

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMDA DENEYSEL  
YAKLAŞIMLAR**

**Betül USLU**

Danışman  
**Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA**

2006-İzmir

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMDA DENEYSEL  
YAKLAŞIMLAR**

**Betül USLU**

Danışman  
**Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA**

2006-İzmir

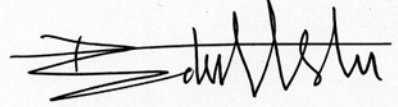
## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR” 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.

Tarih

03 / 07 / 2006

Betül USLU



## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün.03./07/06.tarih ve..15.Sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.18...Maddesine göre Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Betül USLU'nun "1980 Sonrası Tipografik Tasarımda Deneysel Yaklaşımlar" Konulu tezi incelenmiş ve aday.27./07./2006.tarihinde, saat.14:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı... olduğuna oy birliği.....ile karar verildi.

BASKAN

Doç. Dr. H. YAKUP ÖZTUNA

Prof. Dr. Ahmet SİPAHIOĞLU

ÜYE

Prof. M. İzzet SAĞLAM

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ / PROJE VERİ FORMU**

Tez / Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: USLU

Adı: Betül

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 1980 Sonrası Tipografik Tasarımlarda Deneysel Yaklaşımlar

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Experimental Approach in Typographic Design  
After 1980

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üni.

Enstitü: Güze Sanatlar

Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü :

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 123

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı : 83

Sanatta Yeterlilik:

Tez Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: H. Yakup

Soyadı: ÖZTUNA

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Deneysel

1- Experimental

2- Tipografi

2- Typography

3- Grafik Tasarım

3- Graphic Design

4- Modernizm

4- Poststructuralism

5- Postmodernizm

5- Deconstruction

Tarih: 03.07.2006

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

“1980 Sonrası Tipografik Tasarımda Deneysel Yaklaşımlar” isimli bu araştırma tezi üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, ikinci bölümdeki –tezin konusunun aktarıldığı bölüm– modernist sanat akımlarından etkilenen deneysel tasarımların, daha iyi kavranabilmesi ve bir zemine oturtulabilmesi amacıyla oluşturulmuştur.

İkinci bölümdeyse, deneysel tasarımlarda, 80 sonrası ürün verenler ve günümüz deneysel tipografisinde, gerek tarz, gerekse fikir bakımından tez konusuna yakın bulunan tasarımcılar ve tasarım guruplarının işleri ve bireysel tutumları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümdeyse, ikinci bölümde aktarılan tasarımcıların ve günümüzde ürün veren diğer deneysel tasarımcıların da katkıları, kuramsal ve görsel irdelemelerden sonra uygulama projesine aktarılmıştır.

Bu inceleme sonucunda, deneysel tipografinin, içinde var olduğu dönemin sorunlarını göstermede, birçok tasarımcının tercih ettiği bir yol olduğu görülmüştür. Araştırma tezinde, baştan sona, konuyla ilgili olan görsel örneklerle, tez, hem zenginleştirilmiş hem de netleştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, deneysel tipografinin, grafik eğitiminde çok önemli bir yeri olduğu ve bunun bir ders olarak Güzel Sanatlar Fakülte’lerinin, grafik bölümlerinde verilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur.

## **ABSTRACT**

This research thesis named “Experimental Approaches in Typographic Design After 1980” consists of three chapters. First chapter has been structured to provide a base for and help with the understanding of modernist art inspired designs, which are presented in the second chapter – the chapter which contains the main discussion of the thesis.

The second chapter is a discourse on the designers who worked on experimental designs after 1980 and the works and attitudes of design groups in contemporary experimental typography, whose styles and ideas found related to the subject of this thesis.

In the third chapter the contributions of the designers discoursed on in the second chapter and the contributions of other experimental designers have been applied to the implementation project after theoretical and visual studies.

As a result of this research, it is concluded that experimental typography is a method of choice for many designers to express the problems present in their own times. Throughout the research thesis, it’s been tried to be enriched and made clearer via using visual examples. Besides, it’s been emphasized that experimental typography has a very important part in graphic design education and that it should be made available as a course on its own at fine arts faculties’ graphic design departments.

## İÇİNDEKİLER

### 1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

YEMİN METNİ.....	iii
TUTANAK.....	iv
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	x
ÖNSÖZ.....	xiv
GİRİŞ.....	xv

### I. BÖLÜM : MODERN SANAT AKIMLARININ 1980 ÖNCESİ TİPOGRAFİK TASARIMA ETKİLERİ

A. Modernizm .....	1
B. Fütürizm (1909-1942) .....	3
a. Öncüler: Stephane Mallarme ve Guillame Apollinare.....	4
b. Filippo Tommaso Marinetti ve Fütürist Manifesto.....	5
c. Deneysel Modernist Kitaplar.....	8
C. Konstrüktivizm .....	11
D. Dadaizm .....	13
E. De Stijl .....	15
F. Bauhaus .....	17
a. Bauhaus Weimar Dönemi'nde Tipografi .....	18
b. Bauhaus Dessau Dönemi'nde Tipografi.....	19
G. Yeni Tipografi .....	20
H. Amerikada Modernizm .....	21
a. Tipografik Ekspresyonizm .....	24



İ. ‘İsviçre Tasarımı’/‘Uluslararası Tipografik Stil’ .....	26
J. Wolfgang Weingart.....	31

## II. BÖLÜM : MODERN SANAT AKIMLARININ 1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMA ETKİLERİ

A. Postmodernizm.....	35
a. April Greiman.....	37
b. Neville Brody ve Face dergisi.....	39
c. Emigre.....	42
B. Postmodernizmde Bireysel Tutumlar .....	44
a. Max Kisman Kes/Kopyala/Yapıştır .....	45
b. Katherine Zask Parçala-Böl ve Yeni Anlamlar Çıkar.....	51
c. Stefan Sagmeister Style=Fart.....	61
d. M/M Paris.....	79
a. No Ghost Just A Shell.....	84
b. Alphabet.....	88

## III. BÖLÜM : UYGULAMA PROJESİNE GENEL BİR YAKLAŞIM

SONUÇ .....	112
KAYNAKÇA.....	119
EK 1	

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Filippo Tommaso Marinetti, sayfa tasarımı, 1915.....	s.3
<b>Resim 2:</b> Ardengo Soffici, Typogramlar, sayfa tasarımı, 1914.....	s.3
<b>Resim 3:</b> Stephane Mallarme, sayfa tasarımı, 1897.....	s.4
<b>Resim 4:</b> Guillaume Apollinaire, Il Pleut(Yağmur), 1914.....	s.4
<b>Resim 5:</b> Filippo Marinetti, kapak tasarımı, 1914.....	s.7
<b>Resim 6:</b> Filippo Marinetti, ‘Tutsak Türk Balonu’, 1914.....	s.7
<b>Resim 7:</b> Filippo Marinetti, ‘Porole in Liberta’, 1932.....	s.9
<b>Resim 8:</b> Fortunato Depero, ‘Depero Futurista’, 1927.....	s.9
<b>Resim 9:</b> Ardengo Soffici, kapak tasarımı, 1915.....	s.10
<b>Resim 10:</b> Filippo Marinetti, ‘Les Mots en Liberte Futuristes’, 1919.....	s.10
<b>Resim 11:</b> El Lissitzky, kapak tasarımı, 1922.....	s.12
<b>Resim 12:</b> El Lissitzky, sayfa tasarımı, 1922.....	s.12
<b>Resim 13:</b> Marcel Janco, kapak tasarımı, 1918.....	s.13
<b>Resim 14:</b> Hugo Ball, Karawane (Kervanlar), 1920.....	s.14
<b>Resim 15:</b> Richard Hulsenbeck, En Avant Dada (Öncü Dada), 1920.....	s.14
<b>Resim 16:</b> Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar, kapak ve logo tasarımı, 1917..	s.15
<b>Resim 17:</b> Vilmos Huszar, baş sayfa tasarımı, 1918.....	s.15
<b>Resim 18:</b> Cesar Domela, il0, no 13, 1928.....	s.16
<b>Resim 19:</b> Oscar Schlemmer, Baubaus amblemi, 1922.....	s.17
<b>Resim 20:</b> Laszlo Moholy-Nagy, kapak tasarımı, 1923.....	s.17
<b>Resim 21:</b> Herbert Bayer, Afiş, 1926.....	s.18
<b>Resim 22:</b> Joost Schmidt, Afiş, 1923.....	s.18
<b>Resim 23:</b> Herbert Bayer, kapak tasarımı.....	s.20
<b>Resim 24:</b> Laszlo Moholy-Nagy, Kapak, 1927.....	s.22
<b>Resim 25:</b> Laszlo Moholy-Nagy, Kapak, 1929.....	s.22
<b>Resim 26:</b> Paul Rand, Kapak, 1968.....	s.23
<b>Resim 27:</b> Bradybury Thompson, sayfa tasarımı, 1952.....	s.23
<b>Resim 28:</b> Karl Gerstner, basın ilanı.....	s.23
<b>Resim 29:</b> Emil Ruder, Afiş, 1956.....	s.24
<b>Resim 30:</b> Armin Hofmann, Afiş, 1955.....	s.24

<b>Resim 31:</b> Seymour Chwast, kapak.....	s.25
<b>Resim 32:</b> Herb Lubalin, logo tasarımı, 1967.....	s.25
<b>Resim 33:</b> Max Bill, Afiş, 1936.....	s.27
<b>Resim 34:</b> Max Bill, Afiş, 1951.....	s.27
<b>Resim 35:</b> Armin Hofman, Afiş, 1963.....	s.28
<b>Resim 36:</b> Emil Duder, Afiş, 1954.....	s.29
<b>Resim 37:</b> Josef Müller-Brockmann.....	s.30
<b>Resim 38:</b> Josef Müller-Brockmann, Afiş, 1960.....	s.30
<b>Resim 39:</b> Wolfgana Weingart, Afiş, 1973.....	s.32
<b>Resim 40:</b> Wolfgana Weingart, Afiş, 1978/79.....	s.32
<b>Resim 41:</b> Wolfgana Weingart, Afiş, 1981.....	s.33
<b>Resim 42:</b> Wolfgana Weingart, Afiş, 1981.....	s.33
<b>Resim 43:</b> April Greiman, Afiş, 1983.....	s.38
<b>Resim 44:</b> April Greiman, Afiş, 1991.....	s.39
<b>Resim 45:</b> Neville, Brody, kapak tasarımı, 1986.....	s.40
<b>Resim 46:</b> Neville Brody, sayfa tasarımı.....	s.40
<b>Resim 47:</b> Neville Brody, Modern Jazz için başlık, 1986.....	s.41
<b>Resim 48:</b> Neville, Brody, ‘Style’ başlığının sayılara göre değişimi,1984.....	s.42
<b>Resim 49:</b> Neville Brody, ‘The Real Mackenzie’, 1985.....	s.42
<b>Resim 50:</b> Rudy Vanderlans, sayfa tasarımı, 1992.....	s.43
<b>Resim 51:</b> Rudy Vanderlans, sayfa tasarımı, 1991.....	s.43
<b>Resim 52:</b> Henri Matisse, Mavi Nü, 1952.....	s.46
<b>Resim 53:</b> Max Kisman, tanıtım kampanyası, 2000.....	s.47
<b>Resim 54:</b> Max Kisman, Afiş, 2003.....	s.48
<b>Resim 55:</b> Max Kisman, sayfa tasarımı, 2002.....	s.48
<b>Resim 56:</b> Max Kisman, Afiş, 2003.....	s.49
<b>Resim 57:</b> Max Kisman, Afiş, 2003.....	s.49
<b>Resim 58:</b> Max Kisman, Typecon2004 program kapağı, 2004.....	s.50
<b>Resim 59:</b> Max Kisman, AIGA için takvim kartı, 2004.....	s.50
<b>Resim 60:</b> Catherine Zask, Alfabetempo, 1994.....	s.53
<b>Resim 61:</b> Catherine Zask, Sutüdyo, 1994.....	s.54
<b>Resim 62:</b> Catherine Zask, Sutüdyo, 1994.....	s.54

<b>Resim 63:</b> Catherine Zask, kesilmiş R harfi, 1994.....	s.54
<b>Resim 64:</b> Catherine Zask, Alfabetempo, 1997.....	s.55
<b>Resim 65:</b> Catherine Zask, Alfabetempo, 2001.....	s.55
<b>Resim 66:</b> Catherine Zask, ‘Love’, 2002.....	s.56
<b>Resim 67:</b> Catherine Zask, Sutüdyo, 1994.....	s.56
<b>Resim 68:</b> Filippo Marinetti, kapak tasarımı, 1914.....	s.57
<b>Resim 69:</b> Catherine Zask, Afiş, 2001.....	s.58
<b>Resim 70:</b> Catherine Zask, Afiş, 2002.....	s.58
<b>Resim 71:</b> Catherine Zask, Afiş, 2003.....	s.58
<b>Resim 72:</b> Catherine Zask, Afiş, 2002.....	s.59
<b>Resim 73:</b> Catherine Zask, Afiş, 2001 .....	s.59
<b>Resim 74:</b> Catherine Zask, Afiş, 2002.....	s.59
<b>Resim 75:</b> Catherine Zask, Afiş, 2002.....	s.60
<b>Resim 76:</b> Catherine Zask, Afiş, 2003.....	s.60
<b>Resim 77:</b> Catherine Zask, Afiş, 2001.....	s.60
<b>Resim 78:</b> Stefan Sagmeister Inc. Tanıtım Kartı, 1993.....	s.63
<b>Resim 79:</b> Stefan Sagmeister, Afiş.....	s.63
<b>Resim 80:</b> Stefan Sagmeister, Afiş, 2003.....	s.65
<b>Resim 81:</b> Stefan Sagmeister, kitap tasarımı.....	s.66
<b>Resim 82:</b> Stefan Sagmeister, Afiş.....	s.67
<b>Resim 83:</b> Stefan Sagmeister, kitap tasarımı.....	s.68
<b>Resim 84:</b> Stefan Sagmeister, Afiş, 1997.....	s.70
<b>Resim 85:</b> Stefan Sagmeister, Afiş, 1996.....	s.71
<b>Resim 86:</b> Stefan Sagmeister, kavramsal tasarım , 2000.....	s.72
<b>Resim 87:</b> Stefan Sagmeister, kavramsal tasarım, 2000.....	s.73
<b>Resim 88:</b> Stefan Sagmeister, kavramsal tasarım, 2000.....	s.74
<b>Resim 89:</b> Stefan Sagmeister, kavramsal tasarım, 2000.....	s.75
<b>Resim 90:</b> Stefan Sagmeister, Afiş, 1999.....	s.76
<b>Resim 91:</b> Stefan Sagmeister, Afiş.....	s.78
<b>Resim 92:</b> Jamie Reid, kapak tasarımı, 1977.....	s.80
<b>Resim 93:</b> M/M Paris, giriş sekansı, 1999.....	s.81
<b>Resim 94:</b> M/M Paris, Afiş.....	s.83

<b>Resim 95:</b> M/M Paris, Afiş, 2002.....	s.84
<b>Resim 96:</b> M/M Paris, Afiş, 2002.....	s.85
<b>Resim 97:</b> M/M Paris, Afiş, 2002.....	s.86
<b>Resim 98:</b> M/M Paris, Afiş, 2002.....	s.87
<b>Resim 99:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.88
<b>Resim 100:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.89
<b>Resim 101:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.89
<b>Resim 102:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.89
<b>Resim 103:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.90
<b>Resim 104:</b> M/M Paris, Alphabet.....	s.90
<b>Resim 105:</b> Wolfgang Weingart, Kolaj, 1976.....	s.95
<b>Resim 106:</b> Fumio Tachibana, Sanat kitabından sayfalar, 1997.....	s.95
<b>Resim 107:</b> Peter Anderson, Bitkiler ve Çicekler, 2000-2001.....	s.97-98
<b>Resim 108:</b> Philippe Apeloig, Özgürlük, 2001.....	s.99
<b>Resim 109:</b> Catherine Zask, Yeni Yıl Kartı, 1997.....	s.100
<b>Resim 110:</b> Fumio Tachibana, Sanat kitabından sayfalar, 1992.....	s.102
<b>Resim 111:</b> Catherine Zask, Alfbetempo.....	s.103
<b>Resim 112:</b> Zuzana Licko, Hypnopaedia, 1997.....	s.105
<b>Resim 113:</b> Hjarta ve Smarta, duvar kağıdı tsarımı, 2001.....	s.106
<b>Resim 114:</b> Niklous Troxler, Afiş, 2001.....	s.107
<b>Resim 115:</b> Max Kisman, Network fontu.....	s.109
<b>Resim 116:</b> Max Kisman, Extended Maxmix fontu.....	s.109

## ÖNSÖZ

Günümüz tasarımcılarının, kendi bireysel tutumlarını özgür bir biçimde ifade etmeleri ve sosyal, çevresel olaylara tarafsız kalmayıp, bu bireysel deneysel tutumlarıyla bu sorunları görünür kılmaya çalışmaları, konusu “1980 Sonrası Tipografik Tasarımda Deneysel Yaklaşımlar” olan tez üzerinde durulmaya değer bulunmuştur. Tezin hazırlanmasında kaynakların çoğunun yabancı dilde olması, bazı zorluklar çıkarmışsa da araştırmacı arkadaşların da yardımlarıyla görselleri kuram alt bilgisiyle çözümlenmek araştırmanın zenginleştirilmesi konusunda katkıda bulunduğu kanısını taşımaktayım. Bu çalışmanın oluşturulmasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA’ya ve Dr. Ahmet ERİNAÇ’a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bu günlere ulaşmamda her zaman destek olan ve emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim aileme de şükranlarımı sunarım. Geçirdiğim şu zorlu günlerde, bana daima destek olmuş ve beni güldürebilmiş arkadaşım, Arş. Gör. Ceren Bulut’a sonsuz sevgilerimi sunarım. Lisans ve Yüksek Lisans eğitimimde, bana daima katkıları olan hocalarım; Prof. Dr. Ahmet SİPOHİOĞLU, Prof. Gören BULUT, Prof. Ulufer TEKER, Öğr. Gör. Cahit ONUR, Doç. Dr. Şefik GÜNGÖR, Gülsen GÖKSEL ve diğer çalışma arkadaşlarıma da minnettar olduğumu belirtmek isterim.

03 Temmuz 2006

Betül USLU

## 1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

### GİRİŞ

1900'lerden başlayan ve neredeyse 1970'lere dek süren modernizm hareketinin ana görüşü, "özgün", yalnızca modern-makine çağının ve dönemin görsel düşüncelerini vurgulamak için biçimlenmiş bir yaşam kurmaları gerekliliği üzerine temellendirilmiştir. "Art Nouveau bu görüşün ilk önemli atılımı sayılabilirse, Modern Sanat da onun zaferidir." (Tanyeli, 1988)

*"İki Dünya Savaşı arasındaki yıllar Avrupa'da sıra dışı değişimlerin yaşandığı, sanat ve kültür tarihi için radikal yaratıcılık yılları olmuştur. Makine çağının gelişimi toplu üretimi beraberinde getirmiş, bu üretimin hızla yayılmasıyla da bir tür yeni enternasyonalizm belirmiştir. Bu "hızlı" modernleşme dönemi güçlü etkisini grafik tasarımı ve fotomontaj alanında göstermektedir." (Arredamento, 2005/04)*

Araştırmanın konusu, '1980 Sonrası Tipografi'de Deneysel Yaklaşımlar' olduğundan ve Postmodern tasarım hareketinin 1980'lerde gücünü en iyi yansıttığı plastik sanatlar dalı, grafik sanatlardaki tipografi olmuştur. Çalışmada, Postmodernizm'i var eden Modernizm'in incelenmesi zorunlu görülmüştür. Bu nedenle birinci bölümde, Postmodernizm öncesi ele alınmıştır. Bu bölümde 1900'lerde başlayan Modernist olgunun sosyo-kültürel, siyasal ve sanat anlayışının gözden geçirilmesi gerekli görülmüştür.

Araştırma konusunun, özellikle 1980 sonrası deneysel tipografi olması, deneyselliğin Modernizm ile ortaya çıkması, 1980 sonrası iyice etkisini gösteren Postmodernist tipografik tasarımcıları içinden özellikle deneysel çalışan tasarımcıların ele alınması ikinci bölümde amaçlardan biri olmuştur. Max Kisman, Stefan Sagmeister, Catherine Zask, MM Paris ve Oded Ezer gibi sanatçılar seçilmesindeki en önemli etken, ürün vermede oluşturdukları özgün anlatım biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu bölümde deneysel çalışan bu sanatçılar,

tasarım anlayışları ve bu anlayışlarının kaynakları, örnekleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çünkü, deneysel tipografinin, bireyselliğin girift gizemindeki iletişim ağlarını görmek, araştırmanın ana amaçlarındandır. Bu çalışmanın diğer amaçlarından biri de, bireysel diye nitelenen tipografi tasarımcısının, kendisini sınırlayan ve işlenmesi gereken sosyo-kültürel sorunlara, yeni tasarımsal objelerle yaklaşımını da sağlamaktır.

*“Tasarım, tarafsız, değerlerden bağımsız bir süreç değildir.” diyor Amerikalı tasarım eğitmeni Katherine McCoy. (Dedi ki-02) “Uğruna problem çözme yeteneğimizi kullanabileceğimiz daha değerli amaçlar var. Eşi görülmemiş çevresel, sosyal ve kültürel sorunlar ilgimizi bekliyor.”(FTF/First Thing First-İlköce Öncelikler, 1999)*

Tezin üçüncü bölümünde, ikinci bölümde sunulan tasarımcıların deneysel yaklaşımları doğrultusunda, işlerini nasıl oluşturdukları, mantık ve malzemeyi kullanışları dikkate alınarak, bir üslup oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu üslup, yazınsal savunu yanında, uygulamalı bir şekilde sunulacaktır.

Üçüncü bölümdeki proje aktarımı, aşağıdaki bilgilerden yararlanarak gerçekleştirilebilecektir: Araştırmanın konusu tipografi, özellikle de deneysel tipografiyle sınırlı tutulmuş ancak; tipografinin, grafikteki diğer görsel öğelerden ayrı tutulamayacağı da göz önünde bulundurulmuştur. Tipografinin özellikle de deneysel kolunda Türkçe kaynak yetersizliği bu araştırmanın ivmesi olmuştur. Araştırmada sadece 1980 sonrası tipografiye değinilmemesi, 1980’deki oluşumları hazırlayan hareketlerden de, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel durumu ortaya konularak nedenleriyle söz edilmesi, zengin bir literatür oluşturmadaki hedefin önemini vurgular.

Genel olarak projenin amacındaki hedef, deneysel tipografinin nasıl başladığı, önderliğini hangi akımın ya da akımların yaptığını ve bunun günümüzdeki yansımalarını göstermektir. Bunun yanı sıra deneysel ürünler veren tasarımcıların işlerine genişçe yer verilerek bu alanda görsel bir kaynakça oluşturulması



amaçlanmaktadır. Ayrıca bu çalışmaların Postmodernizm'in öncesini sağlayan geçmiş sanat akımlarıyla ilişkilendirilecek olması, araştırmanın bir diğer önemini vurgular.

1980 sonrası grafik tasarımda gözlenen ve daha özgür deneylerin yapılabilmesine olanak sağlayan tipografinin, günümüzde nereye geldiğini incelemek, tipografinin çoğu zaman görselden daha kuvvetli olduğunu, aynı zamanda tipografiyle de görsel bir tat yakalanabileceğini gösterebilmek; çalışmanın genel problemini oluşturur. Deneysel tipografinin, aslında tasarımcının kendi doğrusunu gösterebilmek amacıyla deneyimlediği bir yol olduğunun amacı vurgulanmak istenmiştir. Deneysel tipografide yeni bir yol üretmek söz konusudur; ancak bu grafikte kesin formüller anlamına gelmemektedir. Yapılacak olandan başka bir alternatif her zaman bulunabilecektir.

1980 sonrası tipografik tasarımda deneysel yaklaşımların ana amacında var olan yeni alternatiflerin gelişim evreleri ve organik etkileşimlerini araştırmada gösterebilmek için; akımların sosyo-ekonomik ve estetik kaygılarına ciddi bir biçimde yaklaşmak zorunluluğu doğmuştur. Tipografinin alternatif gelişim akımlarının başında Fütürizmin geldiği bilinmektedir.

Kübizm'in kolaj tekniğini bulması 20. yüzyıldaki çağdaş grafik tasarımın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Gelişmiş kent ortamı Kübizmin kolaj estetiğini oluşturmasında etkili olmuştur. Kübizm karşıtı bir hareket olarak ortaya çıkan Fütürizm, tipografinin geliştirilmesi ve yenilenmesi amacıyla kurulmuştur. *"Fütürist hareket, benzetmeci, soyut ve ruhsaldır."* ( Özkan, 2001) Fütürizm, geleneğe, doğru dilbilgisi ve yazılıma karşı olarak ve harmoniyi dışlayarak, duygusal ve patlayıcı ürünler vermiş ve tipografik devrimi savunmuştur. *"Fütürizmle birlikte 'serbest tipografi' ve 'özgürlüğüne kavuşan sözcükler' adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur."* ( Bektaş, 1992)

Sanat karşıtı olarak doğan Dada, Kübizmin buluşu olan kolajın gelişmesini sağlamıştır. Dada, savaşı, toplumu, dini, önceki sanatları, yerleşik bütün değerleri

protesto etmek için gülünç ve şok edici taklitler kullanmıştır. Dada deneyimi, tipografi, kolaj, fotomontajla grafik iletişimini tamamen değiştirmiştir. Dada'nın yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan, geçerliliği kalmamış alışkanlıklara karşı savaşıması, uzlaşmaz tutumu, bugün de tasarımcılara örnek olmaktadır.

Kaynağını Kübizm ve Fütürizmden alan Konstrüktivizm ise, 20 yüzyıl grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde çok etkili olmuştur. Bu hareket içinde yer alan ve hareketin Batı Avrupa'ya taşınmasında önemi yadsınamayan El Lissitzky, karmaşık iletişim mesajları için, montaj ve fotomontaj tekniklerini kullanırken; bazen de basit tipografik ve geometrik elemanlarla çalışmalarını oluşturmuştur. Aynı dönemlerde Hollanda'da De Stijl grubu kurulmuştur. *“De Stijl sanatçıları, teknolojiyi, sosyal ve insani değerleri, görsel biçimle birleştirmek istiyorlardı.”* (Bektaş, 1992;68) Bu hareketle tipografide yuvarlak ve kavisli çizgiler terk edilmiş ve serifsiz karakterler kullanılmaya başlamıştır. Tipografik kompozisyonlar, asimetrik bir şekilde grid sistemi üzerinde oluşturulmaktaydı.

Bauhaus okulu, Almanya'nın savaşta yenilgiye uğramasından kaynaklanan ekonomik, politik ve kültürel alanda yaşadığı sıkıntılı ortamda yeni bir sosyal düzen arayışı içinde kurulmuştur. Bauhaus, bir çok sanat akımının temsilcilerini barındıracak olan bir zanaat-sanat iletişimi okulu olarak, sanat ve teknoloji birlikteliğini hedeflemiştir. *“Bauhaus güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, sanatı, tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı amaçlamıştır.”* (Bektaş, 1992;81) *“Bauhaus, De Stijl ve Konstrüktivizm büyük oranda etkisi altında kalmakla beraber, bu üslupları sadece kopya etmekle kalmamış, onların biçimsel ilkelerini kavrayarak, tasarım sorunlarına uygulanabilecek bir şekle dönüştürmüştür.”* (Bektaş, 1992;75) Bauhaus 'yeni' bir tipografi dili yaratmak istiyordu ve tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir. *“Bauhausla birlikte tasarım kavramsal içerik kazandı. Tasarım üzerine düşünülüp konuşulmaya başlandı.”* (Öztuna, Arredamento,2000/02)

II. Dünya Savaşı ardından modernist kültürü ve felsefeyi en iyi şekilde ileten ülkelerden biri de İsviçre'dir. *“Bu ülkede yaşayan sanatçıların tasarım ilkelerinin temelini, Rus konstrüktivistlerinin, De Stijl hareketinin ilkeleri ve Bauhaus'taki deneyimler oluşturmaktadır. Buna ek olarak, Jan Tschiohold'un Yeni Tipografiyle ilgili görüşleri, İsviçreli Tasarımcıların anlatım tarzlarının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.”* (H. Yakup Öztuna, 2002, Agora, sayı:24, sayfa:28) Savaş sonrasında 1960'ların sonlarına doğru ulusal sınırları eriten, dolayısıyla tasarımda ulusal özelliklerin ortadan kalkmasına yol açan, İsviçre'nin yalın geometrik biçimleriyle, Amerika'nın sınırsız anlayışının bir arada varıldığı uluslararası bir dönem başlamıştır. Bu tasarım anlayışı, “Uluslararası Tipografik Üslup” olarak adlandırılmıştır.

İsviçre tasarım anlayışının temel kavramlarına-‘Uluslararası Tipografik Stil’-meydan okuyan Wolfgang Weingart, ‘Yeni Dalga Tipografisini ilk olarak Basel Tasarım Okulu’nda başlatmıştır. Çalışmalarını tipografik / kolaj yönünde geliştiren Weingart, özellikle El Lissitzky ve Piet Zwart'ı örnek almıştır. *“20. yüzyılın başlarında Fütüristler ve Dadaistlerin tipografik tasarımda kullandıkları sürpriz öğe, patlayıcılık, enerji(coşkunluk), ‘Yeni Dalga Tipografisi’nde gözlenmektedir.”* (Öztuna, Agora, 2002) “Yeni Dalga Tipografisi” tasarımcıların fonksiyonel ve yansıtıcı görsel iletişim yaratmaları için bir estetik ortam sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı sonrasında sürekli gelişen teknoloji ve üretim hızının artmasıyla birlikte, Bauhaus ile başlamış olan tasarımın önemi, çoğalan endüstri ürünlerinin tasarlanmasında büyük rol oynar. Artan üretim hızıyla biriken ürünlerin tüketilebilmesi amacı, gümrük duvarlarının yavaş yavaş indirilmesine neden olmuştur. Gümrük duvarlarının hafifletilmesiyle birlikte insanlar arası iletişim artmıştır. Artan iletişim, sanatın, felsefenin ve özellikle 1900'lerde başlayan Modernitenin sorgulanmasına neden olmuştur. Plastik sanatçılar ve tasarımcılar kendilerini tam olarak bu sorgulamanın merkezinde bulmuşlardır.

*1950'lerde başlayıp 1960'lara kadar devam eden sürede, görsel oyunlarla yapılan düzenlemeler New York'lu grafik tasarımcıların figüratif*

*tipografiye ilgi duymalarına yol açmıştır. Bu eğilim birçok farklı biçime girerek, bazen harfleri nesnel biçimlere dönüştürürken, bazen de nesnelere harfsel biçimlere çevirmiştir. (Bektaş, 1992;151)*

Modernizmin sorgulanmasıyla birlikte sanatçılar, Modern Sanatın çizgisinden giderek uzaklaşan ve tarihe yönelen ürünler vermeye başlamışlardı. Bu yönelişi ilk olarak değerlendiren ve ele alan sanat tarihçisi Charles Jenks olmuştur ve bu harekete Postmodernizm adını vermiştir. ‘Yeni Dalga Tipografisi’ne öncülük eden Weingart’ın çalışmaları 1980’lerin tipografik üslubuna yükseliş kazandırması yönüyle Grafik Tasarımda Post-modern’in ortaya çıkmasında öncülük etmiştir. 1980’lerde başlayan ve Çağdaş Grafik tasarımının yapısını oluşturan Postmodernizm, Modernizm’in dışladığı sanat akımlarını kullanıyor olmasıyla dikkat çeker.

Punk, Yeni Dalga, Japon ve Basel Okulları yoluyla, tipografinin klasik formları güncelleştirilmiş geleneksel kılıflar içinde sunulmuştur. Fütürizm ve Dada’nın günümüze yansımaları olan Punk ile birlikte geleneklerin ve kurulu düzenin tüm kural ve yapıları eleştirilmiş ve yok edilmiştir. Punk hareketinin bu meydan okuyuşundan sonra kırılacak bir gelenek, kural kalmamıştır, her şey yıkılmıştır. Bununla birlikte de kimse yıkılan bu kuralların yerine bir şeyler inşa etmeye ve çözüm üretmeye çalışmamaktadır. *“Çözümün neye benzediğini bilmiyoruz- problemleri keşfedip baş ettikçe, yoklaya yoklaya çözüme doğru yaklaşıyoruz.”* Neville Brody (yazılar-sayı:9) Ancak tipografik deneysellerin sosyo-kültürel problemlere farklı yönlerden yaklaşarak değişik tasarım objeleri yaratmaları da olasıdır:

*“FTF 2000, tasarım enerjisinin amaçsız bir tüketimi fazlasıyla destekleyip, giderek daha karmaşık ve kırılgan bir hal alan günümüz dünyasını insanlara anlatmakta yetersiz kaldığını savunuyor... Piyasa ortamında yetişen tasarımcılara, tasarımın daha farklı amaç ve anlamları olabileceği ihtimali bile uzak geliyor.” (Poynor, Dedi ki-02)*

## I. BÖLÜM

### 1. MODERN SANAT AKIMLARININ 1980 ÖNCESİ TİPOGRAFİK TASARIMINA ETKİLERİ

Teknolojik dönüşümlerin bilgi üzerinde gözle görülebilir bir etkisi olmuştur. Makinelerin minyatürleştirilmesi ve pazarlanır hale gelmesi halen öğrenmenin nasıl elde edilebileceği, sınıflanacağı, uygulanıp genişletilebileceğine dair olan yolları değiştirmektedir. (Sarup, 1993) Endüstriyel devrimin, iletişimsel ihtiyaçlarına doğaçlama bir cevap olarak gelişen grafik tasarım, on dokuzuncu yy.ın sonunda ve yirminci yy.ın başlarında Kuzey Amerika ve Avrupa'daki büyüyen tüketici toplumlara, seri üretimin meyvelerini satmak için icat edilmiştir. Grafik tasarımın katılımcı anlamını, hızla gelişen çoğaltma teknolojileri, o dönemin geniş ekonomik, politik, teknolojik ve sosyal değişimleri içerisinde teşvik etmiştir. (Heller ve diğ., 2001)

#### A. MODERNİZM

1900'lerden başlayan ve neredeyse 1970'lere dek süren Modernizm hareketinin ana görüşü, "özgün", yalnızca modern makine çağının ve dönemin görsel düşüncelerini vurgulamak için biçimlenmiş bir yaşam kurmaları gerekliliği üzerine temellendirilmiştir. "*Art Nouveau bu görüşün ilk önemli atılımı sayılabilirse, Modern Sanat da onun zaferidir.*" (Tanyeli, Yazılar, 1988/6)

Modernizm, kasıtlı olarak Klasizme karşıt olarak gelişmiştir; deneyselliği ve yüzeydeki görünüşün altında yatan derin gerçeği bulma amacını vurgular. Modernizmin temel özelliklerini özetlemek gerekirse: estetik bir kendinden biliş ve tepkisellik; eşzamanlılık ve kurgu uğruna öyküsel yapının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz, açık uçlu ve muğlak doğasının araştırılması; ve Freud'çu bir 'ayrık' özneyi vurgulamak amacıyla bütünleşmiş bir kişilik görüşünün reddi. (Sarup, 1993)

Kesin deneyciliğe olan tüm kabulüne rağmen, Modernist eleştiri, ifadenin dogmacılığıyla meşgul idi: sözde tek yön trafiğin tam aksine, dışavurumcu sanatsal nesnelere, kendi bakış açısına göre tanımlama ve hatta biçimlendirme eğilimi göstermektedir. (Harrison, 1993) Modern sanatçılar, geçmişle tüm bağlarını koparmışlar ve her türlü kuralı reddetmişlerdir. Modernizm, kültürel olarak tarihteki en büyük geçmişi yadsıma hareketi olmuştur.

Modernist Tipografi, işlevsel ve çağdaş bir bakışa sahipti. Saf çizgilerini ve temiz beyaz alanlardan oluşan geniş alanlarını uygulamak, kesinlikle pragmatik bir davranıştı. (Poynor, 2006) Anlamın, görsel tipografik formlara iyice yerleşmesi, ancak 20. yy.ın başlarında olmuştur. Fütürizm, Dada, Konstruktivizm ve De Stijl'e bağlı erken modernizmin devrimci sanatçıları, ilgilerini metinsel ve görsel iletişime olduğu kadar, güzel sanatların daha gelenekçi alanlarına çevirmişler ve güzel sanatlar, uygulamalı sanatlar ve zanaatlar arasındaki gelenekçi ayrımları reddetmişlerdir. İşlevsel dışavurum, sanatın en büyük amaçlarından olan öz dışavurum gibi kabul edilmiş ve işlevsellik, sanatın düşmanı olarak görülmemiştir. Örnek olarak, Rus Konstruktivistleri Rus Devriminde toplumsal iletişimci olarak rollerine devam etseler de sanatçı kimliklerine sahip çıkmışlardır. Bauhaus sanatı, zanaatı ve tasarımı tutarlı bir felsefe ve bir kimlik anlayışıyla bir bütün haline getirmiştir. (Heller ve diğ., 2001)

*“İki Dünya Savaşı arasındaki yıllar Avrupa’da sıra dışı değişimlerin yaşandığı, sanat ve kültür tarihi için radikal yaratıcılık yılları olmuştur. Makine çağının gelişimi toplu üretimi beraberinde getirmiş, bu üretimin hızla yayılmasıyla da bir tür yeni enternasyonalizm belirlemiştir. Bu “hızlı” modernleşme dönemi güçlü etkisini grafik tasarımı ve fotomontaj alanında göstermektedir.” (Arredamento, 2005/04)*

## B. FÜTÜRİZM

20. yüzyıldaki çağdaş grafik tasarımın gelişmesine katkıda bulunan sanat hareketlerinden biri olan Kübizmin, kolaj tekniğini bulmasıdır. Kübizmin kolaj estetiğini oluşturmasında, gelişmiş olan kent ortamı etkili olmuştur. Kübizm karşıtı bir hareket olarak ortaya çıkan Fütürizm ise, tipografinin geliştirilmesinde de etkili olan bir akımdır. “Fütürist hareket, benzetmeci, soyut ve ruhsaldır.”(Özkan, 2001;56) Fütürizm, geleneğe, doğru dilbilgisi ve yazılıma karşı durarak harmoniyi dışlamış; duygusal ve içsellikten dışa patlayıcı ürünler vererek özellikle tipografik devrimi savunmuştur. (Resim 1 - 2) “Fütürizmle birlikte ‘serbest tipografi’ ve ‘özgürlüğüne kavuşan sözcükler’ adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur.”. (Dilek Bektaş, 1992;44) Fütürist Marinetti’nin teorileri, deneysel ve modernist kitap yapımıyla ilişkili herkes için bir başlangıç noktası olmuştur. (Scudiero, 2004) Fütürizmin şiddet yanlısı, makine çağı ve devrimci teknikleri ondan sonra gelen akımları –Dada, Konstürktivizm, De Stijli– etkilemiştir.



Resim 1: Filippo Marinetti, Le Mots en Liberte Futuriste'den bir sayfa, 1915  
Kaynak: Bektaş, 1992

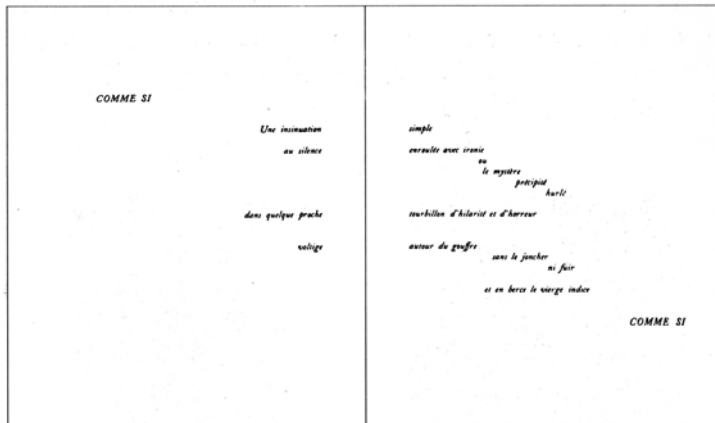


Resim 2: Ardengo Soffici, Typogramlar, 1915  
Kaynak: Bektaş, 1992

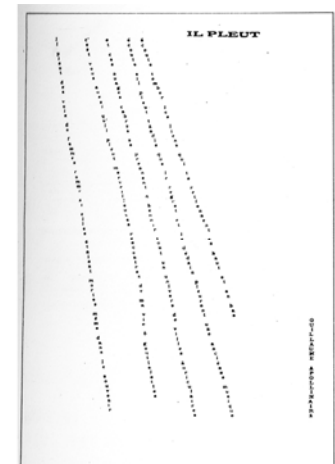
a. ÖNCÜLER: STEPHANE MALLARME ve GUILLAME APOLLINARE

*Görsel-Görünen Kelime*, dilbilimin manevileştirme yel değirmenlerine karşı hücumu geçtikten sonra, çok daha pratik bir konuya eğilmiştir: şiirlerin görsel metinlerine yönelik “yakın bakışlar” için modeller önermek bu akımın ana özelliklerindedir. Drucker, Stephane Mallarme'nin *Un Coup de des*'ini, modernist görsel şiirselliğin ikna edici çalışmalarına ait sözel ve figüratif-görsel elemanların karşılıklı iletişimine yönelik aydınlatıcı bir okuma-görme etkinliği olarak göstermiştir. İndirgeme karşıtı-yorumlayıcı tarzının hangi temel düşüncüyü savunduğunu Drucker şöyle anlatır:

*“Mallarme'nin figür hakkındaki kavramının kendisi öylesine soyuttur ki, figüratif sonuçlara ait materyalleri manipülasyonu ile gelişen girişimi bu mimiksel karşıtı düzeni arttırmaktadır. Çalışmanın yorumsal yaklaşıma böylesine dirençli olmasının sebebi de bir noktada budur. “Figürler” onları bir anlamda isimlendiren veya eskiz aşamasına indirgeyen bir eşitlikte okunmayı reddetmektedirler. Dokusal elemanlar görsel ve sözel ilişkilerinde anlamsal bağlantılar kurmaya zorlamaktadırlar, fakat bu ilişkiler başka bir figüratif formun izi ya da imajı olarak değil, kendi biçimlerinde işlemektedirler.”* (Drucker, 1994;55)



Resim 3: Stephane Mallarme, Un Coup de des'den çift sayfa tasarımı, 1897  
Kaynak: Hollis, 1994



Resim 4: Guillaume Apollinaire, Kaligramlar adlı şiir kitabından, Il Pleut (Yağmur), 1914  
Kaynak: Hollis, 1994



Mallarme *Un Coup de des*' (Resim 3) şiirinde, bir kitabın açık iki sayfasını tek bir yüzey olarak görebilmiştir. Bu şiirde okunuş ve önem sırasına göre farklı yazı karakterleri kullanmıştır ve beyaz olanlar sanki sessizliği simgelemektedir. Kelimelerin birbirinden uzakta ayrı ayrı ya da gruplar halinde kullanılması, onların yavaşça hareket ediyormuş gibi görünmelerini sağlamaktadır. Ancak bu öncü deneme geleneklerin her yerde kırılabilmesi için yeterli olamamış, sadece gözlerini biraz dahi olsa açmalarını sağlamıştır. (Hollis, 1994)

Guillaume Apollinaire'ın Calligrammes (Resim 4) adı verdiği kitabı, grafik tasarıma ilişkin yazılarını içermekteydi ve harf formları içindeki şiirler, pigtogramlar, figür ya da bir görsel tasarı olarak düzenlenmişlerdir. Apollinaire, bu şiirlerinde, basılı sayfanın sınırları belirlenmiş tipografisinin, (zamana-düzene eşzamanlılığın genel kavramını ortaya çıkararak) şiirin ve resmin potansiyel kaynaşmasını araştırmıştır. (Meggs, 1992)

Mallarme'nin insanların gözlerini biraz olsun açmasının ardından gelen Fütürizm, insanlar üzerinde şok etkisi yaratmıştır. Fütüristlerin savaşı, I. Dünya Savaşı'ndan önce tipografi üzerinde başlamıştır. Hareketin öncüsü ve kurucusu aynı zamanda 1909'da manifestosunu yazan Marinetti'dir. (Hollis, 1994)

## **b. FILIPPO TOMMASO MARINETTI ve FÜTÜRİST MANİFESTO**

Marinetti, Fütürizm'in Manifestosunda şunları belirtir:

*...Eski ve bilinen her şeyden tikslenme. Yeniye ve beklenilmeye duyulan aşk. Dingin ve hanım hanımcık yaşamdan tikslenme. Tehlike aşkı. Günlük kahramanlığa yatkınlık. Öte dünya duygusunun yok edilmesi. Bundan böyle, kendi hayatını yaşamak isteyen bireyin değerinin artması. İnsan isteklerinin ve hırslarının sınırsız olarak çoğalması ve gelişmesi. Erkek ile kadının ve haklarının arasında tastamam denebilecek bir eşitlik... İş yaşamında tutku, sanat ve idealizm. Yeni mali duyarlılık... Spor tutkusu, sanatı ve idealizmi. Rekor anlayışı ve aşkı... Yavaşlıktan kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya*

*çözümlemelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı... Zihnin bütün işlemlerinde derinlik ve özlülük aşkı...*

*...Bu kısa ve özlü söz söyleme gereksinimi, yalnızca bizi yöneten hız yasalarına değil, şair ile okur arasındaki çok eski bağıntılara da denk düşer. Bu bağıntılar, tek bir sözcükle, bir bakışla, ne düşündüklerini açıklayabilen iki eski arkadaşın dostluğuna çok benzer. Şair imgeleminin, özlü ve özgürlüğüne mutlak olarak kavuşmuş sözcükler aracılığıyla, birbirinden uzak şeyleri, kurallardan sıyrılarak nasıl ve niçin birbirine bitişirmesi gerektiğini de böylece açıklamış olur.*

*Kuraldan sıyrılmış imgelem deyince, sözdizimi kuralları ve noktalama diye bir şey söz konusu olmaksızın, birbiriyle ilişkisiz sözcüklerle dile getirilen imgelerin ve benzeşimlerin mutlak özgürlüğünü anlıyorum... Benzeşim, farklı ve karşıt gibi görünen birbirinden uzak şeyleri birbirine bağlayan sınırsız bir aşktır.*

*Biz bugün, lirik coşkunun, bizim icat ettiğimiz soluklar arıcılığıyla sözcükleri ortaya atmasından önce, bu sözcükleri söz dizimi düzeni uyarınca sıralamasını istemiyoruz. Ve böylece özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler'e ulaşıyoruz. Ayrıca, lirik coşkumuzun, keserek ya da uzatarak, merkezlerini ya da uçlarını pekiştirerek, seslilerin ve sessizlerin sayısını çoğaltarak ya da azaltarak, sözcükleri özgür bir biçimde çarpıtması ya da biçimlendirmesi gerekiyor. Böylece, dışavurumlu özgür dediğim yeni yazım'a ulaşmış oluyoruz. (Batur, 1997;75-81)*

Fütüristlerin politikayı ve endüstriyi karşı karşıya getiren enerjik kutlamalarını anlamak için, kişinin İtalyanca bilmesi şart değildi. Tipografi en sonunda sözselsel olduğu kadar, dışavurumcu bir görsel dil olmuştur. Bu devrimciler dili ve görseli yapılandıran yeni girişimleri keşfetmişlerdir. Bu çalışmalar klasik metin geleneğine karşı, radikal bir başkaldırı olmuştur. Kelimenin anlamını yorumlamak ve genişletmek için, yüksek görselliğe sahip şiirsellikleri, tipografik formlar ve kompozisyonlar oluşturarak kullanmışlardır. (Heler ve diğ, 2001)



Zang Tumb Tumb (Resim 5 - 6), Marinetti'nin fütürist-asker olarak gönüllü katıldığı (Tripoli) Trablusgarp Savaşı'nı kutlamak için yapılmış sözsöz bir resim özelliği taşımaktadır. Silah ve bomba patlamalarının edebi ve şiirsel izlenimleri burada, bazı el-tasarımlarının, çeşitli boylarının, farklı yazı karakterleriyle başarıya ulaşan, "özgürlüğe kavuşmuş sözcükler" olarak bilinen akımın kullanımıyla grafik olarak gösterilmiştir. Savaşın seslerini ve gürültülü çeşitliliğini betimlemek için yansıma seslerin geniş kullanımı yazının en belirgin özelliğini oluşturmaktadır. (Scudiero, 2004)

Fütürist Edebiyatın Manifestosunda, Marinetti Trablusgarp Savaşını övmek için yaptığı kitabı Zang Tumb Tumb'dan şöyle söz eder:

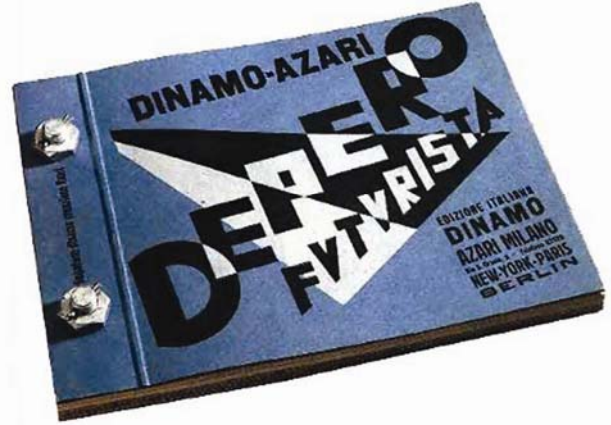
*"...Trablusgarp Savaşı adlı kitabımda, süngülerle diken diken olmuş bir speri, bir orkestraya; bir mitralyözü,bela getiren bir güzel kadına benzettiğimde, evrenin büyük bir bölümünü, Afrika savaşının kısa bir süresinin içine soktum. İmgeler, Voltaire'in sandığı gibi cimrilikle seçilecek ve toplanacak çiçekler değillerdir. İmgeler, şiirin kanının ta kendisidir. Şiir, yeni imgelerin kesintisiz bir dizisi olmak zorundadır; yoksa, kansızlık ve kloroz illetlerinden kurtulamaz. İmgeler, ne kadar geniş bağlantıları kapsarsa, şaşırtıcı güçlerini de o kadar uzun süre korurlar."* (Scudiero, 2004)

### **c. DENEYSEL MODERNİST KİTAPLAR**

Fütüristler için kitap yapımı, tasarlamaya başladıklarında kesin teorinin olay ve sonuçlarına bağlı olmaktı. Mekanik çağda seri üretimin bütün olanaklarının kullanımıyla, teknik ve kültürel baskının amblemleri gibi fonksiyonel olan Fütürist kitapları geleceğe rehberlik etmiştir. Böylece kitapların üretimi ve geniş dağıtımı, fütüristlerin işlerini yaymakta Fütürist felsefenin kendisi kadar hayati bir organ olmuştur.



Resim 7: Filippo Marinetti, 'Parole in Liberta',  
1932  
Kaynak: <http://colophon.com/gallery/futurism/>



Resim 8: Fortunato Depero, 'Depero Futurista',  
1927  
Kaynak: <http://colophon.com/gallery/futurism/>

Depero Futurista'nın, Fortuna Depero'su (Resim 8), yayıncısı Fedele Azari tarafından tasarlandığı üzere sayfaları bir orada tutan iki civatadan meydana gelen mekanik bir bağ bulundurması nedeniyle ilk zamanlar bir hayli dikkat çekmiştir. Bu kitap makine çağının bir manifestosu olarak düşünülmelidir. Bununla birlikte Depero'nun yenilikçi anlayışı sadece kapakla sınırlı tutulamamalıdır. İçindeki metin farklı harf yüzeylerinin (typefaces) kullanımını içeren zengin bir tipografik icatları göstermektedir. Bu kitap, mutlak olarak, baskı tarihindeki ilk nesne-kitap; başlı başına bir sanat eseri ve ayrıca avant-garde kitap yapımcılığının bir başyapıtı olmuştur.

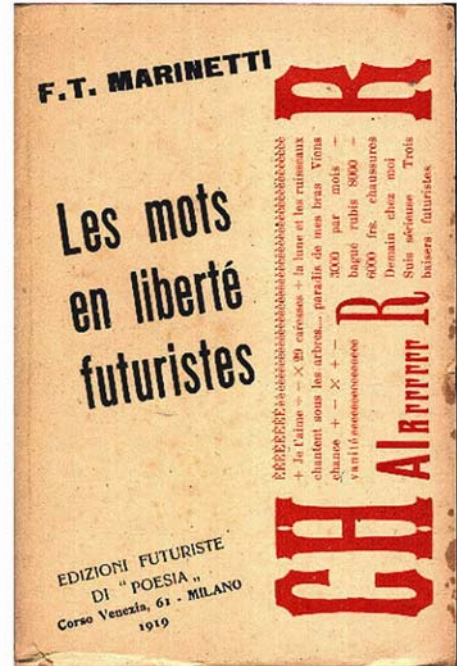
Hatta kitabın ciltleniş şekli, o dönem için ilham verici yeni bir buluş olmuştur. Farklı renklerde ve ağırlıkta basılmış kağıtlar, textin özgürlüğe kavuşmuş sözcükler stilinde olması heyecan verici tipografik bir deneyim olarak görülmektedir. Kitabı tutmak için yanlış yada doğru bir yol yoktur, layout düzenlemesi kitabı çevirerek okumayı gerektirmektedir. Depero'nun mekanik cildinin yapılmasından beş yıl sonra, 1932 'de Marinetti Parole in Liberta'yı: Olfattive, Tatili, Termishe (Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler: Kokusal, duyusal, termal) (Resim 7) kitabını ortaya koymuş ve bu mekanik kitapta sayfalar için metal levhalar kullanmıştır. (Osborn, Futurism)

Marinetti'nin, Parole in Liberta: Olfattive, Tatili, Termishe'si (Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler: Kokusal, duyuşal, termal) (Resim 7), Depero'nun iki geçici bağı belirttiğı duygusal mekanik kitabından beş yıl sonra yayınlanmıştır. Depero'nun kitabını geleneksel malzeme (kağıt) oluştururken, Marinetti'nin yeni kitabı tamamen metal levhalar üzerine çizilmiştir. Bu şekilde kitabın, makine çağının işaretlerine daha da yaklaşarak yok olmaz bir kitap olması hedeflenmiştir. (Scudiero, 2004)

Drucker'a göre; Fütüristlerin göze çarpan metinleri, okuyucu-sözcü-nesne-yazar telaffuzunda, okuyucuyu grafik tasarımın stratejilerinin saptırılmış değerlendirilmelerinin farklı seviyeleriyle saldırgan bir ilişkiye sokar (Resim 9-10). Tahmini okuyucunun böylesi açıkça mimlenmesi dili toplumsal bir alana iter. (Drucker, 1994;97)



Resim 9: Ardengo Soffici, 'BIF#ZF+18'  
Eşzamanlı ve Lirik Simyalar kapak, 1915  
Kaynak: <http://colophon.com/gallery/futurism/>



Resim 10: Filippo Marinetti, 'Les Mots en Liberte Futuristes', 1919  
Kaynak: <http://colophon.com/gallery/futurism/>

Fütürist Ardengo Soffici'nin, BIF#ZF+18 SIMULTANEITA e CHIMISMI LIRICI (Eşzamanlı ve Lirik Simyalar) (Resim 9) adlı kitabı, içinde birçok tipografik örnekleri, kalligramları ve "özgürlüğe kavuşmuş sözcükler" ile fütürist şiirin en mükemmel örneklerini barındırmaktadır. Yazarı tarafından çizilen kitap daha sonra

Dadaistler'in öncüsü olarak görülebilen tipografik bir kolajı belirtmesiyle de önem kazanmaktadır. (Scudiero, 2004)

*“Adının da tanımladığı gibi, bu eylemin özünü geleceğin farazi dünyasına yönelik bir özlem ve teknolojik gelişimin bitimsizliğine ilişkin bir inanç oluşturur. Fütüristler modern dünyanın getireceklerini olumlama ve geleceği idealize edip yüceltme konusunda diğer avangard eylemlere benzerler.”* (Kabala, Arredamento, 2001/01) Fütürizmin şiddet yanlısı, makine çağı ve devrimci teknikleri ondan sonra gelen akımları: Konstürktivizm, Dada, De Stijl'i etkilemiştir.

### C. KONSTRÜKTİVİZM

Kaynağını Kübizm ve Fütürizmden alan Konstürktivizm, 20 yüzyıl grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde uluslararası boyutlarda etkili olmuştur. Tasarım ve tipografide yapılan yeni üslup denemeleri aynı zamanda Çarlık Rusya'sının değerlerine karşı çıkışı sembolize etmiştir. Konstürktivist ideolojiyi formüle etme gereksinimini duyan ilk kişi Aleksei Gan olmuştur. Gan, sanattaki yeni eğilimin ideolojisini dile getirmeye çalıştığı 'Konstürktivizm' adlı kitabında, Konstürktivizm'in laboratuvar ortamından sıyrıldığını ve pratikteki uygulamaya yöneldiğini söylemiştir.

*“Gan, Konstürktivizm'in üç ana ilkesini, mimarlık, doku ve konstrüksiyon olarak belirlemiştir. Mimarlık, komünist ideolojinin görsel biçimle bütünleşmesini, doku, malzemelerin doğasını ve endüstriyel üretimde nasıl kullanıldıklarını, konstrüksiyon ise, yaratıcı süreci sembolize ederek, görsel örgütlenmenin kurallarını araştırmaktadır.* (Bektaş, 1992)

Gan'ın görsel örgütlenmeyi Konstürktivizmle aşırı bir biçimde vurgulamasının nedeni, Sovyetlerdeki yeni ideolojinin (Komünizmin) örgütlenmeye dayalı siyasal anlayışını desteklemek içindir. Hareketin ideolojisini en iyi biçimde kavramış olan –aldığı mimarlık eğitiminden kaynaklanarak– El Lissitzky, hareketin

Batı Avrupa'ya taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. El Lissitzky, karmaşık iletişim mesajları için, montaj ve fotomontaj tekniklerini kullanırken; bazen de basit tipografik ve geometrik elemanlarla çalışmalarını oluşturmuştur.



Resim 11: Mayakovski'nin "Dlia Golosa" (Ses İçin) adlı kitabının kapak tasarımı, 1922  
Kaynak: Arredamento, 2002/02



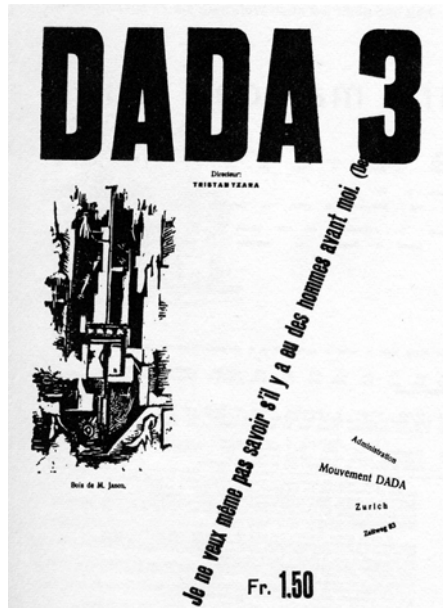
Resim 12: Mayakovski'nin "Dlia Golosa" (Ses İçin) adlı kitabının iç sayfalarından, 1922  
Kaynak: Arredamento, 2002/02



Lissitzky, Mayakovsky'nin 'For the Voice'(Ses İçin) (Resim 11) adlı şiir kitabında, tipografik tasarımda yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmış ve bir grafik tasarımcısı olarak, kitapta yer alan tüm elemanları görsel bir biçimde düzenleyerek (Resim 12), kitabı bir binaymışçasına yeniden inşa etmiştir. (Hollis, 1994) Mayakovski'nin şiirleri, Konstrüktivist anlayışın ritim, müzikalite, sözel ve sessel vurgularının, Komünizme metiyesi olduğu unutulmamalıdır.

#### D. DADAİZM

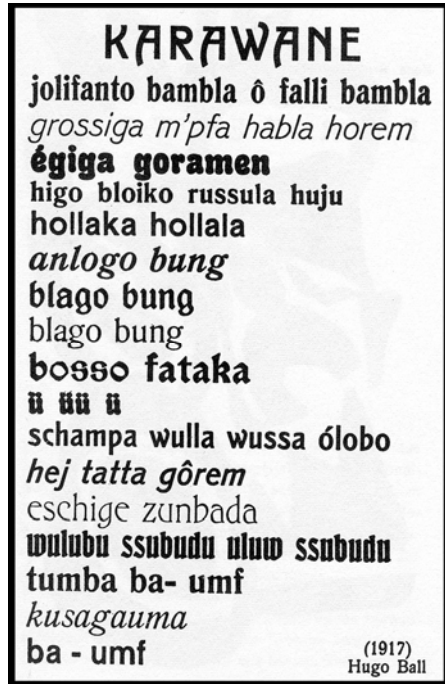
Dada, Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğmuştur. Dadaizm, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alaycı yaklaşımıyla, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmek için doğmuş bir sanat akımıdır. Akım, yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir. Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Dada'ya göre doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da, ortaya koydukları çalışmalarla fütürizmin görsel alfabetini zenginleştirmişlerdir.



Resim 13: Marcel Janco, dergi kapağı tasarımı, 1918  
Kaynak: Verkauf, diğ., 1965

Dadaizmin öncülerinden genç Macar şairi Tristan Tzara, 1917 yılında DADA dergisini (Resim 13) çıkarmasıyla birlikte Dada hareketi yayılmaya başlamıştır. Ancak akımın gerçek düşünürü, 1916'dan itibaren yazılarında, yeni dadacı doktrini daha önceki ya da çağdaş, başka avangard hareketlerden ayırttırmaya çalışan Hugo Ball olmuştur. Bu dergide Dadaizmin öncüleri Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenk (Resim 15) ve Tristan Tzara, ses şiiri, anlamdışılık şiiri ve şans şiiri adını verdikleri yeni şiir biçimlerini denemeye başlamışlardır. (Kısa Devre, 2001/02)

“Düzensizliği ve olasılığı dışa vurmak isteyen Dada sanatçıları, kompozisyona ait öğelerin devamsızlığını vurgulayan farklı şekillerin, ideogramların, ve kelimelerin rasgele yan yana konumu ürettiler.” (Öztuna, Ders Notları, 1999)



Resim 14: Hugo Ball, Karawane (Kervanlar), 1920  
Kaynak: Verkauf, diğ., 1965



Resim 15: Richard Hulsenk, En Avant Dada (Öncü Dada), 1920  
Kaynak: http Verkauf, diğ., 1965

Hugo Ball, görsel-işitsel şiirinde (Resim 14), sözcükleri içeriğinden arındırmış ve göze, kulağa hitap eden, anlam dışı bir nitelik kazandırmıştır. Dada deneyimi, tipografi, kolaj, fotomontajla grafik iletişimini tamamen değiştirmiştir.

Dada'nın yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan, geçerliliği kalmamış alışkanlıklara karşı savaşması, uzlaşmaz tutumu bugün de tasarımcılara örnek olmaktadır. (Bektaş, 1992)

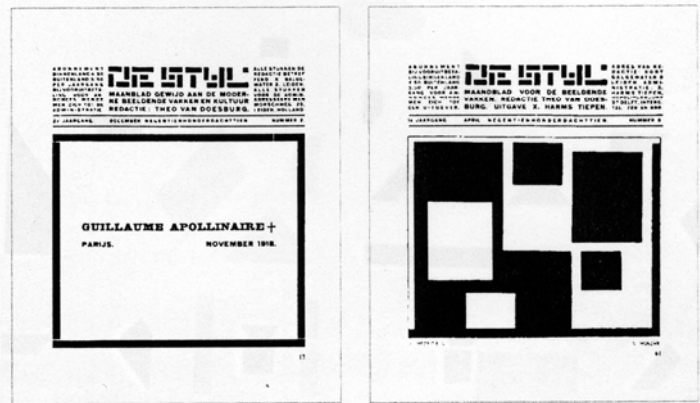
Ball, şöyle der: Dada, önemsiz bir sanat okulu değildir. Dada, gerileyen kültürel değerler, gelenekler ve boş teoriler için bir uyarı niteliği taşımaktadır. Dada, yanlış ahlakın açık infazıdır. (Typography-ex, 01)

## E. DE STIJL

Aynı dönemlerde Hollanda'da De Stijl grubu kurulmuştur. *“De Stijl sanatçıları, teknolojiyi, sosyal ve insani değerleri, görsel biçimle birleştirmek istiyorlardı.”* Bu akımın kuramcıları, Theo van Doesburg ve Piet Mondrian'dır. Bilimsel teoriler, üretim, mekanik ve modern şehrin ritimleri, De Stijl sanatçıları, görsel gerçekliği yöneten, fakat nesnelerin dış görünüşlerinin arkasına gizlenmiş olan evrensel kanunları bulmaya yöneltmiştir.

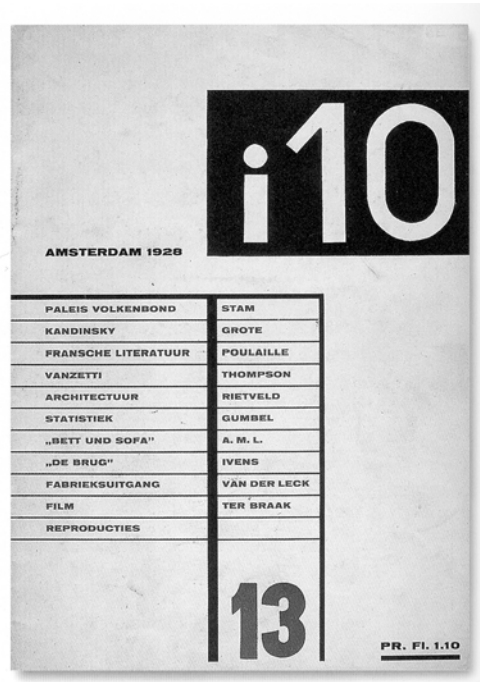


Resim 16: Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar, De Stijl dergisi için kapak ve logo tasarımı, 1917  
Kaynak: Typography-Ex.01, 2000



Resim 17: Vilmos Huszar, De Stijl dergisinin baş sayfa tasarımı, 1918  
Kaynak: Typography-Ex. 01, 2000

Bu hareketle Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar (16 - 17), tipografide, yuvarlak ve kavisli çizgileri terk etmişler, serifsiz ve dar dikdörtgen birimlerin bir araya getirilmesiyle oluşan karakterler kullanılmaya başlamışlardır. Kompozisyonlar asimetrik bir şekilde grid sistemi üzerinde oluşturulmaktaydı. De Stijl’de, metinler yatay ya da dikey olarak sayfanın köşelerinde yer alabilmekte ve bu da okuyucuyu yazıyı okuyabilmesi için sayfayı döndürmeye zorlamaktaydı.

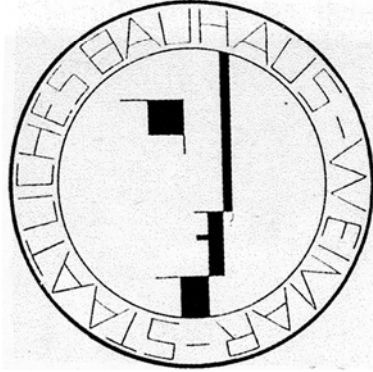


Resim 18: Cesar Domela, i10, no 13, 1928  
Kaynak: Heller, 2003

De Stijl’in geometrik duyarlılığının basılı sayfayı düzenlemek için kullanılmış olması, grafik tasarıma aktarılan yöntemlerinden en önemlisi olmuştur. Aynı dönem içerisinde çıkmış bir dergi olan ‘i 10’ (Resim 18), 1927 ve 1928 yılları arasında tam 22 sayı çıkmıştır. Derginin kapak tasarımını Cesar Domela yaparken, iç sayfa düzenini ise Laszlo Moholy-Nagy yapmıştır. ‘i 10’, De Stijl ilkelerinin tipografiye uygulanmasında önemli bir yere sahiptir ve De Stijl ve Bauhaus’un, sanatı gündelik yaşama katma ideallerinin sözcüsü olmuştur. (Heller, 2003)

## F. BAUHAUS

*“Bauhaus, De Stijl ve Konstruktivizm’in büyük oranda etkisi altında kalmakla beraber, bu üslupları sadece kopya etmekle kalmamış, onların biçimsel ilkelerini kavrayarak, tasarım sorunlarına uygulanabilecek bir şekle dönüştürmüştür.”* Bauhaus okulu Almanya’nın savaşta yenilgiye uğramasından kaynaklanan ekonomik, politik ve kültürel alanda yaşadığı sıkıntılı ortamda, yeni bir sosyal düzen arayışı içerisinde kurulmuştur. Bauhaus, birçok sanat akımının temsilcilerini barındıracak olan bir sanat okulu olarak, sanat ve teknoloji birlikteliğini hedeflemiştir. *“Bauhaus güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, sanatı, tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı amaçlamıştır.”* (Bektaş, 1992;69-81)



Resim 19: Oscar Schlemmer,  
Bauhaus amblemi, 1922  
Kaynak: Bektaş, 1992



Resim 20: Laszlo Moholy-Nagy, Bauhaus kitap kapağı  
tasarımı, 1923  
Kaynak: Gottschall, 1991

Bauhaus, heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanatlar ve el işçiliğini, yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek; her çeşit sanat yaratısının bir araya getirilerek bir bütün oluşturmasını ve bu yapı sanatının birbirlerinin ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda okul, atölyenin hizmetindedir ve

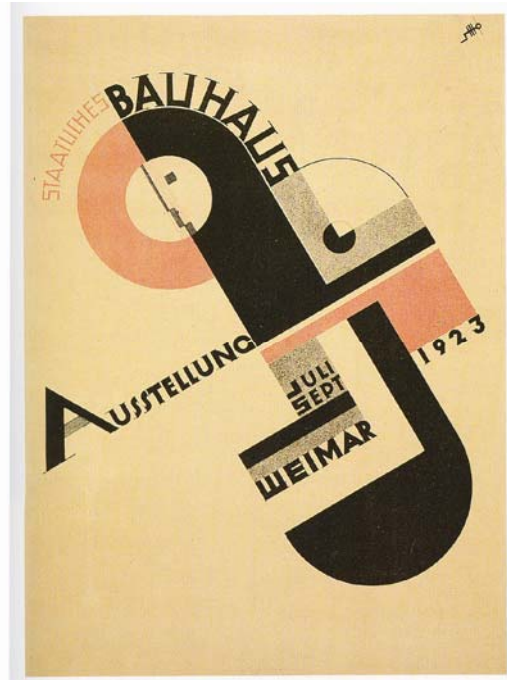
bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ve öğrencilerin yerini çıraklar, kalfalar, ustalar almıştır. Bauhaus'ta el becerisinden yola çıkılarak organik bir eğitim verilmektedir. Bu okulda, sıkı bir öğrenim süreci, bireyselliğin özgürlüğü, katı olan her şey yerine, yaratıcılığı tercih etme, her zaman ön planda tutulmaktadır. Bu doğrultuda Bauhaus, okulların atölyeler içinde erimesi gerektiğini öngörmektedir. (Batur, 1997;236-238)

### a. Bauhaus Weimar Dönemi'nde Tipografi

1921 yılında Lyonel Feininger'ın, "Yeni Avrupa Grafikleri" portfolyosunun başlık sayfası için tahta baskıyla kişisel tipografik bir üslup yaratmış olması, Bauhaus'un, Weimar döneminde, tipografi ve grafik tasarımın önemli oranda gelişmesini sağlamıştır. Bu grafik tasarımın, Bauhaus'un erken dönem dışavurumculuğunu yansıtmasıyla birlikte, Johannes Itten'in tipografik ve kaligrafik formları, dışavurumcu ve o dönem için kabul görmeyen bir şekilde kullanması; Friedl Dicker ve Peter Rohl gibi öğrencilerin yeteneklerini ortaya çıkarmada büyük rol oynamıştır.



Resim 21: Herbert Bayer, Afiş, 1926  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998



Resim 22: Joost Schmidt, Afiş, 1923  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

1923'te Itten, Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra, Moholy-Nagy (Resim 20), Bauhaus'a katılmış ve enerjisini bir yandan teoriye yoğunlaştırırken; diğer yandan da grafik tasarımın pratiğine vermiştir. Nagy'nin bu enerjisi, Herbert Bayer (Resim 21), Joost Schmidt (Resim 22) ve Josef Albers gibi öğrencileri cesaretlendirmiştir. Nagy, 'Yeni Tipografi' makalesinde iletişim ve teknolojik gelişmelerin önemini şöyle vurgulamıştır: *"Tipografi bir iletişim aracıdır. Onun en kuvvetli formu da iletişim olmalıdır. Vurgu net ve açık olmalıdır... Okunaklılık-iletişim bir önceki estetiklerle hiç bozulmamalıdır. Harfler önyargılı bir çerçeve içerisinde zorlanmamalıdır... Bizim tüm harf yüzeylerini, harf büyüklüklerini, geometrik formları, renkleri, v.s. kullanırız. Tipografik düzenlemenin esnekliği, değişkenliği ve tazeliğinin dışavurumun iç kanun ile ve optik etkiyle özgün olarak anlatıldığı tipografinin yeni bir dilini yaratmak istiyoruz."* (Öztuna, Arredamento, 2000/02)

#### **b. Bauhaus Dessau Dönemi'nde Tipografi**

1924 yılında bir takım politik anlaşmazlıklardan dolayı okul yöneticileri, ustaları-öğretmenler- okuldan istifa etmeleri ve ardından da öğrencilerin okulu terk etmelerinin bir sonucu olarak; Walter Gropius, 1925 yılında okulu Dessau'ya taşımıştır. Bu dönemde okulun kimliği tam bir olgunluğa erişmiş, okul, amaç edindiği hedef doğrultusunda büyük bir hızla ilerlemiştir. Bu ilerlemenin sonucu olarak geliştirilen prototipleri endüstriye satabilmek için Bauhaus Anonim Şirketi kurulmuştur. (Bektaş, 1992)



Resim 23: Herbert Bayer, Bauhaus dergisi 1. sayı kapak tasarımı  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Bauhaus okulu, 1926 yılında “Hochschule für Gestaltung” (Tasarım Yüksek Okulu) adını almış ve Bauhaus isimli dergilerini yayımlamaya başlamışlardır. Derginin kapağını (Resim 23) tasarlayan Herbert Bayer olmuştur. Bayer, yeni tipografik bir dil oluşturmaya çalışırken, tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiş ve açık, basit olarak yapılandırılmış formlara indirgenmiş ‘Universal’ adını verdiği evrensel bir font tasarlamıştır. Bununla birlikte Bayer, küçük ve büyük harfler arasındaki ayrımı yok etmeyi istemiş ve sonuç olarak büyük harf kullanmayı bırakmıştır. Bauhaus ‘yeni’ bir tipografi dili yaratmak istiyordu ve tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir. *“Bauhausla birlikte tasarım kavramsal içerik kazandı. Tasarım üzerine düşünülüp konuşulmaya başlandı.”* (Öztuna, Arredamento, 2000/02)

## G. YENİ TİPOGRAFİ

Yeni tipografinin önde gelen isimlerinden Jan Tschichold, Bauhaus ve Rus Konstrüktivistlerin görüşlerinden etkilenirken, Piet Zwart ise, Dada hareketinin devingen yapısıyla De Stijl’in işlevselliğini ve biçimselliğini birleştirmiş ve birbirine



zıt gibi duran bu hareketlerden bir sentez oluşturarak kendi üsluplarını geliştirmişlerdir.

Tschichold bir görüşmede, Yeni Tipografi'nin, 1920'lerdeki Alman(İsviçre) tipografisindeki anarşi ve karışıklığa karşı bir tepki olarak oluştuğunu söylemiştir. Tschichold'a göre tipografi, işlevsel olmalı ve iletişim kurabilmeliydi. Onun tasarımlarında, sözcüğün anlamına göre şekillenen asimetri önem kazanmaktadır. İşlerindeki asimetriyle oluşan ritim, içinde bulunulan makine çağını en iyi şekilde ifade etmektedir.

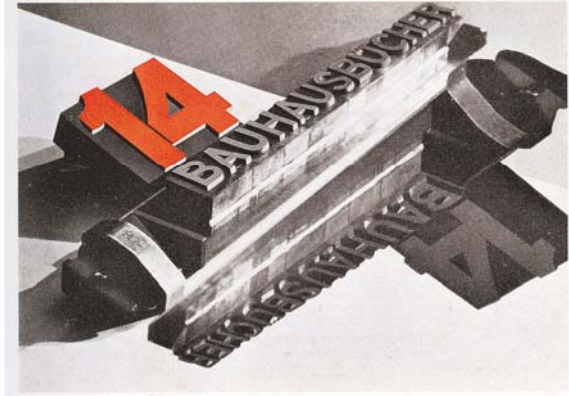
Çağdaşı Tschichold gibi Piet Zwart da, işlerinde asimetrik sayfa düzenini tercih etmiştir. Tipografinin iletişim işlevini yerine getirebiliyor olması Zwart'ın tasarımlarında ana amaçlardan biridir. Çünkü içinde bulunulan zaman makine çağıdır, makinede esas olansa harekettir. Buradan yola çıkarak, Zwart'ın ilham kaynaklarının, makine ve endüstriyel üretimin sistematik işleyiş ritmi olduğu ve burada da Fütürizmin etkisinden söz edilebilir. *“Harf karakterlerinin, metnin içeriğine ters düşmemesi gerektiğini, aksine onu görsel olarak da desteklenmesi gerektiğini savunan Zwart, bu düşüncesini, geleneksel tipografinin statik uyuma dayanan yapısını kırıp, ritmik-dinamik bir kompozisyon anlayışı geliştirerek tasarıma uyarlamıştır.”*(Bektaş, 1992)

## H. AMERİKADA MODERNİZM

*“1930'ların sonuna doğru Nazilerin estirdikleri terör sonucu, mesleki yaşamlarını Avrupa'da sürdürmelerine olanak kalmayarak ABD'ye yerleşen başlıca kültür adamları, yazar, sanatçı ve tasarımcılar, bazı ileri görüşlü Amerikalı sanatçılarla birlikte Amerika'da modern hareketin başlamasını sağlamışlardır. Bu isimler, Avrupa'nın modern tasarım diliyle, Amerikan niteliklerini birleştirerek, yirminci yüzyıldaki Amerikan Grafik tasarımının gelişmesinde başlıca rolü oynamışlardır”.* (Bektaş, 1992;107)



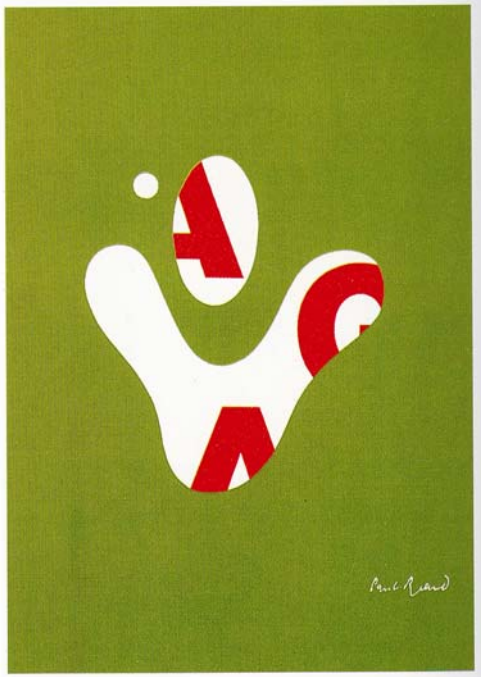
Resim 24: Laszlo Moholy-Nagy, Kapak, 1927  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998



Resim 25: Laszlo Moholy-Nagy, Kapak, 1929  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Birleşik Devletler, 1930’larda doruk noktasına ulaşan bir göç dalgasıyla ilk Avrupalı modernist göçmenleriyle yüzleşmişlerdir. Bu kişiler tasarımı, görme ve okumanın çok yönlü güçlü türevleriyle alakalı bir denge süreci olarak görüyorlardı ve yaratıcı sürece dair teori ve yöntemin olası rehber yönünü sezmekteydiler. Bunlar profesyonelizmin ilk temel tohumları olarak önem kazanmaktadır. Aralarında Bayer, Sutnar, Burtin, Moholy-Nagy (Resim 24- 25) ve Matter’in de olduğu bu tasarımcılar, beraberlerinde Modernizmin belirsizlik ve tarafsızlık olmak üzere ikili yollarını da geliştirmişlerdir. Ortak ilgileri, güzel sanatların, literatürün ve psikolojinin yeni çalışmalarında belirsizlik ve bilinçsizliği görmektir. (Heler ve diğ, 2001)

Tasarımcılardan çoğu, görüşlerinin kuram ve süreçlerine dair cömertçe yazıyorlardı ve bu yenilikçi sanatçıların çabaları, birçok savaş sonrası tarzın doğumuna yol açmıştır. (Heler ve diğ., Yazılar, 1988) Yorumu açık tipografi ve asimetrik kompozisyonlar, geleneğin artan bir hızla yok olduğu yeni dünyaya daha uygun tasarımlar olarak görünmekte ve algılanmaktadır. Sürrealizm, kelimenin gücünün ardındaki kavramsal iletişiminin sembolik formlarını arz etmekteydi. (Heler ve diğ, 2001)

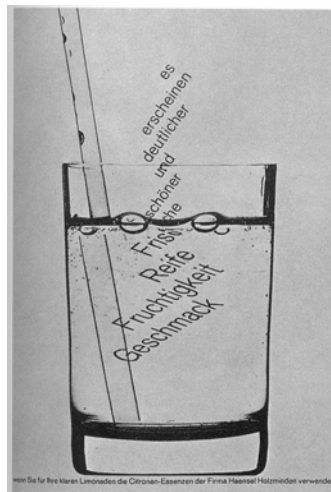


Resim 26: Paul Rand, Kapak, 1968  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

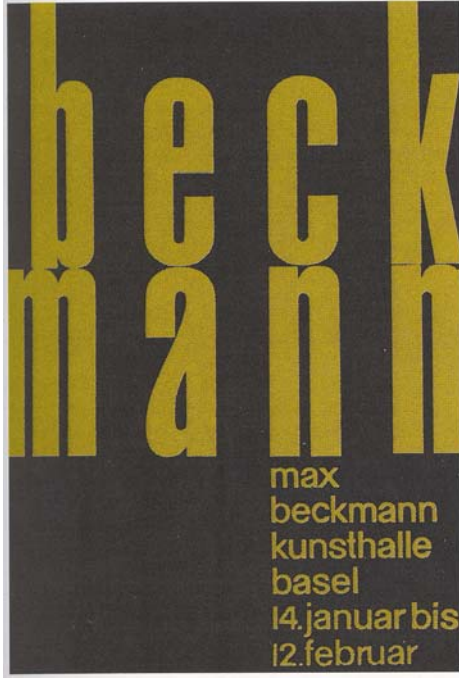


Resim 27: Bradbury Thompson,  
sayfa tasarımı, 1952  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Modernist göçmenler, Paul Rand (Resim 26) ve Bradbury Thompson (Resim 27) gibi bir dizi Amerikalı genç tasarımcı üzerinde olağanüstü bir etki oluşturmuşlardır. Bu gençler, kompozisyon, fotoğraf ve metin/imağ ilişkisi üzerinde yeni yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Keşiflerinin çoğu, tasarım çözümlerini kavramsallaştıran “big idea”nın (problem çözme yöntemi) temelini oluşturmuş ve bu yöntem, sezginin ani ortaya çıkışını ve bağımsız tasarımcının yaratıcılığını taçlandırmıştır. Heler ve diğ, 2001)



Resim 28: Karl Gerstner, basın ilanı  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998



Resim 29: Emil Ruder, Afiş, 1956  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

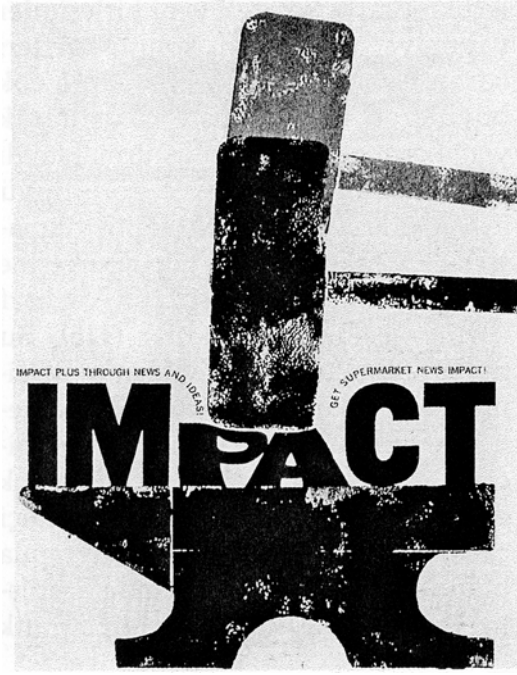


Resim 30: Armin Hofmann, Afiş, 1955  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Bu olabildiğine başarılı reklamcılık formu, Amerikan görsel iletişimini ele geçirmeye başladığında; İsviçre tasarımının düşünce ve formlarının ilk dalgası, Amerikan sahnesinde boy göstermiştir. İlk kez 1960'ların başında, bazı tasarım dergileri ve kitaplarınca – Müler-Brockmann, Karl Gerstner (Resim 28), Armin Hofmann (Resim 30) ve Emil Ruder'e (Resim 29) ait “İnciller” ve Graphis – ulaşan bu fikirler, Amerikalı birkaç genç tasarımcı tarafından benimsenmişlerdir. (Heler ve diğ, 2001)

#### a. TİPOGRAFİK EKSPRESYONİZM (FİGÜRATİF TİPOGRAFI)

*1950'lerde başlayıp 1960'lara kadar devam eden sürede, görsel oyunlarla yapılan düzenlemeler New York'lu grafik tasarımcıların figüratif tipografiye ilgi duymalarına yol açmıştır. Bu eğilim birçok farklı biçime girerek, bazen harfleri nesnel biçimlere dönüştürürken, bazen de nesnelere harfsel biçimlere çevirmiştir. (Bektaş, 1992;151)*



Resim 31: Seymour Chwast, kapak  
Kaynak: Bektaş, 1992

Figüratif tipografi kullanımı konusunda diğer bir yaklaşım da, sözcüğün anlamına sadık kalınarak yeni bir tipografik estetikle ifade edilmesidir. Seymour Chwast'ın IMPACT (Resim 31) isimli broşür kapağı çalışması, bu tarzın tipik örneklerinden biridir. Bu tür düzenlemelerde tipografi, kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak hatta titretilerek, kavram ifade etmek veya şaşırtıcı bir etki uyandırmak için kullanılmıştır. 1950'lerde üstün grafik yeteneği ile dikkatleri çekmeye başlayan Lubalin'in çalışmalarında, Amerikan grafik tasarımının iki esaslı unsuru, Doyle Dane Bernbach'ın görsel-sözel kavramları ile figüratif ve daha yapısal bir tipografi eğilimi birleşmiştir. (Bektaş, 1992;151)



Resim 32: Herb Lubalin, Mother & Child (Anne ve Çocuk) logo tasarımı, 1967  
Kaynak: Bektaş, 1992

*Lubalin, tipografiyi kuralına göre kullanmaktan vazgeçerek, alfabetik karakterleri iki açıdan ele almıştır: a) görsel biçim, b) mesaj iletme unsuru olarak. Foto dizgi yaygınlık kazanmadan önce, metal dizginin sınırlı olanaklarıyla bir yere varılamayacağını anlayan Lubalin, basılmış prova dizgileri kretuarla keserek yeni bireşimler yapmaya başladıktan sonra, harfleri bazen birbirine bağlayarak bazen çok büyüterek veya üst üste çakıştırarak yeni kompozisyonlar oluşturmaktaydı. Lubalin'in, yazı ve görüntüyü ayrı ayrı kullanma geleneğini yıkmasıyla, sözcük ve harfler görüntü yerine geçmeye başladılar. Bu tipografik oyunlar, okuyucunun ilgisini çekerek, ondan da katılım beklemekteydi. Lubalin, tasarımı görsel biçime bir kavram veya mesaj yüklemek üzere kullanmıştır. En yenilikçi çalışmalarında, görsel biçim kavramla bütünleşerek birbirinin içinde erimiştir. Bu yönüme, kısa görsel tipografik şiir anlamına gelen 'tipogram' adı verilmiştir. Lubalin, tipografiyi konuşurarak, esprili ve güçlü mesaj iletme yeteneği ile, "Families" ve "Mother & Child"(Resim 32) gibi sözcüklerle yaptığı gibi, sözcüğün anlamını ideografik (bir fikir veya kavramı temsil eden işaret) tipogramlara dönüştürmüştür. (Bektaş, 1992;152-153)*

## **İ. 'İSVİÇRE TASARIMI'/ 'ULUSLARARASI TİPOGRAFİK STİL'**

İsviçre'de, 1950'lerde, 'İsviçre Tasarımı' veya daha doğru bir deyişle 'Uluslararası Tipografik Stil' adı verilen yeni bir tasarım stili doğmuştur. Bu grafik tasarım hareketi, dünya çapında benimsendiği gibi; grafik tasarıma yaklaşımıyla, yirmi yıldan uzun bir süre başlıca tasarım stili olarak kabul edilmiştir. Siyah-beyaz tipografik elemanlara olan sıkı bağlılığı dikkat çekmiştir. (Swiss-Posters)

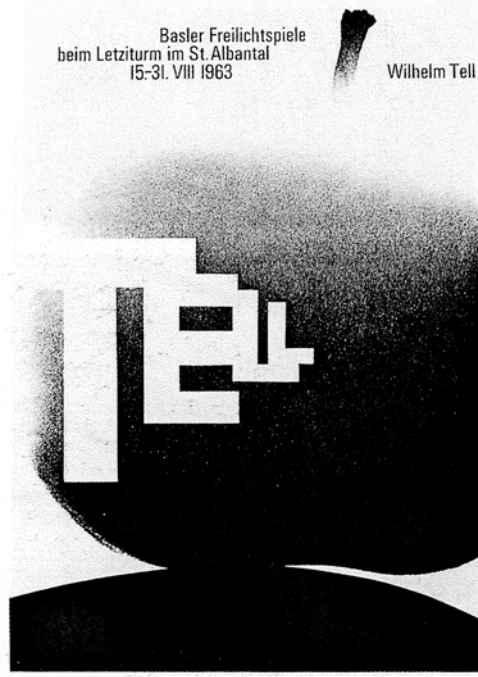


Resim 33: Max Bill, Afiş, 1936  
Kaynak: Bektaş, 1992



Resim 34: Max Bill, Afiş, 1951  
Kaynak: Bektaş, 1992

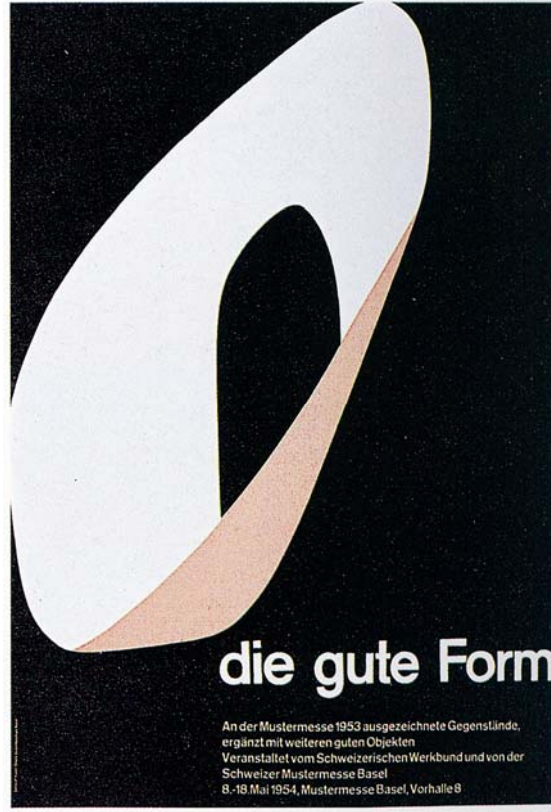
Uluslararası Tipografik Stil'in görsel özellikleri, matematiksel olarak çizilmiş bir kanava (grid) üzerinde (Resim 34), asimetrik olarak düzenlenen tasarım elemanlarıyla elde edilen görsel bir bütünlük; serifsiz harf karakterlerinin kullanılması (1957'den itibaren özellikle 'Helvetica' harf tipi) (Resim 33); yazıları sağdan serbest, soldan blok olarak yerleştirilmesi; metin ve fotoğrafların, ticari reklamlarda kullanılan alışılmış aşırı propaganda ve abartmanın yerine, tarafsız ve net bir mesaj iletmesi, şeklinde özetlenebilir. (Bektaş, 1992;123)



Resim 35: Armin Hofman, Afiş, 1963  
Kaynak: Bektaş, 1992

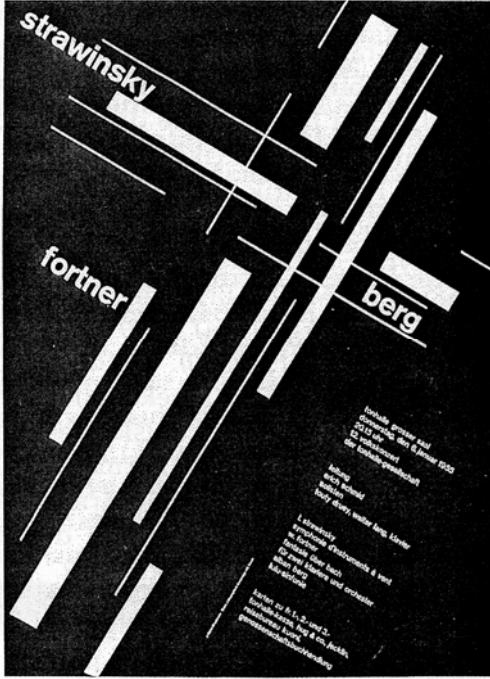
İsviçre Modernizmi, betimsel fotoğrafçılığa ve Minimalist tipografiye bel bağlama eğiliminde olsa da, “big idea” (fikre dayalı tasarım) daha çok imajlara bağlı (Resim 35), uygulamalı illüstrasyon ve sembolik fotoğrafçılıktan yanaydı. İsviçre grafik tarzı, grafik tasarımın, sözdizimsel gramerini yapılandırılmış kalıplarla ve tipografik bağlantılarla belirtmeyi yeğlemektedir. Modernizmin bu formu, görsel vurgulu tipografi ve sürreal imajlar ile bazı erken Modernizm keşiflerini uygulamayı unutmuş görünmektedir. Genel olarak, klasik İsviçre Modernizminin tipografisi, okunmak için yapılıyordu ve görsel yanı daha geleneksel bir düzeyi korumaktadır. (Heler ve diğ, 2001)





Resim 36: Emil Duder, Afiş, 1954  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

İsviçre tasarımındaki gelişmeler, daha sonra Zürih ve Basle kentinde devam etmiştir. **Emil Ruder** (1874-1970), öğrencilerine hep, biçim ile işlev arasında doğru bir denge kurmalarını, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitirmiş olacağını, söylemiştir. Açıklık ve okunaklılık, üzerinde durduğu en önemli noktalar olmuştur. Ruder, tasarımın bütününde, sistematik bir yapı kurmayı savunan bir tasarımcı olarak heterojen, karmaşık bir kanava strüktürü içerisinde bulunan, tipografi, fotoğraf, illüstrasyon, diagram ve grafikleri, homojen, uyumlu bir şekilde yerleştirirken, tasarımda çeşitlilik yaratmaya özen göstermiş, tipografi ile görüntüyü bir bütün olarak kompoze etmeye (Resim 35) dikkat etmiştir. (Bektaş, 1992)



Resim 37: Josef Müller-Brockmann,  
Afiş, 1954  
Kaynak: Bektaş, 1992



Resim 38: Josef Müller-Brockmann,  
Afiş, 1960  
Kaynak: Bektaş, 1992

İsviçre Modernizmi, baskın olarak, Bauhaus'un erken modernist fikirlerini uygulayan Zürich'ten gelme Müller-Brockmann (Resim 36 - 37) ve Gertsner gibi İsviçreli tasarımcılarla tanımlanmaktadır. Basle'deki sanat okuluna ait çalışmalar, "işlevsel olamayan" bir çok tasarım formu eklenince, çok daha deneysel ve karmaşıklaşmıştır. Öğrencileri ve yeteneklileri, zaman ve deneysellik gibi lüklere sahip olduğu bir okuldan gelince; bir çok kural yıkılıyordu ve zaman, daha çok karmaşıklık, estetik inceliğin bir üst düzeyine ait duyarlığa ulaşmak için kullanılıyordu. (Heller ve diğ., 2001)

II. Dünya Savaşı sonrasında sürekli gelişen teknoloji ve üretim hızının artmasıyla birlikte, Bauhaus ile başlamış olan tasarımın önemi, çoğalan endüstri ürünlerinin tasarlanmasında büyük rol oynar. Artan üretim hızıyla biriken ürünlerin tüketilebilmesi amacı, gümrük duvarlarının yavaş yavaş indirilmesine neden olmuştur. Gümrük duvarlarının hafifletilmesiyle birlikte insanlar arası iletişim artmıştır. Artan iletişim, sanatın, felsefenin ve özellikle 1900'lerde başlayan modernitenin sorgulanmasına neden olmuştur. Plastik sanatçılar ve tasarımcılar, kendilerini tam olarak bu sorgulamanın merkezinde bulmuşlardır.

Uluslararası Tipografik Tarz, 1970'lerde ve 1980'lerin sonunda gücünü kaybetmeye başlamış ve birçok kişi onu soğuk, resmi ve dogmatik olmakla suçlamıştır. Basle'den genç bir öğretmen olan Wolfgang Weingart, günümüzde Postmodern tasarım olarak bilinen, baskın grafik tarzını, kapıdan içeri alan kavramsal isyanı başlatan kişi olmuştur. (Swiss-poster)

## **J. WOLFGANG WEINGART**

Sıra dışı bir düşünür, tasarımcı ve postmodernizmin öncülerinden olan Wolfgang Weingart (d. 1941) daha önce öğrenim görmüş olduğu Basle'deki Sanat Okulunda çalışmaya başlamış ve daha sonra da Emil Ruder ve Armin Hofmann ile dersler vermiştir. 1960'ların sonunda Weingart, önceleri İsviçre Tipografisinin karakterini oluşturan ve yeniden yapılandırılmış sözsel/görsel uyumların baz aldığı alternatif modellerin önünü açan kesin geometriler ve akılsal prensiplerle sonuçlanan bir dizi tipografik denemeler yapmıştır. Bu sıra dışı derslerde göze çarpan, ancak aslen 1972-73 yılları arasında Amerikan Tasarım Okulları arasında bir turda ortaya koyulan bu fikirler, İsviçre Okulunun öğretilerini çoktan oturttuğu temel teorik varsayımları sorgulama anlamında oldukça önemli olmuştur. Daha az tahmin edilebilir kişisel özellikler –diyagonal yerleştirmeler, gelişigüzel harf boşlukları– kullanan Weingart, hem kendi çalışmalarında, hem de öğretim programında bir dizi sözdizimsel, anlamsal ve pragmatik çalışmalar geliştirmiştir ki, bunlar daha sonraları 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında Amerika'da Yeni Dalga olarak adlandırılacak bir akımın önünü açmıştır. (Bierut ve diğ., 1999)



Resim 39: Wolfgang Weingart,  
Afiş, 1973  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998



Resim 40: Wolfgang Weingart,  
Afiş, 1978/79  
Kaynak: Charlotte ve diğ., 2001

Wolfgang Weingart, selefi Emil Ruder'in Minimalizmine karşı gelmiş ve 1960'ların sonunda öğrencileriyle birlikte, erken Modernistlerin konstrüktivist deneyselciliklerini, akılsallık sınırlarına kadar iten bir dizi çalışma başlatmıştır. Daha önceki "İsviçre" bakış açısına göre yapı ve kompozisyon anlayışını genişleterek; deneysel kompozisyonlar içerisinde, artan karmaşıklıkta kalıpları (Resim 40) ve tipografiyi deneysellemiş (Resim 39), ressamlığa yakın bir tat elde etmiştir. Tipografik oyunlar, genel olarak tipografinin grameriyle ilgiliydi, anlamsal vurgular göz ardı edilmişti. Bu olabildiğine biçimsel çalışma, henüz yeterince kavramsal değildi ve final analizlerde yalnızca dekoratif yönden eleştirildi. Bir eleştirmene göre, bu hareket Barok, Mannerist, hatta gözden düşme Modernizm olarak adlandırılabilir. (Heller ve diğ, 2001)

Weingart, düzenleyici ilke olarak daha önce kullanılan dik açıyı reddederek; görsel efektlerin zenginliği aracılığıyla coşkulu ve sezgisel bir tasarım tarzına doğru yönelmiştir. Wolfgang Weingart'ın tasarım anlayışında ideolojiler ve katı kurallar, onun coşkulu ve sezgisel tasarım anlayışıyla çökmeye başlamıştır. Bir sayfanın yoğunluk derecesini nasıl arttırabileceği konusuna yönelen Weingart, tasarımlarında

denenmemişi araştırmış ve Akademik üslup içerisinde İsviçreli tasarımcıların buluşlarını, katılaştıran yüzey görünüşlerini, katı kurallar üzerine temellendirilen tasarım anlayışını, ve tipografinin düzenini kabul etmemiştir. (Meggs, 1983)

1980'lerin sonlarında Basel'de Weingart, geniş harf boşlukları (espasları) ve harf ağırlıklarını bir arada kullanarak serbest-form tipografisini yaratmıştır. Bu serbest-form tipografik anlayışıyla geleneksel İsviçre Üslubunun kurallarını bozmaya çalışmıştır. Saf tipografik tasarımdan uzaklaşan Weingart, daha sonra tasarımlarında kolaj tekniğini bir araç olarak benimser. Karmaşık görsel bilgiyi üst üste bindirme, imgelerle dokuların yan yana getirilmesi, resimsel imgelerle tipografinin birleştirilmesi, film pozitifleri olarak fotoğraflanan harf ve imajların katmanlar halinde yayılımı (Resim 42), Weingart'ın çalışmalarının öğelerini oluşturur.



Resim 41: Wolfgana Weingart,  
Afiş, 1981  
Kaynak: Charlotte ve diğ., 2001



Resim 42: Wolfgana Weingart,  
Afiş, 1981  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

1960'ların ortasında Basle okulunun yeteneklileri ve mezunlarının Birleşik Devletlere gelmeye başlamasıyla ortaya çıkan bu etki, ancak 1970'lerin başında, genç Amerikan grafik tasarımcıları yüksek eğitim yapmak için "bilinçli olarak" Basle'e göç etmeye başladıklarında anlaşılabilmiştir. 1970'lerin ortasından itibaren

bu karmaşıklığın bir kısmı basit Amerikan “İsviçre” grafik tasarımının kalıpları ve kuralları ve harf boylarında eğlenceli değişiklikleri, vurguları ve görünüş biçimleriyle aslen resmi olan gündemi süslemeye başlamıştır. (Heller ve diğ., 2001)

*“Erken Modernizm, adının çağrıştırdığının aksine, Modernitenin getirdikleriyle çok sorunlu bir ilişki yaşamıştı. Hatta, Modernite Marx’ın ünlü deyişiyle “katı olan her şeyi buharlaştırıyor” idiyse, Modernizm de sanki buharlaşmış olan her şeyi katılaştırmak kaygısındaydı. ... Modernistler, yitirilmiş geleneksel cennetin mükemmel iç tutarlılığını, eski üslupların bütünleştirici genel geçerliğini yeni araçlarla bir kez daha kurma amacındaydılar. Yaklaşık yarım yüzyıllık bir çabadan sonra bu “yeniden katılaştırma” hedefine ulaşmak artık mümkün görünmüyordu. Sonuçta 1970’lerde dünyanın her yerinde etkili olacak güçlü bir Modernizm karşıtı hareket başlayacaktı. Tarihselciliğin ve eklektisist eğilimlerin başı çektiği, Modernizm’in yasakladığı her şeyin serbest bırakıldığı bir dönem yelpazesi ortamda ve bilgi kuramında etkili oldu.” (Arredamento, 2005/04)*

Wolfgang Weingart, kendisinden önceki tipografi ustalarının ve hocalarının öğretilerinden her ne kadar yararlandıysa da onlara karşın yalın bir tezat oluşturmuş, ancak daha kompleks, kaotik, eğlenceli ve doğaçlama posterler elde etmek için; ofset baskı sürecini hazırlayarak deneysel işler üretmiştir. Weingart’ın tipografiyi özgür kılışı, günümüz bilgisayar grafiğinde yapılan işler için vazgeçilmez olmuştur.

İsviçre tasarım anlayışının temel kavramlarına-‘Uluslararası Tipografik Stil’-meydan okuyan Wolfgang Weingart, ‘Yeni Dalga Tipografisini ilk olarak Basle Tasarım Okulu’nda başlatmıştır. Çalışmalarını tipografik kolaj yönünde geliştiren Weingart, özellikle El Lissitzky ve Piet Zwart’ı örnek almıştır. “20. yüzyılın başlarında Fütüristler ve Dadaistlerin tipografik tasarımda kullandıkları sürpriz öge, patlayıcılık, enerji(coşkunluk), ‘Yeni Dalga Tipografisi’nde gözlenmektedir.” (Öztuna, Agora, 2002/24) “Yeni Dalga Tipografisi” tasarımcıların işlevsel ve yansıtıcı görsel iletişim yaratmaları için bir ortam sağlamıştır.

## II. BÖLÜM

### MODERN SANAT AKIMLARININ 1980 SONRASI TİPOGRAFİK TASARIMINA ETKİLERİ

Wolfgang Weingart'ın eğlenceli ve doğaçlama posterler elde etmek için ofset baskı süreci üzerinde deneyler yapması, 1980'lerin tipografik üslubuna yükseliş kazandırması yönüyle Grafik Tasarımda Post-modern'in ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Çünkü ABD'de tipografi, Postmodernitenin belirsizlik çıkışından hareketle aşırı kuralsız ve Amerikanvari bir süslemeciliği uygularken; Weingartla birlikte tipografi kuralsızlıkların, özgürlüklerin içinde de dışavurum kurallarının üretilebileceğini göstermiştir.

### K. POSTMODERNİZM

Postmodernizm terimi 1970'lerde Avrupalı teorisyenlerin de kabul ettiği gibi, 1960'larda New York'daki eleştirmenler ve sanatçılar arasında doğmuştur. Postmodernizm, sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırların yok edilmesi, elit ve popüler kültür arasındaki hiyerarşi farkının çöküşü, stilistik bir eklektisizm ve kodların karıştırılmasıdır. Bunların içine parodi, ironi, oyunculuk ve eğlence sızmıştır. (Sarup, 1993)

Postmodernin eklektik yapısı sayesinde tasarımlar(sanat ürünleri), bir bütündür ancak parçalara ayrıldığında dahi bütün parçalar, kendi başlılığını korur ve bu halleriyle yeniden bir bütünde birleşebilirler. (Yalazay, 2003)

Postmodern teorinin kurulması net olarak 1970 ve 80'leri ilgilendiren bir konuydu, fakat aslen bu dönem yaklaşık olarak 1975'deki Vietnam savaşının bitişinden 15 yıl sonra Almanya'nın yeniden birleşmesine dek uzanmaktaydı. Bu iki olay da, Soğuk Savaş'a sebep olan iki süper gücün mağlubiyetini temsil etmekteydi. Amerika'nın ekonomik durumu kötüye gitmekte olsa da, büyük bir güç olarak ayakta kalmayı başarmıştır. Sovyetler birliği ise artık yoktur. (Harrison, 1993)

Postmodernite, sosyal ve bireysel kimliğin zıt formlarını vurgular. Postmodernizm’de, aydınlanma sürecinde keskinlik yerine, artık olasılık ve kararsızlık dahilinde bir farkında olma durumu vardır. Endüstriyel teknolojinin üretkenliği yerini evrensel tüketiciliğe bırakmıştır. (Madan Sarup, 1993)

*Kökü 1970’lerde olan ve bir temel felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek özgür ve dışavurumcu bir çağı başlatmıştır. Amerika’da ‘Yeni Dalga’, ‘İsviçre Punk’, ‘Pluralizm’, ‘West Coast’, ‘Postmodern’, ‘Avan-garde’, ve ‘Deco’ gibi çeşitli isimler alırken, etiketlere fazla önem vermeyen Avrupa’da hepsi de yeni bir deneysel tavırla olmak üzere, birey veya grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır. (Bektaş, 1992)*

Popüler-kültürün anadili, tarih ve Basle okulunun mannerist Modernizmi, 1970’lerin ortasında, daha biçimsel olan yeni bir dışavurum tarzını yaratmak için bir araya gelmişlerdir. Amerikan “İsviçre” tarzının sertliğinden ve minimalistliğinden sıkılan Amerikalı tasarımcılar, çoğunlukla da daha iyi grafik tasarım okullarıyla ilişki içersinde olan belirgin eğitmenler, deneyler yapmaya başlamışlardır. Modernist “İsviçre” temeline sahip çalışmalarla yola çıkarak; kalıpları kesip, çoğaltıp, göz ardı etmişler, yeni uzaysal kompozisyonlar keşfetmek için karmaşıklığa davet çıkaran ve açıkçası işlevsel olmayan tasarım elemanlarını kullanmışlardır. Elle çizilmiş jestler ve anadilin kötü tadı, yüksek estetik değerlere sahip katmanlı kompozisyonlara sanatsal olarak yedirilmiştir. Daha öncede belirtildiği gibi, bu dönem Post-Modernist olmaktan çok, bir barok veya gözden düşen Amerikan Modernizm dönemi olarak adlandırılabilir. Her ne kadar ifadeler, Modernizm’in söz dizimini ve yapısalci dışavurumunu savunuyor görünse de, çalışmalar, işlevsel bilginin genel disiplinlerine uygun tasvirinden çok, kişisel, hedonistik biçimsel eğlencelere dönüşmüştür. Ancak; şu da unutulmamalıdır ki, bu çalışmalarda kişisel yorum üstüne yapılan deneylerde, izleyicilerin katılımına olanak sağlamak asal amaçlardan biridir. Yoruma açık olan bu tasarım-deneyler izleyiciyi de katmanlı çalışmaya çekerek; tasarıma tepki vermesini ve üzerinde düşünmesini sağlamak istenmektedir. (McCoy, 1994)



Katmanlar halinde sunulan imgeler ve dokular, Kübizm, Dada ve Konstrüktivizm ile başlayan kolaj estetiğini devam ettirmişlerdir. Bir bütün olarak incelendiğinde, New Wave'deki karmaşık düzenlemeler daha çok sözdizimseldir, ve içeriği yansıtmazlar, bu düzenlemelerde yazı ve görsel, çok süslü modern deneyler şeklinde soyutlanmışlardır. (McCoy ve diğ., 1998)

Bu deneysel tipografiler, Basle'in görsel karmaşıklığını paylaşmış ve genel olarak kendini anlamsallığı zayıf tipografik kodlarla, yeni sembolik anlamlara ulaşmak istemiştir. Ancak ulaşılmak istenen bu nokta, her şeye karşın, klasik "İsviçre"den çok daha eğlenceliydi ve "Yeni Dalga" Birleşik Devletlerde hızla yayılıp geçerli bir grafik tarzı halini almaya başlamıştır. Sonuç olarak, 1970'lerde daha iyi bir dönemin eksikliğinden kaynaklanan ve grafik tasarımın yeni bir çalışma modu gibi olarak adlandırılan yeni bir dönem gündeme gelmiştir. Bu dönem "Swiss" Modernizm'i tarafından yasaklanan, tarihi elementleri geliştirmeye izin vermesiyle daha dikkat çekici bir konuma ulaşmıştır. (McCoy, 1994)

*Geçmişe bakışlarındaki uzlaşmazlık nedeniyle kutuplaşan bu iki anlayışı modern sanat dünyasının "düşman kardeşler"i olarak değerlendirmek yanlış olmayacak. Üzerinde konumlandıkları ortak miras onları "kardeş" kılıyor; onu nasıl yorumlayıp değerlendirecekleri sorununa getirdikleri çözümden ötürüyse "düşman" haline geliyorlar. Çünkü, birincisi geçmişi, yani mirası, artık tümüyle değerden düşmüş kapanmış bir tarih konusu olarak ele alırken ötekisi onu, en yalın anlatımıyla, sürekli bir biçimde başvurulabilen bir "hikmet" deposu gibi yorumlamaktadır. (Tanyeli, Yazılar, 1988/06)*

#### **a. APRIL GREIMAN**

Postmodernizmin, ABD'deki göbek adlarından biri olan New Wave(Yeni Dalga) akımı bir dizi yıldız sanatçının doğmasına neden olmuştur. April Greiman, Basle'de Weingart ile çalışmış, tipografik tasarımı iki boyutluluktan kurtarmış, ona üçüncü boyutu ekleyerek, gölgeler, hareket ediyor izlenimi veren çizgiler veya optik

oyunlarla boşlukta duruyormuş hissi uyandıran şekiller kullanarak derinlik duygusunu yaratmaya çalışmıştır (Resim 43 - 44). Sezgisel olarak dağıtılmış elemanları bir düzen anlayışı içinde sergilemek için “nokta-karşı nokta” sistemini yaratmıştır. Bu sistem, gözü önce birincil elemanlara çekmekte, bu elemanlar üzerinden ikinci elemanlara geçilmekte, böylece sayfadaki elemanlar zenginliği üzerinde gözün meşgul olması sağlanmaktadır. (Tekson, 1993)

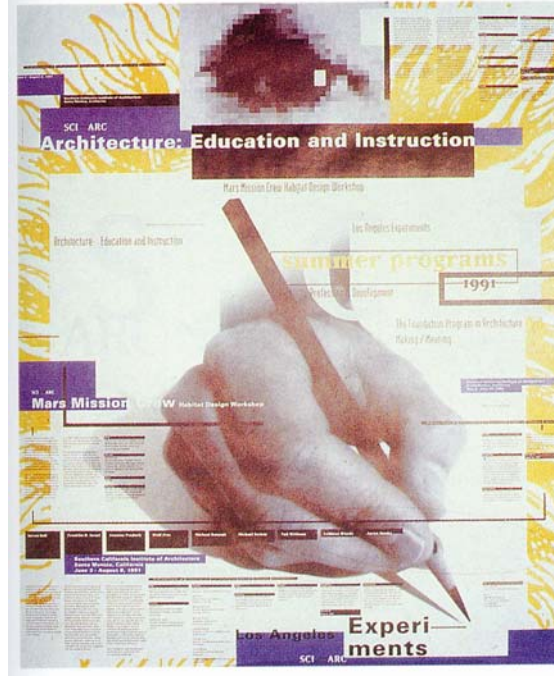


Resim 43: April Greiman, Afiş, 1983  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Blueprint dergisindeki bir röportajda, Greiman tasarımlarını şöyle anlatmaktadır:

... “Bana yol gösteren ne Basle, ne Bauhaus, ne Konstruktivistler ne de Mısırlılar’dır. Bence, toplu halde anlam kazanan evrensel biçimler var. Bu unsurları anlayıp kullanmamda en fazla etkisi olan da, Carl Jung’un İnsan ve Sembolleri kitabıdır... Yeni Dalga’ya en büyük etkim renk alanında olmuştur. Bilgi de katmanlar halindedir. Yüzeydeki katmanı, bilinçsizce, çaba göstermeden kavrayıveririz. Bu katman bizde şu veya bu şekilde duygusal bir tepki uyandırır. Ancak ben, insanı içine çeken, derin düşünceye zorlayan katmanları yeğliyorum... Her şeyi karmakarışık ediyorum. Süreç kontrolümün

*dışında geliyor. Çok süratli öğrenmem ve fikirler üretmem gerekiyor.”*  
(Yazılar, sayı:18)



Resim 44: April Greiman, Afiş, 1991  
Kaynak: Feierabend, diğ. , 1998

Greiman’ın tasarımları, El Lissitzky’nin resimlerindeki hakim olan ilkeler doğrultusunda yapılmıştır, ancak Lissitzky’nin tipografisinin bir uyarlaması değildir.

## **b. NEVILLE BRODY ve FACE DERGİSİ**

Neville Brody, Peter Saville ve Malcolm Garret gibi pop kültürle çalışan tasarımcılar, Modernist orjinallerden alıntılar yapmış, adi kopyalar çıkarmış ve bunları referans almışlardır. (Rick Poynor, 2006) Brody’nin işleri deneyseldir ve kökleri 20. yy başlarındaki sanat akımlarına, özellikle de Dadaizm ve Konstrüktivizm’e dayanır. İşlerinde ve konuşmalarında reklamcılık endüstrisine ve ticari olan her şeye karşı duyduğu nefret açıkça görülebilmektedir. Brody, 1981 yılından başlayarak 1986 yılına kadar ‘Face’ dergisinin sanat yönetmenliğini yapmıştır. Face dergisi (Resim 45), eninde sonunda moda kültürü gazete ve dergilerle geçliğin ilgisini çekmiş ve burada Brody’nin tipografik deneysel yaratımı onaylanmıştır. (Heller ve diğ., 2000)

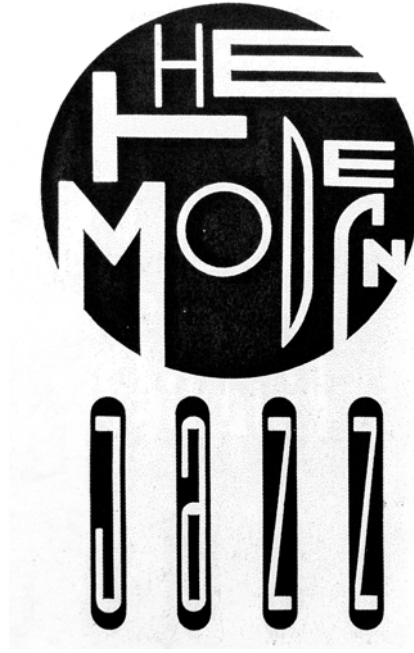


Resim 45: Neville, Brody, 'Face' dergisi kapak tasarımı, 1986  
Kaynak: Yazılar, 9



Resim 46: Neville Brody, 'Face' dergisinden bir sayfa tasarımı  
Kaynak: Yazılar, 9

Brody, Face dergisi ile bir atmosfer, tavır ve yaşam biçiminin yansıtılmasını ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Ancak bunu yaparken çözüm üretmemiştir. Önemli olan sorunları ortaya atıp, şeyleri önce analiz yöntemine tabi tutmak; sonradan işlevlerini gözeterek yeniden birleştirmenin mümkün olduğuna yönelik yaklaşımlara ve tavırlara işaret etmektir. (Resim 46) “...İletişimi nesnel bir araç olarak görmeye karşı çıkan Brody, iletişimin içinde duygu namına bir şey olmadığı zaman, tasarımcının bir düşünceyi basit ve nesnel bir şekilde iletilmesiyle, bir teknisyen veya bilim adamından (!) farkı kalmayacağını söylemektedir.” (Tekson, 1993;172)

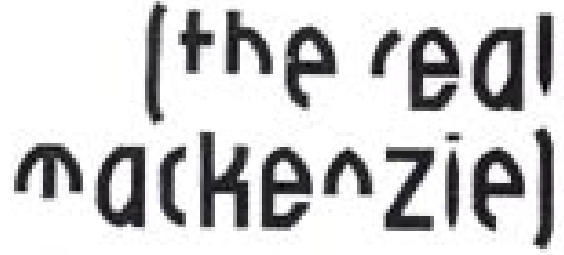


Resim 47: Neville Brody, Modern Jazz için başlık, 1986  
Kaynak: Bektaş, 1992

Face dergisinin alt yapısı, göze ve zihne egzersiz yapmak üzerine temellendirilmiştir. Brody, Face dergisinde çözümler önermediğini, ortaya sorular atarak; şeyleri hammaddelerine kadar parçalayıp, işlevlerini gözeterek yeniden birleştirmenin mümkün olduğuna yönelik yaklaşımlara ve tavırlara önem verdiğini göstermektedir. Örneğin bir paragrafa başlamak için geleneğin tersine, ana metinden de küçük bir başlıkla beyaz boşluk kullanabilirsiniz der Brody. Ancak; bunu yaparak başlık kuralını bir kere dahi sorguladığınızda her şey mümkün hale gelmektedir. İşin kötü tarafı, siz bir kuralı yıktığınızda, yaptığınızı insanların yeni bir kural olarak ele almalarıdır. Resim 47'deki, Modern Jazz yazısı için oluşturulmuş başlıkta; harflerin yapısı daha anlamlı bir biçime dönüştürülmek amacıyla bozulduğu halde, yazı okunabilmekte ve farklı bir grafik yapı oluşturmaktadır. (Rick Poynor, 1992)



Resim 48: Neville, Brody, 'Style' başlığının sayılara göre değişimi, 1984  
Kaynak: Yazılar, 9



Resim 49: Neville Brody, 'Face' dergisinden Yazı başlığı 'The Real Mackenzie', 1985  
Kaynak: Yazılar, 9

Face kendi kendine meydan okuyarak; tuhaf bir gelenek yaratmıştır. Derginin stilinin her hafta değişmesi takipçileri tarafından beklenir olmuş ve bu tipik bir gelenek haline gelmeye başlamıştır. Brody'nin burada yapmaya çalıştığı, şeylerin sürekli değişebileceğini ve değiştiğini vurgulamaktır. Bu değişime, resim 45'deki 'Style' başlığının her sayıda farklılaştırılması örnek olarak gösterilebilir. Brody'nin, Face dergisiyle söylemek istediği, aslında tasarımda kesin doğruların olmadığı ve yapılandırılmış başka bir alternatifin her zaman bulunabileceğidir. (Yazılar, sayı 9)

### c. EMIGRE

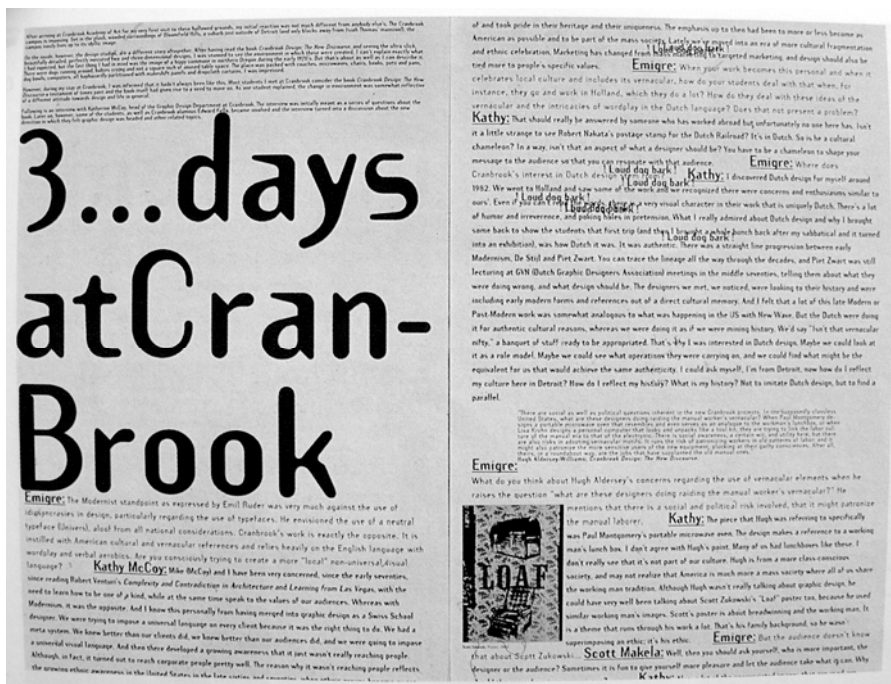
Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Marc Susan ve Menno Meyjes, 'Emigre' dergisini kurdular. Emigre, resimli ufak gazete özelliğinde, deneysel yazı karakterleri tasarımı ve tipografi ile ilgili yazıların yanı sıra, uluslararası sanatçıları ve sanatlarını sergileyebildikleri bir dergi olarak yayınlanmaya başlamıştır. (Heler ve diğ., 2000)

Emigre, tasarımın, içeriğin derinliğiyle ne kadar zenginleşebildiğini ve içeriğin tasarımla ne kadar derinleşebildiğini görmek için iyi bir örnek oluşturur. Grafik tasarımcılar için, görsel iletişimle ilgili fikirlerin buluşma yeri (Resim 51) olarak işlev gören, görüşlerle ve değişen dünyayla sürekli iletişim içinde olan bir yayın olmuştur.



Resim 50: Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1992  
Kaynak: Arredamento, 1999/05

Rudy VanderLans, derginin yayımcısı, editörü ve tasarımcısıdır; Zuzana Licko ise, genellikle, ilk uygulamalarını dergi sayfalarında gördüğümüz fontların büyük bir kısmının tasarımcısıdır.



Resim 51: Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1991  
Kaynak: Arredamento, 1999/05

Odak noktası grafik tasarım ve tasarımın toplum üzerindeki etkileri olan dergi, bu konuların yanı sıra zanaat, üslup, uygulama, eğitim, kuram, tarih, etik gibi kavramlara tartışma zemini sunarken tüm dünyadan tasarımcılar, sanatçılar, yazarlar, eleştirmenler ve kuramlarla da işbirliği yapmaktadır. Ele aldığı konuları tanımlama ve yöntem önermekten çok, öğrenmek ve keşfetmek niyetiyle yaklaşmak ana amaçlarıdır. (Karol, Arredamento, 2005/04)

## **L. POSTMODERNİZMDE BİREYSEL TUTUMLAR**

Postmodernizm, modernizmin aksine, tasarımcıların kendi bireysel dillerini oluşturmasına izin vermektedir. Modernizmde tasarımcılar, benimsedikleri akımın öngördüğü kuralları dahilinde hareket etmeye zorunlu kalmışlardır. Ancak; postmodernizm bu kuralı yıkmış ve eklektik yapısından kaynaklı olarak her tasarımcının kendi üsluplarını oluşturmasına katkıda bulunmuştur. İşlevci tasarımın parçaları bütünlüme, teklemeye önerisinin karşısına, postmodernizm ayrılıkları ya da parçaların kendisini çıkarmış ve onların kendi başlarına bir başka bütünü oluşturmalarını sağlamıştır.

Neville Brody'nin de dediği gibi Postmodernizm de kişinin modernizmi vardır. Bu dönemde tasarımcılar, tasarım dünyasına kendi bakış açılarını, öznel kural ya da kararsızlıkları katmışlardır. Bu tasarımcılar probleme, ister sezgisel, ister duygusal, isterse deneysel yaklaşıtlarını söylesinler, amaç veya yol, aynı hedef ve neden üzerinde gelişmiştir: Tasarımcının, işlevden bağımsız gibi gözükse ancak; kendi bireysel yaklaşımı doğrultusunda işlev kazanabilen deneysel tasarımları ön plana çıkmaktadır.

Tasarımcıların, duygusal, sezgisel ve deneysel tasarımlar üretmelerinin nedeni, modernitedeki belirliliğin, postmodernizmle kırılmış olmasıdır. Postmodernizmde belirsizlikten kaynaklı bir nedensizlik vardır. Kuantum fiziğinin her şeyin aslında görüldüğü gibi olmadığını, madalyonun bir de görünmeyen



yüzünün olduğunu göstermiş olması; postmodernizmdeki belirsizliği açıklamaktadır. Kuantum, klasik fiziğin öngördüğü neden sonuç ilişkisini dışlar. Modernitedeki nedenselliklere dayalı diyalektik anlayışın sonucu belirsizlikle noktalanmaktadır. Postmodernitedeki kuantum fiziği kaynaklı belirsizlik yaklaşımının da kendine özgü ve nedensellik koşullarının değiştiği yeni bir diyalektik anlayış yine de söz konusudur. Bu yöntemleri kullandığını söyleyen tasarımcı, çözümleri hiçbir nedene bağlamaz. Problemlerle, rasyonel akıl yürütme ilişkisine girmeden, onun kendisinde bıraktığı etkiyi görsel tavrıyla birleştirip çözüm olarak sunar. ‘Alemler’in aslı hayaldir’ sözü, günümüz tasarımcılarının bizlere kendi hayal dünyalarını göstermek istemeleriyle örtüşmektedir. (Yüksel ve diğ., 2000)

#### **a. MAX KISMAN - KES/KOPYALA/YAPIŞTIR**

Max Kisman (Doetinchem 1953, Hollanda) grafik tasarım ve illüstrasyon üzerine Amsterdam’daki Gerrit Rietveld Akademisi ve Enschede’deki sanat ve endüstri Akademisinde eğitim almıştır(1972-1977). Sergi, kitap, dergi, takvim, animasyon, poster, pul ve yazı tarzı tasarımları yapmaktadır. Tipografi ve sanat üzerine alternatif bir dergi olan TYP/ ‘Typografisch Papier’in 1986’daki kuruluşuna ortaklık etmiştir. 80’lerin ortasında Dil Teknoloji Dergisi ve Amsterdam’daki Paradiso konser salonunun poster tasarımını yaparak dijital teknoloji kullanımının öncüsü olmuştur. 1989’dan 1992’ye kadar Barselona’da çalışmıştır. Fontshop International ve Fuse için yazı tipleri tasarlamıştır. Bu günlerde de gelişen ve yerel yayın yapan Hollanda kanalı VPRO için program duyuruları animasyonlarını tasarlamaktadır. Son zamanlarda dijital ve interaktif medya tasarımı ile çok daha fazla ilgilenmektedir. 1997’de San Fransisko’da ki Wired Televizyon’da sanat direktörü olarak işe başladı. Bu günlerde Mill Valley, Kaliforniya’da yaşamakta olup, ABD’de ve Hollanda’da birçok özel müşterisi bulunmaktadır. San Fransisko’da Güzel sanatlar Akademisinde grafik tasarımı, hareketli(motion) grafik ve animasyon derslerini vermekte ve San Fransisko’da Berkeley Üniversite’sinde harf tasarımı öğretenliği yapmaktadır. (Bilak, 1995)

“Kes, kopyala, yapıştır çağında yaşıyoruz” diyen Max Kisman, 1977’den beri serbest çalışan bir grafik tasarımcıdır. Kisman kendisini, “inatçı ama esnek” olarak tanımlar. Kisman, Amsterdam’ın özgürlük, Punk ve New Wave ortamında grafik yaşamına başlamıştır. 1981 yılında, dönemin müzik dergilerinden biri olan ‘Vinyl’in sanat yönetmeni olmuş ve ‘Vinyl’in logosunda kullandığı ters ‘N’ harfi daha sonra bir kitapta yanlış örnek olarak gösterilmiştir. Bu, Kisman’ın, tipografik tasarımda farklı bir yol izlemiş olduğunun kanıtı olmuştur. (Sarıkavak, 2005)

Kisman, etkilendiği sanatçılar arasında “coba, Frisco style psychedelic concert posters, Dali, Toulouse De Lautrec, Matisse ve Esher”i saymaktadır. Ancak; çalışmalarına baktığımızda Kisman’ın en çok Matisse’ten etkilendiği açıkça görülebilmektedir. (Richardson, 2003)



Resim 52: Henri Matisse, Mavi Nü, 1952  
Kaynak: Neret, 1996

Matisse’in, özellikle renk kullanımı ve sonraki eserlerinde çizim yerine kesilmiş biçimler kullanmasıyla grafik sanatlar üzerinde hesap edilemeyecek kadar büyük etkileri vardır. (Glaser, Yazılar/01, 1987) Matisse (1869-1954), yılları arasında yaşamış ve Fovist (vahşi) olarak adlandırılmış bir sanatçıdır. Fovist (Fouves), kökeninde Fransızca vahşi kelimesinden türetilmiştir. Fovistler, bu adı

sınırsız renk kullanımlarından dolayı, insanların tepki göstermelerinin sonucu olarak almışlardır. (Neret, 1996)

Fovistler, resimlerinde rengi temel unsur olarak kullanmakta ve saf rengin ifade gücünden yararlanmayı birincil amaç olarak görmekteydiler. Dikkat çeken özellikleri arasında saf renk ve belirgin dış çizgilerin kullanımını örnek gösterilebilir. Matisse, hayatının son dönemlerinde, kesilmiş renkli kağıtlarla gerçekleştirdiği çalışmalara yoğunlaşmıştır. (Resim 52) Ve Max Kisman'ın tasarımlarında, özellikle Matisse'in bu döneminde yapmış olduğu çalışmalardan çağrışımlar yakalamak olasıdır. (wikipedia)



Resim 53: Max Kisman, Checkpoint Securities, Leo Burnet teknoloji gurubu-USA, 2000  
Kaynak: <http://www.maxkisman.com/work/index.html>

Kisman'ın tasarımları, Matisse'i çağrıştırır nitelikte: yırtma, yapıştırma ve kopyalamayı (Resim 53) içermektedir. Bu kavramlar, Kisman için hayatın anlamıdır. Tasarımlar, el işi kağıtlarından kesilmiş ve daha yeni bir araya getirilmiş gibidirler ve bu izleyiciye ayrı bir heyecan vermektedir. (Schwartz, 1996)



Resim 54: Max Kisman, Afiş, 2003  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>

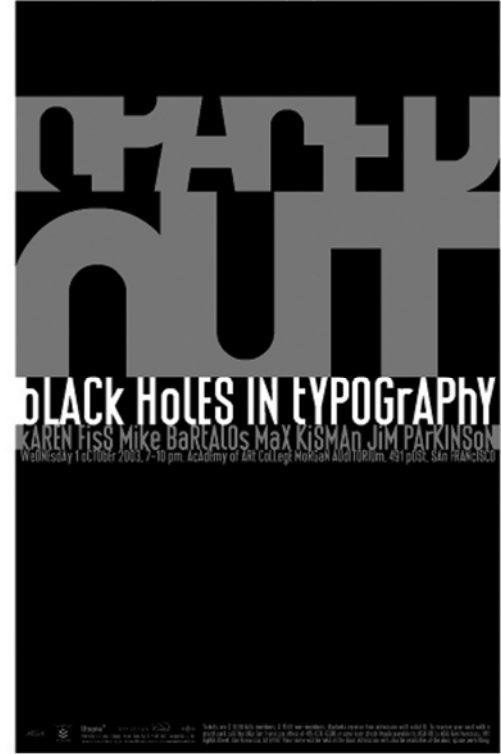


Resim 55: Max Kisman, 'i-jusi' dergisi sayfa tasarımı, 2002  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>

Grafik tasarım mesleğine olan bağlılığını “özgürlük, bağımsızlık ve güç” (Swarte, 1992) terimleriyle açıklayan Kisman, “Ben afişlerimde kendi duygularımı yansıtan yazı tipleri kullanarak (Resim 55 -56) kendi kimliğimi oluştururum. Her zaman afişlerimin kendi görsel kimliğimi en yoğun biçimde yansıtan görsel öğelerin kullanımıyla oluşmasından yanayım.” diyerek tasarımlarını oluştururken, izlediği yolu biraz daha betimlemiş olur. (Watano ve diğ., 1994)

Kisman’a göre tasarımcı, kelimeler ve imgeleri istediği şekilde yerleştirebilmeli, tasarımda neyin kullanılıp kullanılmayacağını belirleme konusunda gerçekten güç sahibi olabilmelidir. Ancak bu şekilde yapılmış olan tasarımla yola nasıl devam edilebileceğine karar verilebilmektedir. Bu düşünceler Kisman için çok önemlidir ve belki de bu nedenle neredeyse hiç reklam sektörüne girmemiştir. Kisman, duygularını şöyle dile getirmektedir: “İyi bir reklam ortaya çıkarmak için

olması en yüksek özgürlüğe ulaşacak kapasiteye sahip olmalısınız. Bu son derece zordur, doğru bir disiplindir. Fakat benim çalışma tarzım her zaman karşı koymaya dayanmıştır. Kabul ettiğim her görevde var olan sınırları aşmaya çalışırım. Sınırlarıma boyun eğmek hiçbir zaman benim tarzım olmamıştır. Bu belki de bu tür işleri hiç almamamın bir nedenidir.” (Swarte, 1992)



Resim 56: Max Kisman, Afiş, 2003  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>

Resim 57: Max Kisman, Afiş, 2003  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>

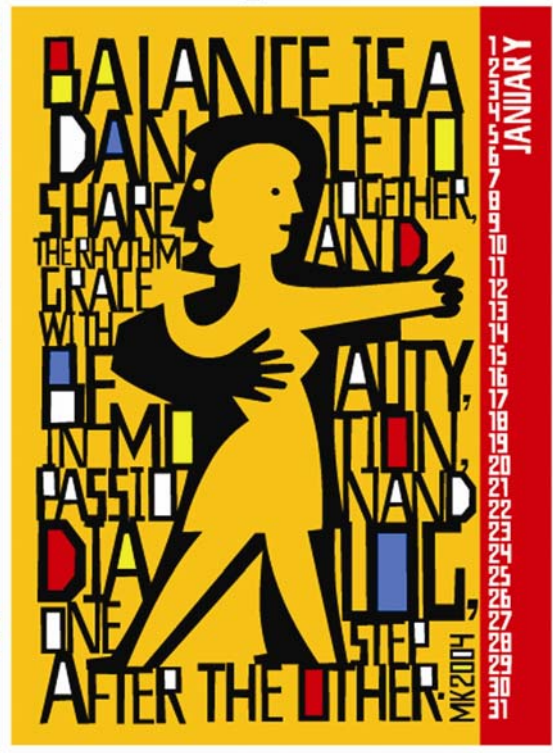
Tasarımda, bilgisayar kullanımına öncülük edenler arasında Max Kisman'ı rahatlıkla sayabiliriz. Kisman'ın, ilk bilgisayarlı tasarımlarını Amigayla yapmış olduğu, çözünürlüğün düşük olmasından dolayı tasarımlarındaki fontların kırıklığından anlaşılmaktadır (1995 Adam Eeuwens). Çalışmalarında, alışılmış-hazır yazı karakterlerini kullanmaz. Tasarımcının bu konudaki tutumu şöyledir: “İşlevsel olarak tasarlanmış yazı karakteri, çok yönlülük bakımından son derece yetersiz ve duygu bakımından eksiktir. İfade etmeyi amaçladığım duygu ve durumları yansıtılabilecek kendime özgü bir yazı karakteri yaratırım; bunun nedeni

varolan yazı karakterleriyle bunu başaramayacak olmamdır.” (Watano ve diğ., 1994)

Kisman, font tasarımı konusunda yapılmış çok çalışmanın olduğunu ve kendisinin şimdiye kadar yapılmamış olanlarla ilgilendiğini ve bunları keşfetmeye-deneyimlemeye çalıştığını ifade etmekte ve eklemektedir. “Bu günlerde yapılan çalışmalara baktığım da yıllar önce yaptığım çalışmalardan farklı bir şey göremiyorum. Tabii ki çok iyi tasarlanmış çalışmalarda var ama bana göre değişim uzun bir süre önce bitmiş ve tekrarlar başlamıştır.” (Billak, 1995)



Resim 58: Max Kisman, Typecon2004 program kapağı, 2004  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>



Resim 59: Max Kisman, AIGA için takvim kartı, 2004  
Kaynak:  
<http://www.maxkisman.com/work/index.html>

Kisman, son zamanlarda, yazı tipi tasarımı ve tipografiyle ilgili görsel dil referanslarıyla birlikte geçerlilik, geçersizlik ve sembollerin yorumlanmasının tanımlanmayan kısımlarıyla ilgilenmiştir. Pek çok makalede, atölye çalışmasında, derslerde, yazı tipi çalışmalarında ve daha birçok yerde fontun, grafik sembollerinin

ve yaratıcılarının gelecekteki rolünü ve fonksiyonunu geliştirmeye yönelik bir bakış açısı oluşturmaya çalışmıştır. (Richardson, 2003)

Günümüzde font tasarımları giderek daha soyut bir hal almaya başlamıştır. Bunun nedeni Kısmen şöyle açıklamaktadır: *“Yazı, soyut bir hale gelmedi ama insanların daha karışık formları yorumlama yeteneği arttı. Video klipler gibi çabuk değişen görüntüleri özümseyebildiğimiz için görsel dil haline gelen harf düzenlerine de alışabileceğiz. Böyle bir dile alıştığımızda da yorum yapmaya başlayacağız ve bu, harfler çok soyut bir hale gelene kadar devam edebilir ki sonrasında da yazı diye bir şeye ihtiyacımız kalmayacaktır.”* (Billak, 1995)

Görsel donatım araçlarından biri olan klavye ile oluşturabileceklerimizin sınırı yoktur. Hem tipografi ve fontu tanımlayan, hem de hem de klavyeyi tekrar tanımlamak üzere yapılan deneyler, dinamik medyada ya da yazılı medyada, görsel iletişim tipografi ve grafik tasarım alanlarının genişletilmesinde muhtemelen daha faydalı olmuştur. Tipografi eğitiminin geldiği son noktada, eski eğitim sistemiyle yeni görsel iletişimin, yazı karakteri ve sembol tasarımının görsel eğitimin bir parçası olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Fotoğrafçılık, hareketli grafikler, illüstrasyon ve resim devam ettikçe, geleceğin tipografik tasarımcılarının bireysel kimliklerinin zenginleştirilmesi için önemli bir araç olacaktır. (Richardson, 2003)

## **b. CATHERINE ZASK - PARÇALA-BÖL ve METNİN ALTINDA YATAN ANLAMI BUL**

Catherine Zask, ‘Deconstruction’(Yapıbozum) ya da ‘Poststructuralist’ (Postyapısalcı) bir tavırla tasarımlarını üretmektedir. Yapıbozumcu görüş, okuyucudan belirgin olandaki karmaşık farklılıkları anlamasını ve göz önünde bulundurmasını isterken; “anlam” ile uğraşmanın son derece zor olduğuna dikkat çekmektedir. Tasarımcıların, bir fikrin oluşumunu ortaya koymak için bir çeşit karşılaştırmalı görsel dil yaratmak amacı ile farklı katmanlar kullanmaları yaygın bir

hal almış ve bazen de keyfi-kişisel bir eylem olmuştur. Ancak yapıbozumcu yaklaşım, tasarıma uygulandığında, dil ve imgenin kullanımı yoluyla, her bir katman, izleyenin dilin saklı karmaşıklıklarını tecrübe edebileceği ve keşfedebileceği bir oyun haline gelebilmektedir.

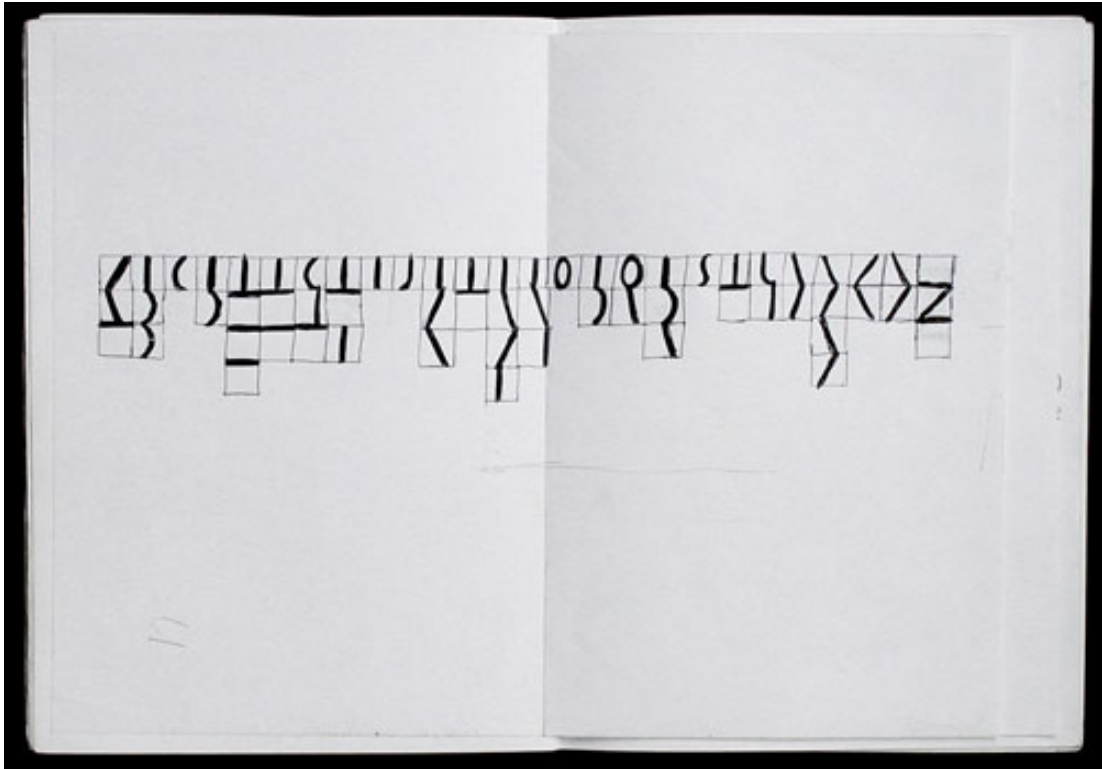
Yapıbozum tavrındaki tasarımcı, tek bir şey ifade etmek istemez. New Wave'deki kolaj öğelerinin biçimsel katmanlanışına karşılık gelen grafiksel, görsel anlam katmanları, bu değişimin anahtarı olarak nitelendirilmektedir. Nesnel iletişim, değişen anlamlar, gizli tipografik görsel hikayeler ve alternatif yorumlarla kuvvetlendirilmiştir. Fransız Post-Structuralism'inin etkisiyle, sanatçılar sözlü dili, okuyucunun tepkisini, etkileyecek şekilde bozmaktadır. (McCoy ve diğ., 1988)

90'ların ortalarında 'deconstruction' terimi, sadelikten ziyade karmaşaya yakın herhangi bir çatışmayı nitelemek amacıyla kullanılmaktadır ve dijital üretimin biçimsel olanaklarını çağının zihinsel dramatizasyonuna dönüştürmektedir. Poststructuralism en güçlü hissedildiği dönemde bile klasik bütünlüğe sahip bir yöntembilim olarak kendini gösterememiştir, o, daha çok eklettik (değişik sistem ve fikirleri birleştiren) yapının bir parçası olmuştur. (Lupton ve diğ., 1999)

*Poststructuralism, bir fikrin, kelimenin ya da anlamın yorumunun, aslında gerçek anlamı olmadığını öne sürerken; parçalarına dayandığını anlamak amacıyla onları parçalamaya yönelik bir tavidir.* (The "New" New Typography) Zask, çalışmalarında, Yapıbozumcu bir tavırla, görünmeyeni ortaya çıkarmaya ve kelimenin-metnin anlamının altında yatan gerçeği bulmaya-keşfetmeye çalışmaktadır. Zask için her zaman kelime ve onun hissettirdiği önem kazanmış ve izleyiciye de bunu göstermeye çalışmıştır. Kelimenin altında yatan anlamı bulmak için, onları en ufak ayrıntısına-parçasına kadar böler-ayırıştırır ve tekrardan bir başka tipografik bütün halinde yapılandırır. Böylece görünmeyeni farklı yollardan görünür kılmakta ve bunu yaparken de bu oyuna izleyiciyi de katmayı istemektedir. Çünkü bütünlüğü bozulup yeniden yapılandırılan kelime, herkes için gidilmesi gereken ayrı bir yol oluşturabilmektedir.

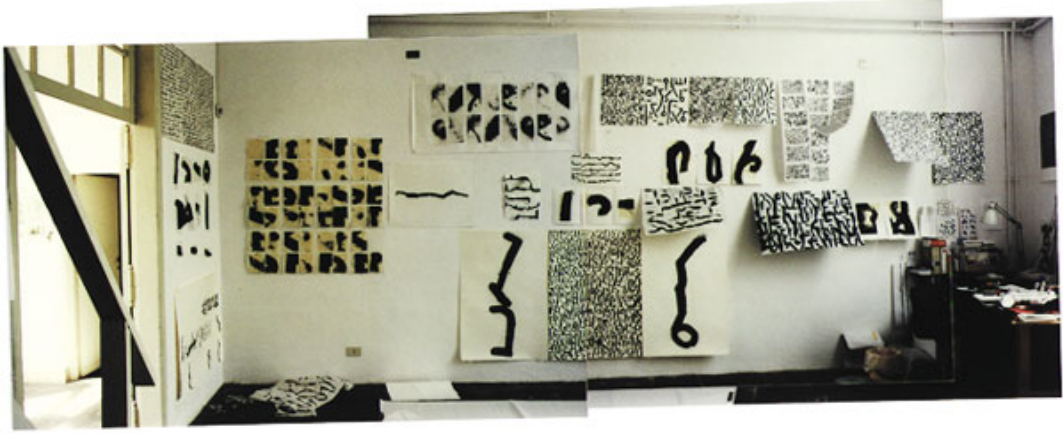


Zask, tasarımlarını şöyle açıklar: “*Kelimeler benim için daima imaja yol gösteren-oluşturandır. Okumak, konuşmak, yazmak, ayırmak, birbirlerine karşı silmek, harfleri parçalamak; bu görsel yaratıya artış getirenlerdir.*” (Le Boite, 2003) Zask, tipografiyi çok ustaca kullanmaktadır. Kelimeler onun görsellerini oluşturur ve o, kelimelerle konuşur. Kelimeler neyi anlatmak istiyorsa Zask onu gösterir. Ancak bunu, kelimeyi olduğu gibi kullanarak yapmaz, yazıyla oynar, parçalar, ayırır, üst üste çakıştırır. Zask, tipografik tasarımlarında, aynı zamanda, harflerin büyüklükleriyle oynayarak gerilimli bir atmosfer yaratmaya çalışırken; sayfayı tam olarak-kenarlarına kadar kullanmaktadır. (Flegel, 2005) Zask, işlerinde kullanacağı fontu kendi tasarlamayı tercih etmektedir. Buna en iyi örnek ROMA için tasarladığı Alfabetempo (Resim 60) fontudur. Roma’daki eğitimi sırasında Zask Roma kelimesini incelemektedir.



Resim 60: Catherine Zask, Alfabetempo, 1994

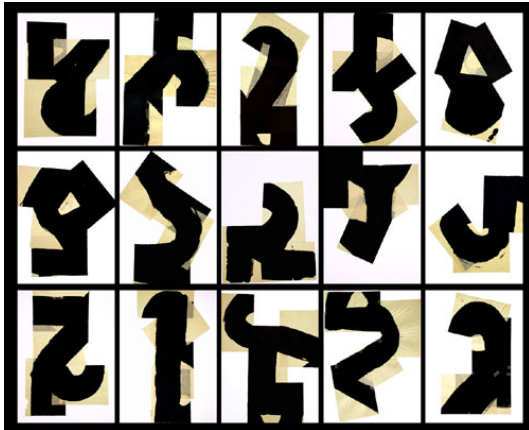
Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>



Resim 61: Catherine Zask, Sutüdyo, 1994

Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

1993'te Zask, Villa Medici'de, harf çizgilerinin üzerine temellendirilmiş işaretleri yeniden düzenleme ve yazı içinde kullanma üzerinde çalışmaktaydı ve çalışmasını Roma kelimesi üzerine odaklamıştır. Zask, başlarda fırça ve mürekkeple çalışmış ancak kendisinin de ifadesi üzerine bunun amaçsız bir oyuna dönüştüğünü fark etmiştir. *“Bir katman içinde yazılmış ve 4'e bölünmüş olan 'R'leri, işaretlerin yeniden düzenlenmesinde kullandım. Fakat bir noktayı görememiştim o da ne yaptığımdı, ve ben mürekkep lekelerinin tuzağına düşmüştüm...”* (Resim 61 - 62) (Le Boite, 2003)



Resim 62: Catherine Zask, Sutüdyo, 1994

Kaynak:

<http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

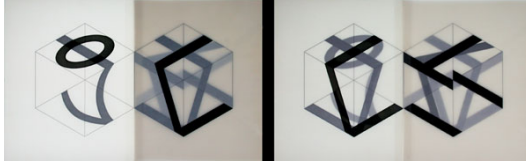


Resim 63: Catherine Zask, kesilmiş R harfi, 1994

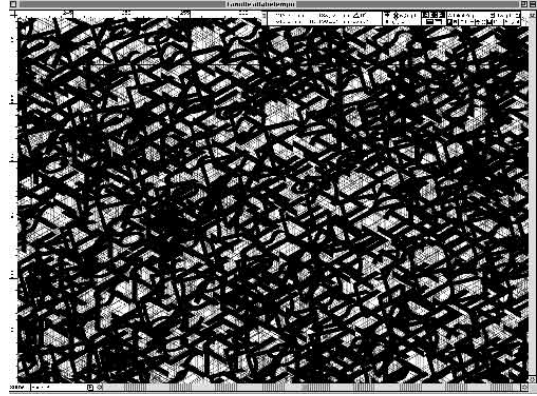
Kaynak:

<http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Daha sonra kelimeyi oluşturan yapı-çizgiler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Zask izlediği yolu şöyle anlatır: “O zamana kadar Roma’nın 4 harfinin 4 katmanda olması nedeniyle 4’e bölüyordum. Ancak asıl sorun, beni ilgilendiren harflerin çizgileri, harfi oluşturan vuruşların olmasıydı. ‘R’ için, üç vuruş: Bir çizgi, bir ilmek, bir çizgi. ‘R’yi: Üç darbe içinde böldüm\parçaladım. Parçaları, 3 sayfa üzerine yapıştırdım. Sonunda gerilimle birlikte nefes benzeri bir şeyler meydana geliyordu. 3 parça çok net bir şekilde bağlanmıştı, ve onların ayrılıkları bir çeşit kesik soluk getirdi.” (Le Boite, 2003) Böylece ‘R’ yazıldığında artık ‘R’ duygusunu veremeyecekti. O, artık tamamıyla harf olmaktan çıkmıştır. (Resim 63)



Resim 64: Catherine Zask, Alfabetempo, 1997  
Kaynak:  
<http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>



Resim 65: Catherine Zask, Alfabetempo, 2001  
Kaynak:  
<http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Zask, sonunda R harfinden yola çıkarak, tüm alfabeyi oluşturmaya başlamıştı. Paris’teki kendi stüdyosuna geri döndüğünde, sistematize ettiği ve Alfabetempo olarak adlandırdığı Alfabe, Roma’da harflerin çizgilerinin vuruşlarıyla yeniden düzenlemesinden doğmuştur. Daha sonra, her bir vuruş keyfi bir şekilde bir kare içine yerleştirmiş ve bilgisayarla sistemetize edilmişlerdir. Bir sonraki aşamada kareleri küpe çevirmiş (Resim 64) ve her bir vuruşun bir yüzeye denk gelmesini sağlamıştır. Çizgi aralıkları sıklaştığında küpün yapısı görünmez olmakta ve tamamı birbirine karışmaktadır. (Resim 65) (Le Boite, 2003)



Resim 66: Catherine Zask, 'Love' düzenlemeleri, 2002  
Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Harflerden oluşan imajlar, yansımaları veya hareketleri başlatabilmekte ve bu harflerle, yüklenmiş imajlar arasındaki boşluğu etkileyebilmektedir. (www.museum-gestaltung.ch) Zask, fontun yapısının, yansıma görünüşü üzerinde çalışma kolaylığı sağlayacağını düşünmüş ve bunun üzerine denemeler gerçekleştirmiştir. Zask'a göre Alfabetempo yansıma görünüşünde büyük bir esneklik oluşturmakta ve Alfabetempo ile uzun yazılar çabucak düzenlenebilmektedir. 'Love'(aşk) kelimesinden oluşturduğu, yansıma denemelerini resim 66'da görmekteyiz. (Le Boite, 2003)



Resim 67: Catherine Zask, Sutüdyo, 1994  
Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

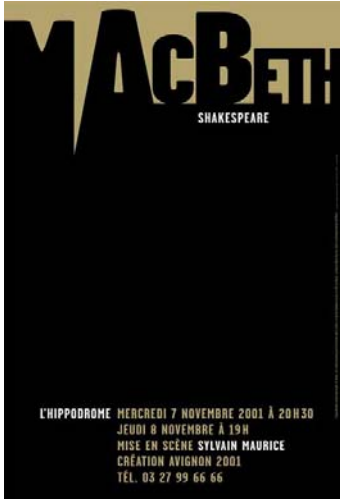
Catherine Zask'ın bazı işlerinde ise, fütüristik ya da dadaistik öğeler göze çarpmaktadır. Zask'da tıpkı erken dönem Modernistler gibi, metnin hem görülebildiğini hem de okunabildiğini keşfetmiştir. Zask bir görüşmesinde şunu ifade etmiştir: “Eğer çalışmalarım siyah ve beyaz merkezli görünüyorsa, bunun nedeni çok basit, kelimeler görseli yaratır.” (Adam Eeuwens, 1995). **Görme ve okuma, imge ve metin** arasında olası bağlantıları görmek mümkündür. Bu, Fütüristlerin deneysel şiirine bugünün bir kanıtını oluşturmaktadır. (McCoy, 1990)



Resim 68: Filippo Marinetti, 'Zang Tumb Tumb' kapak tasarımı, 1914  
Kaynak: <http://colophon.com/gallery/futurism/>

Ancak; Poststructuralismın estetiğinin kaynaklarını, Avrupa tasarımında bulmak mümkündür. Hem Dada hem de Fütürist tipografi (Resim 68), vurguyu sağlamak için kelimelerin anlamının görsel yorumuyla ilgilendiler. Bu çeşit tipografik anlayış, kelimeleri görsel form olarak betimlemeyi bizlere göstermiştir. Bu nedenle Catherine Zask'a yine de yapıbozumcu ya da post-yapısalcı dememiz yanlış olmaz. (Byrne, 1990)

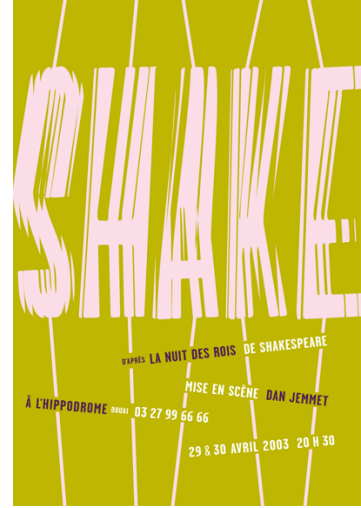
Zask'ın, tipografik kültür afişleri, yazı karakterini alışılmadık deneyimleme tarzından dolayı, seçkinliklerini korumaktadırlar. Zask'ın tipografik tasarımlarını oluştururken kullandığı biçimsel dili, 'Swiss' grafik mirasına alışkın olan gözlere özellikle yabancı ve heyecan verici görünmektedir. (Museum Für Gestaltung)



Resim 69: Catherine Zask, Afiş, 2001



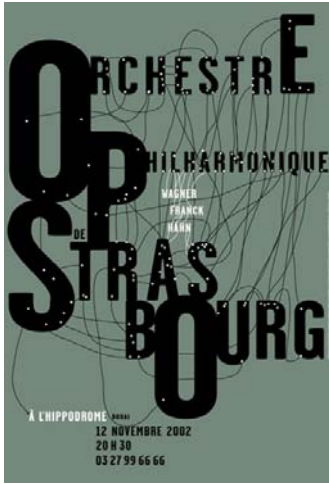
Resim 70: Catherine Zask, Afiş, 2002



Resim 71: Catherine Zask, Afiş, 2003

Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Zask, Macbeth ve Platonov afişlerinde, fütürizmin kelimelerin anlamlarının görsel olarak yorumlanmasından (Resim 69 - 70) yararlanarak metnin içeriğini yansıtmaya çalışmıştır. Zask, Macbeth afişini (Resim 69) şöyle açıklar: “*Macbeth bir satırda özetlenebilirdi: ‘iktidar açlığının çılgınlığı’.* Bu da benim neyi göstermeye çalıştığımı açıklıyor: *üstün olma, iktidar, suikast, hançerlemek.*” Platonov afişini (Resim 70) ise, Zask, bir anti-Macbeth olarak yorumlar: “*Gücün ve yıkımın birebir akla gelmesini istedim. ‘Platonov’u bold karakterle dizdim, sayfadan kestim ve buruştudum, ve resmini çektim. Sarhoş bir yıkımla, Platonov afişin altına çarpar ve parçalara ayrılır. Bir anti-Macbeth.*” (Le Boite, 2003)



Resim 72: Catherine Zask, Afiş, 2002



Resim 73: Catherine Zask, Afiş, 2001



Resim 74: Catherine Zask, Afiş, 2002

Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Zask, daha önce de belirtildiği üzere, metnin anlamını çözmeye çalışmaktadır. Onun tasarımları, görsel bir haz vermesinin ötesinde, izleyiciyi de tasarımın bir parçası haline getirmesiyle dikkat çekmektedir. Resim 12'deki 'Orchestre philharmonique de Strasbourg' afişinde (Resim 72), Zask, bir orkestrada, sahnede 150 kişinin olmasından çok etkilenmiş ve bunun bir yansıması olarak afişe tam 150 parlayan nokta koyarak orkestrayı betimlemiştir. Ayrıca bütün noktaları birbirine bağlayan çizgilerle kesişen yollar oluşturarak orkestranın bütünlüğünü göstermiştir. (Le Boite, 2003)

Diğer bir afişi (Resim 74) 'Cap-Vert'de, Zask, Cap Verde müziğinin içeriğine ve ritmine göre tasarımını gerçekleştirmiştir. Zask, bunu şöyle ifade eder "*Cap Verde müziğiyle ne zaman dans etseniz, sallanırsınız: bu da harflerin neden birleştirilmediğini gösterir. Çünkü harfler sallanmaktadırlar.*" (Le Boite, 2003)

'Rain' afişindeyse, (Resim 73) tiyatral öğeler kullanılmıştır. Tiyatro sahnesinde, yağmur, metal halatlardan oluşan bir perdeyle simgelendiği için, bu durum tasarımda çizgilerle verilmek istenmiştir. Tasarımdaki çizgilerin, kelimelerin içinden geçerken yönlerini değiştirmelerinin nedeni, Zask'ın, geçişlerin ve deneyimlerin bizleri nasıl değiştirdiğini düşünüyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu afişle, ritim, hareket ve uygunluğu olan bütün elementleri birbirlerini bağlayacak bir tasarım gerçekleştirilmiştir.



Resim 75: Catherine Zask, Afiş, 2002



Resim 76: Catherine Zask, Afiş, 2003



Resim 77: Catherine Zask, Afiş, 2001

Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=108>

Resim 75'teki 'La Tribu Iota' afişinde, La Tribu Iota kelimesindeki iki nokta birbirlerinin yankısıdır. Kompozisyon, posterde bir patlama meydana getirmek için, harflerdeki genişlemelerden yararlandığı gibi, paralel olmayan eğimlerle patlama amacı görsel olarak güçlendirilmek istenmiştir. Resim 76'taki 'Allegoria Stanza' afişindeyse, dans gösterisindeki, 11 dansçı için 11 yol oluşturulmuş ve noktalı çizgiler dansçıların ayak izleri gibi kullanılmıştır. Diğer bir katmandaysa, video dekorunu akla getirecek bir mavi ekran görüntüsü çağrışımı yapılmıştır. Son örnek olan resim 77'deki 'Tête d'or' afişinde, Zask, tipografinin sembolik bir sunumunu kendine özgü bir yolla kullanmıştır. Yazının şiddeti, ikiye kesilmiş-bölünmüş 'tete' (baş) kelimesindeki ekoya temellendirilmiştir.

Yapıbozumcu tasarım, Tipografik uyumu çökertmeye devam ederken; çalışmalarda metne göre ağırlığıyla ve oransallığa gözün geleneksel olmayan bir yerden okumaya başlamasına neden olmaktadır. Kelimelere ve metinlere dayandığı için, tipografi belki de yapıbozumun en mantıklı görsel uzantısı olmuştur.(Byrne ve diğ., 1990)



*“...1994’deki bir röportajında Derrida’ya yapıbozumculuğun Kuzey Amerika kampüslerindeki sözde “ölümü” sorulmuştu. Şöyle cevapladı: “Bence yapıbozumculukta tarihin veya olayların yapısına ait bir takım elementler mevcut. Bu, yapıbozumculuğun akademik olgusundan önce başlamıştı, ve başka isimlerle de devam edecektir.” Bu görüşün ruhuna itimat ederek bizim amacımız yapıbozumculuğun iliştiği her şeyin yeniden dönemselleştirilmesidir. Bunu 80’lerin sonu ve 90’ların başına ait bir “izm” olarak görmektense, temsilin farklı tarzları dahilinde tasarım ve tipografinin süregelen gelişimi olarak ele alıyoruz.” (Lupton ve diğ, 1999)*

### **c. STEFAN SAGMEISTER STYLE=FART**

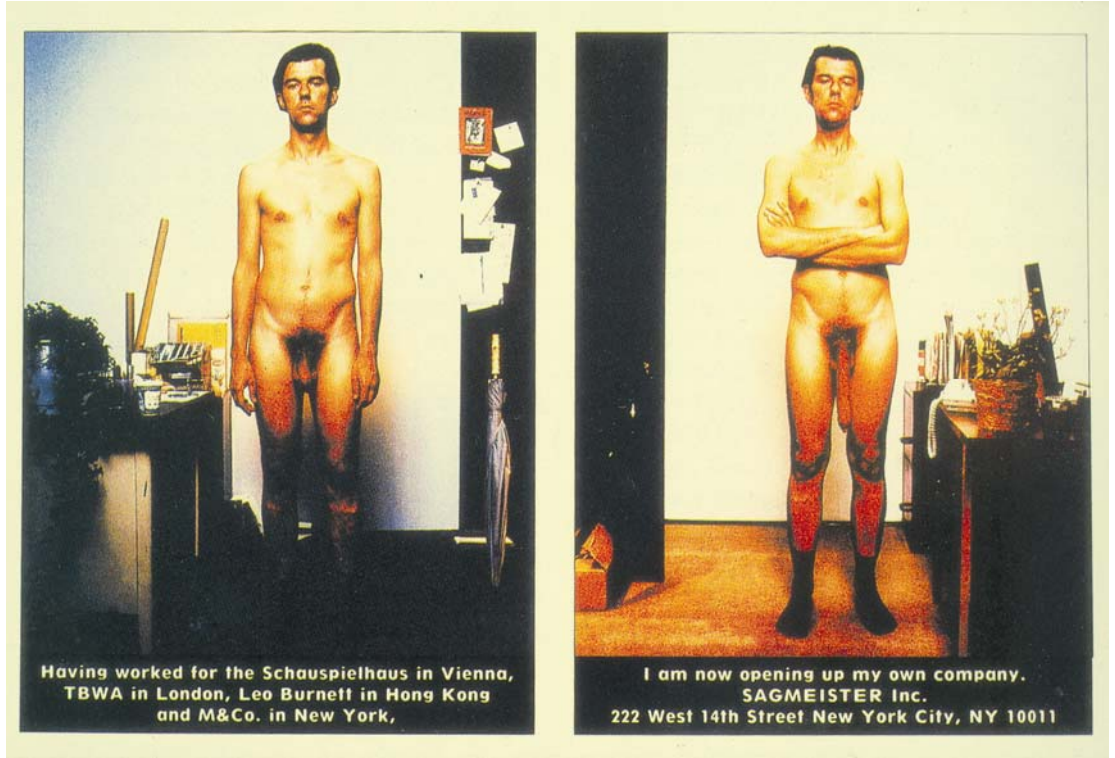
1962 yılında Avusturya’nın Brezeg kasabasında doğan Stefan Sagmeister, liseyi bitirdikten sonra kısa bir süre yerel mühendislik okulunda eğitim görmüştür. Aynı yıllar içerisinde, Alphorn adındaki bir dergiye yapmış olduğu illüstrasyon ve lay-outlar(sayfa düzeni) yardımıyla, mühendisliğin ona göre olmadığını fark etmiş ve grafik eğitimi almaya karar vermiştir. Daha sonra Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi’nin grafik bölümünde okumuş ve bu yıllar içinde Sagmeister, bir çok kampanyada yer almıştır. Buradaki eğitimini birincilikle tamamlamasının ardından, Viyana şehri tarafından 1000 Dolarlık bir ödülle onurlandırılmıştır. Bunun ardından Sagmeister, New York Pratt Institute’de okuma fırsatını sunan Fulbright bursunun kazanmış ve master derecesiyle mezun olmuştur. (justthetype, 2004)

Sagmeister’in, mühendislik eğitimini bırakıp, grafik eğitimi aldığı sıralarda, Alphorn dergisinin ‘Anarchy’ yayını için yaptığı bir afişte, bir okula gidip, öğretim elemanlarını, öğrencilerin okul bahçesinde bir ‘A’ harfi oluşturacak biçimde uzanmalarına ve okulun çatısından bu görüntünün fotoğrafını çekmek için ikna etmiştir. Böylece Sagmeister, tasarımlarındaki duruşunun sinyallerini veren ilk grafik uygulamasını gerçekleştirmiştir. Eğitimini tamamlayıp, New York’a vardığında henüz 19’unda olan Sagmeister, buradaki master eğitimi boyunca işlerindeki en baskın özellik olan mizah yönünü ortaya çıkarmıştır. O dönemde, kız arkadaşı,

Sagmeister'dan her birine 1 dolardan fazla vermesi gerekmeyecek kartvizitler tasarlamasını istemiştir. Bu isteğin karşısında Sagmeister, mizah yönünü kullanarak kartvizitleri 1 dolarların üzerine basarak oluşturmuştur. (justthetype, 2004)

Amerika'da, geçirdiği 3 yılın ardından Sagmeister, zorunlu askerlik için Avusturya'ya dönmek zorunda kalmıştır. Askerliği bitince bir süre Avusturya'da grafik tasarımcı olarak görev almış ardından, Leo Burnette reklam ajansında çalışmak için Hong Kong'a gitmiştir. Bir takım olaylar sonucu Hong Kong'tan ayrılmak zorunda kalan Sagmeister, Tibor Kalman'ın ajansı M&Co'da iş üretme düşünüyü gerçekleştirmek üzere çalışmalara girmiştir. Uzun süre Tibor Kalman'ı ikna etmek için çabalamış ve sonunda bu düşünüyü gerçekleştirmiştir. Birkaç ay sonra Kalman'ın stüdyosunu kapatıp Paris'e gitmiştir. Bunun ardından Sagmeister, Kalman'ın öğütlerinin ışığında 3 kişiden -kendisi, bir tasarımcı ve bir stajyer- oluşan Sagmeister Inc.'i kurmuştur. Sagmeister, 1993'ten beri, Rolling Stones, David Byrne, Lou Reed, Aerosmith ve Pat Metheny gibi dünyaca ünlü müzik grupları ve şarkıcıların cd ambalaj ve grafik tasarımlarına imzasını atmaktadır. Bu işlerin arasında ayrıca, konuşma girişimlerini tanıtan düşünce tetikleyici posterler gibi ilgi çekici bulduğu seçme projelerle uğraşmaktadır. (Design Museum, 2006)

Sagmeister'in tasarımlarında, mizahın yanı sıra, cinsellikte yoğun olarak hissedilmektedir. Leo Burnette için çalıştığı yıllarda, Hong Kong'tan ayrılmak zorunda kalmasının nedeni 1992 yılının '4As Reklam Ödülleri' için tasarladığı bir afişte kullandığı yine aşırıya kaçan mizah anlayışı olmuştur. Ödülleri alaya alan nitelikte olan tasarımı, bir çok reklam ajansı tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Çoğu zaman, aşırıya kaçan bu cinsellik veya şiddet içeren tasarım anlayışıyla sarsıcı bir etkiye neden olan çalışmalarına rağmen Sagmeister, izleyici tarafından kabul edilemez olarak nitelendirilmemektedir. (Design Museum, 2006)



Resim 78: Stefan Sagmeister  
Kaynak: Graphis 339, 2002



Resim 79: Stefan Sagmeister, Afif  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Sagmeister'in kendi şirketi Sagmeister Inc. için hazırlamış olduğu ilan onun bu şok edici ve provakatör yanını çok net bir şekilde ortaya koymaktadır (Resim 78). Sagmeister, ilanda, klasik bir önce sonra durumunu ortaya koymuş ve iki ilan tasarlamıştır. İlanda, kendi fotoğrafını kullanmıştır. İlk basın ilanında, tamamen çıplak ve güvensiz bir şekilde poz vermiş ve fotoğrafın altına, daha önce çalıştığı ajans isimlerini yazmıştır. İkinci basın ilanındaysa, yine çıplaktır ancak; kendine güvenen bir şekilde poz vermiş ve cinsel organını sıra dışı bir şekilde büyük göstermiştir. Aynı önce ve sonra durumunu daha sonra Osaka'da düzenlediği bir sergi afişinde kullanmıştır (Resim 79). Tasarımlarını şekillendirirken bulduğu etkili ve orijinal fikirler, Sagmeister'in kavramsal düşünme yeteneğinin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. (Design Museum, 2006)

Kavramsal terimi, 1960'larda artık kendilerini, alışlageldik tasarım biçimlerinde göstermeyen çalışmalar için kullanılmaya başlanmıştır. Fikir sanatı olarak da bilinmektedir. Kavramsal tasarımcılar, fikirler üretmek yerine geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun görsel malzemelerle sentezleme amacı güderler. Kavramsal tasarımda, öncelik kavramda, yani fikirde olduğundan ve metin-anlatı ile de yakından bağlantısı bulunduğundan, bu sanat üretim şekli, kendini her biçim ve malzemede gösterebilmektedir. (wikipedia)



Resim 80: Stefan Sagmeister, Afiş  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Resim 80’deki Adobe Yaratıcı Tasarım Ödülleri Afişi için Sagmeister, devasal boyutlarda çok uğraştırıcı bir düzenleme gerçekleştirmiştir. Sagmeister, bu işi tasarlarken aklıma gelen ilk şey: öğrencilerin tasarım yaparken kağıt kullanmaktan daha çok kahve tükettikleri için tam olarak 2500 dolu kahve bardaklarından oluşan bir tasarımı deneyimlemiştir. (Sagmaister, 2006)

Sagmeister’in işlerinde, her zaman fikir önemli olmuştur. Metnin altında yatan olguyu-kavramı anlamaya ve onu en etkili bir şekilde görsele dökmeye çalışmaktadır. Sagmeister, hiçbir zaman stile inanmamıştır. Ona göre stil, tasarımı bulandıran ve gereksiz bir şeydir. Tasarım, açık-net, şok edici ve izleyiciyi düşünceye iten olmalıdır. O, Stili, “Style=Fart”(Stil=Osuruk) olarak tanımlarken aslında içinin ne kadar boş ve uçucu olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Bu tabirinde

dahi Sagmeister, provoke edici yanını açığa çıkarmakta ve bu kavramsal yaklaşımını söze dökerken etraftan gelecek tepkilere aldırış etmemektedir.

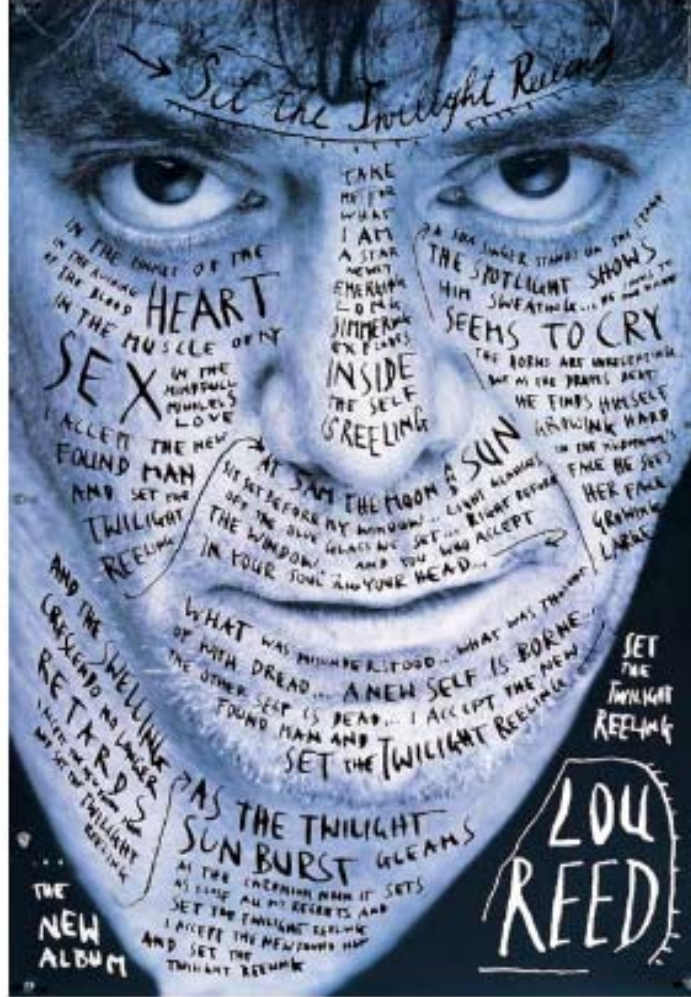


Resim 81: Stefan Sagmeister, Afiş  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Resim 81’deki “Made You Look” kitabı, Sagmeister Inc.’te yapılan tasarımların bir gösterimi niteliğindedir. Ancak Sagmeister, bunu kendi ego tatminleri için yaptıklarını itiraf etmektedir. Güzel grafik işleri üretmek Sagmeister’ı tasarımcı olarak doyurmamaktadır. İzleyicisinin kişisel, karmaşık ve stresli tasarımlarla uğraşmasını istemektedir. Kitap, kılıfında olduğu sürece üzerindeki köpek resmi sakindir, ancak; kılıf çıkarıldığında, köpek, kızgın-havlayan bir duruma geçmektedir. Sagmeister bunu renk ayrımı yoluyla oluşturmuştur. (Resim---) Kitap, dış bükey bir hale getirildiğinde, kenarında, ‘Made You Look-Baktırdım’ yazısı oluşurken; iç bükey yapıldığındaysa, köpek maması gibi küçük kemikçikler oluşmaktadır. En sevdiği harf stili olan kendi el yazısı çalışması için kusursuz bir tamamlayıcı işlevi görmektedir ve neredeyse bütün çalışmalarında kendi el yazısını kullanmaktadır. (Sagmaister, 2006)

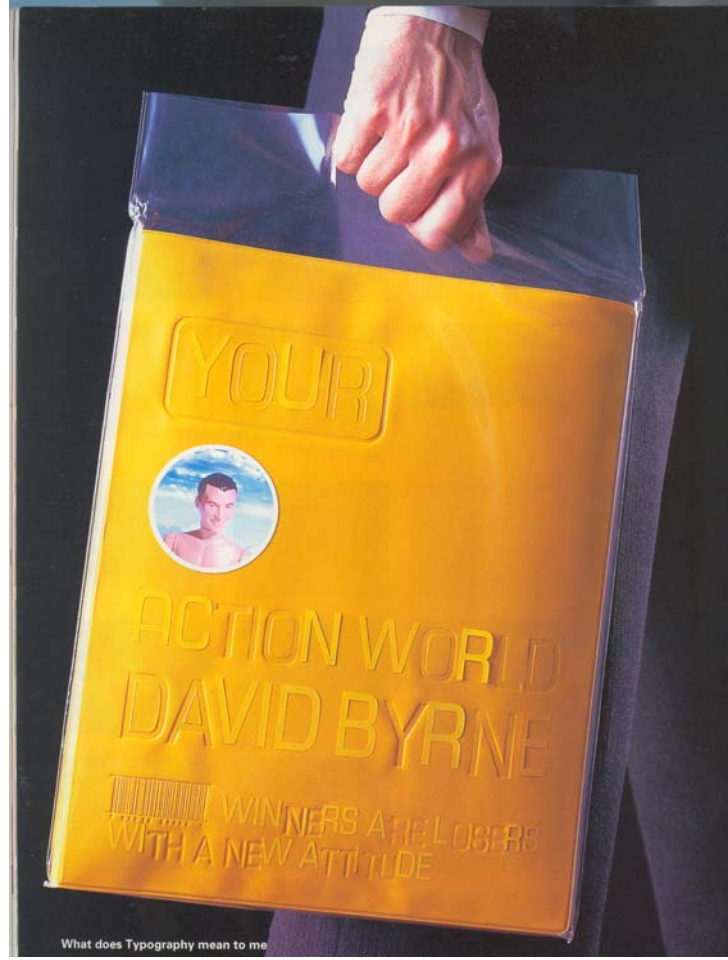
Orijinal olarak Sagmeister’ın kullandığı kendi el yazısı, sadece mürekkep veya marker ile çizilmiş harflerden oluşmaktadır. Geleneksel olmayan tipografik formları çevrelemek için kullanılarak yıllar içerisinde gelişmiştir. Bu uygulanan font

günümüzde farklı dokulardan 3D-kesiti olarak, nesnelere yapılarak veya “geleneksel” 2D harfler şeklinde hızlıca eskiz edilerek sunulabilir. (Haley, 2000)



Resim 82: Stefan Sagmeister, Afiş  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Lou Reed'in “Set the Twilight Reeling” albümünü tanıtan poster (Resim 82), Sagmeister'in en sevdiği fontun -kendi el yazısı- gücü ve çok yönlülüğü için kusursuz bir örnektir. Bu posterde Lou Reed'in yüzünün bir fotoğrafını, albümün şarkı sözlerini el yazısıyla kaplamıştır. Sonuçta, ortaya çıkan imaj, sadece bir dramtizasyon değildir ve yüksek düzeyde bir okuyucu katılımı sağlamakla kalmaz; aynı zamanda Reed ve çalışması arasındaki kişisel bağa dair bir metafor oluşturmaktadır. Bu albüm kapağı, Sagmeister'in kendi el yazısını kullandığı en karakteristik tipografik çözümlerine örnek oluşturmaktadır. (Haley, 2000)



Resim 83: Stefan Sagmeister, Afiş  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Lou Reed için yaptığı tasarımdan sonra Sagmeister, David Bryne'nın bir kitabı için farklı ve oyun-deneysellik içeren bir tasarımı gerçekleştirmiştir. (Resim 83) Burada, bir kitap ve kitabın içinde sunulduğu bir poşet vardır: yazıları oluşturan harflerin bir kısmı kitap kapağının üzerine çöktürme yerleştirilmiş, diğer bir kısmı ise naylon poşetin üzerine basılmıştır. Kitap poşetin içinde girdiğinde şu başlık ortaya çıkmaktadır: "Your Action World, Wonnors are Loser with a New Attitude." (Senin Oynadığın Dünya'da, Kazananlar, Yeni bir Tutum ile Kaybedenlerdir.) Bu çalışma kendini geliştirme hareketinin ve büyük iş yaşantısının bir karışımı olarak; 90'lardaki üstün Amerika'ya kavramsal bir gönderme yapmaktadır. (typography-ex / 02)

Günümüzde fontların çok çeşitlilik gösteriyor olmasına karşın Sagmeister, kendi harflerini tercih etmektedir. Sagmeister'e göre bir çok yeni harf tipi, insanın



kullanırken kendini garip hissedeceği kişisel yargılardan oluşmaktadır: *“Onlar bana ait değil. Başka birinin sanatını kullanmak gibi bir şey. Tipografik olasılıklara ait inanılmaz bir havuz mevcut, fakat kişisel ifadeler tasarıma dahil olduğunda kendi el yazımla yola devam etmeliyim.”* (Haley, 2000)

Kariyerinin farklı noktalarında Stefan Sagmeister, geleneksel kurumsallıkları ve reklam tasarımını denemiş ve her seferinde bundan uzaklaşmıştır. Sagmeister, bunu şu şekilde ifade etmektedir: *“...üründen uzaklaştırılmaktan, özellikle de komiteye bağlı tasarım sonuçlarından nefret ediyorum”* . (Haley, 2000)

*“...Mies van der Rohe'nin de bir zamanlar söylediği gibi orijinal olmak iyi olmak kadar önemli değildir. Fakat bu koşullar altında tasarımcı iyi olabilmek için tasarımın doğasını vurgulamakta bayatlamış kavramlara başvurmaksızın alternatif yollar bulmalıdır. Beklenmeyen bir şeyi yaratmak, elbette yaratıcılığın nihai özüdür: Yine de sürprizler her zaman erdem olarak sayılmaz. Bazen bir klişe kadar iç bayıcı ve bir arıza kadar sinir bozucu olabilir. Etkin sürpriz – öyle ki, şok etmek yerine algı ve anlayışı etkileyen türden – karanlık bir odada Öcüü! diye bağırarak kadar kolay değildir.”* (Heler, 1999;149)



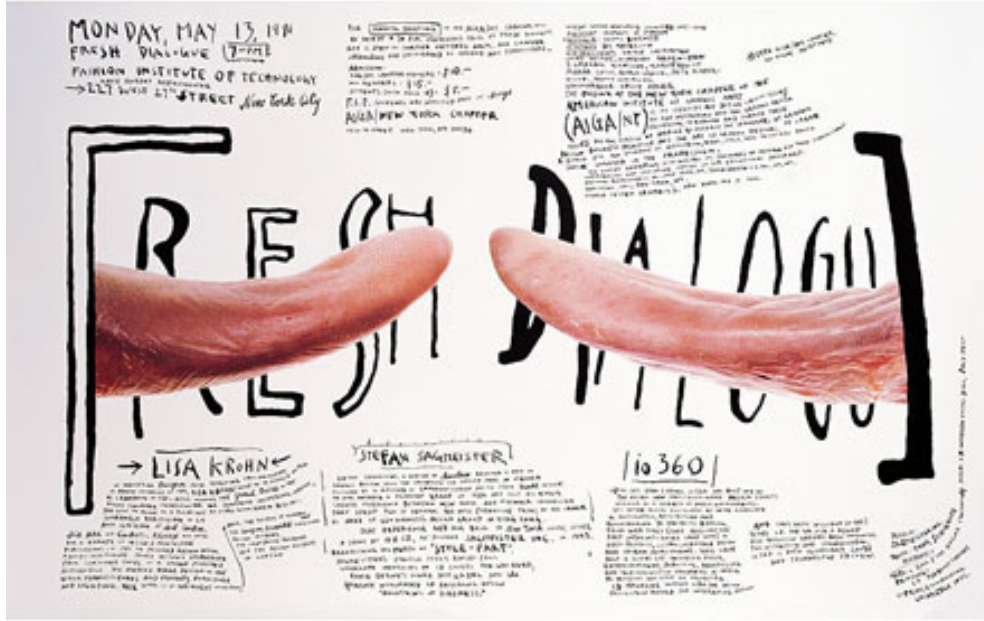
Resim 84: Stefan Sagmeister, Afiş, 1997

Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work7.html>

Stefan Sagmeister, New Orleans'daki 1997 AIGA Ulusal Konferansı olan Jambalaya'yı tanıtan bir posta-posteri (Resim 84) tasarlama görevini üstlendiğinde yukarıda belirtilen sorunun üstesinden gelebilmiştir. Anlaşılabilirlik ve beklenmediklik arasında bir denge kurmak zordur. Ve Mardi Gras'ta yerleşik hale gelen bu olağandışı AIGA konferansı, önemli konuşmacı ve etkinlikleri barındırdığından, bağdaştırma ve yenileştirme baskısı ağır basmaktaydı. Sagmeister'in sanat okulu eğitimi ona disiplini öğretmişti, fakat içgüdülerindeki hırçınlığın görsel disiplinini kendi üretmeyi başarmıştır:

*"...Bu AIGA posterine ait metaforları ele alacak olursak, Sagmeister bir çok tasarım referansının ve New Orleans klişelerinin bir listesini yaptı – içinde her şey vardı; "saçma sapan jambalaya tariflerinden aptal Mississippi buharlı teknelerine kadar. Ve onlarda nefret ediyorum" diye not düşmüştü. Fakat konferans koordinatörü ona üç gün boyunca sekiz ayrı oditoryumda konuşma yapacak olan seksen katılımcının ismini verdiğinde Sagmeister alaylı ses tonuyla şöyle dedi, "herkesi kafasız tavuklar gibi etrafta koşuşturacağı büyük mutlu bir kaos olacak sanırım."*

*Bu kümes hayvanına dair referans onda bir fikrin filizlenmesine sebep olmuştur. Gerçekten de, voodoo ritüellerine yaptığı gönderme ile bir çift kafasız tavuğun resmi tam da yüksek yoğunluktaki bilgi bolluğuna odaklanabilmek, fakat aynı zamanda da dinamik bir poster yaratmak için Sagmeister'in ihtiyaç duyduğu illüstrasyondur.” (Heler, 1999;150)*



Resim 85: Stefan Sagmeister, Afiş, 1996  
Kaynak: How, 2000

Sagmeister'in, Resim 85'teki, 1996 yılında, 'Fresh Dialogues Talks' serisi için tasarladığı bu afişinde, konuşmayı çağrıştıracak diller kullanarak yine rahatsız edici cinsel göndermeler yapmaktadır. Diller, açık seçik bir biçimde bir erk simgesi olarak uzatılmış ve sallanmaktadır. (Sagmeister, 2006) Sagmeister, dramatik-şok ve provoke edici çalışmasının nedenini şöyle açıklamaktadır: *“Her şeyin, iyi, tatlı ve temiz olduğu birçok portfolyo gördüm ve insanlara bazen acı verebilen ve zor olan grafik tasarımı göstermek istedim.”* (Haley, 2002)

Sagmeister, deneysel çalışmalara gerçek anlamda işlevsiz oldukları için karşı çıkmaktadır. Bazıları “deneysel” sözcüğünü Sagmeister'in işlerinin kendisi için kullansa da, Sagmeister, tasarım çözümlerinin eşit ölçülerde sezgiye, oyuna ve

monotonluğun üzerine çıkma arzusuna bağlı olduğunda ısrar etmektedir. Ancak burada, Sagmeister'in deney kelimesinden kastının laboratuarda yapılan deneyler olduğu unutulmamalıdır. Bizim söz ettiğimiz deneysellikse, tam da Sagmeister'in üzerinde durduğu oyun kavramına yakınlık göstermektedir. Sagmeister, çalışmaları test edilirken bir laboratuarda saklanmaya hiç niyeti olmadığını altını çizmektedir; bunun yerine gerçek dünyaya denenmemiş fikirler pompalamak için bir sefere çıkmış olmayı tercih etmektedir. (Heler, 1999)



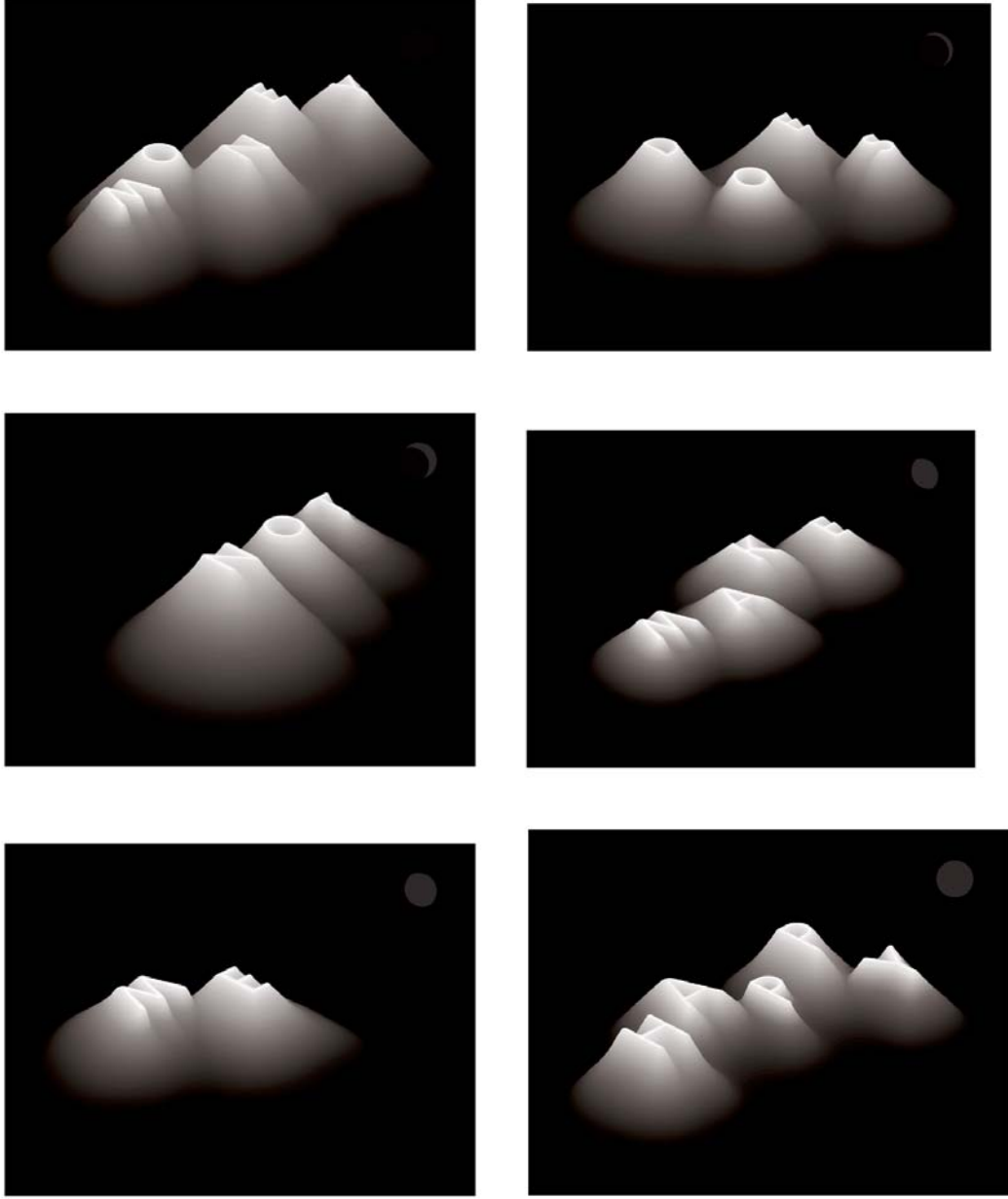
Resim 86: Stefan Sagmeister, “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) projesinden bir seri , 2000  
Kaynak: Design and Happiness

Sagmeister, 2000 yılından itibaren deneysel çalışmalarına ağırlık kazandırmıştır. Bunlardan biri de, günlüğüne aldığı notlardan oluşan “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) başlıklı bir seri düzenleme deneyimidir. Sagmeister, günlüğünden alınan notları görselleştirmeye çalıştığı 10 proje gerçekleştirmiştir. Bu tasarımlar, tamamıyla parası ödenmiş bir müşteri işidir. Bu proje kapsamında üretilen tipografik deneysel 10 tasarım,

Sagmeister'a göre tam anlamıyla grafik tasarımdır, sanat gösterimi değil. Projeler kapsamında üretilen 3 boyutla işler fotoğraflanarak, daha sonra uygun bir dış mekanda billboardlar aracılığıyla sergilenmişlerdir (Resim 86).



Resim 87: Stefan Sagmeister, “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) projesinden bir seri , 2000  
Kaynak: Design and Happiness



Resim 88: Stefan Sagmeister, “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) projesinden bir seri , 2000  
Kaynak: Design and Happiness

Sagmesiter, “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) serisinde, her bir cümle için farklı bir strateji kullanmıştır. “Some things I have learned-öğrendiğim bazı şeyler” cümlesiyle oluşturulan görüntü ve içerik birbirleriyle çok yakınken; diğer cümlelerde ayrı olabilmektedir. Örnek olarak, “Everything I do always comes back to me-yaptığım her şey bana geri döner” (Resim

87) de oluşturulan görsel, içeriğiyle direkt ilgiliyken; “Money does not make me happy-Para beni mutlu kılmaz” (Resim 88) da değildir. (Uleshka, 2005)

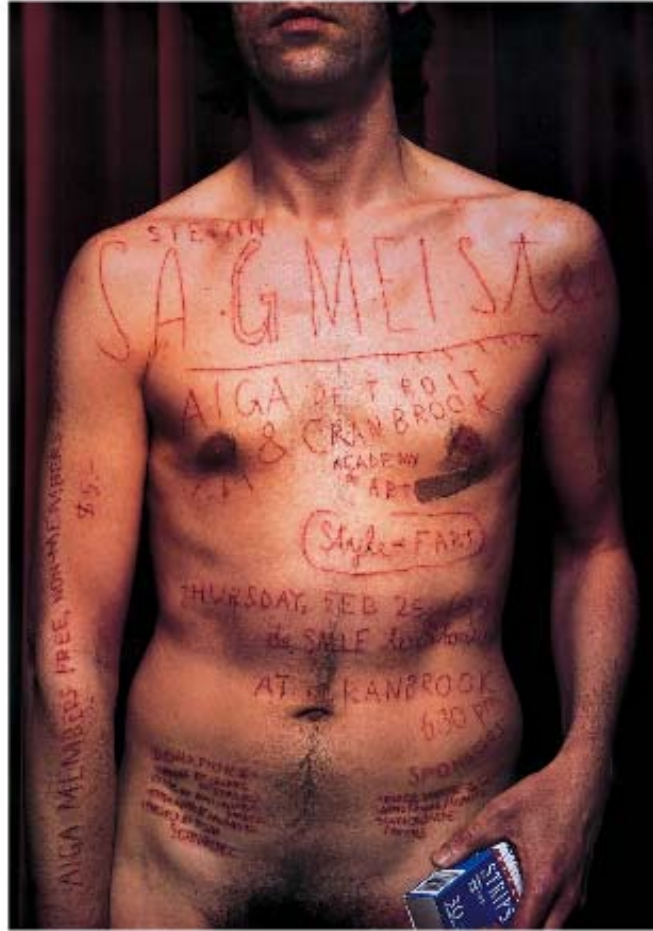


Resim 89: Stefan Sagmeister, “Things I learned in my life so far” (Sonunda hayatımda öğrendiğim şeyler) projesinden bir seri , 2000  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/>

Sagmeister’in, yukarıda da sözü geçen proje için tasarladığı deneysel çalışmalarından biri, resim 89’daki, ‘Trying to Look Good Limits My Life’ (Hayatımın Sınırlarına İyi Bakmaya Çalışmak)’tır. Bu seriyi oluşturmasında, Sagmeister’a, bir gelenek yol göstermiştir. Sagmeister’ın büyükbabası tahtadan

tabelalar yaparak geçimini sağlayan biridir. Sagmeister'in çocukluğu bunlarla dolu olan bir evde geçmiştir. Ve Sagmeister, bu projedeki işlerinde, bu tabelaları anımsatan görseller oluşturarak kendi hayat notlarını almaya çalışmıştır. (Wiltshire, Icon, 2005)

Sagmaister, tipografik çalışmalarla deneyimlemek istediği şeyi şu şekilde aktarır: “...insanları harekete geçirebilecek, eski şüpheleri ve bayatlamış düşünceleri değiştirebilecek bir yeteneğe sahip olabilecek, bir çeşit tipografiden söz etmek istiyorum. Bir çok film gördüm: beni harekete geçiren, bir çok kitap okudum: bakış açımı değiştiren ve bir çok müzik parçası dinledim: içinde bulunduğum duygu halini değiştirebilen, ancak; her nasılsa, yalnızca bir parça tipografiden oluşmuş bir grafik tasarımın bana bu şekilde dokunduğunabildiğini hiç görmedim.” (Typography-ex-02)



Resim 90: Stefan Sagmeister, Afiş, 1999  
Kaynak: Typograhpy-ex / 02



Deneysel tasarımlarına –Sagmeister’in deyimiyle oyunlarına– belki de en iyi örnek 1999 AIGA semineri için tasarlamış olduğu posterdir. Sagmeister, güneşlenirken pembeleşen vücudu üzerinde birden afiş metnini hayal etmesi sonucunda şekillendirme düşüncesini, satjyerinin yardımıyla gövdesine falçata benzeri bir bıçakla (X-acto knife) metinleri çizerek-keserek gerçekleştirmiş (Resim 90). Sagmeister, kendi bedeninde oluşturulan afişle, acıyı görselleştirmek istediklerini söylerken; bu sürecin de acı verici olması, afişin amacına ulaştığını göstermektedir. (sagmeister, 2006)

Böylesi bir görselin müşteri de dahil olmak üzere her hangi birine itici gelebileceği olasılığı, işleri iyi, temiz ve düzenli – veya kendi deyimiyle “hoş tasarım” şeklinde – yapmaktan kaçınan Sagmeister’ı ilgilendirmiyordu. “*Bu iyi-işlenmiş, doyurucu biçimde tasarlanmış zirvalıklardan etrafta çok var*”, diye yorumluyor Sagmeister, “*öyle ki, bunlar kimsenin ilgisini çekmiyor, kimseyi etkilemiyor ve haklı olarak göz ardı ediliyorlar.*” “*hiçbir şey hakkında görüş sahibi olmayan kişilerce tasarlanan aç gözlülükle üretilen harikulade zirvalıklar.*” (Heler, 1999)



Resim 91: Stefan Sagmeister, Afiş  
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/>

Sagmeister, işlerinin içine kendini koymaktan hiçbir sıkıntı duymamaktadır. Çünkü, bu şekilde oluşturduğu tasarımlarının, kişisel bakış açısı üzerinden gösterilmesi gerektiğini düşünmektedir. Örnek olarak CD kapak tasarımlarında, objektif bir görüş açısını korumaktan çok, tamamıyla kendi görüşlerini ortaya koymaktadırlar. Sagmeister'ın kendi deyimiyle, işlerinde kendisini kullanmasının çok ucuz iki nedeni vardır: ego tatmini ve ilk deneyde işe yaradığı için tekrarlanmasıdır. (Wiltshire, Icon, 2005)

Sagmeister'ın, 1999 AIGA semineri için yapmış olduğu afiş, 90'lardan 2000'li yıllara geçerken bir grafik ikonu haline gelmiştir. Sagmeister böylelikle deneysel tasarım alanına istemese de geçiş yapmış ve 21 yüzyıl tipografik tasarım tarzına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. (Sagmeister, 2006)

#### d. M/M PARİS

1988'de Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs'de, tanışan Michael Amzalag ve Mathias Augustyniak, 1991'de birlikte çalışmaya karar vermişler, 1992'de çağdaş Fransız kültüründe etkili bir güç olarak M/M'i kurmuşlardır. Hemen ardından ikisi de diğer insanlar için asla çalışmamaya karar vermişlerdir. Çünkü onlara göre, grafik tasarım, kişiye, çalışmaları sayesinde hayatta kalma ve aynı zamanda da özgür bir ifadeyi koruma şansı sağlamaktadır. (Design Museum, 2004)

Michael Amzalag ve Mathias Augustyniak, 1992'de M/M Paris'i kurduktan sonra, bu zamana değin, uzun süreli müşterileri ve ortaklıklar için –Yohji Yamamoto ve Martine Sitbon gibi, moda tasarımcıları ve Craig McDean İnez van Lamsweerde ve Vinoodh Matadin gibi fotoğrafçılar– moda ve sanat dalında hayatta kalmak için ancak; kendi görüş ve projelerinden ödün vermemek kaydıyla, grafik tasarımcı ve sanat yönetmeni olarak ortaklaşa çalışmışlardır. (Design Museum, 2004)

M/M Paris tasarımın grubunun tasarım anlayışını oluşturmasında önemli bir etkisi olan Punk akımı, ilk olarak Londra'da, 70'lerin ortalarında kendisini göstermeye başlamıştır. Punk, tasarımda, modernist formatların kuralcılığı ve düzenini yıkmayı amaçlamıştır. Modernizmde, tasarımın her bir parçası kendi başına anlamlı ve okunabilirdi. Bu düzen, Punk tasarımıyla yıkılmış ve tasarımda, anlamlı ya da anlamsız üst üste katmanlar kullanılmaya başlamıştır. Punk akımı, kötü ve çirkin olan her şeyi baş tacı yapmış, düzenli olan her şeye -düzenin düzenine- karşı çıkmıştır. Bunun sonucu olarak, anarşi ve düzensizliği, modernitenin düzenci-kuralcı tutumuna sunmuştur. (yazılar / 70)

*Punk, diğer yirminci yüzyıl gençlik hareketleri gibi, güncel gençlik kültürü de kendi baskın tasarım dilini yaratmıştır. Bu yeni tarzın başlıca dayanağı, başkaldırının işaretleri olarak çizgi romanlardır ve kolaj tekniklerinin temelini oluşturan ilkelik de özdeki hamlığın ifadesine yardım etmiştir. Bu yüzden kolaj,*

*Punk'ın ilk aşamalarında tercih edilen bir sanatsal yöntemdi ve sonuçta tarzın ana tasarım tekniği olarak geliştirildi. (Yazılar-54)*



Resim 92: Jamie Reid, kapak tasarımı, 1977  
Kaynak: Fiell's, 2003

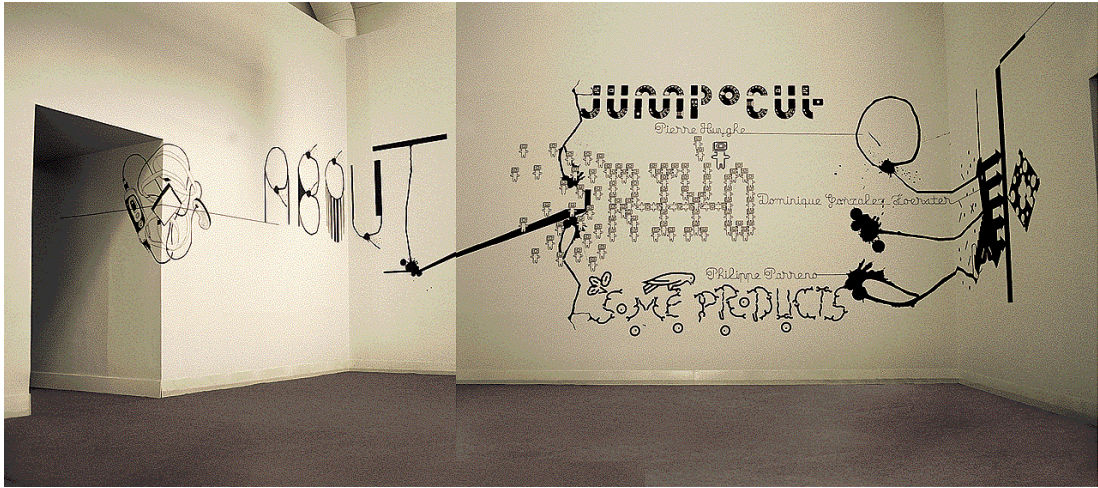
Punk tarzının en belirgin özellikleri arasında kolajda kullanılan kağıt kenarlarının elle koparılmış hissi veriyor olmasıdır (Resim 92). Buna ek olarak çerçeveler düzensizdir. Tasarımda kullanılan tipografi ve görseller, tehdit mektuplarını andıran kolajlarla oluşturulmaktadır. Bu kolajlar hazırlanırken, hızlı ve ekonomik çoğaltma metodu olan fotokopi tercih edilmekteydi. Punk tasarım anlayışı, İsviçre Punk'ı ile genel tasarım sorunlarını çözmek için kullanılmaya başlanmıştır. (wikipedia)

M/M'in, tasarım stüdyosunu Fransa'da kurmuş olmaları, grafik tasarım olarak gördükleri şeyi tam olarak yeniden tanımlamalarına olanak sağlamıştır. Çünkü, günümüzde, az sayıda Fransız tasarımcı vardır. Fransa'da, tasarım alanındaki çalışmalar, Almanya, İngiltere ve ABD'deki gibi kesin olarak tanımlanmamıştır. Bu ülkelerde, filizlenen yeni anlayışlar, kurumsal tasarıma veya albüm kapağı tasarımına demir atıp kalırken, Fransa'da halen deneysellik ve melezleşme için bol miktarda malzeme söz konusudur. (Design Museum, 2004)

İlk başlarda, M/M'in etkilendiği şeyler her şeyi kapsamaktaydı. M/M'in yaşama dair bakış açısında hiçbir şey, bir diğerinden büyük veya güzel değildir ve her şey kaynaşmıştır. M/M, grafik işlerini, ifade ettikleri kaynaşma doğrultusunda

korumuş, kendilerini Avrupa geleneğinden soyutlamış ve ürettikleri-deneyimledikleri grafik tasarımları, kendileri için yapmışlardır. Kendi tasarım stüdyolarını kurmadan önce, başka tasarımcıların yanında çalışmamışlar, böylelikle çıraklık geleneğini yıkmışlardır. (Shimmizu,1998)

M/M, grafik tasarımcı olarak konumunu, fikirler yaymak için stratejik olarak kullanmaktadır. Güzel sanatlara karşı olmadıklarını, ancak işi talep eden kişilerle, iş arasında bir tür ilişkinin varolduğuna inandıklarını dile getirmektedirler. Tasarım dünyasında da, sanat dünyasında da çalışmalarını sürdüren M/M, *“fikirlerle uğraşyoruz ve sık sık aynı düşünce çizgisinde olduğumuza işaret eden benzer takıntılarla karşılaşyoruz”* derken, aslında sanat ve tasarım arasındaki görünmez ayırmadan söz etmektedirler. (Design Museum, 2004)



Resim 93: M/M Paris, giriş sekansı, 1999  
Kaynak: <http://www.mmparis.com/biennale.html>

Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe & Philippe Parreno tarafından 1999 Venedik Bienali'nde gösterilmek üzere hazırlanmış olan 'About' filmi için M/M Paris, resim 93'deki tipografik tasarımı oluşturmuştur. Tasarım, aynı film için tasarlanmış olan afişin mekana göre konumlandırılmış-dağıtılmış halinden oluşmaktadır. Filmin gösterileceği odaya giden koridorun duvarlarına uygulanmış olan tipografik çalışma, film için bir giriş sekansı oluşturmaktadır.

M/M'in çalışmaları, el işçiliğiyle yapılmış olmalarından kaynaklı kişisel özelliklerle çağın dijital tasarım dilinden sıyrılmaktadır. M/M, el işçiliği kullanmalarını hakkında şunları söyler: *“Belki de hayat hakkındadır; imkansızı gerçekleştirmeyi ummak değil, hataları göstermeye izin vermek için. Yine de, her halükarda bunun önemli bir konu olmadığını düşünüyoruz...”* (Design Museum, 2004) Deneyimledikleri işlerini sınırlı sayıda ve serigrafi tekniğiyle basmaktadırlar.

*“Herşeye rağmen, sistemin vücudunu genişleten -Müze (galeri gibi)- anlamını yitirmiş bir kurumun değerlerinin, sanatı yarattığından emin değilim diyen M/M devam etmektedir, Müzelere girmek, artık hareket edemeyen ve kükreyemeyen bir aslanı görmeye gitmek gibi birşey. Yohji için bir katalog yaparken, fikirler, değerler ve bizim zamanımızı belirleyecek sorular ortaya çıkarmayı umuyoruz. Bu spesifik üretimin içeriğini genişleten anlamlı bir soruyu ortaya koymak için iyi bir fırsat. Moda, burda bir sonun methodu.”* (Bovier, 1998)

Kendi bağımsız projelerini dahi müşteriyle yapma taraftarı olan M/M Paris, aksi taktirde tasarımcı değil, sanatçı olmaları gerektiğini belirtmektedirler. (interview, Kurashina, 2004) M/M, çalıştıkları insanlarla ortak yönlerinin olmasını tercih etmişlerdir. Çünkü, grafik tasarımı, karşılıklı bir diyalog olarak görmekte ve daima karşıdan bir yanıt beklemektedirler. (Kertesz, 2004)

Adrian Shaughnessy'e göre, M/M Paris'in işleri, daha yüksek bir kitsh, ihtişam ve el sanatının fikirlerini uyandıran, erken modern çağdan, bütün tanımlanabilir hazır imajlara –boynuzlu atların ve erkek geyikerin yarım çizimleri ve haberci parşömenlerinin kapsamlı-geniş kullanımını kapsamaktadır. M/M, grafik tasarımda acil oluruk yeni bir eklektisizmi önermektedir. İşlerin, insancıl aydınlatıcı dokunuşu, işleri akıl çelici ve canlandırıcı bir konuma taşımaktadır. (Shaughnessy, Eye, 2003)



Resim 94: M/M Paris, Afiş

Kaynak: <http://www.mmparis.com/list.html>

M/M, bir interviewde kullandıkları-tasarladıkları fontların retro olarak nitelendirilmesine şaşırmıştır. M/M, fontları tasarlarken grid sisteminden yaralandıklarını ve onların hiç bir zaman retro olduklarını düşünmediklerini ifade etmektedirler. M/M, ürettikleri fontları, dekoratif olarak nitelemektedirler. (M/M Paris Interview, 2004)

*“Tasarım sadece bizim mesleğimiz, ve bizim belli başlı bazı görüşleri ve durumları aktarmamızı, dünyayla gerçekçi bir ilişki kurmamızı sağlıyor. Amacımız, varolan iletişim ağlarıyla bireyler arasında yeni ilişkiler yaratmak. Bir moda kataloğunda ya da APC için yaptığımız reklam kampanyasında göstermeye çalıştığımız şu gibi kavramlardır: bir kıyafetin değerini neler oluşturur, bir moda imgesi neyi ifade eder?”* (Bovier, 1998)

M/M, kitle iletişim alanında çalışmayı amaçlamadıklarını söylerken, bazı iletişim formlarıyla ayrıcalıklı ilişkiler kurmanın faydalarının da farkındadır. Ayrıca

M/M, yeniden kullanıma elverişli, çoğaltıldıklarında orjinalliklerini kaybetmeyen standart imgeler de üretmektedirler. (Bovier, 1998)

*“İşlerimizin belli bir üslubu yok. Bunun moda olan tipografi ya da daireler, kareler ya da belli türde fotoğraflarla ilgisi yok. Bana göre, işleri farklı kılan sürekli dile getirilen bazı soruları içinde barındırması, bunlar diğerleri tarafından sürekli soruluyor olsa da... Modaya ve galeriye yönelik çalışmalarda yapılan ayrımı kabul etmiyoruz, bu onun gerçek çerçevesiyle olan bağıni kaparıyor... Sanatsal deneyseelliğe çok şey borçluyuz. Tasarım sahnesinde tüm işaretlerle, sanat ve sinema tarihiyle iç içeyiz... Sanat tarihindeki birbirini takip eden gelişmelerin bir sonucu olarak tasarım alanındayız.” (Bovier, 1998)*

#### a. No Ghost Just A Shell



Resim 95: M/M Paris, Afiş, 2002

Kaynak: <http://www.mmparis.com/noghost.html>



‘No Ghost Just A Shell’ projesi, Philippe Parreno ve Pierre Huyghe tarafından 1999 yılında başlatılmıştır. Parreno ve Huyghe, ‘An Lee’ adında bir manga karakterinin telif hakkını, üretilmiş olduğu ‘Kworks’tan (Japon Manga endüstrisi için karakter üreten bir ajans) satın almışlar (Resim 95) böylece ucuz bir karakter olan Ann Lee’yi yok olmaktan kurtarmışlardır. (TOKYOTDC, 2003)



Resim 96: M/M Paris, Afiş, 2002  
Kaynak: <http://www.mmparis.com/noghost.html>

Philippe Parreno ve Pierre Huyghe, M/M’den, projenin tüm sergi afişlerini tasarımlarını istemişlerdir. Böylelikle M/M Paris, projeye katılıp iş üretmelerinin yanında, bu projenin ses getirmesini de sağlamışlardır. Ayrıca diğer sanatçıların Ann Lee için ürettikleri filmlerin afişlerini (resim 96) de tasarlayarak, proje kapsamındaki tüm tanıtım afişlerini gerçekleştirmişlerdir. (Kunsthalle Zurich basın duyurusu, 2002)

*“Ann Lee ucuz bir karakterdir: Manga bir karakterin fiyatı, karakter özelliklerine, hikayeye uygunluğuna ve farklı bölümlerdeki devam edebilme*

yeteneğine bağlıdır. Ann Lee'nin herhangi özel bir yeteneği yoktu ve bu nedenle sürdürülebilirlik açısından fazla şansa sahip değildi. Gerçek kahramanlar çok nadir bulunur ve son derece pahalıdırlar..." (Parreno, ICA basın duyurusu, 2002)



Resim 97: M/M Paris, Afiş, 2002

Kaynak: <http://www.mm-paris.com/noghost.html>

Ann Lee ile üretilen işlerin, her biri görselin tarihinde yeni bir sayfa olmuştur. Gerçek olmayan ve kısa ömürlü, ticari bir varlığın yaşaması için oluşturulan 'No Ghost Just A Shell' (Hayalet Değil Sadece Bir Kabuk) projesinde, karakter kullanılarak üretilen işlerde bir de midye kabuğu kullanılması ön görülmüştür (Resim 97). Bunun nedeni ise, ucuz bir karakter olan Ann Lee'nin boş bir midye kabuğu gibi olan içeriğinin, video, animasyonlar, resim, afiş, kitap ve heykellerle olabilecek tüm fikir ve manifestolarla doldurulması isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu proje kapsamında, pierre joseph & mehdi belhaj kacem tarafından gerçekleştirilmiş olan 'ann lee: théorie du trickster' adlı filmin afişini de M/M Paris tasarlamıştır (Resim 97). 'No Ghost Just A Shell' projesiyle artık Ann Lee'nin bir

kaderi vardır. Bu kader, projeye katılan sanatçıların ‘No Ghost Just A Shell’ ortak başlığını merkeze alan bir maceradan oluşmaktadır. Projeye katılan, her bir sanatçı, eserleriyle bu maceranın ayrı bölümlerini oluşturmaktadırlar. (ICA basın duyurusu, 2001)



Resim 98: M/M Paris, Afiş, 2002

Kaynak: <http://www.mmparis.com/noghost.html>

‘No Ghost Just A Shell’ projesinin birkaç yıl sürdürülmesi düşünülmektedir. Bu nedenle, projeye katılan sanatçıların -Henri Barande (CH), Francois Curlet (1967, Paris), Liam Gillick (1964, London and New York), Dominique Gonzalez-Foerster (1965, Paris), Pierre Huyghe (1962, Paris), Pierre Joseph (1965, Nice) with Mehdi Belhaj-Kacem, M/M (Paris) (founded 1992, Mathias Augustyniak, 1967, and Michael Amzalag, 1968), Melik Ohanian (1969, Paris), Philippe Parreno (1964, Paris), Richard Phillips (1962, New York), Joe Scanlan (1961, Connecticut), Rirkrit Tiravanija (1961, New York), Anna-Léna Vaney (1970, Paris)- Ann Lee karakterini ücretsiz kullanmalarına izin vermiştir. Böylelikle sadece ticari anlamda

yaşayabilecek, gerçek olmayan, kısa ömürlü, ticari bir varlığın yaşamasına olanak sağlanmıştır. Ancak alınan bu tedbirler bir takım problemleri de beraberinde getirmiştir. Satılmak için tasarlanmış olan bir karakterin, ücretsiz dağıtımı söz konusudur. Çünkü, karakter, kendi telif hakkını, kendi satın almıştır. Böylelikle proje, telif hakkı konusu üzerine dikkatleri çekmeye çalışmakta ve bu konulara işaret ederek, kimlik farklılığının nasıl formüle edilebileceği üzerinde durmaktadır. (Kunsthalle Zurich basın duyurusu, 2002)

### b. Alphabet



Resim 99: M/M Paris, Alphabet

Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>

Fotoğrafçı Van Lamsweerde'nin isteği üzerine, M/M Paris, Alphabet projesine katılmıştır. Bu projede ve daha bir çok projede M/M, fotoğrafçı Van Lamsweerde ile çalışmıştır. Projede tasarlanan her bir harf, moda dünyasındaki insanlar arası ilişkilerin biraz olsun perde arkasını diğer insanlara düşündürmeyi amaçlamışlardır(Resim 99).



Resim 100: M/M Paris, Alphabet  
Kaynak:  
<http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>



Resim 101: M/M Paris, Alphabet  
Kaynak:  
<http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>

M/M Paris, yakınlarda işbirliği yapmış olduğu, Van Lamsweerde ve Matadin ile, moda dünyasındaki en rahatsızlık verici durumlardan birinin, model görüntülerinin ticari değerlerinin olduğunu keşfetmeleriyle bu projeyi hayata geçirmeye karar vermişlerdir. 26 modelin fotoğraflarıyla oluşturulmuş olan alfabe fontu projenin gururu olmuştur. Her harfi en iyi yansıtacaklarını düşündükleri modellerin, profesyonel isimleriyle olan ortaklığıyla oluşturmuşlardır: Sophie Dahl için 'D'(Resim 101), Hannelore için 'H', Stephani Seymour için 'S'(Resim 100) vb. (king, 2003)



Resim 102: M/M Paris, Alphabet  
Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>



Resim 103: M/M Paris, Alphabet  
Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>

Van Lamsverde ve Matadin, ticari isimlerinden dolayı seçtikleri bu 26 modelle bir seri moda fotoğrafı yaratmış ve ardından bu görüntüleri M/M Paris'e grafik alanda değerlendirmeleri için sunmuştur. M/M, bu görselleri, modellerin ticari isimlerinin baş harfleriyle ilişki kuracak bir şekilde kesip yeniden oluşturmuşlardır. M/M, Modellerin ticari görüntüleriyle en iyi bağlantıyı kurabilecek mükemmel portreye ulaşmanın hilesinin, modellerin gözlerinin, dudaklarının, saçlarının ve göğüslerinin (Resim 103) kullanması olduğunu belirtmiştir.



Resim 104: M/M Paris, Alphabet  
Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>

Sergide oluşturulan bu harflerle yazılmış bir takım metinlere yer verilmiştir. Bu çalışma her, iki taraf içinde deneyimledikleri yeni bir yol olmuştur. Daha sonra M/M, alphabet fontunu, başka sergilerinde de serginin amacına yönelik yazılar yazmak için bir font olarak kullanmıştır(Resim 104).

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere, Almanya, İngiltere ve ABD'deki gibi ajans tasarımlarının kesin tanımlamalarının yapılamamasından kaynaklanan, Fransa'da tasarımcı azlığını M/M Paris gurubu kendi gelişimleri için bir çıkış noktası olarak değerlendirmeyi başarmışlardır. Bu değerlendirmeyi göz önüne alan deneylerinde M/M Paris'in tasarımcıları Fransız sanatçılara özgü bireysel kalarak yaşanabileceğini göstermişlerdir. Böylesi bir grafik tasarım yaşamının zenginleşmesi için ve manifestoları gerçekleştirebilmek adına, diğer sanatçılarla ortak çalışmanın zorunluluğunu görmüş ve tasarımlarında uygulamışlardır.

Bu bölümde ele alınan tasarımcılar doğrultusunda, deneysel tasarımın gün geçtikçe önem kazandığı ortadadır. Çünkü, günümüzde, daha önce de belirtildiği üzere, postmodernizme gündeme gelen bireysel yaklaşımlar önem kazanmaktadır. Bu bireysel tutumları oluşturabilmek içinse, olağan düzeni kırmak gerekliliği ortadadır. İşte kendi tarzlarını-yollarını oluşturabilmek için, tasarımcılar deney yapmaktadırlar; yani tasarımı deneyimlemektedirler. Bu deneyimleri her ne kadar çok öznel ve işlevsiz görünse de, üzerinde durdukları konular düşünülecek olursa, sosyal içeriğin ön plana çıktığı görülecektir. Çevrelerinde olup bitenlere kayıtsız kalmayıp, provoke edici bir tarzda rahatsızlıklarını, deneysel tasarımlarla dile getirmektedirler. Bu da ister istemez, karşısındakini işe katılmaya, onun bir parçası olamaya ve işi okumaya çalışmaya yöneltecektir. Sonuç olarak, deneysel tasarımlar, kişiler arası iletişimin artırılması için olmazsa olmaz anlamında önem kazanmaktadır.

### III. BÖLÜM

#### UYGULAMA PROJESİNE GENEL BİR YAKLAŞIM

De stijl, dada, fütürizm, konstruktivizm ve bauhaus'un amaç edindiği modernizm, yazıyı “yeniden tanıtmak” üzerine konumlanmıştı. 1910’larda Rus resmi eleştirmeni Victor Shklovsky tarafından teorize edildiği üzere “*yeniden tanıtmak, biz farklı görmeye zorlanmadığımız sürece dünyanın her gün görünmez olduğunu ve sanatın en temel anlamda gördüğümüz ve bildiğimiz olanı ‘yabancılaştırma’ olduğu*”nu vurgulamaktadır. Alışlagelmiş uygulanan modernist saldırılar arasında, sinematik şok teknikleri, fotoğrafta “Yeni Vizyon” ve Deneysel Tipografi sayılabilmektedir. (Lupton ve diğ., 1999) Çünkü, 1954 yılında Clement Greenberg şunu savunmaktadır: “*Sanat, kesinlikle deneyimlerle ilgili bir konudur, prensiplerle değil...*”. (Harrison, 1993).

Sonuçta, sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Böylece yapılacak olanın, bir olayın karakterine sahip olması olgusu doğar. Söz konusu olan Aristo gibi, yargıcın elinde yol gösterici formüller değil, hamlelerin muhtemel sonuçlarına göre yargıda bulunmadır. Bu tavır dahilinde postmodern sanatçının görevi, modernist sanatçının yapmaya çalıştığı gibi gösterilmezi göstermek değil, gösterilmezin var olduğunu daha iyi hissettirmek için araştıran, deneyen olmalıdır. (Tekson, 1993)

Modernizm’in iki yüzü vardır, biri: modern iletişimin insancıl, dışavurumcu ve halkın yararına olması gerektiğidir. Diğer yüzü ise herkese dikte eden ve herkesin uymasını istediği faşist yanıdır. Ancak günümüzde bireylerin iletişim araçlarına ulaşabildiği bir dönem olan ve kişinin modernizmi diyebileceğimiz, yeni bir çağın içerisindeyiz ve bu dönem herkesin görsel olarak iletişim kurmayı öğrenmesi gerektiği bir dönemdir. (Rick Poynor, 1992)

*Metalaştırılmış postmodern uzamın barınılması olanaksız karışıklığı içinde insan algısı anlamlı derinlikleri keşfetmeye değil, yüzeyle taramaya çağrılıyor. Bu postmodern derinliksiz örneği yaşamlarımızı istila eden ve algısal deneyimlerimizi dümdüz eden bilgisayar ve televizyon ekranlarının*



*düzlükleridir. Postmodern insanlar kendilerini derinliği olmayan yüzey fenomenleri olarak algılıyorlar ve birbirleriyle olan etkileşimlerini, sanki her şey bilgisayarın ya da televizyonun düz ekranın dolayimsızlığına indirgenmişcesine mesafesiz algılıyorlar.*

(Mertli, 2006 )

Bu mesafesiz algılamanın postmodernizmdeki mesafesiz karşı duruşunu punk hareketinde görmek olasıdır. Punk ile birlikte geleneklerin ve kurulu düzenin tüm kural ve yapıları eleştirilmiş ve yok edilmiştir. Punk hareketinin bu meydan okuyuşundan sonra kırılacak bir gelenek, kural kalmamıştır, her şey yıkılmıştır. Bununla birlikte de kimse yıkılan bu kuralların yerine bir şeyler inşa etmeye ve çözüm üretmeye çalışmamaktadır. *“Çözümün neye benzediğini bilmiyoruz- problemleri keşfedip baş ettikçe, yoklaya yoklaya çözüme doğru yaklaşıyoruz.”* Neville Brody (Yazılar-09) Sadece deneysel olanla problem farklı yönlerden ele alınıp belki de defalarca ama farklı yollardan gösterilmektedir.

Punk hareketinin mesafesiz karşı duruşuna karşın; bazı önemli grafik toplulukları, grafik tasarımcısının çağının sosyo-ekonomik, kültürel sorunlarına kayıtsız kalamayacağına bilinçli duruşlarını sergileyebilmektedirler:

*“FTF 2000, tasarım enerjisinin amaçsız bir tüketimi fazlasıyla destekleyip, giderek daha karmaşık ve kırılğan bir hal alan günümüz dünyasını insanlara anlatmakta yetersiz kaldığını savunuyor... Piyasa ortamında yetişen tasarımcılara, tasarımın daha farklı amaç ve anlamları olabileceği ihtimali bile uzak geliyor.”* (Poynor, Dedi ki-02)

*“Tasarım, tarafsız, değerlerden bağımsız bir süreç değildir.” diyor Amerikalı tasarım eğitmeni Katherine McCoy .(Dedi ki-02) “Uğruna problem çözme yeteneğimizi kullanabileceğimiz daha değerli amaçlar var. Eşi görülmemiş çevresel, sosyal ve kültürel sorunlar ilgimizi bekliyor.”*(FTF/First Thing First-İlköce Öncelikler, 1999)

Sanatta devrim yaratan birçok akım, sanatçı, tasarımcının amacı, yaşamsal konuları bir şekilde açığa çıkarmak, patlatmak, alışılmış ve görünmeyen değerleri

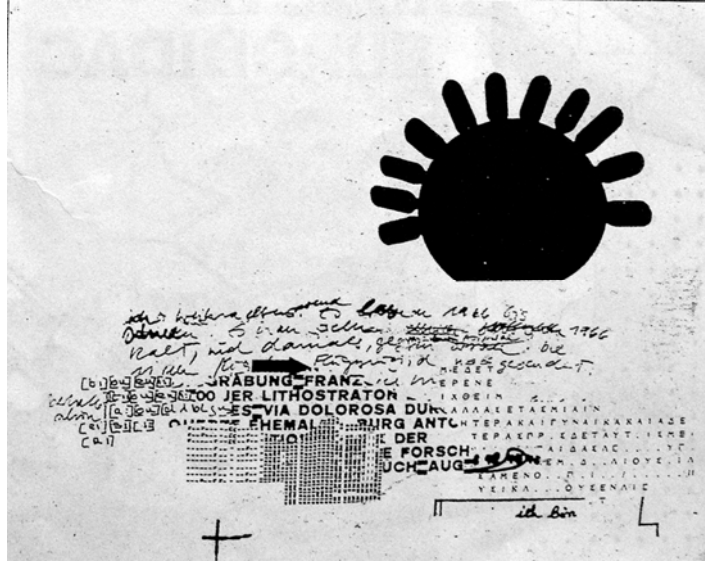
göz önüne sermek ve farkındalık yaratmaktır. Rutinleşmiş dünyalarımızın ötesinde, bize belki de bildiğimiz ama fark etmediğimiz başka dünyaları göstererek, duyarlılığımıza yeni boyutlar kazandıran tasarımcılar ve sanatçılar, geçmişten ve gündelik yaşamdan malzemelerle yaşamı yeniden boyutlandırmaya çalışmaktadırlar.

*“Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir. Hakikati görmüşsün ne çıkar? Kendi başına hiçbir manası ve kıymeti olamayan bir yığın hüküm vermekten başka neye yarar?[...] Hakikati olduğu gibi görmek... Yani bozguncu olmak... [...] Elimde bulunan bu mal, bu nesne ile, onun bu vasıflarıyla ben ne yapabilirim? İşte sorulacak sual.”* (Tanpınar, Grafist5 Kitapçığından)

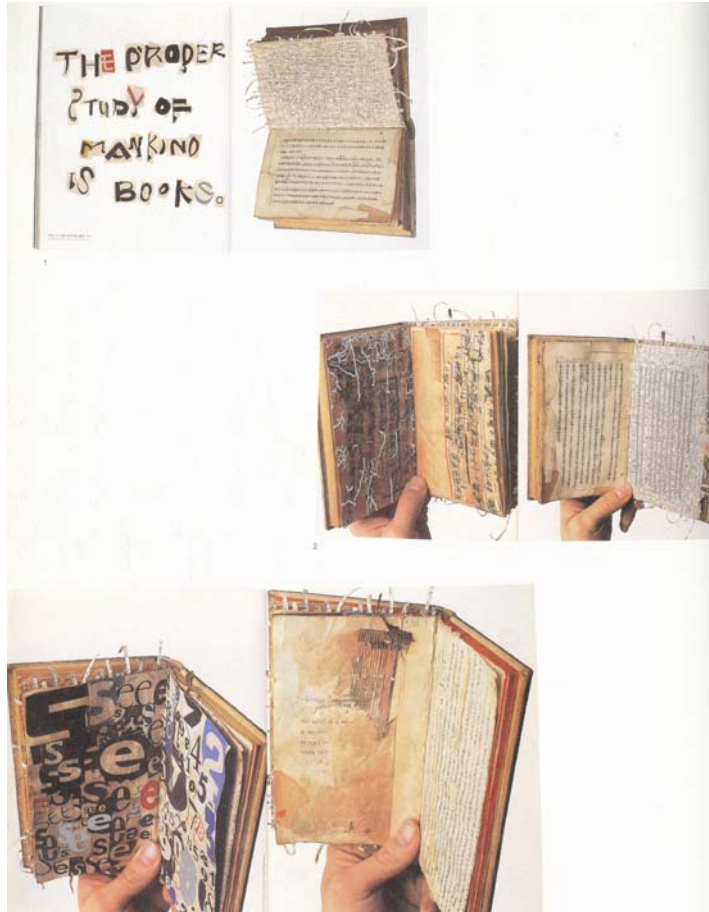
Uygulama projesiyle, çevremiz de ve kendimizde var olan sorunlarla ilgili düşünceleri ve değerleri, göstergeler ve işaretler dünyasından yararlanılarak deneysel tipografide farklı bir anlatım yolu bulmaya çalışılacaktır. Bu anlatım yoluyla, sıradan gördüğümüz ve görmezden geldiğimiz bazı olayları ortaya çıkarmak için deneysel tipografinin olanaklarından yararlanılarak, bazı sorunlar üzerinde durulacak ve Yapıbozumcu tavırda unutulmadan, görünmeyeni ortaya çıkarmaya ve kelimenin- metnin anlamının altında yatan gerçeği bulmaya-keşfetmeye çalışılacaktır.

Zuzana Licko, deneysel tasarım için şunları dile getirmektedir:

*“Tasarım bir problemi ele aldığımızda yeni bir şey yaratmaktır, aynı problem olsa bile. Zaman geçtikçe, aynı problemlere önerilen çözüm değişmek zorundadır çünkü bağlam zamanla değişir ve anlam kayar. Dolayısıyla ‘her zamanki çözüm’ zamanla sıkıcı olmaya başlar ve seyircinin ilgisinin azalmasına neden olur. Ayrıca, yeni teknolojiler ve ortamlar tasarımcıların uğraşması gereken yeni sorunlar üretir. En başarılı deneysel tasarımlar çoğu zaman bu yeni, keşfedilmemiş teknolojilerin ihtiyaçlarına cevap verir.”* (Dediki 08)



Resim 105: Wolfgang Weingart, Typografische Monatsblätter (Aylık Tipografi Dergisi), Kolaj, 1976  
Kaynak: Bektaş, 1992



Resim 106: Fumio Tachibana, Sanat kitabından sayfalar, 1997  
Kaynak: Typograhpy-ex / 02

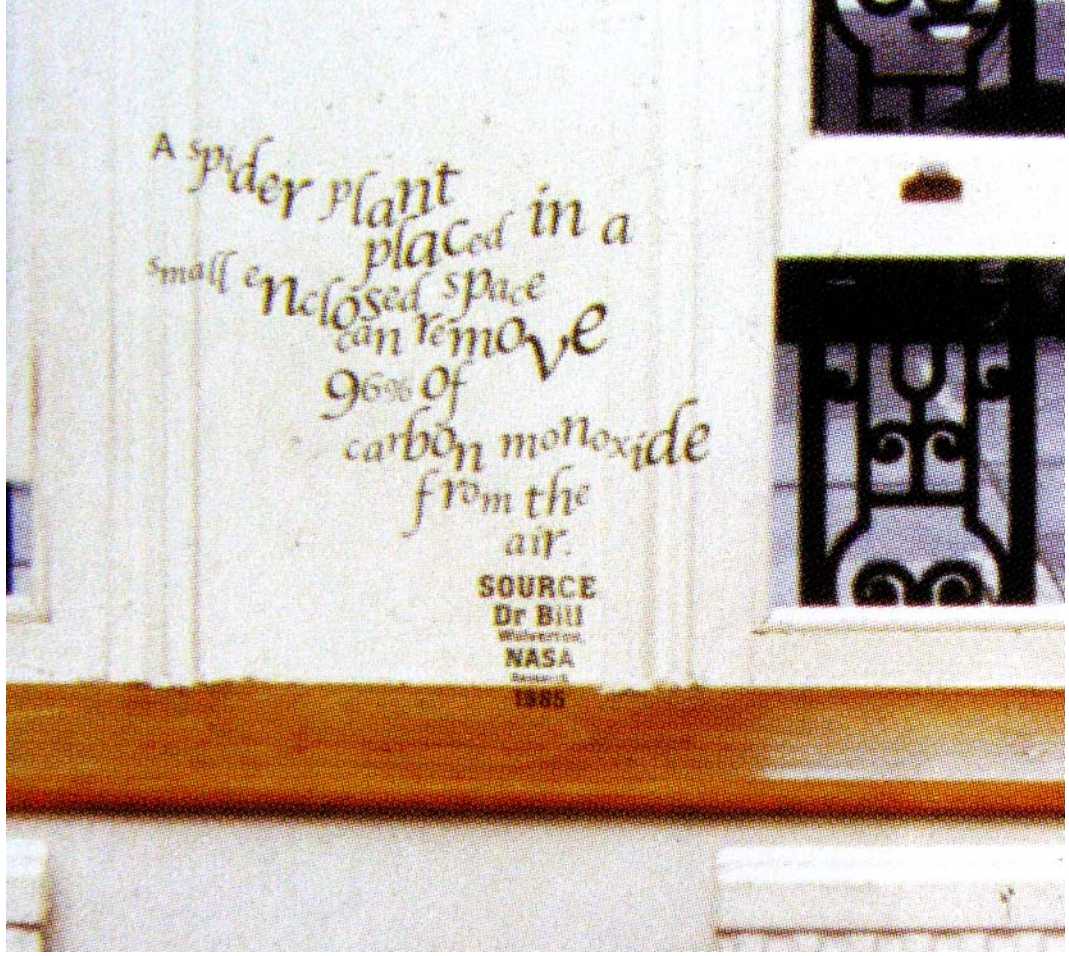
Yapıbozumcu yaklaşım, tasarıma uygulandığında, dil ve imgenin kullanımı yoluyla, her bir katman, izleyenin dilin saklı karmaşıklıklarını tecrübe edebileceği ve keşfedebileceği bir oyun haline gelebilmektedir. (Resim 105) Yapıbozum tavrındaki tasarımcı, tek bir şey ifade etmek istemez. New Wave'deki kolaj öğelerinin biçimsel katmanlanışına karşılık gelen grafiksel, görsel anlam katmanları, bu değişimin anahtarı olarak nitelendirilmektedir. Nesnel iletişim, değişen anlamlar, gizli tipografik görsel hikayeler ve alternatif yorumlarla kuvvetlendirilmiştir. Fransız Post-Structuralism'inin etkisiyle, sanatçılar sözlü dili, okuyucunun tepkisini, etkileyecek şekilde bozmaktadır. (McCoy ve diğ., 1988)

Yaşadığımız teknolojik dünyada, teknolojiyle yalnızlaştırıldığımız bilinmektedir. Sosyal aktivitelerin giderek farklılaştığı dünyamızda, yalnızlaştırılan bizler, düşüncelerimizi, dertlerimizi-sorunlarımızı paylaşabileceğimiz bir dost ya da bir mercii bulamaz hale geldik-getirildik. Var olan sorunlar, yanlışlar üzerinde durmuyor, onları irdeleniyoruz. Hayatta bir şeyleri değiştirebileceğimiz umudu gün be gün azalmaktadır. Çünkü, insan kendi gerçekliğinden, endüstri devriminden bu yana koparılmaktadır. Bazı düşünürlerin öngördükleri gibi başka güçlerle estetize edilen hayatları yaşadığımız bilinmektedir. Bu durumda, estetize edilen yaşamlara eklemlenen, dış zorlamaya dayalı iş ve ahlaki değerler bombardımanıyla sorgulamaya zaman bulamayan insanlar, kendi doğrularına ulaşabilmek için yapmaları gereken kitabı ve hayatı okumalara zaman bulamamaktadırlar. Bu nedenle insanlar bazen bir ömür boyu kendi doğrularının ne olduğunu bir türlü anlayamamaktadırlar.

Yaşadığı çağın ve insanların sorunlarından haberli olması gereken grafik tasarımcı, yukarıda sözü edilen ciddi sorunlara, yapısında var olması koşul olun muhaliflikle, karşı duruşlu yeni tasarımlar yapabilmesi için kitabı ve hayatı okumayı öğrenmesi zorunluluk haline gelmektedir. Bu proje kapsamında ele alınan deneysel tasarımcılardan da yararlanılarak, bizlerin –bireylerin, öğrencilerin ve kişinin– yalnız olmadığını göstermek çalışmanın ana amaçlarından biridir. Bu amacın gerçekleşmesi için onların sorunlarının görünür kılınmaya çalışılacak olması, uygulama projesinin sosyal sorunlar üzerindeki önemine yönelecektir. Ayrıca kişinin kendi

düşüncelerinin de üzerinde duruyor ve onların irdeleniyor olması, yaşadığımız dünyadaki yerimizi sorgulamak içindir. Düşüncelerin görünür kılınabilmesi, onların yazıya dökülmesi gerekmektedir. Chuang Tzu'nun da dediği gibi: “*Kelimeler, sadece bir rüzgar değildir. Kelimelerin de söyleyecek bir şeyleri vardır.*” (Fletcher, 2001;441). Yazıya dökülen düşüncelerin görselleştirilmesi yukarıda anlatılan sorunların ağırlığı nedeniyle deneyselliği zorunlu kılmaktadır. Yazıların görsellere dönüştürülmesinde etkili bir çarpıklaştırma yoluyla, karşıdaki kişi önemsemese dahi o iletinin dikkatini çekmesi planlanacaktır. Belki de hiç dile getirilmemiş ve getirilmeyecek olan düşüncelerin, görselleştirilmesiyle, izleyicinin istese de istemese de bu iletişimin bir parçası olması sağlanmaya çalışılacaktır.





Resim 107: Peter Anderson, Bitkiler ve Çiçekler, 2000-2001  
Kaynak: Fiell's, 2003

Sonuçta, görmek ve okumak ile imaj ve metin arasında başka iki olası bağlantı vardır. Erken Modernistler metnin hem okuma, hem de Fütüristlerin deneysel şiirleri gibi görülebileceğini keşfettikleri üzere, imajlar da okunabilmektedir. Bu süreç, metin/imaj ilişkisini araştıran en yeni post-modern sanatçılar ve fotoğrafçılar tarafından iyice doğrulanmıştır (Resim 106 - 107).



Resim 108: Philippe Apeloig, Özgürlük, 2001  
Kaynak: Fiell's, 2003

Bu deneysel tipografi uygulamasında, konuyla ilgili düşüncelerin tamamının gösterilmesinden daha çok, düşüncenin bütününden yalnızca bir parça -kelime- alınarak, doğrudan mesajı vermek yerine, bazı noktalara vurgu yapmaya çalışılarak dolaylı ama daha keskin bir anlatım yakalamak amaçlanmıştır. Steve Byers'in de belirttiği üzere: *"Tipografi, harflerin güzel bir gurubudur, güzel harflerin bir gurubu"*

*değil.*” (Fletcher, 2001;349). Projenin ikinci bölümünde üzerinde durulan sanatçılarında yaptığı gibi onları örnek olarak projede denemek ve anlatım yolunda bireysel doğruya ulaşmak istenecektir.

Uygulama projesinde üretilecek olan tasarımlar, sadece dış bilgilerle oluşturulmayacaktır. Görsel aktarılan düşünceler, içteki bilgiler dahilinde, içten dışa doğru bir hareketle oluşturulacaktır:

*“Zanaat, rahatlatıcı ve oyalayıcıdır. Sanatsa kurcalayıcı... İçtenlik, sanat yapıtında temel gereklerden, özelliklerden biridir. Ama içtenliğin tersi her zaman içtensizlik (samimiyetsizlik) değil. Yaratıcı kişi kendi içini kapattığı, fazlaca terbiye ettiği, iç dünyaların gerçekliğini değil de dışsal bilgi/kaygı ve benzerlerini hareket noktası kıldığı ölçüde dıştanlaştırıyor yapıtını. İçten dışa doğru değil, dıştan içe doğru hareket ediyor en fazla. Oysa bu konum, sanat dışı zihinsel etkinliğin konumu. Sanata özgü olan, içten dışa doğru hareket.” (Necmiye Alpay’dan akt. Aslankara, 2006;29)*



Resim 109: Catherine Zask. Alfabetempoyla oluşturulmuş Yeni Yıl Kartı, 1997  
Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/diaporama/diapo.asp?Code=127&Pos=10>



“Deneysel” tasarımlarda, çözümlerin eşit ölçülerde sezgiye, oyuna ve monotonluğun üzerine çıkma isteğine odaklanılacaktır. Deneysel tipografi, tasarımdaki genel doğrulardan yola çıkılarak, sanatçının kendi doğrusunu oluşturma isteğinden kaynaklanmaktadır. Postmodernizmle ortaya çıkan bireysel tutumlar da bunun bir sonucudur. Sanatçı-tasarımcı, görünen gerçeğin ardındakini arar, bunun için bilineni parçalar, böler, en küçük anlamına kadar ayırır ve kendi bireysel tutumuyla yeniden birleştirir. Bu tasarımcılar probleme, ister sezgisel, ister duygusal, isterse deneysel yaklaşıklarını söylesinler, amaç veya yol, aynı hedef ve neden üzerinde gelişmiştir: Tasarımcının, işlevden bağımsız gibi gözükken ancak; kendi bireysel yaklaşımı doğrultusunda işlev kazanabilen deneysel tasarımları ön plana çıkılmaktadır (Resim 109).

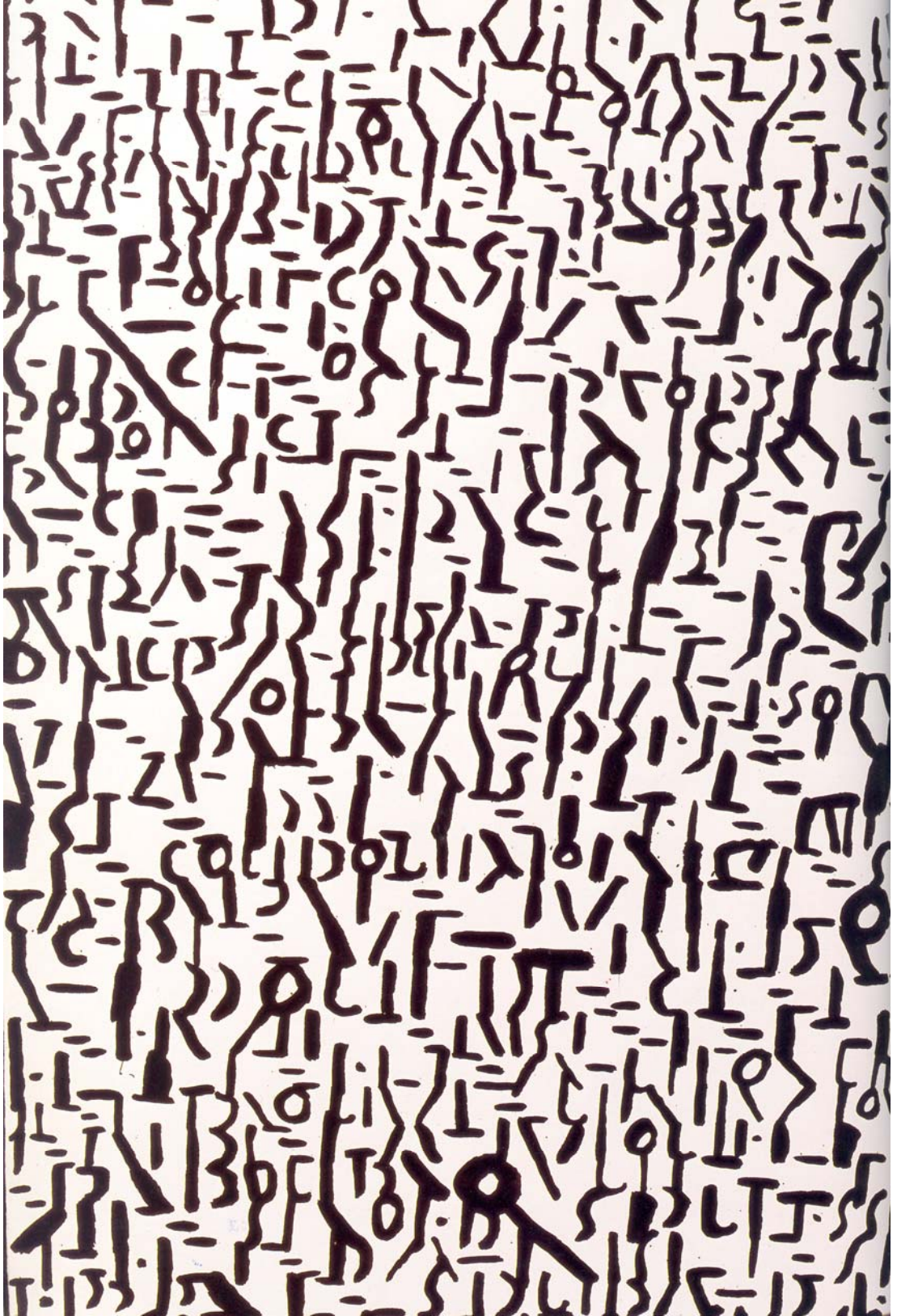
“Tasarım sadece bizim mesleğimiz, ve bizim belli başlı bazı görüşleri ve durumları aktarmamızı, dünyayla gerçekçi bir ilişki kurmamızı sağlıyor. Amacımız, varolan iletişim ağlarıyla bireyler arasında yeni ilişkiler yaratmak.” (M/M Paris)

Bu deneysel tasarımlarda daha önce de belirtildiği gibi, kişisel yorum üstüne tasarım, izleyicilerin katılımına olanak sağlar. Yoruma açık tasarım, izleyiciyi katılıma, tepki vermeye, düşünmeye iter. İzleyici seçimi ve aktif geri bildirim, daha derin bir etkileşimli iletişimin anahtarıdır.

*Yaratıcılık beklenenden değişik bir şey sunarak verilen bilgiye dikkat etmemizi sağlar. İzleyeni şeylerin anlamını kavramaya zorlamak, algılamayı kuvvetlendirmenin bir yoludur. Tabii ki görsel gayret fazla zorlandığında seyircinin ilgisini bütünüyle kaybetme riski ile karşılaşsınız. Başarı ile aşırıya kaçma arasında çok ince bir çizgi vardır. İki fonksiyon-etkili mesaj iletimi ve yaratıcı sunuş-inandırıcı bir şekilde birleştirildiğinde, etkilenir ve tatmin oluruz. (Glaser, Yazılar, 1987)*



Resim 110: Fumio Tachibana, Sanat kitabından sayfalar, 1992  
Kaynak: Typograhpy-ex / 02



Resim 111: Catherine Zask, Alfbetempo  
Kaynak: Graphis, 353

Uygulama projesinin odak noktası, düşüncelerdir ve metnin altında yatan olguyu-kavramı anlamaya ve onu en etkili bir şekilde görsele dökmek, çalışmanın ana amaçlarından. Tipografik tasarımlarda, aynı zamanda, harflerin büyüklükleriyle oynayarak gerilimli bir atmosfer yaratmaya çalışılacaktır. Bunun yanı sıra tasarımlarda ağırlıklı olarak siyah/beyazın kullanılacak olmasını Hugo Ball'ın şu sözleriyle açıklamak uygun olacaktır, “*Kelime ve görsel bir bütündür*”(Fletcher, 2001;447). Buna ek olarak da Catherine Zask da şunları ifade etmektedir:

*“Eğer çalışmalarım siyah ve beyaz merkezli görünüyorsa, bunun nedeni çok basit, kelimeler görseli yaratır.”(Catherine Zask)*

Deneysel tasarımların çoğunda geleneksele, kurallara, reklamcılık endüstrisine ve ticari olan her şeye karşı duyulan alaycılığın açıkça görülebilmesi düşünülecektir. Tasarım sadece ürün satmak veya daha iyi bir çevre yaratmakla sınırlanamaz. Çünkü tasarım, insanlarla ilgilidir. Tasarım, duygu yüklüdür ve tasarımda amaç bu duyguyu yaşamak ve karşındakine yaşatmak olmalıdır. Katherina McCoy'un da dediği gibi:

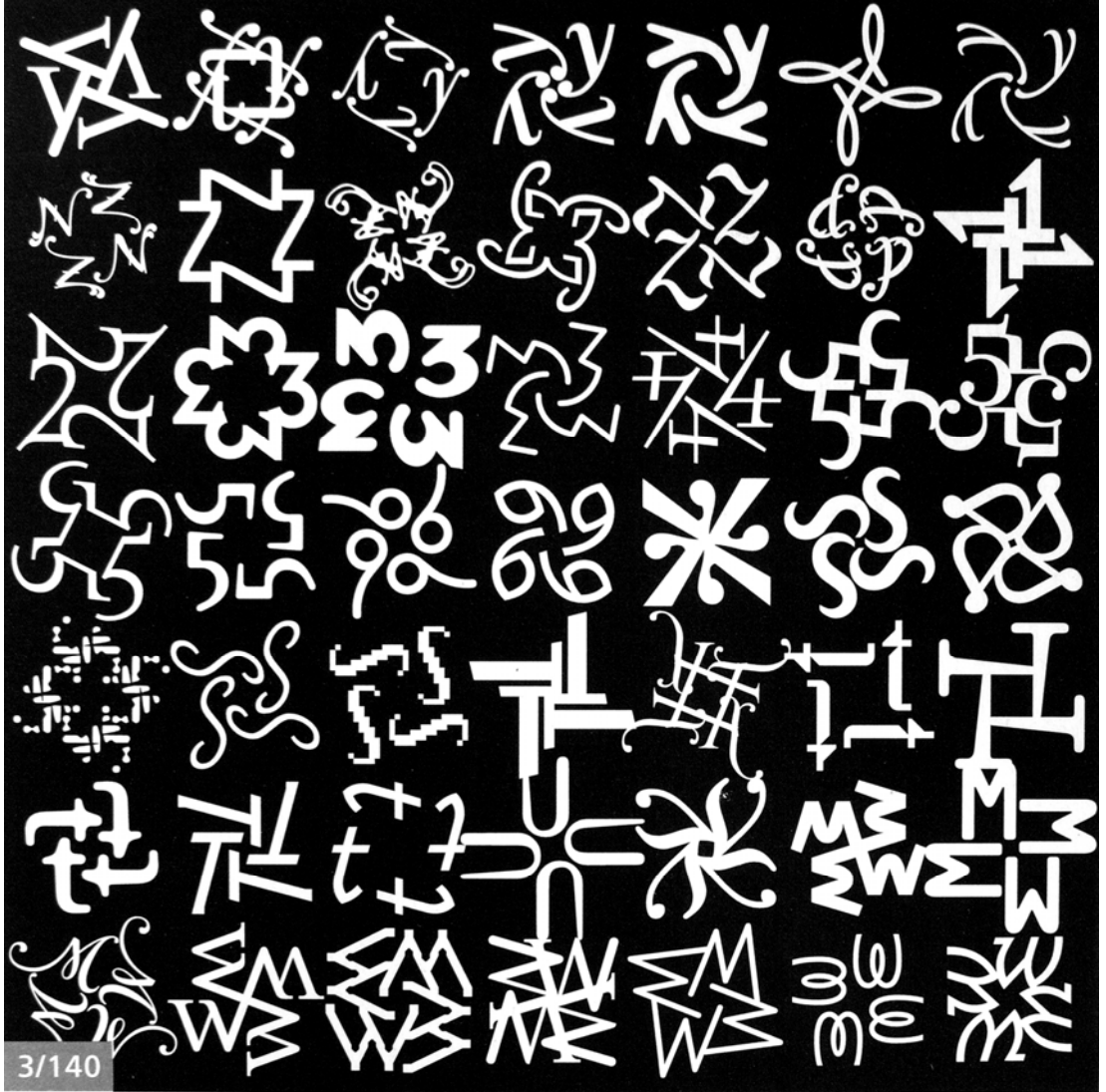
*“Tasarım, tarafsız, değerlerden bağımsız bir süreç değil”dir.*

Genel olarak projenin amacı deneysel tipografinin de amacı olan denenmemiş bilinmeyen bir yol bulmaya çalışmaktır. Bu yol ile bir şeyler sadece gösterilecektir. Gösterilende bir çözüm yolu olmayacaktır, sadece problemin ortaya atılması söz konusudur. Ancak; amaçlanan, bir deney olacağından bunu kesin doğrularla sonuçlanmayacağını söylemekte yarar vardır. Deneysel tipogafide yeni bir yol üretme vardır, kesin doğrular yoktur. Yapılacak olandan başka bir alternatif her zaman olabilecektir.

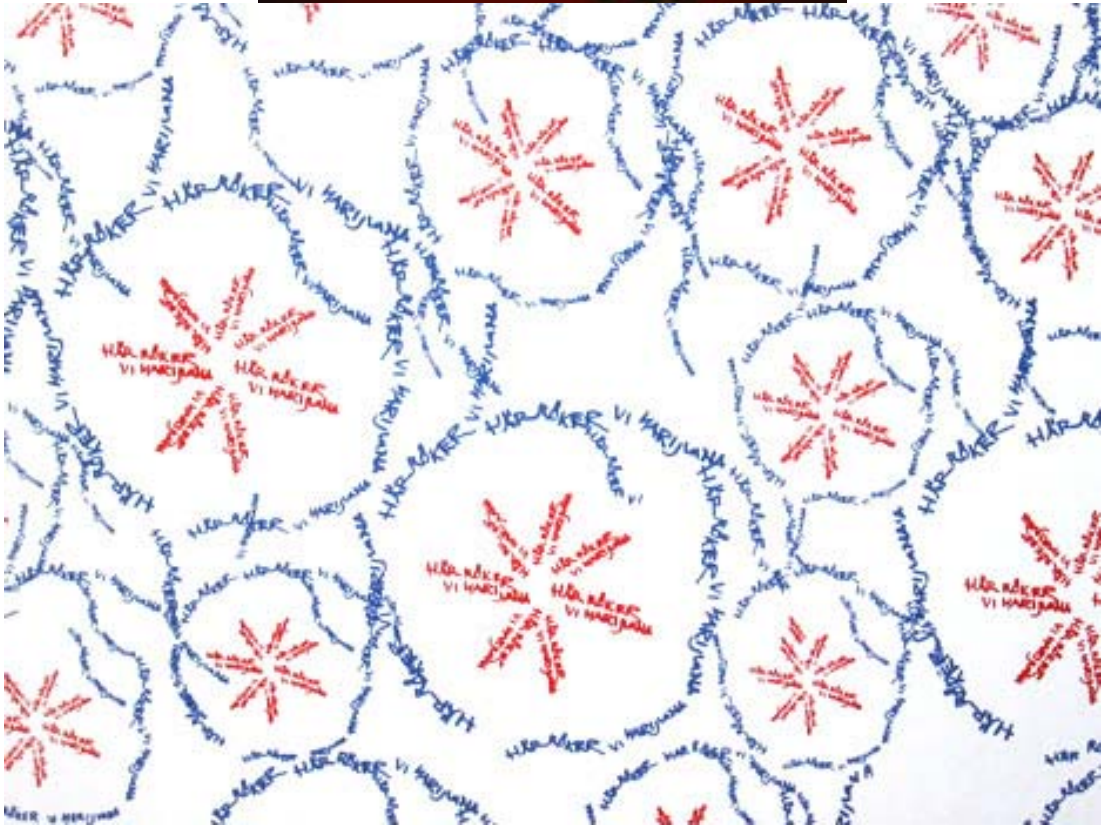
Neville Brody, deneysel tipografik tasarımlarında ne yapmak istediğini şöyle açıklamaktadır:

*“...Yazının kendine özgü bir ritmi vardır, rengi, tekrarları vardır ve metnin içine aldığı dile olduğu kadar metnin görsel yanına da duygularla tepki verirsiniz. Biz yazılı kelimedden görsel yazı karakteri süzüp çıkarmaya*

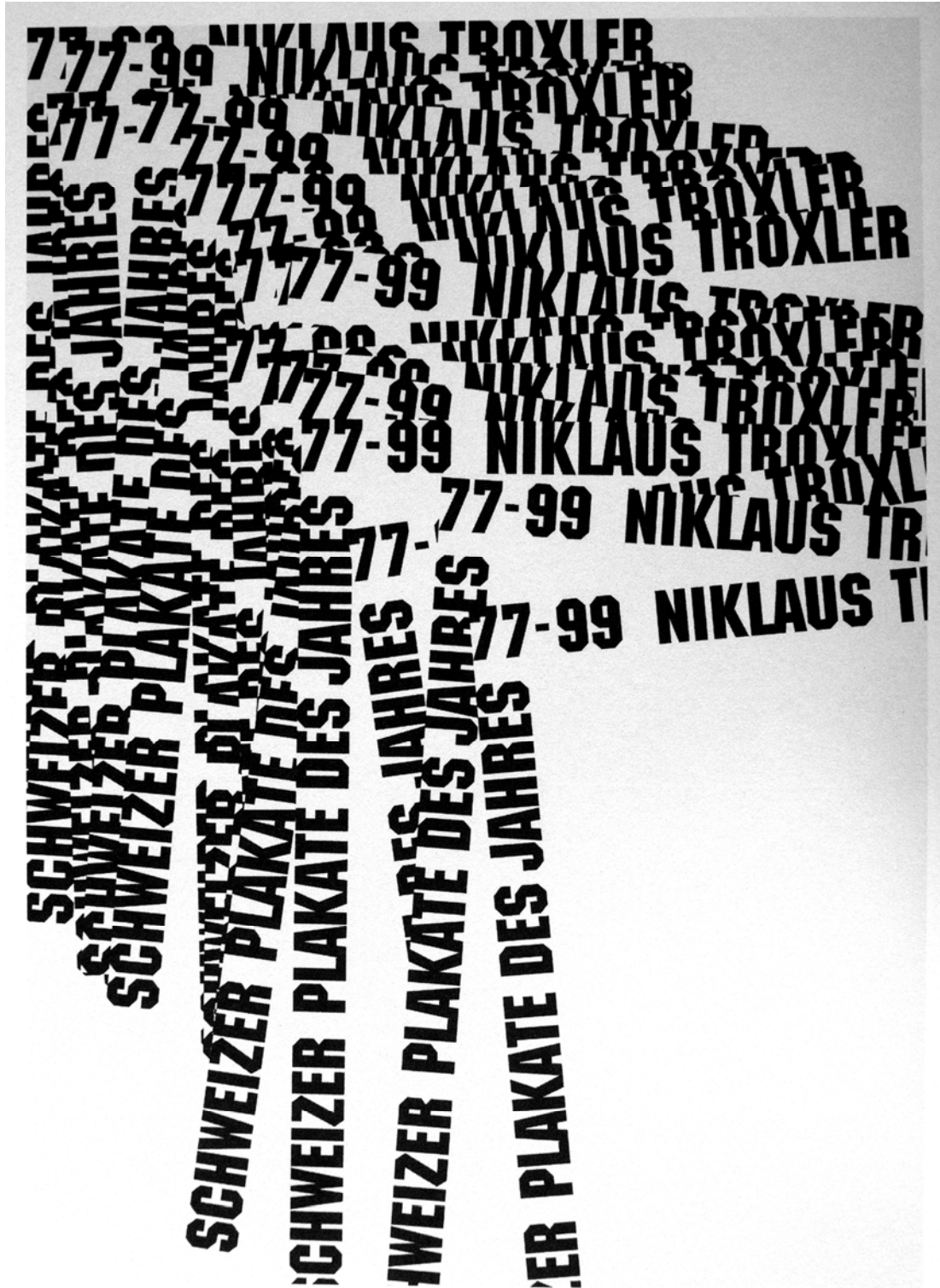
*çalışıyoruz. Bu serbest-biçim yazı karakteriyle okunabilir sözcükler kompoze edemezsiniz, ama içlerinde yazının temel ritminin barındıran görsel strüktürler kompoze edebilirsiniz. Bir tür görsel şiir yaratmaya çalışıyoruz. Bizim yapmaya çalıştığımız şeylerden biri tipografik iletişimde bu diğer düzeyin olduğunu ve tipografinin kağıt üzerindeki sözcüklerden daha fazla şey ilettiğini göstermek. ”*



Resim 112: Zuzana Licko, Hypnopaedia, 1997  
Kaynak: Sarıkavak, 2004



Resim 113: Hjarta ve Smarta, Karalama yazılardan oluşmuş duvar kağıdı, 2001  
Kaynak: Graphic 08



Resim 114: Niklous Troxler, Afiş, 2001  
Kaynak: Grafist 8

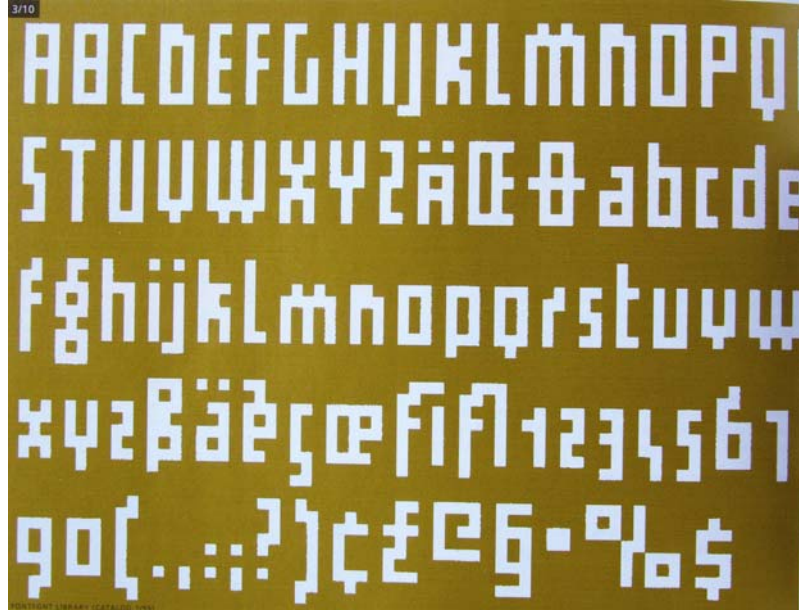
Neville Brody'nin de dediği gibi, çalışmalarla bir tür görsel şiir yaratmaya çalışılacak, yazının temel ritmini barındıran görsel strüktürler oluşturmak için çaba gösterilecektir. Bunun rneklerini Zuzana Licko'nun 'Hypnopaedia' isimli fontuyla ürettiği çalışmalarında (Resim 112), Hjarta ve Smarta'da kelimelerden oluşan ve uzaktan bakıldığında sadece bir motifmiş gibi duran ancak yakından bakıldığında yazılar olduğu anlaşılan duvar kağıdı tasarımlarında (Resim 113), Niklaus Troxler'de ise neredeyse bütün afiş (Resim 114) alışmalarında, Fumio Tacibana'nın 'art book' (Resim 110) kitabındaki düzenlemelerinde görebilmekteyiz. Bu işlerde çoğaltma ve tekrarlar kullanılarak kelimelerle bir illüzyon yaratılmaya çalışılmış, bir çeşit hipnoz yoluyla öğretmeye gönderme yapılmak istenmiştir. Bu hipnotik çalışmalarla, tekrarlanan kelimelerden oluşan motifler, baş döndürücü bir nitelik kazanmışlardır.

Projenin diğer bir amacıysa üretilen problemin özgün olması gerekliliğidir. Bu nedenle projede hali hazırda bulunan yazı karakterlerinden daha çok kendi el yazımla ve düşüncelerini aktaracağım kişilerin –ğrencilerin– el yazılarıyla oluşturulmuş karakterlerin kullanılması uygun görülmüştür. Tasarımlarda, el yazısı kullanılmasının nedeniyse, düşüncelerin iletilmesinde duygu ve kişiliklerin öneminin yadırganamayacağıdır. Bu konuda Plato'nun "*Yazı ruhun geometrisidir.*" (Fletcher, 2001;521) sözünün bu durumu çok iyi bir şekilde açıkladığı görülmektedir.

Stefan Sagmeister, tasarımlarında kendi el yazısını kullanıyor olmasını şöyle ifade etmektedir:

*"Onlar bana ait değil. Başka birinin sanatını kullanmak gibi bir şey. Tipografik olasılıklara ait inanılmaz bir havuz mevcut, fakat kişisel ifadeler tasarıma dahil olduğunda kendi el yazımla yola devam etmeliyim."*





Resim 115: Max Kisman, Network fontu



Resim 116: Max Kisman, Extended Maxmix fontu  
Kaynak: Sarıkavak, 2004

Max Kisman ise, kendi tasarladığı fontları kullanan bir tasarımcı olarak şunları söylemektedir:

“Ben afişlerimde kendi duygularımı yansıtan yazı tipleri kullanarak kendi kimliğimi oluştururum. Her zaman afişlerimin kendi görsel kimliğimi en yoğun biçimde yansıtan görsel öğelerin kullanımıyla oluşmasından yanayım.”

Uygulama projesiyle, ikinci bölümde ele alınan tasarımcıların deneysel yaklaşımları doğrultusunda, işlerini nasıl oluşturdukları, mantık ve malzemeyi kullanışları dikkate alınarak, çevremizde ve kendimizde var olan sorunlarla ilgili düşünceleri ve değerleri, göstergeler ve işaretler dünyasından yararlanılarak deneysel tipografide farklı bir anlatım yolu bulmaya çalışılacaktır.

*Temelde grafik tasarımcı, bir ürünün veya düşüncenin doğasını oluşturmak, onun erdemlerini sunmak için uygun platformu yaratmak ve bu tür bilgileri en etkili biçimde duyurmak ve ilan etmek için, mesajları düzenler ve iletir. Tasarımcı, görsel biçimlere müdahale edip uygun bir tarz oluşturarak, bir ürün ya da düşünce için doğru kitlenin dikkatini çekebilir. (Heller ve diğ., Yazılar 47)*

Max Kisman'ın, Matisse'in kolajlarından ve renklerinden etkilenecek oluşturduğu tasarımlarının çarpıcı ve yeni yapılmış etkileri, Catherine Zask'ın, Yapıbozumcu bir tavırla, görünmeyeni ortaya çıkarmaya ve kelimenin-metnin anlamının altında yatan gerçeği bulmaya-keşfetmeye çalışma isteğiyle, onları en ufak ayrıntısına-parçasına kadar bölüp-ayrıştırıp tekrardan bir başka tipografik bütün halinde yapılandırması, Stefan Sagmeister'ın, işlerinde kendi el yazısını kullanarak oluşturması ve her zaman fikre-kavrama önem vermesi ve M/M Pari'sin daima sanatçılarla ortaklaşa çalışıp ürettikleri sosyal içerikli işlerinin olması ve bu işleri sergileme yöntemleri göz önünde bulundurularak bu uygulama projesi oluşturulacaktır.

Uygulama projesi iki kısımdan oluşacaktır. Bir kısım benim kendime olan bir özeleştirimi içinde barındırırken, diğer bir kısım ise öğrencilerin sorunlarına biraz

olsun değinebilmek üzerine olacaktır. Kendi özeleştirimin olduğu işlerde, çocukluğuma bir çağrı olacaktır. Buna ek olarak, içinde bulunduğum durum ve hayata dair şüphelerim eleştirel bir şekilde irdelenecektir. İçerikle görseller bir tezat oluşturur nitelikte olacaktır. İğneleyici içerik, görsellerle daha yumuşak ve bir oyun gibi sunulmaya çalışılacaktır.

Öğrencilerin sorunlarının görünür kılınacağı diğer işlerse, daha çok sorunların iletilmesi amacıyla hazırlanmış afişlerin, içeriğe uygun bir şekilde aktarılmasından oluşacaktır. Akıldan sızan düşünceler olarak nitelendirdiğim bu işlerin okulun çatlak duvarlarından sızması planlanmaktadır. Tıpkı ‘Su yolunu bulur.’ atasözündeki gibi, düşüncelerde kendilerini ifade edebilecekleri yollar-çatlaklar bulabileceklerdir.

Bu proje kapsamında, araştırma tezinde kazanılan bilgiler doğrultusunda çok farklı işlerde üretilebilirdi, ancak; bir tasarımcı olarak çevremde olup bitenlere karşı kayıtsız kalamayacağımdan ve çevremdeki sorunlarla ilgileneceksem de bunu bana en yakın olanlardan başlamayı tercih etmiş olmam, neden öğrenci problemleri üzerinde duracak olduğumu açıklayacaktır. Ayrıca başkaların problemleri üzerinde durabilmek için, öncelikli olarak kendi iç hesaplaşmalarım üzerine gitme gerekliliği de göz ardı edilemeyeceğinden, çalışmamın bir kısmı da kendi özeleştirimi kapsayacaktır.

## SONUÇ

1980 sonrası tipografik tasarımda deneysel yaklaşımları inceleyen bu araştırma, deneysel tipografinin tarihsel gelişimini, günümüzdeki deneysel tipografinin kaynağını nereden aldığını ve iletişimle olan bağı net bir biçimde ortaya çıkarabilmeyi amaçlamıştır. Deneysel tipografinin incelenmesinde, büyük önemi olan 1980 sonrasında üretilen işlerin kaynağı olan modernizmden söz etmeden geçilemeyeceğinden birinci bölüm, 1980 öncesi modern sanat akımlarının tipografik tasarıma etkileri olarak ele alınıp incelendiği bir bölüm olmuştur.

Günümüz tasarım anlayışının, kaynağını modernizmden alıyor olması, birinci bölümde ele alınan sanat akımlarının, günümüz tasarımlarındaki önemini arttırmaktadır. Özellikle 1900'lerden başlayıp, 80'lere kadar süren dönemde yaşanan endüstri devrimi, savaşlar ve teknolojik gelişmelerle etkilenen insanları ve yaşam tarzlarını, grafik tasarımda görmek mümkün olmuştur. Grafik tasarım, her dönem, kendi tarzını bulmaya çalışmış, bir önceki döneme karşı duruş olarak, kendini var etmiştir. Bu dönem içerisinde, süreci başlatan bir ilk olması nedeniyle fütürizm, dikkati çekmiştir.

Savaş yanlısı fütürizmle birlikte, durağan her şeye karşı çıkmış, hareket ve ses tasarımda önem kazanmıştır. Savaşa övgü olarak yazılan, fütürist şiirler ve bunların tipografik görselleştirilmeleri önemlidir. Özellikle, bu şiirlerin ve savaş yanlısı, savaşa övgü için oluşturulmuş yazıların-tasarımların toplandığı fütürist deneysel kitaplar, günümüz deneysel tasarımına ve deneysel tipografiye çok önemli bir kaynak oluşturmuştur. Tezin bu bölümünde, özellikle fütürizme bu kadar ağırlık verilmesinin nedenleri arasında, yukarıda belirtilenlerin dışında, ondan sonra gelen akımlara da görsel-düşünsel bazda kaynak olması sayılabilmektedir.

Konstrüktivizm ve De stijl ile, ilk adımları atılan ve Bauhaus ile oturan, ayakları daha sağlam yere basan, bir tipografik anlayış söz konusu olmuştur. Bunun nedeni, savaşta yenilgiye uğrayan Almanya'nın, yeni bir sosyal düzen oluşturma isteğidir. Bauhaus tasarımlarında, usta çırak ilişkisine geri dönülmüş ve tasarımlar

sanat ve teknoloji birlikteliği ile üretilmiştir. Savaşla birlikte, Bauhaus, usta ve öğrencilerinin, Amerika'ya göç etmeleri sonucunda, modernizm, bu tasarımcılar sayesinde Amerika'ya taşınmıştır. Bu arada, 1950'lerde başlayıp, 1960'lara kadar devam eden sürede, görsel oyunlarla yapılan tipografik düzenlemeler dikkat çekmiştir. Bu tasarımlarda, fütürizmin yazıyı görselleştirmeye çalışmasının etkisi açıkça görülebilmektedir.

Postmodernizmin öncülerinden olan Wolfgang Weingart, Basel'de eğitim görmesi ve daha sonra da orada eğitimci olarak görev almış olması nedeniyle önem kazanmıştır. Weingart'ın bir dizi deneyle gerçekleştirmiş olduğu 'diyagonal yerleştirmeler ve gelişmiş güzel yerleştirilmiş harf boşlukları'yla, bir dizi söz dizimsel ve anlamsal çalışmalar geliştirmesini sağlamıştır. Weingart'ın bu çalışmaları, New Wave akımı için öncü olmuştur.

İkinci bölümdeyse, çalışmanın konusunu oluşturan, 1980 sonrası deneysel tipografide, içerik ve anlatım tarzı bakımından farkını ortaya koyabilmiş tasarımcılar ve tasarım gurupları ele alınmıştır. Bu bölüm, çalışmanın konusunu kapsadığından, tez içinde ağırlık kazanmıştır. 1970 sonlarında, Weingart'ın çalışmalarıyla oluşmaya başlayan New Wave hareketine, April Greiman, büyük bir ivme kazandırmıştır. Greiman, teknoloji destekli yaptığı deneylerle, bir adım daha ileri gitmiş ve postmoderne öncülük etmiştir. Çünkü, Amerika'da, Greiman ve dolayısıyla Weingart'dan önce postmodernin belirsizliğinden hareket kazanan, aşırı kuralsız süslemeci bir tavır uygulanmaktaydı. Weingartla ise, tipografide özgürlük içinde de kuralların var olabileceği görülmüştür.

Postmodernizmle birlikte, bazı tasarımcılar, adlarını fazlaca duyurabilmişlerdir. Bunlardan biri olan Neville Brody'dir. Özellikle deneysel tasarımlarını sergilediği 'Face'de aslında deneysellik üzerine temellendirilmiş bir dergidir. Brody, dergiyle var olan yazılı sayfa düzenine meydan okumuş ve bir anlamda kuralsızlığın kuralını oluşturmuştur.

Postmodernizmle, bireysel tutumlar ön plana çıkmaktadır. Bu dönemde tasarımcılar, tasarım dünyasına, kendi bakış açılarına göre oluşturdukları kural ya da kuralsızlıkları katmışlardır. Bu tasarımcılar ne söylerse söylesinler, amaçları, aynı hedef üzerinde gelişmiştir. Bu hedef, tasarımcının, işlevden bağımsız gibi görünen, ancak; kendi bireysel yaklaşımları doğrultusunda, işlev kazanabilen tasarımları, ön plana çıkarma isteği olmuştur.

Deneysel çalışmaların, ortaya çıkış nedenini, modernitedeki belirliğin ki; bunu klasik fiziğin nedenselliğine bağlayabiliriz, postmodernizmdeki belirsizlikten – quantum fiziğinin, klasik fiziğin doğrularını değiştirmesi– kaynaklı nedensizliğe bağlayabilmekteyiz. Postmodernist tasarımcı, yaptığı çalışmaları hiçbir nedene bağlamaz ve problemle rasyonel akıl yürütme işine girmeden, onun kendisinde bıraktığı etkiyi görsel tavrıyla birleştirip çözüm olarak sunar.

Araştırmanın bu bölümünde, yukarıda sözü geçen bireysel tarzlar, belirlenen üç tasarımcı ve bir tasarım gurubundan üzerinden örneklendirilerek netleştirilmeye çalışılmıştır. Tasarımcılardan ilki olan Max Kisman, tasarım dünyasına giriş yılları itibariyle, deneysel tipografinin öncü tasarımcılarından sayılabilmektedir.

Kisman'ın işlerinde, Matisse'in son dönem resimlerindeki renk kullanımının ve kolajlarının, dolayısıyla kubizmin etkisi görülebilmektedir. Kisman, font tasarımcısı olarak, işlerinde, çalışmanın amacına yönelik fontlar tasarlayıp, kullanmaktadır. Çünkü, başka bir tasarımcının ürettiği fontu kullanmak, Max Kisman'a göre; o tasarımcının tarzını kullanmakla eşdeğerdir.

Bir diğer tasarımcı olan, Catherine Zask'ın tasarımlarındaysa, tipografinin yerleştirilmesi bakımından fütüristik öğeler görülebilmektedir. Zask, çalışmalarını yapıbozumcu bir tavırla oluşturur. Yapıbozumcu tavrın, okuyucudan belirgin olandaki karmaşık farklılıkları anlamasını ve göz önünde bulundurmasını isteyen yanını benimsemiştir Zask. Yapıbozumcu yaklaşım tasarıma uygulandığında, dil ve imgenin kullanımı yoluyla, her bir katman, izleyenin dilin saklı karmaşıklıklarını deneyimleyebileceği ve keşfedebileceği bir oyun haline gelmiştir.

İncelenen üçüncü tasarımcı olan Stefan Sagmeister, tasarımlarında şok ve provoke edici tavrıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Sagmeister, işlerini sağlam bir kavramsal alt yapı üzerine temellendirmiştir. Sagmeister, çözüm üretirken, aslında, soru sormayı başarabilen bir tasarımcıdır. Deneysel tipografik işlerinde, bu provoke edici tavrıyla, izleyiciye gördüğü şey üzerinde düşünüp, yorumda bulunma olanağı sunar. Sagmeister'in işlerine ilk bakışta, tasarımlarıyla insanları şok etme isteğini fark etmemek imkansızdır.

Dördüncü ve son tasarım gurubu olan M/M Paris ise, Fransız sanatçılarla ortak üretilmiş olan deneysel düzenlemeleriyle odak noktası olmuştur. M/M Paris'in işlerinde, Punk akımının, anlamlı ya da anlamsız üst üste katmanlar kullanması, düzenli olan her şeye karşı çıkması gibi etkileri görülebilmektedir. M/M Paris'in ortaya çıktığı dönemlerde, Fransız tasarım dünyasının henüz kalıplara girmemiş olması, M/M tasarım gurubuna, deneysellik için bol miktarda malzeme sağlamıştır. M/M'in işleri el işçiliğine dayanır ve içerikleri gibi görsellikleri de inceliklidir. Deneysel tasarımlarında, her zaman sosyal bir içerik bulmak mümkündür. Böylece, ikinci bölümde günümüz deneysel tipografik dünyasına ve tasarım anlayışlarına, birey bazında bakmış olmaktadır. Son bölüm olan üçüncü bölümdeyse, ikinci bölümdeki deneysel tasarımcı ve guruplar doğrultusunda nasıl bir grafik projesi üretiminde bulunulacağı üzerinde durulmuştur.

Çalışmada ortaya konan inceleme ve açıklamaların anlaşılabilirliğini arttırmak için, metinler, görsellerle ilişkilendirilerek oluşturulmuştur. Yazınsal anlatım, görsel öğelerle güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu görsel destekçilerin, deneysel tipografik tasarımın yapısını, içeriğini ve oluşumunun kavranmasını kolaylaştırmıştır.

Deneysel tasarımın anlattığımız olumlu yanlarının yanı sıra olumsuz yanlarının da olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü deneysel tasarımın varlığı bazı tasarımcılar-aslında tasarımcı olduğunu sananlar- tarafından yanlış değerlendirilmiş ve 'ben yaptım oldu' gibi bir tavrın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Deneysel tasarım bir oyundur, ancak; amaçsız ve hedefsiz bir oyun değildir. Bu oyunun bir amacı vardır ve işler belirlenen amaç doğrultusunda üretilir.

Bu tipografik oyunun, sadece görsel bir tat vermek için yapılan bir deneyim olmadığını, özellikle üzerinde durdukları konular bakımından, kavramsal sanatla ilişki içerisinde olduğu görülmüştür. Ayrıca, deneysel tipografinin yapıbozumuyla da bir ilişki içinde olduğu saptanmıştır. Anlatılmak istenen düşüncenin, kelimeler yardımıyla en küçük parçasına kadar inilmekte ve altında yatan anlamın çıkarılması için, yeniden ayrı bir bütün oluşturmaya çalışılmaktadır.

Çalışma sonucunda; deneysel tipografik tasarımların da işlevsel olabileceği ve amaca uygun olarak kullanıldığında, etkileşimli iletişim kurulabileceği ortaya çıkmıştır.

Deneysel tipografi, özellikle ortaya çıktığı dönemlerde, içinde buldukları dönemin manifestosunu yayması ve bir parçası olması nedeniyle, akımın ilk görsellerini oluşturması anlamında önem kazanmıştır. Özellikle üretildiği çağın gerektirdiği kuralları yıkmak ve bozmak için denenmiş yollardan biri olması nedeniyle dikkat çekmiştir. Çünkü, deneysel tipografide, yazı ve görsel birlikteliğini görmek ve kelimenin altında yatan anlamı bulabilmek olanağı doğmuştur.

Deneysel tipografi, işlevsiz bir görseller yumağı gibi görünse de, çoğu, sosyal içerikli mesajlar üretmektedir. Çünkü, daha önce de belirtildiği gibi, içinde bulunan döneme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin günümüzde, deneysel tipografik çalışmalar, içinde bulunduğumuz çağın sorunlarıyla uğraşmaktadır. Bu sorunlar, teknoloji, moda sektörü, kadının yeri vs. gibi konular olabilmektedir. Ancak; konu ne olursa olsun, tek bir şey unutulmamalıdır; deneysel tipografi çarpık yapısıyla, farklı duruşuyla, eğretilmelerıyla daima ilgi çekmekte ve insanları bir şekilde iletişime girmeye zorlamaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle, deneysel tipografideki deney olanakları günümüzde çok farklı bir düzeye gelmiş olsa da, deneysel tipografi 1900'lerin başında Fütürizm'in manifestosunu yaymak için kelimelerin iletilmesi gerekliliğinden kendiliğinden var olmuş, nesiller boyu, her akım ve hareketle



kendine yeni bir anlatım yolu ve deney olanakları bulmuştur. Bu da deneysel tipografinin, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel ortamıyla şekillendiğini göstermektedir.

Ancak; deneysel tipografiyle neyi vurgulamak istediğimiz karıştırılmamalıdır. Çünkü, günümüzde sadece görselle bir şeyler denenerek üretilen ve birbirinin aynı olan işlere de deneysel denilebilmektedir. Oysa deneyden kasıt; var olandan farklı bir yol bulma isteğidir ve unutulmamalıdır ki bu çalışmaların –her tasarımda olduğu gibi– duyurmak istediği, iletişime geçtiğinde karşısındakine vermesi gereken bir mesaj içeriyor olması gerekliliğidir.

Ayrıca, deneysel tasarımın, tasarım okullarında, gerek grafik tasarım derslerinde, gerekse tipografi derslerindeki uygulamada yol gösterici ve yeteneği keşfettirici olduğu, Emre Duygu'nun 2005-2006 öğretim yılı dördüncü sınıf öğrencileriyle yapmış olduğu çalışmalardan görülebilmektedir (Ek 1). Bu nedenle ve bu çalışma doğrultusunda öğrencilere derste, deney ve kendini keşfetme olanağı sağlayan deneysel çalışan tasarımcıların anlatılması, örneklerle sunulması ve öğrencilere bu yönlerini geliştirecek projelerin verilmesi önem kazanmaktadır.

Bu keşifler sonucunda, üniversitelerin grafik bölümlerinde deneysel tasarım ya da deneysel tipografi adı altında bir dersin açılması öğrencilerin kendi yeteneklerini keşfetmeleri ve daha yaratıcı ve özgün çalışmalar üretmeleri için bir yol olabilir mi?

Bu çalışma sonucunda, deneysel tipografi dersinin açılıp, uygulamaya başlaması; acaba öğrencilerin mezun olduklarında daha farklı bir gözle tasarım dünyasına bakmaları için grafik tasarım eğitiminde, önemli bir yapı taşı olabilir mi? Çünkü, deneysel tipografiyle, yaşadığımız dünyanın ve içinde bulunduğumuz çağın sorunları üzerinde durulacağı ve bu tasarımlarında etkileriyle tetiklenecek bilim adamı, sosyolog, ekonomist vb.lerin sorunlara eninde sonunda bir çözüm üretilebileceği umudu yanlış olmasa gerektir. Çünkü, deneysel tasarım, sadece ürün sattırmak için yapılmaz, onun üzerinde taşıdığı daha ağır bir yük vardır ve kaynağını

geçmişle, günümüz ve geleceğimiz arasındaki sentezi bulabilmenin sorumluluğunu taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

**BATUR** Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 6. Baskı  
**BEKTAŞ** Dilek, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992

**BIERUT** Michael, **HELFAND** Jessica, **HELLER** Steven ve **POYNOR** Rick, *Looking Closer 3 Classic Writings on Graphic Design*, Allworth Pres, Canada, 1999

**ERDOĞAN** N., **İNCİRLİOĞLU** G. ve **NORAS** S. (Derleyenler), *Görüntünün Ötesi Soru Havuzu 2. Bilkent Tasarım Semineri*, Bilkent, Ankara, 1993

**FEIERABEND** Peter, **FRIEDL** Friedrich, **OTT** Nicolaus ve **STEIN** Bernard, *Typography - when who how*, Köneman, France, 1998

**FIELD** Peter ve Charlotte, *Graphic Design for the 21st Century*, Taschen, Köln, 2003

**FLETCHER** Alan, *The Art of Looking Sideways*, Phaidon, 2001

“**GRAFİST 5**” 5. Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri Kitapçığı, *İnadına Afiş*, MSÜ Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, 2001

“**GRAFİST 8**” 8. Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri Kitapçığı, Ofset Yapımevi, İstanbul, 2004

**GOTTSCHALL** Edward, *Typographic Communications Today*, Dai Nippon Printing Co., Japan, 1991, Second Printing

**HARRISON** Charles ve **WOOD** Paul, *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, USA, 1993

**HELLER** Steven, *Design Literacy (continued) Understanding Graphic Design*, Allworth Press, Canada, 1999

**HELLER** Steven, *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, Phaidon, Hong Kong, 2003

**HELLER** Steven ve **BALLANCE** Georgette, *Graphic Design History*, Allworth Pres, Canada, 2001

**HELLER** Steven ve **PETTIT** Elinor, *Graphic Design Time Line A Century of Design Milestones*, Allworth Pres, Canada, 2000

**HOLLIS** Richard, *Graphic Design A Concise History*, Thames and Hudson, London, 1994

**JOBLING** Paul ve **CROWLEY** David, *Graphic Design Reproduction & Representation since 1800*, Manchester University Pres, USA, 1996

**LUPTON** Ellen ve **MILLER** Abbott, *Design Writing Research Writing on Graphic Design*, Phaidon, Hong Kong, 2004

**MEGGS** Philip B, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1992, Second Edition

**NERET** Gilles, *Matisse*, Taschen, Köln, 1996

**SARUP** Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, The University of Georgia Pres, Athens, 1993, Second Edition

**SARIKAVAK** Namık Kemal, *Sayısal Tipografi 2 Batı 'da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcılar*, Başkent Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2004

**VERKAUF** Willy, **JANCO** Marcel ve **BOLLIGER** Hans, *Dada*, Zollikofer & Co. AG, Switzerland, 1958

## **MAKALELER**

**AKSOY** Ufuk, *Grafik Tasarım ve Postmodernizm Sorunsalı*, 2004,  
<http://www.grafist.net/yazilar/umakale01.html>

**ALPAY** Nemciye, akt. **ASLANKARA** M. Sadık, Cumhuriyet Kitap Eki, 2006

**ARREDAMENTO**, *Fütürizm - Avangardın Faşizm 'le İttifakı*, Sayı: 2001/01

**ARREDAMENTO**, *Postmodernizm'e Ne Oldu?*, Sayı: 2005/04

**BILAK** Peter, *An Interview with Max Kisman*,  
[http://www.typotheque.com/articles/max\\_kisman.html](http://www.typotheque.com/articles/max_kisman.html)

**BONNEL** Bill, *Amerika'da Post-Modern Grafik*, Yazılar, Sayı:7, 1988

**BRODY** Neville, *Yazılar*, Sayı:09

**DE SWARTE** Gijs, *Forms in movement: Max Kisman*, 1992,  
<http://www.maxkisman.com/mkdsgn/about/index.html>

**DRUCKER** Johanna, *Book Rewiev: The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, 1994,  
<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/bernstein/essays/drucker.html>

- GRAPHIS** 353, Catherine Zask, 2004
- GREIMAN** April, *Yeni Dalganın Kraliçesi*, Yazılar, Sayı:18
- HALLEY** Allan, *What's your type?*, How, February 2000
- HELLER** Steven, *Çirkinliğin Kültü*, Yazılar, Sayı:70, 1995
- HELLER** Steven, *Grafik Tarzlar (8)*, Yazılar, Sayı:54, 1992
- HELLER** Steven, *Stefan Sagmeister: Style+Fart = Language*, 2004,  
[http://designforum.aiga.org/content.cfm?ContentAlias=\\_getfullarticle&aid=881039](http://designforum.aiga.org/content.cfm?ContentAlias=_getfullarticle&aid=881039)
- KABALA** Mehmet, *Fütürizm-Avangardın Faşizmle İttifakı*, Arredamento, 2001/01
- KAROL** Esen, *İstanbul'da Emigre: Bir Tipografik Tasarım Sergisi*, Arredamento,  
Sayı: 1999/05
- KISA DEVRE** Fanzin, *Dadaizm*, Sayı: 2, Mart 2001, Ankara,  
<http://www.korotonomedy.net/kisadevre/2/dadaizm.html>
- KISMAN** Max, *Image and Illustration*, <http://maxkisman.com/portfolio/bio.html>
- KURASHINA** Sachiko, *Interview with M/M (Paris)*, 2004,  
<http://www.shift.jp.org/066/mmparis/>
- LE BOITE** Thierry, *Catherine Zask Rigor and talent*, 2003,  
<http://www.pixwelcreation.fr/diaporama/default.asp?Code=127#retour>
- LICKO** Zuzana, *Dedi Ki 08*, 2003
- LIONEL** Bovier, *Design in the expanded field- Interview with M/M*,  
<http://www.mmparis.com/bovierengl.html>
- McCOY** Katherine, *Rethinking Modernism, Revising Functionalism*,  
<http://www.highgrounddesign.com/mccoy/km3.htm>
- MERTLİ** Kemal, *Siber Kültür ve Postmodernizm*, 2006,  
[http://www.mmistanbul.com/makaleler/kavramlar/siber\\_kultur/siberkultur.html](http://www.mmistanbul.com/makaleler/kavramlar/siber_kultur/siberkultur.html)
- ÖZSAN** Sarper, *1945 Sonrası Çağdaş Müzik ve Politika*, Voyvoda Caddesi  
Toplantıları 2004-2005, [http://www.obarsiv.com/guncel\\_vct\\_0405\\_sarperozsan.html](http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_sarperozsan.html)
- ÖZTUNA** H. Yakup, *Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart*, Agora,  
Sayı: 24, Mart-Nisan 2002
- ÖZTUNA** H. Yakup, *Bauhaus'ta Tipografi*, Arredamento, Sayı: 2000/02
- POYNOR** Rick, *Thoroughly modern*, 2006
- POYNOR** Rick, *Neville Brody*, 1992,  
[http://www.ragipistek.com/ders/nevil\\_brody\\_01.htm](http://www.ragipistek.com/ders/nevil_brody_01.htm)

**RICHARDSON** Jim, Interview,

<http://www.graphic-design.com/Type/union/index.html>

**SARGIN** Güven Arif, *İdeolojik ve Bilgi Kuramsal Bir Kırılma ve/veya Yanılbama: Postmodernizm*, Arredamento, Sayı: 2005/04

**SCUDIERO** Maurizio, The Italian Futurist Book,

[www.colophon.com/gallery/futurism/](http://www.colophon.com/gallery/futurism/)

**SHAUGHNESSY** Adrian, A Crackly, digital approach informs one of three current design trends, <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=71&fid=471>

**SCHWARZ** Ineke, *A Computer is rock and roll*, 1996,

<http://www.maxkisman.com/mkdsgn/about/index.html>

**UĞUR** Tanyeli, *Sanat ve tasarımda geçmişe yönelme sorunu üzerine*, Yazılar, Sayı:6, 1988

**Typography-ex. [pt.01]**, Idea Special Edition, 2000

**Typography-ex. [pt.02]**, Idea Special Edition, 1999

**YALAZAY** Volkan, *Post-Dünya Fid-Dünya Haseneten*, 2003,

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyailari/volkan.htm>

**YÜKSEL** Ahmet F. ve **DEMİR** Hasan, *Quantum Teorisi – 1*, Mayıs 2000,

<http://sufizmveinsan.com/tip/quantum.html>

**YÜKSEL** Ahmet F. ve **DEMİR** Hasan, *Quantum Teorisi – 2*, Haziran 2000,

<http://sufizmveinsan.com/tip/quantum2.html>

**WATANO** Shigeru ve **MATSUZAKİ** Yachiyo, *Typefaces with Mystical Imegary*, 1994, <http://www.maxkisman.com/mkdsgn/about/index.html>

## İNTERNET

DESIGN MUSEUM, *M/M / Design Museum Exhibition: omewhere Totally Else: The European Design Show – Design/Designers Info*, 2004, <http://www.designmuseum.org/designerex/mm.htm>

DESIGN MUSEUM, *Stefan Sagmeister*, 2006 <http://www.designmuseum.org/design/stefan-sagmeister.htm>

ICA Press Release, *In Many Ways The Exhibition Already Happened*, December 2001 - January 2002, <http://www.mmparis.com/ica/>

*M/M* (Paris), [http://www.mmparis.com/texts/mm\\_king.html](http://www.mmparis.com/texts/mm_king.html)

**M/M PARIS**, *Interview*, 2004, <http://www.etoile-polaire.com/bjork/itw/mmparis>  
**POSTERSHOW**, *A Vintage Poster Primer*,  
[http://www.postershow.com/swiss\\_poster/poster\\_art.htm](http://www.postershow.com/swiss_poster/poster_art.htm)  
**SAGMEISTER**, <http://www.sagmeister.com>  
**TOKYO TDC**, *Annual Awards*, 2003,  
[http://www.tdctokyo.org/awards/award03/nonmem01\\_e.html](http://www.tdctokyo.org/awards/award03/nonmem01_e.html)  
**TOKYO TDC**, *Annual Awards-Grand Prix: M/M (Paris)*, 2004,  
[http://www.tdctokyo.org/awards/award04/grandprix\\_e.html](http://www.tdctokyo.org/awards/award04/grandprix_e.html)  
**VİKİPEDİ** özgür ansiklopedi, *Stephen Hawking*, 2006  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Stephen\\_Hawking](http://tr.wikipedia.org/wiki/Stephen_Hawking)  
**VİKİPEDİ** özgür ansiklopedi, *Isaac Newton*, 2006  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Isaac\\_Newton](http://tr.wikipedia.org/wiki/Isaac_Newton)  
**VİKİPEDİ** özgür ansiklopedi, *Kütleçekim*, 2006  
<http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%Bctle&C3%A7ekim>  
**VİKİPEDİ** özgür ansiklopedi, *Görelilik Kuramı*, 2006  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6relilik\\_kuram%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6relilik_kuram%C4%B1)  
**VİKİPEDİ** özgür ansiklopedi, *Klasik Mekanik*, 2006  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Klasik\\_mekanik](http://tr.wikipedia.org/wiki/Klasik_mekanik)

## **DİĞER**

**ERİNANÇ** Ahmet, *Söyleşiler*, 2005-2006  
**LEMEN** Brian, *Experiental Typography: Modularity, Perception, Physiclity*,  
Yüksek Lisans Tezi, 2002  
**ÖZTUNA** H. Yakup, *Tipografi Ders Notları*, 1999  
**ÖZKAN** Nurcihan, *1950 Sonrası Türkiyedeki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, 2001