

## 20. YÜZYIL GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA BİR TASARIM ELEMANI OLARAK BEYAZ ALANIN OKUNAKLILIKTAN OKUNABİLİRLİĞE SERÜVENİ

Yalçın DEMİRKIRAN<sup>1</sup>

Yusuf GÜVEN<sup>2</sup>

### Özet

*Bu araştırma bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın modern ve modern sonrası dönemde tasarımcılar tarafından değerlendirilme biçimlerini kapsamaktadır. Bu değerlendirme, modernist tasarım hareketlerindeki okunaklı tasarım anlayışı ile postmodernist dönemdeki tasarımcıların okunabilir tasarım yaklaşımlarının kuramsal açıdan Okunaklılık Savaşları olarak da isimlendirilen kavram üzerinden şekillenmektedir.*

*Modern tasarım hareketleri olan Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil'in işlevsel tasarım anlayışında beyaz alanın okunaklılığa biçimsel katkısından söz edilmiştir. Modern tasarım hareketlerinin önde gelen isimlerinden Laszlo Moholy-Nagy, Jan Tschichold ve Josef Müller-Brockmann'ın seçilen tasarım örnekleri kapsamında beyaz alanın döneme ilişkin okunaklılık rolü yorumlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca modern sonrası döneme bir geçiş süreci niteliğinde olan Geç Modern Dönem'in tasarımcılarından Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser'in seçilen tasarım örnekleri üzerinden beyaz alanın, sadece işlevsel değil aynı zamanda içeriğe anlamsal bir boyut kazandırması bakımından değerlendirilmiştir.*

*Wolfgang Weingart'ın modern tasarımda işlevselliği eleştirmeye başlamasıyla birlikte girilen yeni dönemde beyaz alan okunaklılıktan çok anlamsal bir temsil olan okunabilir tasarım anlayışı ile ilişkilendirilmiştir. Bu postmodernist dönemde dilsel bir yapı olarak davranan beyaz alanın işaret ettiği anlam Katherine McCoy, David Carson ve ülkemizden Bülent Erkmén'in seçilen tasarım örnekleri açısından yorumlanmaya çalışılmıştır.*

*Araştırmada beyaz alanın teknik ve mekanik bir yapıdan dilsel ve anlamsal bir yapıya üstlendiği rollerin serüveni seçilen tasarımlar üzerinden incelenmiştir.*

---

<sup>1</sup> Dr. Arş. Gör., Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, yalcindemirkiran@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9389-2121

<sup>2</sup> Prof., Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, guvenyusuf@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9625-0888

**Anahtar Kelimeler:** *Beyaz Alan, Negatif Alan, Boşluk, Okunaklılık, Okunabilirlik.*

## **In 20th Century Visual Communication Design White Space As A Design Element the Adventure from Legibility To Readability**

### **Abstract**

*This research covers how white space as a design element is evaluated by designers in the modern and post-modern periods. This evaluation is shaped by the concept of legible design in the modernist design movements and the readable design approaches of the designers in the postmodernist period, which is also called the Legibility Wars from the theoretical point of view.*

*The formal contribution of white space to legibility has been mentioned in the functional design approach of the modern design movements of Bauhaus, New Typography, and International Typographic Style. Within the scope of the selected design examples of Laszlo Moholy-Nagy, Jan Tschichold, and Josef Müller-Brockmann, one of the leading names of modern design movements, the legibility role of white space for the period has been tried to be interpreted. In addition, the selected design examples of Paul Rand, Saul Bass, and Milton Glaser, who are designers of the Late Modern period, which is a transition period to the post-modern period, were evaluated in terms of not only functional but also adding semantic dimension to the content.*

*Wolfgang Weingart started to criticize functionality in modern design, the white space has been associated with the readable design concept, which is a semantic representation rather than legibility. In this postmodernist period, the meaning of the white space, which acts as a linguistic structure, has been tried to be interpreted in terms of selected design examples by Katherine McCoy, David Carson, and Bülent Erkmén from our country.*

*In the research, the adventure of the roles that the white space assumes from a technical and mechanical structure to a linguistic and semantic structure has been examined through the selected designs.*

**Keywords:** *White Space, Negative Space, Void, Legibility, Readability.*

### **1. Giriş**

İnsanın duygu ve düşüncelerini ifade etme ihtiyacı, insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan yaşamak, kişisel ihtiyaçlarını karşılamak, diğer insanlarla etkileşime geçmek, bilgi alışverişinde bulunmak gibi birçok nedenle iletişim kurar. Bu iletişim süreçlerinde seçilen araç ise iletişimin biçimini belirlemektedir. Günümüzde iletişim biçimlerinin çeşitlilik kazanmasında teknolojik gelişmelerin rolü büyüktür. İletişim ortamlarının (internet, sosyal medya vb.) çoğalması, bireyin/kitlelerin çevresinde ve dünyada olup bitenden haberdar olma olanaklarını daha da

artırmıştır. Bilginin hızlı ve yoğun bir biçimde yayıldığı bu ortamda, bir iletişim biçimi olan “tasarlanmış görsel iletişim”in payı oldukça fazladır.

*Görsel iletişim tasarımı ya da grafik tasarım* olarak adlandırılan bu iletişim biçimi, bir duygu ve düşüncüyü ifade edebilmek için tasarlanmış bilginin aktarımı olarak tanımlanabilir. Bilginin aktarımında kullanılmak üzere yaratılan fikirler, tasarıma konu olan bilginin algılanabilmesi, tasarım öğelerinin anlamlandırılması ve bu anlamların tasarım alanındaki kurgusu ile olasıdır. Dolayısıyla renk, tipografi, biçim, doku, kompozisyon gibi geleneksel tasarım öğelerinin yanı sıra literatürde “negatif alan” [negative space] ya da “boşluk” [void] olarak bilinen “beyaz alan”da [white space] anlamlandırılmaya ve düzenlenmeye gereksinim duyan bir tasarım elemanı olarak yirminci yüzyıl modernist tasarım anlayışından günümüze önemini korumaya devam etmektedir.

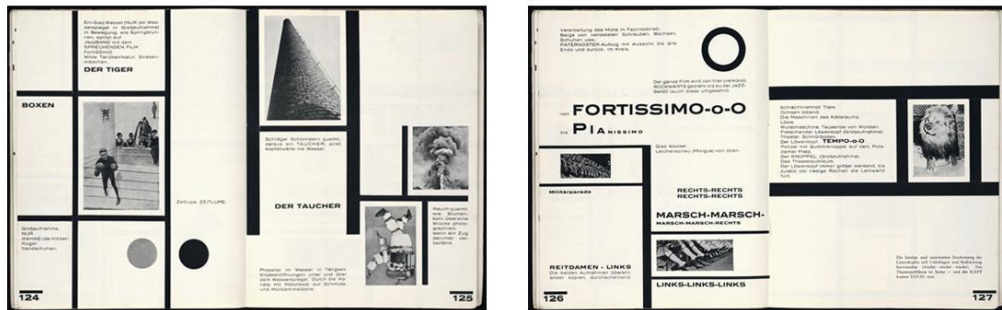
Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşamın pek çok alanına girmeye başlayan dijital teknoloji, günümüzde vazgeçilmeyecek kadar hayatın içindedir. Bu durum, dijitalleşen dünya ile birlikte tasarım öğelerinin anlamlandırılma ve düzenleme ihtiyacını daha da önemli kılmıştır. Dijital teknoloji elektronik ortamdaki belgelerden web sitelerine, akıllı telefon ekranlarından etkileşimli grafik uygulamalarına kadar çeşitlilik gösterse de sayfa tasarımında kullanılan temel ilkeler, geçerliliğini korumayı sürdürmektedir. Bu bakımdan beyaz alanın tasarım yüzeyindeki konumlandırılışının araştırılması güncelliğini korumaya devam etmektedir. Beyaz alanın kullanım biçimlerini temsil eden kitaplar, dergiler, sayfa tasarımları, afişler, web arayüz tasarımları bu kapsamda değerlendirilecek örneklerdir.

Görsel iletişim tasarımında tasarımcı, iletişimi görünür hale getirilebilmesi için bir yüzeye, beyaz alana ihtiyaç duyar. Tasarım tarihi boyunca tasarımcıların bu ihtiyaca yaklaşım biçimleri de buldukları çağın gereksinimleri ve anlayışlarından dolayı birbirinden ayrılmaktadır. Dolayısıyla bu araştırma, modern ve modern sonrası görsel iletişim tasarımının önde gelen isimlerinin tasarımlarında beyaz alana yaklaşım biçimlerini, seçilen örnekler üzerinden değerlendirmeye odaklıdır. Bu değerlendirme, tasarım kuramlarında *okunaklılık savaşları* olarak bilinen kavram çerçevesinde geliştirilmeye çalışılmaktadır. Okunaklılık Savaşları, “okunaklı” [legibility] olan tasarım ile “okunabilir” [readability] olan tasarım arasındaki farkı nitelemektedir. Araştırmanın ana eksenini ise modern tasarımda okunaklılığa katkıda bulunan beyaz alan ile modern sonrası tasarımda okunabilirliğe katkıda bulunan beyaz alan arasındaki farktır. Bu fark tasarıma konu olan bilginin, duygunun nasıl söylendiği ile ne söylendiği, işlevselliği ile anlamı arasındaki ayrımı oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı bu savaşta kimin galip geldiği ya da bir galibin olup olmadığının sonucuna varmaktan çok modern ve modern sonrası tasarım örneklerinden hareketle beyaz alanın konumlanmış biçimlerini, rolünü deşifre etmeye çalışmaktır.

## **2. Modern Tasarım Hareketlerinden Geç Modern Tasarım Anlayışlarına Beyaz Alanın Okunaklılık Rolü**

1900'lerin ilk yarısında bilim ve endüstri alanındaki gelişmeler sanat ve tasarım alanlarını etkileyerek yeni sanat ve tasarım akımlarının doğmasına neden olmuştur. Bu dönemde bilimdeki gelişmelerin -bulguların teknik ile insan hizmetine sunulup yaşama karışması gibi sanat ve tasarım anlayışları da seyirlik olmaktan çıkmıştır. Bu döneme ilişkin Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu'nun "Sanatta Devrim" kitabında sanat için ifadesini bulan söylemler, tasarım alanıyla da doğrudan ilişkilidir. Tasarım "yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara-dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini" (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 2011, s. 69) üstlenmektedir. Bilim ve teknikteki gelişmelere koşut olarak görsel iletişim tasarımında oluşan etkileşim, 1919 yılında Bauhaus ile başlayarak Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil gibi tasarım anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilimin tekniğe dönüşerek insan yaşamına hizmetini temel alan bakış açısı, formun işlevi takip etmesi gerektiğine olan inancın yarattığı tasarım anlayışıyla insan-toplum yaşamına dahil olmuştur. Dolayısıyla görsel iletişim tasarımı alanında yaşanan bu devrimci hareketlilik ile beyaz alanlar da, doldurulması gereken bir yüzey olmaktan çıkıp, iletişim bağlamında işlevselliğe hizmet eden bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunun en başat örneğine Bauhaus Okulu'nun tasarım anlayışında karşılaşmak olasıdır.

1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde Mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu'nun temel ilkesi, sanat dalları arasında etkileşimi sağlayarak sanata işlevsel bir boyut kazandırıp yaşamın bir parçası haline getirmektir. *Grafik tasarımın icadı* olarak isimlendirilen Bauhaus ekolü, "grafikçiliğin geniş anlamda bütün biçimleriyle ilgilenir, iki temel ilkesi vardır: Sadelik ve İşlevsellik" (Weill, 2008, s. 46). Bauhaus tasarım anlayışı, tasarıma konu olan mesajı izleyene sade ve net olarak aktarılmasını vurgulamaktadır. Bu bakımdan tasarıma konu olan beyaz alanlar da süslemeci bir tavırla değil; işlevselliği açısından tasarımın içeriğine uygun, mesajın iletilebilmesine katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak ele alınmaktadır. Bauhaus'un önemli temsilcilerinden biri olan, fotoğraf ve tipografi eğitimleri vermiş Laszlo Moholy Nagy'nin "Malerei, Photographie, Film" [Resim, Fotoğraf, Sinema] başlıklı kitabı için tasarladığı sayfalar, beyaz alanın işlevsel iletişime ilişkin çözümlenmesine önemli bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1).



*Görsel 1. Laszlo Moholy Nagy, Malerei, Photographie, Film, 1925, Kitap Tasarımı*

(Kaynak: [https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus\\_book-8-moholy-nagy-painting-photography-film-pdf-1925.html](https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus_book-8-moholy-nagy-painting-photography-film-pdf-1925.html)).

Moholy Nagy'e göre "Tipografi bir iletişim aracıdır, bu nedenle tam anlamıyla iletişime yönelik olmalıdır. En önemli nokta tam olarak net ve açık olmaktır. Okunaklılık başta gelmelidir. İletişim hiçbir zaman önceden düşünülmüş bir kalıbın, örneğin bir karenin içine yerleştirilmeye zorlanmamalıdır" (Bektaş, 1992, s. 74). Dolayısıyla tipofoto olarak adlandırdığı, fotoğraf teknikleri ile tipografiyi bir arada kullanarak dönemin grafik tasarımına yenilikçi bir bakış açısı getiren Moholy Nagy'nin tasarladığı "Malerei, Photographie, Film" [Resim, Fotoğraf, Sinema] başlıklı kitabının sayfaları, beyaz alanı değerlendirmesi açısından fotoğraf ve yazının bir arada kullanıldığı, açık, anlaşılır ve iletişimi sağlayan dinamik yüzeye sahiptir. Kitabın sayfa yüzeylerinde dinamik bir yapı kurabilmek için dolu-boş, açık-koyu, yatay-dikey gibi karşıtlıklardan yararlanan Moholy Nagy, beyaz alanı bu zıtlıkları kullanarak durağan bir yapıdan kurtarmış; dinamik, işlevsel bir tasarım elemanı olarak değerlendirmiştir.

Modern grafik tasarım tarihinde işlevsel iletişime dair kuramlar geliştiren bir diğer tasarımcı da Jan Tschichold'dur. Jan Tschichold'un 1928 yılında kaleme aldığı "Die Neue Typographie" [Yeni Tipografi] kitabı modern grafik tasarım tarihi ve gelişimi açısından önemli bir yere sahip olmakla birlikte tasarımcılar için tipografi kuramının örneklerle desteklendiği, tasarım ilkelerini standartlaştıran temel bir kaynak niteliğindedir. Tasarımda simetrik anlayışın yaygın olarak kullanılmaya devam ettiği bu dönemde Tschichold, "Yeni Tipografi" kitabında tasarımın işlevselliği için asimetrik tasarım anlayışının gerekliliğine vurgu yapmıştır. Tschichold, tasarımda asimetrik anlayışın kinetik yapısını çağın ruhunu yansıttığı ve görsel duyarlılığı artırdığı için heyecan verici bulmuştur. "Bu noktada çoğu Alman matbaası hala ortaçağ doku ve simetrik düzenini kullanıyordu. [...] Tschichold, 1928 tarihli 'Die neue Typographie' kitabında yeni fikirleri hararetle savundu. *Yozlaşmış yazı karakterlerinden ve düzenlemelerden* tiksiniyerek, geçmiş silmeye ve günün ruhunu, yaşamını ve görsel duyarlılığını ifade edecek yeni bir asimetrik tipografi anlayışının peşinden gitti" (Meggs, P. B. ve Purvis, A. W., 2012, s. 337). Dolayısıyla Yeni Tipografi'nin asimetrik anlayışında beyaz alan da yüzeyde bulunan diğer tasarım öğeleri gibi etkin bir rol oynayarak anlama kinetik bir ifade vermiştir. "Asimetrik tasarımda, beyaz arka plan tasarımda aktif bir rol oynar. [...] Yeni Tipografi arka planın etkinliğini bilinçli olarak kullanır ve kâğıt üzerindeki boş beyaz alanlar, dolu alanlar gibi bir temel tasarım öğesi olarak görülür" (Tschichold, 1998, s. 72). Tschichold'un Yeni Tipografi anlayışında beyaz alan kavramına yaklaşım biçimi basın yayın sektörü için yayınlanan bir gazete ilan çalışmasını yeniden tasarladığı örnek üzerinden açıklanabilir (Görsel 2).



Görsel 2. Jan Tschichold, Münih Son Haberler, 1928, Gazete İlanı Tasarımı

(Kaynak: <https://designandtheory.files.wordpress.com/2017/01/tischold-new-typography.pdf>).

Tschichold (1998) soldaki tasarımın kötü olmasının nedenini, gereksiz süslemeler, birbirinden farklı yazı karakterleri ve yazı tipi boyutunun kullanımı ile ortalanmış kompozisyon olarak dile getirmektedir. Sağdaki tasarımın iyi olmasının nedenini ise süslemeden arındırılmış, anlaşılır ve temiz bir yazı karakteri ve en fazla 5 farklı yazı tipi boyutu ile süslemeden arındırılmış, okunaklı ve şeffaf bir görünüme sahip tasarım olarak tanımlar. Tasarım yüzeyinde siyah ve beyazın, doluluğun ve boşluğun yarattığı asimetrik karşıtlık tasarıma anlaşılır bir ifade vermektedir. İlanda görüldüğü üzere hiçbir bilgi eksiği olmaksızın merkezi eksenli bloklama değiştirilmiş, alt ve üstteki süslemelerden kaçınılarak elde edilen beyaz alan satır ve kelime aralarında kullanılmış, bu sayede ilanın okunaklı ve görünür olması sağlanmıştır.

Kökeni Yeni Tipografi ve Bauhaus anlayışına dayanan modern tasarım hareketlerinden bir diğeri ise *İsviçre Tipografisi* olarak da bilinen *Uluslararası Tipografik Stil*'dir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1970'lere kadar grafik tasarım alanında önemli bir yere sahip olan Uluslararası Tipografik Stil'de, Bauhaus'un tasarımda işlevselliği ile Yeni Tipografi'nin tasarım ilkelerine ve tipografi alanında getirdiği standardizasyonla karşılaşmak mümkündür. Bu tasarım anlayışında geometrik, serifsiz ve düz yazı karakterleri kullanılarak tasarımın nesnel, okunaklı ve görünür olmasına önem verilmiştir. Bir diğer dikkat çekici konu ise günümüzde kullanmaya devam edilen, tasarımlarda tipografinin nesnel, okunaklı ve görünür olmasını sağlayan Adrian Frutiger'in 1954'te tasarladığı *Univers* ile Edward Hoffman ve Max Meidinger'in *Helvetica* yazı karakterleri bu dönemde tasarlanmıştır.

İsviçre'de Uluslararası Tipografik Stil'in gelişmesinde *Joseph Müller Brockmann* liderliğinde Zurich School of Arts and Crafts ile *Armin Hofman* ve *Emil Ruder* yönetiminde faaliyet gösteren Basel School of Design iki okul önemli bir yere sahiptir. "Her iki okulun tasarım anlayışında tipografik açıdan okunurluk ön plandadır. Tipografik bir mesaj olabildiğince açık ve

anlaşılır olmalıdır. Mesajın aktarımını sekteye uğratacak her türlü etkiden kaçınmak gerekir. Bu yüzden tasarımlarda sadelik ve beyaz alan ön plana çıkarken, illüstratif öğeler yerine fotografik yaklaşımlar tercih edilmiştir” (Kılıçkaya, 2007, s. 38). Uluslararası Tipografik Stil’in bu tasarım anlayışı göz önünde bulundurularak grid tabanlı tasarımlar yapan Joseph Müller Brockmann’ın “Viva Musica” [Yaşasın Müzik] başlıklı bir konser için hazırladığı afiş tasarımı ile afiş tasarımlarında dolu alan gibi boş alanların da tasarlanabilir olması gerekliliğini savunan Emil Ruder’in Basel’deki mimari sergi için 1954 yılında tasarladığı *Neue Bauten* afiş tasarımı, beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi bakımından örnek olarak değerlendirilebilir.

Uluslararası Tipografik Stil’in önemli temsilcilerinden Joseph Müller Brockmann Bauhaus ve Yeni Tipografi’nin tasarım anlayışından etkilenerek tasarımlarda kişisel bakış açısından uzak, nesnellüğün ön planda olduğu evrensel bir grafik dil oluşturmuştur. Brockmann nesnel ve akılcı bir tasarım için süslemeci ve dışa vurumcu etkilerden arındırılmış, kişisellikten uzak bir anlayışın gerekliliğini dile getirmektedir. Tasarım tarihinde Grid Sistemi denilince akla gelen Brockmann tasarımda, “yaratıcı ve teknik üretim süreçlerini rasyonelleştirmeyi, renk, biçim ve malzeme öğelerini bütünleştirmeyi, yüzey ve boşluk üzerinde mimari hakimiyet elde etmeyi, pozitif ve ileriye dönük bir tavır edinmeyi benimseyen, yapıcı ve yaratıcı bir ruh ile oluşturulan bir işte, eğitimin önemini vurgulayan ve netleştiren iradeyi imgeler” (Armstrong, 2012, s. 63). Grid sistemi kullanımıyla tasarımı mimari bir yapı gibi boşluk üzerine inşa eden Brockmann “Grid System in Graphic Design” [Grafik Tasarımda Grid Sistemi] kitabında ise tasarımda beyaz alanın rolünü şu şekilde ifade eder: “Biraz hayal gücüyle, özellikle beyaz alanı (baskısız alan) bir tasarım elemanı olarak değerlendirerek tasarımda canlı ve kontrast açıdan zengin düzenlemeler üretmek mümkündür” (Brockmann, 1996, s. 72). Brockmann’ın grid sistem ile tasarımı mimari bir yapı gibi boşluk üzerine inşa ettiği anlayışını, Zürih Tonhalle’deki müzik etkinlikleri için hazırladığı afişlerden biri olan “Musica Viva” [Yaşasın Müzik] tasarımında görmek mümkündür (Görsel 3).



Görsel 3. Joseph Müller Brockmann, Musica Viva, 1970, Afiş Tasarımı

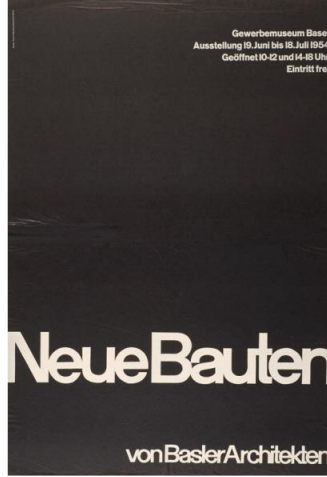
(Kaynak:[https://www.academia.edu/17408548/Grid\\_Systems\\_in\\_Graphic\\_Design\\_Josef\\_Muller\\_Brockmann](https://www.academia.edu/17408548/Grid_Systems_in_Graphic_Design_Josef_Muller_Brockmann)).

Tasarım, “4.5 birim genişliğinde ve 4 birim derinliğinde bir grid üzerine kuruludur. *Musica* ve *viva* kelimeleri yatay ve dikey biçimde kurgulanırken, *Musica* kelimesindeki düzensiz aralıklar [boşluklar] bir ritim hissi de vermiştir. Programdaki küçük yazılar da bu *musica viva*’daki harflere uymaktadır. Bu yolla keskin fakat aynı zamanda zarif bir mimari kurulmuştur” (Armstrong, 2012, s. 62). Mimari ile yakın ilişkileri bulunan modern tasarım hareketlerinden Uluslararası Tipografik Stil’de Brockmann, beyaz alanı mimari yapıdaki bir boşluk gibi değerlendirerek izleyen için mesajın algılanabilmesi ve okunabilmesini sağlamıştır.

Emil Ruder ise Basel Tasarım Okulunda tipografi alanında eğitmen olarak görev yapan Uluslararası Tipografik Stil hareketinin bir diğer önemli temsilcisidir. Yazının iletişimsel amacının biçim ile işlev arasında kurulan doğru denge olduğunu söyleyen Emil Ruder, “negatif ve basılı olmayan alanları, hatta harflerin içinde yer alan boşlukları bile son derece dikkatle değerlendir[miştir]” (Bektaş, 1992, s. 130). Bununla birlikte Emil Ruder, ünlü “*Typography A Manual of Design*” kitabında beyaz alanların kullanımının tasarımın genel içeriğiyle doğru orantılı olması gerektiğini, aksi hâlde mesajın açık ifadesine zarar verebileceğini dile getirmektedir. “Boş alanların genişliği ve değeri, basılı bir çalışmanın genel tasarımına uyması gereken öğelerdir; boş alanların çok fazla ayrılmamasına dikkat edilmelidir, aksi halde beyaz alanın berrak etkisi bozulur” (Ruder, 1977, s. 52). Bu bakımdan okunaklılığı göz önünde bulundurarak beyaz alanı, tasarımın iletişim amacına yönelik düzenleyen Emil Ruder, tasarım yüzeyinde boşluklar oluşturarak değil, bu boşlukların varlığını bilerek ve isteyerek daraltmıştır denilebilir.

Emil Ruder’ın 1954 yılında “*Neue Bauten von Basler Architekten*” [Baselli Mimarlardan Yeni Yapılar] sergisi için tasarladığı afişi hem tasarımlarında basılı olmayan alanları iletişimin amacına yönelik kullanması hem de sıkışık espaslı (ara boşluklu) tipografiyi boşluk üzerinden değerlendirmesi bakımından önemli bir örnektir (Görsel 4). Tasarımda *Neue Bauten [Yeni Yapılar]* ifadesini hem harf aralarındaki boşluğa yer vermemesi hem de sağdan ve soldan sayfanın kenarlarına boşluk bırakılmayacak şekilde bloklaması bu boşluğun farkında olup anlatıma uygun bir biçimde düzenlediğinin kanıtı niteliğindedir.



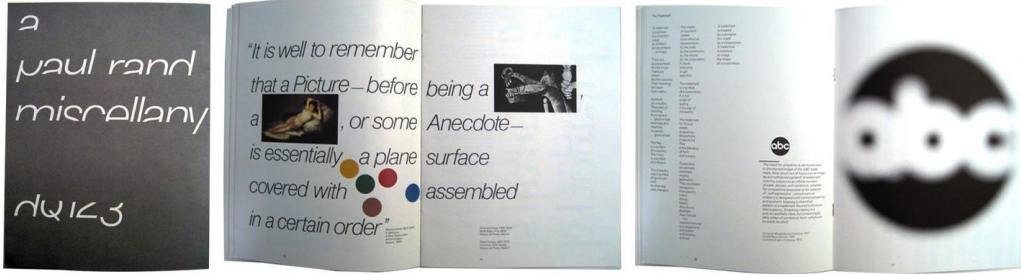


Görsel 4. Emil Ruder, *Neue Bauten von Basler Architekten*, 1954, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.emuseum.ch/objects/71864/gewerbemuseum-basel--neue-bauten-von-basler-architekten;jsessionid=798C308241AF88331C0D1A4663E400B8?ctx=9e960351-6de2-4c5a-afc3-f6aad1d7f69d&idx=19>).

Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil hareketlerinde tasarım ilkeleri bakımından belirleyici olan, tasarımlarda nesnelliği, sadeliği ve anlaşılabilirliği temel alan anlayışlar 1960'ların sonlarına doğru etkisini yitirmeye başlamıştır. 1970'lerden sonra modern tasarım hareketlerindeki anlayış formüllerine dayandırılması, kişisellikten uzak olması ve kendini tekrar eden sonuçlar vermesinden dolayı Amerikalı ve Avrupalı birçok tasarımcı tarafından eleştirilmiştir. Bu tasarımcılar beyaz alanın tasarımdaki işlevsel görevini reddetmemekle birlikte tasarım problemini formüllerden uzak, kişisel bir bakış açısıyla çözümlenmeye çalışmışlardır. Postmodern / Modern Sonrası tasarım anlayışına bir geçiş süreci olan ve Geç Modern olarak da bilinen bu süreçte Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser gibi tasarımcılar, tasarımlarında beyaz alana, bir tasarım elemanı olarak değerlendirdikleri kişiselleştirilmiş bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

Tasarımcı ve sanatçıların çalışmalarının yanı sıra 1947-1985 yılları arasında Paul Rand'ın tasarımlarının ve tasarım hakkındaki görüşlerinin de yer aldığı "A Paul Rand Miscellany" [Bir Paul Rand Derlemesi] dönemin tasarım anlayışı hakkında edinilecek bilgi bakımından incelenebilecek bir yayındır. *Design Quarterly* dergisinin bir sayısı olarak çıkan 34 sayfalık tasarım (Görsel 5), Paul Rand'ın tasarımda beyaz alana yaklaşımıyla ilgili fikir edinebilmek açısından önemlidir. Tasarımda Rand, modern tasarım hareketlerinde olduğu gibi süslemelerden uzak durmuş, açıklığın, işlevselliğin ve anlaşılabilirliğin peşinden gitmiştir.

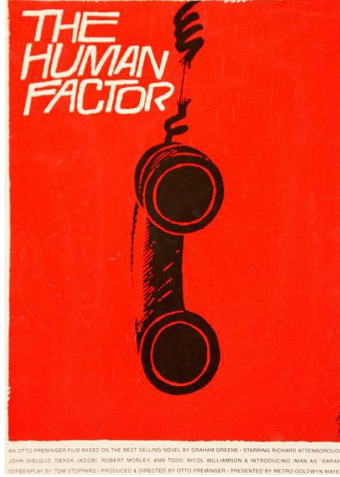


Görsel 5. Paul Rand, A Paul Rand Miscellany, 1984, Kitap Tasarımı

(Kaynak: <https://www.paulrand.design/writing/books/a-paul-rand-miscellany.html>).

Tasarımın amacının “basitleştirmek, netleştirmek, değer vermek, oyunlaştırmak, ikna etmek ve hatta bir noktada eğlendirmek” (Armstrong, 2012, s. 64) olduğunu ifade eden Rand, tasarımlarında espri ve mizah duygusunun özellikle üzerinde durmuştur. Tasarımlarını, “anlamda hemfikir olunan düşünceleri ya görsel zıtlıklar yaratarak ya da tersinlemeli bir anlatımla espri/mizah unsuruna bağlı kalarak tasarlamıştır” (Çulha, 2010, s. 111). Dolayısıyla Paul Rand’ın tasarımlarında bir bulmaca gibi verilen bu espri/mizah unsurunu çözebilmek için izleyici, tasarıma katılır/dahil olur. Böylesine bir katılımı “Paul Rand’ın söylediği gibi izleyici etkin bir rol oynar; iletiyi tamamlamak ona kalır” (Weill, 2008, s. 87). Dolayısıyla Paul Rand’ın “A Paul Rand Miscellany” dergi tasarımı bu çerçevede değerlendirilebilir. Rand, tasarımında beyaz alanı sadece okurun metni anlaması, sayfalar ve metinler arasında hareket edebilmesi için alanı bir tasarım elemanı olarak değerlendirmemiş; aynı zamanda boşluğu, izleyicinin iletiyi tamamlayarak mesajı çözebileceği bir oyun/bulmaca alanı olarak kurgulamıştır.

Saul Bass ise, Geç Modern tasarım anlayışı kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer tasarımcıdır. Alfred Hitchcock’un “Psycho” filmindeki ünlü duş sahnesini de yönetmiş tasarımcı, özellikle hareketli grafik tasarım alanında “Anatomy of a Murder”, “Walk on the Wild Side”, “The Man with a Golden Arm” ve “The Magnificent Seven” filmlerinin jenerik tasarımlarını yapmıştır. Yönetmenliğin ve film jenerik çalışmalarının yanı sıra filmlerin görsel kimliklerini de tasarlayan Saul Bass film “afişlerinde iletilmek istenen düşünceyi tek bir görsele indirgemiş ve yalın bir anlatım biçimine yönelmiştir. Bass, problemin çözümünde konunun özünü tek bir görselliğe indirgeyerek serbest elle oluşturduğu tipografi ile birleştirip, özgün tasarımlara imza atmıştır” (Çulha, 2010, s. 112). Paul Rand’ın tasarım anlayışından etkilenen Bass’ın “The Human Factor” [İnsan Faktörü] filmi için tasarladığı afiş (Görsel 6), filmin tek bir görsele indirgenerek anlatılmış olması bakımından daha fazla beyaz alan kullanımına olanak sağlamakta, dolayısıyla filmin konusu hakkında izleyiciye ipucu vermektedir.



Görsel 6. Saul Bass, *The Human Factor*, 1979, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2011/feb/19/saul-bass-posters-in-pictures>).

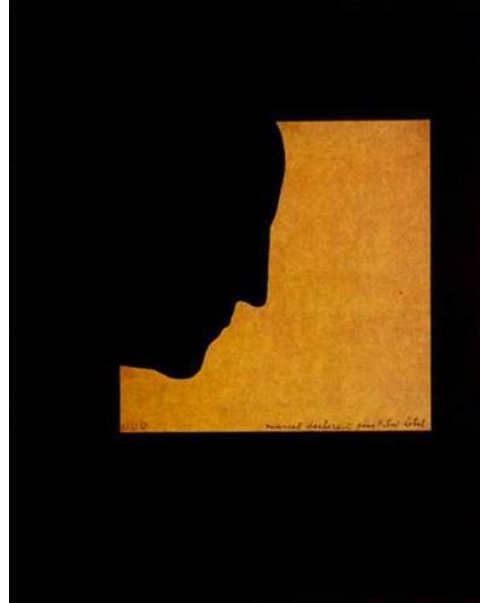
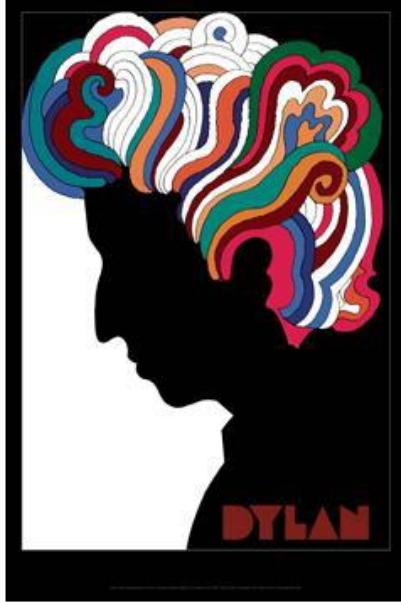
Afişte neredeyse kopmak üzere olan, aceleyle bırakılmış gibi sarkan ya da konuşanın biri(leri) tarafından kaçırılmış izlenimi veren *telefon ahizesi* filmin konusu hakkında yorum yapılabilmesi için bir ipucu niteliğindedir. Bu bakımdan karmaşıklığın arındırılarak tek bir piktografik ögeye indirgenmesiyle tasarlanan afişteki beyaz alan, izleyiciye filmin konusu hakkında yorum yapabileceği alana dönüşmüştür.

Modernist tasarım hareketlerinin temel niteliklerinden biri olan Less is More (Az Çoktur) söylemine karşın *Yeterli ve Öz* ifadesini dile getiren ve beyaz alanı bir tasarım olarak kullanan bir diğer tasarımcı da Milton Glaser'dır.

*Bir sabah uyanırken bu ifadenin anlamsız, saçma ve absürd olduğuna kanaat getirdim. Ancak kulağa hoş geliyordu; çünkü anlayışımızla örtüşmeyen bir çelişkiye sahipti. Fakat Dünya görsel tarihine baktığınızda, bu kadar basit bir sonuca varmak mümkün değildi. Eğer bir İran halısına bakarsanız, 'less is more' söylemi çuvallar; çünkü halının her parçası, her rengi ve her biçimi estetik başarısı için kesinlikle gereklidir. Düz mavi bir halının daha iyi olduğunu hiçbir şekilde bana kanıtlayamazsınız. Bu aynı zamanda Gaudi, İran minyatürleri, Art Nouveau ve her şey için gereklidir. Bununla beraber, doğru olduğuna inandığım alternatif bir önerim var: 'Yeterli ve Öz.'* (Glaser, 2009, s. 77)

“Az çoktur” söyleminin gereksiz ayrıntılardan arındırılmış, beyaz alanın, zeminin yoğunlukta kullanıldığı bir tasarım anlayışı olduğu göz önünde bulundurulursa, Milton Glaser'ın, tasarıma konu olan mesajı sadece az ve öz değil, beyaz alanı da tasarımın mesajı iletebilecek

yeterlilikte bir tasarım elemanı olarak değerlendirdiği söylenebilir. Bu bakımdan Glaser'ın 1966 yılında Bob Dylan'ın albümü için tasarladığı afiş (Görsel 7) böylesi beyaz alan kullanımına verilebilecek bir örnektir.



Görsel 7. Milton Glaser, Bob Dylan, 1967, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.miltonglaser.com/the-work/444/columbia-records-poster-for-bob-dylans-greatest-hits-1967/>).

Görsel 8. Marcel Duchamp, Self Portrait, 1958, Kolaj

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/self-portrait-in-profile-1958>).

Tasarım “İlk olarak Marcel Duchamp’ın renkli bir kağıdın tek bir parça halinde yırtılarak siyah zemin üzerine yerleştirilmiş otoportresini (Görsel 8) hatırlatmaktadır. Ayrıca afişte oluşturulan silüet profili beyaz alan ile neredeyse eşit derecede tasarlanmıştır. Bu durum afişin tamamındaki görsel titreşimi artırmakta ve dikkati Dylan profili kesişimine odaklanmayı sağlamaktadır” (Heller, 2004, s. 287). Dolayısıyla afişte yer alan beyaz alan, sadece minimalist anlayışın “az çoktur” söyleminde olduğu gibi ayrıntılardan arındırılarak tasarlanmış bir alan değil; aynı zamanda silüet ile kesişim yeri olarak bir kavramı anlatması bakımından da değerlendirilmiştir.

Tasarımın nesnel, akılcı, okunabilir, işlevsel olmasını savunan Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil hareketleri Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser gibi kişisel yaklaşımlara sahip geç modern tasarımcıların üzerinde etkisini sürdürse de 1980’lerden itibaren

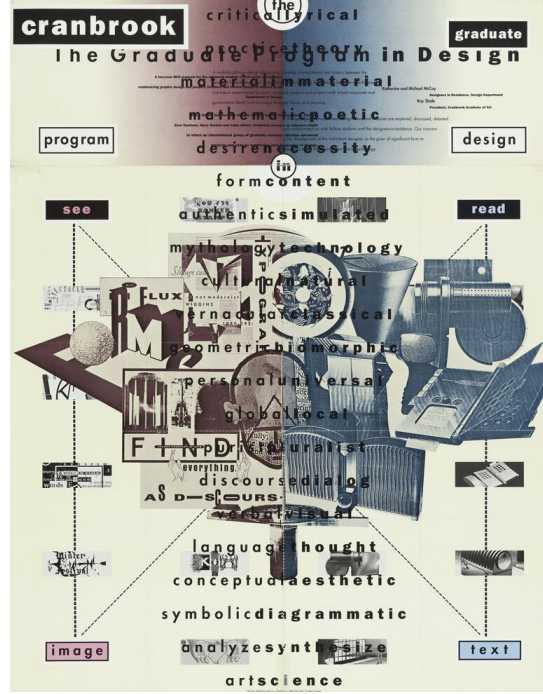
‘işlevsellik’, ‘okunurluk’ ve ‘anlaşılabilirlik’ ilkelerinin tamamen sorgulandığı, hatta reddedildiği yeni bir döneme girilir.

### 3. Postmodernist Tasarım Anlayışlarında Beyaz Alanın Okunabilirlik Rolü

Emil Ruder ve Armin Hofmann’ın öğrencisi olan Wolfgang Weingart, Yeni Dalga ya da İsviçre Punk olarak da bilinen tasarım hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. Weingart başta hocası Emil Ruder olmak üzere İsviçre Tipografik Stil hareketinin tipografiye ve sayfa düzenine karşı katı olan bakış açılarını eleştirmiştir. Yeni Dalga hareketinde “aşırı harf aralıklarının [boşluklarının], eğim, ağırlık, boyut ve tekrarı baskı alanındaki güçlü hakimiyetiyle birleştiren Weingart, ustalarının rasyonel tipografi yöntemlerini söküp atar. [...] Harflerin arasında artan boşluklar koyduğumuzda, kelimelerin veya kelime gruplarının daha grafik bir anlatıma eriştiğini ve mesajı anlamının okumaya, tahmin ettiğimizden daha az bağımlı olduğu” (Armstrong, 2012, s. 77) düşüncesini vurgulamıştır.

Weingart’ın, *okunaklı olan bir mesajın anlaşılamayacağı gibi okunaksız olan bir iletinin ise anlaşılabilirliğini* vurguladığı bu tasarım anlayışı, sadece modern tasarım hareketlerinin doğrularını sorgulamakla kalmaz, modern ve postmodern tasarımcılar arasında da bir savaşın başlamasına neden olur. “1980 ve 1990’lı yıllar arasında modernist ve postmodernist tasarımcılar arasında bir savaş patlak verdi. Modernistler okunaklılığın grafik tasarımın temel öğelerinden biri olduğunu savunurken, postmodernistler ise görsel etki için okunaklılığın feda edilebileceğini savunmuşlardır” (Armstrong, 2012, s. 146). Postmodernist tasarımcılar, modern tasarımcıların *okunaklı (legibility)* tasarım anlayışına karşı *okunabilir / okuturluk [readability]* tasarım anlayışını koymuşlardır. Araştırmaya ilişkin modern sonrası dönemde ana eksen, iletişimin görsel ifadesinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın tasarımcılar tarafından *anlam* yüklenen bir değere sahip olduğudur. Bu açıdan bakıldığında yazı, sadece bir metin değil, aynı zamanda görsel bir unsurdur. Metinde ne yazdığı dizimsel; nasıl yazıldığı ise, anlamsal boyuttur. Bu, *nasıl söylendiği* ile ilgili olan *okunabilirlik* ve *ne söylendiği* ile ilgili olan *okunaklılık* arasındaki farkı oluşturur. “İlk bakışta aralarında bir fark yokmuş gibi algılanan okunabilirlik ve okunaklılık kavramlarını Dan Friedman, iki farklı terim olarak ele almıştır. [...] Dan Friedman, okunaklılığı etkin, nitelikli, açık seçik ve basit anlatım biçiminin bir özelliği, okunabilirliği ise; kişide zevk ve ilgi uyandıran, akla hitap eden özellikler olarak tanımlamaktadır” (Akgül, 2008, s. 88). Bir tasarım hareketinin etrafında birleşmekten çok kişisel bakış açılarından ve sezgilerden doğan bireysel ifadelerin tasarımı yönlendirdiği bu dönemde, *okunabilir beyaz alana* metnin tasarım yüzeyi üzerindeki kurgulanışı olarak anlamsal boyutta rastlanabilir. Bu anlamsal boyutta beyaz alan, metnin yüzey üzerindeki düzenlenişi ile metnin içeriğine/söylemine ifade edilmek istenilene katkıda bulunur. Metindeki “Nesnel iletişim, ertelenmiş anlamlar, gizli öyküler ve alternatif yorumlarla zenginleştirilir [böylece yazı] yalnızca okunan değil, aynı zamanda gözlemlenen bir görsel dil durumuna gelir”

(Armstrong, 2012, s. 83). Bu anlayışın en başat örneklerinden biri ise Weingart'ın tasarım fikirlerinden etkilenen, Cranbrook Sanat Akademisinde eğitim veren Katherine McCoy'un 1989 yılında Cranbrook lisansüstü tasarım eğitiminin tanıtımı için tasarladığı “Gör – Oku” afiş çalışmasıdır (Görsel 9).



Görsel 9. Katherine McCoy, Gör Oku, 1989, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://cultureofdesign.files.wordpress.com/2014/04/figure-1.jpg>).

Yazının böylesi bir görsel dil oluşturduğu tasarımı için McCoy şu ifadeleri kullanmaktadır: “Genellikle izleyicinin resimleri ‘gördüğünü’ ve yazıları da ‘okuduğunu’ varsayalım, ancak bu model, metni ‘görme’ ile, görseli ise ‘okuma’ ile bağdaştırıyor” (Armstrong, 2012, s. 95). Katherine McCoy’un Cranbrook Sanat Akademisi için tasarladığı afişin içeriğinde “Yakın tarihli öğrenci işlerinden yapılmış bir fotografik kolajın üzerine birbiriyle çeliştiği düşünülen değerlerin bir listesi ve bir iletişim kuramı diyagramı yansıtılmış. Kırmızı ve mavi renkler afişi dikine kesmekte olup afişin ortasında perforaj vardır, bu da afişin ortasından yırtılıp bir bölümünün cevap kartı olarak kullanılmasına imkân sağlamaktadır” (Poynor, 1995, s. 71/2). Denilebilir ki Katherine McCoy’un afişinde görülen kırmızı-mavi, biçim-içerik, görüntü-yazı, sanat-bilim gibi ‘zıtlıklar’ perforaj kullanımıyla birbirinden ayrılabilen – tamamlayabilen bir anlam kazanmıştır. Bu anlam, ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişkiyi *rastgele* olarak tanımladığı durum üzerinden değerlendirilebilir. *Anlam veren* ile *anlam kazanan* arasındaki ilişkinin rastlantı olduğunu dile getiren Saussure, bu durumu bir örnek üzerinden açıklamaktadır.

*Saussure için dilbilimsel işaretin en rahatsız edici yönü rastgeleliğiydi. [...] İşaret'in kimliği işaretin kendisinde yatmaz, ancak diğer işaretlerle olan ilişkisiyle belirlenir. 'At' sözcüğünün sesi ancak dildeki diğer seslerin karşısında tanınabilir: at; ot, it, et vb.den farklıdır. Aynı zamanda 'at' kavramı ancak diğer kavramların karşısında kimlik kazanır, inek, antilop ve midilli gibi. Böylece bir işaretin 'anlam'ının kendi varlığı içinde olmadığını, çevresindeki sistem tarafından üretildiğini anlıyoruz. (Lupton, E. ve Miller, J. A., 1991, s. 46/1)*

Dolayısıyla Katherine McCoy'un afiş tasarımındaki kavramların 'zıt'lığı da Saussure'ün anlam veren ile anlam kazanan arasındaki kurduğu bağlantıyla ilişkilendirilebilir. Tasarımda yer alan *matematiksel – şiirsel, tutku – gereklilik, kültürel – doğal, geometrik – biomorfik, sanat – bilim* gibi kavramlar birbirini tanımlayan bir çerçevede tasarlanmıştır. McCoy bu kavramları *görmek* ile *görüntü*, *okumak* ile *yazı* ana başlıklar altında tanımlarken, diyagonal çizgilerle de *görmek* ile *yazıyı*, *okumak* ile *görüntüyü* birbiriyle bağdaştırmaktadır. Tasarımın kurgulandığı zemin, Saussure'ün *kavramların çevresindeki sistem tarafından üretildiği dilsel bir evren* niteliğinde olduğu söylenebilir. Buradan hareketle 'dil'i birbirine bağımlı, rastgele yapılardan oluşan bir ağ görüntüsünü çağrıştıran McCoy'un tasarımındaki beyaz alanın da *okunabilirlik* katmanlarından oluşan tasarım söylemine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılabilir.

David Carson, *okunabilir katmanlı tasarımlarında*, beyaz alanın rolünün değerlendirilebileceği bir diğer önemli tasarımcıdır. Hayatında sörf sporunun önemli bir yeri olan Carson tasarımlarında, modernist tasarım anlayışındaki grid sistemi kullanımına, geleneksel ve tutucu düzenlemeye, okunurluk kurallarına ve görsel hiyerarşiye karşı eleştirel bir anlayış ile yaklaşmıştır. Bu yaklaşımı ile okunurluğu yıkarak okuyucuyu iletişime dahil etmeye çalışmıştır. Okunaklı olan bir mesajın anlaşılabilir olduğuna şüpheyle yaklaşan Carson, "Bu durumu örneklerken, okuduğu ve diğer makalelerden çok da farklı olmayan bir makaleyi dingbats (Görsel 10) kullanarak yeniden yazar. Bu hâliyle makale okunamaz haldedir, ancak okumak istenirse herhangi bir fonta çevrilerek okunabilir ama 'buna gerçekten değmez' anlayışındadır" (Yıldırım, 2012, s. 87).



Görsel 10. David Carson, Bryan Ferry Dingbats Makale, 1994, Dergi Tasarımı

(Kaynak: <https://medium.com/@yopaulmiranda/david-carson-surfing-the-unconventional-waves-of-zapfs-dingbats-52a520186c64>).

Carson'un *deneysel tasarımlar* olarak değerlendirdiği, Rolling Stones'a rakip bir müzik dergisi olan *Ray Gun* dergisi tasarımlarında beyaz alanın okunabilir katmanlardaki rolü dikkate değerdir. Derginin kapak ve sayfa tasarımları içeriği biçim ile yansıtan mesajın aktarımına ilişkin eleştirel bir yaklaşımla okuyucuyu iletişime zorlayan tasarımlar niteliğindedir. Carson, *Ray Gun* dergisinin kapak ve iç sayfa tasarımlarında modernist tipografik anlayışın başlık ve/veya metin bloklama (sağdan, soldan ya da ortadan blok) düzenine karşı bir tavır sergilemiştir (Görsel 11, Görsel 12). Okunurluğu geri plana iterek okuyucuyu iletişime dahil eden Carson'un tasarım dilinde,

*metinlerin satır uzunluğu ve satır arası boşluklar tasarımın gerektirdiği ölçüde değiştirilebilmektedir. Paragraf ise içten ya da dıştan başlatılabilmektedir. Görsel unsurların bütünlük içerisinde olması sadece metinlerin kendi içinde bloklanması değil diğer görsel öğeleri de içine almaktadır. Sayfa üzerinde tipografik her unsur diğer görsel biçimlerle etkileşim halindedir; bir bütün olarak tasarım disiplini içerisinde çözümlenir* (Karaduman, 2007, s. 81).



Görsel 11. David Carson, *Ray Gun Magazine*, 1994, Dergi Tasarımı

(Kaynak: <https://coverjunkie.com/magazines/raygun/>).





Görsel 12. David Carson, Ray Gun Magazine, 1993, Dergi Tasarımı

(Kaynak: Karaduman, 2007, s. 82).

Bu bakımdan Carson'un Ray Gun dergisindeki tasarımlarında beyaz alan, günlük hayatta karşılaşılan görsel ve işitsel enformasyonun yoğunluğunun yarattığı kargaşanın tasarlandığı bir yüzey olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda modernizmdeki beyaz alanın işlevsel olarak kullanımı, David Carson'un tasarımlarında sörf için vazgeçilmez olan dalgaların oluşturduğu kaotik bir alan niteliğindedir. Bu niteliği ile birlikte David Carson'un tasarımları Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil'in nesnel tasarım anlayışına karşı eleştirel bir tutumda olduğu söylenebilir.

Ülkemizde ise Bülent Erkmén, tasarladığı birçok grafik ürünü ile modern sonrası Türk grafik tasarımında önemli bir yere sahiptir. Dergi tasarımı, afiş, kitap, sergi tasarımı, müzik gruplarına albüm kapakları ve kurumsal kimlik tasarımları gibi alanlarda tasarımlar yapan Erkmén'in, 1988 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Norveçli caz saksafon sanatçısı Jan Garbarek'in konseri için tasarladığı afiş (Görsel 13), modern sonrası beyaz alanın okunabilirlik rolü üzerine değerlendirme yapılabilecek örneklerden biridir.



Görsel 13. Bülent Erkmén, Jan Garbarek, 1988, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466593301432112104.pdf>).

Erkmen'in Jan Garbarek afişi hem dilin sessel yapısının tipografik bir görüntüye 'resim'e dönüşmesi hem de tasarımın gereksiz ayrıntılardan arındırılarak beyaz alanın yoğun kullanımı bakımından değerlendirilebilir. Erkmen'in tasarımda kurguladığı tipografik dil, Saussure'ün gösteren ile gösterilen arasındaki rastgele ilişkiye bir müdahale niteliğindedir. 'Dil'i tipografi aracılığıyla görüntüye dönüştürdüğü Erkmen'in tasarımında, "sözlü dil ve yazılı dil arasında varolan zorunsuz ilişkiye yapılan müdahaleyle, kendisinin bir üst katmanı olan tipografi devreye girdiğinde gösterenden gösterilene dönüşen 'yazı' ile asıl gösterilen olan 'caz müziği' kavramı arasında yeni ve sözel dilin kendisine gönderme yapan bağ" (Dündar, 2005, s. 116) kurgulanmıştır. Dolayısıyla dilin (sözün) yazı ile arasındaki zorunsuz ilişkiye müdahale edildiği tasarımda, sesin tipografik kurgu ile görüntüye dönüşerek sanatçı ismi ve müzik türü arasında bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Bu ilişki içerisinde beyaz alanın sesin kurgulanacağı *sessiz bir zemin* olarak değerlendirildiği sonucuna ulaşılabilir.

Postmodernist tasarım anlayışında bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın tasarımcılar tarafından okunabilirlik üzerinden çözümlendiği örnekler çoğaltılabilir. Bireysel ifadelerin ve sezgisel yöntemlerin yarattığı kişisel tasarım dillerinin çeşitliliği, beyaz alana yaklaşım biçimlerinin çeşitliliğini doğru orantıda etkilemektedir.

#### 4. Sonuç

Tasarım yüzeyindeki metin ve görseller, bir tasarımın temel yapı taşlarıdır. Fakat tasarıma konu olan bilginin, duygunun algılanabilmesi için sadece metin ve görsellerden oluşan 'basılı' alanların düzenlenmesi yeterli değildir. Baskı alanları gibi beyaz alan da gerek modern tasarım hareketleri kapsamında, gerekse modern sonrası tasarım anlayışlarında dikkatle üzerine düşünülen önemli bir tasarım elemanı niteliğindedir.

Modern tasarım hareketlerinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alan, -deyim yerindeyse-tasarım yüzeyinin akciğeri olarak nitelendirilen, izleyicinin/okuyucunun tasarıma konu olan mesajı algılamak için nefes alabileceği, dolaşabileceği ve rahat hareket edebileceği bir alan gereksinimini karşılamaktadır. Beyaz alanın tasarıma konu olan mesajın anlamına yönelik bu işlevsel rolü okunaklılık ile ilişkilendirilmektedir. Beyaz alan, tasarım alanındaki diğer yapı taşları gibi okunaklılığa hizmet eden teknik ve mekanik bir yapının/olgunun temsilidir.

Postmodernist dönemde ise teknik ve düşünsel alandaki gelişmeler 'anlam'ın, 'gerçek'in varlığına, ne olduğuna ilişkin sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla görsel iletişim tasarımında da tasarımcıların, tasarıma konu olan mesajın anlamını sorgulamasına, üzerinde tekrar düşünmesine, içeriği yeniden üretmesine neden olmuştur. Tasarımcının bu anlam yönetim sürecinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alan 'söz', 'cümle', 'kelime' vb. tipografik bir öge

olarak davranmaktadır. Bu haliyle anlamsal bir yapının temsili olan beyaz alan okunabilirlikle ilişkilendirilmektedir. Çünkü beyaz alanın barındırdığı ‘anlam’ teknik olarak düzenlenen okunaklı bir yapıdan, okunabilir çok katmanlı bir temsile dönüştürülmüştür.

Sonuç olarak modern tasarım hareketlerindeki nesnellığı, sadeliği ve anlaşılabilirliği temel alan anlayışlar, bir tasarım elemanı olarak beyaz alanı izleyici odaklı ve mesajın doğru iletilebilmesi için düzenlenen *okunaklı* bir yapıda ele almışlardır. Özellikle tasarımların formüllere dayandırılması, kişisellikten uzak olması ve kendini tekrar eden sonuçlar üretmesi bakımından modern sonrası tasarımcıların getirdiği eleştiriler, beyaz alana da yüklenen anlamın içeriğini etkilemiştir. Okunaklılığın sorgulandığı modern sonrası tasarımlarda tasarımcı, beyaz alana tasarımdaki içerik ile ilişkili *okunabilir* bir anlam yüklemiştir. Modern tasarımda ne yazıldığı ve nasıl yazıldığı arasındaki ilişki tasarımın işlevsel, okunaklılık zemininde bütünleşirken, modern sonrası tasarımda ne söylendiği ve nasıl söylendiği olarak ele alınmaktadır. Bu bakımdan yirminci yüzyıl görsel iletişim tasarımında bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın serüveni, içeriğini dizimsel ve anlamsal boyutun oluşturduğu bir yolculuktur. Beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak tasarım tarihindeki bu yolculuğu, güncel tasarım anlayışları kapsamında değerlendirilmeyi de beklemektedir.

### **Kaynakça**

- Akgül, R. F. (2008). *1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*. Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Armstrong, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar*. (çev. M. E. Uslu). İstanbul: Espas Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brockmann, M. J. (1996). *Grid System in Graphic Design*. İsviçre: Niggli Press.
- Çulha, D. (2010). *Tom Stoppard’ın Oyun Afişlerinin Tasarımında Stratejik Bir Yöntem Olarak İroni’nin Kullanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Dündar, B. (2005). *Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Karaduman, B. (2007). *Bir Derginin Görsel Kimlik Tasarımında Biçim ve İçerik İlişkisi Açısından Tipografinin Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Kılıçkaya, E. E. (2007). *Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar*.  
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Lupton, E. & Miller, J. A. (1991). Yapısalçılık ve Tipografi. (çev. M. Haydaroğlu). *Grafik Sanatlar  
Üzerine Yazılar*, 46, 1 – 4. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447099483448650254.pdf>  
adresinden 20 Mart 2023'te alınmıştır.

Meggs, B. P. ve Purvis, W. A. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. ABD: John Wiley &  
Sons Inc.

Poynor, R. (1995, Eylül). *Katherine McCoy*. (çev. M. Haydaroğlu). *Grafik Sanatlar Üzerine  
Yazılar*, 71, 1 – 4. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447102626907965038.pdf>  
adresinden 20 Mart 2023'te alınmıştır.

Ruder, E. (1977). *Typography A Manual of Design*. İsviçre: Niggli Press.

Tschichold, J. (1998). *The New Typography*. ABD: University of California Press.

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

Yıldırım, A. (2012). *Tipografinin değişen yüzü; Post Tipografi ve Post Tipografik Font Tasarımı*.  
Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Weill, A. (2008). *Grafik Tasarım*. (Çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.