

# Yazılar:

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

## Grafik Tarzlar (6)

### DADA (1915-1923)

“Dada hiçbir şey demek değildir,” diye açıklamıştı Romanya doğumlu şair Tristan Tzara. Ne var ki, sonraları çok şey yüklenecekti bu sözcüğe. Dadaistler, burjuva sanatının tüm biçimlerini reddediyorlardı. Buna, bir zamanlar devrimci kabul edilen, ancak Dadaistlerin, orta sınıfın benimsemesiyle kısırlaştığını düşündükleri Ekspresyonizm de dahildi. Dada, bir Alman mülteci olan düşünür-şair Hugo Ball ve arkadaşı Emmy Hennings tarafından, 1916'da tarafsız Zürih'te, Birinci Dünya Savaşı'nın en yoğun günlerinde ortaya atılmıştı. Onlara, Batı uygarlığının çöküşüne yordukları savaşın vahşetinden kaçarak Zürih ve New York'a sığınan başka mülteci sanatçılar da katıldılar. Dadaistler, sanatın insan ifadesinin en ileri biçimi olduğu düşüncesinden nefret ediyorlardı. Sanat dünyasındaki geleneksel engelleri yıkmak için yollarını aradılar: şair tipograf, ressam şair oldu. Tüm kuramları ve örgütlenme biçimlerinin çoğunu reddettikleri halde, Dadaistler şiir, tiyatro ve grafik tasarımda benzersiz bir sözdizimi ve bir dağar geliştirdiler.

1916 ile 1918 arasında Zürih'li Dadaistler Cabaret Voltaire'de bir dizi çilgin anti-sanat happening'i gerçekleştirdiler. Bu happening'leri Ball, Richard Huelsenbeck, Jean Arp ve Sophie Täuber-Arp, adını bu kafeden alan Dadaist yayın organlarında aktardılar. Tzara'nın düzenlediği Dada geceleri, İtalyan Fütüristlerinin garip şovmenliklerinden etkilenmişti. Bu arada New York'da, Dada öncülleri Marcel Duchamp ve Francis Picabia, Batı sanatındaki çürümeyi hızlandırmak ve gözler önüne sermekle uğraşıyorlardı. (Duchamp'ın büyük çalkantılar uyandıran “ready-made” leri, daha sonraki Dadaist düzenlemelerinin habercisiydiler.) Dada'nın Paris'te de bir kalesi oluşmuştu. Akım, yirmili yılların ortalarında bu kentte evrim geçirerek sanat tarihçisi Lucy Lippard'ın

“Tuvalet terbiyesi görmüş Dada” sözleriyle tanımladığı Gerçeküstücülük'e dönüştü.

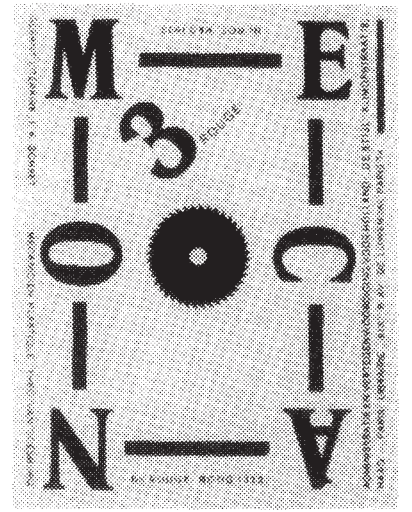
Savaştan hemen sonra, çoğunluğu Alman olan sürgünlerin büyük bir bölümü, Dada'yı özellikle politikleştirilmiş biçimiyle sürdürmek üzere Berlin'e döndüler. Almanlara birçok sevimli gerçek getirerek ortaya çıkan Ekspresyonizm, içe dönüklüğü ve soyutlamayı hedefleyen, nesnellığı tümünden dışlayan, bir tür resmî ulusal tarz haline gelmişti ve Dada'nın doğal düşmanıydı. Berlin'de Huelsenbeck, Dada'yı hem eski, hem de yeni yönetici düzene karşı daha keskin bir silah haline getirmek üzere, ressam Raoul Hausmann, mizahçı George Grosz, Wieland Herzfelde ve John Heartfield kardeşlerle güçbirliği yaptı. 1918'de Dada üzerine yaptığı ilk konuşmasında Huelsenbeck Dadaizmin konumunu şöyle ortaya koymuştu: “Dadaizm ilk kez, yaşamın önünde estetik olmayan bir tavırla durmaktadır artık. Etik, kültür, ‘içselleştirme’ gibi tüm büyük sözcükleri deşmektedir. Gücsüz kasların üzerindeki örtülerdir bunlar yalnızca.” Grosz ise, Sanat Tehlikede başlıklı bir polemikte, “Eğer biz sanatçılar,” diyordu, “herhangi bir şeyin ifadesiyle, bu ancak tatminsizlik ve huzursuzluğun yarattığı bir galeyanın ifadesi olabilir.” Grosz'un grubu kısa süre içinde Dada'nın sanat adına yaptıklarının son kalıntılarını da bir yana bırakarak önce Spartasistler, daha sonra da Komünistler yararına kışkırtıcılık görevini üstlendiler.

Kötü kaderli Weimar Cumhuriyeti'ni o yıllarda yönetmekte olan iki yüzlü Sosyal Demokrat Parti'ye aniden sırt çeviren Dada, iğneleyici bir gölge hükümet kurdu. Hükümet üyeleri, Oberdada, Welt-Dada, Dadaosopher ve Propaganda gibi kulağa resmî ünvanlar gibi gelen isimler alıp, Dadaizm nedir ve Almanya'da ne olmasını istemektedir? (1919) benzeri mizahî manifesto ve kitapçıkları yayımladılar. Ne var ki, söylemine karşın Dada'nın gerçekte politikaya değil, Dada'nın kendisine bağlılığından söz edilebilir belki de; Dada dünya görüşünde, mantıksallaştırılmış bir kavramdır bu.

Rastlantısal Kübist collés ve Fütürist parole a liberta yöntemleri ile mekanik röprodüksiyon tekniklerinin ekonomi ve kolaylığının birleş-

mesiyle, belirgin bir Dadaist grafik tarz gelişti. Berlin'de yayımlanan çok sayıda Dada derginin başlıca özelliği geniş alanlara yayılmış karışık tipografi iken, Zürih dergilerinin veya Picabia'nın 391'inin, daha sıkışık, karmakarışık sayfaları vardı. Dada'nın anarşik layout'larında en sık görülen uygulama da, bir sayfa dolusu dizgiye zıtlık oluşturacak biçimde sayfanın orta yerine basılmış tek bir sözcük veya slogan ya da ucuz afiş veya reklamlardaki gibi layout'ın genelinden kaba bir biçimde soyutlanmış sözcüklerdi.

İncelikten ve güzel tatlardan olabildiğince uzak duruluyordu. Berlin ve Moskova'da aynı anda kullanılmaya başlanan ve en uzun ömürlü olan Dada yeniliği ise fotomontajdı. Grosz ve Herzfelde ile birlikte Malik Verlag yayınevini kurucularından ve aynı yayınevini sanat yönetmeni olan Heartfield, bu mekanik sanatın öncülüğünü yaptı ve en dikkate değer örneklerini üretti. Ancak, fotomontajın bulunuşunda Hausmann'ın da rolü vardır. “Hemen her evin duvarında bir bombacının renkli taşbaskısı vardı...” diye yazıyordu Hausmann buluşundan söz ederken. “Bu askerlik anısını daha kişisel hale getirmek için, başın yerine bir askerin portre fotoğrafı yapıştırılmış olurdu. Birden bir şimşek çaktı... yalnızca kesik fotoğraflar kullanılarak tablolar yapılabildi... Bu yeni görüşü gerçekleştirmek üzere dergilerdeki fotoğrafları kullanmaya başladım... [ve] bu çalışmaları fotomontaj diye adlandırmaya karar verdim. Bu terim, sanatçı rolü yapmaktan nefret edip kendimizi mühendisler gibi görmemizi de ifade ediyordu... tulum giymeyi yeğlememiz de bundandır.” Estetiğe diğer Dadaistlerden de az önem veren Heartfield, fotomontaj yöntemiyle politik posta kartları üretti. Hükümetin sözle ifadesini yasakladığı mesajları, görüntülerle dile getiriyordu. Almanya'da, nispeten apolitik iki Dada grubu daha vardı. Köln'de, Max Ernst, Theodor Baargeld ve Jean Arp, çizgi dışı yayın organları Der Ventilator ve Die Schammade ile kargaşa çağrısı yapıyorlardı. Hanover'de, Kurt Schwitters Dada'ya koşut ve zaman zaman da onunla örtüşen tek kişilik bir hareketi, Merz'i yönetti. Şair, ressam, tipograf ve reklam tasarımcı danışmanı Schwitters, tarzlar üzerinde etkili olan dergisi Merz'i, 1923-1932 yılları arasında yayımladı. Derginin El Lissitzky'nin Konstruktivizm'inden ve Van Doesburg'un De Stijl'inden etkilenen tasarımı, Berlin dergilerine kıyasla daha geometrikti. Dada'nın aşırı kabalığı ve saygısızlığı, akımdan etkilenen sanatçıların kısa sürede soğumalarına yol açtı. 1922'den sonra, Almanya'daki toplumsal, politik ve ekonomik karga-



Theo van Doesburg. Mecano. Hollanda'da yayımlanan, deneysel şiir ve tipografiye yer veren Dada dergisinin kapağı, yaklaşık 1922. Ex Libris koleksiyonu, New York



Raoul Hausmann. Der Dada. Alman Dadaist yayınının kapağı, 1919. Ex Libris koleksiyonu, New York



Marcel Janco. Dada 3. Ahşap baskı illüstrasyonlu dergi kapağı, 1918. Ex Libris koleksiyonu, New York

şayla birlikte Dada taraftarları da ya daha da içe dönüp Gerçeküstücülüğe, ya da dışarı dönüp Konstruktivizm ve Yeni Nesnellığe kaydılar. Grosz ve Heartfield, Dada tarzından uzaklaşmalarına karşın, keskin politik yorumlarını sürdürdüler; ta ki, Naziler çabalarına bir son verene ve onları Almanya'yı terk etmek zorunda bırakana dek. Bazı kavramsal özellikler Dada resim ve grafiklerini hemen ele verirken, Ekspresyonizm, makine imgelemi ve geometrik soyutlamadan etkilenen bireysel sanatçıların tarzları çok daha çeşitliydi. Üste-

lik Dada, tipografik karışımlarını Marinetti'nin parole in liberta'sına borçluysen, dramatik etkiler yaratma yöntemlerinin çoğunu da Fütüristlerden uyarlamıştır. Burada, Dada başkentleri Zürih, Berlin, Köln, Hanover, Paris ve New York'tan, müthiş miktarlardaki Dada yayınının içinden derlenmiş örnekler sunulmaktadır. Zürih'te yayınlanan Dada'nın ilk iki sayısı geleneksel bir görünüme sahipse de, derginin editörü Tristan Tzara, Dada grafik anlatımının tipik özelliği düzenli kargaşayı üçüncü sayıda başlatmıştır. Der Dada'nın gazetelerden ve resmî dergilerden kesilmiş harflerle düzenlenmiş kağıdı, resmî olan her şeye karşı duyulan nefreti belli eder. Theo van Doesburg'un editörlüğünü yaptığı, 1922'de yayımlanan Mecano, De Stijl'in eki gibiydi. Dada grafik unsurlarını benimseyen derginin misyonlarının arasında, Bauhaus'un ciddiyetiyle alay etmek de vardı. Merz, düzensiz yayın hayatına 1923'te, Kurt Schwitters'in tek kişilik hareketinin sesi olarak başladı ve diğer Dada dergilerinden farklı olarak, zamanla Yeni Tipografi'nin ilkelerine göre tasarlandı. Yalnızca reklamlık ve tipografiye ayrılmış sayılar hazırladı Schwitters. 1920'de Köln'de açılan bir sergiyi duyuran Dada Siegt! afişi, Dada'nın geleneksel tipografi kurallarını bilinçli olarak reddedişinin tipik örneklerindedir. Zürih'teki Cabaret Voltaire ve Berlin'deki Club Dada gibi kabare ve gece kulüplerinde, birçok Dada happening'i gerçekleştirildi. Schall und Rauch gece kulübü, Berlin Dadaistlerinin buluşma yeri haline gelmişti. Kulübün teatral dekorlarının çoğunu hazırlayan George Grosz, aralarında Hannah Hoch'un da bulunduğu başka Dadaistlerle birlikte, program dergisi ve kulüp gazetesi için de kapaklar yaratıyordu. Alman hükümetindeki şiddetli fraksiyon çatışmaları nedeniyle, Berlin Dadaistleri politikayla, diğer kentlerdeki Dadaistlerden çok daha fazla ilgilydiler. John

Heartfield'in, solculuğunu gizlemeye çalışmayan ve ilk Dada manifestolarına da yer veren Die Neue Jugend'i, gazetelere uygulanan katı sansürden kurtulmak amacıyla, Grosz'un portfolyosunu tanıtan bir prospektüs olarak yayımlanıyordu. Heartfield, fotomontaj tekniğini, bir polemik aracı olarak kusursuzlaştırdı. Politika ile daha az ilgilenen Kurt Schwitters tasarım danışmanı olmayı seçti ve Merz aracılığıyla tipografisini daha da geliştirebildi. Merz'in yalnızca "masallara" ayırdığı üç sayısında, harfleri illüstrasyon olarak kullandığı ve El Lissitzky'nin İki Kareden öyküsünden esinlendiği Die Scheuche [Korkuluk] öyküsünü oluşturdu.

1917'de, George Grosz, John Heartfield ve Weiland Herzfelde, Komünist dergiler, manifestolar, portfolyolar ve düşük fiyatlı toplumsal romanlar yayımlamak amacıyla Malik Verlag'ı kurdular. Üçlü, Die Neue Jugend'in ardından, hükümetin yasaklamaları nedeniyle sürekli isim değiştiren bir dizi küçük dergi yayımlama işine girişti. Dada geleneğindeki ilk dergi Jedermann Sein Eigner Fussball [Herkesin Futbol Topu Kendisi] (yalnızca bir sayı), Heartfield'in ilk taşlama fotomontajına da yer vermişti: üzerinde hükümet üyelerinin kafalarının bulunduğu bir yelpaze fotoğrafıydı bu. Fotoğrafın üzerinde, "En güzel kim?" diye soruluyordu. Die Pliete [Müflis], kesintisiz toplumsal mücadele ve şiddetli politik devrim yanlısı tutumuyla, daha az Dadaist'ti. Derginin kapaklarından birinde, Weimar güvenlik kuvvetleri başkanı Noske, geleneksel karikatür çizgileriyle, işçilerin bir protesto gösterisini açmasızca bastırdıktan sonra görülmektedir. Üçlü, emekçi sınıf ile herhangi bir ilişkisi olmayan sanat kavramına, dergileri ile saldırıyordu. Malik, yirmili yılların başlarında Dada'nın solununun kesilmesinden sonra da kitap basmaya devam etti. Yayınevinin sanat yönetmeni Heartfield, kitap kapla-

John Heartfield. Petroleum. Upton Sinclair'in kitabı için kap, 1927. Fairleigh Dickinson Üniversitesi arşivinden, Madison, New Jersey



1923'te Almanya'da yayımlanan ilk Dada dergisi. Kurucu editörleri: Kurt Schwitters, Weiland Herzfelde, George Grosz, John Heartfield, Theo van Doesburg.



Kurt Schwitters. Merz 4. Dergi kapağı, 1923. Ex Libris koleksiyonu, New York

rında kullandığı montaj tekniğini daha da mükemmelleştirmeye adanmıştı kendisini. Komünist işçilerin gazetesi Arbeiter Illustrierten Zeitung'da (AIZ) sık sık işleri basılıyordu. Heartfield, en güçlü anti-Faşist montaj ve karikatürlerini bu gazete için üretmiştir.

## DESTANCI GERÇEKÇİLİK (1924-1935)

Avant-garde Sovyet sanatçıları devrim mesajlarını yayma konusunda son derece istekliydiler. Ancak Lenin, bu sanatçıların soyut görsel dillerinin, okur-yazarların azınlıkta olduğu bir topluma karşı etkili bir iletişim sağlayabileceğine pek inanmıyordu. Dahası, genç ve öncü Konstruktivistler ile Üretkencilerin gündeminde, emekleme çağındaki hükümetin gereksinimlerine üstün gelen gizli estetik değerler olduğundan da kuşkulanyordu. Lenin'in kendi öncelikleri, kendi gündemi vardı: geri kafalı Rus halkını sarsarak uyandırmak istiyordu. Yeni sanatlarının bu amaca uygun olduğuna yürekten inanan devrim sanatçıları da, ileri sanatsal düşüncelerin ileri politik düşünceleri yansıttığını öne sürüyorlardı. Modern Sovyet grafik tasarımı, cesaretli deneylerini 1918 ile 1922 yılları arasında, toplumsal değişim adına Anatoly Lunacharsky'nin nezareti altında uyguladı. Ancak, devrim giderek daha tutucu bir rota üzerinde yol almaya başlayınca, ilerici sanatı uygun bulmayan önderler de ilerici sanatçıları mevcut yöntemlerini terk edip, daha az radikal yaklaşımları benimsemeye zorladılar. Stalin başa geçtiğinde, ideallerinden ödün vermemekte direnen sanatçıların çoğu ya baskı altında sürgüne gönderilmiş, ya da kendi kentlerinde daha kötü yazgılara boyun eğmişlerdi. Yine de Stalin okur-yazar oranının bu denli düşük olduğu bir ülkede

görüntülerin gücünün farkındaydı. Geleneksel ve çoğu kez de dinsel olan içeriğini reddetse de, halk sanatının hazır bir iletişim aracı olduğunu düşünüyordu. Yıkanmanın yararlarından traktör kullanmanın inceliklerine, tembellik, içki ve ziyankarlığa karşı uyarılara dek, köylüleri gündelik yaşamın her alanında eğitmek için doğrudan doğruya afiş kullanılıyordu. Fortune'un 1931 yılı sayılarından birinde yer alan biraz bulanık bir makalede, bu afişlerden şöyle edilmektedir: "Afişlerdeki yaygın renk patlamaları, günlük yaşamla ilgili bu insanları çekiyordu. [Afişlerin] saflığı, onları kadın ve erkeklere daha da yaklaştırıyordu. Bu tür resimlere bakmaktan hoşlanan çocuklar ve yerliler gibiydi köylüler."

1932'de Komünist Parti Modernistlerin üye olduğu kültürel yapıardan geriye kalanları da yok edip, yerine resmî sanat biçimlerine uyum gösteren Sovyet yazarlarından, mimarlarından bestecilerinden ve sanatçılarından oluşan katı birlikler yarattılar. 1934'de, ilk Sovyet Yazarları Kongresi'nde, Stalin ile Maxim Gorky'nin birlikte geliştirdikleri Sosyalist Gerçekçilik doktrini kamuoyuna sunuldu. Sosyalist Gerçekçilik, biçimselciliği ve "sanatta burjuva etkileri" tanımlı yargıladığı plastik sanatları ve tasarımı reddediyordu. İdealize lider ve işçi kompozisyonları daha soyut görüntülerin yerini alırken, ağırbaşlı tipografik uygulamalar da Yeni Tipografi'nin dinamik, asimetrik layout'larını kapı dışarı ettiler. En gözde yöntem figüratif resimdi. Ancak, fotoğraf ve montaj da kabul ediliyor ve Alexander Rodchenko gibi sanatçılar tarafından uygulanmaya devam ediyorlardı.

Avrupa avant-garde'ına ve onun elitist görünümüne yalnızca baskıcı Sovyet rejimi diş bilemiyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın sonundan itibaren, Almanya'daki Modernist sanatçılar ve tasarımcılar, oligarşiye, eski-muhafız militaristlere ve Adolf Hitler'in Nasyonal Sosyalist partisine karşı sol yanlısı politik teşkilatları desteklemişlerdi. 1929'da Nazi ideologu Alfred Rosenberg, avant-garde etkilerle mücadele etmek üzere Militan Alman Kültür Birliği'ni kurdu. 1933'te iktidara gelen Hitler de, sanatçı düşmanlarından intikamını onların tüm gerçek ve sembolik izlerini kazıyıp yok ederek aldı. Hatta, çağdaş tırnaksız harf karakterlerini yasaklayarak, ortaçağda geliştirilmiş olan Alman Fraktur harflerini kullandırdı (daha sonra Fraktur'un okunaksızlık sorununu farkederek, bir Yahudi buluşu olduğu bahanesiyle bu yazıyı da yasaklayacaktı). 1937'de, yapımı yeni tamamlanan Alman Sanatı Binası'nda düzenlenen ünlü Dejenere



Ludwig Hohlwein. *Sammelt Euch im NS Reichskriegerbund*. Posta kartı, yaklaşık 1940



Victor Borisovich Koretski. *Barış, Dostluk, Dayanışma, Faşizme Hayır*. Afiş, fotomontaj, yaklaşık 1978



Victor Borisovich Koretski. *Selam Sana Ulu Sovyetler Birliği*. Afiş, fotomontaj, yaklaşık 1960

Sanat sergisinin açılışında yaptığı konuşmada Hitler sanatçılara şöyle dil uzatıyordu: "Kendi başlarına anlaşılabilen ve varolma hakkını kazanmak için bir yığın yönergeye, açıklamaya gereksinim duyan, ve bu tür...deli saçmalarına açık akıl hastalarıyla buluşabilen sanat çalışmalarını artık Alman ulusuna kolayca ulaşamayacaklardır... Bu serginin açılmasıyla, sanatsal delilik ve dolaylı olarak da insanlarımızı

yönelik sanatsal kirlenme sona ermiştir."

Hitler ve kurnaz Nazi Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Modernist sanatın yerini Hint-Avrupa Süpermen'inin ya da aynı oranda ezici başka görüntülerin daha gerçekçi bir tarzla yaratılmış klasik epik ve Romantik tasvirleriyle doldurdular. Ortaya çıkan görüntüler, biçimsel olarak Sovyet Sosyalist Gerçekçiliğinden pek farklı değildiler. Nazilerin iktidara yükselişinde propaganda afişinin oynadığı rolün önemi, genelde kabul edilenin çok üzerindedir. Radyolar kapatıldıktan, sinema karanlıklara gömüldükten, politik toplantılar dağıldıktan sonra, afişler hâlâ her sokağın köşesinde nöbet tutuyorlardı. Tahrik edici politik afiş ustalarından Mjölner'e, Sanatsal Formülasyonda Tam Yetkili Devlet Sanatçısı ünvanı verilmişti. Afiş tasarımında nesnel tarzın virtüözlerinden Ludwig Hohlwein bile, Hint-Avrupa ırkının güzelliğini kağıda geçirebilme yeteneği nedeniyle değerli bir propagandist haline geldi.

İtalyan faşizminin ilk basılı propaganda malzemelerinin çoğunda Mussolini'nin kişiliğini yansıtmak üzere Fütürizm ve Art Deco'dan yararlanılmıştır. Öte yanda, aynı tarihlerde Almanya'da üretilen ve çok kısa ömürlü olan benzer malzemeler, diğer Nazi görsel malzemeleriyle tutarlı, süssüz, sade ve anıtsaldılar. Hitler, kitlelerin zahmetsizce yönlendirilebilecekleri, ya zaten ayarlanmış, ya da kolaylıkla ayarlanabilecekleri kanısını oluşturmuştu. Hitler'in propagandasında koşul ve alternatiflere yer yoktu. Bu yüzden de hiçbir şey yorumla açık bırakılmamıştı. Şöyle yazıyordu Hitler: "Daha köktenci ve kıskırtıcı propaganda yaptıkça, zayıf ve ikircikli kişilikler de daha fazla korkuya kapılıyorlardı. Böylece bunların Nazi teşkilatının başlangıçtaki çekirdeğine sızmaları da önlenmiş oldu."

Destansı tarz ille de diktatörlükle-

rin tekelinde değildi - İspanyol iç savaşı sırasında hem faşist isyancılar hem de Halk Cephesi'nin savunucuları, basılı propaganda malzemelerini tika basa destansı görüntülerle doldürmüşlardı. Üstelik destansı imgelem her zaman da politikaya hizmet etmemiştir. Batı'daki endüstriyel demokrasilerin reklam ve reklam dışı illüstrasyonlarında, romantik gerçekçilik herhangi bir ürün ya da düşünceyi tüketicinin gözünde yüceltmek amacıyla, insanları bıktırarak kadar sık kullanılmıştır. Destansı gerçekçilik ise Batı demokrasilerinde yalnızca savaş yıllarında, o da belli gereksinimler nedeniyle gündeme gelmiş, bunun dışında hiçbir zaman tam anlamıyla bir ulusal tarz düzeyine yükselmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında bile, ABD ve İngiltere'ye Avrupa'lı göçmenler tarafından taşınan Modernist yaklaşımlar savaş dönemi propaganda grafiklerinin izlerini taşıyor, böylelikle savaş sonrası grafik çalışmalarının da tohumlarını atıyorlardı. Destansı gerçekçilik, resmî grafik tarz olarak bugün de Sovyetlerde uygulanmaktadır.

Gerçek Sovyet devrim sanatının ne olduğu sorusuna sonunda yanıt bulunabildiğinde, sonuç avant-garde'dan yana olmamıştı. Stalin'in 1932'de empoze ettiği Sosyalist Gerçekçilik kararnameleleri, Rusya'nın en yetenekli, en özverili sanatçıların çoğunu sindirdi ve baskı altına aldı. Alexander Rodchenko gibi az sayıda sanatçı resmî tarza uygun propaganda üretirken, birçoklarının sanatlarını sürdürmeleri yasaklandı. Stalin, akademik resmi fiilen canlandırmış, ancak çabaları bir eleştirmen tarafından "dünyanın en berbat akademisyenleri" sözleriyle tanımlanmıştı. Stalin aynı zamanda düş gücüne hiç yer bırakmayan ve yasalarla korunan bir grafik dili de yerleştirmiştir. Hitler için ise avant-garde, Bolşevizm'i ve Kultur'un alçaltılmasını simgeliyordu. 1933'e gelindiğinde, modern Al-

man tasarımının tüm izleri ortadan kaldırılarak halkın gözlerinden uzaklaştırılmış, yerlerine ise kökleri geçmişe dayanan Germen modelleri getirilmişti.

Savaş olağanüstü özveri istediğinden, çoğu kez insanları savaşmaya ikna etmek, bir savaşı stratejik olarak kazanmak kadar güçtür. Savaş, soyutlaması zor bir temadır. Bu yüzden gerçekçilik, savaşı görsel olarak pazarlamanın mantıklı ve en etkili yoludur. Ne var ki, gerçekçilik savaşın acımasız dehşetini değil, idealize gerçekleri sergilemelidir. Savaş döneminde ABD, İspanya ve başka ülkelerde, illüstratörlerin görevi fırçalarıyla mitoslar yaratmak olmuştur. Destansı Gerçekçilik'in -sanatçı ve matbaacıların işbirliği ile çoğu kez afiş veya kitap illüstrasyonu biçiminde üretilen- Çin versiyonu da, hem siyasî propaganda hem de ticarî reklamlar için kullanılmış, ancak her defasında mesajı anlaşılabilirlikten olabildiğince kaçınarak iletmiştir.

## GEÇ MODERN (1935-1990)

Klasik Modernizm'in, bu akımı yıpratana karşı, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce ve hemen sonra, çoğu tüketim toplumunda reklamcılık ve grafik tasarım üzerinde muazzam bir etkisi olmuştur. Akımın putkırıcı taraftarlarının geliştirdiği işlevsel dağar, önce bazı ortayolcu eleştirmenler tarafından desteklendikten sonra, birçok önemli kurum tarafından da benimsenmiştir. Hatta, bazı ilerici devlet kuruluşları, örneğin İngiltere'de demiryolu işaretlerinden Hollanda'da posta bilgilerine ve ABD'nde savaş sırasında yaşam kılavuzlarına dek çeşitli iletişim projeleri için Modernist tasarımcılarla çalışmışlardır. Art Deco'ya karşı, tasarımda işlevsellik, ekonomik krizlerden ağır darbeler yemiş, ancak yeniden zenginleşmek için endüstriyel rönesansa güvenen ülkelerde tekrar geçerli olmuştur. Stalin ve Hitler'in baskıcı yönetimleri Modernizm'in Avrupa'nın büyük bir bölümünde hızla sona ermesini kesin olarak sağlarken, tarzın temelini oluşturan endüstriyel altyapı varlığını sürdürüyordu ve onlarca yıl boyunca da sürdürecekti. Savaş sonrası dönemde iş dünyasının yeni iletişim gereksinimleri nedeniyle biraz değişmesine karşın Makine Çağı grafik tasarımını da sürmeye mahkumdu. Modernist tekniklerin başlangıçta tutucu reklamcılar tarafından pek de sıcak karşılanmadığı Amerika'da, pazar araştırmaları şaşırtıcı bir biçimde, tüketicinin Modernist tasarıma, dönemin tarz kitaplarından birinin kullandığı ifadeyle, "geleceğin vaatleri" gözüyle baktığını ortaya koymuştu. Reklamın,

Tasarımcısı bilinmiyor. *İyi Bir Hasat Kazanın - Tahıl Üretimini Artırın*. Shanghai Halk Basımevi'nde basılmış bir Çin afişi, 1973



metin ve görüntünün dengeli bir evliliği olması gerektiği fikrini kabul ettiren Amerika'lı öncü reklamcı Ernest Caulkins, Modernizm'in erdemlerini sayıp dökerek, şöyle diyordu: "... (modernizm) ifade edilemeyi ifade etme fırsatını sağlar. ... bir otomobilden çok sürati, bir giysiden çok şıklığı ifade etmeyi." Tasarımcının düsturu yalınlıktı; tarz bu yüzden uzun metinler ve bire bir resimler ile değil, ürünün en uygun grafik formlarla eşleştirilmesi yoluyla sunulmalıydı.

Geç Modern tarzda klasik Modernist teknikler çoğunluk tarafından kabul görür ve yaygın olarak uygulanırken, tutucu okullar ve hareketlerle ilişkilendirilen dogma bir kenara atılmıştı. Elli yıldan uzun süren Geç Modernizm, birbirinden farklı birçok tarz dönemini kapsamıştır. 1930'ların başlarında, Stalin ve Hitler'in Modernist sanatı baskı altına almalarından hemen sonra gelişen ilk dönemde, baskıdan kaçan modernistler dünyanın dört bir yanına dağıldılar. Önce Doğu Avrupa ülkelerine, daha sonra İngiltere, İsviçre ve Amerika'ya geçen sanatçılar buralarda mevcut tasarım kuramlarını ve uygulamalarını büyük ölçüde etkilediler. Savaş sonrasındaki ikinci dönemde iş dünyası tekrar hizaya sokuluyordu. Ortaya çıkarak hızla büyüyen çok uluslu şirketlerin, kurum kimliği sistemlerine ve stratejik iletişime gereksinimleri vardı ve bu gereksinim yeni, akılcı bir tasarım yaklaşımına, Uluslararası Tarz'ın gelişmesine yol açtı. Daha sonra, 1950'lerin ortalarından günümüze dek, fin de siècle [yüzyılın sonu] özgü tarzlara ve ihtiyaç belirtirlerine karşı yeniden canlanan bir ilgi, çağdaş dergi, ilan ve afiş lay-out ve tipografisinde kendisini hissettirdi. Bu arada fotoğraf ve bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelerin tipografi ve baskıya uygulanmasıyla, grafik tasarımın yalnızca görünümü değil, yöntemleri de değişmeye başladı. Savaş sonrası tasarım merkezlerindeki (Londra, Şikago, New York, Zürih, Basel, Ulm, Stuttgart) ak-raba ruhlar, yeni tarzlarını geliştirmekte hep birlikte aynı savaş öncesi yöntemleri kullanmaya başladılar. Ancak, Geç Modernizm'de tutuculuğa yer yoktur. Akımın tarz çeşitliliği, uygulanamaz ya da itici fikirlerin reddedilmesi kadar, yeni fikirlerin geliştirilmesinden de kaynaklanmaktadır. Dahası, -kavurucu bir savaşın daha sona ermesi ve vaat edilen "Yarının Dünyası"na sonunda ulaşılmasıyla-tasarımcılar büyük bir kararlılıkla dönemlerinin atmosferine cevap verebilecek bir tarz arayışına girdiler; ne var ki, bu tarzın ne olduğuna dair uluslararası bir fikir birliği yoktu. Çok farklı görüşler hakimdi. Örneğin, İsviçre'li tasarımcılar Max Bill, Josef Müller-

Brockmann ve Armin Hofmann, grafik tasarımın mimari bir plan kadar sistemli ve hesaplı olması gerektiğini savunurlarken, New York Push Pin Stüdyoları ilke olarak tarihsel tarz ve formların kışkırtıcı danslarını tercih ediyorlardı.

Klasik Modernist tasarımcılar ütöpik hedeflere yönelmişken, Geç Modernistler böylesi evrensel amaçlar hakkında çelişen fikirlere sahiptiler. Belki de bu dönem toplumsal endişelerin hakim olduğu değil, kişisel yeniden değerlendirilmelerin yönlendirdiği bir dönemdi. Örneğin Jan Tschichold, Modernistlerin kutsal kitabı Yeni Tipografi'sinde, bir Prusyalı katılığına sahip kurallarını klasik tipografi ve simetri lehine kullanmıştı. Diğer kayda değer savaş sonrası tasarımcılardan Paul Rand, Alvin Lustig, Alexey Brodovitch ve Lester Beall, Modernizm'den bazı gerçekleri alıp bunları kendi farklı kişisel dillerine uyarladılar. Rand'ın IBM ve Westinghouse gibi büyük Amerikan şirketleri için hazırladığı kurum kimliği sistemleri ve tamamlayıcı malzemeler, belirgin bir biçimde onun keskin zekasının ve mantığının izlerini taşıyorlardı ama, kişisel tavırlarından ve düşkünlüklerinden de tümüyle arınmışlardı. Brodovitch'in Harper's Bazaar tasarımları da, büyük kitlelere ulaşan bir dergide kişisel tarz ve beğenilerin kullanılmasına iyi bir örnekti.

Anlatıcı ilüstrasyon da Geç Modern dönemde yeniden tanımlandı. Dergicilikte ve ilancılıkta kullanılan, çoğu kez yaratıcılıktan uzak ve bire bir figüratif ilüstrasyonlar, genellikle duygusal bir geçmişe dönüş olarak değerlendiriliyorlardı. Tutucu Modernistler anlatıcı ilüstrasyonu tümenden reddedip Müller Brockmann'ın "nesnel ilüstrasyon" adını verdiği fotoğraf ve fotomontaj tekniklerini tercih ederlerken, başkaları figüratif resimleri yüzyılın başındaki afiş sanatçılarından tavrıyla birleştirip, tasarımlarında kullanıyorlardı. Bunların arasında en çok dikkat çekenler, Sembolistlerden ve Gerçeküstüçülerden etkilenen Polonyalı afiş sanatçılarıydı. Bu sanatçılar, ressamı bir grafik tarz ve güçlü ancak ürkütücü görüntülerden oluşan bir dağar geliştirmişlerdi. Polonyalı sanatçılar da, çizgi romanlardan ve tarihten aldıkları malzemeleri Doğu Hint motifleri ile birleştirerek yeni bir ilüstrasyon tarzını ortaya çıkartan, 1960'ların Amerikalı saykadelik sanatçıları etkilediler.

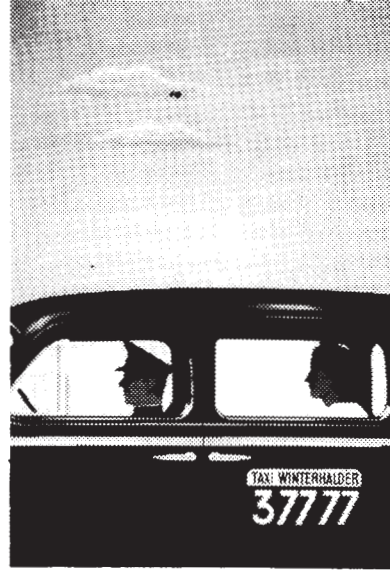
Japon tasarımı ise, Batı'nın en zorlu Geç Modern formlarının geleneksel Japon formları ile harmanlandığı ve geleceğin hayal edilmesinde kullanılan bol high-tech malzeme ile körüklendiği, oldukça yaratıcı bir sentezdir. Japonların kendilerine özgü Geç

Modern tarzlarının 80'lerin Post-Modern ve Yeni Dalga tasarımları üzerinde önemli bir etkisi olmuştur.

## İsviçre

İsviçre nesne afişleri, Berlin'e özgü sachplakat tarzından farklıydı. İsviçre tarzında, tipik Alman görüntülerinin indirgeyici hacimsizliği, yerini cesurca kullanılmış litografik tasarıma bırakmıştı. Hiperrealizmi ile tanınan Niklaus Stoecklin, bir tarihinin "ilüstratif reklam tasarımı" adını verdiği akımın öncüsü haline geldi. Bu akımda, ilüstrasyonlar yalnızca ürünün teşhisine hizmet ediyor, bunun dışında hiçbir tipografik elemana ya da yazıya yer vermiyordu. Burada örnek olarak sunulan, Charles Kuhn ve Herbert Leupin'e ait afişler de, bu nesnel geleneği temsil etmektedirler. Almanya doğumlu Anton Stankowski'nin ilk fototipografik tasarımlarından etkilenen Herbert Matter da, nesne fotoğrafçılığı adı verilen yeni bir tarzı tanımlayan, şaşırtıcı fotomontajlardan oluşan turizm afişleri yaratmıştı. 1930'lar boyunca Walter Herdeg, St. Moritz sayfiye yerinin tüm reklam malzemelerini foto-

Charles Kuhn. Taxi Winterhalder. Afiş, 1937. Kunstgewerbemuseum, Zürih



Niklaus Stoecklin. PKZ. Afiş, 1934. Kunstgewerbemuseum, Zürih



Niklaus Stoecklin. Binaca. Afiş, 1934

montajlar ve elle renklendirilmiş fotoğraflar kullanarak tasarladı. 1944 yılında Herdeg, uygulamalı sanatlarda yenilenmiş bir çokulusluluğu savunan Zürih kaynaklı tasarım dergisi Graphis'i çıkarttı.

## İngiltere

London Transport'un yenilikçi kreatif direktörü Frank Pick, 1920'li yılların ortalarından önce İngiltere'de benzeri görülmemiş bir sanatsal başarı standardı oluşturdu ve bunun sürmesini sağladı. Pick, Londra metrosunun etkililik ve güvenlik düzeyini artırma arzusu ile, yolcuların üzerinde olumlu bir izlenim bırakmak üzere en güncel sanat biçimlerinin (örneğin, Man Ray'in keyifli, fütürist afişi) peşine düştü. Pick ve onu izleyen William Crawford gibi öncü reklamcılar, yalnızca tanıttıkları hizmetin yararlarının değil, yarattıkları çağdaş tasarım dilinin de halk tarafından daha iyi anlaşılmasını sağladıkları için övgüye layıktırlar. Onların çabaları sayesinde E. McKnight Kauffer, F.H.K. Henrion ve Tom Eckersley gibi sanatçılar basılı iletişimin kalitesini yükselttiler, ve bunun sonucunda da tüm görsel ufku genişlettiler. Ashley Havinden, bu yeni metodolojiyi tanımlarken şöyle demektedir: "Çağdaş bakış açısı, tasarımı içten dışa doğru yapmaktır. Geleneksel bakış açısı ise, bunun aksine tasarımı dıştan içe doğru yapmak yoluyla, önceden kurgulanmış bir çözümü, bir soruna empoze etmektir."

(Sürecek)

### YAZILAR

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