

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU

Standart sapmalar: Çağdaş tasarımda yazıtipi ve aileler

Paul Shaw

observatory.designobserver.com
Çeviri: Ashlı Mertan

Bu yılın başında Modern Sanat Müzesi (MoMA) etkinlik çerçevesini genişletip, koleksiyonundaki modern tasarım eserleri arasına yazıtiplerini de katmaya karar verdiği zaman, bu sadece çalışmalarını seçilen yazıtipi tasarımcıları için değil, tasarım topluluğunda yazıtipine önem veren hepimiz için de bir kutlama sebebi oldu. Bir tarih veya teknoloji müzesinin değil de bir sanat müzesinin, özellikle de MoMA gibi saygıdeğer bir sanat müzesinin, tevazu göstererek yazıtipi tasarımını kültürel önemi olan bir faaliyet olarak tanıması son derece sevindirici bir olaydı. Ancak bu mutluluk hissi yerini çabucak, seçilen belli fontlar ve bunların dahil edilme sebebi olarak öne sürülen mantık karşısında duyulan hayrete bıraktı.

MoMA'nın Şöhretler Koridoru'na alınan yirmi üç yazıtipi* ve tasarımcılarının listesi şöyle:

OCR-A (American Type Founders, 1966)

* Yazıtiplerini veren yazıtipi üreticileri veya bunları MoMA'nın verdiği liste için sipariş eden müşterileri ekledim. İsimler, ilgili yazıtipinin piyasaya çıktığı zaman geçerli olan isimlerdir, güncel isimler değil. Örneğin Hoefler Type Foundry 2004'e kadar Hoefler & Frere-Jones ismini almamıştır. Zuzana Licko'nun adını da Dead History'ye ekledim çünkü çoğu zaman ortak yaratıcı olarak anılır, P. Scott Makela'nın tasarımını çalışabilir bir fonta dönüştürmekten sorumlu kişidir. MoMA'nın verdiği bazı tarihler sorgulanabilir, özellikle de Mercury ile ilgili olanlar. Zira Hoefler & Frere-Jones'un web sitesi Mercury'yi "dokuz yıllık araştırma ve geliştirmenin ürünü" olarak tarif eder.

New Alphabet (Wim Crowel, 1967)

Bell Centennial (Matthew Carter, Mergenthaler Linotype, 1976–1978)

ITC Galliard (Matthew Carter, International Typeface Corporation, 1978)

FF Meta (Erik Spiekermann, FontShop, 1984–1991)

Oakland (Zuzana Licko, Emigre, 1985)

FF Beowolf (Erik van Blokland and Just van Rossum, FontShop, 1990)

Template Gothic (Barry Deck, Emigre, 1990)

Dead History (P. Scott Makela and Zuzana Licko, Emigre, 1990)

Keedy Sans (Jeffery Keedy, Emigre, 1991)

HTF Didot (Jonathan Hoefler, Hoefler Type Foundry, 1991)

FF Blur (Neville Brody, FontShop, 1992)

Mason (nèe Manson) (Jonathan Barnbrook, Emigre, 1992)

Mantinia (Matthew Carter, Carter & Cone Type, 1993)

Interstate (Tobias Frere-Jones, Font Bureau, 1993–1995)

Big Caslon (Matthew Carter, Carter & Cone Type, 1994)

FF DIN (Albert-Jan Pool, FontShop, 1995)

Walker (Matthew Carter, Walker Art Center, 1995)

Verdana (Matthew Carter, Microsoft, 1996)

Mercury (Jonathan Hoefler and Tobias Frere-Jones, Hoefler & Frere-Jones, 1996)

Miller (Matthew Carter, Font Bureau, 1997)

Retina (Jonathan Hoefler and Tobias Frere-Jones, Hoefler Type Foundry, 1999)

Gotham (Jonathan Hoefler and Tobias Frere-Jones, Hoefler Type Foundry, 2000)

24 Ocak 2011 tarihli MoMA basın bülteninde açıklanan kriterlere göre, seçilen fontlar dört gruba ayrılıyor: fonksiyonel, teknolojik, tarihsel ve kültürel/estetik. "Bu yazıtiplerinin bazılarını seçmemizin sebebi söz konusu olan medyanın meselelerine son derece incelikli ve zarif yanıtlar getirmeleriydi" ifadesi kullanılıyor. Bir başka deyişle, bazı fontlar belli bir tipografik fonksiyonu üstlendikleri için seçilmişlerdi: OCR-A optik karakter okuyucuları için, Bell Centennial telefon rehberleri için, Verdana bilgisayar ekranları için, Retina ise stok listeleri için. Basın bülteni şöyle devam ediyor: "Dijital devrimin ortasında tipografi tasarımına en zarif çözümleri getiren yazıtiplerinden müteşekkil kapsamlı bir koleksiyon oluşturmaya çalıştık..." Dolayısıyla, bazı fontlar teknolojik sebeplerden ötürü dahil edilmeye hak kazanmış: New Alphabet, Oakland (Zuzana Licko'nun ilk baskı iki-eşlemlili (bitmap) fontlarından biri), Beowolf (LettError'un rastlantısal fontu) ve bir kere daha OCR-A ve Verdana. Diğer fontların seçilmelerinin sebebi ise "yapıldıkları zaman ve yeri görsel olarak yansıtmaları" imiş. Böylece Template Gothic, Dead History, Keedy Sans, FF Blur, Mason, Meta ve Walker dahil edilmiş – bunlar 1990'larda yazıtipi tasarımının küçük

dünyasında (grafik tasarımın daha büyük dünyasında) yaşanan ayaklanmayı iyi örnekleyen ve estetik deneySELLİKLERİ İLE göze çarpan fontlar. Ve son olarak da, yeni MoMA koleksiyonu dijital olduklarına ve hatta son kırk yıl içerisinde tasarlanmış olduklarına dair en ufak bir görsel işaret taşımayan fontları içeriyor. Bunlar da modernist tapınağın içine, "tarihsel örneklerin özünü en yaratıcı şekilde damıtıp, onlara yeni ve çağdaş bir soluk kazandırdıkları" için seçilmişler. Bu tarihsel mantık üç grup fontu kucaklıyor: metal yazıtiplerini yeniden canlandıran fontlar (ITC Galliard, HTF Didot, CC Big Caslon, Miller, Mercury, FF DIN ve Interstate), eski harflemeleri yeniden canlandıran fontlar (Mantinia ve Gotham) ve parodiler (Dead History, Keedy Sans ve Mason).

Bu yazıtiplerinin yirmi üçü de değerli tasarımlar ama hepsi de MoMA'nın koleksiyonuna dahil edilen ilk fontlar olma onurunu hak etmiyor. Müzenin dört kriterinden her biri göz önüne alındığında, sadece dahil edilmeye eşit derecede değer olan birçok başka font olduğunu değil, aynı zamanda bunu çok daha fazlasıyla hak eden fontlar olduğunu da görüyoruz. Teknolojik cephede, MoMA yazıtipindeki dijital devrime öncülük eden beş şirketten herhangi birinin ürettiği herhangi bir fontu dahil etmeyi ihmal etmiş: bunlar Dr.-Ing. Rudolf Hell, URW, Bitstream, Adobe Systems ve Apple. Kültürel açıdan, Remedy (çok fazla Helvetica kullanımına getirilen yanıt) ve Thesis (şimdiye kadar üretilmiş en geniş yazıtipi ailesi) adları belirmeyenlerin arasında. Ve tarihsel yeniden canlandırmaların içinde de, dijital yazıtipini tasarım topluluğunun (özellikle de kitap





tasarımcılarının) damak zevkine uydurabilmek yönünde en fazla katkıda bulunan Adobe Garamond görünmüyor.

Museum of Modern Art'ta AIGA NY'nin sponsorluğunu üstlendiği "MoMA Tipografiyi Kucaklıyor" başlıklı panel tartışmasında, müzenin Mimari ve Tasarım Bölümü'nden sorumlu Kıdemli Küratör Paola Antonelli yeni font edinimleri ile ilgili sorulara cevap verdi. Hangisinin koleksiyona girip, hangisinin girmeyeceğine karar vermede etkili olan faktörün fontların tasarımsal erdemleriyle hiçbir alakasının olmadığını söyledi. Etkili olan faktör fontların müzenin kalıcı koleksiyonunun parçası olmaları ve uzak gelecekte küratörlerin ve halkın erişimine açılmalarını çevreleyen yasal meselelerdi. EULA'lar (son kullanıcı lisans anlaşmaları) üzerinde yaşanan çekişmelerin Chicago ve ilk Macintoshlardan diğer şehir fontlarının dahil edilme olasılığını savuşturduğunu söyledi. Panel konuşmacılarından Jonathan Hoefler, Hoefler & Frere-Jones'un taraf olduğu yasal pazarlıkların karmaşık ama çözülebilir olduğunu söyledi. Öte yandan, bir diğer panelist Matthew Carter bu pazarlıkların özellikle külfetli olmadığını ifade etti. Kimse ayrıntılara girmese de, genelde müzakerelerin durma noktasına gelmesine sebep olanın bugün fontların fiziki objeler veya imajlar değil de kodlardan teşkil olduğu görüşünde odaklandığına işaret edildi.

Yasal meselelerden bağımsız olarak gözden kaçırılmış fontlar sorulduğunda ise (özellikle Adobe'den herhangi bir fontun dahil edilmemesi gibi göze batan bir ihmal) Antonelli boynunu bükti ve "Cahilliğimize verin" dedi. Açık sözlülüğü alkışlanacak bir tutum

olsa da, getirilen açıklamanın kendisi mahkûm edici bir beyan. 2006'da Mimari ve Tasarım Bölümüne yeni tasarım edinimleri (fontlar da dahil) konusunda danışmanlık vermek için bir araya getirilen uzmanlar paneline rağmen (aralarında Steve Heller, Rick Poynor, Emily King, Michael Bierut, Khoi Vinh, Peter Girardi, Tarek Atressi ve Matthew Carter da var) müzenin ödevini gerektiği gibi yapmadığını ima ediyor. Antonelli halihazırdaki font seçimlerinin bu uzmanların tartışmalarının sonuçlarından doğduğunu söyledi ama son kararları alma sürecine – kendisi dışında – kimlerin dahil olduğunu açıklamadı.

Antonelli'ye göre bu yirmi üç font müzenin ilk edindiği fontlar değil. Bu onur Helvetica'nın, daha da spesifik olmak gerekirse, müzenin Gary Hustwit'in filminin ertesinde koyduğu "Helvetica'nın 50 Yılı" adlı küçük sergi için Lars Müller'den ödünç alınan metal hurufat takımına gidiyor. Antonelli ayrıca müzenin koleksiyonuna yakın gelecekte – hatta 2012'de – daha fazla font ekleyeceğini de vurguladı. İlk gruba diğerleri de katılacak ve yapılan hatalar bu sefer düzeltilecek.

"Standart Sapmalar: Çağdaş Tasarımda Yazıtipleri ve Aileler" başlıklı, yeni edinimleri gösterime açma amaçlı tasarlanan serginin küratörleri Antonelli ve asistan küratör Kate Carmody idi. MoMA'nın Grafik ve Reklamcılık bölümünün Yaratıcı Yönetmeni Julia Hoffmann ve tasarım bölümünden diğerleri ise yerleştirmeden sorumluydular. Yazıtiplerini konu alan, özellikle de dijital yazıtiplerine adanmış genel seyirci kitlesine açık bir sergi hazırlamak zor bir ödev. Yazıtipi yalnızca özel bilgisi olanlar tarafından anlaşılabilen bir olgu ve geçmişteki örneklerin aksine, dijital yazıtipleri aynı zamanda geçici bir

özellığe de sahipler. Ancak yine de yazıtipi hem evrensel, hem de her zaman ve her yerde mevcut olan bir şey. Sonuçta, giderek daha çok insan fontlara karşı aşinalık kazanmakta – "Helvetica: Sinema Filmi"nin gördüğü beklenmedik popüler ilgiyi düşünün. Antonelli problemi tanımlamış ve yazıtiplerini, zaten MoMA'nın koleksiyonunda olan diğer objelerle birlikte aynı yerde toplayarak – ve bunu hepsinin "aileler" konseptini paylaştığı şeklinde gerekçelendirerek - sorunu çözmeyi seçmiş. İşte bu ölümcül bir karar olmuş.

İlk sorun Antonelli'nin aile konseptini, yazıtipine uyarlandığı şekliyle tamamen anlamıyor olması. Serginin bir sözlüğü var ama "aile" tanımlanan kelimeler arasında yer almıyor ("italik", "kalınlık" veya "genişlik" de öyle). Sergiye girişte yer alan tanıtım yazısı şöyle bildiriyor: "Tasarımda ailenin en açık seçik örnekleri dijital yazıtiplerinde verilmiştir; bunların her biri boyut, üslup, varyasyon ve davranış olarak farklı bir kaç düzine akrabadan teşkilidir." Bu doğru bir tarif değil. Ve konsept – özellikle ortalama müze ziyaretçisi için - daha fazla netlik kazandıracak sözel veya görsel hiç bir örnek de verilmemiş. Yazıtipi ailesi zaman içinde değişmiştir ve geçirdiği evrimi – 1528'de Simon Coline'in roman ve italik fontları uyumlu bir şekilde eşleştirmesinden, 1830'ların İngiltere'sinde bold romanların eklenmesine, American Type Founders tarafından tam teşekküllü bir aile konseptinin oluşturulmasından, Cheltenham'ın genişletilmesinden (1904'te bir yazıtipinden, 1914'te yirmi bir yazıtipine), 1957'nin onsekiz üyeli, önceden programlanmış Univers ailesinden International Typeface Corporation tarafından 1970'lerde ailelerin standartlaştırılmasına, ve

1980'ler ve 90'larda (seriflerin, sans seriflerin ve diğer stillerin eşleştiği) süper ailelerin geniş çapta kabulüne kadar – ana hatlarıyla veren küçük bir şema son derece faydalı olabilirdi.

Serginin ağırlıklı temalarından biri olarak aile konseptini belirleyen Antonelli, yazıtipi örneklerinde bu kararının hakkını veremedi. İtaliklere yer verilmemiş (HTF Didot italik k'nin roma karşılığı ile eşleştirilmesi dışında) ITC Galliard Italic'in radikal yönünü düşünürsek, oldukça yazık olmuş diyebiliriz. Bir kaç font daha büyük kalınlıklarda sergilenmiş (FF DIN Medium ve FF Meta Medium; Keedy Sans Bold, Template Gothic Bold, FF Blur Bold, Mason Serif Bold, Gotham Bold; ve Interstate Black) ama düz veya roma versiyonları karşılaştırma için verilmemiş.

Daha da önemlisi, dijital çağda ortaya çıkan ve giderek daha komplike bir yapıya bürünen aile nosyonu üzerine eğilinebileceği halde bu yapılmamış. Lucida, ITC Stone, Rotis ve Thesis'in – dört öncü süper aile – yokluğunda bile, sergide bu kaygan konu başlığına örnek teşkil edebilecek fontlar var. Örneğin Bell Centennial'in Bold Listesi, sıra dışı bir isme sahip bu aileyi en az temsil edebilecek üyesi gösteriliyor. Adres, Alt-Başlık veya İsim & Rakam yok. Aynı şekilde, Mason Serif mevcut ama Mason Sans yok. Oakland ise kardeşleri Emperor ve Emigre olmaksızın yer alıyor. Yine de yiğidi öldür, hakkını yeme... Bazı font örnekleri yazıtipi ailesinin diğer üyelerini de göstermiyor değil. Ama ortalama müze ziyaretçisi bunlara bir bakış atıp geçmekten fazlasını yapacak mı?

Antonelli'nin fontları, mobilyalar, oyuncak robotlar, ilk Macintosh bilgisayarlar ve diğer nesnelere yan yana sergileme fikri oldukça tuhaf. "Seri üretim ve standartlaştırma" olgularını bütün bunların ortak zemini olarak gördüğü söyleniyor ama bununla tam olarak ne demek istediği açık değil ve serginin kendisi de bu konuda pek yardımcı olmuyor. Yerleştirme kafa karıştırıcı. Mobilyalar, oyuncaklar ve endüstriyel nesnelere, yanı başlarında sergilenen yazıtipleriyle bir bütünlük içinde değil, hatta hepsi birbirlerinden izole edilmişler. Galerinin ortasına yerleştirilmiş bir platformun üzerinde çeşit çeşit sandalyeler, komodinler ve lambalardan oluşan bir yığın ve tepesinden sarkan iki ilave lamba var. Platformun solunda, arkasında ve sağındaki üç duvar yazıtipleriyle (uçları budanmış karakter setleri ve her fontta dizilmiş uygun alıntılar) bezenmiş ve her fonttan basılı örnekler kimi zaman fontların

teknik yönlerini anlatan veya tasarımcılarıyla röportajların izlenebildiği videolar oynatan küçük bir ekran eşliğinde dar bir raf üzerine yerleştirilmiş. Dördüncü duvarda eski Macintosh bilgisayar, oyuncak robotlar, postacı çantaları ve diğer endüstriyel ürünlerle dolu cam bir vitrin ve bunun sağında Milton Glaser'ın artık bir ikona dönmüş "I (kalp) NY" tasarımı ile son bulan orijinal eskizler serisi ve daha da sağda, serginin başlığı ve tanıtım metni yer alıyor. Başlık ve altbaşlık dört dar pano üzerine basılarak, dar bir rafın üzerine yampiri bir şekilde iliştilmiş.

Asansörlerden çıkıp, Mimari ve Tasarım Galerisi'ne giren – en sıklıkla gidilen yön – müze ziyaretçisi serginin adını göremiyor. Çünkü onu ilk karşılayan şey bir mobilya yığı ve yazıtıpi örnekleriyle bezeli üç adet duvar. İnsan sanki iki sergiye birden bakıyormuş gibi bir hisse kapılıyor. Müzenin bu bölümü alışıldık dağılımı göz önüne alındığında aslında bunun çok da sıra dışı bir beklenti olduğu söylenemez. Ancak – ve şayet – müze ziyaretçisi arkasını dönerse, serginin başlığını ve tanıtım panosunu görebilir. O zaman bile başlık ve metnin "I (kalp) NY" tasarımlarına mı, vitrin içindeki nesnelere mi, mobilyalar adasına mı, üç duvarı kaplayan yazıtiplerine mi, yoksa bütün bu karmaşaya mı istinaden oraya yerleştirildiği anlaşılabilir.

Antonelli'nin sergiye mobilyaları ve diğer tasarım nesnelere de dahil etme kararının, yazıtipleri konusundaki bilgisizliğini saklamak amaçlı olup olmadığı sorgulanabilir. Seyircinin yazıtıpi tasarımının gizemli dünyasını anlayabilmesi için bir sözlük bulundurmuş ama

ne yazık ki liste son derece yetersiz ve terimlerin birçoğu da cidden beceriksizce açıklanmış. Örneğin "alt uzantı"ya (descender) "harfin taban çizgisinin altına kadar uzanan kısmı, örn. g, p ve q'da olduğu gibi" şeklinde oldukça gevşek bir açıklama getirilmiş. Sadece j ve y'yi dışarıda bırakmakla kalmıyor, Q harfinin çıkıntısını da dahil ediyor ki bu bir çıkıntı olsa dahi "alt uzantı" olarak kabul edilmez. Dahası, "alt uzantı"nın çok daha önemli olan karşılığı "üst uzantı" (ascender), sözlükte yer almıyor. Yetersizce açıklanan diğer terimlerin arasında CRT (katot ışınlu tüp), font, birleştiren çizgi, birleşik harf ve başlık yazıtıpi geliyor. Punto boyutu, serif, yazıtıpi ve x-yüksekliği gibi kavramlar düpedüz yanlış verilmiş.

Punto boyutu, "x-yüksekliğini temel olarak ölçülen bir fontun büyüklüğü" değil, metal yazıtıpinde, yazı karakterini taşıyan metal gövdenin boyutudur. Bu yükseklik alt uzantının en dip noktasından, üst uzantının en tepe noktasına kadar olan mesafeden büyüktür. Dijital yazıtıpinde ölçüm buna benzerlik gösterir ama artık fiziki bir nesne yok, sadece harfin etrafını kuşatan bir kutu var. Aynı itibari punto boyutundaki yazıtipleri son derece farklı görsel büyüklüklerde olabilirler. Bu konseptin sözlükte yer alması gerekirdi. (Üstelik sadece Postscript'de 72 punto tamı tamına 1 inçe denk gelir. Didot sisteminde, 72 punto 1,186 inçtir ve Anglo-Amerikan sisteminde – Macintosh bilgisayarlarının gelişine kadar bu ülkeye egemen olan sistem – 0,9936 inçtir.

"Bir harf çizgisinin dibinden veya tepesinden uzatılan kısa çizgi" şeklinde verilen serif tanımlamasının ilk kısmı eksik

birakılmış. Ama ikinci kısım – "El yazısından arda kalmış sembolik bir kalıntıdır" – adeta gülünesi bir ifade. Serif, bir harfin ana çizgisini sonlandıran minicik bir kalem vuruşudur (çizgi bile sayılmaz). Serifler sadece harflerle sınırlanmaz, dikey çizgiler gibi, yatay ve kıvrımlı çizgiler üzerinde de bulunabilirler. El yazısından değil, formal harfleme geleneğinden doğarlar ve işlevsel değerleri münazara konusu olmuş olsa bile, kesinlikle sembolik artık değildir.

Yazıtıpi: "Farklı boyutlarda ve stillerde, biçim ve görünüm olarak birlik arzeden ve birlikte kullanılmak üzere tasarlanmış harfler dizisi. Aynı zamanda yazıtıpi ailesi veya yazıyüzü de denir". Başlangıçta yazıtıpi kelimesinin birebir işaret ettiği şey bir hurufat kalıbının yüzündeki harf karakterinin tasarımıydı. Buradan evrilerek, birbirleriyle akraba yazı karakterlerinin (sadece harflerin değil) oluşturduğu, "biçim ve görünüm olarak birlik arzeden" ama kesinlikle "farklı boyutlar ve stiller" içermeyen bir grubun tasarımını ifade etmek için kullanılır oldu. Yazıtıpi ve yazıtıpi ailesi aynı şey değildir. İkinci terim birbirleriyle akraba yazıtiplerini, çoğunlukla roma karakterlerinin çeşitli kalınlıkları ve genişliklerini ve onun yoldaşı italikleri, tanımlar. Artık, ailenin tanımı serifleri, sans serifleri ve karma serif varyantlarını da kapsayacak şekilde genişletilmeye başlandı. Bu terimi yanlış anlamak ve aktarmak, Standart Sapmalar sergisinin tipler ve aileleri konu edindiği düşüncesinin de ayağını kaydıran bir durum.

Karakter "Tekil bir harf, aynı zamanda glif veya harf formu da denir" şeklinde tanımlanmış. Bu

tanım harf (veya harf formu), karakter ve glif arasındaki eleştirel ayrımı da yerle bir ediyor. Bir karakter, bir harf olabilir ama aynı zamanda bir figür (rakam), noktalama işareti veya bir sembol de olabilir. Tipografide glifler ise grafik birimlerdir ve karakterleri hem kapsar, hem de aşarak Latince kökenli olmayan dillerdeki yazı işaretlerini de içerirler.

"Bir yazıtıpinde diğer tüm karakterlerin yüksekliği için temel alınan, küçük harf x'in yüksekliği" x-yüksekliğinin tanımı olarak verilmiş. Bu fazlasıyla birebir bir açıklama ve dereyi görmeden de paçaları sıvıyor. x-yüksekliği (eski Amerikan yazıtıpi kitaplarında z-yüksekliği diye verilir) bir küçük harfin gövdesinin yüksekliğini verir ve gövdenin öncelikle üst çıkıntı yüksekliğine, sonra büyük harf yüksekliğine ve üçüncü olarak da alt çıkıntı derinliğine oranına kılavuzluk etmesi açısından anlam taşır. x'in (z'nin yüksekliği) yalnızca kolaylık sağlaması açısından elverişlidir, yazıtıpi tasarımcısının çok dert ettiği bir şey değildir.

Bu tanımlamalar dijital yazıtıpinin son zamanlarda kaydettiği gelişmeler açısından kritik öneme sahip ve Standart Sapmalar sergisinin özellikle odaklanmış olması gereken bir çalışma.

Standart Sapmalar sergisinin MoMA'nın web sitesindeki reklamı için kullanılan imajın Tejo Remy'nin (Droog Design, 1991) "You Can't Lay Down Your Memory Chest of Drawers" (Çekmeceli Hatıra Sandığı Bırakamazsın) adlı dev bir deri kemerle bağlanmış, birbirleriyle uyumsuz çekmeceleri gösteren tasarımı olması gayet anlamlı. Bu olağanüstü ve büyüleyici bir tasarım ama bir font değil. Bu imaj serginin kafası karışık doğasını sembolize ediyor ve Antonelli ve MoMA'nın yazıtıpi tasarımı ile kendi sahasında yüzleşme konusundaki gönülsüzlüğünün bir semptomu gibi duruyor. Müzenin burada yaptığı, sıkıcı veya didaktik olarak damgalanma riskini göze alıp yazıtiplerini müze ziyaretçisinin zekâsına saygı duyan doğrudan ve olgun bir tutumla sergilemek yerine; ziyaretçiyi serginin gerçek konusundan uzaklaştırıp, eğlendirmek için hokkabazlıklara başvurmuş. Halkı tasarımın "niche" (küçük ve elit bir kesime hitap eden) bir alanı hakkında eğitmek için büyük bir fırsat çarçur edilmiş. ●

Diğer fontlar üzerine daha ayrıntılı argümanlar için bkz: <http://paulshawletterdesign.blogspot.com/2011/03/opinionstandard-deviations.html>



Amerikan tasarımlarının duayeni

Alex Goh

www.icograda.org

Çeviri: Beril Tülü

Sıkça taklit edilen I Love New York (New York'u Seviyorum) logosu ile ünlü olan Milton Glaser günümüzün en üretken grafik tasarımcılarından biri. Doğma büyüme New York City'li olan Milton Glaser, 1954'te Push Pin Stüdyoları'na katıldı ve 1974'te kendi stüdyosu Milton Glaser Inc.'i kurdu. Çeşitlilik tarzıyla bilinen tasarımcı aynı zamanda 1968'de New York Dergisi'ni ortağıyla beraber kurdu. Ulusal Sanat Madalyası'nı alan ilk grafik tasarımcı olan Glaser, ödülünü 2009 yılında bizzat Başkan Barack Obama'dan aldı.

Bu röportaj boyunca, TAXI: The Global Creative Network'ten (Evrensel Yaratıcı Ağ) Alex Goh bizi Milton Glaser'in dünyasına götürüyor.

TAXI: Merhaba, Bay Glaser, röportajımıza vakit ayırdığınız için teşekkürler. Ağımızda siz de bulunduğunuz için çok mutluyuz. Yaratıcılık sektöründeki en çok takdir gören ve en başarılı kariyerlerden birine sahipsiniz. Sayısız dergi sizin hakkınızda yazılar yazdı ve internette birçok biyografiniz var. Peki siz, Bay Milton Glaser olarak, kendinizi nasıl tanımlarsınız?

Milton Glaser: Bu hangi etkiyi yaratmak istediğime ve seslendiğim

dinleyicinin doğasına göre değişir, ama ben kendimi uzun bir süre boyunca kendi çizgisinde çalışan yaşlı bir ihtiyar olarak tanımlarım. **TAXI: 2004'te Cooper-Hewitt Tasarım Müzesi tarafından verilen Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nü aldınız ve yakın zamanda Ulusal Sanat Madalyası'nı alan ilk grafik tasarımcı oldunuz, hem de Barack Obama'dan. Amerikan tasarımının kahramanı ya da ikonu olarak görülüyorsunuz. Bizimle, size göre Amerika'daki tasarımı en iyi neyin temsil ettiğini ve önümüzdeki 10 yıl boyunca nereye gideceğini düşündüğünüzü paylaşır mısınız?**

Milton Glaser: Gelecekte ne olacağını tahmin etmekle ilgili sorulardan nefret ediyorum, çünkü öğrendim ki tahminlerin doğru çıktığı sayı, yanlış çıktıklarından az. Tasarımın nereye gideceği dünya ekonomisinin iyiye gidip gitmemesine bağlı; savaş olup olmamasına; hangi sosyal hareketlerin olacağına; iklimin nasıl değişeceğine vb..

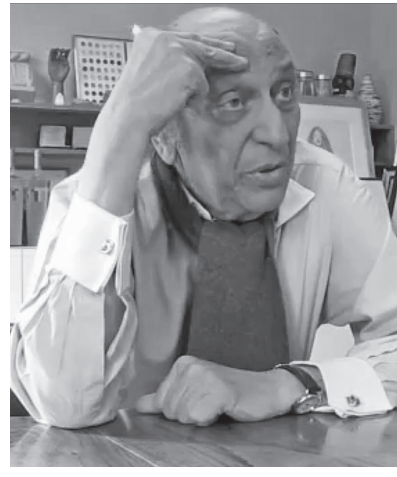
TAXI: Şu anki Amerikan tasarım endüstrisi için ne düşünüyorsunuz?

Milton Glaser: Bence zor bir zaman yaşıyor, çünkü ekonomi zor durumda ve fazla bir hareketlilik yok; insanlar daha dikkatli ve daha muhafazakar olmaya meyilli. Eğer işler daha iyi olsaydı yenilik için daha fazla istek olurdu. Bu yüzden hem hayal gücü için hem de maddi konular konusunda zor bir zamandayız, ama tabii ki bunların değişeceğini düşünebiliriz.

TAXI: Topladığınız tüm ulusal ödüller içinde, sizce hangisi en iyi şekilde Amerikan tasarımını içeriyor ve dünyanın diğer yerleri ile karşılaştırılınca nasıl?

Milton Glaser: Amerika'daki tasarım ile dünyanın başka bir yerindeki tasarım arasındaki fark bir anlam ifade ediyor mu bilmiyorum. Sanırım biri bir gün "Şöhret, sadece bir insanın işinin etrafını saran yanlış anlamadır" dedi.

TAXI: Aldığınız iki büyük övgüden – Ulusal Sanat Madalyası ve



Cooper-Hewitt Ödülü – başka kariyerinizdeki en gurur verici anlar nelerdir?

Milton Glaser: Bence en gurur duyduğum şey 60 yıldır bu işi yapıyor olmam ve her gün işe geldiğimde daha önce yapmadığım bir şey yapacak olmamı ummam.

TAXI: Peki bu hâlâ olan bir şey mi: Her yaptığınız işten zevk almanız?

Milton Glaser: Yapmaya çalıştığım şey o. Ve bu yüzden buradayım [gülüyor].

TAXI: SVA'nın (School of Visual Arts, Görsel Sanatlar Okulu) aktiviteleri ve işlemleri ile ne kadar ilgilisiniz?

Milton Glaser: Düzenli olarak ders veriyorum, kurulun aktif bir üyesiyim ve birkaç hafta içinde özel bir haftalık yoğun programım geliyor. Yani, çok aktifim.

TAXI: Stüdyoda da okulda harcadığınız kadar zaman harcıyor musunuz?

Milton Glaser: Hayır, haftada bir gece ders veriyorum. Başka derslere de birkaç kere gidiyorum ve yoğun bir haftalık programım var. Çoğu zamanımı aslında stüdyoda geçiriyorum.

TAXI: Eminim ki SVA öğrencileri çok heyecanlıdır ve derslerinizi dört gözle bekliyorlardır.

Milton Glaser: Hiçbir fikrim yok [gülüyor]. Bir kısmı öyledir, bir kısmı değildir.

TAXI: Dünyanın her yerinden tasarımcılarla konuşuyoruz ve herkes günümüzün rekabetçi ekonomisinde kendi sesini duyurmaya çalışıyor. Bu hevesli yaratıcı yeteneklere nasıl bir öğüt verirsiniz?

Milton Glaser: Öncelikle kendinizin ne istediğini netleştirmeniz gerek. Fazla para mı kazanmak istiyorsunuz? Bu da bir şey. Ünlü olmak istiyorsanız, o da ayrı. Sokakta herkes tarafından tanınmak istiyorsanız, o da bir şey. Yapabildiğinizin en iyisini yapmak istiyorsanız, o da başka bir şey. Bu yüzden önce hedeflerinizi belirlemelisiniz.

Bir sürü insan para ve başarıyı, ün ve başarıyı bir bütün olarak görüyor. Benim için kriter bu değil.

Her zaman tek önemli olan şeyin arkadaşlarımla saygısını kazanmak ve işim hakkında söylenenler olarak düşündüm. Bu konuda da çok şanslıyım. Başarmayı hayal ettiğim her şeyi başardım.

TAXI: Eskisine göre, endüstri şu anda sınırları daha fazla zorluyor mu?

Milton Glaser: Endüstrinin ne yaptığını bilmiyorum. Ama zaten "endüstrinin" ne yaptığı beni pek ilgilendirmiyor. Tek umurumda olan ilginç ve iyi bir iş yapma fırsatı yakalamak. Şu sıralarda sınırlı da olsa, bence bu kişiden kişiye, şehirden şehre, topluluktan topluluğa değişiyor; bu yüzden genellemek zor.

TAXI: Son zamanlarda neyle meşgulünüz? Proje veya etkinlik var mı?

Milton Glaser: Evet, bir sürü yeni projemiz var: Alessi için yeni masaüstü; yeni bir restaurant; büyük bir süpermarketin tüm paketlemeleri; birçok şirket için çeşitli projeler üzerine danışmanlık vb. meşgulüz.

TAXI: Kendinizi en iyi temsil eden iş hangisi?

Milton Glaser: Tabii ki, New York'u Seviyorum. 35 yıldır var ve kaybolma belirtileri de göstermiyorlar. Benim en iyi işim olmayabilir, en yaratıcı işim olmayabilir, en karmaşık işim olmayabilir; ama kesinlikle en uzun ömürlü işim. ●

Milton Glaser'in işleri için www.designtaxi.com/miltonglaser adresine bakınız.



YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yeşim Demir
Tasarım
Bülent Erkmen
Sorumlu Yayın Yönetmeni ve
Tasarım Devamlılığı
Osman Tülü
Grafik Uygulama
Tipograf
Baskı
A4 Ofset

Para ile satılmaz. Tüm hakları saklıdır.

Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği
Ortaklar Caddesi, Bahçeler Sokağı 17/4
Mecidiyeköy 34394 İstanbul
Tel: (0212) 267 27 58
Faks: (0212) 267 27 59
info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr