

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

**ULUSLARARASI TİPOGRAFİK TASARIM ÜSLUBUNUN
GÜNÜMÜZ İSVİÇRE TASARIMINA ETKİLERİ**

Hazırlayan
Emre İDACITÜRK

Danışman
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

İZMİR - 2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri**” 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.

/ /

Emre İDACITÜRK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **18**'inci maddesine göre **Grafik** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** öğrencisi **Emre İDACITÜRK**'ün **“ULUSLARARASI TİPOGRAFİK TASARIM ÜSLUBUNUN GÜNÜMÜZ İSVİÇRE TASARIMINA ETKİLERİ”** konulu tezi incelenmiş ve aday ... / ... /..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ / PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez / Proje Yazarının

Soyadı: İDACITÜRK

Adı: Emre

Tezin / Projenin

Türkçe Adı

Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun
Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri

Tezin / Projenin

Yabancı Dildeki Adı

‘International Typographic Style Design to the Effects
of the Present Swiss Design’

Tezin / Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: DEÜ

Enstitü: GSE

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin / Projenin Türü:

Yüksek Lisans

: ☒

Doktora

: ☐

Tıpta Uzmanlık

: ☐

Sanatta Yeterlilik

: ☐

Dili

: Türkçe

Sayfa Sayısı

: 157

Referans Sayısı

: 117

Tez / Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: H. Yakup

Soyadı: ÖZTUNA

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Grafik Tasarım

2- İsviçre Tasarımı

3- Tipografi

4- Postmodernizm

5- Uluslararası Tipografik Stil

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Graphic Design

2- Swiss Design

3- Typography

4- Postmodernism

5-International Typographical Style

Tarih: / ... /

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum

☐ Evet

☒ Hayır

ÖZET

“Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri” adlı bu araştırma, çağdaş İsviçre grafik tasarımı üzerinde geleneksel Tipografik Üslup anlayışının yeniden yapılandırılmasını belgelemiştir. Ancak; içerisinde bulunduğumuz dönemin güncel tasarım örnekleriyle birlikte araştırmanın boyutu, İsviçre sınırların dışına da çıkmıştır. Grafik tasarım ve modern tipografinin gelişimi açısından İsviçre, önemli bir kavşak noktası olmuştur.

İlk bölümde İsviçre’nin tarihsel süreci ve grafik tasarımdaki önemi irdelenmiş, Uluslararası Üslubun ortaya çıkışı ile birlikte üslup öncü ve ustalarının çalışmalarına yer verilmiştir. İkinci bölümde ise postmodern grafik tasarımın üsluba etkileri incelenmiş, bu dönemde üslup karşıtı Wolfgang Weingart ve yol açtığı Yeni Dalga tipografisinin tasarımcılarına yer verilmiştir. ‘İsviçre Tasarımı’ ABD’de devam ederek farklı tasarım anlayışlarıyla etkileşime girmiş, bu durum postmodern grafik tasarımında incelenmesini gerektirmiştir. Üçüncü bölümde ise güncel İsviçre tasarımındaki yeni yönelişler konu edilmiş, İsviçre’de ve Dünya’daki afiş tasarımları incelenerek Uluslararası Üslubun etkileri araştırılmıştır.

Grafik tasarımda farklılaşan çalışma süreçleri ve yöntemleri, Uluslararası Tipografik Üslubun sınırlarını da değiştirmiştir. Bu nedenle; güncel İsviçre grafik tasarımı ile uyumlu çalışmalar da araştırmada yer almıştır. Böylece, uluslararası İsviçre Üslubuna ait tasarımların yanında, tasarımcıların öğretiler arası çalışma süreçleri ve farklılaşma evrelerine eleştirel gözle yaklaşılmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

This research titled as ‘The Effects of International Typographic Design Style on Contemporary Swiss Design’ has documented the reconstruction of traditional Swiss design style insight on contemporary Swiss graphic design and has carried the dimension of the research outside Swiss boundaries with current design examples of the present era. Switzerland has been an important intersection in terms of graphic design and the development of modern typography.

In the first part, along with the historical process of Switzerland and its significance in graphic design; the emergence of the international style and the works of the pioneers and masters of this style have been covered. In the second part, the effects of postmodern graphic design on Swiss Style were analyzed and style opponent Wolfgang Weingart and the designers of the New Wave Typography that he has pioneered, were comprised. ‘Swiss Style’ has continued in USA interacting with different design perceptions, this situation has necessitated the analysis of postmodern graphic design. In the third part, new alignments in contemporary Swiss design have been discussed and the effects of Swiss Style have been investigated through the analysis of poster designs in Switzerland and abroad. Just like in the past, the traces of this design style are apparent throughout the world.

The differing work processes and methods in graphic design have also changed the boundaries of the international typographic style. Therefore; works compatible with the contemporary Swiss graphic design have also been implied. Thereby, along with designs of the international Swiss Style, the interdisciplinary work processes of designers have been the focus of this research.

ÖNSÖZ

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, 1950'li yıllarda, modern tipografinin gelişimi sürecinde 'İsviçre Tasarımı' veya başka bir deyişle 'İsviçre Stili' ortaya çıkmıştır. Nesnel açıklığa dayalı görsel yapısıyla uluslararası bir yaygınlığa sahip olan bu üslup 'Uluslararası Tipografik Stil' olarak da bilinmektedir. Dünya çapına yayılan üslubuyla kısa zaman içerisinde tüm Dünya'da ortak tasarım dili haline dönüşmüştür.

Tez konusunun belirlenmesinde, grafik tasarımın en önemli formlarından biri olan tipografinin modernizm içindeki gelişimi konusu etkili olmuştur. 'Uluslararası Tipografik Stil' ile başlayan ve zaman içerisinde yaygın olarak 'İsviçre Tasarımı' olarak bilinecek olan tasarım süreci, postmodernist grafik tasarım anlayışı ile bütünleşmiştir. Bu süreçte hem grafik tasarım hem de tipografi algısında önemli değişiklikler olmuştur.

Modern tipografiye olan ilgimin, araştırma tezi olarak belirlenmesinde yol gösterici olan ve yardımlarını esirgemeyen, grafik tasarım konusunda bana yeni ufuklar kazandıran, danışmanım Sayın Prof. Dr. Yakup ÖZTUNA'ya, araştırma tezimin yazılmasında büyük emeği geçen ve her cümlesinde emeği bulunan Dr. Ahmet ERİNANÇ'a, yüksek lisans eğitimim süresince desteğini esirgemeyen, eğitime daima destek olan MOPAK A.Ş. yönetim kuruluna da sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Araştırma tezime önemli katkıları bulunan Bilge KINAM'a, verdiği destekle mucizelere inanmamı sağlayan Kaan BAYÜR'e ve çevirileriyle tezime ışık tutan Esin SAY'a, uzakta bulunsalar da maddi ve manevi desteklerini hiç bir zaman esirgemeyen annem Ömür İDACITÜRK ve babam Ruhi İDACITÜRK'e çok teşekkür ederim. Tez araştırmalarımaya sonsuz katkı sağlayan ve eğitimimde büyük emekleri bulunan ablam Elif İDACITÜRK'e, çalışmalarımada ilk günden son güne kadar büyük desteği olan sevgili eşim Sevil İDACITÜRK'e ve küçük elleriyle bana hep destek olan biricik oğlum Eren İDACITÜRK'e çok teşekkür ederim.

Emre İDACITÜRK

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ULUSLARARASI TİPOGRAFİK ÜSLUBUN GELİŞİMİ

1.1. İki Dünya Savaşı arasında İsviçre.....	4
1.2. Bauhaus Okulu ve Tipografisi	11
1.3. Jan Tschichold ve Yeni Tipografi.....	16
1.4. ‘Uluslararası Tipografik Üslup’ / ‘İsviçre Tasarımı’	20
1.5. Üslubun Öncüleri: Ernst Keller, Max Bill ve Theo Ballmer	40
1.6. Üslubun Ustaları: Armin Hoffman, Emil Ruder	47
1.7. İsviçre Tasarımı'nda Josef Müller-Brockmann, Max Huber ve Herbert Matter	50

2. BÖLÜM

İSVİÇRE ÜSLUBU'NUN POSTMODERN GRAFİK TASARIM SÜRECİNE DÖNÜŞÜMÜ

2.1. İsviçre Tasarımı'nda İlk Postmodern Tasarımlar	60
2.1.1. Wolfgang Weingart Tipografisi	72
2.2. Yeni Dalga Tipografisi	76
2.2.1. April Greiman, Dan Friedman ve Willi Kunz	79

3. BÖLÜM

İSVİÇRE ÜSLUBU'NUN GÜNÜMÜZ GRAFİK TASARIMINDAKİ ETKİSİ

3.1. Modernizm Sonrası İsviçre Tasarımı.....	92
3.2. Zürih Tasarım Müzesi.....	108
3.3. Çağdaş İsviçre Grafik Tasarımında Afiş.....	111
3.4. Çağdaş İsviçre Tasarımında Basılı Medya	121
SONUÇ	132
KAYNAKÇA.....	138
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	: Bern Federal Arşivi, ‘Askerlik nedeniyle 3 ay kapalıyız’	6
Resim 2	: ‘II. Dünya Savaşı’nda sınır nöbetine giden askerler’	8
Resim 3	: “J” damgalı Alman Pasaportu	9
Resim 4	: Laszlo Moholy-Nagy, ‘Pneumatik’	12
Resim 5	: Laszlo Moholy-Nagy, ‘Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923’	13
Resim 6	: Joost Schmidt, Bauhaus Sergi Afişi	14
Resim 7	: Herbert Bayer, Bauhaus Dergisi	15
Resim 8	: Jan Tschichold, ‘Philobiblon’	17
Resim 9	: Jan Tschichold, ‘Ohne Namen’ (Adsız Kadın)	18
Resim 10	: Theophile Alexandre Steinlen, ‘Cocorico’,	20
Resim 11	: Emil Cardinaux, ‘Zermatt’,	21
Resim 12	: Josef Müller-Brockmann, ‘Olma’	22
Resim 13	: Karl Gestner, ‘Citroen 2 CV’	23
Resim 14	: Armin Hofmann, ‘Giselle’	26
Resim 15	: Theo Ballmer, ‘Büro’	29
Resim 16	: Richard Paul Lohse, ‘Bauen + Wohnen’	31
Resim 17	: Richard Paul Lohse, ‘100 Jahre Eisenbeton’	32
Resim 18	: Carlo Vivarelli, ‘Für Das Alter’	33
Resim 19	: Josef Müller Brockmann, ‘Watch that Child’	33
Resim 20	: Adrian Frutiger, ‘Universe’	35
Resim 21	: Experimental Jetset, ‘Helvetica’	36
Resim 22	: Siegfried Odermatt, ‘City Druck’	38
Resim 23	: Siegfried Odermatt, El ilanı.....	39
Resim 24	: Theo Ballmer, Afiş	41
Resim 25	: Ernst Keller, ‘Afiş’	42
Resim 26	: Max Bill, ‘Form’	44
Resim 27	: Max Bill, ‘Wohnausstellung Neubüh’	45
Resim 28	: Theo Ballmer, ‘Norm’	46
Resim 29	: Max Bill, ‘Usa Builts’	46
Resim 30	: Josef Müller-Brockmann, ‘Less Noise’	51
Resim 31	: Josef Müller-Brockmann, ‘Der Film’	53
Resim 32	: Max Huber, ‘Monza Pisti’	54
Resim 33	: Max Huber, ‘La Rinascente’	55
Resim 34	: Max Huber, ‘Sirenalla’	56
Resim 35	: Herbert Matter, ‘Engelberg Ski’	57
Resim 36	: Herbert Matter, ‘Pontresina Engadin’	59
Resim 37	: Herbert Matter, ‘E. Lutz & Company’	60
Resim 38	: Rosmarie Tissi, ‘Kitap Kapağı’	64
Resim 39	: Siegfried Odermatt, ‘Union’	65
Resim 40	: Siegfried Odermatt, ‘Union’	65

Resim 41 : Stephan Geissbühler, 'Geigy'	66
Resim 42 : Paul Bruhwiler, 'Thome Filmpodium'	67
Resim 43 : Niklaus Troxler, 'McCoy Tyner'	68
Resim 44 : Niklaus Troxler, 'Marty Ehrlich'	68
Resim 45 : Niklaus Troxler, 'James Blood Ulmer'	69
Resim 46 : Push Pin Stüdyo, 'Push Pin Graphic'	70
Resim 47 : Rudolph de Harak, 'Push Pin Graphic'	71
Resim 48 : Wolfgang Weingart, 'Kunst-Kredit 82/83'	73
Resim 49 : Wolfgang Weingart, 'Didacta-Eurodidac'	74
Resim 50 : Paul Rand, 'Apparel Arts'	77
Resim 51 : Jean Carlu, 'America's Answer'	78
Resim 52 : April Greiman, 'Jayme Odgers'	81
Resim 53 : April Greiman, 'Does It Make Sense?'	82
Resim 54 : April Greiman, 'Kaliforniya Eyalet Üniversitesi'	83
Resim 55 : Dan Freidman, 'TM Magazine Cover'	84
Resim 56 : Dan Freidman, 'Space'	85
Resim 57 : Willi Kunz, '12 Typographical Interpretations'	87
Resim 58 : Willi Kunz, 'Strange Vicissitudes'	88
Resim 59 : Willi Kunz, 'Typography: Formation + Transformation'	89
Resim 60 : Willi Kunz, 'Typography: Macro- and Microaesthetics'	90
Resim 61 : SO+BA, 'Fresh Frozen Smile'	95
Resim 62 : Flag, 'Bern Şehir Tiyatrosu'	96
Resim 63 : Ben Vautier, 'La Suisse n'existe pas'	98
Resim 64 : Lineto, 'Fontlar'	99
Resim 65 : Buro Destruct, 'Liip'	100
Resim 66 : Buro Destruct, 'Loslogos'	101
Resim 67 : Barbara Hahn ve Christine Zimmermann, 'Generation CEO'	102
Resim 68 : Martin Woodtli, 'Caz Festivali'	103
Resim 69 : Martin Woodtli, 'Play'	103
Resim 70 : Martin Woodtli, 'Swiss Banknotes'	104
Resim 71 : Martin Woodtli, 'Kiosk'	105
Resim 72 : Grafiksalon, 'Subtrat'	106
Resim 73 : Grafiksalon, 'Subtrat'	106
Resim 74 : Tatiana Rihs-Guy Meldem, 'Zinéma'	107
Resim 75 : Wern Jeker, 'Wohnshop'	112
Resim 76 : Wern Jeker, 'Man Ray'	112
Resim 77 : Ruedi Wyss, 'Ton Art'	113
Resim 78 : Ruedi Wyss, 'Ton Art'	113
Resim 79 : Georg Staehelin, 'Netto.Nichts als Inhalt'	114
Resim 80 : Tschumi Küng, 'Basel Tiyatrosu'	115
Resim 81 : Barbara Hahn-Christine Zimmermann, 'Change Management'	116
Resim 82 : Bruno Monguzzi, 'Presence in Absence'	118
Resim 83 : Bruno Monguzzi, 'Les Noces'	119
Resim 84 : Albanese, 'Theaterplakat 2007'	120

Resim 85 : Muller+Hess, ‘Grenzwert Magazine’	123
Resim 86 : Benjamin Güdel, ‘Völkl Freeski takım üyelerinin portreleri’	124
Resim 87 : Gregor Huber, ‘Sayfa tasarımı’	127
Resim 88 : Onlab, “The Spontaneous City”	128
Resim 89 : Onlab, “Domus 923-Intersection Web 2.0”	129
Resim 90 : Onlab, “Domus 932-Cover”	130

EKLER LİSTESİ

1. Steven Heller ile Söyleşi	152
2. Marco Walser ile Söyleşi	153
3. Richard Hollis ile Söyleşi.....	155

Giriş

20. yüzyıldaki yeni buluşlar ile birlikte bilim alanında yaşanan gelişmeler, tasarımcı ve sanatçıları da etkilemiştir. Yüzyıl içerisindeki teknik ve teknolojik gelişmeler, sosyal yaşam ve ekonomik koşulları da değiştirmiş, toplumsal ve sanatsal anlamda yeni bir anlayış biçimini destekleyen bir ortamın oluşmasını sağlamıştır.

Bu bünyesinde durağanlığı barındırmayan dinamik ortamda oluşan dinamik karmaşalar, gelenek ve sosyal düzene karşı çıkan bir dizi sanat akımını da beraberinde getirmiştir. Varolan sanat ve tasarım yapılarını değiştiren bu akımların ifade aracı ise, büyük ölçüde grafik tasarım olmuştur. Avrupa’da bu dönemde birçok sanatçı, filozof, şair ve yazar, birlikte bildiriler yazıp, grafik tasarım ile ilgili yeni bir görsel dil oluşturmuşlardır. Bu durum grafik dilin biçimini ve görsel iletişimini etkileyerek tasarım bağlamında yeni algı biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çalışmanın konusu olan ‘Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri’ adlı araştırma, İsviçre Tasarımı’nın estetik kurallarını izleyen ulusal bir üslubun araştırması değildir. Araştırmada temel amaç; güncel İsviçre grafik tasarımında uluslararası üslubun izlerini sürmek ve diğer tasarım süreçlerinin etkileriyle birlikte değerlendirmektir.

1950’li yıllarda, İsviçre’de, ‘İsviçre Tasarımı’ veya ‘Uluslararası Tipografik Üslup’ adı verilen yeni bir tasarım üslubu ortaya çıkmıştır. Bu tasarım hareketi, evrensel bir tasarım biçimi haline gelmiştir. İsviçre, tarihinden gelen tarafsız olma geleneği nedeniyle, iki Dünya Savaşı süresince birçok tasarımcı ve sanatçıya ev sahipliği yapmış, sanatta ve tasarımda modernist bakış açısını en iyi biçimde yansıtan ülkeler arasındaki yerini korumuştur. İsviçre tasarım anlayışının oluştuğu iki okul ve iki eğitim anlayışı mevcuttu. Birincisi, Josef Müller-Brockman’ın çizgisini öğrencilerin biçimlendirdiği, belirli sınırlar içerisinde kendilerine ait stilleri olmasını özendiren, Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu (Zürich Kunstgewerbeshule), ikincisi ise Armin Hofmann’ın bulunduğu, bilgiyi ve iletişimi kişisel tasarım çizgilerinin önünde tutan, daha kuralcı, nesnel iletişim odaklı, Basel Temel Sanatlar Meslek Okulu (Basel Allgemeine Gewerbeschule)’dur.

Meggs'e (1983) göre, bu dönemde İsviçre'de yaşam süren tasarımcı ve sanatçıların temelini Rus konstrüktivizmi ile De Stijl ekolünün etkileri oluşturmaktadır. Buna Bauhaus'taki deneyimler eklenmiştir. Ayrıca, Jan Tschichold'un Yeni tipografisi, İsviçreli tasarımcıların tipografik anlatım tarzlarını gelişiminde etkili olacaktır. Üslubun ustalarından Armin Hofmann ve Emil Ruder gibi İsviçreli tasarımcılar, tasarımda açıklık ve görsel yapısındaki titizlikleriyle uluslararası alanda kabul görecektir. Bu nedenle, 1930'lu yılların tasarım mantığı üzerine temellenen 1950'li yıllardaki yeni üslup, İsviçre'nin sınırlarını aşarak evrensel bir tasarım üslubu haline gelecektir (akt. Öztuna, 2006, s.58).

İsviçre tasarımının akılcı ve nesnel yaklaşımları genel anlamda ülkenin birçok dilde yayım yapan grafik tasarım dergileri ile sağlanmıştır.

İsviçre Üslubunu oluşturan görsel özellikler; siyah beyaz fotoğraf kullanımı, düzenli ve geometrik sayfa düzeni, çeşitliliği ve zıtlığı oluşturmak için, sağdan sola bloklanmış serifsiz (tırnaksız) yazı karakterlerinin kullanımıdır. Tasarımcılar bu yolla iletinin karşı tarafa net bir şekilde ulaşmasını amaçlamışlardır. İsviçre Üslubunun birçok tasarımcısı kendilerini işlevsel grafik tasarımcı olarak görerek çoğunlukla endüstriyel üretim ile yakın bir iş birliği izlemekteydiler. İsviçre üslubunu birleştiren ortak payda, düzenli ve ulusal bir üslubun bitmeyen arayışlarını destekleyen oluşumlarının varlığıdır.

Basel'de Armin Hofmann ile birlikte eğitim veren Wolfgang Weingart, bir başkaldırı oluşumunun dinamiği diye günümüzün etkin üslubu olan ve postmodern tasarım olarak bilinen üsluba öncü olacaktır. Grafik tasarımda Wolfgang Weingart; postmodernist olarak adlandırılabilir bir zamanda gelen 'yeni dalga' akımının gelişiminde üretken bir kişilik olmuştur.

Becer'e (1999) göre, grafik tasarımda postmodern yaklaşımlar, 1970'li yılların sonlarından itibaren Amerikalı grafik tasarımcılar üzerinde etkisini göstermiştir. 1980 sonrasında grafik tasarımcılar, çalışmalarında daha çok bireysel tutumlarını yansıtmışlardır. Tasarımcılar çalışmalarında iletişim kurma amacından daha çok tarzlarını oluşturmaya özen göstermişlerdir (s.111).

Wolfgang Weingart, 1960'lı yıllarda İsviçre'deki grafik tasarım okullarının kesin kurallarını sorgulamaya başlamıştır. Weingart, grafik tasarım anlayışına yeni boyutlar kazandırmıştır. Yeni dalga tipografisi (New Wave), Postmodern, İsviçre Punk, Pluralist, West Coast, Avant Garde ve Deco gibi birçok isme sahip olan bu yeni üslup, uluslararası tipografik üslubun belirlenmiş kurallarına, tasarım anlayışına bir tepki olarak doğmuştur.

Uluslararası Tipografik Üslup ve postmodernizm arasındaki geçiş, 'kuralların kırılmak için olduğunu' söyleyen anlayışın bir örneğidir. Tipografik üslup, resmi, açık tasarım oluşumunda tasarımcıların izleyebileceği temel kural dizisinden meydana gelmiştir. Fakat bu gerçeklik, aynı zamanda tasarımcılara sığrama noktası da sağlamaktadır. Yeni Dalga akımının grafik tasarımcıları, İsviçre etkilerini alıp, bunları bir tipografi üslubuna dönüştürmüşlerdir. 1960'lı yılların başında, İsviçre tasarım okullarının katı kurallarını sorgulayan birçok tasarımcıya tanık olunmuştur.

1968 yılında Wolfgang Weingart, Basel Tasarım Okulunun kadrosuna dâhil olmuştur. İsviçre tarzında eğitim almış olsa da, verdiği eğitim ve uygulamalarıyla okulun öğretilerinin uzağında kalan Weingart, İsviçre tipografisinin kurallarını yaratıcı ruhu için çok kısıtlı bulmuştur. Weingart'ın öğretileri, Avrupa ve ABD'de yeni bir grafik tasarımcı nesline ilham verecektir (Colophone, 2008).

Araştırmada, Uluslararası Tipografik Üslubun tarihsel gelişimi ve dünya çapına yayılan etkisi incelenmiş, grafik tasarım alanındaki güncel yansımaları görebilmek amaçlanmıştır. Ayrıca, postmodern grafik tasarımın İsviçre tasarımına etkisi üslubun ilk ortaya çıktığı zaman diliminden, günümüze kadar gelmesi araştırmanın kapsamını genişletmiş, Dünya'da ön plana çıkan İsviçreli grafik tasarımcıların çalışmaları da bu anlamda değerlendirilmiştir. Ayrıca, grafik tasarımda diğer bir yöneliş olan illüstrasyonun, İsviçre tasarımı içerisindeki yaygın uygulamalardan birisi olduğu görülmüş ve önemi kayda değer bulunmuştur. Üstteki paragraflarda değinilen "...verecektir.", "...olacaktır." gibi oluşumların kaynaklarla yapı çözümlemelerine gitmek araştırmanın bir başka amacıdır.

1. BÖLÜM

ULUSLARARASI TİPOGRAFİK ÜSLUBU’NUN GELİŞİMİ

Araştırmanın birinci bölümünde, İsviçre Tasarımını etkileyen tarihsel gelişim konusu ele alınmıştır. İkinci bölümde ise araştırmanın asıl konusu ‘Uluslararası Tipografik Üslubu’nun günümüzdeki etkilerine dayanak oluşturması temelinde tipografik üslubun ortaya çıkış zamanındaki siyasi ve politik tabloya değinilmiş ve üslubun gelişimindeki öncü ve ustaların incelemesi konu edilmiştir.

1.1. İki Dünya Savaşı arasında İsviçre

Uygarlığın başlangıcından bu yana insanlık, birçok savaşla karşı karşıya kalmış ve sonucunda ortaya çıkan göçler ile sosyo-ekonomik yapı sürekli değişmiştir. Bu gerçekliği toplumbilimsel açıdan incelerken, araştırmanın merkezinde bulunan İsviçre ve özellikle İkinci Dünya Savaşı’nı konu bağlamıyla irdelemek gereği duyulmuştur.

En radikal estetik yeniliklerin kaynağı olan Rusya, Bolşevik diktatörlüğü tarafından devrilmiş ve iç savaştan dolayı sıkıntı içindedir. Modern hareketin öncüsü Almanya ise darbe teşebbüsleri ve suikastlerle, kitlesel işsizlik, sol ve sağ görüşlülerin şiddetli siyasi çatışmalarıyla iç içedir. İsviçre’de ise sosyal bir huzursuzluk baş göstermiş, bu tarafsız ülke, yalnızca savaş esirleri ve yaralı değiş tokuşuyla ilgilenmekteydi. Ayrıca, politik mültecilere, barış yanlılarına ve firarilere barınak sağlıyordu. Burjuvazi ve avantgardlar arasındaki kalıcı düşmanlığın teşvik ettiği savaş karşıtlarını ve siyasi göçmenleri de ülkesine kabul etmişti. Entelektüeller ise manifestolarla savaşıyorlardı. Sanatçılar, modernistler gibi yeni bir estetiği arayan gruplar kurarak şaşırtıcı sanat yapıtları ortaya koymaya başlamışlardı. İlerici grafik tasarımcılar ile mimarlar, modern estetiği –soyut, geometrik üslupları- aralarında paylaşmışlardı. Onlar ‘Yeni bir Dünya’ kurma yolunda idiler. I. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa, devrimci politik ve kültürel sarsıntılar içinde iken grafik tasarımda ‘İsviçre Üslubu’ gelişmeye başlamıştır (Hollis, 2006, s.10).

Çoğu Avrupa ülkesinin aksine İsviçre, İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetlerini yaşamadığından, burada, bir taraftan Bauhaus'un ilerleyici-iyimser hedeflerini sürdürmek ve diğer taraftan uluslararası etkili tasarım iletişimi geliştirmek için gerekli verimli çevre bulunmaktadır. Sanat, mimari ve bilim alanlarında etkin olan mülteciler, düşüncelerini ve deneyim zenginliklerini İsviçre'ye getirmiş ve bununla kültürel ve entelektüel konuşmalara ilham vermişlerdir (Bourguin, Maries ve Klanten, 2007, s. 75).

“Dünya çapında bu yıllardaki tasarım anlayışlarının oluşum aşaması göz önüne alınırsa, İsviçre'nin diğer ülkelere nazaran çok farklı bir çizgide ilerlemesinin nedeni politik, kültürel ve ekonomik konumundan kaynaklanmaktadır. Çünkü 1920'lerin İsviçre'sine göz atılacak olursa, genç sanayinin ve Modernitenin sallantıda olmayan ve tarafsız vizyonu ile karşılaşılacaktır. Avrupa'nın siyasi krizle baş etmek zorunda kaldığı dönemi, İsviçre tarafsız tutumu ve barışçıl yaklaşımı ile sarsılmadan geçirmiştir” (Akgül, 2008, s.78).

İsviçre, Avrupa'nın ortasındaki tarafsız bölge olarak, yıllar boyu savaşımlardan kaçanlar için bir sığınak işlevi görmüştür. Bu göçmenlerin arasında sanatçı ve tasarımcılar da vardır. Sergileri, kitapları, öğreticilikleri ile İsviçre'nin sanatsal gelişimine temel sağlayacak sanatçılar ve tasarımcılar olmuştur. Hatta sanat tarihçi Willy Rotzler'in İsviçre kültürel üretimi konusunda Swiss Book Design'ın bir sayısında belirttiği gibi; *“bu yabancılar üsluba verdikleri ürünlerle daima yerliler kadar varlık göstermişlerdir”* diye belirtmiştir (Purcell, 2006).

İkinci Dünya Savaşı, 1939'dan önce göklere çıkartılan birçok düşüncenin ilerlemesini ertelemiştir. Her şeyi tüketen savaş ortamı ile birlikte, deneysellik için gerekli ortam da neredeyse tüm Dünya'da yok olmuştur.

Hitler zulmünden kaçan Yahudi sığınmacılar, Bauhaus akımını İsviçre'ye taşımışlar ve Rus avangardının efsanevi konstrüktivist tarzı, Yahudi Tugayları'nı, Sivil direnişi ve Yahudi tutsaklarının betimlendiği afişlerde görsel zenginliğe ulaşmışlardır. (Segel, 2006).

Yeni Tipografi'nin mimarı Jan Tschichold'un 1930'ların Almanya'sının değişen havası ile ilgili başına gelenler Naziler tarafından hoş görülme-

düşünceleri paylaşanlarla benzer olmuştur. Almanya, daha sonra Avusturya, Hollanda, Fransa'da gelişen baskıcı eylem dalgası; Nazilerin gücü altında Bauhaus sanatçı ve tasarımcı grubunun çevresinde de yayılmıştır. Çoğu sürgüne giderek daha çok İngiltere ve ABD'ye sığınmıştır. Aynı şey Tschichold'un sonradan olma vatani İsviçre için de geçerli olmuştur. Burada savaş sonrası tasarımcıların bütün bir neslini etkileyecek bir tipografik yaklaşımın ilk işaretleri İsviçre üslubunun ortaya çıkmasıyla 1930'lu yıllarda belirgin hale gelmiştir. Bu üsluba daha sonra 'Uluslararası Üslup' adı verilmiştir. Birinci Dünya Savaşından sonra Zürih Güzel Sanatlar Okulunda Ernst Keller (1891-1968) ve Alfred Williman'ın öğretilerinden; De Stijl sanatçıları ve Konstrüktivistlerin çalışmalarında ifade edilen yeni modüler bir düzenin uygulamalı gelişimi ortaya çıkmıştır (Blackwell, 2004).

İsviçre'nin resmi internet sitesinde yer alan bilgilere göre*, İsviçre'de savaş sırasında ise erkeklere sınırları koruma görevi verilmiş, ancak düşük bir ücret ödenmişti. Evlerine döndüklerinde ise birçoğu işini kaybetmiş ve zararları için hiçbir tazminat ödenmemişti. Savaşın sonunda ortaya çıkan ekonomik zorluklar, işçileri birçok mağduriyetle karşı karşıya bıraktı. Çeyrek milyondan fazla işçi, 11 Kasım 1918 tarihinde başlayan genel grevde yer almıştır (Swiss Neutrality, t.y.).



Resim 1: Bern Federal Arşivi, "Askerlik nedeniyle 3 Temmuz'a kadar kapalıyız." Fotoğraf, 1938
Kaynak: www.swissworld.org/fileadmin/user_upload/images/sisimg20031017_4350844_1.jpg, 2011

* <http://www.swissworld.org/en/>

İsviçre'nin savaş yıllarındaki toplumsal durumunu gösteren üstteki bilgilendirici tabelada bir kuaförünün; “*Askerlik nedeniyle 3 Temmuz’a kadar kapalıyız.*” yazılı ifadesi, İsviçre'nin savaşa katılmasa bile sınırlarına kadar uzanan savaşın gündelik hayata yansıyan olumsuz yüzünü toplumsal olarak yaşadığını göstermektedir.

Akgül (2008), İsviçre'nin savaş yıllarındaki tarafsız rolü ile İsviçre tasarımının gelişimi arasındaki bağlamı şu şekilde açıklamaktadır;

“Yine tarihsel süreçte ‘savaştan kaçanların cenneti’ olan İsviçre’nin bu isimle anılmasının nedeni hiç kuşkusuz, savaştan yara almış veya toplum tarafından dışlanmış herkese destek olup kucak açmasıdır. Bugün hala dünya üzerinde aktif bir çalışma yürüten yardım kuruluşlarının tanıtımı ve finanse edilmesi için düzenlenen kampanyalarda, afiş başta olmak üzere çok sayıda iş üretilmektedir. Buradan yola çıkarak, İsviçre Tasarımı üzerine söylenebilecek en olumlu söz, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sanatta ve tasarımda Modernizmi, bütün ilkeleriyle en iyi ifade eden tarz olduğudur” (s.79).

İsviçre tarihten gelen tarafsız konumu ile savaşlardan uzak durmuş ancak, savaş nedeniyle ülkede siyasal, sosyal ve ekonomik yaşam üzerinde önemli bir etki oluşmuştur. Tipografinin tarihsel gelişimine bakıldığında; üretim ilişkileri bağlamında genişleyen pazar gereksinimlerinin katkıları bilinmektedir. Teknolojik gelişim çağı ve modernizasyon, sadece grafik tasarımda değil, birçok sanat dalında bir arınma, ayrıntılarından kurtulma eğilimini beraberinde getirmiştir. İnsanoğlunun belki de hiçbir döneminde şahit olamayacağı bir değişim sürecine, bu iki dünya savaşı arasında girilmiştir. Tarafsız bir ülke olarak kalan İsviçre, bu düşünsel süreçlerin bir durağı olarak değerlendirilmelidir.

İsviçre, II. Dünya Savaşı sırasında karneyle ilk olarak 1939’un Eylül ayında tanışmıştır. Karne uygulaması sadece gıda ile kısıtlı kalmamış, kapsamı kıyafet ve yakıt olmak üzere aşamalı bir şekilde genişlemiştir. 1948 yılında ise bu uygulamalar sona ermiştir.

İkinci Dünya Savaşı süreci ve öncesinde, İsviçre'nin asıl hedefi, bağımsızlığını korumak için savaşın dışında kalmak olmuştur. Tarafsız bir devlet olarak İsviçre, bütün savaşan taraflar ile ilişkileri Lahey Konvasyonu tarafından idare edilmiştir.

İsviçre'nin, geleneksel anlamda sürekli tarafsız kalma statüsü, ülkenin savaş sevmeyen kökeninden kaynaklanan kendi tercihiyle dayanmaktadır. Bu anlamda, en azından teoride, herhangi bir silahlı çatışma içinde yer almak hakkını da saklı tutmakla beraber, bir siyasi tercihten çok belirli ilke ve geleneklere dayanan statüsü kapsamında, bizzat kendisi bir saldırıya uğramadığı sürece savaşmayacağına ilişkin Dünya kamuoyunda oluşan inanç mevcuttur. Geleneksel anlamda tarafsız ülkelere savaş zamanında, duyulan güven, kısmen bu inançtan kaynaklanmaktadır (Akipek, 2001, s.13).

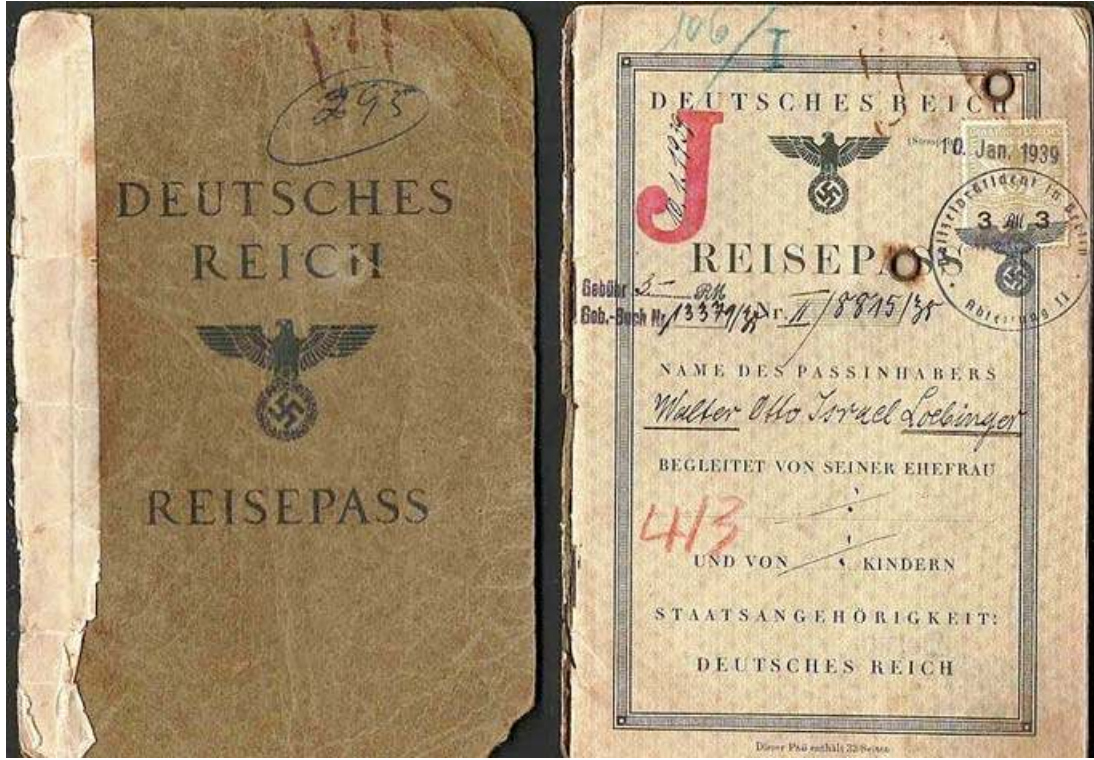


Resim 2: "II. Dünya Savaşı'nda sınır nöbetine giden askerler", 1939

Kaynak: <http://htmlimg1.scribdassets.com/g2evw73sap9u7r4/images/1-3caea23d5c/000.jpg>, 2011

İsviçre'nin II. Dünya Savaşı'ndaki politikasına yönelik olumlu veya olumsuz birçok sav ileri sürülmüştür. Bu noktada gelen eleştirilerin yoğunlaştığı mevcut durumlar göz önüne alındığında ise, Almanya'daki Yahudilerin İsviçre'ye geçişlerinde pasaportlarına vurulan damgalardır.

Akipek’e (2001) göre, günümüzde olumsuz eleştirilere hedef olan İsviçre'nin girişimi, Alman vatandaşı Musevilerin pasaportlarını “J” harfi ile damgalamaya ikna ettiği iddiasıdır (s.15).



Resim 3: “J” damgalı Alman Pasaportu, 1939

Kaynak: www.passport-collector.com/2011/06/27/jews-passports-and-their-stories/, 2011

İsviçre’nin savaş kuralları ile ilgili tavrı birçok tartışmanın kaynağı olmuştur. Binlerce Yahudi’nin geri çevrilmesi, İsviçre’nin Naziler tarafından çalınan Yahudi altınlarını satın alması ve İsviçre bankalarının savaş sırasında ölen insanların birikimlerini geri vermemesi veya reddetmesi ile Almanya’ya savaş malzemesi sağlayarak, savaşın uzamasına neden olmakla suçlanmıştır (Swiss Population, t.y.).

İsviçre’nin ülkesini ve tarihini ayrıntısıyla anlattığı ve ortaya atılan iddiaları cevapladığı resmi internet sitesine göre, İsviçre tarafsız ülke statüsünü başarıyla sürdürmüştür. Bu durumda ülke her zaman tasarımcı ve sanatçılar için cazibeli olmuş, Uluslararası Tipografik Üslubun İsviçre’den Dünya’ya açılmasında anahtar rol oynamıştır.

Lahey sözleşmesinin hükümleri altında savaşan iki tarafın askerleri neden ne olursa olsun İsviçre'ye sığınmış ve zapt edilerek kaçmaları engellenmiştir. İsviçre savaş sürecinde toplamda 100.000'den fazla askeri personeli ülkesine kabul etmiştir. İlk büyük grup, 1940 yılının Haziran ayında Fransa'nın düşmesiyle sınırdan kaçan Fransız ve Polonya birlikleri olmuştur. Diğerleri ise kaçan savaş esirleri, firariler veya sıhhiye grubuna mensuptu. İsviçre toplamda 55.000 sivil ve artı olarak 67.000 sınır mültecisini ülkeye kabul etmiştir. Bu rakama 21.000 civarında Yahudi dâhil olmuştur. Ayrıca, 60.000 çocuk sağlığına kavuşmak için İsviçre'de kalmıştır (Refugee Policy, t.y.).

“Sürekli tarafsız devlet statüsünde olan İsviçre'nin, özellikle II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, bazı konularda benimsediği davranışlara ve aldığı kararlara yönelik olarak son zamanlarda canlanan ilginin temelinde, bu davranış ve kararların İsviçre'nin tarafsızlık statüsü ile bağdaşıp bağdaşmayacağı tartışması yatmaktadır” (Akipek, 2001, s.11).

Günümüzde İsviçre'nin 1950'li yıllarda dünya politikasıyla olan masumiyeti şimdilik bitmiş gözükmemektedir. Lozan'daki İsviçre Ulusal Sergisi (Expo 64) İsviçre'nin, politik ve sosyal açıdan tutucu bir ülke olarak, yeni kültürel hareketlere açılan iki farklı görüntüsünü sergilemektedir. İngiltere'den gelen Beatlemania (Beatles Severlik), İsviçre gençliğini silip süpürmüş ve on yıl önce rock 'n' roll devrinde var olandan çok daha kuvvetli bir gençlik kültürünü tetiklemiştir. Günlük hayat 1950'li yıllara göre daha rahattır. İnsanlar ekonomik refah ve onun rahatlıklarına alışmıştır. Geçmişe bakıldığında, ilk dönem derin bir nefes ve bir iç çekişi andırır. Savaş bitmiştir ve komşu ülkelerdeki yıkımın en kötü yanı tamir edilmiştir; Almanya, İtalya, Avusturya ve Fransa'da bile günlük yaşam oldukça iyi, hatta bazı durumlarda şaşırtıcı derecede iyi olmuştur. İsviçre 1945 yılında savaş sonrası yarışa büyük bir avantajla girmiştir. Savaş sırasında ulusal devletin politik fırsatçılığı ve taktiksel becerisinin yanı sıra bir miktar şansın da olduğu görülmektedir (Lichtenstein, 2007, s.74).

İkinci Dünya Savaşı'nda İsviçre'nin tarafsızlık politikasının ülkeye getirdiği avantajlı durum, modern tipografinin gelişimine uygun bir ortam sağlamıştır. Sınırları İsviçre'yi aşan diğer bir ismiyle uluslararası tipografik üslup, elverişli

konunun modern tipografinin gelişimine olumlu etkisi görülmekle birlikte, üslubun gelişim sürecini yalnızca politik nedenlerin sonuçlarına indirgemek doğru görünmemektedir.

1.2. Bauhaus Okulu ve Tipografisi

Bauhaus Okulu, mimar Walter Gropius tarafından kurulan bir mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okuludur. Belçikalı sanatçı Van de Velde 1906 yılında Almanya'nın Weimar kentinde Uygulamalı Sanatlar Okulu kurmuş, bu okulun yönetiminden ayrılacağı sırada yerine Walter Gropius'u önermiştir. 1915 yılında, okulu yönetme yetkisi kendisine verilen Walter Gropius, I.Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra Weimar kentine gelerek bu kentte bulunan Güzel Sanatlar Okulu'nu dönüştürerek, 1919 yılında Bauhaus'u kurmuştur (Gevgilili, Hasal ve Bülent, s.203).

Alman gazetelerinde yayınlanan 'Bauhaus Manifestosu' yeni okulun bakış açısını Bektaş (1992), şu şekilde açıklamaktadır;

“Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarinin vazgeçilmez öğeleriydi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar yeniden yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar... Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkârdır... Her sanatçı için esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliştir” (s.69).*

Bauhaus eğitiminin temel sanat eğitiminin başlangıç kursunu, Johannes Itten vermektedir. Onun amacı her öğrencinin yaratıcı niteliklerine gelişme olanağı tanımak, malzemelerin yapısını anlamayı geliştirmek, bütün görsel sanatların temelini oluşturan tasarımın temel ilkelerini öğretmektir. Bauhaus 'yeni' bir tipografi dili yaratmak istiyordu ve tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist (yapılandırmacılık) doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir (Uslu, 2006).

1923 yılında Johannes Itten'in yerine gelen Laszlo Moholy-Nagy, tipografi ve fotoğrafı birleştirerek yaptığı çalışmalarla Bauhaus'ta büyük ilgi toplamıştır. 1923

* Kompozit: Değişik tarzları bir arada taşıyan.

yılında havalı otomobil lastiği için tasarladığı ‘Pneumatik’ isimli afişi tipografi ve fotoğrafın birleşimi anlamına gelen ‘typofoto’ ya iyi bir örnektir (Bektaş, 1992, s.73).



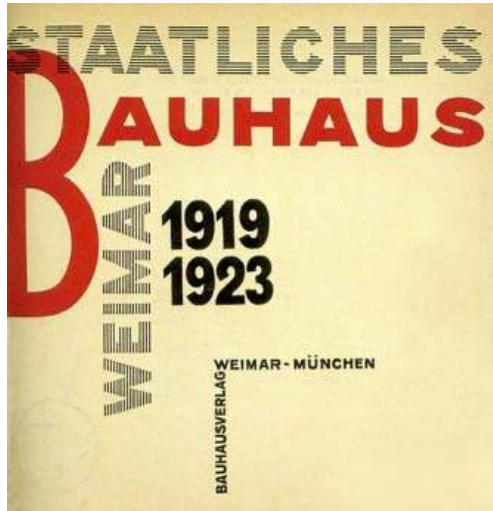
Resim 4: Laszlo Moholy-Nagy, “Pneumatik” Afiş, 1923
Kaynak: Meggs, 2004

Walter Gropius 1923 yılında, Berlin’de yerleştiği atölyesinde Kurt Schwitters, El Lissitzky ve Theo Van Doesburg gibi adları ağırlayan Laszlo Moholy-Nagy’yi yanına almıştır. Bir tasarım zenginliğine sahne olan bu on yıllık dönemde, çalışmalarda hep aynı adlarla karşılaşilmektedir. Moholy-Nagy, Bauhaus Okulu’nda fotoğraf ve tipografi eğitimini başlatmıştır. Kendi deneyimlerinin sonuçlarını yayımlayan, dolayısıyla yaygınlaştıran ‘Bauhaus Press’in kontrolü de Nagy’de olmuştur (Weill, 2003, s.46-47).

Gropius ve Moholy Nagy, Bauhaus basımevinin ilk yayını olan 1919-23 yılları arasında ‘Staatliches Bauhaus in Weimar’ adlı kitabı yayımlamışlardır. Moholy-Nagy birinci ciltte, tipografinin iletişim işlevini vurgulayarak, bu konuya katkıda bulunan bir makale yazmıştır. Makalesinde, (Blackwell, 2004) tipografi konusunda manifesto yayınlayarak düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

“Tipografi bir iletişim aracıdır. Tipografi, iletişimin en güçlü ve en keskin biçimine bürünmelidir. Açıklık ve berraklık, modern baskı tekniklerinin bir gereği olarak ve eski dönemlerin betimlemeye dayalı yazı formlarına zıt bir doğrultuda, özellikle vurgulanmalıdır. Bu nedenle bütün tipografik çalışmalarda her şeyden önce mutlak bir berraklık olmalı ve iletişim önceden planlanmış önyargılı estetik yaklaşımların etkisinden kurtarılmalıdır. Harfler önceden kararlaştırılmış bir kare ya da benzeri bir çerçeve içine asla hapsedilmemelidir. Tipografik dil, bütünüyle esnek ve çeşitlemelere dayalı bir bakışla ve matbaa araçlarını yeni bir yaklaşımla ele alarak yapılandırılmalıdır. Baskı sürecinin en elverişli uygulama biçimi, bu dilin mantığını oluşturur. Bütün yazı karakterlerinden, yazı boyutlarından, geometrik form ve renklerden yararlanıyoruz. Optik etki ve ifadenin iç yasaları tarafından belirlenen; esnek, çok yönlü ve yeni bir tipografik dil yaratmak istiyoruz”(akt. Becer, 2007, s.199).

Lyonel Feinenger’ın, Weimar döneminde tipografi ve grafik tasarımın gelişiminde önemli bir nokta olan ‘Yeni Avrupa Grafikleri’ portfolyosunun başlık sayfası, kişisel tipografik bir üslubu içermektedir. Bu üslup, Bauhaus’un ilk dönemlerindeki dışavurumcu tavrı yansıtmıştır (Uslu, 2006, s.18).



Resim 5: Laszlo Moholy-Nagy, “Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923” Kitap Kapağı, 1923
Kaynak: Öztuna, 2008

Bauhaus Okulu, gündelik yaşama dair birçok tasarımın yapıldığı, yaşamın tümüne yayılan ve sanat bağlamını içeren bir konumda olmuştur. Bauhaus’un amacı her öğrenciyi ortak bir anlayış ve bakış açısı içinde ama her birini bağımsız tavır gösteren tasarımcılar yetiştirme amacıyla olmuştur.



Resim 6: Joost Schmidt, Bauhaus Sergi Afişi, 1923
Kaynak: Weill, 2003

Öztuna'ya (2008) göre, El Lissitzky ve Hans Arp, modernist hareketin yeni tipografik tavrına yönelik 'The Isms of Art' adlı yayımı hazırlamışlardır. De Stijl akımının etkisi, onun en ateşli konuşmacısı ve kuramcısı Theo van Doesburg ile güçlü bir konuma yükselmiştir. Doesburg, 1921'den 1923 yılına kadar Weimar'da yaşamış ve Bauhaus'ta dersler, seminerler düzenlemiştir. De Stijl'in tipografisinde diyagonal çizgiler yok olmuş, harfler dikdörtgen bloklarla, yatay ve dikey çizgilerle kurulmuştur. Asimetrik biçimde oluşturulmuş sayfalarda serifsiz yazı karakterleri etkin rol oynamıştır. Kompozisyonlarda kullanılan siyah renk, baskıyı tamamlayabilmek için ikinci bir renk olarak kullanılmıştır (s.46).

1923 yılında Moholy-Nagy'nin çıkışıyla Bauhaus'a 'Yeni Tipografi' anlayışı gelmiştir. Tipografi, ağırlıklı olarak bir iletişim elemanı olarak değerlendirilmiş ve 'en enerjik şekliyle iletinin açıklığı' konusuyla ilgilenmiştir. Tasarımın özellikleri; açık, serifsiz yazı karakterleri, belirgin simgeler aracılığıyla sayfaların hareketi ve öneminin belirtilmesi veya renkle vurgulanmış tipografik öğeler ve en son olarak

metin ve fotoğraf bileşimiyle oluşturulan ‘Tipo foto’ kelimesi bunun için oluşturulmuştur (The Bauhaus, t.y.).

Bauhaus okulu, 1926 yılında ‘Hochschule für Gestaltung’ (Tasarım Yüksek Okulu) adını aldıktan sonra ‘Bauhaus’ adlı dergiyi yayımlamaya başlamışlardır. Herbert Bayer ise derginin kapak tasarımlarını yapmıştır. Bayer, yaptığı çalışmalarda yeni, tipografik bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Tipografik tasarıma işlevsel bir anlam yüklemiş ve buna konstrüktivist açıdan yenilikler getirmiştir. Basit olarak yapılandırılmış formlara indirgenmiş ‘Universal’ karakteri ile Bayer, küçük ve büyük harfler arasındaki ayrımı yok etmek istemiş ve büyük harf kullanmayı bırakmıştır (Öztuna, 2000).



Resim 7: Herbert Bayer, “Bauhaus”, Dergi Kapağı 1928
Kaynak: Bektaş, 1992

Modernizmin tekil karakterine uygun olarak, tek bir dil oluşturmak amacıyla Herbert Bayer’in ‘Universal’ yazı karakteri ile getirdiği yeni atmosfer, bu başlık altında değerlendirilebilir. Bauhaus sanat anlayışıyla direk bağlantısı olmasa bile, bu akımdan ve Rus Konstrüktivizm’inden etkilenmiş olan Alman tasarımcı Jan

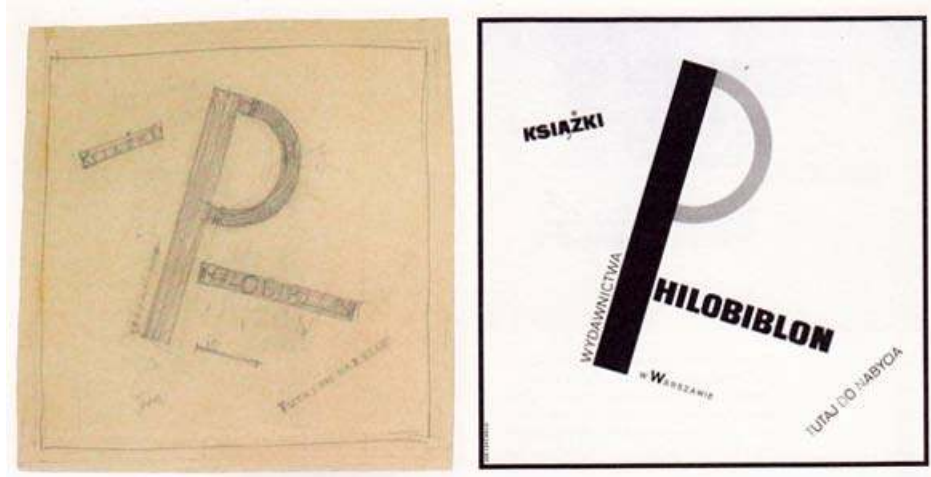
Tschichold'un 1928 yılında yazdığı 'Yeni Tipografi' kitabında savunduğu fikirler, modern tipografinin gelişimi açısından oldukça önemlidir (Dündar, 2005, s.65).

Bauhaus sanat anlayışı, çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar eğitim anlayışını etkileyen en önemli kurumlardan biri olmuştur. Okulun kapanmasından sonra ise eski öğretmen ve öğrenciler, etkinliklerini sürdürerek bu düşünceleri yaymışlardır. Bunların arasında 1937'de Moholy-Nagy tarafından ABD'de Yeni Bauhaus (New Bauhaus) adıyla kurulan, sonra da Tasarım Enstitüsü adını alan okul sayılabilir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise, Bauhaus çizgisini sürdürmesiyle ünlü okullardan biri de Almanya'nın Ulm kentindeki Tasarım Yüksekokulu olmuştur (Gevgilili ve diğ., s.204).

1.3. Jan Tschichold ve Yeni Tipografi

20. yüzyıl başlarında grafik tasarım ve tipografi alanında ortaya çıkan değişimler birçok ismi ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte, çalışmalarını bu akımların dışında sürdüren birçok bağımsız tasarımcı olmuştur. Bunlardan biri de Jan Tschichold'dur. Tschichold, ticari olarak yayınlanmış sadece bir yazı karakteri olmasına karşın, bu konu ile ilgili herkesin yakından tanıdığı bir tasarımcıdır. Onun için tipografinin kuramcısı demek çok doğru bir yaklaşım olacaktır.

Jan Tschichold, 1902 yılında Almanya'nın Leipzig şehrinde doğmuştur. Babasının yazı ustası olması nedeniyle kaligrafi'ye büyük ilgi duymuş, Leipzig akademisindeki öğreniminden sonra ise bir yayınevinin tasarım bölümünde çalışmaya başlamıştır. İlk önceleri Almanya'da egemen olan 'Jugendstil' akımından etkilenmiştir. Yirmi bir yaşında iken Weimar'da açılan ilk Bauhaus sergisindeki öncü tasarımcıların çalışmalarından oldukça etkilendiği gibi, Bauhaus Okulu'nun tipografi atölyesinde üretilen afiş ve broşürlerinden de oldukça etkilenmiştir. Tschichold'un 1924 yılında Varşova'daki 'Philobiblon' yayınevi için hazırladığı afiş çalışması, modernizm etkisindeki ilk çalışması olmuştur (Becer, 2007, s.231-2).



Resim 8: Jan Tschichold, “Philobiblon”, Orjinal Eskiz ve Afiş, 1924
Kaynak: Burke, 2007

Yeni tipografi, 1930’ların ortalarında El Lissitzky, Kurt Schwitters, Laszlo Moholy Nagy, John Tschichold ve diğerleri tarafından tanımlanmış ve Britanya’daki izlenimcilik akımından etkilenmiştir (Poyner, 2001).

Jan Tschichold, modern sanat akımlarında yer alan öncü çalışmaların, grafik tasarım ve tipografinin gelişiminde etkili olabileceğini fark eden ilk tasarımcılardan biridir.

“Yeni ve köktenci tipografinin esası, dekorasyondan kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap vermek üzere planlanan, akılcı bir tasarıma dayanmaktaydı. Tschichold, sözcüğün anlamından çok, biçime önem verilen simetrik düzenlemeyi yapay bulmaktaydı. Bunun aksine, zıt elemanların dinamik bir biçimde asimetrik olarak tasarlanması ise, makine çağını ifade etmekteydi. Bu dönemde serifsiz yazı, her türlü kalınlık (ince, orta, kalın, aşırı kalın, italik –eğik-) ve boyutlarda (condensed –uzun-, normal, extended -geniş-) olmak üzere, modern harf karakteri olarak kabul edildi.”(Bektaş, 1992, s.86-7).



Resim 9: Jan Tschichold, “Ohne Namen” (Adsız Kadın), Afiş, 1927
Kaynak: Burke, 2007

Tschichold’un kavramları 1950’lerde uluslararası şöhrete sahip birkaç İsviçreli tasarımcı tarafından izlenmiş ve uyarlanmıştır. Bu kavramların yaygın savunucuları arasında; Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Karl Gerstner, Armin Hofmann, Richard Paul Lohse, Emil Ruder ve Carlo Vivarelli bulunmaktadır. Max Bill, ismi kullanarak Yeni Tipografi’yi ‘işlevsel’ veya sistematik bir düzenle kitap tasarımına dönüştürmeye çalışmıştır. Özellikle simetri ve kitap tasarımındaki dizim şekliyle ilgili olarak Bill ve Tschichold arasında sürtüşme olmuştur.

Bunlara ve diğer sanatsal farklılıklara bakılmaksızın, Yeni Tipografi veya Jan Tschichold’un ‘Elementary Typography (Başlangıç Tipografisi)’ kitabına kadar ve bunu izleyen İsviçre Üslubu’nun temel özellikleri, İsviçre kitap tasarımını günümüzde de etkilemektedir. Bu etki özellikle sans serif (tırnaksız yazı) kullanımını içermektedir. Yazı karakterleri ve tipografik düzenlemelerin sadeleştirilmiş kullanımı, genel olarak açık ve işlevsel etkisi, matematiksel olarak yapılandırılmıştır. Bu tarz, sisteminden dolayı İsviçre grafik tasarımında yaygın hale gelmiştir (Hollis, 2006, s. 178).

Jan Tschichold, Rus Konstrüktivistlerinin ve Bauhaus'un yenilikçi tasarım görüşlerini kısa zamanda benimseyerek aralarında bir denge oluşturmuş, bunu kendi çalışmalarına uyarlamış ve yeni tipografinin en önde gelen kitap tasarımcısı olmuştur (Doubleday, 2006).

Jan Tschichold, prensiplerini reddettiği ve geleneksel formları benimsemiş olan İsviçreli tasarımcı Max Bill ile de açık bir çatışmaya girmiştir. 1946 yılında, Tschichold'un vermiş olduğu bir konferansın ardından Bill, iddialarının kalitesine 'eskimiş' ve 'geri kafalı' saldırısıyla Tschichold'a açık bir mektup yazmıştır. Bu mektup, modernizme karşı klasizmin "bayat" ve 'geri kafalı' olduğunu ima ederek uzun bir cevap ile eleştirilerini sunmuştur (Blackwell, 2004, s.81).

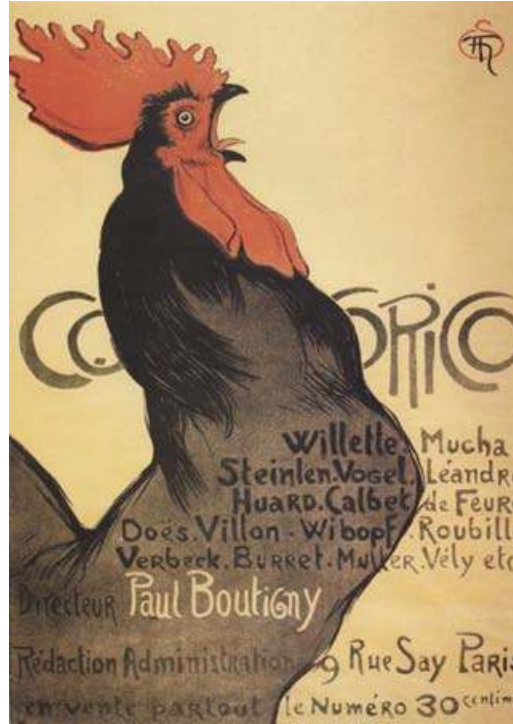
Jan Tschichold, 1933 yılının mart ayında 'Kültürel Bolşeviklik' ve Alman özelliği taşımayan harf karakterleri tasarlama suçundan Naziler tarafından tutuklanmıştır. Altı ay sonunda serbest bırakılan Tschichold, sonrasında Basel'de yaşamaya başlamıştır. Öncelik olarak kitap tasarımı olmak üzere, çok çeşitli konularda çalışmalar yapmıştır. 1930'lu yılların sonuna doğru yeni tipografiden uzaklaşarak, tasarımlarında yeniden Roman, Mısır ve el yazısı kullanmaya başlamıştır. Gerekçe olarak ise 'Yeni Tipografi'nin 1923'lü yıllardaki Alman ve İsviçre tipografisindeki anarşi ve kargaşalığa bir tepki olarak doğduğunu, ancak bunun daha fazla gelişme gösteremeyecek bir noktaya geldiğini anlamış olduğunu belirtmiştir (Bektaş, 1992, s.87).

20. Yüzyıl görsel anlayışı; dekoratif üslubun terk edildiği, sade ve anlaşılır olanın ve daha çabuk iletişime geçen bir dilin, görsel sanatların her dalında geçerlilik kazandığı bir dönemdir. Tipografi, çağlardan beri gelişimini sürdüren bir niteliktir. Bu anlamda 'Yeni Tipografi' akımının kurucusu Jan Tschichold, bir öncü olmuş ve tüm dünyaya akımın genel karakteri ile ilgili bilinç oluşmasını sağlamıştır.

1.4.‘Uluslararası Tipografik Üslup’, / ‘İsviçre Tasarımı’

İkinci Dünya savaşı ortamında tarafsız kalan İsviçre, tipografi alanında oldukça yenilikçi bir döneme ismini ‘İsviçre Tasarımı’ olarak yazdırmıştır.

Soyut resim ve grafik tasarımının birbirine yaklaşması bir boyutuyla İsviçre ye özgü bir durumdur. Ressamlar resmi bırakıp grafik tasarımcı olarak çalışmaya başlamışlardır. Hem 19. Yüzyıl düşünürleri hem de öncü modernistler, sanat ve endüstrinin birleştiğinin farkına varmışlardır. İsviçre’de afiş tasarımcıları ve çoğu illüstratör geleneksel sanatçılar olup ve çoğunun asıl işi resim yapmak olmuştur (Hollis, 2006, s.14).



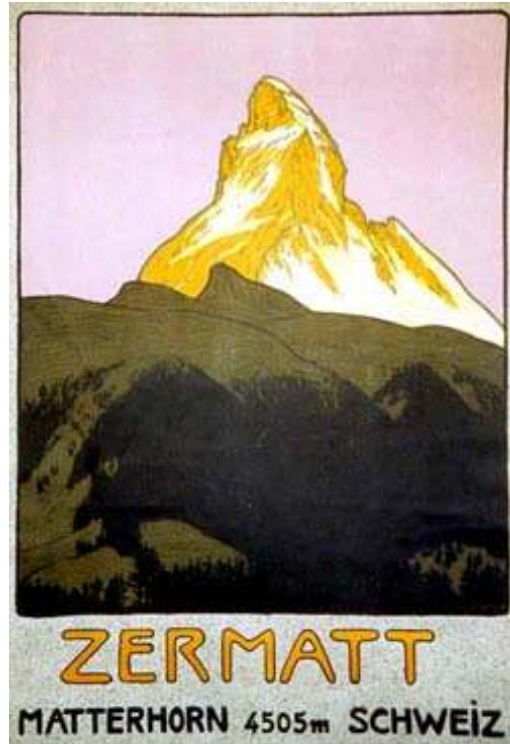
Resim 10: Theophile Alexandre Steinlen “Cocorico”, Afiş, 1899
Kaynak: www.steinlen.net/main.php?g2_itemId=3201, 2011

20. Yüzyıl’da İsviçre’de diğer ülkelere nazaran daha fazla afiş tasarımı olmasının birçok nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerin arasında, komşularının en iyi yönlerini içine alan ve genellikle taklit eden bir uluslararası gelenektir. Ayrıca, afiş ve basımcılarını destekleyen ulusal bir program ve afiş tasarımını geliştiren bir dizi büyük hocanın varlığı gibi nedenler de sayılabilir. İsviçre afiş tasarımının, uluslararası kökenleri incelendiğinde, Avrupa’nın ortasında bulunan ve üç ulusal dile

sahip olan İsviçre'nin, komşularından birçok özellik aldığı görülür. İsviçre'nin en ünlü iki Yeni Sanat (Art Nouveau) afiş tasarımcısı olan Steinlen ve Grasset'in Fransa'da çalışarak afiş alanında isim yaptıkları görülmektedir. İlk nesil İsviçre afiş tasarımcılarının çoğu Paris ve Münih'te eğitim görmüştür (Swiss Posters, t.y.).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, makine çağının gereksinimleri, grafik tasarımın gelişimini hızlandırmıştır. Birçok ülkede gelişen grafik tasarım, İsviçre'de farklı bir boyutta ele alınmıştır. İsviçreli; Rus Konstrüktivistler, Hollanda De Stijl hareketi ve Bauhaus Okulu'nun deneysel ilkelerini benimsemişlerdir.

İsviçre'de ilk 'modern' İsviçre gezi afişi sayılan Zermatt-Matterhorn, Emil Cardinaux tarafından 1908 yılında yapılmıştır. Bu tarihten beri, İsviçre'de afiş geleneği bulunmaktadır. Afiş tasarımcılarının sayısı oldukça fazla olup, o zamanlar bunlara matbaalar da hizmet etmektedir. Afişçilerin arasında deha sayılan, Zürih'teki Baumberger ile Basel'deki Stoecklin bulunmaktadır. İsviçre niteliğinin ön plana çıktığı diğer bir alan ise turistik gezi afişleridir. Afişlerde gezi temasının oldukça geniş yer bulduğu görülür. Yüzyıl başında İsviçre önemli bir gezi noktası olunca, tanıtım gereksinimi de artmıştır (Weill, 2007, s.76).

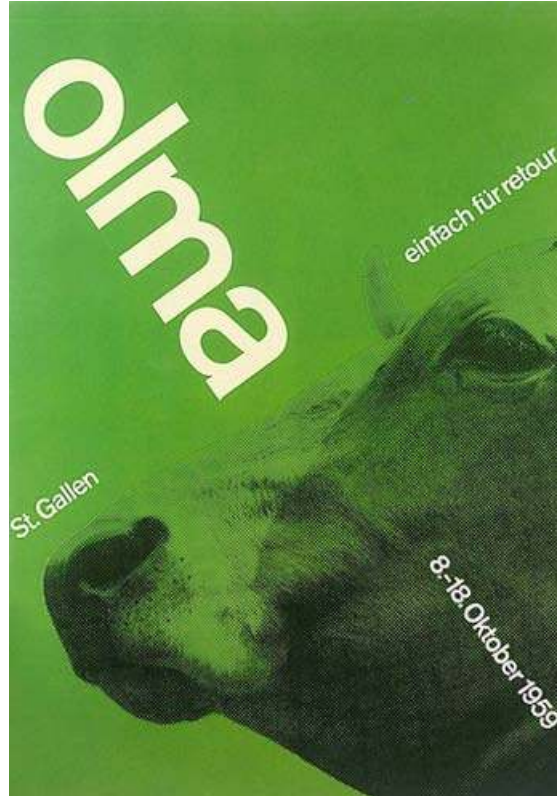


Resim 11: Emil Cardinaux, "Zermatt" Afiş, 1908
Kaynak: Meggs, 2004

Yeni Üslup, afişleri reklam aracı olarak kullanan birçok İsviçre kültür kurumunun ‘görünümü’ ile eş anlamlı hale gelmiştir. Hofmann’ın Basel Devlet Tiyatrosu ve Müller-Brockmann’ın Zürih Tonhalle için tasarladığı afişler, en ünlü olanlarıdır. Hofmann’ın çeşitli tasarım öğeleri arasındaki zıtlıkları vurgulaması ve Müller-Brockmann’ın görsel şekil içinde ritim ve tempo keşfi, üslubun gelişiminde önemli noktalardır.

İsviçre Tasarımı’nın başlangıç dönemi, aynı zamanda modern tipografinin temellerinin atıldığı bir dönemdir. Yeni tipografinin devamı olarak ortaya çıkan süreçte, İsviçre’de oluşan akımın etkisini daha iyi kavrayabilmek için mutlaka geçmiş dönemlerdeki gelişmelerin de iyi analiz edilmesi gerekmektedir.

İsviçre tipografisi başlangıçta De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus akımlarından ve 1920’li yıllarda Jan Tschichold’un ‘Yeni Tipografi’sinden etkilenmiştir. İsviçre Üslubunun öncü tasarımcıları De Stijl’in grid mantığını ve formlara dayalı görüntü dilini grafik tasarıma uyarlamışlardır. Theo Ballmer ve Max Bill ile Bauhaus Okulu’nda okumuş diğer İsviçreli tasarımcılar, Konstrüktivist tasarımın görsel kodlarını grafik tasarım diline yansıtmışlardır (Becer, 2007, s.264).



Resim 12: Josef Müller-Brockmann, “Olma”, Afiş, 1959
Kaynak: Müller, 2007

1958-1965 yıllarında grafik tasarım dergisi ‘Neue Graphik’ (Yeni Grafik) dergisiyle Karl Gerstner ve Markus Kutter’in 1959 yılında hazırladığı ‘Die neue Graphik’ (Yeni Grafik) adlı kitap ile İsviçre Tipografisi, zamanla uluslararası bir konuma yükselmiştir (Becer, 2007, s.267).

“Neue Graphik dergisi çevresinde kimler yoktur ki: Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg, Carlo Vivarelli, Richard P. Lohse, bu kişilerin hepsi de Armin Hofmann’la birlikte, sıkı sıkıya Konstruktive Graphik’e bağlıdır. Sadece ve sadece serifsiz karakter kullanırlar. Andrian Frutiger, Univers’i yaratır, Meidinger’le Hofmann’da Helvetica’yı” (Weill, 2003, s.91).

İsviçre sokaklarının çeşitli Amerikan arabalarıyla dolu olduğu zamanlarda, Fransız yapımı Citroen araba kullanmayı seçmek, gerçek bir bildiri yapmak anlamına geliyordu. CV2’nin sürücüleri sokakta birbirini görünce, ‘bırak bize gülsünler!’ derecesine birbirlerine el sallamaktaydılar. Karl Gerstner, Citroen afişinde, bu arabanın sadece avantajlarını değil, ekonomik oluşunu da vurgulamıştır. Gerstner, 1958 yılında fiyat etiketi olarak tasarlanmış afişi, izleyiciye akla uygun gelmesi ve diğerlerinden daha seçkin gözükmesi için fotoğraf ve tipografiyi birleştirmiştir (Lichtenstein, 2007, s.88).



Resim 13: Karl Gerstner, “Citroen 2 CV”, Afiş, 1958
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Uluslararası Üslubun görsel karakteristiği ise, matematiksel bir grid çizimi üzerinde asimetrik olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile bir bütünlük oluşturmaktır. Tasarımlarda serifsiz yazı karakterlerini kullanmak, genellikle soldan bloklanmış, sağda serbest ve değişken satır uzunluklarına dayalı bir tipografik kompozisyon anlayışının olmasıdır. Sözel ve görsel bilgileri açık, berrak bir tasarım anlayışıyla ileten nesnel metin ve fotoğraflar, ticari reklamcılık ve propagandanın abartılı dilinden uzak, bağımsız bir tasarım anlayışı olarak tanımlanabilir (Bektaş, 1992, s.123).

Grid sistemi İsviçre grafik tasarımının önemli bir parçasıdır. Uluslararası iletişim söz konusu olduğunda, kişisel çabalara yer vermemek, tasarımları kurallar içine oturtmak şart olmuştur. Grid sistemi, bilginin yapısal olarak sayfa üzerine inşa edildiği matematiksel işlemler bütünüdür. Grid sistemi ile tasarlanmış bir afişe bakıldığında, duyurunun içeriği, zamanı ve yerine ilişkin bilgiler, net bir şekilde ayrıştırılabilir olmalıdır. Emil Ruder'in öğrencilerinden Karl Gerstner'da bilgilendirme tasarımlarında grid sistemleri üzerinde çalışmalarda bulunmuştur. Bu kurallar çerçevesinde tipografinin modüler bir sistem olduğu görülmektedir.

İsviçre Tasarım Üslubunun görsel alfabesini oluşturan öğeleri, Ballance ve Heller (2001) ise şu şekilde açıklamıştır;

“İsviçre Modernizmi, betimsel fotoğrafçılığa ve Minimalist tipografiye bel bağlama eğiliminde olsa da, “big idea” (fikre dayalı tasarım) daha çok imajlara bağlı, uygulamalı illüstrasyon ve sembolik fotoğrafçılıktan yanaydı. İsviçre grafik tarzı, grafik tasarımın, sözdizimsel gramerini yapılandırılmış kalıplar 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 yapıliyordu ve görsel yanı daha geleneksel bir düzeyi korumaktadır” (akt. Uslu, 2006).

İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde, İsviçre tarafsız bir ülke olarak pek çok sanatçının ve tasarımcının sığındığı bir ülke olmuştur. İsviçreli tasarımcılar daha önce dünyanın başka yerlerinde ortaya çıkan tarzları takip etmişler ve kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. Bu tarz, İsviçre'nin coğrafik olarak elde ettiği konumun beslediği kültüründen kaynaklanmaktadır. Almanya, Fransa, İtalya gibi tasarımda güçlü

Ülkelerin arasında kendi sentezini oluşturmayı başarmıştır (Bulut, 2005, s.24).

Meggs'e (2006) göre, 1950'li yıllarda İsviçre tasarımı veya başka deyişle 'Uluslararası Grafik Tasarım slubu' olarak bilinen tasarım hareketi ortaya çıkmıştır. Detaylardan arınmış bu tasarım hareketi, tüm dünyada bir dönüşümü başlatmıştır. 'Uluslararası Tipografik slup', nesnel açıklığa dayalı yaklaşımlarıyla küresel çapta bir taraftar kitlesini çevresinde toplamış, 1970'li yıllara kadar neredeyse bütün dünyada ortak olan bir tasarım dili haline gelmiştir (s.356).

Uluslararası Tipografik üslubun görsel özellikleri bir başka değerlendirmeyele ele alındığında; matematiksel izilmış grid üzerinde, asimetrik biçiminde düzenlenen tasarım elemanlarıyla elde edilen görsel bir bütünlük; serifsiz harf karakterlerinin kullanılmasıdır. Kullanılan yazılar ise sağdan serbest, soldan blok olarak yerleştirilerek, tarafsız ve net bir mesaj iletmesi şeklinde özetlenebilir.

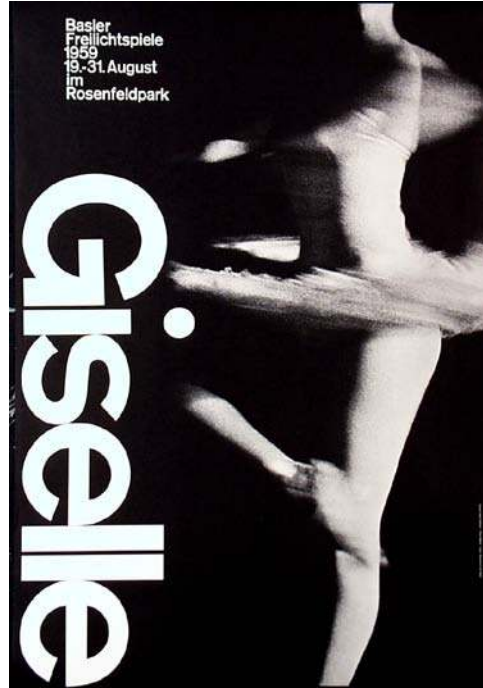
"1896'da kurulan, İsviçre tasarım okulu Basel'le beraber 1915 tarihinden itibaren, kendine özgü 'Swiss Design' tarzı oluşmaya başlamıştır. 1920'lere gelindiğinde ise, İsviçre Tasarımı uluslararası boyutta kendine özgü dilini oluşturmuş ve Avrupa'da ortaya çıkan akımların etkisiyle de yeni bir tarz olarak kendini tanımlamıştır. Bu politika, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan tasarımların sadece 'satış amaçlı' olması durumunu getirirken, tasarımı biçimsel açıdan daha pastoral ve natürel bir görüntü içerisine sürüklemiştir. Bu doğal görüntü içerisinde İsviçre tasarımının gelişim basamakları dnemleştirilecek olursa; 1880'den 1890'a kadar olan evrede turizm cenneti olarak da isim yapmış bu ülkenin tasarımlarında, turizm afişleri hatırı sayılır biçimde önemli bir yer tutmaktadır. Bu afişler Kübizm, Ekspresyonizm ve Fovizm etkisinde oluşturulmuş afişlerdir" (Akgül, 2008, s.78).

İsviçre tasarım anlayışının iki önemli okulu; Basel Allemein Gewerbeshule ve Zurich Kunstgewerbeshule, kendi bakış açılarına göre öğrencilerini yetiştirmişlerdir. Bu okullar, yapı olarak kurallara sıkı sıkıya bağlı olup, tasarım anlayışlarını bir sonraki kuşağa aktaran, İsviçre tasarımını 'Uluslararası Tipografik slup' olarak küresel çapta ismini duyuran okullardır.

İsviçre grafik tasarımını oluşturan biçimsel niteliklerin uluslararası hale gelişini Weill (2003) şu şekilde açıklamaktadır;

“Tipografi alanında İsviçreliler bütün egemenliği ele geçirirler. Tipografik Foto kuralına bağlı kalarak, harfler neredeyse yalnızca siyah beyaz fotoğraflarla birlikte kullanılır. Müller-Brockmann’ın yol güvenliği için hazırladığı diziler, Vivarelli’nin ‘Für Das Alter’ Afişi (burada yazılar ilk kez dikey kullanılmıştır.) ve Hofmann’ın ‘Giselle’i yapısal ve etkiel açılardan birer başyapıttır. Müller Brockmann ‘Musica Viva’ dizisinde şablonlarını değiştirip müziği yansıtmak amacıyla soyut motifler kullanır. Siegfried Odermatt’la Rosemaria Tissi’de bu işe atıldıklarında aynı eğilimler görülür. İsviçreli grafikçiler yazılarıyla ve verdikleri eğitimle-dünyanın dört bir yanından öğrencileri vardır, ayrıca kendileri de yabancı ülkelere gidip ders verirler, Örneğin Hofmann Yale’de ders vermiştir-yöntemlerini bütün dünyaya duyururlar” (Weill, 2007, s.91).

Emil Ruder, Armin Hofmann ile Basel Tasarım Okulu’nda (Allemein Gewerbeschule) eğitim vermektedir. İsviçre’de 1950’li yıllarda tasarım okullarında görülen iki ana tasarım dili mevcuttur. Zürih’te Josef Müller-Brockmann’ın öğrencilerinden oluşan ‘bireysel yaklaşımçılar’ (İndividüalist), ikincisi ise Basel’de Emil Ruder ve Armin Hofmann’ın öğrencilerinden oluşan ‘anonimciler’dir. Birinci grup, geleneğe daha bağlı olan, illüstrasyona yer veren, tipografi dışında fotoğraf kullanılmasını olağan karşılayan, kişisel görüşlerinden sıyrılmaları gerekmediğini düşünen tasarımcılardan oluşmaktadır. İkinci grup ise, geleneksel tasarımın tam aksine, kişisel görüşlerin tasarıma yön verebileceğini savunmuştur (Hollis, 2006).



Resim 14: Armin Hofmann, “Giselle” Afiş, 1959
Kaynak: Hollis, 2006

Ruder'in ders verdiği Basel Tasarım Okulu'nda tasarımcının objektif olması en önemli öğretilerdir. Sade, akılcı, objektif ve mümkün olduğunca en küçük parçada iletişime indirgenen tasarım sadece açık ve temiz bir iletişim sağlamaz, aynı zamanda tasarımcının sosyal sorumluluğudur (Heler ve Fink, 1999).

Crowley ve Jobling'e (1996) göre, 1959 yılında Basel Tasarım Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlayan Emil Ruder, okulun tasarım çizgisini belirleyen en önemli kişidir. Ona göre; tasarım işlerinde kullanılan metinlerin kolayca okunabilmesi ve çözümlenebilmesi gerekmektedir. Bu yalın anlayışa ulaşabilmek için harflerin düzenli yerleştirilmesi şarttır. Çalışma alanı içerisindeki beyaz alan kullanımının, en az sayfanın renk kullanılan alanı kadar önem kazanmıştır. Grid kullanımı, anlaşılabilirliği sağlamak için resimsel öğeler yerine fotoğraf kullanımı tercih edilmeye başlanmıştır. Yazı karakteri seçiminde Helvetica, sıklıkla sağdan ve soldan blok bir şekilde kullanılmıştır. Bu anlayışta, tasarımcının işlevi, iletişim sağlama yollarını kolaylaştırmaktır. Üslup, bu bakımdan tekdüze bir tasarım anlayışıyla tanımlamaya çalışılsa da, tasarımda netlik ve çirkin (kitsch) görselliğin grafik tasarım bağlamından çıkarılmasıyla olumlu etkileri olan bir yaklaşımdır (akt. Öztuna, 2006, s.58).

Ruder'a (1967) göre, II. Dünya savaşıdan sonra egemen duruma gelen enternasyonalizm (Uluslararasıılık) dalgası İsviçre tasarımını da etkilemiştir. Serifsiz karakterlerin kullanımı bu anlayışın gereği olmuştur. Ruder kaleme aldığı kitabı *Typographie*'de bu bağlamı şu şekilde açıklamaktadır;

“Zamanımıza kadar uzanan serifli karakterler farklı bölgelerindeki ağırlıklarla nasyonal bir anlatım kazanırlar. Örneğin, Bodoni ile yazılan bir almanca metin, aynı karakterle yazılan İtalyanca metin kadar anlatımı desteklemez. Ya da aynı şey bir İngiliz tasarımı olan Caslon ve bir Fransız tasarımı olan Garamond için de söz konusudur. Oysa iletişim dille ve uluslarla sınırlı kalmamalıdır. Serifsiz bir karakter olan Univers ile yazılmış bir metni, Almanca, Fransızca ya da İngilizce yazalım, anlamından ya da ifade ettiği boyuttan hiç bir şey kaybetmeyecektir, göreceğiz.” (Ruder, 1967).

Basel Eğitimi'nin kişisel tasarımlara karşı mesafeli duruşu, tasarımcıların tarzlarını tanıyabilmeyi zorlaştırmıştır. Emil Ruder'in afişlerinde göze çarpan ayırt

edici bazı noktalar mevcuttur. Sıkışık espaslı tipografi anlayışı bunlardan biri sayılabilir.

Bu tasarım hareketinin asıl gayesi; tipografik düzenlemelerin tamamlayıcı elemanlarıyla yazı formlarını sadeleştirerek altını çizmek ve yeni serifsiz karakterler ile esnek bir yapının kurulmasıdır (Blackwell, 2004, s.68.).

Uluslararası Tipografik Üslup, dünya çapında benimsendiği gibi; grafik tasarıma yaklaşımıyla, yirmi yıldan uzun bir süre başlıca tasarım sitili olarak kabul edilmiş, siyah-beyaz tipografik elemanlara olan sıkı bağlılığı dikkati çekmiştir. Bu dönemde tipografik elemanların görsellik içindeki hiyerarşik yapıları da değişmiştir.

Meggs'e (2006) göre, bu hareketin öncüleri, serifsiz (tırnaksız) karakterlerin, çağın ilerici ruhunu yansıttıklarını ve matematiksel gridlerin bilgiyi iletmede daha okunaklı ve uyumlu olduğunu ifade etmişlerdir.

“Yalınlaştırılmış imgeler, metin ve görsel unsurların iç içe girdiği kompozisyonlar, fotoğraf, özellikle de fotomontaj kullanımı. Bu dönemin tasarımlarında imgeler yazılarda izlenen biçimsel yalınlığa indirgenirken, yazılar da –tam tersine- neredeyse grafik imgeler haline dönüştürülmüştü” (Becer, 2007, s.262).

Grafik tasarımda birçok yeniliğin eklendiği bu dönemde ön plana çıkan tekniklerinden biri, tasarımların çoklu grid (modüler grid) yapısıyla tasarlanmış olmasıdır. Geçmiş dönemlerde de sıklıkla kullanılan grid yapısı, İsviçre üslubunda önceki dönemlerden farklı olarak birçok şekilde uygulanmaya başlanmıştır. Bunun nedeni ise, İsviçre gibi, birçok dile sahip bir ülkenin gereksinimlerine cevap vermek içindir. Farklı dilleri kapsayan sütunları içeren grid seçenekleri kullanılmıştır. Önceki kullanımlarından farklı olarak gridler, dikey kullanımlarının yanı sıra yatay olarak da kullanılarak ‘modüler’ bir sayfa yapısına geçiş yapılmıştır. Çoklu sayfa yapısı, karmaşık düzenlemelerin görsel anlamda bir uyum içerisinde oluşturulmasını sağlamıştır (Dündar, 2005, s.71-72).



Resim 15: Theo Ballmer, “Büro”, Afiş, 1928
Kaynak: Typology, 1999

Bu hareketin öncülerinin, çalışmalarında görsel olarak ortaya koyduklarından çok, mesleklerine karşı takındıkları tavır önemlidir. Tasarımı sosyal açıdan yararlı ve önemli bir etkinlik olarak tanımlanırken, tasarım sorunlarının çözümüne daha evrensel ve bilimsel bir yaklaşım getirmek için, kişisel yorum ve ilginç çözümlerlerden kaçınılmıştır (Bektaş, 1992).

İsviçre tipografisinin gelişiminde önemli sayılabilecek bir başka etken de üretimle bütünleşmiş olan işçiliğe dayanan kuvvetli bağlardır. 1933 yılında yayınlanmaya başlayan ‘Typografische Monatsblätter’ dergisi, matbaacı ve tasarımcılar arasındaki yakın ilişkilerin bir kanıtı olmuştur. Bu dönemde matbaacılık eğitiminin içinde tasarımla ilgili bilgiler bulunurken, tasarım okullarının programına da baskı teknikleri dersi bulunmaktaydı (Kinross, 2004).

İsviçre üslubunu savunanlar, iletişimde ulaşılan saflığın ve berraklığın tasarımcıya zamandan bağımsız bir biçim dili kazandırdığını savunurken karşıtları ise bu üslubun formüllere dayandığını ve her zaman benzer sonuç ve çözümlere

ulaştığını düşünmekteydiler. İsviçre üslubunu yalnızca birbirine uygun parçaların meydana gelerek oluşturduğu bir bütün olarak düşünmemek gerekir. Aynı zamanda süreli grafik yayımlarının ve tasarımcıların tartışmalarının üslubun gelişmesinde büyük rol oynadığını görülmektedir.

İsviçre tipografisinin bir üsluba dönüşmesinde önemli rol oynayan başka bir gelişme de Jan Tschichold ve Max Bill arasında dergi sayfalarında başlayan yazışmalardır. Max Bill, Yeni tipografinin nesnel, işlevsel ve evrensel ilkelerini İsviçre'ye özgü bir üsluba dönüştürmeye çalışmaktaydı.

1959 yılında, Carlo Vivarelli, Richard Paul Lohse, Josef Müller-Brockmann ve Hans Nueberg; 'Neue Graphik' (Yeni Grafik Tasarım) isimli dergiyi kurmuşlardır. Bu derginin basımı, İsviçre üslubunun kıtalar arasında yayılımını sağlamıştır. Hareketin fikirlerini ve başarılarını dalgalandırırken, hareketin görsel bir örneğini yaratmak için de öğretileri kullanmışlardır. Kare biçimindeki bu dergiyi uluslararası bir platforma taşımak amacıyla, her makaleyi çok sayıda sütuna böldükleri sayfalar içinde ve üç ayrı dilde yayımlamışlardır. Yedi yıl içerisinde on sekiz sayının yayımlandığı derginin tasarımında hiçbir değişiklik yapılmamıştır. Belirlenen bütün tipografik kıstaslar, giderek İsviçre tipografisinin en tipik özellikleri haline dönüşmüştür (Becer, 2007, s.268-69).

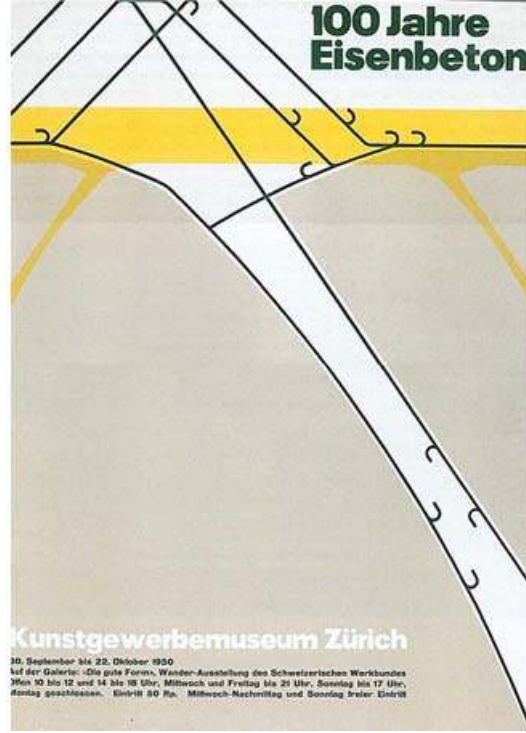
Ayrıca, Richard Paul Lohse, konstrüktivist okul içinde grafik tasarımcı ve ressam olarak eğitim görmüş ve 1947 yılında kurulmuş olan 'Bauen + Wohnen' adlı mimari dergi için 1948 yılından başlayarak çeşitli tasarımlar yapmıştır. Aynı derginin yazı kadrosunda da yer almıştır. 'Bauen + Wohnen' dergisi, güçlü bir şekilde mimarinin sanayileşmesini savunmuştur. Dergi, üçüncü yılında sadece Almanca değil, Fransızca ve İngilizce olarak üç dilde yayınlanmaya başlanmıştır. 1980 yılında 'Bauen + Wohnen' ile 'Werk' dergileri birleşmiştir. Bu sürede Lohse, 1956 yılından, 1970'li yıllara kadar, tipografik anlamda birçok yeniliğe imza atmıştır. Bunların arasında, dergi kapaklarından iç sayfalara aktarılan görsel dil ile sayfa grid sistemi ile bölümlere ayrılmıştır. Kapak sayfasında olduğu kadar dergi içinde de içerik listesini göstermek bir yeniliktir. İki tonlu geniş nüsha sayıları, cildin yakınında yer

almaktadır. Çok dillilik; kapağın ya uzak alt veya üst sınır bölgesinde ‘Construction + Habitation’ (İnşaat + İkamet) veya ‘Building + Home’ (Yapı + Ev) şeklinde küçük bir başlıkla belirtilmektedir (Lichtenstein, 2007, s.28).



Resim 16: Richard Paul Lohse, ‘Bauen + Wohnen’, Dergi kapağı, 1950
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Lohse’nin 1950 yılında yaptığı, ‘100 Years of Ferroconcrete’ (Ferrobeton’un 100 Yılı) adlı afişi, İsviçre’nin Valais kantonundaki Le Chatelard’da bulunan bir su kemerinin görüntüsüdür. Tanımlayıcı bir üslup ögesine ve dikkat çekici bir yapıya dönüşen afiş, x-ışını benzeri tasarımıyla, su kemerinin içindeki gizlenmiş yapı koruyucusunu etkili bir şekilde göstermektedir.



Resim 17: Richard Paul Lohse, “100 Jahre Eisenbeton”, Afiş, 1950
Kaynak: Lichtenstein, 2007

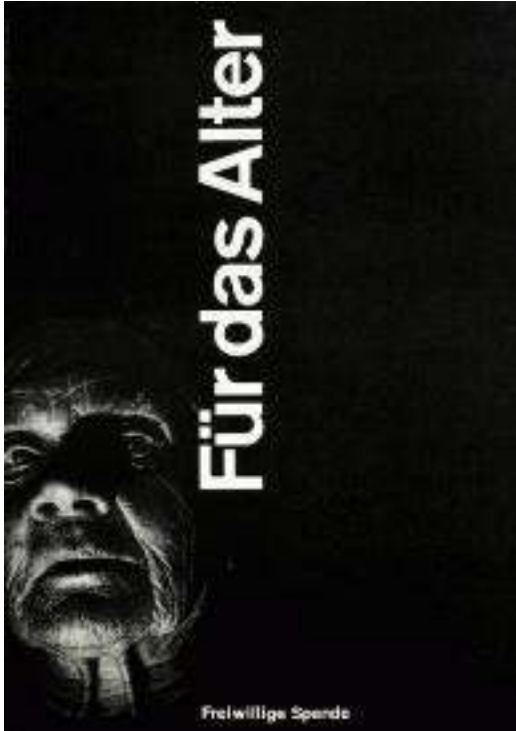
İsviçre üslubu, İsviçre’nin iki önemli şehri olan Zürih ve Basel’de benimsenerek gelişmiştir. Üsluptaki önemli bir tasarımcı olan Emil Ruder, 1947’de Basel Tasarım Okulu’nun kadrosuna dâhil olmuştur. Ruder, öğrencilerine net ve basit bir grafik tasarım anlayışını vurgulamış, şekil ve işlev arasında bir denge bulmaya teşvik etmiştir. Emil Ruder, 1967 yılında basılan ve etkili bir kitap olan ‘Typography: A Manual of Design’ın (Tipografi: Bir Tasarım Kılavuzu) yazarıdır. Diğer bir önemli isim olan Armin Hofmann, 1947 yılında Basel Tasarım Okulu’na katılmıştır. Bir grafik tasarım profesörü olan Armin Hofmann’ın görüşleri Emil Ruder ile benzerlik taşımaktadır. Hofmann’ın verdiği eğitim ve öğretisi, olgun estetik değerler ve şekil anlayışıyla tanımlanmaktadır (Colophone, 2008).

Dönem afişlerinde sıklıkla sans-serif (tırnaksız) yazı karakterleri, kullanıldığından daha öncesinde söz edilmiştir. Bu bağlamı Yakup Öztuna (2006) şu şekilde ifade etmektedir:

“1950’lerin sonlarından 1960’ların ortalarına kadar olan dönemi incelediğimizde, özellikle İsviçre’de yayınlanan afişlerde Akzidenz yazı karakteri kullanılmaktaydı. Ayrıca, bu ülkenin Basel kentinde yer alan tasarım okulunun aracılığıyla ortaya çıkan Uluslararası Tipografi Üslubu

içerisinde yer alan birçok tasarımcı ve eğitimci Akzidenz ve Adrian Frutiger'in yarattığı Univers gibi sans-serif fontları tasarımlarında kullanmaktaydılar. Bununla birlikte diğer tercih edilen font, Helvetica'ydı. Yazı karakteri, katı grid sisteminin kullanımı, asimetrik sayfa tasarımının yeğlenmesi, tırnaklı harf yerine sans-serif, illüstrasyon yerine siyah-beyaz fotoğrafın tercih edilmesiyle tanımlanan grafik tasarımın 'İsviçre Üslubu', 1950'lerin sonlarından 1970'lerin başlarına kadar, grafik tasarımda etkin rol oynamıştır”(s.17).

Tipografi alanında İsviçreliler bütün kontrolü ele geçirmişlerdir. Yazı-fotoğraf kuralına bağlı kalınarak, tipografi neredeyse yalnızca siyah-beyaz fotoğraflarla birlikte kullanılmıştır. Josef Müller-Brockmann'ın yol güvenliği için tasarladığı afişler, Vivarelli'nin 'Für Das Alter' afişi, Armin Hofmann'ın 'Gisselle'si yapısal ve etkisel açılarından birer başyapıt sayılmaktadır. Josef Müller-Brockmann, 'Musica Viva' dizi afişlerinde şablonlarını değiştirip, müziği yansıtabilmek için soyut motifler kullanmıştır. İsviçreli grafik tasarımcılar, tipografiye bakış açıları ve verdikleri eğitimle, dünyanın dört bir yanından öğrencileri olmuştur. Ayrıca kendileri de yabancı ülkelere giderek ders vermişlerdir. Armin Hofmann, Yale Üniversitesi'nde ders vermiştir. Böylece bu ülkedeki grafik tasarımcılar tipografi anlayışlarını bütün dünyaya duyurmuşlardır (Weill, 2007, s.91-2).



Resim 18: Carlo Vivarelli, "Für Das Alter" Afiş, 1953
Kaynak: Weill, 2007



Resim 19: JM-Brockmann, "Watch that Child", 1949
Kaynak: Müller, 2007

İsviçre üslubunun, uluslararası üne sahip olduğu bu dönemde, ülke içinde yer alan grafik tasarım dergileri de geniş bir yelpazeye sahiptir. Üslubun karşıt fikirleri de içeren bu yayımlar dönemin özelliklerine ışık tutmaktadır.

Zürih’te 1944 yılından beri yayınlanmakta olan ‘Graphis’ dergisi, grafik tasarıma geleneksel bir bakış açısına sahip olmuştur. Başlangıçta ise, dergi İsviçre üslubunu uzun süre görmezden gelmiştir. Aynı dergi, 1959 yılında Emil Ruder’in yeni Üslubun ilkelerini açıklayan makalesini köşesinde yayınlamıştır. Emil Ruder, 1967 yılında kaleme aldığı ‘Typographie’ kitabında tipografiye bakış açısını kapsamlı bir şekilde açıklamıştır. Aynı zamanda Ruder, İsviçre Tipografisinin en katı savunucularından ve uygulayıcılarından biri olarak üslubun gelişmesinde büyük rol oynamıştır (Becer, 2007).

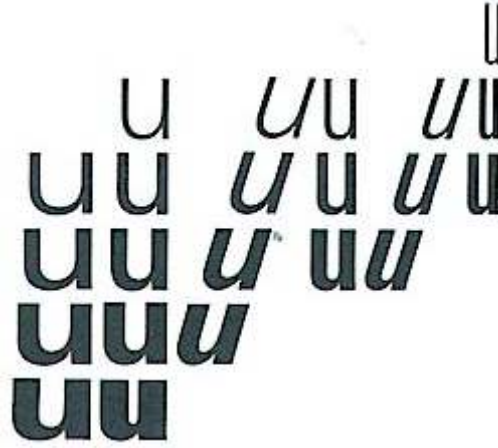
“Uluslararası Tipografik Üslup, objektif ve kişisellikten arınmış, kesin ve bir grafik tasarım anlayışını savunur. Mesajın alıcıya iletilmesi sırasında tasarımcının sübjektif düşüncelerinin tasarıma eklenmesi söz konusu değildir. Bu yaklaşım, ilk olarak Josef Müller-Brockmann tarafından ortaya atıldıktan sonra, genel kabul görmüştür. Bu bağlamda, Uluslararası Tipografik Üslup tasarımcıları gereksiz her şeyi tasarımın dışına itmiş, yalnız sade ve etkili olanları korumuşlardır. Amerikalı tasarımcı Katherine McCoy, Uluslararası Tipografik Stil’in etkisi altında çalıştığı yıllardan bahsederken, üretilmiş olan bir işin “iyi” olarak kabul edilme kriterleri ile ilgili, aranan özelliğin “netlik” ve “temizlik” olduğunu belirtir. Bunun nedeni, böylelikle tasarımcıdan gelecek bir etkilenmenin dışında, mesajın hızlı ve basit bir şekilde karşı tarafa başarı ile ulaştırmanın hedeflenmesidir. Bu hedef çerçevesinde görsel dil oluşturulurken başvurulan yöntemler, grid sistemi ve tipografiden yararlanmak olmuştur” (Dündar, 2005, s.71).

Bu dönem içerisinde; Tipografi lekesel değerde artık neredeyse bir imajın tuttuğu yere isabet etmektedir. Onunla birlikte farklı bir dil oluşturan kompozisyon, yeni dönemde birçok işlevsel tipografi örneğini de ortaya çıkacaktır.

Tipografinin grafik tasarımın en temel öğelerinden biri olduğu bu dönemde, uluslararası öneme sahip olan yazı karakterleri ‘Helvetica’ ve ‘Univers’ sayılmaktadır. Serifsiz yazı karakterlerinin işlevi, yapısal olarak eksik yazı karakterleri tasarlanması anlamına gelmemektedir. Serifsiz yazı karakterlerinin biçimleri, bir yazı karakterinin işlevini göstermektedir. Gözü, yazı karakteri

biçiminin ana yapısından uzaklaştıracak uzantıları bulunmamaktadır ve bu nedenle tüm ayrıntılar rahatlıkla izlenebilmektedir (Dündar, 2005, s.73).

‘Univers’ yazı karakterinin tasarımcısı olan İsviçreli yazı tasarımcısı Adrian Frutiger ise Zürih Endüstriyel Sanatlar Okulu’ndan Alfred Willmann’ın öğrencisidir. Çağın gerisinde kalmış yazı biçimlerinin aksine, görsel etkiyi arttıran etkileşimli formlar kullanmıştır. Frutiger, ‘Univers’ yazı karakterini tasarlarken, fontun görsel biçimini önde tutmak, siyah etkisini kırmak ve baskı sırasında harflerin birbirleriyle karışmasını engellemek için, ‘Univers’ ün birçok ağırlığına sahip fontu da yanında tasarlamışlardır (Okur, 2007, s.54-55).



Resim 20: Adrian Frutiger, “Univers”, 1954
Kaynak: Dündar, 2005

Sans serif fontların (özellikle ‘Helvetica’ ve ‘Univers’ün) etkisi dijital döneme kadar sürmüştür. Dünyanın geri kalanında başvuru ortak görsel bir dil, biçimler, broşürler, otoyollardaki işaretler, ilaçlar, kitaplar ve film afişleri örnek olarak gösterilebilir. Bunun dışında İsviçre tasarım dergileri uluslararası pazarda kendine bir yer edinmiştir. İsviçreli tasarımcılar Amerikan Okullarına ve Asya’daki kurslara davet edilmiştir. Bütün bu nedenlerden dolayı da İsviçre üslubu uluslararası bir üslup olarak kabul edilmiştir (Becer, 2006).

“Adrian Frutiger de 20. yüzyılın önemli ve büyük yazı karakteri tasarımcıları arasında yer almaktadır. Onun yazı karakterleri görsel iletişim ve tipografik tasarımın kullanıldığı alanların tümünde metin dizgisinden gösterim puntolarına değin çeşitli ölçülerde her açıdan yaygın kullanım

bulmuş ve beğeni görmüştür. Herşeyden önce matematiksel temelde ilk font ailesini tasarlayan ve döneminde hem sıcak metalde dökülen hemde film çoğaltma kalıbı olarak fotodizgi dizgelerinde yaygın kullanım bulan ‘Univers’ yazı karakterinin tasarımcısıdır” (Sarıkavak, 2006, s.72).



Resim 21: Experimental Jetset, “Helvetica”, Afiş, 2007
Kaynak: Öztuna, 2006

Sans serif yazı karakterlerinin gelişimi ve yaygınlığının artışı 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında olmuştur. Sadelik ve açıklığı vurgulayan bu yazı karakterleri modernist görüşe sahip yazı tasarımcıları arasında tercih edilmiştir. Akzidenz-Grotesk, belirginlik kazanan ilk sans serif fontlarından birisidir ve 1950’lerin İsviçre Tipografi hareketi sırasında oldukça fazla kullanılmıştır. Çok yönlülüğü ve iki anlamlılığı, onu dönemin işlevsel tasarımlarına uygun hale getirmiştir ve çok tanınan Helvetica gibi benzer fontlara da ilham kaynağı olmuştur. Akzidenz-Grotesk, Helvetica ve onların türevleri günümüzde halen tasarımcılar tarafından çokça tercih edilmektedir (Colophone, 2008).

‘Akzidenz-Grotesk’ kullanım yaygınlığını İsviçre Tipografi hareketi sonunda kaybetmiş olsa da, postmodern dönemde Helvetica’da hayat bulmuştur. İki yazı

karakteri özlerinde farklı olsalar da aynı grafik tasarım ilkesi için var olmaktadır. Tarafsızlık, sadelik ve işlevsellik sunmaktadırlar. Bazı kesimler tarafından bu fontlar sıkıcı bulunsa da, günümüz grafik tasarımcıları çağdaş vurgularla okunabilir fontlara gereksinim duyduklarında bunlardan birine başvurumaktadırlar.

Max Miedinger tarafından geliştirilen sans-serif yazı karakteri olan ‘Helvetica’ yazı karakteri, 1896’da Alman Berthold Type Foundry tarafından üretilmiştir. Helvetica’nın orijinal adı ise ‘Haas Grotesk’ tir. 1957 yılında İsviçre’de Haas Type Foundry yöneticisi Edouard Hofmann’ın ‘Akzidenz Grotesk’ yazı karakterini güncelleştirmesi ve sans-serif yazı karakterini oluşturması için Max Miedinger’e görev vermiştir. Helvetica, önce ‘Neue Haas Grotesk’ olarak adlandırılmıştır. Daha sonra da İsviçre’nin Latince adı olan ‘Helvetica’dan adını almıştır. ‘Helvetica’ yazı karakteri, ‘Akzidenz Grotesk’ yazı karakterinin modern yorumu olarak görülmektedir. Özellikle, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve yaygın bir şekilde kullanılan ‘Helvetica’, tasarım dünyasının en popüler yazı karakterlerinden biridir. Avrupa’daki tasarım dünyası 1950’li yılların sonlarında eski sans-serif yazı karakterlerinin yeniden dirilişi ile karşı karşıya kalmıştır. (Öztuna, 2006, s.17).

İsviçre tasarımında isminden söz ettirmiş bir diğer grafik tasarımcı olan Siegfried Odermatt, kendi kendini eğitmiş olan naif bir tasarımcıdır. Daha sonra ortaklık kuracağı Rosemarie Tissi ile birlikte yaptıkları tasarımlarla Uluslararası Tipografik üslubun reklam dünyasındaki geçişini sağlamıştır.

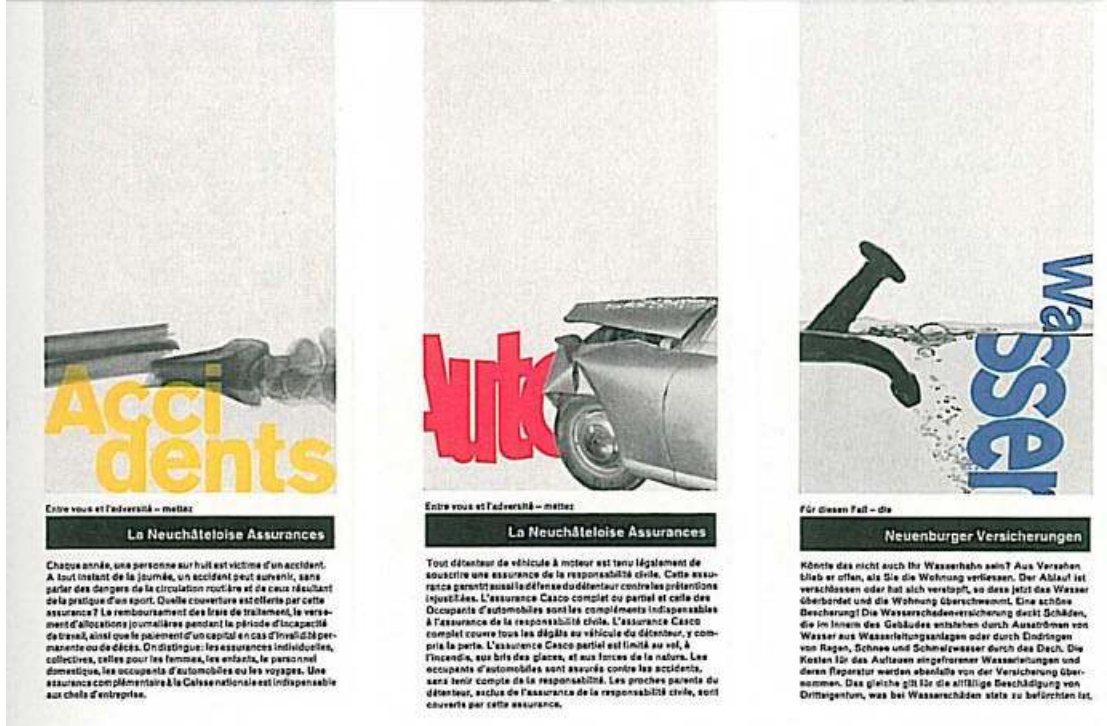
“Tanıtım veya reklam amacıyla görsel bir malzeme üretmek gereksinimi duyan her kurum, oluşturduğu görsel yapıyla yeni bir iletişim boyutu yaratır. Bu boyut, o kurumun kimliğini, vizyonunu, özetle sorunu ele alış tarzının mesajını verir. Görsel iletişim, özellikle göstergeler bombardımanı altında olan insanın, ayrıştırmak ve çözümlemek zorunda olduğu bir sorunsaldır” (Uçar, 2004, s.12).



Resim 22: Siegfried Odermatt, “City Druck”, Afiş, 1952
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Siegfried Odermatt’ın Zürih şirketi City-Druck için 1952 yılında yaptığı el ilanı sadece ilan çalışması olmakla kalmaz, aynı zamanda baskı teknolojisi veya medya tarihi açısından da önemli bir belge değeri taşımaktadır. Odermatt alışmasında, modern fotomekanik reproduksiyon tekniğini lino baskıyla birleştirmiştir. Lino aletlerinin üç fotoğrafını ve ‘linol’ kelimesini katmanlara ayırır ve ilk bakışta sadece ‘n’ ve ‘o’ harfi görülecek şekilde tanımlamaktadır. Geriye kalan üç harf iki pozitif ve bir negatif alan oluşturmaktadır. Kompozisyon heyecan verici ve gerilim doludur.

1960 yılında ise Odermatt, Neuenburger Sigorta Şirketi için bir dizi el ilanı tasarlamıştır. Çalışmalarda görüntü ve tipografi birleşimi bakımından üstün kavramsal beceriler yansıtmaktadır. Otomobil sigortasının el ilanında, bir araba ‘auto’ kelimesine çarpmış olarak hasar görmüştür. ‘Water’ (su) hasarı el ilanında, suyun kırılması durumun şiddetini ve önleyici ölçeklerin gerekliliğini canlandırmak için kullanılmaktadır. Bu çalışmada, tipografi ile fotoğraf arasındaki etkileşimin gücü ortaya çıkmaktadır (Lichtenstein, 2007, s.92-3).



Resim 23: Siegfried Odermatt, El ilanı, 1960
Kaynak: Lichtenstein, 2007

İsviçre tasarımı, hem üslup bakımından hem de nesnel ve anonim bir yöntem olarak modern dünyanın gelişimine güven duyan bir tavır sergilemiştir. Bu yaklaşım tarzı; işlevselliğin yanı sıra, belirli bir estetiği de bünyesinde barındırmaktadır. İsviçre tipografisinin öncüleri çoğunlukla soyut resimle uğraşan profesyonel sanatçılar olmuştur. İsviçre’deki grafik tasarım eğitiminin temelinde soyut sanatın bakış açısı yer almaktadır. İsviçre tasarımı, tipografinin algılanması ve taşıdığı anlam bakımından teknolojik, detay içermeyen ve iyi tasarlanmış bir yapı olarak bütün dünyayı etkisi altına almayı başarmıştır (Becer, 2007).

Swiss Poster (2003)’e göre bu üslup, “1970’lerin grafik tasarım dünyasına hâkim oldu ve hala da etkileri günümüzün grafik tasarımında görülmektedir (akt. Öztuna, 2006).

1.5. Üslubun Öncüleri: Ernst Keller, Max Bill ve Theo Ballmer

Uluslararası Tipografik Üslup hareketinin kendi içindeki dinamiklerini standart bir yapıya kavuşturan üç öncü isim olan Ernst Keller, Max Bill ve Theo Ballmer'in incelemesinin yer alacağı bu bölümde İsviçre tasarım hareketinin öncüleri ve grafik tasarımdaki önemi irdelenmiştir.

20. Yüzyılda modern sanat akımları ile savaş yıllarının hızla değiştirdiği toplumsal yapı, endüstri devrimi ile birlikte grafik tasarımı öncelikli bir duruma taşımıştır. Sanat tarihine incelendiğinde, her sanat akımının öncüleri ve ustaları var olmuştur. İsviçre üslubunda de yeni gelişmeye başlayan grafik tasarım dilinin klasik görsel yapısına karşı bir başkaldırı niteliği bulunmaktadır. Üslup öncülerinin arasında özellikle bir öğretmen daha sonra büyük bir etkiye sahip olacaktır. Birçok kaynakta İsviçre tasarımının babası olarak görülen Ernst Keller, grafik tasarımcı, yazı tasarımcısı ve öğretmendir. 1918 yılında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğretmenliğe başlamış ve sonra İsviçre grafik tasarımının gelişimindeki en önemli bireysel etkiye sahip olmuştur (Hollis, 2006, s.113-14).

İsviçre tasarımının önemli isimlerinden Ernst Keller, 1918 yılında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda sayfa tasarımı ile ilgili dersler vermeye başlamıştır. Bir süre sonra, öğretmenlik kariyerinde yükseliş sağlayan Keller, 1956 yılında bu bölümde eğitimlik ve başkanlık görevine yükselmiştir. Keller, tasarımın çözümlenmesi sorunsalını kendi konusunun içerisinden çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle çalışmalarında birçok çözüm yolu göze çarpmaktadır. Walter Gropius'un mimarlık sergisi için hazırladığı afişle, geometrik ve piktogram tarzında düzenlenmiş mala tutan bir el yer alırken, başka bir afişte illüstrasyon tarzının ağır bastığı bir yaklaşım göze çarpmaktadır (Bektaş, 1992, s.124).

Ernst Keller'in öğrencileri arasında hocalığının ilk zamanlarında Theo Ballmer, daha geç dönemde ise Adrian Frutiger ve Edouard Hofmann (1950'li yılların Univers ve Helvetica ile çığır açan tasarımcıları) vardır. Keller, birbirine yakın yazı karakterleri ile sadelik ve netlik yanlısı bir öğretiyi savunmuştur. Bu

ilkeler, güçlü iletişimi hedeflemiş, geleneksel olanın yükünden ve gereksiz olan karışık çağrışımlarından kurtulmuştur (Blackwell, 2004, s.96).

Keller, 1906-1910 yılları arasında Kuzeybatı İsviçre’de Basel ve Zürih arasındaki Aarau’da bir litografi ustası olarak yetişmiştir. 1911-1914 yılları arasında Leipzig’deki Alman Matbaa Merkezinde öğretim görerek 1914 yılında askerlik görevi için İsviçre’ye dönmüştür. 1915 yılında İsviçre Werkbund*’una katılmıştır. Afişlerinin yanı sıra logolar ve bina üstü yazıları, posta pulları ve armalar tasarlamıştır. 1920’li yıllarda ve 1930’lu yılların başında tasarladığı afişlerindeki özgün tipografi, ekonomik sıkıntıları anlatan imajları, modernizm için önemli bir katkı yapmıştır (Hollis, 2006, s.46).



Resim 24: Theo Ballmer, “Afiş”, 1933
Kaynak: Hollis, 2006

‘Düşük Ücrete Karşı Birleşik Cephe’ afişi, Basel’de öğretmen ve tasarımcı olan Theo Ballmer’in siyasi sorumluluk afiş tasarımlarının en çarpıcı olanlarından biridir. Çekiç ve Orak, Sovyetler Birliği’nin beş köşeli yıldızı, komünizmin birincil

* İsviçre’de hem estetik hem de sosyal amaçlarla tasarımı teşvik eden birçok alandaki mimarların ve tasarımcıların birliğine verilen isim.

kimliği halindedir. Bu simgeler sempatik veya düşmanca olsun, tasarımcı ve karikatüristler için çok değerli olmuştur (Hollis, 2006, s, 48).

Ernst Keller'in 1931 yılında Walter Gropius'un mimari sergisi için tasarladığı afiş, diyagonal açıları kullanarak dinamik bir etki yaratmaktadır. Bunlar aslında o dönemdeki afişlerin ortak biçimsel özellikleriydiler. Fakat Ernst Keller'in ilgili afişi, çalışmanın kendi içindeki boşluklarının düzenlenmesinde tamamen kendine özgüdür.

Afiş ustaca çizilmiş, metin ile bütünleşmiştir. Linol klişeden yapılan opak gri yazı, tipo baskıyla basılan imajın üzerine yeniden basılmıştır. Afişteki dikkat çekici parmakların arasındaki mala, bir yumruğa dönüşmüştür. Politik propagandanın basmakalıp bir sembolü yumruk, alkışı ve kitlelerin dayanışmasını ifade etmektedir (Hollis, 2006, s.52).



Resim 25: Ernst Keller, Afiş, 1931
Kaynak: Bektaş, 1992

Schneider, tasarımın politik tarafını da şöyle görmektedir: *“Bilgi öyle bir biçimde şekillendirilir ki, iletişim ve eyleme, daha doğrusu görsel toplu iletişime yol*

açar. Tasarım oldukça politiktir ve bilgi toplumunun öncü öğretisine dönüşebilir”
(Schneider, 2008).

Uluslararası Tipografik Üslubu’nun tasarım anlayışında, De Stijl akımı, Bauhaus Okulu ve Jan Tschichold’un ‘Yeni Tipografi’ tavrı yatmaktadır. Bir zamanların konstrüktif grafik tasarım anlayışıyla, daha sonra ortaya çıkan bu yeni hareket arasındaki bağlantıyı, Bauhaus’ta eğitim görmüş iki İsviçreli tasarımcı, Theo Ballmer ve Max Bill kurmuştur. Theo Ballmer, tasarımlarında yatay ve dikey çizgilerden oluşan aritmetik bir grid düzeni kullanmıştır. Ernst Keller’in de öğrencisi olan Ballmer, De Stijl akımının etkilerini grafik tasarıma aktarmıştır. Çalışmalarında grid sistemini kullanmaya başlamasından sonra Ballmer, kariyerinde büyük başarılar kazanmıştır (Bektaş, 1992, s.124-25).

Esaslı bir mimar olan Max Bill, öğrencilik zamanında endüstrileşmiş binaların güncel etkilerine tüm dikkatini vermiştir. Tekrarlı ve standart boyutlu birleşik biçimli tasarımlar, savaş öncesi modernistlerin ilgisini çekmiştir. Bill, tipografinin binalar gibi modüler bir tasarım olduğuna, bu yapı içinde organize edilebilen bir mesele olduğuna dikkat çekmiştir.

Bu anlamda, tasarımın farklı disiplinlerinin de birbirleriyle bağlantılı oldukları görülmektedir. Max Bill’in grafik tasarıma yaptığı katkının en çok fark edilen alanı afiş tasarımlarıdır. Afişlerindeki kontrollü sertlik, onun grafik tasarım anlayışıyla örtüşmektedir.

Max Bill, 1930’lu yıllarda uluslararası alanda tanınan bir tasarımcı olmuştur. Özellikle afiş tasarımcısı olarak en önemli çalışmalarını 1930’lu yıllarda yapmıştır. Bill, geçmişe bakmayı sevmeyen bir tasarımcı olarak, kendini ileriye bakan, öncü görüşlerle bağdaştırmıştır. Bill’in Form konusu hakkında yayınladığı, ‘Tasarımda 20. Yüzyıl Ortası Akımların Denge Dosyası’ alt başlıklı 1952 tarihli kitabı, Alplerin mandıra kepeçesinden yüksek voltaj direklerine kadar uzanan oldukça faydalı olan objeleri yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu çeşitlilik, onun serbest ruhunu yansıtan bir belge niteliği taşımaktadır (Lichtenstein, 2007, s.40).



Resim 26: Max Bill, “Form” Kitap Kapağı, 1952
Kaynak: Meggs, 2006

Max Bill, neredeyse tümüyle tipografik olan, hatta birkaç kelimedenden oluşan afişleriyle yazı karakteri seçimini ciddiyet ile birleştirmiştir. (ön planda Akzidenz Grotesk) Bill’in minimalizmi, Bauhaus teorisyenlerince kabul görmüş, Alman PlakatStil sanatçılarının bir geleneği olmuştur (Blackwell, 2004, s.68).

“Max Bill, 1949 yılında “Matematiksel düşünceye dayanan bir sanat geliştirmenin mümkün olduğunu düşünüyorum” demiştir. İsviçre üslubunun yarattığı bu karmaşık sistemin arkasında da, matematiğin görsel dili şekillendiren ana unsurlardan birisi olarak tasarıma dâhil olması yatmaktadır”(Dündar, 2005, s.72).

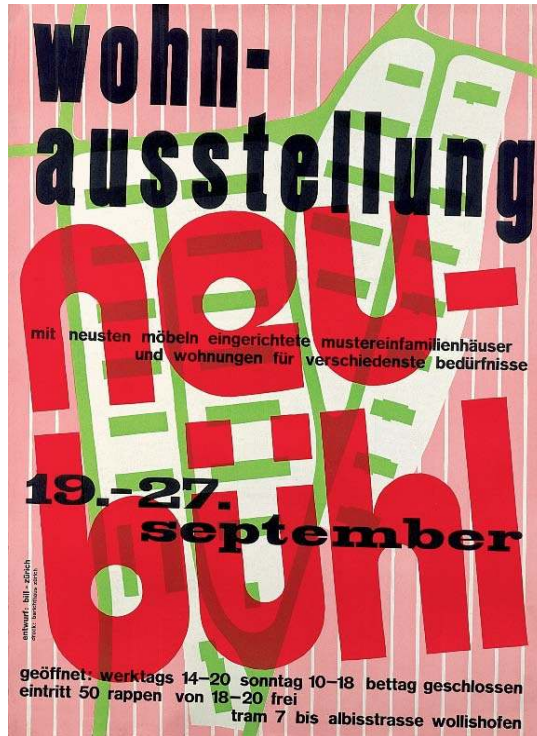
Max Bill’in tipografisi sağa ve sola sıralanmış iki yana yaslı satırlar, tümü küçük harf olan iki farklı ölçüdeki Grotesk harflerle sınırlanmıştır.

Max Bill’in tasarım anlayışı, kurallı görsel ilkelerine dayanmaktadır. Çalışma alanının, birbirleriyle uyumlu parçalara ayrılması, çok yönlü grid geometrik düzenlemeler ve bu düzenlemelerde yapılan sıra dışı değişikliklerin birbirleriyle bir bütün oluşturması, tasarımlarının önemli görsel özellikleridir (Bektaş, 1992, s.125).

İsviçre üslubunun öncüleri, Theo Ballmer ve Max Bill, çalışmalarında bireysel tarz yerine, objektif netliğe erişmedeki bakış açılarını korumuşlardır. 1930’lu yılların sonu ve 1940’lı yıllardaki çalışmalarında bulunan işlevsellik,

üslubun öncülü ve karakteristiği olmuştur. Ballmer ve Bill'in ikisi de, tasarımların geometrik unsurlardan düzenlenmiş olması ve matematiksel olarak organize edilmelerini temel ilke olarak benimsemişlerdir (Heller ve Louise, 1999).

Bauhaus Okulu'nun kendi fotoğraf-baskı atölyesinde de ve reklam tasarımı eğitimi verilmektedir. Genç İsviçreli tasarımcılar, Bauhaus yayımları için okulun tipografiye yaklaşımlarına ve bulgularına güvenmişlerdir. Okulun iki İsviçreli öğrencisi Max Bill Zürih'e, Theo Ballmer ise Basel'e dönmüştür. Bauhaus grafiklerinin geometrik açılarına, Ballmer'ın afişleri uygun iken, Bill'in çalışmaları, Bauhaus'un işlevselci tutumundan dolayı çok sonraları önemi kavranabilmiştir. Basel Tasarım Okulu'nda (Basel Allgemeine Gewerbeschule) 1931 yılında öğretmenlik yapmaya başlayan Bill, 1965 yılındaki ölümüne kadar bu görevini sürdürmüştür (Hollis, 2006, s.21-22).



Resim 27: Max Bill, “Wohnausstellung Neubüh”, Afiş, 1931
Kaynak: Hollis, 2006

Max Bill, Zürih'teki bir Amerikan sergisi için yaptığı afişte yapısalcılığını sergilemiştir. 1952 yılında bir tasarım yarışması olan ‘Gute Form’ (Güzel Şekil) Max Bill tarafından başlatılmıştır. Bunun amacı malzeme uygunluğu, üretim uygunluğu

ve işlevsel doğruluğun tanıtımı, yani ticaret ve endüstride gerçek tasarımıdır. Aynı zamanda, bu işlevsel talep, estetiğe ek olarak nesnelliğin arayışı ile bağlantılıdır. ‘Güzel tasarım’ın eğitsel değeri de vurgulanmaktadır (Bourguin ve diğ, 2007, s.75).

İsviçreli tasarımcı Theo Ballmer’in gridlere bağlılığı, savaş sonrası İsviçre tasarımının belirtileridir. Blackwell (2004), bu gözlemini şu şekilde aktarmıştır; “...iki farklı ağırlıkta yazı kullanılır, bir tanesi başlık için, bir tanesi de yazı için. Tüm yazılar ise tek bir çizgi üzerinde düzenlenir. Ballmer, ‘Norm’ afişi için ve zamanla gridlerin yer alacağı kare formuna yönelen afişleri için bir alfabe geliştirilmişti.”(s. 56).



Resim 28: Theo Ballmer, ‘Norm’, Afiş, 1945
Kaynak: Blackwell, 2004



Resim 29: Max Bill, ‘USA Builds’, Afiş, 1928
Kaynak: Bektaş, 1992

Max Bill, 1950’li yıllarda İsviçre Grafik tasarımının her gelişim evresinde iş üretmiş ve teorik metinlerle diğer tasarımcılara liderlik yapmıştır. Bill, 1952 yılında ‘Form’ dergisini yayımlamıştır. ‘Form’ dergisine, alt başlık olarak; ‘21.Yüzyıl tasarım eğilimlerinin bir denge sayfası’ yazılmıştır. Bu kare kitabın illüstrasyonları, Bill’in tanımladığı ‘Form’ ile her sayıda verilen durağan konular, bir şekilde birleştirmeyi, mükemmel uygunluğa ulaşmayı amaçlamıştır (Hollis, 2007. s.169)

1.6. Üslubunun Ustaları: Armin Hofmann, Emil Ruder

İsviçre Tipografisi'nin ustaları arasında olan Emil Ruder ve Armin Hofmann, çalışmalarında üslubun en saf ve kurallı yapısını ortaya koyan tasarımcılar olduğu ve üslubun gelişmesinde önemli rol oynadıkları daha önceki metinlerde vurgulanmıştır.

1914 yılında Zürih'te doğan Emil Ruder, 15 yaşında bir matbaada dizgi çırağı olarak kariyerine başlamıştır. Burada çalıştığı 1929-1934 yıllarının devamında, 1938 yılında Paris'e eğitim almaya gitmiştir. Bir yıl sonra Zürih'e geri döndüğünde, eğitim temelleri Bauhaus ve Jan Tschichold'un öğretisiyle yeni tipografiye dayanan, Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda baskı teknikleri üzerine eğitim almaya devam etmiştir (Hollis, 2006).

Emil Ruder, 1942'den itibaren ise Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (Basel Allgemeine Gewerbeschule) çeşitli kademelerde eğitim vermeye başlamıştır. Tipografi, baskı ve renk derslerine girmektedir. 1947 yılında tipografi bölüm başkanı olur. Okulun yönetiminde uzun yıllardır orada olan Armin Hofmann bulunmaktadır. İkisi birlikte Basel eğitimini, tasarımda nesnel yaklaşımını her şeyden önde tutan bir anlayışın egemen olduğu ilkeler üzerine temellendirmişlerdir (Bzdok, 2010).

Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulunu bitiren Emil Ruder, 1947 yılında Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'na tipografi öğretmeni olarak katılmış ve ömrü boyunca bu görevini sürdürmüştür. Öğrencilerine, daima biçim ve işlev arasındaki denge konusunu anlatmış, yazının iletişimsel anlamını yitirmesi durumunda amacını yitireceği belirtmiştir. Tipografide netlik ve okunaklılık, üzerinde durduğu en önemli noktalardır. Ruder, öğrencilerin çalışmalarındaki negatif ve baskısız alanları, harflerin içinde yer alan boşluklarını bile son derece dikkatle değerlendirmiştir. Karmaşık bir grid yapısı içerisinde bütün tasarım elemanlarını uyumlu şekilde düzenlerken çeşitlilik oluşturmaya çalışmış, tipografi ile görsel bütünlüğü yakalamaya gayret etmiştir (Bektaş, 1992, s.130).

Emil Ruder, asimetrik olarak sağı veya sola bloklanmış yazı gruplarının metnin düzenlemelerinde en doğru yöntem olduğunu ve serifsiz yazıların farklı çeşitlemelerinin her türlü metne uyum sağlayabildiğini savunmuştur.

Ruder'in ders verdiği Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda tasarımcının nesnel olması en önemli öğretilerdir. Sade, akılcı, nesnel ve mümkün olduğunca açık ve temiz bir iletişim sağlaması, aynı zamanda tasarımcının sosyal sorumluluğudur (Heler ve Fink, 1999).

Emil Ruder'e göre, 'Univers' yazı karakterinin dünya pazarına çıkmasıyla, Yeni Tipografi hareketi, kendi kuramlarını hayata geçiren bir yazı karakterine sonunda kavuşmuştur. Ayrıca, 'Univers' adına yakışır bir evrenselliğe ulaşmıştır. Bu yazı karakterini 'evrensel' kılan başka bir tasarım özelliğinden de söz etmek gerekirse 'Univers'ün büyük harfleri, diğer yazılara göre daha küçük boyutlarda tasarlandığı için farklı dillerde dizildiklerinde bütün metin bloklarında eşdeğer bir yoğunluk ve ton değeri elde edilebilmektedir.

Emil Ruder, Zürih'ten arkadaşı Frutiger'in tasarladığı yazı karakteri 'Univers' üzerine öğrencileriyle birçok çalışma yapmıştır. Yazı karakterinin geniş ailesi üzerine, kalınlıklar, uzunluklar konusunda çeşitli yardımları da olmuştur. 'Neue Graphik' dergisinin ikinci sayısında, Deberny&Peignot'tan çıkan 'Univers'ün, Ruder ve öğrencileri tarafından tasarlanan tanıtım sayfaları yayımlanmıştır.

Armin Hofmann, Zürih'te eğitim aldıktan sonra çeşitli yerlerde tasarımcı olarak çalışmıştır. 1947 yılında Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğretmenliğe başlamıştır. Tasarımda estetik konusunda çok duyarlı olan Hofmann, bu özelliğini çalışmalarında ve eğitim anlayışında görmek mümkündür (Bektaş, 1992, s.130).

Armin Hofmann, ABD'deki Yale Üniversitesi'nde İsviçre grafik kültürünün akademik yönlerini yıllarca temsil etmeyi sürdürmüştür. 1970'li yıllarda 'İsviçre' üslubunun tasarım anlayışı tüm dünyada yaygındır. 'Konstrüktif' (yapılandırmacı) anlayışın etkisinin zayıflamasından sonra, geriye kalan görsel bir dil ve estetik

anlamda yorgun düşen şekilci bir kalıp anlayışı olmuştur. Birbirini izleyen her üslup kendini tüketmektedir. Örneğin; Henry Van de Velde, bunu geç Art Nouveau tarzında aşırıya giderek denemiştir ve kübizm dilinin Art Deco'ya dönüştüğünü görmüştür. Fakat yirminci yüzyılın ortalarında İsviçre'de gelişen grafik tasarım ve tipografi, 50 yıl boyunca tasarımcılar tarafından kullanılan ve uyarlanan bir tasarım anlayışına dönüşmüştür. Uluslararası üslubun kökeni Pan Avrupa iken, üslubun tamamlanması ve başarıları İsviçre'de olmuştur. Fakat şimdi sadece Uluslararası üslup olarak tanımlanmaktadır (Hollis 2006, s.260).

Grafik tasarımcı Armin Hofmann'ın uluslararası çapta tanınırlığı özellikle ABD'de yaygın bir şekilde görülmektedir. Uzun yıllar kusursuz bir öğretmen olmanın yanı sıra iyi bir tasarım araştırmacısıdır. Çalışmaları hakkında sürekli düşünmüştür ve bu düşüncelerini yayımlayarak, uluslararası düzeyde kabul görmüştür. Birkaç yaş büyük olan Josef Müller-Brockmann'ın aksine, hiçbir zaman kendi ajansını kurmamıştır. Bu, ona kendi ifade yelpazesini daha fazla geliştirme şansı vermiştir. Hofmann, belirli bir konu için, bir yazı karakteri tasarlamayı gerekli gördüğünde bunu gerçekleştirmiştir (örneğin, 'Tempel und Teehaus in Japan – Japonya'da Tapınak ve Çayevi-, Gewerbemuseum Basel, 1955 sergisi için afiş). Bu şekilde, toplumun onun afişlerini sıradan bir şekilde algılamasını önlemiştir. Hofmann'ın orijinal yaklaşımı zaman sınavını geçmiştir ve özel bir üsluba bağlı değildir. Çok sayıda afişin tasarımcısı, kitap ve diğer basılı yayımların yazarı olarak Hofmann, genç meslektaşları için günümüzde bile yoğun bir ilgi odağıdır (Lichtenstein, 2007, s.78).

2.6. İsviçre Tasarımı'nda Josef Müller-Brockmann, Max Huber ve Herbert Matter

İsviçre tipografisinin öncülerinden olan Josef Müller-Brockmann, İsviçre tipografisini ve uyguladığı yöntemleri uluslararası boyuta taşımıştır. Josef-Müller Brockmann, belirli bir çizim tarzı ve sergi tasarımındaki tecrübesi ile usta bir tasarımcı sayılmıştır.

Brockmann, 1950'lerin ilk yıllarında aniden ortaya çıkan konstrüktif grafik tasarımdan heyecan duymuştur. Brockmann, grafik tasarım eğitmenliğini bıraktıktan sonra, Zurich School of Arts and Crafts* (Zürih Sanat ve El Sanatları Okulu)'nda Ernst Keller ve Alfred Willmann'ın kurslarını denetlemiştir. Brockmann, Keller ve Willmann'dan çok çeşitli tasarım yetenekleri kazanmıştır. Brockmann'ın eğitimini ilerletmesine zamanı kalmamış ve ilgi alanlarını takip etmiştir. 1930'lu yıllardan sonra Brockmann, büyük tasarım projeleri için çaba harcamış kendi grafik üslubunu güçlendirmeye çalışmıştır. Brockmann, 'Swiss Werkbund'un 1937 yılındaki en genç üyesi olmuştur. Brockmann, 1939 yılında yeni kurulan İsviçreli grafik tasarımcılar grubuna da katılmıştır (Müller, 2007, s.11-12).

Brockmann'ın eğilimi 'bireysel' olan illüstrasyon tekniğinden 'anonim' olan zamanın tipik grafik anlayışlarına kaymıştır. Brockmann'ın grafik tasarıma bakış açısı; düşünceleri, kitap tasarımlarına kadar taşınmıştır. Kare olan arka kapak ve kare formatlı kitaplar, birden fazla sütunda düzenlenmiş san serif yazı karakterleri gibi nitelikler, birçok tasarımcı tarafından fazlaca taklit edilmiştir.

“Josef Müller-Brockmann'ın 1961 yılında kaleme aldığı “Gestaltungprobleme des Graphikers” (Grafikerin Tasarım Problemleri) adlı kitap; illüstrasyona dayalı öznel bir ifade modundan, tipografi temeline dayalı nesnel ve inşacı bir yönetime doğru tarihsel bir değişim süreci yaşandığının altını çizmiştir. Josef Müller-Brockmann, bu yeni grafik tasarım anlayışının temel özelliklerini şu satırlarla vurguluyordu: “Süslemeci ve dışavurumcu efektlerden arındırılmış, kişisellikten uzak bir bakış açısı; tasarım yüzeyinin dikey ve yatay eksenlerle bölünerek düzenlenmesi (grid); yazı karakteri ve boyutlarının sınırlandırılması; iki taraf yerine, tek taraftan bloklanmış yazı sütunları; illüstrasyon yerine fotoğrafın tercih edilmesi ve

* Okulun bugünkü ismi; Zürih Müzesi ve Tasarım Okulu'dur.

bazı durumlarda önemli işlevler üstlenen diyagram ve çizelgeler...” (Becer, 2007, s.268).

Josef Müller-Brockmann, zamanın editörlerin ticari açıdan en aktif olanlarından birisidir. 1950’li yılların başından itibaren tasarladığı seri afişlerini sergilediği yer olan Zürih Tonhalle (Konser Holü), ‘Konstruktif Grafik’ olarak bilinen grubun ortaya çıkışını ve gelişimini göstermektedir. Müller Brockmann’ın illüstrasyonları ise, ‘Neue Graphik’ (Yeni Grafik) dergisinde yayımlanmıştır. Brockmann, düz geometrik imajlara, matematiksel somutlukta yazı karakterlerini ekleyerek kendi tarzını sürdürmüş, çalışmalarında 1958 yılına gelindiğinde ise yazı ve imajı grid üzerinde bütünleştirmiştir. Brockmann, günlük hayattaki trafik tehlikelerini, siyah-beyaz fotoğrafları kırparak dramatize etmiştir. Renkli dört veya beş heceli sloganları sıklıkla diyagonal açılar kullanarak renkli tipografilerle birlikte kullanmıştır. Yazı karakteri seçimi olarak, Müller Brockmann ve onun çalışma arkadaşları neredeyse sadece ‘Akzidenz’ karakterini kullanmıştır (Hollis, 2002).

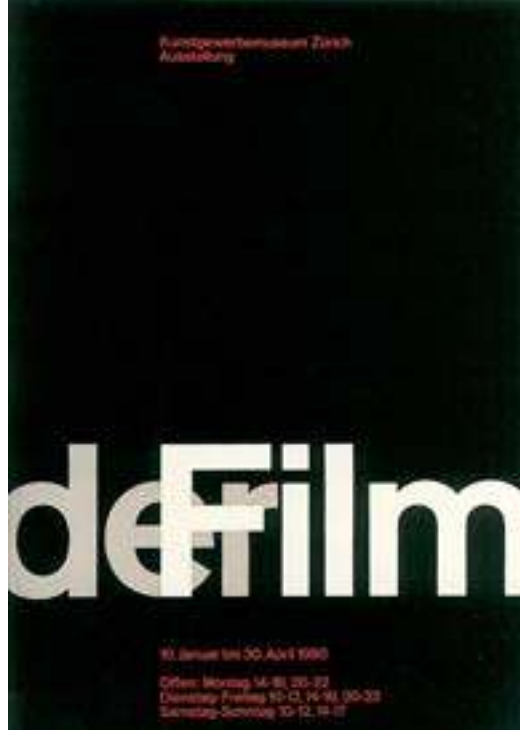


Resim 30: Josef Müller-Brockmann, “Less Noise” Afiş, 1960
Kaynak: Müller, 2007

Josef Müller-Brockmann, çalışmaları, yazıları ve eğitimciliği ile İsviçre ulusal hareketinin ülke sınırlarını aşmasına neden olan en etkin kişilerden biri olmuştur. Kişisellikten uzak, nesnel bir ifade biçimiyle öznel duygularını çalışmalarına yansıtmadan, evrensel olan bir grafik görsel dil oluşturmak istemiştir.

1959 yılında yayımlanmaya başlayan ‘Neue Graphik’ dergisiyle birlikte, İsviçre tasarımı da uluslararası bir harekete dönüşmeye başlamıştır. Üç dilde yayımlanan ‘Neue Graphik’ dergisi, İsviçre hareketinin felsefesini ve çalışmalarını uluslararası bir kitleye duyurmaktaydı. Formatı ve tipografisi, İsviçreli tasarımcıların çalışmalarında ortaya koydukları düzen ve zarıflığın somut bir ifadesi olmuştur. Müller Brockmann’ın 1950’li yıllardan başlayarak tasarladığı afişler, dönemin modası kadar yeni ve çağdaş olmalarının yanında, iletişim gücü olarak amacına ulaşmıştır (Bektaş, 1992, s.132-33).

Bir grafik öge ne kadar anonim ve nesnel ise, bir düşünceyi iletme uygunluğu o kadar iyidir.’ 1961 yılında bu cümleyi böylesine açıklıkla yazan Josef Müller-Brockmann, uluslararası alanda tanınmış kitapları, İsviçre grafik tasarımın şöhretine fazlasıyla katkıda bulunmuştur. Brockmann, siyah ve beyaz fotoğrafçılığın, çizimden daha nesnel bir ortam olduğuna inanmaktadır. Fotoğrafçılığı ‘belgesel’ olarak görmez, fakat kendi hayal gücünün resimlerini yaratmak için kullanmıştır. 1955 yılından sonra Brockmann, çalışmalarında yoğun olarak Akzidenz-Grotesk yazı karakterini kullanmıştır. Ona göre, nesnel grafik tasarım, mesafeleri aşacak güçte olmalıdır. Bu bakımdan grafik tasarım uluslararası bir eylemdir (Lichtenstein, 2007, s.64-5).



Resim 31: Josef Müller-Brockmann, “Der Film” Afiş, 1960
Kaynak: Müller, 2007

Daha öncede birçok kez vurgulandığı gibi, İkinci Dünya Savaşı’nda tarafsız kalan İsviçre neredeyse tüm sanatçı ve tasarımcılara ev sahipliğini yapmıştır. Bu tasarımcılar arasında Max Huber ismi büyük önem taşımaktadır.

Max Huber, 1935 yılında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu’nu bitirdikten sonra Zürih’te bir reklam Ajansında grafik tasarımcı olarak çalışmıştır. Ayrıca, II. Dünya savaşının patlak verdiği dönemlerde kısa bir süre için orduda görev almıştır. Ardından 1940 yılında ‘Studio Boggeri’ için çalışmak üzere Milano’ya gitmiştir. 1942 yılında İsviçre’ye dönerek aralarında sanat dergisi ‘Du’ nun da bulunduğu dergi, yayın evi ve organizasyonlar için serbest tasarımcı olarak çalışmıştır (Odermatt, S. ve Reichert, H. 2004).

İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Milan’da faaliyet göstermiş olan Max Huber, monza pisti ile ilgili afişi kendisine ödül getirmiştir. Tipografi ve fotoğrafı dinamik bir kurgu ile sonlandırması bakımından emsalsiz örneklerden biri sayılmaktadır. Afişte hız izlenimi uyandıran görsel dili üst üste çakıştırarak, tipografileri ise küçülen bir perspektifte düzenleyerek çalışmaya boyut kazandırmış, yarış pistinin dönemeci

ile görsel bir devinim görüntüsü içinde yarıştan çekilmiş bir fotoğraf karesi izlenimi uyandırmaktadır.



Resim 32: Max Huber, “Monza Pisti”, Afiş, 1948
Kaynak: Bektaş, 2002

“Daha önce Amerika’ya göçmüş olan yetenekler İtalya’ya geri dönerler, örneğin Max Huber, Luigi Verosoni ve Reno Muratore’yle birlikte Milano’da Rinascita Reklamcılık Okulu’nu açar. Bunlara bir de Max Huber’in de çalıştığı Boggieri Stüdyosu’yla Erberto Carboni’yi eklersek, Milano ekolünün çehresi ortaya çıkar. Orada yapısalcılık İsviçre’deki gibi katılıkla eşanlamlı değildir. Büyük La Rinascente Mağazası için Max Huber modernle eskiyi bir araya getirir: Mağazanın adını Futura gras’la yazıp tanımlıkta Bodoni italik kullanılır” (Weill, 2007, s.92).



Resim 33: Max Huber, “La Rinascente” Afiş, 1954

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/laurapopdesign/3314558020/in/photostream/#/>, 2011

Max Huber'in çalışmaları ilk anda karmaşık gibi gözükseler de, dengeli bir bütünlük içerisinde düzenlenmiştir. Tasarımları parlak, keskin ve daima sürpriz dolu ve oldukça işlevsel olmuştur. Konuk profesör olarak ziyaret etmiş olduğu Avrupa ve Japonya'da çalışmalarını sergilemiştir. Avantgard kariyerinde resim ve fotoğrafı birlikte kullanmış, grafik tasarımda Herbert Bayer ve Moholy Nagy'nin ortak tipografi anlayışları ve marka tasarımındaki efsanevi ütöpik vizyonu gibi nitelikleri tasarımına taşımaya çalışmıştır.

İtalya'ya yerleşen İsviçreli Max Huber'in afişlerindeki görsel dil oldukça enerjiktir. Duyumsatma bir yaklaşımla üslubun katı yapısalcılığını aşmıştır. Afişte davul sesinin dairelerle yansıtan bir kompozisyon içinde kendisinin caza duyduğu sevgi açığa çıkar (Weill, 2007, s.93).



Resim 34: Max Huber, “Sirenalla”, Afiş, 1946
Kaynak: Weill, 2003

İsviçreli bir diğer tasarımcı olan Herbert Matter, Avrupa’da çalışmak zorlaştığı zaman ABD’ye giden birçok tasarımcıdan birisidir. Fotoğrafın, bir grafik iletişim aracı olarak kullanılmasına, önemli katkılarda bulunan bir tasarımcıdır.

Matter, Paris’te Fernard Leger’in yanında resim eğitimi görürken, fotoğraf ve tasarımla ilgilenmeye başlamıştır. 1930’ların başında Deberny ve Peignot harf dökümhanesinde fotoğrafçı ve tipografik tasarımcı olarak çalıştıktan sonra İsviçre’ye dönerek, İsviçre Ulusal Turist Bürosu için afişler tasarlamaya başlamıştır. Fotomontaj ve birden fazla negatifi üst üste basarak ilginç afiş tasarımları gerçekleştirerek, turistik afişe yeni bir biçim getirmiştir. 1930’lu yıllarda tasarladığı turistik afişlerinde aşırı boyut farklılığı gösteren fotomontajlarla tasarıma hareket katmıştır (Bektaş, 1992, s.265).

Herbert Matter, ressam, fotoğrafçı, grafik tasarımcısı ve film yapımcısıdır. İsviçre “Ecole des Beaux-Arts, Geneva’da (Cenevre Güzel Sanatlar Okulu) okuduktan sonra, 1924-1926 yılları arasında Engelberg’de serbest reklamcı olarak çalışmıştır. Matter, 1929-1932 yılları arasında Paris’teki Modern Akademi’de,

Ressam Fernand Leger ve Amedee Ozenfant ile birlikte çalışmıştır. Paris'teki Deberny ve Peignot Yazı Dökümevi'nde afiş tasarımcısı Adolphe Mouron Cassandre ile yazı tasarımcısı ve fotoğrafçı olarak çalışmalarına devam ettikten sonra, 1932 yılında Zürih'e dönmüş, avangart serbest tasarımcı olarak 1935 yılına kadar çalışmıştır. 1936 yılında ABD'ye yerleşerek 1939 yılında New York Dünya Fuar'ında İsviçre Pavyonu için tasarımlar yapmıştır. 1952-1976 yılları arasında Yale  niversitesi'nde grafik tasarım ve fotoğraf profes rl    görevini y r tm    r (Hollis, 2006, s.87).



Resim 35: Herbert Matter, "Engelberg Ski", Afiş, 1935
Kaynak: Weill, 2003

Herbert Matter'in yaptığı afişler; tipografinin gelişimiyle zamanın sanat hareketlerine olan be eniye birle tirmi tir. Görüntünün tüm öğeleri tek bir güçlü parçayla tamamlanmış, bazen belirli bir harf çizgisi olmayıp sadece imaj ile bütünleşmiş olan tipografik öğeler bulunmaktadır. Birçok tasarımcı gibi Matter, Avrupa'da çalışmak zorla tı ı zaman, ABD'ye gitmiştir (Blackwell, 2004, s. 68).

 urası kesindir ki Matter, İsviçre sanat ve tasarımının önemli gelişimi sırasında orada bulunmakta ve çalışmaktadır. Ernst Keller, Johannes Handschin,

Walter Cylix ve Max Bill gibi yetenekli tasarımcıların yaptıkları afişler, Tschichold'un manifestosundan sonraya denk gelen bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Herbert Matter, 20'li yaşlarında Paris'e yeni tasarımsal arayışların peşine düşmüştür. Kişisel ve profesyonel hayatına da etkileri yansıyacak büyük unsur Paris'tir. Kazandığı bu yeni vizyonla Matter, 1932 yılında İsviçre'ye dönmüştür. İsviçre Ulusal Turizm Ofisinin müşterisi olduğu 'Pontresina' ve 'All roads leads to Switzerland' gibi Matter'in sıra dışı tasarımının üslubunu yansıtan afişler, fotoğrafın yeni keşfedilmeye başladığı zamanlarda düzenlenmiştir. Bu afişlerde olduğu gibi, birbirinden farklı, ayrılmış görselleriyle, fotoğrafı grafik tasarımın bütünlüğüne katkı yapan işlevsel bir eleman olarak gören tasarım anlayışı, çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra onun tarzı olarak tanınmaya başlamıştır (Purcell, 2006).

İsviçre Tasarımı'nın öncü ve ustaları, verdikleri eğitimle büyük değişimlere yol açmışlardır. İsviçre'de ortaya çıkan uluslararası üslup, dünyaya bu noktadan yayılmıştır. Bu akılcı üslup, sıkı bir görsel bütünlük içinde yeni tipografiyi temel almıştır. Afişlerde fotoğraf kullanımı, bir süre sonra tüm afişlerin değişmez elemanı haline gelmiştir. Bu alanda Herbert Matter, tasarladığı birçok afişte fotoğrafı yoğun olarak kullanmasıyla bilinmektedir. Ayrıca Matter, İsviçre'de turistik afiş alanında devrim sayılacak işler üretmiştir. Dinamik sayfa yapıları, kontrast renklerin birlikte kullanımı, birer ikon değeri taşımaktadır. Matter'ın kazandığı bu başarı, onu ABD'ye yönlendirmiştir (Weill, 2007, s.79).

"Herbert Matter'i, Paris'e yeni ufuklar keşfetmeye sürükleyen tutkusu, kendi ülkesine döndüğünde de aktif olarak yeniden belirecekti. Bu küçük ülke asla onun buluşçu ve sınırları zorlayan yaratıcı ruhunu tatmin edemezdi. Sonuç olarak 1935'te ABD'ye yöneldi. Bu dönemde pek çok sanatçının Avrupa'nın sorunlu yaşamsal formundan, güvenli ve özgür görüşlü Amerikan kıyılarına yollanmaları pek de şaşırtıcı değildi. 20li ve 30lu yıllarda Paris ve Berlin sanatın başkenti iken, 40lı ve 50li yıllarda New York bu rolü beklentileri karşılayarak üstleniyordu" (Purcell, 2006).



Resim 36: Herbert Matter, “Pontresina Engadin” Afiş, 1935
Kaynak: Hollis, 2006

ABD’ye göç eden Herbert Matter (1936) “Arts et Métiers Graphiques” dergisinde renkli fotoğraf ile reklam arasındaki bağlamı şu şekilde açıklamaktadır;

“Enstantane en sevdiğim obtüratör hızıdır. Renkli fotoğrafın gelişimini dikkatle izlerim, amatör sinemaya da çok düşkünüm. Reklam açısından daha çok renk gerekiyormuş gibi geliyor bana. İşte büyük ölçüde bu şansımı Amerika’da denemeye gidiyorum. Herhangi bir sigara ya da araba markasının bana daha lüks olanaklar sağlayacağını umuyorum. Avrupa’daki reklamlar çoğunlukla yüreklilikten uzak bir görüntü çiziyorlar” (akt. Weill, 2007, s.78).

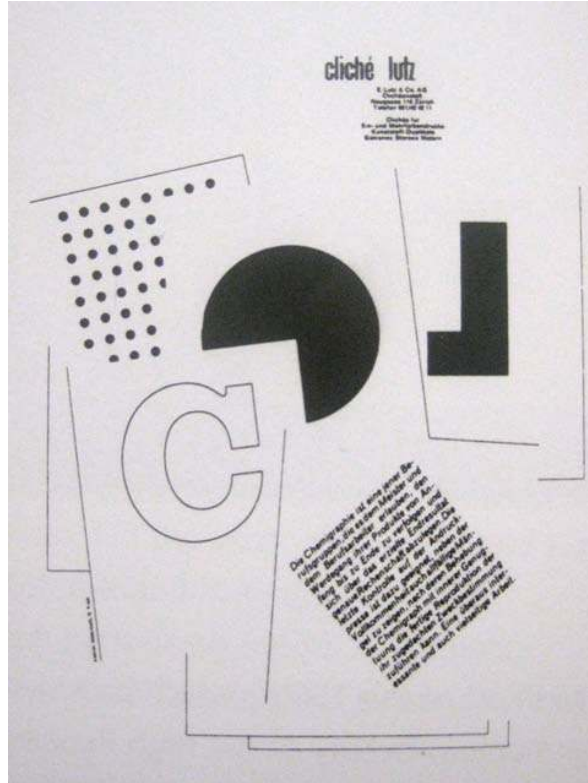
Uluslararası Tipografik Üslubun hızlı yayılımı, üslubun uyum ve düzeninden kaynaklanmaktadır. İsviçre ve görülen tasarım hareketi gerçek anlamda uluslararası hale gelmek üzere yerel sınırlarını aşmış, dünyadaki birçok ülkede taraftar bulmuştur. Büyük organizasyonlar için tasarımın mantıklı bir araç olduğu bilincinin gelişmesi, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kurumsal tasarım ve görsel tanımlama sistemlerinin gelişmesine neden olmuştur. 1960’lı yılların ortasında kurumsal tasarımın gelişimi ve Uluslararası Tipografik Üslup tek bir harekette birleşmiştir (Meggs, 2006, s.373).

2. BÖLÜM

İSVİÇRE ÜSLUBU'NUN POSTMODERN GRAFİK TASARIM SÜRECİNE DÖNÜŞÜMÜ

2.1. İsviçre Üslubundaki İlk Postmodern Tasarımlar

Postmodern grafik tasarım eğilimleri önce, Uluslararası Tipografik Üslubun içindeki tasarımcılarda görülmüştür. Bu hareketin temeli, tipografi anlayışındaki değişimler şeklinde yansımıştır. Ancak; bu değişim hareketinin, ilk zamanlar Uluslararası Tipografik Üslubun berraklığına ve bilimsel tarafsızlığına el uzatmasına pek izin verilmemiştir. 1960'lı yıllarda daha genç bir grafik tasarımcı neslinin, görsel yelpazeyi genişletmeye başladığına dair işaretler, Rosmarie Tissi'nin 1964 yılında, yayıncı "E. Lutz & Company" için yaptığı çalışmada açıkça görülmektedir. Müşteri tarafından basılan farklı çeşitlerdeki örnekler, başlıklar, metin, yarım tonlar ve katı temel simgelerle gösterilmektedir. Görüntüleri grid üzerinde düzenlenmiş kutularda hizalamaktansa, beş görsel sezgisel ve gelişigüzel yerleştirilmiş gibi gözükmemektedir. Görüntülerin üzerinde yer aldığı karelerin köşelerini oluşturan çizgiler, eksik olan çizgileri yerine koyma zorunluluğunda olan izleyiciyi meşgul etmek için kayıp köşeler içermektedir (Meggs, 2006, s.468).



Resim 37: Rosmarie Tissi, "E. Lutz & Company", İlan, 1964
Kaynak: Meggs, 2006

Tasarımcılar çoğu zaman kendi koşulları içerisinde bağımsız tasarımcı tavrını gösteremedikleri yerlerde sistemin klişelerini kullanmaktadırlar. Bir tasarımcının gerçekten tasarımcı olabilmesi için sistemin gereksinimlerine zıt bir yol izlemesi gerekmektedir. Sistemle uzlaşan bir tasarımcı ise, öncesinde belirlenmiş kuralların olduğu bir tasarım disiplinine göre hareket etmek zorunda kalmaktadır. İçerisinde oyunu barındıran postmodernizm ise, Modernizm'in belirlenmiş idealine karşı tasarımcıları kendi belirsiz evreni içine çekmektedir (Çubukçu, Gündoğdu, Albayrak ve Taş, 1992).

“Klasik tipografi anlayışı, okunabilirlik ve estetik ekseninde odaklanmış olsa da, çağdaş anlamda tipografi, özellikle postmodern yaklaşım artık kendine bundan farklı hedefler belirlemiştir. Artık grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır. Kuşkusuz mesajın içeriğiyle tipografinin uyuşması grafik tasarımcılarının en sıklıkla çözüm bulmak zorunda kaldığı durumdur. Ses ile doğrudan ilişkiye sahip yazı, kâğıt üzerinde söylenen sözün izidir, bir tonu duruşu ve tavrı vardır”(Uçar, 2004 s.106).

Modern, tarihsel olarak, kendisinden önce gelenle her zaman mücadele içinde olmuştur. Buna göre, modern her zaman post bir nitelik taşımaktadır. Modern olanın en sonunda kendi kendisiyle çelişip, postmodern haline gelmesi doğal bir durumdur. Postmodern olmanın anlamını, ‘modern’ sözcüğünün ‘tam şimdi’ anlamındaki Latince ‘modo’ kelimesinde bulabiliriz. Postmodernin sözcük anlamı bu durumda ‘tam şimdiden’ sonra gelendir. Postmodern sanatın tanımı ise, ‘tam şimdi’nin kendisinden önce gelen ‘tam şimdi’yi olumsuzlaması ikileminden doğmuştur (Appignanesi, Garratt, Sardar ve Curry, 1996, s.15).

Grafik tasarımda; yeni fontlar, yeni biçimler ve her çeşit yeni fikir, grafik tasarımın başlangıcından beri gelişmeye devam etmektedir. Günümüzde bir tasarımcının, belirli bir kavramı tanımlaması ve bunu kendine güvenle savunması dikkate değerdir. Bu, mevcut araçlar tarafından sağlanan sınırsız olasılıklarla da yakından ilgilidir. Tasarımcı, bilgisayarın yüzlerce font ve onbinlerce hazır renk seçeneğinin kolaycılığından tasarımcı tavrı ile kurtulabilir. İçinde bulunduğumuz dönem daha henüz adlandırılmamıştır ve bu iyi bir şeydir. ‘Küreselleşme devri’ veya ‘bilgi toplumu’ gibi deyimlerle çağımızı anlamlandırmaya çalışmaktayız. Olayların

tarihinde, bu dönemin başlangıcı; PC'nin (kişisel bilgisayar) hayatımıza girmesi ve bunun sonucunda gelişen internetin, çalışma şeklimizin değişmesiyle tanımlanabilir (Lichtenstein, 2007, s.177).

Postmodernizm ile grafik tasarım sözcüklerinin aynı cümle içinde yer alması, 'postmodern grafik tasarım' olarak değerlendirilebilecek gözlemlerin ortaya çıkması nedeniyle olmuştur. Bu dönemi kapsayan çoğu araştırma ve grafik tasarım tarihçeleri, bu görüşü sürdürmeye devam etmektedir. Postmodernizm olarak adlandırılabilir kültür durumunun, 1990'lı yıllarda ani bir duraklama ile yavaşladığına dair yeterli neden bulunmamaktadır. Aksine, postmodernizmi başlatan kültürel öğeler 1990'lı yıllarda yok olmamıştır ve bunun yoğunlaştığı bile iddia edilebilir. Postmodern grafik tasarımın var olduğunu savunanlar da bu görüşe katılmaktadır (Poynor, 2003, s.18-19).

20. Yüzyılda modernist sanat akımlarının modern tipografinin tarihsel gelişiminde rol oynadığını görmekteyiz. Küratör Andres Janser, 'Mimari İmge Olarak Topografi' sunumunda postmodern tipografi ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır;

"Grafik tasarımda postmodernizmi tanımlamakta zorlanıyorum. Eğer çağımızdaki multi-stilistik tipografiden, hatta şu iyice adı çıkmış "her şey uyar" yaklaşımından söz ediyorsanız, bunun tipografik tasarımda sıkça görülen oyunbazlığa arka çıktığını söyleyebilirsiniz. ...Tipografinin kökleri yine de derin bir şekilde modernizmde gibi gözüktüyor. 1910'ların görsel şiiri (1950'lerde fotoğraf tekniklerinin yardımıyla "resimsel tipografi" olarak yeniden ortaya çıkmıştı), konstrüktivizm, sürrealizm başlıca göndermelerdir" (Janser, 2004).

Uluslararası üslubun içerisinde postmodern sayılabilecek bir yön ise, Siegfried Odermatt ve Rosemarie Tissi'dir. Ruh olarak Weingart'tan daha az devrimsel olup, kuralları yıkmaktansa onları eğip bükmeyi yeğlemişlerdir. Öncülerinden daha sezgisel ve oyuncu olup, Uluslararası Tipografik Üslubun sözlüğünü zenginleştiren eşsiz tipografik ve grafik çözümler geliştirmişlerdir.



Resim 38: Rosmarie Tissi, “Kitap Kapağı”, 1981
Kaynak: Meggs, 2006

Tasarımcı ve editör olan Siegfried Odermatt, kendi kendini eğitmiş olan naif bir tasarımcıdır. 1950 yılında Zürih’te kendi stüdyosunu açana kadar ressam ve tasarımcı Hans Falk’ın stüdyosunda çalışmıştır. Deneyimini, Rosemarie Tissi ile paylaşmış ve 1968’de onunla ortak olmuştur (Hollis, 2006, s.184; Colophone, 2008).

Rosmarie Tissi ise Zürih Sanat ve Tasarım Üniversitesi’nde kısa bir dönem geçirmiştir. Her ikisi de resmi bir eğitim almamış olsalar da, İsviçre’de dönemin tasarımcılarının yaptığı çalışmalardan haberdardılar. Bauhaus, İsviçre Tipografisi, Almanya’daki Ulm Okulu ve modernizm’den etkilenmişlerdir. Ne Odermatt ne de Tissi, çalışmalarında tasarım teorilerine dayanmışlardır. Hareketin dışarısında olsalar da, modernizmin ilkelerini benimsemiş ve bu görüşleri dikkate almışlardır. Çalışmaları okunabilirlik ve sayfa içi düzenlemeyle ilgilidir. Harf, genel kompozisyonun bir bölümüdür ve bazen odak noktası diye de kullanılır. Fakat bilgi iletişimindeki rolü hiçbir zaman reddedilmemektedir. Çalışmalarında koyu renk seçimleri ve sert zıtlıkları birleştirmiş, fakat bu hiçbir zaman gelişigüzel bir şekilde yapılmamıştır. Onların çalışmalarındaki bu öğeler, hareketlerin ve nesillerin sınırlarını aşan yüce bir estetiğe olanak tanımaktadır (Colophone, 2008).

Siegfried Odermatt'ın 1966 yılında 'Union Safe Company' için yapmış olduğu logoda, İsviçre üslubuna ters düşen özellikler bulunmaktadır. Kurum kimliğini yansıtan sağlamlık ve güvenilirlik imajını destekleyen, bold karakterle yazılmış olan 'Union' sözcüğü, harf aralığı bırakılmadan tasarlanmıştır. Firma imajına yönelik, tam sayfa tasarlanmış olan 'Union'un basın ilanında ise, logoyu kıvrılmış bir zemin üzerinde yerleştiren Odermatt, sayfa içinde bir dinamizm yaratmıştır (Bektaş, 1992, s.231).



Resim 39: Siegfried Odermatt, "Union", İlan, 1969
Kaynak: Bektaş, 1992



Resim 40: Siegfried Odermatt, "Union", İlan, 1968
Kaynak: Bektaş, 1992

Wolfgang Weingart, Siegfried Odermatt ve Rosemarie Tissi çifti ile ilgili fikirlerini şu şekilde açıklamaktadır;

“Odermatt ve Tissi her şeyi tamamen farklı yapıyor. Eski yazı karakterlerini yeni görüp, çöp parçalarında beyin dalgaları buluyorlar ve güçlü tasarımlar üretmek üzere eşleşmeyen şekilleri birbirleriyle eşleştiriyorlar. Fakat elde edilen etki aldatıcı oluyor. Çünkü her ikisi de bilinçli bir şekilde sürekli olarak kendilerini, tasarım ortamını ve müşterilerini zorlayan risklere bakıyorlar. İzleyicileri ezmeden zorluyorlar, fakat hiçbir şekilde onları küçümsemiyorlar. Hem gerçekte hem de görsel

olarak izleyicilerine ve müşterilerine, çevreye gösterdikleri saygının aynısını sunuyorlar” (akt. Colophone, 2008).

1960’lı yıllarda tasarımlar üreten Odermatt, Tissi, Geissbuhler ve diğerleri, Uluslararası Tipografik Üsluba karşı gelmemişlerdir. Aksine, onun etki alanını genişletmişlerdir. 1970’li yıllarda, Uluslararası Tipografik Üslup’ta eğitim görmüş olan uygulamacılar ve eğitmenler, tipografik tasarımı yeniden icat etmek isteyince, bu gelişmeyi bir dizi isyan izlemiştir. Bu yeni yön hızla New-Wave (Yeni Dalga) tipografisi olarak adlandırılmıştır (Meggs, 2006, s.469).

1960’lı yılların başı, İsviçre tasarım okullarının katı kurallarından bunalmış olan birçok tasarımcıya tanık olmuştur. Bu karşıt fikrin oluşmasında birçok öge katkıda bulunmuş, fakat bazı şeyler diğerlerinden daha fazla rol oynamıştır. Teknolojideki gelişim, yeni küresel ve politik düşünceler ve ticari reklamlarda İsviçre Üslubunun aşırı tüketilmesi, üslubun karşıtlığını da beraberinde getirmiştir. Wolfgang Weingart, öğrencilerini daha serbest ve bireysel tasarımcı tavrına yönelik teşvik eden etkili bir öğretmen ve yazı tasarımcısıdır. Weingart ve onu destekleyenler, ‘New Wave’ hareketini kurmuşlardır. Siegfried Odermatt ve Rosemarie Tissi’den oluşan diğer bir tasarımcı ekibi ise İsviçre üslubunu gözlemleyerek edindikleri bilgiyi genişletmişlerdir. Modernist fikirlerin, yaratıcılıktan vazgeçmeden postmodernizme uygulanabileceğini kanıtlamışlardır (Colophone, 2008).

İsviçreli grafik tasarımcı Steff Geissbühler ise, tasarımlarında karmaşık düzenlemelere yer vermiştir. Geissbuhler, 1960 yılında ‘Geigy’ ilaç firması için bir broşür hazırlayarak, firmanın çok yönlülüğünü ve vurgulamak için, tipografik düzenlemelerden sonsuz bir görsellik yaratmıştır. Geissbühler, biçim karmaşıklığını hiçbir zaman bir amaç olarak görmemiş, tasarım sorununu bütünsel olarak çözmeye çalışmıştır (Bektaş, 1992, s.233).



Resim 41: Stephan Geissbühler, “Geigy”, 1965
Kaynak: Meggs, 2006

İsviçre’deki postmodern tasarımın bir yönü de, Amerikalı ve Alman illüstratörlerin izlediği yoldur. Zürih’teki Filmpodium film festivalinden Paul Brühwiler’in afiş tasarımı, diğer İsviçreli tasarımcılara göre; Alman Gunter Rambow’ın kavramsal betimleme ve saldırganlığıyla yakından ilgilidir. Willisau Caz Festivali ve onun tanıtım afişlerini yapan, Niklaus Troxler, Milton Glaser’i anımsatan görsel oyunlara yer vermiştir. Postmodern bağlamda çalışan diğer öncü tasarımcılar; sıkı İsviçre grafiğini Alman üslubu illüstrasyon ile birleştiren Lozan’dan Werner Jeker ve çalışmalarındaki doku zenginliği ve Weingart’ı çağrıştıran bir görüntü sergileyen Zürihli Ralph Schraivogel’dir (Swiss Poster, t.y.).

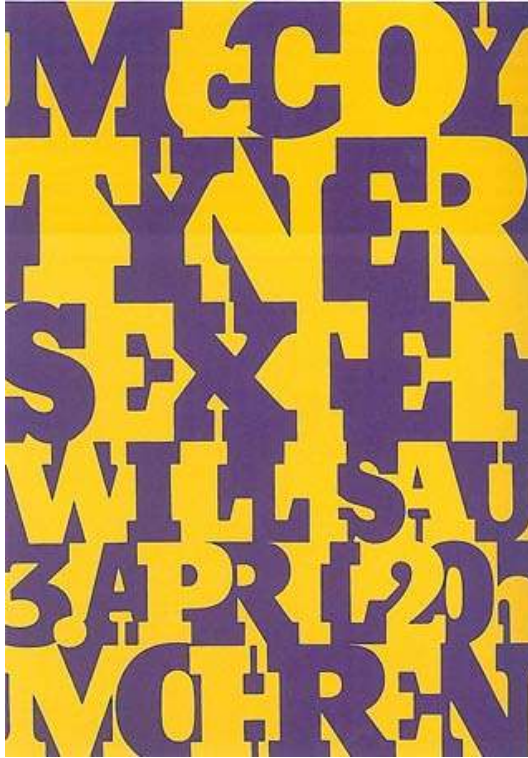


Resim 42: Paul Bruhwiler, “Geigy”, Film Afişi, 1980
Kaynak: www.internationalposter.com/pimages/SWL14680.jpg, 2011

Yaklaşık 40 yıldır Willisau’da Caz’ın düzenleyicisi olan Niklaus Troxler, caz ve doğaçlama müzikte şöhret kazanmıştır. Troxler, grafik tasarımcı olarak, çalışmalarını akustik tutkusuna dayandırmıştır. Bu uzun dönemde yaptığı çalışmaların genelinde caz müziğinin duyumsatma boyutunu yansıtmış ve görsel dil olarak tipografik düzenlemeyi benimsemiştir. ‘McCoy Tyner’ için tasarladığı konser afişi, tasarımcının erken dönem çalışmalarından tipografik bir başyapıt sayılabilir. Sanatçının müziğini yansıtan bir yolla, piyanist Tyner’in güçlü müziğini, melodik çizgilerin ses yüzeyleri olarak yeniden düzenlenmesini, bunların birbirine bağlanan ritmik bloklara yapılandırılmasını sunmaktadır. ‘Marty Ehrlich’ için konser afişi uygulamasında ve kavramsal olarak tamamen farklı bir duyguya sahiptir (Lichtenstein, 2007, s.146-47).

Grafikte sadelik yanlısı olanlar, Troxler’i üslup bakımından çok eklektik olmakla eleştirmişlerdir, fakat yandaşları için bu özellik onu çekici kılmaktadır. Tasarım eleştirmeni Michael Bierut şöyle demektedir;

“Troxler’in afiş serisini seviyorum çünkü son yılların tasarım tarihçesini çok düzenli bir şekilde yeniliyor. Push Pin eklektisizmi, California new wave, İsviçre post-modernizm ve post-punk grunge etkilerinin tümünü İsviçre’nin gerçekten küçük bir kasabasında çalışan bir kişinin eşsiz prizmasından geçmiş olarak görüyorsunuz”(Troxler, 2007).



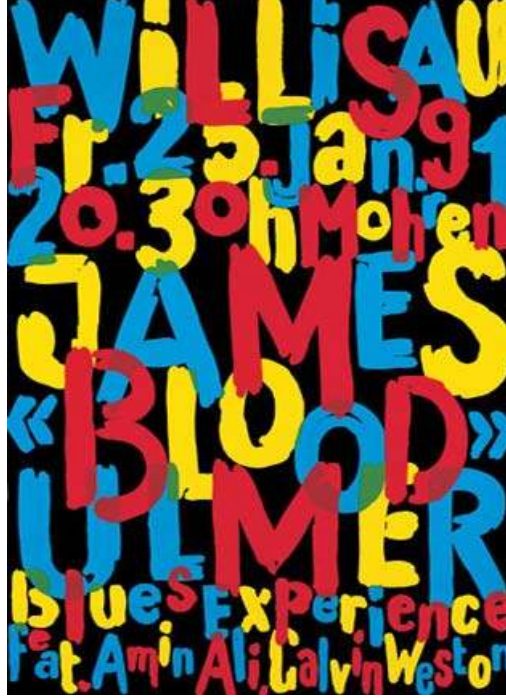
Resim 43: Niklaus Troxler, “McCoy Tyner” Afiş, 1980
Kaynak: Lichtenstein, 2007



Resim 44: Niklaus Troxler, “Marty Ehrlich” Afiş, 2006
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Caz hayranları, bir İsviçre tarım kasabası olan Willisau’a yıllık caz festivali için geldiklerinde sokakların Cecil Taylor, Dexter Gordon, Keith Jarrett, McCoy Tyner, the Kronos Quartet ve o yıl kim çalışıyorsa onların afişleriyle dolu olduğunu görmektedirler. 1975 yılında yapılan ilk festivalden bu yana, afişler aynı boyutta olmuş, aynı yerde basılmış ve Willisau Caz Festivalinin kurucusu olan İsviçreli grafik tasarımcı Nikolaus Troxler tarafından tasarlanmıştır. Afişlerin bazıları illüstratif bazıları ise tipografiktir. Afişler, Troxler’in caz ve tasarım için olan eş zamanlı tutkusuyla parlamaktadır. Troxler, hem caz hem de grafik tasarım dünyasının bir kült figürü haline gelmiştir. Yıllar boyunca birçok grafik tasarımcı çalışmalarında özellikle müziğe ilgi göstermiştir. Fakat çok az tasarımcı bireysel tasarımcı tavrıyla ve profesyonelliği Troxler kadar iyi bütünleştirmiştir. Ayrıca

Troxler, İsviçre sanat organizasyonları olmak üzere diğer tasarım projeleri de yürütmüştür ancak festival afişleri onun için her zaman öncelik taşımıştır.

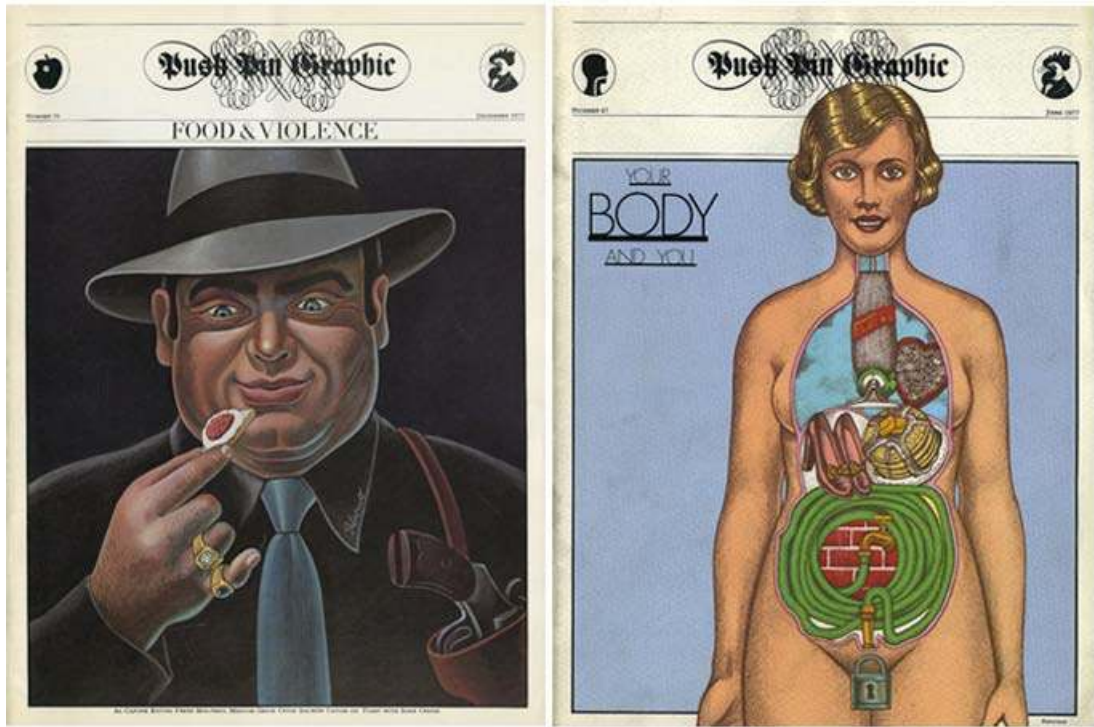


Resim 45: Niklaus Troxler, “James Blood Ulmer” Afiş, 1991
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Afiş, grafik tasarımcılar için her zaman zengin bir ortam oluşturmuştur. New York’ta Modern Sanat Müzesinin tasarım kuratörü olan Paola Antonelli şöyle demektedir; *‘Günümüzde bilgi; e-mail dalgalarıyla daha etkin iletildiğinden afişler bir onur ve sevgi hareketi haline gelmiştir. Troxler’in durumu da kesinlikle sevgidir’*. Troxler kendini İsviçre afiş geleneğinin dışında görse de bu tartışmalı bir durumdur. *“Hiçbir zaman tipik bir İsviçre grafik tasarımcısı olarak gözükmek istemedim. Benim etkilerim daha çok Pop Art, farklı sanat tarzları ve tabii ki müzikten gelmektedir. Afişlerime her zaman ses ve aynı zamanda hareketle ritim katmak istedim”* demektedir. Her postere müzik metaforları arayarak başlar, daha sonra bunları illüstrasyonlar veya tipografik bir dille ifade etmektedir. Ancak hiçbir zaman kalıplaşmış olarak tanımladığı fotoğrafçılığı kullanmaz (Troxler, 2007)

Eskilson’a (2007) göre, 1960’lı yıllarda, New York’ta, uluslararası üsluba karşı yeni çözümler arayışında olan birçok grafik tasarım ofisi bulunmaktaydı.

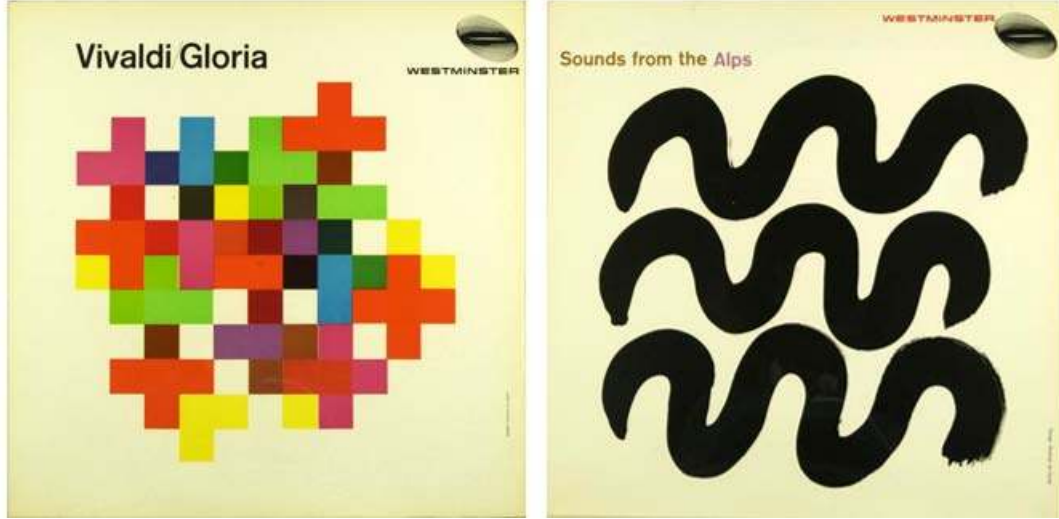
Bunlardan biri olan Push Pin Stüdyo, 1954 yılında, Seymour Chwast, Reynold Ruffins, Edward Sorel ve Milton Glaser tarafından kurulmuş ve 20 yıl süreyle çalışmalarına devam etmiştir. Bu süre zarfında, birçok tasarım stilini içeren, popüler kültürü ve güzel sanatları kapsayan uluslararası üslubun katı kurallarına zıt çalışmalar yapmışlardır. Ayrıca aylık olarak, 'The Push Pin Monthly Graphic' dergisinde Rönesans karakterleri, Victoria çağı ve Art Nouveau'dan esinlenen bir tarzı benimsemişlerdir (akt. Kınam, 2010, s.50).



Resim 46: Push Pin Stüdyo, "Push Pin Graphic" Dergi Kapakları, 1977
Kaynak: <http://www.pushpininc.com/pushpingraphic.html>, 2011

New York'ta faaliyet göstermiş olan Avrupa modernizminin temsilcisi olan diğer bir grafik tasarımcı da Rudolph De Harak'tır. 1952 yılında New York'ta kendi tasarım stüdyosunu açan De Harak, etkin grafik tasarım için önemli saydığı iletişimsel açıklık ve görsel düzen için arayış içinde olmuştur. Bu özellikleri, 1950'li yılların sonunda İsviçre tasarımında bulmuştur. Böylece grid yapılarını ve asimetrik denge gibi özelliklerini kendi çalışmalarına uyarlamıştır. ABD'ye gitmeden önce 'Akzidenz Grotesk' yazı karakterinin biçimsel sadeliğini fark ederek, tasarımları için Avrupa dökümhanelerinden örnek tabakalar almıştır. Westminster Plakları için

yaptığı bir dizi albüm kapağı, müziğin yapısı hakkında kavramsal görüntüler içermektedir (Meggs, 2006, s.370).



Resim 47: Rudolph de Harak, “Westminster” Plak Kapağı Tasarımları, 1961
Kaynak: Meggs, 2006

İsviçre tasarımı ABD’ye yayılarak 1960’lı ve 70’li yıllarda en yüksek seviyesine erişmiştir. Rudolph De Harak’ın çalışmaları, matematiksel grid ve asimetrik kompozisyonlara dayanmaktadır. De Harak, Akzidenz-Grotesk yazı karakterini kullanan ilk Amerikan tasarımcısıdır. 1960’lı yıllarda, İsviçre tasarımı ticarileşip birçok büyük kuruluş ve şirketler tarafından benimsenip kullanılmıştır. Önemli şirketler ve devlet kurumları; markalarını tanımlamak için serifsiz yazı karakterlerini ve İsviçre tasarımının grafik öğelerini kullanmışlardır. Başka bir görüşe göre, aşırı ticarileşmenin sonucunda bu üslubun düşüşe geçtiğini düşünmektedir (Colophone, 2008).

İsviçre tasarımının savaş sonrası Amerikan tasarımı üzerinde önemli bir etkisi olduğu daha öncede vurgulanmıştır. Bu etki ilk olarak 1940’lı yılların sonunda ve 1950’li yıllarda hissedilmiş ve 1960’lar ile 70’lerde belirgin hale gelmiştir. Postmodern grafik tasarım anlayışının da İsviçreli tasarımcı Wolfgang Weingart öncülüğünde başlatıldığı düşünüldüğünde, İsviçre tasarımının grafik tasarımdaki önemini pekiştirerek gözlemleyebiliriz.

2.1.1 Wolfgang Weingart Tipografisi

Wolfgang Weingart Almanya’da doğmuş ve erken bir yaşta tasarıma olan merakını keşfetmiştir. On yedi yaşında, uygulamalı sanat ve tasarım alanına giriş yapmıştır. Birkaç yıl sonrasında Ruwe Yayınevi’nde yaptığı çıraklık onu İsviçre tipografisi ile akıl hocası Karl-August Handke ile tanıştırmıştır. Handke ve diğerleri, ona İsviçre tipografi hareketinin merkezi olan Basel Tasarım Okulu’na gitme konusunda cesaret vermişlerdir. Okulda birkaç yıl ‘misafir öğrenci’ olarak vakit geçirdikten sonra, İsviçre tipografi hareketinin öncülerinden olan Armin Hofmann ve Emil Ruder, okulun grafik tasarım bölümündeki lisansüstü programa katılması için Weingart’a davette bulunmuşlardır (Colophone, 2008).

1960’larda eğitimini aldığı İsviçre Tasarım Okulu’nun geleneksel tasarım ilkelerinin katı kurallarını sorgulamaya başlayan Wolfgang Weingart, tipografiye yeni bir anlayış getiren bir tasarımcı olarak önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Crowley (1996)’e göre, 1970’li ve 80’li yıllarda tasarımda postmodernizm anlayışı, İsviçre okullarının sistematik tasarım anlayışıyla gittikçe standart hale gelen tasarımların reddedilmesi sayılmaktadır. Modern çağın grafik tasarım anlayışını değiştiren Wolfgang Weingart gibi tasarımcıların tavrı, bir süre sonra postmodern grafik tasarımının yaklaşım tarzına dönüşmüştür (akt. Öztuna, 2006, s.58).

Wolfgang Weingart, İsviçre tasarım anlayışının temel kavramlarına meydan okumuş, Basel Tasarım Okulu’nda Yeni Dalga Tipografisi’nin ilk örneklerini oluşturmuştur. El Lissitzky ve Piet Zwart’ı örnek alan Weingart, çalışmalarını tipografik kolâjla geliştirmiştir.

Yakup Öztuna (2006) ‘Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart’ adlı makalesinde; Yeni Dalga Tipografisi’nin özünü şu şekilde açıklamaktadır; *“20. yüzyılın başlarında Fütüristler ve Dadaistlerin tipografik tasarımda kullandıkları sürpriz öge, patlayıcılık, enerji (coşkunluk), Yeni Dalga Tipografisi’nde gözlenmektedir”* (s.59).

Yeni Dalga Tipografisi, tasarımcıların işlevsel ve yansıtıcı görsel iletişim yaratmaları için bir ortam sağlamıştır. Weingart, 'İsviçre' tipografisini yok etmek istememesine karşın, Emil Ruder tarafından belirlenen tipografik kuralları kasıtlı olarak bozmuştur. Kariyerindeki dizgicilik deneyimi, ona baskı malzemesi için bir duygu ve yıkılma potansiyelini göstermiştir (Hollis, 2006, s.257).



Resim 48: Wolfgang Weingart, "Kunst-Kredit 82/83", Afiş, 1982
Kaynak: Meggs, 2006

Uslu'ya (2006) göre, Wolfgang Weingart, kendisinden önceki tipografi ustalarının ve hocalarının öğretilerinden yararlanmış olsa da, daima bir zıtlık oluşturmuş, ancak daha karmaşık, eğlenceli ve doğaçlama afişler tasarlamak için, ofset baskıyla deneysel çalışmalar yapmıştır. Weingart'ın bağımsız tipografi tavrı bilgisayar destekli grafik tasarımın vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur (s.34).

Meggs (1983)'e göre, Weingart'ın çalışmalarındaki tarz, görsel karmaşayı üst üste bindirilmesi, imgelerle dokuların bir arada kullanılması, tipografinin resimsel imajlarla bir arada kullanılması olarak tanımlanmaktadır. Eğitimi aldığı İsviçre tipografisinin pozitif özelliklerini alan öncü postmodern grafik tasarımcı Weingart'ın, arkadaşlarının ve öğrencilerinin çalışmaları, tasarım eğitiminde örnek

alınmış, tüm dünyaya yayılmış, 1980’lerin tipografik üslubuna ivme kazandırmıştır (akt. Öztuna, 2006, s.61).

Weingart’ın tipografi ile yaptığı denemeler, metalden foto dizgiye olan geçiş dönemine rastlamış ve bu yeni özgürlüğün kurallarını oluşturmak için bir fırsat olmuştur. 1970’li yılların ortalarında Weingart, ofset baskı ile tanışmıştır. Çalışması onu zengin, karmaşık harf ve görsel ve motifleri oluşturma amacıyla film pozitiflerini kolâja benzeyen yeni bir teknik oluşturmaya itmiştir. Weingart, tasarımının karmaşasını, oyunculuk ve anlık oluşum içinde olmasını savunmuştur. Bu tasarım tavırlarının hepsi, İsviçre üslubunun öğretisiyle güçlü bir zıtlık taşımaktadır. Weingart’ın çalışmaları, grafik tasarımın tarihsel yöneliminde önemli bir etkiye sahip olmuştur (Swiss Poster, t.y.).



Resim 49: Wolfgang Weingart, “Didacta-Eurodidac”, Afiş, 1981
Kaynak: Öztuna, 2006

Gottschall’a (1989)’e göre, uluslararası üslup, 1970’li ve 80’li yılların başında etkisini kaybetmeye başlamıştır. Üslup, çoğu kişi tarafından biçimsel ve klişe olarak değerlendirilmiştir. Grafik tasarıma katı bakışıyla bilinen Basel Tasarım Okulu’nu

yarıda bırakan Wolfgang Weingart, bu sabit noktadan hareketle, ‘Yeni Dalga Tipografisi’ olarak bilinen akıma öncü olmuştur. Yeni Dalga Tipografisi, erken dönem modernist sanat akımlarının coşkularını içinde barındıran ve bağımsız tasarımcı tavrını pekiştiren bir tarza sahip olmuştur. Uluslararası tipografik üslubun sıradan anlayışını kıran yeni dalga hareketi, tasarımcı tavrını ön plana çıkarmıştır (akt. Öztuna, 2006, s.59).

Weingart ‘Yeni Dalga Tipografisi’ hareketinin ve genel anlamıyla postmodern grafik tasarımın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Weingart’ın tipografik çalışmaları 1980’li yıllarda tipografi için bir model olmuştur. Kendi çalışmasına ek olarak, öğrencileri üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Onlar da ‘Yeni Dalga Tipografisi’ düşüncesini, İsviçre’den Avrupa’nın geri kalan kısmına ve ABD’ye taşımışlardır. ‘Yeni Dalga’ hareketi kuralları eleştirmeye ve tipografide sanatsal anlatım bulmaya çalışmıştır. Weingart eğitimsel yaklaşımı hakkında şunları aktarmaktadır;

“Düşüncelere ilgi duyan bir tasarım öğrencisi için, tipografinin mekaniği sıkıcı olarak görülebilir. Geleneksel becerileri öğreterek bir tipografi anlayışı oluşturmak ve tipografiyi kurallarından soyarak deney ruhunu tekrar canlandırmak istedim” (Colophone, 2008).

Wolfgang Weingart; Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika, Asya, Avustralya ve Yeni Zelanda’da konferanslar ve dersler vermiştir. Çalışmaları, müzeler ve özel galerilerin kalıcı koleksiyonlarında yer almaktadır ve İsviçre Bern’deki Federal İçişleri Bölümü’nden tasarım ödülleri almıştır. Uluslararası alanda sergilenen yayınları ve afişleri, çeşitli tasarım referansları ve dergilerinde çokça çoğaltılmıştır. 1978-1999 arasında AGI*,ye üye olmuş, 1970-1988 arasında da Typographische Monatsblätter’in yazı kurulunda yer almıştır. Hayal gücü ve anlayışı teşvik eden, kendi kendini eğitmiş naif bir tasarımcı olan Weingart, öğrencilerine kendilerinin öğretmenleri olmalarını tavsiye etmiştir. Tipografideki tavrı, 20. yüzyılın son yıllarında tasarım tarihinin gidişatını derinden etkilemiştir (Weingart, 2002).

* AGI: Uluslararası Grafik Birliği

Bu ortamda grafik tasarım güçlü bir endüstri haline gelirken, bilgisayar destekli grafik tasarım hem profesyonel stüdyo, hem de eğitim alanında yaygın bir biçimde kullanıma geçmiş, ayrıca bu dönemde kadın tasarımcıların sayısı eskiye nazaran artmıştır. İsviçre tasarımını zıt bir biçimde, 1970’li yıllarda gelişmeye başlayan Yeni dalga tipografisi, 1980’lerde mesleki kariyer açısından parlak olan birçok grafik tasarımcının doğmasını sağlamıştır (Bektaş, 1992, s.235).

2.2. Yeni Dalga Tipografisi

ABD’nin modern tasarımla tanışması, Avrupa’da II. Dünya Savaşı ve öncesindeki politik ortamdan kaçan göçmen sanatçılar vasıtasıyla olmuştur. 20. yüzyıl ortalarına doğru dünya kültür merkezi olma özelliğinin Paris’ten New York’a geçmesiyle New York, grafik tasarım merkezi konumuna gelmiştir.

New York, grafik tasarım eylemlerinin merkezi ve yeni fikirlerin karşılıklı etkileşimi için bir merkez olmuştur. Bu oluşum, Amerikan tasarımcılarının “New York Okulu” çalışmasında belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tasarımcılar arasında, Lester Beall, Paul Rand ve Bradbury Thompson bulunmaktadır. Paul Rand’in çalışma hayatı 60 yılı aşmış, ‘Apparel Arts’, ‘Direction’ ve daha sonra ‘Esquire’ dergileri için çalışmalar yapmıştır. IBM için kurumsal danışmanlık ve yazarlık yapmış, ölümüne kadar olan zamanda önemli tartışmalar ortaya atmıştır. Reklamcı sanat yönetmeni olarak 1940’lı yıllarda Weintraub ajansında çalışmış, reklamcılığın standartlarını ileriye götürmüştür. Bill Bernbach ile ortaklığı sürecinde sanat yönetmeni, reklam ve metin yazarı ekibi gibi kavramların temelleri oluşturmuştur (Blackwell, 2004, s.86).

Diğer taraftan Weingart’ın öğretileri, Avrupa ve ABD’de yeni bir grafik tasarımcı nesline ilham vermiştir. Weingart’ın üç önemli destekçisi, ABD’de ‘Yeni Dalga Tipografisi’ fikirlerini uygulamaya başlamışlardır. Bu tasarımcılar, Dan Friedman, April Greiman ve Willi Kunz’dur. Tasarımcıların ortak özelliği, tek bir tipografi üslubu fikrini reddetmeleridir. Tasarımlarında sanatsal yaratıcılık ve bireysel ifadelere önem vermişlerdir. Bu tasarımcıların çalışmaları o kadar çok

beğenilip taklit edilir ki, bunlar 1970’li ve 80’li yıllardaki ‘Yeni Dalga Tipografisi’nin temelini oluşturmuştur (Colophone, 2008).

Yeni Dalga tipografisi, bir süre sonra postmodernizm ile iç içe geçmiştir. Grafik tasarımcılar, çalışmalarında tüm yöntemleri kullanmaktaydılar. Dada fotomontaj ve İsviçre grid üslubu aynı tasarım içinde görülebilmekte ve üslup, tüm öncekilerin bir derlemesi haline gelmekteydi. Ancak yazı tasarımcıları, yaratıcı sürecin anlık süreçler olduğuna inanmaktaydılar. Matematiksel planlama ve sıkı kurallarla tanınan İsviçre günleri artık bitmiş ve yapılan her şeyin kabul gördüğü bir ortama geçilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD ekonomisinin gelişmesi ile beraber, ticaret gelişmiş ve gönençlik sağlanmış, bu nedenle toplumsal ve sosyal nitelikli çalışmalar azalmış, tanıtım afişleri ise çoğalmıştır. Bu dönemde, özellikle Saul Bass, Milton Glaser ve Paul Rand gibi uluslararası öneme sahip tasarımcılar ön planda olmuştur (Ertep, 2007, s.84).



Resim 50: Paul Rand, “Apparel Arts”, Afiş, 1939

Kaynak: www.paul-rand.com/site/editorial/#direction, 2011

ABD'deki postmodern grafik tasarımın büyük bir heyecanla karşılanarak birçok tasarımcıyı etki altına alması, Amerikan kültürünün çok çeşitli olmasından kaynaklanmaktadır. Amerikan kültür kimliğinin gelişme aşamasında Avrupa'ya duyulan hayranlığın varolması, zaman içerisinde bu kültürün benimsemesi ve önceki estetik görüşlerin reddedilmesine neden olmuştur (Bektaş,1992, s.235).

ABD'ye göçmüş olan Avrupalı tasarımcılar, savaşın zorluklarına tanıklık etmişlerdir. Herbert Matter, Leo Lionni ve Jean Carlu'nun afişleri, Bayer'in hazırladığı sergileri, Will Burtin'in Hava Kuvvetleri için yaptığı kitaplar, savaş ortamını yansıtır niteliktedir. Amerikan zaferi, ticaret ile sanayinin egemen olduğu bir dünyada, ekonomik başarıyı da beraberinde getirmiştir. Modernizme ilk yolu açan dergilerle birlikte, çoğalan Amerikan şirketleri, birçok anlayışı değiştirmiştir. Amerikan ilan tasarımcılarının gereksinimlerini karşılayacak olan reklam ajansı kavramı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bir kaç yıl içinde, yeni reklamcılık ABD'de kendini kabul ettirmiştir (Weill, 2007, s.86).



Resim 51: Jean Carlu, "America's Answer! Production", 1942
Kaynak: Meggs, 1998

‘Postmodern sanatta önemsizlik ve popüler olanın keşfinden beri, grafik ve reklam tasarımından simge üretmek sanat alanına girmiştir. Uta Brandes’e (1998) göre; tasarımın “*kendini kullanışlı yapan sanat*” olarak tanımlanması tasarım ile sanat arasındaki güç sınırı belirlememize yardımcı olmaktadır.

Postmodernizm sürecinde tasarım alanında disiplinler arası etkileşimin yoğunluğu konusunu Klanten ve diğ. (2007) şöyle açıklamaktadır;

“Tasarım; geçmişte ve günümüzde birçok öğretiyi ilgilendiren (interdisipliner) ve öğretiler ötesinde (transdisipliner) bir merkez olduğundan, çeşitli alanlardan bilgi kullanır. Bazı öğretiler, çağın ruhuna (Zeitgeist) atfedilmişleri satmaya çalışır, bunun tasarımdaki geleneği uzun süredir bulunmaktadır. Bu bağlamda öğretiler arası çalışma; çeşitli sanatsal (özel) öğretiler veya ilgili özel alanlar arasındaki işbirliğini kastetmektedir. Sonuç; fotoğrafçılık, illüstrasyon, animasyon, film ve metin üretim alanlarıyla birlikte grafik tasarım uygulamasında öğretiler arası grafik tasarımın ortaya çıkması olmuştur” (s. 53).

Postmodernizm, öncelikle mimarlık alanında kendini göstermiş, grafik tasarımdaki etkileri ise bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Uluslararası Tipografik Üslubun modernist kurallarını sorgulayan ilk kişi Wolfgang Weingart olmuştur. Weingart, tasarımda bireysel tavrı savunmuş ve objektif tasarım anlayışını savunan modernist ilkeleri ise reddetmiştir. Postmodern grafik tasarımın ilk örnekleri İsviçre’de ortaya çıkmışsa da, bu dönemin merkezi olarak ABD gösterilebilir. Ülkenin kültür yapısına uygun olarak gelişen çoğulcu tasarım yapısı, bu gelişmelere uygun bir ortam sağlamış ve bu yeni dönem “tipografik ekspresyonizm” (Dışavurumcu Tipografi) olarak adlandırılmıştır (Dündar, 2005, s.76).

2.2.1. April Greiman, Dan Friedman ve Willi Kunz

Weingart’ın öğretileri Avrupa ve ABD’de yeni bir grafik tasarımcı nesline ilham vermiştir. Weingart’ın fikirlerini destekleyen üç önemli tasarımcı olan; Dan Friedman, April Greiman ve Willi Kunz, ABD’deki Yeni Dalga Tipografisinin fikirlerini uygulamışlardır. Bu tasarımcılar, tek bir tipografi üslubu fikrini reddetmişler, çalışmalarında yaratıcılık ve bireysel ifade gücüne önem vermişlerdir. April Greiman, Basel’de eğitim görmüştür. Fakat eğitimine ABD’de devam etmiştir. Greiman, çalışmalarında renk ve fotoğraf kullanımıyla tanınmaktadır. Basel’de bir

yıl eğitim veren İsviçreli tasarımcı Willi Kunz ise, grid fikrini reddetmiş ve tasarımlarının anlık tasarım sürecinden gelişmesini yeğlemiştir. Çalışmaları; diyagonal harf düzenlemeleri, harflerin farklı ağırlıkları ve zıt boyutlu fotoğraflar ile tanımlanmaktadır.

Chwast ve Heller (1988), İsviçre’deki eğitimlerinden sonra ABD’ye göç eden Greiman, Kunz ve Freidman’ın grafik tasarıma bakış açılarını şu şekilde açıklamaktadır;

“İsviçre’de eğitim görmüş ve 60’ların sonları ve bunu takiben 70’lerde Amerika’ya dönen Dan Friedman, April Greiman ve Willi Kunz gibi tasarımcıların çalışmaları, bir önceki kuşağın yansıttığı tasarımın rasyonel etkilerini yansıtmamakla beraber, okunurluğun temel prensipleri üzerine bir saldırı gerçekleştirerek, güncel grafik tasarımın sözcük dağarcığını yeniden tanımlama adına bir girişimde bulunmuşlardır. Bu girişim optiksel deneyler ve bilgisayar yardımıyla tasarımlarında devinimsel niteliklerin oluşmasını sağlamıştır” (akt. Akgül, 2008).

April Greiman, 1966-1970 yılları arasında Kansas Sanat Enstitüsü’nde Grafik Tasarım ve Seramik eğitimi almıştır. 1970-1971 yıllarında ise, İsviçre Basel’de Wolfgang Weingart ve Armin Hofmann’dan grafik tasarım eğitimi almıştır.

April Greiman, Basel’de hocası Weingart ile birlikte geçirdiği eğitim sürecinden sonra, Los Angeles’e dönüp bir tasarım stüdyosu açmıştır. Greiman burada, İsviçre’deki eğitiminin de etkisi olmakla birlikte, grafik tasarım anlayışı konusunda yeni bir tavır geliştirmiştir. Greiman çağdaş uygulamacılardan farklı olarak, çalışmalarında tipografik bir derinlik algısı oluşturmuştur. Katmanlı biçimler, çeşitli perspektif açıları hissettiren diyagonal hatlar, resmin içine doğru hareketle, üzerine çıkan veya geometrik biçimlerin arkasına doğru hareket eden çizgiler veya biçimlere gölgeler eklenmesiyle boşlukta asılı gibi duran kompozisyonlar bulunmaktadır. Greiman’ın tipografik çalışmalarında, El Lissitzky’nin ‘Proun’ resimlerindeki etkisi gözlemlenmekle birlikte, Greiman’ın çalışmaları, bir uyarılma değildir (Bektaş, 1992, s. 235-36).

Basel’den ABD’ye dönen April Greiman, Los Angeles Olimpiyat oyunları için fotoğrafçı Jayme Odgers’la birlikte hazırladığı görsel ile özgür ve şiirsel bir

yaklaşımını oluşturmuştur. Ancak, Design Quarterly dergisinin özel bir sayısında ilk kez bilgisayarla tasarlanmış olan ve düzensiz yazılarla imgeler arasında kendini çıplak gösteren uzun ve katlanabilir afiş ile ‘Does it make sense?’ (Bunun bir anlamı var mı?) sorusuna, Wittgenstein’den alıntı yaparak yanıt vermiştir, “*Ona bir anlam kazandırırsanız, bir anlamı olur.*” Bu afişten sonra Greiman için biçimler, işlerinin içeriğini oluşturacaktır. Dönüm noktası sayılabilecek çalışma, gelecekteki bütün çalışmaları etkilemiştir. İsviçre geleneğinin savunucusu Vignelli’nin ‘garbage style’ (çöp tarzı) olarak nitelediği bu tarz çalışmaların hiç birinde anlaşılabilirlik bir belirleyici olmamıştır (Weill, 2007, s.120).

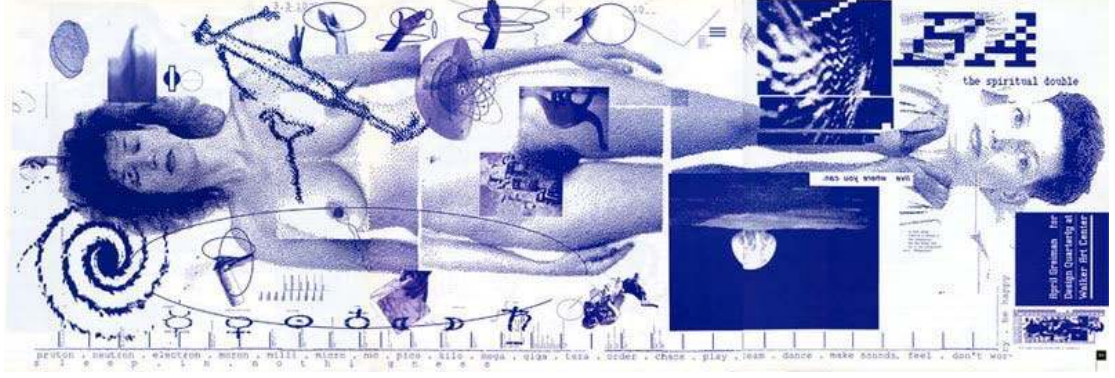


Resim 52: April Greiman, 'Jayme Odgers' Kaliforniya Sanatlar Enstitüsü, Afiş, 1978
Kaynak: Bektaş, 1992

Grafik tasarımcılar, hüküm süren İsviçre modernizminin mutlak düzeni ve berraklığından huzursuz olmuşlardır. 1970’li yılların başında Greiman, yenilikçi ve araştırmacı bir ortamın yaratıcı tipografi ve grafik kompozisyonlarının deneyleriyle beslediği İsviçre'deki Basel Tasarım Okulu’nda Wolfgang Weingart ve Armin Hofmann ile çalışmıştır.

Design Quarterly dergisi, 1985 yılında çalışmaları hakkında bir sayı tasarlamak üzere April Greiman’ı davet etmiştir. Greiman’ın tasarımı, her zamanki 32 sayfalık dergi formatı gibi gözükse de, akordiyon tarzında açılıp uzatıldığında tek sayfalık bir afişe dönüşmekte ve yaklaşık 60 cm. X 180 cm. boyutuna gelmektedir. Greiman, dergiyi bir afişe, gerçek boyutlu çıplak bir kişisel afişe dönüştürmüştür. Greiman’ın gözleri kapalıdır ve sol göğsü vücudunun sağ tarafına kopyalanmıştır. Gözler açık olarak alınmış başa ait başka bir yakın plan ‘ruhsal ikiz’ başlığı altında ayaklarının tepe noktasından çıkmaktadır. Dinozorlar, uzay, hiyeroglif, formüller, hava durumu simgeleri ve esrarengiz hareketler yapan vücuttan ayrılmış eller, çıplak Greiman’ın çevresinde dönmektedir. Bir zaman sıralaması ve büyüme şeması

çağrıştıran çizelge, afişin uzunluğunu belirtmekte ve aşırı derecede büyük sayfanın fizikselliğini vurgulamaktadır.



Resim 53: April Greiman, "Does It Make Sense?", Afiş, 1987

Kaynak: Meggs, 2006

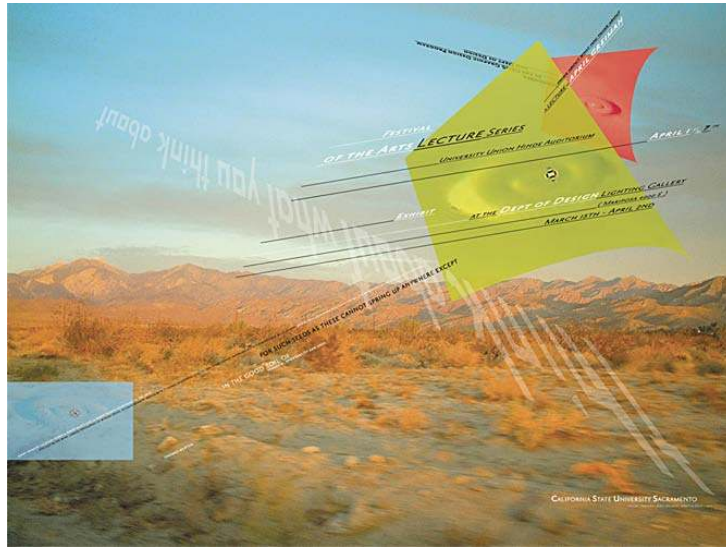
'Does It Make Sense''ten önce, bilgisayar formatlı harfler ve görüntüler tasarımcılar için oldukça zordur. Bilgisayar gizli, pahalı ve kullanışsızdır. Greiman'ın afişinden sonra, tasarım dünyası başka bir açıdan bakmaya zorlanmıştır. Bağlamlarından koparılmış görüntüler, konuları karışık metinler, anlamsız sözler, havada yüzen metin blokları, ayna görüntüsünde yapılmış tipografi, Greiman'ın afişinin genel özellikleridir. Kişisel bilgisayar tasarımcılar için yeni yaratıcılık seviyelerine fırsat oluşturacaktır. Kişisel anlatımın grafik tasarımdaki rolü ve geçerliliği hala değerlendiriliyor olsa da, 'Does It Make Sense' bir dönüm noktası olmuştur (Heller, 2004, s.351-52).

Bilgisayar kaynaklı tasarımın ustası ve cesaretli bir görsel deneyci olan April Greiman; yeni tasarımcı nesli için bir ilham kaynağı olmuştur. Tüm sanatta süregelen bir değişim döneminde Greiman, grafik anlatım ve algılamasının sınırlarını genişletmektedir. Günümüzdeki tasarım anlayışlarında hem ilerici hem de gerici düşünce tamamen kabul edilebilmektedir. Bu da bir zamanlar tasarımdaki kuralların, tamamen silikleştiği anlamına gelmektedir. Bilgisayar, önceden hiçbir şekilde olanaklı olmayan sayısız etkileri olası kılarak dengeyi alt üst etmiştir. Fakat Greiman, işleklik ve erişebilirlik sınırlarını zorlayarak tasarıma yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Basel Tasarım Okulu'nda öğrendiği grafik tasarımın kurallarını kendi tasarımcı tavrı ile dengeleyen Greiman, müşterilerinin çoğunu ikna etmeyi başarmaktadır (Friedman ve Giovanni, 1989, s.123).

Wolfgang Weingart'ın ünlü öğrencisi April Greiman, Basel tasarımcıları Armin Hofmann ve Emil Ruder tarafından eğitilmiştir. Greiman yazı karakteri seçiminde, Weingart'ın 'Akzidenz' tercihinden ziyade Ruder'in 'Univers'e olan bağlılığını takip etmiştir.

Greiman, tasarımcı tavrının esnekliğine olan inancını şu şekilde açıklamaktadır;

“Tüm tasarımcıların bir göreve, geçmiş deneyimlerine ve hatta genetik yapılarına has olan özel bir düzenleme yoluyla geldiklerine inanıyorum. Bir öğrenci olarak, bu eğilimleri fark etmeye ve bunlara güvenip geliştirmeye başladım. Fikirler, önseziler ve kişisel görüntüler, akıl ve vücudun birleşiminden ortaya çıkar. Sezgi, toplumsallaşmayı kesen bir çeşit düşüncesizliktir ve bu nedenle de aklın en yüksek biçimidir”(Chorlote ve Peter Fiell, 2005).



Resim 54: April Greiman, “Kaliforniya Eyalet Üniversitesi”, Afiş, 2004

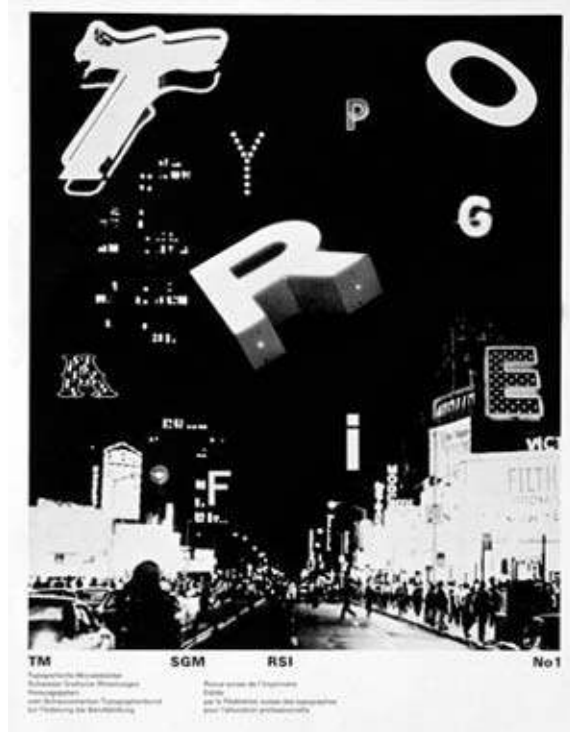
Kaynak: <http://madeinspace.com/lrgposterimages/CalStateThinkAboutWhatYouThinkAbout.jpg>, 2011

İsviçre’de eğitim almış diğer bir önemli tasarımcı olan Dan Friedman 1968-1970 arasında Basel Okulu’nda eğitim görmüş ve tipografinin daha geleneksel bir şeklinin savunucusudur. Yale Üniversitesi ve Philadelphia Sanat Okulunda öğretmen olan Friedman, öğrencilerine işlevselliğini koruyan sıra dışı tasarımlar oluşturmayı tavsiye etmiştir.

“Friedman, doku, yüzey ve uzamsal biçimler üzerine yaptığı araştırmalarla organik ve geometrik formları kıyaslama yoluna gitmiştir. Bu yaklaşım Friedman’ın tasarımlarında anlamlı ve doğal formların yerini,

kışkırtıcı ve eğlenceli formların alması ile sonuç vermiştir” (Akgül, 2008, s.88).

Basel ve Ulm Akademisinin eski bir öğrencisi olan Daniel Friedman 1970 yılında Yale’de ders vermeye başlamıştır. İsviçreli Willi Kunz (kısa süreliğine Weingart öğrencisi), Friedman, Greiman ve diğer eski Basel öğrencileriyle birlikte ABD’de ‘Yeni Dalga’ olarak bilinen bir stilin temsilcisi olmuşlardır. Tasarımlar genellikle, geniş espas Univers karakteri ile kavislerde ince kaidelerle veya kare grid olarak, eğriler halinde veya oblik bir açıda düzenlenmiştir (Hollis 2006, s.259).



Resim 55: Dan Friedman, “TM Magazine Cover”, Dergi Kapağı, 1971
Kaynak: Akgül, 2008

Friedman şuna inanmıştır; “*Şu an birçok grafik tasarımcı yazı ve imajı üst üste kullanarak biçimsel bir manipülasyon yapmaya çalışıyor, Fakat benim ilgilendiğim ise, radikal bir içerik ile farklı bir dışavurum yoludur.*” Bu ironik yaklaşım ile Friedman zamanının Yeni Dalganın oluşumu, Cranbrook stili, İsviçre Punk hareketi, gibi 1970’li yılların sonları ve 1980’li yılların başlarında ortaya çıkan akımlara gönderme yapmıştır. 1990’lı yıllar, Friedman için modernist anlayış ile

yoğrulmuş, objeleri, imajları, deneyleri bir araya getirme yılları olmuştur. Onun projelerinde eski modernist fikirler egemen olmuş, ergonomi kendini belli etmiş, çalışmalar fiziksel başarıdan çok kültürel içeriği adına zenginleşmiştir. Friedman'ın grafik tasarım alanında, tasarladığı objelerden daha başarılı olduğunu savunanlar bir noktayı kaçırmaktadırlar. Friedman neredeyse tüm işlerinde modernist kuralları keşfetmiş, dönüştürmüş ve onları aşmıştır (Holt, 2001, s.199-205).



Resim 56: Dan Friedman, “Space”, Afış, 1973
Kaynak: Akgül, 2008

İsviçre üslubunda diğer bir önemli isim olan Willi Kunz, 1943 yılında İsviçre’de doğmuştur. Dizgici olarak geçirdiği staj dönemi onun iletişim dünyasına olan ilgisini tetiklemiş ve İsviçre Basel Tasarım Okulu’ndaki lisansüstü eğitim derecesini kazanmasına neden olmuştur. 1970 yılında ABD’ye geldiğinde Kunz, grafik tasarım dünyasında tanınmaya başlamıştır. ‘Yeni Dalga’ tipografisini tanıtımına ve öğretimine katkıda bulunmuştur. ‘Yeni Dalga’ akımı bilindiği gibi Wolfgang Weingart tarafından Basel’de başlatılmıştır. Bu stilde, geniş espaslı serifsiz yazı karakterlerinin kullanımı ile birlikte ekstra bold yazı karakterleri basamak biçiminde kullanılmıştır. Kompozisyonun boşluklarına enerjik bir yapı kazandıran çizgili satırlar, diyagonal kullanımlar, kelimeler içinde italik harf veya

çeşitli ağırlıkları bir arada kullanarak (italik-bold), bir dizi zeminli dar çerçeveden harfleri tersine çevirmeye odaklanmıştır (Meggs, 1998, s. 450).

Weingart'ın yol açtığı 'Yeni Dalga Tipografisi' ABD'de Weingart ve Ohio Eyalet Üniversitesi'nde ders veren Willi Kunz, Dan Friedman ve April Greiman isimli tasarımcılar tarafından geliştirilmiştir. Kunz, tasarımcının kişisel ifadesi için her zaman özgürlük alanın genişlemesini savunarak, modern geleneği korurken, aynı zamanda bunun sert resmi sınırlamalarını, farklı sosyal ve politik bağlamda yapılandırılmış olsa bile kabul etmiştir. Kunz'un çalışmaları bir bakıma, günümüzün grafik tasarımcıları için olası tek bir çözüm yolunun sınırlarını sergileyerek, güçlü bir 'bildiri'yi oluşturmaktadır.

Willi Kunz'un 'Typographical Interpretations' isimli kitabı son 20 yıldır deneysel tipografinin söylemini şekillendirmekteki sessiz fakat kararlı rolünü sergilemektedir. Bu konumu Dan Friedman, April Greiman, Katherine McCoy ve Wolfgang Weingart ile paylaşmaktadır. Kunz'un kitabı McLuhan'ın popülist özdeyişlerini seyreltilmiş ve estetikleştirilmiş şiirlere dönüştürerek, aynı zamanda modernizm ve toplum kültürü arasındaki kritik ve karmaşık ilişkiye de işaret etmektedir (Lupton, 1996).



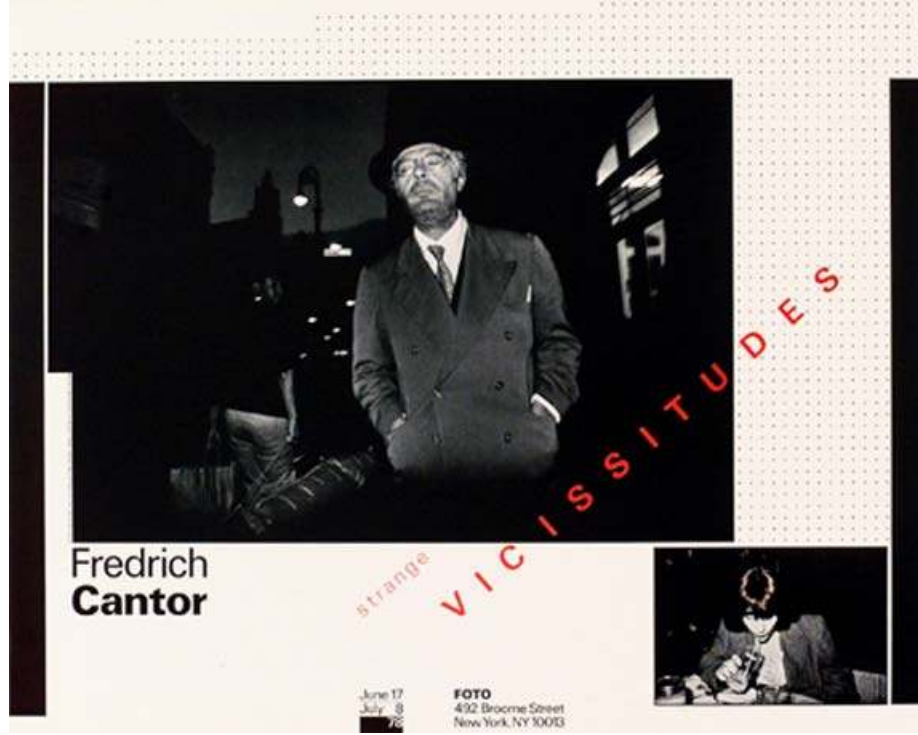
Resim 57: Willi Kunz, “12 Typographical Interpretations”, Sayfa Tasarımları, 1973
Kaynak: <http://willikunz.com/books/12-typographical-interpretations>, 2011

1978 yılında Kunz ABD’ye dönerek New York’ta kendi tasarım ofisini kurmuştur. Aynı yıl Kunz, fotoğrafçı Fredrich Cantot için bir afiş tasarlamıştır. Afiş öyle başarılı olmuştur ki Print dergisi bunu ‘postmodern tasarımın en mükemmel örneği’ olarak nitelendirmiştir (Meggs, 1998, s.450).

Afişte, Yeni Tipografik Dalga’nın tüm özellikleri bulunmaktadır. Burada; zıt boyutlarda fotoğraflar, farklı büyüklükte espaslar, diyagonal espaslı yazılar ve nokta motifleri görülmektedir. Kunz’un şirketi, baskı, görsel kimlik ve mimari grafiğe yönelik çalışmalar yapmıştır.

“Tipografinin mevcut ilkeleri, müzik veya mimarinin temelinde bulunan ilkelere benzetilebilir; zanaat için gerekli fakat Vitruvius ve Bach için yetersiz, zanaatlarının ustaları olmalarına karşın çalışmalarını özel yapan ve nicelendirilemeyen bir şeye sahiptir: Yaşam boyu bağlılık, eşsiz kabiliyet, ilham ve tutku” (Kunz, 2000, s.49).*

* Marcus Vitruvius Pollio (d. M.Ö. 80-70, ö. M.Ö. 15 sonra), Romalı yazar, mimar ve mühendis.



Resim 58: Willi Kunz, “Strange Vicissitudes”, Sergi Afişi, 1978
Kaynak: Poynor, 2003

Kunz, görsel iletilere düzen ve açıklık getirme bakımından, görsel hiyerarşi ve sözdizimi bakımından bir ‘bilgi mimarı’ olarak adlandırılmıştır.

Kunz, geleneksel tipografik kurallara bağlı kalmaktan kaçınarak, çalışmalarını oluştururken taslaklarla uzun zaman harcamamış, sayfa tasarımlarında ise grid kullanmamıştır. Kunz’a, Piet Zwart tarzı gibi, eski tasarımcı neslinden birçok tasarımcı esin kaynağı olmuştur. Zwart, Konstrüktivizm ve ‘DeStijl’ hareketine bağlılığıyla ünlüdür. Fakat Yeni Dalga Tipografisi’nin merkezinde de çok benzer ilkeler bulunmaktadır. Her iki harekette de, gridden daha çok, tasarım süreci ön plandadır. Kalın geometrik şekiller, tekrarlanan motifler, temel renk paleti gibi öğeler kullanmışlardır. Kunz’un kullandığı tırnaksız yazı karakterleri, siyah-beyaz fotoğraf kullanımı ve kesin tipografi kuralları; ilk bakışta basit çözümlenebilen bir dile sahiptir. Yakından bakıldığında, bu mantık cephesi kırılmaya başlar. Kunz’un düzenleyici yapıları, işlevleri için değil de daha çok fiziksel etkileri için tasarlanmış gibi gözükmemektedir. Geometrik çalışmaları; soluk, el yapımı renk alanları ve harflerin, kutuların ve çizgilerin sezgisel yerleşimiyle tanımlanmaktadır’ (Lupton, 1996).

Kunz, tek bir yazı karakterinin kullanımını savunmuştur. O yazı karakteri ise ‘Univers’ tür. Onun düşüncesine göre, ‘Univers’ halen çağdaş, işlevsel, uygun, esnek ve geniş font ailesiyle çok kapsamlıdır. Kunz, “*yazı karakterinin en son seçimi kişisel tercih ve zevk meselesidir*” demiş olsa da, kariyeri boyunca neredeyse tümüyle ‘Univers’ü kullanmıştır (Shaw, t.y.).

Kunz’un, tipografik iletişim yönünü geliştirme isteği, onu yaşamının ileriki dönemlerinde iki kitap yazmasına neden olmuştur. İlk kitabı; *Typography: Macro + Micro aesthetics* (Tipografi: Makro ve Mikroestetikler), ikinci kitabı ise *Typography: Formation and Transformation* (Tipografi: Oluşum ve Dönüşüm) olmuştur. Tipografik tasarım iki estetik ölçek üzerinde gerçekleştirilir. Makro (kesin ve belli) ve mikro (zarif, olgun, belki sadece bilinçaltında algılanan). Her ikisi de her iki ölçekte meydana gelse de, önceki makroestetikte, ikincisi ise mikroestetikte baskındır. Makroestetik, tipografik tasarımın en temel yönlerini oluşturmaktadır. Genel format, baskın yazı, temel yapı, renk. Makroestetik belirgindir, onu anlamaya tek bir bakış yetmektedir (Kunz, 2000, s.79).



Resim 59: Willi Kunz, “Typography: Formation + Transformation”, Sayfa Tasarımları, 2000
Kaynak: <http://willikunz.com/books/typographymacro-and-microaesthetics>, 2011

Tipografi: Makro- + Mikroestetik kitabının büyük bir bölümü, birkaç projeye adanmış olup bunu Kunz’un çalışmalarının bir portfolyosu izlemektedir. Portfolyo, Columbia Üniversitesi, Mimarlık Okulu için yaptığı, yarışmaları ve programları

duyurmak için tasarlanmış bir dizi dikkat çekici afiştendir. Yaklaşık 15 yıl boyunca oluşturulan bu afişler, sınırlı bir tasarım seçeneğinde üretilmişlerdir. Konferans ve sergi afişleri için Kunz kendini tek bir boyut (çift kare), tek bir yazı karakteri (Univers ailesi), iki renk (siyah artı başka bir renk) ve geometrik şekillerle sınırlamıştır. Tipografi yaklaşımının etkili olması için en iyi reklam olmaktadır. Kunz'un afişlerinden bazılarında geometrik ve tipografik öğelerin nasıl bir araya geldiğini anlattığı bölüm ise kitabın en önemli noktasıdır.



Resim 60: Willi Kunz, "Typography: Macro- and Microaesthetics", Sayfa Tasarımları, 2000
Kaynak: <http://willikunz.com/books/typographymacro-and-microaesthetics>, 2011

Willi Kunz'un geometrik öğeleri, geleneksel kare, daire ve eşkenar üçgenle sınırlı değildir. Bu şekilleri birleştirmek, kesmek ve bozmakla yaratılabilecek herhangi bir şekle uzanabilmektedir. Bu öğelerin eklenmesi ve katmanlar oluşturması, Kunz'un tipografisine Ruder'in modern tipografisinden daha postmodern bir görüntü vermektedir. Fakat her ikisi de aynı temel üzerine kurulmuştur. "Boşluğun harekete geçmesi". Kunz, kesinleşmiş işlevsel

sonlandırmalardan daha çok, çizgileri ve diğer geometrik öğeleri kullanmaktadır. Onun tipografisinde; son yıllarda semiyotik teorinin tasarım üzerine olan etkisini yansıtan yapısal ve grafik anlamlar bulunmaktadır (Shaw, t.y.).

Kunz'un 'Yeni Dalga' akımının tasarımcılarından daha farklı bir yerde olduğu görülmektedir. Aynı öğelerin birçok kez tekrarına bakarak, her zaman eserin ona ait olduğu sezinlenebilmektedir. Bu 'farklılaşma' grafik tasarım dünyasında kendine bir isim yapmış olmasının nedenlerinden biridir. Çalışmaları, izleyiciye her zaman bilgilendirici, düşündürücü ve görsel olarak tatmin edici bir şekilde olumlu bir yolla ulaşmaktadır. Çalışmalarındaki modern düzenlemeleri, genel bir sadelik taşımaktadırlar.

3. BÖLÜM

İSVİÇRE ÜSLUBU'NUN GÜNÜMÜZ GRAFİK TASARIMINA ETKİSİ

Bu araştırmanın boyutu, İsviçre Tasarımı'nın estetik kurallarını izleyen ulusal bir üslubun gösterimi değildir. Araştırmada temel amaç, bugünkü grafik tasarım anlayışında uluslararası üslubun izlerini sürmektir. Uluslararası İsviçre üslubunun yeniden yapılandırılması bu araştırma da belirli bir biçimde belgelenmiş olsa da, dünya'ya yayılmış durumda olan İsviçre tasarım kimliği tanımlanmaya çalışılmış, üslubun izlerini daha da netleştirmek amaçlanmıştır. Seçilmiş olan tasarımlar, İsviçre'deki güncel tasarım uygulamalarına ilişkin örnekleri ortaya koyduğu gibi, ülke sınırları dışındaki etkisini de sergilemektedir.

3.1. Modernizm Sonrası İsviçre Grafik Tasarımı

20. yüzyıl'daki modern sanat akımlarının yoğun sanat ortamı ve modern sanat akımları sürecinde yaşanan iki Dünya Savaşı, savaş yıllarının siyasi ve ekonomik bakımdan tüm olumsuzluklarına karşın endüstrileşen dünyanın grafik diline uluslararası bir nitelik kazandırabilmiştir. Her ne kadar postmodern süreç var olan izleri tümüyle bulanıklaştırsa da, günümüz grafik tasarımında üslubun izlerini görebilmek mümkündür.

Güncel İsviçre tasarımında, grafik tasarımın araştırma öğelerine sahip olduğu düşüncesi eskiden beri olduğu görülmektedir. Genel olarak, 1920'li yıllarda Bauhaus Okulu, sanat, bilim ve endüstriyi birleştirme işlevini yerine getirmiştir. 1960'lı yıllarda ise, Almanya'nın Ulm şehrinde bulunan Tasarım okulundan, tasarım ile ilgili teori geliştirme ve yöntembilimle ilgili iddialı savlar ileri sürülmüştür.

Günümüzde araştırma ve bilim bağlamında tasarım ve görsel iletişimin durumu İsviçre okullarında sıklıkla tartışılmaktadır. Sosyolojik açıdan bakıldığında, tasarımda görülen değişiklikler, sosyo-kültürel bir değişim olarak yorumlanmaktadır. Burada 'serbest sanatçı' kavramı ve onun boyun eğmez yaratıcılığı ve dehası, 'profesyonel yeteneğin' toplumsal gösterimine yer açmıştır. Bireysel yetenek ve hüner kavramı hala önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda eğitilmiş yetenekler, bilgi birikimi ve geliştirilmiş uzmanlık, gittikçe artan bir önem kazanmaktadır.

Tasarım, doğrulanmış bilgi temelli toplumun gereksinimleri için kendini hazırlamaktadır (Schultheis, 2005, s.80).

Grafik tasarım öğretisinin sınırlarının hızla değiştiği, birçok yerde de ortadan kalktığı görülmektedir. Ayrıca, grafik tasarım eğitimi konusunda ısrar ile iletişimi sağlama görevi arasında sıkışan geleneğe bağlı uygulamalardan sürekli olarak yeni oluşumlar ortaya çıkmaktadır. İsviçre Tasarımı söylemi ilk anda, 1950’li yılların baskın İsviçre grafik tasarımını akla getirmektedir. Örneğin, tipografi ve fotoğrafın birlikte kullanılması ile karakteristik olan İsviçre üslubunun baskın kuralları; hem İsviçre hem de uluslararası grafik tasarımını günümüze dek tanımlamaktadır. Bu görselliğin içinde sanatsal bir alıntı veya geleneksel olandan bir kopuş da olabilir. Gittikçe artan bilgi ve veriler, etkin yapılanma ve bilgiyi taşıma yöntemleri gerektirmektedirler. Çağdaş tasarım uygulamasını tanımlayan yönler, etkiler ve konular göz önüne alındığında, şunlar belirginleşir: İsviçre grafik tasarım olgusunun derin ve gözden geçirilmiş incelemesi sadece anlamlı grafik tasarım arşivi ve onun teorik metinselleştirilmesi arasındaki etkileşim ile sağlanabilmektedir (Klanten ve diğ., s.5).

1957 yılında, Graphis dergisi İsviçre grafik tasarımını ‘geleneğe bağlı, edebî-illüstratif ve ilerleyici, tasarıma çok bağlı ve özellik olarak da eşzamanlı ‘anonim’ yönde’ şeklinde tanımlamıştır. O zamanlar bile homojen bir üslubun olmadığı gözlenmektedir. Fakat İsviçre üslubunun işlevsel kurallarından çoğu günümüzde bile İsviçre’deki grafik çalışmalarını etkilemektedir. Bunun şekillendirilmesinde İsviçre’deki sanat okulları önemli bir rol oynamıştır (Gessner, 1957).

Günümüz İsviçre grafik tasarımında mantıklı sistematik yaklaşım tarzı devam etmekle birlikte, kendilerini bilinçli bir şekilde ‘sezgisel’ tasarım yöntemleriyle tanımlayan tasarımcılar bulunmaktadır. Tasarım yöntemleri arasında, illüstrasyonlar, taslaklar, kolâj çalışmalar ile doğaçlama teknikler sayılabilir. Mantıklı araştırma yaklaşımlarıyla sezgisel deneyler arasında yapılan karşılaştırmanın en azından kısmi olarak yakından incelenmesi tasarımdaki araştırma sürecini oluşturmaktadır. Diğer taraftan, araştırmalara dayanan tasarım; mantıklı bir dizgeyi izlemeyen, örtülü,

sezgisel uygulamalı bilgiyi de içerisinde barındırmaktadır. Araştırma, ‘mantıklı’ veya ‘sezgisel’ yaklaşımda süregelen bir ‘anlayış çaba’sıdır (Dombois, 2005, s. 44).

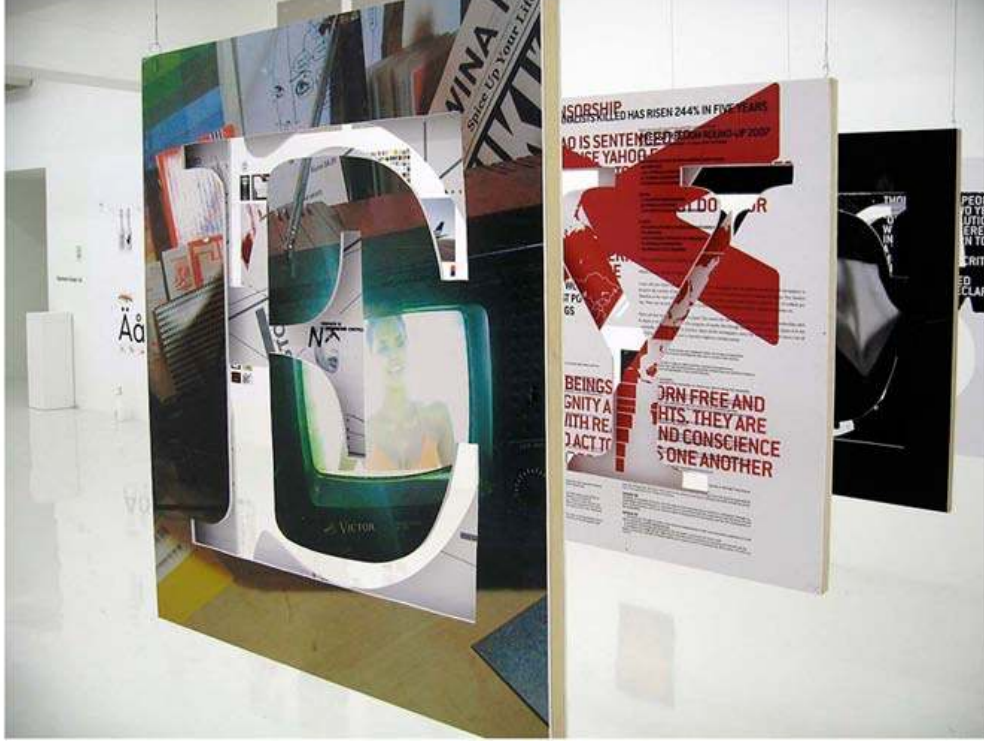
İsviçre üslubu ne kadar kabul edilse ve tanımlansa da, İsviçre’de birçok üslup bulunmaktaydı. Bunlar modern sanat akımlarının yarattığı bir ortamın sonucuydu ve İsviçre bu bakımdan bir kesişim noktasında yer alıyordu. 1960’lı yılların ortalarında, yılın en iyi afişleri seçimine, artık sadece ‘Neue Grafik’ in yayımcıları tarafından onaylanan tasarımlar hâkim olmamaktaydı. Bununla birlikte, tasarım okulları tarafından telkin edilen disiplin, reklamlar ve turist enformasyonundaki tipografinin, yurtdışında gıpta edilen ve beğenilen bir standardı koruması gerektiğini garanti etmekteydi (Hollis, 2006).

Günümüz İsviçre tasarımı hala eskiden kalma bir anlaşılabilirlik, yapısal basitlik ve teknolojik olarak uygunluk kaygılarını taşımaktadır. Hatta bazı tasarımlarda bile tablolar, kutular ve çizelgelere duyulan hayranlıkla konunun sistematik bir biçimde işlendiği görülmektedir. Ama kurulan bu düzen çoğu kez bozulmaktadır. Tasarımlarda tipografi ve tablo dünyasına olan hayranlığını açıkça belli eden Alex Sonderegger, düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır: “*Ben eskilerin ayak izlerini takip etmek gibi bir şeyin peşinde değilim; ben onların peşinde olduğu şeyin peşindeyim*” (Fries ve Bruggisser, 2001, s.263).

‘So+ba’ adlı reklam Ajansı’nın kurucusu olan Alex Sondereger ve Sussanne Baer, İsviçre’li iki tasarımcıdır. Tasarım stüdyoları ‘so+ba’yı 2001 yılında Tokyo’da kurmuşlardır. İsviçre ile Japonya’daki reklamcılık deneyimleri yanında her iki kültürü iyi tanımlarıyla kültürler arası iletişim, so+ba’nın güçlü yanlarından ve ilgi alanlarından biridir. So+ba; grafik tasarım, sanat yönetmenliği, ses görselleştirilmesi ve tipografi ile tasarım öğretiminde etkin rol almaktadır.

So+ba tasarım grubu, ‘Hungry eyes / Thirsty ears / Fresh frozen smile’ (Aç gözler / Susamış kulaklar / Taze donmuş gülümseme) isimli çalışmasıyla, Tokyo’da yapılan ‘Graphic Passport 2010’ sergisine katılmıştır. Sergi panelleri son dört yılda geliştirilen 6 farklı projeyi içermektedir. Panellerin üzerindeki projeler, ‘hungry eyes’ (aç gözler) olarak okunan geniş kesilmiş harflerle bağlanmıştır. Açık şekiller

arasından rastlantısal görüntülerle oynayarak, her açı farklı bağlamda farklı bir bilgi bileşimi gösterir niteliktedir. Tüm 6 projede, tasarım sürecinde ortak bir yaklaşımı paylaşmaktadır. Hepsi birlikte yeni bir iletişim elemanı, 5 numaralı panelin önünde yeni bir ‘cadaver exquis’ (zarif kadavra) oluşturmaktadır (Fresh Frozen Smile, 2010).



Resim 61: SO+BA, “Fresh Frozen Smile”, Afiş serisi, 2010

Kaynak: www.so-ba.cc/projects/fresh-frozen-smile-exhibition-000/, 2011

Günümüzün İsviçre tasarımındaki öncülerin yaptığı çalışmaların çoğunda ayırt edici bir tasarım bağımsızlığı görülmektedir. Elektrosmog, Flag, Happypets, Norm, Silex, The Remingtons ve tanınmış İsviçre’li tasarımcı Martin Woodtli’ye baktığımızda, sanatsal inatçılık çabaları açık bir şekilde görülmektedir. 1990’lı yılların aksine, günümüzde dijital vektör grafiklerinin yerine illüstrasyon teknikleri tercih edilmektedir. Sonuç olarak, illüstratif çalışma yöntemlerine eğilim bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Klanten ve diğ. 2007, s.75).



Resim 62: Flag, “Bern Şehir Tiyatrosu, Afişler”, 2004- 2007

Kaynak: www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2007/flag/index.html?lang=en, 2011

Flag tasarım grubu, ‘Stadttheater Bern’ (Bern Şehir Tiyatrosu) için yaptıkları afişlerde; Majüskül (büyük harf) kullanımı, basit formlu yazılarla birlikte kullandıkları illüstrasyonlar, tasarımlarının ilk göze çarpan özelliklerdendir. İki boyutlu çizimlerin bulunduğu, sıklıkla iki renk baskılı afişlerde, büyük bir görsel etki mevcuttur. Afişlerin görsel dili, basit, dolaysız, çizilerek ve elle yazılan yazılardan oluşmaktadır. Bastien Aubry ve Dimitri Broquard, afişlerini yaparken sıklıkla renkli keçeli kalemler kullanmaktadırlar. Çini mürekkebi ve bunun yanında kolâj tekniğini de uygulamaktadırlar. Bilgisayar ise, sıklıkla tasarım sürecinin sonunda ince ayarlar için devreye girmektedir. Afişler, deneysel ve bağımsızdırlar. Flag tasarım grubu, “Stadttheater Bern” için bir kurumsal kimlik oluşturmuşlardır. Tasarımlarını anlatırken; “İnsanlar bizim işlerimizi ya seviyor ya da nefret ediyor” demektedirler. Flag tasarım grubunun, font tasarımı ve yayımlamadıkları kitap tasarımları da bulunmaktadır (Flag, 2007).

Tasarım uygulamasındaki araştırma projeleri de hızla başlatılmakta ve geliştirilmektedir. Bu ‘tasarıma özgü’ bilgi, araştırma sürecine sokulmalı ve böylece diğerleri için odaklı, uygulamalı ve anlaşılır bir şekilde yeni görüşlere veya yeniliklere öncü olmalıdır. Bu uyarlamaya göre, hem kişisel uygulamada hem de diğer öğretiler için yaratıcı teknikler, bilgi üretimi yöntemleri haline gelmektedirler. Tasarımın nasıl araştırma gibi görüneceği ise bilim iletişimi örneğiyle sergilenmektedir. Bu nedenle bilgi üretimi sadece anlayış sağlama sorunu değildir. Dünyanın tarafsız bir görüntüsü olmadığı düşüncesine göre; her bir açıklama aynı zamanda her an bir saptırmadır. Veya kısaltılmış şekliyle, tasarım üzerindeki çalışma her zaman anlayış üzerinde bir çalışmadır (Dombois, 2005, s. 46).

Basit, fonksiyonel minimalizm İsviçre Tasarımı’nı çekici bir hale getirmiştir. Basit formlar, ‘form follows function’ (form işlevi takip eder), bu üslubun karakteristik özelliklerindendir. En belirgin ve ilgi çekici olan nokta ise, 1920’lerin çoğu uluslararası sergi ve fuarlarında İsviçre pavyonlarının olmasıdır (Design Opportunities, 2000).

Max Meidinger’in ‘Helvetica’ yazı karakterinin tüm Dünya’ya yayılması İsviçre Tasarımı’nın etkileri açısından oldukça önemlidir. Örneğin, Zürih Havaalanı, Amsterdam Schiphol Havaalanının işaretleme sistemlerinde akım başlatıcı bir öge olmuştur. Helvetica’nın yapısal öğeleri, İngiliz tren sisteminin resmi kurumsal yazı karakteri olan ‘Rail Alphabet’de görülmektedir. Uluslararası bilgilendirme tasarımında İsviçre eğilimine ek olarak; Paris havaalanları Orly ve Charles de Gaulle’da (Adrian Frutiger) sayılmakta, son olarak Centre Pompidou, Paris’te Ruedi Baur’un yönlendirme sistemi ve Köln/Bonn havaalanlarında görülmektedir.

İsviçreli tasarım eleştirmeni Max Bruinsma, ‘Maksimuma indirmek’ adlı makalesinde; tipografiyi görsel bir mesaj vermek için kullanan titizlikle hazırlanmış bir tasarımın, İsviçre Tasarımı’nın özünü oluşturduğunu savunarak, İsviçre tipografisi ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır;

“Sadece içinde yapısal bir düzen hissi olduğu için bile bir tasarıma tipografik diyebiliriz. Tipografik demek için başrolde mutlaka yazının olması gerekmiyor. En önemlisi denge ve oranla ilgilenmesi. Eski tipografi

ustalarının başucu kitabında yer alan bu kavramlar günümüzde çok farklı şekilde yorumlanıyor. Denge artık hem yazı karakteri, hem de görsel içindeki metin ve görsel elemanlar arasında” (Bruinsma, 1999).

Tasarımcı Ben Vautier’in İspanya Sevilla’daki 1992 Dünya Fuarı’nda ‘La Suisse n’existe pas’* (Expo.02, 2002) bildirisinde, İsviçre’nin siyasi olarak gerçekten var olup olmadığı sorgulanmaktadır. Aynı zamanda, özgün bir İsviçre tasarımının olup olmadığı da sorgulanabilir. Ancak, neredeyse tüm grafik tasarım literatüründe ‘İsviçre’ niteliğinin bir şekilde doğrulandığını görülmektedir.



Resim 63: Ben Vautier, “La Suisse n'existe pas”, Afiş, 1992

Kaynak:<http://lausanne.olx.ch/la-suisse-n-existe-pas-iid-61667058>, 2011

İsviçre üslubunun ilk geliştiği yıllardaki tartışmalardan biri, yapılan tüm tasarımların aynı elden çıkmış havasında olmasıdır. Bu bağlamda, ‘Yeni tipografi’nin gelişim sürecinde Jan Tschichold ile Max Bill arasında tipografi konusunda dergi makalelerinde gelişen diyaloglar, standartlaşan görsel normların, tüm tasarımların aynı kişinin elinden çıktığı izlenimi edinildiği eleştirisi getirilmiştir. İsviçre üslubunun geçmiş dönemlerde ve günümüzde iddia edildiği gibi tek elden çıkmış izlenimini Beat Schenieder şu şekilde açıklamaktadır;

“Netlik, işleklik ve nesnellik, raster sistemleri, grotesk harfler ve düzensiz sol hizalama, ünlü İsviçre üslubunun özellikleridir. Üslubun bu anahtar rolleri, Alman-İsviçre, erkeksi ve katı kuralcı niteliklerle desteklenmektedir. İsviçre grafik tasarımı olgusunun bu indirgenmesi kesinlikle adil değildir” (Schenieder, 2008, s.126).

** La Suisse n’existe pas: ‘İsviçre mevcut değildir’.

‘Lineto’ isimli dijital font merkeziyle dikkati çeken Cornel Windlin, Stephan Müller ile kendi yakın çevresindeki arkadaşlarının fontlarını yayınlamak üzere kurdukları internet sitesi, İsviçre, New York, Londra, Tokyo, Stockholm, Viyana ve Berlin arasında bir tasarımcı ağına dönüşmüştür. Eskinin korunarak üzerine bir tarz oluşturmak adına çeşitli yazı karakteri tasarımı yapılmaktadır. Bunun örneklerine Stephan Müller ve Cornel Windlin’de de rastlanmaktadır. Bu tasarımcılar, internet üzerinden ulaşılabilen oluşturdukları font sitesi (Lineto) için, yeni yazı tipleri yapmak amacıyla bu tipografik ‘bulguları’ alarak tamamlamakta veya güncel uygulama için tarihi dizgileri dijital olarak yeniden oluşturmaktadırlar. Başka bir deyimle, tipografik tarihi korumaya çalışmaktadırlar

‘Uluslararası Tipografik Üslup’ ile kazanılan deneyim, bir standart haline gelme eğilimi gösterdiği için, İsviçre üslubundaki çalışmaların genelinde görsel benzerlik ilişkisi göze çarpmaktadır. Günümüzde çeşitli tasarım gruplarında İsviçre üslubuna büyük bir bağlılık olmasına karşın, önemli kırılmalar da gözlenmektedir. Bu bağlamda, her tasarımcı bireysel bir tarz ortaya koymak ve sergilemek istemektedir.



Resim 64: Lineto, “Fontlar”, 2011
Kaynak: www.lineto.com/The+Fonts/, 2011

Cornel Windlin, İsviçre Luzern’deki Schule für Gestaltung’dan mezun olduktan sonra Neville Brody ile çalışmak üzere 1988 yılında Londra’ya taşınmış ve daha sonra ‘Face’ dergisinin sanat yönetmeni olmuştur. 1993 yılında ülkesi

İsviçre'ye geri dönerek Zürih'te kendi tasarım işini kurmuştur. Cornel Windlin'in tasarımları eleştirmenlerce beğenilerek ve o zamanlardan günümüze müzelerde sergilenmiş, tasarım kitaplarında ve tüm öncü tasarım yayınlarında basılmıştır (Windlin, t.y.).

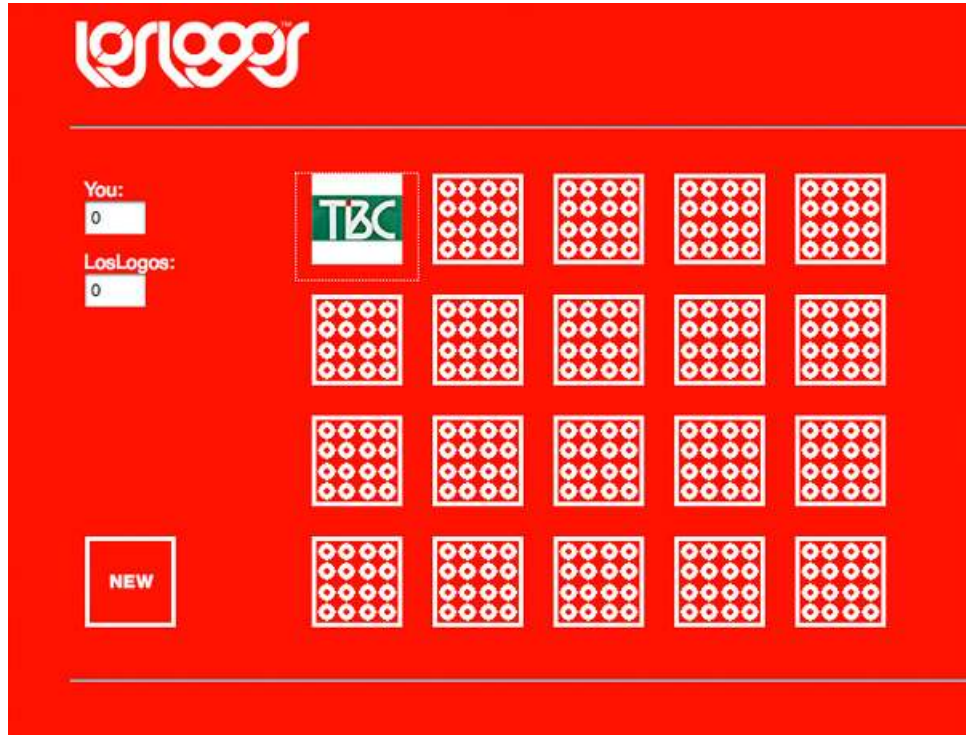
Max Bruinsma, ‘Maksimuma İndirgemek’ adlı makalesinde, İsviçre’nin en iyi tasarım stüdyolarından biri olan Büro Destruct’in ismindeki ironiyi konu edip, yok etme anlamına gelen ‘Destruct’ kelimesinin, düzen ve sistemi hatırlatan ‘Büro’ kelimesiyle çeliştiğine dikkat çekmektedir. Günümüz İsviçre tasarım örneklerinde, yazı ve görsel hizalamalar, bir zamanlar dokunulmaz olan hiyerarşileri artık yok olmaktadır. Yine de okunabilirlik ve netlik gibi İsviçreli tasarımcıları tarafından savunulan özellikler, genç İsviçreli tasarımcıları tarafından da bugün de savunulmakta ve uygulanmaktadır. Yeni İsviçre tasarımcıları ise, büyüklerinden çok farklı şartlarda ve ortamlarda bulunmaktadır. Bu durum, günümüz İsviçreli tasarımcılarının, eskilerin tarafsız kalma durumlarını gözden geçirmelerine neden olmaktadır (Bruinsma, 1999).



Resim 65: Buro Deconstruct, “Liip”, Afiş, 2001

Kaynak: www.burodestruct.net/bureaudestruct/bdposters/index.html, 2011

Büro Destruct'un sanal bir projesi olan "Bu logoları koru".* Eylem çağrısı 2002 yılından beri, çeşitli yerel grafik tasarımlarına, zamanla unutulmaya yüz tutan küresel şirketlerin logolarına ve grafik tasarımlarına dikkat çekmektedir. "Los Logos" ticari olmayan bir projedir. Proje, şehrin kendi grafik kimliğini korumayı veya en azından belgelemeyi hedeflemektedir. Web sayfasına girenler, Büro Destruct logo ve metin fotoğraflarına yöneltilerek bunların nerede ve ne zaman çekildiğini görmektedirler. Büro Destruct'un sanal şehri, kare bloklardan oluşmaktadır. Her blok, gösterilecek fotoğrafları gelişigüzel seçen bir ilmiik işleviyle kontrol edilir. En güncel olanlar gösterilip sonra daha fazlaları sunuldukça arkaya hareket etmektedirler. Bu teknik, kurum logolarının yer değıştirme sürecini canlı olarak sergilemektedir (Lichtenstein, 2007, s.278-79).



Resim 66: Büro Destruct, "Loslogos", İnternet Arayüzü, 2002
Kaynak: <http://www.loslogos.org/memory.php>, 2011

Günümüzdeki grafik tasarımcıların çoğu, geleneksel İsviçre Üslubunun önerilerine başvurmaktadır. Bu anlamda, İsviçreli görsel tasarımcılar Barbara Hahn ve Christine Zimmermann'a göre; "İsviçre grafik sanatlarının güçlü ve özel yönleri,

* "www.loslogos.org"

onların duyarlılığında, yapısal netliklerinde, düzenlerinde ve işlevselliklerinde görülebilir, bizim için bunlar görsel tasarımın temel ve önemli ilkeleridir” (akt. Ernst, 2006).

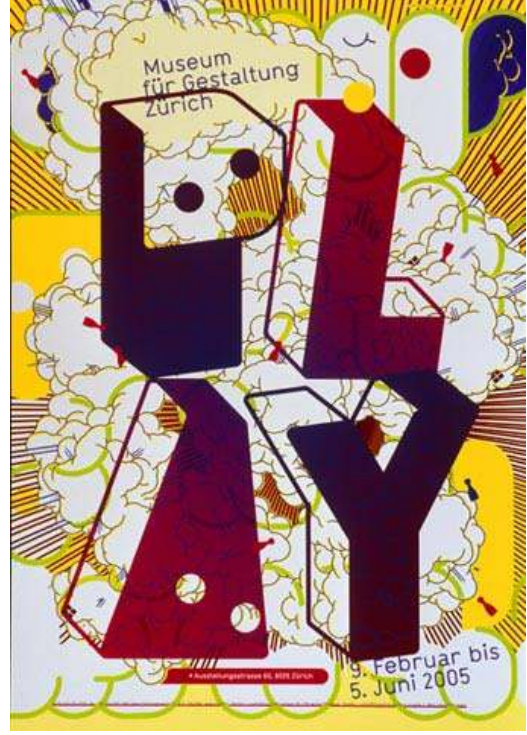


Resim 67: Barbara Hahn ve Christine Zimmermann, “Generation CEO”, Afiş, 2010
Kaynak: <http://www.von-b-und-c.net/visualisierung.php?projekt=18&abb=8>, 2011

20. yüzyılın teknolojik ilerlemeleri, Avrupa siyaseti ile birlikte ilerleyen sosyal ve ekonomik faktörler, grafik tasarımcıların modern bilgisayar yazılımlarını kullanarak yeteneklerini geliştirmeleriyle bir nesil ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri Martin Woodtli’dir. Tasarımcı, yerel müşterilerin uluslararası düzeydeki projeleri ile İsviçre geleneğine örnek oluşturmaktadır. Bu olumlu durum, Woodtli’ye kendi yaratıcı yanını ifade etmek için fırsat tanımaktadır. Tipografi ile birlikte farklı teknolojileri kullanarak denemeler yapması onu emsallerinden ayırmaktadır.



Resim 68: Martin Woodtli, “Caz Festivali”, Afiş, 2003
Kaynak: Bourguin ve diğ, 2007



Resim 69: Martin Woodtli, “Play” Afiş, 2005
Kaynak: Twemlow, 2011

Afiş tasarımlarıyla ön plana çıkan genç İsviçreli tasarımcı Martin Woodtli’nin tasarım dilini şu şekilde açıklar; “...*İnsanların önyargılarını kırmalarını, bakmalarını ve okumalarını istiyorum*” Woodtli, hemen hemen tipografik çalışmaktadır. Çizilmiş nesneleri, kendi oyun dünyaları içinde vektörleşmiş grafikler gibi her yönde hareket ettirilebilir. Woodtli, diğerlerinin belki de fark edemeyeceği detaylar üzerinde çok vakit harcamaktadır. Woodtli için tasarım; bir tür sürprizli sonuca götüren araştırma, bir tür maceradır. Her bir adım herhangi bir anda ne olduğuyla belirlenmektedir. En önemli saptama ise, “*Bir yorum için önceden koordinatlar sağlayan teorik modeller veya temel taşlarını sevmiyorum*”. Her çalışma kendi kurallarına dayandırılıyor. Temeller, şekle özel olmaktadır. Her çalışmanın aletten yani bilgisayardan doğan kendi maddeselliği bulunmaktadır. Her çalışma için Woodtli, tasarıma özel bir gramer tasarlamaktadır (Fries ve Bruggisser 2001, s.82).



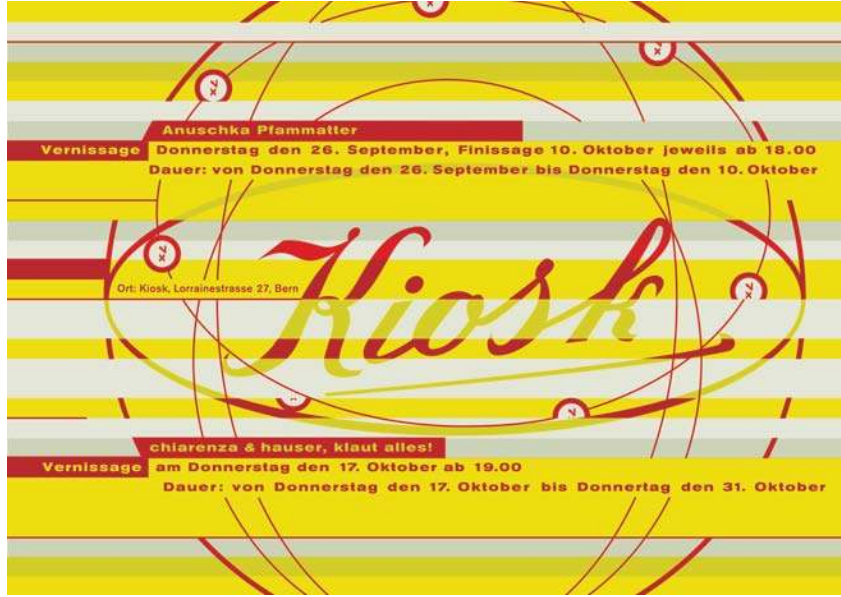
Resim 70: Martin Woodtli, “Swiss Banknotes”, 2005

Kaynak: http://www.snb.ch/en/iabout/cash/newcash/id/cash_new_result/4, 2011

20. yüzyılın son on yılında durgunluk içine giren İsviçre tasarımı, Woodtli gibi genç tasarımcılar için kısıtlayıcı sayılabilmektedir. Dolayısıyla, geleneksel İsviçre yapılarının kırılmasında Woodtli, klasik İsviçre tarzı mirasçısı olmasına karşın, David Carson ve Neville Brody’e benzer bir arzu içerisindedir; “*Ben kendimi grafik tasarım ve uygulamalı sanatlar arasında bir atmosfer içinde görüyorum. Tasarımların söyleyecek bir şeyleri olmakla birlikte, her birinin kendine ait bir dili vardır*” (Woodtli, 2007).

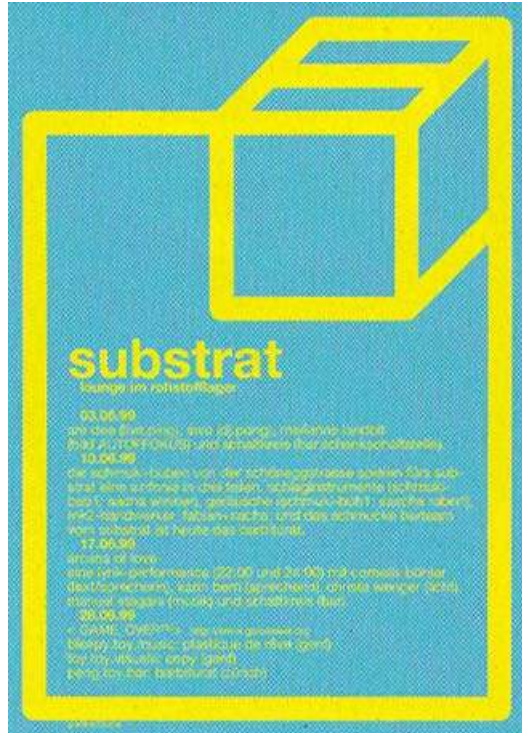
Woodtli’nin ipek baskı ile yaptığı çalışmalar bir deney içermektedir. Renkler üst üste boyandığı zaman, ortaya ne çıkacağı ise bir rastlantıdır. Çalışma süreci bir heyecan kaynağı olmaktadır. Woodtli, tasarım yaparken sonuçlarına ulaşmak için

kurallara ihtiyacı olan bir oyuncu gibidir. Woodtli'nin ilk işleri (1996-1998) Bern'in Lorraine bölgesindeki 'Kiosk' davetiyeleridir. Sanatçı sergilerinin davetiyelerinin yer aldığı davetiyelerde, her bir davetiye için, belirli bir sanatçının dünyasını yansıtan özel bir simge yaratmıştır (Lichtenstein, 2007, s.272-73).



Resim 71: Martin Woodtli, "Kiosk", Davetiye, 1998
Kaynak: Fries ve Bruggisser, 2007

Avrupa'nın çoğu ülkesinde, genç kuşağın müzik alanındaki ifade biçimleriyle görsel dil arasında bir bağlantı mevcut olmuştur. Grafik tasarımda, 1990'lı yılların sonunda, eski tasarım ikonlarına yapılan göndermeler, tutarsızlıklar görülmektedir. Bir görsel dil ki, yaptığı göndermeler anlaşılmasa bile, görsel kültüre sahip bir kitle için yapılmış olan Sparkplug'ın 'fazeaction' afişinde Max Bill'e veya Grafiksalon'un 'substrat' el ilanlarında ünlü 'Neue Grafik' dergisindeki görsel göndermeleri görebilmek mümkündür (Bruinsma, 1999, s.2).



Resim 72: Grafiksalon, “Substrat”, El İlanı, 1998-99
Kaynak: Fries ve Bruggisser, 2007



Resim 73: Grafiksalon, “Substrat” El İlanı, 1998-99
Kaynak: Fries ve Bruggisser, 2007

Günümüzde tasarımdan beklenti, bazen biraz hantal bile sayılabilecek bağımsız tasarımcı tavrıdır. Almanya ve İsviçre’de yapılan ‘resmi’ tasarım ödüllerinde, benzer tavır sergilenmekte, özgünlüğü olan çalışmalar desteklenmektedir. Almanya’daki tasarım kurulu, büyük oranda etkin ve pazara uyumlu olan ürün tasarımlarını seçiyor olsa da, İsviçre tasarım destek ödülü, güçlü tasarım kişiliklerini ödüllendirmeyi yeğlemekte ve gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır (Menzi, 2006).



Resim 74: Tatiana Rihs-Guy Meldem, “Zinéma”, Afiş, 2005

Kaynak: <http://www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2007/rihs-meldem/index.html?lang=en>, 2011

Güncel İsviçre tasarımında, çalışmaları içerisinde birçok görsel dile sahip olan karma bir tarz bulunmaktadır. Ortaya çıkan tasarımlardaki tarz ise, daha öncesinde de bahsedildiği üzere illüstrasyon ağırlıklı bir yön ile geleneksel tipografik üslubun kurallarına bağlı olan tarz arasında gelip gitmektedir.

Bu bakımdan örnek olabilecek, İsviçre Lozan’da bulunan iki grafik tasarımcı Tatiana Rihs ve Guy Meldem, Lozan’ın alternatif kültür mekânı olan ve çok kültürlü bir enstitü olan ‘Zinéma’ için tasarımlar yapmışlardır. Rihs ve Meldem, bu karmaşık kültürel zenginliğin görsel kimliğini yansıtabilmek için afiş tasarımları yapmışlardır. Tasarladıkları afişlerde, ‘Zinéma’nın kültürel çeşitliliğini sembolize etmişlerdir. Çalışmaları, illüstratif ve dolaysız bir tarza sahiptir (Rihs ve Meldem, 2007).

3.2. Zürih Tasarım Müzesi

Zürih Tasarım Müzesi (Museum für Gestaltung Zurich), İsviçre'nin en önemli tasarım ve görsel iletişim müzesidir. Müzenin dış görünümü, büyük  l de mimarisiyle şekillenmiştir. Günümüzde ise işlevsel ve estetik kalitesi tartışılmazdır ve İsviçre'deki modern mimari örneklerinin en  arpıcılarından biri olarak görülmektedir.

Zürih Tasarım Müzesi'nin koleksiyonları uluslararası bir önem taşımaktadır. M ze, 1875 yılından bu yana İsviçre'de günlük tasarımı temsil eden afişler, grafik tasarımlar ve diğer eserleri toplayan tek kurum olmanın yanı sıra tasarım kültürünün sanatsal örneklerini de çatısı altında barındırmaktadır. Afiş, Tasarım, Uygulamalı Sanat ve Grafik Bölümünden oluşan dört koleksiyon, sanayi devrinin estetik ve teknik gelişimini yansıtan önemli çalışmalar içermektedir. İlk başta modeller, eğitim malzemeleri ve tasarım  ğretimi için kılavuzlar olarak başlayan koleksiyonu, müze; tasarım koleksiyonunun 1987 yılında sonlanmasıyla farklı koleksiyon alanlarına d n şt rm ştir. Koleksiyon oluşturmanın hedef ve yöntemleri kadar restorasyon ve koruma standartları da sürekli inceleme altında tutulmakta ve güncel gereksinimleri karşılamak üzere sürekli uyarlanmaktadır (Collecting, t.y.).

İçerisinde grafik tasarım, tekstil, moda, afiş, uygulamalı sanat, tipografi, fotoğrafçılık, yeni medya, kitap sanatı, film ve tasarım yanında, sahne tasarımı gibi bölümleri içermektedir. Müzenin sergileri, koleksiyonları ve yayınları bunu tek bir çatı altında toplanan bir forum, arşiv ve laboratuvar haline getirir ve araştırma, koleksiyon ve iletişimin yoğun olduğu bir kültür merkezidir.

Müzede tasarım olgusu; insan etkinlikleri ve değerlerini ifade etmek olarak görülmektedir. Geçmiş ve geleceğe hem uygulama hem de kuramsal açıdan seslenerek, müze; tasarımın toplum etkinliğini ve ayakta duruşunu desteklemekte güvence altına almaktadır. M ze; yerel, ulusal ve uluslararası müzelerle de bağlantılarını sürdürmektedir. Tüm bu etkinlikler geniş bir topluluğa seslenir ve müze yılda 60,000'in üzerinde ziyaretçi çekerek Zürih'teki en sık ziyaret edilen müzelerden biri olmaktadır. Yayınlar ise, Zürih Tasarım M ze'sinin sergi

programının ayrılmaz bir parçasıdır. Yıllık beş ile yedi geçici sergi arasında müzenin içinde ve çevresinde, tasarlananlar ve görüntülerle nasıl ilgilenildiğini anlatan, tasarım veya günlük yaşantılarımızı şekillendiren tasarımcılar hakkında bilgi sağlayan daha küçük sunumlar yapılmaktadır. Zürih tasarım müzesi, tek başlık ve konuya seslenen geçici sergilere yer vermektedir. Bunlar dikkat çekici, aynı zamanda akademik bakımdan anlamlıdır. Konu ve nesnelere yapılan bu yaratıcı muamele, genel toplum ve uzman izleyicilerin malzemeleri uygun bir seviyede incelemesine izin vermektedir (Statement, t.y.).

Tasarıma ait koleksiyonlar; yirminci yüzyıl üretim kültürünü ve bunların yansıttığı bakış açılarına sahip olmuştur. Bir yönüyle koleksiyonların politik bir tarafı da bulunmaktadır. Zürih Tasarım Müzesi'nin koleksiyonlarının odak noktası ise, uluslararası öneme sahip nesnelerle birleştirilmiş İsviçre tasarım ürünlerindedir.

Koleksiyon için toplanan parçalar, tanınmış tasarımcılar ve isimsiz tasarımlardan oluşmaktadır. Devir ve bağışlara ek olarak koleksiyon, 1989 yılından beri ürün tasarımıyla ilgili olarak İsviçre Konfederasyonu, Bern Federal Kültür Ofisi tarafından desteklenen kalıcı olan tasarımları da içermektedir. Koleksiyona paralel, akademik araştırma çalışmalarının gereksinimlerine uygun bir İsviçre Tasarım arşivi de düzenlenmektedir. Tasarım çizimleri, kullanıcı kılavuzları, patent kayıtları, reklam malzemeleri, kaynak metinler kadar stüdyo, şirket ve kurum arşivleri de burada bulunmaktadır (Design, t.y.).

Müzenin kuruluşundan beri varlığını sürdüren grafik koleksiyonu, çeşitlilik ve Avrupa grafik tasarımına odaklanması nedeniyle eşsiz bir durumdur. Gutenberg'den günümüze dek günlük yaşantılarımızdaki estetik, teknik ve kültürel değişimleri belgelemektedir. Eski Sanat Okulunda, sanat öğretimi için uygun bir uluslararası çalışmalar koleksiyonu düzenlenmiş olan Grafik Koleksiyonu, önemli tüm grafik disiplinlerini barındırmaktadır. Bir zamanlar çizimler, baskı grafikleri ve on beşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla dek uzanan resimli kitaplardan oluşan bu koleksiyon zaman içinde özel baskı çalışmalarını, doğu Asya çalışmalarını ve sanatçıların kitapları, fotoğrafları ve grafik tasarımlarını içerecek şekilde genişlemiştir. Günümüzde koleksiyon etkinliği, İsviçre ve Avrupa'da yoğunlaşmakta

ve reklamcılık ile bilgilendirici grafik tasarım, tipografi ve kitap tasarımına özel bir önem verilmektedir. Koleksiyon; çağdaş grafik tasarımcıları ve reklam sanatçılarının güncel çalışmalarını, önemli tasarımcıların çalışmalarını, şirketlerin kurumsal tasarım örnekleriyle genişletilmektedir (Graphics, t.y.).

Grafik tasarım ile ilgili koleksiyonlarda, grafik tasarım ve tipografinin temel sorularına ek olarak, koleksiyon tasarımının sosyo-politik anlayışı üzerinde de durulmalıdır. Çünkü bir yönüyle, afişler dönemsel estetik ve sosyal süreçleri, eşî bulunmaz bir şekilde yansıtmaktadırlar.

Afiş Koleksiyonu, müzenin dünyada kendi örnekleri arasında bulunan en kapsamlı ve önemli arşivlerden biridir. 330.000 den fazla afişin 120.000 tanesi araştırılmış ve envanterlenmiş olup İsviçre ve uluslararası afiş tarihini belgelemektedir ve buna politik, ticari ve kültürel afişler de dâhil olup 19. yüzyıl ortalarında başlangıcından günümüze dek olan zaman dilimini kapsamaktadır. Afiş tasarımının tarihçesi ile belirlenen coğrafi bölgeler; İsviçre, Avrupa, Japonya, Küba ve eski Sovyetler Birliğı ile ABD'yi kapsamaktadır. Koleksiyon sürekli olarak genişletilmekte ve çağdaş afişlerle diyalog içinde kalarak sürekli güncelleştirilmektedir. Koleksiyonun tarihsel, tematik ve coğrafi çeşitliliğı; hem afiş tasarımına hem de günlük yaşantının görsel arşivini gözler önüne sermektedir. (Poster, t.y.).

Güzel Sanatlar Müzeleri, son zamanlarda ülkemizde de açılmaya başlanan Çağdaş Sanat Müzeleri, kültür belleğimizde yer eden ve eski ve yeni birçok çalışmayı içerisinde barındırmaktadır. Sanat ve tasarıma ait her türlü yapıtın, bilimsel kurallar altında sergilenerek, kültürel birikimini zenginleştiren, araştırmacıların çalışmalarını kolaylaştırıcı ve geliştirici tarihi verilerin gelecek kuşaklara aktarıldığı alanlar olması bakımından önemlidir. Bu anlamda İsviçre tasarımının da önemli platformlarından biri olan Zürih Tasarım Müzesi, bir model olarak kabul edilmelidir.

3.3. Çağdaş İsviçre Tasarımında Afiş

Günümüz bilgi toplumu sürecinde grafik tasarımın günün koşullarına destek olabileceğini ve toplumsal olaylarda bilgi aktarımı konusunda görsel bir rehber olmanın ötesinde, yardımcı bir katkı da yapabileceğini doğrulamaktadır. Bu gerçeklik geçmiş dönemlere nazaran bilişimin farklı alanlarına kaymışsa da afiş tasarımı, günümüz İsviçre tasarımını incelemekte bir ölçüt sayılmaktadır.

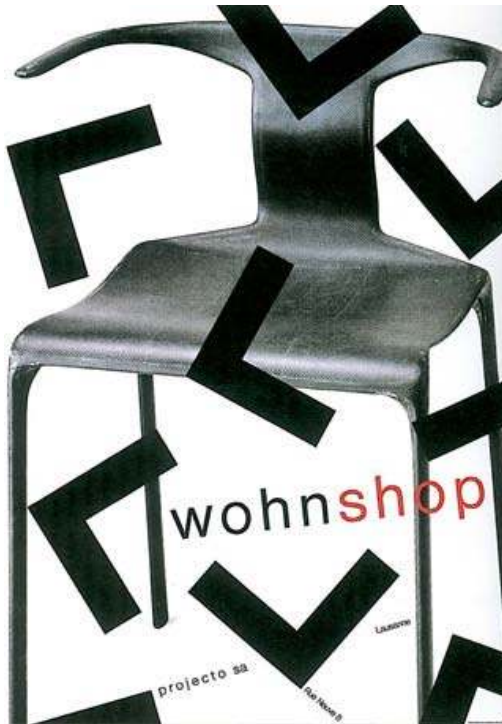
İsviçre’de ‘Uluslararası Tipografi Üslup’ ya da ‘İsviçre Tasarımı’ adıyla doğan nesnel nitelikler taşıyan tasarım hareketi, dünya çapında benimsendiği gibi, grafik tasarıma yaklaşımıyla da uzunca bir süre başlıca tasarım üslubu olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde üretilen afişler, dönemin siyasi-politik atmosferini yansıtmış, aynı zamanda reklam amaçlı da üretilmişlerdir. İsviçre afiş tasarımları, kendi dönemi içerisinde tasarım üslubunun en önemli öğelerinden birisi olmuştur. Afişler, İsviçre üslubunun etkisiyle birlikte kitlelerin siyasi-politik dilini yansıtır hale gelmiştir.

Swiss Design Network’ten (İsviçre Tasarım Ağı) Beat Schneider’e (2008) göre; *‘tasarım yönlendirmedir (oryantasyondur). Tasarımın yorum gücü vardır ve ‘bireysel ve toplu insanlar arasındaki aktif süreçte görsel uyum sağlar, böylece iletişim olası hale gelir’ (s.197).*

Grafik tasarım her zaman arayüzler ve arayüzlerin tasarım miktarı ile tanımlanmıştır. Gui Bonsiepe’in (1998) belirttiği gibi; *“sadece kullanıcı, eser ve öngörülen eylem”* arasında bir ilişki ile sınırlı değildir. Aksine; çoklu yaratıcı, teknik ve simgesel güdüler ve stratejiler, sanatsal olanlarla örtüşmektedir. Özellikle grafik tasarım ve sanat arasında karmaşık ilişki modellerini yeniden oluşturmak mümkündür. Grafik tasarım açısından bakıldığında, afiş ve illüstrasyonlar yaparak hayatını kazanan sanatçıların çalışma süreçleri bize bu gerçeği anımsatır (s.25).

İsviçre üslubunun oluşumunu sağlayan diğer bir önemli neden ise, 1920 ve 30’lu yıllarda başlatılan mühendislik ve üretime dayalı endüstri için gerekli teknik broşürleri yansıtacak yalın bir tipografiye duyulan ihtiyaçtır. Bu nedenle, İsviçre üslubunun, nesnel görsel iletişimi yansıttığı da söylenebilir.

Grafik tasarımcı Werner Jeker, yıllardan beri her ikisi de Lozan’da bulunan ‘Musée des arts décoratifs’ (bugünkü Mu’dac) ve ‘Musée de l’Elysée’ gibi kültürel kurumlar için olduğu kadar, tiyatro kuruluşları ve özel sanayi için de çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarının çoğundaki ortak nokta, bunların toplumdaki ekti gücüdür. Armin Hofmann ve diğer tasarımcılara benzer şekilde, tasarım kıstaslarından biri; afişlerin çevredeki görüntü kirliliğinden sıyrılması olmuştur. Bundan dolayı Jeker, çalışmalarında sınırlı sayıda renk kullanmıştır. Lozan’da bir mobilya mağazası olan ‘Wohnshop’ için 1981 yılında yaptığı afişte, alışılmışın dışında bir büyüklükte sandalyenin şekliyle görüntünün ön planındaki katı ögesi arasında önemli bir gerilim oluşturmuştur. Afiş, onu bastırmak isteyen girişimden dolayı üç boyutlu özelliğini açık olarak geliştirmektedir. 1990 yılında ‘Musée de l’Elysée” sergisindeki Man Ray afişini katlayarak fotoğrafın en iyi detaylarını belirlemeye çalışan bu sanat fotoğrafçısını adeta seslendirmektedir. Jeker, sanat yaratmanın, çalışmanın sonuna varmadan çok önce meydana gelen özeleştirel bir süreç olduğunu belirtmektedir (Lichtenstein, 2007, s.161).



Resim 75: Wern Jeker, “Wohnshop”, Afiş, 1991
Kaynak: Lichtenstein, 2007



Resim 76: Wern Jeker, “Man Ray”, Afiş, 1990
Kaynak: Lichtenstein, 2007

İsviçre üslubunun yeni nesil temsilcilerinden biri olan Ruedi Wyss, üslubun rasyonel tabanlı, fonksiyonellik ve okunurluluğunu sorgulamıştır. Wyss'in bazı afişlerinde tipografi, imajları tamamlar niteliktedir. Özellikle festival afişleri olmak üzere diğer birçok afişinde, 'Eurostile' (1962 yılında Aldo Novarese tarafından tasarlanan) fontunu kullanmıştır. Aslında, sık sık fontu bozmuş ve okunurluluğunu azaltmıştır. 'Eurostil' fontu, festivalin kimliği olmuştur. Wyss, bu font ile Amerikalıların hâkim olduğu çağdaş müzik alanında, Avrupa kimliğini vurgulamayı amaçlamıştır (Wyss, 2010).



Resim 77: Ruedi Wyss, "Ton Art", Afiş, 1989
Kaynak: Lichtenstein, 2007

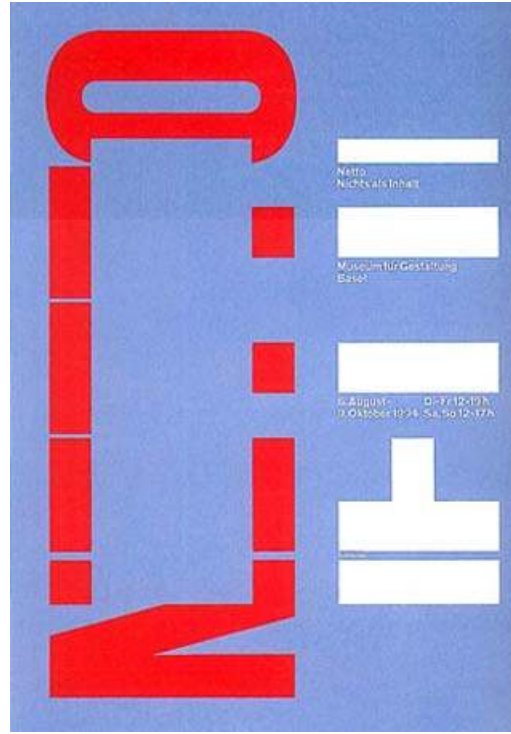


Resim 78: Ruedi Wyss, "Ton Art", Afiş, 1989
Kaynak: Lichtenstein, 2007

Belirgin bir kavramcı sayılan George Staehelin ise, içeriğin biçime yansımalarını afişlerinde uygulayan bir tasarımcıdır. Lichtenstein (2007), bu konuyu şu şekilde ifade etmektedir:

“Staehelin sürekli olarak bir bilmecce ve onun cevabını oluşturur. Çalışmaları; temelin ifadesi, kişisel gerçekleştirme arayışının belirtileri gerçekleştirme sürecinin kendisi ve topluma bir iletişim önerisidir. Sabırsız kişiler bazen kişinin iki saniyede boşluktaki bir afişi yakalaması gerektiğini söylemektedirler. Sevgili insanlar, Staehelin sizden daha fazla zaman talep

etmektedir, fakat bu; zamansal açıdan iyi bir yatırımdır; Staehelin izleyiciyi görüntü yaratma sürecine çeker ve burada kişi saniyeleri saymayı unuttur. Bir tasarımcı olarak, bir konunun içeriğini anlayabilmek için gerekli anahtarı arar ve bunu gözlemcinin uzanabileceği yerde bırakır. Bu anahtarı almak, kilide sokmak ve çevirmek; gözlemleyicinin işidir” (Lichtenstein, 2007, s.170).

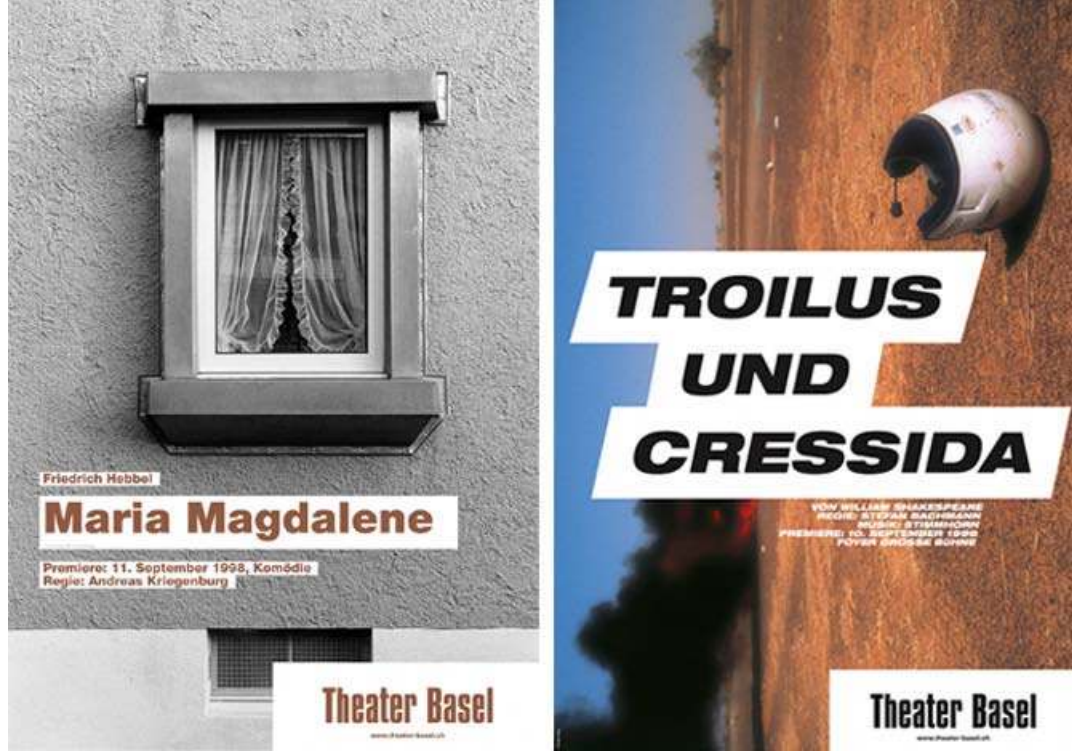


Resim 79: Georg Staehelin, “Netto.Nichts als Inhalt”, 1996
Kaynak: Lichtenstein, 2007

İsviçreli bir diğer tasarım grubu olan Tschumi Küng, Basel Tiyatrosu için yaptıkları çalışmayla ilk kez sezonluk bilet sahiplerinin dikkatini çekmişler, daha sonraları ise daha geniş bir çevrede tanınmışlardır.

Tiyatro afişlerinin tasarım ve üretimine ayrılan zaman oldukça kısadır. Afiş tasarlanmadan önce oyunun gerçek içeriğinin son şekli verilmelidir ve bu genellikle en son dakikaya kadar sürmektedir. Bu nedenle Tschumi Küng, bu değerli tasarım görevinin karmaşıklığını sınırlar içinde tutabilmek için bir yöntem belirlemiştir. Bir görüntü, genellikle bir fotoğraf ve daha sonra başlık, ön gösterim tarihi ve yazar gibi detaylar Helvetica ile beyaz içine kutulanmış şekilde sonlandırılmıştır. Tiyatro afişleri, kibar bir tipografik çözümleme ile gerektiği etkiyi bırakmamaktadır.

Tschumi Küng' n afişlerinin dikkat çekici olmasının nedeni, uyguladıkları tipografik tavırda bulunmaktadır (Fries ve Bruggisser, 2007, s.53).



Resim 80: Tschumi Küng, “Basel Tiyatrosu”, Afiş, 1998-1999
Kaynak: <http://www.emanuel-tschumi.ch/?p=42>, 2011

Barbara Hahn ve Christine Zimmermann'ın Bern  niversitesi'nde araştırma projesi esnasında geliştirilen iki büyük ölçekli afişi, değişim sürecinin engelleyici yapısına dair bir çözüm yolu bulabilmek için oluşturmuştur.

Barbara Hahn ve Christine Zimmermann, 2008 yılında Bern Sanat Akademisi araştırma projesinde üzerinde çalıştıkları iletişim sürecini, iki büyük formatlı afişle oluşturmuşlardır. Bu afişler, kurum içerisindeki değişim sürecinin faydalı olabilecek veya zorluk çıkaran etkenlerini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu afişlerde etkenler, içerik olarak temel konulara göre (bilgi, iletişim, yönetim, strateji ve vizyon, kullanıcı, katılım) olarak sınıflandırılmıştır. Etkenlerin renkli zeminlerle vurgulanması sonucunda, özelliklerin hangi seviyeye (bilgi, yönetim, motivasyon) ait olduğunu belirtir. Ayrıca iki afişe ek olarak, projeye ait post-it'ler ve kalemler de

bulunmaktadır. Bunlar, afişler ve bunların içerikleriyle etkin bir ayrımı harekete geçirmektedirler (Change Management, ty.).



Resim 81: Barbara Hahn-Christine Zimmermann, “Change Management”, Afiş, 2008
Kaynak: <http://www.von-b-und-c.net/designforschung.php?projekt=3&abb=7>, 2010

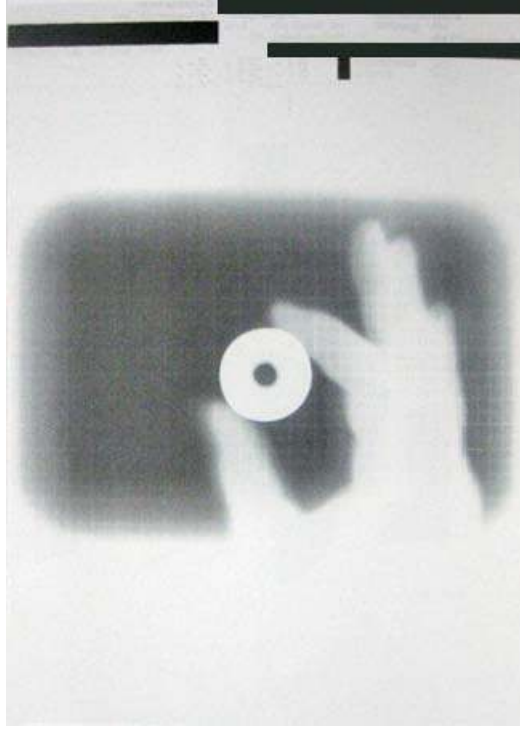
Günümüz grafik tasarım anlayışına bağlı olarak tasarım gruplarında takım oluşturmak ve işbirliğini sağlamak öncelikli duruma gelmiştir. Bu yöntem, etkileşimli çalışmaya imkân verir ve yaratıcı bilgi üretiminin toplu şekillerinin sınanmasını da kolaylaştırır. Barbara Hahn ve Christine Zimmermann, işbirliği anlayışlarını şu şekilde açıklamaktadırlar;

“İşbirliğimizi bir şans ve zenginleşme olarak görüyoruz, çalışmamız sırasında sürekli bir değiş tokuş içinde olduğumuzdan, düşüncelerimizi şekillendirip sürekli yansıtmalıyız ve sorun çözümüne olan yaklaşımları ve kavramları sorgulamalıyız. Fikirler karşılıklı olarak uyarıldığından gelişimleri de ilerliyor. Bu da bizim sıra dışı çözüm süreçleriyle karşılaşmamızı sağlıyor. Başlangıçta ikimizin de öngöremediği olasılıklar. İkili olarak, daha geniş bir araştırma yapma olanağınız bulunuyor. Kararlar daha bilinçli veriliyor; genellikle daha hızlı veriliyor çünkü kısa bir karşılıklı konuşma sonucunda anahtar özellikler hızla ortaya çıkarılıyor.” (Bourguin ve diğ., 2007, s.53).

Çalışmaları modernist geleneği izleyen, genç nesilden en fazla tanınan tasarımcılardan biri de Bruno Monguzzi'dir. 1960'lı yılların başında Milano'da Studio Boggeri için ilk başta geleneksel, zarif bir Zürih tarzında, sonraları serbest olarak çalışmıştır. Monguzzi'nin çalışmalarının çoğunluğu, 1980'li yıllarda bile, modernist anlayışa sahip olmuştur. Süsleyici bir vurgu veya etkili bir görsellik oluşturmak için, konstrüktivist tarzda çalışmalar yapmıştır. Daha sonraki süreçlerde ise Piet Zwart'ın iki çalışmasını* yayınlarak geleneğe olan yakınlığını göstermiştir (Hollis, 2006, s.256).

Bruno Monguzzi, sıra dışı bir tasarımcı, tipograf ve öğretmendir. Cenevre ve Londra'daki eğitiminden sonra 1961 yılında Milano'daki Studio Boggeri'de kariyerine başlamıştır. Tipografik çözümleri, konuyu; yenilikçi bir biçim ve işlev aracılığıyla anlatmaktadır. 'Anwesenheit bei Abwesenheit: The Photograms in 20th Century Art' (Yoklukta Mevcudiyet: 20. Yüzyıl Sanatında Fotogramlar) sergisi için yaptığı afişteki düşüncesi, ışık işleminin fotoğrafik kâğıt emülsiyonunu direkt olarak duyarlı hale getirmesini göstermektedir. Bunun için, kazınmış bir arka plan gösteren bir dikdörtgen üzerinde kusursuz dairesel bir şekli tutan elin fotogramını oluşturmuştur. Sonuçta bu çalışma, görsel ve kavramsal açıdan güçlü olup, bir afiş yapmak üzere yazı ve görüntüyü birleştirirken sürrealizm ve konstrüktivizm düşüncelerini ortaya çıkarmaktadır (Meggs, 2006, s.469).

* 'Piet Zwart typotect' ve "Piet Zwart: L'opera tipografica" in Rassegna 30, Milan 1987



Resim 82: Bruno Monguzzi, “Presence in Absence”, Afiş, 1990
Kaynak: Meggs, 2006

Bruno Monguzzi'nin tasarım anlayışında yirminci yüzyılın başlarına ait anlayışlar geçerliliğini korumaktadır. Monguzzi, El Lissitzky'den bir alıntı yaparak, kendini modernlik geleneğinde bir tasarımcı olarak tanımlamaktadır: “*Tipografik tasarım, bir hatibin sesi ve hareketlerinin diliyle ifade ettiğini, görsel olarak anlatmalıdır*” Fakat kişi, konuşması için materyali nasıl hareket ettirir? Kişi mesajın ne olduğunu nasıl ayırt eder? Bu, gerçek sanattır. Çünkü grafik tasarımcı görülen bir şeyi anlatmamaktadır, bir şeyi görünür yapmaktadır. Paul Klee'nin ünlü cümlesine benzetirsek, “*Sanat görüleni üretmez, görülür yapar*”. Bir başka deyişle, görsel iletişim aynı zamanda görseli iletmektedir. Monguzzi için, bir kitap veya afiş tasarlamak, elde olan konu için en iyi biçimi bulmak anlamına gelmektedir (Lichtenstein, 2007, s.136-37).



Resim 83: Bruno Monguzzi, “Les Noces”, Afiş, 1988
Kaynak: www.internationalposter.com/pimages/SWL02389s.jpg, 2011

Güncel İsviçre tasarımı ile ilgili görsel çözümlemelerde çoğu kez geleneksel üslubun izleri görülmekle birlikte, son dönemlerdeki tasarımların daha işlevsel bir biçimde, hem afiş hem broşür tarzına dönüşebildiğini, çoklu kullanım amacına hizmet ettiğini görmekteyiz.

İsviçreli Albanese’in afiş, broşür ve el ilanı tasarımlarında geleneksel İsviçre üslubunda bulunan diyagonal yapıyı görebiliriz. Albanese Grafik, Zürih’te Sabina Albanese tarafından kurulmuş olan uluslararası bir grafik atölyesidir. Birçok tasarım disiplinindeki bir ağıba bağlı olup, 2002 yılından bu yana grafik çalışmalar yapmaktadır. Albanese, on yıldan fazla bir süredir, görsel tasarımcı olarak çalışmaktadır. Grafik tasarım eğitiminden sonra Zürih ve Berlin’de farklı ajanslarda çalışmıştır. 2007 yılında görsel tasarımcı olarak Luzern Meslek Yüksekokulu’nda eğitimini tamamlamıştır. Diploma tezinde sıra dışı projelere verilen ‘Zeugin-Design-Preis’ ile ödüllendirilmiştir.



Resim 84: Albanese, “Theaterplakat 2007”, Afiş, 2007

Kaynak: http://www.albanese-grafik.ch/content/CollectionItems/Item_81.asp, 2011

Tanınmış “M/M Paris” tasarım grubu, grafik tasarımda sürekli yeniyi denemenin gerekliliğini şu şekilde açıklamaktadır;

“Kültürel değiş tokuş aracılığıyla ilerleme ümidi her zaman, her yerde olmalıdır. Bilinmeyi deneme duygusu ve özgür iradeyle belirlenen sanatsal uygulama için güçlü istek her zaman bulunmalıdır. Burada olmazsa, nerede? Biz değilsek, kim? Şimdi değilse, ne zaman?” (Échange = Progrès, 1998).

Günümüz İsviçre tasarımında 20. yüzyıl modern sanat akımlarının görsel kimliğini oluşturan öğelere sıklıkla rastlayabiliriz. Günümüzde tasarım disiplinlerinde iç içe geçmiş bir yapının da olduğu bir gerçektir. Son dönemlerde hızla artan bilişim teknolojileri ve internet, grafik tasarımın etkileşim gücünü önemli ölçüde etkilemektedir.

3.4. Günümüz İsviçre Tasarımında Basılı Medya

İsviçre Üslubunun oluşum sürecinde basılı yayımlar önemli bir yer tutmaktadır. Günümüz İsviçre basım tasarımında; tipografi, sayfa düzeni ve görsel algılamadaki çağdaş yaklaşımlarla bu süreç devam etmektedir. Günümüzdeki İsviçre basım tasarımı, üsluba ait geleneklerin sentezi ve bunların bilinçlice kırılmasından meydana gelmektedir.

İsviçre Basım Tasarımı'nın güncel tanımı, geçmişe bakmadan tam olarak anlaşılamaz. Fotoğraf veya imajların kullanımı ile tipografi, İsviçre grafik tasarımından ayrılamaz. Bu her iki tasarım ögesi de kararlı bir şekilde günümüze dek (sadece İsviçre'de değil) kitap tasarımını etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı başlangıcında İsviçre'ye göç eden Jan Tschichold, İsviçre'deki grafik tasarım gelişimini şekillendiren en önemli tasarımcılardan birisidir. Bauhaus ve modern dönemin konstrüktivist uygulamalarının etkisiyle, Tschichold, 1928 yılında aynı zamanda 'Elementary Typography' (Başlangıç Tipografisi) adlı etkili manifestosunu yayımlamıştır. Burada Tschichold, yeni, modern grafik tasarım kurallarını çağdaş mimari ve sanat endişeleri ile birleştirmiştir. Aynı zamanda sanatsal ve teknik işlemlerin ilişkilendirilmesi için de çağrı yapmıştır. Başlangıç kavramı, Tschichold'un pratik fikirleri için teorik tabanı sunmuştur. Tercih edilen ortam fotoğrafçılık olup, yaygınlık için sürekli küçük harf yazımı kullanılmıştır. Tschichold'un kavramları, 1950'li yıllarda uluslararası şöhrete sahip birkaç İsviçreli tasarımcı tarafından uyarlanmıştır. Bu kavramların savunucuları arasında; Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Karl Gerstner, Armin Hofmann, Richard Paul Lohse, Emil Ruder ve Carlo Vivarelli bulunmaktadır. Max Bill, ismi kullanarak Yeni Tipografi'yi 'işlevsel' veya sistematik bir düzenle kitap tasarımına dönüştürmeye çalışmıştır. Özellikle simetri ve kitap tasarımındaki dizim şekliyle ilgili olarak iki tasarımcı arasında sürtüşme olmuştur. Bunlara ve diğer sanatsal farklılıklara bakılmaksızın, Yeni Tipografi ve bunu izleyen İsviçre üslubunun temel özellikleri günümüzde İsviçre kitap tasarımını hala etkilemektedir. Bu etki özellikle sans serif (grotesk) kullanımını içermektedir. Yazı karakteri ve tipografik gelişimlerin genel olarak açık ve işlevsel etkisi; matematiksel olarak yapılandırılmıştır (Bourguin ve diğ., 2007, s.104).

Tschichold'un İsviçre kitap tasarımı üzerindeki etkisi günümüzde 'Jan Tschichold Ödülü' ile anılmaktadır. 'En Güzel İsviçre Kitapları' yarışması kapsamındaki ödül 1997 yılından bu yana İsviçre Birleşik Kültür Ofisi tarafından verilmektedir.

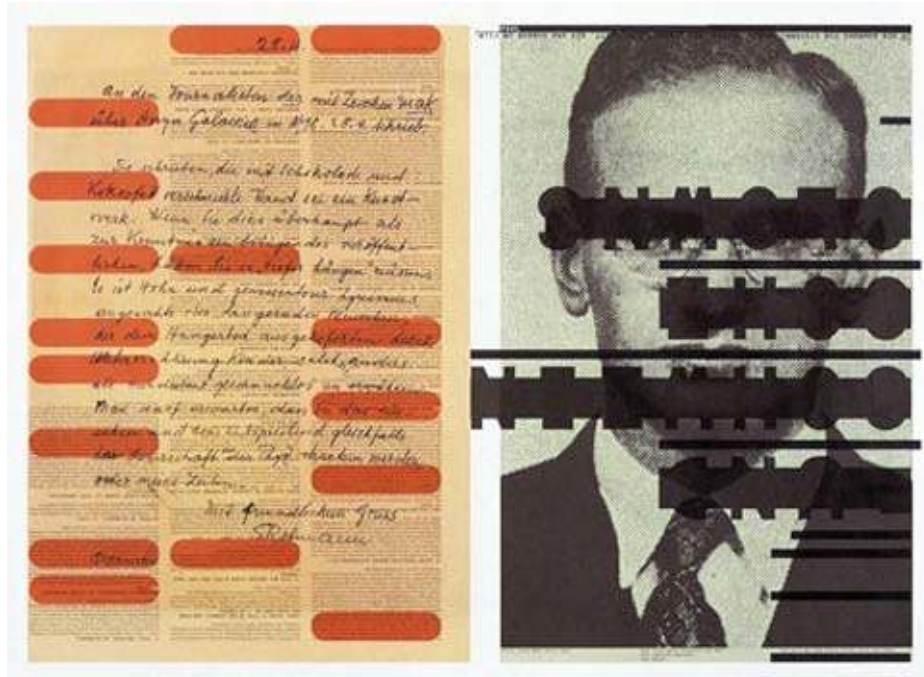
Çağdaş İsviçre grafik tasarımı incelendiğinde kitap tasarımına olan ilginin devam ettiği görülmektedir. Burada dikkat çeken detay, kitap tasarımlarının çokluğu kadar, gazete ve dergilerin ödül kazanan çalışmalarının sayıca fazla olmasıdır. Dijital medyanın öngörülen ilerlemelerine karşın, kitap ve dergilerin tasarımının önemi devam etmektedir. Bu noktada tasarım anlayışları bakımından bir bilinçlilik kazanıldığı görülmektedir. Tasarımda sosyal bilinçliliğin artması yeni bir şey değildir. İsviçre sponsorluk ödül töreni sırasında 'Design Network Switzerland' dan (İsviçre Tasarım Ağı) Jimmy Schmid, genç tasarımcıların sosyal ve politik içerikli konularla ilgilenmesi ile ilgili bazı telkinlerde bulunmuştur;

“Genç tasarımcılar, yeni iletişim şekilleri oluşturacak, farklı kültürel çevrelerde hareketlerin önemini inceleyecek, koruyucu kampanyalar sergileyecek, kentsel altyapıları kaydedecek, etimolojik olguları sunup yorumlayacak, engellilerin gereksinimlerini belirleyecek, inceleyecek ve algısal olguları yorumlayacaktır” (Bourguin ve diğ., 2007).

Basım tasarımında grafik tasarımcı tavrı, öncesinde belirlenen grafik tarz uygulaması ile kısıtlanmaktadır. Bu anlamda, yaratıcı sürecin rolü oldukça kısıtlıdır. Diğer taraftan, tasarımcılar yazı işleri müdürü veya yayıneviyle sıkı bir işbirliği ile çalışıp, grafik tasarım sürecini etkilemektedirler. Basel’li tasarımcılar Müller+Hess’in yeniden tasarladığı 'Weltwoche' ve 'Du' isimli İsviçre dergileri, buna en iyi örneklerdir. Burada, basım tasarımı; bağımsız bir yayın yapma, tasarım uygulamasının iletisi haline dönüşmektedir. Kısacası, kitap veya dergi formatında basımsal sergileme alanı olarak bahsedilmektedir.

Zürih kökenli grafik tasarımcılar Beat Müller ve Wendelin Hess, (Müller +Hess) İsviçre medya grupları için deneysel kültür işleri ve projeler aracılığıyla İsviçre’nin grafik geleneğini yumuşatma ve modernleştirme konusunda önemli bir

rol oynamışlardır. Çoğu İsviçreli grafik tasarımcı gibi Beat Müller ve Wendelin Hess de İsviçre üslubu tipografisinin katı tasarım anlayışıyla eğitim görmüşlerdir. Ancak; çalışmalarının temel özelliği bunu daha akıcı, eklektik bir üsluba dönüştürmektir. Sanat okulunda tanışmış olan Müller ve Hess, 1993 yılında birlikte çalışmaya başlamışlardır. Galeriler, tiyatrolar ve diğer kültürel kurumlar için düşük bütçeli, deneysel projeler yapmaktadırlar. Diğer taraftan da hafta sonu eki Das Magazin, haftalık gazete Die Weltwoche ve uluslararası sanat fuarı Art Basel gibi ana akıma ait daha ticari müşterileri ele almışlardır (Muller+Hess, ty.).



Resim 85: Muller+Hess, “Grenzwert Magazine”, Sayfa tasarımı, 1998
Kaynak: <http://designmuseum.org/design/muller-hess>, 2011

Bir kültür dergisi olan Du’nun Müller+Hess tarafından yapılan yeni tasarımı birkaç ödüle layık görülmüştür. İlk önce Alman Tasarım Ödüllerinde gümüş madalya kazanmışlardır. Ek olarak, her iki tasarımcı, yani Beat Müller ve Wendelin Hess, haftalık bir İsviçre dergisi olan Weltwoche’un tasarım işlerini de yürütmektedirler. Her iki gazetenin de tasarımı, İsviçre grafik tasarımındaki geleneksel eğitimin damgasını ve derin bir tipografi kullanımı taşısa da, Müller+Hess İsviçre Üslubunun kurallarını ustaca kırmaktadır. Tasarımlarında, oldukça az yazı karakteri

kullanılmaktadırlar. Ayrıca, fotoğrafçılığın katı uygulanışı, illüstrasyonların ilerleyen uygulamaları ile genişletilmiştir.

Benjamin Gdel, Weltwoche'nin tanınmış illstratrlerinden biridir. Onun Rock'n'Roll ruhunu, hiciv ve pop kültürünü yayan grotesk ve geleneklere uymayan illüstrasyonları, İsviçre üslubunun modern görsel kurallarına açıkça karşı gelmektedir.

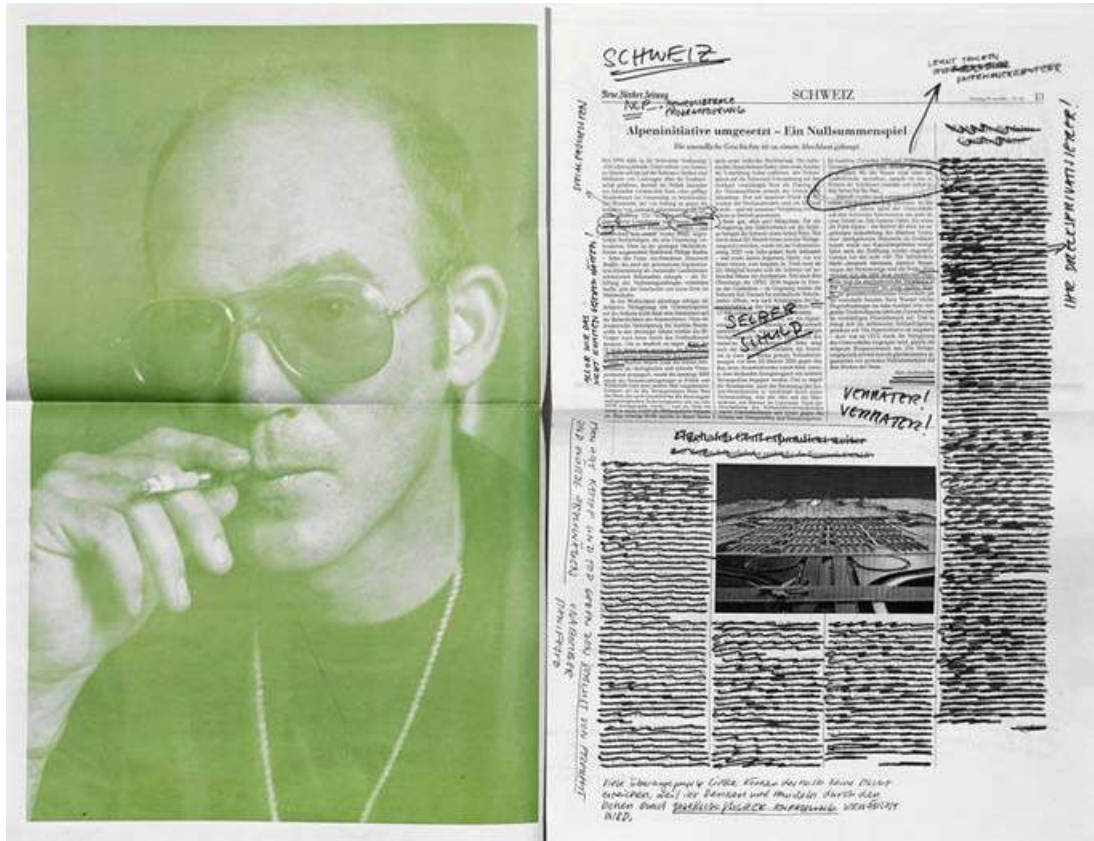


Resim 86: Benjamin Gdel, "Vlkl Freeski takım üyelerinin portreleri", İllüstrasyon, 2010-2011
Kaynak: www.guedel.biz/index.php?proj=33, 2011

Müller+Hess tarafından yapılan aynı zamanda bir kültür dergisi olan 'Du' dergisinin yeni tasarımı da farklı yarışmalardan ödüllerle dönmüştür. Öncelikle, Alman tasarım dllerinde gümüş madalya kazanmışlardır (Menzi, 2006).

Gregor Huber, Rote Fabrik gazetesinin içerik, kavram ve tasarımından sorumlu olup, 2007-2009 yılları arasındaki grafik tasarımlarıyla İsviçre Federal Tasarım dln kazanmıştır. Yılda on kez çıkan gazete, fabrikadan alternatif sanat merkezine dönüştürülmüş olan Zürih'teki Rote Fabrik'te yapılan etkinliklerin

programı hakkında bilgilere yer vermektedir. Bu gazete hakkında dikkat çekici olan ise içerik ve biçimin birleştirilmesidir. Rote Fabrik gazetesinin grafik tasarım çözümlemesi, her sayının güncel konusuna özel olarak yanıt vermesi ve belirli bir formatı izlemek yerine konuya uyum sağlamak üzere serbestçe uyarlanmasıdır. Bu özel yaklaşım, her sayının tasarımının özel ve fikirlerle dolu olduğu ve her tür şaşırtıcı ve beklenmeyen grafik çözümler içerdiği anlamına gelmektedir. Gregor Huber, mesajları iletmede yeni, deneysel yolların bulunmasının kendisi için ne kadar önemli olduğunu anlatmaktadır. Gazete için yaptığı tasarımda bunu fazlasıyla kanıtlamıştır. Farklı üslupları kullanımında yaratıcı fikirlerin olumlu etkisi, titizce sergilenen ve çeşitlilik gösteren çözümleriyle, bu ödülü hak etmesini sağlamıştır (Huber, 2009).



Resim 87: Gregor Huber, Sayfa tasarımı, 2007

Kaynak: www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2009/gregor-huber/index.html?lang=en, 2011

İsviçre Federal Tasarım Yarışması Jürisi, Zürih grafik tasarım grubu 'Elektrosmog'u 2007 yılında üçüncü kez ödüllendirmiştir. Elektrosmog'un iki grafik tasarımcısı olan Marco Walser ve Valentin Hindermann'a şöhret kazandıran müşterileri arasında İsviçre'nin önemli müzeleri bulunmaktadır. Aynı zamanda, tasarımcılar tarafından en çok tanınan 'Brauer' ve 'Storno' yazı karakterleri bulunmaktadır. Elektrosmog'un tasarımcı tavrı; yayımcıların tüm kitaplarına görsel bir çözüm bulabilmektir. Konuyu veya çalışmayı tam anlamıyla hissederek, grafik tasarım projeye birlikte geliştirmek, böylece yayın mümkün olabildiği kadar güçlü olmaktadır (Elektrosmog, 2007).

2001 yılında Berlin'de kurulmuş olan İsviçre grafik tasarım ajansı 'Onlab' ise, kendilerinin başlattıkları projeler kadar ortak ve müşterilerden gelen projeler üzerinde de çalışmaktadırlar. İşlerin genel eğilimi editoryal tasarım ve görsel iletişim projeleridir. Çeşitli platformlar ve etkinlikler, onlab'ın yenilikçi yaklaşımlar ve stratejiler kadar çözüm odaklı ve yapılandırılmış çalışma yöntemleri geliştirmesini ve kültürel farklılıklarla, benzerliklere öznel bir şekilde bakmasını sağlamaktadır.

Berlin tasarımcıları tarafından beğeniyle izlenen Onlab'de içeriğin şekillendirilmesi en önemli konudur. Onlab, büyük bir stüdyodan bekleyeceğiniz kapsam, derinlik ve vizyona sahiptir. Nicolas Bourquin, 2000 yılının Temmuz ayında, Biel/Bienne'deki tasarım okulundan mezun olduktan bir gün sonra Meta Design Suisse tarafından işe alınmıştır. Kendisine duyulan bu güven, Bourquin'in ilk projesi Luzern Festivalinin kimliğini tasarlama ödülünü kazandığında karşılığını bulmuştur (Walters, 2009).

Onlab'ın temel stratejik hedefi; içerik ve üretim estetiklerini güncellik öğeleriyle birleştirmektir. Onlab, karmaşık içerikleri düzenlemenin yollarını araştırarak ve genel algılamalarla oynayıp bunları değiştirirken konu ile ilgili başlıkları da iletmeye gayret göstermektedir.

Nicolas Bourquin, Onlab'ın tasarımları hakkındaki fikirlerini şu şekilde belirtmektedir;

“Son dokuz yılda tasarımcı, sanat yönetmeni ve yayıncı olarak ajanslar, müşteriler, profesörler, öğrenciler, proje ortakları ve çalışanlarla işbirliği içinde yaptığımız çalışmaların ana odağı; karmaşık içerikleri yürütmenin yollarını keşfetmek olmuştur. Bu konuda beni en çok ilgilendiren şey; uygun konuları ve buna eşlik eden algılama değişikliklerini iletme olasılıklarındaki çeşitliliktir. Şu anda, onlab’i temel bir ekip, her zaman yeni ortakları mücadeleye çağırma amacıyla olan kuvvetli bir uzman ağı olarak tanımlayabilirsiniz” (Trying it on, t.y.).

Onlab’ın ‘Spontaneous City’ çalışmasında, mantık olarak geniş ölçekli kent planlama devri sona ermiştir. Bu nedenle kitabın yazarları; yerel kaynaklar, esneklik ve açıklık, kısacası Spontaneous City (Spontan Şehir) için tartışmaktadırlar. Spontan Şehir hiçbir zaman bitmez. Spontan Şehir tedarik ve talebin sonucudur. Burada esas olan; yayından spontanlık özünü yakalamaktır. Bunu başarmanın yollarından biri; tasarımı kitap ve dergi olarak gerçekleştirmektir. Yani bir derginin dokunuş özelliği yanında bir kitap gibi derinlemesine incelemeye sahip olmaktır. Dergi kişiliğini vurgulamak için; inceleme, makale, proje tanımlamaları, röportajlar, raporlar ve bildiri gibi dosyalar birbirinden ayırt edilmektedir. Çalışmayı başlatan ve editörlerle birlikte ilk kavramsal çalıştaylardan biri olarak, bazı şehir resimlerinin ve haritalarının, karmaşık içeriklerine bağlı olarak ek bir bilgi tabakası gerektirebileceğini düşünülmüştür. Çözüm; görüntüleri çerçeveleyen oymalı sayfalar ekleyip, konu hakkında ek bilgiyi ortaya çıkarma amacı taşımaktadır. Bu yöntem, okuyucunun resimleri ilk önce açıklama olmadan keşfedip, oymalı sayfayı çevirdikten sonra ‘tam resme’ ulaşmasına izin vermektir. Vasco Mouraou’nun New York şehir illüstrasyonunun seçilmesinin nedeni; gerçek binaların öznel ve spontane montajıyla bilinmeyen, karmaşık bir New York anlatımı yaratılmasıdır. ‘Robotate’ yazı karakteri ise, doğaçlama olan tarzından dolayı seçilmiştir. Burada spontane olarak tasarlanan şehirlerin rastgele dizilmelerine karakterine bir göndermedir (The Spontaneous City, 2010).



Resim 88: Onlab, “The Spontaneous City”, Kitap tasarımı, 2010
 Kaynak: <http://www.onlab.ch/?ids=2,-1,80,190>, 2011

Gündelik hayatta yaşanan teknik ve internet sorunları, gündelik hayatın rutin bir parçası olmuştur. İnternet, güçlü bir medya olmasına rağmen tek başına değildir. İnternetin etkisi, egemen söylemin aksine, ‘Kesişimler’ sayısı ile sınırları belirli, baskılı materyal üzerinde, okuyucuya dokunsal etkileşime girme olanağı sunmayı amaçlamıştır. Katlanabilir yapısı sayesinde, baskılı materyallerin kağıttan katları, yalnızca boyutlarını değil, aynı zamanda baskılı materyallerin referansını göstermektedir (Domus 923, 2009).



Resim 89: Onlab, “Domus 923-Intersection Web 2.0”, Sayfa tasarımı, 2009

Kaynak: <http://www.onlab.ch/?ids=2,2,45>, 2011

Nicolas Bourquin, Gestalten yayınevinde yaptığı Los, Dos and Tres Logos trilojisinin ilk kitabı, tasarım ve ortak yayımcılığında tanınmaktadır. İsviçre-Alman geleneği Onlab’ın çalışmalarında açık bir şekilde görülmektedir. Kitapları ve dergileri, Josef Müller-Brockmann’ı gururlandıracak gridler içerir fakat bir miktar çağdaş katkı ile çalışmanın aşırı ciddi olması engellenmiştir.

Nicolas Bourquin, İsviçre tasarımının yaptıkları çalışmalara yansıması konusuna karşı çıkmaktadır;

“Tabii ki orada bazı kökler bulunmaktadır, fakat başlangıçtan itibaren özel bir İsviçre-Alman üslubuna sahip olma konusunda çalıştığımızı düşünmüyorum. Birlikte çalıştığımız kişilerin çoğu bizim kavramsal düşünce tarzımızı ve çalışma yöntemimizi beğenmektedir. Bundan başka, her zaman farklı kültürlerden stajyerler ve ortak çalışanların olmasına gayret gösteriyoruz. Böylece farklı yaklaşımlar, çalışma süreçleri ve estetikler ortaya çıkıyor. Eğer proje fikrine uygunsa bir Carson yaklaşımı tamamen olasılık dâhilindedir”(Try it on, t.y.).

Başta ‘Domus’ için yaptığı kapak serisi olmak üzere Onlab’in çalışmalarında bir tasarım aracı haline gelen fotoğrafçılık, önemli bir yer tutmaktadır. Tasarım yayınlımlarındaki güçlü fotoğrafik görüntülerin dijital fotoğrafçılık gelişimiyle gerilediği görülmektedir. Sanki fotoğraflar dijital bolluk içinde değerlerini kaybetmiş gibi durmaktadır. Onlab, imajların görsel güçlerini kullanmaktan daha çok, onları düzenlemek ve yapılandırmak istemektedir. Karmaşıklık yaratmak ve aynı anda düzenleme isteği İsviçre tasarım kültürünün parçasıdır ve temiz çizgilerle biçimsel yapılar genellikle gözden kaçırılan bir derinliği gizlemektedir (Try it on, t.y.).



Resim 90: Onlab, “Domus 932-Cover”, Kapak tasarımı, 2010
Kaynak: www.onlab.ch/?ids=2,-1,44,170, 2011

Bourquin, kitap ve dergi tasarladıkları editoryal çalıştaylarda, kendi deneyimlerini öğrencilere aktarmaktadır. Bourquin için, editoryal tasarım eğitiminin olumlu tarafı, öğrencileri her zaman içerikle yüzleştirmesinde yatmaktadır. Yöntemi ise, bir çalışmanın tarzını daha geç evrede çözümlemek, ilk başta sınıfın hikâye yapısını anlamasını sağlamaktır. Tasarım ve eğitim çalışmasına ek olarak Bourquin; film, video, fotoğrafçılık ve tipografiyi içeren bağımsız bir sanat uygulamasını da sürdürmeyi başarmaktadır ve bunları kendi web sayfası olan nicolasbourquin.net’te belgelemektedir.

Nicolas Bourquin, öğrencilerinin yazınsal bölüm için uzun vadeli bir gelecek görüp görmediği konusunu şu şekilde açıklamaktadır;

“Medya endüstrisi için kötü, biz tasarımcılar için harika bir dönemdeyiz. Her şey yeniden düşünülüp yeniden yaratılabiliyor. Algılamalarımız değişmeli, uyarlanmalı, yeniden konumlandırılmalı. Öğrenciler, bu düşünce sürecinin başında internet döneminde doğmuşlardır ve günlük yaşamlarında Web 2.0 araçlarını kullanmaktadırlar. Diğer taraftan, medya sistemlerinin ve süreçlerinin yapısından çok tasarımın biçimsel yönlerine ilgi duymaktadırlar. Bu beklenen bir şeydir. Çağdaş dergi yapısı yaratmaktansa güzel tasarımlar ve bloglarda (ağ günlüğü, günce) yayınlar yapmayı istemektedirler” (Walters, 2009).

İsviçre basım tasarımında, geçmişte olduğu gibi günümüzde de tasarım anlayışlarından kaynaklanan düzenli sayfa yapısı, tipografideki titizlik ve ustalıkları devam etmektedir. Tasarımcılar açısından bu özellik, günümüz medyasında görülen karmaşanın kontrolü için büyük bir avantajdır. Genel anlamıyla İsviçre grafik tasarım eğitiminin pratiği ve ustalığa verdiği önem, basım tasarımında varlığını sürdürmektedir.

Sonuç

“Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri” adlı araştırma, Uluslararası Tipografik Üslubun oluşum sürecini etkileyen sosyo-politik olaylar ve kültürel oluşumlarla birlikte İsviçre’nin özel konumunu, üslubun öncü ve ustalarıyla birlikte irdelenmiş, günümüzün grafik tasarımındaki olumlu olumsuz etkileşimlerine eleştirel gözle yaklaşmıştır. Araştırmanın son bölümünde; İsviçre grafik tasarımının etkili ve güncel tasarım ile uyumlu bölümlerinden örnekler verilmiştir.

İsviçre Tasarımı ile ilgili araştırmalarda ön planda olan ilk isimlerden birisinin Jan Tschichold olduğu görülmektedir. Max Bill ve Theo Ballmer gibi modern tipografinin mimarlarından, Richard Paul Lohse ve Joseph Müller-Brockman’ın yeni tipografi anlayışından, Armin Hofmann, Emil Ruder ve Wolfgang Weingart’ın ağırlıklı olduğu klasik anlayışa genel anlamda karşı çıkan Basel Okulu’na, çoğu tasarımlarda İsviçre üslubunun etkisini görebilmek mümkündür. Ancak; 20. Yüzyıl sonunda ve 21. Yüzyıl başlangıcında yapılan tasarımlar için aynı şeyi söylemek zordur.

19. Yüzyılın sonlarında açılan İsviçre’deki Basel Tasarım Okulu ile birlikte 1915 yılından itibaren İsviçre tarzı oluşmaya başlamıştır. 1920’li yıllarda ise, İsviçre Tasarımı uluslararası alanda tanınmış ve büyük ölçüde Avrupa’daki modern sanat akımlarının etkisiyle yeni bir tarz olarak kendini kabul ettirmiştir. Aynı zaman diliminde Dünya’daki tasarım anlayışlarının ortaya çıkış aşamaları incelendiğinde, İsviçre’nin özel konumunu oluşturan politik, kültürel ve ekonomik açıdan diğer ülkelerden farklı bir yerde olduğu görülmüştür. İsviçre’nin 1920’li yıllardaki durumu; yeni kurulmuş olan sanayi ve kendilerince sağlam temeller üzerine yükselen Modernitenin yanılığını yaşamaktadır. O sıralardaki Avrupa’nın iç karışıklıklar içinde çalkalandığı bir dönemde, ülkedeki tarafsızlık politikasının, sanatsal faaliyetlerinin bu ülkede gelişmesine olanak tanınmasına karşın, tüm tasarım stilinin gelişimini sadece bu siyasi gerçekliğe bağlamanın doğru olmadığı görülmektedir.

İsviçre üslubunun güncel ve tutarlı biçimsel grafik tasarım anlayışı, büyük ölçüde İsviçre'deki grafik tasarımcı ve gruplarında devam etmektedir. Ancak bu durum, eski modernist tipografi anlayışının devamı olmaktan daha çok, ülkede var olan bir görsel kültür mirasından da kaynaklanmaktadır. Çünkü ülkenin hiçbir savaşa katılmayarak toplumsal çatışma ve çelişkilerden uzak kalışı, tasarımcıları da statükoculaştırma anlamında etkili olup olmadığı halen tartışılmaktadır. Modernist tasarım anlayışının, konservatif bir yaklaşımla uzun sürmesi nedenlerinden biri de bu mu? Sorusuyla günümüzde sorgulanmaya devam etmektedir ve bu nokta belki de bir başka araştırma konusudur. Araştırma içerisindeki önemli kaynakların yazarları ile yapılan röportajlarda, İsviçre grafik tasarım üslubunun geleneksel görsel yapısında bulunan yalın tipografisinin ve grafik tasarım anlayışının çevremizdeki iletişim ortamında halen devam ettiğini söyleyebiliriz. Ancak; bunun İsviçre'ye özgü yapısı kabul edilmekle birlikte, Bauhaus Okulu ve Modernist sanat akımlarının yarattığı bir sinerji ile geliştiğini, bu anlayışa uygun olarak tasarlanan fontların ve uygulanan yalın geometrik formların fotoğraf ile birlikte kullanımı, net bir grafik tasarım anlayışını ortaya çıkararak üslubun temelini oluşturmuştur.

İsviçre'nin içinde bulunduğu siyasi tarafsızlık durumu, İsviçre tasarımının temelini oluşturan Bauhaus Okulu ve tipografisinin temelinde Dünya'ya yayılmıştır. Avrupa'da 20. Yüzyılın başlarındaki siyasi kargaşa ortamı ve karmaşasından İsviçre'ye göç eden ve tasarımın öğretim nedenlerinden biri sayılan bol çatışmalı, çelişkili sanatçı ve tasarımcılarla itibarı yükselmişse de günümüzün grafik tasarım anlayışı içerisinde çok karma bir stile dönüştüğü görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşından önce İsviçre'de Nazi partisi ve tutucu nasyonalistler bulunmakta ve bu gruplar Modernizme karşı bir duruş göstermekteydiler. İlerici tasarımcıların hepsinin ülkede yükselen Nazizm karşısında bulunduğu bilinmektedir. Be nedenle tasarımcıların birçoğu politik işler de yapmışlardır. Theo Ballmer, Max Bill ve Richard Paul Lohse'un çalışmaları bu anlamda örnek sayılabilir.

Almanya'daki Bauhaus Okulu ve sonrasında gelişecek olan İsviçre tasarımının, grafik tasarımda netlik ve anlaşılabilirlik gibi görsel iletişimin temel

unsurlarında kalıcı etkileri olmuştur. Bu disiplinler kendilerini uzun zaman korumuş olsalar da, tasarımcılar bir süre sonra özgürleşip bireysel ifadelerini ortaya koymuşlardır. Üslup karşıtı sayılabilecek tasarımlar yapmışlar, böylece üslubun kendi içindeki tasarım dili, bir karşı koyma aracı haline gelmiştir.

Postmodern grafik tasarımın İsviçre üslubuna etkisi ilk zamanlar, sıra dışı çalışmalarıyla öne çıkan Rosmarie Tissi ve Siegfried Odermatt'ın çalışmalarında genel anlamda postmodern sayılabilecek yönler olduğu belirtilmiştir. Tasarımcıların, ortak bir reklam ajansı olması nedeniyle, üslubun reklam dünyasına aktarımını gerçekleştirdikleri vurgulanmıştır. Tasarım ruhu olarak Weingart'tan daha az devrimsel, kuralları sorgulamaktansa onları farklı biçimlerde tekrar uyarladıklarından bahsedilmiştir. Postmodern grafik tasarımın öncülerinden biri olan Wolfgang Weingart, İsviçre grafik tasarımının geleneksel öğretisinin verildiği Basel Okulu'nda öğrenci olmuş, üslubun karşıt saflarında yer almasına karşın sonrasında ise aynı okulda hocalık yapmıştır. Weingart, İsviçre tarzında eğitim almış olsa da, verdiği eğitim ve uygulaması, okulun öğretilerinden onu uzaklaştırmış, İsviçre tipografisinin kurallarını yaratıcı ruhu için çok kısıtlı bulmuştur.

Bu durumun araştırmalardan kaynaklanan bulgulara göre, modernist anlayışın determinist (nedenselci), gerekircilik düşüncesinin, toplumların ve tasarımcıların “daha iyiye” ulaşmalarında önemli engellerden biri olmuştur. Çünkü modernist yaklaşım savaşımlardan uzak kalmayı sağlayamamıştır. Determinist oluşumun savaşı önleyememe gibi büyük eksikliği düşünürler ve tasarımcılar tarafından tartışılması henüz noktalanamamıştır ve araştırılması gereken bir çok konu da önerilebilecektir.

Çalışmalarını tipografi ve kolâj tekniğiyle geliştiren Weingart'ın, El Lissitzky ve Piet Zwart'ın çalışmalarından esinlendiği söylenebilir. Bu noktada ‘Yeni Dalga Tipografisi’ ne zemin hazırlayan Weingart, bir tarafta üslup karşıtı çalışmaları, diğer tarafta grafik tasarımda modernist İsviçre okullarının üslubu savunan yapısı içinde Weingart, iki nokta arasında önemli bir kavşak olmuştur. 1970’li yılların sonlarında, Wolfgang Weingart'ın yol açtığı Yeni Dalga tipografisine ABD’de April Greiman büyük bir ivme kazandırmıştır.

Ülkenin hem afiş hem de kitap tasarımına dair kültürel bir geçmişe sahip olmasının bunda payı büyüktür. İsviçre federal kültür ofisinin tasarım yarışmaları, özellikle her yıl İsviçre’deki kitap tasarımlarını özendirici ‘Jan Tschichold Ödülü’, uluslararası tipografik stilin oluşumunda rol oynamış ünlü yazı ve kitap tasarımcısı Jan Tschichold’u, dolayısıyla da tasarım kültürü mirasını da korumaktadırlar.

İsviçre grafik tasarımının işlevsel estetiği ve yapısal nitelikleriyle özellikle ABD’de kalıcı bir etki bırakmıştır. İsviçre Stili’nin yaygınlığı, modern grafik tasarımın oldukça erken devirlerde toplumsal coşku ile karşılandığı Kanada’ya kadar ulaşmıştır. Amerikan işgalinin etkisiyle, İsviçre grafik tasarımının yapısal ve estetik kuralları Japonya’ya bile ulaştığı, özellikle günümüzde Alex Sondereger ve Sussanne Baer’ın Tokyo’da kurdukları “so+ba” grubu ile açıkça görülmektedir.

Helvetica yazı karakterinin dünyadaki kullanımının devam etmesi, İsviçre tasarımının günümüzdeki kalıcı etkilerinden biri olmuştur. Yazı tasarımındaki sadelik ve netlik, yaygınlığı konusundaki haklı gerekçelerden birisidir. Max Miedinger tarafından 1957’de tasarlanan Helvetica yazı karakteri, özellikle toplumsal alanlarda bilgilendirme ve yönlendirme sistemleri için etkin bir şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Bu kültürlerarası görsel alışveriş göstermektedir ki; İsviçre üslubunun eğilimleri, zaman içinde çekiciliklerini kaybetmemiştir. En azından genç İsviçre tasarımcılarının başarısı bunu desteklemektedir. Büro Destruct, uzun zamandır uluslararası alanda çalışmaktadır. Ayrıca, Büro Destruct, ‘Save Logos’ projesiyle; fark edilmeden yok olup giden küresel şirketlerin logolarını çeşitli yerel grafik stillerin büyük bir hızla yok olmasına karşı yapılan sosyal bir projeyi halen güncel olarak sürdürmesi göstermektedir ki; İsviçre tasarımı, tasarımcı tavrının gelişmesini önemseyen işlevini sürmektedir. Tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alma geleneğinin sürdürüldüğü görülmektedir. Çünkü tasarım, öncelikle bir iletişim sorunuysa ve iletişim bilimcilere göre; benzer hayat etkileşimlerinin, benzer gereksinimlerini ifade ediyorsa, bu noktada iletişim, tasarımın sosyal oluşum gücünü yansıtmaktadır. Bu anlamda diğer İsviçre’li tasarımcılar, Cornel Windlin ve Stephan Müller, ‘Lineto’

isimli font siteleriyle; İsviçre, New York, Londra, Tokyo, Stockholm, Viyana ve Berlin gibi kentler arasında bir tasarımcı ağıyla bu işlevi sürdürmektedirler.

İsviçre’de afiş tasarımının önemi oldukça fazladır. Araştırma kapsamında incelenmiş bölümlerden birisi güncel İsviçre afişleridir. Bu kapsamda; üslubun kendi içindeki dönüşümü, son dönemlerdeki postmodernist grafik tasarımın etkilerini ortaya çıkarmıştır. Afişlerin etkileşimli grafik tasarımın bir parçası olarak düşünüldüğünü, İsviçreli görsel tasarımcılar Barbara Hahn ve Christine Zimmermann’ın ‘Change Management’ afişinde kullanıcıya sundukları fosforlu kalemle, afiş tasarımlarının iletişim kurma işlevinin ötesinde, etkileşimli grafik tasarımın yalnızca bilgisayar ekranında olmadığını gösterir niteliktedir. İsviçre grafik tasarımının diğer bir lokomotif olan kitap tasarımında da aynı etkileşim işlevinin birçok yerde kullanıldığını görebilmekteyiz.

İsviçre tasarımının yöneldiği bir diğer nokta ise illüstrasyondur. Çalışmaları incelenen Flag tasarım grubu, Bern Şehir Tiyatrosu için yaptıkları afişlerdeki dilini, basit, dolaysız, çizilerek ve elle yapılmış yazılardan oluşturmuşlardır. Diğer birçok tasarımcının da aynı biçimde kolâj tekniği ve boyalı kalemleri afiş tasarımlarında kullanmakta ve bilgisayardaki dijital uygulamaların dışındaki birçok tekniği uygulamaktadırlar.

Bu süreçte tasarım gruplarındaki genel eğilim, postmodern grafik tasarımın kuraldışı tasarım anlayışıyla stilin genel karakterinin dışına çıkmaktadır. Bu noktada sosyal nitelikli projeler ve kitap tasarımları, afişler, İsviçre tasarımının devam eden alanları olduğu görülmektedir. İsviçre Federal Kültür Ofisi ve ülkenin ileri gelen müzeleri, grafik tasarımın, dolayısıyla İsviçre tasarımının klasik öğretilerine yakın bir anlayışa sahip olmakla birlikte postmodernist grafik tasarımın unsurlarını taşıyan birçok çalışmayı benimsemişler ve yarışmalarında ödüllendirmişlerdir. Max Bruinsma’nın makalesinde klasik yapı ve görsel hizalamaların dokunulmaz olan hiyerarşilerinin artık yok olduğu üzerinedir. Günümüzün sonsuz görsel hızı, yaşamda ve tasarımda karmaşayı yaratmış ancak grafik tasarımcılar bu noktalardan da bir düzen üretmeyi bilmişlerdir. Bu anlamda, İsviçre’nin en önemli tasarım

müzelerinden biri olan ‘Zürih Tasarım Müzesi’ yıl içerisinde diğer grafik ürünler yanında, birçok afiş sergisiyle buluşarak geçmişin estetik kaygılarıyla -modernizmle- geleceğin belirsizlik içeren -postmodern- karmaşası yoğun tasarımlardan nasıl yeni bir tipografik düzen, estetik kaygılar üretilebileceğinin belgelerini sergilemektedir.

Lukas Marti; *“Konumlar arasındaki mesafeler anlamsızlaşmıştır, bir işlemcinin yan odada veya başka bir kıtada olması önemli değildir. Farklı (kültürel) etkiler tasarım sürecini zenginleştiren şeylerdir”* demektedir (Klanten ve Hellige, 2005).

Ancak bu, küresel alışverişi ve kültürel çeşitliliği arttırmakla kalmaz, aynı zamanda bunun standartlaşmasına da katkıda bulunmakta, sosyal ve tarihi kimlikler kaynaşıp özümsemektedir. Görünüşte sonsuz olan hareketlilik, çok sınırlı kalma riskini de içermektedir. Küreselleşme, ilerleyen dijital teknolojiler sonucunda herkes sabit bir yeri olmadan tasarım yapabilecek bir konuma gelmiştir. Dünya, çok kültürlü küçük bir köy haline gelmiştir. Önceden sabit çalışanlar, şimdi dünyanın her tarafında tasarım yapabilmektedir. Günümüzde birçok tasarımcı, günümüz internet olanaklarıyla birlikte küçük bir köy haline gelen ortamda araştırmacı yönleriyle ön plana çıkmaktadır. Tüm bu teknolojik gelişmelere karşın, İsviçre’de yoğun olarak stilin klasik uygulama tavrının korunmaya çalışıldığı ve devam ettiği de görülmektedir.

Tasarım; geçmişte ve günümüzde birçok öğretiyi ilgilendiren ve öğretiler ötesinde bir olgu olduğu için, çeşitli alanlardan bilgiler kullanmıştır. Bazı öğretiler, çağın ruhuna ait olanları savunurken, diğer uçta yenilikçi fikirleri benimseyenler her zaman olmuştur. Bu durum, geçmişte olduğu gibi günümüz anlayışında da devam etmektedir.

KAYNAKÇA

A) KİTAPLAR

AYNSLEY, Jeremy, **Century of Graphic Design**, Birinci Basım, Barron's Educational Series, New York, Eylül 2001, 260 s.

APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chris; SARDAR, Ziauddin ve CURRY Patrick **Herkes İçin Postmodernizm**, (Çev: D. Şahiner), Ad Yayıncılık, İstanbul, 1996, 120 s.

BECER, Emre; **İletişim ve Grafik tasarım**, Birinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 254 s.

BECER, Emre; **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Birinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, 262 s.

BALLANCE Georgette ve HELLER Steven; **Graphic Design History**, Allworth Press, New York, 2001, 352 s.

BEKTAŞ, Dilek; **Çağdaş Grafik tasarımın Gelişimi**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 123 s.

BLACKWELL, Lewis; **20th-Century Type**, Birinci Basım, Yale University Press, New Haven, 2004, 216 s.

BONSIEPE, Gui; **Interface. Design neu begreifen**, Bollmann VLG, Köln, 1998, 246 s.

BOURGUIN, Nicolas; MARIES, Claudia; KLANTEN, Robert; **Contemporary Swiss Graphic Design**, İkinci Basım, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2006, 240 s.

BURKE, Christopher; **Active Literature: Jan Tschichold and New Typography**,
Birinci Basım, Hyphen Press, Londra, 2007, 335 s.

COEN, Lorette ve CRIVELLI, Patrizia; **Swiss Design 2003: Desir Design**, Lars
Muller Publishers, Baden, 2003, 222 s.

CHAWAST, Seymour ve HELLER, Steven; **Graphic Style: From Victorian to
Post-Modern**, Hary N. Abrams, New York, 1988, 239 s.

CHORLOTE, Fiell ve PETER Fiell; **Graphic Design for the 21st Century**, Taschen
America, Los Angeles, 2003, 637 s.

CROWLEY, David ve JOBLING Paul; **Graphic Desing: Reproduction &
Representation Since 1800**, Birinci Basım, Manchester University Press,
Manchester, 1996, 296 s.

ESKILSON, Stephen J; **Graphic Design a New History**, Birinci basım,
Laurence King Publishing, London, 2007, 464 s.

FRIES Michel ve BRUGGISSER Thomas; **Benzin: Young Swiss Graphic Design**,
İkinci Basım, Lars Müller Publishers, Baden, 2001, 336 s.

FRIEDMAN Mildred, GIOVANNI Joseph; **Graphic Design in America: A Visual
Language History**, Abrams, Harry N, New York, 1989, 248 s.

GEVGİLİLİ, Ali; HASOL Doğan ve Özer BÜLENT; **Eczacıbaşı Sanat
Ansiklopedisi**, Cilt:2, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997, 684 s.

GEVGİLİLİ, Ali; HASOL Doğan ve Özer BÜLENT; **Eczacıbaşı Sanat
Ansiklopedisi**, Cilt:1, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997, 672 s.

GOTTSCHALL, E. M; **Typographic Communications today London**, The MIT
Press, Cambridge, 1989, 256 s.

HELLER, Steven ve FINK, Anne; **Less Is More: The New Simplicity in Graphic Design**, Birinci Basım, North Light Books, Maine, 1999, 160 s.

HELLER, Steven; **'Design Literacy: Understanding Graphic Design'**, Allworth Press, New York, 2004, 364 s.

HELLER, Steven ve FILI, Louise; **Typology: type design from the Victorian era to the digital age**, Birinci basım, Chronicle Books LLC, San Francisco, 1999, 196 s.

HOLLIS, Richard; **Graphic Desing A Concise History**, İkinci Basım, Thames and Hudson, London, 2002, 224 s.

HOLLIS, Richard; **Swiss Graphic Design**, Birinci Basım, Yale University Press, London, 2006, 272 s.

KUNZ, Willi; **Typography: Macro and Microaesthetics**, Birinci Basım, Arthur Niggli Publishers, Sulgen, 2000, 172 s.

LICHTENSTEIN, Claude; **Playfully Rigid, Swiss architecture, graphic design, product design 1950-2006**, Birinci Basım, Lars Müller Publishers, Baden, 2007, 299 s.

LUPTON, Ellen ve MILLER, J. Abbott; **Design Writing Research: Essays on Graphic Design**, Birinci Basım, Princeton Architectural Press, New York, 1996, 211 s.

MEGGS, B. Philip; **A History of Graphic Design**, Birinci basım, Van Nostrand Reinhold, New York, 1983, 511 s.

MEGGS, B. Philip; **A History of Graphic Design**, Üçüncü basım, John Wiley & Sans. Inc, New Jersey, 1998, 510 s.

MEGGS, B. Philip; **A History of Graphic Design**, Dördüncü basım, John Wiley & Sans. Inc, New Jersey, 2006, 528 s.

SCHNEIDER, Beat; **Design - Eine Einführung: Entwurf Im Sozialen, Kulturellen Und Wirtschaftlichen Kontext**, Birinci Basım, Birkhauser Verlag, Basel, 2008, 299 s.

MÜLLER, Lars; **Josef Muller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design**, Dördüncü Basım, Lars Müller Publishers, Baden, 2007, 264 s.

KINROSS, Robin; **Modern Typography: An essay in critical history**, İkinci Basım, Hyphen Press, London, 2004, 224 s.

POYNOR Rick; **No More Rules: Graphic Design and Postmodernism**, İkinci Basım, Yale University Press, London, 2003, 192 s.

TWEMLOW Alice; **Grafik Tasarım Ne içindir?**, İkinci Basım, (Özgen Dalsu Çev.), Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 2011, 256 s.

UÇAR, Fikret; **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, Üçüncü Basım, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2004, 200 s.

UTA Brandes; **Design ist keine Kunst: kulturelle und technologische Implikationen der Formgebung**, Lindinger + Schmid, Regensburg, 1998, 220 s.

RUDER, Emil; **“Typography: A Manual of Design”**, Verlag Niggli, Teufen AR, 1967, Sulgen, 273 s.

WEILL, Alian; **Grafik Tasarım**, Birinci Basım, (Çev. Orçun Türkay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 159 s.

B) DERLEME / ÇOK YAZARLI KİTAPLARDAN MAKALELER:

BYRNE, Chuck ve WITTE Martha; **A Brave New World: Understanding Deconstruction**, Steven Heller ve Georgette Balance. Graphic Design History, Allworth Press, New York, 2001, 245-251 s.

BRUINSMA, Max; **Reduce to the Max, proportional deconstructions in contemporary swiss graphic design**, 1999
Michel Fries ve Thomas Bruggisser; Benzin: Young Swiss Graphic Design, İkinci Basım, Lars Müller Publishers, Baden, 2001, 97-103 s.

DOMBOIS, Florian; **CFF-Content Follows Form**, 2005
Ralf Michel, Swiss Design Network, Forschungslandschaften im Umfeld des Designs, Museum für Gestaltung Yayınevi, Zürich, 147 s.

HOLT, Steven ve FRIEDMAN, Dan; **The Design World's Favourite Enigma**, Steven Heller ve Georgette Balance. Graphic Design History, Allworth Press, New York, 2001, 198-205 s.

MCCOY, Katherine; **American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography** Graphic Design History, Steven Heller ve Georgette Balance, Allworth Press, New York, 2001, 3-11 s.

SCHULTIES, Franz; **“Disziplinierung des designs”**, 2005
Ralf Michel, Swiss Design Network, Forschungslandschaften im Umfeld des Designs, Museum für Gestaltung Yayınevi, Zürich, 147 s.

C) SÜRELİ YAYINLAR:

ÇUBUKÇU, Aydın; GÜNDOĞDU V. M.; S. ALBAYRAK, T. TAŞ; “Dosya Postmodernizm”, **Evrensel Kültür, Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 9, Evrensel Yayınevi, İstanbul, Eylül 1992, 31 s.

ERNST, Meret; “The Shark, the Ladle in the clock, The Cactus Watering Can, ‘all made in switzerland.’ ‘Das hiesige Design-schaffen in Wort, Bild und Zeit”, **Du Magazine**, Sayı:4, gdz print, Zurich, Mayıs 2006, 72 s.

DOUBLEDAY, R. B; “Jan Tschichold at Penguin Books: A resurgence of classical book design”. **Baseline International Typographics Magazine**, Sayı:49, Brdabournne Publishing, England, 2006, 13-20 s.

ERTEP, Hakan; “Gündelik Yaşamımızın Ucundan Tutunan Bir Tasarım Nesnesi: Afiş”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:13, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Ekim 2007, 80-84 s.

GESSNER, Robert S.; “Schweizer Graphiker-Nachwuchs” **Graphis**, Sayı: 69, 1957, 13 s.

MENZI, Renate; “Zwischen Nützlichkeit und Eigenwert” (24.06.2006), **‘Tages-Anzeiger’** Almanca yayınlanan İsviçre Zürih merkezli Ulusal Günlük Gazete. 50 s.

ODERMATT, S. ve REICHERT, H. “Max Huber, Memories of a friend”. **Baseline – International Typographics Magazine**, Sayı:46, Brdabournne Publishing, England, 2004

PURCELL, William Kerry; “Herbert Matter-The art of photo-graphics”, **Baseline – International Typographics Magazine**, Sayı:49, Brdabournne Publishing, England, 2006, 29-36 s.

SARIKAVAK, Namık Kemal; “Adrian Frutiger, görsel bildirilişimin yazı tasarımcısı” **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:2, Sinangin Matbaası, İstanbul, Ekim 2006, 72 s.

SCHENEIDER, Beat; “Design Als Demokratische Orientierungshilfe”, Magazine for Culture: Design. Was den Alltag formt, **Du Magazine**, gdz print, Zurich, Sayı:4, Mayıs 2006, 58 s.

OKUR, Çağlar; “Univers: Adrian Frutiger’den tırnaksız bir yazı karakteri”,
Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı:7, Güzel Sanatlar
Matbaası, İstanbul, Nisan 2007, 54-55 s.

POYNER Rick; “Typographica”, **Baseline International Typographics Magazine**,
Sayı:35, Brdabournne Publishing, England, 2001, 37-44 s.

ÖZTUNA H. Yakup; “Bauhaus’ta Tipografi”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**,
Sayı: 2, 2000

ÖZTUNA H. Yakup; “Bauhaus’ta Tipografi”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim
Kültürü Dergisi**, Sayı:16, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Ocak 2008,
45-51 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Bauhaus Tasarım Okulu ve Temel Sanat Eğitimi”, **Grafik
Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:16, Güzel Sanatlar
Matbaası, İstanbul, Ocak 2008, 40-44 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Tipografi ve grafik tasarımda bir devrimin öncüsü: Jan
Tschichold”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:18,
Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Mart 2008, 89-93 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Helvetica’nın 50. Yıldönümü”, **Grafik Tasarım Görsel
İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:1, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Ekim
2006, 16-19 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Grafik
Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:2, Sinangin Matbaası,
İstanbul, Kasım 2006, 58-61 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:15, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Aralık 2007, 78-85 s.

ÖZTUNA H. Yakup; “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Agora**, Sayı:24, Mart-Nisan 2002, 28 s.

WALTERS L. John, “On Message”, 2009, **Eye Magazine**, Sayı:74, Winter 2009, 66 s.

D) İNTERNET SİTELERİ:

ABOUT B and C; “**About B und C**”, (t.y.)

Erişim: www.von-b-und-c.net/ueberuns.php?s=en/11 Ocak 2011

AKİPEK, Serap; “**İkinci Dünya Savaşında izlediği Mülteci, Ticaret ve Maliye Politikaları Bakımından İsviçre'nin Tarafsızlığı**”, 2001

Erişim:<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38.291.2647.pdf> / 26 Ekim 2010

BZDOK Shane; “**A Brief History of Emil Ruder**”, 28 Ocak 2010

Erişim: www.thinkingforaliving.org/archives/932, 01 Şubat 2011

CHANGE MANAGEMENT; “**Brand eins Wissen / Generation CEO**”, 2008

Erişim: www.von-b-und-c.net/designforschung.php?projekt=3/ 12 Ocak 2011

COLLECTING; “**Collecting**”, (t.y.)

Erişim: <http://www.museum-gestaltung.ch/en/collections/collecting/>
22 Haziran 2011

COLOPHONE; “**Colophone Magazine**”, 2008

Erişim:<http://raynor-design.com/?projects=colophon-magazine>
10 Mayıs 2011

DESIGN; **“Design”**, (t.y.)

Erişim: <http://www.museum-gestaltung.ch/en/collections/design/>

22 Haziran 2011

DESIGN OPPORTUNITIES; **“Switzerland Design Report”**, 2000

Erişim: www.icograda.org/smallbox4/file.php?sb4581bab7bfce4/25 Ocak

2011

DOMUS 923; **“Domus 923-Intersection Web 2.0”**, 2009

Erişim: www.onlab.ch/?ids=2,2,45/6 Haziran 2011

ÉCHANGE = PROGRÈS; **“M/M Paris”**, 27 Kasım 1998

Erişim: www.mmparis.com/huo.html/17 Ocak 2011

EXPO.02; **“La suisse n’existe pas”**, 14 Mayıs 2002

Erişim: www.efd.admin.ch/dokumentation/reden/archiv/02347/index.html?lang=en/ 29 Ocak 2011

ELEKTROSMOG; **“Valentin Hindermann-Marco Walser”**, 2007

Erişim: www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2007/elektrosmog/index.html?lang=en/ 4 Nisan 2011

FLAG; **“Flag”**, 2007

Erişim: www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2007/flag/index.html?lang=en/ 2 Nisan 2011

FRESH FROZEN SMILE; **“Fresh Frozen Smile Exhibition”**, 2010

Erişim: www.so-ba.cc/projects/fresh-frozen-smile-exhibition-000/
30 Mart 2011

GRAPHICS; **“Graphics”**, (t.y.)

Erişim: <http://www.museum-gestaltung.ch/en/collections/graphics/>

22 Haziran 2011

GENERATION GEO; “**Generation Geo**”, (t.y.)

Erişim: www.von-b-und-c.net/visualisierung.php?projekt=18&textansicht/

28 Ocak 2011

HUBER, Gregor; “**Gregor Huber**”, 2009

Erişim: [www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2009/gregor-](http://www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2009/gregor-huber/index.html?lang=en/)

[huber/index.html?lang=en/](http://www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2009/gregor-huber/index.html?lang=en/) 13 Nisan 2011

LUPTON, Ellen; “**Kunz Willi**”, 1994

Erişim: <http://elupton.com/2010/07/kunz-willi/#more-896> / 12 Nisan 2011

LUPTON Ellen, “**History Meets Theory: Deconstruction and Graphic Design**”, 2004

Erişim: [http://www.typotheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_desi](http://www.typotheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_design_history_meets_theory/4)
[gn_history_meets_theory/4](http://www.typotheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_design_history_meets_theory/4) şubat 2010

NEESER & MÜLLER, “**Neeser & Müller**”, (t.y.)

Erişim: www.neesermueller.ch/Portraet/portraet.html / 22 Nisan 2011

MCCOY, Katherine ve Michael, “**The New Discourse**”, (t.y.)

Erişim: [www.highgrounddesign.com/mccoy/cran3.htm./](http://www.highgrounddesign.com/mccoy/cran3.htm/) 01 Kasım 2007

MULLER+HESS, “**Muller+Hess**”, (t.y.)

Erişim: <http://designmuseum.org/design/muller-hess>, 24 Mayıs 2011

JANSER, Andres, “**Yazıyapı**”, Mart 2004

Erişim: [http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-](http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-tipografi.html?year=&aID=148)
[tipografi.html?year=&aID=148](http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-tipografi.html?year=&aID=148) / 14 Haziran 2011

OF B AND C, “**Of B and C**”, 2008

Erişim: [www.von-b-und c.net/kommunikationsdesign.php?projekt=7&textansicht](http://www.von-b-und-c.net/kommunikationsdesign.php?projekt=7&textansicht) / 6 Haziran 2011

POSTER, “**Poster**” , (t.y.)

Erişim: www.museum-gestaltung.ch/en/collections/poster/ 22 Haziran 2011

RIHS ve MELDEM, “**Tatiana Rihs / Guy Meldem**”, 2007

Erişim: www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2007/rihsmeldem/index.html?lang=en / 3 Nisan 2011

REFUGEE POLICY, “**Refugee policy in World War II**”, (t.y.)

Erişim: www.swissworld.org/en/history/the_20th_century/refugee_policy_in_world_war_ii/ 17 Ekim 2010

SEGEL, Joel, “**Israel Trough Posters The Traveling Exhibition of Israeli Posters**”, 2006

Erişim: <http://thedesiglaboston.com/graphics/israelposters.html/> 5 Ocak 2010

SHAW, Paul, “**The Road Taken/Paul Shaw**”, (t.y.)

Erişim: www.itcfonts.com/Ulc/2542/BookRevRoadTaken.htm / 12 Nisan 2011

SWISS NEUTRALITY “**World War I and Swiss Neutrality**”, (t.y.)

Erişim: www.swissworld.org/en/history/the_20th_century/world_war_i_and_swiss_neutrality/ 22 Ekim 2010

SWISS POPULATION, “**The Swiss population in World War II**”, (t.y.)

Erişim: www.swissworld.org/en/history/the_20th_century/the_swiss_population_in_world_war_ii/ 17 Ekim 2010

SWISS POSTERS, “**International By Design: The Swiss Poster**”, (t.y.)

Erişim: www.internationalposter.com/country-primers/swiss-posters.aspx/

21 şubat 2011

STATEMENT, “**Mission Statement**”, (t.y.).

Erişim: www.museum-gestaltung.ch/en/information/about-us/mission-statement/ 22 Haziran 2011

THE BAUHAUS, “**Bauhaus Typography**”, (t.y.)

Erişim: www.designhistory.org/Bauhaus3.html, 18 şubat, 2011

THE SPONTANEOUS CITY, “**The Spontaneous City**”, 2010

Erişim: www.onlab.ch/?ids=2,-1,80/ 8 Haziran 2011

THE SWISS POSTER , “**The Swiss Poster**”, 2003

Erişim: www.postershow.com/swiss_poster/poster_history.htm /

10 Aralık 2010

TROXLER, “**Niklaus Troxler: A festival’s founder illustrates his passion for jazz**”, 2007

Erişim: www.nytimes.com/2007/03/04/style/04iht-design05.4787247.html

27 Ağustos 2011

TRYING IT ON, “**Onlab**”, (t.y.)

Erişim: <http://desktopmag.com.au/blogs/trying-it-on/>, 14 Haziran 2011

WEINGART, Wolfgang, “**Where are the Visual Communication Departmentants Going?** ” 2002,

Erişim: www.as8.it/edu/weingart_02report.pdf, 08 Ocak 2011

WINDLIN, Cornel, “**View Fonts by Designer Cornel Windlin**” (t.y.)

Erişim: http://www.fontshop.com/fonts/designer/cornel_windlin/ 1 Mart 2011

WOODTLI, Martin, “**The World of a Techno Graphic Designer**”, 2007

Erişim: www.icograda.org/feature/current/articles1300.htm, 25 Ocak 2011

WYSS, Ruedi, “**Ruedi Wyss**”, 4 Aralık 2010

Erişim: www.posterpage.ch/exhib/ex159typ/ex159typ.htm/ 7 Nisan 2011

D) YAYIMLANMAMIŞ TEZLER / RAPORLAR:

AKGÜL, Rahşan Fatma; “1980’lerden Günümüz Grafik Tasarımda

Yapıbozumculuk (Deconstructivism)”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2008)

BULUT, Ceren; “Grafik Tasarımda Çok kültürlülük”, (Yayımlanmamış Yüksek

Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2006)

DÜNDAR, Burcu; “Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda Ve 1970 sonrası

Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, Grafik Tasarımı Programı, İstanbul, 2005)

KINAM, Bilge; “1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalâsyonun Yeri ve Önemi”

(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2010)

USLU, Betül; “1980 sonrasında Tipografik tasarımda Deneysel Yaklaşımlar”

(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2006)

E) SÖYLEŞİLER:

HELLER, Steven; “Steven Heller”,

18 Mart 2011, e-posta yolu ile Röp: Emre İdacıtürk, Yayınlanmamış, Ek 1

HOLLIS, Richard; “Richard Hollis”

10 Mayıs 2011, e-posta yolu ile Röp: Emre İdacıtürk, Yayınlanmamış, Ek 2

WALSER, Marco; “Marco Walser”,

21 Mart 2011, e-posta yolu ile Röp: Emre İdacıtürk, Yayınlanmamış, Ek 3

EKLER

EK 1: Steven Heller ile e-posta yolu ile söyleşi:

“İsviçre Tasarımı Üzerine”, 18 Mart 2011

1- Dünya çapına yayılmış durumda olan güncel İsviçre tasarımında, üslubun izlerini hala açıkça görebilmek mümkün müdür?

Evet, tarz hala canlı ve güzel. Ne zaman Helvetica içeren bir şey görürseniz, İsviçre tasarımının temeli oyuna dâhil demektir.

2- Bu Üslubun temel görsel unsurları geçerliliğini sürdürdüğünü düşünüyor musunuz?

Bu başka bir hikâye. Bazı tasarımcılar için minimalist kültür özgündür. Diğerleri için İsviçre taklit haline gelmiştir. Tasarımcı, koşullar ve işleve bağlıdır.

3- İsviçre Üslubunun, bir çalışma üzerinde görsel etkileycilik yaratmaktan çok, bir tasarımcı tavrı geliştirmeyi önemsiyor ve tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alıyordu. Günümüzde bu işlevin devam ettiğini düşünüyor musunuz?

Yukarıda belirtildiği gibi. Tasarım uygulamasının çeşitli yolları olduğunu düşünüyorum. İsviçre etiği hala bazıları için geçerli. Genel olarak, sürdürülebilirlik düşüncesi İsviçre duyarlılığından alınmıştır.

4- Grafik tasarım eğitimi ile ilgili tartışmalar dünya çapında devam etmektedir. “Uluslararası Tipografik Üslup” ile belirli bir karakter kazanan görsel kimliğin daha sonraları Wolfgang Weingart ile yıkılmaya başladığını biliyoruz. Bu noktada grafik tasarım eğitimi ile ilgili siz neler düşünüyorsunuz?

Grafik tasarım eğitiminin grafik üslup kadar çeşitli olduğunu söyleyebilirim. Bazı kurumlar sınırlarını görmek gereksinimini görürler ve ‘grafik’ medyası da aynı şekildedir. Başka bir yerlerde hala 19. ve arkaik dönem veya 20. yüzyıl yöntemlerine

yapışıp kalmışlardır. Örneğin bana göre; grafik tasarım antiktir. TASARIM olmalıdır.

EK 2: Marco Walser ile e-posta yolu ile söyleşi:

“İsviçre Tasarımı Üzerine”, 21 Mart 2011

1- Sizce modern tipografi anlayışının ilk olarak İsviçre’de ortaya çıkmasının sebepleri nelerdir? “Uluslararası Tipografik Üslup” olarak adlandırılan İsviçre tipografisinin nesnel açıklığa dayalı yaklaşımlarıyla dünya çapında bir taraftar kitlesini çevresinde toplamıştır. Ancak üslup karşıtlarının, bu üslubun formüllere dayandığını ve her defasında benzer sonuç ve çözümlere ulaşıldığı ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Fikir değişimlerinin, yurtdışındaki olaylardan etkilenmenin ve akımları izlemenin çok daha yavaş olduğu zamanlarda, tasarımda bir çeşit ulusal anlayışın anlatım bulabildiğine inanıyorum. Günümüzde ise bu tip şeylere artık inanmıyorum. Fakat o zamanlar, İsviçre zihniyetinin, sınırlı, temiz ve katı tipografik kavramlarla uyumlu olduğu söylenebilir. İsviçre zihniyetini çok süslü veya coşkulu bir şey olarak tanımlamak hiç aklıma gelmez. Belki bu, krallık veya Katolikliğin İsviçre’de çok az iz bırakmış olmasıyla açıklanabilir. Veya çok rasyonel, neredeyse matematiksel bir mantık izleyen politik sistemimizi ele alırsanız. İsviçre bayrağı bile herhangi biçimsel bir öge olmadan bu rasyonel ve indirgenmiş görünüme sahiptir.

2- İsviçre Üslubu, bir çalışma üzerinde görsel etkileycilik yaratmaktan çok, bir tasarımcı tavrı geliştirmeyi önemsiyor ve tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alıyordu. Günümüzde bu işlevin devam ettiğini düşünüyor musunuz?

Eleştirilerle aynı fikirde olduğumu söylemeliyim. Ben şahsi olarak her iş için hiçbir zaman tek bir tipografik kavrama bağlı kalamadım.

3- İsviçre Tipografisinde kişisel ve egzantirik ifade biçimlerine karşı çıkılması, tasarım problemlerinin çözümünde evrensel ve bilimsel yaklaşımların tercih edilmesi sayılabilir mi?

Tasarımın kesinlikle bu hedefleri koalaması gerektiğini düşünüyorum. Sorun; grafik tasarımın bir noktada otorite ve kişisel farkındalığını kaybedip ağırlıklı olarak reklamcılığın sorumluluğuna girmiş bir hizmet olmasıdır.

4- Son yıllarda İsviçre’de tasarımcılar çeşitli gruplar oluşturmaya başladılar. Sizce güncel İsviçre Tasarımı’nda artık bireysel tasarım tavrı git gide ortadan kalkıyor mu?

Asla değil. Uluslara göre markalara karşı bir ilgim yok. On hatta yirmi yıl öncesinin aksine (cevap 1’e de bakınız) bunun artık olası olduğunu düşünmüyorum. Belki bazı okullar en kötü durumda belirli bir ‘tarz’ tanımlıyorlar, en iyi durumda da okullar belirli bir zihniyet ve yaklaşım öğretiyorlar. En iyi İsviçreli tasarımcılardan bazıları Amsterdam, Londra veya başka şehirlerde çalışıyor.

5- MIT Cambridge, Massachusetts’dan Prof. John Maeda ile yapılan bir söyleşide, (Weingart, 2002) şöyle demiştir: *Gelişmiş dijital grafik tasarım araçları, içinde ne olduğun saklayan süslü bir paket gibidir. Dijital devirde beceri, dijital araçlara hâkimiyetle birbirine karıştırılmaktadır, malzeme anlayışı ve biçim elemanlarının idaresi maskelenmektedir*. Bu konuda siz neler düşünüyorsunuz?

Tanıdığım tasarımcılar ve birlikte çalıştığım müşteriler arasında, malzeme ve yüksek kaliteli ustalık konusunda daha hala yüksek seviyede bir hassasiyet var. Süreç bilgisi ve olası en iyi malzemeye olan ilgi konusunun, aletleri kontrol altında bulundurmaya ilgisi yok. Ve bu aletler şu anda artık genellikle dijital. Bizden önceki nesillerin kalem veya kesicilerle iyi olduğu gibi bizim de bu aletlerle becerikli olmamız güzel bir şey.

6- Wolfgang Weingart AIGA ile yaptığı bir söyleşide, (New York, 1998) İsviçre bürokrasisinin yaklaşımlarının grafik tasarım alanındaki gerçek mesleki

gereksinimleri bilmeden bir masada planlanmakta olduğunu, bunun grafik tasarımın geleceği ile ilgili kaygı verici bir durum olduğunu belirtmiştir. Bu konuda sizin düşünceniz nedir?

Grafik tasarımın, hukuk veya tıp gibi aynı şekilde öğretilebileceğini düşünmenin büyük bir hata olduğuyla aynı fikirdeyim. Otuz veya daha fazla öğrenciden oluşan bir sınıfta 3 yıl geçirmek, bazı beceriler kazanmak, denemek ve başaramamak, bazı benzersiz nitelikler geliştirmek için yeterli değil. Diğer taraftan, eğitim sadece teknik ve ustalık üzerine odaklaşamaz. Grafik tasarımın oynaması gereken çok daha fazla disiplin var, örneğin; bilim, sanat, edebiyat, sosyoloji vs.

EK 3: Richard Hollis ile e-posta yolu ile söyleşi:

“İsviçre Tasarımı Üzerine”, 10 Mayıs 2011

1- Sizce modern tipografi anlayışının ilk olarak İsviçre’de ortaya çıkmasının sebepleri nelerdir?

Çünkü İsviçre, Avrupa’nın merkezinde yer almakta olup avangardlar (öncüler) için bir kesişme noktası olmuştur. En ilerici tasarımcılar ve mimarlar tarafından ziyaret edilmiştir ve örneğin Bauhaus’ta neler olup bittiğini izlemiştir. Ve ünlü bir Bauhaus kişiliği olan Johannes Itten’in Zürih’teki Tasarım Okulunun başkanı olduğunu hatırlamalısınız. Lissitzky’nin belli bir süreliğine bulunması ve onun Kunstismen’deki işbirliği ve çok önemli bir bildiri kitabı olan ‘Gefesselter Blick’in mali desteği de en ilerici çalışmalara olan açık yaklaşımları göstermektedir. Basel’deki mimari ABC dergisi de önemlidir. Jan Tschichold’un Basel’e gelmesi, kitapları ve öğretmenliği aracılığıyla çok etkili olmuştur. Buna karşın 1930’ların sonlarında Modernizm hakkında şüpheleri olmuştur.

2- İsviçre’nin tarafsızlık politikası Yeni Tipografi’nin erken döneminde yaşanan hızlı gelişmelerin bu ülkede sürdürülebilmesine imkân hazırlamıştır. Sizce bunu siyasi konum ile tanımlamak yeterli midir? Bunun dışında etkili olan nitelikler nelerdir?

İkinci Dünya Savaşından önce İsviçre’de ciddi bir Nazi partisi ve tutucu nasyonalistler bulunmaktaydı. Bunlar Modernizm’e karşıydı. İlerici tasarımcıların hepsinin sol kanatta olduğunu düşünüyorum. Birçoğu politik işler yaptı, örneğin; Theo Ballmer, Max Bill ve Richard Paul Lohse. İsviçreliler nesiller boyu becerilere güvenmiştir, dev mühendislik projelerinden coğrafyalarına bağlı olarak- ve saat yapımıyla tek üslup gibi zanaat becerilerine dek. İsviçre’de ham madde yoktur, bu nedenle dış dünyayla ticaret acımasızdır. Ayrıca ekonomi için bankaların önemi de çoktur.

3- “Uluslararası Tipografik Üslup” olarak adlandırılan İsviçre tipografisinin nesnel açıklığa dayalı yaklaşımlarıyla dünya çapında bir taraftar kitlesini çevresinde toplamıştır. Ancak üslup karşıtlarının, bu üslubun formüllere dayandığını ve her defasında benzer sonuç ve çözümlere ulaşıldığı ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Amaç, grafiğin ‘değerden bağımsız’ olmasıdır. Yani, üslup önemli olmamalı, sadece içerik önemli olmalıdır. ‘İsviçre Üslubu’nun kalıplaşmış olması gerektiğini düşünmek için bir neden yoktur. Max Bill’in çalışmasına, hatta savaş öncesi tasarımın çoğuna bakın. Veya 1960larda Karl Gerstner. Üslup ne yazık ki Müller-Brockmann tarafından kitaplarda reçete gibi verilmiştir.

4- Dünya çapına yayılmış durumda olan güncel İsviçre tasarımında, üslubun izlerini hala açıkça görebilmek mümkün müdür?

Evet. Helvetica çok yaygın kullanılmaktadır. Ve özellikle İsviçreli olarak görülen ‘grid’ kullanımından da kaçınmak zordur, bilgisayarlarda bile. Hala dizgi sütunlarıyla kalmaktayız, bunun nedeni basılı dilin yatay ve dikey olarak çalışma şeklidir. Bu da bir ‘grid’ gerektirir.

5- Bu Üslubun temel görsel unsurları geçerliliğini sürdürdüğünü düşünüyor musunuz?

Tabii ki. Bunu bir üslup olarak değil bir yaklaşım olarak görüyorum. Doğru önceliklerde izleyici için her şeyi daha açık yapmak. Fakat bunun ‘İsviçreli görülmesi’ için bir neden yok.

6- İsviçre Üslubu, bir çalışma üzerinde görsel etkileycilik yaratmaktan çok, bir tasarımcı tavrı geliştirmeyi önemsiyor ve tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alıyordu. Günümüzde bu işlevin devam ettiğini düşünüyor musunuz?

Evet. Buna bir şekilde yukarda cevap verdim.

7- Grafik tasarım ile ilgili gelişmelerin, çağımız teknik ve teknolojik ilerlemeleri ile paralel olarak düşünüldüğünde, görsel iletişimde üretim sınırlarının gitgide yok olduğunu gözlemliyoruz. Kişilerin uzmanlığa gerek olmadan, görsel eğitim almadan da grafik tasarım içinde olduğu bir dönemdeyiz. Grafik tasarım git gide öz niteliği kaybolan bir alana doğru mu sürükleniyor?

Karmaşık bir soru. Çoğu tasarım eğitimi çok sınırlıdır. Birçok tasarımcı bilgisizdir, çünkü onlara tasarım hakkında bir şeyler öğretilmemiştir – neler yapabileceği ve görsel iletişimin nasıl çalıştığı. Çok fazla ileri teknoloji bulunmaktadır, öğrenecek çok fazla program ve yeteri kadar zaman yoktur. Öğrenciler gerçekten görsel algılama, bilgi ve iletişim teorisini, nasıl sorular sorulacağını, konunun tarihçesini (sizin yaptığınız gibi) bilmelidirler ve değişmekte olsa bile farklı basım yöntemleri hakkında deneyime sahip olmalıdırlar. Ve daha birçok şey.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Emre İDACITÜRK

Doğum Yeri ve Yılı : İstanbul, 1979

Yabancı Dil : İngilizce

EĞİTİM

Lisans : 2004, Anadolu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Grafik Bölümü

Sertifika :2011, Adobe CS5 ve Masaüstü Yayıncılık Sertifikası

:2005, Anadolu Üniversitesi Caz Klübü
Amatör Caz Festivali Kampanyası

Lise :1996, Çok Programlı Şaphane Lisesi / Kütahya

İŞ TECRÜBESİ

2006 İzmir, Mopak A.Ş / Grafik Bölümü Sorumlusu

2005 – 2006 İzmir, Arge-net/ Grafik Tasarımcı

2004 – 2005 İstanbul, 3. Kuşak Reklam Hizmetleri / Grafik Tasarımcı

ÖDÜLLER:

2005 : Anadolu Üniversitesi Caz Klübü
Amatör Caz Festivali Katılım Ödülü

SERGİLER:

2010	‘Yüksek Lisans Sergisi’ / Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2009	‘Yüksek Lisans Sergisi’ / Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2008	‘İz Sürmek’ Karma Sergi / Çanakkale 18 Mart Üniversitesi GSF Temel Eğitim Bölümü, Çanakkale
2004	‘Yıl Sonu Öğrenci Sergisi’ / Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2003	‘Yıl Sonu Öğrenci Sergisi’ / Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2002	‘Yıl Sonu Öğrenci Sergisi’ / Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2001	‘Yıl Sonu Öğrenci Sergisi’ / Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2000	‘Yıl Sonu Öğrenci Sergisi’ / Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi