



 <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1785>

Citation: Özderin, S. (2020). Tipografide Güncel Tasarım Sorunları ve Yaratıcılık. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(51), 489-502.

Doç. Dr. Süleyman ÖZDERİN

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya / TÜRKİYE,  0000-0003-0838-7126

TIPOGRAFİDE GÜNCEL TASARIM SORUNLARI VE YARATICILIK

ÖZET

Yazı karakterlerinin tüm grafik tasarım çalışmalarında kullanım biçimini ifade eden tipografi, grafik tasarım tarihinde çeşitli yaklaşımlarla desteklenmiş olan bir kavramdır. Günümüz çağdaş tasarım ortamında da tipografi kavramı; tarihten aldığı bu misyonu daha çok geliştirerek sürdürmekten sorumludur.

Bu makalede, modern sanatın tarihi süreçte grafik tasarıma kazandırdığı ilkeler doğrultusunda, tipografinin güncel tasarım ortamında kullanılış biçimleri tüm yönleriyle incelenmeye çalışılmış, bu bağlamda makalenin ele alınış amacından da anlaşılacağı gibi; günümüz tipografik tasarım anlayışları, yaratıcılık ilkeleri bakımından olumlu ve olumsuz örnekler üzerinde eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Grafik sanatında tarihi birikimin tasarım ilkelerini oluşturma yöntemleri temel referans olmak üzere, çağdaş tasarım ve yaratıcılık araştırmaları kapsamında, daha gelişmiş teorileri daha iyi tasarımlara çevirebilme yetisini geliştirmek, tipografi kavrayışına çok önemli katkılar sağlayacaktır.

Grafik sanatlar açısından güncel tipografi uygulamalarının çağdaş tasarım ve yaratıcılığın temel ilkeleriyle buluşması, tasarlama yöntemlerinde yeni kavrayışların yeni tasarım ürünlerinin ortaya çıkmasına imkan sağlayacağı gibi, bu kavrayışların yeni teorilere dönüşmesine de imkan sağlayacaktır. Bu makalede ifade edilen bilgiler ve eleştirel unsurlar, tasarım kavramı açısından yaratıcılığın yetenek gerektiren yönleriyle “bilimsel” olarak ilişkilidir. Bu bağlamda güncel tipografik uygulamaların makalede öngörülen teorik ve pratik ilkeler doğrultusunda ele alınması, grafik tasarım çalışmalarının seviyesini belirgin bir biçimde yükseltecektir. Bu çerçevede tipografide güncel tasarım sorunları, temelde güncel yaratıcılık sorunlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Anahtar Sözcükler: Tipografi, Grafik, Tasarım, Yaratıcılık, Yazı, İletişim.

CURRENT DESIGN PROBLEMS IN TYPOGRAPHY AND CREATIVITY

ABSTRACT

Typography which connotes the usage form of the typefaces in all graphic design studies is a concept which is supported by various approaches in the graphic design history. The concept of typography in the current contemporary design environment is responsible for maintaining this mission taken from history by further improving.

In this article, it was attempted to examine the forms of use of the typography in the current design environment from all their aspects in line with the principles which the modern art brought into the graphic design in the historical process, as it will be understood from the discussion purpose of the article in this context; typographic design approaches of our present day were evaluated in a critical approach over the positive and negative examples in terms of the creativity principles. In the graphic art, developing an ability to turn the more developed theories into better designs will provide very important contributions into the typography understanding within the scope of the contemporary design and creativity researches, by taking the methods of creating design principles of the historical accumulation as a basic reference.

While the meeting of the current typography practices with contemporary design and basic principles of the creativity in terms of the graphic arts will enable new understandings and new design products to emerge in the designing methods, it will allow these understandings to transform into new theories. The information and critical elements expressed in this article are “scientifically” associated with aspects of the creativity which require ability in terms of the design concept. In this context, discussion of the current typographic practices in line with the theoretical and practical principles foreseen in the article will raise the level of the graphic design studies. Within this framework, the current design problems are directly associated with the current creativity problems essentially.

Keywords: Typography, Graphic, Design, Creativity, Letter, Communication.

1. GİRİŞ

Görsel bildirişim gereksinimlerinin en önemli araçlarından biri olan “yazı ve yazılı iletişim”, grafik tasarım kavramı açısından tipografik yaklaşımlarla desteklenerek ifade edilen ve bu kapsamda çözülmesi gereken bir tasarım sorunudur. Bilindiği gibi yazı materyali bir tasarım yaklaşımı içerisinde; biçimsel bağlamda “tasarlama ilkelerini” yansıtabildiği ölçüde “tipografi” olarak adlandırılan sistem kapsamında değerlendirilmiş olur. Bu yönüyle yazı, tipografik sisteme tasarım yoluyla dönüştürülmesi gereken ve henüz, kullanılmak üzere işlenmemiş olan bir görsel malzemedir. Tipografinin bir tasarım

unsuru olabilmesi için, yazı materyalinin dolayısıyla yazı karakterlerinin, bir tasarlama yaklaşımı içerisinde biçimlendirme kurallarına uygun bir dille kullanılması gerekmektedir. Yazının görsel iletişimde kullanım biçiminin tipografik bir unsura dönüşebilmesi için bir sistem içerisinde ele alınması gerekir.

Grafik sanatlar kavramı açısından “tipografi”, yazı ve yazılı unsurların gerektirdiği görsel iletişim ihtiyaçlarını “biçim ve işlev, ya da işlev ve biçim” açısından çözebildiği ölçüde bir tasarım yaklaşımına dönüşebilir. Burada şunu önemle vurgulamak gerekir ki; tipografide hiyerarşik olarak, “işlev ve biçim” ilişkileri arasındaki “stratejik tercih” ile “biçim ve işlev” ilişkileri arasındaki stratejik tercih doğrultusunda üretilen tipografik tasarım unsurları, grafik tasarım kavramı açısından ortak temellere dayansa da, bu iki farklı yaklaşımın sonuçları, “yaratıcı biçimlendirmeyi ilgilendiren bir takım ayrıntılar konusunda” birbirlerinden çok farklı sonuçlar verebilir. Bu bağlamda her tasarımcı birbirinden bağımsız olmak üzere, işlev ve biçim ile biçim ve işlev arasında değişen bazı ilkeleri kendi üslupları açısından farklı yoğunluklarda ele alırlar. Yani kabaca, biçim ve işlev sıralamasındaki öncelik farkı, tasarımcının üslubundaki önem derecesinin farklı ağırlıklarda ele alınmasından kaynaklanır. Her iki sıralama arasındaki tercih farkı ise; yaratıcılığı öncelikle temel alan tasarım yaklaşımlarında, işleve dair tüm gereksinimler eksiksiz bir biçimde çözüme kavuşturulmakla birlikte, biçime dair yaratıcı unsurların işlevle birlikte bütünleştirilerek tipografik tasarımın çok daha donanımlı bir konumda sonuçlandırılması ilkesinden hareket eder. Biçimin ele alınmasında, yaratıcı önceliklerin keşfedilmesi ilkesine dayandırılan yaklaşımlarda tipografik çözümlerler daha karmaşık ve ağır bir biçimde ele alınır. Çünkü yaratıcı biçimlendirmeyi keşfederek ortaya koymak elbette kolay olmadığı gibi, bunu gerçekleştirebilecek ruhsal iradeye sahip olmak çok daha üst düzey bir tasarım felsefesini gerektirir.

“Biçim ve işlev, ya da işlev ve biçim” gereksinimleri, “hiyerarşik ve stratejik tercih açısından farklı ilkelerle ele alınsa da, özellikle “işlev ve biçim” gereksinimlerine göre ele alındığında; yazı görselinin biçim ve işlev gereksinimlerinin uygun bir çözüme kavuşturulmamış olması gibi aksi durumlar, “yazının görsel açıdan kullanım biçimini” tipografi olarak adlandırılan bir tasarlama sistemine dönüştürmez, dönüştüremez. Bu yönüyle tipografinin, bir tasarım sistemi oluşturabilmesi, yazı ve yazıya dayalı görsel malzemenin, “işlev gereksinimleri açısından” öncelikle iletişim kurallarına uygun bir biçimde çözümlenerek, aynı zamanda “biçim ve biçimci gereksinimler açısından” da yaratıcı ihtiyaçlara uygun bir temelde sonuçlandırılmasını gerektirir. Böylece yukarıda ifade edildiği gibi tipografik oluşum, tasarım açısından öncelikle işlev, sonra da yaratıcı biçim gereksinimlerini yerine getirmiş olur. Dolayısıyla tipografiye dair, bu makalede incelenmek istenen güncel tasarım sorunları; işlev ile biçim, açısında ele alınırken, biçim ve işlev açısından da incelenerek, tüm bu aşamaların tasarımda elde edilen başarılı ve başarısız sonuçlar bakımından yaratıcılıkla olan ilişkileri eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

İşlev ve biçim tercihinde, tasarım stratejisi ağırlıklı olarak işlevin gerektirdiği çözümleri “tipografik çözüm” olarak tanımlıyorsa, burada sadece işlev yönünde hareket etmek, yazı ve yazılı malzemeyi tipografiye dönüştürmek anlamına elbette gelmez. Yazı ve yazıya dair görsel malzeme sadece işlevsel olarak ele alınıyorsa, yani yazı basit bir biçimde yazıldığı gibi kullanılıyorsa; burada yaratıcı unsurların ortaya çıkmasına pek de imkan verilmiyor demektir. Bu tür yaklaşımlarla ele alınan bir grafik tasarım çalışmasında, yazı ve yazılı malzeme, görsel olarak ayırt edici bir nitelik yaratmadan, tasarımcı olmayan birçok insanın bile öngörebileceği herhangi bir konumda kalmakla yetinir. Öyleyse, işleve ağırlık verilmek istenen tipografik tercihlerde bile, mutlaka yaratıcı biçimlendirmenin grafik tasarım kavramına temel olarak uyması gerekmektedir. Salt işleve ağırlık vermek bir başka yönüyle tipografiyi tasarım sistemi haline getiren yaratıcı uygulamalardan kaçınmak anlamına da gelmektedir.

2. MODERN TİPOGRAFİDE BİÇİMSEL YAPILANMA KÜLTÜRÜ VE TASARIM HAREKETLERİ

Modernizmin sanatta gelenek kavramını biçimsel olarak değiştirmeye başladığı, 1910 sonrası dönemde yaratıcılık konusundaki en önemli aşamalar kübizm öncülüğünde ve kübizm sonrasında gerçekleşmiştir. Bu bağlamda kübizm sanatta biçimsel devrimin en önemli parametrelerinden biri olmakla birlikte, kübik biçim kavrayışının deneyim süreci, sanat yapıtının fiziki yapısında materyal kullanımının keşfedilmesini sağlamanın yanı sıra, sanatta kavram biçimlerinin bilimsel sürecini de teorik temelde meydana

getirmiştir. “400 yıllık Rönesans geleneğini yıkan kübizm doğadan bağımsız bir tasarım kavramı yaratarak yeni bir sanatsal gelenek ve görme biçimi başlatmıştır” (Bektaş,1992:40).

Hangi sanatsal disiplin olursa olsun, modernizmin gelişim sürecinde elde edilen pratik kazanımlar birçok disipline yansıtılmıştır. Grafik sanatlar ve görsel iletişim ve bildirişim arasında gelişen tasarlama kültürü de bu süreçte kimlik kazanmaya başlamıştır. “18. yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu” (Zeka,1994:37).

Genel hatlarıyla özetlemek gerekirse; yazının tarihsel gelişiminden itibaren “tipografi” olarak adlandırılan tasarım sistemine dönüşmesi de, 1910 sonrası süreçte kübik sanat ve sonrası anlayışların katkılarında etkilenmiştir. Bu doğrultuda “20. yüzyılın ilk yirmi yılı, insan yaşantısının tüm alanlarında görülen kökten değişimlere sahne olmuştur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşam büyük bir kargaşa ortamına girmiş, Avrupa’da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve komünizme bırakmak zorunda kalmıştır. Bu karmaşa ortamında, Avrupa’nın yozlaşmasına, gelenek ve sosyal düzenine karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiştir. Mevcut sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren bu hareketler, endüstriyel bir dünya için, yeni bir dünya görüşü yaratmışlardır. Bu sanat hareketlerinin ifade aracı ise grafik tasarım ve tipografi olmuştur” (Bektaş,1992:39).

Kübizmin kolaj adı verilen kesme ve yapıştırma eylemini keşfetmesiyle, bir sanat biçimi olarak kullanılan yazı ve yazılı malzeme, aynı zamanda bir tasarım öğesi olarak da kullanılmıştır. Picasso’nun bazı resimlerinde kolaj uygulamaları görülebilir. Kübizmin ardından fütürist yaklaşımda ise, “1913’te Giovanni Papini’nin Floransa’da Lacerba adlı dergiyi çıkarmaya başlamasıyla tipografik tasarım sanat alanına sürülmüş oldu. İtalyan sanatçı Filippo Marinetti dergide çıkan bir yazısında klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısında bulunmaktaydı. Uyum, yeni geliştirilen stilin sayfa üzerindeki, oradan oraya savrulan, bomba gibi patlayan, atlamalar yapan anarşik tavrına ters düştüğü için bir tasarım niteliği olarak reddediliyordu. Bir sayfada yer alan üç veya dört renk mürekkep ve farklı harf karakterleri sözcüğün ifade gücünü iki katına çıkarabiliyordu” (Bektaş,1992:43).

Fütürizmin kendi ruhunda bulunan eylemleri tipografiye yansıtma girişiminden sonra, Dadacı sanat anlayışında ise, tipografik yaklaşımlar geleneksel kurallardan tamamen çıkarılarak neredeyse istenildiği gibi kullanılmıştır. Yazının yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı veya çaprazlama kullanımı Dadacı yaklaşımın getirdiği bir tür biçimlendirme yöntemi oldu. Bu kapsamda Dadacı tipografide yazı ve yazı karakterleri salt bir “görsel biçim” anlayışıyla kavranmıştır. Dadanın genel anlamda öngördüğü özgür ve kuralsız biçimlendirme, aslında yeni uygulama yöntemlerinin kullanılmasına imkan sağlayabilecek bir ortam yarattı. Bu ortamda sanatçı ve tasarımcılar, daha mantıklı yaklaşımlarla geliştirdikleri yeni biçimlendirme olanaklarını grafik tasarım gibi farklı disiplinler üzerinde deneyerek, zamanla görsel iletişim için son derece önemli olabilecek tasarlama ilkelerini oluşturmanın ilk adımlarını attılar.

“Tipografinin anlamı ve kapsamı 20. yüzyıla gelindiğinde değişmiştir. 20. yüzyılda modernizm etkisinde kalan tipografi bir tavır bir duruş ve bir tasarım anlayışı olarak görülmüştür. Tipografi, zanaatten kavramsal bir tutuma dönüşüp, deneysel bir uygulama alanı haline gelmiştir. Modernizm zamanında tipografi geçmiş birikimleri terk etmemiştir. Fakat, yeni tipografi ile gelen anlayış değişmiş ve eski olan tamamen yok olup yeni olan kurulmuştur. Dolayısıyla tipografiden beklentiler de aynı oranda değişmiştir. Tipografi artık sadece sayfa düzenlemesi değil, bir tasarım sorunu olarak görülmektedir” (Sarıkavak, 2006:80’den aktaran Yıldız,2015:9).

Geometrik özelliklerin kullanımına dayanan biçimlendirme yöntemleri uygulamada belli başlı tasarlama ilkelerine çevrildi ve ortalama 10 yılı kapsayan bu süreç içerisinde; De Stijl, Rus süprematizmi ve Bauhaus sanat ve tasarım anlayışları ortaya çıktı. Modern sanatın gelişim gösterdiği dönemde bu üç önemli sanat ve tasarım ekolü, grafik sanatında tasarım kültürü ve geleneğini önemli ölçüde belirledi. Bauhaus ile ana temellerini oluşturmuş olan grafik tasarım ve tipografik uygulamalar, yeni tipografi ile ikinci temel süreci paralel bir anlayışla sürdürür. Yeni Tipografinin temelinde de sanat akımlarının uygulama özelliklerinin grafik tasarıma dolayısıyla da tipografiye yansıyan biçimi sergilenir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın toplumsal ve ekonomik etkileri sonucu Bauhaus döneminin kapanmasından sonra Avrupa’ya gitmek zorunda kalan birçok sanatçı ve tasarımcı, Avrupa modernizminin temellendirdiği sanat ve tasarım ilkelerini Amerika Birleşik Devletlerine taşıdı. İkinci Dünya Savaşı’nın

sona ermesinden itibaren 1945 sonrası gelişmeler Amerikan kültürü içerisinde “Amerikan sanat ve tasarım” ortamını meydana getirdi.

Avrupa modernizmi temelinde şekillenmiş olan Amerikan sanat ve tasarım ortamı, Amerikan endüstrisinin kendine özgü sosyo-ekonomik yapısıyla birlikte daha profesyonel bir çizgide ilerledi. Amerikan tasarım tarihi, grafik tasarım açısından Amerikan sistemi içerisinde iş ve işletmeler üzerinden faaliyet göstererek kendi geçmişini oluşturdu. Tüm bu yeni gelişmeler ışığında, grafik tasarıma dair yapılan çalışmalar basın ve medya endüstrisi içerisinde gelişti. Amerikan grafik tasarımı ortamında modernizmin kriterlerini uygulayan tasarımcıların başında Paul Rand gelir. “Modern hareketi çok iyi kavrayan Rand, özellikle Klee, Kandinsky ve kübistlerin yapıtlarını inceleyerek yeni biçimler yaratmanın hem sembolik olarak hem de ifade bakımından iletişim için görsel bir araç olabileceğini anlamıştır. Görsel elemanları yerinde kullanma, iletişim konusunun içeriğini başarılı bir biçimde analiz etme ve bu konuyu sıkıcı ve kuru bir biçime dönüştürmeden sembolik bir öze indirgeyebilme yeteneği Rand’ı daha yirmili yaşlarında ünlü bir isim yapmıştır” (Bektaş,1992:140).

Amerikan sanat ve tasarımı kapsamında tipografinin kullanım biçimlerine kuşkusuz yeni özellikler eklenmiştir. Özellikle New York Okulu olarak adlandırılan dönemde tipografik ekspresyonizmin keşfedilmesi konusunda dikkat çekici tasarımlar üretilmiştir. Tipografik ifadeye dışavurumcu bir anlamın yüklenmesiyle sanat ve tasarıma dair ortak içeriklerin bir arada işlenebildiği görülür.

Amerikan sanatının grafik tasarım ve tipografiye katkılarından sonra, Avrupa modernizmini temel alan, Uluslararası Tipografik Stil döneminde, tipografi alanında özellikle yazı karakterlerinin tasarımında büyük bir modernleşme görüldü. Birbirlerinden türetilmek suretiyle, 1950 sonrası süreçte çok miktarda tırnaksız yazı karakteri üretildi. “Uluslararası Tipografik Stili başlatanlar, tırnaksız tipografinin güncel ruhu ifade ettiği ve matematiksel kanavanın enformasyonu en okunaklı ve uyumlu bir biçimde aktarma olanağı yarattığı görüşünü savunmuşlardır. Uluslararası Tipografik Stilin kökenleri, De Stijl, Bauhaus ve 20’li 30’lu yılların Yeni Tipografi hareketlerine dayanır” (Bektaş,1992:123,124).

Grafik tasarım tarihinin geçirdiği evrelerde tipografi konusunda elde edilen birikimler, Uluslararası Tipografik Stil döneminde çoğalan tırnaksız yazı karakterleri ile birlikte, işlev ve biçim arasındaki stratejik tercihleri de değiştirmiştir. Bu noktada tırnaksız yazı karakterlerinin kullanım ve üretimindeki artış ve endüstriyel serileşmeyle birlikte, yazı karakterlerinde aranan işlevsel özelliklerin daha fazla tercih edilmesine neden olmuştur.

Grafik tasarım çalışmalarında yazının tipografik olarak daha işlevsel bir tercih ile ele alınmasının altında, hemen hemen tüm sosyal, kültürel ve teknolojik alanlarda görsel iletişim tasarımına olan ihtiyacın artması gibi nedenler bulunmaktadır. Bu sürecin kendi içinde postmodernizmin yaygınlık kazanmasına kadar etkili olduğu söylenebilir de, grafik tasarım çalışmalarının tamamını da etkilememiştir.

Postmodernizmin ortaya çıkışına kadar tipografinin bir tasarlama sistemine sahip olabilecek parametreleri geliştirmesi, postmodernizm için de, bir tür gelenekleri bozma ya da kökten değiştirme malzemesi olmasını sağlamıştır. Bilindiği gibi, postmodern tavır tipografi konusunda da geçmiş değerleri, ya tekrar etmeyi ya da tamamen başka unsurlarla karıştırarak, “eklektisizm ya da pastiş gibi kavramlar adı altında” yeni bir yaklaşımın yaratıcı değerlerle olan ilişkileri” modernizm kültürü içerisinde yeterince sağlam bir birikim haline gelmişti.

Bu temelde eleştirilirse; postmodernizmin, tipografinin yaratıcı parametrelerle olan ilişkilerine yeni değerler kattığı ya da farklı bir yönde geliştirdiği pek de söylenemez. Tersine bir çok alanda olduğu gibi grafik sanatlar açısından da postmodernizmin etkileri spekülatif ya da karmaşa yaratma konusunda daha fazla olmuştur.

O halde tipografik yaklaşımlardaki tasarım kabiliyetleri, grafik tasarım tarihinde ne kadar geliştirilmişse, günümüzdeki yaklaşımlarda da, bu temel tasarım kültürü aynı değerde ele alınmalıdır. Hatta, bu tasarım kültürü mirası konusunda, tarihi süreçte henüz çok da keşfedilmemiş olan yaratıcı teoriler, kuramsal bilgiler, günümüz tasarım anlayışlarıyla birlikte daha gelişmiş yönlerde analiz edilip yeni ve çok daha önemli kazanımlar elde edilebilir.

Bu aşamada, modern tipografide biçimsel yapılanma kültürü ve tasarım hareketlerini özetledikten sonra, tüm bu gelişmelerin ve bu yönde var olan tarihi kültürün günümüz yaratıcı teorileriyle, yaratıcılık alanındaki bilgilerle olan ilişkilerini ele almak, tipografi ve tasarım arasındaki bağıntıların önemini daha iyi ifade edecektir.

3. TASARLAMA İLKELERİ VE YARATICI TEORİLER ARASINDAKİ İLİŞKİLERİN TİPOGRAFI AÇISINDAN KAVRANMASI

Tasarlama ilkeleri tasarım teorilerini oluşturan temelin uygulanma biçimidir. Bir bakıma tasarlama ilkeleri; tasarımda izlenen teoriyi gerçekleştiren unsurların fiziki olarak işletilmesini ifade eder. Tasarım yapılırken kullanılan yöntemler, tasarımda belirlenen teoriler çerçevesinde, tasarımın biçimsel sonucunu etkileyecek düzeyde değişken olabilirler. Tasarımın amacını belirleyen teoriler; tasarlama yöntemlerini, “tasarımın amacını desteklediği ölçüde değiştirip” esnek bir yönde hareket edebilirler. Tasarlama yöntemlerinin çoklu seçeneklerden oluşmasına duyulan ihtiyaç da buradan kaynaklanır.

Tasarlama kapsamındaki uygulamalar her an değişim göstererek, o tasarımın amaca daha iyi bir biçimde ilerlemesini hedefler. Tasarlama ilkeleri, görsel araçların görsel alanda uygulanmasıdır. Dolayısıyla görsel algılama kavramı çerçevesinde, tasarlama araçları olarak kullanılan tüm biçimlendirici unsurlar, bir başka açıdan görsel algılama unsurlarının yönetimini, hatta görsel algılama kuramının tamamını doğrudan ilgilendirir.

Bu kapsamda; “görsel düşünme süreci, bireyin aklında soyut veya somut imgeler oluşması için gerekli eylemlerin gerçekleştiği süreçtir. Görsel düşünmenin sağ beyinle ortaklaşa çalışmasının sonucu olan zihinsel eylemler, bilişsel ve duyuşsal birikimlerden yararlanma, algılama, gözleme ve farkındalık olarak belirlenebilir. Bu aşamaların bir uygulanma sırası yoktur, çoğunlukla eş zamanlı çalışır. Görsel düşünme eyleminin kozmotik yönelimle gerçekleşen bilgi alışverişi sayesinde bu aşamalar arası işlemler sürekli bir sistematiğe gerçekleşir. Görsel analiz yapmanın şartları olarak; gözlem yapmayı, algılamayı, ayrıntıyı fark etmeyi ve hayal gücünü geliştirmeyi belirtir. (Laseau,2001) Görsel düşünme aşamasında tasarımcı bilişsel ve duyuşsal alanlardan beslenir. Edinilmiş bilgi birikimleriyle, beynin düşünce sistematiğini oluşturan bilişsel alan ve hayal gücünü temsil eden duyuşsal alan, görsel düşünme aşamasının destekçileridir” (Yakın,2012:18). Görsel algılamayı ilgilendiren temel bilgilerden de anlaşılacağı gibi, tasarlama ilkeleri görsel algılama teorisinden doğrudan etkilenir.

Algılama ve görsel dünya arasındaki ilişkiler söz konusu olduğunda, “Gestalt kuramı görsel düzenin oluşturulması ve algılanması için gerekli kavramsal temelleri ortaya koymaktadır. Bu kuram çerçevesinde, ‘bütünün parçaların toplamından farklı’ olduğu vurgulanmaktadır. Algılama eyleminin, bütünün parçaları ile kurulmuş yapısal özellikler içerdiği varsayımı, kuramın temelini oluşturmaktadır. Gestalt kuramcılarında Wertheimer görsel organizasyonun ilkelerinin sezgisel olarak her insanın içinde var olduğunu savunmaktadır. Wertheimer’e göre görsel dünya o kadar karmaşıktır ki, insan aklı bu karmaşıklığın üstesinden gelmek için çevresini en basit biçimiyle algılamaya çalışmaktadır. Algı sürecinde birey nesnelerin oluşturduğu bileşimi (kompozisyonu) algılamaktadır” (Günay,2007:110’ dan aktaran Tekel, Tamer, Memlük, Gürer ve Kızıltaş,2016:160, 161).

Gestalt teorisi dahil olmak üzere, görsel algılama kuralları yaratıcılığın kavranma ve kullanılma biçimini doğrudan etkileyen alt parametrelerdir. Yaratıcılığı ilgilendiren teorik bilgilerin fiziki araçları görsel algılama ve görsel iletişim kurallarıyla yönetilir. “Yaratıcılık eğitim, sanat ve iş dünyasının farklı gerekçelerle ilgi duyduğu bilişsel bir yetenektir. Uzun yıllardır pek çok araştırma yapılan bu kavram konusunda uzlaşmanın olduğu söylenemez.” (Aslan,2016:15). Yaratıcılık kavramının çok anlamlı, karmaşık ve biraz da gizemli olması, yerine oturmuş ve kesin bir tanımın kabulüne engel olmaktadır (Rouquette,1994:7’ den aktaran Aslan,2016:15).

Fransız matematikçi ve fizikçi “Henri Poincare yaratıcı düşüncenin doğmasına ilişkin etkin bir teori geliştirmiştir. Yaratma sürecinde ‘ani aydınlanmanın, uzun ve bilinçdışı bir ön çalışmanın açık işareti’ olduğunu ileri sürmektedir. Aydınlanmadan önceki dinlenme dönemi boyunca düşüncelerin çok sayıda birleşimi bilinçdışı ben tarafından körlemesine yapılmaktadır. Bu düşüncelerin pek çoğu yararsızdır ve bilinçdışı olarak kalır fakat kısmen ‘uyumlu’, ‘yararlı’ ve ‘güzel’ olan bir tanesi bilinçli hale gelir. Poincare, daha sonra bir probleme ilişkin baştaki kuvvetli ön bilincin ve o pozisyonla ilişkili düşüncelerin ele alınması gerektiğini belirtir” (Aslan,2016:16).

Bir başka teorisyen, Amerikalı psikolog “Graham Wallas yaratıcılığı problem çözme süreci olarak kabul edenler arasındadır. Yeni beliren bir düşünce sürecini, ‘hazırlık, kuluçka, düşüncenin aydınlanması ve sonuçların doğrulanması’ evrelerine ayırmaktadır. Bu evreler her zaman aynı sırayı izlememektedir.” (Ronning, 1989, Yavuz, 1989 ve Aslan, 1994’den aktaran Aslan,2016:16). “Hazırlık dönemi; bireyin problemi tanımaya ve Öğrenmeye başladığı dönemdir. Problem ile ilgili çeşitli hipotezler arasındaki ilişkileri incelenir. Kişi kendinden önceki çalışmaları eleştirir. Kuluçka dönemi; bilinç kontrolü bulunmadığından yeni sentezler ortaya çıkar. Mantıklı düşünceden uzaklaşılmasıyla bazı özgün düşünceler bulunabilir. Aydınlanma dönemi; çözümün kişinin zihninde aniden belirdiği bir dönemdir. Sonuçların doğrulanması aşamasında kişi tamamıyla bilinci ve mantığı ile hareket etmektedir. Bulunan çözümdeki yanlışlıklar giderilir ve doğruluğu tekrar gözden geçirilir” (Aslan,2016:16).

Yine, bir başka kuramcı olan Amerikalı Psikolog Louis Leon Thurstone’a göre, “toplumun bir düşünceyi yeni olarak değerlendirmesi yaratıcılık için ölçüt olarak alınabilir. Eğer bir düşünür ansızın sonuçları veren ve onun için bazı yenilikler ifade eden bir çözüme ulaşmışsa, bu yaratıcı bir eylemdir. Sanat eseri, zeki bir satranç taktiği, yeni bir slogan vb. bilişsel üretimler mekanik veya kuramsal alanda bir ürün olmalı veya bir probleme çözüm getirebilmelidir” (Öncü,1989:2’den aktaran Aslan,2016:16).

Chicago Üniversitesi psikologlarından Morris İ. Stein ise; “yaratıcılığı ürün boyutunda değerlendirenler arasındadır. Yaratıcılığın içinde olduğu kültürde terimlerle tanımlanması gerektiğini ve o kültür için düşüncenin “yeni ya da yenilik” olması gerektiğini düşünmektedir. Stein, “yenilik” kavramı için bir ilave daha yapar. Ürün, o zaman diliminde bir grup tarafından tatmin edici, yararlı ya da uygun bulunmalıdır” (Stein,1953:322’den aktaran Aslan,2016:16).

Yaratıcılık konusunda varsayılan kuramsal bilgiler, yaratıcılığı gerçek anlamda çözümlenmenin oldukça karmaşık ve zor bir süreç olduğunu ileri sürerken, ifade edilen bu bilgiler içerisinde yaratıcılık ve problem çözme becerileri üzerinde durulur. “Problem çözme her aşamada farklı yetenek ve beceri gerektirdiğinden, en yüksek düzeydeki zihinsel süreçlerden biridir. İnsanlığın gelişimi ve refahı bu becerinin geliştirilmesine bağlıdır. Fakat her şeyden önce kişinin bireysel problem çözme becerilerinin geliştirilmesi gerekmektedir” (Sonmaz,2002:3).

Bir başka yaklaşıma göre de, “Problem çözme sürecinin hem zihinsel bir faaliyet ya da yetenek, hem de bir teknik ya da yöntem olduğu söylenebilir. Problem çözme, bir problemle karşılaşıldığında önceki bilinenlerin yeniden düzenlenerek, yeni duruma çözüm getirilmesi sürecidir. Yaratıcılık yeteneği yüksek olan bireyler problemlere açık ve duyarlı, onlara farklı çözümler getirmenin yanı sıra, yeni ve değişik çözümler üretme, esnek ve bağımsız düşünme, bilinenlere ve standartlara rağbet etmeme, diğerlerinin görmediği ilişkileri görme özelliği gösterirler. Bu yeteneğe sahip bireyler herhangi bir sorunu çözerken kabul edilebilecek birden fazla çözüm bulabilirler. Bu kişilerin keşfetmiş oldukları çözüm yolları da kendine özgüdür” (Karakuş,2001:4).

Yaratıcılığı kullanabilmenin zeka yetenekleri ile de bir ilgisi bulunmakla birlikte teorisyenlerin bu konudaki görüşleri bazı farklılıklar içerir. “Bu görüşler genel olarak üç başlık altında toplanabilir: 1- Yaratıcılık zekanın alt faktörüdür. 2- Zeka yaratıcılığın alt faktörüdür. 3- Zeka ve yaratıcılık ayrı, ama ortak yönleri olan kavramlardır. Burada alan açısından kuvvetli değerlendirmenin zeka ve yaratıcılığın ortak yönleri olduğunu, yaratıcılığın gerçekleşmesi için bireyde belli bir düzeyde zekanın olması gerektiği belirtilir” (Karabey ve Yürümezoğlu,2015:98).

“Sanat kavram olarak üretilen, konuşulan, tartışılan, eleştirilen nihayetinde geliştirilen bir şey de olsa, temelde insan sanatı önemli bir ihtiyacını karşılamak için yapmaktadır. O da kendini başkalarına anlatma ihtiyacıdır. Sanatla uğraşmanın gerekliliği toplumda yaygın olarak bireyin kendisini ifade etme biçimi olarak tanımlanır. Bilim insanların tanımıyla bu, kendini gerçekleştirme değildir. Kendini gerçekleştirme, Jung’un ortaya koyduğu bir kavram olmakla birlikte, Adler, Rank, Goldstein ve Fromm’un çalışmalarında da kendine yer bulmuştur. Bu, en genel anlamıyla insanın, içinde kendiliğinden var olan insan olma potansiyelini ortaya çıkarması olarak tanımlanabilir” (Ağluç, 2013:11).

Yukarıda genel özelliklerinden kısaca bahsedilen şekliyle, insanın zeka ve sanat yeteneklerinin yaratıcılığın araştırıldığı kuramsal alanın vazgeçilmez değerlerini ifade etmesi, esasen tüm sanat ve tasarım disiplinlerini doğrudan ya da dolaylı bir biçimde ilgilendirir. Sanat ve tasarım çalışmaları kapsamına giren tüm görsel unsurlar doğrudan ya da dolaylı da olsa, mutlak suretle yaratıcılığı

ilgilendiren teorilerin kapsamı ve denetimi altındadır. Dolayısıyla tüm sanat ve tasarım disiplinleri, yaratıcılığın ifade ettiği bilgiler ışığında kendi iç dinamiklerini geliştirebilirler.

Yaratıcılığı açıklayan teoriler ve bir tasarım disiplini olan grafik sanatlar arasındaki ilişkiye bakıldığında ise, tarihsel süreçten gelen ve başta “sanat kültürüyle kazanılmış olan temel bir tasarım kültürü ile karşılaşıldığı” bu başlık altında özetle belirtilmişti. Burada önemli olan, bu temel değerlerden hareket ederek, bu tasarım kültürüne ait kriterlerin günümüz tasarım etkinlikleri açısından “ilkelere göre korunup korunmadığını” tartışmak ve elde edilen bulguları söz konusu kriterlere uygun bir biçimde değerlendirmektir.

4. GÜNÜMÜZ TIPOGRAFI UYGULAMALARINDA TASARLAMA İLKELERİ VE “ELEŞTİREL YARATICILIK”

Günümüz tipografi tasarımlarına yaklaşım biçimlerini “eleştirel açıdan” tespit edebilmek için geçmiş 20 yıllık bir süreci genel hatlarıyla değerlendirmek yeterli olabilir. 2000’li yıllara bakıldığında, bilgisayar teknolojisinin sağladığı dijital ortamda tasarım programları henüz yaygınlık kazanıyordu. Dijital teknoloji ve uygulamalar eskiye oranla birçok uygulamayı daha hızlı pratik ve ekonomik hale getirmekteydi.

Teknolojik gelişmelerin yeni uygulamalara imkan tanınması tasarım yeterliliklerini büyük oranda değiştirmese de, bazı noktalarda tasarım yeterliliklerini desteklemiştir. Burada teknolojinin gelişmekte olduğu dönemde de olsa, tasarım yeterlilikleriyle, teknolojik imkanların gelişmesi arasında, tasarım sonuçlarını olumlu yönde etkileyen faktörler elbette mevcuttur. Fakat, günümüz bilgisayar ve dijital program teknolojilerinin çok daha gelişmiş olması, teori ve yöntem olarak tasarım yeterliliklerinin de aynı oradan çok geliştiği anlamına gelmiyor. Burada söz konusu olan hassas nokta; gelişen teknolojiyi tasarım ilkeleriyle elbette daha yaratıcı ve akılcı bir biçimde kullanabilme becerilerini gösterebilmektir.

2000’li yıllarda bir yandan grafik tasarım programlarının yaygınlaşması devam ederken, internet kullanımların da giderek artması, dijital ortamda yazı karakterlerine ulaşma olanaklarını da oldukça hızlandırdı. “Dijital ortamda tasarlanan” yazı karakteri sayısında çok büyük artışlar sağlandı ve birçok fantastik unsur standart alfabe tasarımlarına eklendi. “Fontlar üzerindeki yoğun üretim yazı karakteri tasarımı üzerindeki klasik anlayışı değiştirmiştir. Yazı karakteri grafik tasarımın önemli bir parçası olmuştur. Grafik tasarım ürünlerinde yazı karakteri seçiminin önemi artmıştır. Yazı karakterinin kullanımı ve uygunluğu ürünü bütünüyle etkilemektedir. “Okunabilirlik konusundaki nitelikler, yazı karakteri seçiminde önemli unsurları oluşturmaktadır. Yazı karakterlerinin sayısının çokluğu, bazen onun kötü kullanımına yani ürünün amacına hizmet etmeyen font seçimine neden olmaktadır. Bu nedenle üründe karakter seçiminde dikkat edilmesi gereken unsurlar söz konusu olmaktadır” (Yıldız, 2015:4).

Animasyon programlarının gelişimiyle birlikte özellikle son yıllarda grafik tasarım çalışmalarına sesli ve hareketli unsurlar kazandırıldı. Hareket eden grafik tasarımlar tipografiler yaygınlaşmaya başladı. Grafik tasarım çalışmalarına ses ve hareket etme özelliklerinin kazandırılması, grafik iletişimin daha işlevsel tercihlerde bulunmasından kaynaklansa da, ancak iyi planlanabildiğinde, bu “hareket unsurları” yaratıcı biçimlendirme unsurlarıyla yeni bir açılım sağlayabilme olanağı bulabilir.

Son yirmi yıl içerisinde sosyal yaşamın gerektirdiği yeni iletişim ve tasarım ihtiyaçları teknolojik gelişmeler doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Grafik iletişim ve tasarım gereksinimleri de tamamen bu yönde değişim göstermiştir. Tüm bu unsurlar içerisinde, tipografiye yaklaşım biçimleri ve tipografinin kullanım amaçları aşağıda maddeler halinde şöyle toparlanabilir:

1-Günümüz tipografi tasarım yaklaşımlarını daha gerçekçi eleştirebilmek için öncelikle, tipografi konusunda teorik alanda var olan yanlış metodolojiler üzerinde bazı önemli tespitlerin ifade edilmesi.

2-Tipografinin teorik alanında var olan yayın birikimine dair çalışmaların eleştirilmesi bağlamında, tipografi uygulamalarından seçilen başarılı ve başarısız örneklerin eleştirilmesi analiz edilmesi.

3-Teknolojik gelişmelerin tasarım teori ve yöntemleriyle kurduğu reel ilişkilerin belirlenmesi ve stratejik yönden eleştirilmesi.

1- Tipografi konusunda var olan yayınlardaki söz konusu metodolojik sorunlar temel olarak iki yönde ortaya çıkıyor. Bunlardan birincisi; bu makalenin de konusu olduğu şekliyle, tipografiyi, bir tasarım

teori, yöntem ve yaratıcılık sorunu olarak ele almaya çalışan makale ya da kitapların, ismiyle içeriği birbirini tam anlamıyla karşılamıyor, karşılayamıyor. Bu temel sorun aslında sadece tipografiyi değil, sanat ve tasarım konularında yayınlanan kitap ve makalelerin genelini ilgilendiren ortak bir sorun. “İçerik ve isim”, dolayısıyla da “içerik ve biçim” uyumsuzluğu.

Sıklıkla karşılaşılan bu durumların elbette kendine göre bir takım sebepleri var. Bilgi ve teknoloji çağının üst seviyede olduğu bir dönemde yaşıyor olsak da, alana dair bu tür eksiklikler; düşünce üretmeye ciddi anlamda meraklı sanatçı, tasarımcı ya da kuramcı sayısının yok denecek kadar az olmasından kaynaklanıyor. Bu nedenle, sanat ve tasarım teorilerini geliştirebilecek yeni ve daha etkileyici yaratıcı araştırmalar, sorgulamalar ya da deneysel çalışmalar pek de keşfedilemiyor.

İkincisi ise; yine bazı kitap ya da makale yayınlarında, tipografi konusunda, aslında tasarım gerekliliklerini “esasen ilgilendirmeyen” konu ya da bir takım hususların ele alınarak, “bunların tipografi ve tasarımla “bir ilgisinin olduğu...” algısı yaratılıyor. !... Şöyle ki; yazılan bir makalede, font tasarımı ve bilgisayar programları arasındaki bazı teknik bilgilerin gerekli oluşu, “lüzumunda fazla detaylandırılıp konu dışına taşınarak”, makalede tipografiden bahsedilirken birden konu bilgisayar yazılımını ilgilendiren teknik terim, iş ve işlemlerden bahsedilmesine dönüşebilmektedir. Yani, bilgisayar yazılımıyla ilgili iş işlem ve terimlerden bahsedilmesiyle, konunun başka bir alana kaydırılması, “...tüm bunların tipografi ve tasarım ilişkileriyle ne ilgisi var acaba...!”, sorularının sorulmasına neden olmaktadır.

Bu çerçevede “masaüstü yayıncılıkta kullanılan birçok yazılım bulunmaktadır. Masaüstü yayıncılık yazılımları temelde üç gruba ayrılmaktadır. Bir tasarımcı bu iç gruptaki programlardan bir tanesini bilmesi durumunda masaüstü yayıncılık uygulamalarının tümünü yapabilir demektir” (Mazlum,2006: 91).

Grafik iletişim ve tasarım her ne kadar teknolojiyle ilgili teknik bilgilerin öğrenilmesini gerektirse de, bunun abartılıp, “grafik tasarım mesleğinin dışında olan” bilgisayar yazılımı iş ve işlemleri alanına taşımamaya da dikkat etmek gerekir. Buna benzer bir diğer sorun da; yazı karakterleri kültürü içerisinde, yine tipografi konusunda yazılan kitaplarda, matbaa teknikerliğini ilgilendiren standart bazı yazı yazma veya yazı yerleştirme konuları, hatta görsel bağlamda yazı yazma kuralları, tipografi alanı içerisine alınarak bu tür iş ve işlemlerin “bir tasarım yöntemi”, bir “tasarlama biçimi” olduğundan bahsediliyor. Örneğin yazı blokları arasında bırakılan boşluklar gibi; tipik yazı yazma düzenekleri, kelimeler arasındaki mesafelerin mizanpajı; tipografide tasarım ve tasarlama unsurları hatta yöntemleri olarak sunuluyor. Oysa bunların tümünün de, “tipografi olarak adlandırılan sistem tasarımlarıyla hiçbir ilgisi bile bulunmamaktadır.

Tipik ve standart düzeyde, bir matbaa teknisyenliğinden öte gitmeyen, mizanpaja dayalı tüm şekil-düzen ve yerleştirme hareketleri hiçbir zaman, yaratıcı zihin ve akıl becerileri gerektiren “bir tasarlama yöntemi değildir ve olamaz da. Tüm bunların tersine, asıl tipografi kavramını oluşturan tasarlama tavrı; akıl, zeka ve yaratıcılık gerektiren ve hepsinden önemlisi “sistem” kurmaya dayalı asıl biçimlendirmelerdir.

Aynı biçimde yazı karakterleri konusunda, magazin bilgilerin de tipografide bir tasarım bilgisiymiş gibi ele alınması, son zamanlarda sıklıkla görülen yanlış yaklaşımlardan bir diğeridir. Bu kapsamda bilgisayar terminolojisinde yer alan yazı karakterleriyle ilgili bir takım süreli yayınlardaki hikayemsi ya da magazin bilgileri “tipografi ve tasarım” ilişkilerini çok da ilgilendirmiyor.

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda; yaratıcılık ve biçim arasındaki korelasyonda “sınırlılık türünde” belli zorunluluklar vardır. “Sınırların sanattaki anlamlılığı; biçim sorusunu göz önüne aldığımızda daha açık bir şekilde görülür. Biçim, yaratıcı edim için esas yapı ve sınırları sağlar. Böylelikle biçim ve benzeri şekilde tasarım plan ve modelin tümü, sınırlar içindeki maddesel olmayan bir anlamın varlığına karşılık düşerler” (May, çev. Oysal,2001:123,124).

2- Günümüzde üretilen tüm grafik tasarım ürünleri, mevcut basılı iletişim ve bildirişim ortamlarının yanı sıra, internete bağlı tüm dijital iletişim ve bildirişim ortamlarında da son derece yoğun bir biçimde bulunmaktadır. Tüm bu sayısız iletişim materyalleri elbette tam anlamıyla işletilen bir tasarım sürecinden geçerek bu mecralarda yer almıyor. Fakat, makalenin amacının daha iyi anlaşılması adına, burada belirtilen eleştirel unsurların, en başta “Grafikerler Meslek Kuruluşunun” (GMK) yayım ve

tasarım hareketlerinde incelemeye tabi tutulması, görsel iletişim ve tasarım sektörünün öncelikle kendi meslek icracılarının tasarladıkları unsurların doğru ve yanlış uygulamalarının” eleştirilmesini sağlaması bakımından daha gerçekçi olacaktır.

Makalenin amacı çerçevesinde, tipografiyle ilgili güncel tasarım adına yapılan çalışmaların ortak temel sorunu, tipografik yapıyı ya da sistemi oluşturan tasarım elemanlarıyla yazı karakterlerinin bir araya getirildiklerinde, tasarımın biçim ve işlevini olumsuz yönde etkileyecek görsel sorunların ortaya çıkmasıdır. Bu son derece önemli bir sorun ve eksiklik ki, yazı, kullanılan bir araç, bir materyal olarak, tasarlanmış olduğu işlev doğrultusunda diğer görsel unsurlarla kaçınılmaz bir şekilde bir araya gelir. Bu birlikteliklerde görsel çözümler tasarlama yöntemleriyle uygulanmaz ise, işte o zaman hassas bir takım seviyelerde olumsuz sonuçlar meydana gelmektedir. Yazı materyali, diğer tasarım ve tasarlama elemanlarıyla “bir sistem yaklaşımı içerisinde bir araya gelemediğinde”, orada bir tipografik oluşumdan söz edilemez. Yazı, tasarım işlemleri yoluyla, “ancak doğru bir biçimde kullanıldığında”, tipografi olarak adlandırılan sistematik bir oluşuma dönüşebilir. Aksi durumlarda ise, “yazının yanlış biçimlendirmelerle ilişkilendirilmesine” “tipografi” demek kesinlikle doğru olmaz.

Tekrar ifade etmek gerekirse; günümüz grafik tasarım ürünlerinde, tipografik oluşumların büyük bir bölümünde, yazı materyalinin, tipografik oluşuma tam anlamıyla dönüşememe sorunları, en sık görülen tasarlama hataları arasındadır. Yazının tipografiye dönüşümünde, kurduğu tüm görsel ilişkiler en küçük bir soruna bile neden olmamalıdır. Aksi durumlarda ise bu hassas sorunlara mutlaka bir çözüm sağlanmalıdır. Yazının tipografiye dönüşmesi elbette biçim ve işlev sorunlarının çözümüyle gerçekleşir.

Yukarıda belirtilen tasarım hassasiyetleri doğrultusunda, Grafikerler Meslek Kuruluşunun web sitesinde yer alan tipografiye dair doğru ve yanlış uygulamaların küçük bir analizi yapılırsa, yazı ya da tipografiye dair seçilen örnekler konusunda aşağıdaki tespitlerden söz edilebilir.



Görsel-1, Grafikerler Meslek Kuruluşunun Web Sitesinde Yer Alan Link Menüsünün Görsel Tasarımı

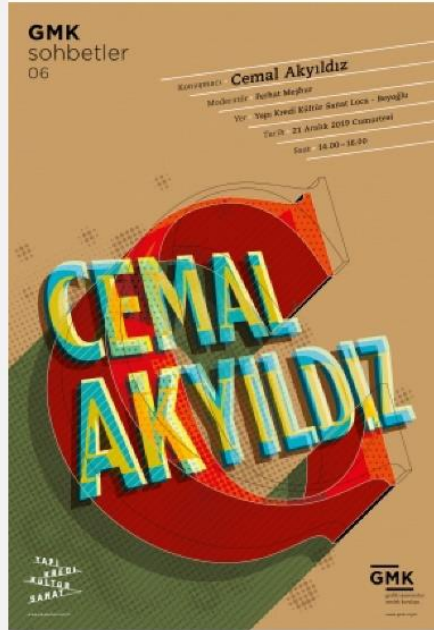


Görsel-1’de; Grafikerler Meslek Kuruluşunun web sitesinin link menüsü görülmektedir. Bu link sitesinin görsel tasarımında belli ki standartları olan hazır sitelerden biri kullanılmış. Burada hazır bir site kullanılmış olsa bile, her şeyden önce bu görsel düzen içerisinde, seçilmiş olan yazı karakterlerinin ölçüleri birbiriyle uyumsuz görünüyor. Solda logo mantığıyla kullanılan GMK harfleri altında küçük yazı karakteri ile yazılmış olan “grafik tasarımcılar meslek kuruluşu” yazısı ki, “bu yazıda da kelimelerin ilk harfleri büyük harfle

başlamalıdır”, punto ölçüsü olarak hem zayıf görünüyor hem de tırnaklı bir karakter olarak GMK harfleri ile çok da uyumlu görünmüyor. Yani, burada kendisinden daha büyük ve koyu değerde görünen bir harf dizisi yanında bu denli zayıf ve orantısız görünen bir yazıyı kullanmak, yazı ve tipografide en önemli kurallardan biri olan, ölçü ve ölçüler arası orantı mantığına hiçbir biçimde uyum sağlamıyor. O halde bu tür uygulamalar kendi içinde, görsel algılama ve ölçü oran kurallarına göre dengelenmez ise, sonuçta birbiriyle uyum göstermeyen, diğerinin öbürünü ezerek etkisini ortadan kaldırmış olduğu görsel tasarımlar elde edilmekten öteye gidilemez. Tüm grafik tasarım ürünlerinde olduğu gibi logoların görsel bütünlüğünde de, harf puntolarının ölçüleri birbirleriyle orantılı bir görünüm içerisinde olmak durumundadır. Bu anlamda büyük ölçünün küçük ölçü ile küçük ölçünün büyük ölçü ile orantılı bir konum içerisinde bulunması gereklidir. Bu tür kurallara uyulmayan aksi durumlarda hiçbir zaman pozitif bir sonuç elde edilmez, edilemez. Ayrıca burada, tüm link panelinde, yazı karakterlerinin üstünde kullanılan siyah kalın şerit görsellerin yer alması, bütüne bakıldığında ara boşlukları olan kesik çizgiler olarak görünüp, yazıların görselini daha fazla kopuk ve karmaşık bir hale getirmektedir. Siyah yatay çizgiler bu yönde bütünleştiklerinde, hareketlenme etkisi yaratarak daha fazla karmaşaya neden

olmaktadır. Bu da, tabii ki, yazı karakterlerinin pozitif değerinde olması gereken görünümünü tersine çevirerek, onları artık birer görsel rahatsızlık unsuru haline getiriyor.

Yukarıdaki eleştirileri destekleme adına, GMK'nun web sitesindeki görsel tasarımın bir başka olumsuz yönü de, link sayfaları açıldığında yukarıda ve yanda bulunan yazı karakterlerinin, altta ve üstte bulunan siyah şeritler arasında kalarak sayfa bütününe görsel etkisi içerisinde hiçbir biçimde belirgin olmadığı bir kez daha, görsel bir rahatsızlık duygusu eşliğinde algılanmaktadır. Dolayısıyla, yukarıda ifade edildiği biçimiyle, GMK'nun web sayfasında; yazı karakterlerinin yanlış görseller içerisinde kullanılmasından doğan "algılama sorunlarını" gidermesi önerilir. Burada şunu da belirtmek gerekir ki, bu ve benzeri yazı ve tipografi sorunları internet ortamında yer alan birçok web sitesinde çeşitli boyutlarda mevcut olan bir görsel iletişim ve bildirişim sorunu olarak varlığını sürdürmektedir.



Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu'nun düzenlediği "GMK Sohbetler" in altıncısı Cemal Akyıldız'a ayrılıyor. Türkiye'de sektörün önde gelen ta... →

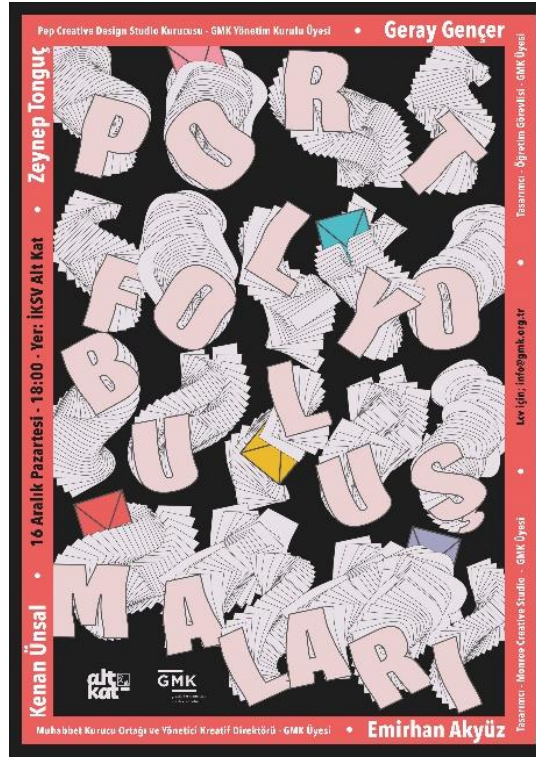
Görsel-2, Grafikerler Meslek Kuruluşunun Web Sitesinde Yer Alan Bir Etkinlik Duyurusu Afişi

Tipografiye güncel tasarım yaklaşımlarında sıklıkla karşılaşılan ve aynı zamanda yukarıda belirtilen yazı ve diğer görseller arasındaki uyumsuzluklarla doğrudan ilgili olan bir başka sorun da, Görsel-2'de yer aldığı şekliyle; örneğin bir harfi çok büyük ölçüde bir yüzeye yerleştirilerek, bu harfin gölgesini çizgi yoluyla oluşturmak, bir nevi izometrik bir perspektif görünümünde yerleştirmek. Bu ve benzeri yöntemlerin uygulanması, aslında yeni olmayıp, günümüzde bunların tasarım programlarında çizilmesi, yazı karakterlerinin "tipografik tasarıma" dönüşmesini sağlamıyor veya tipografiye yeni bir imaj getirmiyor.

Bu afişe bakıldığında, Cemal Akyıldız yazısı da, izometrik perspektifle gösterilip, gölgesi oluşturulan C harfi görünümünün üzerine yerleştirilerek; ikinci bir görsel hata meydana getirilmiş durumda. Bu afiş görselinin bütününe bakıldığında, altta, kendi gölgesiyle tezat bir biçimde görülen bir izometrik C harfi, perspektif görünümüyle, bunun üzerine alttaki tezat görünümün tezatlık derecesini daha da artıracak bir biçimde başka bir uyumsuz yazı yerleştirilerek, ayrıca uyumsuz olan kendi rengiyle, ikinci üçüncü derecede uyumsuzluk meydana getiren başka bir "negatif görsel sonuç" elde edilmiş.

Tüm bunlar, sonuç itibarıyla niteliği olan, ya da olabilecek bir yaklaşıma dönüşemiyor. Şunu da ifade etmek gerekir ki; Cemal Akyıldız yazısı üzerindeki renklerle, C harfinin kırmızısıyla birlikte, gölgenin yeşil tonunun, şiddetli bir uyumsuzluk görüntüsü meydana getirmesi de gözlerden kaçmıyor. Burada

görüldüğü gibi, renklerin kullanım biçimleri “tüm diğer unsurlarda geçerli olduğu şekliyle”, tipografik unsurları ciddi anlamda etkilemektedir.



Görsel-3, Grafikerler Meslek Kuruluşunun Web Sitesinde Yer Alan Bir Etkinlik Duyurusu Afışı

Sitede yer alan ve yine harf gölgeleri mantığından hareket eden Görsel-3'teki portfolyo buluşmaları afişinde, “rengin yanlış kullanıldığında, daha kötü sonuçlara neden olabileceği” çok açık bir biçimde görülmektedir ki, afiş yüzeyini dolduracak bir biçimde büyük ölçülerle neredeyse beyaza yakın bir açık pembe renkle, “altındaki çizimin” tam üzerine yerleştirilen harfler, uygun bir rengin etkisiyle ayrılıp belirginlik yaratacak yerde, tam tersine beyaza yakın bir pembe ile zaten karmaşa yaratan kağıt çizimlerinin arasına karışmış gibi bir görünüm içerisinde.

Bu afişte çizim üzerine yayılıp karışan harfler neredeyse okunmakta güçlük yaratıyor. Bu tür bir tasarım yapıldığında, “rengin uyum sağlayıcı özelliği eşliğinde rengin algılamada ayırıcı özelliğine” de mutlaka dikkat edilmesi gerekirdi. Afişte tasarımın önemli bir parçası olan çizim ile hemen bu çizim üzerinde sunulmuş olan harflerin yerleşim mantığı, basit bir renk hatası yüzünden ciddi bir algı kaybına uğramış görünüyor. Ayrıca solda, ortada ve sağ üste doğru afişe yerleştirilen zarf çizimlerinin de, yukarıdan aşağı, pembe, mavi, sarı, kırmızı ve mor sıralamasıyla, renkler ara mesafeler verilerek yerleştirilmiş.

Mesafelerde sorun yok fakat, burada renk sıralamasında, zarf çizimlerinin afişe yerleştirilme konumundan ötürü; sarı renk tamamen yanlış yerde durmaktadır. Sarının, göze diken gibi batmasına neden olan bu renk hatasında, sarı, mor ile kesinlikle yer değiştirmelidir ki, afişin bütününe bakıldığında rengin vurgusuyla ortaya çıkmış olan “üç nokta” etkisi afiş üzerinde daha dengeli bir yerleşim algılaması yaratabilsin. Sarı renk bu haliyle kalırsa eğer; bu üç nokta dağılımı etkisi sarı kırmızı ve mavinin ön plana çıkan uyarıcı etkisiyle üç nokta açısından dengesiz bir yerleşim algılamasından kesinlikle kurtulamaz. Bu da, afişte görüldüğü gibi; genel imajı olumsuz yönde etkileyerek, afişin görsel kimliğine büyük oranda zarar verir. Bu afiş, rengin yanlış kullanımının afişin dengesini ne denli bozabileceğine verilecek en somut örneklerden biridir.

Bu yorumdan anlaşıldığı gibi; küçük bir hata da olsa, rengin yanlış kullanıldığı zaman ortaya çıkan dezavantajlar çok net ve anlaşılır bir biçimde tasarımın genel sonucuna hiç beklenmedik bir oranda zarar verebilir ki bu bağlamda; tasarımda rengin nerde ne kadar ve nasıl kullanıldığı hayati derecede önemlidir.



Görsel-4, Grafikerler Meslek Kuruluşunun Web Sitesinde Yer Alan Bir Etkinlik Duyurusu Afişi.

GMK'nun sitesinde yer alan tipografik örneklerden başarılı sayılabilecek tasarımlardan da örnek vermek gerekirse:

Görsel-4'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu ve Aydın Doğan Vakfı işbirliğiyle düzenlenen "Grafist 23" etkinliği afişinde tipografik materyal, tipografik bağlamda 23 rakamından türetilen bir görsel unsurla birlikte çok başarılı bir biçim diliyle ilişkilendirilmiş görünüyor. Afişin temelini oluşturan 23'ün bu denli yaratıcı bir biçimlendirme diliyle ifade edilmesi, afişin temel başarısını daha en başta ortaya koymuş durumdadır ki, bu yaratıcı temelin üzerine, diğer yazı ve yazılı unsurlar bu görsel ile tamamen uyum sağlayacak bir görünümde kolayca yerleştirilebiliyor. Sonuçta ise afiş, görsel tasarım ve tipografik yaratıcılık açısından oldukça başarılı bir algılama yaratıyor. Afişte yer alan birkaç noktadaki yazı karakterlerinin mavi ve mor ile az miktarlarda renklendirilmesi de, genel hakimiyeti sağlayan siyah renge oldukça destekleyici bir biçimde eşlik ediyor.



Görsel-5, Grafikerler Meslek Kuruluşunun Web Sitesinde Yer Alan Bir Etkinlik Duyurusu Afişi

Görsel-5'te yer alan afişte de genel hatlarıyla başarılı bir sonuç elde edilmiş görünüyor. Yazı materyalinin yerleşim pozisyonu, onu taşıyacak biçimsel alt yapıyla birlikte düşünüldüğü anlaşılıyor. Kırmızı ve mavi rengin kullanımı dengeli ve dikkat çekici durumda. Afişin algılama değerlendirmesi genel anlamda olumlu. Burada da, renk kullanımı adına küçük bir eleştiri şu olabilir; orda yer alan kırmızısı koyu turuncu renk, biraz daha açık tonda bir turuncu olabilirdi. Burada, ancak “tersine çevrilebilen durumlarda”, başarıyı sağlayan faktörler; “tasarımda kullanılan tüm biçimlendirme öğelerinin yazı ve tipografik oluşuma dönüşebilen biçimlendirmelerle uzlaştıkları oranda” sonuç başarılı yönde olabilmektedir.

3- Teknolojik gelişmelerin tasarım teori ve yöntemleriyle kurduğu reel ilişkilerin belirlenmesi ve eleştirilmesi konusunda ifade edilebilecek somut gerçeklikler ise; 1. ve 2. Maddelerde ifade edilen tüm eleştirilerin, günümüz grafik tasarım ve tipografi ortamına yansıma biçimlerinin fiziki olarak bizzat görünmesidir. Yani, teorik ve pratik sıralamada 1. ve 2. maddelerde belirtilen tüm eleştirel hususlar, tipografik oluşum sistemleri ve tasarım ilkeleri açısından, günümüz teknoloji ve bilgi ortamının bu denli aktif durumda olmasına rağmen, yapılan birçok çalışma hala tasarımda görsel uyum sorunlarının etkisi altında olabilmektedir. Bunu biraz daha genellemek gerekirse, teknolojik gelişmeler ne kadar gelişmiş olursa olsun, grafik tasarım konusundaki tüm tipografik yaklaşımların başarılı olabilmelerindeki temel unsurlar, tasarımda teori ve yöntem uygulamalarının ideal tasarlama ilkelerine; esasen daha güçlü bir kavrayışla bağlı olması gerektiğini göstermektedir.

5. SONUÇ

Tipografide güncel tasarım sorunları ve yaratıcılık arasında kurulabilecek ilişkilerin ifade edilmeye çalışıldığı bu makalenin asıl amacı, günümüz grafik tasarım ortamında üretilen tüm grafik ürünlerin tipografi ile olan ilişkilerini, “tarihi referanslar temel olmak üzere”, daha gelişmiş yaratıcı düşünceler ve teoriler kapsamında gerçek “tasarım yöntemleri” olarak ele alınıp eleştirilmesine dayanmaktadır. Makalenin ön bölümünde; modernizmin grafik sanatlar açısından tasarım kültürünün yerleşik kriterlerini oluşturması ve günümüze kadar geçen sürede kendini kabul ettirmesi, güncel iletişim tasarım yöntemlerinin gelişimi için de önemli bir hareket noktası olmuştur. Bu temel çerçevede yaratıcılığın sanat ve tasarımla olan ilişkileri ele alınarak, bu bilgiler arasında bazı önemli ilkelerin genel anlamda tüm tasarım disiplinlerini kapsamına dikkat çekilmiştir. Bu noktada ise, yaratıcılığı kuramsal olarak ilgilendiren bilgilerin kendi içinde dönüştürülerek grafik tasarım kapsamında tipografik uygulamalara yansıtılmasının önemine değinilmiştir.

Tipografi konusunda ifade edilen eleştirel değerlendirmeler, teorik ve uygulama açısından iki temel başlık altında ele alınarak, özellikle teorik çalışmaların bazılarında görülen en önemli tutarsızlığın, çalışmanın başlığı ile içeriğinin birbiriyle uyumsuzluk sorunları içermesiydi. Bu tür yanlış yaklaşımların düzeltilerek bu konuda bir farkındalık oluşturulması, günümüz tasarım ortamı için işaret edilmesi gereken önemli eksikliklerden biridir.

Bir başka eleştirel unsur da, yaratıcı uygulamaların çeşitlendirilmesi konusundaydı. Bu bağlamda, grafik tasarım çalışmaları kapsamında tipografide, yaratıcılığın daha fazla geliştirilmesi gerekir ki, güncel tasarım ürünleri daha etkin ve verimli bir hale gelebilsin. Bu noktada; yazı materyalinin tasarlayıcı faktörlerden geçirilerek “tipografik oluşuma dönüştürülmesi gerekmektedir. Yazı, ancak; tasarlayıcı faktörlerin doğru ilişkiler kurabilmesiyle tipografik unsura dönüşebilir. Aksi durumlarda böyle bir dönüşüm başarılı sonuçlar vermeyebilir. Dolayısıyla güncel tipografinin gelişebileceği asıl strateji; tasarlama ilkelerinin daima yaratıcı teori ve ilkelerle birlikte ele alınmasına dayanmaktadır.

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda; güncel tasarım etkinliklerinde teknoloji ne kadar gelişmiş imkanlar sağlarsa sağlasın, ya da yaratıcılık konusundaki teorik bilgiler tipografi kavramıyla ne kadar yoğun ilişkiler kurarsa kursun, tipografinin yaratıcı koşulları sağlayabilecek bir biçimde gerçekleştirilmesi; “tasarım teorilerinin” tasarım yöntem ve uygulamalarıyla donanımlı bir biçimde ele alınmasını mutlak suretle gerektirecektir.

KAYNAKÇA

- AĞLUÇ, L. (2013). Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü. *Mediterranean Journal of Humanities*, III(I), 1-14. DOI: 10.13114/MJH/20131645.
- ASLAN, E. A. (2016). Kavram Boyutunda Yaratıcılık. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 2(16),15-21.
- BEKTAŞ, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. Sanat Dizisi 2, 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ISBN:925-363-09-1.
- KARABEY, B. ve YÜRÜMEZOĞLU, K. (2015). Yaratıcılık ve Üstün Yetenekliliğin Zeka Kuramları Açısından Değerlendirilmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 40, 86-106.
- KARAKUŞ, M. (2001). Eğitim ve Yaratıcılık. *Türk Eğitim Derneği e-Dergisi*, 26,(119),3-7.
- LASEAU, P. (2001). *Graphic Thinking for Architects & Designers*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.
- MAY, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. Çev.: Oysal Alper, İstanbul: Metis Yayınları. ISBN: 975-342-190-7.
- MAZLUM, F. S. (2006). *Masaüstü Yayıncılık Tasarım ve Basım Teknolojisine Giriş*. Ankara: Gazi Kitabevi. ISBN: 975-60009-15-5.
- TEKEL, A., GÖRER, T., MEMLÜK, O., GÜRER, N. ve KIZILTAŞ, A. C. (2016). Görsel Sanatlara İlişkin Kişisel İlgisi ve Deneyimlerin Temel Tasarım Eğitime Yansıması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (17), 159-169.
- SONMAZ, S. (2002). *Problem Çözme Becerisi ile Yaratıcılık ve Zeka Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- YAKIN, B. (2012). *Tasarım Sürecinde Görsel Düşünme ve Görsel Anlatım İlişkinine Analitik Bir Yaklaşım*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimari ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı İç Mimarlık Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- YILDIZ, M. (2015). *Grafik Tasarımda Yeni Nesil Font Tasarımı Üzerine İnceleme; Deneysel Bir Font Tasarımı*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.
- ZEKA, N. (1994). *Postmodernizm, Jemeson Lyotard Habermas*. 2. Basım, İstanbul: Kıyı Yayınları. ISBN: 975-444-003-4.