantı figüre göre belirlenmiştir. Görsel hiyerarşide de figürün hakimiyeti mevcuttur. Metinler figüre göre benzer bir şekilde hizalanarak tasarımda bütünlük sağlanmıştır. Beyaz zemin üzerinde koyu tonlardaki figür ve metinler vurgulanmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarımda kullanılan yazı karakteri el yazısına benzer bir yapıda ve tırnaksız özelliktedir. Tasarımda kullanılan her bir harf birbiriyle aynı olmasından dolayı el yazısı olduğu söylenememektedir. Her harf birbirinden bağımsız boyutta, büyük ve küçük boyutlarda yerleştirilmiştir. En alt kısımda bulunan fotoğrafının ismi oldukça küçük puntoyla yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Tasarımda yer alan metinler arasında sabit bir ölçüye sahip boşluk sistemi bulunmamaktadır. Bazı harflerin arasında olması gerekenden çok daha fazla boşluk varken bazı harflerin arası oldukça dardır. Sözcükler arasında boşluklar harfler arası boşluklar kadardır. Satırlar arasında yer alan boşluklar diğer boşluk düzenlemelerine kıyasla daha standarttır.

Metin hizalamaları: Metinler, tasarımdaki hâkim öge olan figüre yaslanmış bir şekilde yerleştirilmiştir. Figürün formu değişkenlik gösterdiğinden metin hizalamaları sola doğru yapılmış olsa bile tam bir metin bloğundan söz edilememektedir.

Metin-tipografi ilişkisi: Bir alternatif rock müzik dergisi olan Ray-Gun, 1990'lı yılların ruhunu yansıtmaktadır. Herkes tarafından kabul edilebilecek bir içindekiler sayfasında makalenin başlığı, yazarı ve sayfa numarası yer alırken, bu sayfada bazı makale ve yazar isimleri sayfa numarası belirtilmeksizin dizilmiştir.

Okunabilirlik: Bir içindekiler sayfasından beklenenin ötesinde olan bu tasarımda metinler, standart dizilmiş bir metnin okunmasına kıyasla oldukça güçtür. Cümleler, kelimeler herhangi bir kurala bağlı kalınmaksızın bölünerek bir alt satırda devam ettirilmiştir. Bu içindekiler sayfasında dergi içeriği hakkında öz bilgi edinme beklentisi karşılanmamaktadır.

Çözümleme: David Carson'ın uluslararası üne kavuşmasında etkisi olan Ray-Gun Dergisi, 1990'lı yılların alternatif müzik dergisidir. O dönemin ruhunu yansıtan derginin hedef kitlesini müziğin dünyayı değiştirebileceğine inanan genç kesim oluşturmaktaydı. Bu tasarımda olduğu gibi, okunabilirliği zor olsa da David Carson'ın Ray-Gun'da yaptığı tasarımlar hedef kitlenin algılayabileceği düzeydeydi. Klasik anlayıştaki bir içindekiler sayfasının beklentilerini karşılamayan, fakat David Carson'ın tasarım anlayışı ile meydana getirilmiş bir içindekiler sayfasıdır. Carson, bu içindekiler sayfası aracılığıyla okuyucunun tasarımla daha uzun süre geçirmesini ve anlam sürecinde aktif rol almasını sağlamıştır.



Şekil 10. Tasarım 03 – Ray-Gun Dergisi Makale Giriş Sayfası

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 03

Tasarım konusu: ‘Karışık Mesajlar’ isimli makalenin giriş sayfaları. Makale iki kadının sunduğu bir radyo programından bahsetmektedir.

Grafik tasarım ögeleri: Sol sayfada başlık, yazar ismi ve giriş metni yer almaktadır. Başlık yatay formda, giriş metni yan çevrilmiş olarak yerleştirilmiştir. ‘Radyoda aşk’ ibaresi dikdörtgen, çizgisel formda bir kutucuk içinde yer almaktadır. Sol sayfada beyaz zemin üzerine siyah ton tercih edilerek kontrast sağlanmıştır. Tasarımda doku sağ sayfada yer alan fotoğrafla verilmiştir. Aynı zamanda solda üst üste konumlandırılmış başlık kısmı da tasarım dokusuna katkı sağlamıştır. Sağ sayfada yer alan Anthony Artiago tarafından çekilmiş fotoğraf ve kolajlar siyah beyaz tonlardadır. Tasarımın geneline siyah ve beyaz kontrastı hakimdir. Başlık sol sayfada büyük bir yer kaplamaktadır. Başlık arası boşluklara aynı metinler benzer biçimde, ölçüde ve yönde yerleştirilmiştir. Sağ sayfanın tamamını bir çerçeve içindeki fotoğraf kaplamaktadır.

Grafik tasarım ilkeleri: Sol sayfada denge, başlıklar ve arasına yerleştirilmiş giriş metni ile sağlanmıştır. Başlık, tasarımda asıl vurgulanandır. Başlıklar arasına aynı metin, benzer biçim, yön ve simetride konumlandırılmıştır. Sağ ve sol sayfalar arası denge ise ton ile sağlanmıştır. Sol sayfada başlığın kalan kısma oranının büyük olması başlığa ve başlıktaki tipografi düzenlemelerine dikkat çekmektedir. Sol alt kısımda yazar isimleri çok daha küçük boyutta verilmiştir. Sağ sayfanın tamamen fotoğraftan oluşması görsel hiyerarşide kalan kısımlara kıyasla daha üsttedir. Başlığın üçe bölünmesi, sayfada devamlılık sağlamıştır. Giriş metnindeki iki metin hizalamasının birbiriyle uyumu ve sayfalarda benzer tonların kullanımı da devamlılığa ve bütünlüğe katkıda bulunmuştur. Sol sayfada vurgu boyutu ve yerleşimi ile başlıktadır. Sağ sayfada fotoğrafın etrafında yer alan koyu çerçeve açık tonların vurgulanmasına katkı sağlamaktadır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Başlıkta tırnaklı ve tırnaksız yazı karakterleri bir arada kullanılmıştır. Giriş metninde kullanılan yazı karakteri ise tırnaklıdır. Tasarımda başlığın küçük harfle yazılmasına karşın sol altta yer alan yazar isimleri büyük harfle fakat çok daha küçük puntolarla yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Tasarımın en dikkat çekici unsuru olan başlığın ‘mixed’ kısmında harfler üst üste bindirilmiştir. ‘Mixed’ ve ‘ me’ kelimelerinde barındırdıkları ortak harfler üst üste getirilmiştir. ‘x’, ‘a’ ve ‘s’ harfleri ikiye bölünmüş fakat harf olarak özelliklerinden bir şey kaybetmemişlerdir. Harf arası boşluklar birbirinden farklıdır. Buna

karşın kelime arası boşluk mevcut değildir. Çünkü ‘mixed’ ve ‘messages’ kelimelerinin başlangıçları üst üste gelecek şekilde dizilmiştir. Satır arası geniş boşluklar bırakılmış, bu araya giriş metni yerleştirilmiştir. Giriş metni aynı yazıların tekrarından oluşan iki blok halindedir. İkisi de benzer harf, sözcük ve satır aralıklarına sahiptir. Üstteki giriş metni tam blok olarak dizildiğinden bazı sözcüklerin arası daha fazla açıktır.

Metin hizalamaları: Tasarımda başlık sola hizalanmış olarak yer almaktadır. Giriş metinleri aynı metnin iki farklı hizalamasına örnektir. Üstte yer alan metin tam blok olarak dizilmiş, alttaki metin ise sola hizalanmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Metnin içeriği iki kadının düzenlediği bir radyo programı ve buradaki konuklarıyla yaşadıkları diyaloglarından oluşmaktadır. Farklı konukları davet ettikleri programlarda aşktan intihara pek çok konu programın içeriğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla her konuk faklı bir konuda farklı bir görüş sunmaktaydı. Metnin başlığının ‘karışık mesajlar’ olarak seçilmesi bu durumla ilişkilidir. Her konuğun pek çok konudaki farklı görüşü karışık mesaj olarak görülmüş, başlığın tasarımında da benzer bil dil tercih edilmiştir. Üst üste binmiş harfler, ortadan kesilmiş harfler ve boşluk düzenlemeleri mesajların karışıklığını okuyucuya anlatmak için kullanılmıştır.

Okunabilirlik: İki kelimeden oluşan başlıkta kelimelerin aynı noktadan başlatılarak üst üste getirilmesi okumayı zorlaştıran en önemli unsurdur. Fakat ‘mixed’ ve ‘messages’ kelimelerinin farklı yazı karakteri ile yazılması birbirilerinden ayrışmalarını sağlamıştır. Dolayısıyla başlığın okunamaması durumu söz konusu değildir. Metinler alışılagelmiş dizilimine kıyasla saat yönünün tersine 90 derece eğilmiş şekilde tasarımda yer almaktadır. Fakat metnin okunaklı bir yazı karakteriyle, uygun boşluklar kullanılarak dizilmesinden dolayı okunurluğunda bir zorluk yoktur. Okuyucu dergiyi yan çevirerek normal bir okuma deneyimi de yaşayabilmektedir.

Çözümleme: Carson’ın Ray-Gun için tasarladığı, iki radyo programcısının konuklarıyla farklı konulardaki konuşmalarını içeren bir makalenin giriş sayfasında makalenin içeriğiyle de ilişkili olarak başlık tasarımında tercih ettiği tasarım dili karışıklık üzerine inşa edilmiştir. Farklı görüşlerden bahsedilen programda mesajların karışıklığından söz edilmekledir. Dolayısıyla Carson, ‘mixed’ ve ‘messages’ kelimelerini aynı noktadan başlatarak üst üste dizmek suretiyle bu karışıklık duygusunu okuyucuya yansıtmıştır. Sağ sayfada yer alan fotoğraf kolajları ise bu karışıklığı niteler durumdadır.



Şekil 11. Tasarım 04 – Çığlık Atan Ağaçlar

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 04

Tasarım konusu: 1993 Ray-Gun Dergisi'nde yer alan, 'Screaming Trees' isimli rock grubuna dair bilgiler içeren bir makalenin bulunduğu sayfa tasarımı.

Grafik tasarım ögeleri: Tasarım yüzeyinindeki en büyük alan Anne Brit Aase tarafından çekilmiş bir fotoğrafa aittir. Fotoğrafın üzerinde, sol tarafta Doug Aitken imzalı bir illüstrasyon, sağ tarafta David Hawkes tarafından çekilmiş bir fotoğraf mevcuttur. Fotoğrafın üzerinden başlayan metin sayfanın en altına kadar devam etmektedir. Arka plan fotoğrafı mavi renk ve tonlarına sahiptir. Fotoğrafta yer alan ağaçlar koyu tonlardadır. Fotoğraf üzerindeki kontrast alt kısımdaki metin alanında da sürdürülmüştür. Beyaz zemin üzerine siyah yazılar yer almaktadır. Başlık sol sayfanın en solunda 'trees' kısmı diğer kısımlara görece büyük olacak şekilde konumlandırılmıştır. Tasarım genelinde yatay hiyerarşi hakimdir.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarım fotoğrafın alt noktasından ikiye bölünmüş bir durumdadır. Üst kısımda yer alan yatay fotoğrafın üstünde başlayan metin sayfanın alt noktasına kadar devam etmektedir. Tasarımda yatay hiyerarşiye bağlı bir denge unsuru söz konusudur. Fotoğraftaki en büyük alanı kaplamasından dolayı fotoğraf, tasarım yüzeyinde orantısal olarak en büyük ögedir. Zemindeki fotoğrafın üzerinde iki yana simetrik olarak bir illüstrasyon ve fotoğraf yerleştirilmiştir. Makale başlığı olan 'Screaming Trees' zemindeki fotoğraf üzerine 'screaming' yatay, 'trees' dikey ve daha büyük boyutta konumlandırılmıştır. Tasarım yüzeyi iki sayfadan oluşmaktadır. Sağ ve sol taraf birbiriyle bütünlük ve devamlılık içindedir. Fotoğraf ve metin sağ ve sol sayfalarda eşit bir şekilde devam etmektedir. Fotoğrafın bittiği yerde, beyaz zemindeki yazılar ve solda yer alan 'trees' başlık kısmı tasarımda vurgunun yoğun olduğu yerlerdir.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarımın tamamında tek bir yazı karakteri ailesi kullanılmıştır. Fotoğrafçının ismi italik yazılmış, metnin geri kalanı regular yazı karakteriyle dizilmiştir. Başlık ikiye bölünmüş, ilk kelime italik yazıyla ilk harfi büyük, diğer harfleri küçük şekilde yazılmıştır. Başlığın ikinci kelimesi 'trEEs' şeklinde sesli harfler büyük harfle, sessiz harfler küçük harfle yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Tasarımın genelinde metinler üst üste gelmiştir. Harfler arasındaki ve sözcükler arasındaki boşluklar standarda yakındır. Fakat satırlar arası boşluklar olması gerekenden daha dar bırakılmıştır. Bu değişken boşluk satırların üst üste gelmesine sebebiyet vermiştir.

Metin hizalamaları: Metinler sola hizalanmış, her paragraf başı bloktan içeride olacak şekilde dizilmiştir. Metinler iki taraflı blok oluşturacak şekilde hizalanmıştır. Başlığın ikinci kelimesi yan saat yönünün tersine 90 derece yan çevrilmiş, onun yanına gelen satırların başlangıçları sağ tarafa kaydırılmıştır. Metinler düz bir satır çizgisi üzerine değil, eğimli çizgiler üzerine dizilmiştir.

Metin-tipografi ilişkisi: Metin bir Amerikan rock grubu olan 'Screaming Trees'in kuruluşuyla ve grupla ilgili bilgiler içermektedir. Carson, grubun hikayesini kolaylıkla algılanamayacak bir tipografiyle okuyucuya iletmiştir.

Okunabilirlik: Carson bu tasarımı için, konuya meraklı olmayan birisinin okunmasının muhtemelen biraz zor olduğunu ifade etmiştir (Carson ve Blackwell, 1995). Üst üste binmiş ve eğimli bir şekilde dizilmiş olan metinde, tek bir satır iki sayfa boyunca devem

ettirilmiştir. Sol sayfada başlayan okuma deneyimi aynı satırın sağ sayfada devam etmesi ile gerçekleşmektedir. Satırların uzun olması, metnin okunurluğunu güçleştiren unsurlardandır. Çünkü göz uzun bir satırı takip etmekte zorlanmaktadır. Satırlar arası boşlukların kısa olmasından dolayı bazı kelimeler üst üste gelmiştir. Bu da alışılmış okuma deneyiminin ötesindedir. Başlığın ilk kelimesi olan 'screaming' metnin dizildiği puntodan küçük ve koyu zemin üzerine koyu bir tonda dizildiği için zor okunmaktadır. Tasarım zemininde yer alan koyu renkteki fotoğraf üzerine koyu renkle dizilmiş metnin okunması da oldukça güçtür.

Çözümleme: Tasarımın geneline bakıldığında Carson'ın da ifade ettiği gibi bu tasarımda okunabilirlik zordur, fakat bu yazı için kesinlikle okunamaz demek de doğru bir ifade değildir. Ray-Gun Dergisi hedef kitlesinin alternatif müzikle ilgilenen kişiler olduğundan bu konuya ilgi duyan kişinin makaleyi zor da olsa okuyabileceği Carson tarafından açıkça ifade edilmiştir. Tek satırın her iki sayfada da devam etmesi basılı bir dergide birtakım problemler açığa çıkarmaktadır. Derginin orta kısmına denk gelen metinler derginin kırımından ve ciltlenmesinden kaynaklı olarak görülememektedir. Fakat Carson her zaman, okumak isteyen kişinin okunabilirliği en zor metinleri bile okuyacağını ifade etmiştir.



Şekil 12. Tasarım 05 – Sovyetlerin Dağılmasında Kayıt

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 05

Tasarım konusu: Sovyetlerin dağılma sürecindeki müzik kaydını anlatan makalenin sayfa tasarımı.

Grafik tasarım ögeleri: Tasarım yüzeyi iki sayfadan meydana gelmektedir. Sol sayfada metinsel kısım yer alırken, sağ sayfa Amy Guip tarafından üretilmiş bir illüstrasyonu barındırmaktadır. Sol sayfa hayali bir çizgiyle yatay olarak ortadan ikiye bölünmüş, üst kısımda başlık, alt kısımda metin yer almaktadır. Sol sayfada beyaz zemin üzerine siyah tonlarda başlık ve metin yerleştirilmiştir. Yazarın ismi alt kısımda yer alan başlığın son cümlesinin üstüne ve kırmızı renkle yazılmıştır. İllüstrasyonda kırmızı rengin tonlarının hakimiyeti mevcuttur. Başlık tasarımında yatay ve dikeylik bir arada kullanılmıştır. Başlık büyük ölçüye sahipken metinsel içerik daha küçük ölçüdedir fakat sayfanın yarısını kaplamaktadır. Tasarımda doku sağ sayfadaki illüstrasyonla ve başlıktaki tipografik değişikliklerle verilmiştir.

Grafik tasarım ilkeleri: Sol sayfa hayali bir çizgiyle ortadan ikiye bölünmüştür. Sağ sayfadaki illüstrasyondaki düzen sol sayfadaki metnin dizilimine de yansımıştır. İllüstrasyondaki ortadan yatay olarak ikiye bölünme soldaki metinde de devam ettirilmiştir. Sayfanın üst kısmı alta göre daha az öge barındırmaktadır. İllüstrasyonda da metinsel kısımda da yoğunluk alt tarafa verilmiştir. Başlık orantısal büyüklüğüyle sayfadaki en dikkat çekici unsurdur. Sağ tarafta ise dört illüstrasyon birbirine benzer boyutta yerleştirilmiştir. Sağ ve sol sayfalar da hayali bir çizgiyle ortadan ikiye bölünmüş yoğunluk alt tarafta sürdürülmüştür. Vurgulama sol sayfada başlığa, illüstrasyonda ise kırmızı zemin üzerinde oluşturduğu kontrastla sol alttaki dişlere ve sağdaki kuşa yapılmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Metnin tamamında aynı tırnaksız yazı karakteri kullanılmış ve metin büyük harflerle dizilmiştir. Başlıkta ise tırnaksız bir yazı karakteri tercih edilmiş fakat üzerinde deforme yapılarak konuyu nitelemesi sağlanmıştır.

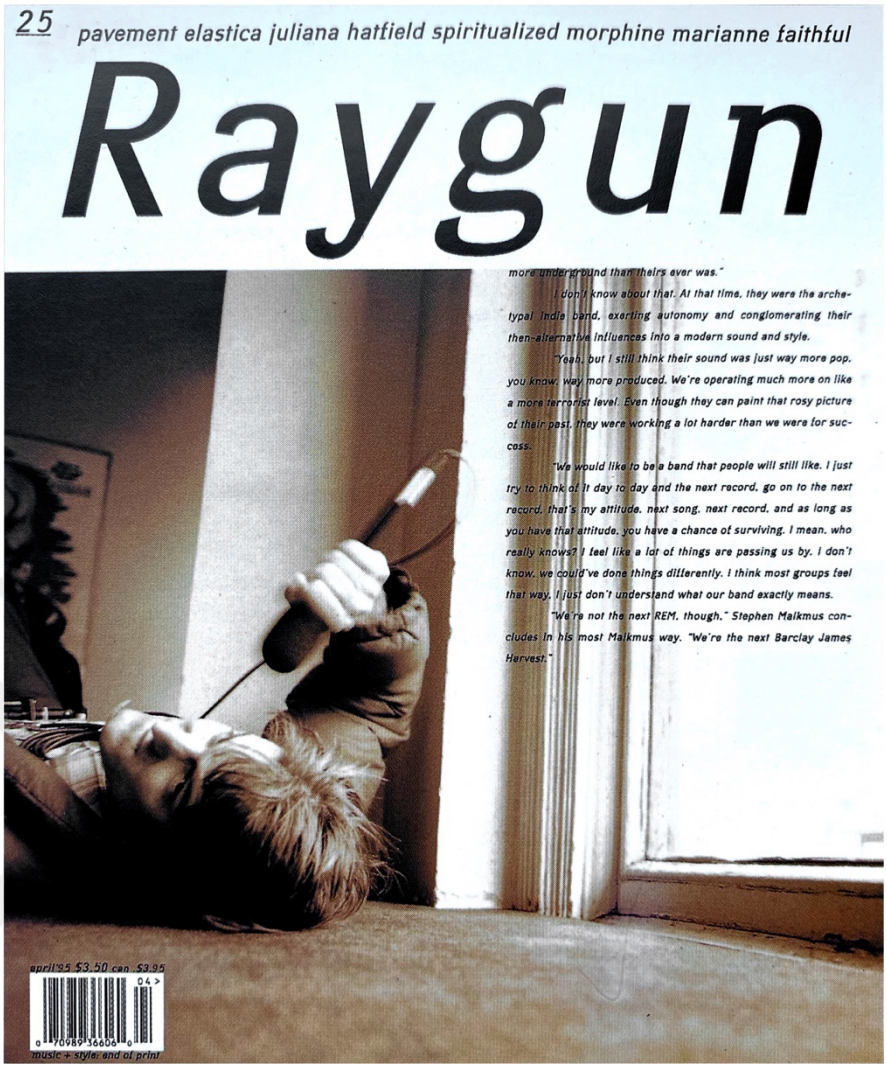
Boşluk düzenlemeleri: Başlıkta harfler arası boşluklar geniş tutulmuştur. Her sözcük farklı yerlere konumlandırıldığından dolayı sözcükler ve satırlar arası boşluktan söz edilememektedir. Metin kısmı ise eşdeğer harf, sözcük ve satır boşluklarına sahiptir.

Metin hizalamaları: Başlık üç kelimenin ayrı konumlandırılmasıyla verilmiştir. İlk kelime olan ‘recording’ sayfanın üst kısmına sağa, ikinci kelime ‘in Soviet’ saat yönünde 90 derece çevrilip sayfanın sol üstünde sola, son kelime ‘disunion’ ise sayfanın ortasına hayali çizginin üzerine sağa hizalanmıştır. Metin ise ikiye bölünmüş olup ilk kısım iki yana hizalanmıştır. İkinci kısım ise saat yönünde 90 derece döndürülerek konumlandırılmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Sovyetlerin dağılması sürecinde müzik kaydını anlatan metinde başlık deforme edilerek bu dağılma durumuna gönderme yapılmıştır. Metnin ikinci kısmı ise bu dağılma durumuna istinaden yan çevrilmiştir.

Okunabilirlik: Başlıktaki deformasyon uygulaması metnin okunurluğunu etkilememiştir. Başlığın üçe ayrılarak dizilmesi, hizalanmanın etkisiyle okuma deneyimine olumsuz yansımamıştır. Metnin ilk kısmı iki yana bloklanmış, satır sonuna diğer metnin son cümlesi denk gelmiştir. Bu durum okumayı zorlaştırsa da metnin okunamadığı söylenememektedir. İkinci metin bloğunun döndürülerek yerleştirilmesi alışılagelmiş okuma deneyiminin ötesinde olsa da okunmayı engellemektedir. Yine ikinci metin bloğunun son satırı ilk metnin satır sonlarına denk gelmiştir. Bu satır, zor da olsa okunabilmektedir. Yani tasarımın genelinde okunurlukla ilgili bir problem durumu görülmemektedir.

Çözümleme: Sovyetlerin dağılması sürecindeki müzik kaydını anlatan metnin başlığı deforme edilmiştir. Bu durum bir Sovyetler Birliği’nin yıkılmasına bir gönderme içermektedir. Hayali çizgiyle ayrılmış sayfada sağ sayfadaki doluluk boşluk oranına benzer bir dizilim yapılmıştır. Başlık sayfanın üst kısmında yer alırken metin alt tarafta ve iki bloktan oluşmaktadır. Carson’ın metni yan çevirerek yerleştirmesi okuyucunun işini zorlaştırmasına karşın, okuyucuyu anlamın oluşumuna dahil etmektedir.



Şekil 13. Tasarım 06 – Ray-Gun 25. Sayı Ön Kapağı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 06

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi'nin 1995 yılında çıkan 25. sayısı için David Carson tarafından tasarlanmış ön kapak.

Grafik tasarım ögeleri: Derginin kapağında üst kısımda derginin ismi yer almaktadır. Logonun bittiği yerden sayfanın altına kadar tek bir fotoğraf bulunmaktadır. Fotoğrafın üzerinde ise metin bloğu yer almaktadır. Guy Aroch tarafından çekilmiş fotoğraf sarı tonlardadır. Siyah yazılmış dergi isminin bulunduğu zemin beyazdır. Metin fotoğraf üzerine siyah tonda yazılmıştır. Sol altta ise derginin barkodu ve bilgiler yer almaktadır.

Grafik tasarım ilkeleri: Sayfa, derginin isminin ve içeriğinin yer aldığı üst kısım ve altında yer alan fotoğraf üzerine kurulmuştur. Derginin ismi, kapak üzerinde en dikkat çeken ögedir. Fotoğraf hayali çizgiyle ikiye bölünmüş olup sol tarafta Amerikalı müzisyen Stephen Malkmus yer almaktadır. Kalan kısımda ise metin bloğu bulunmaktadır. Kapakta vurgu, derginin ismine ve fotoğrafta yer alan müzisyene verilmiştir.

Yazı karakteri ve özellikleri: Ray-Gun Dergisi kapaklarında derginin ismi logoyla değil bir yazı karakteriyle yazılarak verilmiştir. Bu sayıya ait kapakta tırnaklı ve italik bir yazı karakteriyle derginin ismi yazılmıştır. Üst kısımda yer alan derginin içeriği de aynı yazı karakterinin küçük puntosuyla dizilmiştir. Metinsel içerik de yine aynı yazı karakteriyle sayfadaki yerini almıştır. Derginin sayı numarası da benzer italik bir yazı karakteriyle altı çizili olarak belirtilmiştir.

Boşluk düzenlemeleri: Derginin ismi 'Raygun' geniş harf aralıklı olarak yazılmıştır. İçeriğin yazıldığı üst kısımdaki metinde kullanılan harf ve sözcükler arası boşluk ise standarttır. Benzer şekilde metnin diziliminde harf ve sözcükler arasındaki boşluk standartken, satırlar arası boşluk normalden daha açıktır.

Metin hizalamaları: Derginin ismi ve içerik sayfa ortasına ortadan bloklama ile yazılmıştır. Metin ise iki taraflı bloklama ile metin alanının iki yanına yaslanmıştır. Derginin sayı numarası ise kapağın sol üstünde sola hizalanmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: David Carson, Ray-Gun 25. sayısı için tasarladığı kapakta o gün için dergi tarihinde bir ilki gerçekleştirerek derginin içinde yer alan bir makalenin kesitine kapakta yer vermiştir. Stephen Malkmus ile yapılmış bir röportaj metninin bir kesiti kapakta, sanatçının fotoğrafının tam yanında yer almaktadır.

Okunabilirlik: Alışılagelmiş David Carson tasarımlarının ötesinde Ray-Gun 25. sayısı için tasarlanan bu kapakta okumayı engelleyen bir durum söz konusu değildir. Sadece fotoğrafın koyu tonlardaki kısımlarına gelen yazılar, açık tonlardaki kısımlara gelen yazılara kıyasla daha zor okunmakta, buna rağmen yine de kolaylıkla algılanabilmektedir.

Çözümleme: David Carson, alışılmamış olanı yaparak dergi kapağını yapıbozuma uğratmış ve derginin içinde yer alan bir metni derginin kapağına taşımıştır. Bu, tasarlandığı 1995 yılına dek örneğine rastlanılmamış bir durumdur. Standart dergi

kapağında yer alan derginin içeriğinin bulunduğu kısım ise kapağın en üstünde belirtilmiştir.



Şekil 14. Tasarım 07 – Ray-Gun 17. Sayı Ön Kapağı
(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 07

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi'nin 1994 yılında çıkan 17. sayısı için David Carson tarafından tasarlanmış ön kapak.

Grafik tasarım ögeleri: Kapak üç fotoğrafın kolaj yöntemiyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Fotoğraflar kesilip belirli formlarda yapıştırılmıştır. Tasarım yüzeyinin merkezinde dairesel çizgiler kullanılmıştır. Sağ altta yer alan Jason Lamotte tarafından çekilmiş köpek fotoğrafı dikdörtgen formda tasarıma eklenmiştir. Derginin ismi siyah bir

zemin üzerine yazılmıştır. Fotoğraflardan oluşan dergi tasarımında çok renklilik hakimdir. Turuncu, yeşil, siyah ve kırmızı yoğun olarak kullanılmıştır. Derginin isminin etrafındaki mavi çizgisel şekiller hâkim renk olan turuncuyla kontrast oluşturmuştur. Koyu renklerin üzerine beyaz yazılar eklenerek kontrast sürdürülmüştür. Perry Farrell'in portresi tasarımın merkezine yerleştirilmiştir. Kapakta doku fotoğraf kolajları ve çizgisel ifadelerle sağlanmıştır.

Grafik tasarım ilkeleri: Turuncu, yeşil, kırmızı ve siyahın baskın olduğu tasarımda, farklı ögelerin kullanımıyla asimetrik bir denge oluşturulmuştur. Kapağın merkezinde insan figürü üzerindeki dairesel formlar yer almaktadır. Bu kısmın üstünde ise yazılar bulunmaktadır. Üç fotoğrafın benzer bir üslupla kolajının yapılmasıyla ortaya çıkan kapakta derginin ismi ve diğer metinler vurgulanmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Derginin ismi tırnaksız ve kalın bir yazı karakteriyle sayfanın üst ortasına yerleştirilmiştir. Bu kalın yazı karakterinin üzerine ise bitişik harflerle, el yazısına yakın bir biçimde *(script)* derginin ismi yinelenerek büyük harflerle yazılmıştır. Bu iki yazı karakteri birbirine uzak özelliklere sahiptir. Yine aynı şekilde script bir yazı karakteri ile derginin içeriğinin önemli başlıkları yazılmıştır. Sayfanın sol altında belli belirsiz bir şekilde dergi isminin 'Ray' kısmı, sağ alt kısımda ise çizgisel bir şekilde yazılmış 'gun' kısmı yer almaktadır. Sayfanın altında orta kısımda bulunan 'music and animals' başlığı eşit boşluklu bir yazı karakteriyle yazılmıştır.

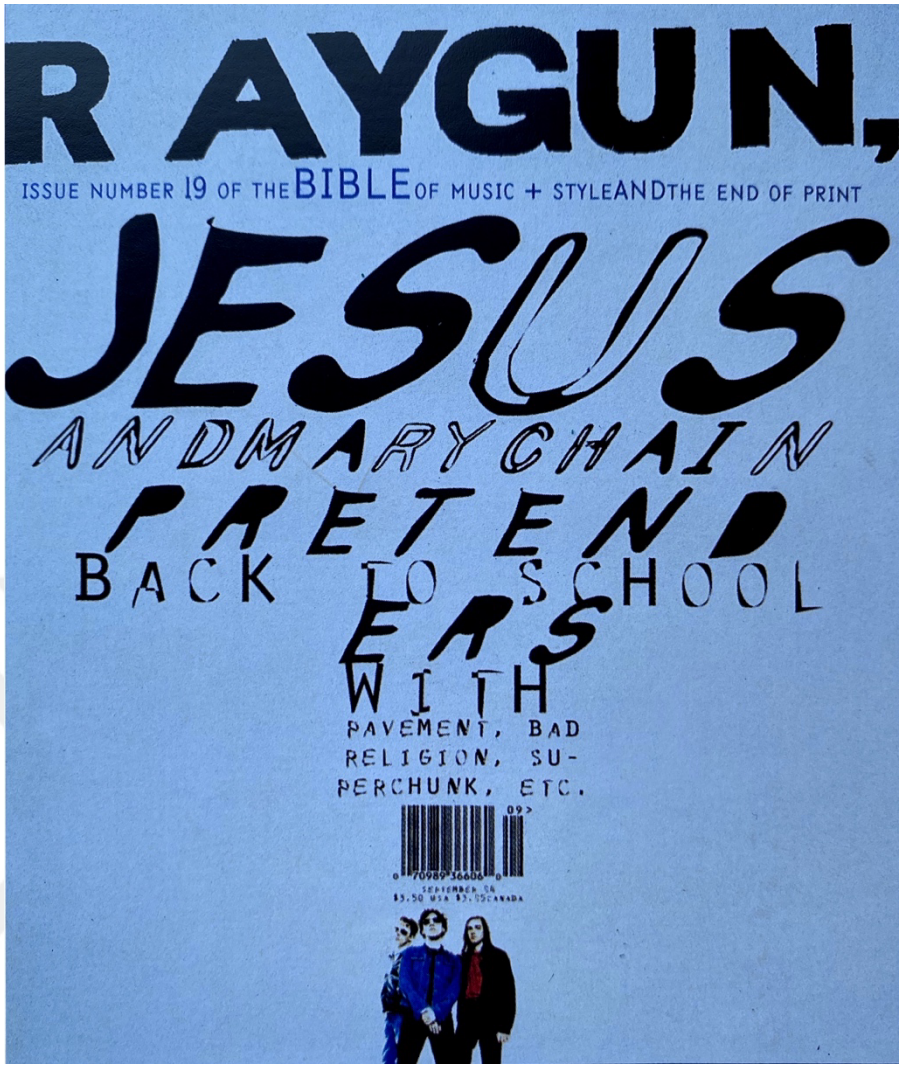
Boşluk düzenlemeleri: Derginin ismi 'Raygun' eşit olmayan harf aralıkları ile yazılmıştır. 'R' harfi ile 'aygun' harf öbeği arasında normalden fazla bir boşluk bırakılmış, 'aygu' harf öbeğinde ise olması gerekenden az boşluk tercih edilmiştir. El yazısı yazı karakteri sabit ve ayarlanmış boşluklara sahiptir. Satırlar arası boşluklar da standart boyutlardadır.

Metin hizalamaları: Derginin ismi sayfanın ortasına hizalanmıştır. İçeriğin yazıldığı el yazıları kısmı ise belirli bir kurala uyulmaksızın asimetrik hizalanmıştır. Sayfanın altında ortaya yazılmış 'music and animals' başlığı, sol altta yer alan 'Ray' ve sağ altta yer alan 'gun' ifadeleri de belirli bir kurala uymaksızın hizalanmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Alternatif rock grubu olan Jane's Addiction'ın solisti Perry Farrell'a adanmış bu sayıda yer alan metinler derginin ismi ve içeriğinde yer alan makalelerin başlıkları ve yazarlarıdır.

Okunabilirlik: Derginin ismi üzerine, derginin isminin el yazısı yazı karakteriyle tekrar yazılmış olması okunurluk açısından olumsuz olsa da derginin ismi net bir şekilde okunabilmektedir. Derginin kapakta yer alan içeriği de el yazısına benzer bir yazı karakteriyle yazılmıştır. Okunurluk açısından bir problem oluşturmamasına karşın alışılagelmiş dergi kapağı formundan uzaktadır. Sayfanın alt orta kısmında 90 derece çevrilerek kırmızı zemin üzerine siyah yazılmış makalenin ismi küçük puntoyla yazılmasından ve diğer içerik kısmından faklı konumlandırılmasından dolayı güç olsa da okunabilmektedir. Sol üstte yer alan fiyat listesi de alışılmışın dışında bir konumdadır ve el yazısı yazı karakteriyle yazılmıştır. Okuyucu kitlesinin dergiye dair bilgileri net bir şekilde görmek istediği düşünüldüğünde bu durum fiyat kısmının okunmasını güçleştirmektedir.

Çözümleme: David Carson, tipografik üretimlerinin yanı sıra fotoğraf kolajları da yapmıştır. Bu kolajlardan birini merkeze aldığı kapak tasarımındaki tipografi kullanımı, alışılagelmiş dergi kapağı bakışının uzağında olsa da okunabilirlik ve bilgiye erişim konusunda bir güçlük yaşanmamaktadır. Tipografiye müdahalenin daha az, kolajın ise daha fazla ön planda olduğu bir tasarımdır.



Şekil 15. Tasarım 08 – Ray-Gun 19. Sayı Ön Kapağı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 08

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi'nin 1994 yılında çıkan 19. sayısı için David Carson tarafından tasarlanmış ön kapak.

Grafik tasarım ögeleri: Dergi kapağı açık mavi renk üzerine dizilmiş metinlerden ve alt kısımda yer alan müzik grubu fotoğrafından oluşmaktadır. Müzik grubunun fotoğrafı Colin Bell tarafından çekilmiş ve Carson tarafından sayfanın altında ve ortasında konumlandırılmıştır. Fotoğrafın üstünde derginin barkodu bulunmaktadır. Tipografi üzerindeki deformeler tasarımın dokusunu oluşturmaktadır. Yatay hiyerarşide yazılmış yazılar tasarımdaki en geniş alanı kaplamaktadır.

Grafik tasarım ilkeleri: Açık mavi üzerine siyah rengin hakim olduğu tasarımın merkezinde 'The Jesus and Mary Chain' isimli İskoç alternatif rock grubunun ismi yer almaktadır. Grubun ismi, dergi ismiyle birlikte boyutları ve kalınlıklarıyla tasarımın en dikkat çekici unsurlarıdır. Tasarım genelinde kullanılan yazı karakterlerinin birbiriyle uyumu görsel devamlılığın sağlanmasına ve bütünlük oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Tasarımın vurgusu derginin ismine ve bu sayının ithaf edildiği 'The Jesus and Mary Chain' grubunun isminedir.

Yazı karakteri ve özellikleri: Derginin ismi 'Raygun'ın logosu Ed Fella tarafından, David Carson'ın bir söyleşisinin afişi için elle çizilmiştir. Carson, bu logoyu derginin kapağında kullanmıştır. Logonun altında yer alan dergiye ait bilgiler, tırnaksız yazı karakteriyle fakat farklı kalınlık ve ebatlarda yazılmıştır. Derginin içeriği ise el yazısıyla formundadır. 'Back to School'un 'b'si ise tırnaklı bir yazı karakteriyle diğer karakterlerden ayrıştırılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Derginin ismindeki 'R' harfi diğer harflerden daha uzakta konumlandırılmıştır. Logonun alt kısmında yer alan dergi bilgilerinde ise kelimeler arası boşluklar değişkenlik göstermekte olup standarda göre daha dardır. Alt kısımda yer alan içerik metinlerinin harf, sözcük ve satırlar arasındaki boşlukları da değişkenlik göstermektedir. 'Jesus' ve 'And Mary Chain' satırlarının arasındaki boşluk kısa tutulmuştur. Benzer şekilde 'Pretend', 'Back to School', 'ers' ve 'with' satırlarının arasında bulunan boşluk da standardın altındadır. 'Pretenders' kelimesi ikiye bölünmüş, 'Pretend' ve 'ers' olarak ayrılmıştır. Bu ayrımın arasına ise başka bir kelime grubu olan 'Back to School' girmiştir.

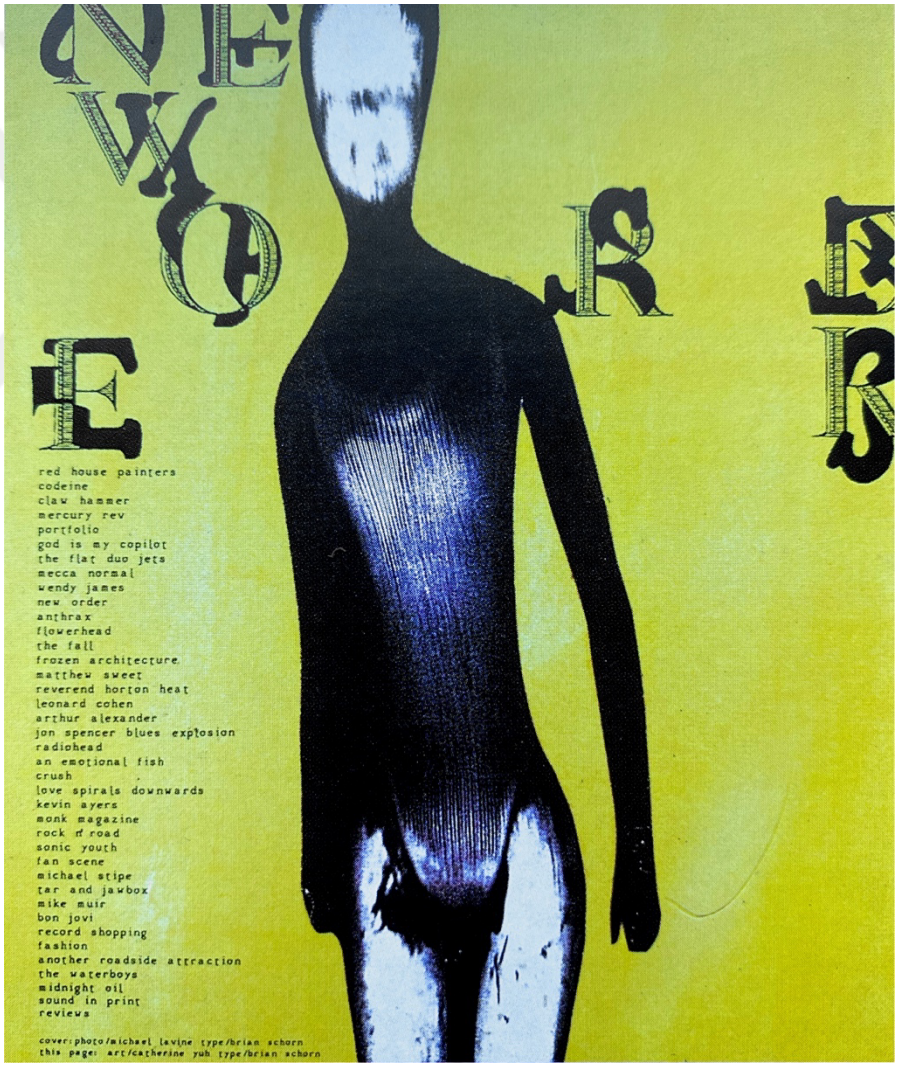
Metin hizalamaları: Derginin ismi ve ismin altında yer alan bilgi metni sayfa ortasına hizalanmıştır. Benzer şekilde derginin içeriğini belirten metin de ortadan bloklanmış ve sayfanın ortasına dizilmiştir.

Metin-tipografi ilişkisi: David Carson, alternatif rock müzik gruplarına dair içerikler barındıran bu sayının kapağı için el yazısı formunda bir yazı tercih etmiştir. Sayfanın genelinde kullanılan tipografi, özellikler açısından ayrışsa da bir bütünlük içindedir.

Okunabilirlik: Dergi içeriğinin bulunduğu kısım farklı özellikteki yazı karakterleri tarafından dizilmiş olsa da her biri kendi içinde okunurluğa sahiptir. 'Pretenders'

kelimesinin ikiye bölünerek ‘Pretend’ ve ‘ers’ şeklinde yazılması okunurluğu zorlaştırsa da anlaşılamaz değildir.

Çözümleme: Carson’ın ‘Pretend’ ve ‘ers’ kelime öbeklerini ayırması okunurluğu zorlaştırsa da derginin okur kitlesinin alternatif rock dinleyicileri olduğu düşünüldüğünde 'The Pretenders' isimli rock grubunun isminin kolaylıkla anlaşılacağı düşünülmektedir. David Carson, bir yazının okunabilir olmasını okuyucu kitlesinin yazıyı okumak istemesiyle ilişkilendirmekte olduğu düşünüldüğünde derginin hedef kitlesinin okuması zor olmayacaktır.



Şekil 16. Tasarım 09 – Ray-Gun Dergisi İçindekiler Sayfası

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 09

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi'nin içindekiler sayfası tasarımı.

Grafik tasarım ögeleri: Sarı sayfa zemini üzerine merkezde Catherine Yuh tarafından üretilmiş bir illüstrasyon, Brian Schorn tarafından tasarlanmış bir yazı karakteriyle yazılmış harfler ve içindekiler kısmının bulunduğu metin yer almaktadır. 'new order'ın harfleri çizgisel formlardan meydana gelmektedir. Sarı zemin üzerine siyah, beyaz ve tonlarından oluşan illüstrasyon ve siyah metinler yer almaktadır. Bu içindekiler sayfasında sarı siyah kontrastından yararlanılmıştır. Sayfanın ortasında yer alan illüstrasyon ve 'new order'ın harfleri tasarımda dokuyu oluşturmaktadır. Üst kısımda yer alan harfler diğer metinlere kıyasla daha büyük ve dolayısıyla ön plandadır.

Grafik tasarım ilkeleri: Sayfa yüzeyi illüstrasyonla hayali bir şekilde ikiye bölünmüştür. Sol tarafta 'n, e, w, o ve e' harfleri ile içindekiler kısmını oluşturan metin, sağ tarafta ise 'r, d ve r' harfleri yer almaktadır. Tasarımın ortasında yer alan illüstrasyon ve üst kısımdaki 'new order' ibaresi tasarım biçimleri ve boyutları sebebiyle dikkat çekmektedir. Üst kısımdaki harfler asimetrik bir şekilde dağıtılmıştır. İçindekiler kısmı ise sola hizalanmış ve toplu bir şekilde yerleştirilmiştir.

Yazı karakteri ve özellikleri: 'New order' kelimesinin yazıldığı dekoratif yazı karakteri Brian Schorn tarafından tasarlanmış ve yeni bir form oluşturmak için kullanılmıştır. İçindekiler kısmı ve künye tırnaklı yazı karakteriyle ve küçük harflerle yazılmıştır.

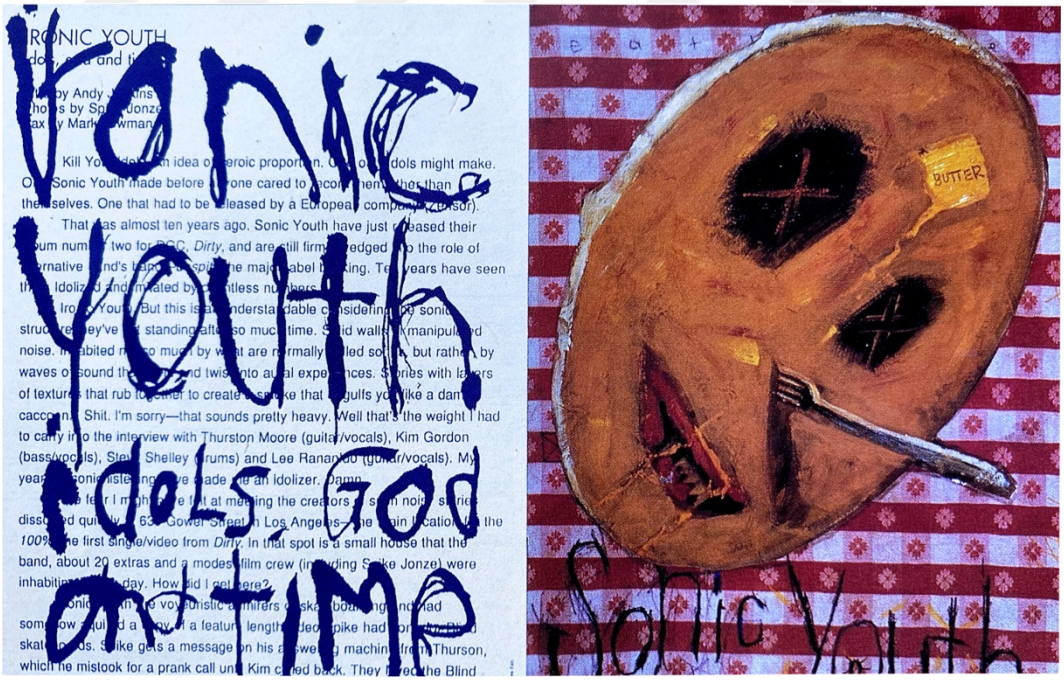
Boşluk düzenlemeleri: 'New order' asimetrik bir şekilde sayfada yer aldığından dolayı sabit bir boşluk düzenlemesinden söz edilememektedir. Kimi harfler üst üste gelmiş, kimileri ise birbirinden uzağa konumlandırılmıştır. İçindekiler kısmı sabit harf, sözcük ve satır aralığına sahiptir. Sol altta yer alan künye kısmı ise daha dar satır aralığına sahiptir.

Metin hizalamaları: İçindekiler metni ve künye bölümü sola bloklanmıştır. 'New order' ise kuralsız bir şekilde asimetrik dizildiğinden dolayı bir hizalamadan söz edilememektedir.

Metin-tipografi ilişkisi: Derginin içeriğindeki makalelerden oluşan içindekiler sayfası 'new order' başlığı altında verilmiştir. 'New order', yeni düzen, yeni sipariş gibi anlamlar içermekte olup derginin yeni sayısının içeriğinin verildiği sayfanın başlığı olarak seçilmiştir.

Okunabilirlik: ‘New order’ kelimesi asimetrik bir şekilde dizildiğinden alışılagelmiş okuma alışkanlığının ötesinde bir yerdedir. Dekoratif yazı karakterlerinde harflerin temel formundan dışarı çıkılmamıştır. Dolayısıyla okunması zor olsa da okunamaz olduğu söylenememektedir. Fakat zor okunmasının ötesindeki dizilimleri okunurluğu güçleştirmektedir. İçindekiler kısmında ve künye bölümünün okunabilirliğinde ise bir güçlük yoktur.

Çözümleme: David Carson tarafından tasarlanmış bu içindekiler sayfasında da diğer örnekte olduğu gibi (Şekil. 9) sayfa numaraları yoktur. Alışılagelmişin dışındaki içindekiler sayfasının merkezinde yer alan illüstrasyon ve üst kısımdaki dekoratif yazı karakteriyle yazılmış ‘new order’ ibaresi tasarımın temel odak noktasıdır. Dekoratif yazı karakterleri uzun metinlerde okunurluğu zorlaştırmaktadır. Fakat bu örnekte olduğu gibi başlıklarda kullanılabilmektedir. Diğer dekoratif yazı karakterleriyle kıyaslandığında okunması daha zor olsa da tasarımın genelinde okunabilirlikle ilgili bir problemden bahsedilememektedir.



Şekil 17. Tasarım 10 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 10

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi'nde yer alan 'İronik Gençlik İdolleri, Tanrı ve Zaman' isimli makalenin giriş sayfaları.

Grafik tasarım ögeleri: Tasarım, sağ sayfada yer alan James Fish tarafından üretilmiş illüstrasyon ve sol sayfada yer alan metnin üzerine yazılmış başlıktan oluşmaktadır. Sağ sayfada yer alan illüstrasyonun dili sol sayfadaki başlığa da uyarlanmıştır. Gençlik döneminin ironikliğinden bahseden makalenin giriş sayfalarında da bu ironi durumu göze çarpmaktadır. İllüstrasyon kırmızı tondaki bir zemin üzerine turuncu renktedir. Sağ sayfadaki sıcak renklere karşın, sol sayfada başlık soğuk renklerden lacivert ile verilmiştir. Beyaz zemin üzerine siyah yazılar, yazılar üzerine lacivert başlık yerleştirilmiştir.

Grafik tasarım ilkeleri: Sağ sayfada yer alan illüstrasyonda kullanılan anlatım dili sol sayfadaki başlıkta da okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Böylece tasarımda devamlılık sürdürülmüştür. Sol sayfada dikkati ilk çeken unsur başlıktır. Başlık sayfa geneline yerleştirilmiştir. Dolayısıyla vurgulamanın başlığa yapıldığını söylemek mümkündür. Metin bloğu başlığın altında kalmıştır. Sağ sayfada ise illüstrasyon sayfanın tamamını kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarımda ilk dikkat çeken unsur olan başlık el yazısı ile yazılmıştır. İllüstrasyonda kullanılan anlatım dili başlığa yansıtılmıştır. David Carson, yazıyı sol eli ile yazdığını ifade etmiştir. Makale metninin dizildiği yazı karakteri tırnaksız bir yazı karakteridir. Metin bloğunun üstünde yer alan başlık büyük harflerle ve daha büyük puntoda, kalan bölüm ise ilk harfleri büyük, diğerleri küçük olacak şekilde yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Başlık el yazısı olduğundan kuralsız bir boşluktan söz edilmektedir. 'i' ve 'r' harfleri, 'a', 'n' ve 'd' harfleri birbirlerine temas etmektedir. Metinde ise standarda uygun harf, sözcük ve satırlar arası boşluk tercih edilmiştir.

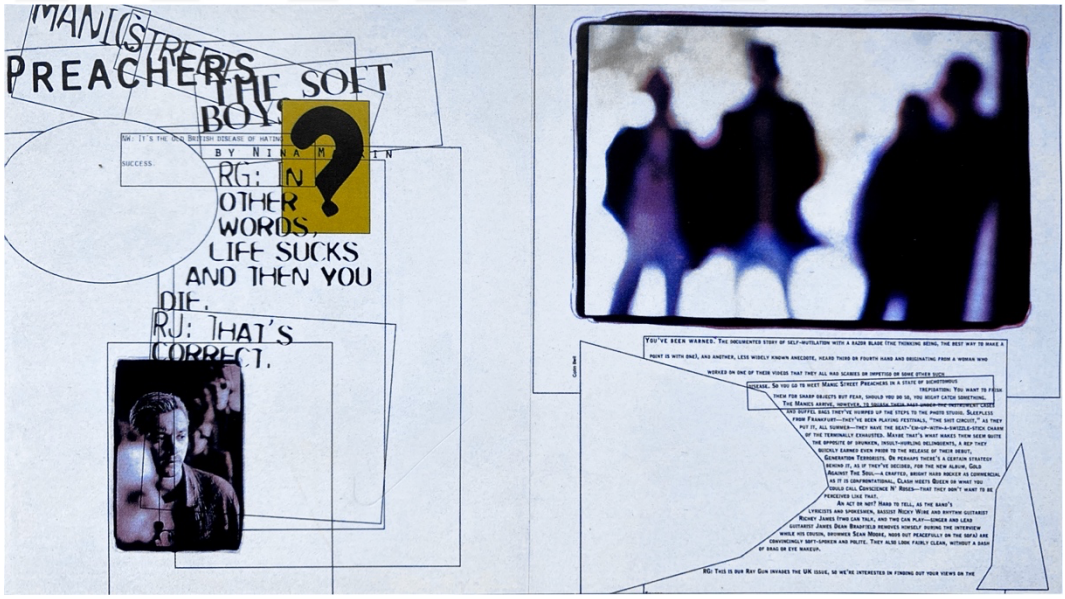
Metin hizalamaları: Başlık sayfaya ortalanarak ve sayfayı kaplayacak şekilde iki yana hizalanmıştır. Metin sola bloklanmış ve satır sonuna gelen kelime tirelenmeden bir alt satıra aktarılmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Gençliğin ironikliğinden, idollerinden, Tanrı'dan ve zamandan söz eden bu makalede ironiklik merkeze alınmış olup başlık tüm metni kaplayacak şekilde

yazılmıştır. Makale başlığı ‘ironik gençlik’ iken illüstrasyonda ‘sonik gençlik’ metni yer almaktadır.

Okunabilirlik: Sol sayfada başlığın yazıların üstüne gelecek şekilde tüm sayfayı kaplaması okuma deneyimini zorlaştırmaktadır. Dört satırda bulunan yirmi yedi karakter metindeki pek çok kelimenin üzerini kapatmıştır. Dolayısıyla bir anlam oluşturmak için okuyucunun görünmeyen harflerin ya da kelimelerin ne olduğunu metinden çıkarım yaparak bulması gerekmektedir. Standart okuma deneyiminin ötesinde bir durumun söz konusu olduğundan dolayı okunabilirlik metnin tamamında değil, fakat pek çok yerinde oldukça güçtür.

Çözümleme: Gençlik, gençliğin ironik durumu, idolleri, Tanrı ve zaman üzerine kurulmuş makale konusu gereği karmaşıktır ve ironi barındırmaktadır. David Carson metindeki ve sağ sayfayı kaplayan illüstrasyondaki ironiyi başlık tasarımında kullanmıştır. Makalenin içerdiği konuların karmaşıklığı başlık tasarımıyla okuyucuya da aktarılmıştır. Alışılmış okuma deneyiminin ötesinde olan sayfa, güçlükle algılanabilmektedir.



Şekil 18. Tasarım 11 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 11

Tasarım konusu: Ray-Gun Dergisi içinde yer alan ‘Manic Street Preachers’ isimli makalenin giriş ve ilk sayfası.

Grafik tasarım ögeleri: Tasarım yüzeyinin büyük bir alanı çizgiler aracılığıyla inşa edilmiştir. Düz ve oval çizgiler aracılığıyla tasarımın sayfa düzeni sağlanmıştır. Sol sayfada üst üstü gelen dikdörtgen formdaki çizgilerin yanı sıra oval bir çizgi ile de sayfaya dinamizm katılmıştır. Metinler çizgilerden oluşan kutular içine yerleştirilmiştir. Sol sayfada beyaz zemin üzerinde siyah çizgiler, yazılar ve bir fotoğraf yer almaktadır. Sarı kutucuğun üstüne bir soru işareti eklenmiş, yanında yer alan metin kutucuk üzerine kaydırılmıştır. Sağ sayfa yine beyaz zemin üzerine çizgiler, yazılar ve üste konumlandırılmış bir fotoğraftan oluşmaktadır. Çizgilerin ve yazıların yönleri farklılık göstermektedir. Doku çizgiler ve fotoğraflar aracılığıyla sağlanmıştır.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarımda asimetrik denge unsurundan söz edilmektedir. Çizgiler ile tasarım yüzeyinde kuralsız bir düzen oluşturulmuştur. Genel olarak siyah beyaz tonlarındaki sayfada yer alan sarı kutucuk üzerindeki soru işareti dikkat çekmektedir. Çizgiler ve beyaz boşluklar aracılığıyla iki sayfa arasında görsel devamlılık ve bütünlük sağlanmıştır. Solda yer alan metinler farklı büyüklüklere sahip oluşuyla dikkat çekmektedir.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarım yüzeyinde tırnaklı ve tırnaksız yazı karakterleri bir arada kullanılmıştır. Sol sayfada kullanılan yazı karakterleri deforme edilmiştir. Tasarımda kullanılan tüm yazılar, büyük harflerle dizilmiştir.

Boşluk düzenlemeleri: Tasarımda kullanılan yazı karakterleri faklı boşluk düzenlemelerine sahiptir. Yazar isminin harf ve sözcük arası boşlukları standarttan fazlayken, sol sayfanın ortasında yer alan diyalog metninin boşlukları standarttan daha dardır. Sağ sayfada yer alan metinde ise satırlar arası boşluklar değişkenlik göstermektedir. Üst kısımdaki satırlar arasındaki boşluk fazlayken diğer kısımlarda eşit boşluklu ve standarttır.

Metin hizalamaları: Sol sayfada asimetrik hizalama söz konusudur. Bir kural olmaksızın dizilen yazılar kimi yerde üst üste gelmiş kimi yerde aynı yana hizalanmıştır. Sağ sayfada ise hizalama çizgilerle oluşturulan alana hizalanmıştır. Bloklama olmadığı için satır sonları sözcüğün sığmadığı yerde sonlandırılmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: ‘Manic Street Preachers’ rock grubuyla yapılmış bir röportajı içeren metin, Carson tarafından alışılagelmiş bir üslupla tasarlanmıştır. Tipografide deformeler yapan Carson, müzik grubunun ruhunu yansıtır bir üslupla tasarımı üretmiştir.

Okunabilirlik: Başlık kısmında, grubun ismini oluşturan ‘Manic’, ‘street’ ve ‘preachers’ kelimeleri üst üste dizilmiştir. Bu kısım standart okuma deneyiminin ötesinde olsa da okunabilirlikte bir sorun oluşturmamaktadır. Sağ sayfada yer alan metin hizalamasının asimetrik olması da temiz ve akıcı bir okuma deneyimi sunmamasına karşın okunabilirliğinde bir problemden söz edilememektedir.

Çözümleme: David Carson, ‘Manic Street Preachers’ grubuyla yapılan röportajın giriş ve metin sayfalarını kendisine özgü bir dille tasarlamıştır. Çizgilerin merkezde bulunduğu tasarımda tipografi alışılagelmişin ötesinde bir dizilime sahiptir. Metinlerin okunabilirliğinde bir problem söz konusu değildir.



Şekil 19. Tasarım 12 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 12

Tasarım konusu: 1992 yılında ‘Too Much Joy’ müzik grubuyla yapılmış röportajın yer aldığı sayfa tasarımı.

Grafik tasarım ögeleri: Beyaz zemin üzerine karışık bir biçimde yerleştirilmiş koyu tonlardaki metinlerin ve sağ altta yer alan fotoğrafın bulunduğu dergi sayfasında yazıların üst üste gelmesiyle bir doku meydana getirilmiştir. Fotoğrafın hakim renkleri sağ üstte yer alan tipografide de kullanılmıştır. Fotoğraf ve okunabilir metin bloğu birbiriyle simetri oluşturmaktadır. Üst üste gelen yazı bloğu tasarımın merkezindedir.

Grafik tasarım ilkeleri: Sayfanın altında yer alan okunabilir metin bloğu ve müzik grubunun fotoğrafı birbiriyle simetrik olacak şekilde konumlandırılmış, bu iki ögenin toplamı ile sayfa hayali çizgiyle ortadan bölünmüştür. Sayfanın üst kısmında birbiri üzerine yerleştirilen ilk paragraf, oluşturduğu leke ile tasarım hiyerarşisinde üstte yer almaktadır. Karmaşık ve üst üste gelmiş yazılar, üstteki alanla bir bütün oluşturacak şekilde fotoğraf üzerinde de bulunmaktadır. Vurgulama, okunamayan ilk paragrafta yapılmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Sayfa tasarımında kullanılan yazı karakteri tırnaklı bir yazı ailesinin farklı kalınlıklarından seçilmiştir. Cümlelerin ve özel isimlerin ilk harfleri büyük, diğer harfler küçük olarak yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Sayfanın üst kısmında yer alan ilk paragrafta okunup algılanabilir kısımdaki harfler ve sözcükler arasındaki boşluklar değişkenlik göstermektedir. Satır arası boşluğa dair bir değerlendirme yapmak metnin okunabilir olmamasından kaynaklı mümkün değildir. Çünkü harfler, sözcükler ve satırlar üst üste dizildiğinden dolayı boşluklar hakkında bir görüş oluşamamaktadır. Alt kısımda yer alan metin ideal harf, sözcük ve satır aralıklarına sahiptir.

Metin hizalamaları: Alt metin asimetrik olarak ama çoğunlukla sola hizalanmıştır. Satır sonu fotoğrafın üstüne gelecek şekilde konumlandırıldığından dolayı net bir şekilde algılanamamakta, sağa bloklu olup olmadığı bilinememektedir. Üst kısımda ve fotoğrafın üzerinde yer alan yazılar da asimetrik hizalamaya sahiptir. Bir kural olmaksızın yapılan asimetrik bloklama genellikle tasarımlara hareket katmak, durağanlığın dışına çıkmak için kullanılmaktadır.

Metin-tipografi ilişkisi: 'Too Much Joy' müzik grubuyla yapılan röportajı içeren metnin ilk paragrafının okunması mümkün olmadığından, ilk paragrafa dair metin-tipografi ilişkisini saptamak güçtür. İkinci paragraf müzik grubunun albümleri ve etkinliklerini içermektedir.

Okunabilirlik: Üst üste binen yazıların tekrarından oluşan ilk paragrafın okunması oldukça güçtür. Carson da kitabında bu paragrafın okunamaması durumdan bahsetmektedir. Tekrar tekrar üst üste yazılan yazılar, metin özelliğini kaybedip tasarım yüzeyinde siyah bir lekeye dönüşmüştür. Fotoğraftaki koyu alanların üzerine gelen yazılar da zeminle neredeyse aynı tonda olduğundan dolayı okunmamaktadır.

Çözümleme: David Carson'ın kendine özgü üslubuyla yorumladığı tasarımda yer alan ilk paragraf okunamamaktadır. Amacı okuyucuya bilgi aktarımı yapmak olan dergide bilgiye ulaşmak için metnin okunması gerekmektedir. Metnin okunamaması bilgi aktarımına engel olmaktadır. Carson'ın savunduğu, bir metnin okunabilirliğin iletişimle karıştırılmaması gerektiğidir. Fakat okunamaz bir metin de iletişim sağlanmasına engeldir. Grafik tasarımın ve dolayısıyla tipografinin bir mesaj iletme ilkesinin göz ardı edildiği bu tasarım için Carson (1995) "İkinci paragraf rahatça okunabilir, ama o ikinci paragraftır" ifadesini kullanmıştır.



Şekil 20. Tasarım 13 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 13

Tasarım konusu: Carson tarafından 1993 yılında tasarlanmış 'Tin man' adlı makalenin giriş sayfaları.

Grafik tasarım ögeleri: Tasarımın merkezinde sol sayfada başlayan el kolajı sağ sayfaya uzanmaktadır. Tasarım beyaz zemin üzerindeki ten rengi ve maviden oluşan kolaj ve siyah yazılardan oluşmaktadır. Sağ sayfada yer alan başlık, harf formlarıyla tasarım mizanpajına dahil edilmiştir. 't, ı, n, m ve a' harfleri beyaz zemin üzerine dizilmiştir.

Tasarım beyaz zemin üzerindeki ten rengi ve maviden oluşan kolaj ve siyah yazılardan oluşmaktadır. Kolajdaki el yatay bir çizgi üzerinde sayfa yüzeyine hizalanmıştır. Doku kolaj ve başlığın dizilimiyle sağlanmıştır.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarımda iki öge ön plana çıkarılmıştır. Bu ögeler el kolajı ve başlık tasarımıdır. Metin kısmı ise diğer unsurlara kıyasla geri plandadır. Sol sayfadaki beyaz alan sağ sayfadakinden fazladır. Sol sayfada başlayan el kolajı sağ sayfada da sürdürülmüştür. Tipografik unsurlar sağ sayfada yerleştirilmiştir. Carson'ın başlık tasarımı olduğunu söylediği tipografi tasarımda vurgunun merkezindedir. Başlığın sağ ve üst kısmında ise metin bloğu yer almaktadır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Başlık kısmınaki 't, ı, n, m' harfleri tırnaklı bir yazı karakteriyle yazılmıştır. Bu yazı karakteri tipo baskı kalıplarını anımsatmaktadır. Fakat deforme edilip ideal boyutlarının dışında tutularak uzatılıp sündürülmüştür. Zeminde ve büyük olarak yerleştirilmiş 'a' harfinin yazı karakteri özellikleri tespit edilememiştir. Metnin yazıldığı yazı karakteri ise tırnaksız olup deforme edilmiştir. El yazısıyla yazılmış gibi görünmesine karşın yazı karakteri aynı formlarda harflere sahiptir.

Boşluk düzenlemeleri: Metindeki harfler arası boşluklar değişkenlik göstermekte olup bazı kelimelerde dar, bazı kelimelerde geniş tutulmuştur. Metnin genelinde sözcükler arası boşluklar ideal boşluk miktarından daha geniştir. Satır arası boşluklar ise tüm satırlarda eşit olup ideal seviyededir. Başlıkta ise harfler asimetrik dizildiğinden dolayı standart boşluktan söz edilememektedir.

Metin hizalamaları: Metin çift yönlü hizalanmış ve tasarımın sağ üstüne konumlandırılmıştır. Satır sonundaki kelimeler tireleme ile bölünerek satıra sığmayan kısımları bir alt satırda devam ettirilmiştir. Başlık asimetrik bir şekilde tasarım yüzeyinde bulunmaktadır. Başlıkta bir kural dahilinde hizalama söz konusu değildir.

Metin-tipografi ilişkisi: Konunun içeriği, görselin kaynak kitabındaki baskı boyutundan dolayı metnin tam olarak okunamaması sebebiyle çözümlenememiştir. Fakat 'Tin Man' America isimli müzik grubunun bir şarkısının ismidir. Ray-gun Dergisi'nin alternatif rock müzik üzerine yoğunlaşmış bir dergi olması sebebiyle ve metindeki okunabilir kısımlardan çıkarıldığı kadarıyla America grubunun şarkısı olan 'Tin Man'in hikayesini anlattığı düşünülmektedir.

Okunabilirlik: Başlığı oluşturan ‘t, i, n, m, n’ harfleri deforme edilmiş olmasına rağmen rahatlıkla okunabilmektedir. Fakat zemine iki parçaya bölünmüş şekilde yerleştirilen ‘a’ harfinin okunması daha zordur. Metin ise deforme edilmiş yazı karakteri ile yazılmış olmasına karşın okunabilirliğinde bir güçlük söz konusu değildir.

Çözümleme: Başlıktaki bir harfin eksikliği göz ve beynin koordine çalışması ile kolaylıkla tamamlanmaktadır. 1993 yılında alternatif rock müzik dergisi okuyucusunun, America grubunu ve şarkılarını bildiği varsayıldığında başlıktaki bir harfin eksikliğinin kolaylıkla tamamlanacağı düşünülmektedir.



Şekil 21. Tasarım 14 – Ray-Gun Dergisi Sayfa Tasarımı
(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 14

Tasarım konusu: ‘Survival Research Laboratories’i konu alan makalenin David Carson tarafından 1993 yılında tasarlanmış giriş sayfaları.

Grafik tasarım ögeleri: Beyaz zemin üzerine, siyah yazılardan oluşan tasarımda renk kullanılmamıştır. Silinmiş yazıların oluşturduğu lekesel doku tasarımın geneline yayılmıştır. Alt kısımda yer alan deforme edilmiş metinler iki sayfada da devam etmektedir. Sol sayfanın sol üstünde makalenin başlığı yer almaktadır. Sayfadaki hareket duygusu başlıkla sağlanmıştır.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarım hayali bir çizgiyle yatay şekilde ortadan ikiye bölünmüş, alt kısımda deforme edilmiş metinlere yer verilmiştir. Üst kısmın solunda ise makale başlığı yer almaktadır. Alt kısımda durağan bir görünüm varken sol üstte yer alan başlık tasarıma hareket katmıştır. Metinlerin deforme edilmesiyle açığa çıkan lekelerin oluşturduğu doku her iki sayfada da sürdürülmüştür. İki sayfanın da benzer özelliklere sahip oluşu tasarımda devamlılık ve bütünlük sağlamıştır. Başlık tasarımı tasarımın vurgusunu oluşturmaktadır.

Yazı karakteri ve özellikleri: David Carson tarafından parmakların tarayıcıda taranması ve sonrasında kolaj haline dönüştürülmesi yöntemiyle üretilen dekoratif yazı karakteri tasarımın başlığını oluşturmaktadır. Makale ilk yazıldığında büyük harflerle yazılmış olup benzer etki tasarımda da sürdürülmüştür. Alt kısımda yer alan metinlerin yazı karakteri de el yazısı formunda olup metnin orijinal el yazısı formundan kesilerek tasarıma entegre edilmiştir. Yazarın ismi başlık tasarımının altında yer almakta olup tırnaksız ve kolayca algılanabilen bir yazı karakteriyle yazılmıştır.

Boşluk düzenlemeleri: Carson tarafından üretilen yazı karakteriyle yazılmış olan başlıkta harfler ve satırlar birbirine yapışık durumdadır. Dolayısıyla başlıkta boşluk kullanılmamıştır. Alt metinde ise el yazısıyla yazılmış olmasından dolayı değişken harf, sözcük ve satır boşlukları mevcuttur. Yazarın ismi ise ideal harf ve sözcükler arası boşluklu dizilmiştir.

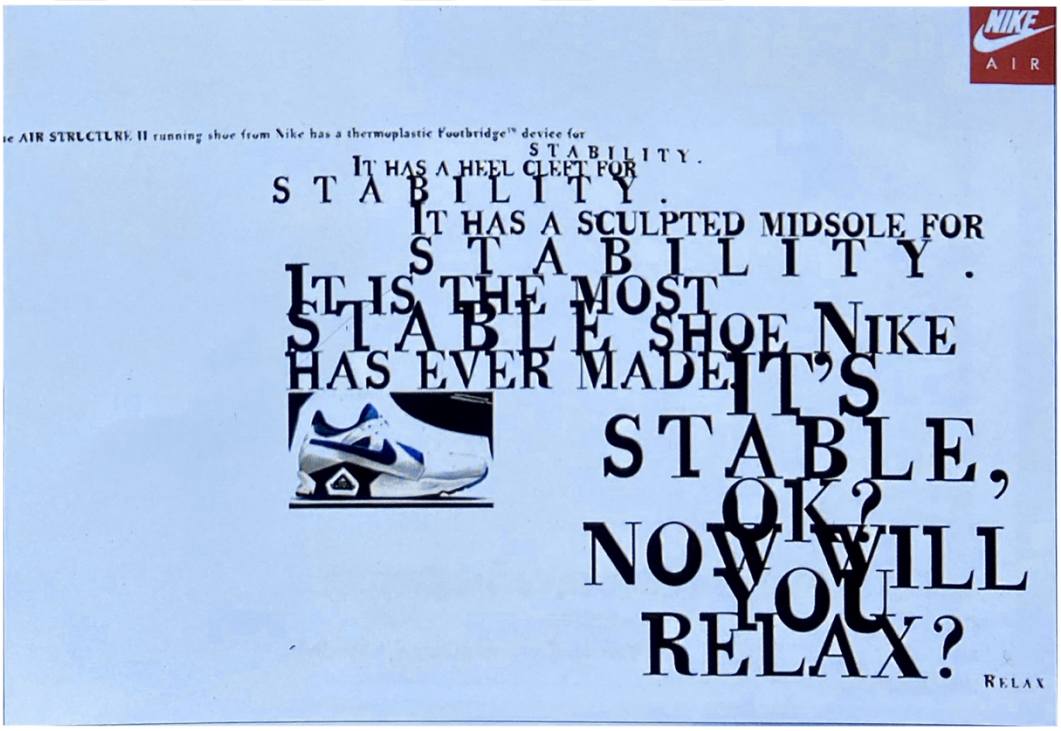
Metin hizalamaları: Başlık sola hizalanmış fakat her satırda bu kurala uyulmamıştır. Hizalama bazı satırlarda değiştirilerek içeri taşınmıştır. Makalenin yazarı da bu başlığın sol altına ama daha çok sola yakın şekilde konumlandırılmıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: ‘Survival Research Laboratories’ büyük ölçekli makinelerin performansı üzerine çalışan Amerikan performans sanatı grubudur. Grup, özel yapım robotik makinelerin birbirini yok etmek için yarıştığı performanslar düzenlemektedir. ‘Survival Research Laboratories’tan ve onun performanslarından bahsedilen makalenin giriş sayfasını bu yön bilgi ile tasarlanmıştır.

Okunabilirlik: Başlık özel olarak üretilmiş yazı karakteri ile iç içe geçmiş bir şekilde tasarlanmıştır. Parmak izlerinin tarayıcıdaki izleri kolaj yapılarak yazı karakterine dönüştürülmüş, bu yazı karakteriyle makale başlığı yazılmıştır. Harflerin anatomisi ideal formu anımsattığından, hizalama ve boşluk düzenlemesi olumsuz olsa da okunabilirdir.

Makale yazarının ismi ise rahatlıkla okunabilmektedir. Alt kısımda yer alan metin, yazarın orijinal el yazısıyla kaleme aldığı makalenin kesitlerinden oluşmaktadır. Bu el yazısı makale deforme edilmiş olup, çoğu kısmı silinmiştir. Sağ kısımda birkaç kelime ancak okunabilmektedir.

Çözümleme: 'Survival Research Laboratories' isimli performans sanatı grubu, büyük ölçekli robotik makinelerin birbirlerini yok etmesini içeren performanslar sergilemektedir. David Carson, giriş sayfasının tasarımında bu duruma bir gönderme yaparak metinlerin büyük bir kısmını yok etmiş, ancak birkaçını okunabilir şekilde bırakmıştır. Bu iki sayfa, makalenin giriş sayfalarını oluşturmaktadır. Deforme edilen metin bir sonraki sayfalarda okunabilir formda yazılmıştır. Giriş sayfasında ise Carson, grubun performansıyla örtüşecek bir şekilde yazıları silerek yok edip makaleyi kavramsal bir biçimde ele almıştır.



Şekil 22. Tasarım 15 – Nike Air Structure II Reklam Tasarımı

(Kaynak: Carson, 1995)

Tasarım numarası: 15

Tasarım konusu: Nike tarafından üretilmiş bir ayakkabı modeli için David Carson tarafından tasarlanmış reklam ilanı.

Grafik tasarım ögeleri: Beyaz zemin üzerinde siyah yazılar ve siyah-beyaz fotoğrafın yer aldığı tasarım yoğun kontrasta sahiptir. Tasarım yüzeyindeki tek renk sağ üstte bulunan logonun rengi kırmızıdır. Onun haricinde tasarım siyah ve beyazdan meydana gelmiştir. Yazıların üst üste yerleştirilmesi tasarımın dokusunu oluşturmuştur. Tasarımda yer alan yazılar vurguya bağlı olarak büyük ya da küçük olarak konumlandırılmıştır.

Grafik tasarım ilkeleri: Tasarımın genelinde asimetrik bir yerleşim göze çarpmaktadır. Sağ alttan başlanarak sol üste doğru uzanan bir yapı inşa edilmiştir. Tipografinin benzer özellikler taşıması ve tasarımın büyük bir kısmını kapsamasından dolayı tasarımda görsel devamlılık ve bütünlük tipografi aracılığıyla sağlanmıştır. Ayakkabı görseline ve alt kısımda bulunan tipografiye vurgulama yapılmıştır.

Yazı karakteri ve özellikleri: Tasarımda tek bir yazı karakteri kullanılmıştır. David Carson tasarımda dekoratif sayılabilecek tırnaklı bir yazı karakteri tercih edilmiştir. Bu yazı karakteri faklı puntolarla tasarımda kullanılmıştır. Dekoratif yazı karakterleri uzun metinlerde okumayı güçleştirse de kısa ve orta uzunluktaki metinlerde problem teşkil etmemektedir.

Boşluk düzenlemeleri: Harf ve sözcükler arası boşluklar ideal olan seviyededir. Buna karşın satırlar arası boşluklar farklılık göstermektedir. Tasarımın genelinde satırlar arası boşluklar dar olmakla beraber bazı satırlar birbiri üzerine yerleştirilmiştir.

Metin hizalamaları: Asimetrik hizalama ile tasarlanan metinlerin diziliminde herhangi bir kural söz konusu değildir. Fakat hizalamalar sol üstten başlayarak sağ alta doğru kaymıştır.

Metin-tipografi ilişkisi: Nike'ın o güne kadar ürettiği en stabil ayakkabı olan Air Structure II için tasarlanan reklamda ayakkabının stabilitesini vurgulamak adına keskin bir tipografi tercih edilmiştir. Alt taraftaki metinlerin daha büyük olması, temelin sağlamlığına dolayısıyla ayakkabının stabil oluşuna bir gönderme yapmaktadır.

Okunabilirlik: Bazı satırlar üst üste gelecek şekilde tasarlanmış olsa da metnin okunurluğunda bir güçlük söz konusu değildir. Ürünün model isminin küçük punto ile yazılması ise negatif bir durum olarak düşünülebilmektedir.

Çözümleme: Ray-Gun ve diğer dergilere kıyasla Carson'ın bu tasarımının hedef kitlesi oldukça geniştir. Dolayısıyla bu tasarımda ve yaptığı diğer reklam tasarımlarında Carson,

dergilerdeki üretimine kıyasla okunurluğu ön planda tutmuştur. Buna karşın ayakkabı modelinin isminin sol üste ve düşük puntoda yazılmış olması ürünün ön plana çıkarılması konusunda bir dezavantaj oluşturabilmektedir. Ürünün stabil olma özelliği pek çok kez tekrarlanmıştır. Fakat reklamın hedef kitlesinin oldukça geniş olduğu düşünüldüğünde, ürün modelinin herkesin kolaylıkla algılayabileceği bir şekilde yazılmasının daha doğru olduğu düşünülmektedir.

6. SONUÇ

Araştırmanın problem cümlesinden yola çıkılarak hazırlanan ‘David Carson’ın Tasarımları Bağlamında Yapıbozum Tipografi İlişkisi’ başlıklı bu çalışmada yapıbozum yönteminin doğru bir şekilde çözümlenmesi adına Modernizm, Postmodernizm, Yapısalcılık ve Postyapısalcılık kavramları incelenmiştir. Yapıbozum ve Jacques Derrida’nın düşüncelerinin çözümlenmesi ve bir grafik tasarım uzmanlık alanı olan tipografiyle ilişkisinin irdelenebilmesi için, iletişim, görsel iletişim, grafik tasarım ve tipografi kavramları da makul bir ayrıntı düzeyinde bu çalışmada yer almıştır.

Grafik tasarım salt olarak bir uygulama alanı olmasının ötesinde teoriyle bir araya gelmesiyle teori ve uygulama birlikteliğini mümkün kılmaktadır. Grafik tasarımın problemin görsel yollarla çözülmesini sağlayan çok yönlü bir disiplin olması sebebiyle fikirsel altyapı ile üretilen grafik tasarım, doğruya ulaşacak, daha özgün olacak ve tasarım izleyicisi üzerinde etkisini artıracaktır. İşte bir teori olan yapıbozum ve bir uygulama olan grafik tasarımın ve dolaylı olarak tipografinin kesiştiği noktada tasarım biçimine yapılmış müdahaleler ve metnin okunabilirliği ilkesiyle karşılaşılmaktadır. Bir okuma ve çözümleme yöntemi olan yapıbozum, doğrudan metinle ilgilenmektedir. Yapıbozum yıkmak değil, bütünün nasıl inşa edildiğini anlamlandırmak ve onu yeniden yapılandırmakla ilişkilidir. Dolayısıyla yapıbozum bir yeniden var etme sürecidir.

Bir pop yıldızına benzetilen, yirminci ve yirmi birinci yüzyılın önemli grafik tasarımcılarından olan David Carson, yapıbozumcu tasarımın temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Tasarımlarında yer alan metinlerin okunabilirliği üzerindeki söylemleri, onun yapıbozumcu olarak tanımlanmasını mümkün kılmaktadır. Carson, bir tasarımın okuyucuya ilginç gelmiyor oluşunu yazara ve okuyucuya yapılan bir kötülük olarak ifade etmiştir. İşte bu düsturla David Carson, grafik tasarım eğitimi almamasının da etkisiyle öğretilen ve kabul edilen doğrunun yerine kendi doğrularını oluşturarak deneysel tasarımlar üretmiştir. Carson’ın tasarımlarında, geleneksel grafik tasarım kurallarının ötesinde deneysellikle oluşturduğu bir düzen hâkimdir. David Carson, formun işlevi takip ettiği bir tasarım üretiminin karşısında konumlanmış, anlamın keşfinin gerçekleşmesi doğrultusunda tasarımlar üretmiştir. Kabul edilmiş yazı dizimindeki netliğin aksine Carson, tasarımlarında tipografik formları fikirlerin temsilini açığa çıkarmak için kullanmıştır. Onun tasarımlarının en belirgin özelliği yazı karakterine

yaptığı müdahaleler ve metnin görsel olarak manipüle edilmesidir. David Carson'ın yazıya müdahalesi, estetik kaygıların ötesinde, okuyucu kitlenin ilgisini uyandırmak ve hayal gücünü harekete geçirme isteğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü alışılagelmiş okuma deneyiminin dışına çıkan metin dizimi, okuyucunun beyin aktivitelerini uyararak yeni anlayış biçimlerine kapı aralamaktadır.

David Carson, deneysellik içinde tasarımlar üretmiş, bu deneyselliğin bir sonucu olarak belki aynı dili kullanmış olsa da birbirinden farklı üslupta tasarımlar çıkarmıştır. Yapıbozumcu Derrida, fikrin açığa çıkması için her yolun mubah olduğunu ifade etmiştir. Derrida'nın fikirleriyle bağdaştırılan Carson'ın bazı tasarımları kolaylıkla algılanabilirken, bazı tasarımları standart okuma deneyimi sürecinde okuyucuyu zorlamaktadır. Bunun sebebi izleyicinin anlam inşası sürecine dahil edilmek istenmesinden kaynaklanmaktadır. David Carson bir konferansı sırasında metnin okunabilir olmasının mesaj aktarımı sağladığı anlamına gelmeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre bir metin okuma deneyimi içinde okuyucuya görsel olarak da bir mesaj iletmelidir. Ki onun üretimlerinde okunmayan bir yazı dahi izleyicisine bir mesaj aktarmaktadır. Okunabilir olmayan bir tipografiyle okuyucuya sorulan "burada ne oluyor" sorusu ile okuyucunun dikkati metne çekilmektedir. Bu soru ile okuyucu tasarım üzerinde daha uzun süre geçirir ve anlamın inşası sürecinde aktif rol alır. Yapıbozumcu tipografi yeni bir anlam açığa çıkarma yöntemi olarak da tarif edilebilir. Yapıbozumcu tasarım, fikir altyapısına sahip, tasarımda özgürlüğü savunan bir uygulama biçimidir. Yapıbozumcu tasarımcı, kabul görmüş doğruların dışına çıkarak deneysellik merkezli üretim gerçekleştirmektedir. Bu sebeptendir ki yapıbozum kuralları yıkan yapısıyla, grafik tasarımın sanatsal üretim kısmına daha yakın konumdadır.

Grafik tasarım dünyasının tabularını da yapıbozuma uğratan David Carson, standart grafik tasarım anlayışının ötesinde ürettiği tasarımlarla geniş bir kitleyi etkisi altına almıştır. Kolay okunsun, zor okunsun ya da hiç okunmasın, takipçi kitlesi ve özgürlükçü grafik tasarımcılar onun tasarımlarının izinden gitmeyi sürdürecektir.

KAYNAKLAR

Akgül, R. F. (2008). *1980'lerden günümüze grafik tasarımda yapıbozumculuk (deconstructivisim).* Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

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

Ambrose, G. & Harris, P. (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi.* (B. Bayrak. Çev.) Literatür Yayınları.

Ayiter, E., Yazıcıgil, O., Çetin, S.C. & Türkmen, D. (2013). Deconstruction, legibility and space: Four experimental typographic practices. *Technoetic Arts, 11*(3), 209-220. Erişim adresi: https://research.sabanciuniv.edu/id/eprint/24772/1/ayiter-yazicigil-turkmen-cetin.pdf.

Aynsley, J. (2001). *A Century of Graphic Design – Graphic Design Pioneers ofthe 20th Century.* Mitchell Beazley Publishing.

Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım.* (9. Bs.). Dost Kitabevi Yayınları.

Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık.* (N. Örge, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.

Bio David Carson. (t.y.) Erişim adresi: http://www.davidcarsondesign.com/t/about/. Erişim tarihi: 21 Aralık 2022.

Carson, D. (2003). Design and discovery. [Video dosyası]. Erişim adresi: https://www.ted.com/talks/david_carson_design_and_discovery. Erişim tarihi: 21 Aralık 2022.

Carson, D. & Blackwell, L. (1995). *The End of Print: The Graphic Design of David Carson.* Chronicle Books.

Çulha, D. (2022) Post tipografinin düşünsel dilini, post-yapısalcı teorilerle okumak. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14*(2), 159-177.

Derrida, J. (1995). *Points...: Interviews, 1974-1994.* Stanford University Press.

Derrida, J. (1999). Japon Bir Dosta Mektup. (M. Atıcı, M. Omay. Çev.) *Toplumbilim Dergisi: Jacques Derrida Özel Sayısı*, *Sayı: 10,* 186.

Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi.* (Z. Direk. Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi.* Hayalperest Yayınevi.

Erinç, M. S. (1997). Postmodernizm'in Tanımı. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi*, Eskişehir, 8 Haziran 1994.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Gardner, H. (1986). *Art Through The Ages.* Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Glendinning, S. (2014). *Derrida.* (N. Örge. Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.

Gombrich E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü.* (E. Erduran. Ö. Erduran. Çev.). Remzi Kitabevi.

Gülay, P. S. (2020) *Bitmemiş İnşa: Postmodernizm* (A. M. Karauğuz, Ed.). Ketebe Yayınları.

Gümüş, Ç. (2014). *Ekmek israfını önleme konulu sosyal sorumluluk kampanyasına ilişkin akademisyen, uzman ve öğrenci görüşleri.* Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karauğuz, A. M. (Ed.). (2020). *Bitmemiş İnşa: Postmodernizm*. Ketebe Yayınları.

Keser (Ertaş), N. (2009). *Sanat Sözlüğü* (2. Bs.). Ütopya Yayınevi.

Kocabaş, O. S. (2020). *Bitmemiş İnşa: Postmodernizm* (A. M. Karauğuz, Ed.). Ketebe Yayınları.

Koçakoğlu, B. (2020). *Bitmemiş İnşa: Postmodernizm* (A. M. Karauğuz, Ed.). Ketebe Yayınları.

Kurtcu, F. (2021). Tipografinin Sınırlarını Zorlamak: Emigre Dergisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 14*(28), 1-13.

Küçükalkan, G. (2020). *Derrida ve Yapısöküm: Anlam, Söylem, Haber.* (3. Bs.). Arı Sanat Yayınevi.

Küçükalp, K. (2020). *Jacques Derrida Felsefenin Dekonstrüksiyonu.* Ketebe Yayınları.

Lanks, B. (2017). The father of grunge typography calls out lazy design. Erişim adresi: https://magenta.as/the-father-of-grunge-typography-calls-out-lazy-design-daae470a685a. Erişim tarihi: 26 Aralık 2022.

Lyotard, J. F. (1994). *Postmodernizm* (N. Zekâ, Ed.). (2. Bs.). (D. Sabuncuoğlu, Çev.). Kıyı Yayınları.

Mikics, D. (2019). *Jacques Derrida Kimdir? Entelektüel Bir Biyografi* (M. B. Gürsoy. Çev.) Fol Kitap Yayınları.

Piaget, J. (2007). *Yapısalcılık*. (A. Ş. Okyayuz Şener Çev.). Doruk Yayımcılık.

Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü.* (Ü. Edeş. Çev.). Say Yayınları.

Richards, K. M. (2020). *Yeni Bir Bakışla, Derrida.* (Z. Talay. Çev.) (2. Bs.) Kolektif Kitap.

Robert S. (1975). *Structuralism in Literature: An Introduction*. Yale Univesity Press.

Sallan, S. & Boybeyi, S. (1994). Postmodernizm-Modernizm İkilemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, *15,* 313-323.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm.* (A. Güçlü, Çev.) (2. Bs.) Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, F. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları.* (S. Kılıç. Çev.) İthaki Yayınları.

Seymour, L. (2021). *Roland Barthes'ın Ölümü.* (İ. Topçuoğlu, Çev.). Ketebe Yayınları.

Suwanlert, S. (1990). *Creative Typography.* (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: Retrospective Theses and Dissertations: Iowa State University 16731.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm* (4. Bs.). İmge Kitabevi.

Toy, E. & Görgülü, E. (2018). Postmodern Grafik Tasarımın Oluşum Süreci Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 6*(68), 351-367.

Twemlow, A. (2011) *Grafik Tasarım Ne İçindir?.* (D. Özgen. Çev.) (2. Bs.) YEM Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Uçar, T. F. (2016). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* İnkılap Kitabevi Yayınları.

UKEssays. (2018). Don't Mistake Legibility for Communication - Analysis. Erişim adresi: https://www.ukessays.com/essays/design/dont-mistake-legibility-communication-2998.php?vref=1. Erişim tarihi: 21 Aralık 2022.

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2019* (21), 21-31.

Weill, A. (2015). *Grafik Tasarım.* (O. Türkay. Çev.) (5. Bs.) Yapı Kredi Yayınları.

West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş.* (A. Cevizci. Çev.) Paradigma Yayınları

Yanık, H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR) 1(*2), 91-98.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. (2. Bs.) Gündoğan Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	: Muhammet Furkan TERZİ

EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi	: *2018, KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım*
Yüksek Lisans Öğrenimi	: *KTO Karatay Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarım*
Bildiği Yabancı Diller	: *İngilizce*

İŞ DENEYİMİ

Stajlar	: *2017, Stajyer Grafik tasarımcı, The Mediatix Reklam Ajansı* *2018, Stajyer Grafik tasarımcı, Tim Yazılım*
Çalıştığı Kurumlar	: *2023-hâlen, Araştırma görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü* *2020-2023, Grafik tasarımcı, TRT Haber Dijital Yayınlar* *2018-2020, Grafik tasarımcı, Atelier Bedesten Tasarım Atölyesi* *2016-2017, Grafik tasarımcı, The Mediatix Reklam Ajansı*

Tarih: 19 Nisan 2023

EK 1. İÇERİK ANALİZ FORMU

İçerik Analiz Formu
Tasarım numarası
Tasarım konusu
Grafik tasarım ögeleri (çizgi, ton, renk, doku, biçim, ölçü, yön)
Grafik tasarım ilkeleri (denge, orantı ve görsel hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük, vurgulama)
Kullanılan yazı karakteri ve özellikleri (font ailesi, tırnak, punto)
Boşluk düzenlemeleri
Metin hizalamaları
Metin-Tipografi ilişkisi (tipografik mesaj)
Okunabilirlik
Çözümleme