

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU
Yüzbaşı Kaya Aldoğan Sokak, No: 9 Zincirlikuyu 80300 İstanbul Tel: 275 34 01

Neville Brody

Rick Poynor

Eye No: 6 Cilt: 2 1992

Çeviri: Mine Haydaroğlu

"Gelecekte bilgisayar bir sanatsal araç olarak daha ciddiye alınacak, bir dışavurum ve duygulara dönüş yolu olarak görülecek."

Neville Brody 1957'de Londra'da doğdu. 1976-79 yılları arasında London College of Printing'e devam ettikten sonra free-lance tasarımcı olarak çalışmaya başladı. Özellikle plak albüm kapakları tasarladı. 1981'de Face dergisinin tasarımcısı oldu ve buradaki deneysel tipografik çalışmaları ile uluslararası üne kavuştu. Daha sonra Arena, Per Lui (İtalya) ve Actuel (Fransa) dergilerinde sanat yönetmenliği yaptı. 1988'de Londra'daki Victoria & Albert Müzesi'ndeki retrospektif sergisi sırasında, tasarımlarını toplu halde sunan Neville Brody'nin Grafik Dili (The Graphic Language of Neville Brody) adlı bir kitap yayımlandı. Brody, bilgisayarla tasarım yapılması konusunda hevesli bir taraftar ve 1991'de, disket çıkışlı "birbirini etkileyen ve tamamlayan" yeni yazı karakterleri dergisi Fuse'un çıkarılmasında yardımcı oldu.

Rick Poynor: V&A'daki serginizden ve kitabınızın çıkışından bu yana neredeyse dört yıl geçti. Bu yıllarda önceki döneme göre çok daha sessizdiniz. Bu sizin kendi seçiminiz miydi?

Neville Brody: Sergiden sonra birkaç şey oldu: En önemlisi İngiltere'den aldığımız işlerin tamamen durmasıydı. Şu anda tek bir İngiliz müşterimiz var. Diğer önemli şey de, 1980'lerin sonlarında, yani benim sergimin olduğu sıralarda, tasarımda bir patlama yaşıyorduk, ama fikirler bitmişti ve öyle bir noktaya gelinmişti ki düşüncelerinizin bütünüyle biçimlenmiş olmasına gerek olmadan, sadece bir fikir başlangıcıyla işler basılabiliyordu. Bu durum hemen yutuldu ve fikirler geliştirilemeden heryere yayıldı, sonra da yok oldu. Bu yarıcı hayvan kendi kendini tüketiyordu. O zamanki üçüncü faktör de benim fazlasıyla gözönüne çı-



karılmamı. İnsanlar "bu gencin işlerini bir görmelisiniz" diye yazdıktan bir hafta sonra beni yeriyorlardı. Ben de yeniden görünmez hale gelmemin zamanı olduğunu hissettim.

R. Poynor: Diğer tasarımcıların size karşı kıskançlık ve haset duyguları beslediklerini hissettiniz mi?

N. Brody: Tabii. Basında da çıktı bu. Pekçok eleştiri yapıldı ve genellikle diğer tasarımcıların hakkını yazdıkları hiçbir yapıcı tarafı olmayan, kötü niyetli eleştirilerdi. Benim anlayabildiğim kadarıyla, bir tür burukluk yansıtıyorlardı ve yazdıklarının hiçbirini benim çalışmalarımı ilgili değerlendirmeler değildi. Sonuçta kendimi tasarım endüstrisinin iyice dışında bırakılmış hissettim.

R. Poynor: Geriye baktığımızda, çok erken ün kazanmanızın sizin bir tasarımcı olarak gelişmenizde iyi ya da kötü, yararlı ya da zararlı olduğunu düşünüyor musunuz?

N. Brody: Malcolm Garrett'e göre çok erkendi. Ben hâlâ bu görüşe katılmıyorum. Benim açımdan, ben işe geliyorum, çok uzun saatler çalışıyorum, eve giderken yolda hazır yemek alıyorum ve hepsi bu sadece işimi yapıyorum. Yani ünlü olmak beni hiç etkilemedi. Sadece o sırada o tür bir show olması için doğru bir zaman olduğunu düşünüyorum. Ben olmasaydım başka biri olurdu. Tasarımda bir katalizör yaratmak için bir girişimdi. Çok şeyler oluyordu ve kitap ile sergi düşünceleri çaklaştırmak için yapılmıştı. Bir Neville Brody kutlaması olarak düşünülmemiştir.

R. Poynor: Yanlış anlaşılma riski söyleyebilir misiniz?

N. Brody: Tasarım alanındaki in-

sanlar bu sergi ve kitabın kendi reklamı için yapıldığını düşünmüyorlar. Oysa benim yaptıklarım hiçbir şekilde "kendi"yle ilgili değil. Ben her zaman tasarımın gerisindeki düşünce süreciyle ilgili çalışmalar yaparım; ve kitabımın amacı da insanların görmüş oldukları işlerimin gerisindeki düşünceleri düşünmelerini sağlamaktır. İngiltere'de pek çok eleştirmen "kitap harika, ama metne ne ihtiyaç var" diye yazdılar. Ama ABD ve Almanya gibi diğer ülkelerde insanlar metni beğendiler. Dışarıda, kitaptaki düşüncelerle ilgili tartışmalara katıldım, İngiltere'de ise benim kişiliğim üzerinde duruldu. Yani bazı yönlerden, sergi ve kitap ters tepti İngiltere'de.

R. Poynor: İyi bir zamanlamayla Face'ten Arena'ya geçtiniz. Arena'nın sanat yönetmenliğini niye bıraktınız?

N. Brody: Birkaç nedeni var. Bana göre Arena Thatcher'ın İngiltere'sinde olanların odağı haline geldi. Bence dergi bir alışveriş kataloğu haline gelmişti ve ben zamanımı çorap çeşitleri gösteren bir dergide harcamak istemedim. Fazla eleştirel olmayacağım, çünkü onları hâlâ tanıyorum ve yüreklerinin doğru yerde olduğunu biliyorum; ancak bağımsız ve büyük bir yayıncının kısıtlamalarından özgür bir dergi olarak Arena tartışma ortamı yaratacak bir konumdaydı ve bir kanda açılıp, görüşlerinde rizikolara girebilirdi. Ve bunu yapmadı.

R. Poynor: Arena'ya geçişle birlikte sade Helvetica başlıklara sürpriz bir dönüş yaptınız. Ama son dört yılda dünya buna yetiştirdi. TV grafiklerinden yıllık raporlara kadar sans serif görünümü heryerde karşımıza çıkıyor. Bir diğer stil oldu.

N. Brody: Arena'da stili ve dekorasyonu yadsımak istedim ve tasarımın gerçekten çok önemli olduğunu göstermek istedim. Nefret ettiğim Helvetica'yı duygusal olmaya zorluyorduk. Bu ironik bir bildirimdi de aynı zamanda. Dört yıl önce herşey fazla tasarlanıyordu; tasarım içeriğin kendisiydi.

Nike için tipografi (1989)



Arena'da biz "hayır, içerik içeriktir" diyorduk. Ama sonuçta başarısız oldu.

R. Poynor: Peki şimdi ne olacak? Stil grafiğine geri döneceksiniz ve kendinizin de itiraf ettiğiniz gibi minimalizme geri çekilmek de yaramadı.

N. Brody: Bence sizin sorunuzun kendisi de sorunun bir parçası "şimdi ne olacak" türünden bakış açısı tasarıma hatalı bakıştır. Son 10-20 yılda birşeyler yanlış oldu. İnsanlar tasarımın moda hakkında olduğuna inanıyorlar, ki bu yanlış. Ben duygulara olan, dışavurumcu çalışmalar arıyorum, yazı karakteri ve tipografik üslubu düşünmeden bunlar sadece yüzeysel efektlerdir. Son iki yıldır üslupsal anlamlardan arınma sürecinden geçiyoruz. Benimle birlikte çalışan insanların yaptıkları işlere üslup girmişse onlara hep yeni baştan başlamalarını söylüyorum. Çalışmanın yüzlerce yolu var ve bunların hepsi modern; biri üzerinde yoğunlaşmak hatadır.

R. Poynor: Jon Wozencroft'la birlikte başlattığınız dijital dergi Fuse'la ne yapmak istiyorsunuz?

N. Brody: Fuse'un ana amacı dijital teknolojinin gizemini ortadan kaldırmak. İnsanlar bilgisayarları çok katı, sahte-dini bir şekilde kullanıyorlar ve biz teknolojinin sadece bir iletişim aracı olduğunu ve diğer bütün araçlar gibi organik olarak kullanılmasını söylemeye çalışıyoruz. Klavyenin kendisi bir ressamın paleti ya da bir müzik aleti gibidir ve biz gelecekte bilgisayarın bir sanatsal araç olarak daha ciddiye alınacağını, dışavurum ve duygulara dönüşün bir yolu olarak görüleceğini düşünüyorum. Biz bilgisayarı tipografinin ne olması gerektiği hakkındaki önyargıları kırmakta kullanıyoruz. Öte yanda da, yazı karakterlerinin büyük bir şirket tarafından yayımlanması iki yıl kadar alıyor. Biz her sayı değiştirilebilecek dijital araç biçiminde bir dergi istedik: "Hikâye" yazı karakteridir ve her sayıda 4 "esas makale" ya da yazı karakterleri görürsünüz.

young rebels

THE PHOTOGRAPHERS' GALLERY

vanity

writhy

per Lui

Yukarıdan aşağıya: Film logosu (1991), bir galeri logosu (1990), dergi logoları (1990).

R. Poynor: Ne tür bir karşılıklı etkileşimi yaymaya çalışıyorsunuz? İnsanların Fuse malzemesini nasıl kullanmalarını amaçlıyorsunuz?

N. Brody: Biz insanların Fuse malzemelerini suistimal etmelerini istiyoruz! Ben insanların yazıkarakterlerini ticari durumlarda kullanmalarını beklemiyorum, ancak bu onların seçimine kalmış birşey tabii. İnsanların bizim yaptıklarımıza bakmalarını ve kendilerinin birşeyler yapmalarını veya bizim yaptıklarımızı değiştirmelerini bekliyorum. Gerçekten, bize sonuçlarını yollayanlar var ve bunları gelecek bir sayımızda yayımlamayı düşünüyoruz - Fuse reddetti deyin, ya da fitili söktü. [Fuse-refuse-defuse sözcükleriyle oyun yapıyor. Fuse: sigorta; eriyip birbirine yapışmak veya bomba fitili anlamalarını taşır. - Çev.notu.]

Ayrıca "serbest-biçim tipografi" diye adlandırdığımız bir sayı da çıkarmayı düşünüyoruz. Burada "yazı"nın kendisi artık bir alfabe olmayacak ve klavyenin, üzerinde yaratıcı parçalar bestelediğiniz bir müzikal enstrüman oluşu fikrine çok daha yakın olunacak. Yazının kendine özgü bir ritmi vardır, rengi, tekrarları vardır ve metnin içine aldığı dile olduğu kadar metnin görsel yanına da duygularla tepki verirsiniz. Biz yazılı kelimeden görsel karakteri süzüp çıkarmaya çalışıyoruz. Bu serbest-biçim yazıkarakterleriyle okunabilir sözcükler kompoze edemezsiniz, ama içlerinde yazının temel ritmini ve görsel niteliğini barındıran görsel strüktürler kompoze edebilirsiniz. Bir tür görsel şiir yaratmaya çalışıyoruz.

R. Poynor: Sizin Fuse - State'e katkınız tipografik soyuta doğru bir seyahatin şimdiki aşaması olarak düşünülebilir mi?

N. Brody: State okunabilir bırakılmıştı. Bunu çok daha ileriye götürmek istedim ve Jon Wozencroft'la uzun tartışmalardan sonra bunun alfabenin temelindeki biçimi koruyan bir yarı-yol durumu olmasına karar verdik.

R. Poynor: Yazıyla bir tür resim yapmaktan söz ediyor gibisiniz. Gerçekten siz aslında ressam olup bunu yapamayan bunalmış bir kişi misiniz?

N. Brody: Hayır, değilim, çünkü ben pekçok açıdan ressamlık yapıyorum. Ama ben hiçbir zaman geleneksel fırça ve boya kullanan bir ressam olmayacağım; ama dijital teknolojiyi kullanan bir ressamım.

R. Poynor: Hiçbir linguistik içeriği olmayan yazıkarakterinden söz ettiğinizde, sadece düzenlenmiş bir işaretler koleksiyonundan bahsettiğinizde, işaretlerde barındırdığınız duygulardan başka hiçbir mesajı olmayan ideal bir duruma ulaşma özlemini taşıyor gibisiniz. İçeriğin tasarımın yolunu kapadığını düşünüyor musunuz hiç?

N. Brody: Hayır, bizim yapmaya çalıştığımız şeylerden biri tipografik iletişimde bu diğer düzeyin olduğunu ve tipografinin kâğıt üzerindeki sözcüklerden daha fazla şey ilettiğini göstermek.

R. Poynor: Ama bu her yeni tipografi öğrencisine ilk öğretilen şey değil mi?

N. Brody: Evet, ama pratikte düşünmemeye dönüştürüyor bu. Biz şimdi içinde bulunduğumuz iletişim çağında, her zamankinden daha çok insanın daha çok şey ilettiği bu çağda, bunu izole etmek, çekip çıkarmak istiyoruz, duygu iletişimi olarak kullanmak istiyoruz. Yazılı sözcüklere de yansiyabilir ya da yansımaz.

R. Poynor: O halde böyle "yazıkarakterler"i nerelerde uygulanabilir ve biz bunlarla Fuse dışında nerelerde karşılaşabiliriz?

N. Brody: Şu anda nerede konumlanırlar bilmiyorum. Bu arada ben elektronik iletişime ve bizim yazıyla yaptıklarımızı dijital yayıncılıkla karıştırmaya tutkuyla bağlıyım. Bir dergiyi bir disket üzerinde multi-medya dosyası olarak yayımlayabilirsiniz, ve kuşkusuz gelecekte bu görülüyor. Basılı işler için hâlâ yer var, ama bence biz elektronik medyanın potansiyalini henüz çok yeni incelemeye başladık.

R. Poynor: Macintosh'la yaptığınız ilk işlerin çok belirgin bir "Mac" görünümü vardı. Siz şimdi bilgisayarla bir akıcılık aşamasına vardığınızı ve artık sizin bir "sahip" ve makinanın da şeffaf olduğunu düşünüyor musunuz?

N. Brody: Kesinlikle. Bunun olduğu geceyi bile hatırlıyorum. 11:30 civarındaydı ve ben oturmuş, makineye saldırdım. Aniden kontrolün bende olduğunu ve kesin olarak makinayla yer değiştirdiğimi anladım. Eğer bir bilgisayar kullanacaksanız gerçekten onunla uğraşmanız gerekiyor, aksi halde bütün kararları o verecektir. Hatta mekanizması öyle ki bir çizginin açısını belirtmezseniz makine kendisi dikey ve düz bir çizgi çiziyor. Yazıkarakterini seçmezse-

niz yine o seçiyor. Tasarımcıların çalışmalarında o kadar çok Macintosh oyunu görüyorum ki.

R. Poynor: Çıktığınız bir televizyon programında "iletişimimiz konusunda tümüyle dürüst olmak istiyorsaydık tek bir evrensel yazıkarakteri kullanırdık" demiştiniz. Ama hâlâ yazıkarakterleri tasarlamayı sürdürüyorsunuz. Neden daha fazla yazıkarakterine ihtiyacımız var?

N. Brody: Hem var, hem yok. Şu sıralarda bu denli çok yazıkarakteri üretmemizin nedeni tipografinin gizemini kırmak içindir. Tek bir yazıkarakterine ihtiyacımız var derken ironik konuşuyordum, çünkü o sıralarda pekçok tasarımcı tasarım sorunlarını yazıkarakteri seçimiyle çözebileceklerine inanıyorlardı. Gerçekten, ben gelecekte herkesin kendi yazıkarakterlerinin olacağına inanıyorum; sağlıklı olan budur. Elyazısına karşılık veren bilgisayarların yapımıyla dijital araç kişiselleştirilecek. Yazıkarakterleri çok kısa süre rafta kalabilen plaklar gibi olacaklar.

R. Poynor: Bütün bunların yarattığı tehlike bir tipografik Babil kulesine girmemiz olmayacak mı? Modernizm'in tüm düşüncesi ve netlik için çağrısı, mesajın dağıtılmasında kullanılan yollar yerine mesajın kendisi üzerinde yoğunlaşmasıydı.

N. Brody: Ben buna kuvvetle inanıyorum. Modernizm'in iki yüzü var, birini tümüyle destekliyorum: Bu da modern iletişimin insanlı, dışavurumcu ve halkın yararına olması gerektiğidir. Diğer yüzü de herkese dikte eden ve herkesin uymasını istediği faşist yanı. Ben dışavurum yollarını desteklemek için herşeyi yapacağım. Ve bu milyonlarca yazıkarakterinin olması demekse bunu destekleyeceğim; çünkü insanların olabildiğince seçme hakları olması gerektiğine inanıyorum. Eğer seçilebilecek birşey yoksa, insanların kendilerininkini

Bir film logosu (1991).

A RAGE IN HARLEM

RAGE

yapmalarına izin verilmeli. Macintosh'la yazıkarakterleri tasarlayabilmek gerçek bir devrimdir. Bu ateşli Modernistleri dehşete düşürebilir, ama biz yeni tür bir Modernizm'e doğru ilerliyoruz - kişinin Modernizm'i, kişinin iletişim araçlarına ulaşabildiği bir Modernizm. Yani artık tasarım bir tür tapanak olmaktan çıkmıştır. Herkese görsel olarak iletişim kurması öğretilmelidir.

R. Poynor: Bazı Amerikalıların ve belki sizin de bir dereceye kadar ilgilendiğiniz konu, yazıkarakterinin mümkün olduğunca subjektif olması gerektiği düşüncesi hakkında ne dersiniz? Jeffrey Keedy ve Barry Deck gibi tasarımcılar tamamen kişisel faktörlerin tasarımlarını kararlaştırmasına izin veriyorlar.

Konferans logosu



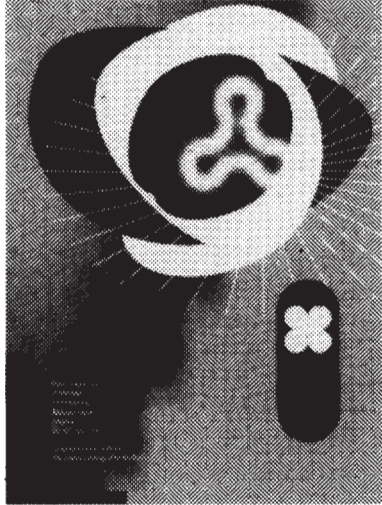
N. Brody: Her dil kişiseldir ve bu bence çok kişisel yazıkarakterlerini haklı çıkarır. Grafik tasarımın anonim ya da kişisiz olması gerektiğini düşünmek hatadır. Yani ben Keedy ve Deck'in yaptıklarını tamamiyle destekliyorum. Dikkatin sayfadan fonta geçmesi ilginç. İnsanlar biz zamanlar sayfa düzenine gösterdikleri ilgi yoğunluğunda yazıkarakterlerine yatırım yapıyorlar.



Saat kadranı 1990

Blur Light
abcdefghijkl
lmnopqr
stuvwxyz
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQR
STUVWXYZ
1234567890

Font Font için yazı karakteri



Basın ilanı (1990).

R. Poynor: Londra'da yabancı işlere dayanarak işlerini yürütebilen çok tasarımcı olamaz herhalde.

N. Brody: Eğer yurtdışından iş almasaydık şimdi iflas etmiş olurduk muhakkak. Devam eden işlerimizin %99'u uluslararası. Hollanda postanesi için pul tasarımları yaptık. Bonn'daki yeni Ulusal Galeri için işaretler ve antetli malzeme hazırlıyoruz. Ulusal Avusturya Radyo ve Televizyonu için iki TV kanalı ve dört radyo istasyonunu yeniden tasarlıyoruz. Brezilya için iki işe başlamak üzereyiz. Yani benim açımdan en heyecanlı bir döneme girdik, çünkü farklı görüşleri olan değişik insanlara iş yapıyoruz. Yurtdışından insanların kişilik konusunu çok daha aşmış olduklarını gördük. Diğer tasarımcı, mimar ve müşterilerden saygı görüyoruz, çünkü bizim neler düşündüğümüzü biliyorlar. ●

Giambattista Bodoni

Mike Davies
Baseline, 1990

Bu yıl, 1990, Giambattista Bodoni'nin 250. doğum yıldönümü. Yazı karakterlerinin geleneksel sınıflandırılması old face, venetian ve modern olarak üçe ayrılır. Bodoni modern kategori üzerinde en etkili olan yazı tasarımcısıdır. Bugün bile onun yazı ve tipografisinin yarattığı stil, şıklık ve "tazelığın" birincil gerekler olduğu zamanlarda kullanılmaktadır.

Modern yazı karakterinin ana özelliği ince uzun düz serifidir. Aynı zamanda, kalın ve ince fırça darbelerinin arasında belirgin bir tezat vardır, ince darbeler saç kalınlığına, bir tasarımcının daha sonraki baskı süreçlerini gözönünde bulundurarak en fazla cesaret edebildiği kadar, yaklaşır. Bu tezat, kesin ölçüleri olan bir duyarlılıkla birleşerek tipik modern karaktere özgü, basılı kâğıt üzerinde görülen "kıtırlığı" yaratır. Giambattista Bodoni tipografi konusunda pek çok açıdan bir öncü olmasına rağmen modern serifin yaratıcısı değildir.

Bodoni'nin etkisini anlatmak onun yazısının önceki gelenlerin kısa bir geçmişini vermeden tamamlanamaz. Bu düz serifin ilk uygulamaları 16. yüzyılda yazılmış hümanist elyazmalarında görülür. Vindelino da Spira ve Jenson'un el yazmalarındaki stili izleyen yazı karakterlerinde bugün bildiğimiz düz, unbracketed (desteksiz, parantez içine alınmamış) açılı serif şekillerini içeriyordu, bunların ağırlıkları daha fazla olsa da. İnce düz serif 16. yüzyıl Venedik hattatlarının kopya kitaplarında bulunur. Ancak, bu karakterin baskıda görülmesi yıllar sonra gerçekleşti. İlk olarak Claude Garamond'un 1535 civarında ortaya çıkardığı kısa, destekli serifiyle old face yazı karakterleri Avrupa matbaalarını ele geçirdi ve 17. yüzyıl sonuna kadar tek liderdi. 1640'da Louvre'da Kardinal Richelieu tarafından İmpremerie Royale oluşturulduğunda bu eserde kullanılan birincil yazı karakterleri Garamond'un kilerdi. 14.Louis kraliyet matbaasının ekslusif kullanımı için yepyeni bir Romen ve italik yazıların yaratılmasına izin verdiğinde yeni bir yazı karakteri türü ortaya çıktı.

1692'den başlayarak, bir uzmanlar komitesi mükemmel romen harfinin oluşturacağı şekilleri araştırmaya koyuldular. Jaugeon komitenin yöneticisiydi ve onun tamamlanmış spesifikasyonları önerilen yazı karakteri mükemmelliğine varmak için kullanılacak geometrik yolu kesin hatlarla tanımlıyordu. Projenin delgicisi (punch-cutter) Phillippe Grandjean, yazı karakter-

lerini yazıdan ilk gravürlere geçerken sanatsal yeteneğini kullandı. Sonuçta ortaya çıkan 'romain du roi Louis 14' adı verilen yeni yazının özellikleri arasında düz ince, açılı serif görüldü. Doğal olarak romain du roi Fransız yazı ustaları üzerinde çok etkili oldu. Ancak, yeni yazı kraliyet fermanıyla korunuyordu, günümüzde telif haklarını çığneyenlere verilen ağır cezalardan daha ağırları mevzu bahis olabiliirdi. Ticari yazı üreticiler her zaman girişimci bir grup olmuşlardır ve 18. yüzyılın ilk başlarında Mösyö Fournier-le-jeune'un sorununu etrafındaki manevrası yazısının oranlarını daraltmak, serif üzerinde küçük değişiklikler yapmak ve cakalı harfleri kullanmamak oldu.

Özellikle Amsterdam'daki yayım evleri inceltilmiş (condensed) harfleri çok tuttular ve eski serifi korusalar da inceltilmiş harfleri içeren pek çok cep kitabı ürettiler. 'Modern' serifin giderek büyüyen etkisi 1730 ila 1768 yılları arasında J.M.Fleischmann'ın Amsterdam'daki Enschede dökümhanesi için tamamıyla yeni bir yazı hazırlamasına esin kaynağı oldu. Onun tüm alfabelerinde saç kalınlığında çizgiler ve serifler görülüyordu. Bunlar Fransa'da Fournier tarafından kopya edilen yazı karakterleriydi, Bodoni baskıya başladığı zaman onun versiyonlarını kullanmıştı. Bodoni bu karakterlerini kopyaladı ve daha sonra kalın ve ince tezatı vurguladığı kendi tasarımlarını gerçekleştirdi. Ama başlangıç noktası işte buydu.

Bodoni Roma'da kilisenin matbaası Propaganda fide'de 8 yıl çalıştıktan sonra, 26 yaşında İngiltere'ye gitmeye karar verdi. Dışarıda çalışma isteğini John Baskerville'in işlerine duyduğu ilgi körüklemişti. Seyahatinin ilk yarısında sıtmaya yakalandı. Bunun üzerine doğum yeri olan, babasının Saluzzo'daki küçük baskı atölyesinde konaklayıp sağlığını geri kazandı. Sadece iş için çalışmak, sanatçı yanı ağır basan genç Bodoni'yi asla tatmin etmiyordu, ve sanatçı yanını tatmin etmek için Saluzzo'dayken bezeme işleri yaptı. Bu işlere Roma'dayken başlamış ve ticari bir popülarite de kazanmıştı. Bu arada kendi romen yazı karakterlerini de yapmaya başladı. Yetenekli Bodoni emekli olana dek aile mesleğini yürütmeyecekti. Bodoni'yi Roma'dan beri tanıyan ve bu yetenekli genci o zamandan beri destekleyen Peder Paolo Paciaudi'nin araya girmesiyle, Bodoni Parma'da Dük'ün sarayında bir matbaa kurmaya çağrıldı.

Bodoni'nin Parma'ya geldiği sırada Dükalığa genç Don Ferdinand geçmişti, ama tahtın arkasında gerçek güç onun veziri Guillaume Du Tillot'un elindeydi. Bu hırslı ve gözüpek adam Dükalığın rezidansını ünlü bir sanat ve bilim mer-

kezine dönüştürmeyi düşünüyordu. Paris, Madrid ve Turin'deki rakiplerinden geri kalmamak için Parma'nın önemli bir kütüphane ve matbaaya ihtiyacı vardı. Bodoni'nin Parma'daki 45 yılı süresinde son derece değerli ve çeşitli basılı malzeme koleksiyonu oluşturuldu. Başlangıçta bazı karakterlerinde nasıl Fournier'i kopyaladıysa, ilk tipografik sayfa düzenlemelerinde de aynı şeyi yaptı, ama 1790'ların ortalarında kendi stilini yaratmıştı. Üretimi muazzamdı. Temiz, dikkatli baskı tekniği ve hatasız tipografisi ona hem Avrupa'da hem de İngiltere'de büyük prestij kazandırdı. Horace Walpole da dahil olmak üzere İngiliz yazarlar işlerini Parma'da bastırmak için üşüştüler.

Bodoni'nin yazı tasarımı üzerindeki etkisi de çok güçlüydü. Onun stilini izleyenler tüm İtalya'da ortaya çıktı. Bu sıralarda Ambrose Firmin Didot da Grandjean stilinde yazılar deniyordu. Bodoni'nin işleri modern yazı ve modern tipografinin gelişine mühür basmıştır.

1813'deki ölümünden sonra eşi Paola Margherita onun bitmemiş işlerini tamamladı. Bunlar arasında en önemli eseri iki ciltlik Manual tipografico da bulunuyordu. Bu eser 1818'de yayımlandı. Dul bayanın ölümünden sonra Parma hükümeti koleksiyonu satın aldı. O zamanki belgeler yazının 25,491 delgisi ve 50,283 matrisi olduğunu gösteriyor.

Modern karakterin doğası çok çeşitli üretim olanağı sağlar.

19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan karakterler, özellikle de Fransız kökenli olanlar, Bodoni'nin ve Didot'nun inceliğine sahip olmayanlar, baskı kalitesinin düşüklüğü nedeniyle modern yazı karakterlerine karşı genel bir tepkinin doğmasına yol açtılar.

19.yüzyılın ikinci yarısında eski yazı (old face) tasarımları kitap üretiminde yine lider konumuna geldi, bir kategori olarak modern yazı yüzyılımızın içinde kadar ağır eleştiriler almaya devam etti. Tipografik zevkler değişir, 'kendinden emin ve şık' olanlar 'soğuk ve insaniyetten yoksun'a ve 'hoşa giden düzenlilik' 'monoton'a dönüşebilir. 200 yıldan fazla bir süredir değişen modalara karşın modern yazı, özellikle de Bodoni'nin stilinekiler tüm saldırılara karşı ayakta kalmışlardır, özellikle de reklamcılık ortamında. 20.yüzyılda Bodoni'nin yazılarının hikâyesi bir yeniden canlanma hikâyesidir. Birçok yazı üreticisi Bodoni'nin versiyonlarını ürettiler, Bu yeniden canlandırma sürecinin tarihi kendi içinde oldukça karmaşıktır. Yazı karakterleri Ansiklopedisi (Jaspert, Berry ve Johnson'ın 1970 edisyonu) şöyle anlatır: "Modern yeniden-kesmeler için iki temel model vardır.

Bodoni Old Face

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzääæöœßü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

Bodoni Old Face

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzääæöœßü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

BODONI OLD FACE

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÄÅÆÖŒ©Ü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

BODONI OLD FACE

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÄÅÆÖŒ©Ü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

Berthold Bodoni Old Face. Bu yazı karakteri ailesi ilk olarak 1983'de Berthold tarafından fotoseting için yayımlandı.

ABCDEFGHIJKLMNPOQ
RSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvw
1234567890

30pt Bauer Bodoni

ABCDEFGHIJKLMNPOQ
RSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuwx
1234567890

30pt Monotype 135 Bodoni

Bauer Bodoni ve Monotype Bodoni 135. Bu göndermeler Bauer'de Heinrich Jost'un tasarım yönetmenliğinde Louis Hoell'in zarif delgiciliği ile M.F.Benton'ın Bodoni'nin karakterlerini yeniden tasarlamasından çıkılarak Monotype'da üretilen daha şişman versiyonu karşılaştırılıyor.

i. M.F.Benton'ın Amerikan Typefounders. 1907'den itibaren, Nebiolo'nun versiyonunda olasılıkla yanlış tarihlendirilmiş; Monotype Corporation tarafından kopyalanmış (biraz daha köşeli ve ağır olarak); ve ayrı olarak (daha yakından izleyerek, ama sadece gövdede) Haas tarafından 1924-1939 (Amsterdam Typefoundary, Stempel, Berthold tarafından uyarlanmış), bu da italik ile extra-bold'u ve narrow extra-bold'u eklemiştir. Linotype (1914-16), Intert-

ype ve Ludlow versiyonlarının da temelleri budur. J.Wagner 1961'de yeniden kesmiştir. ii. Bauer. Yukarıda sözedilenden daha hassas kesim ve başka hiçbir dökümhane veya makina imalatçısı tarafından kullanılmamış. Morris Fuller Benton'ın Bodoni'nin karakterlerini A.T.F. için yeniden çizmesi ve kesmesi 20.yüzyılın değişen baskı koşullarını gözönünde bulundurdu ve buna uygun olarak karakterleri güçlendirdi. Parma'daki o uzak yıllardaki

Bodoni Old Face

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzääæöœßü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

Bodoni Old Face

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzääæöœßü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

Bodoni Old Face

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzääæöœßü
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆÄÖÜÅØŒ

el yapımı tekniğin üstünlüğüne çok az matbaacı erişebilirdi. Yine de, onun versiyonları Bodoni'nin ruhuna yakındır ve bu yüzyılın başlarında önde gelen dökümhanelerin kullandığı modern stili yeterince temsil etmektedir. Tabii, elle yapılan her delgi düşüncenin yorumudur ve Bodoni'nin işlerini inceleyen başka tasarımcılar Benton'un seçtiğinden farklı vurgulamalar bulmuşlardır.

1926'da yayımlanan Bauer Bodoni özellikle ilginç bir derivasyondur. Tasarımın kredisi 1922'de Bauer'in sanat yönetmenliğine getirilen Heinrich Jost'a (1889-1949) verilir. Yazı üretiminde Jost ile Georg Hartmann'ın arasında 25 yıl süren ortaklık Bauer'in en başarılı dönemi olmuştur. Bu yıllarda Renner'in Futura kesimi ve E.E.Weiss, Berthold Wolpe ve F.H.E. Scheidler'in yazı karakterleri de bu dönemde tasarlanmıştır.

Bauer Bodoni Benton'un çalışmalarından çıkarılan uyarlamalardan ayrı görülmüştür. Bauer Bodoni'nin karakterlerinde görülen şekil netliği, özellikle 72 puntoda, yazı orijinalleriyle ayrıntılı bir karşılaştırma yapılmasını sağlar. Bu yazının birçok özelliği olduğu söylenir. Özellikle de Bodoni'nin işlerinde hep bulunan büyük harflerinde. Ancak, bu farklılıklar 24 punto ve aşağısında görünmez olur. Bu da eleştirilenlerin çoğunun Jost'un tasarımının otantik bir genel renk ve stile sahip olduğunda karar kıldırır.

Avrupa'da diğer Bodoniler kadar tanınmasa da, Bauer Bodoni iki savaş arasında, uygulamasındaki güzelli nedeniyle önde gelen tipograflarca tanınmıştı. İronik olarak, Benton'un A.T.F. için çalışmasını gözönünde bulundurarak, ABD'de ve özellikle de New York'da çok ilgi görmüştür. Bauer iki ayrı ağırlıkta yazı karakterlerini piyasaya sürdü, romen ve semi-bold, her ikisinin de italığı vardı.

Karl Gestner IBM'in kurum kimliği çalışmalarını yürütürken Berthold'un Bodoni Antiqua'sını kurum-içi için seçti. Reklam üretiminde biraz daha hafif bir ağırlık belirledi. Sonuçta ortaya çıkan ti-

pografi günümüzde Bodoni'yi yeniden canlandırma hareketini hızlandırdı. IBM için yapılmış Berthold Bodoni'nin yeni ağırlığının Giambattista Bodoni'nin, 1900'lerin başlarında yeniden kesim deneylerinde hiç kullanılmayan, orijinal karakterlerinin ağırlığına yakın olması dikkat çekicidir. Berthold'un sanat yönetmeni G.G. Lange 1986'da elinin altındaki yüksek çözünürlükle fotoseting font ve dijital yazı tasarımı teknikleriyle, Bodoni'nin olabildiğince orijinaline yakın bir versiyonunu oluşturmaya çalıştı. Bunu yaparken Berthold'un kütüphanesinde bulunduğu Bodoni'nin 14 puntuyla yapılmış el yapımı bir kitabından bir sayfayı kullandı. Çeşitli inceleme aşamalarından sonra Lange'in son versiyonu günümüzdeki "Bodoni'nin yeniden canlandırılması" hareketinde en otantik sayılanıdır. Böylece, Bodoni'nin doğumundan 250 yıl sonra çağdaş yazı karakteri tasarımcısı onun 'modern' yazı tasarımlarının orijinal ruhunu daha yakından yakalamaya çalışmaktadır. Önde gelen bir uluslararası teknoloji şirketi için en doğru imajı yaratmaya çalışan tipograflar 18. yüzyılın ikinci yarısında Parma'da başlayan bir stile sahip yazı karakterlerinde çözümünü buluyorlar. Tasarımda ödül kazanan gazeteler 1818'de yayımlanan 'Manuale tipografico'dan doğrudan çıkarılabilir olabilecek sayfa düzenlerini kullanıyorlar. Bu özel yildönümünde Parma'daki doğum yerinde yaşamı kutlanacak olan matbaacı, yazı tasarımcısı ve tipograf, bizim yazı dünyamıza yol gösteren elini uzatıyor. ●

YAZILAR

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