

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlilik Tezi olarak sunduğum “**1980’lerden Günüme Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Rahşan Fatma AKGÜL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Grafik Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik öğrencisi Rahşan Fatma AKGÜL'ün "1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism) konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 24/06/2008 tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: **AKGÜL**

Adı: **Rahşan Fatma**

Tezin/Projenin Türkçe Adı: **1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)**

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: **Deconstructivism in Graphic Design from 1980s to Present**

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: **D.E.Ü.**

Enstitü: **G.S.E.**

Yıl: **2008**

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: 167

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 109

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Prof. Dr.**

Adı: **H. Yakup**

Soyadı: **ÖZTUNA**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Yapıbozumculuk

1- Deconstruction

2- Postmonderizm

2- Postmodernism

3- Modernizm

3- Modernism

4- Grafik Tasarım

4- Graphic Design

5- Derrida

5- Derrida

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

“1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstruction)” tez başlığı ana sorunsalı ‘nı temel almış bu araştırmada, tasarımın tarihsel sürecinde teori ile buluşma noktalarından biri olan Yapıbozumcu grafik tasarımın dününe ve bugününe ilişkin saptamalar yapılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Yapıbozum ve öncesinde dilbilim ve felsefe kaynaklı kuramsal çözümler araştırılarak izlenen yolda Derrida ve öncesine ilişkin gerekli veriler elde edilmiştir. Bu veriler vasıtası ile Yapıbozumcu düşüncenin tasarım öncesi göstermiş olduğu gelişim araştırılmıştır.

Sonraki bölümlerde ise, dil temelli Yapıbozumcu sürecin grafik tasarımdaki öncüllerini yakalayabilmek için Modernizm ve Modernist akımlar noktasından yola çıkarak araştırmaya yön vermek uygun görülmüş ve beraberinde benzerliklerden yararlanılarak Postmodernist süreçte grafik tasarımda ortaya çıkan yeni söylemler ve Yapıbozuma değinilmiştir. Bu bölümlere ilişkin elde edilen bulgular, Modernist akımların o ya da bu şekilde Postmodernist ve buna bağlı Yapıbozumcu süreci gelecekte yapılandırma adına gerekli donanımları içlerinde barındırdıkları yönündedir.

Bu yapılandırmaya bağlı olarak, Postmodernist ve Yapıbozumcu sürecin grafik tasarımı için elde edilen verilerinin toplamı, Postmodernist grafik tasarımın Modernist grafik tasarımdan kendini ayırdığı durumlarda bile ondan beslendiği yönünde olduğudur. Tarihsel süreçte kendine özgü organik yapısı gereği bireysellik ve kimlik anlamında özgür ifade biçimlerini kullanarak, tasarımcının çözüm isteyen problemler karşısında radikal tavırlar geliştirmesini sağlamıştır.

ABSTRACT

In this research; entitled "Deconstructivism In Graphics Design; From 1980s to Present", various resolutions have been made concerning design and one of its theoretic intersections with Deconstructivist graphic design throughout its own history.

In the first section of this thesis, data on Derrida and predecessors were collected in the light of the theoretical analyse about Deconstruction, Linguistics and philosophy. Through the data obtained, the evolution of the Deconstructivist idea before it's junctive with design is evaluated.

In the following sections of this study, Modernism and Modernistic trends are exammed to understand the antecedents of -linguistic-Deconstructive process in Design. And benefiting from the similarities in the Postmodernist period, recent trends and Deconstruction are discussed. Findings on these sections give rise to the idea that Modernist trends "somehow" had the required potential to structure Postmodernist and eventually Deconstructive processes in the following period.

Based on this structure, all of the acquired evidence points the fact that Postmodernist graphic design fed from modernist graphic design, even when it isolates itself from its modernist counterpart. Throughout the history, because of its unique and organic structure; using its free ways of expression in terms of individualism and identity, Postmodernist design gave strength to designers in developing radical attitudes for the problems waiting to be solved.

ÖNSÖZ

Çağın her dakikasına farklı bir pencere açan grafik tasarıma yönelik bir pencere de bu araştırma vasıtası ile açmış olmanın umuduyla... Teori ile grafik tasarımın, tarihsel süreçte birçok noktada buluşması olmuştur. Bu araştırmanın problem cümlesinde adı geçen Yapıbozumcu teoride, çağdaş bir söylem olması itibari ile bu buluşmaların en yakın örneklerindedir.

Söz konusu olan bu çalışmada, tez konusunun belirlenmesine ilişkin, yol göstericiliğini ve katkılarını esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA'ya, çalışmanın sağlam bir temel üzerine oturmasını sağlayan ve her cümlesinde ayrı bir emeği olan ve engin hayat tecrübesini paylaşmaktan çekinmeyen Sayın Ahmet ERİNANÇ'a, göstermiş oldukları anlayıştan ve emeklerinden dolayı Sayın Prof. Ulufer TEKER ve Sayın Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, mucizelere inanmamı sağlayan Sayın Hanife GÜRBULAK başta olmak üzere, benden güler yüzlerini ve yardımlarını esirgemeyen Sayın Filiz AYGÜN, Nergis DOĞAN ve tüm Güzel Sanatlar Enstitüsü personeline teşekkür ederim.

Ayrıca araştırmanın yazımına yönelik, gerekli motivasyonu sağlamamda yardımları olan ve aynı zamanda yükümü hafifleten arkadaşlarım Arş. Gör. Fuat AKDENİZLİ, Arş. Gör. Ceren BULUT, Esin AKYILDIZ, Özlem TOKASLAN ve Emel YURTKULU' na teşekkürlerimi sunarım.

Attığım her adımda ve her konuda benden destek ve yardımını hiç esirgemeyen bu uğurda yaşam şartlarını değiştiren, emeklerini asla ödeyemeyeceğim annem Zeynep AKGÜL ve babam Şahin AKGÜL'e, uzakta da olsa her zaman yanımda olduğunu verdiği destekle hep bildiğim kardeşim H. Murat AKGÜL'e, maddi manevi varlığı ile bu yolu benimle kat eden eşim Süleyman ATANISEV'e, ve küçük omuzları ile bana destek olmuş biricik kızım Yağmur Çiçek ATANISEV'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Rahşan F. AKGÜL

İÇİNDEKİLER

1980'LERDEN GÜNÜMÜZE GRAFİK TASARIMDA YAPIBOZUMCULUK (DECONSTRUCTIVISM)

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

YAPIBOZUMCU ANLAYIŞIN EVRİMİ

1.1. Yapıbozum Öncesi Süreç.....	4
1.1.1. Yapısalcılık ve Saussure.....	4
1.1.2. Göstergebilim (Semiyojoloji).....	8
1.2. Derrida ve Yapıbozum Anlayışı.....	13

2. BÖLÜM

GRAFİK TASARIMDA MODERNİST SÜREÇ VE YAPIBOZUMCULUK

2.1. Modernist Grafik Tasarım ve Postmodernist Grafik Tasarıma Geçiş Süreci	23
2.1.1. Kübizm.....	31
2.1.2. Fütürizm.....	38
2.1.3. Dadaizm.....	46

2.1.4. Konstrüktivizm.....	55
2.1.5. Bauhaus.....	62

3. BÖLÜM

3.1. GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİST SÜREÇ VE YAPIBOZUMCULUK.....	67
3.2. GRAFİK TASARIMDA YAPIBOZUMCULUK.....	99
3.3. UYGULAMA PROJESİ.....	140
SONUÇ.....	149
KAYNAKLAR.....	156

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1. Cezanne, "Avignon' lu Kadınlar", 1907
Resim 2. George Braque, "Gitar ve Akordeon", 1908
Resim 3. Juan Gris, "Pears and Grapes on a Table", 1913
Resim 4. Fernand Leger, "The City", 1919
Resim 5. Marinetti, "Zang Tumb Tumb Kapak", 1912
Resim 6. Marinetti, "Zang Tumb Tumb İç Sayfalar", 1912
Resim 7. Lacerba'dan bir sayfa, 1914.
Resim 8. Carlos Carra, "Words-in Freedom." Lacerba'dan bir sayfa, 1914.
Resim 9. Depero, "Futurista", 1927
Resim 10. Depero, "Yazının Sesi", 1915
Resim 11. Depero, "Futurista" (iç sayfalar), 1927
Resim 12. Tristan Tzara, "Dada 6 (Bulletin Dada)", 1920
Resim 13. Tristan Tzara, "Dada Phone No:7", 1920
Resim 14. Tristan Tzara, "Dada No:3", 1920
Resim 15. Tristan Tzara, "25 Poemes", 1917
Resim 16. Hannah Höch, "Grotesk", 1963
Resim 17. Hannah Höch, "Made for a Party", 1936
Resim 18. Kurt Schwitters, "Merz", 1924
Resim 19. Kurt Schwitters, "Merz 163", 1920
Resim 20. Kurt Schwitters, "Merz", 1924
Resim 21. Kurt Schwitters, "Merz", 1924
Resim 22. Roul Haussmann, Tatlin at Home, 1920
Resim 23. El Lissitzky, "Beat the Whites with the Red Wedge", 1919
Resim 24. El Lissitzky, "Foto Auge", 1929
Resim 25. El Lissitzky, Vesch (Nesne) dergisi kapak tasarımı, 1922
Resim 26. El Lissitzky, El Lissitzky Sergisi broşür, 1923
Resim 27. Tas: A. Rodchenko, Metin: V. Mayakovsky "Devlet Malzeme Ofisi için Gazete İlanı", 1923
Resim 28. A. Rodchenko, "Leningard Devlet Yayıncıları için Afiş", 1925
Resim 29. Fitz Schleifer, "Bauhaus Ausstellung", 1923

- Resim 30. Herbert Bayer, “Bauhaus” Magazine, 1928
- Resim 31. Moholy Nagy, “Bauhaus Sergi Kataloğu Kapağı”, 1919- 1923.
- Resim 32. Moholy Nagy, “Fotoplastik”, 1926
- Resim 33. Valter Gropius, Bauhaus Binası (ön), Dessau, 1925 -6
- Resim 34. Herbert Bayer, “Bir Konferans için Afiş” , 1926
- Resim 35. Herbert Bayer, Tipografik Sergi Afişı, 1928
- Resim 36. Otto Baumberger, “Bir uçak gösterisi için afiş”,1932
- Resim 37. Otto Baumberger, “Eğitimli müşteriler Globus’ a gider”, 1934
- Resim 38. Emil Ruder, “Afiş” ,1956
- Resim 39. Emil Ruder, “Kapak Tasarımı” ,1976
- Resim 40. Armin Hofmann, “Giselle” ,1959
- Resim 41. Armin Hofmann, “Afiş”, 1954
- Resim 42. Wolfgang Weingart, “Diadacta Eurodidac”, 1980-81
- Resim 43. Wolfgang Weingart, “Kunsthalle Basel Kunstcredit”, 1977
- Resim 44. Wolfgang Weingart, “Takvim”, Nr. 3, 1971- 1972
- Resim 45. Wolfgang Weingart, “Typography as (painting)”, 1971-1974
- Resim 46. Wolfgang Weingart, “Tipografik Yöntem” Nr. 5.
- Resim 47. Dan Friedman, “Space Afiş”,1976
- Resim 48. Dan Friedman, “Typografische Monatsblätter, No.1. Dergi Kapağı”,1971
- Resim 49. April Greiman, “Üç Aylık Tasarım”, 1986
- Resim 50. April Greiman, “Modern Sanat Müzesi Sergi Afişı”,1988
- Resim 51. April Greiman, “Cal Arts Viewbook”, 1979
- Resim 52. April Greiman and Jayme Odgers, “Wet Dergi Kapağı”, 1979
- Resim 53. Promosyona Yönelik Afiş, Sex Pistols, 1977
- Resim 54. Ripped and Torn Fanzin Kapağı, 14. sayı 1978
- Resim 55. Jamie Reid, “God Save the Quin Single Kapağı”, Sex Pistols, 1977
- Resim 56. Jamie Reid, “Never Mind The Bollocks Here’s the Sex Pistols Albüm Kapağı”, 1977
- Resim 57. Katherine McCoy, “Tasarımda mastır Programı”, Cranbrook Akademisi, 1988
- Resim 58. Katherine McCoy, “Fluxus Afiş”, 1989
- Resim 59. Allen Hori, “Typography as Discourse Etkinlik Afişı”, 1989

- Resim 60. Neville Brody, “F. State’ in uygulaması State yazı karakteri harf yapısı afişi”, 1991
- Resim 61. Neville Brody, “Fuse Afiş”
- Resim 62. Neville Brody, “The Face”, No.23, 1982
- Resim 63. Neville Brody, “Grafik sanatları mesajı Afişi”, 1992
- Resim 64. Zuzana Licko, “Emigre Kapak No.4”, 1986
- Resim 65. Tasarım: Rudy Vanderlans, Tipografik Tasarım: Barry Deck, “Emigre No.19”, 1991
- Resim 66. Tasarım: Rudy Vanderlans, Tipografik Tasarım: Barry Deck, “Emigre No.19”, 1991
- Resim 67. Why Not Associates, ”Festival Afişi”, 1993-1994
- Resim 68. Andy Altmann, “Kişisel Çalışma” , 1993-1994
- Resim 69. Studio Dumbar, “Performans Afişi”, 1987
- Resim 70. Studio Dumbar, “Zeebelt Tiyatrosu”, 1986
- Resim 71. Studio Dumbar, “Seminer serisi için Afiş”, 1989
- Resim 72. Tasarım: Martin Venezky “Ray Gun No.19”, 1994
- Resim 73. Fotoğraf: Stefan Ruiz, Tipografi: Calef Brown, “Ray Gun No.11”, 1994
- Resim 74. David Carson, “Trek Kitap Kapağı”, 2003
- Resim 75. David Carson, “Beach Culture Dergisi Kapağı”, 1990
- Resim 76. Jeffery Keedy, “Gösteri Programı” 1988
- Resim 77. Jeffery Keedy, “Cam elyafı çalışmaları etkinliği afişi”, 1984
- Resim 78. Edward Fella, “Fella’ nın Seattle’ daki Seminer Afişi ön ve arka”, 2006
- Resim 79 . Edward Fella, “Polaroid Fotoğraflar Alfabe”, 1990- 2005
- Resim 80. Edward Fella, “New York Times Kitap Eleştirisi Yazı Karakteri”, 1999
- Resim 81. Allen Hori, “Çağdaş Müzik Festivali Afiş”, 1990

GİRİŞ

Felsefe ve sanat, dünyayı farklı bir pencereden kavramanın biçimleridir. Bu iki kavram, birbirinden bağımsız gibi göründükleri durumlarda bile, aslında özünde ortak bir kökene sahiplerdir. Grafik tasarım da, bu ortak özü dikkate almıştır. Çünkü tüm algılamaların, tarihsel deneyimlerin, disiplinler arası etkileşimin, sanatsal yeniden biçimlendirmelerle varolmasını amaçlayan bir grafik tasarım, teori ve grafik tasarımın ortak temel öğelerini taşıması koşuluyla karşılaşılabilecektir.

Grafik tasarım, kendisini her daim yaşamla iç içe tutmuş ve pratiklerini teoremlerle geliştirmiştir. Bu anlamda tek bir öğrenme yöntemi ve felsefesinde bünyesinde barındırmayacaktır. “1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)” tez başlığı ana sorunsalı taşıyorsa da; bu grafik anlayışının öncesi ile bugünü arasındaki senteze ulaşmaya çalışılacaktır.

Bu aşamada, yapılan araştırmada, sözü edilen problematiğin, yapısında saklı kalan gizillerin, kuramsal olarak çözümlenmesi, amacın sac ayaklarından birini oluşturacaktır. Amacın ikinci sac ayağında – Derrida felsefesinde “muhibir” diye merkezlenen çeşitli kışkırtıcı algılamaları – Yapıbozumcu grafik tasarımların öncesi verilerek, günümüz görsel algılamalarını etkileyip etkilemediği, etkilediyse hangi oranda olduğu araştırılacaktır. Bununla birlikte, grafik tasarımın teori ile buluşmasında hangi itici güçlerin etkileşime yol açtığı irdelenecektir. Bu iki disiplin arasında kurulan bağın araştırılması; araştırmanın amacını ve buna bağlı olarak önemini belirleyecektir. Yani Derrida “*felsefe her halde, deliliğe en yakın noktada, delirme kaygısı için bir tesellidir*” derken, acaba, Postmodernizm ile birlikte, modern aklın aynasından geçen grafik tasarımcılar, hangi bilinemezliği yaşayacaklardır? Ve yeni yaşamın bol silüetli, belirsiz problemlerine çözüm ararken, girecekleri delirme süreçlerini Yapıbozumculuğun belirleyiciliğiyle mi (!) dolduracaklardır?

Belirsiz olanlar, her zaman için belirli olanlara göre daha zor anlaşılır durumlardır. Yapıbozumcu anlayışın, Postmodernist süreçte önemli bir nokta olduğu göz önüne alınırsa (ki bu önemlilik beraberinde Postyapısalcı düşüncenin

Postmodernist süreçte önemli bir durak olduğu düşüncesine dayanmaktadır), bu aşamada araştırmada en zorlayıcı fakat bir o kadar da önemli olan konu, bütün bu belirsizlikten ortaya bir sonuç çıkarmak olacaktır.

Rasyonalizm'in önemsiz olduğu bir çağda, grafik tasarımın bireysel eforlarla kendisini var ettiği bir görüntüde, aslında teori ile tasarımın birine bu derece yakın bir ilişki içine girmiş olması, eklektisizmin kaçınılmaz etkisi de hesaba katılırsa hiç de yadırganacak bir durum değil, aksine önemsenecek bir pozisyonudur. Bu araştırma, bir anlamda disiplinler arasındaki iletişimi, birbirlerini doğru ya da yanlış yorumlama (!) pahasına da olsa bu birleşimlerin ortaya koyacakları yeni söylemleri açıklayabilme adına bir örnek teşkil etmesi ve araştırmacı hedef kitleyi kışkırtması bakımından önemlidir. Bununla birlikte grafik tasarım adına gelinen yol hesaba katılırsa, bir sonraki sıçramanın ne olacağına ilişkin meraklı bir soruyu da gündeme getirmesi ve bir tahmin yürütmesi bakımından pratik bir yarar sağlaması, genel anlamdaki kışkırtmayı günlük yaşamın tasarımına katacaktır.

Ortaya çıkan düşünce akımlarının ve anlatım biçimlerinin kaynaklarını tam anlamıyla belirlemek ve bu tespitin güvenilirliği ve doğruluğu üzerinde diğer kişilerin birleşmesini sağlamak oldukça zor; hatta olanaksız bir iş gibi gözükmektedir. Çünkü düşünülecek olursa her yöntemin ya da her düşüncenin bir öncesi vardır. Yani her akımın ekseni, geçmişe yani kendinden öncekilere doğru uzanabilir. Bu durumu onaylamak içinse sadece benzerliklerden faydalanmak yeterlidir. Bu düşünceden yola çıkılarak oluşturulan çalışma planında (tez başlığının yönlendirmesi doğrultusunda), Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışının öncesi ve onu hazırlayan oluşumlarla bugünü arasında tarihsel bir dizge kurulmaya çalışılacaktır.

Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışının içinde bulunduğu Postmodernist süreç göz önüne alınırsa, Modernist dönemden söz edilmeden anlatılacak bir konu olmadığı anlaşılacaktır. Postmodernizm ile ilgili kaynaklar araştırıldığında, Modernizm kavramının sıkça kullanıldığı ve karşılaştırmalı olarak kullanılması açısından önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Sonuç olarak Postmodernizm'in,

Modernizm'in ötesi olduğu düşünülürse ve onun modern karşıtı olduğu hesaba katılırsa, Yapıbozum ile direkt bağlantılı olan Postmodernizm'in ne olduğunu anlamak için Modernizm konusunun ele alınması gerekecektir.

Bununla beraber, araştırmanın içeriğinde ele alınacak olan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Bauhaus okulu gibi Postmodern grafik tasarım anlayışına zemin hazırlayan ve örnek teşkil edebilecek yaklaşımların görüldüğü Modernist akımlar ele alınacaktır. Ayrıca, Yapıbozumcu grafik tasarım, Modernist akımlarda görüldüğü üzere kendini dünyaya yorumlama çabası gütmeyen, bunun için çeşitli eylemlerde bulunmayan, amaçlarını ve yargılarını ilan etmeyen ve hatta kendisini Yapıbozumcu olarak tanımlayan bir takipçi kitlesi olmayan, tutarlı ve belirleyici bir 'izm' olmayan düşünme yöntemidir.

Sonuç olarak Derrida, Japon bir arkadaşına yazmış olduğu mektupta "*Yapıbozum ne değildir?*" sorusuna "*Her şeydir*", "*Yapıbozum nedir?*" sorusuna ise "*Hiçbir şeydir*" cevabını verirken, bir yanıt almak isteyenler ve belirleyici bir tanımda ısrar edenlere her ne kadar can sıkıcı bir yanıt olsa da aslında, bunun bir sorgulama süreci olduğunu kısa bir şekilde özetlemektedir. Bu tez, sorgulama sürecinin grafik tasarımdaki karşılığının ne olduğu konusuna verilecek yanıtların bazılarını ulaşmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte bu çalışma, ilerde konu ile ilgili araştırma yapacak kişilere, kaynakların yeterli olmaması nedeniyle ve ilk olmanın zorluğunu yaşatmamak için destek olmayı da ayrıca hedeflemiştir.

1. BÖLÜM

YAPIBOZUMCU ANLAYIŞIN EVRİMİ

1.1. Yapıbozum Öncesi Süreç

1.1.1. Yapısalcılık ve Saussure

“Teori” kelimesi Yunanca “theorema” kelimesinden gelmektedir ve anlamı izlemek, incelemek veya yansıtmaktır. Sözlükte teori, bir bilime ya da bir sanata ait soyut prensiplerin açıklanması olarak tanımlanmaktadır.

Buradan yola çıkarak ileri aşamalarda, tezin içeriğinde grafik tasarım ve görsel iletişime uyarlanacak olan teoriler, Avrupa’da semiyoloji, ABD’de semiyotik olarak bilinen, işaretlerin genel bilimine ait incelemelerden bağımsız hareket etmeyecektir. Çünkü teori pratikten daha farklı bir şey hakkındaki varsayımdır. Araştırmanın konusu olan Yapıbozum, hem tarihsel hem de metodolojik olarak modern yapılanmanın ortaya çıkışıyla ilişkili olan eleştirel bir yazı çeşididir. Metnin (yazının) ikilemi ve çelişkili çatışmasından da kaynaklanan Yapıbozumculuk (Deconstructivism), Martin Heidegger ve Friedrich Nietzsche’nin yaşamın varoluş çatışmalarındaki görüşlerinin öncülüğüne ek olarak; dilbilimci olan Ferdinand de Saussure’ün Yapısalcılığından da ciddi oranda etkilenmiştir.¹

Yapısal Dilbilim, 1857-1913 yılları arasında yaşamış olan Ferdinand de Saussure ile yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Genel Dilbilim dersleri, Saussure’un insan bilimlerinde çağ değiştiren yapısıdır. Bu dönemde dilbilimciler için dil, birtakım dil olgularının toplamı idi ve bunlar ayrı ayrı bir öze sahipmiş gibi tek tek ele alınırdı. Dil çalışmaları, zaman içerisinde bir dilin geçirdiği değişiklikleri incelemek ve bunların kurallarını bulmaktı. Ayrıca,

“dilbilimciler tarihsel araştırmalara, karşılaştırmalı dilbilime, köken bilime ağırlık vermekte, bunu yaparken de dil dediğimiz olgunun kendisinden önce, tekil olgular üzerinde durmayı doğal bulmaktadırlar. Ne var ki yararı ne olursa olsun, bu tür çalışmalar ”kuramsal kaygılara yer bırakmaz” : dil olgusuna ‘nesnel bir gerçekmiş gibi’ doğrudan ulaşılacağı,

¹J.DouglasKneale, “Deconstruction”, <http://litguide.press.jhu.edu/> (Erişim: 12. 09.2007)

onun 'kendi başına var olan, yalın ve tümüyle kavranabilecek bir nesne' gibi ele alınabileceği var sayılır.”²

İşte Saussure’a göre dilbilim konusunda herhangi bir araştırma yapabilmek için, önce dilin ne olduğunu anlamak ve bunu netleştirecek diğer kavramları belirlemek ve bilmek gerekmektedir. 1907-1911 yılları arasında, Cenevre Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği dilbilim dersleri, düşüncesini hep bu arayışın üzerine temellendirdiğini göstermektedir. Genel Dilbilim dersleri (1916), bu derslerde öğrencilerin tuttuğu notlara dayanılarak, ölümünden sonra savaş ortasında yayımlanmıştır. Bu yapıtta Saussure;

“...tümüyle ele alındığında dil yetisinin pek çok biçime büründüğü, karmaşık bir olgular bütünü olduğu görülür. Dil yetisi birçok alana açılır: hem fiziksel, fizyolojik ve anlumsal niteliklidir, hem de bireysel ve toplumsal özelliklidir. İnsana ilişkin olguları kapsayan hiçbir bütüne yerleştiremeyiz onu. Çünkü dil yetisinin birliğini nasıl ortaya çıkaracağımızı bilemeyiz.”³ demektedir.

Bu görüşleri nedeniyle Dilbilim tarihçileri, Yirminci yüzyıl dilbiliminin Saussure kaynaklandığı konusunda hemfikirdirler. Yirminci yüzyıl dilbilim akımlarının ortak noktasını, dilin yapısal özelliği üzerinde durmaları belirler. Sistem ya da yapının ögeye bir başka ifadeyle bütünün parçaya üstünlüğü, ortak çıkış noktalarıdır. Akımlardan hiçbiri, sadece fiziksel özelliklere başvurarak ögeleri tek başına tanımlamayı denemezler; tüm dilbilim okulları, dili bir yapı, bir sistem olarak kabul ederler. Buradan hareketle bir dilin tümcelerinin değerinin tek tek öğelerle değil, bu öğelerin karşılıklı ilişkileri içinde ortaya çıktığını vurgularlar.⁴ Saussure söz konusu düşünceyi şöyle özetler:

“Bir ögeyi yalnız belli bir kavramın birleşimi gibi ele almak yanlış olur. Ögeyi bu yoldan tanımlamak, onu parçası olduğu sistemden ayırmak demektir. Bu, öğelerle başlayıp bunları toplayarak sistemi yaratabileceğimizi sanmak olur. Oysa, tam tersine dayanışık bütünden yola çıkarak bu bütünün kapsadığı öğeleri çözümlene yoluyla elde etmek gerekir.”⁵

²Tahsin Yücel, **Yapısalcılık**, Can Yayınları, 26.s.

³ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev.: Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul, 1998, 31. s.

⁴M. Elif Tüfekçi, “**Yapısalcı yöntem ve uygulama alanları**”, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/fulltext/254.htm> (Erişim: 12. 05. 2008)

⁵Saussure, **a.g.e.**, 166 s.

Yapısalcılık kendini dinleyip kendi varlığı ile eğlenme gibi ben merkezci bir alışkanlık değil, aksine öncelikle başkasını anlamanın nesnel koşullarını oluşturma çabasıdır. Bu çaba onu “gerçeği birbirine bağımlı bir bütün-parça ilişkisi içinde anlama ilkesinden yola çıkan bir öğrenme ve değerlendirme” yaklaşımı yapmaktadır.⁶ Bu açıdan bakıldığında Yapısalcılığın temel yönelimleri hiç de karmaşık değildir. Tahsin Yücel “Yapısalcılık” isimli kitabında Saussure’dan Greimas’a değin, adına yaraşır tüm yapısalcıların yapıtlarında kolaylıkla saptanabilecek bu yönelimleri şöyle özetlemiştir:

“1-Ele alınan nesnenin ”kendi başına ve kendisi için” incelenmesi;

2-Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağlantıdan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;

3-Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;

4-Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince etkisiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunlarında dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;

5-Nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesinin sonucu olarak, “doğaoatesel” değil, “özdekçi” bir tutum izlemesi;

*6-Bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğretisi değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması”.*⁷

Tahsin Yücel’in, üçüncü maddede belirttiği gibi, 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.”*⁸

Saussure, dil (langue) ve sözü (parole) birbirinden ayırmaktadır. Saussure’e göre dil, iletişim amacıyla onu kullanan insanlardan bağımsız, kendine özgü yapısı ve kuralları olan bir sistemdir. Söz ise; bireyin, kişilerin, kelimeleri oluşturmak için

⁶ Yücel, a.g.e., 22. s.

⁷Yücel, a.g.e., 16 s.

⁸Kneale, a.g.e., 1 s

farklı kombinasyonlarda kullandığı seslerdir. Bu sesler, ancak bir düşünceyi aktarmaya giriştiklerinde bir dil olarak ele alınabilirler. Bunu yapabilmeleri için, bir işaretler sisteminin parçası olmalıdırlar. Sayısız sözler, sonuçta bir dil sistemi içinde var olur ve ona uyarlar bu uyum onların arkasında soyut ve toplumsal bir sistemi (dil) işaret etmektedir.⁹

Dili oluşturan bağımsız birimlerin anlamları, daha yüksek bir düzeyde sonsuz sayıda anlam elde edebilmek adına, kelimeleri biçimlendirmek için birleştirilmek suretiyle feda edilmişlerdir. Örneğin; “köpek” kelimesi beş ses birimine sahiptir; k, ö, p, e, k ve bu harfler (k,ö,p,e ve k) yazılış biçimiyle sesleri temsil etmektedir.¹⁰ 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. Bu durum, doğal olarak bir işareti oluşturan, iki temel elementi içermektedir; “gösteren” ve “gösterilen”. Bir kelime, gösteren olarak tanımlanır ve temsil ettiği nesne de gösterilen olmaktadır; çünkü sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler.

“Farklı dillerde göstereni oluşturan sesbirim dizileri farklıdır. İngilizce konuşulan ülkelerde okumak için kullandığınız nesne “book” olarak adlandırılırken Fransa’da “livre”, İspanya’da “libro” ve Almanya’da da bu nesne “buch” olacaktır. Bu durumun ortaya koyduğu şey, Gösteren olan “kitap” ile Gösterilen şey arasındaki ilişkinin tamamen keyfi olduğudur. Ne ses, ne de yazılı biçim nesnenin kendisi ile bir ilişki barındırmaktadır; Nasıl “k” harfi ile dile getirilen ses arasında bir ilişki yoksa, bir kitabı tanımlamak için kullanılan kelime de temsil ettiği nesne ile ilişkilenebilir. İşte anlam ve biçim arasındaki bu ayrılığa “ikilik” denir.”¹¹

Bu kuralı bozan iki istisna vardır, fakat bunları kolaylıkla istisna olarak tanımlayabilirlik; gerçeği yalnızca genel işaretlerin keyfi ilişkilerden oluştuğuna dair olan kuralı kuvvetlendirmektedir. Elbette yarattıkları sesle, bir şekilde temsil ettikleri

⁹ F. Saussure, **a.g.e.**, 130 s.

¹⁰ David Crow, **Visible Signs (Görünmeyen İşaretler)**, Ava Publishing SA, 2003, 18 s.

¹¹ **y.a.g.e.**, 18-19 s.

nesneleri örnek alan taklit amaçlı oluşturulmuş kelimeler de vardır. Örneğin bir köpek “hav-hav” ile, bir silah “dan-dan” ile tanımlanabilmektedir.¹²

“İkinci istisna ise, kelimeyi veya göstereni oluşturan sesler dizisinin, temsil edilen nesnenin yapısı veya işlevini tasvir eden iki ayrı işareten oluşmasıdır.... Böylece ses ile temsil ettiği nesne arasındaki ilişkinin öğrenilen bir durum olduğu görülmektedir. Onun anlamının kavranılmasına yardımcı olan şey, onun sosyal pratikteki kullanımudur. Ayrıca Saussure dilin, gelişigüzel seçilmiş ve nesnelere veya düşüncelere atfedilmiş bir dizi isimden ibaret olmadığına dikkati çekmiştir. Bir dilde bir nesneye verilmiş olan keyfi isim bir diğer dildeki isim ile değiştirilemez... Diller kendi sınıflarını (kategorilerini) belirlerler.”¹³

Dili, bilimsel bir şekilde eşzamanlı olarak incelemek için onu dış dünyadan kopararak, bağımsız, kapalı bir göstergeler sistemi olarak incelemek gerekir. Saussure yaptığı ayrımlar toparlanarak sistemin özellikleri şöyle özetlenebilir:

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. Sistemde önemli olan, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem içindeki işlevleridir. Başka bir deyişle sistemi meydana getiren, öğeler arasındaki bağıntılardır.¹⁴ Neticede, yapısalcılık bir ‘açıklama’ değil, bir ‘açıklama yöntemi’ yani bir düşüncü değil bilimsel bir yöntemdir. Saussure yapısal dilbilim alanına katkıları, Yapısalcı kurama ve Yapısalcı uygulamaya da ışık tutar, çağdaş dilbilim alanında getirdiği kavramlar “yapısal” çalışmaların yöntemsel çıkış noktalarını oluşturur.

1.1.2. Göstergibilim (Semioloji)

1970’lerden sonra Batı ülkeleri Yapısalcılıkla ilintili tartışmalarını farklı bir platforma taşıyarak, yapısalcılığın temel ilkelerinden kaynaklanan Göstergibilimin yaklaşımları üzerinde yoğunlaştırdılar. Bunun sonucu olarak da Yapısalcılık çoğu kez Göstergibilimle özdeşleştirildi. İnsanların, tarihin başından beri birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları diller, vücut hareketleri, davranışlar, mimikler, sağır-dilsiz alfabeti, trafik işaretleri, görüntüler, müzik yapıtı, tiyatro gösterimleri,

¹²y.a.g.e., 20 s.

¹³Crow, a.g.e., 20-22 s.

¹⁴Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, (9. baskı), İletişim Yay., İstanbul, 2003, 190. s

resim, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar vb., içeriğinde herhangi bir bildirişim taşıyın ya da taşımasın; anlamlı, bütünsel ve çeşitli birimlerden oluşan bir dizgeye sahiplerdir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılmaktadır.¹⁵

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, Avrupave Amerika’da olduğu gibi birçok ülkede aşağı yukarı eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu eşzamanlı gelişim, beraberinde Göstergebilim konusunda yapılan incelemeleri belirli bir kesinliğe ulaştırmamıştır.

Ancak; söz konusu olan bilim dalının günümüzdeki anlamı, Türkçede Göstergebilim terimini oluşturan kavramların, anlamsal toplamına indirgenemez. Batı dillerinde iki ayrı terimle (örneğin Fransızca’da *Semiologie* 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.”¹⁶

¹⁵M. Rıfat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, (3. baskı), YKY, İstanbul, 2005, 113 s.

¹⁶y.a.g.e., 114 s.

Bununla birlikte daha önce de değinildiği üzere Göstergebilim, hep aynı ilke ve varsayımlar doğrultusunda yol almamış olmasının dışında, bu bilim dalının kaynakları konusunda da uzmanların farklı görüşleri olmuştur.

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

*“Kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. dille ilgili bilimlerde genel olarak gösterge diye adlandırılır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak görülür.”*¹⁷

Sonuç olarak bu araştırmanın kapsamı içinde incelenmiş olan kaynakların ışığında çağdaş anlamdaki genel Göstergebilimi tasarlayan ilk kişiler olarak Saussure ve Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Peirce üzerinde kısaca durulacaktır. Peirce *“tüm evren göstergelerden oluşmamış olsa bile, göstergelerle dolup taşar”*¹⁸ diyerek Göstergebilime verdiği önemi ortaya koymuştur.

Ancak ölümünden sonra bir araya getirilebilmiş yazılarında, Peirce Göstergebilimi üç ana dala ayırarak değerlendiriyordu: Bunlardan ilki salt dilbilgisi, ikincisi gerçek anlamıyla mantık, üçüncüsü ise salt sözbilim (retorik). Aslında Peirce’in kuramının en belirgin özelliği, gösterge kavramı için sunduğu sınıflama biçimidir. Göstergebilimsel olguların tam anlamıyla eksiksiz bir sınıflamasını yapmak isteyen Peirce, göstergeyi üç ögeli bir bütün olarak sınıflandırmıştır. Bunlar, gösterge ve representamen ki, yorumlayana sunulmuş bir işaret, bir simgedir; yorumlayan onunla bir nesne arasında bağlantı kurmaktadır. Bir diğeri, yorumlayan (representamen) göstergenin yaratmış olduğu göstergeyi yorumlayan olarak açıklar. Bu gösterge bir şeyin yerini tutmaktadır o da Peirce’nin üçüncü ögesi olan nesneyi. Söz konusu olan bu gösterge Peirce’a göre bir nesnenin yerini her bakımdan değil de, kişinin, kimi kez representamen’ in temeli diye adlandırdığı bir çeşit düşünceye

¹⁷Rifat, a.g.e., 115 s.

¹⁸Yücel, a.g.e., 111 s.

iletmek bakımından tutar. ¹⁹ Yalnız Pierce, Tahsin Yücel'e göre, bu tanımlamaları yaparken, göstergenin kendisinden çok algılanmasına ve değerlendirilmesine ilişkin verdiği önemi göstermektedir.²⁰ Yücel buradan yola çıkarak, Peirce'in tüm bilgi nesnelerini Göstergebilimin konusu olarak değerlendirmesinin daha oluşumunu tamamlamamış bu bilim dalının ayırıcı niteliklerini sildiğine dikkat çekmiştir.²¹

Fransa Göstergebilimin gelişimi anlamında çalışmaların en yoğun sürdüğü ülkedir. XX. yüzyılın önemli yazarlarından biri olan Roland Barthes, Göstergebilimsel araştırmasında betimlemeden hareket ederek kuramlaştırmaya ulaşmıştır. Yazıları Yapısalcılığın bir entelektüel hareket olarak 1960'larda başlayan yükselişinde önemli bir rol oynamıştır. Bazı kaynaklar Roland Barthes'ı Göstergebilimin kurucusu olarak göstermektedirler.

“A. J. Greimas'la aynı yıllarda, bir göstergebilim kurmaya yönelmiş, bilimsel bir üst dil kullanımına gereksinme duyan bir yaklaşımla işe girişmiş ve F. De Saussure ile L. Hjelmslev' in kavramlarını geliştirerek yazın, moda, görüntü, çağdaş söylemler (mitler), vb. dizgeler üzerinde durmuştur.”²²

Barthes'ın Göstergebilimsel serüvenini bazı kaynaklar dört dönemde incelemektedir; 1950'lerde ilk olarak Karl Marx'ın ve Sartre'in görüşlerinden sonra Saussure'dan etkilenen Barthes, Göstergebilimsel serüveninin bu ilk aşamasında ilk denemelerini gerçekleştirir ki bunlar, “toplumsal söylenbilim” (sosyal mitoloji) olarak adlandırılmaktadır. Barthes'ın ikinci dönemi ise; bilimsellik dönemi olup, 1960'lı yıllarda Saussure ve Hjelmslev'in dilbilim yöntemlerinden başka dilbilimin ve yapısal çözümlemenin yöntemlerinden yararlanarak çalışmalarını daha bilimsel bir platforma taşımıştır.

1966 ve 1970 yılları arasında Barthes, yeni bir kavramı gündeme getirmiştir. Bu yeni kavram (anlatı kavramı), ışığında yapısal çözümlemenin de sınırlarını yeniden gözden geçirmenin vakti gelmiştir. Fakat dört yıl sonra yayımladığı S/Z adlı yapıtıyla yapısal çözümleme modelinden uzaklaştığı ve yeni bir metin okuma modeli

¹⁹y.a.g.e., 121. s.

²⁰y.a.g.e., 111.s.

²¹Yücel, a.g.e., 112. s.

²²Rıfat, a.g.e., 140. s.

olan ‘çoğul okumaya’ yöneldiği görülmektedir. 1970 ve 80 arasını kapsayan son dönem ise Barthes’ın artık, metinleri yorumlayan ya da çözümleyen Göstergebilimciler ile yazın eleştirmenlerini birer yazar olarak görmek istediği dönemdir. Yani, bir metin üstüne konuşan kişide bir yazar, yani metin yazan kişidir. Barthes’ın ortaya koyduğu metin kuramı işte bu bakış açısını sunmaktadır ki; bu bakış açısı, metinlere yönelik çözümlemeyle ortaya çıkacak yorumun da bir metin olması gerekliliğidir.²³ Barthes’a göre dil, “*yalnızca bir bildirişim aracı değil aynı zamanda bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılmış düşünsel bir seçimi ortaya koyar.*”²⁴

Bu yaklaşımla beraber Barthes, Saussure’dan farklı olarak, Göstergebilimi, dilbilimin bir alt dalı olarak görmektedir. Çünkü Barthes, moda, görüntü, yazın gibi gösterge dizgelerinin ancak dil desteği ile gerçeklik kazandığına inanmıştır. Barthes Göstergebilimin konusunun anlam olduğunu söylemiştir; işte buradan yola çıkarak bu dizgeleri birer dil olarak kabul etmemiştir. Birçok anlam üretmelerine karşın, nesnelerin ve davranışların bu işlevi asla ve asla dilden bağımsız olarak gerçekleştiremeyeceklerine işaret etmektedir.²⁵

Sonuç olarak, Barthes’ın düşünce evrimini sınıflandırmak kolay değildir çünkü onun Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa uzanan düşünsel serüveni kolayca sınıflandırmaya elverişli değildir. Onu hem Postmodern felsefenin oluşturucuları arasında saymak, hem de bizzat Postmodern düşüncenin en özgün kuramsal uygulayıcılarından biri olarak anmak gerekir. Barthes’ın düşüncelerinin sınıflandırılmaya direnen bir özelliği olduğu söylenebilir bu noktada. Onun düşünsel serüvenini anlamak için çalışmalarının seyri izlenebilir.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, Göstergebilimsel çalışmalar insan bilimleri alanlarındaki yöntemlerin gelişmesine paralel olarak hız kazanmıştır. Kimi çalışma grupları, bir tek araştırma yöntemine özgü kavram ve ilkeler üzerine çalışmayı tercih ederken, kimileri ise sanatsal ve bilimselliği harmanlayıp, inceledikleri yazınsal nitelikli konularından, farklı disiplinlerin farklı yaklaşımları ışığında, sınırsız bir

²³Rıfat, a.g.e., 189-190 s.

²⁴Rıfat, a.g.e., 182 s.

²⁵Yücel, a.g.e., 120 s.

platformda yararlanmayı uygun buldular. Bu durumda, 1960'tan sonra Göstergebilimin anlam açılımının genişlemesine ve Yapıbozumcu eleştiri gibi daha bir çok araştırmaların başta Fransa olmak üzere, A.B.D., Rusya, İtalya, Almanya gibi ülkelerde yayılmasına yol açmıştır.

1.2. Derrida ve Yapıbozum Anlayışı

1930'da Cezayirli Yahudi bir ailenin çocuğu olarak El-Biar'da doğan Jacques Derrida, 22 yaşında Fransa'ya yerleşmiştir ve burada Ecole Normale Superieur'de felsefe eğitimine başlamıştır. Bu yıllarda özellikle sözcüğün yapısı ve felsefe yazımı konuları üzerinde duran Derrida, Edmund Husserl'in fenomenolojisiyle de yakından ilgilenmiştir.

İlk makaleleri Fransa'da, Tel Quel dergisinde yayınlanmış ve bunu izleyen 1960 yılları başında Sorbonne'da dersler vermiştir. Aynı yıllarda tarih ve yazının doğası üzerine incelemeleri, Critique dergisinde yayınlanmıştır. Gerçekleştirmiş olduğu bu çalışmalar aslında Yapıbozumculuğun taslağını oluşturduğu, 'Grammatoloji Üzerine' adlı kitabının düşünsel temellerini atmıştır. 1965'ten 1984'e kadar süren dönemde Ecole Normale Superieur'ün öğretim kadrosunda yer alan Derrida, aynı zamanda John Hopkins ve Yale Üniversitelerinde dersler vermiştir. Ecole des Hautes Etudes en Science Social'in yöneticiliğini yapmış ve 1986'da Kaliforniya Üniversitesinde Fransızca ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü olmuştur. 2004 yılında Fransa'da 74 yaşında vefat eden Derrida, Deconstruction (Yapıbozumculuk) serüvenini düşünce dünyasına kazandıran kişi olarak bilinmektedir.

Yapıbozumculuk, özellikle felsefi ve edebi eleştiri yazılarında Derrida'nın 1960'lı yılların sonu, 1970'li yılların başında yayınlanan eserleriyle (Of Grammatology; Writing and Difference; Speech and Phenomena; Margins of Philosophy ve Dissemination) öncülüğünü yaptığı sosyal ilimlerde radikal ve kapsamlı gelişmeye verilen addır. Yapıbozumculuk, Derrida'nın deyimiyle bir metnin doğrudan ve dolaylı anlatımındaki dil üslubunun arasındaki etkili tezatlığı ya

da mantığı açığa vurmak ve bu zıtlıkların metinden nasıl alınıp uyarlandığının eleştirisi tarzını göstermek için Antropoloji (İnsan Bilimi), Dilbilimi, Psiko – analiz, felsefe ve edebi çalışmaların yakından incelenmesini içeren, felsefik tartışma (ki Derrida kendini filozof olarak tanımlamamaktadır) ve metin analizinin özel bir yöntemiyle sonradan eş anlamlı olmuştur.

Yapıbozum aslında “Post-structuralism” olarak bilinen eleştiri alanına aittir. Roland Barthes, Michael Foucault, Baudrillard ve diğerlerini kapsayan bu alanda ismi geçen yazarların her biri, ifade biçimlerini –edebiyat ve fotoğraftan okul ve hastane tasarımlarına kadar- sosyal dünyayı tekrar yapılandıran güçlü teknolojiler olarak görmüşlerdir.²⁶ Derrida, *‘Postyapısalcılığın içeriden yürütülen bir yapısalcılık eleştirisi olması’ anlamında, bir ‘Postyapısalcı’ diye tanımlanabilir.*²⁷

Gerçekte Derrida bu anlamda, yapısalcı olmazsa olmazların genel görünümünü bozarken, neden ve sonuç ilişkisi bağlamında yapısalcı bir dil ve anlam yorumunun felsefi sonuçlarını ortaya koymaktadır. Saussure’ün dil ve anlam arasındaki ilişkide bir karşıtlıklar sistemi görmesine karşın Derrida,

“Saussure’ün bir farklılık gösteren karşıtlıklar sistemi şeklindeki anlam yorumunun basit ‘mevcudiyet’ olarak bir temsil görüşüne öldürücü bir darbe indirdiğine ve, bir sonuç olarak da, dille düşünceyi istikrar ve oturmuşluktan tümüyle mahrum bıraktığına inanır. Başka bir deyişle, yapısalcılık ve Postyapısalcılık arasındaki ayrılık, düpedüz bir karşıtlık veya ziddiyet değildir. Postyapısalcılık, çok belirgin olarak ayrı olsa dahi, bu öncüllerden tümüyle vazgeçmeyen bir konum geliştirmek üzere, anlama dair yapısalcı öncüllerin mantıksal sonuçlarına gider.”²⁸

Sonuçta gelinen süreçte, gerek Yapısalcılar gerekse Post- yapısalcılar insanın anlama, kavrama ve anlamlandırma yetisine çok önemli katkılarda bulunmuşlar ve Aydınlanma sonrası düşüncenin ş üpheci evriminin ve eğilimlerinin en önemli durakları olmuşlardır.

²⁶ Ellen Lupton ve M. Abbott, **Desing Writing Research: Writing on Graphic Design**, Princeton Architectural, New York, 1996

²⁷David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, Çev: Ahmet Cevizci, (2. Basım)Paradigma Yay., İstanbul 2005, 288 s.

²⁸ **y.a.g.e.**, 289 s.

Bu duraklar her ne kadar birbirlerinden oldukça farklıymış gibi görünseler de örneğin; hem Postyapısalcıların hem de Yapısalcıların tarihselciliğin eleştirisini yapmaları ve tarihte zaman içerisinde belli bir düzen içinde yerleşme olmadığı fikrine sıcak bakmaları gibi... aslında aralarında birtakım benzerliklerde vardır. Sonuçta her iki teoride eleştirel bir yaklaşıma sahiptir.²⁹

*“Postyapısalcılık yapısalcılıktan, bir Varlık felsefesinden ziyade, bir oluş felsefesi olmak bakımından farklılık gösterir: o, bize anlamların değişen oyunundan hiçbir kaçış veya görünüşte sakinme izni vermediği için, sonsuzca dinamiktir.”*³⁰
Bununla birlikte *“post yapısalcılıkta genellikle gösterilenin önemi azaltılarak gösteren başat kılınır.”*³¹

Postyapısalcılığın ayırt edici özelliklerinden biride; Yapısalcılığın doğruluğu metnin ‘arkasında’ ya da ‘içinde’ görmesine karşılık, Postyapısalcılığın işe okuyucunun performansını da katmış olması ve metin ile okuyucunun karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak görmesidir.³²

Bazı kelimeler, yapısı gereği kendi kendilerinin düşmanıdırlar bu bağlamda, Yapıbozum (Deconstruction) kelimesi de aslında kendi kendisinin düşmanı olan bir kelimedir ve son on yıl içerisinde Amerikan (!) sözlüğünün bir parçası olmuştur. Bununla beraber o zamanlarda edebiyat eleştirmenlerinin, bu kelimenin değişik kullanımlarını uyarlamasıyla felsefi bir terim olmaktan çıkmış, bir anda popüler bir kimlik kazanarak herkesin kullandığı bir kelime haline dönüşmüştür. Orijinal anlamı ne olursa olsun, “Deconstruction” kelimesi şu an ki yaygın kullanımında, genellikle nesnenin soyut olduğu zamanlarda, ‘yıkma’ veya ‘yok etmek’ anlamına gelmektedir.³³

²⁹ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, (2. Basım), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2004, 9-10 s.

³⁰ West, **a.g.e.**, 292 s.

³¹ Sarup, **a.g.e.**, 11 s.

³² **y.a.g.e.**, 12 s.

³³ James E. Faulconer, “Deconstruction” (Yapısızlaştırma), Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1 s. 1998, <http://www.ideayayinevi.com/okumalar/faulconer/yapisizlastirma.htm> **Erişim:** 12.06.2008

Derrida’da dahil olmak üzere edebiyatta birçok kişi, ‘parçaların hiçbir anlamı olmadığını göstermek için onlarla oyna mantığıyla bu kelimeyi olumlu veya olumsuz kullanmışlardır.

“Bu kelimenin kullanımları esneklikten başka bir şey değildir. Anglo-Amerikan akademisi ve daha dar olan Avrupa kıtasına göre sonuç şu oldu: Yapıbozum hakkında olumlu konuşanlar bunu genellikle basitleştirilmiş yollarla yaparlar ve onu eleştirenler yapıbozumun temsili olarak eski görüşleri ele alırlar. Bir taraf çöp adam yaratır, diğer taraf onu yakar, ancak ikisi de yapıbozum tartışmasının asıl noktasına değinmezler. İkisi de sadece kötü bir anlamdan kaçınmasına yardımcı olarak bugün “yıkım” kelimesinin eş anlamlısı olarak görür. En kötüsü ise saygı duyulmayan boş bir şey olarak görülmesidir.”³⁴

‘Şeytan genellikle tüm iyi kelimeleri alır...’ belki de bu kelime hakkında bir şey bilinmesi ya da Derrida’nın niyetinin ne olduğunun bilinmesi, kelimenin beraberinde getirdiği felsefi altyapıyı çözmeye yardımcı olabilir.

“Deconstruction” sözcüğünü aslında tarihsel süreçte ilk kullanan Martin Heidegger olmuştur. 1927 yılında Heidegger, “Fenomenolojinin Temel Problemleri” başlığı altında toplanan bir demeç vermiştir. Burada Heidegger, düzenli bir şekilde felsefenin doğasından, özellikle de fenomenoloji olarak adlandırılan felsefi hareketin tartışmasından bahsetmiştir ve hocası Edmund Husserl’in düşüncelerinden yaratıcı bir şekilde faydalanarak, fenomenolojinin felsefe yapma yönteminin bir ismi olduğunu söylemiştir:

“O, bu metodun –çıkarım, yapım ve söküm- olarak üç adım içerdiğini belirtir ve bu üçlünün birbiri ile doğrudan bağlantılı olduğunu açıklar. Yapımın gerekli olarak yıkımı kapsadığını ve yıkımı yapıbozum olarak belirler, Heidegger, felsefi yıkımla ne kastettiğini edebi olarak ‘indirgeme, sökme’ şeklinde çevrilebilecek sıradan bir Almanca kelimeyle “Abbau” ile açıklar.”³⁵

Yapıbozumculuğun indirgeme veya sökme ile olan tarih ve kelime bilgisi bağlantısı bu açıklamalardan sonra daha belirginleştiyse de Heidegger *Abbau* ile aslında klasik anlamda bir yıkım ve parçalamaktan bahsetmemektedir. O *Abbau* ile basitçe ‘parçalamak’ anlamını kullanmadığını daha iyi anlatabilmek için ‘Yapıbozumu kastettiğini açıklamaktadır. Heidegger için Yapıbozum, kelimenin

³⁴y.a.g.e., 1 s.

³⁵y.a.g.e., 1 s.

doğası gereği, metottan çok metodun bir parçası olarak gösterilen bir davranıştır; yani birinin bir şeyle ilgili olduğu bir durumdur.³⁶

Bu açıdan bakıldığında, Derrida'nın çalışmalarının çoğunun Friedrich Nietzsche'den başlayıp Martin Heidegger'e uzanan çizgide ilerlemesine şaşırılmaması gerekmektedir. Çünkü *"Bu düşünce çizgisi, Avrupa düşünce biçimine hükmeden Batı Platon mirası, felsefi üstünlük ayrımcılığı olan Platonizmin radikal bir reddedilişi olarak nitelendirilebilir."*³⁷

Derrida'nın Heidegger üzerine yorumları şu şekilde genellenebilir:

*"Birinin "Kendi kültürümün dilini tümüyle reddediyorum" demesi kendi dilinde reddettiği bir durumdur. Bire bir anlam yerine mecazi bir şekilde reddedişini yapsa o dilin terimlerini kullanacaktır. Alternatif olarak: Varlık hakkında konuşmak istemeyen kişi fikirlerini varlıkla ilgili terimleri kullanarak sunmak zorundadır... başka ne olabilir? Heidegger'in yapmaya çalıştığı türden bir şeyi yapmaya girişmek kendi kendini yanıtmasıdır."*³⁸

Derrida, *"Heidegger'in yapmaya çalıştığına çok benzer ama aynı zamanda çok farklı bir şeyler yapmayı denemeliyiz"*³⁹ diyerek konuya açıklık getirmektedir. Aynı zamanda Derrida, Heidegger ve Freud ile olan ilişkisinin bir sadakat ve ihanet ilişkisi olduğunu, onlara sadık kalmak için, ihanet ettiği üzerinde de durmuştur.

*"Freud'u ve diğerlerini okurken onlara ihanet etmemeye çalıştım; ne söylemek istediklerini anlamaya, ne yazdıklarını adilane bir biçimde ele almaya, ne de mümkün olduğunca uzağa, belli bir noktaya dek mümkün olduğunca yakından izlerini süremeye çalıştım. "Belli bir noktaya" derken" onlara ihanet ettiğim bir nokta bulunduğunu anlatmaya çalışıyorum. Onları izleme, peşlerinden gitme deneyiminde ortaya çıkan ve benimde imlediğim başka bir şey, yeni bir şey ya da farklı bir şey var. Bu benim, "karşıt- im" dediğimi sık kullandığım bir terimle bir karşıt imza var. Karşıt bir imza, hem ilk imzayı önceki imzayı teyit eden, hem de ona karşı çıkan imzadır; her durumda yenidir, benim imzamdır."*⁴⁰

Derrida'nın felsefesinde birbiri ile yakın bağı olan üç kavram söz konusudur. Bunlar sırayla sözmerkezlilik (logocentrisme), sesmerkezlilik (phonocentrisme) ve

³⁶ y.a.g.e., 1 s.

³⁷Richard Roty, "Deconstructionist Theory", **The Cambridge History of Literary Criticism**, sayı; 8, 1995, 13 s.

³⁸y.a.g.e., 13 s.

³⁹y.a.g.e., 14 s.

⁴⁰Jacques Derrida ve diğerleri, **Teoriden Sonra Hayat**, Çev: Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 10 s.

türkçeye bazı kaynaklarda ‘ayrılık’ olarak çevrilen ‘differance’ dir. Derrida’ya göre sözmerkezlilik dil ile gerçek arasındaki bağlantıyı yanlış kuran bir düşünce sisteminden kaynaklanmaktadır. Yani bu yanlış bir göstergenin dilin dışında ve dilden önce var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğu inancındandır.⁴¹

Daha önce de değinildiği üzere Saussure’a göre bir gösteren, anlamını, başka gösterenlerle arasındaki ses ayrılığına borçludur. Bu ayrılım, gösterenin dışına taşan bir ilinti olduğu için, hiçbir göstergenin anlamı hazır olarak kendinde mevcut değildir ki, buradan yola çıkarak Saussure’a göre dilden önce kavram olmaz ve bir kavramın anlamı da başka gösterenlerle tamamlanır.

Buna karşın Derrida’ya göre, Batı felsefesi bu zamana kadar, kendi kendine yetebilen ve dilden önce varlığını koymuş olan temel bir ilkenin (Tanrı, ruh, madde ya da doğruluk gibi) peşinden sürüklenmiştir. Bu bağlamda, Derrida’ya göre anlamın dilden önce var olduğunu savunan bir görüş aslında sesmerkezcil düşüncenin düştüğü bir yanılgıdır ki bu yanılgıyı kolaylaştıran ve Saussure gibi bir yapısalıcıyı da bu noktada sözmerkezcil görüşe sürükleyen Derrida’nın, sesmerkezcilik (phonocentrism) dediği inançtır.⁴²

Sesmerkezcilik, sözü yazıya üstün sayan bir anlayıştır. Eskiden beri ağızdan çıkan söz, yazıya göre çok daha güvenilir bir yan taşımaktadır. Çünkü konuşan kişi, bilincindeki düşünceleri söze dökerek karşıdaki dinleyiciye doğrudan aktarır ve dinleyici anlamazsa bunu konuşan anlattıklarını tekrar aktarma şansına sahiptir. Yazı ise doğal olarak konuşandan kopuk, ikinci elden aktarılan ve bilinci doğrudan yansıtmayan dolaylı bir yoldan anlatmaktadır. Bu durumda anlatıcının, yeniden anlatma şansı yoktur ve anlatılan söyleyen kişinin kontrolünden çıkmıştır. İşte bu noktada yazı güvenilmez ve yetersiz kalabilir. Kısaca, söz doğrudan düşüncüyü aktarırken, sözü kopya eden yazı, kaynağını endirekt düşünceden almasından dolayı daha az güvenilirdir.

⁴¹ Richard Roty, “The Cambridge History of Literary Criticism”, **Deconstructionist Theory**, <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/roty.html> (Erişim: 04.07.2007)

⁴² y.a.g.e.

“Derrida’ya göre söz ile yazı karşılığında bu tür bir değerlendirme yine sözmerkezciliğin bir ürünüdür, çünkü dilden bağımsız olarak bilinçte düşünceyi var saymakta ve dili, mevcut düşünceyi aktaracak bir araç olarak görmektedir. Sözmerkezciliğin kandırıcı tuzağı, söz ile bilinç arasındaki bu ilişkide ortaya çıkar. Özellikle kendi kendime konuştuğum zaman sözlerimle kafamdan geçenler öylesine çakışıyorlar ki, bunların ayrılmazlığına inanıyorum. Durum şöyle ifade edilebilir: gösteren aradan çekilmiş izlenimi verdiği için, düşünce, dolaysız biçimde kendi başına varmış şansını uyandırıyor. Oysa, kendimin özne olma bilincine varabilmemi bile, “ben olmayan” dan ayıran dile borçluyum. Dilden önce var olduğuna inandığımız “ben” kavramı, aslında, dil sayesinde var olan bir “metin” dir.”⁴³

Yapıbozum, bir anlamda metnin genel teorisidir yani politikanın metinleştirilmesi değil, metnin politikleştirilmesidir ve kitabı kapaklara bağlı kalmadan metinleştirme sistemidir.

Derrida’ya göre “metnin dışında hiçbir şey yoktur” . Derrida, ‘yazı’ yı, anlamı oluşturan -difference kelimesinin türkçeye çevrimi bazı kaynaklarda ayrılık diye verilmiştir- “ayrılık” (difference) ile eşit saymakta ve bundan dolayı da mantıksal olarak “yazı”nın söz den önce geldiğini savunmaktadır. Bununla beraber Derrida’nın, “metnin dışında bir şey yoktur” söylemi, hep yanlış anlaşılacak yorumlanmış bir söylemdir. Genelde bu söylem, metnin dışında bir şey yoktur olarak yorumlanır ki, bu durum Yapıbozumun tarih ve politika sorunları tarafından körleştirildiği kapalı – okuma biçiminin ifadesidir. Derrida bu anlayışa karşılık şunları söylemektedir:

“metin ötesi yoktur” birisinin metnin bağlamsal açılımla bir ilişkisi olmamasına razı gelmemesi anlamını taşır ve bu bağlam sadece metin denen sıradan şeyden yapılmamıştır, bu kitabın kelimeleri ya da doküman kağıtlarından daha fazla bir şey değildir. Eğer birisi metnin kavramının bu başlangıç dönüşümünden anlamıyorsa yapıbozum hakkında hiçbir şey anlamaz.”⁴⁴

Derrida, metinselleştirme ile sıradanlaşma eşitliğini inkar etmektedir. Çünkü ona göre: *“metin fikrini metin üstü bir krallığa taşıma ve bütün sınırları kaldırarak dünyayı bir kütüphaneye çevirmek hiçbir zaman bizim isteğimiz değildi ama biz bu sınırları yükselterek kuramsal ve işlevsel sistemler aramaya çalıştık”* demektedir.⁴⁵

⁴³J.Douglas Kneale, a.g.e., 2 s.

⁴⁴Willy Maley, “Ten Ways of Thinking About Deconstruction”(Yapıbozum Hakkında Düşünmenin 10 Yolu, <http://www.arts.gla.ac.uk/SESL/EngLit/ugrad/hons/theory/Ten%20Ways.htm>.

⁴⁵y.a.g.e., 3 s.

Yani Yapıbozum için metin ve bağlam arasındaki fark sahtedir. *Bağlam bir metnin politika, kültür, gibi şeylerle etki etmediğinden dolayı, metinsel bir şey değildir.*⁴⁶ Edebiyat kavramı üzerindeki düşüncelere Derrida'nın önemli etkisi olmuştur. Çünkü edebiyatın özünü tanımlamak isteyenler ve daha çok biçime önem verenler edebiyatın kendine has bir dili olduğunu söylemişlerdir. Bununla birlikte edebiyat ile bilim dili arasındaki farklar hep şu şekilde ifade edilmiştir:

Edebiyatta söylenmek istenen genelde doğrudan ve açık olarak değil, imgelerle, retorik oyunlarla dile getirilir ki, bu durum anlamı belirsizleştirir. Diğer taraftan, felsefe, psikoloji, sosyoloji, tarih gibi bilimsel metinler açık, net adeta dili ortadan kaldırarak ve dilin kendisine ilgi çekmeden aktarılan niteliktedir. Derrida ise, yazınsal metinlerle, bilimsel metinler arasında böyle bir ayrımın olduğuna inanmamaktadır. Çünkü bilimsel metinlerde, edebi metinler gibi anlamı net olmayan belirsizlikler taşıyan ve söylemek istediklerinden farklı şeyler söyleyen metinlerdir. Üstelik Derrida'nın açısından yazınsal metin, bilimsel metne oranla sözmerkezciliğe kapılmaktan kendini daha fazla korumuştur. Çünkü anlamın kesinlikten ve açıklıktan yoksun olması, bilimselliğe oranla edebiyatın yapısına daha uygun bir niteliktedir. Derrida'nın metinleri incelerken kullandığı Yapıbozumcu yöntem, daha sonraları edebiyat eleştirmenlerinin sıklıkla kullandığı yeni bir eleştiri yöntemi olmuştur.

"J. Derrida'ya, onun Amerika' daki öğrencilerine, özellikle de Jonathan Culler'a göre yapıbozma temelde şu işlemleri gerçekleştirir:

- Bir metne egemen olan karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrıcalıklı ögesini ortaya çıkarmak;
- karşıtlığın metafizik ve ideolojik önvarsayımlarını belirgin duruma getirmek;
- bu karşıtlığın, kendisi tarafından kurulduğu kabul edilen aynı metin içinde nasıl bozulup parçalandığını ve tam tersi bir durumun nasıl ortaya çıktığını göstermek;
- karşıtlığı ters yüz etmek ve böylece, daha önce ayrıcalıklı görünmeyen ögeyi ön plana çıkarmak;
- Karşıtlığı sarsıp, yerinden oynatıp, metnin söz konusu sorunsal alanına yeni bir görünüm kazandırmak, yeni bir biçim vermek." ⁴⁷

Bu açıklama doğrultusunda, yapıbozma ne bir aşama sırasını alt üst edilmesine ne de bir karşıtlığın bütünüyle yadsınmasına indirgenebilir. Tersine,

⁴⁶y.a.g.e. 3.s.

⁴⁷Rıfat, a.g.e., 160 s.

karşıtlık korunur ama yalnızca içyapısındaki aşama sırası alt üst edilir ve eklemlenme yeri değiştirilir.

“Derrida'nın asıl meselesi dil ve yazıdır. Her metnin içerisinde karmaşa ve çelişkiler malül olduğunu söyleyen Derrida, yazarın niyeti ne olursa olsun ortaya çıkan metnin gerçek anlamdan ve kalıcılıktan yoksun olduğunu söyler. Burada Batı düşünme sistematığının temel anlayışlarından birine, dilin anlamını tam olarak kavradığımız ve konuştuğumuz anda sözcükleri en saf haliyle karşımızdakine iletebildiğimiz fikrine karşı çıkar. Derrida'ya göre bu anlayış derin bir yanılsamadır. İletişim anında boşluklar ve gedikler doğar, dolayısıyla anlam hiç bir zaman tek değildir; üstelik değişimlere tabidir. 'Öyleyse ne yapmak gerekir' diyenlere Derrida, metinleri parçalamayı, içlerindeki farklı anlamları ayıklayıp bulmayı önerir.”⁴⁸

Yapıbozum aynı zamanda varlıkbilimden çok hayaletbilimdir. Hayaletlerin teorisidir ve onların olduğuna inanıştır. Kişinin özü, bu anlamda, Derrida'ya göre, ev sahipliği rolü üstlenilen ilk hayalettir. Hayaletlere inanış, edebiyat, kültür, gelenek teorisi ile de ilişkili olabilir ama kabul edilmesi gereken edebiyatın hayalet avı için mükemmel bir platform olduğudur.

Derrida Japon bir arkadaşına yazdığı mektubunda “*yapısızlaştırma bir yöntem değildir ve bir yönteme dönüştürülemez. Özellikle eğer sözcüğün uygulamısal ve işlemsel imleri vurgulanırsa.*” demektedir.⁴⁹ Burada belirtmek istenen bir anlamda, Yapıbozumun yöntem gibi değişmez ve ilerisi kestirilebilir ve ona göre davranılabilir bir yapısı olmadığıdır. Derrida, buradan yola çıkılarak,

“Yapıçözüm, kriz ya da eleştiri temalarını değil, aynı zamanda bilim, hakikat, edebiyat, siyaset, cinsel farklılık, geleceğin demokrasisi, bugünün ve yarının Aydınlanması gibi – ki bu liste sonsuza kadar uzar gider- temalarında ele alır.” “Yapıçözüm... kendini çağıran, davet eden ya da teşvik eden bir başkılığa verilen olumlu bir cevaptır. Yapıçözüm bu yüzden bir gezintidir, bir çağrıya verilen cevaptır.”⁵⁰ demektedir.

Sonuç olarak ister bir yöntem olsun ister olmasın, ister başkaları tarafından kabul görsün ister görmesin Yapıbozum, söylemleri ile bulunduğu çağda olumlu ya da olumsuz yeterince tepki almış bir hayalet bilimdir. Onun bu hayaletliği Derrida'nın sözünü ettiği üzere “hem her şey, hem de hiçbir şey” yapmaktadır. İşte akıl karıştıran asıl noktada her şey ile hiçbir şey arasında yaptığı bu gezintidir.

⁴⁸“Derrida: Her Okuduğuna Güvenme”, **Radikal**, 15.10. 2004

⁴⁹ Jacques Derrida, Bir Japon Dosta Mektup, (10 Temmuz 1983),Çev: Aziz Yardımlı, http://www.ideayayinevi.com/okumalar/derrida/japona_mektup.htm

⁵⁰J. Derrida ve diğerleri, **a.g.e.**, 10 s.

Yapıbozumculuk bu sözü edilen gezintisini sadece sosyal bilimler, dilbilim, edebiyat, hukuk gibi alanlarda devam ettirmemiştir. Aynı zamanda grafik, mimari gibi özünde tasarıma dayalı birçok alanda, Derrida'nın sözünü ettiği bu çağrıya olumlu cevap vermiştir. Tezin başlığından da anlaşılacağı üzere yapılan araştırmanın bundan sonraki bölümlerinde, disiplinler arası etkileşimi ve düşünceler arası paylaşımı örneklendirmek amacı ile Yapıbozumun grafik tasarım dünyasındaki gelişimine değinilecektir.

2. BÖLÜM

GRAFİK TASARIMDA MODERNİST SÜREÇ

2.1. Modernist Grafik Tasarım ve Postmodernist Grafik Tasarıma Geçiş Süreci

Etimolojik olarak Postmodernizm aslında, Modernizmin kendi ile savaşı sonucunda “post-modern” haline gelmesidir. Modern tarihsel olarak, kendisinden bir öncesiyle her zaman bir çatışma içinde olmuştur. Bu anlamda, modern her zaman öte bir şeydir. Modernizmin Postmoderne dönüşmesinin tuhaf mantığı ‘modern’ sözcüğünün ‘tam şimdi’ anlamına gelen Latince kökeni modo’da görülebilir: ‘Postmodern’ sözcük anlamı bu durumda ‘tam şimdiden sonra gelen’ dir. Postmodern sanatın iyi tanımı, ‘tam şimdi’ nin kendisinden önce gelen ‘tam şimdiki’ olumsuzlaması ikileminden doğar.⁵¹

“O zaman postmodern nedir? İmge ve öykülemenin kurallarında ortaya atılan sorunların başdöndürücü incelemesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da etmemektedir? Şüphesiz modernin bir parçasıdır. Devralınan tek şey, eğer sadece düşünse şüphe edilmelidir. Cezanne’nın meydan okuduğu uzam hangisidir? Emprstyionistlerin. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar? Cezanne’nın nesnesine. Duchamp 1912’de hangi savdan ayrıldı? Kübist bile olsa resim yapmalı savından. Buren, Duchamp’ in çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı diğer savını sorgulamaktadır: Yapıtın sunumlama yeri. Korkunç bir hızlanma içerisinde, kuşaklar kendilerini çökertmektedirler. Bir yapıt ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir.”⁵²

Buradan yola çıkarak, Postmodernizme nasıl ve hangi noktadan varıldığını görebilmek amacıyla, bu sürece (Postmodernizm) varışta çıkılan basamakları incelemek yararlı olacaktır. Bu basamaklardan belki de en önemlisi, sürecin özelliklerini anlayabilmek adına, ‘Postmodern’ sözcüğünün anahtar terimlerini açıklamak olacaktır. Farklı süreçlere işaret eden bu iki kavramdan (Modernizm ve Postmodernizm) biri olan Modernizmi kısaca incelemek, başlangıç için doğru bir yaklaşımdır.

⁵¹Richard Appignanesi ve diğerleri, **Postmodernizm Yeni Başlayanlar İçin**, Çev: Doğanm Şahiner, (1. Baskı), Milliyet Yay., İstanbul, 1996, 19 s.

⁵²J.F. Lyotard, **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, (2. Basım), Vadi Yay. Ankara, 1994, 155-156s.

Modern kelimesinin en yaygın kullanımı, yeninin ya da yakın zamanın anlatımıdır. Aslında modern, radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar, insanın ürettiği her türlü yapay çevreye de uygulanır. Yani Modernite, önce insanı, sonra insanın üretimini değiştirir. Bu açıdan bakıldığında modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle kavranılması gereken bir dünyada yaşamak demektir.

“Modern terimi’ Huns Robert’ a göre ‘Modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern terimi’ hep, kendini eskiden, yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir”.

“Bazı yazarlar ise, ‘modernlik’ kavramını Rönesans’la sınırlandırır. Ancak Habermas’a göre, böyle bir sınırlandırma tarihsel açıdan çok dardır. İnsanlar 17. yüzyılda ‘Querelle des Anciens et des Modernes’ zamanı Fransa’ sında olduğu kadar, 12. yüzyılda da Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, modern terimi, Avrupa’ da hep yeni dönemin bilincinin, antikçağlarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antikçağ, belli bir takım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi.”⁵³

Eğer Modernite daha önce de sözü edildiği üzere, düne ait olmayan ve başka anlayış biçimleri ile kavranılması gereken bir dünyada var olmak demekse, bir diğer anlamı ile ‘Postmodernite’ anlık olandır, geçip gidendir denebilir; bununla beraber içinde sonsuzluğu barındırdığı da iddia edilebilir.

Modern hayatın yapısı itibarıyla, bu kadar çok gelip geçici ve değişken özellik taşıdığı göz önüne alınırsa, Berman’ ın tanımlaması bu konuya çok iyi bir örnek teşkil edecektir:

“Bugün dünyanın her bir yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı - mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı – vardır. Bu deneyimin toplamına ‘modernite’ adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra, kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir.

Modern ortamlar ve deneyimler, her türlü coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birlik, uyumsuzluğun bir

⁵³M. Akif Sözer, **Postmodernizm**, Erişim: <http://education.ankara.edu.tr/-sozer/pmodernhtm>,

*birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözümlenme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklik ve ıstırabın girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, 'katı olan herşeyin buharlaştığı' bir evrenin parçası olmaktadır.*⁵⁴

Daha önce değinildiği üzere, 'Modernite' terim olarak gerilere giden bir tarihe sahip olsa da Jurgen Habermas'ın "Modernite projesi" olarak söz ettiği durum kendisini 18. yüzyılda ortaya koymuştur. Bu proje, aydınlanma düşünürlerinin özgür ve yaratıcı biçimde çalışan bireylerin katkıları ile oluşturulan bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşantının çeşitlenmesi amacı ile nesnel bilimi, evrensel ahlak ve kuralları, sanatı kendi öz mantıkları temelinde geliştirme konusunda gösterdikleri düşünsel çaba olmaktadır. Bu anlamda rasyonel düşünce tarzının gelişmesi ile insanlar kendi varoluşlarının karanlık taraflarından kurtulup boş inançların peşinden koşmayacak, doğaüstü kurulan bilimsel egemenlikle, yoksulluk ve doğal afetlerin rastgele darbelerinden kurtuluş hedeflenmekteydi. Ancak böyle bir amaca hizmet eden bir proje, insanlığın evrensel, sonsuz ve değışmez niteliklerini ortaya çıkarabilirdi.⁵⁵

Postmodernite düşüncesi, bu açıdan bakıldığında ilerleme ve yenilik fikrine kucak açmakta ve Modernitenin savunduğu tarih ve gelenekselden kopuşu hedeflemektedir ki, bu düşünce her şeyden öte insanları özgürleştirmek amacı ile bilginin ve toplumsal örgütlenmenin dokunulmaz yapısını kırmayı amaçlamaktaydı.

Ne var ki, Yirminci yüzyıla gelindiğinde tüm olup bitenler göz önüne alındığında, Aydınlanmanın umut ve ideallerinin tam tersi yönde gerçekleştiğine şahit olunur. Aşama aşama her alanın kurumsallaştırılması; bilim, ahlak ve sanatın yaşamdan kopuk özerk birer alan halini alması, bununla beraber ölüm kampları ve mangaları, militarizmi ve İkinci Dünya Savaşıyla, nükleer bomba tehdidi ile (Hiroşima – Nagazaki deneyimiyle) idealize edilen iyimserliğin yok olduğu görülmüştür. Bu durum doğal olarak beraberinde Aydınlanma Projesinin amacının aksine bir durum yaratarak, insanlığın özgürleştirilmesi fikrinin, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüşmeye mahkûm olduğu fikrinin doğurmuştur.

⁵⁴M. Berman, **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, New York, İletişim, İstanbul, 1982, 15 s.

⁵⁵David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, (3. basım), Çev: Sungur Savran, Metis Yay., İstanbul 2003, 25. s.

Bundan yola çıkarak kimileri, Habermas gibi düşünürler hedefler, araçlar ve amaçlar konusunda kuşkucu, böyle bir projeyi zamanın ekonomik ve politik koşulları altında uygulayabilme adına karamsar bir tablo çizseler de yine de desteklemişler, kimileri ise; insanların özgürleştirilmesi adına Aydınlanma projesi ile bir yere varılamayacağını savunmuşlardır ki, bu durum bazı kaynaklarda Postmodernist düşüncenin ana fikri olarak gösterilmiştir.⁵⁶

Nietzsche'nin Aydınlanma'nın, uygarlık, akıl, evrensel haklar ve ahlak konusundaki imgeleri boşa çıkarma adına, Modernitenin hayata ve iktidara yönelik bir durumdan başka bir şey olmadığını göstermesi; Baudrillard'ın formülasyonunun iki yanı arasında yeni bir tarz köprü kurması ile olanaklı olur. Aynı anda hem 'yıkıcı biçimde yaratıcı' hem de 'yaratıcı biçimde yıkıcı' olmak eylemle kendini ortaya koyuyordu.⁵⁷

Bu anlamda ortaya çıkan, "yaratıcı yıkma" fikri, Modernitenin ne olduğunu anlamak açısından önemlidir. Çünkü eski dünyanın küllerinden yeni bir dünya yaratılmak isteniyorsa ki, Modern grafik tasarım anlayışta da, yaratmak için parçalamak zorunda kalınıyorsa, var olan ezeli hakikatleri yok etme eğilimine yönelik bir yıkma süreci içerisine girilmesi kaçınılmazdı.

1948'den sonra Modernizmin çizmiş olduğu görüntüye bakılacak olunursa, bu kavramın kentsel bir olgu olduğu görülür. Yaşam alanını kentte bulan Modernizm, "kentlerin sanatı dolayısıyla grafik tasarımın bir yüzüydü". 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 oluşturuyordu. Bu koşullar içerisinde, Aydınlanma projesi, 'bir sorunun bir cevabı vardır' ilkesini benimsiyordu. Doğru biçimde temsil edilmiş bir durum ile dünyanın kontrol altına alınabileceği ve yeniden akılcı bir yöntemle düzenlenebileceği fikrini savunuyordu.

⁵⁶ Harvey, a.g.e., 27 s.

⁵⁷ Harvey, a.g.e., 29-30 s.

Belki de bu nokta postmodernistlerin modernistlere ters düşme nedenini açıklayabilir. Çünkü bu “tek doğru vardır” tarzı, yapılan bütün bilimsel ve matematiksel çalışmaları bu amaca yönlendiriyor ve bu anlamda Aydınlanmanın hedeflerine ulaşacağına inanıyordu.

1948‘den sonra Aydınlanmanın bu tek cevaplı fikri, eleştirilmeye başlamıştır. Çünkü tekli gösterim tarzları, yerini, çoklu gösterim tarzlarının araştırılmasına bırakmıştır. I. Dünya Savaşı öncesinde meydana gelen bu deney ve düşünce çeşitliliği 1910 ve 1915 yılları arasında Modernizmin, nitelik bakımından kendisini değiştirmeye başlamasını sağlamıştır.

Değişimlere yol açan birkaç durum; Saussure‘un Yapısalcı teorisi, Einstein‘ın görecelik teorisi, 1913‘de New York‘ta Armoni Sergisinde izleyicileri ile buluşan Matisse, Picasso Duchamp, Braque, Brancusi, Klee, Kandinsky’ nin eserleri gibi.

Bu değişim durumu aslına bakılacak olursa, o şartlar içerisinde kaçınılmazın gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. İlerlemenin kaçınılmazlığına olan inancın sarsılması bir anlamda Aydınlanma fikrine duyulan sarsıntıyı dile getirmekteydi. Duyulan bu kuşkunun 1848 devrimlerinden ve Komünist Manifestonun yayınlanmasından sonra baş gösteren sınıfsal mücadele ile de bağlantılı olması tesadüf değildir. Sonuç olarak artan Sosyalist hareket, Aydınlanma düşüncesinin birliğine meydan okumakla kalmıyor aynı zamanda Modernizmin yapısına sınıfsal bir boyut kazandırıyor. ⁵⁸

“Modernizmin ses tonundaki bu değişim aynı zamanda, politik – ekonomik hayatta akıllara durgunluk verici bir çalkantı, huzursuzluk ve istikrarsızlığın yaşandığı bir dönemde Nietzsche’ nin tohumlarını ektiği anarşi, düzensizlik ve umutsuzluk duygusuyla hesaplaşma ihtiyacından kaynaklanıyordu. (19. yüzyıl sonunun anarşist hareketinin boğuştuğu ve önemli açılardan katkıda bulunduğu, bu istikrarsızlıktır.) Freud’ un teşhis ettiği ve Klimt’ in serbest bir akış içinde temsil ettiği erotik, psikolojik ve irrasyonel ihtiyaçların dile getirilmesi, kargaşaya bir başka boyut ekliyordu.” ⁵⁹

Ayrıca unutmamak gerekir ki, plastik sanatların tümünde ve grafik tasarımın devrimci denebilecek değişim ve başkalaşımlara uğraması da bu dönemlerde

⁵⁸ Harvey, a.g.e., 41-42-43 s.

⁵⁹Harvey, a.g.e., 44 s.

gerçekleşecektir. Postmodernizm içerisinde incelenecek olan grafik tasarımda, Yapıbozumcu bakış açısını yakalayabilmek için bu aşamada, yirminci yüzyılın başlangıcına doğru yol alan tarihsel süreçte grafik tasarımın kat ettiği yolu incelemek gerekmektedir:

Sonuçta; Modernizm, zamanı ve ona bağlı olan bütün değişimleri dondurarak sonsuzluğu yakalayabilmektir. Bu durum bir mimar için kolay anlaşılabilir ve başarılı olabilir bir yaklaşım olsa da, diğer disiplinler için aynı şey söz konusu değildi. “Zamanın mekânsallaştırılması” gerçekten de zor bir durumdu. Çünkü imgesel, bedensel yolla veya montaj/kolaj yolu ile zamanı dondurmak kolay bir önerme değildir.

“Montaj kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eş zamanlı bir etki yaratılabiliyorsun. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı; aynı zamanda tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı”⁶⁰

19. yüzyılda kültürel üretimlerin metalaşması ile ticari bir yapı içerisine giren kültür üreticileri, piyasa türü bir rekabet içerisinde kendilerini bulmuş ve bu durum estetik anlamda ‘yaratıcı yıkıcılık’ süreçlerini kaçınılmaz olarak güçlendirmiştir. Üretimdeki hız, doğal olarak beraberinde karşı tarafta, sanatsal ‘gibilerin, diyelerin’ tüketici kitlesini oluşturmuştur.

“I. Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan modernizm, üretim (makine, fabrika, kentleşme), dolaşım (yeni ulaştırma ve haberleşme sistemleri) ve tüketim (kitle pazarlarının, reklamcılığın, kitleye yönelik modanın ortaya çıkışı) alanlarında yeni koşulların yaratılmasında öncü rol oynamaktan daha çok bu koşullara cevaptır. Ama bu cevabın aldığı biçim, daha sonra küçümsenemeyecek bir etki taşıyacaktı. Bu cevap, yalnızca bu hızlı değişiklikleri içselleştirme, düşünme ve kodlaştırma konularında işe yaramakla kalmayacak, bu değişiklikleri değişikliğe uğratma ya da destekleme yönünde harekât hattı konusunda da düşünceler ortaya koyacaktır.

Örneğin William Morris kapitalistlerin komutasındaki makineli fabrika üretimi sayesinde zanaatkarları vasıfsızlaştırılmasına tepki olarak, zanaat geleneğinin yeteneklerini “tasarımda yalınlık, her tür yapmacıktan, israftan ve iptiladan uzak durma” yönünde ısrarlı bir çağrı ile birleştirecek yeni bir zanaat kültürünü teşvik etmeyi hedefliyordu.”⁶¹

⁶⁰Harvey, a.g.e., 35 s.

⁶¹E.Relp, **The Modern Urban Landscape**, Baltimore,Md., 1987, 99-107 s.

“1931’de, Amerikalı mimar Philip Johnson Modernist mimariyi şu şekilde tanımlamıştır: “ esneklik, hafiflik ve basitlik bu stilin karakteristik özellikleridir. Süsleme bu stilde kendine bir yer bulamaz. Makine çağında el yapımı süsleme kullanışsızdır. Yüzeyin ve sesin özgür bir kompozisyonda dinlenmesi, kapılar ve pencereler gibi birçok öğenin düzenlenmesi ve imal edilmiş yüzeyin mükemmelliği bu stilin güzelliğidir.”⁶²

Bu açıdan bakıldığında, Modernizmin soyut amaçlarının grafik tasarıma uygulanması ya da en azından böyle bir bakış açısının olup olmadığını düşünülmesi gereken bir problemli. Modernizm grafik tasarıma uygulandığında, hareketin anlamını temel almak şartıyla, ilkeleri belirlenmiş bir özelliği açığa çıkartmaktaydı.

Bir grup insan tarafından kabul edilebilir görsel bir form olarak tanımlanan uygulamalar, metodlar, kural dizgeleri, Modernizmi formal bir yapıya yani biçimciliğe dönüştürmüştü. Bu prensiplere işlevsellik kaygısının içerik ve metinlerini yansıtacak tasarım parçacıkları talebi de dahildir. Bir başka çoğaltarak tüketme prensibi de, baskı materyalinin benzerlerini yansıtacak bir parça olması durumudur. Makine çağının formunu ortaya çıkarmak için sadelik gereklidir. Basılmış olan sayfanın organizasyonu, daha doğru modern zamanlara uygun düşecek biçimde dinamik bir sayfa tasarımını yansıtmalıdır. Sonuç olarak Modernizm saf, soyut ve evrensel bir biçimi yansıtarak, geleceğe açılır ve geçmişi reddeder. Geçmişe ilişkin plastik sanatların referansları da buna dahildir. Bu nedenle grafik tasarımda da taze ve yeni bir başlangıç için saldırırcasına arayışlara başlanmıştır.

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.⁶³

Ayrıca tasarım, kelimeler ve imge arasında benzersiz bir ilişki yaratarak kalite ve düzenleme hususunda ikna edici bir sonuca ulaşmayı hedeflemektedir. Tasarım çoklu seçenekler arasından yapılan bir seçim, engellemeler, yapı ve ritim gözetilerek

⁶²Riley Terence, **The International Style and the Museum of Modern Art**, Rizolli, New York, 1992, 45 s.

⁶³Roger Remington ve Lisa Bodenstedt, **American Modernizm Graphic Design, 1920 – 1960**, Laurence King Publishing, China , 2003, 29 – 30 s.

oluşturulmuş bir bütünlüktür. Genel olarak Modernist grafik tasarımcılar, geçmişten bağımsızlaşmaya çalışarak makine döneminin ruhunu yansıtmak adına tipografinin bütünlleştirici ve hakim özelliklerini görmekten uzak, bütün dekoratif parçaları dışlamışlardır.⁶⁴

Modernizm, genelde sadeliği, devamlı çizgisi, saf renklerin değerlendirilmesi ışık ve gölge kontrastlıkları ve doğru materyallerin kullanımı ile tanınır. Grafik tasarımın yeni dilinde, bu radikal karakteristik özellikler Modernizm'i tanımlamaktadır:

Buradan yola çıkılarak, Modern tasarımın yöntemlerinde, sonuca direkt giden bir yol bulabilmek ve basit olan çözüm yolunu araştırmak için, bir grafik tasarım probleminin çözümünde akıllı ve objektif yaklaşımı kullanarak, sezgisel olanlardan çok sistematik metotlara başvurulduğu görülmüştür. Bununla birlikte, geleneksel formların ve dekoratif elementlerin reddinin yanısıra, form ve hacim arasındaki ilişkinin düşünülmesi, yine Modern tasarım yöntemleri arasında sayılmaktadır.

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 üzerinde kullanılan gölgeli fotoğraf, harita, kroki, grafik sembol ve ikonlar, tasarımın görsel malzemesi olmuştur.⁶⁵

Modern tasarımda tipografik öğelerin kullanımı ise; tipografik materyallerde kontrastı 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. Dikey ya da yatay hatlar sistemi ya da açıkça betimlenmiş sayfa düzenlemesi metodu tercih edilmiştir. Grafik elementlerle bütünleşmiş görsel hiyerarşiyle tasarlanmış bir tarza başvurulmuş ve

⁶⁴ y.a.g.e., 30. s.

⁶⁵ y.a.g.e., 28. s.

sayfanın akış sürekliliğine dikkat edilmiştir. Bunun yanı sıra, algısal yasaları bilmek ve bunlardan yararlanmak (benzer nitelikli öğeler grubunu sağlamak) yine Modern grafik tasarımın belirleyici özellikleri arasındadır.⁶⁶

Bugünün grafik tasarım anlayışını etkileyen, yeni bir görsel anlatım bütünlüğünün nasıl oluştuğunu anlayabilmek için hiç kuşkusuz Postmodern grafik tasarım anlayışının kaynaklarına inilmesi gerekmektedir. Bu anlayışın nasıl şekillendiğini görebilmek içinde yirminci yüzyılın başlangıcına doğru giden kaynağı yani Modern grafik tasarım anlayışını ve onun belirleyici karakteristik özelliklerini keşfetmeye gereksinim vardır. Bu anlamda, tezin sınırlılıkları göz önüne alınarak ve grafik tasarımda Yapıbozumculuğu açıklamaya faydası olacağı düşünülerek, yüzyılın görsel iletişimini ve form dilini direkt etkileyen modern akımlardan bazılarında değinilecektir.

2.1.1. Kübizm:

Yirminci yüzyıl sanatında Kübizm, büyük bir farklılığın ve değişimin başka bir deyişle bir devrim hareketi olarak kendisini göstermektedir. Çünkü soyut anlamda bir sanat anlayışı olan bu hareket, kendisine gelinceye kadar ki doğayı ve onu yinelemeyi alışkanlık haline getirmiş olan bir sanat anlayışına karşılık, özerk bir yaratım sürecini ortaya koymuştur.

Güçlü bir dünya görüşünü temel alan Kübizm, kelime anlamını zaman içerisinde olumsuz ve alaycı niteliğini kaybederek bulmuştur. Kübist sanatın manifestosunu yazmış olan şair Apollinaire göre ('Les Peintres Cubistes', adlı kitabı Kübist sanatın manifestosu sayılmaktadır.); 'Kübizm' kelimesi, bu sanat hareketine tesadüfen ve alay etme amacı ile konulmuştur ve bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

"Yeni resim okulu Kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı 1908 Sonbahar Sergisi'nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse, kübik

⁶⁶y.a.g.e., 29-30 s.

*biçimleri özellikle dikkati çeken evleriyle bir resmi gördüğünde, 'kübist' sözcüğünü alay etmek üzere kullanır"*⁶⁷

Öyle ya da böyle Kübizm, doğadan bağımsız, Modernist bir anlayışta duyuların hakimiyetinden ziyade aklın gücünü ve hakimiyetini hedefleyen bir anlayışı işaret ederek, çağın ruhuna dokunmayı başarmıştır.

Yirminci yüzyılın başındaki sanat ve tasarım anlayışlarındaki yeni yapısal çözümlene arayışları, bir anlamda dönemin ruhunu yansıtmaktaydı. "Bu yapısal çözümlene arayışları "*doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir*" diyen Cezanne' nın anısına açılmış olan sergiyi izleyen genç sanatçıların sonraki biçimsel yöntemlerinde yerini bulmaktadır."⁶⁸ Bu yorumlar modern sanatın gelişimi bakımından Picasso ve Braque' ta keşfedilmiş formun sınırsız görüntüsü olarak yeni bir görme biçimi oluşturmuştur.

Pablo Picasso'nun 'Avignon'lu Kadınlar'ı (Les Femmes d'Alger) Kübizm'in bu anlamdaki doğuşunun habercisidir. Afrika yontusundan geometrik stilizasyonlar ve Post-Impresyonist Cezanne'dan parçalar alan ve bir genelevi gösteren bu resim aynı zamanda, uzayın ve insanın duygularının yeni bir biçimde kavrayış biçimidir. Figürler geometrik kısımlara bölünmüş ve o zamana kadar resmedilen insan figürlerinden farklı bir şekilde ele alınmıştır. Perspektifin mekansal yanılsamaları iki boyutlu mekanların değişimini sağlamıştır ve bu durum oturan figürün farklı bakış açılarından görülmesini sağlamaktadır.

⁶⁷İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, (3. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 164 s.

⁶⁸Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 582 s.



Resim 1. Cezanne, “Avignon’ lu Kadınlar”, 1907

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

1908’den önce Picasso ve Braque, aynı anlatım tarzına sahip fakat birbirlerinden bağımsız olarak çalışan iki kişiydiler ki, bu süreç Braque’ın ‘Avignon’lu Kadınları’ görmesine kadar devam etmektedir. Aralarındaki anlatım benzerliğini gören Braque birlikte çalışmalarını önermiştir. Bu birliktelikte, “Cezanne’nın yaptığı gibi Rönesans perspektifindeki kaçış noktasını bırakmışlar fakat renkten tam manasıyla vazgeçmeleri ile Cezanne’dan ayrılmışlardır. Çünkü renk, resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koymaktadır.”⁶⁹

“Kübizm arkasında 400 yıl olan ve doruğu Rönesans’ ta yakalamış görüntüyü yerle bir ediyordu. Picasso ve elbette Braque, zamanla Kübist anlayışı geliştirdiler. Tuval ölü bir yüzey olamazdı. Olmamalıydı. Tuval üzerine çeşitli müdahalelerde bulunmaya başladılar. Artık nesneyi doğrudan tuvale eklemekten çekinmiyolardı. Böylece dış dünya ile görsel dünya üst üste çakışmış, iç içe geçmiş oluyordu. Bu görselliğin sınırlarını her zamankinden daha çok genişletmek demektir”⁷⁰

Yöntemlerini değiştirmeyi seven Picasso, Kübizm’in görünen dünyayı betimlemeye yarayan tüm öteki araçların yerine geçeceğini hiç ileri sürmemiştir. Aslında onu yeni ve farklı yaklaşımlara götüren durum yirminci yüzyıla özgü, temelde çağdaş yaşamı ifade edebilecek bir anlatım biçimi arayışının, ondokuzuncu

⁶⁹y.a.g.e., 582. s.

⁷⁰Hasan Bülent Kahraman, “Picasso Hep Çocuk Kaldı”, **Radikal**, 2003

yüzyıl sonundaki sanat akımları ile yeni kuşağın kendi sanat anlayışlarını bağdaştıramamalarından ortaya çıkan ikilemin yarattığı doyumsuzluktur.

Kübizm özetle, nesnenin parçalanıp, farklı bir anlatım biçimiyle bir araya tekrar getirilmesi temel ilkesine dayanmaktadır. Bu birleştirme işlemi sırasında iki tür yöntem göze çarpmaktadır. Bunlardan biri, analizi yapılan biçimlerden elde edilen geometrik parçaların tuvale serpiştirilmesi, diğeri ise; yine bu parçaların üst üste bindirilerek bir yığına dönüştürülmesidir. Her iki yöntemde de, nesne ilk şeklini kaybetmekte ve birbiri içerisine geçen bir dizi geometrik düzlemden oluşan yeni yorumlanmış bir biçime dönüşmektedir.⁷¹

Kübizm, dönemsel bir gelişim sergilemektedir; Analitik Kübizm 1908 -1912 yılları arasındaki çalışmalara verilen isimdir. Analitik Kübizm’de nesnel maddenin doğal görüntüsünden hareket ederek yeni bir yapıya ulaşılır ki; bu yapı tamamen doğa biçimlerinin analizine dayandığı için ‘Analitik Kübizm’ adını almıştır. Bu resimlerin konuları genelde atölye içi nesnelere ve kişilere aittir. Çoğunlukla cansız doğa belli bir eşya ve insan resimleri olan bu çalışmalara en güzel örnek, Braque’nin ‘Gitar ve Akerdeon’ isimli çalışmasıdır.



Resim 2. **George Braque**, “Gitar ve Akordeon”, 1908

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

⁷¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, Yem yayınları, İstanbul, 1997, 1074 s.

“Tabloya bakınca Braque’ nin bunu masanın üstüne yerleştirdiği nesnelere bakarak değil de, ezbere yaptığı anlaşılıyor. Bakarak değil de, belleğe dayanarak çalışma yöntemi Braque’ in 18. yüzyıl Fransız doğa resmini ve bunun Rokoko üslubundaki kabartma iç süslemelere yansıyan özelliğini bildiğini gösteriyor”⁷²

Analitik Kübizm kendisine çıkış noktası olarak her ne kadar doğayı almışsa da, aslında onun doğadan kastettiği, bütünsellik taşımayan parça parça bir varlıktır. Bu varlıkların bu şekilde olmasındaki amaç, Kübist sanatçının onları tekrar kendi içinde düzenli varlıklar haline getirme isteğidir. Bu istek doğal olarak ortaya çıkan yeni yapıyı naturel olandan bağımsız olarak oluşturulmuş düşünsel bir varlık haline getirmeyi doğurmaktadır. Aynı zamanda bu soyut varlık doğal bir yapı değil daha çok arkitonik bir yapıdır.

1911 yılı Sonbahar Salonu Analitik Kübizm’ in zirvesidir. Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp ve Marcoussis aynı türden olmayan ama ortak bir çalışmanın ürünü olan Analitik bir program ortaya koyarlar. Programın Analitik olmasının nedeni, iki boyutlu bir düzlem üzerinde biçimin üç boyutlu analizini yapmaya çalışarak biçimi parçalayarak, Cezanne’ da kendisini bulan geometrik yapılara geri dönüş yapmasıdır.⁷³

Kübizm’in bir diğer dönemin de ise, salt düşünsel biçimlerden yola çıkılarak, yapıya ulaşılma çabası gözlemlenir. ”Sentetik Kübizm” adını alan bu dönem, nesnel maddenin sunumu yerine, sadece, düşünsel elemanların sentezine dayanmaktadır. ‘Sentetik Kübizm’ in çıkış noktası, analitik kübizm gibi doğa değildir. Çünkü onun elemanları doğal elemanlar değil, soyut işaretler ve geometrik biçimlerdir. Bu arada amaç eğer doğayı ve nesnelere sanatın dışında tutmaksa, ‘Sentetik Kübizm’ bu açıdan bakıldığında gerçek bir başarı elde etmiştir. 1912 yılında çok uzun bir tarihe sahip olan kolaj tekniği Braque ve Picasso’nun tuvaleri üzerinde yerini almıştır. Bu anlamda, Kübizm’de resmin farklı malzemelerle oluşturularak, parçadan bütüne varma yönteminin kullanıldığı görülmektedir.⁷⁴

⁷²Nobert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev:Dr. Cevat ÇAPAN, Dr. Sadi Öziş, (2. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 58 s.

⁷³Tunalı, **a.g.e.**, 170 s.

⁷⁴**y.a.g.e.**, 170. s.

“kolaja bir boya resmine eşit bir ifadesel içerik yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur; böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak bir çok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünme değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu.”⁷⁵

Kolaj yapısı gereği, gerçek nesnenin özgürce düzlem üzerindeki yapılanmasına izin vermekte ve resmin iki boyutlu gerçeğini bu anlamda vurgulamaktadır. Yerleştirilen her elemanın dekoratifliği var olan objeyi vurgulamaya yöneliktir.

Aynı zamanda montajın da, Kübizm kaynaklı ortaya çıktığı söylenebilir. Montaj, gerçek olanın artbilgilere ayrılmış olması sonucunda, yeniden oluşturulma sürecini tarif eder. Montaj bir türe ilişkin bir sanat tekniği değil aynı zamanda yöntemin gidişinin doğrultusunu belirleyen sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir. Modern kolaj tekniğinin kullanımına ilişkin, olarak J. Wissmann, Kübist kolajın etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Gerçekliğe işaret eden fragmanlar... somut olmaktan çıkmış resim göstergelerini okunabilir kılma görevini üstlenir.’ Bu tekniğin amacı, geleneksel anlamıyla bir yanılısamacılık değildir. ‘Burada gerçekleştirilen şey, sanat ile gerçeklik arasındaki karşılıklı çok ince bir biçimde oynayan bir yabancılaşmadır; burada resmi yapılan şey ile gerçek şey arasındaki çekişliklerin çözülmesi işi izleyiciye bırakılmıştır. Burada kolaj ‘içkin estetik’ bakış açısıyla değerlendirilir; problem, ‘gerçekliğin sanat eseri içinde bütünleşmesi’ dir.”⁷⁶

Picasso ve Braque’ın, Birinci Dünya Savaşı öncesinde ortaya koydukları papiers colles’ de iki teknik arasındaki zıtlıkların, “bir yandan tuvalin üzerine yapııştırılan gerçeklik fragmanının (hasır bir sepet ya da duvar kağıdı) ‘yanılısamacılığı’ öte yandan tasvir edilen nesnelere ifade edildiği Kübist tekniğin ‘soyutlamacılığı’⁷⁷ olduğu görülür.

Geleneksel kurallar çerçevesine girmeyecek ama estetiksel kaygıları olan aynı zamanda gerçekliği resmetmeye çalışmayan bir eser yaratma çabası gözlemlense de,

⁷⁵Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, (1. Basım)YKY, İstanbul, 1997, 324

⁷⁶Akt. Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, (3. Baskı), İletişim Yay., 2004, 147 s.

⁷⁷y.a.g.e., 142 s.

aslında bu durum sonucuna en iyi şekilde ulaşmamış bir amaca hizmet eder. Bu aynı zamanda (tuvalin üzerine kağıt yapıştırmak) tahrik edici bir durumdur.



Resim 3. **Juan Gris**, "Pears and Grapes on a Table", 1914

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Picasso ve Braque'nin ardından Kübizm'in gelişimine önemli katkıları bulunmuş başka bir isimde kuşkusuz Juan Gris'dir. Gris, gerçeğe ulaşmak için yapısal bir yaklaşımdan yola çıkarak, geometrik düzeni düzlem üzerinde bütün incelikleriyle kullanmıştır. 1912'de Analitik Kübizme yönelerek ilk kolaj denemelerini gerçekleştirmiştir. Yukarıdaki resimde görüldüğü üzere sanatçı 1914'te yaptığı Üzümler, Kahvaltı, Meyve Sepeti ve Cam Sürahi adlı üç resiminde kolaj teniğinden yararlanmıştır.



Resim 4. **Fernand Leger**, "The City", 1919

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Kübist harekete katkıda bulunan bir diğer isim ise, Fernand Leger'dir. Leger çalışmaları ile afiş, tipografiyi etkileyen bir sanatçı olup resimlerine geometri yerine tekniği ve yapısalcılığı yerleştirmiştir. Yani onun resimlerinde Cezanne'nın silindir, küre ve koni formları, diğer Kübistlerin çalışmalarında bir anlamda makinaya dönüşmektedir. Leger çalışmaları ile 1920'in sanatsal afişlerinde temel alınan piktografik Modernizme babalık etmiştir. Onun çalışmalarındaki dinamik fakat düz renk paletindeki kırmızılar, yeşiller ve maviler Birinci Dünya Savaşı sonrası Modern tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Sanat tarihinin önemli kavramlarından biri olan Kübizm, çağına getirdiği farklı anlayışı ile sadece resim alanına değil aynı zamanda grafik tasarımına da yeni bir yön vermiştir. Getirmiş olduğu bu bakış açısı, değişim içinde olan grafik tasarım için bir anlamda okul olmuştur.

2.1.2. Fütürizm:

Daha önceleri Teoloji (Tanrıbilimi) ile ilgili bir kavram olan Fütürizm (Gelecekçilik), Tanrıbilimdeki anlamı ile Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeren bir kavramdır. 1909 yılına gelindiğinde Teolijideki yerini sanatsal bir akıma devreden bu olgu, kısa bir sonra herkes için sanat ve tasarım alanında gerçekleşen her türlü yeniliği çağrıştıran ve buna hizmet eden bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır.

1905 yılında Filippo Tommaso Marinetti, geleneksel şiirden radikal biçimde ayrılan serbest şiir (Parole in Liberta) çeşidini müjdeleyen bir sanat hareketini desteklemiştir. Marinetti'nin amacı; sosyal hiyerarşi karşısında kişisel özgürlüğü ve yaratıcı ifade için sezgiyi yüceltmektir ve bu düşüncesine dayalı fikirlerini Milan'da yayınladığı 'Poesia' adlı dergisinde aktarmıştır. Böyle bir ideolojik modelden yola çıkan Marinetti, Paris'te yayımlanan 'Le Figaro' gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında ilk olarak "Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu" nu (Fondazione e Manifesto del Futurismo) yayınlamıştır. Ancak bu manifesto yayınlandığı dönemde

çok az kişinin ilgisini çekmiştir. Manifestoda, Fütürist yazarın görüntü ve seslerin bir orkestrasyonu olan serbest vezini kullanacağını, karada, denizde, havada buhar ve elektrik sayesinde hız ile yoğunlaştırılmış bir yaşamın çağdaş yaşamın ifadesi olduğuna değinilmekteydi.

“1850’lerde Orta İtalya’ da başlayan demiryolu yapımı ve 1900 – 12 arasında kuzey İtalya’ da Milano ve Torino kentlerinde başlayan yoğun endüstrileşme ülkede önemli bir dönüşüm süreci başlatmıştı. Bu dönemde Fransa, İngiltere ve Almanya’ yla karşılaştırıldığında İtalya henüz çok geriydi. Bu nedenle dönüşümün hızlandırılması gerekiyordu. Ani değişikliklere yol açan bu hızlanma sürecinin bir parçası da eski değerleri yok edip yeni koşulları yüceltmektir.”⁷⁸

İşte Fütürizm böyle yaşamsal şartlar da doğmuştur. Şair, oyun yazarı, Fütürizmin düşünce merkezi Marinetti, bu manifestosunu ilk yazdığında tek başına olmasına karşın daha sonra edebiyat ve sanat dünyasından birçok destekçi edinmiştir. Marinetti’ nin çağdaş yaşamın her alanında devrimci bir rol oynayacağına ve etkili olacağına inandığı Fütürizmi, ona bu düşüncesinde eşlik edecek olan 1910 yılında bu beraberliğe katılan Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini ile ileri doğru bir yönelimde bulunacaktı. Bazı kaynaklarda “Birinci Dalga Fütüristler” olarak adlandırılan bu grup bütün sanat akımlarını içine alan ve herbiriyle teker teker ilgilenen çeşitli Fütürizm orijinli manifestoları kaleme almışlardır. Fütüristler söylemlerinde çok iddali idiler. Onların manifestosu, burjuvaziye karşı ezici bir dekor işlevi gören güzel ve ağır resimlere karşı, anarşist sanatçı kuşağının şiddetli, estetik ve siyasal başkaldırısı niteliğindedir. Bu durum itibariyle bu yeni sanat bir tür savaş olarak algılanmaya başlamıştır.

Fütürizmin gelişimi tarihsel olarak iki evrede gelişmektedir. İlk kısmı 1909’dan Boccioni’nin ölümüne (1916) kadar devam etmiş, ikinci kısmı ise Birinci Dünya Savaşının ardından Mussolini yönetiminde Marinetti’nin kişisel çabaları ile canlandırılmaya çalışılmıştır. Öyle ya da böyle, savaş öncesi ve sonrası bu akımın genel özelliği; tahrip edici ve yıkıcı olmuştur. Çünkü hız, enerji, korkusuzluk, devrim kısacası modern yaşamı ve bu yaşamın hayata getirmiş olduğu süratliliği, makinanın çağdaş yaşama getirmiş olduğu hareketliliği övmektedir. Savaş, isyan, yaşamın

⁷⁸Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 1, a.g.e. , 664. s.

adaletsizliği onlar için bir anlamda büyülecı etkilerdir. Çünkü Fütüristler, birebir makine tutkunu kişilerdir ve teknoloji onlar için anahtar kelimeydir. Gelişen ve değişen dünya, teknoloji sayesinde var olduğu yerden çok ilerilere adım atmaktaydı. Teknolojinin ürünü olan arabaların ve uçakların yanı sıra savaş araçları, Fütüristler için etkileyici nesnelereydi.⁷⁹

Marinetti ve yandaşları varolan sistemi, yaşamın bütün varoluşlarını, sanatçının, yeni bir insan mistizmini yaratmaktaki düşlerine aktarması konusunda yetersiz, hatalı ve eksik bulmaktadır. Çünkü var olan sistem kendi içinde kişiyi boğmakta ve bütün bu kurallar içinde hareket alanı bırakmamaktaydı. Tekniğin ve sanayi nesnesinin yüceltilmesi ve buna bağlı olarak insani gereksinimlerin değişim ve gelişime paralel bir yapı içerisinde karmaşık bir hal alması sonucunda var olan sistem gereksinimi karşılayamamaktaydı. Bu anlamda Fütürizm 1909 ve 1910 yıllarında Marinetti'nin yayınladığı 'Birinci Politik Manifesto' ve 'Fütürizmin İkinci Politik Manifestosu' ile aynı zamanda politik ideolojisinin şekillenmesinde de ilkelerini ortaya koymaktadır.⁸⁰

Fütüristler bu anlamda resmi de ihmal etmemişlerdir. Aksine resim sanatçıları ve grafik tasarımcılar tipografik kompozisyonlarında ve kinetik tuvallerinde hızı yüceltmişlerdir. Fütürist devrim reklam, kitaplar ve giysiler gibi yaşamın tüm yönlerini yeniden keşfetmiştir. *"Yazınsal ve tipografik kuralları yok etmeden başlayarak; Marinetti tamamen yazının düzenini ve geleneksel devamlılığını ortadan kaldırmak için noktalama işaretlerinin, zarfın ve sıfatın kaldırılmasını istedi"*⁸¹

Fütüristlerin sanatı, aslında deneyselliğe açıktır. Bu anlamda sanatçılar, düşüncelerini ve heyecanlarını çalışmalarına yansıtıırken, belli bir yöntemle sığdırmak zorunluğunda değillerdir. Bununla beraber, iddialı görüşlerine paralel bir yol da ilerleyen abartılı bir sanat ortaya koydukları da söylenemez. Fakat yine de, ortaya

⁷⁹ Richard Hollis, **Graphic Design A Concise History**, Thames and Hudson World Art, Slovenia, 1997, 37. s.

⁸⁰ **y.a.g.e.**, 37. s.

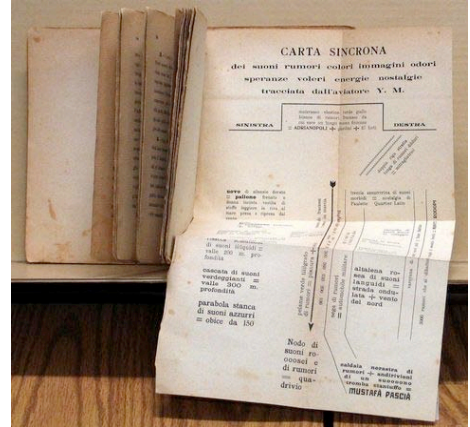
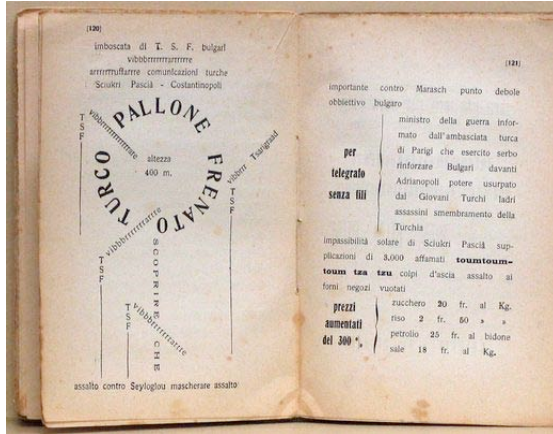
⁸¹ **Modern poster**, Thames and Hudson, London, 1988, 20 s.

koydukları işler göz önüne alınırsa, tutkularının, onları getirdiği nokta ve elde ettikleri sonuçlar itibariyle çarpıcı özellikler taşımaktadır.



Resim 5. Marinetti, “Zang Tumb Tumb Kapak”, 1912

Erişim: <http://images.google.com.tr/>



Resim 6. Marinetti, “Zang Tumb Tumb İç Sayfalar”, 1912

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

1914 yılında Marinetti ‘Parole in Liberta’ adlı kitabını yayınlamıştır. Zang Tumb Tumb adını verdiği eski zamanda olmuş Tripoli Savaşını kutlayan çalışmasında bir çeşit sözsel resim yapmaya çalışmıştır. Burada, kelimelerin göreceli büyüklük ve oranlarını, görsel sessel eşitlikler bulabilmek için kullanmıştır. Bu

çalışma Marinetti' nin programında Fütürist edebiyat için bir örnek olarak gösterilir ve grafik tasarımda, kelimelerin, nasıl kullanılması gerektiğini açıklar.

“En önemlisi Marinetti harfleri alfabetik simgelerden ziyade kelimeler oluşturuca 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.”⁸²

Bir süre sonra ‘Lacerba’ isimli dergi, Marinetti ile benzer düşüncelere sahip Giovanni Papini ve Ardengo Soffici’yi 1913’te aynı çatı altında bir araya getirmiştir. Bu dergi, 20.000 den fazla kopyası ile işçiler arasında popüler bir kimlik kazanmış avant- garde bir dergidir. ‘Lacerba’ içeriğindeki tipografik denemeleri ile kendinden sonra ki 30 yıl için bir ışık olmuş ve onlara tepki duyanlar için bir kılavuz niteliği kazanmıştır.

Aynı dönem içinde İtalya’da bazı şehirlerde kelimelerin anime edilmesine izin veren yeni yayınlar ve broşür sayfaları yavaş yavaş ortaya çıkmakta ve tasarımcılar için adeta dış bir alan niteliğinde bu sayfalar, yazarlar ve sanatçılar tarafından çığınca yarım bırakılmakta ya da üzerlerine birkaç kelime yazılarak deneysel bir yönde sınırlandırılmaktaydılar. Fütüristlerin çalışmalarının etkileri ileri süreçte Konstrüktivizm ve Dadaizm’i de etkilemiştir.

Bu aşamada, buna verilecek en güzel örnek, Marinetti’ nin kendi şiir kitabıdır. “Soffici, “BIF&ZF+18” in kapağında birkaç yıl sonra Alman Dadaist’lerin de kullanacağı bir teknik olan basılı afişlerin harfleri ve varolan fotograflardan kesilmiş malzemelerle, ağaç kalıpların kullanıldığı bir asamblaj yeğlemiştir. Yine bu kitapta Soffici, o zamana kadar yapılan her şeyden farklı olarak çalışmasını metnin içinde bazı yerlerde reklamcılık kalıplarının parçalarını kullanarak bölmüştür.⁸³

⁸²Hollis, a.g.e., 38 s.

⁸³y.a.g.e., 38. s.



Resim 7. Lacerba' dan bir sayfa, 1914.



Resim 8. Carlos Carra, "Words-in-Freedom." Lacerba' dan bir sayfa, 1914.

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Kendi yayınlarını yapan kişiler olarak Fütüristler, modern hayatın bir manifestosu olarak reklamcılığı bağrlarına basmışlardı. Çünkü reklamcılık onlar için, küçümsedikleri ve yok edilmesini istedikleri müze kültürüne karşılık, onların verdiği bir cevaptı ve bu cevap kendi içerisinde şiirselliği devam ettirmenin bir başka yoluydu.

“... Fütürist ressamların, iki boyutlu düzleme, hareketi katmaları, tipografik yenilikleriyle, Fütürist şairlerinde kullandıkları sözcüklere hareket kazandırmalarına yol açmıştır. Böylece sayfanın geleneksel dikey ve yatay yapısı bozulmuş, basmakalıp sisteme hareket girmiştir.”⁸⁴

Yine bir başka Fütürist isim olan Fortunato Depero'ya göre de reklamcılık, Fütürist figürleri dünyaya tanıtmak amacıyla kullanılabilir bir yoldur. Depero bir başka Fütürist ressam olan Giacomo Balla ile işbirliği yaparak 1915'te “Evrenin

⁸⁴Joseph DiGioia, *The new Typography, A Critical View of Typography*, <http://64.233.183.104/search?q=cache:g2qypu0Bw-oJ:www.mediacritica.net/courses//771/digioia.pdf+The+new+Typography,+A+Critical+View+of+Typography+Joseph+DiGioia&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr> (Erişim: 12.06. 2008)

Fütürist İnşaaası” manifestosuna imza atmıştır. Bu manifestoda göze batan kışkırtıcı olan durum, ses ve kinetik üç boyutlu reklamcılığın öneriliyor olmasıdır.⁸⁵



Resim 9. Depero, “Futurista”, 1927

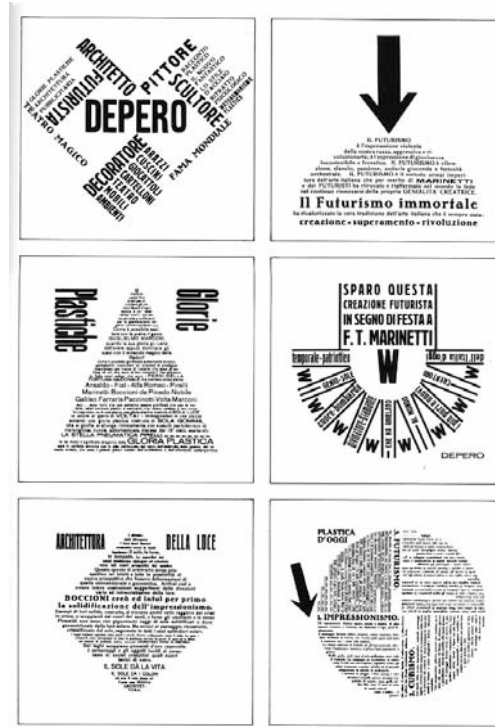


Resim 10. Depero, “Yazının Sesi”, 1915

Resim 9-10 Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Fütüristler, reklamcılıkta kullanılan öğeleri kendi edebiyatları ile ilişkilendirme yoluna giderken, aynı zamanda Fütürizm’i de reklamcılığa doğru kaydırarak, arada, mükemmel bir köprü kurmuşlardır. Bu köprü, Fütürizm’i grafik tasarımda bir prensip olmaktan çok bir tarz haline getirmiştir.

⁸⁵Hollis, a.g.e.,42. s.



Resim 11. Depero, "Futurista" (iç sayfalar), 1927

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Depero 1931 yılında İtalya’ da Fütürizm ve Reklamcılık Sanatı üzerine bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta geleceğin sanatının reklamcılık olacağından bahsetmektedir.

Fütürist sanat, her ne kadar yeni bir sanatçı tipini ortaya çıkarmışsa da aynı zamanda hızlı ve dolaysız siyasal bir işlev de yüklenmiştir. Fütürizm İtalya’ da Emperyalist bir lider olan Mussolini’nin fikirlerini yaymıştır. Çoğu kaynakta 1924’ten sonra hareketin kurucusu olan Marinetti’nin, Mussolini rejimine kesin bir biçimde bağlanmasını bir talihsizlik olarak yorumlanmıştır.

“Mussolini, Marinetti’nin kendisine makinaların gücü ve okyanus hissini aşlayan kişi olduğunu söylemiştir.” Aslında başlangıçta Fütürizm ve faşizm burjavayı küçümsemiştir. Fütürizm tamamen sosyal realizme dönmeden önce, rejmin ilk yıllarında hem propoganda afişlerinde hem de ticari reklamlarında Faşist tarzı etkilemiştir.”⁸⁶

Fütürizmin önemi basılı sayfanın geleneksel sayfa düzeninden kurtarması açısından da önemlidir. Kübizm ile de etkileşim içine giren Fütürizm, Almanya’da ortaya çıkan Dadaist tipografıye kaynak oluşturmuş ve 1917 Devrimi öncesi Rusya’ daki deneysel çalışmalara zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda Alman Bauhaus’u, dizayn, endüstri, sanat ve yüzyılın tüketici yaşam tarzları bu anlamda gerçekleştirdikleri çalışmaları yine Fütürizme borçludur.

“Fütürizm gündelik yaşama karıştığında, İtalya’ nın tabağına göz dikerek, onu “macera düşmanı, tembel” biri yapacak hamurlu yiyecekleri yasaklamaktır amacı, sanayi mallarını yücelttiğinde ya da dahi mimar Sant Elia’yla yeni bir ütöpic Site düşlediğinde yüzyıldır sanat yapıtını gündelik yaşamdan ayıran o kutsal sınırı kaldırmak gerektiğini haykırarak, keskin sesler çıkaran nihilist bakireler korosuna katılır. Ve o zaman gerçek büyüklüğünden, hala büyüleme gücüne inanan görkemli yapıtların primitif ve vahşi güzelliğinden vazgeçer.”⁸⁷

2.1.3. Dadaizm:

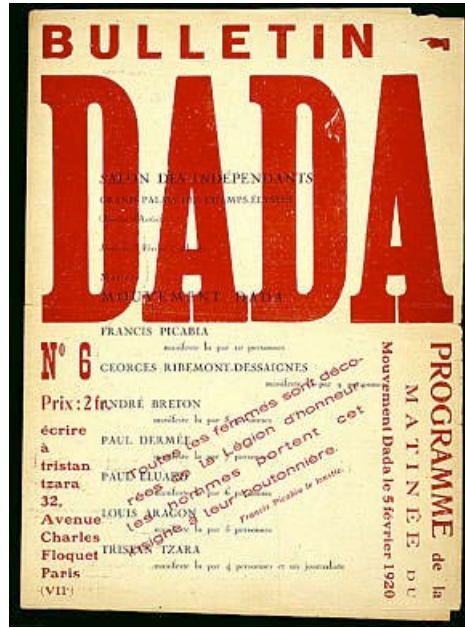
Fütürizmin geleneksel tasarımı reddedişi ve bu doğrultuda ortaya koyduğu isyankar tavrı, Dadaizm üzerinde de etkili olmuştur. Kurallara ve kurulu düzenin bütün anlayışlarına başkaldırı niteliği taşımakta olan bu hareket, savaşı protesto etmek amacı ile kendi vatanlarını terk etmiş, mülteci yazarlar ve sanatçılar tarafından 1915’te İsviçre’de Zürih’te “Caberet Voltaire” de kurulmuştur. Dada, Zürihten Köln’

⁸⁶Steven Heller and Louise Filli, **Typology Type Design From the Victorian Era to The Digital Age**, (1. Basım), Chronicle Books, San Francisco, 73 s.

⁸⁷Emmanuel de Waresquiel, **İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, (1. Baskı), Sel Yay., İstanbul, 2004, 246 s.

e, Berlin'e, New York ve Orta Avrupa ülkelerine yayılarak 1920 ve 1923 yılları arasında doruğa çıkmıştır.

Her ne kadar Fütüristler savaşın getirdiği şiddete, yıkıma kucak açsalar da Dadaistler, savaşın etkilerinin sonucunda ortaya çıkan karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe olan inançlarını yitiren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Dada, Tristan Tzara'nın dediği gibi hiçbir anlama gelmez ve alay niteliği taşır. Bu anlamda 'Dada', herşeyin anlamsızlığını, vazgeçmişliğini ve umursamazlığını, nefret duyguları içinde, olayları ironik bir dilde alaya almayı ifade edecek en iyi kelimedir. Savaşın akıl almaz sonuçları, doğal olarak beraberinde sanatçıları anlamsız bir döngünün içine sevk edip, bilinçaltını tetiklemiştir.



Resim 12. Tristan Tzara, "Dada 6 (Bulletin Dada)", 1920

ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

Aslında Dada'nın hikayesi Dada'dan önce başlar. 1913'ten öncesine Zürih'te ve aynı zamanda New York'ta, Duchamp, Picabia vb. ile.

"Dada akımı ortaya çıkmadan önce, alışlagelmiş estetik değerlerle hiç ama hiçbir bağlantısı bulunmayan diğer bir karşıt sanat (Anti- Art) akımı'na Marcel Duchamp öncülük etmekteydi. Duchamp, Paris' te başlayıp New York'ta geliştirdiği bu hareketiyle New York

Dada' nın temsilcisi sayılır: 1913 yılında bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine monte etmiş ve ilk 'Ready- Made' türü çalışmasını yapmıştı.”⁸⁸

Savaşın etkileri ile çılgınlaşmış bir dünyaya karşı, Dadaizm anti sanat olmayı ve negatif yıkıcı bir etki ile saçma şeylerle uğraşmayı içermektedir. Tamamen özgürlüğü savunan Dadaistler her şeyden önce ulusal olaylardan başlayarak sınırları yok ederler.

“Hareket 1914'te uygar olduğu söylenen ve değerleri, kültürü ve hümanizmasıyla övünen Avrupa' nın göbeğinde örgütlenen ulusçu kasaplığın genç beyinleri örselemesi sonucu ortaya çıkmışsa da, enternasyonalizmin, zıtlıkların, tüm istikrarlı kültürel 'kimlik' sistematiğini reddedilmesinin Dada dinamiğinin içinde yer almasını anlayabilmek kolay değildir Dolayısıyla Dada, herşeyden önce Rimbaudvari anlamda dolaşım, 'hareket' tir. Dada, çok sanatlı çok disiplinli, türler ötesi bir multimedya’dır.”⁸⁹

Tristan Tzara Dada manifestosunda hareketi şöyle tanımlamaktadır:

“Dada; Görgü kuralları ve keyif ehli uzlaşmanın utanç dolu birlikteliklerince şu ana dek reddedilip duran bilgidir: Dada; mantığın yıkımıdır, ki bu yaratmaya muktedir olmayan iktidarsızların dansıdır: Dada; Cüzdanlarımızın değeri uğruna konulmuş her türlü sosyal hiyerarşi ve denklittir: Dada; her nesne, tüm nesnelere, duygular, belirsizlikler, kuruntular ve paralel çizgilerin mükemmel çatışmaları, savaş araçlarıdır: Dada; hafızanın yıkımıdır: Dada; peygamberlerin yıkımıdır: Dada; geleceğin yıkımıdır: Dada; doğaçlamanın anlık ürünü olan, bütün tanrılara karşı duyulan mutlak ve sorgulanamayan imandır: Dada; bir düzenden başka bir aleme önyargısız ve zarif bir sıçrayıştır; cızırtılı bir fonograf kaydı gibi bir kenara fırlatılıp atılmış kelimelerin yörüngesidir: Ciddi, korkutucu, korkak, ateşli, kıskırtıcı, coşkulu dahi olsa. Tüm bireylerin anlık deliliklerine saygı duymaktır. Bireyi bütün işe yaramaz aksesuarlarının mabedinden mahrum kılmaktır. Kabul edilemez ya da şehvetli fikirleri ışıltılı bir şelale gibi haykırmak ya da baş meleklerin bedenleriyle kaplanmış bir ruhun, besili kan emici haşerelerden arınmış sık koruluğunun yoğunluğuyla şımartmaktır - O kadar büyük bir hazla ki nasıl olduğu hiç önemli değil - Özgürlük: Dada Dada Dada, öfkeli renklerin kükreyişi ve tüm zıtlıkların ve karşıtlıkların birbirine örülmesi, grotesklükler, tutarsızlıklar: Hayat”⁹⁰

Dadaistlerin bir noktada amacı, insanları hayrete düşürerek içinde buldukları kaotik dünyanın anlamsızlığına dikkatleri çekip, onları sarsmaktır. Dadaistler, sanatın, insanın bireysel ifadesinin en ileri biçimi olduğu düşüncesine karşıydılar. Dadaizm'in savunucuları, kendi dönemlerinde etkili olan dışavurumculuğa karşı çıkmışlar, onların 'ezilmişlik, yoksulluk, mutsuzluk

⁸⁸Adem Genç, “Dada ve Yeni Dada Hareketleri”, **Güzel Sanatlar Dergisi VII**, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1983, 36 s.

⁸⁹Waresquiel, **a.g.e.**, 178 s.

⁹⁰http://www.391.org/manifestos/tristantzara_dadamanifesto.htm

'edebiyatını yapan anlayışlarını, kötümser bakış açılarını gereksiz ve anlamsız bulmuşlardır.⁹¹

Bununla birlikte "kolaj, uyumsuz görsel ve sözel materyali yan yana getirerek, dilin semantik erimesini destekleyen Dada grafik sanatçıları için ideal bir teknik olmuştur. Tristan Tzara ve diğerleri, gazetelerden rastlantısal olarak kesilen kelimeleri birleştirerek, yeni bir tipografik anlayışla Dada'nın şiir yapma yöntemini belirlemişlerdir."⁹²

Dada ve Dada'nın tipografisi, uzlaşmayı radikal olarak reddetmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu red, beraberinde, birçok görsel yenilikler getirmiştir. Ortaya çıktığı zamandan çok kısa bir süre sonra, sunduğu karşı eleştiriyi kitap, dergi, afiş ve diğer basılı malzemeler ile destekleyerek var olan politik ve sosyal grupları etkilemiştir.⁹³



Resim 13. Tristan Tzara, "Dada Phone No:7", 1920 Resim 14. Tristan Tzara, "Dada No:3", 1920

Resim 13-14. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

⁹¹Adem Genç, "Dada-Antropoloji ve Nedesizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü, 1983)

⁹²Yakup Öztuna, "Dadaizm ve Grafik Tasarım", **Grafik Tasarım**, Sayı:14, Kasım 2007, 91 s.

⁹³Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, **Typo**, Könenman, 1998, Almanya, 50. s.

Dada tipografisi, reklam ve bilgi aktarımı için kullanışlı bir uygulamaya sahip değildi. Ancak bu özgür yapı içerisinde, yine de bireysel tasarım denemelerine yaklaşımıyla canlı bir etkisi vardır. Bununla beraber, endüstriyel toplumun orijinal bir ifadesi sayılan fotomontaj ve fotoğrafları tutarlıdır.

“yayınların sayfa düzenlerinde geleneksel formattan kaçınılmış başlık ve alt başlığın hiyerarşisi kurulmuştur. Kabul görmüş ve eski tipteki stunlar geleneksel sınırların ötesine bükülmüştür, çoklu harf çeşitleri ve farklı tipteki yüzler tek bir kompozisyonda uyumsuz biçimde kullanılmıştır ve sıcak metal tipteki materyal rastgele sayfalara saçılmıştır. Tıpkı bir Dada dizaynı “hellbox” (ezilmiş ve kırılmış harfleri koymak için kutu) a benzemektedir.”⁹⁴

Bu tipografik anarşi, aslında savaşın kaosunu yansıtmakta; daha da önemlisi burjuva sıradanlığı ile gelenekselin arasındaki savaş sınırlarını belirlemektedir. Dadaizm, içten değerlere ve el yapımı kağıt üzerindeki sözcüklere karşı bir provakasyon olarak görmüştür kendisini. Gazeteleri keserek ve kelimeleri ordan oraya sürükleyerek kolajlar oluşturmaya çalışmıştır. Yine de kelimelerle hokkabazlık yaparak, kendi başına tipografi oluşturmadıklarının farkındaydılar. Onların tipografik tasarımları, kendi içerisinde anlamlıydı. Kelimeler, mizacı yaratmak, sesi taklit etmek ve sunulan düşüncelerin sanal resimlerini çağrıştırmak için düzenlenmiştir. Dadaistler harf fontları tasarlamamalarına karşın grafik tasarımda devrimsel bir ruhun işaretlerini veren tipografik bir kod geliştirmişlerdir.

Resim 13 ve 14’te görüldüğü üzere, düzenleme bakımından afiş niteliği taşıyan Dada dergi kapakları kalın puntolu bir Dada sözcüğü ve bir desen ya da ağaç baskı imgesi anlamsız şekillerle bir likte yer almaktadır. İç sayfa düzenlemelerinde diyagonal bir yapı ve parçalanmış formlar dikkat çeker.⁹⁵

Dadaistler, çeşitli sosyal ve politik konuları açıklamak için “Dada, Revolution ve Neue Jugend” gibi süreli yayınları kullanmışlardır. Berlin’de yayımlanan birçok derginin ortak özelliği, sayfa üzerinde geniş bir yer tutan karışık bir tipografik düzenleme iken, Zürih dergilerinin ya da Picabia’nın 391’inin daha az alan kullanımı göze çarpmaktadır.

⁹⁴Heller – Fili, a.g.e., 66. s.

⁹⁵N. Özkan, “1950 sonrası Türkiye’deki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü)

“Dada'nın anarşik layout' larında en sık görülen uygulama da, bir sayfa dolusu dizgiye zıtlık oluşturacak biçimde sayfanın orta yerine basılmış tek bir sözcük veya slogan ya da ucuz afiş veya reklamlardaki gibi layout' un genelinden kaba bir biçimde soyutlanmış sözcüklerdi. İncelikten ve güzel tatlardan olabildiğince uzak duruluyordu”⁹⁶

Zürih' te yayınlanan 'Dada' nın ilk iki sayısı geleneksel bir tarza sahipse de editörü Tristan Tzara, Dada tarzının tipik özelliklerine sahip görüntüyü üçüncü sayıda başlatmıştır. Bu sayının kapağı çeşitli gazete ve dergilerden kesilmiş harflerle tasarlanmıştı ve bu da Dada'nın anarşizminin, ve çağına duyduğu nefret duygusunun bir anlatımıydı.



Resim 15. **Tristan Tzara**, “25 Poemes”, 1917

ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

Berlin ve Moskova'da Dada'nın bu anlamda ortaya koyduğu en önemli yenilik; Grosz, ve Herzfelde ile Heartfield'in önderliğinde verdiği dikkate değer örnekleri ile fotomontaj tekniğidir. Heartfield bu yöntemle politik posta kartları üreterek, sözle ifade edemeyeceği konulara, görüntülerle değinmektedir.

⁹⁶“Dadaizm”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, sayı 52, Şubat 1992.



Resim 16. Hannah Höch, "Grotesk", 1963



Resim 17. Hannah Höch, "Made for a Party", 1936

Resim 16-17. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Bununla beraber, özellikle Hannah Höch ve Roul Hausmann'ın ortaya koydukları kolajlar da dikkat çekicidir. Hausmann ve Höch kolajlarını hazır malzemeden yararlanarak oluşturmuşlardır. Diğer Dadaistlerin aksine; Höch, yaşadığı çağın olaylarına bir kadın bakış açısı ile yaklaşarak, yine kadınların toplumdaki görevlerinin değişmesi ile ilgili konulara eğilmiştir.

*"Höch; Dadaist montaj tekniğinde tamamen gerçek dışı olan bir şeye, gerçekten fotoğrafı çekilmiş olan gerçek bir şey görünütüsü vermeyi amaçladıklarını ve diğer hedeflerinin makine dünyasına, sanayiye ait şeyleri sanatsal anlamda tescil etmek olduğunu, resim ve kolajların; elle yapılmış bir nesneye tamamen makineyle üretilmiş görüntüsü verdiklerini söylemiştir. Daha önce planlanmış bir kompozisyonda, kitap, gazete ve reklam broşürlerinden kesilen öğeleri, bir makinenin asla yapamayacağı bir düzen içinde birleştirmişlerdir. Höch, tekniklerine neden fotomontaj adını verdiklerini; bu tekniği kullanırken Dadaist sanatçıların kendilerini mühendis olarak gördüklerini işlerini ' monte' ettiklerini, ' inşa' ettiklerini söyleyerek açıklar ."*⁹⁷

⁹⁷Yakup Öztuna, **Hannah Höch – Fotomontajlar**, 2001, İzmir



Resim 18. Kurt Schwitters, “Merz”, 1924



Resim 19. Kurt Schwitters, “Merz 163”, 1920

Resim 18-19. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Hanover’li Kurt Schwitters ise, ‘Merz’ dergisini yönetmiştir. Nerdeyse Dada’ya bazen ters düşen Schwitters bazen de taban tabana onunla örtüşen, ‘Merz’ e tek kişilik sanat hareketi anlamı vermiştir. 1923’ten 1932’ye kadar periyodik olarak yayınlanan bu derginin tasarımında, geometrik yapısı bir yana El Lissitzky’nin Konstruktivizm’i ve Van Doesburg’un De Stijl’in etkileri görülür. Politika ile çağdaşlarına göre daha az ilgilenen Schwitters, ‘Merz’ aracılığıyla tipografisini daha ilerilere taşımıştır.



Resim 20. Kurt Schwitters, “Merz”, 1924



Resim 21. Kurt Schwitters, "Merz", 1924

Resim 20-21. HELLER, Steven; **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Pres Limited, New York 2003

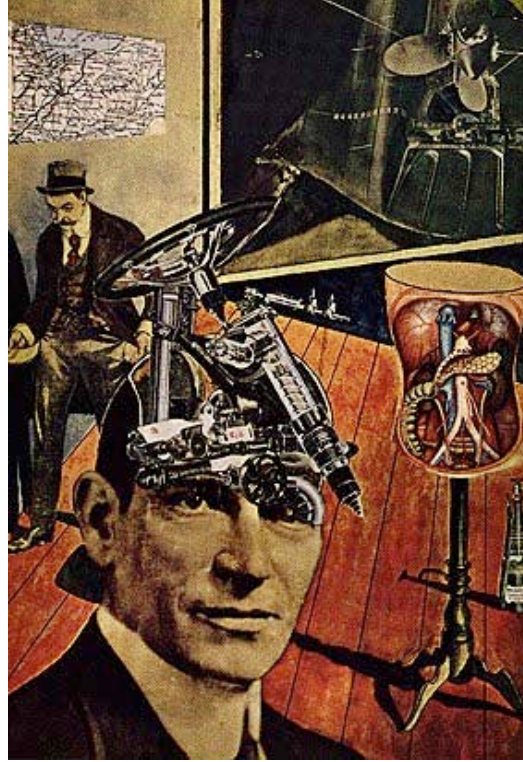
Sanatın gelenekselden kurtulmasını amaç edinmiş olan Schwitters için kolaj bir anlamda kurtuluş olmaktadır. Günlük hayatın gereçlerini tasarımlarında kullanarak, yaptığı heykellerle 'Merzbau' adını veren Schwitters, geleneksel olmayan gereçlerle geleneksel beğeni kurallarına yönelik çalışmalar yapmaktaydı.

Sanatı reddetmeye kadar varan bir tavırla yeni bir yaşam, kültür ve düşün yaratmaya çalışan Dadaizm gerçeği, bulmak için burjuvazinin bütün tadlarına 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. Sonuç olarak, Dadaistlerin biçimsel ve içeriksel dili sadece kendi dönemi içinde kalmayıp etkisini çağdaş tasarımcıların çalışmalarında da göstermiştir. Bu anlamda Edward Fella, David Carson ve Jonathan Barnbrook gibi tasarımcılar bu dilin onlarda yarattığı etkiyi çalışmalarında yansıtan tasarımcılar olmuşlardır. Yine 1970 sonrası grafik tasarımdaki Yapıbozumcu anlayış, bu yönelimden nasibini almış ve Dada'nın yadsınmayacak olan etkisini bulunduğu tarihe taşımıştır.

2.1.4. Konstrüktivizm:

Yirminci yüzyılın ikinci on yıllık sürecinde dinamik yapısıyla aktif olan önemli bir sanat hareketidir Konstrüktivizm. 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.

Vladimir Mayakovsky’nin ş emsiyesi altında ortaya çıkan Konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci tavrı yerine, Lissitzky’nin ifadesiyle seçimini organize bir bakış açısından yana kullanmıştır. İlk yıllarında ‘üretim için sanat’ görüşünü benimseyen Konstrüktivizm nesnenin, giysinin ve yapının işlevselliğinin herşeyden önemli olduğunu düşünüyordu.⁹⁸



Resim 22. **Roul Haussmann**, Tatlin at Home, 1920

ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

⁹⁸ Batur, a.g.e., 194 s.

Rus Konstruktivizminin önde gelen temsilcilerinden bir olan Tatlin'nin, gerçeklik arayışı ise, onu kullandığı malzemede farklı yaklaşımlara yöneltirken, bu doğrultuda sanatını ve kuramsal görüşlerini topluma faydalı hale getirmeye çalıştı. Tatlin, ressamlığının yanı sıra Konstruktivizmin, düşünsel planının her bir parçasını oluşturmak için uğraşmıştır ve bu hareketin temsilcilerine yöntemsel olarak alt yapıyı hazırlamıştır.⁹⁹

‘Sanat sanat içindir’ fikrine karşı çıkan Konstruktivistler gerçeğin yorumu ve betimlemesi anlayışına tepki göstererek, burjuvazinin her türlü yargılarına karşı çıkmışlardır. Sanat ve toplumu birleştirme çabasıyla ‘sanat toplum içindir’ fikrini benimseyen bu hareketin savunucuları, aynı zamanda yeni bir estetik anlayışını yeni bir materyalist tavır geliştirerek oluşturmaya çalışmışlardır.¹⁰⁰

Rusya’da devrimi takip eden yıllarda film ve grafik tasarımın kitle iletişim araçları olarak kullanıldığı görülmektedir. Sadece Rusya’yı etkilemeyen bu hareket, Almanya ve Hollanda’da da önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bununla birlikte, Rus ikonları, ilüstrasyonları ve politik dergileri gibi güçlü bir görsel dışavurum geçmişine sahip olduğu kadar, geçmişte Fütürizm’le etkileşime girmiş bir sanatçı topluluğuna da sahiptir. Bütün bu oluşumları içinde taşıyan bu entelektüel topluluk, aynı zamanda devrim yanlısı olduklarını açıklayarak geleneksel ve öznel sanatsal ifadeyi önemsemeyerek; bir formun sunumunu gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

“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 sonuç ta görevleri en uygun düzeni sağlamaktır. Düzen, güzellik ve işlev konstrüktif tasarımın en temel üç kategorisidir.”¹⁰¹

Devrimin ilk yıllarında afiş çalışmaları görsel sloganları ve resimsel politik alegorileri ile toplumun sözcüsü olmuşlardır. 1915’te Vladimir Tatlin kendisinin “makine sanatı” ya da “ürün sanatı” diye adlandırdığı endüstriyel ürünleri kolajladığı ve montajladığı deneysel bir çalışma yapmıştır.

⁹⁹ y.a.g.e., 194-195. s.

¹⁰⁰Dr. Engin Berksaç, **Avrupa Sanatı**, Troya Yay. Sanat Kitapları:7 İstanbul 1994

¹⁰¹Josef ve Shizuko Müller-Brockmann, **History of Poster**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, 157. s

“Konstruktivizm olarak bilinen bu yaklaşımın öncülleri arasında Alexander Rodchenko ve Vladimir Mayakowsky gibi LEF gazetesi ve Konstruktivizm kültür Gazetesi nin kolaj kapaklarını yapmış sanatçılar ile Konstruktivist ve Süprematist elemanları kendisinin Prouns olarak adlandırdığı deneysel dizayn içinde kullanan Lazar “El” Lissitzky gibi sanatçılar vardır.”¹⁰²



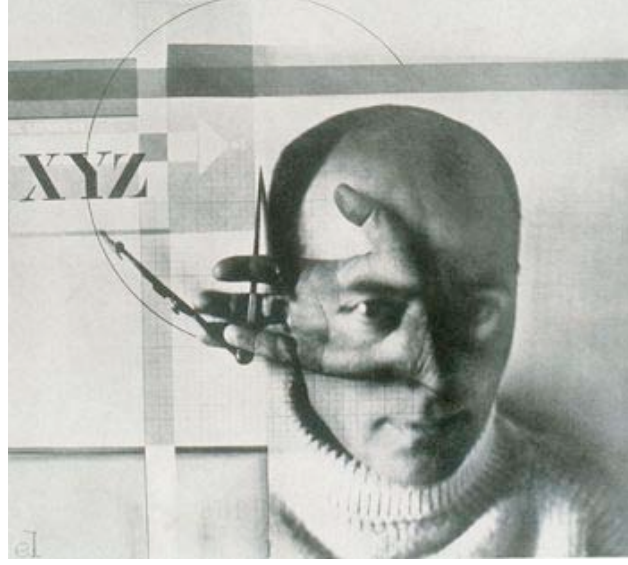
Resim 23. El Lissitzky, "Beat the Whites with the Red Wedge", 1919

Erişim: <http://images.google.com.tr/>

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 Süprematist 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. Kendi portresi (Resim 24.), ‘The Constructor’ da Lissitzky kendi fotoğrafını bir el imgesiyle üst üste birleştirip, imgeye çizim ve harflendirme ekleyerek bir düzenleme yapmıştır. Bu çalışma zamanın resimsel bir sloganı gibidir ve bu slogan şunu duyurmaktadır: “*Geleneksel sanat ve savunduklarıyla birlikte öl, çok yaşa konstruktivist teknik*”¹⁰³

¹⁰²Heller, a.g.e., 74 s.

¹⁰³Hollis, a.g.e., 47 s.



Resim 24. El Lissitzky, "Foto Auge", 1929

ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

Kendi kitap tasarımlarını geometrik soyutlama ve işlevselciliği ile birleştirerek tasarlayan Lissitzky, kitabın her sayfasını sinemadaki bir sekans olarak görmeyi hedeflemiştir. Bu amaçta fotoğrafı, sayfanın parçalamasına ve yeni metodlarla yeniden oluşturulması için kullanmıştır.

*"Aynı zamanda El Lissitzky, yeni tipografide önemli bir etkiye sahiptir. Malevich' in süprematist üslubunu kullanarak; soyut tipografik düzenlemeler yaratmıştır. Bu çalışmalar daha sade tipografik düzenlemelerden oluşmuştur. Yeni tipografik düzenlemeleri, asimetriktir. Bu düzenlemelerde, kuvvetli bir diyagonal anlayışa, harflerle, kelimelerle, biçimlerle ve renkli zemine önem verildi. Değişik harflerin ve harf büyüklüklerinin yan yana 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."*¹⁰⁴

¹⁰⁴Yakup Öztuna, "Modern ve Postmodern Grafik Tasarım Anlayışının Karşılaştırılması Olarak İrdelenmesi", Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 8-9-10 Mayıs 2000, 149. s.



Resim 25. El Lissitzky, “Vesch (Nesne) 1923 dergisi kapak tasarımı, 1922”



Resim 26. El Lissitzky, El Lissitzky Sergisi broşürü,

Resim 25-26. ÖZTUNA, Yakup; “Konstrüktivizm El Lissitzky ve Tipografi”, **Grafik Tasarım**, Ağustos 2007

Lissitzky'nin Rusya dışında da hatırı sayılır bir etkisi söz konusudur. Tasarımın, yeni nesnelere yaratmak olduğuna inanan El Lissitzky, Bauhaus'a yaptığı ziyaretlerde ve verdiği konferanslarda Rus Konstrüktivizminin elçiliğini yapmıştır.

105

“Lissitzky, sayısız sergi düzenlemelerini ve Sovyetler Birliği için propaganda çalışmalarını tasarlamıştır. 20. yüzyılın grafik tasarımına egemen olan üretim teknikleriyle ve üslupsal araçlarla deneyim kazanan çalışmaları, Bauhaus, Konstrüktivist ve De Stijl hareketlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Tipografi, sergi tasarımı, fotomontaj, afiş ve kitap tasarımı alanlarında önemli bir yenilik getirmiştir.”¹⁰⁶

Konstrüktivist tasarımcılar arasında bir diğer önemli isim olan Rodchenko, deneysel fotomontajın öncülerindedir. Güçlü geometrisi, parlak renkleri ve iri harfleriyle göz alıcı görüntüler tasarlamıştır. 1923'te Mayakovsky'nin bir çalışması

¹⁰⁵ **Arredamento Mimarlık**, Profil, “Bir Angaje Tasarımcı El Lissitzky”, sayı: 2002/02, 28-42 s.

¹⁰⁶H. Yakup Öztuna, “Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi”, **Grafik Tasarım**, Ağustos 2007, 97. s.

için yaptığı kapakla dergilerden alınmış imge ve fotoğrafları o yılların polisye romanlarında kullanılan iki renk tekniği ile aynı teknikte kullanmıştır.¹⁰⁷



Resim 27. Tas: **A. Rodchenko**,

Metin: **V. Mayakovsky** “Devlet Malzeme Ofisi için Gazete İlanı”, 1923

ÖZTUNA, H.Yakup, “Dadaizm ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, Sayı:14, 2007.

Fotomontaj o yıllarda afişin ilerlemesine yardımcı olan en önemli teknik olmuştur. Yeni bir afiş anlayışı yaratan bu teknik, aynı zamanda yan yana sıralamaları, farklı yerleştirmeleri ile kolajın çeşitliliğine yardımcı olarak sınırsız afiş çeşitlerini, grafik tasarıma kazandırmıştır. Bu anlamda kolajlarında Rus Konstrüktivistler, bütünü oluşturan parçaları, yapıyı oluşturan alt öğeleri ayırmış ve hissedilir bir hale sokmuşlardır. Bu parçaların ilişkilerini sorgulamış ve farklı bir araya geliş olasılıklarını aramışlardır.¹⁰⁸

Konstrüktivizm’in, grafik tasarımın tarihsel sürecinde önemli bir yer almasının nedeni, sadece 20. yüzyıl modern grafik tasarım anlayışının biçimlenmesinde önemli bir rol oynaması değil, aynı zamanda Yapıbozumcu grafik

¹⁰⁷ Hollis, a.g.e., 48. s.

¹⁰⁸ y.a.g.e., 44. s.

tasarımın önündeki asal etkileyicilerden (örneğin kolaj ve fotomontajları ile) biri olarak da gücünü gösterdiği içindir.



Resim 28. A. Rodchenko, “Leningard Devlet Yayıncıları için Afiş”, 1925

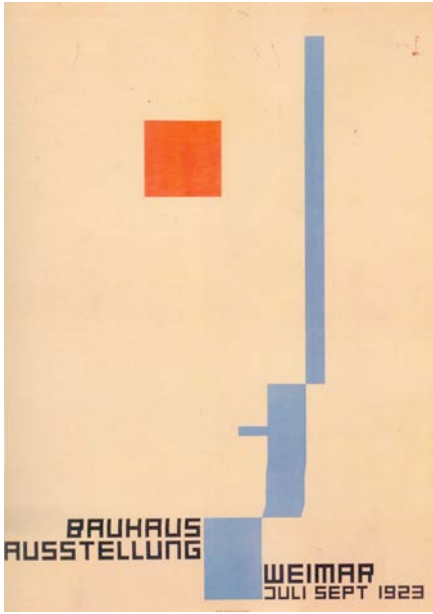
ÖZTUNA, H.Yakup, “Dadaizm ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, Sayı:14, 2007

Rusya'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılması bir duraklamayı da beraberinde getirmiştir. Tasarımın bu açıdan zorlandığı konu, baskı üzerinedir. Baskı malzemelerine –mürekkep, kağıt- ulaşmak çok zordur ve halk ile iletişime geçmek için ilk akla gelen tek yol odur. Yapısal tipografinin kendine has görüntüsü, kalın kontürlerin çerçevelediği ve doğru açılarla yazılmış harf ve kelimelerdir. Bunun da ötesinde; gösterişli süslemeler, Çarcı ve oligarşik hoşgörüyü yansıtmaktadır. Avant-garde sanatçılar, aynı zamanda ilham alabilmek için, Hollanda ve Almanya'yı da takip etmişlerdi ve Modern avant-garde'ı yücelten yayımların arasında, Dada, Neoplastisizm, Fütürizm ve Kübizm gibi akımlara da yakınlık duymuşlardır.¹⁰⁹

¹⁰⁹Hollis, a.g.e., 49. s.

2.1.5. Bauhaus:

Birinci Dünya Savaşını takip eden yıllar ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan zorlu yıllardı ve bu zorluk beraberinde yeni bakış açılarına olan gereksinimi gündeme getiriyordu. *“Almanya’da, ortaya çıkış nedeni endüstri olan bayağı fabrika eşyasına el sanatlarının yaratıcı biçimlerini vermenin gerektiği duyulmağa başlanmıştı. Esasen el sanatlarının gittikçe azalması ile tehlikeye düşen sıhhatli biçim endişesi, yeni olanakların araştırılmasını gerekli kılıyordu.”*¹¹⁰



Resim 29. **Fitz Schleifer**,
“Bauhaus Ausstellung”, 1923



Resim 30. **Herbert Bayer**, “Bauhaus” Magazine,
1928

Resim 29-30. ESKİLSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

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 Konstrüktivizm,

¹¹⁰Bauhaus sanatçıları, <http://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016901-bauhaus-sanatcilari.html> (Erişim: 12. 02.2008)

Batı’da ise Danimarkalı De Stijl sanatçıları. Savaşın sonundaki en belirgin sanatsal hareketler Dadaizm ve Ekspresyonizm’dir.¹¹¹

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, Almanya’nın Weimar kentinde atılmıştır. Ekspresyonizminden işlevselliğe ve el işlemeciliğinden makinelerle üretime kadar olan bütün gelişmeler, Bauhaus’un grafik tasarımındaki değişiminde takip edilebilmektedir.

Bu yeni okula alınan öğrencilerin, sanata yeni bir bakış açısı kazandırabilmeleri için daha önceden edindikleri kuralları unutmaları gerekmektedir.



Resim 31. Moholy Nagy, "Bauhaus Sergi Kataloğu Kapağı", 1919- 1923



Resim 32. Moholy Nagy, "Fotoplastik", 1926

Resim 31. ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King P., London 2007

Resim 32. MÜLLER-BROCKMANN, Josef ve Shizuko; **History of Poster**, Phaidon Press, New York, 2004.

¹¹¹Hollis, a.g.e., 38 s.

Eleştirel yaklaşım ve ortaklaşa yaratımın ön planda tutulduğu okulda, her öğrenci, başlangıçta zorunlu bir takım dersleri aldıktan sonra, kişisel tercih ve beğenisine göre bir sanatçının ve zanaatçının birlikte yönettiği bir atölyeyi seçebiliyordu. Sanatı, gündelik yaşama uyarlamak ve sanatçının ve tasarımcının makine çağında kendine bir yer edinin adapte olmasını hedefleyen bu değişik eğitim biçimi, aynı zamanda bu mantıkla sanayileşmiş toplumlarda, sanatın rolüne destek veriyordu. Gropius'a göre, öğretmenlere usta öğrencilere de çırak ve kalfa denmesinin nedeni, sanatla yaşamı iç içe tutma çabasından kaynaklanmaktaydı. İşte burada, Bauhaus'un temelini oluşturan bu ilke, öğrencilerin kendi dillerini oluşturmalarına yardımcı olacaktır.¹¹²

Alman ve Avrupa gündemini etkileyen Bauhaus, renk, çizgi, şekil, mekan, form gibi elemanlara titizlikle yaklaşan sanat yapıtının malzemesine yeni bir yaklaşım getirmiştir. Sanat, mimarlık ve tasarım kuramları, hızlı bir değişim içinde olan toplumlarda sanatın ve sanatçının, tasarım ve tasarımcının rolü üstüne hararetle tartışmaları canlanmasına neden olmuştur.¹¹³

İlk dört yıl, resmi bir Bauhaus grafik tarzından söz edilmez. Başlangıçta Ekspresyonizm, Dadaizm, Konstruktivizm ve De Sijl etkisinde yapılanmış bir Bauhaus modeli görülmekteyse de, Moholy Nagy'ın katılımı ile, başlarda çok eleştirilen yöntemlerine karşın asimetric bir tipografi geliştirerek, Herbert Bayer'in de kakılarıyla tüm büyük harfleri reddeden evrensel bir Bauhaus alfabesi oluşturulmuştur. Bu Bauhaus tarzı, sonraları işlevsel grafik tasarımın özünü oluşturacaktır.

¹¹² Magdalena Droste, **Bauhaus Archiv 1919 1933**, Taschen, (2. Basım), Berlin 2002, 109. s.

¹¹³ y.a.g.e., 109. s.



Resim 33. **Valter Gropius**, Bauhaus Binası (ön), Dessau, 1925 -6

Resim 33. ESKİLSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007.

1925 yılında, süre gelen sert polemikler ve parasal sorunlar nedeniyle Weimar'dan Dessau'ya taşınan okul, sanat dışı çevrelerce tanınmaya çağdaş ve işlevsel olan herşeyle bağlantılı olarak kendini sunmaya başlamıştır.



Resim 34. **Herbert Bayer**, "Bir Konferans için Afiş" Sergi 1926.



Resim 35. **Herbert Bayer**, "Tipografik Afişi", 1928.

Resim 34- 35. MÜLLER-BROCKMANN, Josef ve Shizuko; **History of Poster**, Phaidon Press Limited, New york, 2004.

Herbert Bayer, tipografik ve fotografik görüntüleri bir arada kullanarak fotoğrafa yeni bir yüz kazandırmıştır. 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.

Bauhaus, Modern dönem içerisindeki yerini, özellikle grafik anlamdaki yüzey çözümlenmeleriyle göstermiştir. Fotoğrafın, tasarıma iletişim anlamında sağladığı yararlar, hali hazırda etkin şekilde kullanılmaktadır. Fotoğraf, bu anlamda icat edildiği zamandan beri, bir sanat olup olmadığı tartışılan bir konuydu ve bu tartışmaların en verimli geçtiği yerde kuşkusuz Bauhaus okuluymuştu. Bununla beraber Bauhaus’ ta fotoğrafın kullanımı, sadece kitap basımlarının biçimlendirilmesi ile sınırlı kalmamıştır. Büyük afişler ve reklam panoları tasarlamakla, tanıtım ve endüstriyel anlamda fotoğrafçılığın da temellerinin Bauhaus’ta atıldığı söylenebilir. Alttaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Yapıbozumcu grafik anlayışın ön Postmodernizminin büyük adımlarının Bauhaus gibi okullarda olduğu anlaşılmaktadır.

“Modernizmin doneleri, günümüzde de çok büyük değişimlere uğramadan kullanılmaktadır. Bunda en büyük rolü Bauhaus mimarlık okulu oynamıştır. Ancak tipografik sınırlamaların ve katı kuralların, günümüz tasarımında yer almadığını görürüz. Özellikle Emigre Grubu, David Carson ve Neville Brody gibi tasarımcıların çalışmalarında; modernist anlayışın, modernizmin Bauhaus’ tan kalan katı şekillendirmeleriyle oluşmadığını görüyoruz. Anlayış için modernist, görsel dışavurum içinse Post – Modernist çıkarımını bu aşamada söylemek olasıdır.”¹¹⁴

Bauhaus’ta yeşeren fikirlerin önce, Birinci Dünya Savaşı sonrasında çatışma ve kriz ortamında, onu takip eden yıllarda ise Nazi döneminde, belli başlı savunucularının göç etmesiyle Alman sınırlarının çok ötesine geçen etkileri olmuştur. Bu etki aslında realitede, 1933 yılında devrimci sanatçılara ilgi duymayacak olan Nazilerin okulu kapatması sayesinde gerçekleşmiştir.

¹¹⁴H. Yakup Öztuna, “Bauhaus’ ta Tipografi”, **Arredamento Mimarlık**, 2000/2, 103. s.

3. BÖLÜM

3.1. GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİST SÜREÇ VE YAPIBOZUMCULUK

Tarihsel sorunları saptamak adına kesin bir dönemleştirme yapmak – postmodernizmin öncüllerinin, modernizmin içinde yer aldığı düşünülürse- pek mümkün görünmemekle beraber, 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*”¹¹⁵ diyerek bu noktada konuya ilişkin terimsel ilk değerlendirmeyi yapmıştır ve bu başlangıç (birçok kaynakta bahsedildiği üzere) Postmodern ve Postmodernizm terimlerinin ilk olarak Toynbee sayesinde literatüre girmiş olduğu düşüncesine ulaştırmıştır.

Postmodernizm karmaşık yapısı ve buna bağlı değerlendirmeleri ile kimilerine göre bir durum (Lyotard) olarak ifade edilse de, aslında bu onu aynı zamanda yeni bir felsefi düşüncenin, üslubun, söylemin ve Modernizmi aşan farklı bir usçuluğun ifadesi haline getirmiştir. Bu anlamda Postmodernizm hem düşünsel hem de maddi özellikleri açısından bir dönemin bitişine işaret etmektedir.

Sanattan bilime pek çok alanda kullanılan Postmodern kavramı, ekonomik ve toplumsal koşullar anlamında başlangıcı ve kaynakları ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülmektedir. Ancak; düşünsel temelleri karmaşık bir şekilde çok daha öncelere uzanmaktadır. Bazı kaynaklarda bu durum; Nietzsche ve sonrasında Postmodernizmin düşünsel kavram ve kategorilerinin ipuçlarının bulunabileceği doğrultusunda verilmektedir.

Yeni bir dünya görüşüne apansız geçilmez. Postmodernizm, çoğu kaynakta Modernizmin sonrası ya da ötesi anlamında bir tanımlama ile açıklanmaktadır;

¹¹⁵Akt. M. Sıtkı Erinç, “Postmodernizmin Tanımı”, **Anadolu Sanat**, sayı: 2, Kasım 1994,.

modern düşünceyle birlikte kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla hatta bunların yadsınmasıyla birlikte ele alınmaktadır.

1950' lerde Modernizm' deki hemen hemen tüm olaylara karşı bir duruşla ortaya çıkıp birçok alanda adından söz ettirmeye başlayan Postmodernizm, 1980' lerin başlarında yaygın olarak kullanılan kışkırtıcı ve kutsayan bir kavram halini almıştır.

Bununla beraber, 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. Bunun nedeni belki de, terimin, popüler yazılarda çözümsüzlük nedeniyle durumların çözümleyicisi gibi kullanılmasındandır.

“Lyotard The Post- modern Condition’ adlı kitabında (Postmodern’i) şöyle tanımlar: Eklektisizm çağdaş genel kültürün son noktasıdır: reggae dinlenir, western seyredilir, öğle yemeği Mc Donald’s da akşam yemeği ise mahalli lokantada yenilir. Tokyo’ da Paris parfümü sürülür, Hong Kong’ da ‘retro’ giysileri giyilir; TV oyunları içinde bilgi gerekir”¹¹⁶

İşte bu aşamadan sonra Lyotard, eklektik anlamda betimlediği güncel davranış biçimini, kendisinin de dahil olduğu, Baudrillard, Barthes, Foucault ve Lacan gibi Fransız düşünürlerinin ileri sürdükleri (ki bu aşamada Postmodernizmin Fransa’ da çıkmış olduğunu söyleyen kaynakları doğrulamaktadır) çeşitli savlar üzerine temellendirmektedir. Fakat burada adı geçen düşünürlerin kimliklerine bakıldığında ortaya çıkan sonuç, klasik anlamda bir filozof tipi ile karşı karşıya olunmadığıdır.¹¹⁷

Bu yenilikten Modernist insanı anlayabilmenin zorluğu doğmaktadır. Modern sanat ve tasarım süreci, sanayii devrimi ile ortaya çıkan yeni ilerlemelere maruz kalmıştır. Burada unutulmaması gereken nokta teknolojinin önemli bir yer oynadığıdır. Daha önce duyuları vasıtasıyla çevresindeki dünya ile ilişki ve iletişim

¹¹⁶Kemal İskender, “Postmodernizmin Düşünsel Temelleri Üzerine”, **Sanat Çevresi**, sayı: 10, Şubat 1992, 22. s.

¹¹⁷y.a.g.e., 22. s.

kuran bunu da dolaysız olarak gerçekleştiren dönemin insanı, bilim ve ona bağlı olan teknolojik gelişmelerle kısaca beraberinde getirdiği makinalaşma sonucunda sadece bir pencere arkasından görme duyusunu kullanarak dışarı ile iletişim kurmaya başlamıştır. Buradan yola çıkarak o dönemin insanının en belirleyici özelliğinin, 'şaşırabiliyor' olmasıdır denebilir.

Yeni ile karşılaştığı zaman 'şaşırabilmek', yetisine sahip olan dönemin insanının, (Fütürist'lerin yaptığı gibi) neden kusursuz bir gelecek yaratabilme gibi bir ideale sahip olduğu çok açıktır. İşte aslında devam eden bu süreçte, 'şaşırabilen insan' tipi, yerini 'şaşıramayan insan' tipine bırakmıştır. 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.¹¹⁸

Tam bu noktada söylenebilecek en yerinde söz belki de, Postmodernizmin bir şaşırtma durumu olarak, var olan süreçte zorunlu olarak ortaya çıkmasıdır. Belki de Modernizm'den Postmodernizm'e geline süreçte ve Postmodernizm'in çıkışında bir diğer etken budur.

Modernizmin kendine has dört özelliği vardır: Bunlardan ilki özgürlük ve özgünlük kavramlarıdır. Özgürlük ve özgünlük (ki bu iki kavram yaratıcı tasarımın en önemli iki ögesidir) tasarımsal anlatımın her aşamasında kendini hissettirir. Modernizmin ikinci özelliği olan yansıma ve misyonda ise, özgür ve özgün bir üretim içinde olan tasarımcı aynı zamanda içinde bulunduğu toplumsal şartlar altında, konusunu belirleyip, yansıma yoluyla yani; bir mesaj iletme amaçlı, kendi yorumunu ürüne ilave ederek sunacaktır. Modern tasarımın ve sanatın üçüncü özelliği ise, kültürün ve sanat ürününün metalaşmasıdır. Dördüncü özellikte seçkici olmasıdır.¹¹⁹

¹¹⁸ Şaylan, a.g.e., 34 s.

¹¹⁹ y.a.g.e., 81-82. s.

Bütün bu belirleyici özellikler içinde Modernizmin, tasarımcıya ve sanatçıya misyon yükleme maddesi bünyesinde zıtlıklar taşır. Çünkü özgür ve özgün olması beklenen tasarımın, örneğin sosyalist sistemde parti denetimi altına girerken, Amerika’ da sosyalizm karşıtı olması beklenmiştir. İşte Postmodernizm bu paradoksa bir karşı çıkış olarak ilk tanıtımını yapsa da, bu noktada başka bir çıkmazı ortaya koymaktadır. Postmodern tasarım anlayışı, kapitalizmin gelişimiyle ortaya çıkan manzaradaki yenedünya vizyonunun, tasarımcının üzerinde baskıcı bir değişim yarattığı görüşündeydi. Bu baskı beraberinde grafik tasarımcısının “dünyayı değiştirmek” olarak tanımladığı görevini bir çıkmaza götürmekte ve sonuç olarak tasarımcı bireyseline dönüş yapmayı yeğlemektedir.¹²⁰

Bu kendine dönüş beraberinde Postmodern tasarım anlayışının, tanımladığı üzere, tam bir özgürlük içinde tasarımcının yaratıcılığını kullanmasını gerektirmekteydi. Modernizm’ in tasarımcıya yüklediği dünyanın iyi yönde evrilmesi yerini, hiç bir görev yüklenmeden ve kimseye bir şey anlatma kaygısı taşımadan “yaşamı olduğu gibi yansıtma” istemine dönüşmüştür. Bu arada ortaya çıkan bir başka paradoksta, “yaşamı yansıtan tasarımın” herhangi bir sorumluluk yüklenmeden, yaşamla organik bir bağ kurmayıp üzerine eleştiri yapmadan nasıl olabileceği fikridir.¹²¹

Çünkü tanımlanan özgürlük kavramında eğer tasarımcı, içinde yaşadığı düzene dair herhangi bir eleştiride ya da sorguda bulunmuyorsa (Postmodernist söylemin bahsettiği tasarımcının özgürlüğü), onu yaşamda misyonun olmadığı fikrine götürüyor, tanımladığı özgürlüğü de, marjinal bir modele indirgiyordu. Modernist söylemin anlattığı anlamda bir sorumluluk yerine, Postmodernist söylem taklit ve popülizmi getiriyordu. Popüler kültür hiç kuşkusuz sanayileşme ve şehirleşme sonucunda doğan toplumsal değişimlerin, etkileşimlerin toplum üzerinde ortaya çıkardığı, duygu, düşünce ve yaşamı yansıtmaktadır.¹²²

¹²⁰ y.a.g.e., 96. s.

¹²¹ Şaylan, a.g.e. , 96. s.

¹²² y.a.g.e., 96. s.

Postmodernist anlayışı belirleyen çeşitlilik, çoğulculuk, çokseslilik ve eklektisizm gibi değerler, kendilerini, sadece felsefeyle tanımlamayı göstermektedirler. İlgi alanlarının genişliği ve çeşitliliği bütün bu yaklaşımların bazı konularda ortak sonuçlara varması ve birbirlerini bir şekilde tamamlamaları göz önüne alındığında, Postmodernist eklektisizminin de birbirini tamamlayan, her yapı taşıyla gizli bir organik ilişkisi olduğu sonucuna varılabilir.

Eklektisizm (seçmecilik), farklı düşünce sistemlerinden seçilen öğretilerin ayrı bir sistem içinde birleştirilmesidir. Eklektizm, öğretilerin alındığı sistemlerin bütünü benimsediği gibi, aralarındaki çözümlenme amacını da gütmeyiz. Dolayısıyla, düşünce sistemlerini birleştirme ya da uzlaştırma yöntemi değildir. Postmodernizm’ in “herşey herşeyle olur” görüşü ona bu eklektik yapıyı kazandırmaktadır. Aynı zamanda “*merkezsiz düşünce biçimini, felsefe olarak kabul eder. Merkezsizlik düşüncesi, postmodernizm’ i popüler kılmak için onu geçmişi geleceğe bağlayan bir terim yapmaktadır.*”¹²³ Bu anlamda grafik tasarımda Postmodern tasarımcı, artık yapıt üretmek merkezinden kaçmakta, yaratmak için düşünce üretmek amacına yönelmektedir; çünkü artık tasarımcı madde (orjinalliğinin kalmadığından) ile değil fikir ile çarpışmaktadır.

Postmodernizmde eklektisizm 1970’li yıllarda, mimarlıkta kendisini göstermeye başlamıştır. Bunun nedeni, modern mimari üslupta, biçimleri yaratan işlevlerin, zamanla değişikliğe uğraması sonucunda ortadan kalkan işlevlerle beraber biçim de değişime uğramaktadır. İşte bu işlevle biçim arasındaki ilişkiye Postmodernizm, işlevlerin biçimleri oluşturmadığı ve bu iki öğenin birbirinden bağımsız değerlendirilmesi düşüncesi ile bakmaktadır. Bu bakış açısı ile Postmodernizm, eski üslup ve dönemlerde görülen bir takım biçimleri, yeni yapılarda uygulayarak, kendine has eklektik bir anlatım biçimi oluşturmuştur.¹²⁴

Geriye dönüp Modernizm hatırlanacak olursa; onun gelenekselle olan ilişkisinde hep ilklere imza attığı görülmektedir. Postmodernizm ise geçmişten gelen

¹²³Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, (2. baskı), Yorum Sanat Yay., İstanbul, 1995, 130 s.

¹²⁴y.a.g.e., 89 s.

ve kendi açısından kullanılabilir olan bazı öğeleri, zamana adapte ederek, yeniden oluşturmaya çalışmıştır. Grafik tasarımın, bilinen anlamda Postmodern yaklaşımını açıklayabilmek için, tasarım tarihi içindeki dönemlerin, farklı tarzdaki öğelerini alıp, eklektik bir bütünsellikle yeniden bir araya getirilmesinden yararlanılabilmektedir. Kısacası, Postmodernist grafik tasarım, kendi içinde saklı olan öğeler yanında, kendi dışındaki düşünce arayışlarından da yararlanmayı bilmiştir.

Postmodernizm, kitle kültürünün, çağın görünüşünün parçaları olduğunu ve bunları organik bütünlükleri bozmadan benimsemek gerektiğini düşünür, bu doğrultuda bir ideoloji yaratma amacı güdmez. Lyotard, bir yapının Postmodern olabilmesi için önce modern olabileceğini ve bu anlamıyla Modernizmin sonuna gelmiş bir Postmodernizm değil, Modernizmin son durumu derken; bir süreklilikten söz etmektedir. Çünkü Kübizm’ de Picasso ve Braque gibi sanatçılar ne kadar “Post Cezanne” cı idiyeler, Lyotard’ ın cümlesindeki Postmodern- Modern ilişkisi de öyledir. Yani, öncekiler ve sonrakilerin ilişkisi anlamında, sonrakilerin kendinden öncekileri yok ettikleri ne kadar doğruysa, yine öncekilerin işlerini bir yanıyla devam ettirdikleri bir o kadar aşıkardır.¹²⁵ Bu durumda neden-sonuç ilişkileri arasındaki bağlantının ne derece yakın ve iç içe olduğu kolaylıkla görülebilmektedir.

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.

Modern çağın sanatsal ve tasarım bağlamında bir manifestolar çağı olduğu göz önüne alınırsa, düşünsel anlamda moderniteye dayanmayan tek bir akımın sözü bile edilemez. Ancak bu manifestoların, dönemin tarihi, toplumsal koşulları göz önüne alınarak, belli bir sanatsal bakış açısı yaratmak için ortaya çıkan ve işin niteliğini, kapsamını, özelliklerini anlatan sanatçılar tarafından yazıldığı bilinmektedir. Postmodernist dönemin grafik tasarımı ve sanatında ise, doğrudan doğruya (gerekirciliğe) determenizme dayanmayan, kendisinden bağımsız ve

¹²⁵Kemal İskender, “Post- Modernizmin Kökeni ve Değerleri”, **Sanat Çevresi**, sayı: 154, 1991, 36 s.

belirsizliğin merkezliliğinden üretilmiş belli bir düşünceden yola çıkılmaktaydı. Birçok alanda yapılmış olan çalışmalar, adeta, “örnekleme” özelliği taşımaktadır. Bu anlamda sanat ya da tasarım üzerine tartışabilmek için, bu sürecin düşünsel evrimlerini bilmek yetiyordu. Bu durum bütünüyle Postmodernizm’ in eklektik yapısındaki gizli organiğe dayanmaktadır. Postmodernizm için geçmiş bir anlamda malzeme deposu görevi görmekteydi. Dolayısıyla kullandığı malzemelerin evrimsel geçmişi, onu, yine de bir noktada modernizme bağımlı kılmaktaydı. İşte Postmodernizm’ in handikapı da buradan doğmaktadır.¹²⁶

Postmodernizmde ‘tasarım yapısı’ kadar, tasarım bilgisinin de önem kazanması, felsefe-düşünce- tasarım ilişkisinin, Postmodern görüntü altında seçkin bir hal alması ile orantılıdır.¹²⁷

Postmodern olarak adlandırılan sürecin kültürel kaynaklarından biri, hiç kuşkusuz, geçen yüzyılda yaygın ve etkin söylemiyle damgasını vurmuş olan kitle iletişimidir. Bunun dışında “ikinci sanayi devrimi”, “endüstri sonrası toplum” gibi kavramlarla da kendisini tanımlayan, üretim ilişkilerindeki dönüşümlerin payı büyüktür. Bu anlamda Postmodernizm, bazı kaynaklarda kendisini, ‘post endüstriyel kültür’ olarak tanımlamakta ve sosyo-kültürel gelişimin yağmalanması, aşağıdaki gibi gelişmektedir:

“Belki de, sorunun bu yanı, sosyo ekonomik ve teknolojik yanı üzerinde daha fazla kafa yormak gerek. Enformasyon toplumuna girildiği, ikinci sanayi devriminin hanidir başladığı yolunda 50’ li yıllardan bu yana, başlangıçta çok fazla ciddiye alınmayan tartışmalar açılmıştır. Günümüzde teknolojik devrim, gerçekten de, geçen yüzyılın endüstriyel yapısından hayli farklı bir dünyanın oluşmasına yol açıyor. Kültürün bizzat bir endüstri haline gelişi, modernizmin ‘yüksek kültürünün’ kitsch ve popüler ürünlerle dolu bir açık piyasaya yerini bırakışı, mal ve hizmetlerden çok neredeyse bu mal ve hizmetlerin simgelerini (reklamcılık) tüketiyor hale geliyoruz... Ve bunların hepsinin başıboş bir şekilde, bir özgürlük görünümünde, iletişimi olanaksız kılan gürültüler eşliğinde üstümüze yağması”¹²⁸

Günlük hayata ilişkin pratikleri, temelleri ve yansımaları ne olursa olsun Postmodernizm, bir sanat akımı değildir. 1960’lı yılların başlarında sahneye çıkıp, yine 70’lerin başlarında egemenliğini ilan eden post-kültürel evrimin, toplumsal,

¹²⁶ H. B. Kahraman, “ Postmodern Modernizm”,**Radikal**, 07.03.2002.

¹²⁷ **y.a.g.e.**

¹²⁸ Aydın Çubukçu ve diğerleri, ”Dosya Postmodernizm”, **Evrensel Kültür**, Eylül 1992, 31 s.

ekonomik ve politik özgünlüğüne karşın bu dönemi, sosyo-ekonomik, kültürel boşluklar diye değerlendirerek Postmodernizmin gerçekleştiğini kabul etmek olası değildir. Kapitalizmin tek kutupluluğuna dayanan küreselleşme Postmodernizminin tüm sanatları reklama indirgeyen yapısı, beraberinde sanata reklamcılık stratejileri, reklamcılık stratejilerine sanatı sokarak toplumsalda, ekonomi ve politikte yeni boşlukların doğmasına neden olmuştur.¹²⁹

Bu durum 1980 ve 1990'lı yıllarda yaygın biçimde popülerlik kazanmış; Postmodern söylem ile Kapitalizm'in evrimi arasındaki bağlantıyı gündeme getirmiştir. Bu aşamada tezin sınırlılıkları göz önüne alınarak, ayrı bir araştırma konusu olabilecek kapsamdaki bu konuya girilmemiştir.

Daha öncede söylendiği üzere Postmodernizm bir süreci anlatmaktadır. Bu süreç, insan aklının bilimle özgürleştiği ve yüceltiği savını sorgulayan bir süreçtir. Sonuç olarak geçirdiği süreç, onu Modernizmin toptan köklü eleştirisini yapmakla yükümlü kılmıştır.

Bu radikal tavır, Postmodern söylemin belkide en önemli katkılarından biri olan Modernitenin önemseydiği bilgi ve kuram kavramlarına yönelik tapınmaya ağır bir darbe indirmesidir. Fakat bu darbenin bu kavramları tamamen ortadan kaldırdığı anlamına gelmemektedir. Çünkü bu tür kavramların (akıl yürütme, bilgi, adalet vs.) insan bütünselliği içinde yeniden kendini var etmesi için başka yollar da bulunmaktadır.¹³⁰

Postmodernizm sürecini takiben gelinen noktada, bugünün tasarım ve sanatında imge net olarak kendini ifade ederken, anlam sanatta ve tasarımda belirliliğini kaybetmiştir. ” *Varlığın başlangıcından bu yana insanoğlunun idi ve yönlendiricilerinden biri ve belki de birincisi olan anlam tutkusunun, insanın*

¹²⁹ Şaylan, a.g.e., 46. s.

¹³⁰ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, (3. Baskı), imge Kitapevi, Ankara, 2006, 311s.

anlamlandırmaya en çok gereksinim duyduğu bir çağda bir tür anlamsızlığa dönüşmesi, çağımızın yaşadığı en acı ve ilginç gerçeklerden biri olsa gerek!”¹³¹

Peki neden anlam tasarımda ve sanatta belirsizleşmiştir? Aslında birçok kişi bu cümleye karşı çıkıp grafik tasarımda anlam yitimi yoktur diyecektir ama belki de bu duruma şu açıdan bakmak gerekir:

Grafik tasarımcı, grafik tasarımın üstlendiği görevden dolayı, vücudunu kullanarak yaşayan kitleyle, düşün gücünü kullanan kitle arasında kültürel alışverişi sağlayabilmek adına gidip gelmektedir. Bu ortadaki konumu gereği ile iki takıma da ne uzak ne de yakın durmak zorunda kalarak aradaki dengeyi korumak zorunda kalmıştır. Bu duruş, zaman içinde, aslında kendisi düşün takımından olan grafik tasarımcıda, bir anlamda sıkıntı yaratmıştır. Çağdaş yaşamın sosyo- ekonomik baskıları, bununla birlikte inanabileceği ya da kendisine ait veyahut kendisini ait hissedebileceği hiçbir kutsal düzenin bulunmaması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen sanat pazarının, sıradan metaya dönüşmesi bu sıkıntıya sebep olabilecek konulardır.

Sonuçta, bir düşün nesnesinin Yapıbozumda olduğu üzere farklı okuma katmanları vardır ve bu okuma katmanlarının hepsine hakim olmak zorunda kalan grafik tasarımcı bir anlamda Postmodern dönemdeki “deneysel tasarımlarla” nefes almaya çalışmıştır. Evet, Bauhaus Okulu ve sonrasında İsviçre tasarımının, tasarımı mesaj açısından anlamlı ve anlaşılır kılma gibi yatırımları olmuştur ve bunlar geçerliliğini zaman içerisinde korumuş olsalar da, grafik tasarımcı, daha öncede sözü edildiği üzere, durduğu yer noktasında kendini özgürleştirip bireysel söylemlerini ifade etmek adına zaman zaman anlamsızlığa başvurmuştur. Kısaca anlamın netliğini kaybetmesi bir bakıma onun kültürel idealleri gerçekleştirme konumunda kullandığı bir karşı koyma aracı haline gelmiştir.

Doğal süreçte kaçınılmaz olarak gerçekleşen bu ‘sıkıntı’, aslında Postmodern aşamanın evresinin kendine has zamansal oyunlarından biridir. Çünkü çağdaş

¹³¹Kemal İskender, “Postmodernizm’ de Anlamın Anlamsızlığı”,*Sanat Çevresi*, sayı:151, 1991, 36 s.

tasarımcı aslında, bugünün şartları içerisinde o başta sözü edilen kültürel idealleri gerçekleştirme olanağını bulamadığı yerde, karşısında sistemi bulur. Aslında bu karşılaşma da yine, sistem tarafından yazılmış ve yönetilecek olan büyük senaryoda ve yine sisteme karşı, onun için biçilen 'isyankar' rolünden başka bir şey değildir. İşte bu noktada, bir tasarımcının, tasarımcı olabilme şansı, sistemin oyununa gelmeyerek kendi için hazırlanmış bu rolü oynamak istememesi ile başlayacaktır.

Sonuçta sistemle anlaşmayı kabul ettiği takdirde, tasarımcının karşısında, her ihtiyacını karşılayacak, arzularını gerçekleştirebileceği (harikalar dünyası) büyük bir market durmaktadır. Ama herşeyde olduğu gibi oyun seven Postmodernizm, burada Modernizm'in belirlenmişliğine karşı organik biçimde gelişen belirsizlikle, tasarımcıyı da belirsizliğin içine çeker. Bu anlamda tutumunu bir şekilde belirsizleştiren Postmodern tasarımcı, ortaya hiçbirşey önermediği halde önermiş gibi görünerek yaratıcılığı bu yolda kullanır.¹³²

İşte bu yanıltıcı durumu en iyi gösteren ve anlatan kısacası "*Post sanatı en iyi örneklendiren şey Pop Art' tır, çünkü ele aldığı konu halk sanatının kendisidir. Postmodern sanatçılar... yaratıcılıktan kuşku duymaktadır. Gerçekten de Postmodern dönemde yaratıcı güç ve cesaret yitirilmiş gibi görünmektedir. Bu nedenle de, Postmodern sanatın çoğunluğu –performans bile- kolajlanmış postsanattır. Örneğin; Mike Bidlo, ancak kolaj çalışmalarında Pollock ve Picasso' dan yararlanmasıyla var olabilir; kendine özgü bir sanatsal kimliği yoktur- özgün bir kimliğe değil, postsanatçının basit kimliğine sahip olduğu söylenebilir.*"¹³³

1960'larda ortaya çıkan Pop-Art Modernizme ve onun estetik değerlerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. "...*Pop-Art anlayışı ile sanatın seçkinciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine kesin olarak karşı çıkılmış; bu ölçütler yadsınmıştır. Pop-Art' in çıkış noktası "sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır"*¹³⁴

Modernistler için ana amaç olan özgün yaratma, Postmodernist dönemin eklektisizminde pek anlam ifade etmez hale gelmiştir. Grafik tasarım, toplumsal bir olgu olduğu kadar aynı zamanda bireyseldir de. "Sanatsal yaratıcılık" aslında tanımı

¹³² Aydın Çubukçu ve diğerleri, **a.g.e.**, 32 s.

¹³³ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, (2. basım), Metis Yay., Ekim 2006, 153. s.

¹³⁴ Şaylan, **a.g.e.**, 91. s.

kolaylıkla yapılamayan bir kavramdır. Çünkü insanın hangi tür beceri ve yeteneklerinin sanatsal yaratımda etken olduğu değişkenlik gösteren bir durumdur. İşte burada, söz konusu olan sanatsal yaratımda, var olduğu mekanın ve zamanın hegemonyası olan üslubun ve estetik anlayışının etkisi olduğu yadsınmaz. Kuşkusuz her grafik tasarımcı, tasarımını hayata geçirirken, az ya da çok içinde yaşadığı toplumun onunla olan etkileşimleri sonucunda oluşturduğu düşüncelerini, tasarıma yansıtacaktır.

Daha öncede sözü edildiği üzere 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'i (Yeni Dalga) de içine almaktadır.

“Post-Modern tasarım estetiği, adının konmasından çok önceleri ortalıktaydı. Ellilerin ve altmışların sonlarında, Push Pin Stüdyolarının bazı ürünlerinde canlanan Art Nouveau ve Art Deco düşkünlüğünde, erken doğmuş Postmodern eğilimler gözlenebiliyordu. Hatta daha önceleri, 1947' de, Ettore Sottsass, Jr. Öncüsü olduğu, etkili ancak kısa ömürlü Memphis Tarzı' nın habercisi olan ve Konstrüktivist formlarla çığınca renklendirilmiş geometrik döküntüleri birleştirdiği bir dizi grafik üretmişti.”¹³⁵

Bununla beraber Postmodernizmin grafik tasarımda bir başka anlatım tarzının Modernist anlatımın egemenliğine darbe vuran ve değiştiren Wolfgang Weingart gibi tasarımcıların ortaya koydukları çalışmalar olduğu söylenebilir. 1970 ve 1980'lerde grafik tasarımda Postmodernizm görünen yüzünü, 1960'larda ki İsviçre Tasarım Okulu' nun Modern tasarımın ilkelerine karşı giriştiği direncin sonucuna borçludur. Bu noktada, Postmodern grafik tasarımda önemli bir isim olan Wolfgang Weingart' ın tasarım anlayışını incelemeden önce İsviçre Uluslararası Tipografik Üslubun ne olduğuna göz atmak yararlı olacaktır:

¹³⁵ “Postmodernizm”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, sayı: Nisan 1992, 54 s.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde İsviçre, 'Werbstil' isimli afiş tasarımlarını merkez alan çalışmalarıyla bilinen ve zaman içinde tipografi ve grafik sanatlarında etkisi altına alan bir tarzın hakimiyetindedir. Bu süreçte İsviçreli tasarımcılar, önceki dönemdeki tarzları inceleyerek, kendi tarzları ile kaynaştırma yoluna gitmekteydiler. Bu dönemin işleri çoğunlukla Fransız Art Nouveau'sunun Konstrüktivist elemanlarla iç içe olduğu bir yapıya sahiptir.

1896'da kurulan, İsviçre tasarım okulu Basel'le beraber 1915 tarihinden itibaren, kendine özgü 'Swiss Design' tarzı oluşmaya başlamıştır. 1920'lere geldiğinde ise, İsviçre Tasarımı uluslararası boyutta kendine özgü dilini oluşturmuş ve Avrupa'da ortaya çıkan akımların etkisiyle de yeni bir tarz olarak kendini tanımlamıştır.

Dünya çapında bu yıllardaki tasarım anlayışlarının oluşum aşaması göz önüne alınırsa, İsviçre'nin diğer ülkelere nazaran çok farklı bir çizgide ilerlemesinin nedeni politik, kültürel ve ekonomik konumundan kaynaklanmaktadır. Çünkü 1920'lerin İsviçre'sine göz atılacak olursa, genç sanayinin ve Modernitenin sallantıda olmayan ve tarafsız vizyonu ile karşılaşılabilecektir. Avrupa'nın siyasi krizle baş etmek zorunda kaldığı dönemi, İsviçre tarafsız tutumu ve barışçıl yaklaşımı ile sarsılmadan geçirmiştir.

Bu politika, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan tasarımların sadece 'satış amaçlı' olması durumunu getirirken, tasarımı biçimsel açıdan daha pastoral ve natural bir görüntü içerisine sürüklemiştir.

Bu doğal görüntü içerisinde İsviçre tasarımının gelişim basamakları dönemleştirilecek olursa; 1880'den 1890'a kadar olan evrede turizm cenneti olarak da isim yapmış bu ülkenin tasarımlarında, turizm afişleri hatırı sayılır biçimde önemli bir yer tutmaktadır. Bu afişler Kübizm, Ekspresyonizm ve Fovizm etkisinde oluşturulmuş afişlerdir.



Resim 36. Otto Baumberger,
“Bir uçak gösterisi için afiş”,1932



Resim 37. Otto Baumberger,
“Eğitimli müşteriler Globus’ a gider”, 1934

Resim 36- 37. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Bununla birlikte, ‘Societe des Nations’ için Jules Courvoisier (1920), Otto Baumberger (1920), Weber ve Charles Kuhn (1920) gibi tasarımcıların iş güvenliği ve çalışma şartlarının iyileştirilmesine yönelik yaptıkları Nazizm ve Bolşevizm arasında kalan topluma yönelik, mükemmelliği arayan ve Modernizme sempati duyan afiş görüntüleri, bir anlamda kendi tarzları adına taraftar toplamıştır. Bu yönelim beraberinde, hak ettiği özgün tasarımı İsviçre’ye kazandırmıştır.

Yine tarihsel süreçte ‘savaştan kaçanların cenneti’ olan İsviçre’nin bu isimle anılmasının nedeni hiç kuşkusuz, savaşta yara almış veya toplum tarafından dışlanmış herkese destek olup kucak açmasıdır. Bugün hala dünya üzerinde aktif bir çalışma yürüten yardım kuruluşlarının tanıtımı ve finanse edilmesi için düzenlenen kampanyalarda, afiş başta olmak üzere çok sayıda iş üretilmektedir.

Buradan yola çıkarak, İsviçre Tasarımı üzerine söylenebilecek en olumlu söz, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sanatta ve tasarımda Modernizmi, bütün ilkeleriyle en iyi ifade eden tarz olduğudur.

“Bu ülkede yaşayan sanatçıların tasarım ilkelerinin temelini, Rus Konstrüktivistlerinin, De Stijl hareketini ilkeleri ve Bauhaus’ taki deneyimler oluşturmaktadır. Buna ek olarak, Jan Tschiohold’ un Yeni Tipografii ile ilgili görüşleri, İsviçreli Tasarımcıların anlatım tarzlarının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Savaş sonrasında Armin Hofman ve Emil Ruder gibi İsviçreli tasarımcılar, kuramın sistematik ele alınışı, tasarımda ekonomi, titizlik ve kontrollü tasarım anlayışıyla uluslararası onay aldılar; çünkü 30’ların tasarım anlayışındaki mantık üzerine temellendirilen 50’lerdeki yeni grafik üslup, İsviçre’nin sınırlarını aşan bir etkiye sahipti. Birçok yazar, bu hareketin uluslararası onayından dolayı, onu ‘Uluslararası Tipografik Üslup’ olarak adlandırdılar.”¹³⁶

Bununla birlikte Bauhaus’da okulunda, Uluslararası Tipografik anlayışın oluşumunda önemli bir yeri vardır. Okulun kapatılmasından sonra Bauhaus önde gelen isimleri, ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır ve bu isimlere ev sahipliği yapan ülkelerden biri de İsviçre olmuştur. Bu konukseverlik tasarım okullarının da yönelimlerini etkilemekle kalmayıp aynı zamanda o dönemin tarzında son çizgilerini oluşturmuştur.

Swiss Design (İsviçre tasarımı), Johannes Itten’in Zürih Uygulamalı Sanatlar okulunu yönettiği 1943 ve 1946 yılları arası önemli aşama kaydetmiştir. Uygulanan bütün disiplinlerin belli bir amaç doğrultusunda hareket ettiği sade ve gerçekçi tavrı multidisipliner bir bakış açısı ile birleşmiştir. 1940’lar Basel’in tam anlamıyla prensipleri doğrultusunda işler ürettiği ve dünyada sözü geçer bir grafik tarzını ortaya koyduğu yıllardır. Yapıbozumcu grafik anlayışın ısrarla karşı duracağı dönemin tasarım anlayışlarının öncü yılları sayılabilecek 1950’lere gelindiğinde ise artık dünya tarafından kabul görmüş ve benimsenmiş Uluslararası Tipografik bir stil ile karşı karşıya gelinir. Bu stilin temelinde yeni ve eskiyi ortak bir paydada bir araya getirmek, Helvet kimliğini yetiştirmeden oluşturulan görsel prensiplerle yeni bir dil geliştirmek önem kazanmıştır. Bu dönemin işleri incelendiğinde, sadeliğin ön plana çıktığı bununla birlikte içinde bozulmamış bir bütünselliğin olduğu ve gerek renk gerekse kompozisyon bakımından özgün bir anlatıma ve biçime sahip olduğu görülmektedir.

¹³⁶ Yakup Öztuna, “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Agora**, Mart-Nisan 2002 (24), 28. s.



Resim 38. **Emil Ruder**, “Afış”, 1956

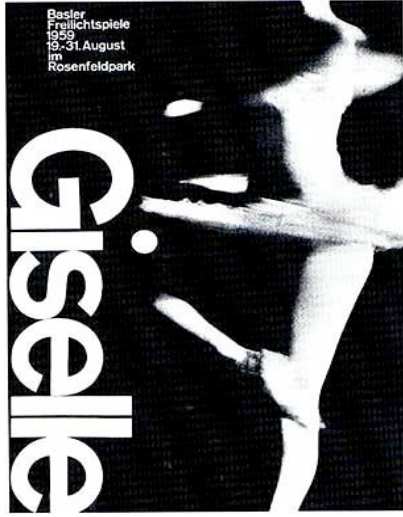


Resim 39. **Emil Ruder**, “Kapak Tasarımı”, 1976

Resim 38- 39. FRIELD, Friedrich, Nicolaus Ott ve Bernard Stein, **Typo When Who How**,
Kölneman, 1998, Almanya.

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 gereklilikte 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, iletişimin 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.¹³⁷

¹³⁷ D. Crowley & P. Jobling, **Graphic Desing: Reproduction & Representation Since 1800**, Manchester: Manchester University Pres, 1996.



Resim 40. Armin Hofmann, “Giselle” ,1959



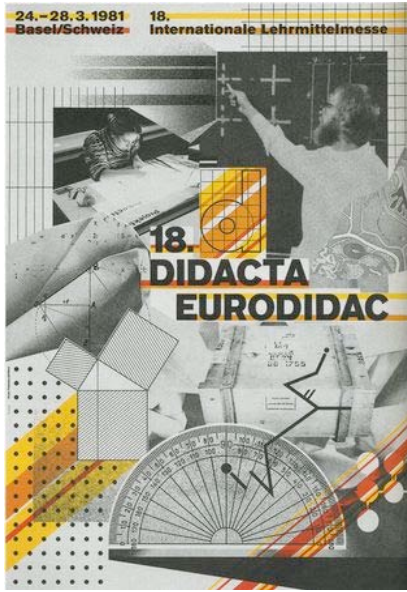
Resim 41. Armin Hofmann, “Afiş”, 1954

Resim 40. FRIELD, Friedrich, Nicolaus Ott ve Bernard Stein, **Typo When Who How**, Koineman, 1998.

Resim 41. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

Fakat bu yaklaşım, 1970'lere ve 80'lere gelindiğinde dünyanın yüzünün ve gereksinimlerinin değişmesine paralel olarak, bu katı yapısından dolayı çok eleştiri alır ve etkinliğini kaybetmeye başlar. İş te tam bu noktada, Klasik İsviçre Tipografisinin beşiği olan Basel Tasarım Okulu'nda öğrencilik yapmış ve daha sonra da Armin Hoffman tarafından öğretmen olarak okula davet edilmiş Wolfgang Weingart, etkili deneysel çalışmalarıyla, Klasik İsviçre Tipografisi'nin kalıplarını Yapıbozumcu tasarıma yaklaştıran işlerle kırarak o zamana kadar var olan görüntüsünü değiştirmiştir. Tipografi ve yaşam arasında organik bir bağ olduğuna inanan Weingart, tipografinin, ona göre sayısız olanaklardan hareketle, bugünün tasarım anlayışına hakim olan “Yeni Dalga Tipografisi” olarak da bilinen tarzı uyandıran harekete ortam hazırlamıştır. Birçok isimle anılan bu tarz (Yeni Dalga Tipografisi, Swiss Punk (İsviçre Punk), Pluralist, West Coast (Batı Yakası), Avant Garde, Deco ve Postmodern) Uluslararası Tipografinin katı, değişmez ve donuk yüzüne karşı oyuncu ve kışkırtıcı tavır sergilemektedir.¹³⁸ Sağlam bir temel üzerini yapılandırdığı Wolfgang Weingart'ın tasarımları, aynı zamanda klasik İsviçre Tipografisi'nin değişimini ve gelişimini yansıtmakta bir başka anlamıyla onun son evresini çağrıştırmaktadır.

¹³⁸ Wolfgang Weingart, “My Typography Instruction at the Basle School of Desing”, **Design Quarterly** 130, 1985.

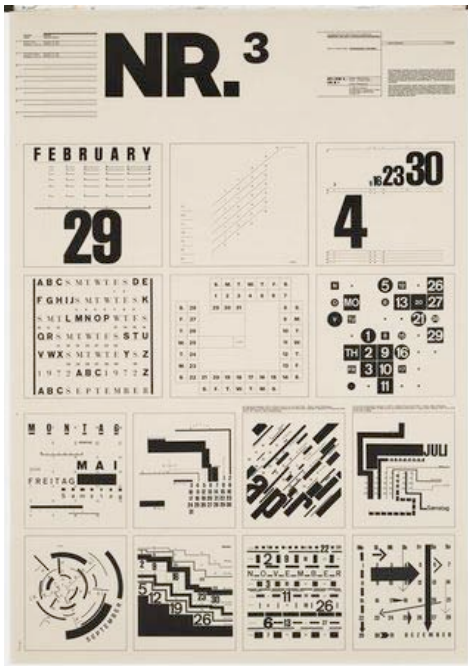


Resim 42. **Wolfgang Weingart**,
 “Diadacta Eurodidac”, 1980-81

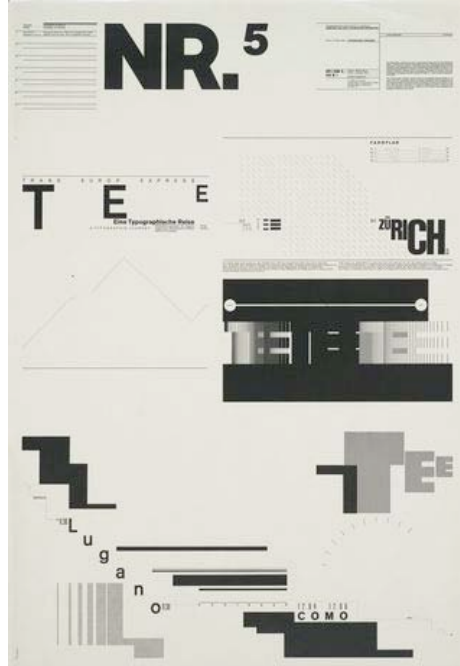


Resim 43. **Wolfgang Weingart**,
 “Kunsthalle Basel Kunstkredit”, 1977

Resim 42-43. Erişim: [www.moma.org/ images/collection](http://www.moma.org/images/collection)



Resim 44. **Wolfgang Weingart**, ”Takvim”
 Nr. 3, 1971- 1972



Resim 45. **Wolfgang Weingart**, “Typography
 as (painting)”, 1971-1974

Resim 44-45. Erişim: [www.moma.org/ images/collection/](http://www.moma.org/images/collection/)

Geleneksel İsviçre Tipografisi, çoğunlukla sözdizimsel işlevselliği baz almaktadır. Weingart ise tipografinin tasarımcıya sunduğu imkanları sonuna kadar kullanarak, anlamı her şeye rağmen kaybetmeyeceğini ve ona hakim olabileceğini göstermekle ilgilenmiştir. 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.¹³⁹

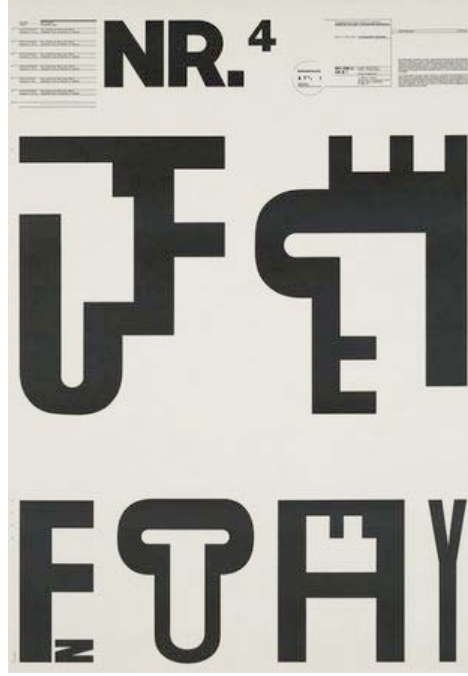
Weingart, tasarımlarındaki organizasyon çözümünü, dik açıyı reddederek, görselin tasarıma katacağı etkiyi hesaplayarak bulmuştur. Bu buluş sayesinde tasarımları daha sezgisel ve hareketli bir yapı kazanmıştır. Geleneksel İsviçre Tipografisi'ndeki izleyiciye doğrudan ulaşan anlatım biçiminin yerine, daha subjektif ve sezgiye dayalı bir sistem getirerek, paragraf içerikleri gibi tipografinin zamansal alışkanlıklarına da farklı bir yaklaşım kazandırmıştır. Bir satırın ortasında, siyah bir dikdörtgen içinde kelimenin yerini değiştirmek vasıtasıyla, dikkati çekmek istediği kelimeyi ön plana çıkarması, bu sezgisel ve subjektif yaklaşıma yönelik bir örnek teşkil etmektedir.¹⁴⁰

Başta da belirtildiği üzere tipografinin birçok bakış açısı vardır. Her ne kadar bir tipografik tasarım yapısında gizli bir oluşum ve görsel bir hiyerarşik düzen içermesi zorunluluğunu taşısa da, yine de bu durum geleneksel kuralların dışına çıkılamayacağını göstermemektedir. Örneğin geleneksel tipografik tasarımda harfin eğimi her zaman sağa olmayabilir. İşte Weingart bu 'olmayabilir' lere dayalı çalışmalarında, klasik İsviçre tipografisindeki düzen ve temizlik ilkesini baz almayarak, aynı kelime içerisindeki harf ağırlıklarını değiştirerek ve imgeler içerisinde harfi yeniden yapılandırarak savunularını realiteye dönüştürmektedir. İşte 1980'lerin sonlarında Basel'de Wolfgang Weingart bu tür tipografik oyunları (harf boşluklarını ve ağırlıklarını birlikte kullanarak) oluşturduğu tasarımlarıyla "Serbest

¹³⁹ Öztuna, a.g.e, 30 s.

¹⁴⁰ y.a.g.e, 30 s.

Form Tipografisi” ne babalık ederek İsviçre Tipografisi’nin geleneksel kurallarını tam anlamıyla bozuyordu.¹⁴¹



Resim 46. Wolfgang Weingart, “Tipografik Yöntem” Nr. 5.

Erişim: www.moma.org/images/collection/

“Weingart 1970’lerde, ofset baskı yöntemini ve film sistemlerini araştırmaya başlar. Çalışmaları, zengin ve karmaşık dokular, harf ve imgelerden oluşan motifleri yaratmak için istiflenen film pozitiflerinin yeni bir tekniğine olanak sağladı. Weingart, saf tipografik tasarımdan uzaklaşarak; görsel iletişim için bir araç olarak kolaj tekniğini benimser.”¹⁴²

Karmaşık imajları üst üste monte ederek, imgelerle dokuları birlikte kullanıp, bununla birlikte resimsel imgelerle tipografiyi birleştirmek ve film pozitifleri olarak fotoğraflanan harf ve imajların üst üste tasarıma monte edilmesi, Weingart’ın çalışmalarında önemli öğeleri oluşturmaktadır.¹⁴³

Yeni tipografinin babası olan Weingart ve takipçilerinin çalışmaları özellikle sonraki zamanlarda grafik tasarım eğitiminde örnek teşkil etmekle birlikte 1980’lerin

¹⁴¹ S. Chawast ve S. Heller, **Graphic Style: From Victorian to Post-Modern**, New York: Hary N. Abrams, 1988.

¹⁴² P. B. Meggs, *The Swiss Poster*, http://www.postershow.com/swiss_poster/poster_history.

¹⁴³ P. B. Meggs, **Modern Poster**, Thames and Hudson, London, 1988.

tipografik tarzına da yükseliş kazandırmaktadır. Weingart'ın öğretileri gerek kendi yurt dışı gezileriyle, gerekse öğrencilerinin kendi ülkelerine bu bakış açısını taşıması ile bütün dünyada bilinir hale gelmiştir.¹⁴⁴

İsviçre'de eğitim görmüş ve 60'ların sonları ve bunu takiben 70'lerde Amerika'ya dönen Dan Friedman, April Greiman ve Willi Kunz gibi tasarımcıların çalışmaları, bir önceki kuşağın yansıttığı tasarımın rasyonel etkilerini yansıtmamakla beraber, okunurluğun temel prensipleri üzerine bir saldırı gerçekleştirerek, güncel grafik tasarımın sözcük dağarcığını yeniden tanımlama adına bir girişimde bulunmuşlardır. Bu girişim optiksel deneyler ve bilgisayar yardımıyla tasarımlarında devinimsel niteliklerin oluşmasını sağlamıştır.¹⁴⁵

Yeni tipografik sözlük, grid temelli kurumsal sistemlerin, Amerikan tasarımında oluşturduğu çıkmazı hedefleyerek gidermeyi amaçlamaktaydı. Bu anlamda Weingart ve öğrencileri yeni bir tarzın yani Postmodern Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışının ön destekleyicileri sayılacak yaklaşımları ve iletişim problemlerini çözmeye çalışarak bir anlamda New Wave' in (Yeni Dalga) yolunu açmışlardır.

California New Wave'i olarak da bilinen bu tarz, 1070'lerde adından söz ettirmeye başlamıştır. Çizgisel yorumunu, sanat, fotoğraf, film gibi kültürel kaynaklardan alarak Modernizm 'olmazsa olmaz' grid sistemine karşı farklı bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır.

“Elektronik medyanın yeni formlarından etkilenmiş New Wave, layerlar aracılığıyla filtrelenmiş mesajların bir duyumunu yaratmak için yapıyı bozup birleştirmiştir. Karmaşık enerjili şifreli mesajlarla bir dil yaratmaya çalışan Apple Macintosh Software kullanan tasarımcılar, imajları kolaj gibi rastgele yerleştirerek işlerinde yenilenmiş sınırlar yaratmaktaydılar.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Yakup Öztuna, “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Grafik Tasarım**, Kasım 2006, 61 s.

¹⁴⁵ S. Chawast ve S. Heller, **a.g.e**, 225 s.

¹⁴⁶ Laskshimi Bhaskaran, **Design of the Times Using Key Movements and Styles for Contemporary Design**, Rotovision SA, Switzerland, 2005, 223 s.



Resim 47. **Dan Friedman**, “Space Afiş”,1976

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University
Press, London 2003



Resim 48. **Dan Friedman**,

“Typografische Monatsblätter, No.1. Dergi Kapağı”,1971

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University
Press, London 2003

Yeni fotoğraf ve bilgisayar çıkışlı yöntemin kendini yeni yeni gösterdiği bu süreçte, Dan Friedman yeni bir tipografinin temellerinin öğretimine ilişkin sorunsalın ancak sözdizim ve anlambilim araştırmaları üzerine yoğunlaşarak giderilebileceği üzerinde durmaktadır.

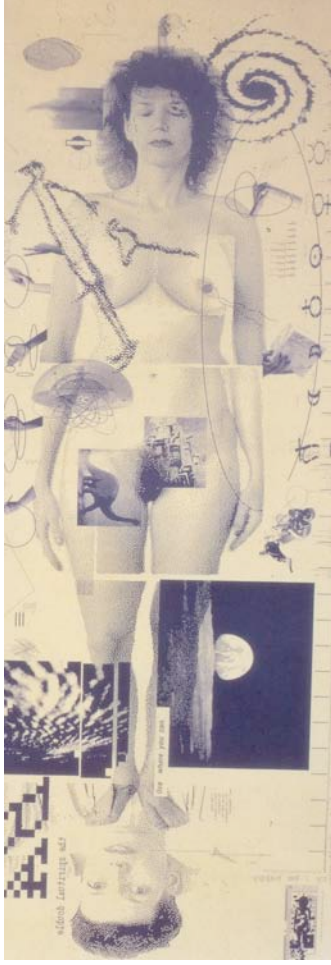
İlk bakışta aralarında bir fark yokmuş gibi algılanan okunabilirlik ve okunaklılık kavramlarını Dan Friedman, iki farklı terim olarak ele almıştır. Postmodern ve Yapıbozumcu grafik tasarımın önemli isimlerinden biri olan Dan Friedman, okunaklılığı etkin, nitelikli, açık seçik ve basit anlatım biçiminin bir özelliği, okunabilirliği ise; kişide zevk ve ilgi uyandıran, akla hitap eden özellikler olarak tanımlamaktadır.

Bu tanımlamadan yola çıkarak, öğrencilerini, işlerinde işlevsel ve alışılmışın dışında kışkırtıcı tasarımlar yapmaya yönlendirmiştir. Sözdizimsel yapıyı bozarak, harflerin çizgilerin ve kelimelerin uzamsal aralıklarının keşfinden yararlanarak Yapıbozumcu nitelikte tasarımlara imza atmışlardır.¹⁴⁷

Friedman, doku, yüzey ve uzamsal biçimler üzerine yaptığı araştırmalarla organik ve geometrik formları kıyaslama yoluna gitmiştir. Bu yaklaşım Friedman'ın tasarımlarında anlamlı ve doğal formların yerini, kışkırtıcı ve eğlenceli formların alması ile sonuç vermiştir.

Tipografiyi bir kez daha tasarımın etkileyici bir dalı haline getiren ve birçok tasarım anlayışı üzerinde de belirgin bir etkiye sahip olan New Wave'in adından sıkça bahsedilen temsilcilerinden biri olan April Greiman ise, yine Weingart'ın yaklaşımının önemli yorumcularından biridir.

¹⁴⁷ Philip B. Meggs, **Third Edition History of Graphic Design**, John Wiley & Sons. Inc., U.S.A., 1998, 441s.



Resim 49. April Greiman,
“Üç Aylık Tasarım”, 1986



Resim 50. April Greiman,
“Modern Sanat Müzesi Sergi Afişi”, 1988

Resim 49-50. ESKISON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007.

Görsel disiplinde iki boyutlu bir özellik taşıyan tipografik tasarımlar, Greiman'ın tasarımlarında bir anlamda derinlik hissi kazanmıştır. Bu derinlik hissi, çalışmalarında üst üste bindirilmiş formlar, diyagonal çizgiler ve perspektif sayesinde gerçekleşmekte ve çizgileri boşlukta geriye gitmekte, üst üste bindirmekte ya da geometrik formların arkasında hareketlendirmektedir. Greiman'ın tasarımlarında dokular, aynı tonların ya da renklerin yassı biçimleri ile birlikte ince çizgilerin birbirleri ile zıtlığı ya da noktaların tekrarlanan örnekleri ile sonuç bulmaktadır.



Resim 51. April Greiman, “Cal Arts Viewbook”, 1979

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press, London 2003.

Pekçok sayıdaki elementin sezgisel dağılımından kaynaklanabilecek kaosa Greiman, sayfada gözü belli bir noktaya çekerek, dağılımı kendi içerisinde düzenli bir organizasyonla engellemiş ve böylelikle, izleyicinin, sayfanın zengin formlarına karşın gözün hareketlerini, baskın elementlerin yardımı ile kolaylaştırmıştır.



Resim 52. April Greiman and Jayme Odgers, “Wet Dergi Kapağı”, 1979

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press, London 2003.

Fotoğrafçı Jayme Odgers’la birlikte çalışan Greiman, bu birliktelikle grafik tasarım ve fotoğrafik illüstrasyonda yeni bir alanın sınırlarına girmiştir. Greiman ve Odgers ‘ın deneysel çalışmalarında grafik öğeler, bir anlamda fotoğraf alanının parçası olmakta ve bütünsellik oluşturmaktaydılar. Greiman daha sonraları Cal Arts’ da (California Institute of Arts) video kameralarla sonrasında ise dondurulmuş video görüntüleri ile çalışmıştır.

April Greiman’ın çalışmaları, nesnelere görünen yüzlerinden çok, görünmeyen yüzleri ile ilgilidir. İnsanın gösterdiklerinin, gördükleri kadar olduğu fikrinden yola çıkılırsa, belki de Greiman’ın Batı Avrupa’nın birebir doğrusallığını kullanmasının yanında, neden dairesel Zen rasyonalizasyonuna da zaman zaman başvurduğunun gerekçesi de anlaşılır. Bu durum belki de tasarımcının, görülenin yanında bir nebze de olsa görünmeyene de ulaşma çabası içinde olduğu düşüncesini de doğurmaktadır. Bununla beraber, Greiman çalışmalarının bir takım sanatsal etiketlere maruz kalmasını engelleyebilmek için ş unları söylemiştir: *“Bana yol gösteren ne Basle, ne Bauhaus, ne Konstruktivistler ne de Mısırlılardır. Bence, toplu halde anlam kazanan evrensel biçimler vardır. Bu unsurları anlayıp kullanmamda en fazla etkisi olan Carl Jung’un İnsan ve Sembollleri kitabıdır.”*¹⁴⁸

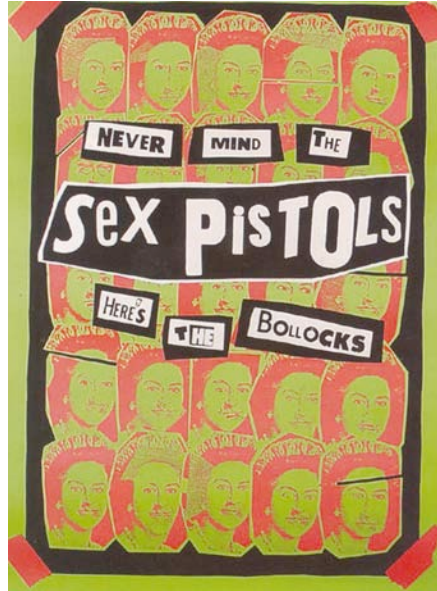
Sonuçta, başlarda ayakta kalmak için New Wave tarzına fazlasıyla yerleşen Postmodern Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışının öncülleri, sıklıkla okunamayan anlamlar, katmanlı kompozisyonlar ve yenilikçi tasarım tarafından karakterize edilmiş bütün grafik tarzların ev sahipliğini yapıyor gibi kendini göstermiştir.

Bununla birlikte 1970’lerde ve 80’lerin başında grafik tasarımcılar aykırılık ve karmaşadan yola çıkarak ve Punk rock ile birleşen bir anlayışla profesyonel tasarım anlayışının sınıflandırılmış düzenli yöntemlerine saldırı niteliğinde bir önceki tasarımcıların açtığı yolda bir eylem gerçekleştirmişlerdir.

¹⁴⁸ “Yeni Dalganın Kraliçesi April Greiman”, **Grafik sanatlar Üzerine Yazılar**, Çev. Cem Çetin, Sayı 18, Nisan 1992.

Bu saldırı kendini bir anlamda, kültürel, ekonomik ve sosyal olgularla beslenmiş müzik, moda ve grafik tasarım üzerinde oluşturduğu kendine özgü dilinin etkisi ile içinde bulunduğu dönemin çağdaş kültürünün görsel anlatım biçimine alternatif olarak yeni açılımlara olanak sağlamıştır.

Punk teriminin kökenleri net olmasa da ilk kez İngilizce ‘fahişe’ ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Zaman içerisinde bu sözcük, kendine birçok farklı anlam bulduysa da yirminci yüzyılda yetişkinlerin dünyasının tarifinde de kullanılmıştır. 1970 İngiltere’ sine bakılırsa ekonomik anlamda bir çeşit gerileme dönemi yaşandığı görülür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki süreçte belirgin bir şekilde gözlemlenebilen, işsizlik oranındaki artışla beraber, bulvar gazetelerinin toplumda vandalizm (yıkıcılık), eğitim, pornografi ve cinsellik gibi konularda halka yarattığı korkudur. Bununla beraber, IRA’ nın 1974’teki bombalama kampanyası, Margaret Thatcher’ın Muhafazakar Parti’nin başkanlığını yaptığı (1975) ve kendi politikasını ortaya koyduğu bu süreçte; Punk, hayal kırıklığı ve kızgınlık içinde olan genç kesim için aynı duyguları ve dili paylaştıkları bir ortak söylem haline gelmiştir.¹⁴⁹

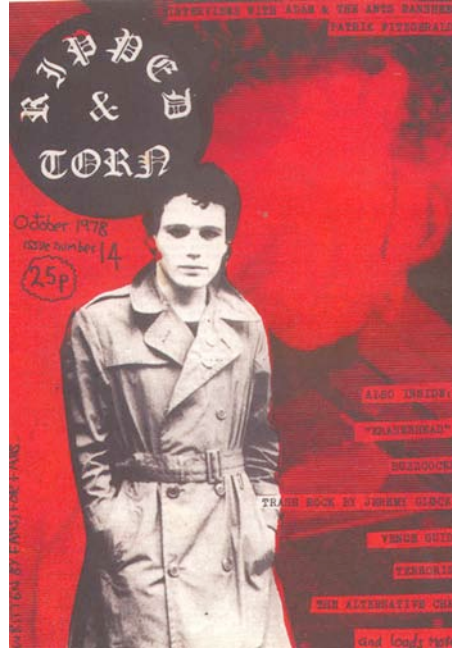


Resim 53. Promosyona Yönelik Afiş, Sex Pistols, 1977

ÖZTUNA, H.Yakup;”İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım”,**Grafik Tasarım**, 3 Aralık 2006

¹⁴⁹ **Punk Music in Britain**, 2002 ,s.1

Kısacası bu gençler kendilerinden önceki avangard akımların üyeleri gibi anti burjuva ve kapitalisttirler. İngiltere’de 70’lerin sonlarında adından söz ettiren Punk’ın takipçileri, yine İngiltere’deki ekonomik durumdan zarar görmüş alt sınıf beyaz gençlerden oluşmuştur. Bu gençler, bir geleceklerinin olmadığını söyleyerek, yaşamlarını para, politik güç gibi hak etmedikleri avantajlara sahip kişilerce yönetilen bir toplum tarafından en baştan belirlendiğini ifade etmekteydiler. Bu ifadeye karşılık ortada görülen gerçek, bu gençlere sunulan işsizlik ortamı ya da geliri az olan işlere ellerini mahkum olması sonucunda ortaya çıkan, ekonomik kriz ve bu krizin sonucundaki bunalımın var olduğu gerçeğiydi.¹⁵⁰ Bu anlamda İngiliz Punk’ını diğer ülkelerdeki yorumlarından ayıran özellik, kendini daha belirgin hale getiriyordu. Çünkü İngiltere’de yaşayan ve yine yaşamak için para bile bulamayan bu genç kesim, sergiledikleri agresif tavırları ile orta sınıfa dahil olmanın verdiği can sıkıntısından dolayı, sanatsal bir kaygı güdme amacı içerisinde değil, kendilerine hükmeden güçlere baş kaldırarak, toplumsal bir mesajın altına kendi sloganları ile (do it yourself!) imza atıyorlardı.



Resim 54. Ripped and Torn Fanzin Kapağı, 14. sayı 1978

ÖZTUNA, H.Yakup;”İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım”,**Grafik Tasarım**, 3 Aralık 2006

¹⁵⁰ Tricia H. Young, **Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu**, (1. Basım), Çev: Hira Doğul, Dost Kitapevi, Ankara, 1999.

Özetle onların çılgınlıkları gerçek anlamda bir isyan çılgılığıydı. Bu çılgınlıkla söyledikleri sözler başkaldırıya yönelik bireysellik felsefesidir. Çünkü Punk yapısı ve oluşumu gereği politik söylemlerin özgürce ifade bulabileceği bir yapıya sahipti. Bunun en güzel örneği 1980’lerde nükleer silahlara ve alınan seçim vergilerine karşı yapılan protesto gösterilerinde görülmüştür.¹⁵¹

Her isyanın kendine has bir söylem aracı olduğu gibi Punk’ında kendini dünyaya anlatmak için kullandığı bir iletişim aracı vardı. Bu açıdan bakıldığında, İngiltere’de popüler kültür ve pop müzik, genç insanların politik fikirlerini ve kimliklerini özgürce ifade etmek amacı için kullandığı bir vasıta halini almıştı.¹⁵²



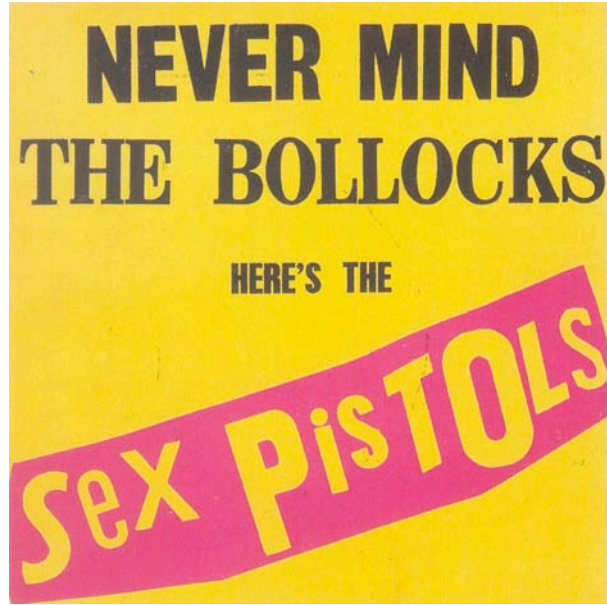
Resim 55. **Jamie Reid**, “God Save the Queen Single Kapağı”, Sex Pistols, 1977
POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press,
London 2003.

Bu aşamada, Punk’ın evrimini anlayabilmek için Sex Pistols ile başlamak yerinde olacaktır. Sex Pistols, müziği ile 1970’lerin statükoları ile dalga geçmekte

¹⁵¹ **Punk Music in Britain**, 2002, s.1

¹⁵² C. Gere, “Punk and The Digital Aesthetic”, www.chart.ac.uk/chart2000/papers/gere.html

ve bunu özgürce dile getirmekte olan müzik grubudur. Rock kültürü, burjuva toplumu, batı uygarlığı, işsizlik ve o dönemin ünlü grubu Beatles onun hedef aldığı birkaç konudur. Gençliğin kendine özgü yaşadığı yabacılığa, öfke ve isyanın bir anlamda sesi olan bu müzik grubu kendi nihilizmi içerisinde, “*insanlar üzerinde onların idrak edemediği bir işleyiş yoluyla etkili olan... algılanan –kabul edilen-katlanılan bütün bu kültürel nesnelere*” kısacası dönemin ideolojisi vasıtası ile toplumu yönlendiren imge, kavram ve yapılara savaş açmışlardır.¹⁵³



Resim 56. **Jamie Reid**, “ Never Mind The Bollocks Here’ s the Sex Pistols Albüm Kapağı”, 1977

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press, London 2003.

Sex Pistols, konser ve şarkıları ile şiddet yüklü tavırlarını tiyatral bir platformda sergilerken aynı zamanda kullandıkları olumsuz ve uygunsuz tavırları sayesinde her yaptıkları olay olan bir grup özelliği taşımışlardır. Bunun en belirgin örneklerinden birini ilk albümlerinin (Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols) tanıtımında kullandıkları afiş ile (Reid tarafından tasarlanan) göstermişlerdir.¹⁵⁴

¹⁵³ T.H. Young, **a.g.e**, 88 s.

¹⁵⁴ **y.a.g.e**, 88 s.

*“Müzikal tarzın yanında, Jamie Reid, Vivienne Westwood ve Malcolm Mc Loren gibi ana figürler, 1970’lerde Punk’ın görsel imajını kabul ettiren ve tavrını (duruşunu) tanımlayan sanat, müzik, moda ve grafik tasarım arasındaki kültürel bağlantıları da etkiler.”*¹⁵⁵

Bu etkileşim halen Amerika ve İngiltere’de sokaklarda görülen, Punk tarzını yansıtan kıyafetli gençlerde anti moda ve doğal olmayan herşeyin sergilenmesi niteliğinde kendini dışa vurmaktadır.

Punk giyim stilinin oluşumunda önemli katkısı olan moda tasarımcısı Vivienne Westwood, tasarımlarını “kahramanlar için elbiseler” olarak sloganlaştırmıştır. Westwood için elbiseler; bir kitap, afiş ya da broşür kadar tahrip edici birer silaha dönüşebilecek iletişim araçlarıydı.¹⁵⁶ Görünüşte çirkin olan bu giyim tarzı mohikan stili dağınık ve boyalı saçlar, yırtık elbiseler, abartılı makyajlar, vücudu delerek takılmış zincir ve çengelli iğnelere başka sadomazoşizm gibi noktalarda da dikkat çekici bir özellik taşımaktaydı. Bununla birlikte giyim tarzına destek veren faşizm Punk gençlerinin kullandığı bir diğer taktik unsuru olmaktaydı. Bu taktik kendini faşist bir düşüncenin sembolü olarak değil, daha çok şiddete bir gönderme yapmak amacı ile kullanılmıştır.¹⁵⁷

Punklar, giyimlerini Rus Fütüristlerin yaptıklarını andıran bir yolla yani, devrimci bir düzlemde kullanmışlardır. Bu aynı zamanda Dada’nın anti – sanat yaklaşımına da özdeş bir yöntem olarak kendisini göstermektedir.

*“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.”*¹⁵⁸

¹⁵⁵ H.Yakup ÖZTUNA, “İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, 3 Aralık 2006, 25 s.

¹⁵⁶ H.Yakup Öztuna, **a.g.e.**, 26 s.

¹⁵⁷ Tricia H. Young **a.g.e.**, 109 s.

¹⁵⁸ Steven Heller, “Çirkinliğin Kültü”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, **Eye Magazine**, Çev: Mine Haydaroglu, sayı 3, 1993.

Bu tarzın takipçilerinin neler düşündüklerini ve neler hissettiklerini anlamak açısından en önemli kaynak fanzinlerdir. Bu yayınlar, bir anlamda Punk camiasını hakkında olan ve yine Punk felsefesini anlatan ve kişiler arasında elden ele dolaşan bir tür açık mektuplardır. Bu açık mektuplar o dönemde İngiliz genç kuşağının doğal olarak asi sesi olmaktadır.

“Punk fanzinlerinin en temel malzemelerini, röportajlar, plak incelemeleri, kişisel abartılı konuşmalar, okyucu mektupları, manifestolar, ilanlar, kolajlar, montajlar, fidyeye notu harflendirmeleri ve tabu haline dönüştürülen imgelere karşı yan yana dizilmiş, banal kitle iletişim imgeleri oluşturmaktaydı. Fanzinlerin yapıştırılarak fotokopi ile çoğaltılması, bu hareketin tanımlanmasına ve kendi tarihini yansıtmasına yardım etti. Fanzinler, ucuz, az sayıda, siyah beyaz ve yüksek kontrastlıkta üretilmekteydi.”¹⁵⁹

“Her zaman lobicilik hareketi yerine, eylemi tercih eden, eylemin kendisini bir araç değil amaç olarak gören Punk’ ların, ‘çürük ve zarar verici bir sistemin içinde çalışarak değişim sağlamaya uğraşan’ sol akımlarla ayrıldığı temel noktalardan biri “Kendin Yap Etiği” dir.¹⁶⁰

İngiltere’de ilk Punk fanzini olan ‘Sniffin Glue’, ‘Kendin Yap’ (Do It Yourself) felsefesini benimseyen ve yansıtan en iyi örnektir. 1977 ve 1978 yılları arasında San Francisco’da Vale tarafından yayınlanan ‘Search and Destroy’da Punk’ın görsel estetiğini tasarıma taşıyan önemli bir örnektir. ‘Punk’ dergisinde ise Sniffin Glue’nun aksine grafik tasarımların daha önemli bir yeri vardır. Görünüşte gelişigüzel tasarımlardan meydana geldiği düşünülse de aslında eğitimli tasarımcıların bilinçli kurguları ile tasarlanmıştır.¹⁶¹

Bu yeni ve farklı grafik tasarım anlayışı dergilerin ve fanzinlerin yanısıra varlığını plak kapaklarında, el ilanlarında, duvarlarda, afişlerde de ortaya koymaktadır.

“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.”¹⁶²

¹⁵⁹ Yakup Öztuna, **a.g.e.**, 26 s.

¹⁶⁰ Gülelgül Altıntaş, “Çarka Çomak Sokanlar”, 02/01/2004, <http://www.radikal.com.tr>.

¹⁶¹ Tricia H. Young **a.g.e.**, 125 s

¹⁶² Dick Heblige, **Gençlik ve Altkültürleri**, Çev: Esen Tarım, İletişim Yay., 1989

Sex Pistol'ın "God Save the Queen" albümünün kapağında -ki sonra tişörtlerde, posterlerde vb. yerlerde kullanılmıştır- kraliçenin gözleri ve ağzına farklı yerlerden toplanmış harfler yapıştırılarak ş arkının içeriğine uygun olarak suç ve skandalı yansıtmak amacı ile siyah kalın çizgiler çekilmiştir.

Sonuç olarak Punk grafik tasarımlarına genel olarak bakılacak olunursa, sıkça gözlemlenecek olan durum Dadaizm, Kübizm, Sürrealizm ve Fütürizm gibi akımlara başvurulduğu veya onları anımsattığı yönünde olacaktır. Çünkü görüntüde, Yapıbozumcu grafik tasarımda sık sık karşılaşılan çok katmanlılık ve kolaj tekniğinde olan mantıksal bir düzlemde birbiri ile iletişimde olmayan parçaların gerek düşünsel, gerekse görsel bir platformda bir araya getirilmesi Punk tasarımlarını avangart hareketlere yaklaştırdığı gibi, aynı zamanda kullanmış olduğu görüntülerin ham olmasının yanı sıra, görselleri bozması, yeniden anlamlandırması ile de Postmodernist durum içerisinde Yapıbozumcu tasarıma yaklaştırmaktadır.

3.2. GRAFİK TASARIMDA YAPIBOZUMCULUK

Postmodern süreçte, sınırlayıcı, kurallara bağlı, genelleme eğilimine sahip her türlü tarz ve düşünceye karşı çıkmıştır. Avusturyalı filozof ve bilim felsefecisi Paul Karl Feyerabend'in en keskin ifadesi olan (Anything Goes) 'Herşey makbul' aslında ilerlemeyi engellemeyen en önemli prensibin açılımını vermektedir. Sonuçta tasarım da din ve bilim gibi bilgiye ulaşmanın farklı yollarından biridir.

“ Ayrılıklar ve hataların, ilerlemenin başlıca ön koşullarından biri olduğunu iddia etmekle aslında saçmalık ve kaostan bilginin büyümesinin ve bilimsel gelişimin dayandığı teorilerinde doğduğunu kabul etmektedir. Başka bir bakış açısı ile Post-modern teorisyenler, durumun kabul edilemez olup olmadığına bakmaksızın farklı tipteki kültürel deyimler arasında –liste popundan klasik müziğe- hareket eden kalabalıklar aracılığıyla yüksek (değerli) ve düşük (aşağı) kültür formları arasındaki sınırları tekrar tekrar sorgulamışlardır.”¹⁶³

Bu anlamda sorgulama ile yoğunlaşmış bir zaman dilimi olarak Postmodernizm' in kendini süreç olarak tanımlaması doğal bir durumdur. Çünkü yapılan her sorgulama, böylesi bir ortamda görsel iletişim hakkında doğru ve yanlış gidiş yollarının bulunduğu fikrini sabote etmeyi amaçlıyorsa Postmodernizm'e dönem olarak değil süreç olarak bakmak daha doğru bir bakış açısı olacaktır. Feyerabend'in düşüncesi üzerine biraz daha gidildiğinde aslında ortaya şöyle bir açılım çıkmaktadır:

Bilimsel ilerleyiş için teorilerin çarpışması gerekiyorsa, mevcut bir teoriye karşı, ortaya atılan teori, akılcı olmak zorunda değilse ve burada sadece önemli olan iki teorinin karşı karşıya gelmesiye- ki, bu durum beraberinde bir teorinin testi için gerekli olan verilerin, diğer teorinin yardımı ile keşfedildiği düşüncesini doğrulamaktadır- işte bu anlamda, Modernist süreç ve buna bağlı Modern grafik tasarım, kendi dinamiklerini ve gizil varsayımlarını Postmodernist grafik tasarımın içinde bulmaktadır sonucuna varılabilir. Sonuçta bu bir süreçtir ve problemin çözüme ilişkin tek bir yöntemde yoktur. İşte bu noktada teoriler arasında hiyerarşi kurmanın

¹⁶³ Rick Poyner, **No More Rules, Graphic Desing and Postmodernism**, Yale University Press, North America,2003, 38 s

da anlamı da yoktur. Postmodernite söz konusu olduğunda, dikkat edilecek başka bir unsurda kültürel ve endüstriyel oluşumlardır:

“Çoğu zaman, Postmoderniteden söz edenler dikkatlerini kültürel ve endüstriyel devrimler üzerinde yoğunlaştırıyorlar. Bu iki devrimin şimdiden oldukça uzun tarihi, onlara bir önce -modernite- ve sonrayı- Postmodernite- ayırt eden esaslı bir kopuş içeriyormuş gibi görünüyorlar. Kesinlikle tarihlendirilememesine rağmen kültürel kopuş, aşağı yukarı 1968’li yıllarda apaçık ortaya çıktı.

Endüstri alanında dönüm noktasını belirleyen unsur ise ekonomik krizdir. Savaş sonrasında ekonomik büyümesi, kendisini sorgulayan kopuntularla karşı karşıya geldi; emeğin örgütlenmesi dünya ölçeğinde allak bullak oldu. 1973’den bu yana süratli bir değişimler döneminde yaşıyoruz ve belirsizlik, gelişmeye duyulan inancı aşıyor. Bu dönemde özellikle değerlerin bir dönüşüm geçirdiği gözlemlendi: Anarşi hiyerarşiye yeğleniyormuş gibiydi, yapılaşmış tasarımlar oyunu "Dekonstrüksiyon", yaratının yerini aldı, bireysel özgürlük kolektif değerlere üstün tutuldu.”¹⁶⁴

Yapıbozumcu tasarım olarak isimlendirilen, çeşitli ve göz alıcı düzenlemelerle yeni bir bakış açısı ortaya koyan bu eğilimle birlikte, Modernist profesyonel grafik tasarım Postmodernist süreçle bağlantılı olarak kasıtlı bir sorguya maruz kalmış, geleneklerden bir kopuş yaşayarak, radikal bir tutum sergilemiştir. Sonuç olarak, Yapıbozumcu tasarım anlayışında çalışan grafik tasarımcılar, Modern tasarımın genel ilkeleri sayılan geleneksel görüşün bugün dahi devam etmesi gerektiğine inanılmış belirli formlarından, kelimenin tam anlamıyla haberdardılar. Bilinen durumun aksine Yapıbozumculuk, Konstrüktivizm ve Sürrealizm hatta diğer akımlar gibi; toplantılar, sergiler düzenleyen, plan ve programlarını, kanıları ile beraber ilan eden ifadeler yayımlayanların aksine kendilerini “Yapıbozumcu” olarak tanıtan taraftarlara sahip olma anlamında etkin ve tutarlı bir ‘izm’i taşımamak koşuluyla grafik tasarım alanında belirli ve özgün bir sorunsal içermektedir.¹⁶⁵

Yapıbozumculuk terimi, araştırmanın önceki bölümlerinde değinildiği üzere Fransız filozof Derrida’nın 1967 basımlı “On Grammatology” adlı kitabı ile gündeme gelmiş ve bunu takip eden on yıl içinde de, yine Derrida’nın ortaya attığı fikirler, insanlık bilimi dersleri işleyen üniversitelerde inanılmaz bir etki yaratmıştır.

¹⁶⁴ www.kalemlervekililar.com/archive/index.php/thread-421.html

¹⁶⁵ Poyner, a.g.e., 45 s.

“Edebi eleştirmen Jonathan Culler Yapıbozumculuğun temel projesini Batı düşüncesini geleneksel açıdan yapılandırmış olan hiyerarşik zıtlıkların eleştirisi olarak anladığımızı iddia etmektedir. Bunların arasında dahili/ harici akıl/ beden, konuşma/ yazı, varlık/ yokluk, doğa/ kültür ve şekil/ anlam vardır. Bu zıtlıkları gerçekten kabul etmeye kalkışırsak bunların doğal ve kaçınılmaz olduğunu görürüz, fakat kültürel yapılar bizim onları varsayışımıza bağlı söylemlerce oluşurlar. Yapıbozumculuğun amacı bu sınırları yok etmek değil, yapılarını değiştirmek ve ‘yeniden yazmaktır.’”¹⁶⁶

Edebi eleştirmen Christopher Norris’e göre ise; *“Yapıbozumcu yöntem ‘önceliklerin belirli emirlerini ve emirleri olası kılan kavramsal zıtlıklar sisteminin kendisini çözmeye çalışır.’”¹⁶⁷*

Bu anlamda, *“Yapıbozumcu düşüncenin bazı tahminleri edebi anlamların belirlenemez olduğu hakkındadır; bu yüzden söz konusu metnin yorumlanması olduğunda ne analiz yöntemleri, ne de felsefi nihai otorite olduğunu iddia edemez; ve sonuç olarak yorum, terimin tam da geleneksel anlamda analizinden çok oyun – oynamaya yakın olacaktır.”¹⁶⁸*

Buradan yola çıkarak daha öncede değinildiği üzere, Derrida’nın Fransızca’da ‘farklı olmak’ ve ‘ertelemek’ fiillerini bir araya getirerek oluşturduğu ‘difference’ sözcüğü, anlamın devamlı ertelenmesi halinde dilin bir kelime ile diğeri arasındaki farkların oyununa bağlı olduğu fikirlerini ortaya koyması (difference’nin kavranması zor olan anlamı grafik tasarımsal olarak bu noktayı ortaya koymaktadır) aslında kavramsal olarak kesin bir sonuca ulaşmayı ya da metni tek bir anlama indirgemeyi engelleme amacıyla olduğunu göstermektedir.¹⁶⁹

“Etkileşimli iletişim, karşılıklı konuşma, tartışma ve müzakere için kullanışlı stratejiler gibi, Yapıbozumcu konuşma yöntemleri; gönderici, mesaj ve alıcı arası diyalog potansiyelini inceler ve anlama yönelik en büyük sorumluluk, gönderici ve mesajdan alıcıya geçer. Anlam tek yönlü olmayan mesajları yorumlayan her bir okuyucunun/ izleyicinin etkin katılımı ile yapılandırılır.”¹⁷⁰

¹⁶⁶ Poyner, **a.g.e.**, 46s.

¹⁶⁷ Christopher Norris, **Deconstruction Theory and Practice**, (3. Basım), London and New York: Routledge, New York, 1991, 31 s.

¹⁶⁸ Stuart Sim, **Derrida and The End of History**, London: Icon Boks, New York : Totem Books, 1999, 31 s.

¹⁶⁹ Poyner, **a.g.e.**, 47 s.

¹⁷⁰ Akt. Yakup Öztuna, “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, sayı: 15 Aralık 2007, 80 s.

Tüm bu düşünceler Postmodern grafik tasarımda da kendisini göstermektedir ve ‘sous rature’¹⁷¹ gibi Derrida kavramları kendilerine özgü ifade biçimlerini grafik tasarım uygulamalarında bulmuşlardır.

Her ne kadar Yapıbozumun sözcüsü olan Derrida, bu sorgulama biçimini, grafik tasarımın bir yöntemi olarak ortaya koymuş olmasa da, “*On Grammatology*’nin yazıyı farklı bir betimleme şekli olarak ele alışı, tipografi ve tasarımın materyal süreci olarak bununla alakalı konulara bulaşısıyla kitabı muhtemelen grafik tasarımcılar için Derrida’nın yegane ve en belirgin metni haline getirmiştir.”¹⁷²

İşte bu aşamadan sonra felsefe ve grafik tasarım arasındaki disiplinler bağ Cranbrook Akademisi tarafından kurulmuş ve bu sorgulama biçimini dönemin en popüler konusu haline getirmiştir.

Tasarım tarihçisi Philip Meggs, 1991 yılında basılan ‘Yapıbozumcu Tipografi’ başlıklı makalesinde, Yapıbozumun, grafik tasarımdaki tanımının ne olduğu hakkındaki tartışmalı yaklaşımıyla, konuyu tipografi ve grafik tasarımla Yapıbozumculuk arasında bir ilgi kurarak değerlendirmiştir.

Makalesinde Yapıbozumu “*bütünü tamamen parçalamak veya bir grafik tasarımı bir arada tutan alt yapı düzenini yok etmek*” olarak tanımlayan Meggs, Yapıbozumculuk kelimesini, yüzeysel bir kelime değeri ile ele alarak, aslında yetersiz ve hatalı bir tanım yapmıştır. Çünkü yapılan bu tür bir tanım, sadece ‘Yapıbozum’ kelimesinin kelime karşılığına yönelmekte ve onu asal bir ayrıştırımcı tavra indirgemektedir. Bu durumda gerek mimaride, gerekse tipografide, yapının kendi içinden doğan alt-üst olma ya da sapma anlayışını ihmal etmektedir.¹⁷³

¹⁷¹ “yazının bağlamı içerisinde üstü çizilen, ama öte yandan hala okunabilir kalan kavramların, (örneğin varlık, şey’ dir...) dil dışı aşkınlıktan ve dil içi varlıktan uzaklaşıp, dil içi aşkınlığa ve böyle olarak dil içi yokluğa bulaştırılmaları, bulanıklaştırılmaları anlamına gelir, dilin varlığı ve yokluğu yazıya aynen aktarılır. Üstü çizilen sözcük metinde çıkartılmışlığı imlediğinden belirsizdir ve siliktir öte yandan hala okunabilir olduğundan gerekliliğini dayatır“
[http:// forum.mevsimsiz.net/index.php?showtopic=7026](http://forum.mevsimsiz.net/index.php?showtopic=7026)

¹⁷² Lupton ve Abbott, **a.g.e.**,

¹⁷³ Poyner, **a.g.e.**, 48s.

Chuck Bryne ve Martha Witte isimli tasarımcılar da 1990'da Amerika'da yayınladıkları bir makalede, grafik tasarımdaki Yapıbozumculuk tanımlarını, teorik anlamda, Yapıbozumculuğun kökenlerinin ne olduğuna ilişkin bilinçli ve farkındalık taşıyan bir anlayış içerisinde eleştirel bir tutumla gerçekleştirmişlerdir.

“yapıbozum, bir şeyi, bir düşünceyi, bir görüşü, bir sözü, bir değeri, parçalara ayırma anlamına gelir. Bu eylem neticesinde ortaya çıkan parçaların bu şeyin “muhabir” leri ya da bu kavram üzerine varsayımlar ve deliller haline getirilip deşifre edilmesi amaçlanır. Bunun amacı, devrimsel olduğu kadar eleştirel düşünceyle de ilgilidir, gerçek anlamlarından çok, onları bir arada tutan doku içinde oynadıkları rolün önemini göstermek amacıyla fikir tartışmalarını harekete geçirmektedir.”¹⁷⁴

İşte bu açıdan bakıldığında yapılan bu tanım, adı geçen tasarımcıların gerek anlama verdikleri önemle, gerekse formu yeniden düzenlemeye ilişkin kurguladıkları fikirle daha önce yapılmış olan Yapıbozumun grafik tasarımda tanımına yönelik açıklamasından daha gerçekçi ve ötede bir adımdır. Çünkü onların Yapıbozum'dan anladıkları, bir şeyi, bu şey ister bir fikir olsun, isterse bir değer ya da prensip, deşifre etmek yolu ile alışıya getirmektir.

“kelimelere ve metne oturmuş temeli ile tipografik tasarımın muhtemelen Yapıbozumculuğun en mantıklı görsel uzantısı olduğunu ortaya atar ve daha ileri giderek ‘yapıbozumcu girişimin tasarıma uygulandığında dil ve imge kullanımı sayesinde her katmanın izleyicinin dilin karmaşıklığını keşfedip deneyimleyebileceği kasıtlı ve eğlenceli bir oyunda uluslar arası bir sanatçı olabileceğini’ iddia ederler.”¹⁷⁵

Aynı zamanda “Yapıbozumculuğun ilk eleştirmenleri gereksiz karmaşıklığın ve konu dışı tarzın uygulanışı kadar bunun yordamını da reddetme eğilimindeyken, bunu aksine Bryne ve Witte bu araçların tek tip modernist yaklaşımların zaman zaman gölgelendirdiği iletişim tarzlarını geliştirmek veya açıklığa kavuşturmak potansiyeline sahip olduğu görüşünü belirtmişlerdir.”¹⁷⁶

Ellen Lupton ve J. Abbot Miller, Deconstruction and Graphic Design adlı makalesinde Yapıbozumculuk terimini şu şekilde tanımlamaktadır: *“Yapıbozumculuk, bir üslup ya da yaklaşım değildir; eleştirel bir eylem-sorgulama*

¹⁷⁴ Chuck Bryne, Martha Witte, “A Brave New World: Understanding Deconstruction” **Graphic Design History**, Der: Steven Heller and Georgette Ballance, Allworth Press, New York, 2001, 247.s.

¹⁷⁵ Poyner, **a.g.e.**, 79.s.

¹⁷⁶ Poyner, **a.g.e.**, 80.s.

hareketidir... Yapıbozumculukta yazı bir şeyi ifade etmenin edilgen değil etken bir yolu olmuştur.”¹⁷⁷

Görüldüğü üzere Yapıbozumculuk, gerçek ile görünen arasındaki farkı, eleştirel bir eylem ve sorgulamacı bir tutumla ortadan kaldırmaya çalışan grafik tasarımda, tipografiyi etken olarak kullanarak, yeni bir tasarım çözümlemesini önermektedir. Anlatılmak istenen düşüncenin, tek bir veri tabanı olmadığını, anlamın metinlerle ilgili olması gerektiğini savunmaktadır. Aslında bu tutum Modern grafik tasarım anlayışındaki, mevcut anlamların altında yatan bastırılmış gerçeklerin bulunma çabasından kaynaklanmaktadır. Bu çaba, onu Postmodern grafik tasarım kategorisinde değerlendirenlerin bir ölçüde dayanağı olmuştur. Bununla birlikte, grafik tasarımdaki kullanım dili ve biçimi, sadece -eklektizme bağlı olarak- daha önce kullanılmış biçimlerin ve formların yeniden ele alınışından ibaret olmayıp aynı zamanda, eleştirel bir tavırla sorgulanmasına yönelik bir gidişat sergilemektedir. Yani gerçeğe ulaşabilmek adına seçilmiş bu yolda, sadece görsel mantığı kullanmak, her zaman için geçerli bir yol olmayabilir. Sonuçta Yapıbozumcu grafik tasarımların gerçeği, güçlü formların gerçek anlamlarına ulaşmaktan ziyade, onu bir arada tutan ve bağlayan yeni görsel yapılanmadan üstlendikleri görevi açığa çıkarmak amacı ile fikir tartışmaları yaratmaktır. Sonuçta bu yaratım onu, Modernizm ve Postmodernizm arasındaki platformda bir sonuç olmaktan ziyade, bir başlangıç olmaya yönelmektedir.¹⁷⁸

Yapıbozumculuk grafik tasarımdaki serüveninin henüz başlarında alışıldık bütün normları ve kesinlikleri reddederek işe başlamaktadır. Bu anlamda bazı tasarımcılar için Yapıbozumculuk, yaratıcılığı ve özgürlüğü yakalayıp, tek düzeliği ve sınırlılığı yenmek amacı ile kullandıkları tehlikeli ve kışkırtıcı bir oyun haline gelmiştir. Bu amaçla tasarımlarında, farklılığı yakalayıp sınırları zorlayabilmek adına çeşitli çözüm yolları aramışlar ve yeni görsel düzenlemeler ortaya koymuşlardır. Tabii sınırların bu derece zorlanması, 1990'ların başlarında okunaklılık konusunu, tasarımdaki Yapıbozumculuk eğilimi hakkındaki tartışmalarda temel kaygı noktası haline de getirmiştir.

¹⁷⁷ Akt. Öztuna, **a.g.e.**, 79-80. s.

¹⁷⁸ Poyner, **a.g.e.**, 79. s.

Bir anlamda Yapıbozumcu grafik tasarımda formlar tanıdık olandan olmayana doğru bir yönelim seyretmektedir. Yine tasarımlarda görülen genel özellik; birlik, uyum ve dengenin yerini, birbiri ile uyumsuz formların alması aynı zamanda bu formların birbirleri ile yarattıkları kışkırtıcı gerilim, farklı katmanların birbiri üzerinde yer alması ile yaratılan çok katmanlılıktır.¹⁷⁹

Sonuçta Yapıbozum grafik tasarımda diğer disiplinlerde olduğu gibi ne bir ‘izm’ olarak nede bir tarz olarak kendini göstermektedir; ama eleştirel bir sorgulama süreci olması bakımından grafik tasarımın, Postmodernist süreçte kendini tanımlayan ya da tanımlamaya çalışan yüzünü keşfetmeye çalışan bir araştırma yöntemi olarak önemini korumaktadır. Bu anlamda Derrida, her ne kadar Dekonstrüktivizm’i bir yöntem olarak ortaya atmamışsa da disiplinler iletişimin tasarıma yansması böyle bir dönüşümü gerekli kılmıştır.

Bununla birlikte grafik tasarımda “*Dekonstrüktivizm temel bir fragmantizm becerisi değildir. Düşünme, yerleştirme kendini refere eden teklikte asla olmaz. Bu yüzden toplama ve ayırma, bu yüzden süreklilik ve devam, bu yüzden daima hazır, dikkat çekici Dekonstrüktivist estetik oluşmuştur.*”¹⁸⁰

Kabul etmek gerekir ki son yıllarda tipografi ve tasarım, dolaylı ya da doğrudan Yapıbozumculuk’ tan etkilenmiştir. Grafik tasarımda estetik bir teori olarak gündeme geldiği zaman tasarımcılar, kendilerini, bir taraftar olarak değil yaratıcı olarak görmüşlerdir. Bunun tasarımcılar üzerinde böyle bir etkisi olmasının nedeni, bir ölçüde, Yapıbozumun talimatlarına göre hareket eden tasarımcıların çoğunun şiddetle, yine Yapıbozumun herhangi bir bilgisini inkar etmeleri, çok daha azının ise, bu eleştirel düşünce ve felsefeden etkilendiklerini itiraf etmeleridir. Ancak; sonuçta kabul etseler de, etmeseler de, grafik tasarım bu etkiye maruz kalmaktadır. Çünkü tasarımcıların içinde yaşadığı kültür, Yapıbozumun doğumuna

¹⁷⁹Nazan KIRICI, “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu – Karagözde Ortak Kavramlar”, **Gazi Üni.Müh. Mim. Fak. Der.**, cilt no:20, No:1, 2005, 21-27.s.
http://www.mmf.gazi.edu.tr/journal/2005_1/21-28.pdf

¹⁸⁰**y.a.g.e.**, 21-25.s.

izin veren bir sürece adım atmıştır. Bu öyle bir süreçtir ki, içinde yaşanılan dünyayı, Yapıbozumcu bir dünya haline getirmiştir. Kışkırtıcı, karmaşık aynı zamanda değerlerin her hafta değiştiği bir yapıya büründürmüştür.¹⁸¹ Bu düzlem doğrultusunda,

“tasarımcılar için, özel bir fikrin gelişimini sunmak adına karşılaştırmalı görsel bir sözcük dağarcığının türünü yaratmak için farklı tabakaları kullanmak, bazen keyfi ve pratik olsa da dürüstçe yaygın bir kullanım olmuştur. Ama Yapıbozumcu yaklaşım tasarıma uygulandığı zaman, her tabaka, dilin ve formun kullanımı süresince, dilin karmaşık gizillerinde izleyicinin keşfedip deneyimleyebildiği eğlenceli bir oyun içerisinde maksatlı bir oyuncuya dönüşür.

Bununla birlikte, Yapıbozumcu tasarım Marinetti'nin tipografik tasarımdaki geleneksel uyumu Marinetti'nin hedeflediğinden daha da fazla çöküntüye uğratmaktadır. Tarz, büyüklük, ağırlık tipografik elementlerin sayfa üzerindeki yerinden başlangıç harflerine, metne ve başlıkların parçalanmaya başlaması ile görsel kodlama başarıldı.”¹⁸²

Yapıbozum bütün bu süreç içerisinde, imgenin kendi üretim mekanizmalarına, görsel bir öge olarak metnin görevini çoğaltmaya, Modernizm' in grid sisteminin formlarını ve işlevlerini kırmaya kendini odaklamıştır.¹⁸³

Her şeyden önce unutulmaması gereken Yapıbozumun çağrıştırdığı genel yargının aksine, bir yıkım olmadığıdır. Çünkü Yapıbozum, gözle görülen dengeli şekiller içerisinde, yapısal ve anlamsal problemleri ortaya koyarak doğal bir yapısal yıkıma neden olmamaktadır. Onun bir anlamda yaptığı, geleneksel tipografik uyumu yok etmeye çalışmasıdır. Yani formu parçalarken bir anlamda amacı, uyumlu birimler, dengeli ve kışkırtıcı aynı zamanda eğlenceli nitelikler kazandırmaktır. Bu aynı zamanda tasarımcıyı, var olan yeni küresel problemi çözme adına tartışmak amacı ile o güne değin akla gelmeyen yeni deneylere yönlendirmektedir. Bu deneysellikler, anlamlı bir biçimde katmanlar yaratarak, içerik ve dil üzerine gelenekselden uzaklaşan bir okutma biçimini hedefletmektedir.

Modernizmin getirmiş olduğu grid sistemini yıkması, dikey ve yatay düzeni reddetmesi, tasarım teorisini yıkmaya çalışması, yine Yapıbozumcu grafik

¹⁸¹BRYNE Chuck, Martha Witte, **a.g.e.**, 246.s.

¹⁸²BRYNE Chuck, Martha Witte, **a.g.e.**, 248- 249.s.

¹⁸³Kirsten Strom, “Reading Scott Makela: The Subversion of Dyslexic Deconstruction” **Design Issues**, Volume: 19, Number: 2, Spring 2003, 13.s.

tasarımların ortak özellikleri arasındadır. Daha önce sözü edilen geleneksel tipografiyi yıkmaya çabasının da okunaklılığı azaltarak gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bu da onu amaç ve zamanda kaotik bir pozisyona sokmaktadır.¹⁸⁴

Bununla birlikte; Yapıbozum metodlarının betimlemesi aşağıdaki gibidir:

Bununla birlikte, metod olarak Yapıbozum, anti – estetik bir ağırlık merkezini ortaya koymaz. Tasarımın bağlamsal anlamına yönelik eğlenceli öğelerle eğlenmekten hoşlanır. Yine de, bu metod, malzemenin ve düzenlenmenin iyi seçilmiş bir planı olarak, insanları motive etmek üzere popüler bir yapıya sahiptir. Çarpıtma, kolayca görseli parçalayabilme adına gelişen dijital teknolojiye çok şey borçludur. Bozma, aynı tasarımcıların algının ve anlatımın genişleyen alanında dijital araştırmalarıyla ürettikleri bir ürün gibidir. Oluşturulan kesik kenarlar, bulanık etkileri Yapıbozumsal dış hatlar ve karşı koyuşlar vasıtası ile yeni deneyimlere işaret etmektedirler. Bu iki beceri, tasarımcıların ortak desteği ile bir tarz olarak gelişerek tipografinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Yapıbozumcu tasarıma göre Kitch'e saygı duyulmaktadır. Genelde pek sevilmeyen materyaller olmaları itibarıyla Kitsch'e olan saygı, Modernist teşvik edici elverişliliğe karşı şüphelerin oluşmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, çağdaş sosyal ve kültürel gerçeklikleri resmetmeye konsantre olmaktadır.¹⁸⁵

“Yine Yapıbozumcu bir tasarımı tanımlayan başka bir yapı taşı ise olmadık yerlerde olmadık biçimler kullanarak bir anlamda düşsel metafora uğramış biçimler yaratarak uydurma biçimleri bir ara getirmektedir. Bunu da kullanılan biçimler arasında benzersizlik yaratarak, formu parçalama ile gerçekleştirir. Bir ölçüde var olan soruna bu yöntemle alışılmadık çözümler getirir.”¹⁸⁶

Daha önce de sözü edildiği üzere 1980'lerin sonlarından itibaren gözlemlenen bu tarz deneysel girişimler, Katherine McCoy ve kocası Michael McCoy'un ortak kürsü sahibi olduğu Cranbrook Sanat Akademisi'ndeki tasarım bölümlerinde elden geldiğince tanımlanmıştır.

¹⁸⁴ Dong – Sik Hong, Mijeong Hwang, “the Status and Prospects of Deconstruction in Graphic Design”, **Design Research Society, International Conference in Lisbon, IADE**, <http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>, 3.s.

¹⁸⁵ **y.a.g.e.**, 7.s.

¹⁸⁶ KIRICI, **a.g.e.**, 26.s.

1980'lerin başlarında birçok U.S.A. sanat programlarındaki grafik tasarımcılar, eleştirmek adına fotoğraf, enstalasyon ve performans alanlarını kullanarak eleştirel teoriyi açığa çıkarmak istediler. Bununla birlikte, en yaygın kullanımı ile Post- Yapısalcılık ve grafik tasarımın kesişme noktası üzerine yapılan yoğun çalışmalar, Cranbrook Sanat Akademisi' nde kendini göstermiştir.

“Cranbrook mimarlık bölümünü yöneten Daniel Libeskind, grafik tasarımcılarla yazımsal teoriye yönelik bir seminer hazırlayarak, onların kendi gelişim stratejilerini belirleyebilmelerine olanak sağlamıştır. Çizgiler ve sözcüklerin arasında boşlukları genişleterek ve normalde metin için ayrılmış boşluklara dipnotları iterek metnin sistematik olarak bölünmesini sağlamıştır.”¹⁸⁷

Cranbrook “dünyada en tehlikeli tasarım okulu” olarak adlandırılmaktadır. Çünkü 1970'lerde tasarımın sıkıcı bir hal aldığı ortama bu okul ve öğrencileri yeni dinamikler kazandırmıştır.

“evrensel tasarımın kısırlılığına meydan okumuşlar kişisel yorumlarla ortaya çıkmışlardır. Cranbrook'ta yapılan işlerin çoğu, statükoyu değiştirmeyi amaçlamıştır... Minimalist dilin, ciddi anlatımcı sınırlamalarının sorgulamasına neden olmuştur. İsviçre'nin nesnel mantıksalcılığının ölümcül ciddiliğini ve katı tasarım kurallarını hemen hemen tümünü parçalayan, yapısını bozan pek çok biçimsel deneyimleri gerçekleştirmişlerdir.”¹⁸⁸

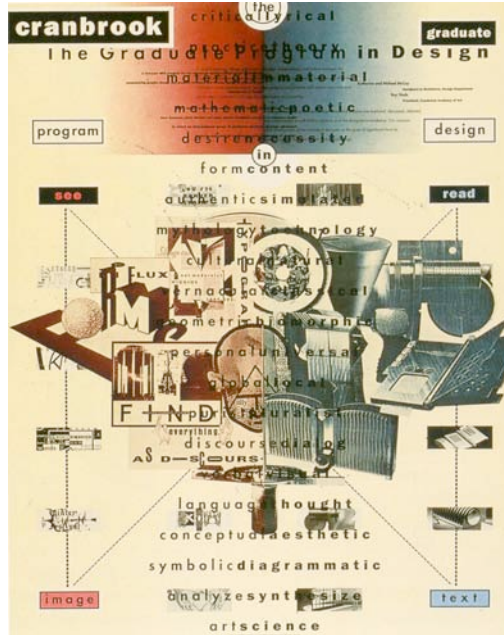
1970'lerde bu okulda sıkça ders veren, Weingart, önemli imzasını bu sanat okulunun öğrencileri üzerine de atmıştır. Bugün bile birçok Amerikan Üniversitesi'n de grafik tasarım müfredat programlarında, eklektik Postmodern ve ilerici işlerden daha fazla Uluslararası Stilin ve onun profesyonel havasının üzerine odaklanılmıştır. Burada asıl dikkat edilmesi gereken konu, sanatçının, üzerine düşen görevde nasıl oluyor da modern Uluslararası tarzla, Postmodern tarzın birbirinden ayrıldığıdır. Sadık Modernistler genelde tasarımlarında, tuhaf ve değişik öğeleri kullanmamışlardır. Bununla birlikte Postmodernizm, kendine özgü görüntüler ve

¹⁸⁷ Ellen Lupton, “Essay of the Month: Deconstruction,1994”, <http://elupton.com/index.php?id=110>, 08.02.2008

¹⁸⁸ Öztuna, a.g.e., 82.s.

kişisel tarzları, şimdinin, Cranbrook Akademisi'ndeki Edward Fella gibi tasarımcıların işlerinde görüleceği üzere kucaklamıştır.¹⁸⁹

Yirminci yüzyılın sonlarında en iyi grafik tasarım eğitimcilerinden bir olan Katherine McCoy'un öğrencileri, Amerika'da lisans ve lisansüstü düzeylerde sayısız tasarım programına şekil vermişlerdir. Mc Coy, 1990'dan itibaren yayımladığı birçok makalesinde, kendi değişim öyküsüne yer vermiştir. *"İtiraf ediyorum ki... Amacım üstün nitelikli, açık grafik iletişimle bu karmaşayı gidermekti. Tasarım sorumluları üstlenecek bile olsa bu görevi, herkes için iyi olacaktı"*¹⁹⁰



Resim 57. Katherine McCoy, "Tasarımda mastır Programı", Cranbrook Akademisi, 1988
ESKILSON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007.

McCoy'un bir eğitimci olarak sahip olduğu devrimci ve yenilikçi düşüncesi, o zamanların değişen entelektüel duruşuna yeni bir devinim kazandırarak farklı bir soluk getirmiştir. 1970 ve 1980'li yıllarda McCoy'un öğrencileri, "idiosyncratic" (kendine has) tasarım dili üzerinde çalışmışlardır. Bu grafik tasarım dili, Weingart'ın düşüncesinden, Robert Venturi ve Denise Scott Brown'nun mimari teorilerinden yararlanarak ortaya çıkmıştır. McCoy'a göre bu süreç;

¹⁸⁹ Stephen J. Eskilson, **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007, 356.s.

¹⁹⁰ Katherine McCoy, "Hybridity Happens", **Emigre**, No. 67, 38- 47.s.

*“Karmaşıklık, derinlik, sözdizimsel oynamalar, ince alaylar, yöresel biçimler ve klasik ilk modern tipografi geniş çapta, ayrıntılarıyla incelendi. Tüm bu çalışmalar kural dışına çıkılarak yapılmasına rağmen, kapsamlı bu inceleme ve grafik tasarımın yeniden oluşturulması Modernist yapının hızlı gelişiminin bir göstergesi oldu”*¹⁹¹

Cranbrook’un etkisi grafik tasarımda birtakım manifestolar ortaya koymakla kendini göstermemiştir. Bu etkisini daha çok, deneysellikle, grafik tasarıma ait olan geleneksel uygulamayı değiştirmeye yönelik bir ortam yaratması sonucunda elde etmiştir. Katherine McCoy’a göre o dönemde yapılmış olan çalışmalar, üç kategoride değerlendirilebilir: “ *’modernizmin biçimsel dilinin genişlemesi’ (1971-1979), ‘yüksek biçimsellik’ olarak karakterize edilebilecek olan kısa bir geçiş dönemi (1980-1981) ve üçüncü olarak ta ‘yapısalcılık sonrası aşama’ (1982- 1995).*”¹⁹²

Cranbrook’da geçirdiği süre boyunca gerçekleşen dönemleri yapılandırabilmek için McCoy, Shannon & Weaver tarafından 1949’da geliştirilmiş olan doğrusal ilerleme şemasını baz alan basitleştirilmiş bir iletişim modeli kullanma yoluna gitmiştir. Bu iletişim modeli “gönderici- mesaj- alıcı” üçlüsü iletişimin vazgeçilmez öğeleri olarak doğrusal bir bağlamda tanımlanmaktadır. 1971 ile 1980 arasındaki bu evrede, program vasıtası ile Modernizm’ in dinleyiciye açık ve kesin mesajlar ileten şeffaf tasarımcı olgusunu genişleterek, Shannon’ın eşitliğinin mesaj kısmına odaklanmıştır. 1978’e gelindiğinde ise, yazılı dilin niteliklerini araştırmak adına çıkarılan “Visible Language” isimli dergi, bir sayısını Fransız yazınının estetiklerine ayırarak aynı zamanda Cranbrook’u “Fransız Güncelinde Harf” başlıklı bölümü tasarımları için harekete geçirmiştir.¹⁹³

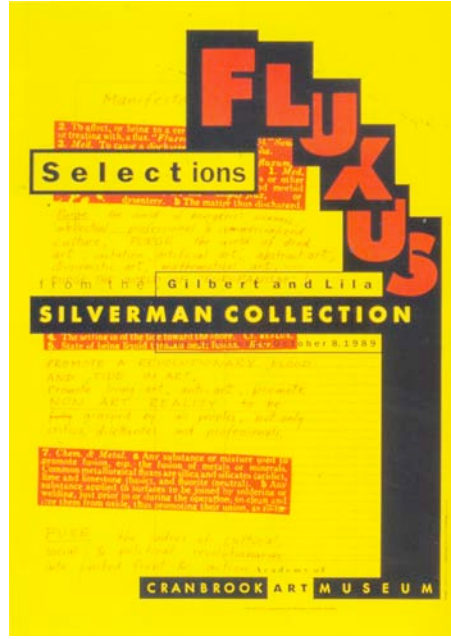
İşte bu aşamada daha önce değinildiği üzere, Daniel Liebeskind ile birlikte çalışılmıştır. Bu hızlandırılmış seminer, bir ölçüde, sonraları, Cranbrook’un kılavuzu olacak olan Yapıbozumculuk terimi için ön bir hazırlık temel atma niteliğini taşımıştır. 1980 ve 1981 arasındaki biçimsel ifadenin araştırılmasına yönelik devrede

¹⁹¹ Katherine McCoy ve Michael McCoy, “The New Discourse”, <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/cran3.htm>, 07.02.2008

¹⁹² Katherine McCoy, “Cranbrook”, Der: Steven Heler ve Karen Pomeroy, **Design Literacy Understanding Graphic Design**, Allworth Pres, New York,1997,147.s.

¹⁹³ y.a.g.e., 149.s.

ise, tasarımcı artık mesajın üretilmesinde yorumcu, ortak bir katılımcı konumuna gelmiş, başka bir deyişle hedef mesajdan vericiye kaymıştır.1980'lerin sonu ve 90'ların başında ise McCoy ve öğrencileri, bu biçimcilik çalışmalarından daha eleştirel yönü olan tipografi/görsel çalışmaya yönelmişlerdir. Çünkü bu üçüncü evrede, biçimsel yönlendirmelerle ilgili olarak birtakım huzursuzluklar baş göstermiştir.



Resim 58. Katherine McCoy, “Fluxus Afiş”, 1989

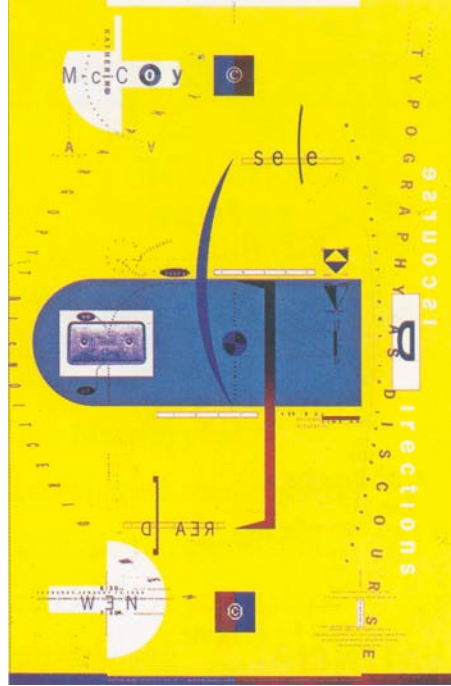
HELLER, Steven ve Louise Filli; **Typology Type Design From the Victorian Era to The Digital Age**, Chronicle books, San Francisco

“Cranbrook’taki geç yapısalıcı dönemde Shannon’ın iletişim modelindeki odak noktası bu seferde vericiden alıcıya değişti. Metnin okunabilir (Lineeri kodu çözülmüş, sol beyin aktivitesi) ve görsellerin görülebilir (Holistic, deneysel, sağ beyin aktivitesi) olması gerektiğine dahil olan geleneksel inanç sorgulandı. Metin çapraz işlev kazanmış ve işlevselliğin ötesinde daha geniş bir iletişim kapasitesi üstlenmiş, illüstratif (yazı yerine görsel), atmosferik veya ifadesel var oluşların krallığına doğru hareket etmiştir. Benzer şekilde görsellerde daha çok karmaşık iletişim kalıpları oluşturmak amacıyla “okunabilir”, katmanlı ve bileşik olabilmıştır.”¹⁹⁴

Başka bir ifade ile öğrenciler, görsel dili kendi dinamiklerini yıkmaya ve bununla okuyucunun yorumunu kendi lehine çeviren bir süzgeç olarak görmeye başladılar. Tasarım, bu anlamda tasarım okuyucusunu, anlamı inşa etmeye yönelten,

¹⁹⁴ y.a.g.e., 150.s.

yeni düşünceler üreten ve önyargıları yıkan kışkırtıcı bir olgu haline getirmiştir. Bu yaklaşım biçim kadar içeriğe de önem veren bir yapıya sahiptir.¹⁹⁵ Buradan yola çıkılarak özetle, bir grafik tasarım çalışması, yazmanın oturmuş kurallarını dönüştürdüğünde ve açığa çıkarttığında, formun dış yüzeyindeki dünyeviliği ve içeriğin kutsallığını bozduğu zaman Yapıbozumcu olarak isimlendirilmektedir.¹⁹⁶ Cranbrook teoriye hızlı bir adım atmış olsa da bazen bu fikirleri tasarım konusunun öznesi haline getirmiştir. Aynı aşağıda görüldüğü üzere, Allen Hori'nin 'typography as Discourse' afişinde olduğu gibi.¹⁹⁷



Resim 59. Allen Hori, "Typography as Discourse Etkinlik Afişi", 1989
POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press,
London 2003

Sonuç olarak bu tehlikeli tasarım okulu, Modernizmin evrensel kriterlerini kabul etmeyerek kendi söylemlerini ve deneyimlerini ortaya koyarak Yapıbozumcu anlayış yoluyla grafik tasarımın sınırlarını zorlamışlardır. Yüksek lisans ve doktora öğrencilerinden Jeffery Keedy, Edward Fella, Andrew Blauvet, Brad Collins ve Allen Hori gibi isimler, tipografinin, deneysel kullanımları ve anlamlarını deşifre

¹⁹⁵ Katherine McCoy ve Michael McCoy, **a.g.e.**

¹⁹⁶ Ellen Lupton, "A Postmortem on Deconstruction?", **Design Culture An Anthology of Writing From The AIGA Journal of Graphic Design**, Der: Steven Heler ve Marie Finamore, Allworth Pres, New York 1997, 115.s.

¹⁹⁷ Poynor, **a.g.e.**, 59. s.

etmenin farklı yollarını araştırmak amacı ile bu grafik tasarım teorisine yönelmişlerdir.

Bununla birlikte yirminci yüzyılın başlarında grafik tasarımdaki bu farklı hareketlenme, yukarıda söz edilen isimler dışında Neville Brody, Why Not Associates adlı ajansın ve Emigre grubu gibi birçok çağdaş tasarımcının tasarımlarını doğrudan etkilemiş ve grafik tasarımcılarının kendi çalışmalarının çağdaş kültürdeki yeri üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Bu düşünce sonuç olarak tasarımcıları, bugünün problemlerini çözmekten ziyade, geleceğin olanaklarını ortaya çıkarma adına birtakım girişimlere itmiştir.



Resim 60. Neville Brody,
“F. State’ in uygulaması
State yazı karakteri harf yapısı afişi”, 1991



Resim 61. Neville Brody, “Fuse Afiş”

Resim 60-61. ÖZTUNA, H. Yakup, “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**,
Sayı:15, Aralık 2007

Neville Brody, 1980 ve 90’lı yıllardaki çalışmaları ile yukarıda sözü edildiği üzere, popüler kültürün materyalleri olan bugünün kaynaklarını kullanarak, geleceğin olanaklarını yaratma yolunda önemli adımlar atmış isimlerden biridir. Bu adımlar bir

ölçüde, yüksek kültürle alt kültür arasında oluşan kökleşmiş uçurumun kapanması yönünde grafik tasarım adına atılmış köklü ve cesaretli atılımlardır.

“Kamuoyuna yönelik ilk çalışmaları plak kapakları olup 1980’lerin başında onun bağımsız müzik alanına yönelmesine neden olur. Fetish dergisinde sanat yönetmeni olarak çalışırken, görsel ve mimari öğelerin bir karışımı olan yeni bir görsel dil geliştirme deneyimini yaşar. Daha sonraları, düşüncelerini 1981- 86 yılları arasında yenilikçi akımın örneklerini oluşturan The Face dergisinde gerçeğe – uygulamaya- dönüştürür.”¹⁹⁸

Araştırmanın Punk ile ilgili olan bölümünde irdelendiği üzere, 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 yadsınamaz bir gerçektir.



Resim 62. Neville Brody, “The Face”, No.23, 1982



Resim 63. Neville Brody,
”Grafik sanatları mesajı Afişi”,
1992

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press, London 2003

1970’lerin tşörtleri, albüm kapakları, el ilanları, fanzinleri çağdaş grafik tasarımın beliren yeni yüzünün bir göstergesini oluşturmaktadır. Bu gelişme, 1980’lerde ortaya çıkan ‘style’ dergilerinde kendilerini göstermiştir. İ-D ve The Face (resim 62) gibi avangart bir tutum izleyen dergiler, sokak kültürünün kitlesi olan

¹⁹⁸ SARIKAVAK, Namık Kemal; **Sayısal Tipografi Batı’da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcıları**, Başkent Üniversitesi Yayınları, Ankara, Eylül 2005, 69.s.

gençlerin tercihlerini, müzik anlayışlarını, fikirlerini, modayı, sanatı ve tasarımı yansıtmaları ile bu aşamada ilk olma özelliğine sahiptirler.¹⁹⁹

1980'lerin başında yarattığı yeni harf karakteriyle The Face dergisine özgün bir görünüm kazandıran Neville Brody'nin, aynı zamanda sanatsal bir duyarlılık ile yaklaştığı tasarımları radikal bir tavır sergilemiştir. *“İletişimi bir problemin çözüm işi olarak görmenin yanlışlığını ve bu yaklaşımın iletişimin kendi içerdiği duyguyu öldürdüğünü savunan Brody, sorunun duyguyu tanımlamak değil, duygunun kendisi olması gerekliliğini vurgulamaktadır.”*²⁰⁰

Bununla birlikte Brody, 'Face' dergisinde çok katmanlılığı kullanarak, Yapıbozumcu bir yaklaşımda, tasarımlar yapmaktan kaçınmamıştır. *“şeyleri ham maddelerine kadar parçalayıp, işlevlerini gözeterek yeniden birleştirmenin mümkün olduğuna yönelik yaklaşımlara ve tavırlara işaret etmektir benimkisi”*²⁰¹ diyen Brody aynı zamanda, Dada, Fütürizm ve Konstrüktivizm'den etkilenmiş, gelenek karşıtı ve sorgulamacı yapısı ile Postmodern ilintili Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışının tam anlamı ile sözcüsü olmuştur. Tasarımcı, Dadacılık ve Konstrüktivizm'i başkalarının yaptıklarından farklı biçimlerde ele aldığını ve bu akımları taklit etmek yerine, temel yapılarını ve çıkış nedenlerini anlamaya ve değerlendirmeye çalıştığını belirtmiştir. Bu akımların onun üzerinde bırakmış olduğu kavramsal çıkarımların, dinamizm, hümanizm, geleneksel kural ve değerlere karşı çıkma duygularıyla oluştuğunu belirtmiştir.²⁰²

*“...teknolojinin deneye, oyuna tanıdığı özgürlük sonucunda deforme edilen, üst üste bindirilen, filtrelenen, kopyalanan, kesilen, tekrar yapıştırılan, kısa sürede sayısız yer değiştirmelere/ alternatiflere varan, geleneksel yöntemler yapımı günler sürecektir görüntüler, bir dokunuş uzaklığındaki basit işlemlere bağlanmıştır. Bu yollarla biçimlenen üst üste katlardan, asimetrik düzenlemelerden ve mesajı yazdığı değil, bizzat görünüşü olan “Dekonstrüktif” tipografiden oluşan kaotik bir dil ortaya çıkmıştır”*²⁰³

¹⁹⁹ Elif Erdemir, “Neville Brody Üzerine Kısa Bir not”, **Arredamento Dekorasyon**, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995, 76.s.

²⁰⁰ **y.a.g.e.**, 76.s.

²⁰¹ “Neville Brody”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Temmuz sayı: 9, http://www.gmk.org.tr/dosyalar/grafik_sanatlar_uzerine09.pdf

²⁰² Emre Becer, **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yay., Ankara, Ekim 2007, 279. s.

²⁰³ Özlem Özkal, “Technochaos Brody ve Az İlerisi”, **Arredamento Dekorasyon**, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995, 77.s.

Bu kaotik dil Brody'nin işlerinde, kendini neredeyse okunmazlığa kadar götürmekte ve bir bakıma Postmodernist süreçte oluşan teknolojinin vasıtası ile oluşturulan yeni dilin yardımı ile Modernist “görsel iletişim disiplini” söylemini başka bir platforma taşımıştır.²⁰⁴

Tasarım hayatının daha ilerleyen dönemlerinde kendi harf karakterlerini ortaya koymaya başlayan Neville Brody, bu alanda en çok taklit edilen tasarımcı olmuştur. Brody bir anlamda tasarım dili arayışlarını anlatan ‘Fuse’ projesi ile (yılıda sadece birkaç kere yayımlanmakta) kendi deney bahçesini kurarak, deneysel tipografinin ve afişlerin örneklerini tasarımcılara sunmuştur. *“Brody, fotoğraf makinesinin resim sanatının gerçeği betimleme rolünü üstlendiği biçimde, bilgisayarın da yazı karakteri tasarlama işini eski rolünden kurtaracağına inanır.”*²⁰⁵

Bununla birlikte, ‘Fuse’ dergisi, Fütürizm’de olduğu üzere yazı karakterinin görsel etkisinin resimsel bir form olarak algıya açılması yaklaşımını kullanarak okuyucularını ve kullanıcılarını dijital yazı karakteri tasarımı dünyasına çekmesi bakımından önemli bir girişimdir. Her şeye karşın bu dergideki tasarımlar, daha önce sözü edildiği üzere okunaklılık bakımından Yapıbozumcu tasarıma yönelik eleştirel bir bakış açısını gündeme getirmektedir. Oysa aslında dilde konvansiyon yerli yerinde durmakta ve harfler, tasarımda hala kelime olarak okunabilmektedir. Sonuçta, Brody ve arkadaşları, yazının okunaklılığından ziyade görsel etkisini ön planda tutan bir tipografik dil oluşturarak özünde yeniçağda grafik tasarımın gereksinim duyacağı farklılıklara ve yeniliklere yönelik deneyimlerini ortaya koymuşlardır.²⁰⁶

Daha sonraki yıllarda (1987 ve 1990 yılları arasında) ‘Arena’ erkek dergisinde çalışan Brody, burada dışavurumcu görsel biçimine geri dönmeden önce

²⁰⁴ y.a.g.e., 77.s.

²⁰⁵ Gene Brody, “Neville Brody: Tipografinin “star”ı”, Çev: M. Germen, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995, 83.s.

²⁰⁶ Michael Evamy, “Brody Gezegeninde Sözcük Savaşları”, Çev: Murat Germen, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995, 80.s. (Bu yazı, Blueprint dergisinin Ekim1994 sayısından çevrilmiştir)

bir süre Minimalizm’i kullanarak, süslemeci olmayan tipografisi ile yine öncü bir rolde yeni çıkışlar yapmıştır.²⁰⁷ Bununla birlikte birçok dergiye sanat yönetmenliği yapan Neville Brody, ”The Graphic Language of Neville Brody” sergisi ve kitabı ile grafik tasarım anlayışını rekor düzeyde kitlelere ulaştırarak kendi alanında rekorlara da imza atmıştır.

“Bir fikir bul yap, dur başka bir tane bul” olarak ifade ettiği tasarım anlayışını, bilgisayarın metodlarını kullanarak yaparken, teknolojinin kağıda çizilmiş olan taslakları realiteye geçirmekten başka bir şey olduğuna inancını dile getirmektedir. *“April Greiman’ın bilgisayardaki rastlantısallık öğesine olumlu yaklaşan, deneye oyuna yer veren, bilgisayarı bilgisayar gibi tüm yetkisi ile kullanma eğilimini çağrıştıran tasarım anlayışıyla, bu kez farklı bir tasarım süreci/yöntembilimine dikkat çekiyor”*²⁰⁸

Sonuçta tasarımcının bulunduğu çevreyi kuşatan tüm olgu, durum, duygu ve yaşantılar, grafik tasarım için süreç içerisinde değerlendirmeyi bekleyen birer malzeme niteliği taşımaktadır. Bu malzemeler Brody’nin tezgahında, teknoloji ile birleştirilerek özgün ve özgür birer tasarım olarak gerekli olduğuna inandığı kitesine ulaşmıştır ve hala ulaşmaktadır. Bu anlamda Neville Brody, çalışmaları ile sadece grafik tasarımda Yapıbozumcu yaklaşımın değil, birçok yeniliğin ilklerine imza atmış bir isimdir.

1980’lerin başı olmasa da ortalarına doğru gözlemlenen en belirgin özellik alternatif süreli yayınlar için gerçek anlamda okuyucu kitlesi tarafından vazgeçilemez olup tutunabilmenin zorluğudur. Bununla birlikte kitlesel medya “underground basın” nını dokunulmaz bir yere koyarak, ondan beslenmesine devam ediyor ve bir anlamda onu köşeye sıkıştırıyordu. Filmler, televizyon ve video bir anlamda cinsel devrimin sömürü araçları olarak toplumun cinsel konulara olan ilgisini ve alışkanlığını fırsat bilerek, topluma mal etmeye çalışıyordu. Sokaklardaki

²⁰⁷ Sarıkavak, a.g.e., 71.s.

²⁰⁸ Özkal, a.g.e., 78.s.

gazete satan büfeler tam anlamıyla eskiden tahammül edilemeyen içeriğe sahip dergilerin evi haline gelmiştir.²⁰⁹

Yinede o dönemlerde, alternatif yayınların söz konusu olan deneyselliği bıraktıkları söylenememekle birlikte; Dadaizm, Fütürizm, Konstruktivizm hatta Sürrealizm kaynaklı deneyselliğin kendini başka bir forma soktuğu gözlemlenmektedir. Bu aşamada incelenecek olan bağımsız yayınlardan biri olan Emigre, tam olarak siyasi bir motivasyona sahip olmasa da tutkulu bir biçimde yazı ve kompozisyon başta olmak üzere, biçimsel konuyla olan ilgisi bakımında önemlidir. O süreçte, kitlesel bilgisayar teknolojisinin atılım gerçekleştirmesiyle, tipografiye ve grafik tasarıma yön veren birçok standart ve prensip, herkes için ulaşılabilir hale gelmiştir. Bununla birlikte sözü edilen yeni teknolojileri ve bunların sayfa tasarım ve kompozisyonundaki etkilerini anlamlandırmak için deneysel çalışanlara ihtiyaç duyulmuştur ve bu durum beraberinde kaçınılmaz olarak sanatta, kültürde ve kitle iletişimindeki politik ve sosyal kaymaları yansıtmaktadır.²¹⁰

Belirlenmiş ve onaylanmış tasarım kurallarının çiğnenmesi dürtüsü elbette yeni bir şey değildir. Sonuç olarak, her etki tepkiyi doğurmakta ve her yeni yöntem zıddını beraberinde getirmektedir. Bir zamanlar, Bauhaus eski gelenekleri reddetmesi gibi altmışların Underground tasarımcıları da rasyonel Yeni Tipografi'ye Yapıbozumcuğun da katkısıyla tepki vermişlerdir.

Seksenlerin ortasındaki dijital devrimin kendine has yükselişi, yeni teknolojinin yazı benzeri ilkel görünüşleri, teknolojik yetersizliklerin bir ölçüde sürdürülebilir uygulamalara dönüştürülebileceğini ortaya koyarken, aynı zamanda baskı ve multimedya uygulamaları da deneyselliğin odak merkezleri olmuşlardır. Gelişen teknoloji ve deneysel faaliyetler bir zamanlar metaforik ve fonksiyonel olan görsel bir dil doğurmuştur. Daha da ötesinde, birbiriyle bütünüyle uyumsuz ve bazen de imgeselliğe sahip yazı karakterlerinin çoklu katmanlarıyla özeliğini ortaya koyan yeni bir tarz gelişmeye başlamıştır. Bu durum Yapıbozumcu (Deconstructive)

²⁰⁹ Steven Heler, **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Pres Limited, New York 2003, 208.s.

²¹⁰ y.a.g.e., 205. s.

tipografi olarak bilinen yaklaşıma kapı açmıştır. Birçok kültürel ve sosyal standarttaki yok oluşu gösterme amacıyla, tipografik büyüklük ve kompozisyonlardaki değişimler sayesinde görselleştirilmiş metinlerin, analitik çöküşünü önererek çağdaş linguistik teoriden ilham almış bir yaklaşımdır Yapıbozum. Metinlerin yapısı yazınsal anlamda bozulmamış, ancak tasarımcılar belirli bilgisayar programları aracılığıyla, yazının, sanki mutfak robotundan geçmişçesine görünmesini sağlayan bir tarz geliştirmişlerdir.²¹¹

Bu aşamada, Amerika’da 1990’larda bir grup tasarımcının bir araya gelerek oluşturdukları Emigre, yine kendi adını taşıyan “Emigre” dergisiyle, Yapıbozumculuğun tipografik oyunlarını ve kışkırtıcılığını yansıtan işlere imza atmıştır.

Git gide artan dijital düzenlemeleri ile Emigre, 1984 yılında kuzey California sanatının resimsel bir yüzü olmuştur. Rudy Vanderlans ve eşi Zuzana Licko tarafından basılan ve California’nın süreli popüler kültür dergisi haline gelen Emigre, yıllar geçtikçe, önde gelen genç tasarımcılar için dijital çağda yeni tipografinin nüfuslu bir aracı ve aynı zamanda bir forum alanı olarak rol oynamıştır.

Bu derginin alt başlığı: “*Bu dergi sınırları yok sayar*”dır ve her sayı kesin bir konuya ayrılmıştır. Allen Hori, Jeffery Keedy, Rick Valicenti, Barry Deck, Pierre Di Sciullo ve Zuzana Licko gibi pek çok tasarımcı bu yayınlar için çalışmıştır.²¹² Vanderlans, Yapıbozumcu grafik tasarımın fonksiyonel olarak etkisini gösterdiği ve uygulandığı, Gert Dumbar’ın kontrolü altında İngiltere’de Kraliyet Sanat Koleji (Royal Collage of Art) tasarım eğitimi görmüştür. Daha sonraları Hollanda’da birkaç tasarım stüdyosunda çalıştıktan sonra Berkley’de California Üniversitesinde fotoğraf eğitimi almıştır.²¹³

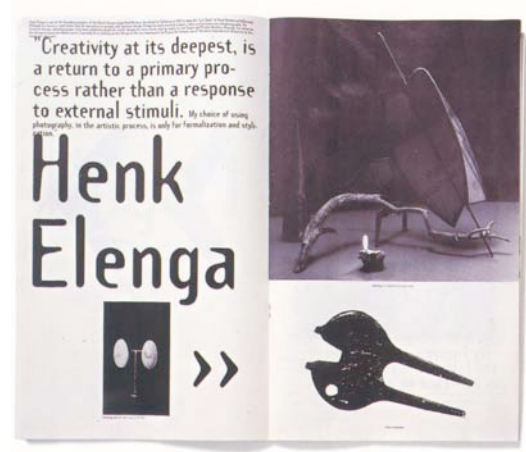
²¹¹ y.a.g.e., 210. s.

²¹² Friedrich Fried, a.g.e., 208. s.

²¹³ Rudy Vanderlans, <http://www.emigre.com/Bios.php?d=2>



Resim 64. **Zuzana Licko**,
“Emigre Kapak No.4”, 1986



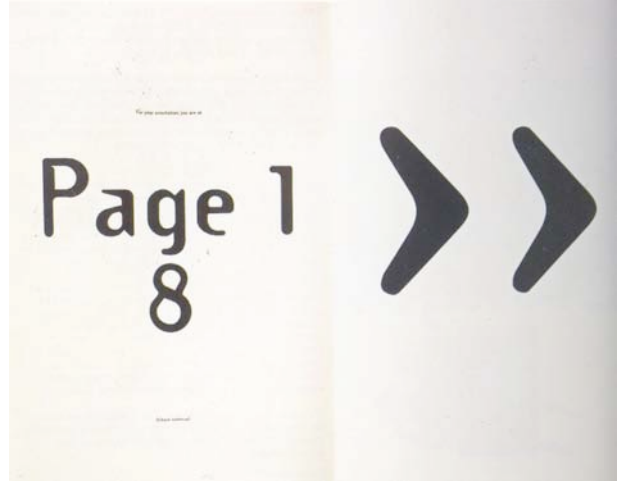
Resim 65. **Tasarım: Rudy Vanderlans**,
Tipografik Tasarım: Barry Deck,
“Emigre No.19”, 1991

Resim 64-65. HELLER, Steven; Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century, Phaidon Pres Limited, New York 2003

Zuzana Licko ise 1981 – 85 yılları arasında Berkley’de eğitim almış, 84’te eşi ile beraber Emigre dergisini yayınlamaya başlamıştır. 1985 gelindiğinde ‘Emigre Fonts’ u, yazı karakterlerini ve diğer tasarımcıların çalışmalarının pazarlanması amacıyla ile başlatmıştır. 1990- 91 yılları arasında David Carson’ın sanat yönetmenliğini yaptığı Beach Culture ve Ray Gun dergilerinde yer alan fontları ile Licko, farklı özellikteki font tasarımlarını günün konusu haline getirmiştir.²¹⁴

Harf tasarımı ve dergi yayımında 10 yılı aşkın çalışan Zuzana Licko ve Rudy Vanderlans, kendi çağdaşları olan köklü tasarım kurumlarının saldırılarına karşın bütün bu süre boyunca kendi alanlarında bir anlamda devrim yaratarak ve keşfetmenin ruhunu aşılıyarak yollarına devam etmişlerdir.

²¹⁴ Sarıkavak, a.g.e., 91. s.



Resim 66. **Tasarım: Rudy Vanderlans, Tipografik Tasarım: Barry Deck**, “Emigre No.19”, 1991
HELLER, Steven; **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Press Limited, New York 2003

“Vanderlans, Emigre’yi tasarlarken organik grid yapıların standartlaşmış formatlarını reddetmiş, içeriği kendi isteklerini yansıtan biçimde tasarlamıştır. Bilgisayara geçirilen sayfa düzenlemesi, ona derginin bakışını doğru yansıtabilme adına her çıkışla birlikte yeniden tasarlayabilmenin esnekliğini vermiştir. Bazen birkaç makaleyi, aynı zamanda oluşturarak, sayfalar boyunca hareket etmesini sağlamaktadır. Yazı tipi, boyut, öncelik özelliğine göre ayrılan her metin ve sütun genişliği, birkaç eşzamanlı bağlantı ile gizlice dinlemenin bir izlenimini yaratmaktadır. Cümlelerin içinde farklar, verilen karakter değişimleri, konuşulan sözcüklerin havasını ve ritmini yaratıyordu.”²¹⁵

Bununla birlikte, Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışına uygun olarak, Andrew Blauvet bir makalesinde Emigre’nin okuyucuları için yaptığı tanımla, onlarda ifade edilmenin önemli bir parçasını görmektedir. Bu görüşe göre, ifade etmek muhakkak "Dışarı orada", olanı keşfedilmeyi bekleyen bir bakış açısını yansıtmaz; aksine o, metnin içerisindedir. Sadece eksiktir, bu eksikliği de bir şekilde aktif hale getirildiğinde ya da okuyucu tarafından kullanıldığında sona erer

²¹⁵ Michael Dooley, “Critical Conditions : Zuzana Licko, Rudy VanderLans, and the Emigre Spirit, **Bu denemenin ilk basımı 1998’ de Graphic Design kitabındanırUSA 18**, <http://redesign.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=8>

demektedir. Bu aktif hale getirme, okuyucunun, metinle ilgili anlayış ve görsel algısı elverdiği ölçüde anlamı ele aldığı zaman daha tamdır.²¹⁶

Yayın hayatı boyunca form ve anlamı karşılaştıran Emigre, tamamen yazıdan oluşan sanatsal bir yayına dönüşmüştür. Bu durum, her ne kadar “reklam intihar” ı gibi görüldüyse de ilkelerine ve yayımladığı materyalle uyum sağlayan bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Aslında bu onun alternatif olandan giderek geleneksele yaklaşan tavrı ile hem ileri bir ayrılış, hem de bir geri dönüşe karşılık geldiğini gösterir. Sonuçta, belirli bazı objeleri değerlendirilmesinden ayrı bir yerde duran eleştirel teori sanatta geniş biçimde uygulanmıştır.²¹⁷

Bununla birlikte, Royal Arts Academy’den mezun olan, Andrew Altmann, David Ellis ve Howard Greenhalgh tarafından 1987’de kurulan Why Not Associates, başlangıçta, görüş ve fikirlerini geniş bir medya sahasına uygulayabilecekleri inancı ile multi-disipliner bir tasarım ortaklığı düşünmüşlerdir. Bu iyimser ruh, onların birçok tasarımlarında kendisini göstermiştir. Bu ortaklık şimdilerde, İngiltere’de beş tasarımcı ile devam etmektedir.

Bu tasarımcılar Why Not Associates’in çatısı altında, bilgisayarın gücünü, parçalara ayırma ve düzenlemelerinde katmanlı yapılar oluşturma yolu için kullanmışlardır. Bu anlayış tam da Yapıbozumcu grafik tasarımın öngördüğü, düzenleme biçimine uygun bir yapı sergilemektedir. Mezun oldukları okul da hesaba katılırsa ve hocalarının da Gert Dumber olduğu düşünülürse, grafik tasarıma bu tür bir yaklaşım sergilemeleri anormal kaçmayacaktır. Why Not Associates, yaratıcılıkları ile keskin kalıcı deneysel çalışmaları ortaya koyarak, bir anlamda kendi meydan okumalarını devam ettirmişlerdir. Projeleri, Royal Arts Academy’sinin tartışmalara yol açan “Sensation and Apocalypse” gibi sergilerinin

²¹⁶ Andrew Blauvet, “Digressions and Transgressions: Emigre (The Texts)”, (**bu yazı 1995’te Emigre (the text) isimli hiç basılmayan kitabın giriş yazısı olarak hazırlanmıştır**) <http://redesign.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=10>

²¹⁷ Kenneth Fitz Gerald “Seeing and Reading A Viewer’ s Guide to Periodic Literature”

afişleri olduğu gibi, aynı zamanda televizyon reklamlarının tasarlanmasına kadar geniş bir yelpazede kendini göstermektedir.²¹⁸



Resim 67. **Why Not Associates,**
”Festival Afişi”,1993-1994



Resim 68. **Andy Altmann,**
“Kişisel Çalışma” ,1993-1994

Resim 67-68. FARRELLY, Liz; **Why Not Associates,** Booth- clibborn, London,1998

Why Not Associates bir tasarım şirketi asla olmamıştır; aksine tipografinin sınırsız deneyimlerini, gelişen dijital görsellerle sunarak, grafik okuyucusunu büyülemişlerdir. Bu büyü aslında bir ölçüde, hem De Stijl hareketinin bugüne olan yansımalarının etkisidir hem de, Yapıbozumcu tasarımın merkezlerinden biri olan Royal Collage of Art’ın güçlü eğitiminin bir yansımasıdır.

Grafik tasarımın kurallarını yeniden yazan, bir anlamda Amerika’yı yeniden keşfeden Why Not Associates, tipografi ve okunaklılık üzerine çalışmalarını bir amaç doğrultusuna kazara yönlendirmişlerdir. Onların, çalışmalarda göze batan en önemli özellikleri, söylemek istedikleri şeyleri nesne üzerinden söylemeleridir. Teori ve retorik’in ötesinde, teknoloji dostu yaklaşımları ile bir ölçüde ilericidirler. Bu

²¹⁸ “Confession of A Designer Exhibiton Background” ,
<http://newton.sunderland.ac.uk/~vardygallery/Confessions/exhibition2.htm> (**Erişim:** 30.05.2008)

teknoloji ile olan dostlukları, grubun çalışmalarında beklenmedik çözümlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Son on yıl boyunca satırların arasını okumaya çalışan grafik tasarım okuyucu kitlesi, bu kaypak estetiğin yapısında varolan yeni bir açık sözlülük ve aşırı gerginliğin arasında salınmaya başlamıştır. Yazar Poyner, Peter York'un "Punk ve geçit töreni" terimini ödünç alarak, Why Not Associates'in işleri ile örtüşen, geçmişten devir alınan isyan ve son derece İngiliz görünen şeylerin birlikteliğini açıklamak için bu kelimeyi kullanmıştır. Sonuçta onların işlerinde çok yönlülük ve karşı çıkış, deneysel kalma durumunu sürdürmektedir.²¹⁹

Daha önce de değinildiği üzere Royal Collage of Art'ın gözde hocalarından olan Gert Dumbar, gelenekseli yıkma amaçlı tarzların, çağdaş yaklaşımlarının kendi standartlarını yani -Yapıbozumcu grafik tasarım anlayışı gibi- test eden kişilerden biridir. Bu açıdan, güzel sanatlar için Gert Dumbar'ın işleri değişmez bir şekilde ilham kaynağı olmuştur. Bu özgür deneyimleri ilk olarak bir ressam sıfatı ile 'The Hague Academy'de, sonraları ise, Royal Collage of Art'ta tasarımcı olarak ortaya koyan Dumbar, ümit veren ve kışkırtıcı tasarımlarının gelişimi ile oluşturduğu özgün tarzını ortaya koymuştur.

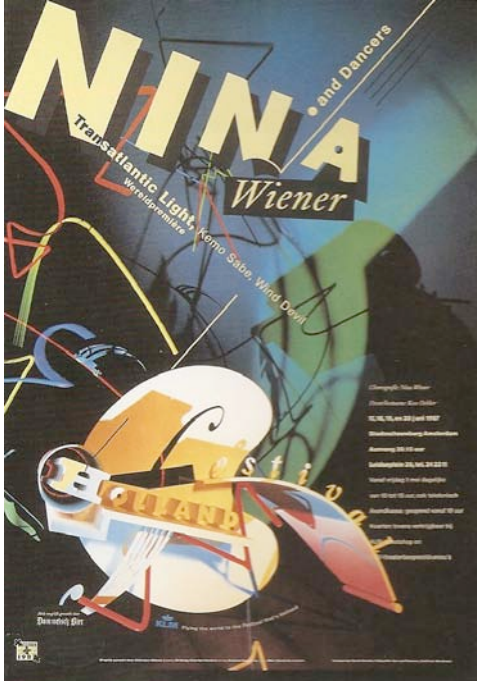
*"Dumbar'ın parça parça ve özgür tarzındaki tasarım yaklaşımı sanatta ve tasarımdaki yeni eğilimleri etkilemiştir. İşlevsel grafik tasarımlar 1960'ların ortalarından bu yana süslemeyi redederken, anlamlı süslemecilik alanında Gert Dumar için bir meydan okuma olmuştur. 1967'den sonra kendi fikirlerini ve bu doğrultudaki uygulamalarını ilk önce 'The Hague'da ki Tel Desing' da sonra da kendi stüdyosu olan 'Studio Dumbar' da ortaya koymuştur."*²²⁰

Çalışmalarında kolaj teniğini kullanmasının yanında, afişin standart dikdörtgen formunu, kenarlarını kesmek suretiyle bozmuştur. Genellikle Yapıbozumcu tasarımın öngördüğü gibi tipografyi, altını çizerek ve parçalara ayırarak karmaşık bir yapıda mesajın okunurluğunu azaltılmış bir biçimde kullanmaktadır. Aynı zamanda, Dumbar, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Fluxus'un

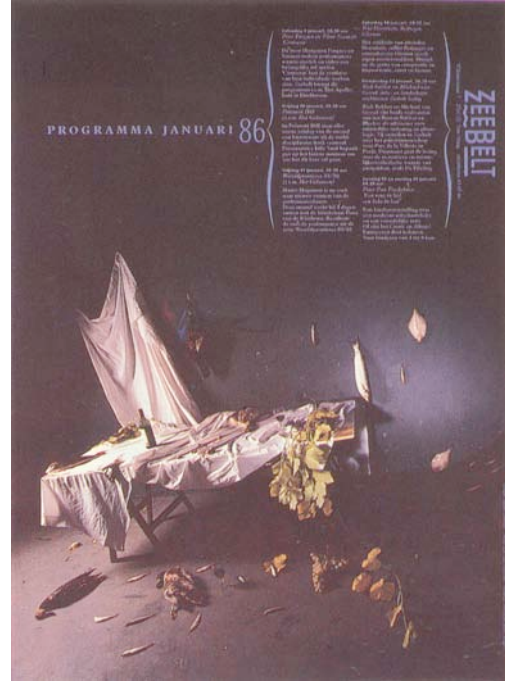
²¹⁹ Liz Farrelly, **Why Not Associates**, Booth-clibborn, London, 1998, 16-17. s.

²²⁰ Kess Bross, Paul Hefting, **Dutch Graphic Design**, (2. printing), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997, 186. s.

tarihsel formlarını –malzemenin ne olduğuna bağlı olarak- yeniden yorumlayarak daha ilginç ve yeni formlar yaratmaktadır. Dumbar çağdaş hareketlere olumlu bakmaktadır ve kendi stüdyosunda, bu farklı yöntemlerin hepsini uygulamaktadır. Çünkü hiçbir şey kurallarla bağlanamaz (sınırlandırılmaz) ve bazen şans da yer vermek gerekir.²²¹



Resim 69. Studio Dumbar,
“Performans Afişi”, 1987



Resim 70. Studio Dumbar,
“Zeebelt Tiyatrosu”, 1986

Resim 69. ESKISON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007

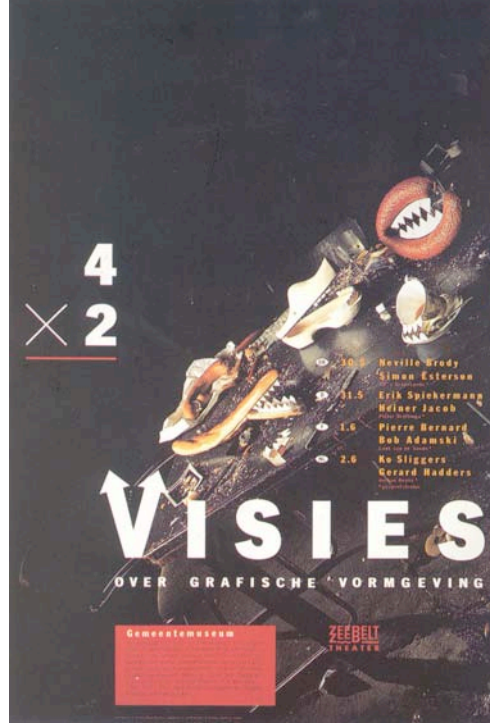
Resim 70. BROSS, Kess, Paul Hefting; **Dutch Graphic Design**, (2. printing), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997

Stüdyo Dumbar’da çalışan kişiler aynı bir ekip gibi yapılan işler üzerinde tartışmaktadırlar. Çünkü işbirliği ve diyalog, çoğunlukla sonucu belirlemektedir. Dumbar bütün tasarım yöntemleri boyunca kırmızı bir iplikte hareket eder gibi gidip gelmektedir. Başlangıçta her ne kadar bu stüdyonun işleri 1960 ve 1970’lerin katı işlevselciliğine karşı bir tepki olsa da, şimdilerde bugünün görsel eklektiğine tam oturmaktadır. Yine de Dumbar, okuyucularında merak uyandırmak amacı ile kendi

²²¹ y.a.g.e., 186. s.

fikirleri ile tepkilerini birleştirme yoluyla ile bu ekletsizmi yakalamaya çalışmaktadır.²²²

“Stüdyo Dumbar özetle, Postmodern eğilimlerin deneysel alanı olduğu kadar, akademik tasarım ortaklığının da önemli bi bölümü olmuştur. Dumbar’ın çalışmalarından birçoğu, bu Hollanda Festival’i için yapılmış afişte olduğu üzere, yaratılmış sanal bir dünya da hemen hemen 3 boyutlu elementlerin dramatik özelliklerini göstermektedir ki bu dünya okuyucunun gözünde aynı gerçek bir dünyada dolaşıyormuş hissini vermektedir.”²²³



Resim 71. **Studio Dumbar**, “Seminer serisi için Afiş”, 1989

BROSS, Kess, Paul Hefting; **Dutch Graphic Design**, (2. printing), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997

Yapıbozumcu grafik tasarım 1980'lerde, akademinin seralarında yürütülen ve profesyoneller tarafından derin bir şüphe ile karşılanan yıkıcı bir aktivite olmaktan ziyade bir yarı alt-kültür (semi-underground) ise de, 1990'larda da popüler asimilasyonu hızlandırmak için kullanılmıştır. Avrupa'da, bu kanallardan biri Katherine McCoy Cranbrook'ta ders vermesi için Gert Dumbar'a açılmıştır. Dumbar, öğrencilerle teorik anlamda bir paylaşım yaşamamıştır fakat 1980'lerin ortalarından bu yana süre gelen, forma yaratıcı ve anlamlı yaklaşımlarında istek uyandırmıştır.

²²² **y.a.g.e.**, 186. s.

²²³ Eskilson, **a.g.e.**, 358. s.

Cranbrook' un öğrencileri –bunların arasında Jan Jancourt, Edward McDonald, David Frej, Robert Nakata, Allen Hori ve Martin Venezky gibi isimler de vardır- The Hague temelli Dumbar'ın stajyerleri olmuşlardır. Onların çalışmaları, stüdyonun ürünlerinin yönünü değiştirerek yardım etmiştir. ²²⁴

Dumbar için söylenenler arasında belki de en önemlisi “*Hollanda’yu tasarlayan kişi*” olduğudur. Kamu kurum ve kuruluşlarına yaptığı kurumsal kimlik çalışmaları ile bu ünvanı alan Dumbar, öğrencilerine “*reklamcılık yapmayın. Grafik tasarıma sarılın*” demektedir. Çünkü ona göre, “*grafik tasarım bugünkü gibi olmayacak, grafik tasarım bilginin iletişimi için kullanılacak. Grafik tasarımcının görevi toplumu grafik tasarım aracılığı ile bir problem hakkında bilgilendirmek olacaktır*”. ²²⁵

1990’ların başında Yapıbozumcu grafik tasarımları ile aktif ve etkili yaklaşımlar sergileyen bir başka isim olan David Carson, 1992 ile 1995 yılları arasında sanat yönetmenliğini yaptığı Ray Gun isimli dergideki çalışmaları, dünyanın birçok yerindeki workshopları ve yine çeşitli üniversitesindeki dersleri ile birçok genç tasarımcı için, deneysel tasarımın önemli bir ismi olmuştur.

San Diego State Üniversitesi sosyoloji bölümünden mezun olan Carson’ın başarısını radikal dijital değişimin ilk dalgasına karşı direnen bir merkez olarak görmek olasıdır. ²²⁶

“1960’ların sonu, Dekonstrüktivist düşüncenin de temellerinin atıldığı bir andır. Bu felsefi değişim öncelikle edebi teori için düşünülmüş, sonra mimarlık ve sonra da Detroit yakınlığında Cranbrook’daki eğitimler yoluyla 1980’lerde tipografik deneysellemeleri de etkilemiştir. Bu teorinin sonuçları yüzeyde Carson’un çalışmalarıyla bazı stilistik bağlantılara sahip öğrencilerce üretilen altüst edilmiş grafiksel deneysellemeler olacaktır. Yine de Carson’u bu pozisyona getiren yolculuğu oldukça farklıdır, her ne kadar geleneksel anlamda teorik temeli zayıf olsa da; genel olarak kendi kurduğu girişimi kendini dışavurumunun, alt kültürden müşterilerin ve 1982’de İsviçreli tasarımcı Hans Rudolf Lutz’un Weingart sonrası öğretilerini incelediği bir atölye çalışmasının kombinasyonundan oluşmaktadır.” ²²⁷

²²⁴ Poynor, **a.g.e.**, 57-58. s.

²²⁵ Akt. Çağrı Çankaya, Ozan s. Caba, “Gert Dumbar ve Studio Dumbar”, **Grafik Tasarım**, sayı:10, Temmuz 2007, 77. s.

²²⁶ Lewis Blackwell, David Carson, **The End Of Print: The Grafik Design of David Carson**, Revised Edition Blackwell, Chronicle Books, San Francisco 2000, 9.s.

²²⁷ **y.a.g.e.**, 9.s.

David Carson'un grafik çalışmaları özellikle, Yapıbozumculuğun, Postyapısalcılığın ve Postmodernizmin teorileriyle kuvvetli bağları içermektedir. Çünkü Carson çalışmaları ile bu teorilerin tipografik dergi tasarımındaki uygulamaları üzerinde okunaklılık, iletişim ve okumanın geleneksel kavramları ile yapılan eleştirel tartışmaları gündeme getirmektedir. David Carson'ın Ray Gun için tasarımları, tasarımın, tartışma ve düşünceyle doldurulabileceğini göstermektedir. Teori ve pratiğin arasında sınırları bulandıran tipografik tasarımlar, sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik düşüncenin aktif bir görsel aracı olarak tasarımın potansiyelini bir ölçüde ortaya çıkarmaktadır.



Resim 72. Tasarım: Martin Venezky "Ray Gun No.19", 1994

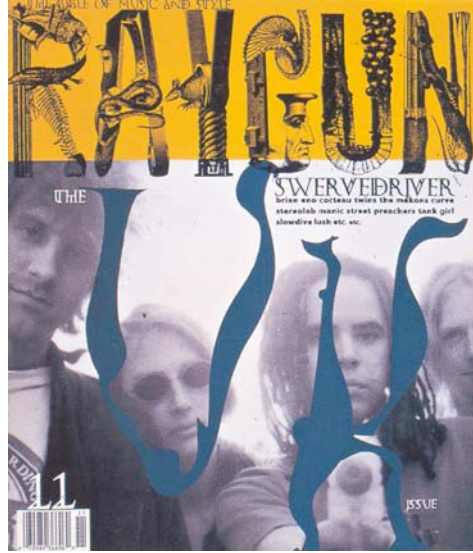
HELLER, Steven; **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Press Limited, New York 2003

Carson'ın sanat yönetmenliğini yaptığı Ray Gun dergisi, özellikle Amerika dışındaki tasarımcı olmayan birçok kişiye bu deneysel yazı tasarımını anlatmak üzere bir sözcü olmuş ve medya kapsamı içinde Carson'ın geleneksel dışındaki tüm yaklaşımlarını sergilediği bir platform oluşturmuştur. Kesinlikle Ray Gun'ın bu başarısı, 'Generation X' (X kuşağını) ' in modern bir göstergesi olmasıdır.²²⁸

Birçok dergi okuyucusu, Postyapısalcılığın, Postmodernizmin ve Yapıbozumun yoğun teorik metinlerine aşina olmayabilirlerdi. Yine de, tasarım

²²⁸ Poynor, a.g.e., 61. s.

kültüründe böyle teorilerin çoğalan uygulaması ile üretilmiş metinler, okuyucuların dolaylı yoldan da olsa hızlı bir etkileşimle ve bilinçsiz bir hisle bu tür teorilerle tanışmasını sağlamıştır. Tasarım uygulamaları ve teorinin birleşmesi sonucunda ortaya çıkan manzarada, dergi metinlerinin okuyucuları, eleştirel analize kendilerini açmaya ek olarak, ifadenin ve iletişimin kültürel pratikleriyle tanışıyorlardır.²²⁹



Resim 73. **Fotoğraf: Stefan Ruiz, Tipografi: Calef Brown**, “Ray Gun No.11”, 1994

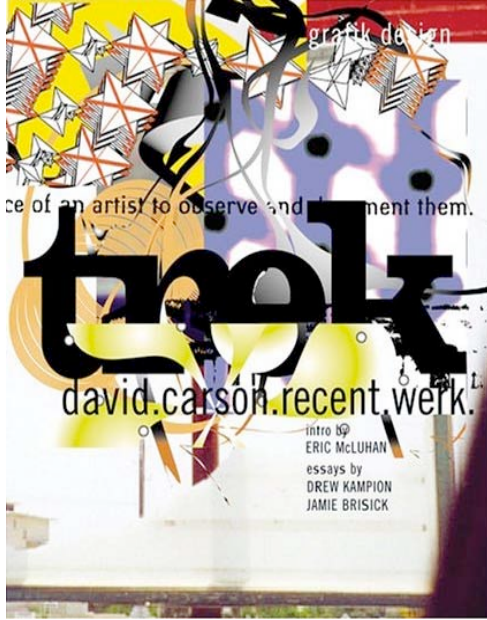
HELLER, Steven; **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gardre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Pres Limited, New York 2003

Her ne kadar, David Carson'nın çalışmalarının doğası gereği, Yapıbozumcu teorik çağrışımlara yaklaştığını akla getirmekteyse de, yine de Carson, kendini bir ‘Yapıbozumcu’ olarak etiketlendirmemektedir. 1980’lerde Cranbrook ve Cal Arts (California Institute of the Arts) öğrencileri tipografi ve layout ile deneysel çalışmalar yaparken, yeni bir şeyler ortaya çıkmamaktaydı. Bu aşamada, Carson’ın 1980’lerin ortalarında ve sonunda çalışmaları her ne kadar yenilik olsa da birtakım eleştirilerle de karşılaşmıştır.

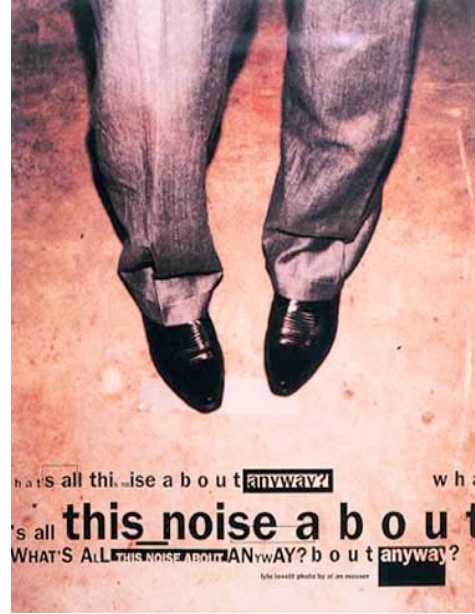
“eleştirilerin çoğu iki ana kolda odaklanmıştı: a) radikal, orijinal, etkili veya farklı bir mesajdan yoksundu veya b) bir şeyler satarken bizi hoş grafik işleriyle eğlendiren, kapitalist sirkın en yeni palyaçosuydu. Bunların ikisi de geçerli olabilirdi ve böylesi bir pozisyon 20. yy.ın sonlarında kenar kıyılarda değil de merkezde bulunmanın kaçınılmaz kaderiydi ve yine de genel geçer tasarım eleştirmenlerin güvenilir bir pozisyona nazaran

²²⁹ Larissa Moody, “Magazine Typographic Desing In the Digital Age”, <http://www.angelfire.com/me/thestar/chaptfour.html>, (Erişim: 25. 05. 2008)

daha seyrek arzulanıyordu. Her hangi bir tasarımcının “popüler sanat” olarak ilan edilebilecek olan işler üretmesi hem dikkat çekici ölçüde şüpheli, hem de oldukça tahrik ediciydi: sanki tasarımcı ciddi olmak, sorumlu olmak, profesyonel olmak ve hatta biraz da sıkıcı olmak gibi kendine ait sorumluluklardan kurtulmak için bir arka kapı bulmaktaydı.”²³⁰



Resim 74. David Carson,
”Trek Kitap Kapağı”, 2003



Resim 75. David Carson,
“Beach Culture Dergisi Kapağı”,
1990

Resim 74-75. Erişim: <http://images.google.com.tr/>

1992’de basılan Ray Gun, Rick Poyner’ın ifade ettiği gibi, ilk çıktığı dört yıl içerisinde, devrimci, yıkıcı, radikal ve yenilik getiren bir yapıya sahiptiyse de, medya kitlesi tarafından mükemmel bir biçimde özümsemesi sonucunda şimdilerde, devrimci olmayan bir yapıya bürünmüştür. ²³¹ Derginin tasarımında ”...harf ve imgeler, katmanlaştırılmış, parçalanmış; yazı sütunları, birbirinin üzerine gelmiş, çok uzun ya da kısa satır uzunluklarını içermiş ve ağırlıklar, büyüklükler ve yazı karakterleri tek başlık, sütunlar ve sözcükler içerisinde değiştirilmiştir.”²³²

1989 yılında ise, Carson’ın yazınsal kuralların ve tasarımın reddi Beach Culture dergisinde samimi bir şekilde başlamıştır. Lewis Blackwell’ in kendisi ile

²³⁰ Blackwell, Carson, a.g.e., 9. s.

²³¹ Akt. Moody, a.g.e.

²³² Öztuna, a.g.e., 85. s.

yaptığı bir röportajda Carson bu samimiyeti, “Eğer Ray Gun’daki makalelerin açılış özelliklerine ve bir ölçüde de Beach Culture bakarsanız işin öğretilmeyecek derecede kişisel bir hale geldiğini görürsünüz. Bazen çok fazla kişiseldir.”²³³ sözleri ile açıklamaktadır.

Sonuçta Carson’ın işleri, Punk’ın ve Yapıbozumun kuralları yok eden tepkisini temel fikir olarak benimseyerek sergilemektedir. Bu göstergeler bir anlamda onun işlerinde gözlemlenen kuralsızlığın yapısal tasarım ilkelerinin samimi bir meydan okuması şeklindedir.



Resim 76. Jeffery Keedy, “Gösteri Programı” 1988

POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Press, London 2003

Geçmişini kullanmayıp geleceğin açılımlarını görebilme adına ondan yararlanmanın doğruluğuna inanan Jeffery Keedy ise, 1980’lerin ortasında Cranbrook’ta grafik eğitimi almış ve sonrasında California Institute of the Arts’ da hem eğitimcilik hemde grafik tasarım programı yöneticiliği yapmıştır.²³⁴

²³³ Blackwell, Carson, **a.g.e.**, 120. s.

²³⁴ Sarıkavak, **a.g.e.**, 78. s.

Keedy, Cranbrook'ta ki gelişimlerin ona vermiş olduğu cesaretle "hybrid" (melez) teorik modelini eğitim verdiği Cal Arts'a taşımıştır. Bu yönelimi Cal Arts' ı Yapıbozumcu tasarımın önemli etki merkezlerden biri haline getirmiştir. Bununla birlikte, Keedy gibi birçok tasarımcının ilk dikkatini çeken ve anti estetik raporlarının oluşmasını sağlayan Postmodernizmin bilinçli politik izleridir. 1989'da, Los Angeles'taki sürekli sergi ve CalArts gibi deneysel sanat organizasyonlarında kullanmak üzere Bondage Bold adını verdiği harf karakterini tasarlayan Keedy, sonraları Zuzana Licko'nunda yardımı ile daha düzenli hale getirip Keedy Sans adı ile 1991 yılında bir dergide yayımlamıştır.²³⁵

*"Yazı tasarımlarımda; asla kendi hatırım için yazının okunabilirliğini zorlamam. Yazıda mutlak açıklık ya da son derece çarpıcı bir görünütünün oluşturulması, yalın bir amaçtan başka bir şey değildir..."*²³⁶ diyen Keedy, Hal Foster'in *The Anti-Esthetic (1983)* adlı çalışmasının ve Roland Barthes'in yazılarının etkisiyle, odaklanmış, profesyonel, problem-çözücü bir araç olmaktan çok Barthes'in ustaca yeniden yapılandığı ş ekliyle tasarımı popüler kültürün konularına sıkı sıkıya bağlı kültürel bir pratik olarak araştırmanın yollarını aramaya başlamıştır.



Resim 77. **Jeffery Keedy**, "Cam elyafı çalışmaları etkinliği afişi", 1984

²³⁵ Jeffery Keedy, "Graphic Desing in the Postmodern Era", **Emigre 47**.
<http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=20>

²³⁶ Sarıkavak, **a.g.e.**, 80. s.

(Resim 77) Cranbrook cam elyafı çalışmaları etkinliği için yapılan 1984 tarihli bir afişi Keedy'nin de tanımladığı üzere 'herşeyi yanlış yapmak' hakkında düzenlenmiş bir çalışmadır. Bu çalışmada, bilginin kesin bir hiyerarşisi veya ortak bir mesaj söz konusu değildir. Yaratım sürecinin akışını ve nabzını iletmek için öğrencilerin eskiz defterlerinden alınan tuhaf ayrıntılar yüzeye rastgele dağıtılmıştır ve bu çapraşık tabakalandırılmış görsel alan tek bir bakış ile sindirilememektedir.²³⁷

Keedy Modernizmin ütopyik vizyonlarını çökmüş sayarak reddetmiştir. Bununla birlikte tasarımda düzen ve açıklık olarak gördüğü takıntılara karşı durmuştur. Sonuçta onun bir yerde amacı girişiminin kişisel doğasını vurgulamaktır. Tıpkı McCoy gibi bu karmaşıklıkları aşmak adına yeterli kapasiteye sahip izleyiciler için anlam belirsizliğinin insani değeri üzerinde durmuştur. Konu grafik tasarım olduğunda şunu söylemiştir; '*Genel toplumu korumak için aslında bir sürü kurala ihtiyacımız yok.*'²³⁸

Keedy "Graphic Desing in the Postmodern Era" isimli Emigre'de yayınlanan makalesinde, Postmodern süreçte grafik tasarımı ve buna bağlı olarak tasarımcıyı medyanın birer parçası olarak tanımlamaktadır. Çünkü ona göre Postmodern çağda grafik tasarımcı sadece bilginin aracısı değil aynı zamanda kültürler hakkında yaratıcı ve görsel olarak düşün geliştiren bireydir. Bununla birlikte, ana dili kullanan alt kültür, üstkültür, Yapıbozum ve anti estetik kültürler 80'lerin fikirlerini temsil etmişlerdir. Bu temsil zamanla 90'ların pratik ve uygulamasının alt yapısını oluşturmuştur. Keedy göre, 80'lerin tasarımcıları her ne kadar isimsiz olmayı seçmişlerse de, görünmez olamayacaklardır.²³⁹

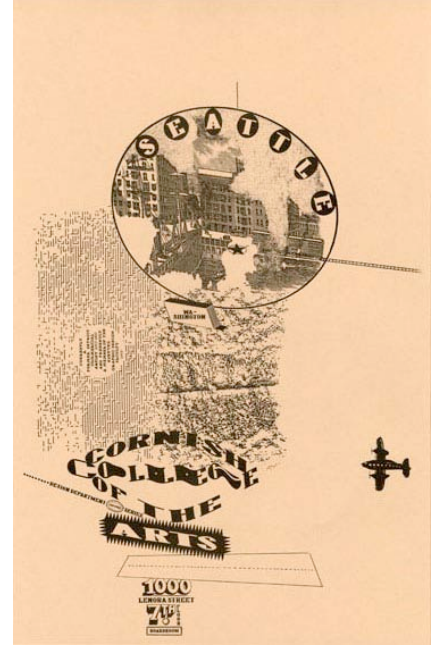
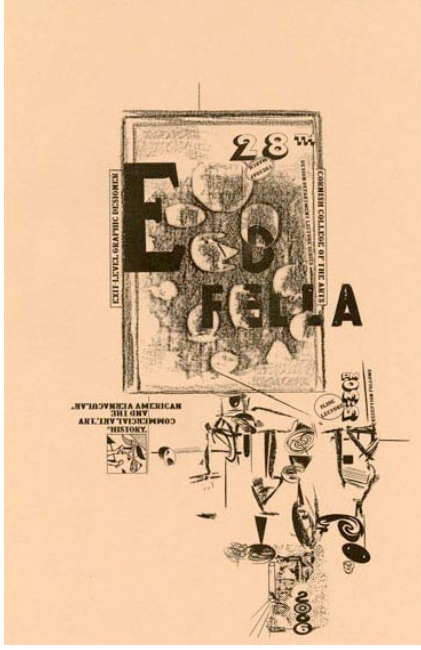
Bununla birlikte, Edward Fella ve Jeffery Keedy, Emigre dergisi vasıtası ile Amerika'daki Modernizmin ortak ve dokunulmaz uygulamalarının haricinde neredeyse kemikleşmiş olan düşünce tarzına karşı tepkilerini koymuşlardır. Bir

²³⁷ Poyner, **a.g.e.**, 54. s.

²³⁸ **y.a.g.e.**, 55. s.

²³⁹ Keedy, **a.g.e.**

sanatçı, tasarımcı, eğitmen ve çağdaş tipografi üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Edward Fella, Cranbrook Akademisinde yüksek lisansa başlamadan önce 30 yıl kadar Detroit'te profesyonel ticari tasarımcı olarak çalışmıştır. Sonraları California Institute for the Arts (Cal Arts) da eğitmenlik yapmış ve aynı zamanda birçok tasarımla ilgili yayında ve antolojide görüldüğü üzere kendi çalışmalarını yayınlamıştır.



Resim 78. Edward Fella, “Fella’ nın Seattle’ daki Seminer Afişi ön ve arka”, 2006

Erişim: <http://www.aiga.org/content.cfm/medalist-edfella>

Michael Dodley'in, Emigre dergisinde yayınlanmış olan bir röportajında Fella, tasarımlarının bir kısmını, bütün profesyonel uygulamalarının bir modeli olarak sunmamakta olduğunu söylemiştir. Çünkü bir anlamda bu durum, onunda ifade ettiği üzere, profesyonelliğe yönelik bir fısıltıdır. Bu çalışmalar bazen profesyonel uygulamanın eleştirisi olabildiği gibi bazende pratiğin bir parodisi de olabilmektedir. Aynı zamanda, grafik tasarımda sanatsal uygulamalar tarafından getirilen profesyonel bir uygulamanın anlamını da verebilmektedir.²⁴⁰

“Fella tasarımın daha zeki ve kurnaz hale geldiğinden yakınmış ve bu ‘kendini beğenmişliğin’ anlamsızlığının açığa çıkma zamanının geldiği görüşünü vurgulamıştır. Detroit Focus Gallery gibi müşterileri için yaptığı 1980 sonu projelerinde görülebildiği

²⁴⁰ Michael Dooley, “An Interview with Edward Fella”, Bu görüşme Emigre’ nin 30. sayısında 1994 yılında basılmıştır. <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=34>

üzere Fella'nın tepkisi tasarımlarını değişkenlik ve düzensizlik prensipleri üzerine oturtmasıdır. 'Aslında düzensizlik kesinkes aldırışsızlıktır, Yapıbozumculuğu hafifçe temel almaktadır' demiştir. 1980'lerin sonunda grafik tasarımda, düzensizlikle bağlantılı olan her şey zamanla Yapıbozumculuğun alanına kaymış gibi görünmektedir."²⁴¹



Resim 79. Edward Fella, "Polaroid Fotoğraflar Alfabe", 1990- 2005



Resim 80. Edward Fella, "New York Times Kitap Eleştirisi Yazı Karakteri", 1999.

Erişim: <http://www.aiga.org/content.cfm/medalist-edfella>

Jeffery Keedy gibi Edward Fella'da dengesizliği ve uyumu dile getiren bir tasarımcıdır. Onun çalışmalarında karmaşa ve düzensizlik yerel bir anlayışın varlığı ile kendini tanımlamaktadır. Maksatlı şekilde bozduğu yazı karakterleri, onun tasarımlarını gelenekselin ötesinde bir yere taşımakta ve soruya dayalı bir araştırma yönteminin (Yapıbozumsal) oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

1987 ve 1990 yılları arasında 'Detroit Focus Gallery' si için 60'tan fazla afiş tasarlayan Fella, genelde tasarımlarını görsel ve tipografi üzerine kişisel bir sanat anlayışı içerisinde temellendirerek ikna edici bir planlama ile sunmaktadır. Bununla

²⁴¹ Poyner, a.g.e., 55.s.

birlikte, ed Fella her ne kadar nadiren çalışmalarında bilgisayar kullanmış olsa bile işlerinin dijital tipografi ile yapısal bir yakınlığı vardır.²⁴²

Fella'nın çalışmalarıyla karşılaşan birçok tasarımcı için onun tasarımları, ilk bakışta, sanki onun, çalışmalarında 'iyi' tipografiyi oluşturan bütün kurallara karşı umarsız biriymişçesine gelişi güzel ve yetersiz davranmış olduğu izlenimine kapılabilir.²⁴³

*“sanat ve tasarım eğitiminde sevmediğim birşey var ki o da: tasarım eğitmenlerinin eleştirisel teorilerini hafifletilmiş bir yolla sunmaya çalıştıklarını seyretmektir. Tasarımcılar teorilerini kullanabilmeli ancak teorileri hakkındaki kendine has yorumlarının doğasını anlamalıdır. Teoriler yaptığımız işi anlamamızı sağlayacak pek çok yolun önünü açmıştır ama bu hiç kimseye daha iyi ya da ilginç.. bir tasarımın nasıl üretilebileceğini öğretmez”*²⁴⁴

Diyen Ed Fella, alt kültürün kaynakları ile üst kültürün bilgisini birleştirme yoluyla ve – belki de diğer çağdaş tasarımcılardan daha fazla- genellikle bastırılmış anlamların karşıtlığını kullanmıştır. Bu durum, anlamın arkasında her parçacığın algılanmasına yol açarak, Postmodern Yapıbozum kavramını işlerinde görünmez hale dönüştürmüştür.

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında gelişen alternatif sanat platformu Fella'nın işleri ile iyi bir buluşma noktası yaratmıştır. Özellikle Detroit Focus Gallery'si gibi kar amaçlı organizasyonlar için yaptığı kataloglar, afişler onun grafik tasarımıdaki şöhretini pekiştirmiştir. Wild'in değindiği üzere, Ed Fella'nın işleri, grafik tasarımda köklü bir değişikliği işaret etmektedir.²⁴⁵

Edward Fella gibi Allen Hori'de tipografiyi farklı kullanmanın ve görmenin yeni yollarını arayan ve bu durumu geliştirmeye çalışan tasarımcılardandır. Hawaii Üniversitesi fotoğraf mezunu olan Hori, Fella ve araştırmada değinilen diğer tasarımcılar gibi Cranbrook' ta eğitim görmüştür.

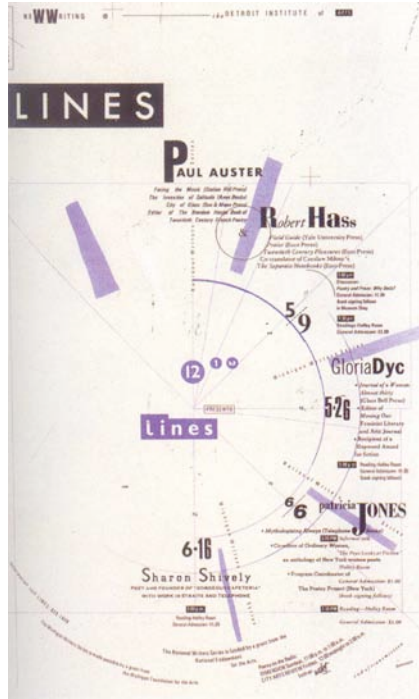
²⁴² Steven Heler, “Cult of Ugly” Erişim: [www. Typotheque.com/site/article.php?id=68](http://www.Typotheque.com/site/article.php?id=68)

²⁴³ Poynor, a.g.e., 57. s.

²⁴⁴ Akt. Wild Lorraine, "Fella ile bir söyleşi", **Mixing Messages Graphic Desing in Contemporary Culture**, Der: Ellen Lupton, <http://books.google.com.tr/>

²⁴⁵ **Vince Carducci**, <http://www.aiga.org/content.cfm/medalist-edfella>

Allen Hori'nin McCoy'un bir semineri için yapmış olduğu bir çalışma Weingart tarafından gelmiş geçmiş en kötü çalışma olarak ilan edilse de 90'lardaki Cranbrook sanat akademisinin deneysel tipografisinin dışavurumculuğunun izlerini taşımaktadır. Hori, İsviçre tipografisinin duyarlılığı ile uzamsal özgürlüğü birleştirerek, bir köprü görevi görmüştür. Çünkü sonraları Hori geleneksel tipografinin kurallarına karşı çıkararak okuyucudan mesajın okunabilirliğine uygun bir miktar duyarlılık beklemiştir.



Resim 81. Allen Hori, “Çağdaş Müzik Festivali Afiş”, 1990

ÖZTUNA, H. Yakup, “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, Sayı:15, Aralık 2007

O aynı zamanda kendi mesajlarını çalışmalarına hem görsel hemde sözel olarak yerleştirecek kadar da cesur bir kişiliktir. Hori'nin bu çalışması aslında okulda tipografiye yönelik öğrendiklerine bir anlamda karşı duruşu ifade etmektedir. Çünkü tipografi okuyucuyu hedefleyendir, işin içine okuyucuyu yerleştiren değildir.²⁴⁶

²⁴⁶ Emigre, No. 69 Final Issue, **The End**, Princeton Architectural Pres, **Erişim:** <http://books.google.com/books>

Allen Hori, grafik tasarım okuyucusuna ilişkin yaklaşımını adeta bir meydan okumaya dönüştürmüştür. Bu meydan okuma, izleyiciye üstü kapalı okumayı öğretmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır. Hori, oluşturduğu açık-sonlanmış görsel ve yazı yapıları ile okuyabilmek için ilgi gerektiren bir metni sunmaktadır. Keedy gibi Allen Hori'nin de Cranbrook'a katılmadan önce tasarım deneyimi vardır ve onlar için okul fikirlerini test ettikleri ve kabul edilebilir standartlara karşısında mümkün olduğu kadar sınırları aştıkları bir yerdir.²⁴⁷

Aslında bütün bu tasarımcıların çabaları bir anlamda belirsizliğin felsefesini yani Yapıbozumun felsefesini iletmeye yönelik açılımlar sunmuştur. Çünkü bütün bu tasarımcıların gelenekseli yıkıcı tarzları, çağdaş yaklaşımlara dayanan yeni standartların temelini oluşturmaya başlamıştır. Sonuçta tasarımcılar varolan kuralları yeniden değerlendirdikleri ve yeni girişimlerde buldukları ve aynı zamanda görsel iletişimde yaratıcılıklarını rahatça ortaya koyabildikleri bir süreçte yaşamaktadırlar. İşte bu nokta da, belki de, şimdinin grafik tasarımı kendini daha açık, çeşitli, kapsamlı ve çok daha fazla buluşsal bir alan olarak tanımlamaktadır.

Postmodern ve Yapıbozumcu grafik tasarımın neredeyse bir niteliği haline gelmiş yapının karmaşıklığı, kuralları yıkma amaçlı geliştirilen isyankar edimler her bir ölçüde grafik tasarımda geleceğin olanaklarını yaratmada belirsiz bir anlamsızlık doğurmaktadır. Ancak yine de bu süreçteki tasarımcıların özgür, sorgulamacı ve isyankar tavırları tasarımın gelecekteki rolünü yeniden belirlemelerine olanak sağlamaktadır.

Bu anlamda, grafik tasarım alanı için Yapıbozum, tasarımın bir yaklaşım yöntemi olmaktan çok tarihsel bir dönem ismine indirgenmiştir. Derrida, New York Times Magazine'e verdiği 1994 tarihli röportajında, Yapıbozum'un akademik camiada ki önemini kaybetmesi ile ilgili bir soru sorulduğu zaman kendisi de benzer

²⁴⁷ Steven Heler, "Cult of the Ugly", **Looking Closer** Critical Writings on the Graphic Design, Ed: Michael Nierad, William Drenttel, Steven Heler & DK Holland, **Erişim:** <http://books.google.com/books>

bir noktaya işaret ederek, “Yapıbozumun asla bunu kaybetmeyeceğini, onun her zaman var olan dil hakkında bir düşünme biçimi olduğunu söylemektedir.”²⁴⁸

Grafik tasarım içinde aynı durum geçerlidir. Yapıbozum bir akım ya da üslup değildir fakat grafik tasarımcının çalışmaları üzerine kullandığı bir soru sorma yöntemidir. Eleştirel biçim hangi teorik araç onu tamamlamak için kullanırsa kullansın, üretim daima tasarım uygulamasının bir parçası olacaktır.²⁴⁹

²⁴⁸ Lupton, **a.g.e.**, 114.s.

²⁴⁹ Lupton, **a.g.e.**, 115.s.

3.3. UYGULAMA PROJESİ

Deneysel bir yaklaşımla gerçekleştirilmeye çalışılmış olan uygulamalar, araştırma ile arasındaki ilişkiyi başka görsel ve anlamsal çözümlenmeleri de içerisinde barındırarak kurmaya çalışmaktadır. Uygulamaların, araştırmanın ana sorunsalı olan Yapıbozumcu grafik tasarımıyla olan ilişkisi, daha çok muhbirlerin keşfine yönelik bir platformda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Bununla birlikte, Yapıbozumcu tasarım olarak adlandırılan, çeşitli ve göz alıcı düzenlemelerle yeni bir bakış açısı yakalamak adına, Modernist grafiksel anlatımın tam tersine, deneyselliğin penceresinden çocuk dünyası ile erişkin dünyası arasında anlamsal bir köprü kurmak amaçlanmıştır. Bu köprü, Yapıbozumsal edimlerini forma yönelik kurmaktan ziyade, anlamsal platformda çözmeye çalışırken, birimleri yeniden düzenleme amacı ile hareketten ziyade hikayesel bir anlatımla anlamı deşifre etme yoluna gitmiştir.

Bu anlamda, uygulamalarda görüleceği üzere, görünüşte çocuk dünyası ile başlayan çalışmalar, yerini ilerleyen aşamalarda erişkin dünyasına bırakarak organik bir değişim gerçekleştirmektedir. Bu değişim kendi doğal süreci içerisinde Yapıbozumcu grafik tasarımlarda görüldüğü üzere kurgusal bir oyunla gerçekleşmektedir.

Yapıbozumcu grafik tasarımlarda anlama verilen önem bu projede de temel alınan bir öge olmuştur. Yalnız bu aşamada tercih edilen yönelim, ortada olan fikri deşifre ederek alaşağı etmek değil, farklı bir yaklaşımla bir tür değişime uğratmaktır. Çünkü çocukluktan başlayan yaşamsal serüven erişkinliğe ulaşırken doğal olarak bir değişim ve başkalaşımı beraberinde getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında çalışmaların birbiri ardına sıralanması ve gerekli olan değişimin ortaya konması yaşamsal serüvenle arasında ortak bir nokta yakalamak adına zorunlu olarak ortaya çıkmıştır.

Uygulamalar anlatımsal olarak bir çocuğun günlüğünü temel alarak oluşturulmuştur. Anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkiye ilk olarak çocuğun gözünden ve onun dilinden yaklaşmakta sonraları ise bu yaklaşım annenin bakış açısına dönüşmektedir. Sonlarda kullanılan çocuk yazısı her ne kadar bir çocuğun elinden çıkmışsa da aslında burada kavram olarak annenin içindeki çocuğun yazısına dönüşümüyle anlamsal olarak bir farklılaşmaya gitmektedir.

Yapıbozumsal anlamda gerek çocuk yazıları gerekse resimleri olsun içinde herhangi bir teoriye gönderme yapmadan doğalında yapısal farklılaşmayı taşıdığı için ham bir malzeme olarak kullanılmaya elverişli bulunmuştur. Bununla birlikte kendiliğinden yapılmış olan resimler çocukların iç dünyalarını yansıtmaya adına kavramsal karışıklıklar ortaya koymaktadır. Tezin proje kısmında işte bu kriterler temel alınarak varolan düşünce parçalara ayrılmış ve ortaya çıkan parçaların deşifresi ile bir sorgulama sürecine gidilmiştir.

Bir çocuğun günlüğünün rastgele seçilmiş sayfaları olarak kurgulanan uygulamalarda, kullanım dili ve biçimi alışılmış çocuk resimlerinin formsal olarak sorgulamasından çok anlamın eleştirel bir tavırla sorgulanmasına maruz bırakılmıştır. Bu sorgulama kendini açıkça sunmaktan öte daha çok Yapıbozumsal bir dilin belirsizliğinde kendini tanımlamaya yöneliktir.

Tasarımların bütününe yönelik gerçek, kullanılan birimsel parçaların gerçek anlamlarına ulaşmaktan ziyade, bütünü bir arada tutan ve bağlayan yeni görsel yapılanmada üstlendikleri görevi ortaya çıkarmak amacıyla kendi içerisinde fikir tartışmaları yaratmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte tasarımlarda oluşturulmak istenen sonsuzluğa bağlı sürecin anlatımı, tasarımların çevresinde herhangi bir sınırlandırma konulmadan sağlanmaya çalışılmıştır. Çünkü tasarımlar bir günlüğün sayfalarını yansıtmaya adına hayatın kendisi ile direkt bir bağlantı içinde göndermeler yapmaktadır.

Bir başka anlamı ile Yapıbozumcu grafik tasarımda olduğu üzere formlar tanıdık olandan tanımadık olana doğru bir yönelim seyretnmektedir. Bu durum

özellikle alışılmış çocuk resimlerinin tanıdık formlarının, erişkenlere özgü bir platformda yaşamsal bir alan bularak, anlamsal ve yer yer görsel olarak tanınmamışlık yaratılmaya çalışılmasıyla verilmiştir.

Yüzeyde oluşturulmuş patlayan canlı renklerle yaratılmaya çalışılan gerilim, çocuk resimlerine özgü bir dilde verilmiş ve yine bir anlamda Yapıbozumcu grafik tasarımlarda sıkça rastlandığı üzere, kışkırtıcı bir özgünlük kazandırmayı amaçlayarak kullanılmıştır.

Sonuçta bu proje de yapılmak istenen ne içerikte ne de görselde bir yıkım yaratmaktır. Çünkü böyle bir amaç araştırmanın ana konusu olan Yapıbozumcu anlayışa ters düşecek bir tavır olacaktır. Burada yapılmak istenen daha çok, yer yer anlamı yer yer de formu parçalarken çalışmalara uyumlu birimler, dengeli ve kışkırtıcı ama aynı zamanda eğlenceli nitelikler kazandırmaktır. Çünkü böyle deneysel bir yaklaşım, anlamlı bir biçimde katmanlar yaratarak, içerik ve dil üzerine gelenekselden tamamıyla farklı bir okutma biçimini kazandırmaktadır.

Aynı zamanda bu projede Postmodernist grafik tasarım anlayışına paralel olarak çocuk yazıları görsel bir eleman olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte tasarımlar sistematik bir yapı arayış yöntemini bünyesinde barındırmamakta, buna karşın tasarımsal olarak sezgisel ve rastlantısal oluşumun kendine has özgürlüğünü taşımaktadır. Bu özgür ve bireysel anlatım biçimi bir anlamda Postmodernist ve Yapıbozumcu grafik tasarımlara gönderme yapmaktadır.

Buradan yola çıkılarak projeye ilişkin değinilecek en önemli konu, uygulamalarda, görünenin altında yatan gerçeğin yani, mevcut anlamların altında yatan bastırılmış gerçeklerin dile getirilmesine ilişkin bir sorgulama sürecine girildiğidir. Çünkü anlatılmak istenen düşüncenin tek bir veri tabanı yoktur ve görsel dil kendine has organığı ile kasıtlı ve eğlenceli bir platformda eleştirisini yaşama yöneltmektedir.



"Uyku Abla" 2008



"Sadece Benim Ol" 2008



“Benim, Senin” 2008



“Ben” 2008



“Beni Öpmeyi Unutma” 2008



“Yolculuk” 2008



“Benden Daha Güzelsin” 2008



“Hala Gelmedi” 2008



“Ayrılmayacağız” 2008



“Hadi Beni Güldür” 2008

SONUÇ:

Araştırmanın problem cümlesinden yola çıkılarak oluşturulmuş olan çalışma planındaki başlıklar göz önüne alındığında, aslında her altbaşlığın kendi içerisinde birer problematik olduğu görülmektedir. Çok kapsamlı olan bir çok konunun birbiri içerisinde kendine özgü organikliğiyle bir etkileşimde bulunduğu bu araştırma, Yapıbozumcu grafik tasarım problem cümlesindeki ana sorunsala ulaşıncaya değin kapsamına girdiği disiplinleri az ya da çok konuya dahil etmiştir.

Derrida'nın bir anlamda disiplinler çağrısı olan Yapıbozum, ilk bölümde görüleceği üzere felsefenin (teorinin) alanına dahil bir yapı sergilemekle birlikte, süreçte zamanla yeniliğe aç diğer disiplinler tarafından ilgi görmüştür. Paylaşım açık yapısı ile etkileşimini mimariden, grafik tasarıma kadar birçok alanda göstermiştir. Bu öyle bir çağrıdır ki, zamanla evrensel iki ayrı dünya olan felsefe ve grafik tasarımı aynı noktada buluşturmuştur.

Ancak tasarımda olan yansımasını anlatmadan önce Yapıbozumun teoride çözümlenmesinin gerekliliğine dair bir zorunluluk ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Yapıbozum üzerine yapılan araştırmada, Saussure ve onun gıyabında Yapısalcılığa kadar dayanması zorunluluğuyla da karşılaşmıştır. Çünkü Saussure'un dilbilim alanına ilişkin katkıları, yapısalcılığın ve yapısalcı uygulamanın izdüşümlerinin neler olduğunun belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Kabaca unutmamak gerekir ki 'Yapıbozum' sözcüğü 'yapı- yapısal-yapısalcılık' tan türetilmiştir.

Sonuçta teoride Yapıbozum, kendini bir yöntem olarak tanımlasın ya da tanımlamasın ki Derrida bir yöntem olarak tanımlamadığını belirtmektedir, herşey ile hiçbirşey arasında gidip gelen söylemleri ile birçok disiplin için yeni belirleyicilerin oluşumunu sağlayacak kışkırtıcı bir provakatör görevi görmüştür. Bu tutumu, onu, grafik tasarıma gelinceye değin adından ilk bahsettirdiği felsefi ve teorik alanlar dahilinde bile, tartışmalara yol açan bir kavram olarak tanıtmıştır.

Yapıbozumcu grafik tasarımın öncüllerinin Modernist akımların içinde olduğu ş eklindeki yaklaşım, araştırmanın ikinci bölümünde ele alınmıştır.

Yapıbozumcu tasarım Postmodernist süreçte 1980 sonrası grafik tasarımda kendini gösterse de, aslında her karşı çıkışın içinde barındırıldığı etkiye tepki mantığı ile öncüllerini Modernist tasarımın bünyesinde oluşturmuştur. Belki de bu aşamada söylenmesi gereken en doğru şey, yine her sürecin kendinden bir önceki süreçle öncüllerini beslediğidir. Çünkü değişimin ve evrilmenin hala devam ettiği çağda, sonucu ne olursa olsun, her karşı çıkışın bir hedefi olduğu ve karşısına aldığı bir durum olduğu gerçektir.

Bu anlamda, tezin ikinci bölümüne ilişkin elde edilen bulgular, Yapıbozumcu bakış açısını yakalayabilmek adına, tarihsel süreçte grafik tasarımın aldığı yolun incelenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu bulgulardan bir tanesi, hiç kuşkusuz, Modernizmin doğası gereği geleceğe açılan penceresini açık tutmaktır. Bunun için geçmişe ait olumsuzlukları redetmekle işe başlamıştır. Bu reddediş grafik tasarımda, kendini makine döneminin ruhunu yansıtan bir forma sokarak, geçmişle bağlantısı olan dekoratif formların dışlanması şeklinde göstermiştir. İşte bu yönelimle, Modernist grafik tasarımı, ileriki bölümlerde sözü edilen Postmodernist süreçteki grafik tasarımlardan farklılaştıran önemli bir bulguyla sonuçlanmıştır. Çünkü araştırma sonucunda saptandığı üzere, Modernist grafik tasarım, problemin çözümünde sonuca direkt giden basit akılcı ve sistematik bir yapı arayışı içine girerken, Postmodern grafik tasarımda tamamıyla sezgisel ve rastlantısal olanın gücünün daha etkin olduğu görülmüştür.

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

Kışkırtmak ve kışkırtılmak, bol başkaldırlı Postmodernist sürecin insanı için bağımlılık derecesinde önemli bir kavramdır. Varolan sosyo ekonomik şartlar içinde ve belki de sürecin kendi kimliği göz önüne alınırsa tasarımcının kimliğini bulabilme adına gerçekleştirdiği her eylemde, bireyselliğine yönelmiş olması normaldir. Bütün

bu çokseslilik ve çeşitlilik içinde araştırmanın ulaştığı sonuç, Modernist grafik tasarımcıların aksine Postmodernist ve Yapıbozumcu grafik tasarımcıların çok daha özgür ve bireysel olduğudur. Çünkü artık izm'lerin yerini tasarımda bireysel seslenişler almıştır.

Araştırma bulgularının da ortaya koyduğu üzere, Postmodernizm bir dönem değildir. Nerde başlayıp nerde bittiği (bittiyse eğer) belli olmayan bir süreçtir. Bu anlamda Postmodernizmi ciddiye almayanlar, hatta onun beraberinde kötümserlik ve karmaşa getirdiğini düşünenler de olabilmektedir. Ancak bu bakış açısı ile Postmodernizmi reddedip yok saymak, hatta küçümsemekte kişiyi tek yanlı bir düşünceye itmektedir.

Bu aşamada belki de en yanlış olan, gerek Postmodernist gerekse Yapıbozumcu yaklaşıma, Modernizmin kısıtlayıcı yapısı ile bakmak olacaktır. İşte bu noktada, Modernizmin, determinist ve rasyonel gözlüğü ile Postmodernist manzaraya bakmak, bazı şeylerin kaçırılmasına sebep olabilir.

Eğer Postmodernizm kendinden önceki ile hesaplaşıyorsa, bu tavrı benimseyen tasarımcılarda Postmodern düşünce ile hesaplaşmak zorunda kalacaktır. Diğer taraftan Postmodernizmin, belirsizlik kaynaklı çözümsüzlüklerde, durum çözümleyicisi olarak kullanıldığı da unutulmamalıdır.

Düzensizlikten düzen doğmuştur. Ne de olsa kaos kozmoz'u (düzeni) kendi içinde barındırmaktadır. Her bir atılımın kendi gerçekliği içerisinde bir hedef bulduğu Postmodernizm, adı 'deneysellik' olan sihirli sözcüğün büyüsüne kapılmış tasarımcılara, bu sihri kullanabilmeleri için pek çok olanak sağlamıştır. Hali hazırda teknolojiden de gerekli desteği almış olan her deneysel grafik tasarım, hedefte olan Modernizm'e yönelik gerçekleştirilen saldırılara provakatör olmuştur. Sonuçta grafik tasarımın son evrelerde sergilediği görünümle -tartışmalı bile olsa- kendine Postmodernizm gibi sağlam bir kılıf bulmuş olan bu sıçramalar, kendisine kaotizmin sularında 'Yapıbozumcu grafik tasarım' olarak adlandırılan bir kara parçası bulmuş gibi olmaktadır.

Yapıbozumcu grafik tasarıma ilişkin araştırma içinde saptanan bir diğer durumsa, grafik tasarım için malzeme deposu olma görevi üstlenmiş olan Postmodernizme çok iş düştüğüdür. Eklektik yapının saklı organığı, Postmodernist grafik tasarımların, sadece kendini tasarımla sınırlı tutmamasına ve disiplinler arası hiyerarşinin yok sayılması ile geçmişten bağımsız olmayan yanıyla, geçmişe başkaldıran bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, sürecin kazandırdığı en önemli özellik, -bilgiye ulaşım hızının ne derece hızlandığı gerçeği kabul edilirse-, belki de tasarım yapısı kadar düşünce ve teori bazlı tasarım bilgisinin de önem kazanmasıdır.

Grafik tasarımcı, Postmodernizm ve Yapıbozumla bir anlamda oyun oynamayı öğrenmiştir. Sistemle oynadığı bu oyunda, istediğini elde edebilmek için elindeki silahları (bireyselliği, farklıyı yakalayabilme yetisini) iyi değerlendirmek zorundadır. Yapılan araştırmada saptanan dikkat edilecek olunursa; ortaya çıkan en etkili söylemlerin savaş oyunları olduğu ve grafik tasarımcıların sistemin karşısında isyankar (Punk' ta olduğu üzere) rolünü üstlendikleri görülecektir. Tabii durumun organik yapısı gereği, burada oyunu kimin kazandığı konusu yine karmaşık ve belirsizdir.

Kısacası Postmodernist ve Yapıbozumcu sürecin grafik tasarımı için elde edilen verilerinin toplamı; Postmodernist grafik tasarımın, Modernist grafik tasarımdan kendini koparttığı ancak bu kopuş içerisinde bile karşı duruşu ile ondan beslendiği yönündedir. Ayrıca, varolagelen yine kendine özgü organik sürecin devamı olduğu, bireysellik, kimlik ve kültür anlamında radikal ifade biçimlerinin altına imza attığı bilinmektedir. Bununla birlikte, sorular sorma yönünden zengin, ancak gerçek cevaplar verme yönünden bazı karmaşalara düştüğüde bir gerçektir.

Araştırmanın kapsamında değinilmiş olan grafik tasarımda Yapıbozumculuk konusuna ilişkin elde edilen sonuçlar ise; Yapıbozumun bir akım ya da üslup olmadığı doğrultusundadır. Grafik tasarımcı Yapıbozumu, bir soru sorma yöntemi

olarak kullanırken, bu soruyu var olan problemi çözüme adına çalışmalarına sormaktadır. Bu soru ne şekilde olursa olsun, üretim merkezli eleştirel bir tutum sergilemek önem kazanmaktadır.

Yapıbozum kendini tamamlamış bir süreç değildir ve belki de hiç tamamlamayacaktır. Bu tamamlanmamışlık, Derrida'nın sözünü ettiği üzere Yapıbozumun dilden bağımsız olmaması hemde soruya dayalı bir düzlemde kendini tariflemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü dilin asla yok olmayacağı düşünülürse, her düşünen beynin de içinde bulunduğu çağa, özetle yaşamsal olan her şeye sorusu olacağı doğal bir gerçektir. İş te bu soru sorma, Yapıbozuma bir sonsuzluk kazandıracaktır.

Daha öncede sözü edildiği üzere, Yapıbozumcu tasarımın cesur bir uygulama yöntemi olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Bu doğrultuda bu kavrama bir üslup olarak yaklaşmak Yapıbozumun köşesizliğine aykırı düşeceğinden doğru sayılamayacaktır. Çünkü böylesi bir konu durum saptaması yapmayı zorlaştırmakta ve yine ulaşılan neticeye kocaman bir soru işareti koymaktadır. Bu da araştırmannın sonuç bölümündeki handikapı ortayı koymaktadır.

Klasik anlamda akademinin ve onun beraberinde getirmiş olduğu tasarım kuramlarının söylemlerini bile zamanı geldiğinde karşısına alan bu yaklaşım, kendi üzerinde çok az belirlenmiş sonuçlar doğurmaktadır. Bu anlamda Yapıbozumcu dilin çözümlenmesine ilişkin zorluk tam bu noktada kendini göstermektedir. Çünkü kendini her şey ile hiçbir şey arasında tanımlayan bir olgu, aslında kendini belirsizlikte bulmaya çalışan bir olgudur. Çünkü grafik tasarım, bu tarihsel serüveni içinde, teori ile olan buluşmasını, bir anlamda kendi yaşanan zamanında değil, onun belirsiz zamanında gerçekleştirmiştir.

Ancak burada ortaya çıkan ve engellenemez olan başka bir gerçeklikte Yapıbozumcu tasarımın moda olarak algılanabilme durumudur. İş te araştırmannın sonucunda ucu açık kalan ve sadece sürecin yanıtlayabileceği bu soru, zamanla bu araştırmannın ardından yapılacak yeni araştırmalarla ortaya konulabilecektir. Bu

aşamada araştırmacıya dūőecek tek Őey, grafik tasarımda Yapıbozumcu anlayıőın belki de kaçınılmaz olarak ne zaman tüketeleceği sorusunun cevaplanması olacaktır.

Sonuçta çok eleştirilse dahi Yapıbozumcu tasarım anlayışı, tasarımın sadece uygulama temelli olmadığını ve teori ile desteklenmiő bir tasarımın daha radikal ve yaratıcı uygulamaları gerçekleştirebileceğini göstermiştir.

Araştırma içinde saptanan bir diğer çıkmaz da, Fütürizm'le beraber tipografinin görselleştirilmesi durumudur. Normalde sadece Yapıbozumcu grafik tasarımın görselle iliŐkilendirilmiő durumu temel alınarak oluşturulan araştırmanın sonucunda tipografide okunaklılık konusunun önemini kaybettiği görülmüş ve tipografinin görsel olarak algılandığı tespit edilmiştir. Yani görsel donanımlarla okunabilirlik daha önem kazanmıştır. Bu durum beraberinde, görselle yazıyı birbiri içerisinde yapılandırarak Yapıbozumcu kompozisyonun algılayıcılar bazında görsel zorlamalara dönüştürmüştür.

Sonuç olarak, Modernizmde olduğu gibi yaşamı olduğu gibi yansıtmaya ve dünyayı kurtarma adına bir kahramanlık duygusu içinde olmayan Postmodern ve Yapıbozumcu tasarımcı, eleştirel bir bakış açısı ile bireyselliğin ona vermiş olduğu özgürlüğün sınırlarını bir araya getirerek aslında yaşadığı sürece tepkisini bu Şekilde mi dile getirmekte, yoksa sırf bu keyfiyetin onda yaratmış olduğu hazzı, Modernizmin dayatmalarından kurtulmuő olmanın Őımarıklıęını mı yaŐamaktadır? Bu aşamada bu konuya ve sonrasına ilişkin sorulara verilecek cevaplar bundan sonra yapılan araştırmaların verileri ile açığa kavuŐacaktır.

Çünkü zgrlk var diye kalitesizlik olmaz dūőuncesini merkeze alırsak, belki de grafik tasarımcı, Modernist manifestolarının ciddiye karŐında, kendi bireysel söylemlerini ve problemlerini ciddi bir platforma taŐıma adına, felsefe ile bir yakınlık kurup, yaptığı edimlerin havada kalmaması, temellendirilmesi için teoriye baŐvurmak zorunda mı kalmaktadır?

Öyle ya da böyle tasarımcının içinde yaşadığı düzene bir sürü sorusu vardır ve olması gerekir. Bu sorular kendi tasarımcı kimliğinin oluşumunda önemli yer tutmakta ve sonuçta bu kadar net olmayan ve her an değişebilen yapı içerisinde, onun bir dala tutunup belli bir misyon üstlenmesini elbette zorlaştıracaktır. Sonuçta söz konusu olan eğer tasarımsa, bir sorunun sadece bir yanıtı olamayacağı gibi, birçok soru sorulma şekli de olacaktır. Burada Yapıbozumun getirdiği belki de en önemli duruş, gerektiğinde belirsizlikleri içeren sorulara soru ile karşılık verme alternatifini içinde barındırabilmesidir.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

APPIGNANESI, Richard, Chris Garratt, Ziauddin Sardar, Patrick Curry;
Postmodernizm Yeni Başlayanlar İçin, Çev: Doğan Şahiner, (1. Basım),
Milliyet Yay., İstanbul, 1996, 173 s.

BECER, Emre; **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, 1. Baskı, Dost Kitapevi Yay.,
Ankara, Ekim 2007, 303 s.

BLACKWELL, Lewis, David Carson; **The End Of Print: The Grafik Design of
David Carson**, Revised Edition Blackwell, Chronicle Books, San Francisco
2000.

BROSS, Kess, Paul Hefting; **Dutch Graphic Design**, (2. printing), The MIT Pres,
Cambridge, Massachusetts 1997, 223 s.

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, (1. Basım), YKY, İstanbul, 1997, 495 s.

BERKSAÇ, Dr. Engin; **Avrupa Sanatı**, Troya Yay. Sanat Kitapları:7, İstanbul 1994.

BERMAN, Marshall; **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, New York, İletişim, İstanbul
2002, 463 s.

BRYNE Chuck, Martha Witte, “A Brave New World: Understanding
Deconstruction” **Graphic Desing History**, Der: Steven Heler and Georgette
Ballance, Allworth Press, New York, 2001, 341 s.

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, (3. Baskı), İletişim Yay., İstanbul, 2004, 194
s.

CROW, David; **Visible Signs**, Ava Publishing SA, 2003, 192 s.

DELLALOĞLU, Besim F.; **Frankfurt Okulu' nda Sanat ve Toplum**, 4. Baskı, Say Yay., İstanbul 2007, 141 s.

DERRIDA, Jacques, Frank Kermode, Toril Moi ve Christopher Norris; **Teoriden Sonra Hayat**, Çev: Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 193 s.

ERSOY, Ayla; **Sanat Kavramlarına Giriş**, (2. baskı), Yorum Sanat Yay., İstanbul, 1995, 167 s.

ESKISON, Stephen J.; **Graphic Design a New History**, Laurence King Publishing, London 2007, 464 s.

FARRELLY, Liz; **Why Not Associates**, Booth- clibborn, London,1998, 205 s.

FRIELD, Friedrich, Nicolaus Ott ve Bernard Stein, **Typo When Who How**, Köineman 1998, Almanya, 592 s.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, (3. Basım), Çev: Sungur Savran, Metis Yay., İstanbul 2003, 407 s.

HELLER, Steven; **Merz to Emigre and Beyond: Avant- Gadre Magazine Design of the Twentieth Century**, Phaidon Pres Limited, New York 2003, 240 s.

HELLER, Steven ve Louise Filli; **Typology Type Design From the Victorian Era to The Digital Age**, (1. Basım)Chronicle books, San Francisco, 196 s.

HELLER, Steven ve Seymour Chavast; **Graphic Style from Victorian to Postmodern**, Thames and Hudson, New York, 1988.

HOLLIS, Richard; **Graphic Desing A Concise History**, Thames and Hudson World Art, Slovenia, 1997, 224 s.

- KUSPİT, Donald; **Sanatın Sonu**, (2. basım), Metis Yay., Ekim 2006, 222 s.
- BHASKARAN, Laskshimi; **Design of the Times Using Key Movements and Styles for Contemporary Design**, Rotovision SA, Switzerland, 2005.
- LYOTARD, J.F.; **Postmodern Durum**, (2. Basım), Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay. Ankara 1997, 157 s.
- LUPTON, Ellen and M. Abbott; **Design Writing Research: Writing on Graphic Design**, Princeton Architectural, New York, 1996.
- LUPTON, Ellen; "A Postmortem on Deconstruction?", **Design Culture An Anthology of Wrting From The AIGA Journal of Graphic Design**, Der: Steven Heler ve Marie Finamore, Allworth Pres, New York 1997, 304 s.
- MEGGS, P. D; **Modern poster**, Thames and Hudson, London, 1988.
- MEGGS, P B.; **Third Edition History of Graphic Design**, John Wiley & Sans. Inc., U.S.A., 1998.
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, (9. baskı), İletişim Yay., İstanbul, 2003, 352 s.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef ve Shizuko; **History of Poster**, Phaidon Press Limited, New york, 2004, 244 s.
- NORRIS Christopher; **Deconstruction Theory and Practice**, (Reprinted 3) London and New York: Routledge, New York, 1991, 196 s.
- POYNOR, Rick; **No More Rules Graphic Design and Postmodernism**, Yale University Pres, London 2003, 192 s.

REMYINGTON, Roger ve Lisa Bodendstedt; **American Modernizm Graphic Design, 1920 – 1960**, Laurence King Publishing, China, 2003.

RELK, Edward; **The Modern Urban Landscape**, Baltimore, Md., 1987.

RIFAT, Mehmet; **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, 3. baskı, YKY, İstanbul, 2005, 250 s.

SARIKAVAK, Namık Kemal; **Sayısal Tipografi Batı’da ve Ülkemizde Sayısal Harf/ Font Tasarımcıları**, Başkent Üniversitesi Yayınları, Ankara, Eylül 2005, 276 s.

SARUP, Madan; **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdölbaki Güçlü, (2. Basım), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2004, 278 s.

SAUSSURE, Ferdinand; **Genel Dilbilim Dersleri**, 3. Baskı, Çev.: Prof. Dr. Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2001, 325 s.

SIM Stuart; **Derrida and The End of History**, London: Icon Boks, New York: Totem Books, 1999.

ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, (3. Baskı), imge Kitapevi, Ankara, 2006, 315 s.

TERENCE, Riley; **The International Style and the Museum of Modern Art**, Rizolli, New York, 1992.

TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, (3. Basım) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 200 s.

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 702 s.

WEST, David; **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, Çev: Ahmet Cevizci, (2. Basım) Paradigma Yay., İstanbul 2005,396 s.

YOUNG, Tiricia H.; **Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu**, Birinci Basım, Çev: Hira Doğul, Dost Kitapevi, Ankara, 1999, 194 s.

YÜCEL, Tahsin; **Yapısalcılık**, Birinci basım, Can Yay., İstanbul, 2005, 216 s.

DERGİLER

Arredamento Mimarlık, Profil, “Bir Angaje Tasarımcı El Lissitzky”, sayı: 2002/02.

BRODY, Gene; “Neville Brody: Tipografinin “Star”ı, Çev: M. Germen, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995, 83.s.

Akt. ÇANKAYA, Çağrı, Ozan s. Caba; “Gert Dumbar ve Studio Dumbar”, **Grafik Tasarım**, sayı:10, Temmuz 2007.

ÇUBUKÇU, Aydın, V. M. Gündoğdu, S. Albayrak, T. Taş; ”Dosya Postmodernizm”, **Evrensel Kültür**, Eylül 1992.

“Dadaizm”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, sayı 52, Şubat 1992.

ERİNÇ, M. Sıtkı; “Postmodenizmin Tanımı”, **Anadolu Sanat**, sayı: 2, Kasım 1994.

ERDEMİR, Elif; “Neville Brody Üzerine Kısa Bir Not”, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995.

EVAMY, Michael; “Brody Gezegeninde Sözcük Savaşları”, Çev: Murat Germen, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995.

GENÇ, Adem; “Dada ve Yeni Dada Hareketleri”, **Güzel Sanatlar Dergisi VII**, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1983.

HELLER, Steven; “Çirkinliğin Kültü”, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, **Eye Magazine**, Çev: Mine Haydaroğlu, sayı 3, 1993

İSKENDER, Kemal; “Postmodernizmin Düşünsel Temelleri Üzerine”, **Sanat Çevresi**, sayı: 10, Şubat 1992.

İSKENDER, Kemal; “Post- Modernizmin Kökeni ve Değerleri”, **Sanat Çevresi**, sayı: 154, 1991.

İSKENDER, Kemal; “Postmodernizm’ de Anlamın Anlamsızlığı”,**Sanat Çevresi**, sayı:151, 1991.

McCOY, Katherine;“Hybridity Happens”, **Emigre**, No. 67.

STROM, Kirsten; “Reading Scott Makela: The Subversion of Dyslexic Deconstruction”, **Design Issues**, Volume: 19, Number: 2, Spring 2003.

ÖZKAL, Özlem; “Technochaos Brdoy ve Az İ lerisi”, Arredamento Dekorasyon, Boyut Yayın Grubu, Ekim 1995.

ÖZTUNA, H. Yakup; **Hannah Höch – Fotomontajlar**, 2001, İzmir

ÖZTUNA, H. Yakup; “Bauhaus’ ta Tipografi”, **Arredamento Mimarlık**, 2000/2.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi”, **Grafik Tasarım**, Ağustos 2007.

ÖZTUNA, Yakup; “Modern ve Postmodern Grafik Tasarım Anlayışının Karşılaştırılmalı Olarak İrdelenmesi”, **Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Ankara, 8-9-10 Mayıs 2000.

ÖZTUNA, Yakup; “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Yeni Bin Yıl Kültür Sanat Edebiyat Agora**, Mart- Nisan 2002 (24), İzmir, 28 s.

ÖZTUNA, Yakup; “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Grafik Tasarım**, Kasım 2006.

ÖZTUNA, H. Yakup; ”İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, 3 Aralık 2006.

ÖZTUNA, H. Yakup, “Dadaizm ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, Sayı:14, Kasım 2007.

ÖZTUNA, H. Yakup, “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım**, Sayı:15, Aralık 2007.

“Postmodernizm”, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, sayı: Nisan 1992.

ROTY, Richard; “Deconstructionist Theory”(Dekonstraktif Teori), **The Cambridge History of Literary Criticism**, sayı; 8, 1995.

WARESQUIEL, Emmanuel de; **İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yay., İstanbul, 2004.

WEİNGART, Wolfgang; “My Typography Instruction at the Basle School of Desing”, **Design Quarterly 130**, 1985.

“Yeni Dalga’ nın Kraliçesi April Greiman”, **Grafik sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Çev. Cem Çetin, Sayı 18, Nisan 1992.

GAZETELER

KAHRAMAN, Hasan Bülent; "Picasso Hep Çocuk Kaldı", **Radikal Gazetesi**, 2003.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; " Postmodern Modernism",**Radikal**, 07.03.2002.

YAYINLANMAMIŞ TEZLER

GENÇ, Adem; "Dada-Antropoloji ve Nedesizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İliş kin Bir Yöntem Araştırması", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü, 1983

ÖZKAN, N.; "1950 sonrası Türkiye'deki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü

WEB ADRESLERİ

ALTINTAŞ, Güleğül; "Çarka Çomak Sokanlar", 02/01/2004,

Erişim: <http://www.radikal.com.tr>.

"Bauhaus sanatçıları",

Erişim:<http://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016901-bauhaus-sanatcilari.html>)

BLAUVET, Andrew; "Digressions and Transgressions: Emigre (The Texts)", (**bu yazı 1995' te Emigre (the text) isimli hiç basılmayan kitabın giriş yazısı olarak hazırlanmıştır**)

Erişim:<http://redesign.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=10> 05.02.2008

HONG, Dong – Sik, Mijeong Hwang; “the Status and Prospects of Deconstruction in Graphic Design”, **Design Research Society, International Conference in Lisbon,IADE,**

Eriřim:<http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>

Dada Manifesto,

Eriřim:http://www.391.org/manifestos/tristantzara_dadamanifesto.htm

DIGIOIA, Joseph; **The new Typography, A Critical View of Typograh,**

Erişim: <http://jaddesingsolutions.com/thistory02.html>

“Derrida: Her Okuduğuna Güvenme”, **Radikal Gazetesi,** 15.10. 2004

Eriřim:http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=3146

DERRİDA, J., Bir Japon Dosta Mektup, (10 Temmuz 1983),Çev: Aziz Yardımlı,

Eriřim:http://www.ideayayinevi.com/okumalar/derrida/japona_mektup.htm

DOOLEY, Michael; “Critical Conditions: Zuzana Licko, Rudy VanderLans, and the Emigre Spirit, **Bu denemenin ilk basımı 1998’de Graphic Design kitabındadır USA 18,** 05.02.2008

Erişim: <http://redesign.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=8>

EMİGRE, No. 69 Final Issue, **The End,** Princeton Architectural Press,

Erişim: <http://books.google.com/books>

FAULCONER, James E.; “Deconstruction”(Yapısızlaştırma), Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1998,

Eriřim:<http://www.ideayayinevi.com/okumalar/faulconer/yapisizlastirma.htm>

GERE, C., **Punk and The Digital Aesthetic**,

Erişim: www.chart.ac.uk/chart2000/papers/gere.html

HELLER, Steven; "Cult of Ugly"

Erişim: www.Typotheque.com/site/article.php?id=68

HELLER, Steven; "Cult of the Ugly", **Looking Closer** Critical Writings on the Graphic Design, Ed: Michael Nierad, William Drenttel, Steven Heler & DK Holland,

Erişim: <http://books.google.com/books>

KEEDY, Jeffery; "Graphic Desing in the Postmodern Era", **Emigre 47**.

Erişim: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=20>

KNEALE, J.Douglas; "Deconstructinon",

Erişim: <http://ww.preoccupations.org/2004/19/jacquesderrida2/html>.

KIRICI, Nazan; "Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu – Karagözde Ortak Kavramlar", **Gazi Üni. Müh. Mim. Fak. Der.**, cilt no:20, No:1, 2005, 21-27.s.

Erişim: http://www.mmf.gazi.edu.tr/journal/2005_1/21-28.pdf

(M. Akif Sözer); "Postmodernizm",

Erişim: <http://education.ankara.edu.tr/~sozer/pmodernhtm>

MALEY, Willy; "Ten Ways of Thinking About Deconstruction"

Erişim: <http://www.arts.gla.ac.uk/SESL/EngLit/ugrad/hons/theory/>

"Neville Brody", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Temmuz sayı: 9,

Erişim: http://www.gmk.org.tr/dosyalar/grafik_sanatlar_uzerine09.pdf

MEGGS, P. B.; **The Swiss Poster**,

Erişim: http://www.postershow.com/swiss_poster/poster_history.htm

PunkMusic in Britain, /Ekim 2002

Erişim: <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A791336>

ROTY, Richard; “The Cambridge History of Literory Criticism”, **Deconstructionist Theory**,

Erişim: <http://relectur.stanford.edu/lecturers/derrida/rorty.html>

Rudy Vanderlans, **Erişim:** <http://www.emigre.com/Bios.php?d=2>

TÜFEKÇİ, M. Elif; “**Yapısalcı yöntem ve uygulama alanları**”,

Erişim: <http://www.gtht.gazi.edu.tr/yapısalci.htm>.

WILD, Lorraine, "Fella ile bir söyleşi", **Mixing Messages Graphic Desing in Contemporary Culture**, Der: Ellen Lupton,

Erişim: <http://books.google.com.tr/>

Erişim: www.kalemlervekiliclar.Com/archive/index.Php/thread-421.html

“Confession of A Desinger Exhibiton Background” ,

Erişim: <http://newton.sunderland.ac.uk/~vardygallery/Confessions/exhibition2.htm>

30.05.2008

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Rahşan Fatma AKGÜL

Doğum yeri ve yılı: Adana 09.04 1974

Yabancı Dil: İngilizce

EĞİTİM

Yüksek Lisans: 1999, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Bölümü Grafik Anasanat Dalı

Lisans: 1995, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim- İş Bölümü Grafik

Lise: 1991, Bursa Lisesi

İş tecrübesi: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

SERGİLER

1996 Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yüksek Lisans Sergisi, Bolu

1997 Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yüksek Lisans Sergisi, Bolu

1997 “Genç Etkinlik Üç” Uluslar Arası Plastik Sanatlar Derneği Organizasyonu, İstanbul

2001 Kişisel Sergi, Kültür Müdürlüğü Sergi Salonu, Van

2002 Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırma Görevlileri Karma Sergisi, Van

2004 Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırma Görevlileri ‘Kadın’ konulu Karma Sergisi, Kültür Müdürlüğü Sergi Salonu, Van

2006 Akdamar Çocuk ve Gençlik Şenliği kapsamında Karma Sergi, Van

2008 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, İzmir