

Yazılar:

G R A F İ K E R L E R M E S L E K K U R U L U Ş U
Kazancı Yokuşu, Sağiroğlu Sok. 22/5 Taksim 80090 İstanbul Tel: 212 245 2297

Gönderme noktaları: 1945'den bu yana Hollanda'da tasarım

William Deere

Graphic Design and Typography in Netherlands, A View of Recent Work, 1992

Çeviri: **Mine Haydaroglu**

İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlar'ın Hollanda'yı işgali Hollandalılar'ın yaşamını altüst etti. Savaş, Hollandalı solcu tasarımcılara iki alternatif verdi: Kaçmak ya da yeraltı direnişine katılmak. İşgal sırasında, grafik tasarım birkaç önemli ismini trajik bir şekilde kaybetti: H.N.Werkman Almanlar tarafından 1945'de vurularak öldürüldü; Jean François van Royen 1942'de bir Alman toplama kampında öldü. Gerard Kiljan, Paul Schuitema ve Piet Zwart vd. bazı tasarımcılar Londra'ya kaçtılar; Willem Sandberg, Otto Treumann ve Harry Sierman vd. tasarımcılar ise ülkede kalıp yeraltı direnişine katılarak yasadışı yayınlar çıkardılar. Ülkede kalan bu tasarımcılar kendi savaş deneyimlerine biçim verdiler, Hollanda tasarımına yeni bir duyarlılık sağladılar ve daha sonra savaş-sonrası Hollanda tasarımcılarının "yeni nesli"ni oluşturdular.

Savaşın önce, Jean François van Royen PTT'nin (Hollanda posta ve telekomünikasyon ajansı) genel sekreteriydi. Van Royen'in tasarım işleri ve çirkin olan herşeyi dogmatik olarak reddedişi Estetik ve Tasarım Bölümü'nün (DEV) kuruluşuna yolaçtı. DEV'in amacı PTT'nin kurumsal mükemmelliğini yansıtan sanat, mimarlık, ürün ve grafiklerin yapılmasıydı. Van Royen'in oluşturduğu bu ilke PTT 1989'da özelleştirildiğinde DEV'in dönüştürüldüğü Kunst und Vormgeving Kuruluşu için de geçerlidir. DEV'deki her yeni yönetmenin döneminde orijinal vizyon biraz değiştirildiyse de PTT için işlevsel tasarımlı öncü estetik birliği süregelmiştir.

1950'lerde Hollanda ve özellikle



Berry van Gerwen tarafından tasarlanmış bir işaret, 1990.

Amsterdam refah yolunda ilerlediyse de grafik tasarımda çok az deneysel girişimlerde bulunuldu. Schuitema ve Zwart gibi eski yenilikçiler eğitime eğildiler, savaş öncesi yılların teknolojik işlerinin arkaplanındaki ilkeler Dick Elffers, Willem Sandberg ve Otto Treumann gibi 40'ların ve 50'lerin ünlü tasarımcıları tarafından reddedildi, bu tasarımcılar ressam romantizmine yöneldiler. Belki de savaşın getirdiği dehşete tepki olarak bu tasarımcılar, tasarıma daha nötr yaklaştılar, savaş yorgunu halk için daha az meydan okuyucu tasarımlar yaptılar. 17 yıl Stedelijk Müzesi (Şehir Müzesi) müdürü olan Sandberg keskin kenarları beğenmediğini, bunlar yerine yırtık kağıtların daha yumuşak estetiğini tercih ettiğini söyledi. 1940'ların sonlarına doğru, PTT'nin pul tasarımlarında bile geleneksel portreciliğe dönüldü.

Ocak 1963'de Hollanda'da tasarım çok iş üreten ve tartışma yaratan bir tasarım stüdyosunun doğuşuna şahit oldu: Wim Crouwel, Friso Kramer, Dick Schwarz, Paul Schwarz ve Benno Wissing'in kurduğu Total Design. konsepti yeniydi: Tek bir büro iki ya da üç boyutta, bezemesiz, işlevsel tasarım yapacaktı. Büro, müşterilerinin gereksinimlerini karşılamak için şablon ve pragmatik sistemler kullandı. Gruplar halinde çalışan TD özel müşteri, müze ve devlet kurumlarından büyük projeler alıyordu. Total Design, o sıralarda uluslararası bir fenomene dönüşen sistematik kurum kimliği ya da "ev içi üsluplar"ın (housestyles) kullanımında liderdi. Dünyada serbest ekonomi pazarının gelişmesi ve

Hollanda'nın yüksek gelirli bir ülkeye dönüşmesi sayesinde 1960'lar geniş-çaplı işlerin yapılabilmesi için iyi bir dönem oldu. TD'nin bazen kırkı aşan personeli geniş, karmaşık projelerin de firmaca yapılmasını kolaylaştırdı. Total Design'in arkasındaki esas ideolog Wim Crouwel'di. Crouwel, 1950'lerin ilk yarısında Max Bill, Karl Gestner, Josef Müller-Brockman ve diğer işveçli tasarımcıların işlerini görmüştü. Daha sonra, Crouwel işveç yöntemlerini fazla dekoratif bularak bunlardan vazgeçti, ve TD aracılığıyla kendi Modernizm yorumunu getirdi. Bu yorum 1967'de Yeni Alfabe'sinde görülür. Dikdörtgensel bir yazı karakteri enformasyonun minimal düzenine indirgenmiştir, tipografi ile henüz bebeklik çağında olan bilgisayar teknolojisinin bileşimindeki olasılıkları ima etmiştir.

Total Design'in bu büyüme ve zenginlik döneminde, Graphische Vormgevers Nederland (GVN, bugün Beroepsvereniging Nederslande Ontwerpers ya da BNO olarak biliniyor) eski sanatçı birlikleri kuruluşlarının birleşmesiyle doğdu. Tasarımın profesyonelleşmesi görsel iletişime uygun yaklaşım konusunda tartışmalara yolaçtı. Bu tartışmaların iki karşıt temsilcisi Crouwel ve Van Toom oldu. Crouwel, müşterilerin mesajlarının olduğu gibi verilmesinden yanaydı, Van Toom ise tasarımın tasarımcının bakış açısıyla zenginleştirilmesi taraftarıydı. Van Toom'un değerden özgür iletişim ideali hakkındaki şüpheciliği Marxist kültür endüstrisi eleştirisinden etkilenmişti. Tasarım ve eğitim çalışmalarını görsel biçim ve politik güç arasındaki ilişkiyi incelemek için kullanıyordu.

Total Design'dan başka 60'larda ve 70'lerde kurulan diğer önemli tasarım büroları arasında Tel Design, BRS ve Vorm Vijf bulunuyor. Bu dönemde, ülkedeki grafik tasarımcıların hemen hepsi bu bürolardan birinde ya da fazlasında öğrenci stajyer, free-lance tasarımcı ya da kuruma dahil tasarımcı olarak çalışmıştı. Son derece kendine özgü bir tasarımcı olan Anthon Beeke bile 70'lerin ikinci yarısında birkaç yıl Total Design'da çalışmıştı.

1969'daki kuruluşundan bu yana BRS özellikle grafik tasarıma yönelik çalışıyor. Kurum üslupları, işaret sistemleri, yıllık raporlar, broşürler ve dergiler üretiyor. Bunların çoğu için uzun araştırmalar yapıyor. 24 yıllık bir büyümeden sonra BRS bugün Hollanda'nın en büyük grafik tasarım bürosu.

Hollanda Posta ve Telekomünikasyon şirketi için, Studio Dumber tarafından hazırlanan logo.



Tel Design 1960'larda endüstriyel tasarım bürosu olarak işe başladı, ama 1967'de Gert Dumber'in katılmasıyla grafik tasarımı da içerdi. Tel Design, Dumber'in çalıştığı yıllarda Hollanda Tren Yolları ve PTT gibi prestijli işler aldı. İkincisinde Total Design ile ortak çalıştı.

1977'de Gert Dumber Tel'den ayrılarak Hague'de Studio Dumber'ı kurdu. Hollanda Tren Yolları ve PTT için önemli projeleri de aldı. Bu stüdyonun estetik devinimi İsveç rasyonalizmine karşı koyuşu ve Crouwel'in işlevsel metodolojisinin yerine duygulu, dışavurumcu ve çoğu kez mizahi yaklaşımından kaynaklanıyordu. Bu felsefeyi, konularını kurnazca ilüstre eden, örneğin paper mache'yle yapılmış afişlerde ve sahnesi tasarlanmış fotoğraflarda (Piet Zwart'ın 1930'lardaki çalışmalarını anımsatan) görmek mümkün. Çoğu Lex van Pieterse tarafından çekilen, sahnesi tasarlanmış fotoğraflar bu stüdyonun özelliklerinden biri oldu. Dumber üslubu, aynı zamanda egzantrik şekiller, air brush tonlamalar, dingetjes (küçük şeyler), özellikle abartılı tipografi ve genel süslemelerle nitelenir.

1980'lerin başlarında büro, dünyanın dört bir yanından gelen öğrenci stajyerler için mknatıs gibiydi. Bu öğrenciler 1970'lerde Total Design ve Tel Design'a geldikleri gibi Stüdyo Dumber'a akın ediyorlardı. Dumber'ın personeliyle sembiotik bir ilişkisi vardı. Hollanda'daki sanat okullarında yetiştirilen yeteneklerden beslense de, onun tasarımcıları da Dumber'ın yetenekleri sayesinde, onların hırslı, büyük tasarım çözümlerini müşterilere kabul ettirmesinden yarar sağlıyorlar. Dumber'ın kapısından pek çok yetenek geçti: Petr van Blokland, Ko Sliggers, Rik Comello, Henk Hoebe, Vincent van Baar, Ton van Bragt, Armand Mevis, Linda van Deursen ve Ton Homburg bunlar arasında. Bu tasarımcılar kendi stüdyolarını kurdular.

Dumber, stüdyosunu 10-12 tasarımcıyla sınırlayarak parasal gereklilikten dolayı vasat ve basit işler almak yerine büyük projeler alabilmiştir. Stüdyo, avant garde estetiği hem küçük kültürel projelere, hem de devlet kurumlarının ya da Apple, Philips, Wang, Shell, Aegon ve Centraal Beheer gibi önemli kuruluşlara getirebilmiştir. Bu önemli müşteriler aracılığıyla Dumber halkın tasarım bilincini arttırmıştır. Gert Dumber, Cranbrook Academy of Art ve Londra'daki Royal College of Art'la bağlantıları, ABD'de verdiği dersler, sayısız dergi ve kitapta çıkan



"Kunst uit Rotterdam" için Hard-Werken tarafından tasarlanan logo, 1984.

reprodüksiyonları ve stüdyosuna dünyanın dört bir yanından gelen stajyer öğrencileri sayesinde uluslararası etkinliğe sahip olmuştur. Diğer bir önemli büro da Rotterdam'da 1980'de Gerard Hadders, Rick Vermuelen, Tom van den Haspel, Helen Howard ve Henk Elenga tarafından kurulan Hard Werken'dir ("Çalışkan"). Henk Elenga daha sonra Hard Werken'in Los Angeles şubesini oluşturdu. Hard Werken, anonim yerine kolektif şekilde yapılandırılmıştı. Üyeleri kendi projeleri üzerinde çalıştılar ve bazen daha büyük projelerde birlikte çalıştılar. Büro büyüdükçe yapısı da giderek daha çok işyerine benzemeye başladı. Uluslararası üslubun düzeni yerine çağdaş sanat ortamıyla ilgilenen eklektik bir grup olan Hard Werken birkaç alana ilgilidir, ama Total Design ya da Tel'den daha kişisel, daha kendine özgü bir biçimde böyledir. Hard Werken'in bazı elemanları -özellikle, aydınlatma ve mobilya tasarımları tasarım ile heykel arasındaki sınırı belirsizleştiren Van Den Haspel ve Elenga- üç boyutlu çalışmış olsalar da bu grup hiçbir zaman Total Design gibi tam hizmet veren bir büro olmayı amaçlamadı. Ve gerçekte TD'ı yönetiminin rasyonel felsefesine radikal bir biçimde karşıdır. Hard Werken, Studio Dumbar'ın delişmen tavrını paylaşıyor da işleri genelde daha az rafine ve bir anlamda daha az ticari olmuştur. Hard Werken çoğunlukla kaba hatlı ve yarıcıdır, renklerin ve garip yazı karakterlerin garip bileşimlerini kullanır. Harfler yamutulmuş, bozulmuştur ya da bilerek vasat yapılmıştır. 1990'lara geçtiğimiz bu yıllarda birçok genç Hollandalı tasarımcı Hard Werken'in ve özellikle Studio Dumbar'ın işlerine 1980'lerin "yüzü" olarak görüyor ve şimdi kendi görsel dillerini yaratmak istiyorlar. Bazıları

karmaşıklardan, kişisel yorumlardan ve sahnelenmiş fotoğraflar gibi araçlardan uzaklaşarak, minimal iletişime yeniden doğan ilgiye yöneliyorlar; diğer bazı genç tasarımcılar ise Studio Dumbar, Hard Werken, BRS ve Vorm Vijv gibi gelenekleri geliştiriyorlar. Yenilikçi çalışmaların bazıları bilgisayar teknolojisinin gelişmesi sayesinde yazı tasarımında gerçekleştiriliyor. Hollanda her zaman bir bireyler ülkesi olmuştur. Sanat, politika ya da ikisiyle birlikte kendi fikirlerini dışa vurmaya çalışan insanların ülkesi. Bireyselliğe olan bu bağlılık birçok tek-kişilik stüdyolarda ve küçük ortaklıklarda görüyor; herbiri kendi elemanlarının kültüre bakış açılarını yansıtan işler üretiyor. Büyük reklamcı tasarım büroları değil, işte bu bireyler Avrupa'nın değişen ekonomik yapısının baskısına karşı koyabilecekler ve Hollanda grafik tasarımının yeni dilini tanımlayacaklar. ●



Hollanda Demiryolları için Tel Design, Gert Dumbar tarafından tasarlanmış logo.

Değişen Sadece Biçim mi?

Wim Crouwel

Graphic Design World Views, 1990

Çeviri: Mine Haydaroglu

İcograda'nın 1963'te Zürih'teki ilk kongresinin konusu ne kadar tipikti: "Ticari Sanatçı ya da Grafik Tasarımcı! Görsel iletişimcinin yüzleştiği karışıklıklar ve çıkmazlara cevap olarak yeni bir terim geliştirilmisti: Görsel iletişimci; hem eski fikirleri hem de mesleğin değerini yükseltme uğraşısını kapsıyordu. Geçmişte, grafik tasarımcı haber yatanların elindeki bir araç gibiydi; kendi bilincinde olması onu iletişim alanında bağımsız ve saygıdeğer bir yer aramaya itti. Giderek büyüyen bir toplumsal sorumluluk hissi ve insanların birbirlerini anlamalarına katkıda bulunma gereksinimi duyuyordu.

Bunlar İcograda'nın amaçları içinde özetlenmişti ve zamanın çeşitli ulusal toplumlarında tartışılanları açık ve net olarak yansıtıyordu. AGI gibi uluslararası bir kulüp bile benzer sonuçlara varmıştı; o "hissin" tüm dünyaya yayıldığına inanıyorduk.

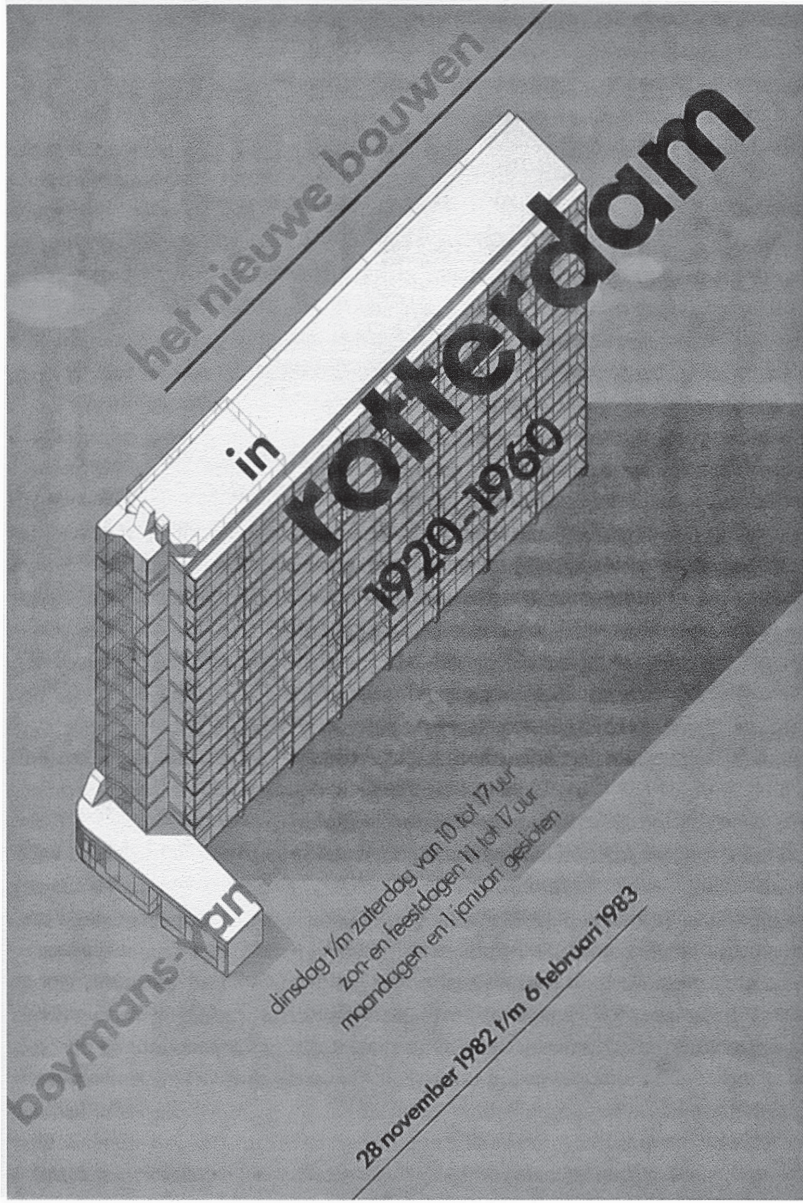
Tasarım atölyemizi de aynı yıl açtık, 1963'te. Bir tesadüf müydü yoksa doğru zamanlama mıydı? Tasarımın işlevi konusundaki yeni düşünceler bize iki-boyutlu ve üç-boyutlu alanların arasındaki kooperasyonun tek çıkar yol olduğuna inandırılmıştı. İlk önce, "tam" işler amaçlıyorduk. Bütün görsel ünitelerin ve ifadelerin birlikteliğine inanıyorduk. "Total tasarım" elde etmek istiyorduk, bu, atölyemiz için de en iyi isimdi. Tasarımın tüm toplum için işlevi olması gerektiğinden dolayı, devletin verdiği ve kamusal işlere öncelik vermeyi çok büyük bir gereksinim olarak görüyorduk. Genel iletişim ve tanıtım, insanlara rehberlik yapma ve sorusu sorulmamış mesajlarla onları dürtme, grafik tasarım ile reklam tasarımı arasında kesin ayrımlar yapmak en çok istenen şey değil miydi? Ya da daha iyi anlama ve anlamada iletişimin rolüne olan inanç çok fazla mıydı?

Biçim, yazılı mesajı sadece tercüme etmeli ya da vurgulamalıdır, başka bir şey eklememelidir. "Kimlik programları"ndan çok fazla şey bekleniyordu. Örneğin, net bir kurum kimliği; daha fazla ürün satmak birincil amacı değildi, bir kurumu, enstitüyü ya da bir devlet kurumunu tanıtmak için gerekiyordu. Yeterince tanınma, iletişim için temel bir araç olarak görülüyordu. Bu tür tanınma, kimme hitap ettiğinizi ve kimle konuştuğunuzu bilmenizi gerektirir. Aynı zamanda görsel bir düzenin yaratılmasını da gerektirir, sadece üniform olması için değil, tam tersi için: Çok-katmanlı bir toplumu, gizli ya da saklı parçası kalmadan vurgulamak için.

Japonların tarihsel aile simgesi "mon" dan çok etkilendik. Günümüzün kimlik işareti ve modern ticari markasına bu simgeden gelindi. Benzer bir şekilde, haberde kullanılan renk planları da bizim sistematik renk şifrelerine esin kaynağı oldular. Renk ve sembollerin dili, dil engellerinin yüksek olduğu alanlarda oluşan iletişim sorunlarını ortadan kaldırmada en gerekli şeylerden biri olarak görülüyordu. 1949'da tasarlanan ve pek çok ülke tarafından kabul edilen, uluslararası yol işaretleri iyi örneklerdir. Uluslararası trafikte felaketleri önlediler. İcograda'nın ilk öğrenci projelerinden biri her çeşit gezgine temel bilgileri vermek için yapılan uluslararası bir işaret sistemi değil miydi? Bu işaretler bütün ulusların, her yaştan ve her kültürün insanları tarafından anlaşılabilir olmalıydı. Hepimiz mutabakata varmıştık: Bir işaret belli belirsiz olmamalıdır, hedeflediği herkes için aynı anlamı taşımalıdır ve hızla ve doğru okunabilmeli ve uyulmalıdır. Eğitim ve öğrenim bu yönde düşünmenin parçalarıdır.

Orijinallikten ziyade sağduyuya daha ağırlık verildiği sonucuna varılabilir. Orijinallik kendi içinde bir mesaj olmaya, dışavurumculuğa eğilimlidir. En rahat okunur ve tanınır yazı karakterleri oldukları için ve estetik hislerimize hitap eden bir sadelikleri olduğu için, hepimiz Helvetica ya da Univers'i seçiyorduk. Tipografik şablonun esnekliğini hepimiz kullandık: Çok açık bir şekilde tipografik sorunları çözüyordu. Grafik standardizasyon ve metrik tipografik ölçülere inanılıyordu. Düşüncelerimizde ortak olan her şey, farklı olanlardan daha önemliydi.

25 yıl sonra, kabul etmeliyiz ki bütün bunlar oldukça ütöpik ve idealistti. Ama gerçek dışı mıydı? Fikirlerin ve düşüncelerin düzgün bir şekilde görselleştirilmesiyle daha iyi anlayış sağlayacağımız düşünülemez miydi? Tom Wolfe'un bizi inandırmak istediği gibi Bauhaus-sonrası düşünceler sadece gülünmek için miydi? Tipik bir Avrupalı felsefesi miydi ve dolayısıyla İcograda'nın Atlantik'in öbür yakasında değil de Londra'da kurulması mantığa uymuyor muydu? Her neyse, 60'ların sonundan beri Avrupa'da da bu fikirlerin pek çoğunun gelişmediği açık. 1968'de Paris'te başlayan demokratizasyon sayesinde eğitimde büyük değişiklik yapıldı. Hollanda'da pek çok okul, alanlar arasındaki engelleri kaldırdı. Sanat ve tasarım, eski toplumu protesto etmek amacıyla tekrar bir araya geldiler: Sanatçı kişiliğin uyumlu ve özgür gelişimi grafik tasarım gibi spesifik bir alanın öğrenilmesinden daha önemliydi. Grafik tasarım ve ona bağlı estetik, anti-sosyal olarak görüldü. Çalışmalarımızın "yeni çirkinlik" olarak anıldığını hatırlıyorum. Bütün önemli sorulara özgür yaklaşımdan çok şey bekleniyordu. "Sorun çözme", "kişisel dışavurum"a dönüştü. Bu bir anlamda "sanat, sanat içindir" in yeniden canlanmasıydı. "iletişim" terimi o zamana de-



Boy mans van Beuningen Müzesi için afiş. Wim Crouwel, 1983.

ğin hiç olmadığı kadar çok çeşitli şekillerde yorumlanıyordu. Bauhaus-sonrası ilkelerine saldırıldı ve yeni bir vizyon oluştu; mimarlıkta buna postmodernizm dediler. Bu, grafik tasarımda bize birlik yerine parçalanma, strüktür yerine boş boşluklar, nötr sans serif yerine dekoratif serifler getirdi. Simetri geri geldi ve temel asimetri basılı kağıt üzerinde soyut akıma dönüştü. Fakat dürüst olalım, aynı sırada, çok iyi ve güzel grafik tasarım da yapıldı! Çoğunluğu taze nefes gibi hoş karşılandı. Tüm idealizmimize karşın, temel fikirlerimizin çoğu plan ve dogmalar haline gelmişti. Genç nesile meydan okuyamıyordu artık. Tabii ki, bu anti-akım bizi beklediğimizden çok daha fazla etkiledi. Karşı fikirlerin bu denli yoğun akımına karşı gitmek olanaksız. Cevap verilmesi gereken çok soru vardı. Atölyemizde biz bunların çoğunu kendimize sorduk. Daha ileriye nasıl gidilir, çizgiyi nerede çizmeli? Temel felsefemiz yenilenmeli miydi, yoksa biçim bütün felsefelerin üzerinde miydi? En genç tasarımcı nesli, her zaman olduğu gibi, kendinden emin görünüyordu. Bu durumda, güzel formal sonuçlar alındı. Her zaman yeni bir çözüme uyan bir iş ve bir işe uyan çözüm bulunuyordu. Şu sıralarda biz bir değerlendirme döneminin ortasındayız: Fırtınadan sonraki sükunet dönemi gibi. Sonuçları dört bir

yanımızda. Ve ilk izlenim nedir? Kabul etmeliyim, fırtına pek çok şeyi açıklığa kavuşturdu; en azından fikirlerimizi yeniden düşünmemize yol açtı, onları gerçekten temel olanlar ve boş planlar, sonsuz ve geçici moda olanlar diye ikiye ayırttı. Ayrıca, birçok işin o kadar önemli olmadığını, en azından o kadar ciddi araştırma gerektirmediğini gösterdi. Bazı grafik tasarımlar moda olan görünüşleriyle iyiler. Ama, bence, aynı zamanda pek çok başarısızlıklar da oldu. Özgür yaklaşımı hevesle kucaklayış ve açık bulduğumuzun etrafındaki yeni belli belirsizlik, bizim karmaşık görsel sorunlara yeni çözümler getirmemizi pek sağlamadı. Ve basit mesajlar karmaşık görsellere dönüştürüldü. Tasarımın ne olduğu ve ne yapması gerektiğinin net anlaşılması yerine, kanallı edilmemiş sanatsallıkla karışıklık yaratıldı. "Belirsizliği olmayan tipografi ve grafik tasarım sıkıcıdır" 70'lerden beri çok duyulan bir slogan. Oysa, sanatsal bir çözüm olarak sunulan ruhsuz ve kötü grafik tasarım da sıkıcı. Belirsizlik de sık sık bunun sonucu olarak ortaya çıkıyor. Şimdi biçim ve strüktür, içerik ve bağlam tartışmalarını yenilemenin zamanı. 25 yıllık "nötr cool" luktan" ve son on yılın dışavurumcu biçim patlamasından sonra grafik tasarım, ancak ciddi bir değerlendirmeden kazanç sağlayabilir. ●

Kitap Kurdu

Mart Warmerdam

Gerard Forde ile Söyleşi, Emigre, 25. sayı, 1993

Çeviri: Mine Haydaroglu

Mart Warmerdam kütüphanecilik eğitimi gördü. Amsterdam'daki Rietveld Academie'de grafik tasarım öğrenimi görmeden önce yerel bir mahalle kütüphanesinde çalıştı. Mezun olduktan sonra Amsterdam'da kendi atölyesini kurdu. Şimdi ise Halfweg'deki evinde çalışmalarını sürdürüyor. Gerard Forde 4 Kasım 1992'de Warmerdam'la evinde görüştü.

Gerard Ford Kütüphaneci olarak çalışırken grafik tasarımıyla ilgileniyor muydunuz?

Mart Warmerdam Pek değil, ama yazılara, hikayelere, edebiyata ilgin vardı. Kütüphanede daha çok bir eğitmeni görevindeydim. Bir dergi de çıkıyorduk. Derginin tasarımını yapan grafik tasarımcısıyla tanıştım. Ben yazıları veriyordum. Bir gün tasarım hakkında konuşmaya başladık ve bu benim grafik tasarımıyla ilk gerçek temasım oldu. İmajlarla metinlerin bir araya nasıl konduğunu seyretnmek, bu tür şeyler hakkında konuşmak ve düşünmek bana çok ilginç geldi. Beni sanat okuluna gitmeye heveslendirdi. O sıralarda Amerikalı sanatçı Joseph Cornell çok ilgimi çekiyordu. Kutu biçimini çok esin verici buluyordum. Rietveld'e gittiğimde onlara göstermek için iki-üç kutu yaptım. Ondan sonra birkaç yıl boyunca kutular yaptım. Bu, yaptığım işlerin yanında kendimi ifade etmemi sağlıyordu. İş olarak model çizimleri yapmam, şekilleri kopyalamam vb. gerekiyordu ve bu beni hiç tatmin etmiyordu. Bu nedenle bu kutuları yapmaya devam ettim, çünkü bunlar benim fantezi dünyamın ifadesiydiler. Kimse bunlar hakkında bir şey diyemezdi, hiçbir eleştiren yoktu, tamamen benim dünyama aittiler. Geriye baktığımda bu yaptıklarımın çok önemli olduğunu görüyorum. Kutularımın çoğu okuduğum kitaplarla, gördüğüm filmlerle, müzikle ilgili ilüstrasyonlardı. Belki benim temel esin kaynaklarımdan biridir. Müşterilerle çalışırken bunları yapmayı sürdürmek çok zordu, çünkü bu kutular çok daha kişisel, çok daha liriktiler. Bir tür şiirdiler. Gerçek hayatta tasarım yapmak az çok düzyazı yazmak gibidir. Bir noktadan diğerine yürürsünüz ve oraya varmak zorundasınız. Grafik çalışmalarımın bazıları ve bu kutular daha çok bir noktada dansetmek ve bir şey hakkında bir bildirim vermek gibiydi. Belki benim çalışmalarım bu

iki dünya arasında karşıtlık üzerinedir. Bir yanda çok işlevsel birşeyler düzenlemeye çalışıyorum, öte yanda ise meşru olmayan şeyler kullanmaya çalışıyorum; başka bir bağlamdan gelen bir tür kaçış bu. Bazen bu iki uç bir araya geliyor, bazen ise bunu yapmak olanaksız oluyor.

G.Forde Çözüm ararken sadece önerideki verileri mi kullanırsınız yoksa başka alanlara da bakar mısınız? Öneriyle hiç ilgisi olmayan bir yerden esin alabilir misiniz?

M.Warmerdam Evet. Bazen tamamen belli bir içerikten esinlenirim, bazen de birtakım soyut fikirleri düşündürür. Belki nasıl olduğunu şöyle anlatabilirim: Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (Kültür Bakanlığı'nın burs veren müdürlüğü) için bir Yıllık Rapor tasarlamam istenmişti. Pekçok türden sanatçıyla çalışmaları gerektiği için ve tek bir sanatçı üzerinde odaklanmamak için hiçbir eserin kullanılmasını istemiyorlardı. Hiç ilüstrasyon kullanılmaması, sadece tipografi olsun diyorlardı. Ben ilüstrasyon da kullanılmaması önerdim. Zaman ögesi üzerinde odaklandım, çünkü yıllık raporda geçmiş yıl gözden geçirilir, dolayısıyla zaman ögesi benim başlangıç noktam oldu. Stichtung binasında dolaşırken çatıda gözüme yuvarlak biçimli bir pencere çarptı. Güneş sistemini kullanarak tasarım yapmama esin kaynağı oldu. Güneş sisteminin çizimiyle binanın gerçek bağlamının bileşimiydi. Bir fotoğrafçıdan, öğle ile günbatımı arasında pencerenin bir fotoğraf serisini yapmasını istedim. Bu zaman hakkında bir hikaye: Dairesel pencereden giren ışıqla gün içinde şekillerin ve biçimlerin nasıl değiştiği. Böyle yaparak kendimle ilgili bir bildirim vermiş oldum. Müşteriyi ikna etmem çok zor oldu, ama sonunda başardım. Ne olduğunu anlatmak için birtakım metinsel öğeler de eklemeyi konuştuk. Sonunda Hollandalı merhum bir şairin bir yazısını seçtik, fakat ailesi izin vermedi. **G.Forde** Grafik tasarımıyla ilk tanıştığınızda hızlı bir şekilde tercihleriniz oluştu mu, yoksa herşeye açık mıydınız? **M.Warmerdam** Açık anlatımı, düzeni ve kullandığı tipografi nedeniyle Wim Crouwel'in çalışmalarından çok etkilendim. Daha sonra Jan van Toorn gibi birinin tüm bu öğeleri bambaşka bir şekilde düzenlediğini gördüm. **G.Forde** Jan, Rietveld'de hocanız mıydı? **Mart Warmerdam** Evet, ama sadece birkaç ay için, sonra ayrıldı. **G.Forde** O halde hocalarınız kimlerdi? **Mart Warmerdam** Jan Boterman, Karel Kruijsen, Rik Comello, Toni Michiels... Çok çeşitli bir gruptu. Hiçbirinin üzerinde çok etkisi oldu mu bilmiyorum. Kendinizi ifade etmekte tamamiyle özgür olmak, kendi

yolunuzda gidebileceğimiz bir platformda olmak Rietveld'i tanımlıyor bence.

G.Forde Sizden çok genç kişilerle birlikte öğrenim görmeniz grafiğe yaklaşımınızı etkiledi mi?

Mart Warmerdam Açık zihinli olmak zordu benim için, çünkü bir tarihim vardı. Bu dünyaya girmek zordu benim için, tamamiyle yeniydi ve çoğu zaman kendi vokabülerimle haşır neşirdim. Kendimi ifade edebilmek için araçlar bulmak zorundaydım. Bu en büyük sorunumdu. Sanırım yıllar içinde olgunlaştım, ama şekiller yapmak benim güçlü yanımdı değil. Bu da oldukça saçma görünüyor biliyorum, çünkü ben bir grafik tasarımcıyım, ama şekil yapmaya başlamadan önce hep tereddüt ederim. İşte bu nedenle mümkün olduğu kadar az şekil kullanırım, çok basitleştirmek için. Çok geniş bir yelpazem yok. Dolayısıyla gerçekleştirdiğim, yapmayı tercih ettiklerimin, elimde olanların, kendi niteliklerimin bir bileşimidir. Ben muhteşem görselliği olan şekillerin tasarımcısı değilim.

G.Forde Yapmanız olanaksız olan türden tasarımlar var mı sizce? Sizin veremeyeceğiniz şeyleri içermelerinden dolayı reddetmeniz gereken işler oluyor mu?

Mart Warmerdam Hayır, sanmıyorum. Daha az tecrübe sahibi olduğum konularla karşılaşmama rağmen. Dergi yapmak, pano ya da sergi tasarımı yapmak gibi. En çok sanatçılar için kitap ve katalog tasarımları yapıyorum. Genel olarak çalışma yöntemlerinde bir fark olmamalı, sadece anlatım yolunda farklar olmalı, kullanılan dilde olmalı.

G.Forde Müşterinizin yaratıcı insanlar olmalarını tercih eder misiniz?

Mart Warmerdam Evet. Çünkü böylece müşterinizle aranızda iyi bir diyalog olur ve yapılanlar çok kişisel bakış açılarıyla ilgilidir. Ben şirket işlerinden hoşlanmıyorum. Sizin yaptıklarınızla ilgilenen ve anlayan kişilerle çalışınca en iyi sonuçlar alınır.

G.Forde Hiç şirket işi yapıyor musunuz?

Mart Warmerdam Bazen, kırtasiye işi yapıyorum. Müşterilerimin çoğu kültürel kurumlar.

G.Forde Staj yapmaya nerede başladınız?

Mart Warmerdam Total Design'da.

G.Forde Bu ilginç miydi?

Mart Warmerdam Evet. Büyük bir büroda, başka insanlarla birlikte nasıl çalışıldığını, prezentasyonların nasıl yapıldığını öğrenmek ilginçti. Yaratıcı anlamda ilginç değildi, ama grafik tasarımın profesyonel yanları ve işlerin nasıl yapıldığı konusunda bir dersti benim için.

G.Forde Ama çalışmaların standardını beğenmediniz...

Mart Warmerdam Hiç beğenmedim. Hiçbir felsefesi yoktu. Wim Crouwel yeni ayrılmıştı ve bir geçiş

dönemindeydiler. Sanırım hala aynı dönemlerde. Pekçok büroda olduğu gibi onlar da felsefesi olmayan şekiller yapmakla uğraşıyorlardı. Çünkü bir pazar var ve bu pazar onlardan birşey yapmalarını istiyor ve onlar da yapıyorlar. Bu pazar beni hiç ilgilendirmiyor, çünkü benim kişisel ilgi alanlarımla, yani insanlarla, sanatla, edebiyatla hiçbir alakası yok. Bu nedenle sanatçılarla, kültür kurumlarıyla çalışma olanağım olduğu için çok memnunum. Bu tür insanlarla çalışmak bir ayrıcalıktır. Reklamcılığın kavramsal yanları ve bir fikrin görselleştirilmesi ilgimi çok çekiyor, ama bu pazarda çalışmanın da çok zor olduğunu biliyorum, çünkü oradaki çalışma tarzı benim alışık olduğumdan çok farklı. Pazarlamayla ilgili birşey.

G.Forde Hocalığa ne zaman başladınız?

Mart Warmerdam 1987'de.

G.Forde Hocalığı seviyor musunuz?

Mart Warmerdam Evet, çok. Ama beş yılın sonunda artık eskisi kadar hevesli değilim, çünkü abir taraftan ticari işler alırken ikisini birleştirmek çok zor. Ayrıca eğitim düzeyi de iyi değil. Koşullar giderek kötüleşiyor. Eğitim süresi daha geçenlerde 5 yıldan 4 yıla indirildi. Şimdi bir yol ayrımındayız: Eğitimde profesyonel niteliklerin öğretimine mi ağırlık vermeliyiz, yoksa tasarımın kavramsal yanlarında, asıl iletişimde mi odaklanmalıyız? Utrecht'de benim hocalık yaptığım Görsel Sanatlar Okulu'nda ikincisine eğilim var.

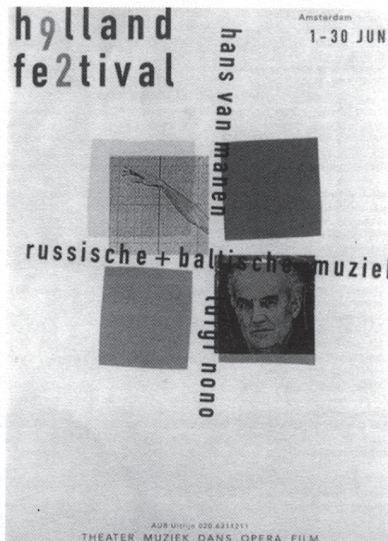
G.Forde Genelde öğrencilerin standardını nasıl buluyorsunuz?

Mart Warmerdam Nasıl yani?

G.Forde Armand Mevis bana öğrencilerin hiçbir fikirlerinin olmadığını söyledi, "sanki orada olmasalar da olur" dedi.

Mart Warmerdam Bazı insanlar grafik tasarımın bir işten başka birşey olmadığını, çalışarak öğrenilen ve öğrenim bittiğinde de işe girip grafik tasarım yapmaktan başka birşey olmadığını düşünüyorlar. Bu insanlar

M. Warmerdam ve Pieter Roozen'in Hollanda Festivali için birlikte tasarladıkları afişlerden biri, 1992.



gerçekte hiç ilgi duymuyorlar, hiçbir istekleri yok, tavırları çok nötr, sadece iş diye bakıyorlar. Toplumda neler olduğuna dair de çok az şey biliyorlar. Çoğu kez yaptıklarını toplumda olanlarla, bir filmle, okudukları bir kitapla karşılaştırmanız gerekiyor, ancak böylece açıklık kazanıyorlar-ama onlar kitap okumuyorlar. O zaman da anlamsız oluyor. Bir atı suya getirebilirsiniz, ama içmesi ona kalmış.

G.Forde Hollanda'daki grafik tasarımın standardı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Mart Warmerdam Bir yanda bakıyorsunuz grafik tasarım profesyonelleşmiş, büyük bürolarda çalışıyor. Öte yanda bakıyorsunuz, bazı grafik tasarımcılar daha sanatsal çalışmaya uğraşıyorlar ve... Sorunuz neydi?

G.Forde Hollanda'da grafik tasarımının standardının hala yüksek olup olmadığı, çünkü birçok kişi bana son yıllarda, örneğin posta ve telekomünikasyon müdürlüğünde pazarlamacıların daha etkin olduğunu ve standartların düşmekte olduğunu söylediler.



M. Warmerdam ve Pieter Roozen'in Hollanda Festivali için birlikte tasarladıkları afişlerden bir diğeri, 1992.

Mart Warmerdam Belki böyle oluyordur. Ben çok küçük bir dünyada yaşıyorum ve tasarımcılar arasında fazla iletişim yoktur. Grafik tasarım bir pazar, para kazanılan bir iş. Herkes tasarım yapabilir. Ben bir fotoğraf stüdyosuyla çalışıyorum; bana geçenlerde rapor ve şirket kimliği vs. bölümleriyle ilgili bilgiyi postayla yolladılar. Bunlar iyi fotoğrafçılar, ama kurum kimliği konusundaki fikirleri para kazanmanın bir yolu sadece. Ben belki grafik tasarımda, grafik tasarım denen bir tür sanat pazarlama mekanizmasından ziyade, daha kişisel olarak kendimi ifade etmeyi tercih ediyorum. Okullarını bitirip kendi başlarına çalışmaya başlayan bir sürü genç görüyorsunuz. Onlar pazarın periferisinde çalışıyorlar ve kendi özgürlüklerinin fiyatını ödüyorlar. İçinde yaşanılabilecek çok küçük bir dünya, dolayısıyla nasıl hayatta kaldıklarını merak ediyorum. Her yıl

200 öğrenci mezun oluyor, nereye gidiyor bunlar?

G.Forde Bir banka kurum kimliği ısmarlarsa, iyi ya da kötü olması farkeder mi?

Mart Warmerdam Kim için ve ne için farkeder mi? Eğer banka memnunsa sorun yok. Demek istediğiniz bu mu?

G.Forde Sizin ne düşündüğünüzü merak ediyorum. Sizce iyi tasarım dünyayı da iyileştirir mi? Örneğin, güzel şeyler üretmek gerekli mi? [Gülüşmeler]

Mart Warmerdam Evet, tabii. Benim için güzel şeyler yapmak önemli. Sadece güzel değil, mükemmel olmalılar. Bitirildiklerinde de onları incelemelisiniz. Tasarımın son haliyle işlevsel taleplere karşılık veriyor mu? Fakat sadece iyi ya da hoş şekiller yapmak yeterli değil. Aldığınız her işte varolan birşey o proje için çok önemlidir. Örneğin müşteriyle aranızdaki ilişki. Ya da parayı iyi kullandığınız bir iş ya da teknik açıdan iyi bir ürün olduğunda. Bazen tüm bu öğeler biraraya gelir ve çok iyi bir ürün ortaya çıkar.

Paul Valery'nin bir sözü var: "Biten şey, yapılmamıştır". İçinde olduğunuz bir tür süreçtir ve neden başka şekillerin değil de bir şeklin doğru olduğunu düşünürsünüz. Dolayısıyla bir çözüm bulduğunuzda diğer çözümleri seçmemeyi seçmişsinizdir ve bu da ilginç tabii. Bu öğrencilerime hep öğretmeye çalıştığım şey: Bir konu için iyi araştırma yapmalı, değişik çözümler, değişik şekiller bulmaya çalışmalı, onlar hakkında düşünmeli. Hiç bitmeyen bir süreç. Süreç çok önemlidir. Fakat bitmiş tasarımda bu süreç her zaman görülür ya da dokunulabilir değildir. Ya da sadece bir tasarımcının belli bir zaman içerisinde yaptığı birkaç şeyi gördüğünüzde bu süreç belli olur. Evet. Çok donuk ya da sıkıcı görünen, ama düzen açısından ya da işlevsel olarak çok iyi yapılmış pekçok tasarım var.

G.Forde Bu durumda yapılan iş başarısız mıdır? Çünkü sıkıcı veya donuksa insanların dikkatini çekemez ve işi yapamamış olur. Dolayısıyla iyi grafik tasarım görsel olarak heyecan verici mi olmalıdır?

M. Warmerdam İyi grafik tasarım heyecan verici şekil ya da öyle birşey değildir. Projede çok belirgin bir şekilde bulunmayan, müşteriyle aranızdaki iyi bir konuşma da olabilir. Kitabı kapağına göre değerlendiremezsiniz. ●

YAZILAR

*Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Sadık Karamustafa
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmen
Hazırlayan: Bilge Barhana
Para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Dizgi: Osman Tülü TİPOGRAF
Basıldığı yer: OFSET YAPIMEVİ*