

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU
Guzelbahçe Sokak Şafak Ap. 13/3, 80200 Nişantaşı, İstanbul Tel. 141 05 95

Grafik Tarzlar (4)

MODERNİZM (1909-1942)

Bu hareketlerde plastik sanatlar öncü rolü oynadılarsa da, uygulamalı sanatlar çok daha geniş taraftar kitlelerine ulaştılar. Yüzyılın başındaki ilerici çarpışmalar gibi, ilk Modernist çarpışmalar da halkın beğenisini denetleyerek kendi işlevleri ve çıkarları için kullanan sanayicilere karşı gerçekleştirildi. Modernistler, sanat ile sanayi arasındaki düzgün bir ilişkinin, sanayicilerin hegemonyasına son vereceğine inanıyorlardı. Weimar'daki Bauhaus ve Moskova'daki Vkhutemas gibi tasarım okullarının el sanatları atölyelerinde, öğrenciler günlük kullanıma yönelik işlevsel malzemeler üretmeleri için yöreklendiriliyorlardı. İşlevsel özelliklerine indirgenmiş olan bu yeni ürünlerin, geçmişteki dekoratif sanatlarda benzerleri yoktu. Bu kez en azından kuramsal olarak, burjuvazi değil halk birincil tüketici haline gelmişti.

Modernist tarz en kolay grafik iletişimde; afişlerde, broşürlerde, kitaplarda, el ilanlarında ve başlıklı kağıtlarda teşhis edilebiliyordu. İlk büyük değişim tipografide gerçekleşti. Klasik simetrik düzenlemeler ilk önce Kübist, Fütürist ve Dadaist tipografik kolajlara, daha sonra da evrim geçirerek daha disiplinli, ancak kasıtlı olarak devrimci, asimetrik Yeni Tipografi'ye dönüştü. Sovyet Rusya ve Almanya'da ortaya çıkan Yeni Tipografi, Hollanda, Macaristan, Çekoslovakya ve Polonya gibi diğer avantgarde odaklarında da hızla benimsendi. Sonuçta, geleneksel ticarî layout'un kuralları gözden geçirilerek tümden yenilendi. Yeni Tipografi'nin ilkeleri, tüm dünyada El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Paul Renner ve akımın en tutkun (aynı zamanda da en katı) taraftarı Jan Tschichold'un ürettikleri felsefi yazılar ve teknik başvuru kitapları yoluyla yürürlüğe girdi. Bu tasarımcılara göre, Gutenberg'den bu yana uygulanan eski tipografi kuralları, tasarımdaki amaca uygunluk ölçütüne ters düşüyorlardı.

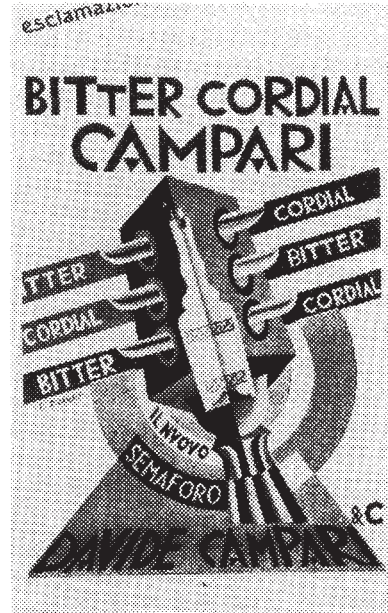
Soyut Konstrüktif Sanat Grubu'nun kurucusu Polonyalı reklam tasarımcısı ve ressam Henryk Berlewi reklam tasarımı için, "çağdaş endüstriyel üretimle aynı ilkeler üzerine kurulmalıdır," diyordu. Bu yüzden, mantıksal olarak fotoğraf, gerçekçi, dekoratif veya duygusal illüstrasyonların yerini aldı. Tümünüyle mekanik bir illüstrasyon yöntemi olan fotomontaj, etkili bir propaganda silahı haline geldi ve yeni grafik tasarımın en yaygın aracı oldu. Asimetrik tipografi, geometrik layout ve fotografik illüstrasyon birlikte kullanıldıklarında Modernist tasarımın yeni radikal biçim dilini tanımlıyorlardı. Ancak, ilk tepkiler yumuşayıp hurufat dökümhaneleri, basımevleri ve reklam ajansları bu güçlü estetiği kabullendiklerinde, dürtü Modernist özellikler de törpülenecek işlevsel ve dekoratif yaklaşımların melezi Moderne'e dönüştürüldüler.

Fütürizm

1894'e gelindiğinde, Henry Van De Velde (daha sonra Bauhaus'a dönüşen Uygulamalı Sanat Okulu'nun kurucusu Belçikalı mimar ve tasarımcı), "bir art nouveau" adını verdiği akımın önde gelen kuramcısıydı. İyi tasarımın toplumsal bir deva olduğuna inanan Van De Velde, şöyle yazıyordu: "Ruskin ve Morris çirkinliği insanlığın yüreğinden, ben ise aklımdan silip attım." Van De Velde yeni hareketi, sanat ve sanayinin geleceği birlikte oluşturmalarının bir yolu olarak görüyordu. Ne var ki, Art Nouveau'nun süslemeci tarzı, gerçekte son derece kasıtlı ve geleceği oluşturma yeteneğinden de yoksundu. Yine de Art Nouveau, daha sonra Modernistlerin bu hedefe değerlerini reddederek, Benito Mussolini'nin gelişmekte olan Faşizm'ini benimsedi. Fütürizm'in "yeni hız dini"ne sarılan Marinetti ve diğer şairler, ressamlar ve heykeltıraşlar, makineyi -önce otomobili, daha sonra da uçağı- çağdaş ruhun bir totemi olarak efsaneleştirdiler. Burada gösterilen metal kitap, Fütürizm'in makine çağına yakınlığının sembolüdür. Fütürist grafikte bu yakınlık, serbest şiir ve yansılan sesler (onomatopeler) ile kendisini belli eden bir kinetik tarza dönüşmüştü. Tipografide de, Kübist ko-

lajların önemli etkileri vardı. Marinetti'ye göre bu tür işler, "Çelik, gurur, hararet ve hızın fırl fırl dönen dünyasını" görsel olarak canlandırıyorlardı. Fütürist grafik tarzı, evrenin enerjisinin resim ve grafikte dinamik bir duyu olarak gösterilmesi gerektiği ve hatta, hareket ve ışığın gerçeği sürekli dönüştürerek, katı cisimlerin maddeselliğini yok ettiği kuramından türemiştir. Bu kuramlar, resimsel yaratımda yeni bir yaklaşım gerektiriyorlardı. Ressam Umberto Boccioni, bu yaklaşımı Fütürist Resmin Manifestosu'nda "dinamik duyu", "kuvvet hatları" ve "düzlemler savaşı" yaratma aracı olarak tanımladı. Burada sunulan gazete, dergi ve kitap kapakları, bu ilkelerin grafik sanatına nasıl uygulandığını ve ilk Fütürist deneyselciğin serbest nazımla nasıl elyapımı kitap-nesnelere ve resim-şiiirlere yol açtığını gösteriyor. Fütürist devrim daha sonra insan yaşamının tüm yönlerini yenilemek amacıyla sinema, moda, ev eşyaları ve hatta postayla uğraşmaya başladı.

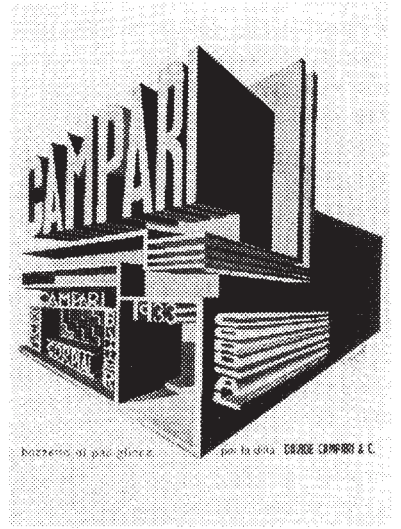
Fortunato Depero, Fütürist ilkeleri yayma konusunda yorulmak bilmi-



Fortunato Depero. Bitter Cordial Campari. Reklam, yaklaşık 1923



Filippo T. Marinetti. Zang Tumb Tumb. Kitap kapağı, 1914. Ex Libris koleksiyonu, New York



Fortunato Depero. Campari. Reklam, yaklaşık 1931

yordu. Fütürist kitap sanatını yüceltti, makine-sanat dergisi Dinamo'yu kurdu ve yönetti, Fütürist radyo programları hazırladı, giysi ve mobilya tasarımı yaptı, İtalya ve New York'ta Casa d'Arte Futurista'yı [Fütürist Sanat Evi] açtı ve serbest sözcüklü, serbest sesli bir uydurma dil olan "yansidili"ni [onomalanguage] icat etti. Fütürizm'in ikinci aşaması diye adlandırılan dönemde (1919'dan yaklaşık 1930'a dek) çoğunlukla ulaşılmaz Fütürist kuramları özellikle de iş hayatında uygulamaya geçiren kişi Depero olmuştur. Depero'nun dinamik ve ifadeci grafik biçim sentezleri tartışmasız bir özgünlük taşıyorlardı. Halkla diyalog kurmanın en iyi yolunun ürün reklamı olduğuna inanan Depero, Campari, Magnesia San Pellegrino ve Venus Kurşunkalemleri gibi müşterilerden ve çeşitli dergi ve kitaplardan reklam siparişleri aldı. Tarihçi Giorgio Ruggeri bir yazısında şöyle diyor: "İnsan Depero'da uygulamalı sanatları ... sanatta pek çok yeni yönden oluşan birikimi tekrar keşfediyor."

Vortisizm

Adı 1914'te Ezra Pound tarafından verilen Vortisizm, (tüm enerjinin kaynağı anlamına gelen "vortex" ten) İngiltere'nin en şiddetli avantgarde hareketlerinden biridir. Ortak sanatsal ve düşünsel bağlarla Marinetti'nin Fütürizm'yle ilişkili olan Vortisizm, önde gelen sözcüleri Pound ve Wyndham Lewis'in önerdikleri biçimiyle de bazı bakımlardan Fütürizm'den farklıydı. Fütürizm'i bir yandan devrimci bir düşünce sistemi olarak istekle kucaklıyor, bir yandan da manifestoları ve sözcüleri tarafından Avrupa'nın en iyi tanıtılmış sanat hareketi haline getirilen, bir grup İtalyan sanatçısına özgü görsel bir dil olarak gördüklerinden, ondan ayrılmaya da çalışıyorlardı. Gerçekten, iki akım arasındaki biçim ve uygulama farkları çoğu kez yok denecek kadar azdı. Lewis, Vortisist'lerin önde gelen dergisi

Blast'ı [İnfilak] tasarlıyor ve yayına hazırlıyordu. Dergi, avant-garde ruhun paralelinde, okuyucularını yalnızca adıyla değil, kapağı, boyutu ve Gotik tipografisiyle de şoke etmeyi hedefliyordu. Derginin basımında çilgin bir pembe ya da koyu mor mürekkep kullanılıyordu. "Akut başağrısının rengi," diyordu bir eleştirilen. Derginin tarzı en azından dikbaşı bir saldırı-ganlığı belli ediyor, yazarları gündelik konuları ele aldıklarında yollarına çıkan tüm eski ve çürük yapıları ezip geçmeyi umuyorlardı. Coterie, daha az tahrik edici bir Vortisist edebiyat dergisiydi. İngiltere'ye yerleşerek burada Modernizm'in öncü tasarımcılarından biri olan Amerikalı E. McKnight Kauffer, ilk ve en ünlü afişini belirgin bir biçimde Lewis'in etkisiyle gerçekleştirmiştir.



Wyndham Lewis. Blast [İnfilak]. Bir Vortisist dergi için kapak, Temmuz 1915. Ex Libris koleksiyonu, New York

Konstrüktivizm

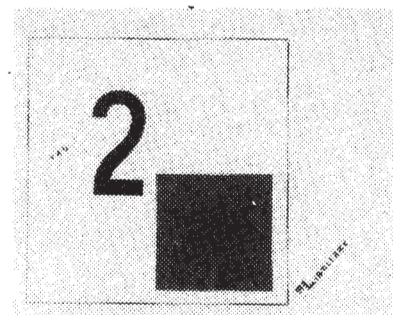
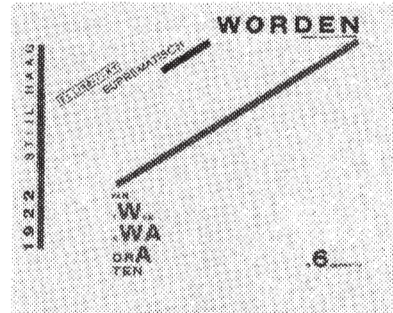
Konstrüktivizm'den önce Rusya'da, devrim öncesinde çeşitli sanatsal deneyler gerçekleştirilmiştir. Örnek olarak, Kübo-Fütürizm, Rayonnizm ve Kasimir Maleviç'in mistik, öznel Üstüncülüğü [Suprematism] sayılabilir. Vladimir Tatlin tarafından geliştirilen Konstrüktivizm, bir erken Sovyet gençlik hareketine, insanın tüm tinsel, zihinsel ve maddesel etkinliklerini kapsamayı hedefleyen bir bakış açısına dönüştü. Konstrüktivistler, devrim yanlısı olduklarını açıklayarak gelecekle ilgili kendi programlarını uygulamaya çalıştılar. Lazar El Lissitzky, izleyiciyi geleneksel edilgin konumundan alıp, aktif seyirci haline getirecek bir çağdaş sanat yaratmak istiyordu. Gerçekte de, tüm Rus sanat tarihi boyunca (özellikle de Rus Ortodoks ikonografisinde), sanatın bir tür arındırıcı, kurtarıcı etkisi olduğu inancı yaygındır. Bu amaca belli fiziksel tepkiler uyandırarak ulaşılmaya çalışılır. El Lissitzky'nin iç savaş döneminde yarattığı Beyazları Kızıl Keski ile Yen [Beat the Whites With the Red Wedge] başlıklı afişi, izleyicileri yalnızca Bolşevik hedeflerin geçerliliğine

inandırmayı değil, onların devrimi şiddetle istemelerinin de amaçlıyordu. Üstüncülüğün etkisi altında, karenin "tüm yaratıcı ifadenin kaynağı" olduğunu yazan Lissitzky'nin İki Kareden adındaki çocuk kitabı, siyah ve kırmızı iki karenin, büyük bir kargaşayı bastırıp birlikte yeni bir düzen kurmalarını anlatan bir fabldi.

Konstrüktivistler, kendi ortaklaşacılık anlayışlarını uyguluyorlardı. Buna göre birey ve elindeki işi, gruba kıyasla ikinci planda kalıyordu. Sanatsal yenilikçiliklerinden ve siyasi eğilimlerinden daha önemlisi, devrimci zamanlarında bu iki unsuru tek bir sanat halinde kaynaştırabilmiş olmalarıydı. Birçoklarının belleğinde, devrim sanatı ile en çok Konstrüktivist tipografi özdeşleşmiştir. Halbuki Lissitzky, Aleksander Rodchenko, Alexei Gan, Solomon Telingater, Gustav Klutis ve Varvara Stepanova gibi sanatçıların bireysel çalışmalarının sonucu olan temel tarz, Modernist kuramlarla birlikte, teknolojik sınırlamaların ve yetersiz malzemenin etkisi altında gelişmiştir. Lissitzky, Mayakovsky'nin polemik şiirlerinden oluşan Ses İçin kitabının tipografik tasarımını, film karelerinin ilerleyişini çağrıştıran "gelecek sayfaların kinetiği" düşüncesi ile çözmüştü. Rodchenko'ya göre, grafik tasarımın belirsizlikten uzak, nesnelleştirilmiş, süslerden arındırılmış olması gerekiyordu. Anlamalı bir işaret olmalıydı grafik tasarım. Gan ve Telingater, resimlenen metinlerin taleplerine uygun tipografik resimler yapıyorlardı. Harflerin hem maddesel hem de duygusal düzeyde işlevi olmalıydı.

1921'e gelindiğinde, Yeni Ekonomik Politika yürürlükteydi. Sovyetler Birliği normal bir ekonomi ve dengeli bir siyaset yolunda ilerli-

El Lissitzky. İki Kareden. Rus Devrimi ve Bolşevizm'in zaferi üzerine bir çocuk kitabının kapağı ve sayfaları. De Stijl baskısı, Hollanda, 1922



Tasarımcısı bilinmiyor. Sovyet vatandaşlarını hisse satın almaya çağıran afiş, 1923. Ex Libris koleksiyonu, New York



Varvara Stepanova. Tarelkin'in Ölümü. Tiyatro afişi, 1922. Szymon Bojko koleksiyonundan

yordu. Ya da en azından herkes böyle olduğunu umuyordu. Bu sıralarda Rodchenko, Tatlin, Stepanova ve INKHUK'un (Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü) diğer üyeleri, resim ve heykeli bir yana bırakıp gündelik tasarıma yöneldiler. Doğrudan ve etkili bir biçimde gündelik eşya (kumaş, mutfak gereçleri, giysi, mobilya vs.) üretmeyi amaçlıyor, bu tutuma Üretkencilik [Productivism] adını veriyorlardı. Rodchenko, Stepanova ve diğerleri, ticarî kuruluşlar, örneğin GUM (Hükümet Genel Mağazası) ile tiyatrolar ve kültür etkinlikleri için reklamlar yarattılar. Mayakovsky ile Rodchenko, reklamcılık yapmak üzere bir ortaklık kurdular ve ulusallaştırılmış olan ticaret, eğitim ve hizmetler için propaganda ürettiler. Kendilerini "reklam inşaatçıları" diye adlandırıyorlardı. Mayakovsky şiirler ve sloganlar yazıyor, Rodchenko ise güçlü geometrisi, parlak renkleri ve iri harfleriyle göz çelen görüntüler tasarlıyordu.

"Devrim sanata ruhunu verebilseydi, sanat da ona konuşma yeteneğini verirdi," diye yazıyordu Anatoly Lunacharsky. Ve, Lenin'in avant-garde'a olan güvensizliğine karşın, tasarımcıların çoğu, bir proleterya sanatı yaratmayı hedefliyorlardı. Ancak, Lenin'in 1924'te ölümünden sonra, Sovyet liderleri avant-garde'a karşı giderek daha hoşgörüsüz olmaya başladılar. Önde gelen tasarımcıların coşkulu tipografik çalışmalarına karşın, 1920'lerin başlarında yayın hayatında olan Sovyet dergilerinin çoğu, cansız, keyifsiz harflerle gri kağıda basılıyorlardı. Kolaj ve fotomontaj, hem ilericilerin, hem de tutucuların etkili iletişim olarak kabul ettikleri yegâne iki yöntemdi. Montaj, (takmak anlamına ge-

len, Fransızca monter fiilinden) 1910'lu yılların sonlarında, aynı anda Almanya ve Rusya'da gelişmişti. İki ya da daha çok fotoğrafı tek bir görüntü yaratmak anlamına gelen fotomontaj, Hannah Hoch'un yazdığı gibi, "makine ve sanayi dünyasındaki nesnelere, sanat dünyası ile bütünleştirmek için bir araç"tı. Montaj, bir film tekniği olarak da, Sovyet sinemasında güçlü bir biçimde kullanıldı. Burada gösterilen kitap kapakları da, Konstrüktivist tasarımın son döneminde, önceliğin "fonetik" tipografiden, "optik" ifadeye kaymasını yansıtmaktadır.

Sovyet sineması ve hatta onu tanıtmak için kullanılan basılı malzeme, gerçek anlamda devrimsel iletişim medyaları idi. 1920'lerin ortalarında bolca görülmeye başlayan Sovyet film afişleri, tipik Konstrüktivist grafik tasarımından pek az etkilenmemişlerdi. Stenberg kardeşler ve Semion Semionov gibi önde gelen afişçiler, ırsız harfleri resimsel unsurlar olarak kullanıp, çizimlerle fotomontajları da birleştirerek, özgün bir tarz geliştirdiler. Stenberg kardeşler, çok gelişkin bir çizgisel uzay duygusu içinde çalışıyorlardı. Görüntüleri, farklı düzlemlerde, birbirlerinin üzerinde dönüp kayıyorlardı; uzay düşüncesi geleneksel perspektiften çok, izleyicinin başdönmesi duygusu ile hissettiriliyordu.

Stenberglerin en ilginç çalışmaları da, tümüyle siyah-beyaz olan filmleri, rengârenk, canlı afişlerle yorumlamalarıydı. Konstrüktivizmin sembolik kırmızı ve siyah renklerinin arasında, afişçilerin renk paletleri oldukça özgündü. Ne var ki, bu afişlerin yüksek kalitesi, tıpkı filmlerinki gibi, kısa ömürlü oldu. 1930'ların başlarında, acımasız Stalinist kültürel eleştiri geleneği, kendisini hissettirmeye başladı.

Konstrüktivist kurum ve tarz, manifestolar, dergiler ve başlıca savunucularının kişisel çabaları ile Avrupa'ya tanıtıldı. Örneğin Lissitzky, Hanover'de Kurt Schwitters ile Dada dergisi Merz'in, Berlin'de Ilya Ehrenburg ile ise Konstrüktivist dergi Objekt'in hazırlık çalışmalarına katılarak, onlarla uzun süre birlikte oldu. 1922'de, Polonyalı ressam ve tasarımcı Henryk Berlewi, Lissitzky'nin Varşova'da verdiği derslerden esinlenerek, soyut Mechano-Faktura [Mekanik Sanat] yapılarını yarattı. İki yıl sonra da, Reklamla-Mechano reklam ajansının kurucuları arasında yer aldı. Bu ajans, zamanla Polonya Konstrüktivizmi'nin en iyi temsilcisi olacaktı. Çek şair ve sanatçısı Karel Teige, Konstrüktivist dili kendi ulusal avant-garde'ının gereksinimlerine uyarladı. Belçika'da Fred Deltro, Konstrüktivizm'den esinlendiği geometriyle, yönetici sınıfın bir dizi karikatürünü üretti. Hollanda'da

yayınlanan profesyonel reklamcılık dergisi De Reklame'nin kapağı, Lissitzky-vari bir tasarımın yalnızca dekoratif amaçlarla da kullanılabileceğini göstermektedir.

De Stijl

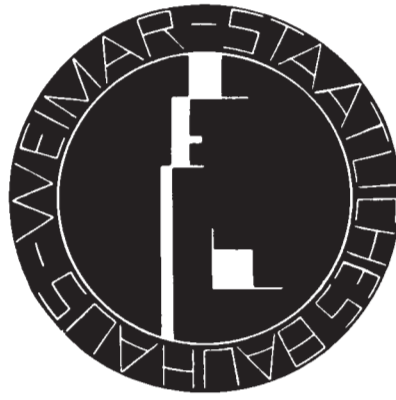
De Stijl [Tarz] akımı, mimar H. P. Berlage tarafından, "çoğulun bütünlüğü" sözcükleriyle tanımlanmıştı. Adını Hollandalı ressam, tasarımcı ve yazar Theo van Doesburg'un 1917 ile 1931 yılları arasında yayınladığı dergiden alan De Stijl, geleneksel anlamda bir grup değildi. Harekete katılımlar çoğunlukla kısa süreliydi ve en önemli isimler birbirleriyle hiç karşılaşmadılar. De Stijl'in amacı yalnızca nesnelere stilize edilmesi değil, ütopyik bir tarz ve buna uyumlu bir ruh geliştirmektir. Duygusal olan her şey tabuydu. Van Doesburg ve Vilmos Huszar'ın Birinci Dünya Savaşı sırasında ürettikleri grafik çalışmalarında görülebileceği gibi, De Stijl'in temelinde biçim olarak dikdörtgen, renk olarak da siyah, beyaz, gri ve birincil renkler vardır. Savaşın sonuna doğru sanatçıların çoğu kendi yollarına gittiler. Van Doesburg da onların yerini, Lissitzky gibi aynı anlayışa sahip yabancı sanatçıların almasını sağladı. Dergisinin formatı ve layout'ı da, Yeni Tipografi'nin enternasyonalizminin paralelinde, daha saf ve daha indirgeyici bir hale geldi.



Vilmos Huszar. De Stijl. Dergi kapağı, 1917. Ex Libris koleksiyonu, New York

Bauhaus

1914'e gelindiğinde, Almanya'da sanat eğitiminin yöntem ve kalitesini, güzel sanatlarla uygulamalı sanatları tek bir müfredat içinde birleştirerek değiştirmeyi hedefleyen bir reform hareketi başlamıştı. Erken Modernistlerden Henry Van de Velde Weimer Kunstgewerbeschule'nin başına getirilirken, Peter Behrens de, Düsseldorf El Sanatları Okulu'nu yönetmeye başladı. 1919'da, mimar Walter Gropius, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile Weimar Kunstgewerbeschule'nin birleşmesinden oluşan yeni bir eğitim kurumuna müdür olarak atandı. Gropius ilk iş okulu yeniden yapılandırdı ve Willam Morris'in El



Oskar Schlemmer. Bauhaus logosu, 1922. Ex Libris koleksiyonu, New York

Sanatları atölyeleri modelini izleyerek buraya Das Staatliche Bauhaus adını verdi. Gropius, anti-akademik olmasıyla övünüyordu: okulun gerçek yaşamı yansıttığını belli etmek üzere, öğretmenlere usta, öğrencilere de çırak ve kalfa deniyordu. Atölyeler -stüdyolar değil!-, Bauhaus öğretisinin temelini oluşturuyorlardı. Bu atölyelerde, zanaatkarlar ve sanatçılar, öğrencilere yaratıcılığın gizemlerini sunuyorlar ve onların kendilerine özgü formal diller geliştirmelerine yardım ediyorlardı. Johannes Itten tarafından geliştirilen ve Vorkurs adı verilen bir ön kurs ile öğrencilere tüm sanat biçimleri tanıtılıyordu ve bu kurs öğrenciler için bir deney alanı görevini de üstleniyordu. İlk dört yıl için, resmî bir Bauhaus grafik tarzından söz edilemez. Burada, Ekspresyonizm, Dada, Konstruktivizm ve De Stijl'den etkilenmiş çeşitli Bauhaus projeleri gösterilmektedir.

Gropius başından itibaren, Bauhaus'un belli bir tarzı empoze etmekten kaçınması ve öğrencilerin kendi bireyselliklerini geliştirebilmelerine olanak sağlanması gerektiğine inanıyordu. De Stijl'in bireysel olmayan ve kesin olarak tanımlanmış geometrik tarzının etinden uzaklaşan Bauhaus, giderek bir yarı-Ekspresyonist tarza doğru kaydı. Theo van Doesburg Bauhaus'a öğretmenin olarak geldiğinde, Gropius'u daha avant-garde

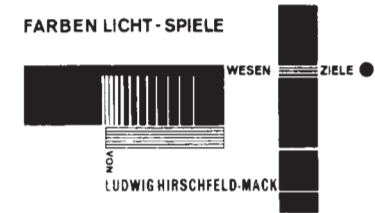
Joost Schmidt. Bauhaus. Afiş, 1923. Ex Libris koleksiyonu, New York



bir Konstruktivizm'e doğru yönelmesi için yüreklendirdi. Macar ressam ve tasarımcı László Moholy-Nagy'nin gelişi de tipografiye, baskıya ve fotoğrafa olan ilgiyi artırdı ve okuldaki Konstruktivist fraksiyonu güçlendirdi. Her ne kadar yöntemleri eleştirilseye de, Moholy-Nagy, hem anlaşılır hem de inandırıcı bir asimetrik tipografi geliştirmekte ısrar etti. Bauhaus Dessau'ya taşınmak zorunda bırakıldığında, Gropius müfredatı elden geçirerek bir tipografi atölyesi kurdu. Atölyeyi önce Herbert Bayer, daha sonra da kursun adını Ticarî Sanat olarak değiştiren Joost Schmidt çalıştırdı. Bayer'in tasarıma yaptığı çok sayıda katkılarından biri de, tüm büyük harfleri reddeden Evrensel Alfabe'siydi. 1920'lerin sonlarında, Bauhaus tarzı, işlevsel grafik tasarımın özüyüdü.

Bauhaus, Dessau'ya taşınmasından kısa süre sonra halk tarafından tanındı ve belli bir tarzı (geometrik, işlevsel ve çağdaş olan her şey) hatırlatmaya başladı. Gropius'un kendisi ise, Bauhaus tarzı diye bir şey olmadığını ısrar ediyordu. Oskar Schlemmer, bu dışarıdan algılanan tarz için şunları söylüyordu: "...dünün tarzlarının reddedilmesi. Her ne pahasına olursa olsun, son derece güncel kalma kararlılığıydı. Bu tarza, Bauhaus dışında her yerde rastlanabilir." Gerçekte, Bauhaus ürünlerinin tasarımını tarza olan körü körüne bağlılık değil, tutarlı olarak işlevsel gereksinimler, önşartlar belirliyordu. Tüm Bauhaus yayınlarının esas özellikleri, düzenlilik, asimetri ve temel dikdörtgen matris yapıydı. Süsleme, kalın klişe çizgiler, daireler ve dikdörtgenler ile sınırlanmıştı. Gerçekçi illüstrasyonların yerini fotoğraf ve montaj almıştı. Tırnaksız harfler esas alınmış, Bayer'in 1925'te ortaya attığı, basılı malzemelerde hiç majiskül harf kullanmama önerisi kabul

Ludwig Hirschfeld-Mack. Farben Licht-spiele. Reklam, yaklaşık 1925. Ex Libris koleksiyonu, New York



Herbert Bayer. Evrensel Alfabe, 1925. Ex Libris koleksiyonu, New York



edilmişti. Bauhaus objelerini tanımlarken, belli bir tarzdan çok, kullanım amacına uydukları söylenebilir.

Yeni Tipografi

Yeni Tipografi'nin en basit tanımı, tipografideki klasik simetri kurallarının reddedilmesidir. 1927'de yazdığı bir makalede, El Lissitzky bu akımın köklerini Marinetti'nin parole in liberta'sına ve Wyndham Lewis'in Blast, Dadaist fotomontajcı John Heartfield'in ise Neue Jugend dergilerinde uyguladıkları layoutlara dayandırmıştır. El Lissitzky'nin tipografisi, bu yeni yaklaşımın ilk formal uygulamalarından biriydi. Tırnaksız harfleri, az sayıda birincil renkleri ve geometrikleştirilmiş formları, reklam tipografisinde kalıcı klişeler haline gelecekti. Lissitzky, modern sanat hareketlerinden çıkan dersleri özümseyerek bunları yararlı bir biçimde iletişime uygulayan ilk kişilerdendi. Moholy-Nagy ise, Lissitzky'nin temel ilkelerini Bauhaus derslerine uyarladı. 1924'de, Max Burchartz reklam ajansı Werbau'yu açarak, yeni tarzla sanayici müşterilerine hizmet vermeye başladı. 1925'de, Leipzig'li genç bir tipografi profesörü olan Jan Tschichold, Bauhaus ile doğrudan bağlantısı olmadığı halde, Typographische Mitteilungen'in "Elementare Typographie" başlıklı özel sayısında, modern çalışmaların dikkate değer örneklerini derleyerek inceledi. Tschichold, üç yıl sonra asimetrisinin temel ilkelerini Die Neue Typographie [Yeni Tipografi] kitabında tanımladı. Kitabın amacı, Alman matbaa endüstrisindeki temel uygulamaları değiştirmektir. Asimetrik tasarım daha büyük bir esneklik sağladığı ve yeni layout yöntemlerine daha kolay uygulanabileceği halde, tipografi tarihçisi Herbert Spencer, "Tschichold'un modern tipografi yöntemlerini katı bir biçimde tanımlama çabaları... hem gereksiz, hem de uygunsuzdur," demektedir. Ve bu yüzden de, Yeni Tipografi, doğası gereği, çağdaş tipografinin özgür ruhu ile çelişiyordu.

Hazır layout'lara bağımlı olmayan, gününün ruhunu, yaşamını ve görsel duyarlılığını ifade edebilecek yeni bir tipografiye fena halde gereksinim vardı. Ve bu, yirmilerin sonları ile otuzların başlarında Çekoslovakya'da başarılıydı. Ladislav Sutnar, Prag'daki Druzstevni Prace yayınevinin tasarım müdürü olarak çalıştığı yıllarda, Yeni Tipografi'nin kişisel bir versiyonunu kullanarak Upton Sinclair ve George Bernard Shaw'un yapıtları için bir dizi unutulmaz kitap kapağı yarattı. Sutnar'ın, Nejmenski Düm [Asgari İskân] için çalıştığı kitap kapağı, bir sadelik ve görsel temizlik başyapıtıdır. Sutnar, fotoğrafın gerçeği yeniden üretmek ve okuyucuya özül

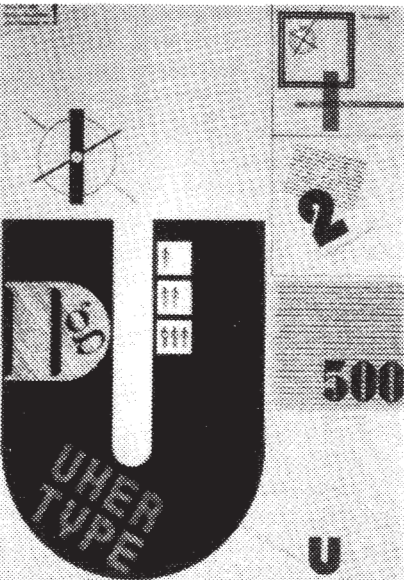
ve yönlü mesajlar vermek için kursuz bir ortam oluşturduğunu farketmişti. Brno kentindeki bir modern ticaret fuarı için hazırladı-



Jan Tschichold. *Laster der Menschheit* [İnsanın tutkuları]. Film afişi, 1926. Kunstgewerbemuseum, Zürich



Jan Tschichold. *Casanova*. Film afişi, 1927. Kunstgewerbemuseum, Zürich



Joost Schmidt. *Uher Hurufat Dökümhanesi*. Harf kataloğundan sayfa, 1932. Ex Libris koleksiyonu, New York

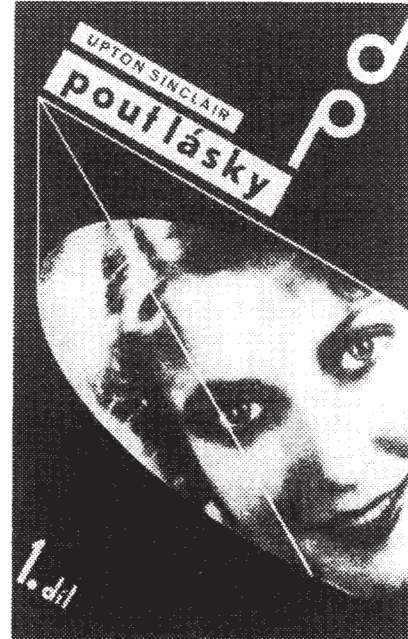
ğî afişte, mimari ve endüstriyel ürünlerin dramatik bir kolajı, eko-

nomik tipografiye karşı canlı bir kontrpuan oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Konstantin Biebl'in şiir kitabının Karel Teige tarafından tasarlanan başlık sayfası da, Lissitzky'nin Ses İçin'de kullandığı harf tasarımlarını anımsatmaktadır. Yeni Tipografi, bir ölçüye kadar tipografideki genel nitelik düşüşünden esinlenmişti. Bir ölçüye kadar da, tasarımcıların geleneksel hurufatın sınırlarından kurtulmalarına ve fototipografinin gelecekte sağlayacağı özgürlükleri merakla beklemelerine yol açan yeni baskı tekniklerinin sonucuydu.

Tschichold'un katı kuralları belki de iletişim yeteneklerine zaten sahip olan usta ve yaratıcı tasarımcılardan çok, yönlendirilmeyi bekleyen, eğitimsiz matbaacılar içindi. Burada, Yeni Tipografinin, Konstrüktivizm'in ruhundan ve De Stijl'den bilinçli olarak etkilenmiş, ancak erken Modernist tipografinin kurallarını reddetmekten geri durmayan örnekleri sunulmuştur. Çek tasarımcı ve sanat yönetmeni Ladislav Sutnar O Bydlení [Yaşamaya Dair] ve Zijeme [Yaşam İçin] dergileri için hazırladığı kapaklarda, yazı ve fotoğrafın nasıl çağdaş yaşama bağlılığı belli edecek biçimde birleştirilebileceğini göstermektedir. Karel Teige'nin Red için yaptığı kapak ve içindeki sayfası da onun Bauhaus'a yakınlığının belirtisidir. Yugoslav tasarımcı Ljubomir Micic de, sanat dergisi Zenit'in kapaklarında Konstrüktivist formlarla oynamaktadır.

Saflaştırılmış De Stijl tipografileri, yatay ve dikey çizgilere verilen önem, dikdörtgen kullanımı ve birincil renklerin kütleler halinde düzenlenmesi, Yeni Tipografinin Hollanda'daki öncüleri Piet Zwart ve Paul Schuitema'nın çalışmaları'nın en belirgin özellikleriydi. Zwart, Hollanda'da tipografik unsurlara fotoğraf ekleyerek karma-

Ladislav Sutnar. *Poulásky*. *Upton Sinclair*'in romanı için kitap kapağı yaklaşık 1930. Ex Libris koleksiyonu, New York

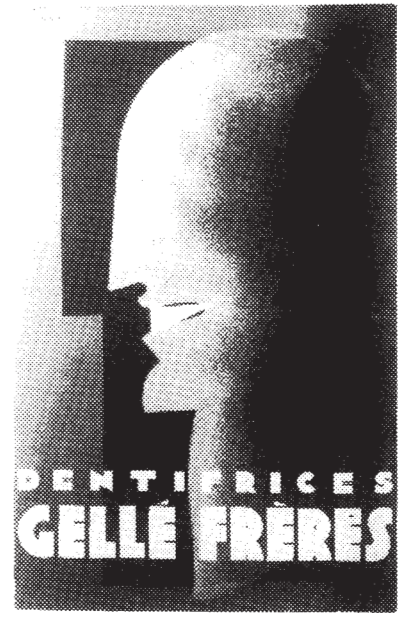


şık mesajları önemli ölçüde anlaşılır hale getiren ilk sanatçılardandı. Schuitema da aynı yoldan gitti ve fotoğrafları tipografik tasarım altında birincil renklerle üst üste basarak, sinemasal hareket etkisi elde etti. Her iki sanatçı da, dinamik işlevselleşmelerini firma kataloglarına, ürün ve hizmet reklamlarına uyguladılar. Reklamlarının içeriği, elektrik tellerinden kablolar, peynir, yayıncılık ve kağıt firmalarına, Hollanda Posta Servisi'ne (PTT) dek uzanıyor ve önceleri son derece sıradan olan basılı malzemeler tipografik coşkuyla canlanıyorlardı.

ART DECO (1924-1937)

Modernist tasarımcılar Birinci Dünya Savaşından sonra toplumu işlevsellik ve uygunluk üzerine kurulu ütopyik idealleriyle değiştirmek için savaşırken Moderne veya Modernist tasarım -yeni, indirgeyici formlarla eski dekoratif eğilimlerin moda olan karışımı-tüketici dünyasında fırtınalar estiriyordu. Modernist Bauhaus'un ağırbaşlılığına karşın, Jazz Age'in genellikle uçarı ve şaşırtıcı dışavurumları, Art Deco adı verilen ve daha sonra tarihci Bevis Hillier tarafından "tümel tarzların sonuncusu" olarak tanımlanan geniş çaplı bir uluslararası tarza dönüştü. Çeşitli ülkelerde farklı isimlerle anılan Art Deco'nun, iki dünya savaşı arasında mimarî, mobilya, giyim ve grafik sanatlar alanları üzerinde evrensel bir etkisi oldu. Art Nouveau'nun zayıflamaya başlamasıyla birlikte, Société des Artistes Décorateurs ile yakın ilişkisi olan tasarımcılar, orta sınıfın giderek soyutlaşan -ve çoğu kimse için ulaşılmaz olan- Modernizm'e alternatif oluşturabilecek, korkutuculuktan uzak bir tarza gereksinim duyduğunu fark ettiler. Etkisini sürdüren Modernist felsefeye karşın Avrupa halkının süsleme saplantısı hâlâ devam ediyordu.

Bu nedenle Art Deco bir gerileme değil, çağdaş isteklere karşı duyulan bir sorumluluktur. Örneğin modacı Paul Pioret Kübizm'den nefret ettiği halde, bu akımın bazı zarif görsel eğilimlerinin yeni bir dekoratif ve lüks tarza uyarlanabileceğini farketmişti. Yeni tarz, endüstriyel kültürün taleplerini, örneğin, plastik, betonarme, kırılmaz cam gibi yeni malzemelerin bulunuşunu da kabul ediyor ve onlara yanıt veriyordu. Asimetrikten çok geometrik, çizgiselden çok köşeli olan Art Deco, Art Nouveau'dan, Rus Balesinden, Kuzey Amerika ve Aztek Kızılderili sanatlarından ve hatta Bauhaus'un bazı yönlerinden etkilenmişti. Ve 1922'de Tutankamon'un Luksor yakınındaki mezarı bulunduğu, Art Deco süslemeciliği Mısır piramitleri, parlak güneşler, yıldırım-



Jean Carlu. *Dentifrices Gellé Frères*. Diş macunu için afiş, 1927. Reklamcılık Müzesi, Paris

lar ve dozunda kullanılan çarliston zigzaglarından oluşan eşsiz bir karışım haline geldi. Modernist özellikleri, gizemli tarihsel göndermeleri ve denetim altında tutulan anarşisiyle, hem etkin çağdaş yaşamı, hem de zarif bir yaşam tarzını simgeler oldu. Art Deco, geleneksel tasarımın sonunu bir kez daha vurguluyordu; ancak, Modernizm'den farklı olarak, yeniliğe karşı delice bir tutku üzerine kurulmuştu.

1925'te, Seine nehrinin iki yakasını kaplayacak biçimde açılan Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes [Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi], Art Deco'nun aşırılıklarının ve ikiliklerinin adeta anıtıydı. Fransız sergilerinin çoğu, örneğin E. J. Ruhlmann'ın mobilya pavyonu, bazı özellikle Modernist yapılara, örneğin Konstantin Melnikov'un köşeli camlardan oluşan Sovyet pavyonu ve Le Corbusier'nin L'Esprit Nouveau'suna kıyasla, bunaltıcı bir biçimde süslüydü. Hollanda, İngiltere ve Avusturya'dan gelen sergilerde de benzer süslemeci eğilimler görülüyordu. Sergi kapandığında, Art Deco'nun etkisi tıpkı her yeri kaplayan parlak güneş motifini gibi tüm dünyaya yayılmıştı.

(Sürecek)

YAZILAR
Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmen
Uygulama: Feride Ilguy
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Dizgi: Osman Tülü TIPOGRAF
Basıldığı yer: OFSET YAPIMEVİ