

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU
Gazeteciler Sitesi, Hikaye Sokak 7/1, Esentepe 80300, İstanbul Tel. 174 15 80

Yeni Dalga'nın Kraliçesi

April Greiman

Blueprint, Mayıs 1988 sayı 42

Çeviri: Cem Çetin



California grafik tasarım ekolüne dikkatleri çeken sanatçı, Los Angeles'lı April Greiman'dır. "Yeni Dalga'nın Kraliçesi" ünvanını kazanmasından 10 yıl sonra, Dean Morris, Greiman'ın birikimini gözden geçiriyor ve artık kalabalıktan adım atacak yer kalmamış olan bu alandan nasıl kaçmayı planladığını soruyor.

Yeni Dalga'nın izleyicileri şaşırtmaya, heyecanlandırmaya ve sarsmaya başlamasından bir on yıl sonra, April Greiman tohumlarını kendi attığı bu tarzın örümcek ağlarından kurtulmak kopmak istiyor, buna ihtiyaç duyuyor. "Bir ayağım teknede, bir ayağım iskelede. İşte ilkem bu," diyor. 1920'lerin izlerini taşıyan tavanları ve canlı renklere boyanmış eğri duvarlarıyla, bir zamanlar içki imalathanesi olan atölyesinin yüksek pencerelerinden giren akşamüstü ışığında, silüetini izliyoruz.

1970'li yılların başlarında devam ettiği Baske Allgemeine Gewerbeschule'den bugün Los Angeles'ta bulunan Apple Macintosh'lu bürosuna dek April Greiman'ın üzerindeki etkileri izlediğimizde, aynı zamanda son onbeş yılın ilerici Kuzey Amerika grafik tasarımı üzerindeki önemli etkileri de izlemiş oluyoruz. Yeni Dalga'nın form dağarcığı, 1970'lerden 1990'lara gelirken ABD'de yaşanan tarz ve teknolo-

ji değişimine öylesine iyi uymuştur ki, grafik tasarımcıların 1 yıl önce kopardıkları yaygıların gerekçesini hatırlamak zordur. "Yeni Dalga", "Pasifik Dalgası" ya da sevilmeyen adıyla "California'daki İsviçre" veya "İsviçre Punk'i", bir hareketten çok bir eğilimdir. Üyeliği veya manifestosu yoktur. Michael Vanderbyl, Sussman-Predja, Sidyakoff Beriman ve Gomez, ya da Emigré'nin kadrosu gibi bazı California'lı sanatçıların çalışmaları birbirlerinden öylesine farklıdır ki, ortak özellikler neredeyse yalnızca zaman ve coğrafyadır. Bir başka ortak yan da, müthiş miktarlarda görüntünün büyük bir iştahla ve acımasızca kullanılması eğilimidir. Bu çoğulcu, toplayıcı tutum, post-modern kültürün, toplu iletişimin ve California'daki yaşamın dağınık, odaklaşmamış halini yansıtmaktadır. Yeni Dalga, ağırbaşlılığına karşın, yeniliklerden yanadır ve yalın, akılda kalıcı görüntülerden kaçınır. Uygulamaların çoğu kez görkemli olmasına karşın, fikirler nadiren çarpıcıdır. Ancak, Yeni Dalga'nın grafik tonu punk gibi nihilist veya öfkeli değildir. Futurizm veya Dada gibi politik ya da edebî değildir. Mesaj, harekettir. Tıpkı hızla yol alan bir otomobilden görünen manzara gibi.

Sanatsal Tekme

New York City yakınlarında doğup büyümüş olan Greiman 1970'de Kansas City Art Institute'dan mezun olduktan sonra, bir yılını da Basle Allgemeine Gewerbeschule'nin akademik form dilini sindirmekle geçirdi. Yirmiüç yaşında, Basle'in başlıca metodolojik uzantılarından biri olan Philadelphia College of Art'a girdi. Daha sonra da bir süre New York'ta serbest çalıştı. 1976'da, dostlarını ziyarete geldiği Los Angeles'da, Güney California'nın doğal görünümünden olağanüstü etkilenerek buraya yerleşmeye karar verdi. "Çölün, okyanusun, tüm doğal ortamın müthiş bir esin kaynağı olabileceğini düşündü" diyor Greiman. "O sırada renk ve ışıkla ilgili tüm duygularım değişmişti."

O sıralar "Yeni Dalgasız" olan batı sahiline yerleştikten yalnızca altı ay sonra, birkaç ileri görüşlü

şirket, Greiman'ın müşterisi olmuştur bile. O sıralar, ileri teknoloji endüstrisi kızışmaya başlamıştı. Eğlence endüstrisinin ise şöyle güçlü bir sanatsal tekmeye ihtiyacı vardı. Yeni, hırslı şirketler, "şaşırtıcı", "sarsıcı", "tartışmalı" ve "rahatsız edici" gibi sözcüklerle ona başvurular. Bir yandan işini geliştirirken hemen yakınındaki California Institute of Arts'a da katılan Greiman, 1982'de bölüm başkanı oldu. O dönemde Greiman fotoğraf sanatçısı Jayme Odgers'le birlikte CalArts bültenleri ve kataloglar için öncü grafikler yaptı. Greiman'ın kendisi için çok uyarıcı bulduğu Odgers, Los Angeles Art Center'ın grafik tasarım bölümünü tamamlamış ve fotoğrafçılığa geçmeden önce iki yıl Paul Rand'a asistanlık yapmıştı. Greiman ve Odgers birlikte fotoğraf stüdyosuna girerek dramatik perspektifler, geometrik şekiller, gündelik eşyalar, doygun renkler ve yerçekimsiz düzenlemelerle deneyler yaptılar. Greiman CalArts'da video kameralarla ve daha sonra dondurulmuş video görüntüleriyle çalışmaya başladı. Bu da onu bilgisayar ekranına çekti ve Greiman'ın "Kişisel Hibrid Görüntüler" adını verdiği çalışmalarını ortaya çıkardı. Bu ilk CalArts projelerinden ve Los Angeles China Club Lokantası için hazırladığı grafiklerden sonra, artık Kuzey Amerika grafik tasarımı aynı kalamazdı. Dürüstleyici bir kıpırtı olarak başlayan etki, birkaç yıl içinde büyüyerek gerçek bir dalgaya dönüştü. Artık destekleyenler ve tepki duyanlar ayrılmış, taklitçiler ortaya çıkmıştı. 1982'de, basın ona "Yeni Dalga'nın Kraliçesi" adını verdi. Daha sonra seçkin Alliance Graphique Internationale'in birkaç kadın üyesinden biri olan Greiman'ın işleri 1983'te de Philip Meggs'in Grafik Tasarım Tarihi'nin son altı sayfasının beşini kapladı.

Falcılık Anları

Basle tutuculuğundan gelip de Greiman kadar başarılı bir şekilde kişisel tarz geliştirebilenlerin sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Bu da onun en büyük başarılarından biri olarak anılacaktır. "1976'da Hoffman'a müthiş tepki gösteriyordum." diyor Greiman. Basle'deki akademisyenlerden, indirgeme yanlısı Armin Hoffman'dan söz ediyor. "Olumsuz değil tepkiliydim ve onun sesini duymamaya çalışıyordum. Belki de toplamcı olmam gerektiğini düşünüyorum, grafiklere konu parkları veya yolculuklar gözüyle bakıyordum. Sonuçta çözümlenmeyi yapacak olan izleyicidir; ben değilim. Onlara, başa çıkabilecekleri kadar malzeme vermek gerekiyor."

Greiman zaman zaman dairevi Zen rasyonalizasyonunu, bazen de Batı Avrupa'nın birebir doğrusallığını kullanıyor. En çok sevdiği söz de, ressam De Chirico'den: "Her nesnenin iki ayrı yüzü vardır. Bunlardan biri, her zaman gördüğümüz ve herkesin gördüğü sıradan yüzdür. Diğer ise, eşyanın ruhani ve fizik ötesi yüzüdür. Bunu ancak belli kişiler falcılık anlarında, trans halinde ve fizik ötesi meditasyonda görebilirler." Greiman, Yeni Dalga'nın pop-kültür, kitsch, hatta TV gibi bariz etkilerinden söz etmiyor. Bunlar Basle'in akademik terminolojisine uygun değil. On yıldır acımasızca eleştirmek, Greiman'ın doğrudan, kurcalayıcı sorulara karşı sabrını azaltmış. Bariz sanatsal etiketlerin gelişini önceden farkederek bunlardan kaçınıyor. "Bana yol gösteren ne Basle, ne Bauhaus, ne Konstruktivistler ne de Mısırlılar'dır. Bençe, toplu halde anlam kazanan evrensel biçimler var. Bu unsurları anlayıp kullanmamda en fazla etkisi olan da, Carl Jung'un İnsan ve Sembolleri kitabıdır." Greiman'ın görüntüleri, belki de Jung'un toplu bilinçaltı adını verdiği süreç yoluyla-Mısırlıların ikonografi eğilimini, Miro'nun çocuksu gizemini, Ernst, Schwitters veya Rauchenberg'in görüntü bindirmelerini ve Dalí'nin gerçeküstü ve fazlasıyla kişisel düş göndermelerini hatırlatıyor. (Greiman, on yıldır belgelediği düşlerini yorumlamak amacıyla bir süredir Jung Enstitüsünde bir bayan uzmanla birlikte çalışmaktadır.) "Yeni Dalga'ya en büyük etkim renk alanında olmuştur," diye vurguluyor Greiman. "Bilgi de katmanlar halindedir," diye açıklamaya devam ediyor. "Yüzeydeki katmanı, bilinçsizce, çaba göstermeden kavrayıveririz. Bu katman bizde şu veya bu şekilde duygusal bir tepki uyandırır. Ancak ben, insani içine çeken, derin düşünceye zorlayan katmanları yeğliyorum..."

(di-zin) kuruluşu için afiş.



"Pasific Wave" sergisi için bilgisayarda yapılmış heykel çizimi.



Teknosürrealizm

Duyguları, Greiman'a Yeni Dalga'nın şimdiden modasının geçtiğini söylüyor. "Pasifik Dalgası" sergisi için gelen katılımları gören Fortuni Museum yetkilisinin nasıl hayal kırıklığına uğradığını anlatıyor Greiman. Sergiye işlerini gönderen otuz firmadan onbeşi geri çevrilmiş, bu arada Esprit, Sussman Predja'nın 1984 Olimpiyatları ve Apple gibi çok ünlü "dalgacılar" bile serginin dışında kalmıştı. Bu şekilde elekten geçirilmiş olan şov, Greiman'ın, California Dalgası'nın en iyi örneklerinin on yıl önce üretildiğinden emin olmasına yetmişti.

Eleştirilenlerden önce davranan Greiman, Yeni Dalga'nın artık en ağırbaşlı yıllık raporlarda bile göze çapan sulandırılmış versiyonlarından söz etmeye başlıyor. "İşin en korkunç yanı da, olay öylesine olgunlaştı ki müşteriler müthiş paralar ödüyorlar ve bütün bu olgunluktan dışarı vuran duvardan duvara baskılar ve güzel renkler oluyor. Fikirlerde dik-kate değer bir gelişme olduğunu sanmıyorum."

Eğer video kamerası ve Macintosh bilgisayarı olmasaydı, Greiman da çağdaşlarının çoğunu sınıflandırdığı gibi bir Yeni Dalga Sonrası Yapmacılığa takılıp kalabilirdi. 1984'de ilki satın alındığından bu yana, bürosundaki herkes (altı kişinin dördü tasarımcıdır) Macintosh'u kullanmakta, tüm projelerin taslak, sunuş ve/veya son orijinal aşamalarında bu aletten yararlanmaktadırlar. Greiman ayrıca, çalışma alanı afişinde veya Sebastian broşüründe olduğu gibi, bir Graphic Paintbox ve/veya Macintosh ve/veya klasik yollarla elde edilmiş görüntüleri de bir araya getirip kullanabiliyor. Silikon yonga, Greiman'ı Yeni Dalga'dan uzaklaştırmış, bir tür "teknosürrealizm" denebilecek yeni bir anlayışa doğru itmiştir.

Bilgisayar destekli grafik tasarımda son derece hayati olan içgüdü ve talih unsurlarının peşindeyken Greiman kolay pazarlayabildiği tarzının emniyetini ve bazen de estetiğini rahatlıkla feda edebiliyor. "İnsanlar benim bir grafik tasarımcı değil, bir ressam olduğumu düşündüklerinden, başım dertten kurtulmuyor. Bilemiyorum. Çok umurumda da değil.

Beni tek ilgilendiren büyümem. Ve de her zaman büyümem yeni araçlar sayesinde olmuştur. Teknoloji ile çekinmeden deney yapmak, elini iyice alıştırmak çok önemli. Diğer insanların pahalı bilgisayarlarla yaptığı gibi geçmiş taklit etmektense, farklı bir bilgi kaynağından yola çıkarak gelecek için yeni lisanslar geliştiriyoruz. Bunlar donanımdan kaynaklanmıyor. Bu aletlerin DNA'sının bulunmasından geliyor. Ve de, bütün bunları geliştirmek için kendi paramı ve zamanımı çokça harcamaya istekli olduğumdan, iyi bir tasarımcı olduğumu hissediyorum.

Greiman, önyargıların önünde yol alabilmek için zaman ve para ile cambazlık yapıyor. "Her şeyi karmakarışık ediyorum," diyor keyifle. "Süreç kontrolümün dışında geliyor. Çok süratli öğrenmem ve iyi fikirler üretmem gerekiyor."

Greiman yakınlıktan ne anlıyor? Dört yaşındaki Ron Rezek Aydınlatma ürünleri afişini yalın buluyor. Çünkü o dönemde video ve ofset tekniklerinde ustalaştığından, "indirgeyici" kararlar verilebiliyordu. Oysa şu anda Graphic Paintbox'u ve diğer yeni teknolojileri öğrenme çabası içindeyken, henüz "indirgeyici" aşamasına gelmiş değil. Kendi işlerini daha iyi anlamasına yol açacak bir noktaya değinmiş olmalıyız ki, gözleri parlıyor.

Kişisel Hibrid Görüntüler

Greiman, iri harflerle "YANLIŞ ANLAŞILMIŞ" yazıyor. Yazının başlığı bu olmalı, diyor. April Greiman Inc.'in gelecekle ilgili planlarının arasında Avrupa'lı müşterilerinin sayısını artırmak da var. Eşiyle birlikte, daha önce Londra ve Venedik'te düzenledikleri Macintosh ve Video atölyelerini tekrarlayabilirler. Daha heyecan verici projelerinden biri de, Hollywood Bulvarının yeniden düzenlenmesi. İngiltere'deki Oxford Caddesi gibi, yaşlı ancak turizm ve ticaret bakımından hayati önem taşıyan Bulvar mimarlar, manzara mimarları ve bir demografi firmasının da işbirliği ile iş, toplantı ve sanat olaylarına zemin hazırlayacak şekilde geliştirilecek. "Ancak ben, öyle renkli bayraklar dikmek gibi basit grafik tasarım çözümlerinden kaçınmaya çalışacağım," diye söz veriyor Greiman. Ancak April Greiman'ı en çok heyecanlandıran, tamamlandığında sokaklardaki reklam panolarında sergilemeyi umduğu "Kişisel Hibrid Görüntüler" çalışmasının gerçekleşmesi için Ulusal Eğitim Derneği'nin sağladığı destek. "Bu çalışma bana biraz soluklanmam ve bir müşteri olmadan, yalnızca biraz oynamam için zaman tanıyor." ●

New York'u Kurtaran Kadınlar

Philip B. Meggs

Print/Ocak-Şubat 1989

Çeviri: Cem Çetin

Dışarıdan bakan birçokları için New York grafik tasarımdaki yaratıcı öncülüğünü yitirmiş gibi görünüyordu. Ancak, kadın sanatçıların başlattığı Retro adı verilen bir hareket, Manhattan'ın hala yenilikçilerin kalesi olduğunu gösterdi.

Bir zamanlar New York'ta rekabet vardı. Yüzyılın başında, Philadelphia hem Curtis Yayıncılık Şirketi'nin (ev kadınları için yayınlanan Ladies' Home Journal'in ve Saturday Evening Post'un yayıncısı) hem de yirminci yüzyılın komple servis veren reklam ajansı konseptinin öncüsü olan N. W. Ayer'in kentiydi. Bu "kardeşçe sevgi kenti" ile Büyük Elma New York, grafik sanatında liderliği paylaşıyorlardı. Çok sayıda birinci sınıf ilüstratör, atölyelerini -akıllıca bir iş yaparak- iki kenti birbirine bağlayan demiryolunun yakınındaki yamaçlara kurmuşlardı. Ancak Philadelphia zamanla gerilemeye başladı ve II. Dünya Savaşı ile 1980'ler arasındaki dönemde New York giderek grafik dünyasının merkezi haline geldi. İçinde bulunduğumuz onyılda ise yaratıcılık Dallas, San Francisco, Minneapolis gibi beklenmedik taşra eyaletlerinde tomurcuk verirken, Philadelphia da dahil olmak üzere, diğer kentler yenilikçi grafik tasarımın merkezleri haline geldiler. Reklamcılıkta, Minneapolis'li ajanslar son CLIO yarışmasında New York'u ezip geçtiler ve iki kez daha çok ödül aldılar. New York'lu reklamcılar ise, kendilerini savunmaya çalışarak, kendi kampanyalarının Minnesota'dakilere kıyasla evet, daha az özgün, ama çok daha etkili olduğunu öne sürdüler. Ancak bu yorum, tüm ülkede New York'un "erişemediği üzüme pis demesi" olarak değerlendirilerek dikkate alınmadı. Aynı şekilde, Steven Heller'in PRINT dergisinin Kasım/Aralık 1987 sayısında Cold Eye (Soğuk Göz) köşesinde AIGA'ya (Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü) çatması da tepkiyle karşılandı. Heller yazısında Öncü Tasarım Ödülü'nü, ürünleri ve grafik tasarımları coşkulu, neşeli ve rahat California tarzının iyi örnekleri olan San Francisco'lu bir giyim firmasına verdiği için AIGA'yı sert bir dille eleştirmişti.

Amerika'nın dörtbir yanındaki grafik tasarımcılarla yapılan görüşmeler, birçoklarının New York'un yeniden rekabet duygusu kazanmasını sevinçle karşıladıklarını ortaya koymaktadır. New York'lu büyük yayıncılar, kurum kimliği stüdyoları ve yaratıcı tasarımın devleri, işi şansa bırakmamak için -artık önceden tahmin edilebilen- yüksek standartlarını korumaktadırlar. Chuck Byrne, PRINT (Mart/Nisan 1986) dergisinde yayınlanan yazısında şöyle diyor: "New York'u görmek her zaman güven verici. Bazı şeylerin hiç değişmediğini, hiç değişmeyeceğini bilmek güzel." Ancak, Pasifik Havzası devrimini, Minneapolis yaratıcılığını ve Dallas hünerini alkışlayıp, New York'un yaratıcı enerjisinin ölüm haberini yazmaya hazırlananlar erken davranmasınlar. New York'da, 1980'lerde yeni ve beklenmedik bir hareket başladı. Bu yeni hareketin genel ilkelerinden bazıları şöyle: yüzyılın ilk yarısındaki modernist Avrupa tasarımına duyulan sınırsız ve eklektik bir ilgi, tipografinin günümüzde geçerli olan kurallarına karşı korkunç bir umursamazlık ve, 1920'lerde ve 1930'larda geliştirilip, II. Dünya Savaşı'ndan sonra kullanımdan kaldırılan bazı kırık ve zorlama yazı karakterlerine aşırı düşkünlük. Bu hareketi biçimlendiren öncü sanatçıların tümü de kadındır.

Diğer tasarım tarzları arasında sayılabilemesi için bu akıma bir ad bulma çabaları da hemen sonuç verememiştir. Bazıları akıma "Postmodernizm" adını uygun bulmaktadır. Ancak, bu çok geniş kapsamlı terim, olayı tam olarak anlatmamaktadır. Çünkü, örneğin mimari basit ve belirgin kalıplara rahatça oturtulabilirken (Victorian, Art Nouveau, Modern, Postmodern gibi), grafik tasarım bu denli basit sistemlere uydurulamayacak kadar çoğulcu ve geniş yelpazedir. "Eksantrik tipografi" de, süslü yazı karakterlerinin yeniden doğuşundan panığe kapılan bazı puristlerin kullandığı aşağılayıcı bir terimdir. "çoğulcu yeniden bulmacılık" (pluralistic reinvention) olumlu bir öneridir çünkü hem etkenlerin çeşitliliğini, hem de günümüzdeki ürünlerle geçmişteki modellerin farklılığını vurgulamaktadır. Ne var ki bu terim de biraz fazla yavan ve akademiktir. Yerleşme şansı en fazla olan terim, "Retro" gibi görünmektedir. Bir örnek olan Retro, **retroactive** ve **retrograde** gibi sözcüklerde kullanarak, "geriye dönük" ve "alışılmışa zıt" gibi anlamlar yükler. Bu yeni yaklaşımı etiketleme çabaları içerisinde şu ana kadar en iyisi budur. Başarılı sanat ve tasarım te-

rimlerinin çoğu gibi, biraz argo, biraz da küçümseyicidir. Em-presyonizm ve Kübizm terimleri başlangıçta alay etme amacıyla ortaya atılmışlardı ve bulanık gö-rüntüler ile kübik yapılar akla ge-tirmeleri beklenmişti.

Her ne kadar yeni tarzlar ve ha-reketler aniden ortaya çıkar ve yoğun bir sis gibi birden her tara-fı kaplarsa da, genelde iz sürerek fikir babalarına (veya bu durum-da analarına) ulaşmak mümkündür. Retro, geleneksel olarak dü-şük ücret ve tutucu tasarım stan-dartları ile tanınan yayıncılık pi-yasasında çalışan New York'lu birkaç kadın grafik tasarımcının eline doğdu. Bu sanatçılar (**Paula Scher, Louis Fili, Carin Gold-berg ve Lorraine Louie**), erken 20. yüzyıl grafiğini canlandırmış-lar, özellikle de yüzyılın başında-ki Viyana Anlaşmazlığı'ndan, iki dünya savaşı arasındaki yirmi yıl-lık dönemin modern fakat deko-ratif harf karakterlerine kadar uzanan zaman aralığını su yüzü-ne çıkarmışlardır. O dönemin bol kıvrımlı ve garip yazı karakterle-rini gerçekten çok sevmektedir-ler. Espas, renk ve dokuya karşı tutumları aşırı derecede bireysel ve özgündür. Tasarım ve tipo-grafinin "doğru" kurallarına karşı tutucu olmayan tavırları, rahatça riske girmelerine, deneyler yapabilmelerine izin vermektedir. Modern tipografinin doğru kulla-nımı hakkında kitaplar yazan Jan Tschichold ve Josef Müller Brockmann herhalde Retro tasarımcılarının işlerini görselerdi, gözleri sızlardı. Çünkü Retro'cular değişik yazı karakterlerini ke-yifle ve sıkça birbirlerine karıştır-makta, harfler arasında aşırı es-paslar kullanmaktadırlar. Retro tasarımlarının çoğunda tipografi, ilüstrasyon ve fotoğrafın yanında yardımcı oyuncu olmaktan çıkıp, figüratif, canlı ve anlamlı bir baş-rol oyuncusu haline gelmiştir. Dört öncü sanatçının işlerinde ortak etkilenmeler ve kaynaklar seçilebiliyorsa da, herbirinin ori-jinal bir bakış açısı vardır. Retro'nun çekingen dermeci tav-ır, bir New York geleneğinin de-vamıdır. **Scher**, kendisi için önemli bir esin kaynağı olarak Push Pin atölyelerinden Seymour Chwast'ı ve onun kullandığı Vic-torian, Art Nouveau ve Art Deco formlarını belirtmektedir. **Fili** ise, şimdi hayatta olmayan ve çok da-ha coşkulu işlerinde Victorian ve Art Nouveau tipografik temaları-nın bolluğuna başvuran Herb Lu-balin ile birlikte çalışmıştır. Eğer Retro'nun takım kaptanı kim diye sorulursa, cevap **Paula Scher** olacaktır. Scher, alaycı mi-zah anlayışı ve içten, dobra dav-ranılarıyla tanınır. Tyler School of Art'tan mezun olduktan sonra, New York'ta hayata atıldı.



1970'lerde CBS plak şirketinde grafik tasarımcı olarak çalıştı. Bu dönemde, ilüstratör David Wil-cox ile birlikte yaptığı çalışmalar ülke çapında dikkat çekti. Zengin bütçeler sayesinde çok özel ilüs-trasyon ve fotoğraflar kullanabili-yor, müzik sektörünün yeni ve özgün çalışmalara olan talebi ona sıradışı çözümler deneme fırsatı yaratıyordu. Ancak enflasyon, müthiş bir hızla artan üretim ma-liyetleri ve aynı hızla düşen satış-lar, yükseklerden uçan plak en-düstrisinin 1978'de yere çakıl-masına yol açtı. Scher öğrenciy-ken herşeyden çok, iyi bir ilüstra-tör olmayı istediğini hatırlıyor. En çok da tipografide zorlandığı-nı ekliyor. CBS'deki ilk yılların-da, konsept geliştiren, görüntüler ısmarlayan ve bu görüntüleri ta-mamlayacak tipografik tasarımlar yapan bir sanat yönetmeniydi Scher. Kaynakların aniden kuru-masıyla, tekrar kendi imkanları-na güvenmek zorunda kaldı. Çünkü her zamanki gibi, cılız bütçeler iş imkanlarını kısıtlamış-tı. Sonunda bir tipografi tasarımcısı olmak zorunda kaldı. Hayal gücü, sanat ve tasarım tarihi kay-nakları ve yazı örnekleri kitapları-nın son sayfalarında yer alan az kullanılan yazı karakterlerine duyduğu ilgi, yeteneklerinin hızla gelişmesini sağladı. Tipografik çözümlerinde yazıları beklenme-dik biçimlerde kullanıyordu. Art Deco, Rus konstrüktivizmi ve di-ğer tasarımcıların kullanmaya korkacağı modası geçmiş, az kul-lanılan yazı karakterleri onun iş-lerinde birlikte yer alabiliyordu.

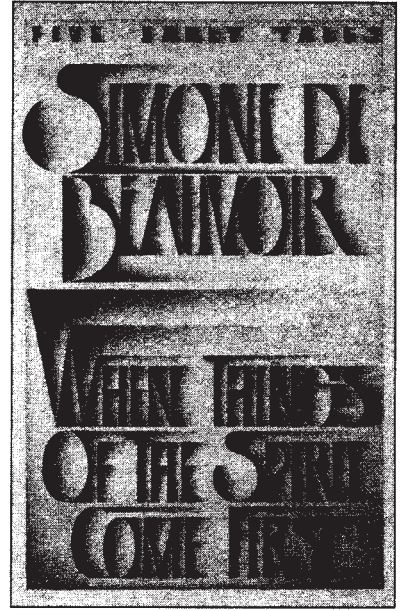
CBS Plak Şirketi için afiş, Paula Scher.



Scher, Konstrüktivizmin tipik formlarını ilk kez 1970'lerde kul-lanmaya başladığında, aldığı tep-ki heves kırıcıydı. İşleri, sanki sözbirliği edilmiş gibi tüm sergi-lerden geri çevriliyordu. Ancak bu tasarımların biraz ortada gö-rünmesinden sonra profesyonel çevreler de daha olumlu bakma-ya başladılar. Scher erken kons-trüktivist tarzı kopya etmiyor, yalnızca form ve form ilişkileri dağarcığından yararlanıp beklen-medik yeni birleşimler yaratıyo-rdu. Espas ve renk kullanımı, kay-naklarından bütünüyle farklıydı. Rus konstrüktivizminin yerçe-kimsiz, uçucu formlarının yerini onun çalışmalarındaki eski tahta baskı afişlerin ağırlığına ve ener-jisine sahip yoğun bir form istifi alır. Rus konstrüktivistleri ve Hollandalı De Stijl sanatçıları son derece ciddiye aldılar. Ruslar, devrim sonrasında oluşacak yeni toplumun paralelinde, sanat ve tasarımda da bir devrim yapmak niyetindeydiler. De Stijl ise, yeni bir toplumsal düzene model ol-mak üzere sanatta da yeni bir dü-zen arayışı içindeydi. Bunların tam tersine, Scher'in iş-lerinde konstrüktivist formlar yo-ğun bir mizah duygusu ile birlik-te, neşeli bakışlara sahip olağan-dışı çehrelere dönüşür. 1984'de Terry Koppel ile birlikte Koppel ve Scher atölyesini açtıktan sonra, müşterilerinin ve gelen işlerin çeşitlenmesiyle, stil yelpa-zesini genişletti. Retro, olasılıklar dağarcığındaki yaklaşımlardan yalnızca biridir.



Louis Fili'nin işleri oldukça kişi-sel ve gözle görülür şekilde etki-leyicidir. Tipografiye karşı güçlü sevgisini mezun olduğu Shidmo-re Koleji'nde bir süre okulun diz-gi atölyesinde çalışma fırsatı bul-masına bağlayan Fili, daha sonra B.Martin Pedersen ve Herb Lu-balin firmasında çalışmıştır. Fili 1978'de de, Pantheon Books ya-yıncılık şirketinden gelen sanat yönetmenliği teklifini kabul ede-rek Lubalin atölyesinden ayrıldı. İlk dönem işlerinde, Lubalin'in etkisi sezilir. Birçoğları, kitap yayıncılığı en-düstrisinin rahat, telaşsız, sakin bir sektör olduğunu zannederler Gerçek ise bundan son derece farklıdır. Yayıncılar, kitaplarını



Kitap kapağı, Louis Fili.

yılda iki kez yayınladıkları ana listelerle pazarlarlar. Listelerin yayın dönemleri ise ilkbahar ve sonbahardır. Bazı yayıncılar son zamanlarda bu iki listeye bir de kış aylarında yayınladıkları ara listeyi eklemişlerdir. Her proje, ilgili herkesin kesin olarak uyum sağlamasının beklediği katı bir takvime göre ilerler. Sonuçta da, aynı listeye girecek kitapların tü-mü birlikte tamamlandığından, müthiş bir sıkışma meydana gelir. Fili'de, her yıl Pantheon'un dev sonbahar listesine giren kitapla-rın kapak tasarımlarını tamamladıktan sonra tatile çıkıp, yaz ayla-rını Avrupa'da geçirmeye başla-mıştı. Böyle bir tatilin, yaratım yorgunluğunu üzerinden atmak için ideal çözüm olduğunu düşün-üyordu. Avrupa'da geçirdiği günlerin ona esin kaynağı olmasıyla Fili Ame-rikan kitap kapağı tasarımında özgün bir yaklaşım geliştirmeye başladı. İki Dünya Savaşı arasın-da İtalya sahillerinde yapılmış olan küçük otellerin tabelaların-da gözüne çarpan boyutlu, gölge-li yazılar dikkatini çekmişti. Bun-ları fotoğraflamaya başladı. İtalya ve Fransa'ya duyduğu duygusal yakınlık bu iki ulusun grafik gele-neklerini de kapsıyordu. Böylece Fili 1920'lerin, 30'ların ve 40'la-rın Avrupa grafiklerini toplama-ya başladı. Kaynağı, Fransız ve İtalyan kentlerinin bit pazarları ile sahaf dükkanlarıydı. İki savaş arasında, Avrupalı grafik tasarımcıların usçu çağdaş iletişimin gerekleri ile kendi duygusal ve dekoratif görsel etkilere karşı eğilimlerini bağdaştırma çabaları, İtalyan ve Fransız grafik tasarı-mında ilginç bir gelişmeye yol aç-mıştı. Çağdaş tırnaksız harfler dekoratif biçimlerde veya abartılı oranlarla kullanılıyordu. Dokulu zeminler geliştirildi; fotoğraflar silüetlere dönüştü. II. Dünya Sa-vaşı'ndan sonra ise tasarımın mantığı değişti ve bu tipografi uy-gulamaları ile diğer teknikler kul-

lanılmaz oldu. Üstelik, dizgi teknolojisinin metal harufattan foto dizgiye ve digital yöntemlere geçmesiyle, 1960 ve 70'lerde modası geçmiş sayılan bu eski harfler iyiden iyiye tarihe karıştı. Fili ise bu anlayışı taze bir bakış açısıyla yeniden ele aldı ve işlerine yansıtmaya başladı. Scher'in durumunda olduğu gibi, Fili'nin eklektisizmine de doğru olarak "yeniden bulmacılık" adı verilebilir. Fili kaynaklarını kopya etmez, onları geri plandaki etkilerden biri olarak kullanır.

Fili'nin işleri zarif ve rafinedir. Olağanüstü bir yumuşaklığa sahiptir. Her kitap için en uygun grafik titreşimi elde etme endişesiyle, sayfalarca eskiz kağıdı harçayarak en iyi yazı karakterlerini, renk demetini ve görüntüyü araştırır. Bazen çok kaba bu tipografik fikirle yola çıkar ve giderek belirsizler azaldıkça bir harf karakterine karar verir. Bu karakter çoğu kez eski örneklerden elde edilir veya amaca uygun şekilde değiştirilerek yeniden yaratılır. Bazen, yola çıkılacak bir örnek bile bulunamaz. Bu durumda özgün harfler geliştirilir. Fili için, elle dizilen metal tipografinin ölümünün en üzücü yanı birçok eski yazı karakterinin bir daha elde edilemeyecek şekilde yok olmasıdır. Fili, en çok etkilendiği kişilerden biri olarak Scher'i göstermektedir. Ancak bu etki işlerinin görsel öğeleri üzerinde değildir. Zira, iki kadın sanatçının işleri birbirinden çok farklıdır. Scher, Fili'ye daha çok bir kadın tasarımcının da iz bırakabileceğini, belirgin bir bakış açısına sahip etkili ve saygı gören bir sanatçı olabileceğini göstermişti.

Scher ve Fili, Retro akımının öncüleridir. Grafik tasarımdaki bu tutum ve genel yaklaşım, çok sayıda taraftar toplamıştır. Carin Goldberg ve Lorraine Louie de, bu taraftarların en iyilerindedir.



Carin Goldberg Cooper Union'da tasarım ve resim öğrenimi görmüş, böylece renk ve espas ile oynama fırsatı bulmuştur. Aynı okulun mezunu olan CBS'ten Laou Dorfsman, onunla diplomasını almasından hemen sonra görüşmüş, dosyasını umut verici bularak onu asistanı olarak işe almış ve himayesinde çalıştırmaya başlamıştı. Daha sonra Dorfsman



Kitap kapağı, Carin Goldberg.

onu CBS Televizyonu'nun tasarım bölümüne terfi ettirdi. Carin bu geçişle bir sinema dönemini atlattığını farketmişti. Yeni görevinde tipografiye özel bir saygı duymayı öğrendi. Bir dizgi orijinalinin değiştirilmeden veya geliştirilmeden bürodan içeri girmesinin mümkün olmadığını hala hatırlıyor. Carin daha sora CBS Plak Şirketi'ne geçerek John Berg ve Paula Scher ile çalıştı. Paula onun ilk amiriydi. En çok yeniliklerin üzerinde duruluyordu. Akla gelen her şey gerçekleştirilebiliyor, en olmayacak, en aşırı fikirler bile ürünlere dönüşebiliyordu. Goldberg, Scher'in tasarıma bağlılığının ve katılımcılığının, geleceğini etkilediğini hatırlıyor. Goldberg kendi tasarım atölyesini açtığında da kitap kapakları üzerinde yoğunlaşmaya başladı. Çünkü asıl ilgi duyduğu alan afiş gibi tek yüzeyli uygulamalardı.

Goldberg işlerini yüzde doksan içgüdüsel diye tanımlıyor. Bu işlerde erken modernist afişlerin etkileri olduğuna dair itiraflarda da bulunmuyor. Afiş sanatına, özellikle de Cassandre'nin işlerine büyük hayranlık duyuyor. Kitap kapaklarını da küçük afişler olarak ele alıyor. "Tasarım tarihi hakkında herhangi bir fikir sahibi olmayan tasarımcı, uzayda kaybolmuş gibidir" diyor. Günümüzün iletişime doymuş ortamında, çarpıcı görüntüler gereklidir. Sanat ve tasarım tarihi de, onun başlıca kaynaklarıdır.



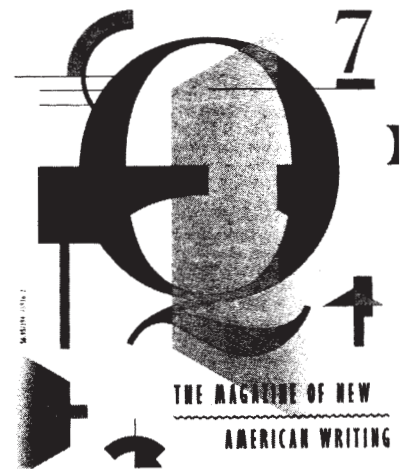
Lorraine Louie ise, California Tatbiki Güzel Sanatlar Koleji'ni tamamlayıp, ikibuçuk yıl Kit ve

Linda Hinrichs'in yanında çalıştıktan sonra, altı yıl önce San Francisco'dan New York'a göç etmişti. New York'daki ilk yılında tam anlamıyla süründüğünü anlatıyor Lorraine. İlk altı ayını küçük bir tasarım şirketinde geçirdikten sonra, CBS'in reklam ve promosyon bölümüne dışarıdan işler yapmaya başladı. Aynı dönemde Fortune ve Vintage için de kitap kapakları yaptı. Daha sonra kendi atölyesini açarak kitap kapağı ve yayın tanıtımı üzerinde yoğunlaştı. Louie, işleri üzerinde belirgin etkilerden söz etmekten kaçınmıyor. Gereğesi de, herşeyden etkileniyor olması: Müzelerden, diğer çağdaş tasarımcılardan, 20'lerden, 30'lardan ve 40'lardan, 1980'lerde, "...herşey herşeyden etkileniyor," diyor. İçgüdülerine güvenen bir tasarımcı olarak, müşterilerinin bireyselliğini dikkate alarak çalışıyor. Çağdaş tasarım akımlarının birbirini etkilediği ve tamamladığı görüşünü savunuyor. Louie, grup halinde toplu bir grafik ayrılığa sahip kapak dizileri oluşturma yeteneğiyle, kıskançlık uyandıran bir şöhrete sahip. Aynı zamanda, yaratıcı renk birleşimleri ve özgün görüntülerle her kitabın bireyselliğini de koruyabiliyor.

Scher ve Fili tipik Retro grafikleri ile ilk kez ortaya çıktıklarında, o güne dek saflık ve kibarlık telkinleriyle yetiştirilmiş olan diğer tasarımcılar, bir zamanlar sürgüne gönderilmiş olan yazı karakterlerinin ve alışılmamış sayfa düzenlemelerinin geri dönüşünü görerek dehşete kapılmışlardı. Scher, yıllar önce büyük bir tasarım sergisinin jüri üyesinin, ilk dönem Retro yapıtlarından bazılarına bakarak, "İnanılmaz bir şey! Görüyor musun şu —'u!!! (sövgü sözcüğü çıkarılmıştır)" diye haykırışlarını unutamıyor. Ancak Retro, tıpkı Dan Friedman, April Greiman ve William Kunz'un 70'lerin sonları ile 80'lerin başlarında öncülük ettikleri Post-modernizm gibi, yok olmayı asla kabul etmedi. Giderek daha çok tasarımcı ve müşterinin bu enerji dolu ve taze yaklaşıma ilgi göstermesiyle, Retro daha da güçlendi. Tasarımcıların ister cesurca ister çekinerek Empire, Bernhard Fashion veya Huxley gibi olağandışı yazı karakterlerini kullanabilmeleriyle, Retro tasarım dağarına da sızmış oldu. Bugün birçok önde gelen sanat yönetmeni, belli bir mesajın en iyi aktarılabilmesi için gereklikçe başvurdukları değişik tarz ve yaklaşımların yanı sıra, repertuarlarına Retro'yu da katmışlardır. Paula Scher, tasarımcı/ilüstratör Rishard Hess'in ona bir görüşmeleri sırasında "Bir sürü berbat işin sorumlusu da sizsiniz," dedi-

THE QUARTERLY

FALL 1988



Dergi kapağı, Lorraine Louie.

ğini anlatıyor. Hess, eski harf karakterlerini ele geçirebildikleri halde, iyi Retro tasarımlarını kötülerinden ayıran espas, boyut ve renk kullanımında yetersiz kalan taklitçilerin başarısız, çirkin tipografi uygulamalarından söz ediyordu. Bugün hayatta olmayan Herb Lubalin de, Avant Garde yazı ailesini yarattığına neredeyse pişman olduğunu söylerdi. Avant Garde majiskül birleşik harfleri, 1970'ler boyunca çözümlenmeleri ve gözlemleri gereken uyumsuz harf birleşimlerini tam tersine abartacak düzenlemelerde süreklili kullanılmışlardır. Scher, Fili, Goldberg ve Louie de, onların temel oran, espas ve renk anlayışlarından uzak Retro karalamalarını sağda solda gördükçe fazlasıyla rahatsız oluyorlardı mutlaka. Böyle durumlarda çoğunlukla izlendiği gibi, sanat ve tasarım tarzları başlangıçta küçük bir yenilikçi grubun elinden çıkar ve yaygınlaşıp taraftar sayısının artmasıyla daha güncel, moda daha uygun hale gelir ve mevcut sanat dağarına girer. Böyle bir tarzın öncülere çoğunlukla araştırmaya sınırları zorlamaya devam ederler. Sırf moda olduğu için taraftarların arasına katılmış olanlar ise çoktan akımı terk etmiş, yeni tarz ve eğilimlerin peşine düşmüşlerdir. Scher, Fili, Goldberg ve Louie'nin işlerinin tipik özellikleri riske girebilme, bağlılık ve mükemmelliklidir. Bunun anlamı şudur: bundan sonra Retro hangi yöne yönelirse yönelsin, bu dört kadının yaratıcı çabaları Amerikan grafik tasarımına yıllar boyunca çok şey kazandıracaktır. ●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmen
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Basıldığı yer: MATAŞ