

## GRAFİK TASARIMDA İLETİŞİM VE GÖSTERGEBİLİM

Serap YASA\*

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğt. Böl. Resim-İş Eğt. ABD

### ÖZET

Yaklaşık 160 üzerinde tanımı bulunan iletişim pek çok bilim dalı için cazip bir konudur. Sözlü iletişim; 'Retorik' olarak kaynaklara geçen bir iletişim türüken dil, bunun temel yapı taşı oluşturmakta, yazılı anlatımda ise dili sembolize eden işaretler sistemi bulunmaktadır. Dilin artzamanlı (diachronic) evrimleri incelenince 1970ler'den sonra nerdeyse Göstergebilim'le eşdeğer tutulduğu görülmektedir. İnsanların, birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları diller, vücut hareketleri, yazınsal yapıtlar vb. anlamlı, bütünsel ve çeşitli birimlerden oluşan bir dizgeye sahiptirler. Bu dizgelerin birimleri de GÖSTERGE olarak adlandırılırlar. Tüm iletişim tanımlarında ortak olan, bir bilgi akışının varlığıdır.

Bu çalışmada, iletişimi sağlamada mesajın anlaşılır, tutarlı, okunaklı ve hedef kitle için anlaşılabilir olmasını gerektiren özelliklerinin zaman içinde gösterdiği değişim ve gelişim incelenmiştir. Semantiğin mesaj gönderilişindeki önemi, kültürel ikonografi'nin bağ kurmada üstlendiği önem araştırılmıştır. Sanatsal yaklaşımların ve teknolojinin grafik tasarımdaki yansımalarına değinilmiştir. İletişim eyleminde ve kültürlerin aktarımında görev alan sembol ve simgelerin bu özelliklerinin sonucu olarak işaretlerin birer sembol olarak kullanıldığı bu görsel sistemin (Isotype) çok uluslu tüm mekan ve aktivitelerde detaydan yoksun ancak bilgi ile donanık yüksek bir anlatım gücüne ulaşması hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, göstergebilim, grafik tasarım, tipografi

### COMMUNICATION AND SEMIOTICS IN GRAPHIC DESIGN

#### ABSTRACT

There is approximately over 160 definitions of communication, is important for many kinds of science. Oral communication as rhetoric replaced at sources, language is the basic subject for the written expression. There is a system of symbolize of systems. When we search the language's diachronic periods after 1970s is almost equal to semiology. When people communicate with each other they use these languages; body language, literary work, etc. meaning full, wholistic and consist of many kinds of units which have sequences. The units of these sequences named as SIGNS. Flow of information is the common property for the whole definition of communication. In this subject to provide the communication, message must comprehensible, consistent and readable for target group and the development, variation of that system are inspected in time of. The importance of semantics when sending messages, the consequence of cultural iconography is inspected at connection. At the graphic design approaches of art and technological reflections are mentioned. In the communication actions and the convection of cultures, symbols and signs are taked in charge. The signs are used as symbols in this visual system (isotype), at international places and activities are out of details but the aim is elevated explanations which is full of knowledge.

**Keywords:** Communication, semiology, graphic design, typography

\* Yazışma yapılacak yazar: serap.is2003@gmail.com

Makale metni 17.09.2012 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 16.10.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada, iletişimi sağlamada göstergebilimin yeri ve önemi üzerinde durulmaktadır. Yazılı ve sözlü iletişim gerçekleştirilirken yer alan sembol ve simgeler, kültürel ikonografinin bağ kurmadaki misyonu, görsel elemanların organize edilmesi ile uygulama alanı bulan grafik tasarımın kullandığı görsel işaretler ve bunlarla verilmek istenen mesajın çokuluslu bir topluluğa başarıyla ulaşma çabasıdır. Kültürel ikonografinin iletişimdeki önemi göz önünde bulundurularak sanatta görülen değişimin iletişimin yapılandırılmasına etkileri araştırılmıştır. Grafik tasarımcıların görsel işaretleri anlamlandırma teorilerini incelemeleri iletişimi sağlamalarında önemli rol oynayacaktır. Görsel işaretlerle oluşturulan anlamın açıklanması ‘Görsel Semiotik’ olarak adlandırılır.

*“Semiotik işaretlendirme teorisidir. Anlamın üretimi ya da genelleştirilmesidir”* (Lester, 2000:117).

Semiotik hangi işaretlerin şekillendirildiğini anlama yollarıdır. Antik Yunan’dan başlayan semiotik çalışmaları, 19 yy İsveçli düşünür Ferdinand de Saussure’nin temel ilkelerini tanımlaması ile önemli bir aşama kaydetmiştir. Müziğe, dile ve görsel elemanlara uyarlanabilen bu tanımlama modern dillerin doğuşuna önderlik etmiştir. Semiotik teorisinin temel içeriği bir anlamın bir işarete nasıl transfer edileceğini tanımlamaktır. Sistem üç temel bölümde yapılandırılmaktadır; semantik, sintaktik ve pragmatik. Semantik, işaretle onun gösterdiği şeyin ilişkisidir. Sintaktik formal yapıda çoklu işaretler arasındaki ilişkidir. Pragmatik ise işareti kullanan üzerindeki etkisi ile işaretler arasındaki ilişkidir. Tasarımcılar için belki de en önemli husus işaret eden ile işaret edilen arasındaki ilişkiyi doğru anlamaktır. Bunlar bir diğer deyişle izleyicinin ne gördüğü ile gördüklerinin anlamı arasındaki farkı oluşturmaktadır.

*“İmaj işaret edendir, içerik ya da obje işaret edilendir”* (Baldwin and Roberts, 2006).

İlişkilerin ürünü olan işaret (Sign) işaret eden ve edilen tarafından yaratılır. Aralarındaki ilişki görüntünün kültürel içeriğe uygun olduğu durumlarda kurulabilir. Bu da içeriğin işaretin okunurluğunda çok büyük etkisi olduğunu gösterir. İşaretlerin üstünlüğü izleyici tarafından bilinçsizce okunabilmesindedir. İçerik erken yaşlarda öğrenilen ve sonradan organize edilerek kelimeleri oluşturan, sesleri sembolize eden harflerin öğrenimiyle oluşur. Bu kelimeler yaşadığımız toplumda bir fikirle bağlantı halindedir. “köpek” kelimesini düşündüğümüzde zihnimizde köpeği canlandırabiliriz. Köpek kelimesi bir işaret edicidir (signifier), zihnimizdeki köpek imajı ise işaret edilen yani signified’dır. Semantik, izleyiciye işaret edici ile işaret edilen- sinyallenmiş içerik arasında ilişki kurmasına izin verir. Bu iki eleman arasındaki ilişki tamamen gelişigüzel ve içeriğe bağlıdır. Tasarımcı, izleyicinin kültürel içeriğini çok iyi anlarsa gerçekleştirdiği tasarımla yollaması gereken mesaj arasında çok iyi ilişki kurabilir.

Bu kütüphane derlemesinde sosyal iletişimin sağlanmasında yer alan önemli elemanlar ele alınmış ve grafik tasarımın tarihsel süreç içerisinde gösterdiği gelişim ve değişim, özellikle göstergelere alt yapı sağlayan tipografide yaşanan gelişmeler, göstergebilimin iletişim sürecindeki yeri ve önemi saptanmaya çalışılmıştır. Bu saptamaların ışığında sosyal iletişimde büyük sıçrama yaşanan günümüzde görsel işaret sistemlerinin çok daha önem kazandığı görülmüştür.

## 2. FARKLI İLETİŞİM YAKLAŞIMLARI ,YAZILI VE SÖZLÜ ANLATIM

Günümüzde sosyoloji, psikoloji, yönetim bilimleri, lengüistik, sibernetik gibi pek çok bilim dalı iletişim üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmışlardır. Bu farklı alanlardaki çalışmalar doğal olarak pek çok kuram ve modelin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İletişim kavramının girmediği alan hemen hemen kalmamıştır ve bu farklı alanlarda yüzaltımın üzerinde farklı tanımlaması bulunmaktadır.

İletişim sürecinin işleyişi üzerine ilk görüşlere Aristoteles’de rastlanmaktadır. Aristoteles’in temelini attığı ve bugün “RETORİK” olarak kaynaklara giren sözlü iletişim süreci birbirinden ayırt edilebilen üç öğeyle sınıflandırmaktadır; konuşmacı, konuşma metni, dinleyici (Merten, 1977:14).

*“Amerikalı siyaset bilimci Lasswell, bir iletişim eylemini tanımlamanın en uygun yolunun şu sorulara cevap aramak olduğunu belirtir; “Kim, neyi, hangi kanaldan, kime, hangi etkiyle söyler”. İletişim, çizgisel tek yönlü bir süreçtir. İleti vericiden mesaj olarak çıkmakta, kanal sayesinde alıcıya erişmekte ve böylece mesaj alıcıda*

*değişikliğe yol açmaktadır. Bu nedenle, iletişim temelde bir ikna etme süreci olarak değerlendirilmelidir. Aynı süreç matematiksel modele göre mesajın vericiden alıcıya doğrudan aktarılması olarak tanımlanır. Aktarımın tamamlanması kaynağın mesajı alıcıya kabul ettirmesi ve uygulaması ile gerçekleşir.*

*Psikolojik modeller 'İletişim'e etki-tepki açısından bakmaktadırlar. Gözlenebilir bir uyarı, alıcıda gözlenebilir bir değişime neden olmaktadır. Sosyal-psikolojik modellere örnek gösterebileceğimiz Newcomb modelinde iletişimin ancak belirsizlik ve dengesizlik olan durumlarda daha aktif olduğu savunulmaktadır. İletişim süreci denge sağlamaktadır " (Çakmak, 2010).*

Saussure (1998:130), dil (Language) ve sözü(parole) birbirinden ayırmaktadır. Ona göre dil, iletişim amacıyla onu kullanan insanlardan bağımsız, kendine özgü yapısı ve kuralları olan bir sistemdir. Söz ise; bireyin, kelimeleri oluşturmak için farklı kombinasyonlarda kullandığı seslerdir. Bu sesler, ancak bir düşünceyi aktarmaya giriştiklerinde bir dil olarak ele alınabilirler. Bunu yapabilmeleri için, işaretler sisteminin bir parçası olmalıdırlar. Sayısız sözler, sonuçta bir dil sistemi içinde var olur ve ona uyarlar. Bu uyum onların arkasında soyut ve toplumsal bir sistemi (dil) sembolize etmektedir.

Dili oluşturan bağımsız birimlerin anlamları, daha yüksek bir düzeyde sonsuz sayıda anlam elde edebilmek için kullanılırlar (Crow,2003:18). Bu bağlamda kelimeler, nesnelere veya daha açık söylemek gerekirse nesnelere zihindeki resmini temsil etmektedir. Saussure'un taslağını oluşturduğu şey ise bir temsil etme sistemidir. Bu sistemde bir harf, bir sesi temsil etmektedir. Harflerden oluşan dizi, "kelime", bir nesneyi temsil etmek için kullanılmaktadır. Sözcükler ise bir şeye işaret ettikleri için birer göstergeci dirler.

Bir sistem, öğelerin bir yığını değil, her şeyden önce tutarlı bir bütündür. Sistem soyut ve toplumsaldır; somut ve bireysel olan sözü denetler. Sistem saymacadır, yani dış gerçeklikten bağımsızdır (Moran, 2003:190).

Dilin zaman içerisindeki evrimlerine yönelmeye artzamanlı (diachronic) yaklaşım denmektedir. Saussure ise dili, belli bir zaman noktasında ele alarak eşzamanlı (synchronic), kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeyi önermiştir.

*"Saussure belirli bir kelimedede, yaratılıştan olan, yaşayan ya da güdülenmiş bir anlamın bulunmayacağını, kelimenin anlamının öznel olduğunu fakat kelimeyi bulunduğu toplumun değerlendirip, anlamlandırdığını "işaret biliminin öznel doğası" adlı teorisine dayandırmıştır (Kneale, 2007).*

### 2.1. Göstergebilim

Göstergebilimin, dilden birçok farklı alana uzanan ve tüm gösterge dizgelerini kapsayan genel bir bilim olduğu düşünülürse, geçen süreçte Yapısalcılıkla Göstergebilimin özdeşleştirilme durumunun doğal bulunması gerekir. Göstergelerin genel bilimi olarak tasarlanan ve Türkçe'de Göstergebilim terimi ile karşılanan bu bilim dalı, Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi birçok ülkede aşağı yukarı eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır.

Söz konusu olan bilim dalının günümüzdeki anlamı, Türkçe'de Göstergebilim terimini oluşturan kavramların, anlamsal toplamına indirgenemez. Batı dillerinde iki ayrı terimle (örneğin Fransızca'da Semiotique ve semiotique terimleriyle) karşılık bulan kuramsal iki etkinlik alanının Türkçe'de bir tek terim altında birleştirilmesi böyle bir sorun yaratmaktadır.

*"Göstergeleri bildirişim açısından inceleyen birinci etkinlik yani semiyoloji, 'gerçekçi' bir yaklaşımı benimsediğini söyleyerek, doğada var olan gözlemlenebilir, somut, fiziksel nesnelere betimliyormuş gibi, 'dil'e ve 'dilyetisine' yüzeysel boyutta yaklaşır. İkinci yaklaşımsa 'dil yetisi'ni gözlemlenecek tek katmanlı bir nesne olarak değil, oluşturulmuş, 'inşa edilmiş' anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak görür ve onun üretiliş biçimini anlamak için, kuruluşunu, oluşum sürecini yeniden kavramaya ve yeniden anlamlandırmaya çalışır. Bunu gerçekleştirirken de gözlemlenebilen dil olgularını betimlemekle yetinen bir tutum olmayı değil, genel bir 'dilyetisi' kuramını yaratmayı, bir bilim kuramı biçiminde düzenlemeyi amaçlar" (Rıfat, 2005:114).*

Georges Mounin'le Luis J. Prieto Göstergebilimin babası olarak Saussure'u (1857-1913) işaret ederken, daha başkaları

Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce’i (1839-1914) bu bilim dalını tasarlayan kişi olarak anar. Göstergebilimin bir diğer önemli kaynağı ise dolaylı yoldan da olsa Rus biçimciliğidir. Peirce; “*tüm evren göstergelerden oluşmamış olsa bile, göstergelerle dolup taşar*” (Yücel, 2005:22) diyerek Göstergebilimin önemini ortaya koymuş ve bu bilim dalını üç ana dala ayırmıştır: İlki salt dilbilgisi, ikincisi gerçek anlamıyla mantık, üçüncüsü ise salt sözbilim (retorik). Peirce kuramının en belirgin özelliği, gösterge kavramı için sunduğu sınıflama biçimidir. Bu sınıflamada gösterge üç ögeli bir bütün olarak gösterilir. Bunlar gösterge ve yorumlayan ki, yorumlayana sunulmuş bir işaret, bir simgedir; yorumlayan onunla bir nesne arasında bağlantı kurmaktadır. Bir diğerinde yorumlayan göstergenin yaratmış olduğu göstergeyi açıklar. Bu gösterge bir şeyin yerini tutmaktadır. Çok yeni bir çalışma sahası olan Göstergebilim alanında İkinci Dünya Savaşı’ nın ardından insan bilimleri alanlarındaki yöntemlerin gelişmesine paralel olarak hızlı bir dönem yaşanmıştır.

## 2.2. Grafik Tasarım, Semantik, Sintaks ve Pragmatizm

Göstergebilim ya da Semiyoloji olarak adlandırılan bilim dalı Sintaktik, Semantik (anlambilim) ve Pragmatik öğeleri bünyesinde barındırır. Tasarım sürecinde semantik, basitçe son ürünün anlamıyla alakalıdır. Eski bir tasarımın yenilenmesi ya da yeni baştan tasarlanması gibi durumlara uygunluk olarak alınabilir. Tüm uygulama alanları içinde semantiğin en kolayca uygulandığı alanın tipografi olduğu görülmektedir.

Tasarımda mesajın hedef kitleye gönderilmesi esnasında semantiğin çok değerli bir rolü vardır. Semantik kültürel ikonografi ya da sembolizmin bir uygulama şekli olduğundan hedef kitle ile güçlü bağlantı kurabilecektir. ‘Uncle Sam - Sam Amca’ figure (Şekil 1) dünya savaşında asker toplamak için güçlü bir vatansaver figür oluşturmuştur. En önemli semantik tasarım örneği olarak kabul edilen ‘American Airlines’ markasıdır. Bu marka 1960lar’ın sonlarından beri değişmeden kullanılmaktadır. Dünyada en çok tanınan ürünlerdendir ve nerdeyse ikonik bir tasarım olmuştur (Şekil 2).



Şekil 1. ‘Sam Amca’ figürü  
Semantik Tasarım Örneği



Şekil 2. American Airlines logosu  
Semantik Kültürel İkonografi Örneği

Grafik tasarım hareketleri, eserlerinde farklı tasarım elemanları barındıran birer iletişim penceresi gibidirler. Tasarımın okunaklı, anlaşılır, tutarlı ve hedef kitle için tamamiyle anlaşılabilir olması çok önemlidir. Modernistler bu amaca ulaşabilmek için mümkün olan en az elemanı kullanmışlardır. Bu elemanlar; Negatif boşluk/background ve yazı - font/text’dir. Onlara göre sadece tipografi kullanımıyla, söz dizimi(sintaks) ile oluşturulan bir tasarım kitlelere açık ve doğrudan mesaj yollayabilmek için yeterlidir ve gereken tutarlılığı sağlayacaktır.

Tasarımda sintaks, piktogramlar, haritalar, navigasyon araçlarında ve son derece klasik bir örneği olan NewYork Metrosu işaret sisteminde görülebilir. Metro yönlendirmelerinde, karayolları ve otoyollarda signage-işaret sistemlerinde, işaret levhalarında aynı fontun kullanılması insanlarda belli kodlamalar uyandırması açısından yönlerini ve gidiş yollarını kolayca bulmaları konusunda büyük kolaylık sağlamaktadır. Genel geçer sistemlerde kullanılan bu font Helvetica’dır (Wu, 2012).

Aslında *sözdizimi* olan sintaks bir tasarımda uygulandığında projenin elemanları arasında ve tüm proje süresince tutarlılık sağlar, tamamlayıcı eleman görevi üstlenir. Dilbilgisi -gramer’de doğru kelimelerin seçimi ve kombinasyonu doğrudan, net ve açık mesajın yaratılması için ne kadar önemliyse, tasarımın başarıya ulaşmasında da aynı derece önemlidir.

Tasarımda pragmatik yaklaşım demek fonksiyonel yani kullanılabilir olması anlamına gelmektedir. Eğer bir tasarım tüketici ya da müşteri tarafından kullanılmıyorsa/anlaşılamıyorsa bu, onda kullanılan semantik ya da sintaktik düzeyin uygun olmayışındandır. Bir tasarımcı, tasarımının hedefi/amacı ile sonucu karşılaştırmalıdır.

Pragmatikler tipografiyi, pazarlama ya da reklamı görmemizi sağlayan açık bir araç olarak kullanırlar. Tüketici ya da izleyici asla karmaşaya düşmeden doğrudan mesajı alabilir. Pragmatizmi dikkate almadan uygulanan, amacına uygun olmayan tipografi örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Bu uygulamalar sadece komik olmaktadır- Şekil 3’de görülen mezar taşında son derece hareketli ve neşeli fontların kullanılması buna örnek gösterilebilir.



Şekil 3. Tipografi'nin Yanlış Kullanımına Örnek

### 2.3. Grafik Tasarım ve Modernizm

Kentlerin göçlerle büyümesi, makineleşme ve sanayileşmenin yanı sıra politik hareketlerin bunu desteklemesi ile ortaya çıkan karmaşık ortam içerisinde, Modernist hareketlerin kendini göstermesine olanak sağlayan bir platform oluşmuştur. Bir grup insan tarafından kabul edilebilir görsel bir form olarak tanımlanan uygulamalar, metotlar, kural dizgeleri, Modernizmin formal bir yapıya yani biçimciliğe dönüşmüş halidir. Modernizm saf, soyut ve evrensel bir biçimi yansıtarak geçmişi reddetmiş ve grafik tasarımda taze ve yeni bir başlangıç arayışına girilmesinin yolunu açmıştır.

Bununla birlikte, yirminci yüzyıl sanatında Kubizm, Futurizm, Dadaizm, Konstruktivizm ve Bauhaus okulu gibi Modernist grafik tasarımın manifestolu tarzları, kendi tarihsel süreçlerinde hem birbirlerine kaynak oluştururken hem de şimdinin Postmodern grafik tasarım anlayışlarına görsel kaynak olarak, kendi süreçleri olan Modernizm’ in bazı ilkelerine gerçekleştirilen saldırıya yardım etmişlerdir.

*“Tasarımcı Ladislav Sutnar bu durumu; ilgi, sadelik ve performans olarak karakterize etmektedir. Alman sanatçı ve tasarımcı Kurt Schwitters ise, tasarımın imgesel form ve metnin mantıklı ve okunaklı biçimde düzenlenmesi olarak tanımlar. Tasarımın biçimsel ve görsel hali ise geometrik şekillerin kullanılması (daire, üçgen, dikdörtgen gibi) ve ana renklerin yeğlenmesi ile şekillenmektedir. Modern tasarımda fotoğraf ve fotomontaj, resimlemeye ve çizmeye yeğlenmiş, beyaz fon üzerine kullanılan gölgeli fotoğraf, harita, kroki, grafik sembol ve ikonlar, tasarımın görsel malzemesi olmuştur” (Remington, 2003: 28-30).*

Modern tasarımlarda tipografik öğelerin kullanımındaki genel eğilim ise; tipografik materyallerde zıtlığı gösterme, sans serif (tırnaksız) yazı karakterini kullanma yönündedir. Ayrıca baskının pratik sorunlarının sayfa boyu, foto gravür, standartlaştırma üzerine işi temellendirmesi yine Modernizmin grafik tasarımda tanımlanan karakteristik özellikleri arasındadır. Modernist tasarımda sayfa düzenlemesi asimetriktir.

### 2.4. Grafik Tasarımın Fütürizm ve Dadayla Etkileşimleri

1900’lü yılların başında makinelerin, teknolojinin hayranı fütüristler için gelişen ve değişen dünya, teknoloji sayesinde

var olduğu yerden çok ilerilere adım atmaktaydı (Hollis, 1997: 37). Fütürist devrim reklam, kitaplar ve giysiler gibi yaşamın tüm yönlerini yeniden keşfetmiştir. Grafik tasarımcılar tipografik kompozisyonlarında hızı yüceltmişlerdir. Fütüristlerin sanatı, aslında deneyseleliğe açıktır. Heyecan ve düşüncelerini çalışmalarına yansıtırken, belli bir yöneme bağlı kalma zorunlulukları yoktu. 1914 yılında Marinetti 'Parole in Liberta' adlı kitabında eski bir savaş olan Tripoli Savaşı'nı kutlarken bir çeşit sözsöl resim yapmaya çalışmıştır. Burada, kelimelerin göreceli büyüklük ve oranlarını, görsel sessel eşitlikler bulabilmek için kullanmıştır. En önemlisi Marinetti harfleri alfabetik simgelerden ziyade kelimeler oluşturucu formlar olarak hayal etmiştir. Farklı büyüklük ve oranlar sadece sayfadaki pozisyonlarına göre değil, manalı karakterlerine göre de kelimeye anlam verirler. Kelimeler ve harfler, kendi anlamlarının dışında görsel imgeler olarak da kullanılabilirler.

Fütüristler, tipografi alanında gelecek 30 yılı ve Konstruktivizm ve Dadaizm'i de etkileyecek cüretkar yeniliklere girişmişlerdir. Modern hayatın bir manifestosu olarak reklamcılığı bağrılarına basmışlardır. Çünkü reklamcılık onlar için, küçümsedikleri ve yok edilmesini istedikleri müze kültürüne karşılık, onların verdiği bir cevaptı.

Fütüristlerden Fortunato Depero'ya göre reklamcılık, Fütürist figürleri dünyaya tanıtmak amacıyla kullanılabilir bir yoldur. 1931 yılında İtalya'da yayınladığı 'Fütürizm ve Reklamcılık Sanatı' adlı kitabında geleceğin sanatının reklamcılık olacağından bahsedilmektedir. Fütürizm basılı sayfayı geleneksel sayfa düzeninden kurtarması Kübizm ile etkileşimi dolayısıyla Almanya'da ortaya çıkan Dadaist tipografiye kaynak teşkil etmesi ve 1917 Devrimi öncesi Rusya'daki deneysel çalışmalara zemin hazırlaması açısından önemlidir. Aynı zamanda Alman Bauhaus'u, dizayn, endüstri, sanat ve yüzyılın tüketici yaşam tarzları çalışmalarını Fütürizme borçludurlar.

Fütürizmin geleneksel tasarımı reddedişi ve isyankâr tavrı, Dadaizm üzerinde de etkili olmuştur. "*Dada, çok sanatlı, çok disiplinli, türler ötesi bir multimedya*" (Waresquiel, 2004:246).

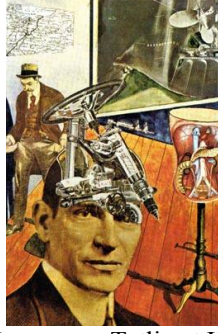
Dada ve Dada'nın tipografisi, uzlaşmayı radikal olarak reddetmesiyle ortaya çıkmıştır (Field et al.,1998:50).

Kelimeler, mizacı yaratmak, sesi taklit etmek ve sunulan düşüncelerin sanal resimlerini çağrıştırmak için düzenlenmiştir. Dadaistler harf fontları tasarlamalarına karşın grafik tasarımında devrimsel bir ruhun işaretlerini veren tipografik bir kod geliştirmişlerdir. Sanatı reddetmeye kadar varan bir tavırla yeni bir yaşam, kültür ve düşün yaratmaya çalışan Dadaizm gerçeği bulmak için burjuvazinin tamamına tavır almıştır. Bunu yaparken Fütürizmin başlattığı görsel dili zenginleştirmek anlamında önemli bir rol üstlenmiştir. Kübizmin, harf formları konseptini sadece fonetik semboller değil, görsel şekiller olarak devam ettirmiştir.

## 2.5. Grafik Tasarım ve Konstruktivizm

Konstruktivizm yirminci yüzyılın ikinci on yıllık sürecinde dinamik yapısıyla aktif olan önemli bir sanat hareketidir. 1917 devrimini takiben ilk olarak Rusya'da ortaya çıkan bu hareket, yeni bir dünya anlayışı içinde sanatçının bir bilim adamı ve mühendis gibi olması gerektiğinden yola çıkarak, varolan düzenin yeni anlatım biçimlerine gereksinim duyduğu kanısında hem fikirdir. Şekil 4'te Konstrüktif anlayışla hazırlanmış bir tasarım örneği görülmektedir.

*"Konstrüktif prensip uyumluydu ve aynı zamanda bu prensip boşluk ve yüzey arasında bağlantı kurmakla sorumluydu. Bütün parçalar arasında doğrusal ve orantılı korelasyonlar vardır, herbiri bütünü tamamlar ve sonuçta görevleri en uygun düzeni sağlamaktır. Düzen, güzellik ve işlev, konstrüktif tasarımın en temel üç kategorisidir"* (Müller-Brockmann, 2004:15).



Şekil 4. Roul Hausmann, Tatlin at Home, 1920  
ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007  
Konstruktif anlayışla hazırlanmış bir tasarım

Devrimin ilk yıllarında afiş çalışmaları görsel sloganları ve resimsel politik alegorileri ile toplumun sözcüsü olmuşlardır. Bolşevik Devriminden sonra bu avant-garde sanatçıların çoğu, deneyimlerini ürün ve eşyalar için işlevsel grafik tasarımlara dönüştürdüler; buna da “*Productivist art*” adını verdiler. Lissitzky’nin kompozisyonları, Bolşeviklerin muhalefet üstündeki zaferini sembolize eden geometrik şekillerin Suprematist karışımlarıydı. El Lissitzky, farklı bakış açıları oluşturmak için keserek, güçlü zıtlıklar ve değişik açılar kullanarak, durağan fotoğraflara farklı elementler gibi davranıp hayat veren bir fotomontaj ustasıdır.

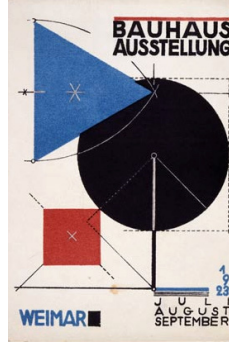
*“...kuvvetli bir diyagonal anlayışa, harflerle, kelimelerle, biçimlerle ve renkli zemine önem verildi. Değişik harflerin ve harf büyüklüklerinin yanyana yerleştirilmesi; Dada’ nın etkisini gösterir. Yine bu düzenlemelerde, parçaların üst üste gelmesi ve birbirlerine eklenişi; siyah, kırmızı ve beyazdan oluşan kompozisyonlar, devrimci bir etkiyi ve etkileyici bir görsellik yaratmaktadır”* (Öztuna, 2000:149).

Birinci Dünya Savaşını takip eden yıllar ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan zorlu yıllardı ve bu zorluk beraberinde yeni bakış açılarına olan gereksinimi gündeme getiriyordu. Bununla beraber, Almanya’da Birinci Dünya Savaşını, işsizlik, enflasyon ve politik kaos izlerken, Kuzey Avrupa’nın merkezi şehirlerinde grafik tasarım, modern endüstriyel toplumun bir parçası haline gelmişti. Sadece cadde afişlerinde değil, antetli kağıtlarda, reklam broşürlerinde, kataloglarda ve ticari fuarlarda da boy gösteriyordu. Almanya, etkilerine çok açık olduğu iki güçlü Avand – garde akım arasında yer alıyordu. Doğuda Sovyet Rusya’da Komünizm ve Konstruktivizm, Batı’da ise Danimarkalı De Stijl sanatçıları. Savaşın sonundaki en belirgin sanatsal hareketler Dadaizm ve Ekspresyonizm’di (Hollis, 1997:37).

## 2.6. Grafik Tasarım ve Bauhaus

1914 yılında Almanya’da sanat eğitiminin yöntem ve kalitesini geliştirme ve değiştirme amacıyla, güzel sanatlarla, uygulamalı sanatları tek bir program içinde birleştirilerek değiştirilmesini hedef edinmiş bir düzenleme hareketi başlamıştır. Bu düzenleme doğrultusunda, 1919’da Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ve Weimar Kunstgewerbeschule’nin birleşiminden oluşan, yeni bir eğitim kurumu olan ve ileriki dönemlerde Modern sanat ve mimarlığın oluşum sürecinin yapı taşlarından sayılacak Bauhaus’un temelleri, mimar Walter Gropius tarafından atılmıştır. Ekspresyonizminden işlevselliğe ve el işlemeciliğinden makinelerle üretime kadar olan bütün gelişmeler, Bauhaus’un grafik tasarımındaki değişiminde takip edilebilmektedir.

İlk dört yıl, resmi bir Bauhaus grafik tarzından söz edilemez. Başlangıçta Ekspresyonizm, Dadaizm, Konstruktivizm ve De Stijl etkisinde yapılmış bir Bauhaus modeli görülmekteyse de, Moholy Nagy’nin katılımı ile, başlarda çok eleştirilen yöntemlerine karşın asimetrik bir tipografi geliştirilmiştir. Herbert Bayer’in de katkılarıyla tüm büyük harfleri reddeden evrensel bir Bauhaus alfabesi oluşturulmuştur (Şekil 5, Herbert Bayer çalışmasına bir örnek). Bu Bauhaus tarzı, sonraları işlevsel grafik tasarımın özünü oluşturacaktır. Herbert Bayer, tipografik ve fotografik görüntüleri bir arada kullanarak fotoğrafa yeni bir yüz kazandırmıştır.



Şekil 5. Herbert Bayer, Postcard No.11, Bauhaus Exhibition, 1923

<http://artobserved.com/2012/06/london-bauhaus-art-as-life-at-the-barbican-art-gallery-through-august-12-2012/>

Tipo – foto olarak adlandırılan bu yeni yüz, montaj yöntemi sayesinde, objektif ve gerçekçi bir görüntü yaratmak amacıyla tipografik elementlerle, fotografik öğeleri bir araya getirmeyi amaçlıyordu. Fotoğrafta, biçime ayrı bir önemle yaklaşan Bauhausçular, montaj, aşırı pozlama ve kolaj tekniklerini denemişlerdir. Arkadaşlarının bulunduğu fotografik portreler vasıtası ve ‘Yeni Görüş’ adını verdikleri bu kavramla, fotoğraf sanatına başka bir bakış açısı getirmişlerdir. İngiliz tarihçisi Arnold Toynbee, 1939’da yazdığı ‘Bir Tarih İncelemesi’ adlı kitabında, *“modern dönem Birinci Dünya Savaşı ile son bulmuştur. Bundan sonraki dönem Postmodern dönemdir ve İki Dünya Savaşı arası bu dönemin başlangıcı olmuştur”* (Erinç (Akt), 1994) diyerek bu noktada konuya ilişkin terimsel ilk değerlendirmeyi yapmıştır ve bu başlangıç Postmodern ve Postmodernizm terimlerinin ilk olarak Toynbee sayesinde literatüre girmiş olduğu düşüncesine ulaştırmıştır. Postmodernizm karmaşık yapısı ve buna bağlı değerlendirmeleri ile yeni bir felsefi düşüncenin, üslubun, söylemin ve Modernizmi aşan farklı bir usçuluğun ifadesi haline gelmiştir. Bu anlamda Postmodernizm hem düşünsel hem de maddi özellikleri açısından bir dönemin bitişine işaret etmektedir. Postmodernizm teriminin değinmediği tek bir entelektüel alan yok gibidir. Bu kavram grafik tasarıma kadar her türlü disiplin üzerinde iz bırakmakta yine de ikilemde kalışını ve belirsizliğini korumaktadır. Daha önce duyuları vasıtasıyla çevresindeki dünya ile ilişki ve iletişim kuran bunu da dolaysız olarak gerçekleştiren dönemin insanı, bilim ve ona bağlı olan teknolojik gelişmelerle kısaca beraberinde getirdiği makineleşme sonucunda sadece bir pencere arkasından görme duyusunu kullanarak dışarı ile iletişim kurmaya başlamıştır.

Teknoloji, bilim ve ona bağlı olarak gelişen her türlü yenilik, sanayi devrimi sonrasındaki insan için, yavaş yavaş alışkanlık, günlük hayatı içinde normal bir durum haline almıştır. Bunun en önemli nedeni, sanayi toplumunda öznenin kaybolması ve sanayi toplumunda özne insanın, mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin, basit ve rutin işleri yapan kişisine dönüşmesidir (İskender, 1992: 22).

Postmodern grafik tasarım, Modern grafik tasarımda olduğu gibi, kendini sadece tasarımla sınırlı olarak ifade etmemiştir. Son yıllarda felsefik değerlendirmeleri görselliğe (Yapıbozum gibi) dayandığından, tıpkı sanatta olduğu gibi grafik tasarımında güncelleşmesinin alt yapısı buna dayanmaktadır.

Çokseslilik ve çeşitlilik kavramlarına paralel olarak Postmodernizm terimi, bir doktrin üzerine değil, bünyesinde barındırdığı, dünyanın dört bir yanındaki tasarımcıların etkisiyle özgün ve uluslararası bir hal almıştır. Postmodernizmin grafik tasarım alanındaki en bilindik tanımı, Bauhaus’un kuralcı ve katı tarzını yansıtmayan, tüm çağdaş uygulayıcıları kavrayarak ve seksenli yılların Neo-Dada, Neo Ekspresyonizm, Punk ve New Wave (Yeni Dalga) gibi akımlarını da içine almaktadır.

Modernizmi, bütün ilkeleriyle en iyi ifade eden tarz İsviçre Tasarımıdır. Bauhaus okulu -ki Uluslararası Tipografik anlayışı burada oluşmuştur- kapanınca, tasarımcıların çoğu İsviçre’ye geçmiştir. Bu birleşim dönemin tarzını oluşturmuştur. 1959 yılında Basel Tasarım Okulunda öğretmen olarak çalışan Emil Ruder, bu okulun tarzını belirleyen önemli bir isimdir. Bu tasarımın ilkelerine göre; metnin kolay deşifre edilebilmesi gerekmektedir. Bu gereklilik de ancak; (metnin daha kolay okunabilmesi açısından) harflerin düzenli yerleşimi ile mümkündür yani harflerin görselliği yerine düzeni önem kazanmaktadır. Sayfa düzeni içerisinde beyaz alanın kullanımı en az sayfanın kullanılan alanı kadar önem kazanmış ve okumada zorluk yaratan öğeler tasarımdan çıkarılmıştır. Bununla beraber, sağlam bir layout tasarımı



oluşturabilmek adına matematiksel grid sistemi kullanılmıştır. Anlaşılabilirliği arttırabilmek adına, yine resimsel öğelerin yerini fotoğraf almış ve beyaz fotoğraf, düzenli ve geometrik taslak alanı içinde çeşitlilik ve tezatlık yaratmak için kullanılmıştır. Sans serif yazı karakteri (helvetica) tasarımda sağdan ve soldan bloklanmış bir biçimde yerini alırken, tasarımcının bu anlayıştaki en önemli görevi, mesajın okuyucuya kolaylıkla ulaşmasını sağlamak olmuştur. Bu açıdan bakıldığında çok kurallı, fazla biçimci ve soğuk bir anlatım biçimi olarak görünse de, görüntü kirliliğini tasarımda engellemesi ve Kitsch'i grafik tasarımın içeriğinden tamamen uzaklaştırmasıyla olumlu etkileri olmuş bir yaklaşımdır (Crowley and Jobling:1996).

Geleneksel İsviçre Tipografi'sinde Weingart'ın tasarımlarında aynı zamanda, grafiğin ve tipografinin elementlerinin ışık ve tonlamaya dayanan uygulamasının onun tarafından karakterize edildiği gözlemlenmektedir. Kısacası onun tasarımları zorlayıcı ama kolay anlaşılır, özgür ama kontrollüdür (Öztuna, 2002: 30).

### 2.7. Grafik Tasarım ve Punklar

İngiltere'de 1970ler'in sonlarında adından söz ettiren, ekonomik durumdan zarar görmüş,artan işsizlik, basın yoluyla yaratılan toplumda vandalizm(yıkıcılık), eğitim, pornografi ve cinsellik gibi konuların yarattığı korkuyla ortaya çıkan Punk, hayal kırıklığı ve kızgınlık içinde olan genç kesim için aynı duyguları ve dili paylaştıkları bir ortak söylem haline gelmiştir (BBC, 2002:1).

Punk hareketi can sıkıntısından, sanatsal bir kaygı güdme amacı içerisinde değil, kendilerine hükmeden güçlere baş kaldırmak, toplumsal bir mesajın altına kendi sloganları ile (do it yourself!) imza atmaktaydılar.

*“Punk'ın naif grafik dili, Dada ve Fütüristlerin çalışmalarını yankılayan bir şekilde rasyonel tipografiyi reddediyordu. Ve bu dil, 1970'lerin sonlarında, modernist formalizmin oluşturduğu sınırları test eden tasarımcıları derinden etkiledi”* ( Heller, Çev: Haydaroğlu, 1993).

*“Plak kapaklarında ve fanzinlerde kullanılan grafik tasarımlar ve tipografi biçimleri bile Punk'ın yer altı kaynaklı anarşik tarzının uzantısıydı. Bu tipografide kullanılan modellerin ilki akıcı bir 'sprey boya' (püskürtme) yazıya dönüşmüş olan grafiti, ikincisi ise yazarının kimliğine anonimlik kazandırmak üzere gazete vb. kaynaklardan kesilen farklı yazı karakterlerindeki tek tek harflerin yan yana dizildiği fidyeci mektubuydu”* (Heblige, Çev: E.Tarım, 1989).

İngiliz gençliği, Punk'la kurduğu ortak dili sokağa taşıyarak, tercihleri ile bugün de geçerliliğini koruyan, kelimenin tam anlamıyla bir sokak kültürü yaratmışlardır.1980'lerin bu underground tarzının, bugünün grafik tasarımına olan etkisi ve katkısı yadsınmaz bir gerçektir.

### 2.8. Grafik Tasarım ve Göstergebilim

Seksenlerin ortasındaki dijital devrimin kendine has yükselişi, yeni teknoloji, baskı ve multimedya uygulamaları da deneyselliğin odak merkezleri olmuşlardır. Gelişen teknoloji ve deneysel faaliyetler bir zamanlar metaforik ve fonksiyonel olan görsel bir dil doğurmuştur. Birbiriyle bütünüyle uyumsuz ve bazen de imgeselliğe sahip yazı karakterleriyle yeni bir tarz gelişmeye başlamıştır. 1981-1985 yılları arasında yayımlanan *Emigre* dergisi sürekli form ve anlamı karşılaştırmıştır. 1987'de kurulan *Why Not Associates* ise görüş ve fikirlerini geniş bir medya sahasına uygulayabilecekleri inancı ile multi-disipliner bir tasarım ortaklığı düşünmüşlerdir.

Royal College of Art'ın önemli hocalarından Gert Dumbar, son dönem grafik tasarımına ilham kaynağı olmuştur. Çalışmalarında kolaj tekniğini kullanmasının yanısıra, afişin standart dikdörtgen formunu bozmuştur. Tipografiyi, altını çizerek ve parçalara ayırarak karmaşık bir yapıda mesajın okunurluğunu azaltarak kullanmaktadır.

Grafik tasarım her zaman var olan dil hakkında bir düşünme biçimi olarak algılanmalıdır. Eleştirel biçim hangi teorik araç onu tamamlamak için kullanırsa kullansın, üretim daima tasarım uygulamasının bir parçası olacaktır (Lupton, 1997:115).

Daha önce de söz konusu edilen iletişim, kimine göre “bilgilerin aktarılması”, kimine göre “uyarı-tepki”, kimine göre ise canlı varlıklar arası anlam aktarımı” olarak tanımlanmıştır. Başka bir deyişle iletişim modellerinin çoğu bilgi aktarma noktasında birleşmektedir. Sosyal davranış insanlara mahsus bir husus ve insanların standartlaşmış yani müesseseseleşmiş tavır ve eylemleri ile ilgilidir. Sosyal davranış bireyin başkaları tarafından etkilenmesi sonucu ortaya çıkmakta ve bir sosyal iletişim sürecini içermektedir. Sosyal etkileşimin ve böylece sosyal davranışın iletişimsel niteliği mevcuttur. Bir kültür bir kuşaktan diğerine semboller ve simgeler sayesinde aktarılıp durmaktadır. İşte bu semboller ve simgeler de iletişimin temelini oluştururlar. Başka bir ifadeyle semboller ve simgeler (işaretler) her türlü iletişim eyleminin oluşmasında vazgeçilmez unsurlardır. Bu hususu öncelikle “Sembolik Etkileşim Teorisi” olarak bilinen kuram vurgulamaktadır. Bu teoriye göre, insanlar tabii bir çevrenin yanı sıra sembolik bir çevrede yaşarlar, semboller ve aynı şekilde cisim; uyarı sayesinde eyleme teşvik edilebilirler. Sembol ise, insanlar için öğrenilmiş bir anlamı ve öğrenilmiş bir değeri taşıyan uyarı olarak belirlenebilir. Anlam insanların günlük yaşamda bir kavrama verdikleri içerikleri ifade ederken, değer ise, insanların bu kavrama karşı duyguları tavırları anlamına gelmektedir (Mead, 1907:110). Böylece sembolik etkileşim, semboller yardımıyla zihinlerinde karşılıklı anlamları ve değerleri aktüelleştirdikleri yani canlandırdıkları bir süreçtir.

Sosyal iletişimde sosyal eylem kavramıyla, sosyal eylemin amaçlı niteliği ortaya konmaktadır. İnsanların sadece davranmak için davranmadıkları, aksine eylemlerinde devamlı bir amaç güttükleri gerçeği, iletişim davranışının da erişilmek istenen amaç için araç olduğunu ortaya koymuştur. Sosyal iletişimin en önemli özelliğinin, işaretlerin belli imkanlar ölçüsünde sembol olarak kullanılmalrı olduğu ortaya çıkmaktadır. Semboller sayesinde ise karşılıklı anlamlar paylaşılmaktadır. Okumaktan önce görsel algı gelmektedir. Günlük hayatımızda yazı, iletişim sürecinde etkin olarak kullandığımız bir öğedir. Yazıyı okumak ‘harf’ dediğimiz işaretlerin çözümlenmesidir aslında. Ancak bunun yanı sıra pek çok simge, şekil ve işaret de davranışlarımızda bize yol gösterir. Sembollerle iletişimi diğer iletişim türlerinden ayıran özellikleri; akılda kalıcılığı, kolay öğrenilebilirliği, hızlı anlamlandırılabilmesi ve evrensel anlam ve algı boyutlarına sahip olmasıdır. Grafik tasarım görüntülerden oluşan bilgilerin değiş-tokuşudur (Becer,1997). Farklı zaman dilimlerinde Mezopotamya, Anadolu ve Asya’da da karşımıza çıkan ve Isotype olarak adlandırılan bu görsel sistemin çalışma prensiplerinde yatan, göstergebilim felsefesinin özü olan görme ve anlamlandırma ilişkisine bağlıdır (Uçar, 2004).

Detaylardan ve boyuttan yoksun olan kaba Mısır duvar resimleri önemli bir anlatım gücüne sahiptiler. İşte hedeflenen, isotype olarak adlandırılan görsel sistemin de eşdeğer bir etki gücüne sahip olmasıydı. Semantografi olarak adlandırdığımız (Blissymbolics) görsel iletişim dili ise günümüzde yaygın bir kullanıma sahiptir. Yaratıcısı olan Charles Bliss’in amacı semantografi ile bir çeşit görsel Esperanto yaratmak ve bu yolla tüm dünyanın birbirini anlaması için bir fırsat yaratmaktır (Bliss, 1965).

Göstergebilim, yapısalılık ve anlam vermeyle ilgili her şeyi içine alır.

*“Anlamanın incelenmesinde üç öge önde gelir; 1. İşaret, 2. İşaretin işaret ettiği, 3. İşareti kullananlar. İşaret bizim duygularımızla algılanabilir, kendinden başka bir şeyi işaret eden, kullanıcılar tarafından işaret olduğu kabul edilen, tanınan, fiziksel bir şeydir”* (Erdoğan ve Alemdar, 1990).

Önceki bölümlerde incelenen ve makalenin temelini oluşturan göstergebilimin pek çok alt dalı tanımlanmıştır. Bilişimsel Göstergebilim (Computational Semiotics), Görsel Göstergebilim (Visual Semiotics), Yazınsal Göstergebilim (Literary Semiotics) bunlardan sadece birkaçıdır ve yapısının gereği olarak iletişimi sembollerle gerçekleştirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2005). Görsel algının önceliğini ve ikonografiyi başarıyla kullanarak en ekonomik, hızlı ve estetik mesaj iletme dili geliştirilebilmektedir.

Anlamı, belli formlar biçiminde kişilere dolaysız yollarla doğrudan ulaştırılan, harf yerine kullanılan sembollerdir. Genelde sembol olarak adlandırıldığından anlam kargaşasına neden olmaktadır. Örneğin: + , - , x , ÷ işaretleri birer matematiksel sembol olmalarına karşın piktogram sayılmazlar. Ünlem (!) ve soru işareti (?) çok yakın olmamalarına karşın piktogramdır. Benzer bir örnek de alfabeden verilebilir. Harfler piktogramın içeriğinde olmamalarına karşın P harfi araba parkı anlamında kullanılmaktadır. Bir piktogram;

- Söz dizimi (Sintaks),
- Anlambilim (Semantik-kelimelerin anlam değiştirmelerini inceleyen bilim dalı) ve

-Yararcılık (Pragmatizm) olmak üzere üç temel öğeden oluşur.

Adı geçen öğelerden ilki Piktogram'ın içeriğinin ifadesi olup sözcüklerin seçimi, tutarlılığı, anlaşılabilirliği itibarıyla hem ulusal hem de evrensel iletişimde özel bir öneme sahiptir. İşte bu özellikler uluslararası iletişimde 'syntax' olarak adlandırılır. Japon dilinde gram; 'e-moloji'=resim harfi ya da 'e-kotoba'=resim dili anlamına gelmektedir. 1972'de Tokyo'da kurulan 'Pictorial Institute'de yapılan tanıtımda e-moloji; kişisel eleman, e-kotoba ise elemanların sistematik organizasyonu şeklinde tanımlanmıştır. Bir diğer deyişle harf ya da cümleye eşittirler. Yani 'e-moloji' olduğu zaman 'tuvalet var' demektir, ancak, buna bir ok ilave edilerek yön belirtilirse bu e-kotoba haline dönüşür. Artık "tuvalet bu yöndedir" şeklinde cümle ifade etmektedir. Söz dizini yani syntax, e-kotoba'nın varlığını belirlemektedir.

Piktogram; sembolün sembolik yapısı gibi imajın yayılımıdır, direk harekettir. 5000 yıl önceye dayanan geçmişi ile piktogramların gelişimleri doğu ve batı kültürlerinde birlikte görülmüştür. Uzay yolculuklarından 1972 yılında Jüpiter'e ulaşan onuncu öncü astronot, yolculuğunu uzay gemisine monte edilen piktogramlarla gerçekleştirmiştir. İnsan vücudunun içinde kullanılan medikal kameralar, dijital saatler, internet ortamları, yol levhaları, kullanım talimatları, ilkel çağlardaki kaya yazılarından başlayan bir serüvenin aşamalarıdır sadece. Günümüzde eşyalar ve bilgi/informasyon hızla değişmekte, iletişim başarısı bunun uluslararası arenaya ne derece taşınabildiğine bağlı olmaktadır.

*"İşaret ve simgelerle iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, seslere karşılık gelen şekiller yaratarak günümüzdeki alfabenin temellerini attı. İnsanlığın en önemli ilerlemelerinden biri olan bu noktadan sonra, kolaylaşan öğrenme süreci, kültür ve insanlığın gelişiminde önemli farklılıklar yarattı...Yazmayı ve yazdıklarını basit yöntemlerle çoğaltma yolunu keşfeden insan , iletişimin yepyeni bir kulvarını keşfetti. Binlerce yıllık bu evrim günümüzde grafik tasarım veya görsel iletişim tasarımı adı verilen bir mesleğin temellerini oluşturmuştur"* diyor (Uçar, 2004:12).

Simge, sembol ve işaretlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan göstergebilim, kültürel kodlar, gelenekler ve metni anlam süreçlerine göre düzenlenmiş işaret sistemlerini incelemektedir. Yapısalcılığın modeli gibi algılanmakta, en çok mimari, sanat ve iletişim alanlarında kullanılmaktadır. Dil dışında resim, şekil, işaret, hareket, jest ve mimikler bu gruba girer. Bunlardan belirtke, iletişim kurma, bir ileti aktarma, bir bilgi verme amacı taşıyan göstergelerdir. Örn; trafik levhaları. İkon yani görsel gösterge, dili kullanmadan bilgi ve iletileri aktaran en basit araçlardır.Örn; bir kişinin fotoğrafları,resim, heykel gibi. Simge ise bir toplumda bir gösteren ile gösterilen arasında sürekliliğini koruyan uzlaşım ve çoğunlukla da nedensiz olan ilişkiye dayanan görsel biçime denir. Bu yepyeni tanımlanmakta olan bilim dalı iletişimi sağlamada milletler arasındaki yabancı dil sorununu görsel algının yardımıyla ortadan kaldıracak bir güce sahiptir. Dilin barındırdığı tüm yapısal özelliklere sahiptir ve iletişimi sağlamada da büyük bir rol oynayabilmektedir. Göstergebilim alanında en önemli iki isimden biri olan İsviçreli dilbilimci Saussure 19. yy'ın artsüremli(diachronique) anlayışının tersine, dilin eşsüremli(synchronique) bir kesit içinde incelenmesi gerektiğini savunmuş ve yapısalcılığın en büyük öncüsü olmuştur. Bireysel nitelikli sözden ziyade toplumsal nitelikli dil üzerinde odaklanmıştır. Tarihsel süreç içinde Fütürizmle birlikte tipografinin görselleştirilmesi yaşanmıştır. Okunaklılık özelliğini yitirerek sadece görsel olarak algılanmaya başlanmıştır.

### 3. SONUÇ

Göstergebilim adıyla bilim alanında yerini almış ve pek çok çalışmaya konu olmuş bu yeni bilim dalı suyun bile bir isimle satıldığı, kıyafetlerin markalandığı ya da çeşitli işaretlerle imzalandığı, yiyeceklerin ticari markalarla belirlendiği günümüz dünyası için çok önemli bir görselleştirme eylemine zemin oluşturmaktadır. Markalama konseptine de son derece uygundur. Artık müşteriler ihtiyaçlarının tamamen dışında sembollerle statü sahibi olmayı tercih etmektedirler. Başarılı marka tanımlamaları, başarılı ikonların kültürlere yerleştirilmeleri, başarılı görsel semboller devrini yaşamakta olan dünyamızda göstergebilim gün geçtikçe daha derinleşen çalışmalarla gelişimini sürdürmektedir. McLuhan'ın 'küresel köyü' gerçekleşmiş ve uluslar artık kendi kabukları içinde ya da dil birliği içinde buldukları uluslarla kapalı kalma lüksünü kaybetmişlerdir. Pek çok ulusun iletişime geçme gereksinimi dil sorununu gündeme getirmiş ve göstergebilim bu sorunu çözmeye aday olarak araştırmaların odağında yerini almıştır.

## KAYNAKLAR

- Baldwin, J. and Roberts, L. 2006. *Visual Communication: From Theory to Practice*, AVA Publishing,. Lausanna.
- BBC 2002:1 (Upd., 2011), *Punk Music in Britain*, <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A791336> (Erişim: 12 Ağustos 2012).
- Becer, E. 2007. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Dost Kitabevi Yay. s.286, Ankara.
- Bliss, C.K. 1965. *Semantography*. Semantography Publications, s.10, Sydney.
- Crow, D. 2003. *Visible Signs*, Ava Publishing SA, s 18.
- Çakmak, B. 2010. *Ana Akım Temsilcileri ve Kuramlar*, <http://www.slideshare.net/bcakmak/ana-akm-temsilcileri-ve-kuramlar> (Erişim Tarihi: 30.07.2012)
- Dervişcemaloğlu, B. 2005. *Temel Göstergibilim (Semiyoetik) Üzerine Bir İnceleme*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniv., İzmir.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. 1990. *İletişim ve Toplum-Kitle İletişim Kuramları, Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Erinç, M.S. (Akt.). 1994. *Postmodernizmin Tanımı*, Anadolu Sanat, Sayı: 2.
- Field, F., Ott, N. and Stein, B. 1998. *Typo*, s.50, Köineman, Almanya.
- Heblige, D. 1989. *Gençlik ve Altkültürleri*, İletişim, İstanbul.
- Heller, S. 1993. *Çirkinliğin Kültü, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, Eye Magazine, Sayı: 3, Londra.
- Hollis, R. 1997. *Graphic Design A Concise History*. Thames and Hudson World Art, s.37, Slovenia.
- İskender, K. 1992. *Postmodernizmin Düşünsel Temelleri Üzerine*. Sanat Çevresi, Sayı: 10, s. 22, İstanbul.
- Kneale, J. D. 2005. *Deconstruction*, <http://litguide.press.jhu.edu/> (Erişim tarihi: 12. 05. 2012)
- Lasswell, H.D. 1990. *Politics: Who Gets What, When and How*. Literary Licencing, LLC, USA.
- Lester, P.M. *Visual Communication: Images with Messages*. Belmont, CA: Wadsworth, 2000.s 117
- Mead, G.H. 1907. *The Social Settlement: Its basis and function*. University of Chicago Record.
- Merten, K. Kommunikation, 1977. *Eine Begriffs-und PrezeBunalyse*. Opladen: West deutscher Verlag, s.14.
- Moran, B. 2003. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yay., s.190, İstanbul.
- Muller-Brockmann, J.ve S. 2004. *History of Poster*, Phaidon Press Limited, s.157, Newyork.
- Öztuna, Y. 2002. *Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart*, İzmir. Yeni Bin Yıl Kültür Sanat Edebiyat Agora, Vol. 24.
- Öztuna, Y. 2000. *Modern ve Postmodern Grafik Tasarım Anlayışının Karşılaştırılmalı Olarak İrdelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, s.149, Ankara.
- Remington, R. ve Lisa Bodenstedt, 2003. *American Modernizm Graphic Design, 1920 –1960*, Laurence King Publishing, ss.28-29-30, China.
- Rıfat, M. 2005. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul. s.114.
- Saussure, F. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri* . Multilingual Yabancı Dil Yayınları, s.130, İstanbul.
- Uçar, T.F. 2004. *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İnkılap Kitabevi, s.12, İstanbul.
- Waresquiel E. 2004. *İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yay., s.246, İstanbul.
- Wu, Cadence. 2012. *Helvetica and the Vignelli Canon: How Typefaces Ought to Be in Graphic Design*, [www.youthedesigner.com/2012/03/28/helvetica-and-the-vignelli-canon-how-typefaces-ought-to-be-in-graphic](http://www.youthedesigner.com/2012/03/28/helvetica-and-the-vignelli-canon-how-typefaces-ought-to-be-in-graphic) (Erişim tarihi: 12.08.2012)
- Yücel, T. 2005. *Yapısalcılık*. Can Yay., s.26, İstanbul.