

Yazılar:

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

Cassandre

Baseline, sayı 1, 1989

Çeviri: Hakan Öneş

Adolph Jean-Marie Mouron 1901 yılında Ukrayna'da Kharkov'da doğdu. 1915 yılında ailesiyle beraber Paris'e dönen Mouron daha 1918 yılında Güzel Sanatlar kariyeri için yola çıktı. Öğreniminin masraflarını karşılayabilmek için çareyi afiş tasarımıyla bulan Mouron vaziyeti idare etmek ve utançını gizlemek için Cassandre takma adını kullandı. Böylece ticari sanatın en çok tanınan kariyerlerinden biri başlamış oldu. Cassandre'in sanatsal çalışmalarının belgeleri pek çok ama onun tipografik duyarlık ve yaratıcılığı günümüz izleyicileri için meçhul.

A.M. Cassandre, tasarım ve tipografide yirminci yüzyılın sonlarında bile hala en önemli etkilerden biri. Güzel Sanatlar kökeni ile tipografik duyarlılığın bileşmesi ve bu bileşimden, yerinde ve genellikle çok vurucu çözümler çıkarmadaki doğal yeteneği Cassandre'i ilk ve en başarılı ticari sanatçılardan biri yaptı. Afişlerinin çoğu hâlâ tasarım tarihinin mihenk taşları olarak duruyor ve grafik tasarımın başlangıç yıllarındaki gelişimini yansıtıyor. Cassandre çok yönlü yetenekleri olan bir insandı ve bütün en etkili yaratıcı beyinler gibi hayatı boyunca çok çeşitli teknik ve stillerde denemeler yaptı. 1922'den İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar kendini tümüyle afiş tasarımıyla adanmış Cassandre, 1940'dan sonra tiyatro dekoru ve kostümleri tasarımıyla başladı ve ilerleyen yıllarda tüm bu faaliyetleri belki de en büyük aşkı olan yağlı boya resimle birlikte sürdürdü.

Cassandre'in afiş çalışmaları sırasında yazı karakterlerine garip bir ilgi duyduğunu söylemek fazlasıyla mümkün ama o kendini hiç bir zaman öncelikle ve en



önemlisi bir tipografçı olarak görmedi. Bu nedenle; onun, kariyeri boyunca tipografiye duyduğu derin saygı ve kavrayışı ortaya koyan üç yazı karakteri ürettiğini belirtmek ilginç olabilir.

Cassandre'in yazı karakterleri aslında onun ticari çalışmalarında kullandığı tema ve stillerin geliştirilmelerinin sonuçlarıydılar ama kesinlikle ticari bir kazanç için yaratılmamışlardı. Kimi sorunların çözümlerini aktarma isteği olarak nitelenebilecek güçlü bir duygunun sonucu geliştirilmişlerdi ve yılların deneyimi ve rafineleşmenin birikimlerinden doğmuşlardı. Her karakter bir şekilde Cassandre'i ve işinin değişen taleplerini anlatır. Bütün yazı karakterleri gibi zamanın sınavına dayanmayı başarmış kişisel tezlerdir.

Cassandre'in çalışmalarının ilk yıllarındaki tipografik çabalar tümüyle afiş tasarımları merkezindeydi. Bu çalışmalar yalnızca sanserif harfler kullanma yolundaki Bauhaus ilkelerine tam bir bağlılığın göstergeleriydiler. Ama sonraları tipografisini yalnızca büyük harflerle kısıtlama konusunda katı bir disiplini 1939 yılının sonuna dek sürdürdü. Büyük harflerin işinin modülerliği ve anıtsal doğasına katkıda bulunduğu; bunun yanı sıra, okunabilirliği etkilemeden oranlarla oynamaya elverişli olduğu yolundaki inancı, küçük harflerin daha okunabilir olduğunu iddia eden Bauhaus ilkelerine karşıydı.

Cassandre ilk yazı karakterini bu ilkelere dayanarak hazırladı, sonuç Bifur'du. Katı, anıtsal, sanserif büyük harfler bakını şaşırtma niyetiyle tasarlanmıştı. Bazı yatay ve dikey çizgiler gibi "kesinlikle gerekli" olarak görülmeyen tüm

unsurlar çıkarılmış ve karakterler arasındaki birleştirici boşluklar renklerle doldurulmuştu. Yalnızca gerekli olan öğelere indirgenmiş Bifur'un modülerlik ve işlevselliği Cassandre'in o zamanki tipografisine duyduğu güveni doğrulayan bir kanıt olmuştu. Karakteri gözden geçirdiği bir yazısında özetlediği gibi:

"Bifur reklam için tasarlandı. Bir kelime, tek bir kelime, bir afiş kelimesi için tasarlandı. Bifur kaprisli, garip bir hayalgücü tarafından tasarlanmadı, tam aksine; kesin bir sorun üstünde çalıştım ve sonra bu sorunu tipografinin sınırları içinde kalarak çözmeye gayret ettim. Bifur'un bir süs harfi olmadığı gerçeğini vurgulamak isterim.

Bir harf başlangıçta saf bir şekildir. Ama zaman içinde oyma tahtasını oyanın keski, yazıcının alkolik kalem ve klişecinin iğnesi ile tahrif edilir. Harf'e ilk halinde ona ve yalnız ona ait olanı tekrar kazandırmaya çalıştım.

Bu nedenle, eğer Bifur tanıdık gelmiyor ya da garip geliyorsa bu onu egzantrik bir şekilde giydirdiğimden değil, tamamıyla giyinik bir kalabalığın ortasında çıplak bıraktığımdandır."

Bifur Cassandre'in ilk cüretli afiş çalışmalarını yansıtıyorsa; Cassandre'in en meşhur karakteri Peignot da olgunlaşan bir tipografik anlayışın ürünüdür ve baskın başlığı değil metnin kendisini hedefleyen bir karakterdir.

Cassandre Peignot üstünde çalışmaya başlamadan önce iki yıl kadar Romen alfabesinin evrimini -onun fikrine göre düşüşünü- inceledi ve Peignot'da yorumladığı iki sonuca vardı.

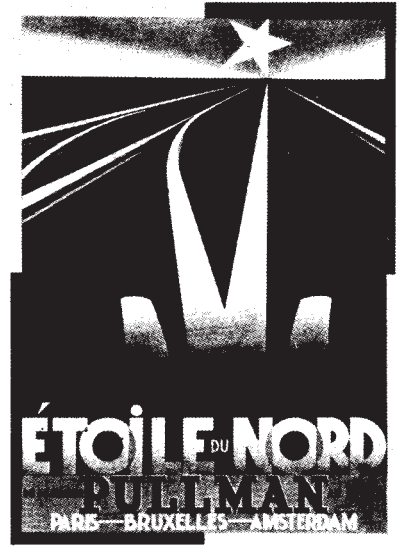
İlk olarak; reklamda kullanılan bir kelime için -ki o cüretli, çarpıcı ve anlık bir etkiye yöneliktir- doğru olanın, bir kitapta basılı bir kelime için doğru olmadığı/olmak zorunda olmadığı inancına vardı. Çünkü satıra çekicilik veren, gözü okşayan ve keyif veren, gözün alışık olduğu şey, incelikle hesaplanmış kalın ve ince darbeler arasındaki hayati zıtlıklardı. İkincisi; Cassandre harfler birbirine bağlanarak çabuk yazılan yazıdan türeyen küçük harf karakterlerinin "yazıcı" nesillerince deforme edildiklerine ve bunun sonucunu olarak da her yanda gördüğü gayrimeşrû şekillerin doğduğuna inandı.

Logotayp, 1963.

YVES SAINT LAURENT

Cassandre'nin tasarladığı "Peignot" yazı karakteri.

FRANCE Alphabets
FRANCE Alphabets
FRANCE Alphabets



Afiş, 1927.

Peignot örneklerine eşlik eden metninde Cassandre, bu karakterin altında yatan düşüncesini şöyle açıklıyordu:

"Paradoksallı görünebilir; ama Peignot ticari anlamda çok sık kullanılan bir "yaratım" ya da "yenilik" değildir. Bu kelimelere yüklenen anlam o denli belirsiz ki yanlış bir izlenim uyandırması ihtimali var.

İşin gerçeği bugün örtüsünü kaldırmakta olduğumuz alfabenin temel özelliği, kendisinden önce gelen karakterler ordusundan yalnızca farklı olarak tasarlanmış değil, farklı olarak ele alınmıştır." Metnin daha ilerideki bir bölümünde, "Peignot ayağa düşmüş, harcalem bir temanın bir başka dekoratif versiyonu değildir. Yeni bir temanın yaratımını içerir. Bu tema zaman içinde arkasından gelecek stil ve modaları etkileyecek dekoratif deneyimlerin çıkış noktası olacaktır" diye ekliyor Cassandre.

"Baskıda bizi alfabenin eski asil, klasik haline dönmekten ve yakın bir zamanda Gotik karakterler kadar arkaik gözükecek olan küçük harfleri atmaktan alıkoyan hiç bir teknik neden yoktur." İşin özü; Cassandre karakter tasarımının kanunlarını yeni baştan yazmıştı ve pek çok açıdan Peignot kendi zamanında bir zamanlar Bifur'un olduğu kadar devrimciydi. Ama tipografisinde büyük harflerin baskın olacağı iddiasından belli ölçüde ödün vermişti Peignot'da.

Cassandre yalnız büyük harflerden oluşan monoton satırların küçük harflerden daha zor okunur olduğunu far-

Charles de Gualle Havaalanı için logotayp.



ketmişti ve okunabilirlik onun başarı ya da başarısızlığının anahtarıydı. Cassandre Peignot'un gelişimini anlatmayı sürdürüyor:

"Göz, uzun yükselti ve alçaltılara alışmıştır ve bu alışkanlığa saygı duyulmalıdır. Bu nedenle Peignot'da hızlı okumanın bu vazgeçilmez yardımcılarını bir yana bırakmadık. Okuma alışkanlıklarımız vardır ve oldukları gibi kalacaklardır, bunu başka türlü ele almak bir fayda sağlamayacaktır." Bu açık genel-geçer'e dönüş kısa ömürlü olacaktı. Cassandre, büyük hafiflere yükselti ve alçaltılar ekleyerek ve onların küçük harf işlevi görmeleri fikrini zorlayarak kendine has, özel bir alfabe yarattı. Varolan küçük harf biçimleri içinden açıkça teslim olduğu tek harf -d- oldu.

Cassandre'in Peignot'nun geliştirilmesi ile ilgili bulgu ve kararlarını ayrıntılı olarak doğrulamaya çalışmakla birlikte bu karakterin insanlar üzerinde yapabileceği etkiyi hayli düşündüğü de kendi sözlerinden anlaşılıyor:

"Bu yeni ilke insanları ilk anda sinirlendirebilir. Ama kimi saygı gösterilmeyi hakeden şerefli alışkanlıklarımız olmakla birlikte, bazılarının da kolayca vazgeçilebilir. Derin fizyolojik kökleri olmayanların yerlerini yeni alışkanlıklar alacaktır."

Cassandre, Peignot ile o ana dek varolan tarihsel tipografik formların kimi âdetlerini kabul ediyordu. Okunabilirliği artırmanın gerekliliğini tanıyor ama kabul gören norm'un kısıtlamaları olarak gördüklerine yenilmeyi reddediyordu. Sonuç, Cassandre'in tasarım ideallerini örnekleyen ama pazarda heyecan yaratamayan melez bir karakterdi. Bu yazı reklamcılar tarafından hiç bir zaman tam olarak kabullenilmedi.

Cassandre'in son yazı karakteri 1968'de ölmeden kısa bir süre önce üretildi. Diğerlerinden hayli farklı olan karakter onun çalışmalarındaki genel değişikliği de yansıtıyordu. Cassandre İkinci Dünya Savaşı sonundan beri çabalarının çoğunu tiyatro dekorları tasarımı ve yağlı boya resme kaydırmıştı. Savaş öncesi anıtsal afiş çalışmalarının geometrik kısıtlamalarından sıyrılan Cassandre'in tipografik çalışmaları belki de en çok Yves Saint Laurent için hazırladığı logotype çalışmasından yansıyan tamamen serbest bir stile döndü.

Şair Pierre-Jean Jouve'a ithaf edilmiş bir metnin bir bölümü yazı karakterleri konusunda o zamanki düşüncelerini açıklıyor, hayatının daha önceki dönemlerinde onca inatla sarıldığı düşüncelerinin de dibine ürktücü bir şekilde dinamit koyuyordu:

"Harf'i basit grafik mimariye indirgemek; yani onu canlı bir hareket kılan herşeyden soyutlamak çok tehlikeli bir hatadır. Aslında her harf bir ritmik unsurdur. Harf bir ritmi kelimeye, cümleye, tüm bir satıra ve nihayet sayfaya iletir."

Cassandre adını alan karakterin en baskın özelliği ritmdir. Öncelikle fotomekanik kompozisyon için geliştirilmiş karakterlerin ortak bir taban çizgileri yoktur ve bu da ona son derece "sıvı" bir görünüm sağlar. Küçük harfleştirilmiş E, G ve H Cassandre'in Peignot üzerindeki çalışmasını yansıtır ve aslında küçük harf orijinalinin el yazısı ile yazılmış gibi duran büyük harflerdir.

Bu tasarım -Cassandre'in görüşüne göre- çağdaş mimariye ortaya çıkan en son formlar; trapezoid (bütün kenarları farklı olan dörtgen) ve elips üstüne kurulmuştu: "Daha önce kullanılmayan bu iki şekil çağdaş mimariye hayatı ve evrensel karakterini vermekte." "Cassandre" yirminci yüzyıl başlarının art-nouveau karakterlerini andırıyor. Egzantrik açı ve köşeleri mimari kökenlerini yansıtırken elle yapılmış görünümü her karakterin ayrıntılı bir şekilde planlandığını ortaya koyuyor. "Cassandre" hiç bir zaman yayınlanmadı ve adını da tasarımcısının ölümünden sonra aldı.

Cassandre'in tipografik uygulamaları öзде devrimciydiler. Çalışmalarının mirası tasarım düzünün kısıtlamalarına karşı savaşan, düşünen-tasarımcı kuşaklarına geçti. Tasarımcının genelde ikonoklastik tutumu bugün de kendi zamanındaki kadar geçerli. İlk ticari tasarımcılardan birisi olarak bile çalışmalarının takdir edilmesi için gerçekten yenilikçi bir zekâ olarak görülmesi gerekliliğini farketmişti. Çalışmaları, sağlam araştırmalara dayanan ilkeler üstüne oturtulmuştu. Gerçekten yenilikçi tipografçıların genellikle başardıkları gibi, Cassandre'in insanların karakter algılamalarını bir gecede değiştirme iddiası, yaygın kabul gören türden tasarım dikte eden ince evrimsel süreçleri bir kenara itti. Cassandre bugün tipografiyle uğraşıyor olsaydı, onun reaksiyonercı değerleri daha bir kabul edilebilirdi. İnsanların neyin doğru ve neyin kabul edilebilir olduğu yolundaki algıları son iki on yıl'da çok büyük ölçüde değişti. Ticari sanat konusunda seyirciler bugün çok daha tecrübeli ve kültürlü. Mesajı yorumlayabilmek için okuyucunun kendisini görmesi gerekiyorsa da, günümüzde tasarıma daha radikal bir yaklaşım geçerli norm haline gelmekte. ●

Yüzyıl Başında Bir Alman Grafik Tasarımcısı

C. Arthur Croyle

Print, Mart/Nisan 1988

Çeviri: Hakan Öneş

Max Hertwig (1881-1975), Almanya'da eş görülmedik bir değişim ve politik kargaşa dönemi sırasında grafik tasarım mesleğinin oluşumuna yardımcı olmuştu.

Yirminci yüzyıl açılırken, batılı ülkeler tarımsal ekonomiden endüstriyel ekonomiye doğru hızlı bir dönüşümün ortasındaydılar. Almanya, sonraki 40 yıl boyunca önemli politik, kültürel ve eğitimsel değişimler geçirecek; iki dünya savaşı, ekonomik yıkım ve zalim bir diktatörlüğün hasarlarını yaşayacak, tüm bunlara rağmen düze çıkarak yaratıcılık ve bilimsellikte doruk noktalara ulaşmayı başaracaktı. Bu heyecanlı ama ürktücü dönem, sanatçı **Max Hertwig'e** (1881-1975) sonradan grafik tasarım olarak adlandırılacak yeni bir yaratıcı alanın ön cepheleğinde yer alma fırsatını yarattı. **Hertwig**, yaşadığı dönemde ambalaj tasarımı reformuna ve klasik harf yaratımının yeniden kuruluşuna öncülük etti. "Bund Deutcher Gebrauchsgraphiker" in (Alman Grafik Tasarımcılar Birliği) kurulmasına da katkıda bulunarak profesyonel yaşamının sınırlarını tasarım eğitimi ve tasarım birliği danışmanlığı alanlarına dek genişletti.

Hertwig resmi tasarım eğitimine başladığında Almanya 30 yaşına ancak varmıştı. Ülke, Prusya Şansölyesi Bismarck'ın 1871 yılında çeşitli Alman Prensliklerini birleştirmesiyle kurulmuştu. I. Wilhelm'in hizmetindeki Bismarck Almanya'yı Avusturya ve Fransa'ya karşı birleştirmek için gözdağı ve güç kullanmıştı. Merkezleştirilmiş yeni hükümet devlet-içi gümrük vergilerini kaldırarak ulusal ekonomik ve endüstriyel büyümeyi mümkün kıldı. Bu büyüme, yeni Reich'da politik düşünce ve hareketliliği arttırdı. Giderek daha çok Alman anayasadan ve onun kısıtlı demokratik öğelerinden rahatsızlık duyuyordu.

1888 yılında yeni hükümdar II. Wilhelm hastalanan büyükbabasının yerini aldı. Almanya'nın sanayii devrimine katılmakta ağır kaldığını farkedenden II. Wilhelm, dünya pazarlarından pay kapmak için rakiplerini yakalamak ve geçmek yönünde ulusal bir hedef belirleyerek Alman sanayici, politikacı ve işçilerini bu yolda cesaretlendirdi.



Bu zaman diliminde Almanya, tarihinin en verimli dönemlerinden birini yansıtan bir sanatsal ve entelektüel kaynaşmaya sahne oluyordu. Herman Hesse, Friedrich Nietzsche, Albert Einstein, Richard Strauss, Max Lieberman ve Louis Corinth gibi kişiler bu yeni çabaları üstleniyor, eski standartları gözden geçiriyor ve daha gelişkin bir kültür için zemin hazırlıyorlardı. Bu ortamda 1907 yılında "Werkbund" adı verilen bir birlik kuruldu. Almanya'da ilk kez, bir grup sanatçı, sanayici, politikacı ve tasarım reformcusu; sanatçı ve üretimi arasında sağlam bir ilişki kurulabilmesi için güçlerini birleştiriyorlardı.

Werkbund'un kurucularından biri, Hermann Muthesius, mimar ve Prusya Ticaret Bakanlığı'nda görevli bir mülkiye memuruydu. Muthesius, birliğin Münih'te yapılan kuruluş toplantısından yıllar önce İngiliz sanat ve "crafts" (el sanatları) hareketi ile yakın bağlar kurmuştu; evinde politik güç sahibi olduğunda da onun amaçlarını paylaşan kimi sanatçı ve tasarımcıları kilit noktalara atadı. Bu önemli atamalardan birisi, Peter Behrens'in Düsseldorf Sanat Akademisi'nin yöneticiliğine getirilmesiydi.

Yaratıcı faaliyetlerinin sınırlarını "crafts" alanlarında tasarım işlerine kadar genişletmiş olan mimar, sanatçı Behrens'in, Jugendstil (Art Nouveau), sanat ve "crafts" hareketlerinde öncü olarak tanınması bu atamayı kolaylaştırmıştı. Atama, sanat ve tasarım eğitimine yeni bir felsefe ile yaklaşılabileceğinin da bir işareti idi. Behrens'in atanması, genç sanatçı **Max Hertwig** için, grafik tasarım dünyasına sıçrama tahtası oluşturan eğitimsel ve profesyonel bağlantı oldu.

Taşra kasabası Bunsau'da yaşayan genç **Hertwig** çizime ilgi duyuyordu ve hayli yetenekliydi. İlk taslak defterleri yazıcılıkla ilgilendiğini gösteriyor ve bir çok hat ve harf karakteri örneklerini içeriyordu. Çizimleri, bir seramikçi olan komşusunun dikkatini

çekti ve kısa süre sonra onun yüreklendirmesiyle çeşitli deyiş ve figürlerle çanak çömleklerini süslemeye başladı.

Liseden mezun olduktan sonra L.Fernbach'a ait yerel litograf (taş baskı) matbaasında çırak olarak çalışmaya başlayan **Hertwig**, burada litografi teknikleri, kitap basımı, ciltlemesini öğrenmenin yanı sıra illüstrasyon ve tasarımlar da yapıyordu. **Hertwig**, 19 yaşında matbaadaki işini bıraktı ve daha kozmopolitan bir yerde yaşamaya karar verdi. Rhineland'a taşınması çalışan sınıftan olan ailesi ve çalışma arkadaşları tarafından küstahça ve gereksiz bulundu ama **Hertwig** bunu, yaratıcılığını geliştirmek için gerekli bir adım olarak görüyordu.

Hertwig 1902 yılında "Düsseldorf Sanat ve El Sanatları" okuluna başladı. Bunu izleyen yıl Peter Behrens okulun yöneticisi oldu ve pedagojik felsefesini okula yerleştirmek amacıyla bazı yeni öğretim görevlileri aldı.

Hertwig'in Düsseldorf'daki önde gelen etkilenimi ve danışmanı Behrens oldu. Onun savunduğu felsefe ve idealler **Hertwig**'in dönüşümünü derinden etkiledi. Aynı şekilde, **Hertwig**'in öğrencilik sırasındaki çalışmaları da "Jugendstil" idi ve harf yaratımındaki erken ortaya çıkan yeteneği Behrens'in gözetim ve yol göstericiliği ile mükemmelleşti. Art Nouveau ve sans-serif kaligrafik harf karakterlerinin geliştirilmesi ve klasik stillerin yeniden yaratılması, yeni tasarım öğretim programının önemli parçalarından biriydi. Stili ile **Hertwig**'i en çok etkileyen ise yeni öğretim görevlilerinden Fritz Ehmcke oldu.

Ehmcke, Düsseldorf'daki fakülteye atanmadan önce Berlin'deki Steglitz Studio'nun kurulması çalışmalarına katkıda bulunmuştu. Stüdyonun kısa ömürlü bir macera olarak kalmasına karşın

Ehmcke, stilize figüratif görüntülerle silüete benzer konturların bileşiminden oluşan geniş, renkli alanlarla karakterize edilebilecek, çok tanınabilir bir stil geliştirmişti.

Düsseldorf'da **Hertwig**'in yeteneklerinin farkına varıldı ve çeşitli profesyonel projelerde, çeşitli öğretim görevlileriyle birlikte çalıştı. 1906'da mezun olduğunda bu hocaların saygı ve güvenini kazanmış durumdaydı. Bu öğrenci-hoca ilişkisi, ilerleyen yıllarda uzun süreli profesyonel bağlara dönüştü. Onlara katılacak; düzeyin içinde sistemli bir şekilde yeni tasarım değerleri ve estetiği oluşturmaya çalışan ilk tasarım reformcuları arasında yer alacaktı.

Genç akademi mezunu "Buegen and Company" tarafından derhal işe alındı. Buegen, "eczacılık basılı malzemeleri" denen bir alanda uzmanlaşmış Hannoverli bir matbaacıydı. Çoğunlukla şişe etiketleri, çanta ve kutular şeklinde ambalaj tasarımları yapıyordu. Uzunca bir süredir Düsseldorf'daki fakültenin tasarım hizmetleri ile birlikte serbest tasarımcılardan yararlanan Buegen özellikle ambalaj alanında zevkli bir yenileştirme peşindeydi ve genç tasarımcıyı pek çok farklı projeye karşıladı. **Hertwig** 1906-1908 yılları arasında kuş yemi ve at tırnağı macunu ambalajlarından, şarap ve konyak şişesi etiketlerine kadar yüzlerce tasarım üretmenin yanı sıra zaman zaman yeni bir ürünün promosyonu için afişler hazırladı. Bu tasarımlarda Steglitz Studio, Jugendstil ve Behrens tipografisinin etkileri açık bir şekilde görülebilir.

Hertwig'in pek çok farklı projeye grafik yaklaşımı tutarlıydı. Konuyu her türlü gereksiz nükteden kaçınarak olduğu gibi yansıttı; iki boyutlu bir alanın kendine özgü bir yapısı ve ritmik biçimi olduğuna inanıyordu. **Hertwig**, resimsel stilizasyon, basit tipografi kullanarak 19.yüzyıl sonlarında çok popüler olan tür resimlerini kullanmaktan kaçınırdı. Sıkı "deadline"lar altında, tüm metni elle yazmanın yanı sıra, üretim kısıtlamaları nedeniyle ancak iki, üç renk kullanmak zorunda kalıyordu. Tüm bu faktörler, tasarımın basit olmasını gerektiriyordu elbette.

Hertwig, gün boyunca Buegen'de çalışırken geceleri de diğer profesyonel faaliyetlerini sürdürüyor, serbest iş yaptığı müşterilerinin sayısını arttırıyordu. Bu çalışmalarından birisi de, kendisini Ehmcke'nin tavsiye ettiği Klingspor karakter dökümhanesi için tasarladığı ticaret simgeleriydi. Tasarladığı simgeler baskıcının kaynak olarak kullanmaları için bir sanat katalogu şeklinde

Gartenhaus

Hertwig'in tasarladığı "Alt Medieval" yazı karakteriyle yazılmış bir örnek, 1920.

düşünülmüyordu. O zamanlar Behrens, Ehmcke ve diğer Werkbund savunucuları, dikkatle tasarlanmış bordür, silüet ve simgelerin küçük müşteriler ve baskı işleri için yapılan tasarım ve süslemelerde bir tür kalite ölçüsü olacağına inanıyorlardı.

Tipografiye duyduğu ilgi artarken **Hertwig**, kitap tasarımına da başladı. Onun çalışmalarının en çok tanınan yüzü de bu oldu. Buna sebep, kitap tasarımının basım alanındaki uygulamalı sanatların sanatsal açıdan en "saf" olanı olarak görülmesiydi. **Hertwig** ilk kişisel sergisini 26 yaşında Hannover'de açtı. Bu serginin duyurulardan ve çalışmaları ile ilgili derlenen bilgilerden, sergide kitap tasarımlarının yer aldığını anlıyoruz. Ne yazık ki, II. Dünya Savaşı'nın tahribatı nedeniyle çalışmalarının çok az bir bölümü günümüze ulaşabilmiştir.

1907 yılının daha sonraki bölümünde Peter Behrens, Düsseldorf Akademisi'ndeki görevinden istifa ederek AEG (Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft) için endüstri tasarımcısı olarak çalışmaya başladı. Endüstri tasarımının günümüzdeki tanımı Behrens'in görevlerini tam olarak anlatmaya pek yeterli olamaz, çünkü onun bu yeni görevi grafik tasarım tarihinin kilometre taşlarından biri sayılabilir. Behrens, ilk geniş çaplı kurum kimliği ve tasarım programını yönetiyor ve koordinasyonu sağlıyordu.

Yeni proje Behrens'in Düsseldorf'dan ayrılarak, bu elektrikli araçlar üreticisinin merkezinin bulunduğu Berlin'e yerleşmesini gerektirdi. Behrens yeni görevine başlamasının hemen ardından bir asistanlar ekibi kurmaya başladı. Eski öğrencilere **Max Hertwig** ve **Adolf Meyer** ilk çağrılanlardı.

Hertwig 1908 yılının Şubat ayında Behrens'in grafik tasarım asistanı oldu.

Hertwig'in Berlin'deki yeni görevi onun profesyonel çalışmalarının yelpazesini genişletti. Eldeki örnekler, Buegen için hatırı sayılır miktarlarda işler çıkarmayı Hannover'i terkettikten sonra en az üç yıl daha sürdürdüğünü gösteriyor. **Hertwig**, serbest olarak iş yaptığı müşterilerinin listesini kaptırmayı sürdürürken sergiler yoluyla da her geçen gün daha fazla tanınıyordu. II. Dünya Savaşı'na kadar Berlin'de yaşayan **Hertwig**'in Behrens ve stüdyosuyla ilişkileri konusunda, cevabı bugün hâlâ bilinmeyen kimi sorular var.

Behrens'in asistanlarından biri olduğu halde, **Hertwig**'in göre-

ve sorumlulukları Neuablesberg'deki (Berlin'in bir sayfiyesi) stüdyonun kayıtlarında geçmiyor. Behrens'in yanındaki görevine kadar, **Hertwig** çalışmalarını MH monogramıyla işaretlerdi. Oysa Behrens'in stüdyosunda bu türden kişisel kimlik belirten işaretler kabul edilmiyordu. Dünyanın ilk kurum tasarım merkezinde anonimliğin daha

o zamandan varolduğu düşünülebilir. Genel stili belirleyen ve stüdyo tarafından üretilen tüm tasarım çalışmalarını düzenleyen Behrens olmakla birlikte, işin hacmi o denli büyük ve yapılanlar o denli farklı (grafik tasarım, ürün tasarımı, mimari tasarım) idi ki, hayli geniş bir kadro gerekiyordu. **Hertwig**, Neuablesberg'deyken aralarında Walter Gropius, Mies Van Der Rohe ve Le Corbusier'nin de bulunduğu, yeteneklerini Behrens'in yönetiminde geliştiren, incelten tüm zamanların en büyük mimarlarından bazılarıyla birlikte çalıştı.

Hertwig'in stüdyodan ne zaman ve neden ayrıldığı tam olarak belli değil. Ama Behrens ile serbest olarak çalışmayı sürdürdü ve 1910 yılına gelindiğinde yeni pek çok müşteriye de sahipti. Bunların en önemlilerinden birisi 1910-1914 yılları arasında inşa edilen, Gropius'un ilk unutulmaz yapısı için katalog ve broşürler hazırlaması. Aynı dönemde, Ludwig ve Meyer'in Frankfurt dökümhanesi **Hertwig**'e bazı silüet figürleri ve bordürleri tasarlanması işini verdi. Bu tasarımlar daha önce Klingspor için yaptıklarıyla aynı amaca hizmet edeceklerdi ama işin hacmi bu kez çok daha büyüktü. Ludwig ve Meyer için yaptığı bu tasarımlarda **Hertwig**, sağlam bir yapısı ve ticari kullanımı olan formlar yaratmayı amaçladı. Eklenen kaligrafi, stilizasyonlara ritm kazandırıyor ve eşlik ettikleri karakter ve bordürlerle daha etkili işlemlerini sağlıyordu.

Hertwig de, Behrens gibi tüm çalışmaları boyunca harf karakteri tasarlama sevgisi ve harf formlarının doğruluğu kaygısına bağlı kaldı. Ama Behrens'den farklı olarak Alman siyah harflerinin kullanımını geliştirmekle yakından ilgilenerek onun potansiyelini araştırmayı yıllarca sürdürdü. Süslemelerle güzelleştirdiği el yazısından özellikle zevk alır ve bunu görsel kültürü gelişmiş kitlelere yönelik daha küçük proje ve tasarımlarda kullanırdı.

1909'dan 1913'e dek çalışmaları Behrens, Erdt, Paul, Hohlwein, Klinger, Bernhard ve Ehmcke-

Kakao ambalaj tasarımı, 1907.





"Renk ve Biçim" adlı aylık bir sanat dergisi için kapak tasarımı, 1928.

ke'nin de grafik tasarımlarını içeren beş gezici sergiye dahil edildi. 1912 yılında Berlin'deki Sanat ve Tasarım Müzesi'nin kitaplığında genişletilmiş bir kişisel sergi açtı. Bir yıl sonra, çalışmaları bu kez de Leipzig'deki Kitap Tasarımı Kütüphanesi'nde sergilendi. Bu sergiler ve onların ardından gelen şöhrat; Düsseldorf Okulu ile yakın bağların kendisini Werkbund birliği ve faaliyetlerinin merkezinde tuttuğu verimli ve başarılı bir dönemin sonunu belirliyordu. Yeni yaratıcı yollar araştırmasının gerekli hale geldiği bir profesyonel olgunluk noktasına erişmişti.

Hertwig'in kariyerinin bu orta döneminin belirgin özelliği, daha istikrarlı ve uzun vadeli ilişkiler oldu. 1913 yılında Berlin'deki Reimann Sanat Okulu'nda 30 yıl sürecek öğretim üyeliği görevine başladı. Reimann'dayken BDG'nin kurucularından oldu, şair Arno Holz ile dostluk kurarak kitaplarını tasarladı ve müşterileri yelpazesini daha da geliştirmeyi sürdürdü. I. Dünya Savaşı'nda tıbbi açıdan sağlam bulunmayarak askerlik görevinden muaf tutuldu. Bu savaş yıllarında, tasarım faaliyetlerinde gözle görülür bir azalma izlendi. Almanya'nın yenilgisi ve ekonomik yıkımın ardından yeni Weimar hükümeti iş gücünü organize ederek, profesyonel sektörü kendi kendini yöneten yapıda birlikler kurmaya özendirerek yeniden inşâ çalışmalarına girişti. **Hertwig**, birlik halinde temsil edilmeyişlerinin eksikliğini hisseden bağımsız grafik tasarımcıların çıkmazının farkına vardı ve stüdyosunda diğer bir grafik tasarımcı Jupp Wiertz ile birlikte BDG'yi kurma fikrini oluşturdu. Stüdyodaki bu tartışmalarda bulunan hükümet mimarı Hans Meyer de, düşüncelerini gerçeğe dönüştürme konusunda tasarımcılara cesaret verdi.

BDG'nin ilk toplantısı 17 Nisan 1919'da Berlin'de yapıldı. 17 tasarımcı, birliğin gündemini belirleyerek hedeflerini saptadılar.

Önde gelen grafik tasarımcıların üyeliklerinin sağlanması, diğer şehirlerde de birimler oluşturulması gibi kısa sürede gerçekleştirildi. Beş yıllık çaba ve organizasyon çalışmaları **Hertwig**'in 1924 yılında 1927'ye dek sürdüreceği başkanlık görevine getirilmesiyle sonuçlandı.

Hertwig'in ikna edici liderlik yetenekleri Reimann Sanat Okulu'nun gelişmesinde de önemli rol oynadı. 1902 yılında heykeltıraş Albert Reimann tarafından kurulan özel okul Berlin'in özgürlükçü ve yaratıcı atmosferinde istikrarlı olarak büyüdü.

Reimann'ın tasarım eğitimi okulu olarak durumu Bauhaus'dan ya da Breslau'daki "Akademie"den hayli farklıydı. Okulun rolü, bulunduğu yerin gerekleri tarafından belirlenmişti. Bauhaus'un maksimum öğrenci sayısı 200 iken, bu sayı Reimann'da yaklaşık 1000'i buluyordu. Reimann "avant-garde" fikirlerin doğduğu bir yer değil; onların alınıp bazıları yarım gün ya da geceleri devam edebilen geniş bir öğrenci kitlesine aktarıldığı bir okuldu. Burada daha çok, yeni düşüncelerin varolan profesyonel pratiğe uygulanmasına ağırlık veriliyordu. Buna uygun olarak öğretim kadrosu da, **Max Hertwig** gibi başarılı işleriyle kendilerini kanıtlamış tanınan profesyonellerden oluşuyordu.

20'li yılların sonlarına doğru **Hertwig**, logo ve kurum kimliği tasarımlarında uzmanlaşmaya başladı. Bunun yanı sıra giderek daha çok süslemeli ve kaligrafik bir hal alan kitap tasarımlarını da sürdürdü. Edebiyat ve şiire hayatı boyunca duyduğu ilgi, onu romantik şair Arno Holz'un edebî çalışmalarına yöneltti. 1925 yılından itibaren **Hertwig**, Holz'un tüm kitap ve afişlerini tasarlamaya başladı. Holz'un şiiri, çeşitli vurgular amacıyla noktalama işaretlerinin tekrarlama, geçen zamanı belirtmek amacıyla kelime ve satırlar arasında boşluklar bırakma ve büyük harfleri kullanma gibi yeni tipografik kullanımları biraraya getiriyordu. 1927 yılı, 46 yaşındaki tasarımcının profesyonel hayatının doruk noktası oldu. **Hertwig** 25. kuruluş yılını retrospektif bir sergi ve yayımlanan bir kitapla kutlayan Reimann'da stüdyo yöneticisi ve BDG'nin Berlin biriminin başkanıydı. Aynı yıl içinde tek çocuğu olan Lilian dünyaya geldi.

30'lu yılların başlangıcı Berlin'de daha önce varolan heyecan ve yaratıcılıkta dramatik bir yavaşlamaya sahne oldu. 1933 yılına gelindiğinde Hitler sıkı politik rejimini oturtmuş, Nasyonal Sosyalist Parti ise II. Dünya Savaşı sonuna kadar sürecek genişlemesine ve eğitim programları ile öğre-

tim kadroları da dahil olmak üzere, Alman toplumunun her yönünü kontrol altında tutmaya yönelik çabalarına başlamıştı. Ülke askerî bir makina haline geldikçe **Hertwig**'e gelen yaratıcı işlerin de arkası kesiliyordu. Öyle ki, 1936 yılında en büyük müşterisi Reich'in Nasyonal Spor Programı'ydı. Harf konusundaki yeteneği, ulusun yeni, mağrur Aryen atletizm kahramanları için sertifikalar ve ödüller üretmekte kullanılıyordu. Zamanında güzellikle-riyle profesyonel beğeni kazanan bu çalışmalar, yeni Reich'in kut-sadığı Alman görsel ideallerini çok iyi öz(et)lemekteydiler. Bu zaman diliminde, Reimann Parti tarafından onaylanan yeni bir yöneticinin önderliğine girmişti. Kurucu, yahudi Albert Reimann ve öğretim kadrosunun diğer yahudi üyeleri (sonraları daha mütevazı bir okul kuracakları) Londra'ya kaçmışlar, **Hertwig** ve yahudi olmayan diğer öğretim üyeleri partiye katılmaya ya da mevkilerini kaybetmeye zorlanmışlardı.

Hertwig savaş başladığı sırada Reimann'da askerlere haritacılık öğretiyordu. Okul, 1943 yılında müttefik güçlerin bombardımanıyla yerle bir olana ve Berlin'in boşaltılmaya başlanmasına kadar açık kaldı. **Hertwig** ailesiyle birlikte Bunzlau'ya dönerek postayla yollanabilecek spor sertifikaları hazırlamaya devam etti. Bölge, Şubat 1945'de Rus birliklerinin eline geçti. Kendini, savaş yıkıntıları resimleyen sakallı bir sanatçı olarak tanıtarak, sanatçıların haklarına saygı gösteren Ruslar tarafından görmezden gelinmeyi başardı.

Hertwig, 1947 yılında Bavyera'daki Dorfen'e yerleşmeden önce ailesiyle birlikte kısa bir süre Leipzig'de kaldı. Dorfen o sırada Amerikan bölgesindeydi ve onun son yaşadığı yer olacaktı. 66 yaşında; **Hertwig**, profesyonel dünyasının yıkılışına tanıklık ediyordu: Bombardımanlar eski müşterilerini yoketmiş, Berlin'deki çalışma arkadaşları Avrupa'nın dört köşesine dağılmış, ekonomik düzelmeyi bekliyorlardı. Kendisinden o kadar çok şey verdiği okul Almanya'da hiç bir zaman yeniden inşa edilmeyecekti.

Onun yaratıcı ruhu ise tüm bunlara rağmen hala ayakta idi ve bu pastoral Bavyera ortamında kendine yeni bir rol bulmakta gecikmedi. Bu yeni rol kimi açılardan garip bir şekilde savaş zamanında bulunduğu kimliğin devamı gibiydi. **Hertwig**, Dorfen'de, Goethe'nin, Holz'un anlattığı Almanya'yı bulmuştu. Köylülerin tasarımlarında, yerel marangozların elinden çıkan mobilyalarda, korunmuş armacılıkta, Orta Çağ sa-

natı ve mimarisinde, büyük kentlerde çoktan yitirilmiş bir ideali keşfetti.

Mali durumu gerektirdiğinde yerel tüccarlar için tasarım işleri de almakla birlikte, gönlü Dorfen ve çevresindeki yerleşimleri resimlemekteydi. Dorfen'de yaşadığı zaman içinde pek çok yerel sergi- de yer alan suluboya, yağlıboya resimler ve kömür çizimler üretti. Bu yıllarda yeniden organize olan BDG, **Hertwig**'in ilk kuruculardan birisi olarak oynadığı hayatı rolün hakkını teslim ederek ona onur üyeliği verdi. Buna ek olarak ilk tasarım çalışmalarının bazıları da gene BDG tarafından 1963 yılında Berlin'de sergilendi.

Ama **Hertwig**, Dorfen'de kalmayı tercih etti ve 1975 yılında 94 yaşında burada öldü.

Bir tasarım hocası ve stüdyo yönetmeni olarak **Hertwig**, Reimann'ın Almanya'nın önde gelen beş tasarım okulundan birisi haline gelmesinde önemli rol oynamıştı. Harfleme ve tipografiye dayanan güçlü bir tasarım programı kuran **Hertwig**, okuldaki eğitimin hemen her yönünü etkiledi. Eski öğrencilerinden (TIME için hazırladığı kapaklar ve Alman posta pulları tasarımlarıyla meşhur) Elisabeth Von Janota Bzowski, onu -özellikle sınıfta istediğini elde eden, otoriter havalı, heybetli bir kişilik olarak hatırlıyor. **Hertwig**, 1930 yılına kadar Reimann'da hazırlanan ve aralarında iki aylık bir derginin de bulunduğu her türlü promosyondan da sorumluydu.

Savaşı izleyen yıllarda tasarım işleri yeniden çoğalmıştı. H. Berthold karakter dökümhanesi tarafından Alt Medieval karakter ailesini tasarlama işi verilen **Hertwig**, düzenli, el yazısına benzer, yarı-bold varyasyonları olan bir karakter yaratmıştı. Bu yazı karakteri, Berthold tarafından "eski stillerin tüm cazibesini taşıyan, ama kitap tasarımcılarına gelişen teknolojinin tüm hizmetlerini de sunabilecek" çok zarif ve zengin kullanım olanakları tanıyan bir karakter olarak tanıtıldı.

Müşterilerinin tüm güveni ve öğretim üyeliğinin başarılı bir profesyonelin güvencesini ve yaşam tarzını sağladığı **Hertwig**, 1919 yılında savaştan önce tanıştığı Mathilda Nedderson adındaki çekici bir "crafts" tasarımcısıyla evlenmişti. ●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu

Derneği adına sahibi

Yurdaer Altıntaş

Sorumlu Yayın Yönetmeni

Bülent Erkmen

Uygulama: Asu Orhan

Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.

Tüm hakları saklıdır.

Basıldığı yer: DETAY