

Yazılar:

GRA F İ K E R L E R M E S L E K K U R U L U Ş U

Mutlu yıllar Bay Univers!

Röportaj: Gerrit Terstiege
Form 221,
Temmuz/Ağustos 2008
Çeviri: Ashi Martan

Bir kaç hafta önce, 24 Mayıs'ta Adrian Frutiger 80 yaşına bastı. Bu önemli günün şerefine, İsviçreli büyük tipograf ustasının yaşamı ve çalışmaları üzerine bugüne kadar yayınlanmış olan en geniş kapsamlı çalışma olan, Birkhäuser'ın 480 sayfalık kitabı "Typefaces – The Complete Works" (Yazı Yüzleri – Bütün Eserleri), bu seneki Frankfurt Kitap Fuarı'nda okuyucuların beğenisine sunulacak. Editörler, Heidrun Osterer ve Philipp Stamm her bir yazıtipini ayrıntılarıyla inceleyerek, basım ve tasarım teknikleri hakkında referans bilgiler aktarıyorlar. Gerritt Terstiege, Frutiger'in Bern yakınlarındaki atölyesinde, sanatçıyla buluştu.

Bay Frutiger, yaşadığınız gerçek bir olayın size yeni bir yazıtipi tasarımı için ilham verdiği oldu mu?
Evet. Örneğin, Vectora'yı yaratma sürecinde, bunu tetikleyen bir olay kesinlikle olmuştu. Bir keresinde Paris metrosunun karanlığında yaşlı bir hanımın tren tarifesini okuduğunu gördüm. Okumak derken, aslında deşifre etmeye çalışıyordu. Kâğıdı elinde evirip çeviriyordu, yüzünde tereddütlü bir ifade vardı. Yardım edip edemeyeceğimi sordum, kâğıda bir göz attım ve çok öfkelen dim:

“şu yaşadığımız çağda böylesine okunması zor bir yazıtipinin bu kadar önemli bir belgede kullanıldığına inanamıyorum,” diye düşündüm. Eve gittim, kurşunkalemimi elime aldım ve Vectora'yı çizmeye başladım: küçük harflerle basılan listeler, kaynak belgeler ve benzerleri için özel olarak düşünülmüş bir yazıtipidir. Yakın zamanda bir İsviçre telefon rehberinde kullanıldı. Aslına bakarsanız, hayatımda bunu bir çok kereler yaşadım: belli bir olay yeni bir yazıtipinin yaratımına vesile oldu.

Biraz daha Paris'te kalalım. 1952'de diplomanızı aldıktan sonra, Paris'in meşhur yazıtipi dökümhanesi Deberny & Peignot'da işe girdiniz – ve metropolisin göbeğinde yaşadınız. O sırada, Paris Avrupa'nın kültür merkeziydi. Rive Gauche'da Beckett, Camus, Sartre ve Simone de Beauvoir gibi yazarları görebiliyordunuz; Boris Vian ve Chet Baker Saint-Germain-des-Pres'nin caz mahzenlerinde çalışıyorlardı. Şehrin kültürel hayatında yer aldınız mı?
Elbette. Heykeltıraş Constantin Brancusi'ye yaptığım ziyareti asla unutamam. Genç heykeltıraş arkadaşlarımla onun atölyesinin hemen yanında atölyeleri vardı, beni kendisiyle tanıştırdılar. O günlerde, 15. Arrondissement'da –ki burası Paris'in kalbidir– sanatçıların atölye olarak kullandıkları küçük evlerle dolu bir bölge vardı. Jean Tinguely de orada çalışıyordu. Brancusi ile beraber bir soğan salatası yemek – işte bu ayrıcalıklı bir zevkti!

Adrian Frutiger.

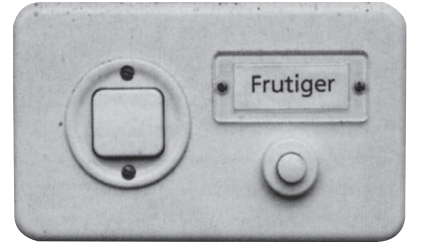


Ama tabii ki, o yıllarda yaşamım aslında Deberny & Peignot'da yaptığım çalışmalarla şekillendi. “Phototypesetting” tekniğinin ilk defa kullanılmaya başlandığı zamanlardı ve ben bu yeni tekniğin tanıdığı imkânlarla hemen kendimi kaptırmıştım. Ondan sonra, hiçbir şey aynı kalmadı.

1957'de Deberny & Peignot'nun çıkardığı bir yazıtipiyle anında meşhur oldunuz: Univers. Daha önce bir yazıtipi hiç 21 versiyonuyla birlikte piyasaya sunulmamıştı. Kimileri bunu Paul Renner'in Futura'sına bir cevap olarak düşündüler. Çok daha sonraları, 1988'de Avenir'i tasarlarken –ki tıpkı Futura gibi gelecek anlamına gelen bir isim taşıyordu– Bauhaus'tan esinlenen klasik forma olan ilginiz tekrar canlandı.

Futura –biz ona yazıtipi dökümhanesinde Europa derdik– benim için asla bir rekabet konusu olmadı. Kendimi asla onunla karşılaştırarak ölçmedim, sadece mevcuttu. Futura'yı yazıtipi endüstrisinin kot pantolonu gibi düşünebilirsiniz, çünkü bir çok bağlamda işlev görüyor, zarif otellerden tutun spor sahalarına kadar her yerde. Ama öğrencilik yıllarımdan itibaren Futura'yla ilgili problemlerim vardı. O zamanlarda bile Konstruktivizm (Yapısalcılık) geçmişte kalmış bir şeydi. Yine de tıpkı ondan türemiş olan Helvetica gibi hep var olmaya devam edecek. Helvetica hiçbir yere gitmiyor. Asla ölmeyecek.

Kendi yazıtiplerinizin geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz? Yüzlerce yıl sonra tasarımlarınızın bazılarının hâlâ kullanımda olacağını hayal ediyorum. Sürekliliği olan bir şey geliştirmiş olmaktan ötürü gururlu musunuz?
Hayır. Gurur bana yabancı bir kavram. Univers gayet spesifik amaçlara hizmet eden bir araç ve hep öyle kalacak. Çok daha az kullanıldığı zamanlar oldu ama sonra yeniden keşfedildi. Bazı uzmanlar Univers'i Helvetica'yla



Frutiger'in kapı ziliindeki isim plakası.

karşılaştırmaya çalışıyorlar. Ama ikisi tamamen ayrı dünyalar. **Univers nötr bir yazıtipi mi?**
Hayır, kesinlikle değil. Ama bunun anlamı nedir tam olarak: nötr bir yazıtipi? Benim için gerçekten de nötr olan iki yazıtipi Helvetica ve Frutiger'dir. Bu ikisinin de, her zaman sığınabileceğiniz, sağlam bir özü vardır. Ben her zaman afişlerde kullanılan, bir duygu ifade etmesi gereken görsel yazıtipleriyle, fazla miktarda metinler için kullanılacak okuma yazıtipleri arasında fark gözetirim. İkincisi kaşık gibidir. Öğle yemeğinde çorba yiyip, akşama hâlâ kaşığı hatırlıyorsanız, o iyi bir kaşık değil demektir. Benim okuma için olan yazıtipinden anladığım budur. Onu tekrar unutamam gerekir.

1960'ların sonlarına doğru, Otl Aicher Olimpiyat Oyunları için kurumsal bir tasarım üzerinde çalışırken Univers'i seçti. 1972'de, Olimpiyatlar senesinde medya ve televizyon kanalıyla bütün dünyaya yayıldı. Olimpiyatlara

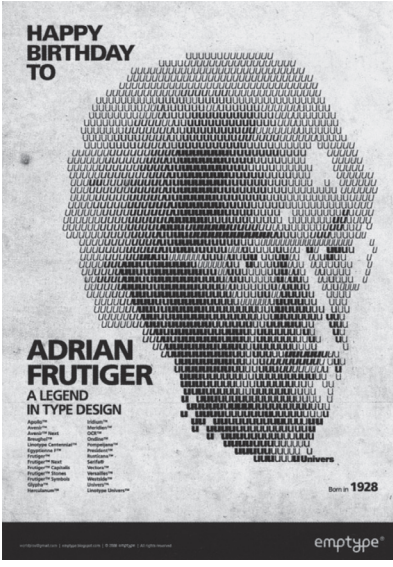
Yeniden “Yazılar”

Hızlanan teknolojiler, kısalan mesafeler, yaratmaktan çok yapmaya zaman ayrılan, sınırların silikleştiği, sürprizlerle dolu yeni dünya telaşı içinde “yeniden” durup bakmayı özledik. Yazılar'ı özledik. Bilmeyi, edinmeyi, saklamayı, birbirimizin aklında dolaşmayı, uzaktakinden haber almayı, merakımızı gidermeyi özledik. GMK'nın 72 sayı sonunda kendini uykuya bırakan “Yazılar”ını omzuna dokunup uyandırdık. İşte hiç değişmeden, kaldığı yerden, en mahmur hali ile karşınızda yeniden “Yazılar”.

“Güle güle okuyun.”

Yeşim Demir

GMK Yönetim Kurulu Başkanı



Tayvan'lı grafik sanatçısı Joe Chang, Adrian Frutiger'in 80. doğum yıldönümü kutlamaları için, bu afişi farklı Univers versiyonlarından tasarladı.



Frutiger 2003 senesinde, İsviçreli saat yapımcıları Ventura için, bu markanın net mimari diline uygun, çok okunaklı bir saat yüzü tasarladı.

gidip, yazıtipinizi kullanımdayken gördünüz mü?
Hayır, o hafta Münih'teydim. Ama Aicher bana örnekler, basılı malzeme ve afişler gönderdi. Birbirimizi zaten 1960'lardan beri Ulm'dan tanıyorduk. Arkadaşımdı. **Bugünlerde yazıtipleriniz yalnızca sportif ve kültürel olaylarda kullanılmakla kalmıyor, bir çok şirket kurumsal yazıtipi olarak da sizin tasarımlarınızı tercih ediyor. Ama en iyi yazıtipi bile olsa, sorun şu ki en muazzam reklam saçmalığını yaymak ve yalanlara güzel bir kılıf giydirmek için kullanılabiliyorlar. Bu sizi hiç rahatsız etti mi?**

O konuda şunu söylemek isterim ki, ben bir yazıtipini Linotype'tan geçirip yayınladığım andan itibaren

dünyaya adımını atıyor. Ve bu dünya kusursuz bir dünya değil, bu gerçeği kabullenmek gerek. Yazıtipimi kim kullanıyor, nasıl kullanıyor, bunların üzerinde kontrol sahibi değilim. Direksiyonda ben oturmuyorum. Eğer birisi Frutiger'i kullanarak etrafa saçmalık dağıtıyorsa, bu benim suçum değil. Aynı şekilde, birisi çok muazzam bir edebiyata form vermek için onu kullanırsa, bundan kendime pay çıkaramam (güler). Ben sadece tuğlaları yapıyorum. İnşaatin tuğlalarını temin ederim. Başkaları gelip evleri inşa ediyor. Bu arada, benim için büyük sanatçı diye bahsedilmesinden de hiç hoşlanmam. Ama birisi bana iyi bir keman yapımcısı derse – bu olabilir. Ben yazıtiplerimin çınlamasını isterim. Ve çınlayana kadar da üzerlerinde çalışmayı bırakmam. Çıkardıkları ses bir süre kulaklarda kalacaktır, bundan eminim. **Geçtiğimiz yıllarda çok sayıda küçük kitap yayınladınız. Şimdi Frankfurt Kitap Fuarı'nda sizin de yaratımında işbirliği yaptığınızı, neredeyse 500 sayfalık "opus magnum"unuz halka sunulacak. Bu nasıl oldu?**

Çok seneler önce, 1990'da Linotype'ın yıldönümünün kutlamaları çerçevesinde bir münasebette, Friedrich Friedl beni anılarımı yazmam için teşvik etti. Elbette, bilgilerimi yeni nesillere aktarmak yaşamım boyunca benim için hep önemli olmuştur ve öğretirken pek çok şey de öğrendim. Ama sonbaharda yayınlanacak olan kitap gibi bir eseri kendi başıma yapmam imkânsızdı. Yazıtiplerimin her biri hakkında aylar süren yoğun diyaloglar yürüttük ve bunları kaydettik. Sonuçta ortaya çıkan hatırat gerçekten bambaşka bir şeydi. Ben kendim de şaşırdım. Bunun üzerinde çalışmak meşakkatli ama bir o kadar da coşkulu, uzun bir yolculuğa çıkmak gibiydi. Bana eşlik eden ve destek olan bir çok insana teşekkür borçluyum. ●

Schweizerische Stiftung Schrift und Typographie,
Heidrun Osterer, Philipp Stamm (Hrsg. / Eds.)
Adrian Frutiger – Schriften.
Das Gesamtwerk
Birkhäuser Verlag, Basel
ISBN 978-3-7643-8576-7

1970'lerden oyunbaz Univers Flair, yaratıcısı Phil Martin (1923-2005).



Kamusal mekânda okunaklılık

Yazan: John D. Berry
Eye, İlkbahar 2008

Çeviri: Aslı Martan

Seattle Halk Kütüphanesi Öğrenim Merkezi'nin ahşap zeminine farklı dillerde ve alfabelerde, cümleler oyulmuştur. Bunu, harflerin bina yüzeylerine dahil edilme yollarından birini gösteren dekoratif bir dokunuş olarak tanımlayabiliriz. Mimari harfleme çoğu zaman dekoratif olabiliyorken, hemen hemen her zaman bilgi paylaşma isteğinden doğmaktadır. Nicolette Gray'in *Binalardaki Harflemeler* adlı kitabında yazdığı gibi: "mimari ve harfleme pratiklerinin her ikisinin de öncelikle utiliter (faydacıl) bir fonksiyonu vardır"¹, ve markalandırmadan kurumsal tabela sistemlerine, her şeyi kapsayan mimari harflemenin başlangıç noktası, hemen hemen her zaman bilgi verme amaçlıdır. En belirgin bilgilendirme fonksiyonları etiketlendirme ve yol göstermedir –"işte budur" ve "işte buradasınız" gibi– böyle olmakla birlikte kimi zaman gerçek fonksiyon, inanılabilirlik veya güç beyan etme, ya da bir inancı tekrar teyit etmekle alakalı olabilir.

"Spekülatif mühendislik" gurusu Rich Gold bibliyografik ve epigrafik kültürlerden bahseder: bunlar bilgiyi kişisel mahremiyeti içinde kitaplardan okuyarak edinen kültürler ve binalar gibi kamusal yüzeylerden okuyarak edinen kültürlerdir. Biz her ikisini de yapmaktayız ama mimari harfleme ikinci kategorinin içine girer. Bazen binaların yüzeylerinde okuduğumuz şeyler bizi bilgilendirmekten çok esinlendirirler: bunlar bir slogan, özdeyiş veya teşvik edici bir söz, bir şiir veya halkın dikkatini çekmek için sergilenen bir alıntı olabilir. Washington DC'de bulunan Lincoln Anıtı'nın bir duvarında iç savaş dönemi başkanının ikinci kez başkanlığa geldiğinde yaptığı tören konuşmasının metni yer alırken, karşısındaki duvarda da Gettysburg'da yaptığı konuşmanın metni bulunmaktadır. Japonya'nın Yokohama kentindeki bir alışveriş merkezinde, çeşitli mağazalar ve restoranlarla dolu katlar arasındaki bir asansörün tepesinde, Friedrich von Schiller'in bir şiirinin Japonca çevirisini, siyah taşın içine oyulmuş olarak, aynı metnin Almancasını ise duvarın bir kaç santimetre dışında kabarık beyaz harflerle yazılmış görmek mümkündür.



Devasa merdiven, Paula Scher / Pentagram'ın New York'taki Bloomberg L.P. Kurumsal Merkez Binası için yaptığı çevresel grafik çalışmasının bir bölümü. Fotoğraf: Peter Mauss / Esto.

Okunacak koca bir kütüphane

Rem Koolhaas'ın Seattle'daki Merkez Kütüphane'sinin (Metropolit Mimarlık Bürosu ve LMN Mimarları'nın ortak projesi) dış cephesi dramatik etki uyandıran bir madeni örgü origamisi görünümündedir. İçerisinin boş mekânlarında şekil ve ölçülerin karıştırılması buraya da en az dışarıya kadar dramatik bir etki kazandırmış. Bununla birlikte gerçek insanların girip çıkmaları için tasarlanmış, gerçek kütüphane işlevi görececek bir mekân olduğu da bir gerçek. Fakat tabela sistemlerindeki harflemenin orantıları insana sanki bir navigasyon (seyir) sisteminin içindeymiş duygusunu vermekte. Bu kasıtlı bir tercih. Bruce Mau'nun tasarım bürosu –gerek orijinal tasarım yarışması süresince, gerekse OMA işi kazandıktan ve mimari tasarım üzerindeki çalışmasının büyük bir bölümünü bitirdikten sonra– Koolhaas'ın OMA'sıyla beraber kurumsal tabela sistemi üzerinde çalıştı. Bruce Mau Tasarım'ın baş sanat yönetmeni

Kütüphanenin Kitap Spirali bölümündeki eğimli zemininde bulunan ayarlanabilir paneller, bitişik raflardaki kitapların Dewey Ondalık rakamlarını göstermektedir.





Yürüyen merdivenlerin kenarlarındaki renkli ve parlak işaretlemeler gittiğiniz yeri açıkça göstermektedir.

Kevin Sugden temel fikrin “binayı okunaklı hale getirmek” olduğunu söylüyor. Zaten kütüphanenin kendisi bir fikrin vücuda gelmiş haliydi – ve bu fikir de paylaşılan bilginin merkeziliğinin, demokratik bir şekilde herkese açık olmasının, şehir kültürünün kökeninde yatmasıydı. Etiketleme basit ve mütevazı olabilir, fazla dikkat çekemeyebilirdi. Fakat bunun yerine, devasa bir görünümdeydi: masaların ve duvarların yüzeyleri tabela sisteminin bir parçası haline gelmiştir, halbuki bunun tam aksi olması gerekirdi. Futura Extra Bold yazıtipinde yazılmış koca harfler edebiyat raflarını ya da kitap alım kontuarlarını gözden kaçırmayı imkânsız kılmaktadır. Kütüphanenin “kendi kendisini yayınlamaya” devam etmesini sağlamak amacıyla, ek tabelalar için esnek bir şablon yaratıldı – çünkü mimarlar ve tasarımcılar gittikten sonra ek tabelalara, geçici bilgilere, kütüphane ve kullanıcılarının kendi kendilerine yaratabilecekleri beklenmedik şeylere ihtiyaç duyulacağını biliyorlardı.



Harfleme Seattle Kütüphanesi’nin kontuarlarını sarıp sarmalamakta, yürüyen merdivenlerin kenarlarında boylu boyunca uzanmakta, katlarda kendini göstermektedir. En dikkat çektiği yer ise, kitap yığınlarını barındıran ve ilişkili rafların yanında, hareketli yer panellerinin üzerinde Dewey Ondalık Sınıflandırma rakamlarını gösteren, dereceli bir eğimdeki çeşitli katların oluşturduğu “Kitap Spirali” bölümüdür. (Bu paneller raflardaki kitapların arasına yeni alımlara veya yeni düzenlemelere uyum sağlayacak şekilde ayarlanabilirler.) Bu biraz da kart kataloğunun içinde yürüyerek dolaşmak gibidir. Aynı harfleme tarzı kitaplarla ilişkisi biraz daha az olan katlarda, bağırsakları andıran kırmızı ve pembe koridorlarıyla yalnızca toplantı salonlarına ayrılmış olan katta da devam ettirilmiştir. Ana katta, Beşinci Cadde (5th Avenue) çıkışının yakınlarındaki hediyeelik eşya mağazasında, bir sürgünün üzerinde kaydırılarak tek bir kütle halinde bir araya gelen raf birimleri yer almaktadır. Bu kütlenin üzerindeyse, büyük kırmızı harflerle “SHOP” (Mağaza) kelimesi gece boyunca göze çarpar. Sabah olup, mağaza açıldığında raflar birbirinden ayrılır ve harfler dağılır. Pentagram’dan Paula Scher New York City’de buna benzer pek çok çalışma gerçekleştirmiştir. Büyük boyutlu harfler kullanarak, binaları okunabilir varlıklara dönüştürmektedir. Yeni 42. Cadde Stüdyoları’nda, renkli geniş alanlarla, katlar ve duvarlarda yer alan kocaman harfler, hangi katta olduğunuzu ve binanın içini dolaştıkça karşınıza nelerin çıkacağını tanımlamaktadır. Bloomberg’in yeni kurumsal merkez binasında, Scher’in “rakamlar diyarı” olarak tarif

Kontuarların kenarlarındaki devasa işaretlemeler göze çarpan bir şekilde kütüphanenin yapısını ve trafiğini etiketlemektedir.



ettiği dokuz katta, rengârenk boyanmış devasa rakamlar, genel alanı kaplayan griliğin içinde göz almaktadır ve mimari elemanların (ve binayı ziyaret edenlerin) konumlarını sabitler. Halka açık alanlarda yer alan medya yerleştirmeleri Bloomberg’in isim babalığı ettiği bilgilendirme servisinden gelen canlı dijital aktarımları sunmaktadır. Newark’ta Hudson Nehri üzerindeki New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi (2000) için, Scher kasvetli bir kurum binasını alıp, dış cephesini tipografik bir sanat eserine dönüştürmüştür. Tüm binanın üzeri, binanın amacını ve içeride neler olup bittiğini ifade eden sözlerle donatılmıştır. Scher, New York Halk Tiyatrosu için yaptığı “Shakespeare Parkta” (Shakespeare in the Park) afişleri ve 1990’larda Savion Glover’ın “Bring in ‘Da Noise, Bring in ‘Da Funk” adlı müzikali için tasarladığı meşhur afişleriyle bu şehirde iyi tanınmaktadır. Bu afişler hakkında, kendisi şöyle konuşur: “Heryerdeydiler – alt geçitlerde, çatılarda, binaların yan duvarlarında”. Demek ki sanatçının bir sonraki adım olarak binaların kendileriyle çalışmaya başlamasının gayet mantıklı olduğunu söyleyebiliriz. “Tabela sistemleri üzerine çalışmaya başladığımda, bunlar ya binaların üzerine konduruluyor, ya yassı yüzeylerin içine yerleştiriliyor, ya da bir şeylerin etrafına boyanıyordu. Bu yeni iterasyonda (tekrarlama) heykel sanatına dair bir şey var.”

Romalılardan markalaştırmaya dair ne öğrendik?

Binaların üzerinde görünen sözcükler hiç de tipografik sayılmazlar. Alan Bartram’ın 30 yıldan uzun bir zaman önce dikkat çektiği gibi², basılı bir sayfada kullanılmak üzere geliştirilmiş harf formları mutlaka binaların kenarlarında kullanmaya elverişli olacaklar diye bir şey söz konusu değildir. Ama bugün, bir zamanlar tabela boyacılarının ya da taş oymacılarının ellerinde olan bir şey artık elektronik bir dosyadan dijital yazıtipi kullanılarak otomatik bir şekilde üretiliyor. Tasarımı büyük kitabe harflerinden yola çıkılarak yapılan sergi amaçlı bir yazıyüzü bile –örneğin Roma’daki Trajan Sütunu’ndan esinlenen Carol Twombly’nin Trajan’ı– dijital formundan geri tercüme edilip, makina kesimi şablonlar ya da sert yüzey üstüne dökümlenmiş çizgiler haline getirilse, göze çok farklı görünürdü.

Antik Roma harfleri birer rastlantı eseri olarak yaratılmamışlardı. Roma İmparatorluğu’nun yürüttüğü

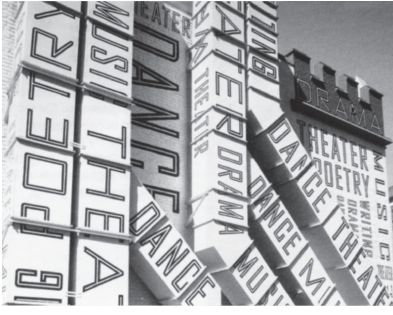
marka çalışmasının bir parçasıydılar. Romalılar şehirler kurdular, gittikleri her yerde anıtsal binalar inşa ettiler ve böylece fethettikleri topraklar üzerine kendi kimliklerini damgalamış oldular. Bu kimliğin bir parçasını Latin dili ve bu dili vücuda getiren etkileyici kitabeler oluşturmaktaydı. Bu kitabeler bütün şehirlerde forumların ve kamusal mekânların üzerinde tüm heybetleriyle yükselirlerdi. Bugün bir kamu binasının (ya da kamu binası görünümünde olmaya çalışan özel bir binanın) üstüne klasik kitabe harflerinin taklitlerini koyduğumuzda, onlardan bu “marka dilini” ödünç almış oluyoruz.

Resmi anadil

Bazen bu Roma geleneğine sarılmamızın sebebi tembellik olabilir. James Mosley Britanya mimari harflemede kendisinin “İngiliz harfi” olarak adlandırdığı zengin geleneği belgelemiştir. Bu gelenek kesinlikle Roma’ya değil, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl Britanya’sının resmi anadil harflemede dayanmaktadır. (“Resmi anadil” terimi kulağa tuhaf gelebilir ama gerçeğe uygun bir tariftir.) Mosley aynı zamanda bu geleneğin sözde muhafazakârlar tarafından nasıl gözden kaçırıldığını ya da görmezden gelindiğini açıkça göstermiştir; Downing Street 10 numaranın üzerindeki ikonik ev numarası dahi bu tarihsel hayal gücü eksikliğinin kurbanı olmuştur. New York’taki Grand Central Station (Büyük Merkez İstasyonu) bir kaç sene önce onarımdan

New York’taki Times Square yakınlarındaki yeni 42. Cadde Stüdyoları için çevresel grafik olarak işaretleme. Zemin-bazlı yönlendirmeler sahnede oyuncuların yerlerini markelemek için kullanılan yapıstırıcı bantlardan esinlenmişti. Tasarım: Paula Scher / Pentagram, 2000.





New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi'nde bulunan Lucent Technology Center for Arts Education, 2000. Tasarım: Paula Scher / Pentagram. Scher binanın en çirkin kısmı gibi görünen dış hava borularını diyağonal tasarım elemanlarına dönüştürdüğü için özellikle gurur doluydu. Fotoğraf Peter Mauss / Esto.

geçirildiğinde, yeni bir mimari harfleme yaratılıp, kemerli geçitlere ve terminal içindeki diğer önemli noktalara nakşedilmişti. Tasarımcının kullandığı Garamond-vari Rönesans büyük harfleri hoş ama biraz şahsiyetsizdiler. Klasik bir görünüme ulaşma isteği açtı ama tipografik görünümdeydiler. Harfleme Beaux-Arts mimarisini tamamlamıyor, yalnızca etiketlemenin bir çeşit “zevkli” formu olmaya çalışıyordu. Fonksiyonunu yeterli derecede yerine getirmekle beraber, daha keskin ve dişe gelen türden harfler –örneğin Mosley’nin tuttuğu İngiliz harfleri– daha iyi olabilirdi. Binanın bir parçasıymış hissini vermeleri gereken bu harfler, bunun yerine küçük pencere gözleri yanılsaması yaratmak için plastik çubuklarla bölünen geniş dökme cam bir pencereyi anımsatıyorlar. Evet fonksiyonel ama sahte. Hemen hemen her binada bir nebze tabela ve işaretlendirme bulmak –isterseniz sadece tuvaletlerde olsun– mümkündür. Bir binanın içini yürüyerek dolaşan bir tipograf sanatçısı içinse, kullanılan tabela ve işaretler sistemi, yalnızca büyük resime odaklanan bir mimarın aklına sonradan gelen bir fikirmiş gibi görünebilir. Fakat büyük kurumsal

İngiliz Harfi. Alan Bartram'ın deyişle “alışılmadık derecede şişman bir versiyon”. St Martin's Okulları, Londra, 1830. Fotoğraf: Phil Sayer



binalar konusunda uzmanlaşan San Francisco’lu mimar Grant Canfield için bu hiç de böyle değil: “Birçoğumuzun hissi mimarının binanın *herşeyiyle* ilgili olduğu yönündedir.” Canfield binaların dış cephelerindeki büyük tabelaların, ikonik fonksiyonlarının ötesinde, aynı zamanda son derece pratik bir amaca hizmet ettiğine de dikkat çekiyor: Bayer’in Berkeley, Kaliforniya’daki şirket kampüsü için tasarladığı binaların her birinin üzerinde dikkat çekici bir şekilde teşhir edilen bir rakam ve rakamın altında grafik semboller yer alıyor. Bu sembollerin göreviyse binanın içerisinde olabilecek tehlikeli malzemeleri tanımlamak. Bu harfleme tasarımının ardında yatan sebep acil yardım servislerinin doğru binayı çabucak bulmalarını kolaylaştırmak ve karşılaşabilecekleri tehlikeli durumlara karşı hazırlıklı olmalarını sağlamak. Bundan daha pragmatik bir yaklaşım düşünmek herhalde gayet zor olacaktır. Genellikle mimari ve harfleme arasındaki ilişkide, gerçekten büyük ebatlardaki tabelalar dışarıya için ayrılmaktadır. “İç mekân tabelaları daha çok kişisel boyutta kalır,” diyor Canfield. “Bireysel okuyucuya yöneliktir ve onu bilgilendirir. Bunlar markalaştırma sürecinin parçası olan tabelalar olsa bile –örneğin bir alışveriş merkezindeki dükkân tabelaları– boyutlar her zaman dış mekân tabelalarından daha yakın bir ilişkiyi hedefler.” İşte bu tam da Koolhaas, Mau ve Scher gibi tasarımcıların ters yüz ettiği bir uygulamadır. Harflemeyi mimarının içine nasıl entegre edersiniz? Kelimeleri alıp, bir binanın yüzeyine yapıştırmak kadar basit bir işlem değildir. Diğer bütün harfleme çeşitleri gibi, mimari harflemenin de hangi açılardan görüleceğini hesaba katmak gerekir. Sözcüklerin bulundukları yerlerin ayrılmaz parçaları haline gelmeleri ve harflemede kullanılan harflerin malzemesinin binanın kendisiyle ilişkili olması (ya da ona tezat oluşturacak şekilde öne çıkması) gerekir. Bunlar yalnızca tabeladan ibaretlerse, en doğru yerde konumlandırılmaları ve binanın içinden geçen insanların görebilecekleri şekilde yerleştirilmeleri gerekmektedir. Massimo Vignelli 1960’larda New York metro istasyonlarında kullanılan tabela ve işaret sistemlerini şöyle tarif eder: “Bilginin yolcuya her zaman karar anında verilmesi gerekiyordu. Ne önce, ne de sonra.”³ Hepimizin

karmaşık bir binanın içinde yolumuzu bulmaya çalışırken, bir noktada mantıki rotanın ani bir kopuşa uğrayıp, bizi nereye gittiğini bilen insan topluluklarının arasında sudan çıkmış balığa döndürdüğünü yaşamışlığımız vardır.

Gray’in kâbusu

Sözcükler duvarlarda değil de; Why Not Tasarım’ın Morecambe kaldırımında olduğu gibi (bkz. *Eye* No. 45 cilt. 12) ayaklarımızın altında olabilir. Harfleme bir bina cephesinin veya taş korkuluğun içine oyulmuş olabilir, ya da bir binanın tepesinden göğe yansıtılabilir ki Nicolette Gray’in gösterdiği gibi, bu uygulama 17. yüzyıl kadar erken bir dönemde dahi gerçekleştiriliyordu. Harfleme bir çok çeşitli dilde olabilir. Eğer sözcükler binayı ismiyle ya da sponsorunun adıyla tanımlıyorsa (örneğin, New York’taki PanAm binası⁴ San Francisco’daki Pacific Bell Parkı⁵ gibi), bu isimlerin nihayetinde değişmesi gerekebilir; eğer mimariyle çok sıkı bir şekilde içiçe girmişlerse, bu imkânsız olabilir. Kamusal mekânlardaki bütün harfleme uygulamalarının fazla dikkat çekmesi gerekmez. “Caddelerde gördüğümüz bütün harflemeler derhal ve karşı konulamaz bir şekilde okunaklı olsaydı,” der Gray, “bu kâbus gibi bir şey olurdu.” Paula Scher şehirlerin dergilere benzediğini söyler: “Kimi parçaların bir arada durması (mahalleler), kimi yazıların da birbirlerinden ayırdedilecek şekilde (kamusal binalar) düzenlenmesi gerekiyor.” Bazı kamusal harfleme türlerinin, en büyük boyutta olanlarının bile, rahatsız edici ölçüde dikkat çekmesi istenmez; fakat bununla birlikte en küçük bilgi parçalarının dahi onlara ihtiyacınız olduğunda hemen göze görünür bir şekilde konumlanmış olmaları gerekmektedir. İster kocaman, ister minnacık olsunlar, harflerin formlarının bulundukları yerlere uygun olmaları – ve onları gören insanların derhal faydalanabilecekleri şekilde tasarlanmaları gerekir. İnsanların mimaride harflemeyi görme biçimlerinde değişikliklerin olduğu açıktır. Nasıl ki mimarlar binaların fonksiyonlarını ve bütün parçaların birbirlerine olan uyumlarını tekrar tekrar düşünüyorlarsa, tasarımcılar da harflerin ve sözcüklerin duvarlarla, zeminlerle, bu binaların iç mekânlarıyla ve insanların onları kullanma biçimleriyle olan ilişkilerini sürekli olarak tekrar düşünmektedirler. Mimarının ve



Londra, Hay's Wharf, St Olave'ın Evi'nde Art Deco stili harfleme, 1932. Fotoğraf: Phil Sayer.

tabela sistemlerinin temsil ettiği şeylerin doğal düzenini altüst etmeye dair bir niyetin varlığı belirgindir.

Nereye baksanız harfler, harfler

Pratik açıdan bakıldığında, mimarlar ve grafik tasarımcılar bu yeni ortamları yaratırken takım halinde çalışmalıdırlar. Ne de olsa bu işlerin sonuçlarıyla günbegün yaşamak zorunda kaldığımıza göre, tasarım aşamasında zekâmızı ve becerilerimizi en üst düzeyde kullanabiliriz. Hem harflerin mimaride kullanımının tarihsel bilgisine, hem de modern dünyada sözcüklerle olan etkileşimimizin ileri görüşlü teknik anlayışına ihtiyaç duymaktayız. Binaların üzerlerinde ve içlerinde giderek artan –bulunduğu konuma gömülü ama sürekli değişen bilgiler şeklinde– elektronik harfleme kullanımı ve taşınabilir bilgi aktaran, görsel ve işitsel yeni formlar bu meseleye yeni bir boyut katmaktadır. Yine de temel sorunlar ve mimarların inşa ettiği şeyleri kullanan insanoğullarının temel doğası aynı kalmıştır. Değişen yalnızca üretilmekte olan çözümlerdir. ●

Central Lettering Record ve publiclettering.org.uk'dan Phil Baines ve Catherine Dixon'a teşekkürlerimle.

- 1 Nicolette Gray, *Lettering On Buildings*. Londra: Architectural Press, 1960.
- 2 Alan Bartram, *Lettering in Architecture*. Londra: Lund Humphries, 1975.
- 3 Alıntı: Archigraphia, yayına hazırlayan: Walter Herdeg. Zürih: Graphis Press, 1981.
- 4 Şimdiki adıyla *MetLife Building*.
- 5 En çok “Pac Bell Park” olarak tanınan bir beyzbol stadyumu. Yeni adıyla *AT&T Park*. San Francisco'daki beyzbol tutkunları bu markalaştırmadan kurtulup, stadyuma bölgenin meşhur beyzbol oyuncusunun adını vererek *Willi Mays Stadyumu* olarak isimlendirilmesini önermişlerdir.

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yeşim Demir
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Osman Tülü
Grafik Uygulama: Tipograf
Para ile satılmaz. Tüm hakları saklıdır.
Basıldığı yer: A4 Ofset Matbaacılık

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