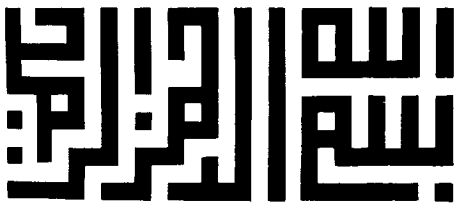


**وزارت علوم، تحقیقات و فناوری**

دانشکده هنرهای تجسمی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته ارتباط تصویری

**عنوان**

# بررسی اندیشه‌ها و تاثیرات ولفگانگ وینگارت بر طراحی ساخت‌شکن

**استاد راهنما**

دکتر سودابه صالحی

**عنوان بخش عملی**

## طراحی و صفحه‌آراییِ مجموعه‌ی کتاب شعر

**استاد راهنمای بخش عملی**

دکتر سودابه صالحی


**نگارش و تحقیق**

لادن شمس جاوی


شهریور 1392

## تعهد نامه

اینجانب لادن شمس جاوی اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

**من به سرچشمه ی خورشید نه خود بردم راه**

**ذره‌ای بودم و مهر تو مرا بالا برد**

تقدیم به خانه و خانواده‌ام

برای یاری و دلگرمی‌تان

لادن شمس

شهریور 1392

**چکیده**

هدف از تحقیق حاضر تعیین مولفه‌های طراحی ولفگانگ وینگارت به‌عنوان طراحی است که در تایپوگرافی انقلابی برپا نموده است. این پژوهش هم‌چنین چگونگی تاثیرگذاری وینگارت را بر جریان‌های طراحی گرافیکِ بعد از او به‌طور اعم و سبک موج نو به طور اخص ارزیابی می‌نماید. از آن‌جا که امروزه ما شاهد گرتِه‌برداری از آثار و تقلید از روی‌کردهای طراحانِ مطرح جهان در کار طراحان جوان ایرانی هستیم، بررسیِ دقیقِ ویژگی‌ها و سیر تحولِ آثار این طراحان برای ارتقاءِ درک و شناختِ طراحانِ جوان ضرورت دارد.

در این پژوهش دو بررسی جداگانه بر روی آثار وینگارت از یک سو و آثار پیش‌گامان موج نو از سوی دیگر صورت گرفته است. بنابراین، در این تحقیق دو جامعه‌ی هدف وجود داشته است: آثار وینگارت (جامعه‌ی اول) و آثار طراحان موج نو (جامعه‌ی دوم). نمونه آثار وینگارت و طراحان موج نو از منابع الکترونیک و چاپی جمع‌آوری، دسته‌بندی و کدگذاری شده‌اند. از آن‌جا که تعداد جامعه‌ی هدف نامشخص بوده، استفاده از فرمول کوکران و یا جدول مورگان برای تعیین حجم نمونه‌ها مقدور نبوده است. به همین دلیل از کفایت حجم نمونه‌ها برای پاسخ دادن به سوالات چک لیست بهره برده شده است. ابزار تولید داده در این پژوهش، چک‌لیست محقق‌ساخته بوده که متشکل از 24 سوال بسته طراحی شده و برای هر کدام از نمونه‌ها تکمیل گردیده است. برای بالابردن اعتبار پژوهش، پاسخ‌ها چندین بار توسط افراد مختلف بازبینی شده‌اند. داده‌ها به‌وسیله‌ی نرم‌افزار SPSS به‌صورت جداول و نمودارهای ستونی برای مشخص شدن میزان فراوانی هر سوال درآمده و مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. با توجه به این‌که در پژوهش دو گروه مستقل وجود داشته و متغیرها از نوع کیفی (اسمی) و گسسته بوده‌اند، برای تعیین رابطه‌ی آن‌ها از آزمون کای دو $(x^2)$ استفاده شده و در جداول توافقی خروجی این آزمون هر جا که فراوانی مقادیر مورد انتظار کم‌تر از 5 و پاسخ‌ها دو گزینه‌ای بوده، برای تحلیل از سطر مربوط به فیشر (Fishers Exact Test) بهره برده شده است.

نتیجه‌ی این بررسی نشان می‌دهد که به‌طور کلی تاثیرپذیری هنرمندان موج نو از وینگارت در برخی از ویژگی‌ها چون تعداد اندازه‌های حروف در کار، استفاده نکردن از حروف مایل، استفاده از حروف منفی، استفاده از بلوک‌های زیرنوشتار، کادربندی چندپاره در اطرافِ طراحی، استفاده از فتوگرافیسم، اثبات و در باقی موارد اثبات نمی‌شود.

**واژگان کلیدی**: تایپوگرافی، موج نو، ولفگانگ وینگارت، ساختارشکنی، طراحی گرافیک.

**فهرست مطالب**


چکیده ه

فهرست مطالب و

فهرست تصاویر ط

فهرست نمودارها ک

**فصل یک: کلیات**

مقدمه 2

طرح مساله 4

اهداف و سوالات تحقیق 9

پیشینه‌ی تحقیق 10

طراحی تحقیق 12

**فصل دوم: مکتب سوئیس و موج نو**

زمینه‌های شکل‌گیری شیوه‌ی طراحی سوئیس 15

سبک سوئیس 18

تایپوگرافی در سوئیس 23

مشخصه‌های طراحی حروف در آثار طراحان سوئیسی 24

فرامدرنیسم در طراحی گرافیک 33

شکل‌گیری موج نو و ویژگی‌های آن 35

پیشینه‌ی سبک موج نو در تایپوگرافی 36

**فصل سه: ولفگانگ وینگارت و تحول در تایپوگرافی**

ولفگانگ وینگارت 41

تاثیر سال‌های کودکی 41
تحصیل در آکادمی و تجربیات کارورزی 46
تاثیرپذیری از تایپوگرافی سوئیس 48
سال‌های بازل 53
تجربه‌های کاری وینگارت 60
اولین پروژه‌ی مستقل: ترکیبات دایره‌وار 61
پروژه‌ی مستقل دوم: تصاویر خطی 63
سومین پروژه‌ی مستقل: حرف اِم 64
پروژه‌ی مستقل چهارم: حروف و عناصر چاپی در مفهومی تازه 65
پنجمین پروژه‌ی مستقل: تایپوگرافی تکراریست بی‌پایان 67
ششمین پروژه‌ی مستقل: تکنیک‌های فیلمی، لایه‌بندی کولاژ 69
نظرات وینگارت در ارتباط با تایپوگرافی 71
**فصل چهار: تاثیر وینگارت بر آثار طراحان موج نو**
فرآیند بررسی نمونه‌ها 76
تعاریف عملیاتی 79
بررسی نمونه آثار وینگارت 80
تفسیر جداول فراوانی مربوط به آثار وینگارت 92
بررسی نمونه آثار طراحان موج نو 92
تفسیر جداول فراوانی مربوط به آثار هنرمندان موج نو 104
آزمون مقایسه‌ی پاسخ‌ها در هر دو گروه 105
نتایج تحلیل 106
**جمع‌بندی و نتیجه‌گیری** 117

**فهرست منابع**


فهرست منابع فارسی 119

فهرست منابع غیرفارسی 120

فهرست منابع تصویر 121

**شرح پروژه‌ی عملی** 124

**پیوست‌ها**

پیوست1: نمونه‌ی چک‌لیست ارزیابی جامعه‌ی آماری 126

پیوست2: جامعه نمونه‌ی آثار ولفگانگ وینگارت 128

پیوست3: جامعه نمونه‌ی آثار طراحان موج نو 134

پیوست4: جدول پاسخ‌های پرسش‌نامه‌ی آثار وینگارت 139

پیوست5: جدول پاسخ‌های پرسش‌نامه‌ی آثار طراحان موج نو 140


**چکیده انگلیسی**

**فهرست تصاویر**


تصویر1-1: پوستر تایپوگرافی به مثابه گفتمان اثر آلن هُرای 4

تصویر1-2: طراحی کتاب سوپرانوی بی ملاحت اوژن یونسکو از رابرت ماسین 23

تصویر2-2: طراحی کتاب سوپرانوی بی ملاحت اوژن یونسکو ازرابرت ماسین 23

تصویر2-3: پوستر یان چیکولد برای سینما کارتاز 25

تصویر2-4: پوستری از هربرت بایر برای نمایش‌گاهی در اشتوتگارت 25

تصویر2-5: پوستر آرمین هافمن برای نمایش‌گاه کالدر و لگر 28

تصویر2-6: طرح جلد کتاب ورنر بلیزر از آرمین هافمن برای معماری کلاسیک ژاپن 28

تصویر2-7: پوستر امیل رودر برای نمایش‌گاه مدرسه‌ی بازل از آثار 10 نقاش مدرن 28

تصویر2-8: :سه پوستر از مکس هابر برای مسابقات اتومبیل‌رانی مونزا 29

تصویر2-9: پوستر مکس بیل برای وُن بِدراف 30

تصویر2-10: پوستر مولر-براکمن برای سالن کنسرت زوریخ 30

تصویر2-11: پوستر مولر-براکمن برای کلوپ اتومبیل سوئیس 30

تصویر2-12: پوستر زیگفرید ادرمات برای نمایش‌گاه طراحی هلند در مدرسه‌ی زوریخ 31

تصویر2-13: تبلیغات برای شرکت گراوورسازی شویتر، کارل گرشتنر 33

تصویر2-14: پوستر از تئو ون دازبرگ 38

تصویر2-15: طرح جلد از تریستان تزارا 38

تصویر3-1: شیرسنگی موزه‌ی کوردوبا 45

تصویر3-2: شهر تتوان در مراکش 45

تصویر3-3: ماشین چاپ بوستون تیگل 47

تصویر3-4: کارگاه حروف‌چینی سنتی 50

تصویر3-5: پوستر گیزله از آرمین هافمن 51

تصویر3-6: : قلاب‌های کوبیده شده در سوراخ 54
تصویر3-7: قالب‌ریزی با حروف ثابت 61
تصویر3-8: تصاویرخطی برگرفته از مناظری از سفرهای وینگارت 63
تصویر3-9: پروژه‌ی M 64
تصویر3-10: پوسترهایی با استفاده از کولاژ 70
تصویر3-11: لوگوی کوکاکولا 72
تصویر3-12: لوگوی ترانس اکسپرس 72
تصویر3-13: تبلیغات سوئیس ایر 72

**فهرست نمودارها**


نمودار4-1: درصد فراوانی سال تولید اثر 81

نمودار4-2: درصد فراوانی رسانه اثر 81

نمودار4-3: درصد فراوانی حروف به‌کار رفته در اثر 82

نمودار4-4: درصد فراوانی چگونگی فواصل بین حروف 82

نمودار4-5: درصد فراوانی استفاده از زیاد کردن فواصل بین حروف 83

نمودار4-6: درصد فراوانی استفاده از کم کردن فواصل بین حروف 83

نمودار4-7: درصد فراوانی اندازه‌ی حروف 84

نمودار4-8: درصد فراوانی استفاده از حروف زیرخط‌دار 84

نمودار4-9: درصد فراوانی محل‌های استفاده از حروف زیرخط‌دار 85

نمودار4-10: درصد فراوانی استفاده از حروف منفی 85

نمودار4-11: درصد فراوانی محل‌های استفاده از حروف منفی 86

نمودار4-12: درصد فراوانی کاربرد حروف 86

نمودار4-13: درصد فراوانی استفاده از بلوک‌های زیرنوشتار 87

نمودار4-14: درصد فراوانی محل‌های استفاده از بلوک‌های زیرنوشتار 87

نمودار4-15: درصد فراوانی استفاده از کادربندی چندپاره 88

نمودار4-16: درصد فراوانی فضای غالب در اثر 88

نمودار4-17: درصد فراوانی فرم غالب اثر 89

نمودار4-18: درصد فراوانی استفاده از فرم هندسی 89

نمودار4-19: درصد فراوانی استفاده از فتوگرافیسم 90

نمودار4-20: درصد فراوانی استفاده از بافت نقطه‌ای 90

نمودار4-21: درصد فراوانی استفاده از گرانژ 91

نمودار4-22: درصد فراوانی شیوه‌های بازنمایی اثر 91
نمودار 4-23: درصد فراوانی سال تولید اثر 93
نمودار4-24: درصد فراوانی رسانه‌ی اثر 93
نمودار4-25: درصد فراوانی حروف به‌کار رفته در اثر 94
نمودار4-26: درصد فراوانی استفاده از فواصل بین حروف 94
نمودار4-27: درصد فراوانی محل‌های استفاده از زیاد کردن فواصل بین حروف 95
نمودار4-28: درصد فراوانی محل‌های استفاده از کم کردن فواصل بین حروف 95
نمودار4-29: درصد فراوانی استفاده از اندازه‌ی حروف 96
نمودار4-30: درصد فراوانی استفاده از حروف زیرخط‌دار 96
نمودار4-31: درصد فراوانی محل‌های حروف‌زیرخط‌دار 97
نمودار4-32: درصد فراوانی استفاده از حروف مایل 97
نمودار4-33: درصد فراوانی محل‌های استفاده از حروف مایل 97
نمودار4-34: درصد فراوانی استفاده از حروف منفی 98
نمودار4-35: درصد فراوانی محل‌های استفاده از حروف منفی 98
نمودار4-36: درصد فراوانی استفاده از کاربرد حروف 99
نمودار4-37: درصد فراوانی استفاده از بلوک‌های زیرنوشتار 99
نمودار4-38: درصد فراوانی استفاده از محل‌های استفاده از بلوک‌های زیرنوشتار 100
نمودار4-39: درصد فراوانی استفاده از کادربندی 100
نمودار4-40: درصد فراوانی فضای غالب در اثر 101
نمودار4-41: درصد فراوانی استفاده از فرم در اثر 101
نمودار4-42: درصد فراوانی استفاده از فرم هندسی 102
نمودار4-43: درصد فراوانی استفاده از فتوگرافیسم 102

نمودار4-44: درصد فراوانی استفاده از بافت 103
نمودار4-45: درصد فراوانی استفاده از گرانژ 103
نمودار4-46: درصد فراوانی استفاده از شیوه‌های بازنمایی 104
نمودار4-47: مقایسه‌ی درصد فراوانی سال تولید اثر در بین دو گروه مورد آزمون 106
نمودار4-48: مقایسه‌ی درصد فراوانی رسانه‌ی اثر 107
نمودار4-49: مقایسه‌ی درصد فراوانی حروف به‌کار رفته در اثر 107
نمودار4-50: مقایسه‌ی درصد فراوانی استفاده از فواصل بین حروف 108
نمودار4-51: مقایسه‌ی درصد فراوانی استفاده از کم کردن فواصل بین حروف 108
نمودار4-52: مقایسه‌ی درصد فراوانی اندازه در حروف 109
نمودار4-53: مقایسه‌ی درصد فراوانی حروف زیرخط‌دار 109
نمودار4-54: مقایسه‌ی محل‌های استفاده از حروف زیرخط‌دار 110
نمودار4-55: مقایسه‌ی استفاده از حروف مایل 110
نمودار4-56: مقایسه‌ی استفاده از حروف منفی 111
نمودار4-57: مقایسه‌ی محل‌های استفاده از حروف منفی 111
نمودار4-58: مقایسه‌ی کاربرد حروف 112
نمودار4-59: مقایسه‌ی بلوک‌های زیرنوشتار 112
نمودار4-60: مقایسه‌ی محل‌های استفاده از بلوک‌های زیر نوشتار 113
نمودار4-61: مقایسه‌ی استفاده از کادربندی چندپاره 113
نمودار4-62: مقایسه‌ی استفاده از فضای غالب 114
نمودار4-63: مقایسه‌ی استفاده از فرم غالب در اثر 114
نمودار4-64: مقایسه‌ی استفاده از فرم هندسی 115
نمودار4-65: مقایسه‌ی استفاده از فتوگرافیسم 115

نمودار4-66: مقایسه‌ی استفاده از بافت 116
نمودار4-67: مقایسه‌ی استفاده از گرانژ 116
نمودار4-68: مقایسه‌ی شیوه‌ی بازنمایی در اثر 117

فصل یک

کلیات

- مقدمه
- طرح مساله
- اهداف و سوالات تحقیق
- پیشینه ی تحقیق
- طراحی تحقیق

**مقدمه**

در سال‌های اخیر نمی‌توان تاثیرپذیری عالم هنر و نیز نسل جوان‌ترِ طراحان گرافیک در اقصا نقاطِ جهان را از جنبش پست‌مدرن و اندیشه‌های ساختارشکنانه انکار کرد. در واقع می‌توان گفت که واژه‌ی ساخت‌شکنی[1] در طراحی مواد چاپی از اواسط سال 1980 متداول گردید. امروزه، پساساختارگرایی[2] مسیری انتقادپذیر به سوی پست‌مدرنیسم تعبیه نموده که باعث جای‌گزینی بازگشت نوستالژیک به دوره‌ی نگارگری و معماری نئوکلاسیک شده است. اما تعریفی که دریدا[3] از ساخت‌شکنی ارائه می‌دهد به معنی آگاهی از چگونگی فن‌آوری‌ها، ابزارهای متعارف، بنگاه‌های اجتماعی و نحوه‌ی ارائه‌ی آن با نگاه متفاوت می‌باشد (لاپتن[4] و میلر[5]، 1999). دریدا ایده‌ی ساخت شکنی را در کتابی به نام *درباره‌ی گراماتولوژی*[6] معرفی نمود. این کتاب در سال 1967 در فرانسه منتشر شد و در سال 1976 به انگلیسی ترجمه گردید.

نظریه‌ی دریدا به چرایی و چگونگیِ تجسم واقعیت می‌پردازد و این‌که چگونه تجسم بیرونی اشیاء به درون و محتوای آن‌ها منتقل می‌شود. این نظریه هم‌چنین چگونگی جابه‌جایی لایه‌ی رویه‌ی یک شی با لایه‌ی زیرین آن‌را مدنظر قرار می‌دهد. فرهنگ غرب از زمان افلاطون تا دوره‌ی مدرن با دوگانه‌هایی هم‌چون بازنمایی/ واقعیت، درونی/ بیرونی، اصیل/ بدلی و ذهن/ جسم مواجه بوده است. باور به این دوگانه‌ها باعث شده که یکی از این تضادها با واقعیت و دیگری با کذب همراه گردند. ساخت‌شکنی با چنین دوگانه‌هایی مخالفت می‌کند (لاپتن و میلر، 1999).

موضوعی که دریدا سخت با آن مخالف است دوگانه‌ی گفتار/ نوشتار است. در سنت فلسفی غرب، نوشتار بازنگارشی نازل و بی کیفیت از کلمات گفتاری دانسته شده است. در این سنت، گفتار

1. deconstruction
2. poststructuralism
3. Jaques Derrida
4. Ellen Lupton
5. Abbott Miller
6. Of Grammatology

آگاهی درونی را به همراه می‌آورد، لیکن نوشتار یک پدیده‌ی بی‌جان و عاری از کیفیت می‌باشد. به همین ترتیب نوشتن، زبان را به‌حالت شناور و سرگردان واداشته و وابستگی آن‌را از قید و بند موضوع قابلِ گفت‌وگو قطع می‌کند. در فرایند شکل‌گیری زبان، نوشتن روح و جوهره را از زبان می‌گیرد. نگارش نه فقط یک بازنوشتِ نامرغوب است بلکه می‌توان گفت آوانگاری غلط کلمات گفتاری هم می‌باشد. نوشتن، تفکر و گفت‌وگو را محصور ساخته و قلمرو مقدس حافظه، معلومات و روح و روان را دگرگون می‌سازد. در مقابل این، نظریه‌ی ساخت‌شکنی نگرشی پویا نسبت به بازنماییِ نگارش دارد (لاپتن و میلر، 1999).

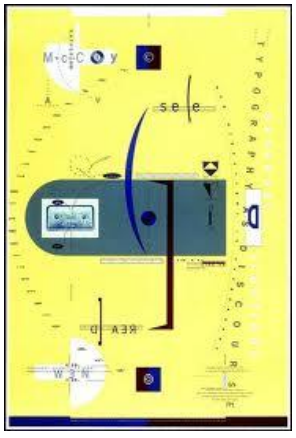
طبق نظریه‌ی دریدا به هر سیستم حافظه‌ای یک شیوه‌ی "نوشتاری" منسوب می‌شود. بدین معنا که به‌منظور استفاده در آینده، اطلاعات را ضبط و آن‌را انتقال‌پذیر می‌نماید. دریدا واژه‌ی گراماتولوژی را برای مشخص نمودن تحصیل علمِ "نوشتن" به‌صورت یک قالب متمایز از "بازنمایی" به‌کار می‌برد. در قلمروی گراماتولوژی می‌توان از وجود انواع و فرآیندهای ادوات به-کاررفته در تایپوگرافی و طراحی گرافیکی نام برد. اگر پدیده‌ی " نوشتن" فقط یک بازنویسی کلمات گفتاری باشد، تایپوگرافی حالتی از بازنمایی است؛ حتی متفاوت‌تر از معنی اولیه‌ای که در ذهن نویسنده است. به‌طور اصولی الفبا بازنمایی اصوات گفتاری هستند که با محدودشدن در حد مشخص به مجموعه‌ی علائم قابل تکرار تبدیل می‌شوند. ولی می‌توان گفت که تایپوگرافی یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن عامل تکرار اتفاق می‌افتد. حروف ممکن است به‌صورت نقش برجسته از چوب، فلز، لاستیک و یا از طریق فیلم نگاتیو عکس، کد دیجیتالی و یا از کاغذ استنسیل ساخته شوند. هر تایپوگرافی را می‌توان طراحی شکل‌های مختلف حروف به‌منظور نسخه‌برداری و ترتیب چیدمان آن‌ها به‌صورت خطوط متن دانست. ویژگی‌های تایپوگرافیک دربرگیرنده‌ی انتخاب نمادهای ظاهری چاپ، فاصله‌گذاری حروف، کلمات، سطرها و ستون‌ها و نمونه‌های تشکیل شده از مشخصه‌های گرافیکی به‌کار رفته در محتوای یک سند می‌باشد (لاپتن و میلر، 1999).

## طرح مساله

با تفاصیلی که در مورد پساساختارگرایی و ساخت‌شکنی گذشت شاید بتوان گفت که بیش‌ترین تقابل عمومی و تبلیغاتی بین پساساختارگرایی و طراحی گرافیکی در آکادمی هنر کرنبروک[1] بـه رهبـری و ریاست کاترین مک‌کوی[2] اتفاق افتاد.در واقع، این مک‌کوی بود که دوباره مباحث پساساختارگرایی را در سال 1983 در کرنبروک وارد کرد. مک‌کوی در سال 1991 در یک مصاحبه یادآوری کرد که

> نظریه بخشی از فرهنگ روشن‌فکرانـه در هنـر و عکاسـی اسـت. سـاخت‌شـکنی یـک "گرایش" در آزمایشات رسمی(دیداری و شنیداری) است که با خـوانش قـراردادی در پروژه‌هایی که از نظریه به مثابه یک منبع محتوا به‌وسیله‌ی کلاژ دیگـر نقـل قـول‌هـا از منابع متنوع استفاده می‌کنند، همراه است. بنابراین نظریه یک پیش‌زمینـه‌ی ذهنـی بـرای بیان انتزاعی و یک موضوعِ خاص برای تحقیق فراهم می‌کند. (به نقل از لاپـتن و میلـر، 1999، 8)

در همین زمان، پوستر *تایپوگرافی به مثابه گفتمان*[3]، اثر آلن هُـرای[4] (تصـویر1-1) بـه منظـور اعلان سخن‌رانی کاترین مک‌کوی طراحی شد. تایپوگرافی هُرای در این پوستر، تضادهای سـنتیِ بـین دیدن و خواندن را دوباره زنده می‌نمود. این تضاد به‌وسیله‌ی تلقی و رفتار با ظاهر طرح به مثابـه هـم محتوای نظری و هم فرمی جسمانی، هم متن و هم بافت، به عوضِ ارسال مستقیم اطلاعات مطـرح



تصویر1-1: پوستر تایپوگرافی به مثابه گفتمان اثر آلن هُرای، (اسپیس.اتیس.اجو، 2013).

1. Cranbrook Academy of Art
2. Katherine McCoy
3. Typography as Discourse
4. Allen Hori

می‌شد. در حقیقت، پوستر هُرای این توقع را ایجاد می‌کرد که خواننده باید برای یـافتنِ پیـام تلاش کند.

در این زمان، پاسخ‌ها به پساساختارگرایی در کرنبروک به طور زیادی خوش‌بینانه بود. مـک-کـوی از نظریـه‌ی معمـاری رابـرت ونتـوری[1] و دنـیس اسـکات بـراون[2] بـه مثابـه سـنگ زیربنـای پساساختارگرایی خود استفاده کرد (لاپتن و میلر، 1999).

تاکیدِ پساساختارگرایی بر باز بودن گستره‌ی معنی توسط بسیاری از طراحان در یک نظریـه‌ی رمانتیک بیان فردی به هم پیوست. بدین معنا که با ثابت فرض نکردن معانی و با در نظرگـرفتن ایـن اصل که طراحان و خوانندگان در خلقِ خودانگیز معنی اشتراک می‌ورزنـد، معـانی تبـدیل بـه تفاسـیر شخصی‌ای می‌شدند که توسط احساساتِ منحصر بـه‌فـرد و نـابِ سـازندگان و خواننـدگان مـتن یـا مخاطبین اثر هنری تولید شده‌اند. این نگرش پاسخی بود به زمینه‌ی پساساختارگرایی در مورد "مـرگ مولف" و از این حمایت می‌کرد که خودِ درونی به‌واسطه‌ی فن‌آوری‌ها و سیستم‌های خارجی، ساخته و بنا می‌شود (لاپتن و میلر، 1999).

همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد، بسیاری از ویژگی‌های طراحـی سـاخت‌شـکن در روی‌کـرد طراحان مطرحی چون ولفگانگ وینگارت قابل مشاهده است. تایپوگرافیِ موج نو از طریق آموزش‌هـا و تحقیقات ولفگانگ وینگارت به‌وجود آمد. وینگـارت (متولـد1941)، متفکـرِ و طـراح و پـیش‌گـامِ پست‌مدرنیسم است که در مدرسه‌ی هنر و طراحی بازل[3] حضور داشـت، جـایی کـه درس خوانـد و بعدها به همراه امیل رودر[4] و آرمین هافمن[5] در همان‌جا تدریس کرد. او طراحی است که واکنش‌هایی را بر علیه شیوه‌ی تایپوگرافی و طراحی سوئیسی برانگیخت. زمانی که طراحی تابع صراحت، شسـته-

1. Robert Venturi
2. Denise Scott Brown
3. Basel
4. Emile Ruder
5. Armin Hofmann

رفتگی و دقت و نگرش منطقی بود، وینگارت گرافیک را به قلمروی بیان شخصی سوق داد. او در این رابطه می‌نویسد:

> ما آگاهانه بر امکانات نحوی در تایپوگرافی تاکید می‌کنیم. دفعتاً شما فکر خواهید کرد که این برای خوانایی یک متن، مضر است. اما من فکر می‌کنم که انگیزشِ بالا و رغبت به یک متن، جبران کافی برای خوانایی کم آن است. چقدر خوانایی می‌تواند خوب باشد زمانی که چیزی در متن جلب توجه نکند یا حتی کسی آن را نخواند. (وینگارت، 1999، 235)

وینگارت و دیگر طراحانی که پیش‌تازِ موج نو در طراحی بودند، مفهومِ سبک را مورد تردید قرار دادند. آن‌ها بر جمود و خشکی قواعد سنتی تایپوگرافی سوئیس به‌واسطه‌ی تجربیات ذوقی و خلاقانه‌اش فائق شدند و آن را به جلو بردند. وینگارت خود در جایی می‌گوید:

> ما تلاش می‌کنیم که امکانات نحوی و معنایی تایپوگرافی را آزمایش کنیم، و مرزهای نظری آن را با انکار آگاهانه‌ی محدودیت‌های سنتی بنا به دستورِ طراحی تایپوگرافی بشکنیم. هم‌چنین، ما سعی می‌کنیم که نسبت به شیرین‌کاری‌ها و تمایلات تبلیغات بین-المللی و صحنه‌ی طراحی کور باشیم. (وینگارت، 1999، 235)

داشتن تجربه به عنوان یک حروف‌چین، امکان پردازش ایده‌های فراوانی را با استفاده از چاپ برای وینگارت فراهم آورد و توانایی و قابلیت‌های او را برای تخریب آن‌ها جهت داد. برای مثال او یک دسته از حروف فلزی را در هم پیچید و به صورت معکوس چاپ کرد. وینگارت حروف فلزی را خمیده می‌نمود تا به‌صورت خطوط مارپیچ از آن‌ها چاپ بگیرد. این چنین بدیهه-سازی‌هایی کلید او در تدریس نیز بود. با این‌که کارهای وینگارت به مانند یک تشنج بصری به نظر می‌رسید با این حال تصویری هوشیارانه و مبالغه‌آمیز از واقعیاتی بود که با تغییرات فن‌آوری همراه شده بود. او صفحات شخصی خود را از فیلم‌های فتوگرافیک با سوپر ایمپوز کردن و یا روی هم انداختن می‌ساخت؛ برای مثال با یک ترام نقطه‌ای 20 درصد و یک صفحه با ته‌مایه‌ی خاکستری آثاری را به‌وجود می‌آورد (تم[1]، 2001). وینگارت از هیجانش در تاثیر روی هم انداختن فیلم‌ها چنین

1. Keith Chi-Hang Tam