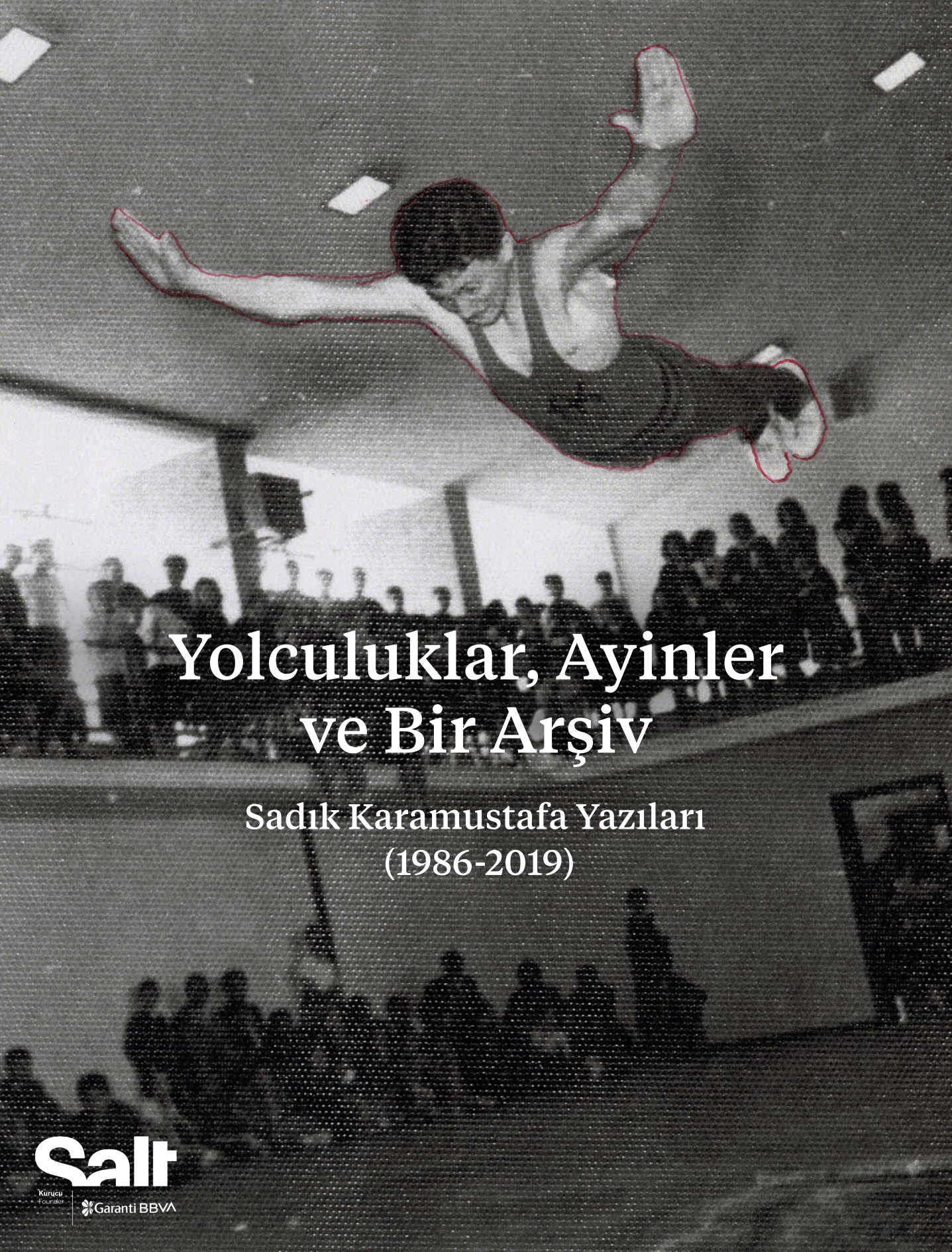




Yolculuklar, Ayinler ve Bir Arşiv

Sadık Karamustafa Yazıları
(1986-2019)

4	Önsöz	90	İran Grafik Tasarım Bienali
7	Tasarımın Üç Hayatı: Sadık Karamustafa Arşivi Üzerine	95	Türkiye’de Grafik Tasarımın Son Çeyrek Yüzyılı
15	Özgeçmiş Yerine	111	“Yarışın Sonu Yok”
21	7. Grafik Ürünler Sergisi	116	Grafik Tasarım Tarihi: Nasıl Okumalı?
27	Afiş Öldü, Yaşasın Billboard	125	Kitap ve Tasarım Üzerine Düşünceler
31	Grafik Sanatlarda Yeni Bir Dil Oluştı	134	İbrahim Ethem Kurumu ve Görsel Kimliği
36	Zaman Geçidinde Afiş	148	İftihar Kitabı
40	Türkiye’den Afişler “Yeni Dünya”da	155	Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler, Resimler
46	Reklam, Tasarım, Ödül	166	Grafik Tasarım ve Dil
50	Yurdaer Altıntaş’la İlgili Bir Kurgu-Yazı	170	Kimlik ve Kişilik
61	Yeni Binyılın Eşiğinde Grafik Tasarımcının Yeniden Tanımlanması	176	Kuzgun Acar’ın Kaybolan Tiyatro Maskı
71	Grafik Tasarımın Başkenti Londra...	182	Edebiyat Hep İmdadıma Yetiştii
77	Grafik Tasarımcı ve Türkiye	187	Mengü Ertel’in Afişleri ve Bir Tartışma
81	İhap Hulusi ile Kurgusal Bir Görüşme	194	Klişe Anılar

- 205 Afiş, İletişim Araçlarının Gerillasıdır
- 210 “Ve o zaman mutsuzduk. Hey gidi güzel günler”
Mihri Belli, Hapishaneden Çizgiler
- 219 Kurumsal Kimlik ve Grafik Tasarım
- 225 İstanbul’u Duyumsamak
- 230 Münif Fehim’in İzinde
- 239 Toprakdan Sonsuzluğa Çatalhöyük Sergisi Tasarım Notları
- 246 Kitabın Yüz Çizgileri
- 255 İhap Hulusi Çizgisi: Belgeler, Sorular, Doğrular, Yanlışlar
- 264 Chermayeff ve Geismar ve Biz
- 270 12.000 Yıl Önce: “Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya
Yolculuğunun Başlangıcı” Neolitik Dönem Sergisi Tasarım Notları
- 277 Türkiye’de Grafik Eğitiminin Başlangıcına Yolculuk: Latif Arış Arşivi
- 284 Bize Bir Müze Lazım
- 288 Sait Maden: Tasarımcı, Sanatçı, Şair
- 295 Dünden Yarına Türkiye’de Grafik Tasarım Ortamına Kısa Bakış
- 312 “Neden Tasarım? Neden Bienal?”
- 323 Grafist’le 15 Yıl
- 332 Yurdaer Altıntaş’ın İşleri Üzerine “Catalogue Raisonné” Denemesi
- 337 Yapı Kredi Afiş Müsabakaları, Genç Tasarımcılar ve Ötesi
- 348 Kavramsal Kaos Ortamında Sanat ve Tasarım Eğitimi İlişkileri
- 353 “Korkunç Koleksiyoncu” Rene Wanner’le Tahran’da Afiş Avı
- 357 1968 Paris Atelier Populaire Afişleri
- 365 Anki
- 375 Yaşar Kemal için Tasarlamak
- 386 Kronoloji

Önsöz

Salt Araştırma, sanat, mimarlık, tasarım ve toplumsal tarih alanlarını kesiştiren arşivlerle yeni bilgi üretimine ve araştırmalara zemin oluşturmayı sürdürüyor. Grafik tasarım, Salt Araştırma'daki bu çok katmanlı yapının doğal bir parçasıydı. Afişten yayın ve efemeraya çok çeşitli basılı ürün ve dijital belge içeren bu birikim, 2023 itibarıyla grafik tasarımı doğrudan ele alan bir araştırma ve arşiv alanının başlatılmasına vesile oldu.

Salt Araştırma Grafik Tasarım Arşivi, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'de grafik tasarım alanında üretmiş tasarımcıların mesleki ve kişisel arşivlerinden belgeleri bir araya getirirken görsel kültüre ilişkin yeni çalışmalara da zemin açmayı amaçlıyor. Bu girişim, grafik tasarımı yalnızca görsel üretim üzerinden değil, düşünsel bir alan olarak da ele almayı önceliklendiriyor. Salt'ın grafik tasarım alanındaki ilk e-yayını *Yolculuklar, Ayinler ve Bir Arşiv: Sadık Karamustafa Yazıları (1986-2019)* da bu

anlayışın ürünü olup Sadık Karamustafa'nın 30 yılı aşan süre boyunca çeşitli mecralarda yayımlanmış yazılarını bir araya getiriyor. Karamustafa, yazılarında grafik tasarımı sadece bir meslek pratiği olarak değil, yarışma ve sergilerden eğitime uzanan geniş bir alanda ele alıyor. Her biri farklı yıl ve mecralarda yayımlanmış yazıları, Karamustafa'nın tasarıma yaklaşımı kadar grafik tasarım düşüncesinin Türkiye'de yıllar içinde nasıl gelişip derinleştiğini izlemeyi de mümkün kılıyor. Kimi zaman kurumsal kimi zaman kişisel belleğe dayanan bu yazılar, grafik tasarım tarihine hem yerel hem de uluslararası olmak üzere farklı perspektiflerle bakmayı önerirken, yıllar önceden Türkiye'de bu tarihin nasıl kurulabileceğine dair fikirler de barındırıyor.

Yolculuklar, Ayinler ve Bir Arşiv, Sadık Karamustafa'nın yazılı üretimini görünür kılmakla birlikte, Salt'ın grafik tasarım alanında yürüteceği uzun soluklu araştırma ve yayın çalışmalarının da ilk adımını

oluşturuyor. Grafik tasarımın hem tarihsel belleğine hem de güncel tartışmalarına katkı sunmayı hedefleyen çalışmalarımız arşiv, sergi ve yayın gibi yeni projelerle devam edecek.

Başta Sadık Karamustafa olmak üzere, Salt'ın bu e-yayını hazırlamasına katkı sunan, arşiv çalışmaları ve araştırma sürecine destek veren tüm kişi ve kurumlara teşekkür ederiz.

— Deniz Ova
Genel Müdür (Salt)

Tasarımın Üç Hayatı: Sadık Karamustafa Arşivi Üzerine

“Grafik tasarımın üç hayatı vardır. Birinci hayatında bir fonksiyonu yerine getirir, amacını gerçekleştirir, sonra efemera olarak bir taraflarda kalır. İkincisinde tasarımcının hikâyesi başlar. İşleri dergilerde, kitaplarda yayımlanır, sergilenir, yarışmalara girer, ödüller kazanır vs. Üçüncü hayatında, çok değerliyse ve tabii mevcutsa arşivlere, tasarım müzelerine girer. Bu üçüncü hayat, ancak tasarımcıya ait bütün belgelerin baştan sona değerlendirilmesiyle mümkündür diye düşünüyorum. İşe dair brif içeren bir faks; belki bir ajandaya, bir sigara paketi üzerine yapılmış ilk karalamalar, fikir taslakları, sonra renk taslakları, baskı orijinalleri; söz konusu bir kitapsa onun hazırlık çalışmaları, sergi gibi üçboyutlu bir işse onun maketi... Yani tasarım, başından sonuna bu macerayı anlatan bir şey. Ben öyle düşünüyorum.”¹

Tasarımcı Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışmamız 2023 Mayıs’ında Asmalımescit’teki atölyesinde başladı. İlk gün, “Taslaklar benim için çok önemlidir,” demişti, “çünkü tasarım bir süreçtir ve taslaklar

süreci anlatır”. Karşılaştığımız fotoğraflar, mektuplar, faksalar, eskizler, matbaaya yazılmış pusulalar, baskı orijinalleri, kesilmiş gazete-dergi kupürleri vb. belgeye pek çok anekdot ve hikâye eşlik etti. Onun üretimlerini, içinde bulunduğu politik, toplumsal ve kültürel ortamı belgeleriyle izleme imkânı veren arşiv çalışması, bir yanıyla, sözünü ettiği o “üçüncü yaşamın” kapısını araladı.

Sadık Karamustafa, profesyonel hayatı boyunca afiş, kitap, kapak, süreli yayın, kurum kimliği, sergileme vb. türde işler üretti. Grafik tasarım yapmaya 1960’lı yılların ortalarında, henüz öğrenciyken başladı. Tasarımcılığının erken dönemlerinde karikatüre ilgi duyan², illüstrasyon ağırlıklı çalışan Karamustafa’nın zaman içinde tasarımın dille kurduğu kavramsal ilişkiye odaklandığı, tipografi ve deneyselliğin öne çıktığı daha bütüncül bir yaklaşım sergilediği görülür. Arşivi üzerinden onun 60 yılı bulan meslek hayatına, tasarıma yaklaşımının seyrine bakmak, günümüzün görsel iletişim tasarımını şekillendiren yakın tarihe de bir bakış anlamına geliyor. Bunun yanı sıra, Karamustafa, özellikle 1989’dan sonra, uluslararası tasarım örgütü

ICoD³ bünyesindeki çalışmaları kapsamında dünyanın neredeyse tüm kıtalarına seyahat eder ve tasarımcı gözüyle kentleri kaydeder. Bu görsel birikim, grafik tasarımı “kentlerin kültür tarihini izlemenin en kestirme yolu” olarak nitelendiren tasarımcının arşivinin ayırt edici özelliklerinden birini oluşturuyor.

İki yıla yayılan görüşmelerimizde Karamustafa’nın meslek hayatını iki evre üzerinden ele alma eğilimi dikkat çekiciydi. İlki, 1971’de tutuklanmasıyla başlayıp 1989’a kadar olan kısımdı. 12 Mart Muhtırası’nın ardından ülkenin siyasi ikliminin ağırlaşması, bir hapis ve tahliye silsilesi hâlinde iki buçuk yıla yayılan tutukluluk, 1973’teki tahliyesinden sonra İzmit’te bir buçuk yıl askerlik, süregiden davalar, gözaltılar, sürgün cezası ihtimali, seyahat edememek, Gülsün Karamustafa’yla taşındıkları evler, atölyeler, 12 Eylül 1980’deki askerî darbe... Her şeyin bir müdahaleyle darmadağın olabileceği duygusunun hâkim olduğu “geçici göçebe dönem”.

İkincisi ise 1989’la başlayan evre. 1989, onun için sadece Berlin Duvarı’nın değil, o güne dek mahkûm

edildiği sınırların da yıkıldığı yıldır. Tutukluluk döneminden beri devam eden yurtdışı yasağının bitip pasaportuna kavuşmasıyla birlikte Karamustafa’nın geçici-göçebe yaşamı yerini mesleği için gezici ve yapıcı olduğu bir döneme, onun mütereddit deyişle “galiba kalıcı bir şeylere...” bırakır.

Bunun yanı sıra, arşivindeki 1965-1973 yıllarına ait belgelerden hareketle, 1968 de onun meslek yaşamında belirleyici olmuş erken bir evre olarak ele alınabilir. Başta İç Mimarlık Bölümü’ne girdiği Akademi’de o yıl, Grafik Atölyesi’ne geçiş yapar; Akademi İşgal Komitesi’ne katılır; işgal günlerinde Gülsün Karamustafa’yla tanışır; profesyonel anlamdaki ilk tasarım ve uygulamalarını bu dönemde deneyimler. Bu işlerden biri Rekin Teksoy’un yayın yönetmenliğindeki *Cumhuriyet Ansiklopedisi*’dir⁴, orada yardımcı grafiker olarak çalışır. Letraset ve ofset baskıyla tanışır. Biri Devrim İçin Hareket Tiyatrosu (DİHT), diğeri ise İstanbul Şehir Tiyatroları olmak üzere iki ayrı ekolde tiyatro için yaptığı işler, bu dönemki üretimleri arasında öne çıkar. Şehir Tiyatroları’na, henüz bir grafik tasarımcı kadrosu bulunmadığı için figüran

kadrosundan giriş yapar. Tiyatronun afiş, broşür vb. tasarım elemanlarını hazırladığı bu tecrübeyi, “hiçbir genç grafikçi adayına nasip olacak bir şey değildi” sözleriyle aktarır.⁵ Tasarımın bir ürüne dönüşmesinin sağlayan teknik olanaklarla tanıştığı, sınırlı/verili imkânlar içinde yaratıcı çözüm pratiklerini araştırdığı bu ilk işlerinde “SAD” imzasını kullanır. Afişlerin yanı sıra tiyatronun yayın organı *Türk Tiyatrosu*’nun kapak tasarımlarını da yapar. Amatör ruhun baskın olduğu Devrim İçin Hareket Tiyatrosu’nda ise afiş ve dekor tasarımcısı, zaman zaman da oyuncu olarak yer alır. Grevler, sendika toplantıları, rant amacıyla işgal edilen kentsel alanlarda gösteriler, yürüyüşler ve protestolarda oynayan DİHT’nin *Köprü*, *Amerika*, *Grev* gibi oyunları için tasarladığı afişlerinde ise Şehir Tiyatroları’ninkinden farklı olarak daha politik bir dil ve propaganda estetiği öne çıkar.

Sadık Karamustafa’nın üretimlerinin 1970’li yıllarda kitap ve süreli yayın kapağı, logo ve stant tasarımı gibi dallara doğru çeşitlendiği görülür. İlk ciddi ajans deneyiminin ardından reklamcılıkla uğraşmayacağına, yola bağımsız tasarımcı olarak devam edeceğine

bu dönemde karar verir. Ticari ve kültürel işlerinin yanı sıra aralarında Bank-Sen, Genel İş, Tekstil, Gıda-İş, İstanbul Tabip Odası’nın olduğu sendika ve sivil toplum kuruluşları için afiş ve kapak tasarımları yapar. Bunlar içinde tasarımcının Uluslararası Gösteri Sanatları’nın prodüksiyonları için yaptığı çalışmalar, sergilediği yaklaşımla diğerlerinden ayrılır. Başta *Hisseli Harikalar Kumpanyası* olmak üzere Egemen Bostancı yapımı müzikal ve konserler için ürettiği bu tasarımlarda, geniş kitleleri salona çekmeyi amaçlayan, illüstrasyon ve mizaha dayalı popüler bir üslubun hâkim olduğu görülür.

1980 askerî darbesinin, geçicilik duygusunu daha perçinlediği yıllarda fotomontaj ve kolaj kurguları ön plana çıkar. Kolaj onun için işlevsel ve çoklu okumalara elveren bir yöntem olmuştur.⁶ 1989 tarihli 8. *Uluslararası İstanbul Film Festivali* afişinde, festivalin farklı dünyaları ve kültürleri buluşturan dinamik ruhunu bu kes-yapıştır düzeniyle ifade eder. 1988 tarihli *Miles Davis ve Orkestrası* konser afişinde⁷ de müzisyenin bir gazeteden kesilmiş, tramvay bir fotoğrafını kullanır. Rengârenk sahne kostümlerini

kendi tasarlayan Davis'in konser afişini, hazır font yerine renkli kâğıtlardan kesip yapıştırdığı harflerle kurar. Kolaj ve fotomontaj, 1990'lı yıllarda Kavram Yayınları'nın *Yeryüzü Şairleri* dizisi için tasarladığı kitap kapaklarında da deneysel bir yaklaşım olarak kendini gösterir.⁸

1990'lı yıllar itibarıyla Karamustafa profesyonel işlerinin yanında sivil toplum ve eğitim alanındaki çalışmalarına yöneldi. Pasaportuyla birlikte daha önce yayınlar aracılığıyla takip ettiği tasarımcıları yakından tanıma, dünyadaki sergi ve müzeleri inceleme, uluslararası tasarım kongrelerine ve etkinliklerine katılma imkânına kavuştu. İran'dan Uruguay'a, Japonya'dan Birleşik Krallık'a dek dünyanın pek çok ülkesine mesleki seyahatler yaptı. Öncelikle Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu'nda (GMK) 1993-1995 döneminde başkanlığı da içeren birçok görev yaptı. 1995-1999 yıllarında başkan yardımcısı olarak ICoD'nin yönetiminde yer aldı. 1991'de katıldığı ICoD Montreal kongresinden Türkiye'den Afişler sergi projesiyle döndü. GMK bünyesinde yürüttüğü bu proje, 1980 sonrası Türkiye'den afişlerin Kanada,

Almanya, ABD ve İsrail olmak üzere yurtdışındaki tasarım ortamıyla buluşmasını sağlayan bir gezici sergi olarak hayata geçti.⁹ Tasarımcı ve eğitimci David Grossmann ile ICOGRADA Bölgesel Tasarım Eğitimi İşbirliği Programı'nı başlattı. ABD, İsviçre, Japonya gibi yakından takip ettikleri Batı hattının dışında kalan tasarımcı ve tasarım öğrencilerini buluşturmak bu programın temel amacıydı. Bu kapsamda 1997'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi işbirliğiyle başlatılan Grafist, İstanbul Grafik Tasarım Günleri etkinliği, yıllar içinde önemli tasarım eğitimi etkinliklerinden biri hâline geldi. Az bütçe ama büyük özveriyle ilerleyen etkinlik, dünyanın önde gelen grafik tasarımcılarını ağırlarken, gerçekleştirdiği öğrenci atölyeleri, kamuya açık sergi ve seminerleriyle genç tasarımcı kuşağının ufkunu açtı.¹⁰

SADIK KARAMUSTAFA'NIN YAZILARI

Tasarımcılığı, eğitimciliği, mesleğinin toplum ve kurumlarla ilişkisini tesis etmeye dönük sivil toplumculuğunun yanı sıra yazarlığı da Sadık Karamustafa'nın üretimlerinin bir başka boyutunu oluşturuyor.

1980’lerden itibaren başladığı, zaman içinde farklı mecralara dağılmış yazıları, mesleğinin teori ve pratikteki sorunlarını aktarıyor; görsel kültürün önemli bir bileşeni olarak ele aldığı grafik tasarımın bu coğrafyadaki belleğine dair bilgi ve önermeler içeriyor.

Yazılarında, 1980’li yıllarda “tasarım” kavramına yeni alışan grafik ortamını¹¹, yeni ekonomik düzen ve artan rekabetin tasarımda yarattığı dinamizmi, grafik tasarımcıların mesleki örgütlenme çalışmalarını; 1990’lı yıllarda kurum kimliği, kent kimliği ve kitap tasarımı etrafındaki tartışmaları, grafik tasarımdaki Türkçe literatür eksikliğini giderme çabalarını, yerel ve uluslararası sergileri tasarımcının perspektifinden izlenebiliyor. İstanbul’da özel müzeciliğin dinamizm kazandığı, sergilerin ve tasarım etkinliklerinin çeşitlendiği 2000’li yıllara gelindiğinde ise Karamustafa’nın grafik tasarım alanındaki arşiv ve müze ihtiyacına vurgu yapması dikkat çekiyor.

Bellek arayışı, 2000’lerde Sadık Karamustafa’nın yazılarında sıkça ele aldığı bir temadır. Grafik tasarımı, belli tarihsel dönemler ve toplumsallık bağlamında

konumlandırılacak anlatılara ihtiyaç olduğunu ifade eder. Tasarım ve tasarımcı kavramlarını birbirinden ayıran bir yaklaşım önerir. Bir başka deyişle, tarihin başından bu yana basılı kâğıdın/yüzeyin nasıl görüneceğine karar veren bir aklın hep mevcut olduğunu; grafik tasarım tarihinin de, aslında tasarımcının zanaatkârın yerine denetimi ele almasının tarihi olduğunu belirtir. Bu perspektiften baktığında modern tasarım diliyle yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin görsel iletişimine yön vermiş olan İhap Hulusi Görey’i (1896-1986) Türkiye’nin modern grafik tasarımının öncülerinden biri olarak görür; onun öncesini alanın “prehistoryası” olarak kabul eder.¹² Aslında İhap Hulusi üzerinden dönemin tasarım anlayışındaki değişime işaret eder. Aynı dönemde yaşamış Münif Fehim Özerman (1899-1983) gibi tasarımcıların işlerini irdeler, tasarımcının alışlageldik yazı-resimleme ilişkisinin ötesine geçtiği, daha “kavramsal” bir yaklaşımın kendini gösterdiği “erken” örnekleri sıralar.¹³ Bunu yaparken, Osmanlı’daki çokdilli kitap ve gazete-dergi yayıncılığından Cumhuriyet döneminde üretilmiş afiştten paraya farklı türde basılı işleri incelemeyi, grafik tasarımın “kendine münhasır”

tarhini araştırmayı da sürdürür. Bu yaklaşımla, 2003'te Japonya, Nagoya'da açtığı Kitanın Öteki Ucundan Grafik Tasarım başlıklı kişisel sergisinin bir bölümünü 1928 yazı reformu öncesi ve sonrasında kitaplar, kitap kapakları, dergiler, gazeteler, ilanlar, afişler, logolar ve ürün ambalajlarına ayırır. Güncel bir tasarımcı olarak mesleki kökleriyle bağ kurduğu, bir devamlılığı işaret eden sergi, bu yönüyle Türkiye grafik tasarım tarihine ilişkin naçizane bir önerme niteliği de taşır.¹⁴

E-YAYIN VE KRONOLOJİYE DAİR

Arşiv çalışması kapsamında hazırlanan *Yolculuklar, Ayinler ve Bir Arşiv: Sadık Karamustafa Yazıları*, tasarımcının son 40 yıl içinde süreli yayın ve kitaplarda çıkmış yazılarından, uluslararası konferanslarda yaptığı konuşmalardan oluşan kapsamlı bir seçki sunuyor. Karamustafa'nın haber niteliğinde yazdığı veya konusu bakımından yayının odağından ayrı düşen az sayıda yazısı ise bu seçkiye alınmadı. Yayına hazırlarken, kimi zaman birbirini tekrar eden kısımlar barındırsalar da, seçilen hiçbir yazının bütünlüğüne

dokunulmadı. Kaynak metne mümkün olduğunca sadık kalındı. Sadece tasarımcının isteğiyle, kimi ifade ve mesleki terimlerde değişiklik yapıldı. Yazılar, güncel ve tutarlı bir yazım doğrultusunda gözden geçirildi. Yayına hazırlık sürecinde eklenen bilgiler köşeli parantez içinde ya da dipnotta belirtildi.

Sadık Karamustafa'nın 49 yazısını içeren bu e-yayın, detaylı bir kronolojiyle tamamlanıyor. Yayınla eşzamanlı erişime açılan arşive de rehberlik edecek bu kronoloji, Karamustafa'nın meslek hayatında belirleyici bulduğu gelişmelere ilişkin anekdotlarını içeriyor. Bunların bir kısmı tasarımcıyla ortak çalışmamızda alınmış kayıtlardan, bir kısmı ise bugüne dek yayımlanmamış notlarından alıntılandı.

Karamustafa grafik tasarım alanında ağırlıklı olarak kültürel işler üretmiş bir tasarımcı. Bu üretimlerini, 2003'te Japonya'da açtığı kişisel sergisi *Yolculuklar ve Ayinler*'de, iki hatta ele almıştı: Biri belli bir talep ve işlevsellik doğrultusunda ürettiği fikir ve işlerine ithafen "yolculuklar"dı. Diğer işlerinin yer bulduğu sergiler, kitaplar, etkinliklerle yapılmış "ayinler"di.

Yolculuklar tasarımının birinci hayatına; sınırlı bir tasarım çevresiyle gerçekleştirilen ayinlerse ikinci hayatına tekabül ediyordu. Üçüncü hayata gelince, o ancak koşullar, arşivler, müzeler mevcutsa mümkün olabilirdi. Bu bakış açısı, Sadık Karamustafa'nın yarım asrı geçmiş mesleki serüvenine açılan, sadece tasarım değil sanat, edebiyat, yayıncılık, tiyatro, performans ve sinema olmak üzere kültürel hayata ilişkin çok çeşitli bilgi ve belge içeren arşivini daha anlamlı kılıyor. Onun çok yönlü dünyasına ışık tutan bu birikim, gerek tasarım alanında gerekse tasarım dışı disiplinlerdeki çalışmalara katkı sağladıkça, tasarım için o "üçüncü hayat" mümkün olacaktır.

— Eda Sezgin

1. Sadık Karamustafa'yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşmeden, Asmalimescit, 21 Haziran 2023.
2. Sadık Karamustafa'nın karikatürlerinde toplumsal sorunlar, rejim eleştirisi ve anti-militarist yaklaşım öne çıkar. Karikatürleri 1970'li yıllar itibarıyla Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Birikim, Bağımsız Türkiye ve çeşitli sendikal yayınlarda yayımlanır. Tasarımcı, Cumhuriyet gazetesinde yer alan ve karikatürist kimliğiyle çalışmalarından bahsettiği 1976 tarihli bir röportajında, bu alanda sergilere katıldığını, 1974'te "Konut Sömürüsü" ve 1976'da "1976 Türkiye'sinde Sanayi" temalı karikatür yarışmalarında özel ödül aldığını da ifade ediyor.
3. ICoD, 1963'te Uluslararası Grafik Tasarım Örgütleri Konseyi (ICOGRADA) olarak kuruldu. 2000'li yıllarda iç mimarlık ve endüstriyel tasarım alanındaki örgütleri de bünyesine dâhil etti

ve 2014'te ismini Uluslararası Tasarım Konseyi olarak değiştirdi. [e.n.]

4. Arkin Kitabevi tarafından 1968'de yayımlandı.
5. "Öğrencilikten Bugüne Karamustafa ve Erkmen", *Vizon*, Sayı: 108, Haziran 1989, s. 92.
6. Mayıs 2023 tarihli bu not, bu yayının son bölümü olan Kronoloji'nin 1989 yılına ilişkin kısmında yer almaktadır.
7. Bkz. Kronoloji'de 1988.
8. Sadık Karamustafa, tasarımda deneyellik arayışlarını, 1989'da tam zamanlı öğretim üyesi olarak MSGSÜ'deki kadrosuna katılmasıyla birlikte kendi eğitim programına da taşımıştır. Arşivinde yer alan proje brifleri ve akademik raporlar, okulda yürüttüğü ders ve atölyelerine ilişkin bilgi sunmaktadır.
9. Sadık Karamustafa ile görüşme, 2 Eylül 2019, *GMK 40+*, ed. Eda Sezgin, İstanbul: GMK Yayınları, 2021, s. 188.
10. *Grafist 15: 15. İstanbul Grafik Tasarım Günleri*, ed. Burcu Dünder, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 11.
11. *Hürriyet Gösteri* dergisinin Temmuz 1987 tarihli eki *Grafik Sanatlar Soruşturma Dosyası*'nda Ali Akdamar, dönemin önde gelen grafikerlerine yaptıkları işin sanat mı yoksa zanaat mı olduğunu sorar. Yanıtların çeşitliliği konuya ilişkin karmaşayı yansıtmaktadır. Dosyada bu soruya iki seçeneğin dışına çıkıp kesin ve net olarak "tasarım" yanıtını verenlerse Sadık Karamustafa ve Gürel Yontan olur. Dosyadaki grafikerlere yöneltilen bir diğer soru da tasarım "olayı" hakkında ne düşündükleridir.
12. Sadık Karamustafa, "Grafik Tasarım Tarihi: Nasıl Okumalı?", *101 Dergi: "Dünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri"*, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2001, s. 14. Ayrıca bkz. Sadık Karamustafa, "İhup Hulusi ile Kurgusal Bir Görüşme", *Arredamento Dekorasyon*, Sayı: 107, Ekim 1998, ss. 75-77.
13. Sadık Karamustafa, "Münif Fehim'in izinde", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 98, Bahar 2006, ss. 147-155.
14. Sadık Karamustafa, "İftihar Kitabı", *4. Kat, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni*, Nisan-Haziran 2003, s. 22.

Özgeçmiş Yerine

1986

Grafik Sanatı'nın bana ayırdığı bu sayfalarda kazandığım ödülleri sıralamaktansa (aslında saymaya kalksam pek fazla bir yer tutmaz), küçük bir meslek sohbeti yapmayı uygun buluyorum.

Dört-beş yıl önce *Milliyet Sanat* dergisi “Grafikte Gençler” özel sayısı yapmıştı. On genç grafik sanatçısı arasında bana da yer vermişlerdi. Aradan birkaç yıl geçmesine rağmen bugün kendimi hâlâ genç sayıyor, dergi editörünün koyduğu üst başlık karşısında “estağfurullah” diyorum. Usta olmak için daha kırk matbaa ekmek yemem gerekiyor.

Ben yalnız bir kovboyum. Ajansların çalışma düzeniyle aynı frekansta olmadığım için uzun süredir kendi atölyemde icra-i dizayn ediyorum. Bu özelliğim bana bazen dükkânı kapatıp uzun yaz tatilleri yapma kolaylığını sağlıyor. Denizi çok seviyorum. Ciğer yapım uygun olsaydı hep su altında yaşardım. Sağlıklı bir yaşam sürmeyi, insan ve dünya

ilişkilerinde çokboyutluluğu, aydın olmaya çalışmayı, erken yaşlanmış iş adamı-grafikerliğe tercih ediyorum.

Türkiye’de bağımsız (ajanslarüstü) yaratıcılık bir türlü gelişmiyor. Son yıllardaki ters orantılı kültürel ve demokratik gerileme ile iktisadi gelişme, reklam ajanslarını neredeyse grafik sanatının tek müşterisi hâline getirdi. Oysa dünyada grafiğin alanının daha geniş ve çeşitli olduğunu sanıyorum. Ajanslarda çoğunlukla “talebe” yönelik olarak standart yaratıcılık ve tercüme yaklaşımı egemen. Tabii bu sadece grafiğin değil, tüm “yaratıcı” birimlerin sorunu.

Bazı iş toplantılarının sonunda içimden hep şöyle bağırmak geliyor: “Dünyada başka şeyler de vaaar!”

Bugün ülkemizde üretilen grafik ürünlerimizi ikiye ayırıyorum: Tercüme ve telif. Tercüme ürünler motamot tercüme, özetleme, derleme, uyarlama,

esinlenme, bilmeden tıpkısını yapma gibi başlıklar altında incelenebilir. Telif ürünlerin çoğunda, basit çağrışımlara dayalı ilkel bir tasarımcılık anlayışı var.

Galiba özgün tasarım ürünü verebilmek için kurnaz mütercimliğin ya da alaturka müellifliğin ötesinde bir şeyler gerekli; çağdaş etkilenmelerden ürkmeyen, “nevi şahsına münhasır” yaratıcılık!

Başta tiyatro ve sinema olmak üzere sanat ve eğlence etkinlikleri için tasarım yapmayı seviyorum. İstanbul Şehir Tiyatroları’na ilk afişimi yaptığımda yirmi yaşındaydım. Baskıyı ucuza mal etmek için sunta üzerine yapıştırılmış yer muşambalarına oyulan klişeler kullanırdık (Hey gidi günler!).

Bazı konuları özellikle sevmeme rağmen, konusu ne olursa olsun, hiçbir işi küçümsemedim. Grafikçi, “ürün”e âşık olmak ya da nefret etmek durumunda değildir. Önemli olan mesleği sevmek ve kendi emeğine saygı duymaktır. Bu açıdan her ikisini de kullanmakla birlikte “grafik tasarımcısı” deyimini “grafik sanatçısı” deyiminden daha doğru buluyorum.



Sadık Karamustafa, Kazancı Yokuşu, Sağiroğlu Sokak'taki atölyesinde, 1989

Grafik eğitimimizin durumu hiç iç açıcı görünmüyor bana. 1950’li yıllarda Almanların öncülüğünde, endüstri için çeşitli dallarda tasarımcı yetiştirmek üzere kurulan Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu ilk yirmi yılında çok iyi grafikçiler çıkardı. Ancak son yıllarda “tasarımcı” yerine sanatçı eğitme tutkusuna öncelik veren kurum, adını Güzel Sanatlar Fakültesi olarak değiştirerek bu yolda son önemli adımı attı. Hayırlı olsun. Eski adıyla Akademi, yeni adıyla MSÜ’de [Mimar Sinan Üniversitesi¹] durum eskiden beri vahim. Bu kurumun taşlaşmış akademik kadrosunu iyice bir “ayık”laştırmak gerekiyor. Bağımsız bir okul olduğu yıllarda iyi grafik tasarımcıları yetiştirme yolunda önemli yollar kat eden UESYO’nun [Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksekokulu²] MSÜ bünyesi içinde eritilmesi “bu ülkeye tasarımcı lüzum etmez” demenin bir başka türüsü.

Türkiye’de grafik mesleğinde ve eğitiminde teorik bilgi eksikliği (ya da yokluğu) var. Bir gün, grafik kitapları ithal eden bir kitabevinin yöneticisine neden sadece çoğunluğunu illüstrasyonların oluşturduğu grafik ürün ağırlıklı yayınları sattıklarını, grafik



Sadık Karamustafa, Gümüşsuyu, Kutlu Sokak’taki atölyesinde, 1988, fotoğraf: Cengiz Cıva

sanatının temel sorunlarını inceleyen yapıtlara listelerinde neden yer vermediklerini sordum. Adam önce anlayamadı. Soruyu tekrarladım, çok şaşırdı. Yıllardır ilk defa böyle bir istekle karşılaştığını söyledi.

Türkçede grafik sanatçısına kaynak olabilecek, onu bilgilendirebilecek araştırma kitapları yok. Yabancı dil eksikliği ya da işlerinin çokluğu meslektaşlarımızın yabancı yayınların ancak resimli bölümlerinden yararlanmalarına izin veriyor.



Bilsak'ta Sanat ve Tasarım Atölyesi, 1985, soldan sağa: Gülsün Karamustafa, Sadık Karamustafa, Tan Oral, Mengü Ertel, Arzu Başaran

Teorik eksikliği gidermek için geçen yıl Bilsak'ın ve Reklamevi'nin düzenledikleri türde seminerlere, broşür biçiminde de olsa yayınlara ihtiyacımız var.

Gazetelerde grafiker arayan ilanları ilgiyle izliyorum. Sanırım yeryüzünde ülkemiz grafik sanatçıları kadar tavlayıcı sözlerle göreve çağrılan bir başka meslek grubu daha yoktur.

Grafik Ürünler Sergisi³ ilk yıllardaki “otantisite”sini yitirerek grafik sanatçıları için gerçekten bir “vicdan meselesi” hâlini aldı. Sergilerde ülkemiz grafik sanatının millî iradesi tecelli ediyor. Ancak azınlık partilerinin ve bağımsız adayların barajı aşma şansları yok denecek kadar az oluyor. Ben yine de hiçbir şeye aldırmadan, meslek dayanışmamız öyle gerektirdiği için sergilere katılmaya devam edeceğim.

— “Bir Grafik Ustamız: Sadık Karamustafa”, *Grafik Sanatı*, Sayı: 7, 1986, ss. 18-19.

1. 2004'te kurum Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) adını aldı. [e.n.]

2. UESYO, 1968'de “Özel Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” olarak İstanbul, Nişantaşı'nda tekstil, mobilya ve içmimarlık bölümleriyle kuruldu. 12 Mart 1971'deki askerî muhtıranın

ardından özel yükseköğretimin yasaklanmasıyla devlete devredilerek Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu adını aldı. Tekstil, Endüstri Tasarımı ve Grafik bölümleri hâlinde yenisinden yapılandırıldı. 1973'te Beşiktaş'a taşınan kurum 1982 YÖK yasasıyla birlikte Mimar Sinan Üniversitesi'ne dâhil edildi. [e.n.]

3. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu'nun 1981'den bu yana düzenlediği sergi. 2015'te adı Grafik Tasarım Sergisi oldu. Farklı kategorilerde o yılın grafik üretimlerinin yer aldığı sergi kapsamında tasarımcıları teşvik amaçlı ödüller de verilmektedir. [e.n.]

7. Grafik Ürünler Sergisi

1987

Geçtiğimiz şubat ayında yedincisi açılan Grafik Ürünler Sergileri artık duraklama dönemine girdi. Yerinde duran, gelişmeyen, kendini yineleyen, sadece verilen ödüller toplamı ve katılan iş sayısı açısından büyüyen bir olay için, “geriliyor” da denilebilir.

Bu sergiler, bir yıl boyunca çok çalışan, ölesiye yorulan, erken yaşlanan, tatilde bile iş düşünen grafik sanatçımızın ve ekonomik, kültürel, hatta siyasal kamuoyunun oluşturulmasında rol oynayan grafik sanatımızın aynasıdır. Bu aynanın sırları dökülmüştür, son zamanlarda pek bir şey gösteremez olmuştur, yenilenmelidir.

Bir medya olarak sergi, çok geniş mecralarda at koşturmaya alışmış grafik sanatının kendisini anlatmasına yetmiyor.

Grafik Ürünler Sergileri yedi kez tekrarlandığı için, belki gelenekselleşmiş ama kurumlaşmamıştır. Serginin bir kurum hâline gelebilmesi için köklü önlemler alınmalıdır. Öncelikle, her yıl genel kurulunu toplayabilmek için zorunlu asgari üye sayısını zar zor bir araya getirebilen bir derneğin düzenli çalışma olanağı bulamayan yönetim kurullarının sırtından sergi yükünü alıp Grafik Ürünler Sergileri’ne bağımsız bir kişilik kazandırmakla işe başlanmalıdır. Serginin geleceği konusunda grafik sanatçıları arasında bir anket düzenlemenin yararlı olacağını sanıyorum.

Sergi, “ben bunları yaptım, buyrun seyredin” kısır döngüsünün ötesinde bir meslek olarak grafik sanatının ve grafik sanatçısının kendisini ifade edebildiği, izleyicisiyle iletişim kurabileceği bir etkinliğe dönüştürülmelidir.

Bu yazının “biz adam olmayız” faslını bitirdikten sonra, gelelim 7. Grafik Ürünler Sergisi’nin izlenimlerine. Seçiciler kurulu üyesi olarak sergiyi dolaşırken aldığım notları biraz geliştirerek aktarıyorum.

AMBLEM VE LOGOTYPE

“*Sans serif*” tipografinin sığ sularında “*sans creative*” yaratıcılık arama çabaları ağır basıyor. Öte yandan cılız, alaturka duyarlık ürünleri heybe, kaşık, çorap misali sergi panosuna serpiştirilmiş. Üretim çok, iyi ürün az.

BAŞLIKLİ KÂĞIT, ZARF, KARTVİZİT

Grafik sanatçıların gerek kendileri gerekse arkadaşları için tasarladıkları, müşteri süzgecinden geçmeyen, özgür, deli, sevimli işler ile “ciddi” ürünler hemen birbirinden ayrılıyor. “*Self-promotion*”¹ gerçekten de grafikerin rahat soluk aldığı, keyifle çalıştığı, cazip bir alan. Ama değerlendirme yaparken iki tür arasındaki üretim biçimi farkını hep göz önünde tutmak gerekiyor.

TEBRİK KARTI, ÇAĞRI

Serginin en kalabalık bölümlerinden biri. Aralarında sünnet ve düğün davetiyesi üreten firmaların kataloglarına girebilecek şıklıkta eserler var.

AFİŞ

El kadar bir afişle 70x100 bir afişin birlikte sergilenmesi “Afiş nedir?” sorusunu yeniden gündeme getiriyor. Asma yerlerinin hızla yok olması ve bir çevre cinayetine dönüşen billboardlar yüzünden grafik sanatının bu en köklü dalı neredeyse yok olmak üzere. Doğal şartlar değişiyor diye bazı canlı türlerinin yer yüzünden silinmesine göz yumulmuyor. Acaba biz de afişi yaşatmak için bir şeyler yapamaz mıyız?

KİTAP KAPAĞI

Türkiye’deki kitap yayıncılığının durumu bu sergiye katılan kitap kapağı sayısından ve kalitesinden anlaşılabilir. Şu konuya da artık açıklık getirmenin zamanı geldi: Kitap kapağı sadece üzerindeki

illüstrasyondan mı ibarettir, yoksa illüstrasyonu, tipografisi, rengi, ön ve arka sırtıyla bir tasarım bütününü müdür? Benim seçimim ikinciden yana.

REKLAM FOTOĞRAFI

Reklam fotoğrafçısı arkadaşların haklı sayılabilecek bir yakınması var: “İyi çekilmiş ama kötü ya da küçük basılmış bir fotoğraf, ötekilerin arasında kaynıyor, göze çarpmıyor.” Tüm öteki ürünler gibi reklam fotoğrafının da grafik ürün olabilmesi için basılma ve çoğaltılma aşamasından geçmesi gerekiyor. Yani yetersiz bir *layout* [sayfa düzeni] tasarımının kurbanı olmak, renk ayrımında “kaybetmek”, kötü kâğıda basılmak gibi handikaplar işin yapısı gereğidir. Ancak yazının başında açıklamaya çalıştığım, grafik sanatçılarının kendilerini daha iyi anlatabildikleri bir sergileme sistemi içinde bu sakıncalar bir ölçüde giderilebilir. Özellikle fotoğraf sanatçıları ve illüstratörler için, basılmış işlerini orijinalleriyle birlikte sunabilecekleri grafik ürün kavramını zedelemeyecek biçimde özel bölümler oluşturulabilir.

KOPYA

Geçen yıl sergilenen ve takvim dalında ödül kazanan bir yapıtın temelini oluşturan fotoğrafın tıpkısını bir İngiliz dergisinde, sigara konulu bir ilanda görünce çok şaşırmıştım. Grafik Ürünler Sergileri’nde yer alan yapıtlar arasında buna benzer başka örnekler de rastlandı.

Kopya çok boyutlu bir olaydır. Grafik sanatının bir dil olduğunu kabul edersek, bu dile ait harfleri, noktalamaları, işaretlerini, heceleri, kelimeleri, deyimleri, hatta bir ölçüye kadar –sahibi belli bile olsa – deyimleşmiş bazı deyişleri kullanmak bütün grafik sanatçılarının doğal hakkıdır. Bunu yaparken kimse onları kopyacılıkla suçlamaz. İnsan yabancı bir grafik diliyle de yazabilir, konuşabilir. Bu da kopya değildir. Ancak başkalarına ait cümleleri ve özel deyimleri kendine aitmiş gibi, kaynak belirtmeden, “bilerek” iktibas etmek kopyacılıktır, korsanlıktır, hırsızlıktır. Bunu önleyen bir yasa yoktur. Yapılan işin kopya olup olmadığının ahlaki sorumluluğu tümüyle yapana aittir. Kimi bu işin altında ezilir, kimi işini sergiler, ödül alır.

Türkiye, dışarıdan satın aldığı hazır mal, teknoloji ve modellerle birlikte “hazır yaratıcılık” ithal eden bir ülkedir. Özellikle bazı kesimlerde grafikere ve fotoğrafçıya verilen görev, bu ithal fikirleri Türkçeye çevirmekten öteye gitmez. Ortaya çıkan “çeviri” yapıta attığı imzanın niteliğini “çevirmen” belirler; ister “yazan” der, ister “çeviren”.

BASIN İLANI, BASIN KAMPANYASI

Serginin bu bölümlerini gezerken birden kafama şu soru takıldı: “Ustalar neredeler?” Evet, gerçekten de geçen yıllarda basın reklamı dalında çok iyi ürünler vermiş olan en “ajans deneyimli” grafikerlerden pek çoğu bu sergide yoktu. Bu sergi gençlerindi. Genç grafik sanatçıları kuşağı, orta kuşağa nal toplatıyor artık. Geçen sergilerde önemli başarılarına tanık olduğumuz kuşağın, “her mevsim taze” Bülent Erkmen dışında, yorgun düştüğünü gözlüyoruz. Büyük ajanslarda yetişmiş, kaliteli bir ekibe ve iyi müşteriye alışkın olan ustalar birer birer kendi küçük dükânlarının küçük patron-grafikerleri oluveriyorlar.

AMBALAJ VE TANITIM EŞYASI

Serginin “hoş” sürprizlerinden biri de özellikle ambalaj ve tanıtım eşyası bölümünde sergilenen işlerden bir kısmının daha ilk günde sırra kadem basmasıydı. Anlaşılan lokum, helva, diş macunu, kaset, ajanda, takvim gibi grafik ürünleri; bir yanlış anlama sonucu sadece ürün, sergiyi de süpermarket zanneden bazı ziyaretçiler, çıkışta kasanın yerini bulamama, aldıkları malın karşılığını ödeyememenin sıkıntısıyla salonu terk etmek zorunda kalmışlar.

VE YENİ DALGA

1970’li yıllarda ortaya çıkan “Yeni Dalga”, “Post-modern”, “Swiss Pank”, “Pluralist”, “Batı Yakası”, “Deco” gibi isimlerle anılan, tek kaynaklı olmayan, çok merkezli bir grafik akımı dünyada hâlâ etkisini sürdürüyor. “Form Follows Function”² sloganıyla özetlenebilecek ortodoks yaklaşıma karşı, kökleri İtalyan Fütüristlerine, Rus Konstrüktivizmine, Dada’ya, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Piet Zwart gibi eski ustalara dayandırılan grafik sanatının yeniden özgürlüğüne

kavuşturulması olarak da nitelendirilen bu akım, bizim grafikçileri de etkilemeye başladı. Giderek artan bu etkinin ürünlerini yedinci sergide yoğun olarak gördük. Özellikle genç sanatçılar çok zevkli işler ortaya koydular. Yabancı ve alışılmadık olana kuşkuyla bakan Doğulu kafa yapısı, birçoğumuzu bu anlayışla verilen yapıtlara “taklit” damgası vurmaya itti. Bu işlerin hangisi taklit, hangisi kopya, hangisi özgün? Sanırım soruların cevabını, ipuçlarını az önce kopya konusunda söylediklerimde bulmak mümkündür.

Çağdaş etkilenmelerden ürkmeyelim. Kaldı ki, iyi kopya hazırlayan bir öğrenci bile dersini bir ölçüde çalışmış demektir. Konuya biraz daha açıklık getirmek için Yeni Dalga’nın önde gelen grafik sanatçılarından İsviçreli Stephan Geissbühler’in sözlerine kulak verelim: “Pek tabii başka tasarım yönelimlerinde olduğu gibi bu tür görsel vokabüleri ‘yüzey-sel’ bir üslup olarak kullanan taklitçiler vardır. Ben, başkalarının yarattığı dalgalarla yeni bir çağın kıyılarına varmaya çalışan bu gruba ‘Yeni Dalga Sörf Kulübü’³ diyorum. Gerçek yetenekler, denenmiş ve başarılı olmuş reçetelerle yetinmeyecekler, sorunlara

yeni ve yaratıcı çözümler bulmak için araştırmayı sürdüreceklerdir”.⁴

— *Grafik Sanatı*, Sayı: 9, 1987, ss. 7-8.

1. Tasarımcının sipariş üzerine değil, kendini tanıtmak, kendine ait bir ürüne ilişkin reklam amacıyla yaptığı işlerin genel adı. Türkiye ve dünyadaki tasarım yarışmalarında yaygın olarak yer verilen bir kategoridir. [e.n.]
2. “Biçim, işlevden doğar” diye çevrilebilir.
3. İngilizcede “yüzey” anlamındaki *surface* ve *surf* sözcükleri aynı kökenden gelmektedir.
4. Bill Bonnell-Stephan Geissbühler, “New Wave in Graphic Design: Post-Modern Graphic Design in America”, *Graphis*, Sayı: 229, Ocak-Şubat 1984, s. 40.

Afiş Öldü, Yaşasın Billboard

1988

1987 Mayıs'ında iki İngiliz grafik sanatçısı Bob Linney ve Alan Richard Prestwich İstanbul'a geldi. Linney ve Prestwich İstanbul'a sergi açmaya gelmemişlerdi. Herhangi bir kuruluştan aldıkları bir siparişi gerçekleştirmek de değildi geliş nedenleri. İki sanatçı, İngiliz hükümetinin desteğiyle, Asya ve Afrika'nın yoksul ülkelerini dolaşıyor, buralarda oluşturdukları gruplara afiş yapmayı ve afiş yoluyla haberleşmeyi öğretiyorlardı. Diyelim ki Hindistan'ın ücra bir köyüne gidiyorlar, köylülerden eli kalem tutabilen, biraz resim yapabilen bir topluluk kuruyorlar. Topluluk üyelerine, önce bir afişin nasıl tasarlandığını çok temel kurallarıyla öğretiyorlar, sonra birlikte saptadıkları bir konuda afiş tasarımlarını istiyorlardı. Hindistan'daki konuları şuydu: Ülkenin söz konusu yöresinde dengesiz beslenme yüzünden her yıl binlerce çocuk kör oluyordu. Oysa yörede kolayca yetiştirilebilecek domates, havuç, maydanoz gibi sebzeler bu köylülerin mutfaklarına girse bu sorun kolayca ortadan kalkabilecekti. Yüzyılların yerleştiği yanlış alışkanlıklar yüzünden, yetiştirebilecekleri besinlerin yokluğu yüzünden insanlar kör oluyorlardı. Linney ve Prestwich'in topluluğu 10 gün

içinde en basit serigrafi (elek baskı) yöntemini kullanarak afişler yaptılar, çoğalttılar ve bu afişleri her yere astılar. Aynı topluluk belki hâlâ okuma yazma oranının çok düşük olduğu köylerinde afiş yoluyla haberleşmeyi sürdürüyordur.

Söz konusu örnek, ilk bakışta bir misyonerlik olayı gibi görünebilir. Bu örneği, bir iletişim aracı olarak afişin işlevini gösterebilmek, alıcı ile verici arasında nasıl aracısız bir iletişim yöntemi olduğunu vurgulamak için verdim.

Medya uzmanları, verilen mesajın ve hedef kitlenin özelliklerine göre iletişim aracı seçerler. Tüm ülkeye yönelik küçük tüketim ürünü için televizyonu, "geniş bilgi" için, basını, daha geniş bilgi için "direct mail"i [doğrudan posta] (katalog, bülten, broşür vs.), bölgesel pazarlamalar içinse yerel basın ve bölgesel radyo istasyonlarını kullanırlar. Bütün bu iletişim olaylarında, mesaj verici ile mesaj alıcı arasında matbaa, radyo-TV vericisi gibi mesajı veren tarafından denetlenen araçlara ihtiyaç vardır. Bu araçlar nitelikleri gereği kimi zaman devletin kimi zaman da özel

kesimin mülkü olmuşlardır. Mesaj verici ile mesaj alıcı arasına aracı sokmayan afiş, bu özelliğiyle en demokratik iletişim aracıdır.

İlk duvar ilanlarının Paris duvarlarında görünmeye başlamasının üzerinden iki yüzyıl geçmesine rağmen, afiş hâlâ iktidarlarca en zor denetlenebilen iletişim aracıdır. İlk icadından bu yana afiş – her ne kadar Türkiye’de köy kahvelerindeki afişler bir nostalji vesilesiyse de – bir şehir sanatı olarak doğdu ve hep öyle kaldı. Şehir kültürünün, sanatın, müziğin, sinemanın, savaşın, barışın, siyasetin aynası oldu.

Ülkemizde son seçim yasasına kadar siyasi parti afişlerinde parti amblemi dışında resim kullanmak yasaktı. Bunun geleneksel resim yasağından kaynaklanıp kaynaklanmadığını bilmiyorum. Bildiğim bir tek şey var ki, bir iletişim aracı olarak afiş, iktidarlarca hep tehlikeli görülmüştür. 1980’lerin başlarında, belleğim beni yanıltmıyorsa, gazetelerde bir öğretmen’in “öğrencilerini afiş asmaya azmettirmek” suçundan sekiz yıl hapis cezasına çarptırıldığını okumuştum. Gerçekten de 1960 ve 1970’lerde afiş, siyasi

grupların alabildiğine yararlandıkları bir haberleşme biçimi olmuştu. 1980 askerî darbesiyle birlikte duvarlar denetim altına alındı ama bu kez daha tehlikeli bir afişleme biçimi olan bombalı pankartlar¹ ortaya çıktı ve pek çok insan yaşamını yitirdi.

1980’den sonra büyük şehirlerde duvarlar “temizlendi” ve yönetimlerin kesin denetimine girdi. Bu denetimin en önemli göstergesi billboard oldu. Belediyeler, eskiden kent duvarlarını korsanca kullanan “açıkhava” reklamcılarına kentleri resmen kiralandılar. Şehir duvarları, parklar, otobüs durakları, istasyonlar, iskeleler billboardlarla dolup taştı. Basın ve TV reklamlarını pahalı bulan markalar, bu yeni kaynağa hücum ettiler. İnsanlar birbirlerini göremez oldular. Artık kapalı durakta beklerken, sol taraftan gelen otobüsü görme olanağımız elimizden alındı. Aramızda billboard vardı. Bir görsel cinayet aldı yürüdü. Sinema, konser, tiyatro, spor karşılaşması, şenlik gibi şehri şehir yapan etkinliklerin afişleri duvarlarda yer bulamazken, bir haftalık kirası on binlerle ölçülen billboardlarda buzdolapları, deterjanlar, televizyonlar, fırınlar boy gösterdiler. Reklam

dünyasının harika çocukları, bu çok imkânlı med-
yayı daha iyi nasıl kullanırız diye düşünmediler.
Dörderden 40 kez baskıya giren 10 parça 70x100 cm
kâğıdı nasıl daha iyi tasarlarız da yeni düzenlemeler
elde ederiz diye kafa patlatmadılar. Renkli fotoğraf
ve trigromi baskı² rüküşlüğü yeni bir şehir estetiği
oluşturdu. Arkasından anarşi gelir diye kent kültü-
rüne kapanan duvarlar, billboard kültürüne feda
edildi. Duvarlar seramikle kaplandı. Yerde, dirseğini
klozetin kapağına dayamış kürklü bir kadın oturuyor.
Yeni estetik bu.

— *Hürriyet Gösteri*, “Afiş 88” Eki, Sayı: 94, Eylül 1988,
ss. 18-19.

1. Bir bomba düzeneği olarak hazırlanmış bu pankartlar, polis ya da başka biri onu asılı oldu-
ğu yerden indirmek için çektiğinde infilak ederdi.

2. Dört renk ya da CMYK baskı olarak da bilinir. Aynı kâğıdın dört farklı renk kalıbıyla ayrı ayrı
basılması prensibine dayanır. [e.n.]

Grafik Sanatlarda Yeni Bir Dil Oluştu

1990

1980’li yıllar grafik sanatımıza örgütlenmeyi getiren yıllar oldu. Geçtiğimiz yıl, 10. yılını dolduran Grafikerler Meslek Kuruluşu 1980’li yıllara damgasını vurdu. 10 yıl içinde grafik tasarımcılık mesleğinin toplumda saygın bir yer kazanması, kurumlaşmaya doğru önemli adımlar atması, grafik yarışmalarının düzene sokulması, *Grafik Sanatı Üzerine Yazılar* dergisinin ikinci yayın yılını tamamlaması, iş ve eleman bulma servisi, tasarımcıların hukuki konularda aydınlatılması... Bütün bunlar GMK’nın imzasını taşıyan etkinlikler. Ve tabii bunlara, her yıl düzenlenen ve grafik sanatımızın barometresi hâline gelen Grafik Ürünler Sergisi’ni ve çeşitli yıllarda, grafiğin çeşitli dallarını konu edinen onlarca sergiyi de eklemek gerekir. Kısaca grafik sanatımızda 1980’li yıllar GMK’lı yıllar oldu.

1980’ler bir başka gelişmeyi de birlikte getirdi; siyasal propaganda kampanyalarında parti amblemi dışında

resim ve işaret kullanma yasağı kaldırıldı. Böylece siyaset grafik sanatımız için yeni bir iş alanı oldu.

Bu satırların yazarının da içinde bulunduğu bir grup grafik sanatçımız 80’lerin başında *Milliyet Sanat* dergisinde “Grafikte Gençler” dosyasında toplu olarak tanıtılmışlardı. Bu sanatçılar şimdi “orta kuşak” diye anılıyor.

Bu yıllarda, İhap Hulusi’yi, Emin Barın’ı, Şule Sönmez’i, Olcay Okan’ı, Necati Balaban’ı yitirdik.

Bazı grafik sanatçılarımızın yapıtları, bu dönem boyunca Brno, Varşova, Lahti gibi bienallerin sergilerine kabul edildi. Birkaç kişisel yurtdışı sergisi gerçekleşti. *Graphis*, *Novum*, *Design Journal* gibi yayınlar grafik sanatçılarımıza sayfalarını ayırdılar. Bunlar övünülecek başarılarıdır. Ama gerçek anlamda “uluslararası başarı” uluslararası planda iş yapmaktır. Böyle

baktığımızda grafik sanatçılarımız “uluslararası” olamadılar. Bunun izlerini mesleğimiz için kullandığımız deyimde bile görüyoruz. Yaptığımız işe dünyada grafik tasarımı (graphic design) deniyor, biz ise ısrarla grafik “sanatçısı” olduğumuzu söylüyoruz.

1980’li yılların (hatta 70’lerin) akımı olan postmodernizm Türkiye’yi de etkiledi.

Ama bizde postmodern anlayışı yüzeysel öykünmenin dışında ele alan örnekler çok fazla değildi.

Grafik eğitimi açısından bu yılların umut verici olayı ise Prof. Namık Bayık’ın Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü’ndeki “görevinden” emekliye ayrılmasıydı. Bayık, 30 yıldır bu görevdeydi.

1989 yılında grafik sanatımızın en önemli olayı *Türk Grafik Sanatçıları* kitabının yayımlanmasıdır. Grafikerler Meslek Kuruluşu’nca 22x30 cm boyutlarında 219 sayfa olarak yayımlanan kitapta 100 grafik sanatçımız yer alıyor. Her sanatçıya iki sayfa ayrılmış, yapıt seçimi ve sayfa tasarımı (biyografi bölümü

dışında) sanatçının kendisine bırakılmış. Kitabın sunuş yazısında GMK Yönetim Kurulu Başkanı Yurdaer Altıntaş şöyle diyor: “*Türk Grafik Sanatçıları* adıyla sunmakta olduğumuz yapıt, çağdaş Türk grafik sanatçılarının ilk kez toplu biçimde yer aldığı kitap, kaynak niteliği taşımaktadır. Sunduğumuza benzer bir kitabı oluşturmak sanırım tüm yönetim kurullarının düşüydü. En azından GMK’nın yönetiminde görev aldığım üç yıl boyunca tüm yönetim kurulu bu kitabı oluşturmak için didindi durdu.”

Kitabın giriş yazısını ise Sait Maden yazdı. Ülkemiz grafik sanatını Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk matbaanın kurulmasıyla başlatan Maden, ilk grafik sanatçımızın da İbrahim Müteferrika olduğunu belirtiyor. Yazıda 18. yüzyılda başlayan grafik sanatımızın günümüze kadar geçirdiği aşamalar, bu işe emek verenlerin isimleri de anılarak anlatılıyor. Yazının bir yerinde şöyle deniyor: “Yüzyılın ilk yarısından beri iktidarda bulunan ticaret burjuvazisi, büyük toprak sahipleri, yeni yeni gelişmeye başlayan sanayi burjuvazisi ve her zaman bunların destekleyicisi olan bürokrat kadrolar dış ticaret tekelleriyle, dış kültür

odaklarıyla günden güne sıklaşıp sıkılaştan ilişkiler kurdukları ölçüde, ayrıca gelir dağılımında günden güne büyüyen eşitsizlik lüks tüketime kayan gelirleri çoğalttığı ölçüde, grafik sanatındaki etkinliklerin de oylumu arttı.”¹

Sayın Sait Maden’in hoşgörüsüne sığınarak bu yaklaşımın, grafik sanatını en azından eksik tanımladığını belirtmek istiyorum. Grafik sanatını ya da benim doğru bulduğum deyimle grafik tasarımı sadece tüketimin (hatta lüks tüketimin) bir aracı olarak açıklayamayız.

Grafik tasarım deyimi dünyada ilk kez İkinci Dünya Savaşı sonrasında gündeme geldi. Daha önce bu işi yapana “reklam sanatçısı” deniyordu. Görece yalın ve kolay anlaşılır bir faaliyetin ifadesiydi “reklam sanatı”. Savaşın hemen ertesinde deyim içindeki sanat sözcüğünün yerini tasarım aldı: reklam tasarımcısı.

Çok geçmeden deyim bugünkü biçimi olan grafik tasarımcısına (graphic designer) dönüştü. Bu değişiklik belli bir gereksinimin ürünüydü. Savaş

sonrasının toplumsal ve iktisadi gelişme ortamında, grafik tasarımcısının tek etkinlik alanı reklamcılık olmaktan çıkmıştı. Gelişen teknoloji ve iletişim, grafikte uğraşan insanların önüne yeni ufuklar açtı. Hızla büyüyen motorlu araç trafiği, toplumun bu hıza uyumunu sağlayacak görsel iletişim ve uyarı sistemlerinin tasarlanmasını gerektirdi. Havaalanları, dev iş ve alışveriş merkezleri, beş yıldızlı oteller, büyük hastane kompleksleri gibi yerlere girenler bilgi verecek, yön gösterecek bildirişim sistemleri, grafik tasarımcısına yeni ve karmaşık iş olanakları yarattı. Yeni sinema, uzunçalar ve TV sanayicilerinde ciddi tasarımlara gereksinim duyuldu. Cep kitabı yayıncılığı, kurum ve ürün kimliği programları tasarımcılar için yepyeni alanlar oldu. “Self servis” alışveriş sistemi ambalaj tasarımında da atılımlara yol açtı. Bütün bu gelişmeler dünyada olduğu gibi Türkiye’de de grafik tasarımı reklamcılığın dışına taşırdı. Uluslararası yoğun ve girift ilişkiler sonucu, ulusal dilleri ortadan kaldıran kavramların görsel yöntemlerle ifade edilmesine olanak tanıyan uluslararası bir dil oluştu. Bu dille konuşan ve yazan nitelikli insanlara grafik tasarımcısı adı verildi. Sanırım

ülkemizde grafik tasarımın gelişmesine artık böyle bir perspektif içinde bakmamız gerekiyor.

1989'da grafik konusunda basına pek yansımayan önemli bir tartışma oldu.

Mengü Ertel'in Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı sergide bir sohbet toplantısı düzenlendi. Toplantıya katılanlardan birkaçı Ertel'in sergideki işlerinin grafik değil resim olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylediler. Sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ bu sava şiddetle karşı çıktı. Tansuğ tartışmayı daha sonra aralık ayında Galeri MD'de sergi açan Yurdaer Altıntaş'ın sergi broşürü için yazdığı yazıda sürdürdü; yazıda, bir anlamda Mengü Ertel'in işlerinin resim olduğunu söyleyen grubu hedef alarak "Diyelim ki öncekiler afiş mafiş bile değildi, sonrakilerse gerçek anlamda bir afiş iddiasını kendini reklam eden bir afiş düzeyinden öteye taşıramadıkları için öncekiler kadar bile bir şey değildir"² diyerek azarlıyordu.

Sonrakilerden biri olarak bu tartışmanın sürmesini, tasarım ve sanat kavramları arasındaki ilişkiye yeni

boyutlar getirilmesini gerekli buluyorum.

— *Hürriyet Gösteri*, "Kültür ve Sanatımızda 1 Yıl"
Eki, Sayı: 110, Ocak 1990, ss. 52-54.

1. *Türk Grafik Sanatçıları*, İstanbul: GMK Yayınları, Ekim 1989, s. 8.

2. Sezer Tansuğ, *Yurdaer'in Melekleri*, İstanbul: Galeri MD, Aralık 1989.

Zaman Geçidinde Afiş

1991

Ünlü kuleli köprü Tower Bridge. İki kuleyi birbirine bağlayan üst geçitten bir süre Londra'yı seyredip aşağıya iniyorum. Köprünün güney yakasındaki kavşaktan karşıya geçip birkaç resim çekeceğim. Yaya geçidinin başında birden ne yana bakacağımı şaşırtıyorum. Arabalar şimdi hangi yönden gelecek? En son yirmi yıl önce gördüğüm kentin ters işleyen trafiğine hemen alışmak kolay değil. Olduğum yerde kalakalıyorum. İşte tam o sırada çarpıyor gözüme. Kaldırımın hemen kıyısına, asfalt üzerine kalın beyaz boyayla yazılmış yazı: "Sağa bakınız."

İngiltere gerçek anlamda bir enformasyon toplumu. Sanayi devriminden bu yana kentler hızla gelişirken, her türlü makine ve modern araç gereç toplumsal yaşama katılırken, kentlerde yaşayan her sınıftan ve her renkten insanın bu karmaşık yaşama uyum sağlama-sı, yeni sistemleri kavraması, kendisine sunulan yeni yaşam biçimlerini algılayabilmesi hep sorun olmuş. Bir de, bu ülkedeki ölçü sistemlerinin dünyanın öteki

ülkelerinde uygulananlardan farklı olduğunu düşünürsek, sorunun en azından İngiltere'ye dışarıdan gelenler açısından daha da büyüdüğünü görürüz.

İletişimin önemi işte bu noktada ortaya çıkıyor. İngiltere'de kurumlar her türlü yeniliği, anlaşılmasında ve kullanılmasında güçlük çekilebilecek her türlü araç, sistem ve servisi insanlara anlatmayı işin vazgeçilmez bir parçası olarak görüyorlar. Havaalanında uçaktan indiğiniz andan başlayarak son derece iyi tasarlanmış bir iletişim ağı sizi sarıyor. Otobüste, alışverişte, tuvalette, telefon kulübesinde, sokakta, otelde, metroda ne yapacağınızı, nereye başvuracağınızı, nasıl davranacağınızı anlatan yazılı, sözlü ya da görsel bilgiyle mutlaka karşılaşıyorsunuz. Gelişmiş toplum olmanın vazgeçilmez yanı bu.

Dünyanın en eski yeraltı ulaşım sistemi olan Londra Metrosu (Underground) tüm kenti bir örümcek ağı gibi sarıyor. Her gün milyonlarca insan metroya

biniyor. Böylesine önemli bir görevi üstlenen Londra Metrosu, taşıdığı bu kadar insana bilgi verebilmek için iyi planlanmış bir görsel iletişim sistemine ihtiyaç duyuyor. Kurumun tarihinde “afiş” uzun bir dönem en önemli iletişim aracı olmuş. Yeraltındaki bitmez tükenmez tüneller ve koridorlar rengârenk afişlerle dolup taşmış.

Grafikerler Meslek Kuruluşu¹, British Council’la birlikte İstanbul Ortaköy Arkeon Sanat Galerisi’nde Londra Metrosu’nun 3.000 afişlik koleksiyonundan seçilmiş 48 yapıtlık bir kesiti sergiliyor. Londra Metrosu’nda afiş geleneği 1908’de kurumun tanıtım bölümünün başına getirilen Frank Pick ile başlıyor.

Pick’e kadar metro sadece broşür ve haritalarla tanıtım yapıyordu. Afişin öncelikle bir kurum imajı yaymak için önemini kavrayan Pick, o güne kadar kurumun kendi tanıtımı için kullanmadığı, sadece reklam yapmak isteyen kuruluşlara kiraladığı metro koridor ve tünelleri için afişler ısmarladı. Büyük kent sunduğu olanaklara ulaşmanın yolu metrodan geçiyordu. Sabah ve akşam saatlerinin yoğun trafiği

dışında bu araçların gün boyu kullanılmasını teşvik için yeni görsel mesajlar öne çıkarıldı.

İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde yılda en az kırk afiş yapıldı. Londralılar ve Londra’ya dışarıdan gelenler kent yaşamına ait bilgileri, kentte olan biten her şeyi afişlerden öğrendiler. Spor karşılaşmaları, sanat olayları, savaşta bombardıman uyarıları afiş yoluyla metro yolcularına ulaştı.

Savaş sonrasında radyo, TV gibi öteki iletişim araçlarının gelişmesiyle afiş yavaş yavaş eski önemini yitirdi. 1950, 60 ve 70’lerde daha az üretildi. 1986’da “Underground’da Sanat” adlı yeni bir afiş programı başlatıldı. Yeni uygulamaya göre her yıl altı sanatçıya çeşitli konularda altı resim ısmarlanıyor ve bunlar afiş hâline getirilerek metro koridorlarına yapıştırılıyor. Böylece bütün bir yıl boyunca metro bir sanat galerisi görünümü alıyor.

Metro afişlerinin en göze çarpan özelliği tipografileri. Geleneksel yazı karakterlerinden hoşnut olmayan Frank Pick, zamanın tanınmış yazı sanatçısı

(o çağda tasarımcı deyimi henüz kullanılmıyordu) Edward Johnston’dan metro için yeni bir karakter yaratmasını istedi. İlk kez 1916’da tasarladığı bu yazıyı Johnston 1929’da elden geçirdi ve o günden bu yana metro afişlerinde “New Johnston” adı verilen yazı karakteri kullanılıyor.

— *Cumhuriyet*, 18 Eylül 1991, s. 9.

1. 1978’de Grafikerler Meslek Kuruluşu olarak kurulan dernek, 2014’te adını Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu olarak değiştirdi. [e.n.]

Türkiye'den Afişler “Yeni Dünya”da¹

1992

1991 Ağustosunda Kanada'nın Montreal kentinde toplanan ICOGRADA (Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi) Kongresi'nde, yirmi yıldır görmediğim arkadaşım Necati Onat'a rastlamasaydım, afişlerimizin dünyanın başka bir ucuna yolculuk yapmasını uzun bir süre aklımıza bile getirmeyecektik. Kongrenin ikinci gününde, kendimi tam Montreal'deki "tek Türk" zannetmeye başlamışken bir de baktım, karşıma çıkan arkadaşım meğer on yedi yıldır Toronto'da yaşıyormuş ve bir grup Torontolu grafik tasarımcısıyla birlikte kongreye gelmiş. Toronto'ya bir sergi götürme fikrini, grubun elemanlarından, Kanada Grafik Tasarımcıları Derneği (GDC) Ontario Şubesi yöneticilerinden Catherine Didulka ve Necati'yle birlikte oluşturduk. Gerçi *Posters from Turkey* afiş kitabı ve sergi projesi, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yönetim Kurulu'nun gündemindeydi ama az önce söylediğim gibi sergiyi Kanada gibi uzak bir ülkeye taşımayı hiç düşünmemiştik. Onlardan gelen istek, işi hızlandırmamıza yol açtı. Kanadalı

meslektaşlarımız GDC olarak Toronto'daki organizasyonu üstlendiler. GMK olarak biz de Türkiye'yi en iyi şekilde temsil edecek bir sergi hazırlamak için kollarımızı sıvadık. Önce afiş kitabı için tasarımcılarımıza çağrı yaptık. Gelen 300 afiş içinden, Yurdaer Altıntaş, Bülent Erkmen, Cemalettin Mutver, ben ve Uğurcan Ataoğlu'dan oluşan seçici kurul, kitaba girecek 172 yapıtı saptadı. Bir yandan kitap hazırlama çalışmaları sürerken, sergiye katılacak afişleri seçtik. Yayımlanan *Türkiye'den Afişler* (1992) kitabının tüm üretimini Aksoy Matbaacılık üstlendi.

Serginin yapım giderleri için önce Kültür Bakanlığı'na bir dosya verdik ve mali kaynak istedik. Uzun bir bekleyişe rağmen hiçbir yanıt alamadık. Bunun üzerine Dışişleri Bakanlığı'na başvurduk. Dışişleri istediğimiz bütçeyi veremedi ancak bizi cevapsız bırakmayarak sembolik bir maddi katkı sağladı. Bunun üzerine Kültür Bakanlığı'na yeniden başvurduk. Hâlâ herhangi bir yanıt alabilmiş değiliz. Anlaşılan

devlet bütün gücünü, hafta sonu tatilinin boş New York caddelerinde mehter takımı ve milletvekillerini yürütmeye harcamıştı. Günde en az beş yüz kişinin gezdiği, Toronto'nun önemli bir galerisinde düzenlenen Türkiye'den Afişler sergisine ilgi gösteremezdi.

Kanadalı arkadaşlarımız bizim isteğimize uygun olarak, sadece sergi salonu olarak görev yapan bir galeri buldular. Oysa ilk istekleri bu sergiyi daha çok gezilir diye belediyenin bir mekânında yapmaktı. Biz çok amaçlı bir yerden yana değildik. Sonunda Ontario Gölü kıyısındaki Harbourfront Centre Kültür Merkezi'nde bulunan York Quay Gallery ile anlaştılar. Galerinin bize gönderilen planına bakarak yaptığımız hesap sonunda 70-80 afiş götürmeye karar verdik. Toronto için saptadığımız Yurdaer Altıntaş, Zeynep Karafakioğlu Ardağ, Uğurcan Ataoğlu, Serdar Benli, Savaş Çekiç, Şahin Aymergen, Gülizar Çepoğlu, Joelle Danon, Yeşim Demir, Sertaç Ergin, Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Sadık Karamustafa, Mesut Kayalar, Hakkı Mısırlıoğlu, Cemalettin Mutver, Emre Senan, Mahmut Soyer, Haluk Tuncay, Mehmet Ali Türkmen, Leyla Uçansu ve Emrah Yücel'e ait 79 afiş,

özel olarak tasarlanmış, sökülür-takılır sergileme stantlarına yerleştirildi ve Kanada'ya gönderildi. Dışişleri Bakanlığı'nın sembolik yardımı dışında, tüm sergi hazırlık ve taşıma giderleri, sergiye katılan tasarımcılardan bazılarının katkılarıyla karşılandı. Kaynak yokluğu nedeniyle başlangıçta sadece sergiyi göndermeyi düşünüyorduk. Ancak Kanada'dan gelen yoğun istek üzerine, sergi açılışında bulunmak ve bir konferans vermek için GMK Yönetim Kurulu (giderleri tarafımdan karşılanmak koşuluyla) beni Toronto'ya gitmekle görevlendirdi.

Sergi paketlerini önceden yolladığımız için Toronto'ya vardığımda her şey hazırды. Necati Onat'ın çabalarıyla çeşitli maddi destekler sağlanmış, GDC organizasyonun mükemmel olması için her şeyi yapmış, Kanadalı tasarımcı Nik Fydyshyn bizim için bir afiş tasarlamış, galeri yönetimi önceden ilettiğimiz plana göre sergiyi yerleştirmişti. 29 Mayıs'taki açılış töreni, salonun alabileceği kadar konukla doluydu. GDC Ontario Şubesi Başkanı Jennifer Coghill, sergiye destek sağlayan kuruluşlardan Northern Telecom'un bir temsilcisi, Toronto'daki Türk Kültür Derneği'nin

Başkanı Yalçın Süer, Harbourfront Centre Görsel Sanatlar Programı Yönetmeni Dianne Bos ve ben konuşma yaptık. Havanın da iyi olması açılışın kalabalık olmasına yardım etti.

Kanadalı izleyicileri ilk şaşırtan, afişlerin sunuluşu ve sergi sisteminin profesyonelliği oldu. Gerçekten ben de dünyanın pek çok yerinde izlediğim afiş sergilerinde bizimki kadar iyi tasarlanmış sunuş az gördüm. Sergideki afişler genel olarak “renkli ve atak” bulundu. “İllüstrasyon ve tipografilerindeki bu hareketliliğe ve canlılığa Kanada’da artık kolay rastlanmıyor,” dedi grafik tasarımcısı Albert Ng, “Sanırım bizde bilgisayar kullanımının getirdiği bir yavanlık egemen.” York Üniversitesi Tasarım Fakültesi öğretim üyesi Andy Tomsik, “Afişlerinizden bir bölümü Polonya etkisi taşıyor, çoğunluğunda ise Batı’dan izler görünüyor,” dedi ve “Doğu ile hiç etkileşmiyor musunuz?” diye sordu. Kendisine, Türkiye’de yüz yıl başından bu yana gelişen sosyo-politik değişimi ve alfabe sorununu anlatmaya çalıştım. Sonradan stüdyosunda ziyaret ettiğim René Schoepflin, bir ara beni Miles Davis afişinin yanına götürerek,

yapmakta olduğu bir caz festivali afişi için, yazılarını değiştirerek benimkini kopya edeceğini söyledi bütün sevimliliğiyle. Uzun süredir ABD’de yaşayan, Toronto’da da bir sanat galerisi işleten ressam Bilge Çağlar, “Keşke New York’a mehter takımı yerine bu sergiyi götürselerdi” dedi. Toronto’da nitelikli bir topluluk oluşturan ve kendilerini tanımaktan gerçekten sevinç duyduğum Türkiyeli dostlar, bizim sergiyle kendilerini Kanadalılara kanıtlamanın gurununu yaşadılar. Sergi açılışı için New York’tan kalkıp gelen Akademi’den öğrencim grafiker Esen Karol’un bu jesti gerçekten çok hoştu.

Sergiyi gezenlerin pek çoğu, sergilenen afişlerin neden satılmadığını sordular. Onlara dilim döndüğünce, bu afişlerin pek çoğunun tasarımcıların ellerinde kalan son kopyalar olduğunu, bizim arşivcilikten pek anlamadığımızı açıklamaya çalıştım. Ancak istedikleri afişlerden bulabilirsem sonradan gönderme sözü verdim. Serginin açık kaldığı 21 Haziran’a kadar galeri yöneticileri afiş isteklerini not edecekler, ben de daha sonra arkadaşlarımdan rica edip bu istekleri karşılamaya çalışacağım.

Toronto’da bulunduğum bir hafta çok yoğun geçti. Üç tasarım stüdyosu, bir renkli baskı laboratuvarı, bir üniversite ziyaret ettim. Geri kazanılmış kâğıt konusunda çeşitli kuruluşların temsilcileriyle görüş-tüm. GDC ile iki ortak etkinlik için ilke kararı aldık. Bunlardan biri Türkiye’de düzenlenecek bir Kanada grafik sergisi, öteki de faks yoluyla yapılacak bir ortak çalışma olacak. GMK ve IULA-EMME’nin tasarladığı, ilki 1993’te Toronto’da açılması planlanan Kent ve Afiş başlıklı uluslararası sergi için Toronto Belediyesi Komünikasyon Bölümü yöneticisi David Dell’le gör-üştüm. Projeyi olumlu karşıladı ve bütçe çıkartmak için en kısa zamanda rapor istedi.

Ayrıca, GDC’nin yıllık toplantısında diaporitifli bir konuşma yaptım. Konuşmamın ilk bölümünde Kana-dalı grafikerlere, Bülent Erkmén’in 1990’da Stuttgart, Forum Typographie için hazırladığı “Türk Tipogra-fisinin 3.000 Yıllık Serüveninden Bazı Notlar” baş-lıklı bildiriye sundum. “Logopolis / İstanbul, Kent ve Sözcükler” başlığı taşıyan ikinci bölümde ise izleyici-leri, kendi çektiğim fotoğraflar eşliğinde İstanbul’da bir “grafik” yolculuğa çıkarmaya çalıştım.



Türkiye’den Afişler sergisinden görünüm, York Quay Gallery, Toronto, Mayıs 1992

Toronto’daki sergi GMK ve Türk tasarımcıları için üç açıdan önemliydi: Birincisi dünyanın başka kentle-rinde de gerçekleştirmeyi düşündüğümüz bir etkin-liği başlattık ve bir anlamda “dünya prömiyerini” yaptık. İkincisi, Kanada sergisinin başarısı, bun-dan sonraki ilişkilerimizde geçerli bir veri olacak. Üçüncüsü, “Türkiye’nin dünyaya çağdaş tasarım ve sanat ürünleriyle sunulmasının, çağdaş bir ül-ke imajını yaratmak açısından önemli olduğunu

düşünüyoruz. (...) dünyaya çağdaş Türkiye mesajını grafik tasarımcılarımızın yapıtlarıyla iletebilmek için bakanlığımızın katkılarına ihtiyacımız var” diyerek başvurduğumuz ancak bugüne kadar hiçbir yanıt alamadığımız Kültür Bakanlığı’na belki bir şeyler anlatır umundayız.

— *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 140, Temmuz 1992, ss. 19-21.

1. Yazı, kaynak yayında “Türk Afişleri ‘Yeni Dünya’da” başlığıyla yayımlanmıştır. [e.n.]



Sadık Karamustafa Türkiye'den Afişler sergisinin açılış konuşmasını yaparken, York Quay Gallery, Toronto, Mayıs 1992

Reklam, Tasarım, Ödül

1994

Türkiye’de bağımsız tasarım şirketlerinin gelişmemesinde ya da geç filizlenmesinde reklam ajanslarının tasarım departmanlarına sahip olmalarının, grafik tasarım işinin ajans bünyesinde yapılmasının, ajansın müşterisine tasarım fatura etmemesinin ve bu hizmetin “müessesenin hediyesi” olarak sunulmasının önemli bir payı vardır.

Reklam ajansları kazançlarını reklamın üretiminden ve yayımından doğan komisyonlardan sağlarlar. Matbaada basılan ya da basında, televizyonda yayımlanan işin toplam fiyatı üzerinden belli bir yüzde alırlar; ayrıca tasarım ücreti fatura etmezler. Yılların getirdiği alışkanlıkla “bedava” verilen bir hizmet için hiçbir reklam müşterisi para ödemek istemez. Bu nedenle, Batı’daki büyük tasarım şirketi örneği bizde yoktur. Ancak sınırlı sayıdaki “grafik büroları” ve serbest çalışan tasarımcılar reklam dışı alanlarda tasarım hizmeti verirler.

REKLAMCILIK VE TASARIM

Reklam müşterilerinin genelde yaratıcı çalışma, özelde de tasarım için para ödememe alışkanlıkları son

yıllarda, yavaş da olsa kırılıyor; bazı reklam ajansları müşterilerinden Grafikerler Meslek Kuruluşu taban fiyat listesi kriterlerine göre tasarım ve uygulama ücret alıyorlar. Geçen yıl bir banka, reklam kampanyası için ajanslar arasında yarışma açtı ve finale kalan üç kuruluşa yaratıcı çalışmaları için para ödedi. Bu olumlu gelişmelerin bir süre sonra reklam ajanslarının, tasarım şirketleri ve serbest tasarımcılarla daha sıkı bir ilişki kurmalarına yol açacağını sanıyorum. Ve böylece, müşteri sayısında meydana gelen iniş çıkışlar yüzünden aşırı kadro yüklenmesi ya da anormal çıkarmaların yaşandığı reklam sektöründe işsizlik sorunu bir ölçüde çözümlenmiş olacak.

Reklam ajanslarında grafik tasarım bölümlerinin bulunmasının ülkemiz tasarımına kazandırdığı olumlu bir özellik var; gelişmiş bazı Batı ülkelerinde görülen, reklamcılık ve grafik tasarım arasındaki “kopukluk” bizde yaşanmıyor. Özellikle ABD’de gerek reklam sektöründe gerekse tasarım eğitimi veren kurumlarda reklamcılık ile tasarım arasında aşılması zor bir uçurum oluştu.

ÖZENLİ VE DUYARLI

Reklamcılar tasarımcıların “tasarımcılar için tasarım” yaptıklarından yakınırken, tasarımcılar reklamcıları soruna sadece pazarlamacı gibi yaklaşmakla suçlarlar. Okullarda reklam tasarımı ve grafik tasarımı ayrı bölümler hâline geldi. Grafik tasarım bölümlerinde reklamcılıkla ilgili herhangi bir konuya rastlamak pek mümkün değil.

14. Grafik Ürünler Sergisi, Türkiye’de iyi reklamcılarının tasarım konusunda ne kadar özenli ve duyarlı olduklarını, bir görsel iletişim aracı olarak grafik tasarımı ne kadar önemsediklerini bir kez daha gösterdi. Öte yandan iyi grafik tasarımcıların, reklamın en önemli silahı olan “ikna” unsurunu nasıl başarıyla kullandıklarını gördük. Serginin ödül töreninde ajans yöneticileri ve çalışanlarının, arkadaşları ödül kazandıkça nasıl coştuklarına tanık olduk. Sergiye katılmakta geciken tasarımcıların işlerini sergiye koyabilmek için yönetici sekreterlerinin çabaları bizi duygulandırdı. Seçici kurulun reklamcı, reklam veren, matbaacı, fotoğrafçı, halkla ilişkiler uzmanı,

iletişimci üyelerinin büyük bir ciddiyetle değerlendirme yapmaları biz tasarımcıları gururlandırdı. Ancak birlikte var olabileceğimizi anladık ve sevinç duyduk.

GENÇ TASARIMCI KUŞAĞI

Kim ne derse desin yaptığı bir işin ödüllendirildiğini görmek insanı mutlu eder. Biz yıllardır Grafik Ürünler Sergileri’ni kendi aramızda tartışırken sergilenmenin önemli olduğunu, ödüllendirmenin ise ikinci planda kalması gerektiğini konuşur dururuz. Buna rağmen gerçekte ödüller ön plana çıkar. Bu durum zaman zaman rahatsızlıklar yaratır; bir tasarımcının çok ödül kazanması dedikodulara yol açar; ödül kazanamayanlar küser, birbirine çamurlar atılır, hep aynı isimlerin ödül kazanması yakınmalara neden olur, bu yüzden insanlar sergiyi boykot ederler.

14. Grafik Ürünler Sergisi’nde tüm bu spekülasyonlar büyük ölçüde son buldu. Genç tasarımcı kuşağı sergiye ağırlığını koydu, damgasını vurdu. Artık ülkemiz grafik tasarımı yeni isimlerle anılacak. Dünün gençleri Hakkı Mısırlıoğlu, Serdar Benli, Haluk Tuncay,

Uğurcan Ataoğlu, Gülizar Çepoğlu, Turgut Erentürk, Mesut Kayalar, Murat Lafçı, Savaş Çekiç orta kuşağa doğru adım atarlarken Timuçin Unan, Esen Karol, Onur Bayıç, Tibet Sanlıman, Yeşim Demir, Murat Yılmaz, Faruk Akın, Mehmet Ali Türkmen, Erol Egemen, Tülay Ulukılıç ve daha birçok genç tasarımcı ülkemiz grafik tasarımının gelecek kuşağını oluşturuyor. Ankara gibi verimsiz bir ortamda çalışmalarına karşın çok iyi işler çıkaran Solaris Tasarım Grubu’nun da sektörümüzün geleceğinde önemli bir yeri olacak. “Gelecek” kuşağımızı heyecanla selamlıyorum.

YAZAN VE YAZIŞAN TÜRKİYE

Grafik Ürünler Sergisi’ne hazırlanırken posta idaresinin yarattığı sorunlar bir hayli can sıktı. Sergi katılım formları tasarımcılara ya geç ulaştı ya da hiç gitmedi. Bu yüzden pek çok grafik tasarımcı sergiye katılamadı. Belge ve davetiyeleri gönderebilmek için faks, telefon, özel ulak, özel olarak kiralanmış resmî postacı gibi araçlara başvuruldu. Çünkü Taksim’den atılan bir mektup Nişantaşı’ndaki adrese ulaşmıyor, “adresten ayrılmıştır” damgasıyla geri gönderiliyordu.

Adresten ayrıldığı iddia edilenler halen bu ajansta çalışan GMK Yönetim Kurulu üyeleriymiş. Bir ülkede mektuplarınız yerine ulaştırılamıyor ya da çok geç ulaştırılıyorsa orada çağdaş uygarlıktan söz etmek mümkün değildir. İletişim alanında çalışan tasarımcılar olarak, bir yıl önce ekranlardan “Ben konuşan Türkiye istiyorum”, “Ben radyomu istiyorum” diye seslenenlere çağrıda bulunuyoruz: “Biz sadece konuşan değil, yazan ve yazışan Türkiye istiyoruz. Biz mektuplarımızı istiyoruz.”

— *Cumhuriyet*, 5 Temmuz 1994, s. 15.

Yurdaer Altıntaş'la İlgili Bir Kurgu-Yazı

1995

1992 Mayıs'ında Türkiye'den Afişler sergisini açmak için Toronto'ya gittim. Sergi açılışından birkaç gün sonra, sergiyi düzenleyen Kanada Grafik Tasarımcılar Kurulu GDC'nin girişimiyle Torontolu tasarımcılara Türkiye'deki grafik tasarım ortamını anlatan bir konuşma yaptım. Konuşmam bitti, sıra sorulara geldi. Konuşmalarda en sıkıntılı an budur; "Haydi şimdi sorularınızı bekliyorum!" dediğimizde kimse ses çıkarmaz, birkaç dakika beklersiniz, en sonunda kurtarıcı bir ses duyarsınız. Bu kez de öyle oldu. Salonun arkalarından, sonradan adının Andrew Tomcik olduğunu öğrendiğim bir dinleyici, sergideki bazı afişlerde Polonya etkisi gördüğünü söyledi ve nedenlerini sordu. "O sözünü ettiğiniz tasarımcı [Yurdaer Altıntaş] zaten biraz Polonyalı" diye başladım yanıma.

(...) annem Türkiye'de doğup büyüme bir Polonyalıdır. (...) babamın Türk ve Müslüman olması, annemin Polonyalı ve Katolik olmasının

*getirdiği melezliğin ve de tabii o dönemde Türkiye'deki insanların özellikle Hristiyan insanlara bakışının çok hoş olmamasının da getirdiği eziklik var.*¹

Yanıtımda, 1960'lı yıllarda Türkiye'de grafik tasarımda görülen Polonya sevgisinin nedenlerini anlatmaya çalıştım. Sadece grafikte değil; o yıllarda hangi Akademi öğrencisine sorsanız, okulu bitirdikten sonra Polonya'ya sinema okumaya gideceğini söylerdi. Resim kökenli grafikçilerin etkin olduğu, yoğunlukla illüstrasyona ve tipografiden çok kaligrafiye dayanan "Polonya tarzı", birçok batı Avrupa ülkesinde olduğu gibi bizde de pek sevilmişti. Grafik tasarım sonraki yıllarda, Türkiye'de kapitalist üretimin ve buna bağlı olarak reklamcılığın ciddi bir işkolu hâline gelmesiyle birlikte farklı yönde bir gelişme gösterdi. Bir sosyalist ülke olan Polonya'daki grafik tasarımın sorunsalı ise bizden bir hayli farklıydı. Ayrıca ben Altıntaş'ın çizgisinin "Polonya tipi"

değil “Yurdaerce” denecek kadar kişisel olduğunu düşünüyorum.

Yurdaer Altıntaş'ın adını ve işlerini ilk kez 1965-66'da öğrencilik yıllarımda Akademi salonlarında açılan bir sergide gördüm. Yanlış hatırlamıyorsam, bunlardan biri Dormen Tiyatrosu'nun oynadığı, Michael Redgrave'in *Şairin Mektupları*² (1961) oyununun 100x140 cm boyutlarında, guajla yapılmış bir afiş orijinaliydi; kırmızı bir zemin, tekerlekli iskemlede oturan siyah elbiseli ince uzun bir kadın figürü yıllarca aklımdan silinmedi.

*‘60- ‘70 arası dönemi diyebiliriz. Sadece şu oldu; “İşte tamam, güzel işler yapıyor” dediler, ya da değişik oluşu güzel geldi insanlara, bilemiyorum. Ama onlar beğenildi diye herkes bana “Aman Yurdaer bize afiş yapsın” falan demedi.*³

Yurdaer Altıntaş'ın belleğimden hiç silinmeyen afişlerinden biri de 1960'ların sonlarında Dormenler'in oynadığı Georges Feydeau'nun *Bit Yeniği*'nin⁴ afişidir (1967). *Bit Yeniği*, ilk afişlerimde kolaj tekniği

kullanmama neden olan, genç bir tasarımcı adayı olarak örnek almaya çalıştığım, grafik tarihimizin klasiklerinden biridir.

*Ama tabii ekonomik zorunluluklar da var, onun için çok tavizler vererek, kötü işler de yaparak, işi götürürken, bu taraftan da işte tiyatro afişleri gibi işlerle...*⁵

1961-1967 yıllarında *Aptal Kız* (Kent Oyuncuları, 1961), *Cinayet'in Sesi* (Dormen, 1961), *Pembe Kadın* (Kent Oyuncuları, 1965), *Ver Elini Yeni Dünya* (Kent Oyuncuları, 1966) gibi afişlerde Altıntaş'ın imzasını görüyoruz.

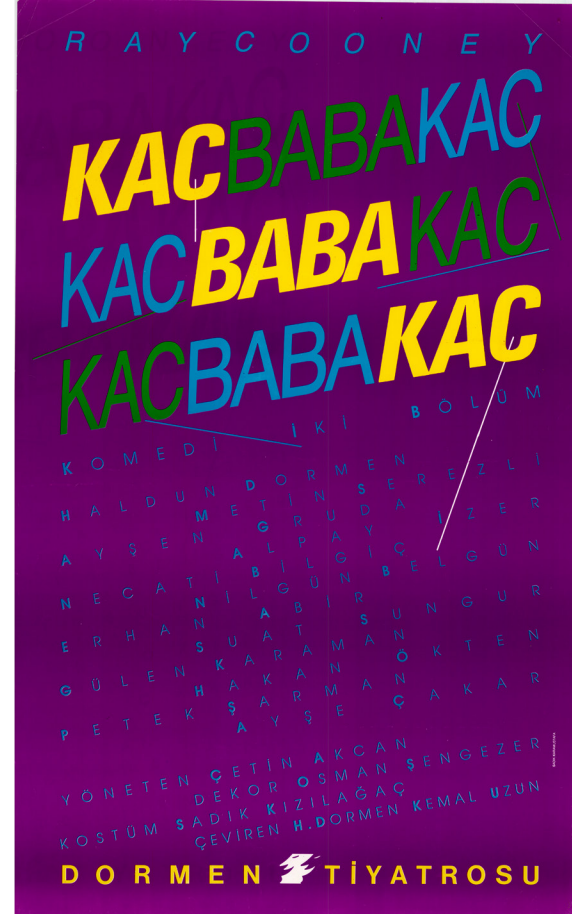
*1970'li yıllarda çalıştığım tiyatrolar giderek afiş yaptırmaz oldular. Dormen Tiyatrosu kapandı.*⁶

1984'te Kent Oyuncuları'nın sahnelediği Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu* afişiyle Yurdaer Altıntaş'ın tiyatro alanına “dönüşü muhteşem oldu”. Yedi memeli bereket tanrıçası illüstrasyonu tek başına bakıldığında biraz sıradan, biraz da komik.

*(...) benim tüm davranışlarımda –aslında, işle-
rimde de var– duyguyu gemlemekten yana bir
eğilimim yok. Nasıl geliyorsa, hatta doğrusuyla,
yanlışıyla... Mesela desen bozuksa bozuktur,
benim için önemli değildir, o anki genel bir şey-
dir o.⁷*

İyi bir tasarımcı için kötü malzeme yoktur. Tasarım-
cının elinde illüstrasyon bir tasarım malzemesidir.
Ben Anadolu'da Altıntaş sıradan bir görsel malze-
meyi çok iyi kullanarak iyi bir afiş yapmıştır. Keşke
aynı afişi bir daha yapsa ve işin tadını epeyce kaçırın
Kent Oyuncuları logosunu başka yere koysa.

Dormen Tiyatrosu işlerinde Yurdaer Altıntaş'la ben
biraz halef-selef olduk. Tiyatro 1984'te, Egemen
Bostancı'nın girişimiyle önce Komedi Tiyatrosu adıyla
yeniden açılınca, logosunu ben tasarladım. Bostancı'
nın ölümünden sonra tiyatro yeniden Dormen adını
aldı ve birkaç dönem afişlerini bana ısmarladılar.
Dormenciler benim en son *Kaç Baba Kaç* oyunu için
kullandığım tipografik anlatım biçimini oyunun cıvıl
cıvıl hareketli tarzına uygun bulmamış olacaklar ki



Kaç Baba Kaç, Dormen Tiyatrosu için oyun afişi,
tasarım: Sadık Karamustafa, 1989

bundan sonra afişlerini Altıntaş'a yaptırmaya başladılar; iyi de ettiler. Yurdaer'in Dormen'le çalıştığı ikinci döneminde tasarladığı *Karmakarışık* (1990), *Çılgın Sonbahar* (1990), *Uşak Ne Gördü* (1990) ile *Sarı Sabır Çiçeklerinden Bir Ders* (Kent Oyuncuları, 1990) ve Yeditepe Oyuncuları için yaptığı *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü* (1991) olgunluk döneminin en önemli ürünleri oldu. Dormen afişlerinde kullandığı iç içe girmiş dişi-erkek formlar, fallik unsurlar, sıcak renk dokusu, son derece hızlı ve akışkan bulvar komedilerinin atmosferini mükemmel yansıtıyor. Günümüz tasarım ortamında bilgisayarın yanlış kullanıldığı yüzlerce ruhsuz, soğuk ve sentetik iş arasında Yurdaer'in "handmade" [el yapımı] ustalığı, oyun ile müstakbel izleyicisi arasında hemen sıcak bir ilişki kurmayı başarıyor.

21. Uluslararası İstanbul Festivali için yaptığı afişi bir türlü sevemedim. Çok fazla görsel malzemeyi seçmeden kullanmış gibi geldi bana. İstanbul Film Festivallerinde, Pasolini (1992), Fassbinder (1993), Truffaut (1994) anısal bölümleri için yaptığı çalışmalarda fotoğrafa ve görsel kodlamalara dayalı bir

anlatım yöntemiyle bu yönetmenlerin dünyasını göstermeye çalıştı. Bunlara yakın bir problem çözüm yaklaşımını 12. İstanbul Uluslararası Film Festivali afişinde de görüyoruz. Bütün bunlar, kişisel olarak bir türlü yakınlık kuramadığım ve "Yurdaerce" bulmadığım işler. Sanırım bu işlerin böyle sonuçlanmasında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği çağrılı yarışmalardan iyi sonuç alamayıp işleri son dakikada Altıntaş'a vermesinin de büyük etkisi oldu.

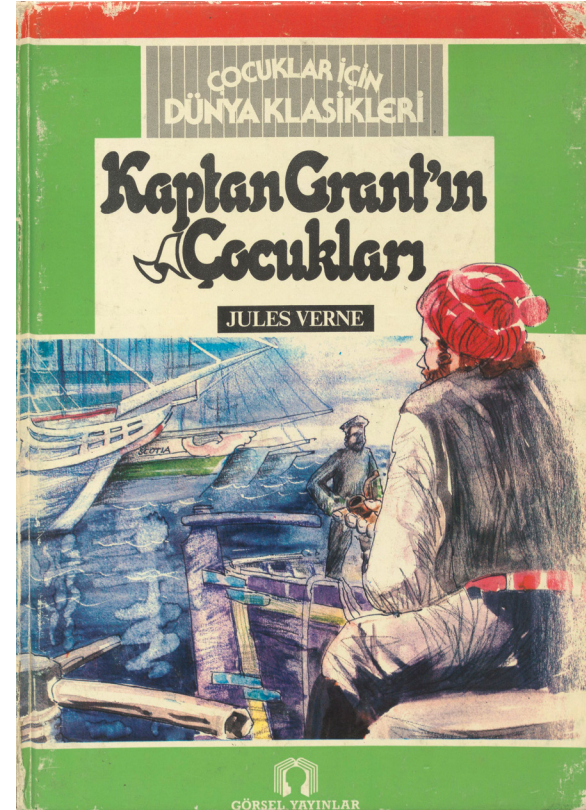
Bir iş yapıyorsun, etraftaki insanlar belki beğeniyor, seni onurlandırmaya çalışıyorlar, ama aslında ben o kadar memnun değilim ki o tepkileri doğal olarak kabul edemiyorum. O da beni çok rahatsız ediyor, çünkü ben oradaki eksikliği, neden yapamadığımı biliyorum. Ama bazı şeyler var ki, mesela yaptığım bir, iki tane afiş diyelim, beğenmemişim, aradan iki sene geçtikten sonra bakıyorum ki kendime haksızlık etmişim. Ürettiklerimin içinde çok az iş var "beğendim" diyebileceğim...⁸

Altıntaş, gördüğüm son afişlerinden biri olan *Nalınlar*'da (Kent Oyuncuları, 1993) yine tiyatro afişlerindeki performans düzeyini yakaladı ve usta işi bir afiş yarattı.

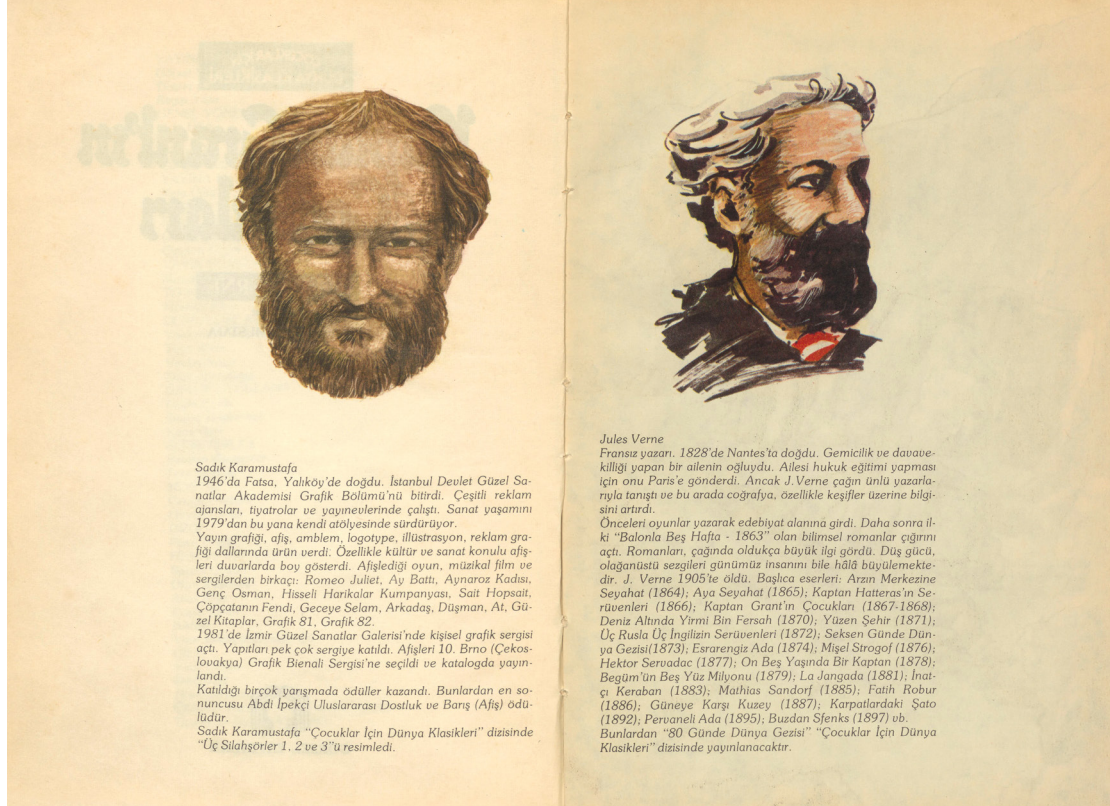
Yurdaer Altıntaş'la tanışmamız ancak 1980'lerin başında gerçekleşti. Bu tanışma 15 yıl sürecektir yoğun bir dostluk ve iş arkadaşlığının başlangıcı oldu. Onun danışmanlık yaptığı Görsel Yayınlar'ın gençlik kitapları dizisine iki kitap resimledim (*Üç Silahşörler*, *Kaptan Grant'ın Çocukları*). Bu dizi Türkiye'de yayımlanmış benzeri kitaplar arasında en ciddi, en derli toplu, iyi tasarlanmış yayınlardan biridir.

İlk kez 1983'te GMK Yönetim Kurulu'nda çalışmaya başladık. Yine o yıllarda onun yönettiği Eczacıbaşı kurumsal kimlik projesinde çalıştım. 1987'de yeniden GMK yönetim kuruluna girdik ve beş yıl birlikte çalıştık. 1989'dan bu yana aynı okulda (MSÜ) ders veriyoruz.

Birlikte çok şey yaptığımız bu 15 yıl boyunca Yurdaer Altıntaş'ın hiçbir soruya, hiçbir öneriye hemen evet



Kaptan Grant'ın Çocukları, Görsel Yayınlar, Çocuklar İçin Dünya Klasikleri Dizisi, illüstrasyon: Sadık Karamustafa, tasarım: Yurdaer Altıntaş, 1983



Kaptan Grant'ın Çocukları, Görsel Yayınlar, Çocuklar İçin Dünya Klasikleri Dizisi, illüstrasyon: Sadık Karamustafa, tasarımı: Yurdaer Altıntaş, 1983



Bülent Erkmen'in Reklamevi'ndeki ofisinde bir GMK Yönetim Kurulu toplantısı, 1987, soldan sağa: Bülent Erkmen, Uğurcan Ataoğlu, Bilinmiyor, Serdar Benli, Cemalettin Mutver, Yurdaer Altıntaş, Sadık Karamustafa, Turgut Erentürk

dediğine tanık olmadım. GMK yönetim kurulu toplantılarında en basit konuya bile önce kuşkuyla, sorularla yaklaşır, ince eler sık dokur, bin dereden su getirir, işin bütün boyutlarını ortaya döker, kısacası anamızı ağlatırdı. Sonunda öneriyi lütfen kabul etmiş gibi görünür, ama bu kabulleniş, aynı tartışmayı bir dahaki toplantıda gündeme getirmeyeceğinin garantisi sayılmazdı. Bu kuşkucu, sorgulayıcı ve seçici

karakterinin onun tasarım dünyasında da belirleyici bir unsur olduğunu düşünüyorum.

Berbat bir şey, bazen seçici olmayan insanlara imreniyorum. Ama bazen de bakıyorum, galiba seçici olmak lazım diyorum. İkisinin arasında böyle gidip geliyorum. Seçicilik zor, ama güzel bir şey.⁹

Tasarlama süreci çok kişisel bir eylemdir; bu yüzden Altıntaş'ın tasarlarken ne kadar seçici olduğunu bilemiyorum ama ilişkilerinde gösterdiği acımasızca sorgulayıcı ve elekten geçirici yaklaşımı kendi işinde de benimsediğini sonuçlarından anlayabiliyorum.

1987'de, Ankara Beymen Bedesten Galerisi'nde Yurdaer Altıntaş, Tiyatro Afişleri ve Karagözler başlıklı bir sergi açtı. Sergi için tasarladığı siyah beyaz afiş dokuz kareden oluşuyor. Kendi profilini bir gemi olarak çizmiş. Birinci karede geminin yani Yurdaer'in burnunu görüyoruz. Dokuzuncu karede ise geçip gitmekte olan geminin sadece arkası var. Müthiş karamsar bir afiş.

Ben kendisiyle barışık olmayan biriyim... Bazı şeyleri çok kolay kabullenemiyorum.¹⁰

Aradan sekiz yıl geçti, afişin son karesindeki durum bir türlü gerçekleşmedi. Gemi bütün haşmetiyle hâlâ karenin içinde; delikanlı, tutkulu, yeni, hızlı, dayanıklı, istekli.

Nasıl olduysa oldu, bir de baktım 60 yaşına gelmişim. Lütfen dırdır etmeyin, ben de biliyorum bu duyguların yalnız benim başıma gelmediğini. Ne var ki ateş düştüğü yeri yakıyor. Kendimi sorgulama sonucu bu ateş o kadarına büyüdü ki, beni 60. yaşımı bahane ederek yaklaşık 60 afişten oluşan uluslararası çağrılı bir afiş sergisi hazırlamaya itti.

Amacım, özellikle genç kuşaklara uluslararası ustalardan bir demet sunmak, düşlerimde hep var olan ve gelecekte gerçekleşeceğine inandığım, uluslararası bir bienalin temelini oluşturarak, meslek kuruluşumuza güzel bir kazık atmak, görev yaptığım Mimar Sinan Üniversitesi

Grafik Bölümü'nde uluslararası ve ulusal bir arşivin gerçekleşmesini sağlamak ve doğal olarak 60. yaşımı bir afiş şöleniyle kutlamaktır.¹¹

— *Arredamento Dekorasyon*, Sayı: 71, Haziran 1995, ss. 81-82.

1. Bülent Erkmen, "Yurdaer Altıntaş'la Sohbet", *Grafik Sanatı*, Sayı: 10, 1987, s. 25.

2. Orijinal adı *The Aspern Papers* olan oyun, aktör ve yönetmen Michael Redgrave tarafından Henry James'in aynı başlıklı hikâyesinden uyarlanmıştır. [e.n.]

3. "Yurdaer Altıntaş: Bir şey üretmeyen insana saygı duyamıyorum", röp. Bülent Erkmen, *Vizyon*, Sayı: 15, Haziran 1991, s. 134.

4. Orijinal adı *La Puce à l'Oreille*. [e.n.]

5. Erkmen (1991), s. 134.

6. Erkmen (1987), s. 33.

7. Erkmen (1991), s. 135.

8. A.g.e, s. 134.

9. A.g.e., s. 136.

10. A.g.e.

11. Yurdaer Altıntaş'ın, 60. yaşı nedeniyle düzenlediği uluslararası afiş sergisine çağrı mektubundan, 1 Mart 1995.



Papaz Kaçtı, Dormen Tiyatrosu için oyun afişi,
tasarım: Sadık Karamustafa, 1986



Tanrı, Dormen Tiyatrosu için oyun afişi,
tasarım: Sadık Karamustafa, 1988



1 Numaralı Ev, Dormen Tiyatrosu için oyun afişi,
tasarım: Sadık Karamustafa, 1989



Yolun Yarısı, Dormen Tiyatrosu için oyun afişi,
tasarım: Sadık Karamustafa, 1989

Yeni Binyılın Eşğinde Grafik Tasarımcının Yeniden Tanımlanması

1997

1997’de başkan yardımcılığı görevini yürüttüğüm ICOGRADA Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi’nin¹ yönetim kurulu tarafından, Dünya Grafik Tasarım Günü projesinin koordinasyonu ile görevlendirildim. Bir proje tasarladım ve brif hazırladım. Yönetim kurulu proje brifini üye derneklere yolladı ve onlardan ülkelerindeki tasarımcıları Dünya Grafik Günü teması çerçevesinde düşünmeye ve katkıda bulunmaya teşvik etmelerini istedi. Projenin başlığı şöyleydi: “Yeni Binyılın Eşiğinde Grafik Tasarımcının Yeniden Tanımlanması.” Proje kapsamında tasarımcılardan “tasarımcıyı” tanımlamalarını istiyorduk: “Yazı ya da resim ya da iki unsur birlikte kullanarak kişisel tasarımcı tanımınızı yapın. Tasarımcı tanımınız, sizin kişisel manifesto-nuz olacak.” Projenin amacı, yeni iletişim teknolojileri çağında grafik tasarımcı kimliğini sorgulamak,

bu kimliği yeniden değerlendirmek, tasarım kamuoyunun konuyu tartışmasını sağlamak, birey olarak tasarımcının toplumsal rolü üzerinde kafa yormaktı. Böylece grafik tasarımcının geleceğin toplumlarındaki yerini anlamaya çalışacaktık.

NEDEN YENİ BİR TASARIMCI TANIMI?

Yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan, dünya grafik tasarımının öncülerinden Fransız tasarımcı Cassandre grafik tasarımcıyı şöyle tanımlar: “Grafik tasarımcı bir telgraf memuruna benzer; bütün işi, verilen mesajı doğru ve eksiksiz olarak alıcıya ulaştırmaktan ibarettir.” 20. yüzyıl boyunca grafik tasarımcı hep mesajın bir adım gerisindeki gölge kişilik olarak değerlendirilmiştir. Grafik tasarım tarihinin temel taşlarından Jan Tschichold ünlü yapıtı *The New*

Typography'de² (*Yeni Tipografi*) yaratıcı, kesinlikle yaptığı işin gerisinde gözden kaybolmalıdır" der. Josef Müller-Brockmann'a göre tasarımcı, sistemin istemlerine teslim olur, kişilik kaygılarını bir yana bırakır, yorumlarını kendine saklar. "Biçim işlevi belirler" formülüyle özetleyebileceğimiz modernist anlayış grafik tasarımcıyı böyle tanımlar. Günümüzde bir hayli karmaşıklaşan toplumsal ve kültürel ilişkilerle büyük bir hızla gelişen ve değişen yeni iletişim teknolojileri tasarımın ve tasarımcı bireyin toplumsal konumunu farklı yerlere taşımaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Cranbrook Akademisi'nin yöneticileri Katherine McCoy ve Michael McCoy tasarım eğitiminin geleceğiyle ilgili makalelerinde şöyle yazıyor: "Teknoloji, kitle üretimi ve kitle iletişimi kavramlarını yok ediyor. Çok yakında girecek 500 interaktif kablolu kanal, telsiz iletişim, www, yüksek kalitede masaüstü yayıncılık, düşük tirajlı renkli baskı ve esnek üretim teknolojileri grafik tasarımcının daha küçük, çok iyi tanımlanmış hedef kitlelere yönelmesine olanak tanıyacak. Bu yeni durum günümüzdeki sayısız alt kültürün varlığıyla iyi örtüşmektedir."³ Günümüzde grafik tasarımcıyı telgraf operatörüne

benzetmek, belki doğru ama yetersiz bir tanımlamadır. Grafik tasarımcının yeni iletişim teknolojileri çağında, küresel ilişkiler içindeki konumunu yeniden tanımlamamız gerekiyor.

Dünya Grafik Günü çerçevesinde yaptığımız projeye ilk yanıt verenlerden biri İngiltere'den Colin Banks'ti: "İyi grafik tasarım üretmek kaydıyla Cassandre'ın telgraf operatörü benzetmesi bana doğru, uygun ve şık görünüyor. Tam tersine, McCoy'ların tanımında, cahil alt kültürlerle prim verildiği kanısındayım. Bu kesime yazılı ve basılı sözcüklerle ulaşmanın yolu yoktur."

Bu projenin amacı, bir uluslararası ve kültürlerarası tartışma ortamı yaratmaktır. Kendi tasarımcı tanımlarını yapmalarının yanı sıra katılımcıların birbirlerinin görüşlerini eleştirmelerini de istiyordum. Tasarımcı Esen Karol'la bu konuda bir e-posta diyalogu başlatmaya karar verdik. Esen Karol'un ilk yorumu da Cassandre'ın telgraf operatörü benzetmesi hakkındaydı: "Ben şahsen Cassandre'a katılmıyorum. Telgraf operatörü, mesajı özel bir dile tercüme eden kişidir. Böylece mesaj başka bir yerde

bulunan alıcıya ulaşabilir. Grafik tasarım da mesajın iletişim diline tercüme edilmesi işi olduğu için ilk bakışta telgraf gönderme işine benzediği iddia edilebilir. Ancak ikisi arasındaki temel fark şudur: Telgraf memuru dilin farklı kodlarını seçme şansına sahip değilken, grafik tasarımcı bunda tamamen özgürdür. Alfabe, konuşulan dil, yazı karakterleri, görsel malzeme, mesajın iletildiği mecra, mesajın iletiminde kullanılan araçlar vs. bütün bunlar mesajın biçimlendirilmesinde rol oynar ve mesajın anlamını manipüle eder. Yaptığı tercih mesajın dönüşüm sürecini etkilediği için, grafik tasarımcı istese de istemese de anlamı manipüle etmekle sorumludur. Veronique Vienne ‘*Authorship* [Yazarlık] yazar, yazı tasarımcısı ve okur arasında paylaşılan bir deneyimdir’ der. Roland Barthes bir defasında ‘Okuma, metni hayatımızın metni içerisinde yeniden yazmaktır’ diye yazmıştır. Bu alıntılar geniş anlamlarıyla yorumlandıklarında, aradaki paralellik daha iyi görülebilir. İletişim süreci birçok farklı okumayı içerir. Tasarımcının okuması bunlardan sadece biridir. İletişim tasarımcısının görünmez insan olduğuna ya da olması gerektiğine inanmıyorum.

Grafik tasarımın tanımı teknolojiye bağlıdır. Örneğin ‘çamaşır yıkama’ edimi, çamaşır makinesinin icadından sonra değişikliğe uğramıştır. Yine de ister bir dere kenarında elle yapalım ister evde bir makineyle yıkayalım, yaptığımız iş çamaşır yıkamaktır. Çamaşırları yıkama biçimimiz, çamaşır yıkama edimimiz ve toplumsal bağlam değişmiştir ama ‘yıkadım’ derken yine aynı şeyi kastediyoruz. Telgraf operatörü, bilgilendirme mimarı gibi metaforlar kullanmak, yanlış bir tanımlama yöntemidir. Tanımımız son derece yalın olmalı ve sadece yaptığımız işe gönderme yapılmalıdır. Kasapların mesleklerini tanımlayan bir tartışmanın içinde olduklarını sanmıyorum. Yaptıkları işin entelektüel bağlamının az olması değil sorun. Kısaca, söylemek istediğim, içinde çalıştığımız bağlam ve mecra ne olursa olsun, bunlar yaptığımız işin tanımını etkilememelidir.”

İsraili tasarımcı David Tartakover çağrımıza 1987’de yazdığı bir metinle yanıt verdi. “Günümüzde, teknolojik devrimin ortasında bile,” diyor Tartakover, “10 yıl önce söylediklerim hâlâ geçerli; iletişimde önemli olan, bir mesajı nasıl ilettiğiniz değil, mesajın

İçeriğidir.” David Tartakover’in tasarımcı tanımının başlığı da bir hayli düşündürücüdür. “Herkes grafik tasarımcıdır,” diyor Tartakover ve devam ediyor: “İsrail’in atom bombası sırlarını yurt dışına sızdırmakla suçlanan Mordehay Vanunu (bu nedenle ağır hapis cezasına çarptırılmıştır ve halen cezaevindedir) mahkemeye götürülmek üzere bindirildiği aracın camına avuç içini dayamış, dışarıdaki basın mensuplarına bir şeyler göstermek istemektedir. Avucunun içine keçe kalemle Mossad (İsrail gizli servisi) ajanlarınca hangi ülkeden ve ne zaman kaçırıldığını yazmıştır. Bu bilginin kamuoyuna açıklanması İsrail Hükümeti tarafından yasaklanmıştır. Vanunu bu olayda bir görsel tasarımcı gibi davranmıştır; medyaya direkt mesajı en doğru zamanda iletmıştır. Mesajı süslememiş, renk ve format kaygısı duymamıştır. Elindeki malzemeyi akıllıca ve en yaratıcı biçimde kullanmış, mesajını içinde bulunduğu mecraı iyi değerlendirerek iletmeyi başarmıştır.”

Esen Karol’la uzaktan gerçekleştirdiğimiz diyalogun önemli noktalarından biri grafik tasarım mesleğinin sürdürülebilirliğiyle ilgiliydi: “Grafik tasarıma yeni

bir tanım aramak bir gelecek telaşı yaşamaktır” diyor Karol. “Bu meslek yüzyıldan daha az bir zaman önce ortaya çıktı, belki bir 20 yıl daha var olacak. Ve sonra yok olacak. Ne yapalım yani? Bu telaş niye? İnsanlık tarihi zamanını tamamlayıp tarihten silinen mesleklerle doludur. Zaman bunun korkunç bir şey olmadığını kanıtlamıştır. Gutenberg matbaayı bulduktan sonra hattatlar işlerini kaybetmişlerdir. Yeni bir tanım bulma isteğimizi tutucu buluyorum.”

Grafik tasarımın ve tasarımcının yeniden tanımlanmasının yararlı olduğunu düşünüyorum. Burada anlatmak istediğim grafik tasarım mesleğinin nasıl ayakta kalacağı meselesi değil aslında; değişimi tartışmak istiyorum. Evet grafik tasarım değişiyor. Tasarımla birlikte tasarımcı ve tasarım eğitimi de değişiyor. David Hales *How Magazine*’de (Şubat 1997) “Tasarım gerçek bir altın çağa giriyor,” diye yazıyor. “Sadece tasarımda değil, toplumsal yaşamın her alanında büyük değişiklikler meydana geliyor. Bu büyük, hızlı, global değişimin birçok sebebi ve sonucu var; yeni teknolojiler, yüksek nüfus artışı, çevre sorunları, eşitsiz ekonomik gelişme, zengin

ve yoksul arasındaki derin uçurum, küreselleşme, merkezleşme, periferilerdeki yeni merkezleşmeler, altkültürler vs. *Karmaşa* başlıklı kitabında John Kao, Bilgi Çağı'na girdiğimize inanıyor.” Hales yazısının devamında yaratıcılığın, artı değer ekleyerek bilgiyi iyi fikirlere ve iyi “iş”e dönüştürdüğünü anlatıyor: “21. yüzyılın tanımlanmasında önemli bir rol oynayacak.”

Ne kadar ayrılmaz siyam ikizleri olsalar da bazen tasarım ve tasarımcı kavramlarını birbirinden ayrı düşünürüz. Şimdiye kadar hep tasarımdaki değişimlerden söz ettim. Şimdi bir soru sormanın zamanı geldi: Tasarımcılar, tasarımda meydana gelen bu değişime kendilerini hazırlayabiliyorlar mı? Bu soruyu yine Hales yanıtlıyor: “Eğer tasarımcılar öteki meslekler hakkında bilgi edinmezlerse, başkaları gelip tasarım bilgisini edinecek ve tasarımcıların yerine, değişen dünyanın sentez ve koordinasyon ihtiyacına cevap verecektir.” Esas olan yapılacak iş, o işi kimin yapacağı daha sonra gelir. İşin doğru yapılması önemlidir.

1997 Şubatı'nda Vital – The Tel Aviv Center for Design Studies okulunun düzenlediği FestiVital Uluslararası Tasarım Etkinlikleri kapsamında bir atölye çalışması yönetmek için İsrail'e gittim. Vital'deki öğrencilere Dünya Grafik Günü temasını atölye çalışması konusu olarak verdim: “Üçüncü binyılın eşiğinde grafik tasarımcının yeniden tanımlanması.” 23 İsrailli öğrenci beş günlük çalışma boyunca önce yazılı olarak grafik tasarımcı tanımını yaptılar. Kendi tanımları ışığında bir Dünya Grafik Günü logosu ve tişört tasarladılar. Son olarak da tişörtlerini giyip, konuyu destekleyen bir ortamda kendilerini fotoğrafladılar. Böylece mesajlarının anlamını değişik mecralara taşıdılar. Bazı öğrenciler çok iyi sonuçlar elde ettiler. Bunlardan birkaçı:

“Tasarımcıya spot ışıklarla aydınlatılmış bir sahne verin. Onu saklandığı perdenin arkasından çıkarıp sahneye çıkarın.” Bu yorumuyla öğrenci Sharon Carmi, grafik tasarımcının modernist anlayışa uygun olarak gölgede kalmasını eleştiriyor, bu anlayışın değişmesini istiyor, tasarımcı kişiliğinin sahne ışıklarına çıkmasını öneriyordu.

Shelly Cohen, “Tasarımcı olunmaz, tasarımcı doğulur” diyerek doğuştan yetenekli olmanın altını çiziyor, oldukça klasik bir anlayışla yaklaşıyordu konuya.

Nir Navot: “Evrensel bir dil ve kişisel bir bakış açısı.”

Avner Haberfeld: “Grafik tasarımcı değişik kültürler arasındaki engelleri ortadan kaldıran bir çevirmendir.”

Tali Joseph’in tanımı oldukça kısa ve açıktı: “Tasarımcı=Kılavuz”.

Dünyanın bir başka ucundan, Yeni Zelanda’dan projeye katılan Melissa Neiderman’ın tanımı da tıpkı Tali’ninkinin bir benzeriydi: “Grafik tasarımcı yeni binyılda kılavuzluk görevi yapacaktır.”

Aynı konuda Güney Afrika, Johannesburg’daki Design Center Okulu ile İstanbul’da Mimar Sinan Üniversitesi’nde atölye çalışmaları yapıldı ve öğrencilerden geleceğin grafik tasarımcısıyla ilgili anlamlı yanıtlar geldi.

Proje kapsamında Uluslararası İçmimarlar Federasyonu (IFI), meslektaşlarından tasarımcının tanımını yapmalarını istedi. Alınan yanıtlar IFI’nin yıllığında yayımlandı.

Dünya Grafik Günü ’98’in konusu, görsel iletişim tasarımı işinin iki temel unsuru olan “müşteri” ve “tüketici”. 1998’de grafik tasarım dünyası bu iki temel unsuru; müşteriyi, yani grafik tasarım işi yaptıranı ve tüketiciyi, yani tasarlanmış mesajın alıcısını tartışacak. Tasarımcı ile tasarım işi ismarlayan, tasarımcıya para ödeyen kişi ya da kurum ve iletilen mesajı alan insan ya da grup arasındaki ilişkiler konusunda kafa yoracağız. Aşağıdaki sorulara cevap vermeye çalışacağız:

—Müşteri, grafik tasarımcının iş arkadaşı mıdır?

—Müşteri tasarım sürecinde vazgeçilmez bir unsur mu, yoksa tasarımcının parlak fikirlerinin önündeki engel midir?

—İletişim tasarımının ücretini gerçekte kim öder?

—Trafik levhalarının parasını kim ödüyor; karayolları idaresi mi, otomobil sürücüleri mi?

—Tasarımcıyla ilişkisinde, müşteri kimi temsil ediyor?

—Pentagram Tasarım'dan ünlü tasarımcı Bob Gill *Graphic Design Made Difficult* başlıklı kitabında “Kötü müşteri yoktur, kötü tasarımcı vardır” diyor. Siz ne dersiniz?

—Tüketici ya da hedef kitle, kitle iletişim araçları yoluyla iletilen tek tip mesajdan aynı anlamı çıkaran homojen bir kitle midir?

—Globalleşen dünyada hedef kitle aynı komutla istenen hareketi yapan robot mu, yoksa tam tersine aynı bilgiden farklı mesajlar çıkaran binlerce alt kültüre mi bölünmüş?

— 21. yüzyılın iletişim tasarımcısı, 20. yüzyılın ilk yarısındaki “reklam sanatçısından” farklı biri olacaktır. “Müşteri” kavramı, tasarımcı ve müşteri arasındaki ilişkiler, kısacası eski kriterler değişecek mi?

—Grafik tasarımın kısa tarihi boyunca müşteri hep egemen faktör oldu. İş ismarlayan müşteri olmadı, grafik tasarımın varlığından söz edilemezdi. 21. yüzyılda müşterisiz iletişim tasarımından söz edebilecek miyiz?

*Kötü Bir Adam*⁴ başlıklı hikâyesinde Amerikalı yazar Truman Capote bir rüya satışı öyküsü anlatır. Aslen Cincinnati yakınlarında küçük bir kasaba olan Easton'dan gelen Sylvia, New York'ta yaşamakta ve bir çamaşır fabrikasında sekreter olarak çalışmaktadır. Doğduğu kasabadan bir arkadaşının, kocasıyla birlikte yaşadığı apartman dairesini paylaşmaktadır. Sylvia'nın hayalleri vardır; New York'ta başarılı olmak, bir yerlere gelmek istemektedir. Ancak büyük şehirde hayat çok zordur ve Sylvia işten kazandığı parayla kıt kanaat geçinebilmektedir.

Sylvia bir gün kafeteryada otururken yan masadakilerin, düşleri satın alan zengin bir adamdan söz ettiklerini duyar. Adresi alır ve düş tüccarı Bay Revercomb'ı ziyarete gider. Başlangıçta her şey mükemmel görünmektedir. Sylvia'nın pek çok düşü vardır. Bay

Revercomb bunları tanesi beş dolardan satın alır. Hatta düş çok iyiye 10 dolar bile verir. Genç kadın için bulunmaz bir fırsattır bu. Sylvia düşlerini satarak çok para kazanabileceğini ve New York'ta daha iyi bir yaşam sürebileceğini hayal etmektedir.

Ancak bir süre sonra Sylvia rahatsızlık hissetmeye başlar. Başlangıçtaki iyi duygular ve umut giderek yerini tedirginliğe bırakmaya başlar. Düşlerini sattıkça mutsuzluğu artar. Sanki birileri içini boşaltıyor gibidir.

Hikâyenin ikinci kahramanı Oreilly isimli eski bir palyaçodur. Oreilly de uzun süredir Bay Revercomb'a düş satmaktadır. Ama artık satacak bir şeyi kalmamış, düşlerini sata sata tüketmiştir. Sylvia ve Oreilly arkadaş olurlar. Genç kadın düşlerini satarak kazandığı parayla palyaçoya yardım etmektedir.

Sylvia gün geçtikçe kendini daha kötü hissetmekte, adeta çökmektedir. Arkadaşlarıyla birlikte oturduğu evden ayrılır ve berbat bir yere taşınır. Bu duruma çok üzülen Oreilly çözüm olarak Bay Revercomb'a gider ve düşlerini geri ister. Adamın yanıtı "Düşlerini



Sadık Karamustafa, ICOGRADA Uluslararası Tasarım Kongresi'nde, Punta del Este, Uruguay, 1997

geri veremem, çünkü onları kullandım” olur.

Bilmiyorum, siz müşterinizle konuşurken kendinizi hiç Sylvia gibi hissettiğiniz oldu mu?

Grafik tasarımcı Bülent Erkmen birkaç ay önce, tasarladığı logolardan oluşan bir kitap yayımladı. Ama kitap tahmin edeceğiniz gibi kurumsal kimlikle ilgili değildi. Bir zamanlar birçok müşteri için tasarlanmış olan logolar ve simgeler kitapta alışılmadık bir biçimde kullanılmıştı. Logoların yanında neye ait olduklarını gösteren hiçbir açıklamaya yer verilmiyordu. Orijinal bağlamlarından koparılmış işler bir tür özerklik kazanmışlardı. Tecrübeli bir tasarımcı olan Erkmen elbette ki ne yaptığını çok iyi biliyordu. Belki de logoları eski mesajlarından ayırarak, düşlerini geri almaya çalışıyordu.

Gerçekliğin tek başına çok fazla bir anlamı yoktur. Gerçeklik retorik içermez dersek aşırıya mı kaçırız? Düşler gerçekliğe artı değer katar. Düşler, gerçekliğe anlam yükler ve yeni bir dünya yaratır.

Düşlerinize sahip çıkın.

— ICOGRADA Uluslararası Tasarım Kongresi Konuşma Metni, Punta del Este, Uruguay, 1997.

1. Güncel adıyla Uluslararası Tasarım Konseyi, ICoD. [e.n.]
2. Orijinal adı *Die Neue Typographie* (1928). [e.n.]
3. Bkz. Katherine McCoy-Michael McCoy, *Cranbrook Design: The New Discourse*, New York: Rizzoli International, 1990.
4. Orijinal adı *Master Misery*. [e.n.]

Grafik Tasarımın Başkenti Londra...

1997

British Council'ın 17 Ocak-5 Şubat 1997 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlediği grafik sergisinin açılış günlerinde Londra'daydım. Londra'nın hayatımızda özel bir yeri vardır; 1970'te Gülsün'le [Karamustafa] evlenip, bir aylık bir tren yolculuğuyla, Avrupa'nın birçok şehrinde birer-ikişer gün mola vererek Londra'ya gitmiş, altı ay kalmıştık. Evimiz Londra'nın kuzeyinde, Camden Town ile Halloway arasında, Brecknock Sokağı 58 numara, bir oda ve başkalarıyla paylaştığımız mutfak ve banyodan ibaretti. Gülsün o sıralarda İstanbul Radyosu'nda spikerlik ve programcılık yaptığı için bir değişim programı çerçevesinde BBC Türkçe Yayınlar Servisi'nde çalışacaktı. İngiltere'de iş bulmak kolay olmadığı için bana da Londra sokaklarında altı ay sürtmek, günlerimi sıcak müze ve sergi salonlarında geçirmek düşüyordu. Sayısız güzel anıyla dolu Londra günleri çabuk bitti. Dönüşte bizi 12 Mart devrinin sıkıntılı yılları ve 18 yıl sürecek pasaport

yaşağı bekliyordu. 1980'li yılların sonunda yeniden pasaport sahibi olduk; ikimiz de Londra'ya birkaç kez ama ayrı ayrı gittik. Geçen ocak ayında, 26 yıl sonra, 6 günlüğüne de olsa Londra'da birlikte olmanın keyfini yaşadık.

ÇOKRENKLİLİKTE TASARIM KAVGALARI

Londra'dan Grafik Eserler başlığıyla gösterilen sergi, hayatımın son 30 yılında, İstanbul'dan sonra en uzun süre yaşadığım, son yedi yıldır fırsat buldukça uğradığım, yayınlardan izlediğim Londra'nın, tasarımın doğduğu ve büyüdüğü yer olduğu gerçeğini bana bir kez daha hatırlattı. Sergi broşüründeki sayılar bu olguyu perçinliyor, tasarımla ilgili 36 fuar, dünya çapında sekiz müze, İngiltere'de bulunan 24 tasarım kurumunun çoğu (dünyanın en ciddi tasarım kurumlarından biri olan Design Council'ı özellikle anmak istiyorum), sekiz sanat okulu, mesleki düzeyde 50,



Sadık Karamustafa ile Gülsün Karamustafa, Londra, 1970



Sadık Karamustafa, Londra, 1971,
fotoğraf: Gülsün Karamustafa

lisans düzeyinde 90, lisansüstü düzeyde 60 tasarım eğitim programı, tasarım hizmeti sunan 4.000'e yakın şirket, tasarım kuruluşlarında çalışan 30.000 insan. Bütün bunlara bakarak Londra'ya tasarım başkenti dersem sanırım abartmış olmam.

Üç boyutlu işlerin de sergilenmesine olanak verecek biçimde tasarlanmış mukavva panolar üzerinde Londra'da çalışan tasarımcıların ve tasarım gruplarının ürettiği 180 parça hâlindeki yaklaşık 60 proje Londra'nın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamına grafik tasarımın penceresinden bakmamızı sağlıyor. Afişler, gazete ve dergi sayfaları, kitaplar, broşürler, kurumsal kimlik malzemeleri, kullanım çalışma raporları ve CD kapaklarını izlerken, kültürü nasıl yorumladıklarını görüyoruz. Grafik tasarımcının 21. yüzyıla girerken sadece bir mesaj iletici değil, kültür yorumlayıcısı olduğunu anlıyoruz.

FARKLI ANLAYIŞLAR VE YAKLAŞIMLAR

Sergiyi gezerken ve sergi broşürünü okurken Londra'da üretilen tasarımların bütününün farklı

grafik anlayışlar ve yaklaşımlar barındırdığını gözlemliyoruz. Aslında serginin bütününde ve Michael Horsham'ın kaleme aldığı metinde tasarımcılar arasındaki anlayış farklılıkları, kibar bir dille bir çatışmadan çok renklilik olarak gösteriliyorsa da ben biraz sapma yapıp Londra'daki tasarım kavgalarına değinmek istiyorum. Aşağıda aktaracağım bilgileri Londra'da yayımlanan *Eye* dergisinin 13'üncü sayısında çıkan, yine Horsham'a ait "Ben Mac kullanmıyorum, ama kullanan birini tanıyorum" başlıklı yazısından derledim.

Söz konusu tartışma, 1980'lerin Macintosh kuşağı tasarımcıları olarak nitelendirilen Neville Brody, Malcolm Garret, Cartlidge Levine, why not associates, 8vo, Tomato, Russel Warren-Fisher ile Pentagram ve Partners şirketlerinin başı çektiği tasarımda "fikri" (İngilizce aslı *idea* olan bu sözcük Türkçeye espri diye de aktarılabilir) esas alan anlayışın temsilcisi "eski tüfek"ler arasında cereyan ediyor. "Fikre dayalı tasarımın," diyor Londralı tipografi tasarımcısı Phil Banes, "bir kere anladıktan sonra hiçbir önemi kalmıyor. Şipşak fotoğraf gibi bir şey bizim yapmak

istediğimiz, görsel olarak keyif veren ama zamana ve tekrar tekrar bakmaya karşı dayanıklı işler. Fikre dayalı grafik dedikleri şey, zihinsel kavramların literer ifade edilişinden başka bir şey değil ve son derece sıkıcı. Partners ve Pentagram, tepki gösterdiğimiz anlayışın tipik temsilcileri. Yapılan şey görsel olarak son derece yavan. Bizim yaptığımız işin içinde fikir yok demek istemiyorum. Tabii ki var ama bizim yaklaşımımız kişisel ve ifadeci.”

MÜŞTERİ PARASIYLA ŞOV

Daha önceleri Londra’daki büyük tasarım şirketlerinde çalışan Siobhan Keaney’e göre bütün bu büyük kuruluşlar tasarıma sadece pazar ekonomisi bağlamında yaklaşıyorlar ve içlerinde kültürden söz eden hiç yok. “Bazı büyük şirketler, müşterilerini lüpleyen piranalara benziyorlar ve benim onlarla hiçbir ortak yanım yok” diyor Keaney. Bu suçlamalar karşısında, Atlantik’in öte yakasında yaşayan, *Emigre* dergisine “çöp fabrikası” diyen Paul Rand ve Massimo Vignelli’nin İngiliz akranları soğukkanlılıklarını korumayı tercih ediyorlar. “Bir grup yetenekli

tasarımcı,” diyor Partners grubunun kıdemli ortağı, Arnavut asıllı Londralı tasarımcı Aziz Cami, “kendi işlerine benzemeyen hiçbir şeyi anlamamakta direniyor.” Pentagram’dan John McConnell yenilerin müşterinin parasıyla şov yaptıklarını söylüyor.

1970’lerin yeraltı dergisi *Oz* ve halen yayımlanmakta olan *Time Out* dergisinin tasarımlarıyla tanınan Pearce Marchbank görüşlerini şöyle ifade ediyor: “Bana göre grafik tasarımcı bir doktor ya da otomobil tamircisi gibi problem çözer ama yeni tasarımcılar üniversite kampüsünden dışarı çıkmayan araştırmacılara benziyorlar biraz. İşleri, üzeri çıkartmalarla dolu bir pencereden dışarıyı seyretmek ya da önünde devamlı bir sineğin dolaştığı bir televizyon ekranına bakmak gibi geliyor bana.”

ESKİŞEHİR’DEN SONRA ANKARA’DA

Yeni kuşak tasarımcılar eski tüfeklerin bilgisayar karşısındaki tavırlarını yanlış buluyor, eskilerin bilgisayarı “müthiş fikirler”i uygulamaya yarayan teknolojik araçlar olarak görmelerini eleştiriyorlar.

“Tasarım sektörü henüz yeni dille temas kuramadı,” diyor Neville Brody, “Yakın gelecekte yüksek kâr oranı ile çalışan, araştırmaya ve yeni teknolojiye olanak tanımayan büyük tasarım şirketlerine ihtiyaç kalmayacağını anlayamadılar. Bilgisayarın sadece basit bir araç değil kendi başına bir dil olduğunun bilincine varamadılar.”

Brody en azından bu konuda haklı. Bu tartışmaların yaşandığı 1990’lı yılların başından beri büyük tasarım şirketleri hızla küçülüyor. ABD’de, 40-50 kişilik tasarım şirketlerinde şimdi personel sayısı 10’u zor geçiyor. En ünlülerinden Push Pin’i 1994’te ziyaret ettiğimizde, koskoca şirkette 13 kişi çalıştığını görmek bizi şaşırtmıştı. Bu sayı neredeyse Türkiye’deki ortalama bir reklam ajansının grafik bölümünde çalışanların sayısına eşit. Londra’da da tasarım şirketleri genellikle 2-3 kişi ve bilgisayar donanımından oluşuyor.

Londra’dan Grafik Eserler sergisinin altyapısında, özetlemeye çalıştığım bu tartışmalar yatıyor. Londra şehri okulları, kurumları, konferans ve seminerleri,

yayınları, kuşak kavgaları, tasarımcıları arasındaki iş rekabetiyle grafik ortamını besliyor. Sergi, 27 Şubat’a kadar Eskişehir Anadolu Üniversitesi’nde, 3-15 Mart’ta Ankara Bilkent Üniversitesi’nde gezilebilir.

— *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1997, s. 14.

Grafik Tasarımcı ve Türkiye

1997

“Ben bir grafik tasarımcıyım çünkü kendi dünyamı değiştirmek istiyorum. Bu beni mutlu ediyor. Önümüzdeki binyılda sanıyorum grafik tasarım Üçüncü Dünya’dan gelecek. Grafik tasarımda yeni bir dilin dev dalgası Üçüncü Dünya’dan başlayacak. Ben bunun bir parçası olmak istiyorum.”

ICOGRADA’nın başlattığı 1997 Dünya Grafik Tasarım Günü projesi için yolladığı yanıtta böyle diyor 25 yaşındaki Kenyalı genç tasarımcı Ng’ethe Githinji. Tel Avivli grafik tasarım öğrencisi Shira Nitsan ise “Dünya çok hızlı değişiyor,” diyor ve ekliyor: “Şu anda yeni ve modern dediğimiz bir şey, bir dakika sonra esiyor. Tasarımcının bir iz bırakmak için zamanı yok. İzleyici, onun yaptığı işe bir an bakıyor ve bakışlarını başka birinin işine çeviriyor. Bu yüzden tasarımcının en önemli sorunu bir iz bırakmaktır.” Türkiye’de çalışan İrlandalı reklam fotoğrafçısı, tasarımcı ve reklamcı Paul McMillen yaklaşık on yıl önce bir derginin “Tasarımcı kimdir?” sorusuna “Kiralık katildir” yanıtını vermişti. Amerikalı tasarımcı Richard Saul Wurman ise kendisini “bilgilendirme mimarı” diye tanımlıyor.

Neden tasarımcının yeniden tanımlanması? 20. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ünlü Fransız grafik tasarımcısı Cassandre, grafik tasarımcıyı bir telgraf operatörüne benzetiyor ve asıl görevinin mesajı açık-seçik ve doğru olarak iletmek olduğunu belirtiyor. Gerçekten de grafik tasarımcı 20. yüzyıl boyunca hep yaptığı işin gerisinde durdu. Sahnede (ön planda) mesaj vardı, tasarımcı hep (geride) kulisteydi. Grafik tasarımcı 20. yüzyıl boyunca mutfaktaki aşçı rolündeydi aslında.

Sanat dallarında doğal olarak ünlüler ve starlar vardır. Mimarlık, moda, endüstri tasarımı gibi dallar hep starları pazarlarken grafikte star olarak anılan pek az insan vardır. İletişim alanında, ünlü olmuş gazeteciler, fotoğrafçılar, televizyon sunucuları, hatta reklamcılar çokça mevcutken, grafik tasarımcıların adı pek bilinmez. Belki de yüzyılımızda modernizm grafik tasarımcıya böyle bir konumu uygun gördü.

Grafik tasarımcının 20. yüzyıl boyunca sürdürdüğü “telgraf operatörü” konumunun önümüzdeki yüzyılda değişeceğini düşünüyorum. Bu değişiklik tabii,

grafik tasarımcının artık “ünlü” olmak istemesinden kaynaklanmıyor; günümüz dünyasındaki yeni karmaşık sosyal ve kültürel ilişkiler, tasarımcının toplum içindeki rolünü yeniden belirliyor. “Teknoloji, kitle üretimini ve kitle iletişimini parçalıyor. 500 interaktif kablo kanalı, telsiz iletişim, internet, yüksek kaliteli masaüstü yayıncılık, düşük tirajlı renkli baskı ve ayarlanabilir üretim, tasarımcının az sayıda ama iyi tanımlanmış, küçük topluluklar için tasarım yapmasını gerektirecek.”¹ Tasarım üretiminin biçimi değişiyor artık. Reklam sektöründe, sistemin bir dişlisi durumunda olan, görevi başkalarının verdiği “yaratıcı kararlar”ı görsel dile aktarmak olan grafik tasarımcı artık “*creative team*”in bir elemanı. Tasarımcının müşteriyle doğrudan temasından daha verimli sonuçlar alınıyor. Batı’da, tasarımcı ile müşteri arasında aracılık yapan “*rep*”ler (representative/temsilci sözcüğünün kısaltılmışı) ortadan kalkıyor, işi veren ile yapan aynı takımın oyuncuları gibi birlikte çalışıyorlar.

Bilgisayar devrimi birçok ara elemanı ortadan kaldırıyor. Makinenin başındaki tasarımcı çok şey bilmek,

çok donanımlı olmak zorunda. “Eğer tasarımcılar öteki işkolları hakkında bilgi sahibi olmazlarsa, bir gün gelecek başkaları tasarımcıların bildiği bazı şeyleri öğrenecek ve piyasanın gereksindiği sentez ve koordinasyonu onlar sağlayacaklar.”² Tasarımcının donanımı sadece teknolojiyle sınırlı değil. “Tek bir konuda uzmanlaşma artık devrini tamamladı. Felsefe, iletişim kuramı, kültürel antropoloji ve elektronik teknolojiyi iyi bilen, kültürel donanımlı tasarımcılara ihtiyacımız var. Tasarımcılar, bilgisayarlarda bulunmayan kavrama yeteneğine sahip olmalıdırlar. Ancak bu yolda tasarım, ‘hizmet üreten’ bir iş olmaktan çıkıp kültür yorumcusu düzeyine yükselebilecektir.”³

ICOGRADA’nın başlattığı projeye göre dünya tasarımcılarından, tasarım öğretenlerden ve öğrenenlerden, tasarımcıyı yeniden tanımlamaları isteniyor. Tasarımcının yeni tanımında eğitimin çok önemli bir yeri var. Geleceğin dünyasında ancak iyi eğitim görmüş, yetenekli, yaratıcı tasarımcılar var olabilecekler. Dünyayı tanıyan, çevreye karşı duyarlı, meraklı, iyi okuyan, teknolojiyle barışık, bilgisayarın sadece bir araç değil yeni bir dil olduğuna kanaat getirmiş,

öteki tasarım disiplinlerine karşı ilgili tasarımcılar yetiştirmek zorundayız.

Türkiye’de tasarım eğitimi zor bir dönemeçten geçiyor. Mevcut üniversite sistemiyle eğitim elemanı yetiştirmek neredeyse imkânsız. Çok düşük ücret ödenildiği ve sekiz saat mesaiye tabi tutuldukları için ancak bu duruma “razı” gençler asistanlığı seçiyorlar. Üniversitelerin grafik bölümlerindeki profesyonel tasarımcı-hoca sayısı çok az. Büyük bir çoğunluğunda resim kökenli eğiticiler ders veriyor. Aradaki tasarımcı-hoca açığı, part-time [yarı zamanlı] sistemiyle eğitim yapmaktan haz alan gönüllü profesyonellerin katkılarıyla kapatılmaya çalışılıyor.

Öğrenci seçme sistemi yanlış ve eksik. Üniversite giriş sınavlarında taban puanı alan öğrenciler, tasarım eğitimi kurumlarının yetenek (!) sınavlarına kabul ediliyorlar. Birçoğu lisede kötü eğitim almış, ezkaza resim çizme yeteneğine sahip ya da giriş kurslarında, nasıl çizerse sınavı kazanacağını iyi ezberlemiş öğrencilerle yapılıyor tasarım eğitimi. Doğru konuşmayı ve yazmayı bilmeyenler var. Soru sormuyorlar, itiraz

etmiyorlar. 21. yüzyılın ideal tasarımcı tipinin bu tablodan çıkabileceğini sanmıyorum. Oysa ne kadar ihtiyacı var Türkiye’nin iyi tasarımcılara.

Devletin eğitim yatırımlarını giderek azalttığı bir düzende iyi tasarım eğitimi, fazla kontenjan baskısıyla bunalmış devlet okullarıyla sağlayamıyoruz. Seçme ve yerleştirme sistemi kaliteyi düşürüp, daha yüksek sayıda öğrencinin okuyor görünmesine yol açıyor. Kaliteli öğretim elemanının kıt olması nedeniyle paralı özel okulların tasarım bölümleri açması kısa vadede bana geçerli bir çözüm gibi görünmüyor. Bina var, bilgisayar var, para var, öğrenci var; ama hoca yok. Ne yapacaksınız?

Üçüncü binyıla böyle giremeyiz. Bir çare bulmalıyız.

— *Cumhuriyet*, 27 Nisan 1997, s. 14.

1. Katherine McCoy-Michael McCoy, “The New Discourse”, Hugh Aldersey-Williams, *Cranbrook Design: The New Discourse*, New York: Rizzoli International, 1990, s. 16.

2. Gunnar Swanson’a ait hangi kaynaktan alıntı yapıldığı bulunamadı. [e.n.]

3. Katherine McCoy- Michael McCoy, a.g.e., s. 16.



İhap Hulusi ile Kurgusal Bir Görüşme

1998

Sadık Karamustafa: Merhaba İhap Bey. 1998’de üç önemli yıldönümü birden kutluyoruz; Türkiye Cumhuriyeti’nin 75., Arap Alfabesinin yerine Latin Alfabesinin kabul edilişinin 70. ve sizin 100. doğum yıldönümünüz.

Sarsıntılı bir yüzyıl başı yaşadıktan sonra çokuluslu Osmanlı İmparatorluğu sona erdi. 1923’te tek uluslu Türkiye Cumhuriyeti kuruldu. Daha sonra Kemalizm olarak anılan ideolojileriyle Cumhuriyet’in kurucuları, Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik yaşamını değiştiren kökten reformlar gerçekleştirdiler. Yeni üstyapı kurumları, bir yandan özel sektör yaratmaya çalışan, ancak bir süre sonra devletçiliğe yönelen yeni ekonomi anlayışı, yeni yaşam biçimi ve yeni bir alfabe. Siz 28 Kasım 1898’de Kahire’de doğdunuz, ilk ve ortaöğrenimi bu kentte tamamladınız, daha sonra Münih’te sanat ve tasarım eğitimi gördükten sonra Türkiye’ye böyle bir tarihsel dönemde geldiniz ve çalışmaya başladınız. Yaptıklarınızla yeni yaşam biçimini yorumladınız ve önerdiniz. Bir yandan Cumhuriyet felsefesinin görsel tanığı, öte yandan Türkiye’de çağdaş grafik tasarımın öncüsü oldunuz.

İhap Hulusi: Savaş sonrası, 1920 yılında resim çizme yeteneğimi ilerletmek ve hayatımı bu işle kazanmak olanağını elde edebilmek için resim öğrenimimi Almanya’da yapmaya karar verdim ve Münih’e gittim. Önce Heimann Schule’de iki yıl ve sürekli olarak bütün gün modelden resim çizdim. Hayatımı resim yapmakla kazanmaya karar vermiş olmam dolayısıyla, beni maddeten daha kolay tatmin edecek resmin ticari şekli olan afiş ve gazete resimleri yapmayı daha uygun buldum. Bu alanda öğretim yapan Kunstgewerbe Schule’nin Afiş bölümüne girdim. Bu okula iki yıl devam ettim.

SK: Bazı yayınlarda, sizin Almanya’da ünlü grafik tasarımcı Ludwig Hohlwein’in öğrencisi olduğunuz yazar.

İH: Okulda (Kunstgewerbe Schule) çizdiğim bazı afişler beğenildiği için bazı Alman firmalarından siparişler almak olanağı buldum. Afiş resimlerini daha sonra dünyaca tanınmış ünlü Alman afiş ressamı Ludwig Hohlwein ve bu alanda şöhret yapmış diğer bazı Alman ressamlarına gösterdim. Beni tahminimin

üzerinde beğendiklerini belirterek Amerika'ya gitmemi bile öğütlediler. Bu beğenilerini bana yazdıkları yazılarla belirttiler. Bu yazılar hâlâ bende saklıdır.

SK: Grafik tasarım deyimi İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaştı. Bundan önce, bu işle uğraşanlara “reklam sanatçısı” (commercial artist) deniyordu ve çoğu sanat alanından gelme kişilerdi; sanat eğitimi görmüşlerdi ve hayatlarını kazanmak için reklam işleri yapıyorlardı. Zaten 19. yüzyıl ortalarında önem kazanmaya başlayan afiş sanatının en önemli yaratıcıları Jules Chéret, Toulouse-Lautrec gibi ressamlardır. Onlar sanat tarihine resimleriyle geçtikleri gibi grafik tarihinde de afişleriyle yer alıyorlar, siz önce sanat, sonra da “afiş” eğitimi gördünüz. Aslında bu bir anlamda Akademi’de yıllarca süren bir uygulama; ilk iki yıl desen ve suluboya eğitimi gördükten sonra “meslek” atölyesine geçerdi öğrenciler. İlk iki yıl bugün “temel sanat” ya da “temel tasarım” adı verilen dönemin karşılığıydı. İngiltere’de bugün bile bazı okullar, örneğin Chelsea College of Art and Design, grafik tasarım dalında sadece bir yıllık temel tasarım eğitimi veriyor. Öğrenciler daha sonra başka bir okula

grafik tasarım okumaya gidiyorlar. Türkiye’de bugün grafik tasarım, üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde, dört yıllık lisans, daha sonra devam etmek isteyen öğrenciler için iki yıl yüksek lisans eğitimi olarak veriliyor. 21. yüzyıla iki kala grafik tasarım hâlâ güzel sanatların bir dalı ya da sizin gençliğinizdeki deyimle “resmin ilancılık şubesi” olarak görülüyor.

Siz çok uzun bir çalışma döneminden sonra, 12 Mayıs 1977’de bir kişisel sergi açtınız.

İH: Toplu sergimi Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu (TGSYO) yaptı. Akademi bu olaya karşı sağır kaldı.

Çağdaş grafik sanatımızın en köklü ustası İhap Hulusi’den Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nun yetiştirmekte olduğu en genç grafikçisine uzanan anlamlı bir bağlamda grafik tekniklerinin çeşitli işlev ve iletişim türleri ilgiyle izleniyor bu sergide (O. Zeki Çakaloğlu, Cumhuriyet, 1977).

SK: Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu 1955’te tasarımcı yetiştirmek için Alman uzmanların yardımıyla

kuruldu ve Türkiye’de, bu amaca yönelik kurulan ilk eğitim kurumuydu. İlk 20 yıl her şey çok iyi gitti. TGSYO çok iyi tasarımcılar yetiştirdi. Akademi, (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, bugünkü MSGSÜ) sanat ve mimarlığın yanı sıra tasarım eğitimi de veriyordu. Bu bağlamda iki kurum arasında rekabet vardı. Fakat nasıl olduysa, tasarım eğitimi vermek için kurulan TGSYO Akademi’yle “sanat” alanında yarışa girmeye başladı. Dekoratif resim eğitimi alanlar “ressam”, seramikçiler “heykeltıraş”, grafik tasarımcılar “özgün baskı sanatçısı” olarak anılmaya başladılar. Okul 1980’den sonra Marmara Üniversitesi’ne bağlanarak, Güzel Sanatlar Fakültesi adını aldı. Hâlâ bazı mezunlarının özgeçmişlerinde “Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Akademisi’ni bitirdi” gibi ifadeler rastlanabiliyor. Bu gelişmeler sonunda doğal olarak tasarım eğitimi kalitesi de düştü. Oysa 1960’lı ve 70’li yıllarda, gazetelerdeki grafik tasarımcı arayan ilanlarda “TGSYO mezunları tercih edilir” dendiğine sıkça rastlardık.

Yeniden yaşam öykünüze dönelim; 1925’te Türkiye’ye geldiniz. Ailenizin sizi hariciyeciyi yapma ısrarlarına

direnerek “ressam” olmaya, “ticari resim”le hayatınızı kazanmaya karar verdiniz. *Akbaba*’da çalışmaya başladınız. İsminiz duyulur oldu. Siparişler birbirini izledi.

İH: O dönemlerde Tekel’in tüm işlerini ben yapıyordum. Burada arkadaşım Şair Fazıl Ahmet Aykaç ile kendimi çizdim. Arkası dönük olan Aykaç, yüzü dönük olan benim. 1931’deki İhap Hulusi Görey... Önce resmimizi çektim, sonra da bu kompozisyon aklıma geldi.

SK: Hakkınızda yazılan yazılarda, sizinle yapılan röportajlarda hep modelinizi yakın çevrenizdeki dostlarınızdan seçmeniz üzerinde duruluyor. Oysa bu etikette benim dikkatimi çeken başka bir özellik. Başta rakı ve şarap olmak üzere içki, toplumda hep bir kötülük simgesi olarak görülmüştür. Bu konu bugün bile çelişkili tutumlara yol açıyor. Devlet bir yandan alkollü içkiyi sağlığa zararlı, “cürümlerin anası” (bu sizin yaptığınız bir afişin başlığı), ocak söndüren bir madde olarak ilan edip içkiyle mücadele örgütü kurarken (Yeşilay), öte yandan içki

üretimini kendi tekeline alıyor ve bundan büyük gelir sağlıyor. Aynı devlet yine sizin bir afişinizde şarap ve likör için “Neşe ve Sıhhat Kaynağıdır” diyebiliyor.

Ancak Kulüp Rakısı’nın etiketi bana göre, Cumhuriyet’e kadar bir serkeşlik vasıtası gibi görünen rakının aklanmasıdır. Yeni yönetim, yeni yaşam biçimi. Rakı şişesi üzerinde son derece şık giyimli iki “beyefendi” oturmuş sohbet ediyorlar. Hatta bu iki kişinin Atatürk ve İnönü olduğu bile iddia edilmiştir. Ben Kulüp Rakısı etiketindeki konseptin, yeni Cumhuriyet felsefesinin mesajı olduğunu düşünüyorum. Sadece Kulüp Rakısı değil, başka birçok afiş ve ilanlarınızda resimleri ve yazıları dikkatle okuduğumuzda aynı mesaja rastlıyoruz.

İH: Afişlerin yazılarını ben yazardım.

SK: Sizin “yazar” yanınızı pek iyi değerlendiremedik. İşlerinize ve kişiliğinize bugün çok doğru bakılmıyor. Sizi iyi anlamak ve yorumlamak için yeniden ve farklı bir gözle okumamız gerekiyor. Hakkınızda şimdiye kadar çıkan yazıların çoğunu okudum. Sizin

için yazılan (sayısı çok fazla olmayan) yazılarda ve konuşmalarda hep duygusal yaklaşımlar egemendi. Şerefinize kadeh kaldıranlar, “İhaplar ölmez” diyenler oldu. Ama kimse sizi doğru dürüst “okumadı”. Okumaktan kastım, işlerinizdeki yazıları ve resimleri birlikte okumak ve yorumlamak. Bir meslektaşınız olarak ben size böyle bakmak istiyorum. Yoksa ne kadar iyi suluboya yaptığınız, yakışıklı olduğunuz, dört evlilik yaptığınız beni çok fazla ilgilendirmiyor. Araştırmacıların sizin yapıtlarınızı toplumsal ve ekonomik tarih bağlamında değerlendirmeleri gerekir. Bu yapıldığında, sizin pencerenizden, afişlerinizin ve ilanlarınızın tanıklığıyla, Cumhuriyet’in kuruluş tarihini daha iyi anlayabiliriz. Örneğin tek başına millî piyango biletleri ve ilanları kapsamlı bir araştırmaya konu olabilir.

İH: Millî Piyango’ya 1928’de başladım. 1975’te bir yazı aldım, “1976’yı hazırla” dediler, yaptım. Sonra bir yazı daha. Başkasını bulduk, dediler. İşlerimi götürdüğüm kimseler “Ayşe Hanım, Ali Efendi gel bak, ne diyorsunuz, olmuş mu? Kabul edelim mi?” diye ona buna sordular.

SK: Millî Piyango'ya, Tayyare Piyangosu'ndan başlayarak rekor denebilecek bir süre hizmet verdiniz. Piyango biletleri için yaptığınız illüstrasyonlar Türkiye'nin görsel tarihi neredeyse. Tabii sadece biletler değil, başlık ve metinlerini yazıp tasarladığınız 1930'lu yıllarda yayımlanan ilanlar özellikle, devletin bir başka yanını sergiliyor; devlet vatandaşına çalışmadan para kazanmayı öğütlüyor. Bu ilanlar bir bakıma günümüzdeki "köşe dönmece" anlayışın ilk işaretleri. 1976'da işinize son vermeleri, Türkiye'deki kurumsal zaafı gösteriyor. İyi bir tasarım yönetimi olsa Millî Piyango sizden hâlâ çok iyi yararlanıyor olabilirdi.

İH: Hayır ama kuzum, bizim gibi sanatçılara devlet neden sahip çıkmaz, arayıp sormaz?

SK: Aman İhap Bey, devlet kendine sahip çıkamıyor. Tasarım terimi henüz devlet literatürüne girebilmiş değil.

İH: Son yıllarda arayanımız fazla değil. İlan şirketleri çıktı, bankalar tecrübe ve bilgiden istifadeyi bıraktılar, reklam işlerini şirketlere devrettiler. Onlar da

muhayyileyi, yaratıcı kabiliyetleri bir kenara bırakıp kopyacılığı tercih ediyorlar. Hizmet verdiğim bunca banka, şu kadar kurum, neredesin, ne yapıyorsun demiyorlar. Bıraktım artık çalışmayı.

SK: 1940'ta *İktisadi Yürüyüş* dergisinin ocak sayısında yazdığınız bir yazıda şöyle diyordunuz: "Hatta Avrupa'da reklam yapmak isteyen müesseselere daha büyük bir kolaylık olmak üzere ilanât şirketleri de kurulmuştur. Bunlar bizdeki ilanât şirketleriyle karıştırılmamalıdır. Oradakilerin çalışma sistemi şöyledir: Reklam yapmak isteyen müessese bu ilanât şirketlerine müracaat eder ve reklama ayırdığı paranın miktarını bildirir.

Alt tarafına karışmaz. Müessesenin reklamını deruhte eden şirket, yukarıda anlattığımız mütehassısa müracaat eder. Ondan bu müessese için en iyi bir reklam tarzının ne olacağını sorar. Alacağı cevaba göre ressamalara, sinemacılara, gazetecilere veya elektrikçilere müracaat eder. O kadar ki, reklamdan doğacak bütün külfetleri, fişaj¹ resmini, icap eden vergiyi, pul vesaireyi şirket halleder. Bu suretle hem

bütün bu zahmetlerden müesseseyi kurtarır hem de müessesenin ayrıca bir ‘reklam ve propaganda’ bürosu kurmasına mâni olarak tasarrufu temin eder.

Gönül arzu eder ki bizde de bu işin şümulü ve ehemmiyeti anlaşılan bu sahada mütehassıslar yetişsin ve reklam müesseseleri teessüs etsin.

Hatta bugün memleketin umumi kültür seviyesini göz önüne alarak ufak mikyasta da olsa bu işe başlanma zamanının geldiğini zannediyoruz”.

SK: Bu dilekleriniz fazlasıyla gerçekleşti İhap Bey. 1960’lı yıllarda Türkiye’nin kapitalist pazara açılmasıyla başlayan ekonomik büyüme sonucu reklam ajansları kuruldu. Artık kurumlar reklamlarını bu şirketlere yaptırıyorlar. Yıllar içinde ajanslar ajansları doğurdu, irili ufaklı birçok ajans bugün reklam sektöründe hizmet veriyor. Bunların içinde işlerini çok iyi yapanlar, güçlü yaratıcı kadrolara sahip olanlar olduğu gibi, işini kötü yapanlar, yabancı reklamlardan kopya çekenler de eksik değil. Bunu doğal karşılamak gerekir.

Biz tasarımcılar için asıl sorun, grafik tasarımının bu sektör içindeki konumu. Gelişme yıllarında reklam ajansları komple hizmet veren kuruluşlardı. Birçoğu bünyesinde, radyo programı üreten stüdyosu, dizgi atölyesi (bilgisayar öncesinde), fotoğraf stüdyosu, film yapım bölümü ve grafik departmanı çalıştırıyordu. Zamanla tüm bu departmanlar reklam ajansı bünyesinden ayrılıp bağımsız işletmeler hâline geldiler, bir tek grafik tasarım dışında. Reklam ajanslarının hâlâ grafik bölümleri var, işler burada üretiliyor. Ancak ajanslar müşterilerine, bazı çizgi altı işler dışında tasarım fatura etmiyorlar. Gelirlerini yayın komisyonlarından alıyorlar. Tek nedeni bu olmamakla birlikte Türkiye’de grafik tasarım bağımsız işletmeler hâlinde örgütlenemedi. Reklam tasarımı dışında kalan bilgilendirme, kurum tasarımı, ambalaj, yönlendirme, multimedya tasarımı gibi alanlarda Türkiye ve çevresindeki ülkelerde muazzam bir potansiyel tasarım pazarı var. Kamu kesimine tasarım neredeyse hiç gitmemiş durumda. Türkiye’de tasarım eğitimi ve pratiği bu duruma göre yeniden yapılmalı. Mevcut yapıyla gelecekteki büyük talebe cevap vermek mümkün olmayacak.

İH: Faraza, bir karikatürist hiçbir zaman kendi mesaisi dışındaki işlerle uğraşmaz. Hususiyetini kaybetmekten korkar. Çünkü ne kadar iyi yaparsa yapsın, bu işi bir ilan ressamı kadar iyi yapamaz. Avrupa’da ilan ressamı arasında bile iş bölümü vardır. Mesela bir moda ressamı hiçbir zaman hikâye illüstrasyonu yapmaz, bir duvar afişi çizmez. Zira kıymetini ve imzasını düşürmekten korkar. Bu iş bölümüne ticaret erbabı da vâkıf olduğu için, zaten mütehasıslara kendi ihtisasları dışında iş teklif etmezler. Bu suretle her sahada yüksek kabiliyetli sanatkârın yetiştiği görülmüştür. Halbuki bizde bunun maalesef tam aksi oluyor. Her çizgi çizen adama her nevi iş tevdi ediliyor. Bu suretle ne o kabiliyetin bir sahada sivrilmesine imkân bırakılıyor ne de afiş ve reklam sanatı bir terakki hamlesi kaydedebiliyor. Bunun çaresi hem ressamlar arasında iş bölümü yapmak ve hem de reklam sahiplerini mütehasısısa alıştırmaktır.

SK: Tasarımcıları uzmanlık alanlarına ayırma işine eğitim döneminde başlamak gerekiyor. Tasarım öğrencilerini baştan, eğilimlerine göre doğru seçmek ve doğru yönlendirmek gerekiyor. Tasarım öğrencisi

seçerken resim çizme yeteneği dışında özellikler aranmalı. Grafik tasarım bir problem çözme işidir. Tasarımcının kafası buna göre çalışmalı; problemi anlayabilmeli, tanımlamalı, sorular sorabilmeli, tutkulu, meraklı, kültürlü, araştırmacı olmalıdır. En önemlisi dilini çok iyi konuşmalı ve yazmalıdır. Sadece resim çizme yeteneğini sınamakla bu özellikleri ölçmüş olamazsınız. Hele tasarımcı olarak diye üniversite merkezî sınavında en düşük taban puan almış öğrencileri alıyorsanız işimiz çok zordur. Bu malzemeden iyi tasarımcı çıkaramazsınız, işin bir de “öğretici” yanı var. Türkiye’de tasarım öğretmenleri çok yetersiz ve sınırlı sayıda. Hiç zaman geçirmeden, mesleği iyi bilen ve iyi öğreten insanları yetiştirmeliyiz.

İH: 1925’ten 1975 yılına dek geçen 50 yıllık çalışmalarım sırasında doğal olarak bazı zorluklarla karşılaştım. Resimden, bunun kompozisyonundan, renkten anlamayan siparişi verenler olmuştur. Bunlar, gereksiz ve anlamsız müdahaleleriyle yaptığım resimleri bozmuşlardır. Örneğin, boş gördükleri yerlere yazılar sıkıştırarak kompozisyonu bozmuşlar, resimdeki renkleri değiştirmişlerdir. Bu koşullar altında

çalışmak güç oluyordu. Sanat, yetenek ve zevkimi para kazanmak uğrunda feda etmek zorunda kalıyordum. Baskıya da gereken önem verilmediği için afişlerdeki renkler bozuk çıkıyordu. Bu bozukluk en çok piyango biletlerinde görülüyordu. Yaptığım orijinal iş ile basılmış biletin renkler yönünden hiçbir ilgisi kalmıyordu.

SK: Her türlü teknolojik yenilik Türkiye’ye çok çabuk ulaşıyor. Yeni iletişim teknolojileri elimizin altında. Teknik açıdan bir sıkıntımız yok. Önemli olan teknolojinin hakkını vermek. Bu da her düzeyde, işini iyi bilen ve yapan insanlar yetiştirmemize bağlı.

Tasarımcı ve müşteri arasında her zaman sorunlar olmuştur. Tasarımcıya göre müşteri, bilgisiz, zevksiz, parasıyla her şeyi yaptırabileceğini zanneden biridir. Müşteri de tasarımcının hedef kitleyi düşünmeden, kendi “sanatsal” tutkularını tatmin etme peşinde olduğunu düşünür. Bence bunların ikisi de doğru değil. Grafik tasarım bir iletişim işidir. Biz, birine ait bir bilgiyi, yaratıcı yeteneklerimizi ve uzmanlığımızı kullanarak görselleştirir ve bir başkasına ya da

başkalarına iletiriz. Bu yüzden müşteri ve tasarımcı işin ayrılmaz iki parçasıdır.

İH: Fakat bu zorluklara karşın Türkiye’ye ilk renkli afiş resmini getirmiş bir ressam olmam dolayısıyla memnun ve bahtıyım. Benden sonra bu işe devam eden ve edecek olan arkadaşlara daha anlayışlı bir ortamda çalışmak, başarılı olmak ve daha güzel resimler yapmak istedikleri ve umdukları kazancı elde etmekle müreffeh ve mutlu olmalarını dilerim.

SK: Tasarımcı meslektaşlarım ve öğrencilerim adına teşekkür ederim İhap Bey; size lâıyk olmaya çalışıyoruz. 100. doğum gününüz kutlu olsun.

— *Arredamento Dekorasyon*, Sayı: 107, Ekim 1998, ss. 75-77.

1. Fransızca *fichage* sözcüğünden gelir. Söz konusu dönemde reklam ve tanıtım kampanyaları postalanırken zarf ya da paket üzerinde belirtilmesi gereken bilgileri içeren etiketi ifade etmektedir. [e.n.]

İran Grafik Tasarım Bienali

1999

4 Mayıs-1 Haziran 1999 tarihlerinde Tahran'da düzenlenen 6. İran Grafik Tasarım Bienali'ne "özel konuk" olarak katılmak üzere, İran Grafik Tasarım Derneği (IGDS) Başkanı Morteza Momayez'den bir çağrı aldım. İşlerini grafik dergilerinden tanıdığım Momayez, geçen yıl Grafist '98'in konuğu olmuş, MSGSÜ Grafik Bölümü'nde bir atölye çalışması yönetmiş, bir de konferans vermişti. İran'a benden başka üç grafik tasarımcı davet edilmişti: Japonya'dan Shigeo Fukuda, Almanya'dan Holger Matthies ve Fransa'dan Alex Jordan. 6. İran Grafik Tasarım Bienali kapsamında, Tahran Niavaran Kültür Merkezi'nde dört ayrı salon-da dört tasarımcının afiş sergisi açıldı.

Bu yıl altıncısı gerçekleşen İran Grafik Tasarım Bienali, bizde Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun her yıl düzenlediği Grafik Ürünler Sergisi'ne benzeyen bir etkinlik; son iki yıl içinde İranlı grafik tasarımcıların tasarladığı işlerin toplu bir panoraması niteliğinde. Bizden farkı, iki yılda bir yapılması ve ön seçmeli olması. 6. bienale 3.000'in üzerinde iş katılmış. Ön seçim sonucu sergilenen iş sayısı 600'e indirilmiş. Sergi 4 Mayıs'ta Tahran Çağdaş Sanat Müzesi'nde



İran Grafik Tasarım Bienali'nde Sadık Karamustafa sergisinden görünüm, Niavaran Kültür Merkezi, Tahran, 1999

açıldı. Müze, Tahran'ın Kuzey Kargar Bulvarı üzerinde, Lale Parkı içinde yer alan büyük bir tesis. Momayez'in kısa bir konuşmasıyla açılan sergi son derece iyi hazırlanmıştı. Sergilenen afiş, logo, kitap ve dergi kapakları, basın ilanları ve öteki işler özenle çerçevelenmiş ve müzenin geniş salonlarına, rahat izlenebilecek bir düzende yerleştirilmişti. İşlerin altındaki etiketler hem İngilizce hem de Farsçaydı. Sergi, İran'ın içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve

kültürel standartları iyi gösteriyordu: farklı mesajlar, farklı tasarımcılar ve farklı tasarım yaklaşımları. 20 yıllık İslam Cumhuriyeti koşullarında yetişen, işlerinde “İranlı ve İslam” kimliğini ön plana çıkarmaya çalışan genç muhafazakârlar ile kariyerlerine devrim öncesinde başlayan, bir kısmı yurtdışında eğitim görmüş liberal, çağdaş, Batılı eğilimleri yan yana izleyebiliyorsunuz sergide. Sergiye katılan 220 grafik tasarımcı arasında çok sayıda kadın var. Zaten belli temel kısıtlamalar dışında, kadın-erkek arasında (en azından benim izlediğim kesimde) ayrım görmüyorsunuz. Sergide işleriyle dikkatimi çeken bazı tasarımcılarla tanışma olanağı buldum. Bizim afiş sergisinin afişini ve davetiyesini tasarlayan Saed Meshki, Reza Abedini ile, görsel anlatımın ön planda tutulduğu bir grafik dergisi çıkarıyorlar. Masood Sepehr İngiltere’de, Ali Rashidi ve Farshid Mesghali Amerika’da eğitim görmüşler ve yıllarca çalışmışlar. Mostafa Asadollahi, bienalin ağır yükünü üstlenmiş. Usta tasarımcı Ebrahim Haghighi, işlerinde fotoğrafı çok iyi kullanıyor. Genel olarak İranlı tasarımcıların işlerinde fazla fotoğraf yok. Bir tasarımcı bunun nedenini açıkladı: “Dinî kısıtlamalar nedeniyle insan

bedenini ve bedenler arasındaki iletişimi sergilemekte zorluklarımız var.” Kaliteli işlerini izlediğim Ali Vazirian çok üreten bir tasarımcı. Laleh Soltan Mohammadi, geniş espasları kullanmakta usta. Morteza Momayez’le konuştuğum gibi, gelecekte Türkiye’de bir İran grafik tasarım sergisi gerçekleştirsek komşularımızı daha iyi tanıma olanağı bulabileceğiz. Grafik tasarımın, farklı koşullarda yaşayan insanların ve farklı kültürlerin birbirlerini anlamaları için çok iyi bir araç olduğunu biliyoruz.

Bienalin uluslararası konuklarının afiş sergisinin açıldığı Niavaran Kültür Merkezi’nde bir de seminer düzenlendi. İki yüzün üzerinde, çoğunluğu kadın, tasarımcı ve tasarım öğrencisi vardı salonda. İlk konuşmacı bendim. Önce ICOGRADA’yı, Türkiye’yi ve Grafist’i anlattım. Sonra bazı işlerimi gösterdim. Fukuda, Mathies ve Jordan slaytlar eşliğinde afişlerini anlattılar. Çok sıcak ve ilgili bir dinleyici topluluğuyla karşı karşıyaydık. Düzeyli sorular sordular.

Çağdaş İran grafik tasarımının köklü bir yazı ve resim geleneğine dayandığını söylemek yanlış olmaz



Momayez ve öğrencileri, İsfahan, 1999

sanırım. Gördüğüm bazı işlerde bu gelenek biraz zorlayarak ön plana çıkarılmış. Bunun altında, “İranlı” ve “İslam” olan bir grafik tarzı yaratmak ve geliştirmek çabaları yatıyor. Bu çabanın zorlama olduğunu hemen hissedebiliyorsunuz. Bir kesim tasarımcı için bu böyle. Başka bir kesimde ise İran yazı ve resim geleneğinin izlerini satır aralarında okumak mümkün. Özellikle tipografik tasarımda iki farklı durumla karşılaşılıyorsunuz. Birincisinde Arap alfabesi, modernist

Latin tipografisinin kurallarına, yani grid sistemine uyarlanıyor. Oysa Latin ve Arap yazılarının kompozisyon anlayışları çok farklıdır. Modernist Latin tipografisinde yazı düzeni yatay ve dikey esaslar üzerine kurulur. Arap alfabesinde, gerek İran gerekse Osmanlı’da yazı serbesttir ve hiçbir unsur birbirine doksan derece esasına göre bağlı değildir. Latin yazısı yere basar, Arap yazısı tavana asılıdır ya da havada uçar. Fotodizginin ve bilgisayarın keşfinden sonra Arap alfabesinin, Latin tipografisi esaslarına göre dizilmesi zorunlu olarak yaygınlaştı.

“HİÇ ŞAŞIRMADIM”

Çağdaş İran tasarımcılarında gözlemlediğim ikinci bir tavır ise “postmodern” diye nitelenebilir. Burada modernizm sonrası Latin tipografisinin kural tanımaz tavrının, serbest düzendeki Farsi tipografiyle çok iyi uyduğunu görüyoruz. Bu noktada gelenekten yararlanmak, zorlama yerine doğal bir itkiye dönüşüyor ve mükemmel sonuçlar veriyor. Sergide, bu anlamda sayısı çok fazla olmasa bile olağanüstü bazı işler izlemek mümkün oldu.

Niavaran Kültür Merkezi'nde yaptığım konuşmaya şöyle başladım: “Konuşmama ‘Burada karşılaştığım grafik tasarımın düzeyi benim için müthiş bir sürpriz oldu!’ diye başlamamı bekliyorsanız yanılıyorsunuz. Hayır, burada gördüklerim beni hiç şaşırtmadı. Dün gezdiğim sergide tam beklediğimi buldum. Yine benim için sürpriz olmayan, ama beni çok etkileyen burada tanıştığım insanların kalitesi oldu.”

İranlı tasarımcıların eğitim düzeyinden, sıcaklığından ve dünyaya açılma isteklerinden, İran'daki grafik tasarımın düzeyini yükseltmek için gösterdikleri çabalardan çok etkilendim. İlişkilerimiz geliştikçe birbirimizi daha iyi tanıyacağımızdan ve birbirimizden öğrenecek çok şey olduğundan eminim.

— *Cumhuriyet*, 21 Haziran 1999, s. 15.

Türkiye’de Grafik Tasarımın Son Çeyrek Yüzyılı

1999

Grafik Sanatının Dünü Bugünü başlıklı araştırmasında Sait Maden¹, Türkiye’de grafik sanatının başlangıcını ilk matbaanın kurulmasına bağlar ve ilk grafik sanatçımızın da İbrahim Müteferrika olduğunu yazar.

Cumhuriyet’in kurulmasının ardından 1928’de, birçok alanda olduğu gibi, yazı alanında da köklü bir reform gerçekleşti. Bu yüzden Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişimizin grafik tarihimiz için önemli bir dönüm noktası olduğunu söyleyebiliriz. Latin alfabesinin temel taşı olduğu son 70 yılın üçüncü diliminde, Türkiye’de grafik tasarım bir iletişim disiplini olarak gelişmiş ve doğru çizgiye oturmuştur.

En basit tanımıyla, birine ait bir bilgiyi bir başkasına iletme üzere görsel mesaja dönüştürme işi olan grafik tasarım, Türkiye’de 1970’lerden 2000’lere doğru yol alırken “grafik sanatı” aşamasından “grafik tasarım” aşamasına geçti.

Grafik tasarım deyimi, dünyada ilk kez İkinci Dünya Savaşı sonunda gündeme geldi. Daha önce bu işi

yapana “reklam sanatçısı” deniyordu. “Reklam sanatçısı” deyimi iki dünya savaşı arasındaki dönem için yeterliydi. Endüstri (genellikle de reklam endüstrisi) tarafından istihdam edilmiş ya da bir iş siparişi edilmiş, sanat kökenli bir kişinin gerçek durumunu yansıtıyordu. Reklam sanatı deyimi, görece yalın ve kolay anlaşılır bir faaliyetin ifadesiydi. Savaşın hemen ertesinde, deyim içindeki “sanat” sözcüğünün yerini “tasarım” aldı. Reklam tasarımcısı, yaptığı işte reklam sanatçısından daha etkili, karar verici ve yönetici bir konuma gelmişti. Hemen ardından “reklam” sözcüğü de elendi ve yapılan işe “grafik tasarım” denmeye başlandı. Savaş sonrasının toplumsal ve endüstriyel gelişme ortamında, grafik tasarımcının tek etkinlik alanı reklamcılık olmaktan çıkmıştı. Gelişen teknoloji ve iletişim, grafikte uğraşan insanlara yeni ufuklar açtı.

Bir iletişim işi olan grafik tasarımın tarih içindeki gelişimi ve değişimi teknolojik araçların gelişimiyle paralellik gösterdi. 1970’ten sonra Türkiye’de de grafik tasarım alanında en belirleyici değişim teknolojide ve buna bağlı olarak üretim ilişkilerinde yaşandı. 1980’li yılların ikinci yarısından başlayarak bilgisayar, grafik

tasarım ve uygulamada vazgeçilmez araç hâline geldi. Bu yeni teknoloji hayatımıza faks, multimedya, intermedya, modem, internet gibi yeni kavramları soktu. Bu yeni araçlar, grafik üretim biçimlerini, dizgi, film, baskı tekniklerini etkisi altına aldı. Bilgisayarla birlikte, grafik tasarımcı hem tasarım ve üretim hem de iletişim aracına birlikte sahip oldu ve bu durum tasarımcının konumunu farklılaştırdı. Tasarımcıların masalarında artık boya, çini mürekkebi, çıkartma yazı, kalem gibi araçlar göremiyoruz. Yakın gelecekte kâğıdın tümüyle ortadan kalkacağını, tasarımın sadece elektronik medyaya göre yapılacağını söylemek kehanet sayılmamalıdır. 1990’lı yıllarda üniversitelerin eğitim programlarına giren bilgisayar teknolojisi, tasarım eğitimi ve üretimde başköşeye kuruldu.

1970, 1980 ve 1990’lı yıllar, Türkiye’de henüz genç sayılan grafik tasarımın, rüştünü ispat etme yılları oldu. 1980’den beri önce “bir avuç” olarak nitelendirilebilecek tasarımcı sayısı, son on yılda, gereksinmelere paralel olarak hızla arttı, yeni kuşaklar yetişti. Grafik eğitiminin yetersizliğine rağmen, okullu genç kuşaklar, sektör içinde, işlerini yaparken öğrendiler

ve olgunlaştılar. Türkiye’nin gelişen dinamikleri, görsel iletişim alanında kaliteli işgücüne ihtiyaç olduğunu gösteriyor. Grafik eğitimindeki tıkanıklığın aşılması artık kaçınılmaz oldu.

GRAFİK EĞİTİMİ

Türkiye’de grafik eğitimi ilk kez 1927’de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde Weber isimli bir Alman eğitimcinin yönetiminde başladı. 1957’de uzman Almanların öncülüğünde İstanbul’da Devlet Güzel Sanatlar Okulu kuruldu. “Tatbikî”nin kuruluş amacı, uygulamalı sanatlar ve tasarım alanında çalışacak profesyoneller yetiştirmektir. 1971’de Akademi’ye bağlı bir okul, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksekokulu (UESYO) kuruldu. Gerçek profesyonellerin ders verdiği bu okul çok iyi tasarımcılar yetiştirdi. Geliştirilmesi gereken bu kurum 1980’li yıllarda kapatıldı. “Akademi”, “Tatbikî” ve kapatılan UESYO’nun yanı sıra Ankara’da Hacettepe, Bilkent, İzmir’de Dokuz Eylül, Eskişehir’de Anadolu Üniversitelerinde kurulan grafik birimleri eğitime başladı. YÖK’ün kuruluşundan sonra Akademi, Mimar Sinan Üniversitesi oldu. “Tatbikî”



İDGSA Grafik Atölyesi, Kırkpınar konulu projeleri için Edirne gezisinde, 1970, soldan sağa: Namık Bayık, Nur Erkmen, Sadık Karamustafa, fotoğraf: Bülent Erkmen



Sadık Karamustafa, Gülsün Karamustafa ile Edirne gezisinde, 1970



Sadık Karamustafa'nın İDGSA öğrenci kimliği, 1974

de Marmara Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştü.

Bu okulların yanı sıra, İstanbul'da Marmara, Ankara'da Gazi, Bursa'da Uludağ, Erzurum'da Atatürk, Malatya'da İnönü, Adana'da Çukurova, Samsun'da Ondokuz Mayıs Üniversiteleri gibi birçok kurumun eğitim fakültelerinin resim-iş bölümlerinde grafik programları var.

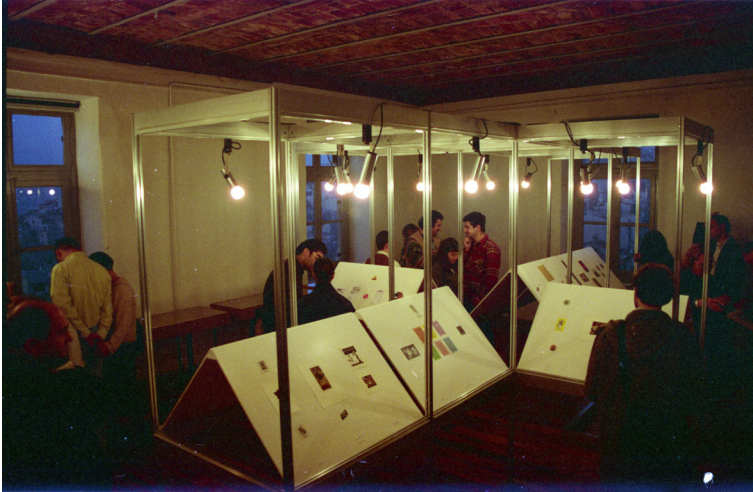
Üniversitelerimizdeki grafik tasarım programlarına girmek için önce merkezî üniversite sınavında belli bir puan barajını aşmak, sonra da her okulda farklı bir şekilde uygulanan özel yetenek sınavında başarılı olmak gerekiyor. Bazı üniversiteler dört yıllık lisans eğitiminin ardından iki yıllık lisansüstü ve iki yıllık sanatta yeterlik (doktora) eğitim programlarını uyguluyorlar.

Türkiye’de Bilkent’le başlayan paralı özel üniversite uygulaması sonucu, yeni kurulan vakıf üniversitelerinin bir bölümü, programlarına grafik tasarım eğitimi aldılar ya da alma hazırlığı yapıyorlar.

GRAFİK TASARIM ÖRGÜTLERİ

Grafik tasarımcıların Türkiye’deki en eski ve yaygın örgütü, merkezi İstanbul’da bulunan Grafikerler Meslek Kuruluşu’dur (GMK). GMK, ilgili yasaların daralmış sınırları içindeki bir dernek statüsüyle çalışmak zorunda olmasına rağmen, kurulduğu 1978 yılından başlayarak, artan bir ivmeyle gerçek bir meslek örgütü gibi çalıştı.

GMK, ülkemiz grafik tasarımı ve tasarımcılarının tanıtılması için yurt içinde ve yurt dışında sergiler açtı. Çeşitli ülkelerden grafik sergileri getirdi. Yabancı tasarımcıları ve uzmanları davet ederek Türkiye’de konferanslar düzenledi. Grafik tasarım konulu broşürler, süreli yayınlar, kitaplar, haber bültenleri yayımladı. İş ve eleman bulma servisiyle grafik alanındaki istihdam sorununa çözümler aradı.



GMK’nın, Sadık Karamustafa’nın Yönetim Başkanı olduğu dönemde Manastır binasında düzenlediği “....’nın kitaplığından” başlıklı ekslibris sergisinden görünüm, 1995

Türkiye’de düzenlenen belli başlı grafik yarışmalarına danışmanlık yaptı. Meslekle ilgili davalar için mahkemelerin çağrısı üzerine bilirkişiler görevlendirdi. Meslekle ilgili herkese açık kütüphane ve bilgi-belge merkezleri kurma girişimleri başlattı.

Dünyada düzenlenen sergi ve bienal çağrılarını, yayın haberlerini, mesleki gelişmeleri, üyesi olsun veya olmasın tüm profesyonellere duyurdu; Türkiye’den tasarımcıların dünyadaki gelişmelerle ilgilenmelerini sağladı. Yurtdışına mesleki geziler düzenledi. Fotoğrafçılar, reklamcılar gibi komşu örgütlerle ilişkileri geliştirdi.

Grafikerler Meslek Kuruluşu, Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi (ICOGRADA) üyesidir. Halen 200’ün üzerinde profesyonel üyesi vardır. Grafik mezunu olmasına bakılmaksızın bu alanda profesyonel olarak çalışan herkes, kuruluşa üye olabilmektedir. Her altı ayda bir yayımladığı taban fiyat listesiyle, bu alandaki parasal ilişkilerde yol gösterici olmaktadır.

GMK’nın yanı sıra İzmir’de de bir meslek örgütü kuruldu ve bu yörede çalışan tasarımcılara hizmet verdi. Grafik tasarımının önemli bir dalı olan illüstrasyon alanında çalışan profesyoneller bir araya gelerek Türkiye İllüstratörler Derneği’ni² kurdular. Dernek, üyelerinin işlerini tanıtmak için sergiler düzenledi.

1994 yılında, bir trafik kazasında genç yaşta yaşamını yitiren grafik tasarımcı Bikem Özsunay adına ailesi, grafik eğitime ve genç grafik tasarımcılara destek olmak için Bikem B. Özsunay Grafik Tasarım Sanatı Vakfı’nı (BGV) kurdu.

Türkiye’de grafik tasarım mesleğinin sorunları konusunda çalışacak, grafik tasarımın ve tasarımcının toplumdaki saygınlığını yükseltecek, etkin konuma gelmesini sağlayacak vakıf, enstitü, kütüphane, arşiv, müze, galeri gibi kuruluşların oluşması zorunludur. Özellikle tüm gelişmiş ülkelerde faaliyet gösteren, tasarım-eğitim-sanayi üçgenini bir araya getiren tasarım merkezleri benzeri bir kurum Türkiye’de mutlaka oluşturulmalıdır.

REKLAMCILIK VE GRAFİK TASARIM

Türkiye’de ilk kuruldukları ve yaygınlaşmaya başladıkları yıllardan bu yana, grafik tasarımın en çok kullanıldığı işkolu, reklam ajansları olmuştur. Her reklam ajansının grafik bölümü vardır. Ajansın tasarım ve uygulama işleri, bu bölümlerde çalışan ücretli tasarımcılar ve uygulamacılar tarafından yapılır. 1980’den sonra yavaş da olsa grafik tasarımcılar, bağımsız çalışmaya ya da sadece tasarım işi yapan şirketler kurmaya başladılar. Bu oluşumun birinci nedeni, medyanın gelişmesi ve çeşitlenmesi sonucunda reklam ajanslarının sırtına giderek daha fazla tasarım yükü binmesidir. Tasarım için müşterisinden doğrudan para almayan ajanslara, “çizgi altı” olarak adlandırılan, komisyon geliri olmayan tasarım ve uygulama hizmetleri ağır gelmeye başladı. Reklamcılar Derneği 1995’te önemli bir karar alarak bir fiyat listesi yayımladı ve reklam ajanslarından, müşterilerine yaptıkları tasarım ve uygulama işlerini ücretlendirmelerini istedi. Grafik tasarımın ayrı işletmeler hâlinde örgütlenmesinin ikinci nedeni, reklam dışı iletişim tasarımı hizmetlerine duyulan gereksinimin artmasıdır.

Bir başka neden de bilgisayarın işkoluna hızla girmesi sonucunda grafik tasarımcı için serbest çalışmanın ya da az ama nitelikli elemanla tasarım şirketi kurmanın kolaylaşmasıdır. Yakın bir gelecekte reklam ve tasarım işlerinin birbirinden ayrılarak, gelişmiş ülkelerde olduğu gibi tamamen bağımsız kuruluşlar olarak örgütlenmeleri kaçınılmaz olacaktır.

TİCARET, SANAYİ VE GRAFİK TASARIM

1980’li yılların başında Türkiye’den grafik tasarımcılar, hizmet verdikleri kuruluşlardaki gelişme ve büyümeyle birlikte yeni kavramlarla tanıştılar: Kurumsal kimlik, kurum tasarımı, kurumsal imaj, kurumsal literatür, görsel kimlik. Bunlar bir kurumun yapı ve özelliklerinin görsel dile aktarılmasını ifade eden deyimlerdir. Amblem, logotayp ve kurum renklerinin, kurumun yaptığı işi, geçmişini, hedef kitlesini, çalışma biçimini, kısacası kurum felsefesini doğru ve eksiksiz olarak yansıtmaları bir kurum için yaşamsal önem taşır. Kurum kamuoyunda bu görsel kimlikle tanınır. Amblem, logotayp ve kurum renklerinin, kurumun kullandığı evrak, araç, bina

gibi elemanlar üzerinde önceden belirlenen ilkelere göre tasarlanması ve uygulanmasına kurumsal tasarım denir. Bu ilkeler önceden saptanır ve kurum kimliği rehberlerinde toplanır. Bundan sonra kurum için yapılacak her türlü grafik tasarım ve uygulama bu ilkelere göre yapılır.

Kurum kimliği tasarımı önceleri, Türkiye’de tasarım kuruluşlarının bulunmaması ve reklam ajanslarının grafik birimlerinin uzmanlıklarının ötesinde bir iş olması nedeniyle İngiltere ve Amerika’daki tasarım şirketlerine yaptırılıyordu. 1990’lı yılların başından bu yana, Türkiye’de grafik tasarımın gösterdiği gelişme sonucu, bilgisayar teknolojisinin de desteğiyle, kurumsal kimlik tasarımları artık Türkiye’den tasarımcılar ve tasarım şirketlerince yapılmaktadır.

Gazete ve dergiler, ofset baskıya geçildikten sonra grafik tasarımcı çalıştırmaya başladılar. Eskiden bu tür yayınlarda tasarım “sayfa sekreteri” ya da “teknik sekreter” denen, grafik eğitimi görmemiş elemanlarca yapıldı. 1982’de ilk kez *Cumhuriyet* gazetesi ofset baskı tekniğine geçerken, gazetenin görsel

kimliğini tasarlama işini bir grafik tasarımcıya, Bülent Erkmen’e verdi. Erkmen’in yaptığı tasarım bazı değişikliklerle de olsa temel kimlik bozulmadan sürdürülüyor. Tasarımın bir yayın için önemini birçok gazete ve dergi anlamış durumda. 1990’lı yıllarda gazete ve dergilerin yayın jeneriklerinde “görsel yönetmen”, “art direktör”, “tasarım” gibi daha önce hiç görülmeyen terimlere yer verildiğine tanık oluyoruz.

TV kanalları da grafik bölümlerinden yararlanıyor. Bu kuruluşlarda bilgisayar destekli tasarım doğal olarak egemen durumda.

Basın-yayın kurullarında kadrolu grafik tasarımcı çalıştırma uygulaması, ürün ve hizmet üreten kuruluşlarda da yaygınlaştı. Örneğin kitap yayımcıları, metal dizgi döneminde grafiker çalıştırmazlarken, bilgisayarın getirdiği olanaklarla birlikte dizgi ve grafik işlerini kendi bünyelerinde çözümlemekteler. Masaüstü yayıncılığın sağladığı kolaylıklarla pek çok şirket görsel iletişim tasarımı gereksinimini, bürosunda ücretli tasarımcı ve uygulamacılar çalıştırarak karşılıyor.

KAMU YÖNETİMLERİ VE GRAFİK TASARIM

Özel sektör kuruluşları büyük bir çoğunlukla reklam ajansları yoluyla kaliteli tasarımdan yararlanmayı bildiler. Aynı şeyi kamu kuruluşları için söylemek oldukça güç. Ürettikleri mal ve hizmetleri satmak için reklam ajanslarından tasarım hizmeti alan kamu iktisadi teşekkülleri bile, yönetimleri siyasal rüzgârlara bağlı olduğu için bu konuda hiç tutarlı davranmadılar. Sağlam bir kurumsal kimlik için önce tutarlı bir kurumsal kişilik gerekir. Bir KİT olan Emlak Bankası’nın büyük iddialarla yurt dışındaki bir tasarım şirketine hazırlattırılan kurumsal kimliğinin, bankadaki yolsuzluk olayları ve yönetim değişiklikleri sonucunda ne hâle geldiğini konuyla ilgilenenler çok iyi bilmektedirler. Tasarım kavramı kamu kuruluşlarına bir türlü yerleşemedi. Yerel yönetim alanında ilk kurumsal kimlik tasarımı 1989-1990’da Ankara Büyükşehir Belediyesi’nce yaptırıldı. Kent kimliği bağlamında ele alınan bu çalışma, kent ve belediyeyle ilgili hizmetlere büyük ölçüde yansdı. 1994’te işbaşına gelen Ankara Büyükşehir Belediyesi yönetiminin ilk işi, eski kimliği anti-Türk

ve anti-Müslüman ilan ederek, tartışmalı bir şekilde yeni bir görsel kimlik arayışına girmek oldu.

1969’da Metin Edremit’in tasarladığı İstanbul amblemiyle başlayan kent amblemleri 1980’li yıllarda yaygınlık kazandı. Bugün artık neredeyse her kent, kasaba ve belge bir ambleme sahip. Bunların tasarımcıları bazen belediye başkanı, fen işleri müdürü, mimar, mühendis, resim öğretmeni, bazen de grafik tasarımcı. Kimi kentler amblemlerini, düzenledikleri yarışma sonucunda belirlediler. Bütün bu kent ya da yerel yönetim amblemlerinin bir kent kimliği bağlamında tasarlanıp kullanıldığını söyleyemeyiz. Profesyonel yöneticiler tarafından yönetilen ticari ve sınai kurumlarda “görsel kimlik” kavramının yeni yeni yerleştiğini düşünürsek, farklı eğitim ve kültür kökenlerinden gelen yerel yöneticilerin, beldeleri için kalıcı ve ilkeli görsel kimlik programları tasarlatma bilincine sahip olmaları için uzun zaman gerekecektir.

Partilerin amblem ve logolarının tasarım düzeysizliği ve özensizliği, tasarım kararlarını verenlerin tasarımcılar değil siyasetçiler olduğunu göstermektedir.

Siyasi partiler, sadece seçim dönemlerinde reklam ajanslarından hizmet aldıkları için, kampanyaları belli bir görsel kalite düzeyine ulaşmaktadır.

SİVİL TOPLUM KURULUŞLARI

Kamu ve özel sektörün yanı sıra üçüncü sektör olarak da adlandırılan sivil toplum kuruluşları son yıllarda profesyonel tasarımcılar ve reklamcılarla çalışarak, mesajlarını daha etkili bir şekilde kamuoyuna ulaştırmaya başlamışlardır. TEMA, ÇEKÜL, Tarih Vakfı, Doğal Hayatı Koruma Derneği, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Sokak Çocukları Derneği gibi kuruluşlar bu alanda başarılı örnekler vermişlerdir.

ÜLKEMİZ GRAFİK TASARIMI VE DÜNYA

1990’lı yıllara kadar Türkiye’de grafik tasarımının yurtdışı ilişkileri, tasarımcıların bireysel girişimleriyle uluslararası sergilere katılmaları ve yayınlarda işlerinin yer almasıyla sınırlı kaldı. 1991’de örgütsel düzeyde başlayan yurtdışı ilişkileri 1993’te Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun Grafik Tasarım

Dernekleri Uluslararası Konseyi’ne (ICOGRADA) üye kabul edilmesiyle sürdü. ICOGRADA üyesi olduktan sonra GMK, Türkiye’den tasarımcıların dünyayla ilişkiler kurabilmesi için köprü görevi yaptı. 1995’te Portekiz, Porto’da düzenlenen genel kurulda Sadık Karamustafa örgütün başkan yardımcılığına seçilirken, Didem Özbek, Yönetim Kurulu Next Generation (ICOGRADA’nın genç tasarımcılar ve öğrenciler için oluşturulmuş yan kuruluşu) temsilciliğine getirildi. Aynı toplantıda Sepren Tansel de çalışma gruplarından birine seçildi.

GMK’nın yanı sıra tasarımcılarımız bireysel girişimleriyle uluslararası yarışmalara, bienallere, sergilere, tasarım projelerine, yayınlara katıldılar. Varşova, Brno, Lahti, Osaka, Sofya, Colorado, Mexico City, Chaumont, Toyoma, Zagreb, Paris, Tel Aviv gibi kentlerde pek çoğu seçmeli olarak düzenlenen etkinliklerde Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Bülent Erkmén, Emre Senan, Sadık Karamustafa, Cemalettin Mutver, Savaş Çekiç, Şahin Aymergen, Mehmet Ali Türkmen, Esen Karol, Yeşim Demir, Haluk Tuncay, Hakkı Mısırlıoğlu, Ali Akdamar, Solaris, Joelle İmamoğlu, Yetkin Başarır,

Mert Kunç, Sezay Altınok yapıtlarıyla yer aldılar. Tasarımcılarımız *Novum*, *Print*, *Communication Arts*, *Graphis* dergisi ve kitapları, *Who is Who in Graphic Design?* gibi yayımlara girdiler. Yurdaer Altıntaş, Güney Kore’de yayımlanan *Design Journal* dergisinin yayın kurulunda görev yaptı. Bu dergi, 10. Grafik Ürünler Sergisi’nde ödül kazanan yapıtları yayımladı. Sadık Karamustafa *Who is Who in Graphic Design?* kitabına Türkiye tasarımı konulu bir yazı yazdı.

Print dergisi 1990 Şubat sayısında Ray Warnbuhler’in Türkiye grafik tasarımı hakkında 13 sayfalık bir yazısına yer verdi. Kanada’da yayımlanan *Azure* dergisinin Ağustos 1992 sayısında Andrew Tomczyk Türkiye’den Afişler sergisi için yazdı.

Yurtdışında yapıtları en çok yayımlanan ve sergilenen tasarımcımız Bülent Erkmén oldu. *Graphis* dergisi 256. sayısında (Temmuz-Ağustos 1988) tasarımcıyla ilgili bir yazı yayımladı. Erkmén son yıllarda çeşitli ülkelerde açtığı sergiler, katıldığı yayınlar, projeler ve kazandığı ödüllerle ülkemiz grafik tasarımını yurtdışında en çok duyuran tasarımcı oldu. *Novum* (1984)

dergisinde Mengü Ertel, Turhan Selçuk ve Yüksel Çetin ile ilgili bölümler yayımlandı.

Kaan Atilla, 1996’da dünyanın en tanınmış tasarım okullarından biri olan, ABD, Kaliforniya’daki ArtCenter College of Design’ın açtığı yarışmada birinci oldu. 1997’de Savaş Çekiç Kore’de düzenlenen Asya Grafik Bienali’nde jüri özel ödülünü kazandı. *Print* dergisinin öğrenciler arasında açtığı kapak tasarımı yarışmasında Anadolu Üniversitesi öğrencileri ödül kazandılar.

Sadık Karamustafa, Toronto, New York, Mexico City, Uruguay, Stockholm ve Tel Aviv’de konferanslar verdi, öğrencilerle atölye çalışmaları gerçekleştirdi. Çok sınırlı sayıda üyesi olan AGI (Alliance Graphique International) adlı kuruluşa Sadık Karamustafa ve Bülent Erkmen üye seçildiler.

Tasarımcılarımızın uluslararası çabaları, Türkiye için ürettikleri işlerin sergilerde ve yayınlarda yer almasıyla sınırlı kaldı. *The New Yorker* dergisi için Gürbüz Doğan Ekşioğlu’nun dört kapak illüstrasyonu tasarlamasının ve birkaç tekil örneğin dışında

Türkiye’den grafik tasarımcılar ya da tasarım şirketleri “iş” anlamında uluslararası piyasaya girme çabası içinde görünmediler.

GRAFİK TASARIM ETKİNLİKLERİ

Seminer, konferans, panel ve atölye çalışmaları, grafik tasarım bilgisinin üretilmesi ve dağıtılması için vazgeçilmez etkinliklerdir. Bu etkinliklerde tasarımcılar bir araya gelirler, tartışır, bilgilerini birbirlerine aktarırlar, eğitime katkıda bulunurlar. Bazı tekil örneklerin dışında son yıllara kadar Türkiye’de, sürekli ve tutarlı grafik tasarım etkinlikleri düzenlenmedi. 1980’li yıllardan başlayarak bireysel çabalarla yurtdışından birkaç konuk tasarımcı konferans için Türkiye’ye davet edildi. Ancak tasarımcılarımız konferans dinleme alışkanlığına pek fazla sahip olmadıkları için, yurtdışından gelen tasarımcılar, eğitim çevreleri dışında çok ilgi görmediler.

1997’de ilk kez Grafist ’97, İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri, ICOGRADA’nın bölgesel tasarım işbirlikleri programının pilot projesi olarak

başlatıldı. Türkiye’de Grafist ile İsrail’de FestiVital, karşılıklı olarak iki ülke arasında tasarımcı, tasarım eğitimcisi ve öğrencisiyle sergi değiş tokuşunu gerçekleştirdiler. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde düzenlenen Grafist, her yıl biraz daha gelişerek çevre ülkelerden ve dünyadan tasarımcıların ve tasarım öğrencilerinin buluşma alanı hâline geliyor.

Bir başka sürekli etkinlik ise 1998’de İstanbul Tüyap fuarlarına paralel olarak düzenlenen IIDE, İstanbul Uluslararası Tasarım Buluşmaları. IIDE, tasarım, eğitim ve sanayi kesimlerini seminer, atölye, sergi, yayın ve yarışmalarla bir araya getirmeyi amaçlayan çokdisiplinli bir tasarım etkinliği. İlk kez Ekim ve Kasım 1998’de ambalaj, iletişim, kitap, endüstriyel tasarım ve iç mimarlık konularında gerçekleştirildi.

SÜRELİ YAYINLAR

Türkiye’de, ilgi alanı grafik tasarım olan iki dergi yayımlandı: *Grafik Sanatı* ve *Grafik Sanatı Üzerine Yazılar*.

Grafik Sanatı’nın birinci sayısı Ocak 1985’te çıktı. İki ayda bir yayımlanması düşünülen derginin yayın periyodu, maddi ve editoryal sıkıntılar yüzünden giderek uzadı ve 12. sayısını 1989’da çıkararak yayınına ara verdi. 1992’de bir sayı daha çıktı ve ondan sonra ortalıkta görünmedi. *Grafik Sanatı* çoğunlukla telif yazılara ve Türkiye’den grafik tasarımcıların yapıtlarına yer verdi. *Grafik Sanatı Üzerine Yazılar* ise Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun yayımladığı, editörlüğünü Bülent Erkmen’in üstlendiği, grafik tasarımla ilgili çeviri yazıların yer aldığı bir dergi. 24x33 cm boyutlarında dört sayfa olarak çıkan dergi, Kasım 1987’de yayınına aylık olarak başladı. Son sayısı Ekim 1995’te çıktı. Bu dergi, grafik tasarım alanında önemli bir bilgi boşluğunu doldurdu.

İlgi alanları sanat, mimarlık, dekorasyon, tasarım, iletişim, reklamcılık ve halkla ilişkiler olan *Arredamento Dekorasyon*, *Medya*, *Mesaj*, *MediaCat*, *Medya Güneşi*, *Sanat Çevresi*, *Marketing Türkiye*, *Yapı*, *Tasarım*, *Gösteri*, *Milliyet Sanat*, *Vizon*, *Vizyon*, *Vizyon Dekorasyon* gibi dergiler bazı sayılarında grafik tasarıma ve tasarımcılara yer ayırdılar. *Arredamento Dekorasyon*³

tasarımcı profilleri hazırladı. *Gösteri*, grafik tasarım için özel bölümler yaptı. *Yapı* dergisi GMK’nın uluslararası sergilerine sayfalar ayırdı. *Vizon*, *Vizyon* ve *Vizyon Dekorasyon* tasarımcılarla röportajlar yayınladı. Ankara’da yayın yaşamını sürdüren *MediaCat*, sayfalarının önemli bir bölümünü grafik tasarıma ayırıyor.

Günlük gazeteler içinde grafik tasarıma ve tasarımcılara en çok *Cumhuriyet* yer verdi. *Hürriyet*, *Milliyet*, *Radikal* ve *Yeni Yüzyıl*’ın kültür sayfalarında zaman zaman konuyla ilgili haberlere rastlamak mümkün oldu.

Matbaa ve Teknik dergisi de Ali Tekin Çam’ın çabalarıyla grafik tasarıma yer verdi.

KİTAPLAR

Türkiye, süreli yayında olduğu gibi, grafik konulu kitapların yayını açısından da zengin bir ülke değil. Son 10 yılda yayımlanan, tümü doğrudan grafiğe ayrılmış ya da içinde grafik tasarımla ilgili bölüm bulunan kitaplar şunlardır: *Türk Grafik Sanatçıları*

(GMK, İstanbul 1989), *Logotürk* (GMK, İstanbul 1990); *Simgeler* (Sait Maden, Çekirdek Yayınları, İstanbul 1990); *Türkiye’den Afişler* (GMK, İstanbul 1992); *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi* (Dilek Bektaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992); *Türk Grafik Tasarımcıları* (AlternatifYayıncılık, İstanbul 1995). 1993’te Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan *Salı Toplantıları 92-93: Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık Sorunları* adlı kitapta “Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı” başlıklı açık oturumun metinleri yer aldı. *Bilgisayarda Tipografi*, (çev. Namık Kemal Sarıkavak, MediaCat Yayınları, Ankara, 1995); *Tipografinin Temelleri*, (Namık Kemal Sarıkavak, Doruk Yayınları, Ankara, 1997); *Nükleer Denemelere Karşı Faks Afişleri* (GMK, İstanbul, 1997); *Bülent Erkmén*, ISBN 975-342-142-7 (Metis Yayınları, İstanbul, 1997); *Türk Grafik Tasarımcıları 2* (Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 1997); *Firma/Markalarda Kurumsal Kimlik* (Mehmet Ak, İstanbul, 1998); *Müsellesten Üçgene: İhap Hulusi* (Tür Tanıtım Yayınları, İstanbul, 1999).

Hacimleriyle ve içerikleriyle kitap niteliğini taşıyan sergi katalog ve kitapçıkları: 7. *Grafik Ürünler*

Sergisi (1987), 8. *Grafik Ürünler Sergisi* (1988), 9. *Grafik Ürünler Sergisi* (1989); 10. *Grafik Ürünler Sergisi* (1990); 11. *Grafik Ürünler Sergisi* (1991); 15. *Grafik Ürünler Sergisi* (1995); 16. *Grafik Ürünler Sergisi* (1997); 17. *Grafik Ürünler Sergisi* (1998); 18. *Grafik Ürünler Sergisi* (1999); *Karagöz, Yurdaer Altıntaş* (1987); *Yurdaer Altıntaş (İstanbul: Galeri MD, 1989); Yurdaer’in 60. Yaşı Nedeniyle Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi* (İstanbul: Aksanat, 1995), *Bülent Erkmen, 91-92 Çalışmaları* (1993); *Bülent Erkmen, 93-94 Çalışmaları* (1995), *Türkiye’den Afişler 1993-1995* (İstanbul:GMK Yayınları, 1995); *Sadık Karamustafa, Not More Than Portfolio* (1997).

SERGİLER

Türkiye’de çeşitli kuruluşlar grafik tasarım alanında ulusal ve uluslararası nitelikte sergiler açtılar. Grafist ve IIDE ’98 etkinlikleri kapsamında Güney Kore, Belçika, İngiltere, Japonya, Uruguay gibi ülkelerin grafik tasarım ürünleri sergilendi. Türkiye’den yurtdışına sergiler gitti.

Türkiye’de en önemli sergi GMK’nın düzenlediği Grafik Ürünler Sergileri oldu. 1998’de 17.’si açılan bu sergiye Türkiye’de ya da yurtdışında ürün veren tasarımcılarımız son bir yıl içinde ürettikleri basılı işlerle, hiçbir ön elemeye tabi tutulmadan katılabiliyorlar. Sergide grafik tasarımın çeşitli dallarında GMK başarı ödülleri veriliyor. Ayrıca Emin Barın Logotayp, İhap Hulusi Afiş, Şule Sönmez İllüstrasyon anısal ödülllerinin yanı sıra çeşitli kuruluşların grafiğin bazı dallarında koydukları özel ödüller sahiplerini buluyor. Grafik Ürünler Sergisi’nde ödül kazanan işler her yıl Ankara, İzmir, Eskişehir, Bursa gibi şehirlerde de sergileniyor.

20. yüzyılın sonlarında bilgi çağı sona eriyor. Bilgi tek başına hiçbir değer ifade etmiyor. Ancak yaratıcılıkla zenginleştirilmiş bilgi, ürünlere ve hizmetlere artı değer ekleyebiliyor. Bu yüzden 21. yüzyılı “Yaratıcılık Çağı” olarak niteleyebiliriz. Yaratıcılığın en önemli araçlarından biri tasarımdır. Grafiğin de içinde bulunduğu tasarım disiplinlerinin, 21. yüzyılın yıldız meslekleri olacağını söyleyebiliriz. Asıl sorulması gereken soru bu noktada ortaya çıkıyor: Dünyada ve

Türkiye’de tasarımcılar Yaratıcılık Çağı’nın yıldızları olmaya hazır mı?

Türkiye’de yeni çağa öncülük yapacak tasarımcıları yetiştirmek için eğitimden ve öğrenci seçiminden başlayarak tasarım bilgisinin üretilmesine ve yaygınlaştırılmasına; tasarım konseyi, enstitü, müze, bilgi-belge merkezlerinin kurulmasına; güçlü, bağımsız tasarımcı kuruluşlarının oluşmasına; kamu hizmetlerine tasarım bilincinin yerleştirilmesine, tasarım-eğitim-sanayi üçgeninin oluşturulmasına kadar pek çok alanda köklü değişimler gerçekleştirmek zorundayız.

— *Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri*, ed. Ayla Ödekan, Bilanço ‘98 Yayın Dizisi, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999, ss. 82-89.

1. Sait Maden, “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, *Grafik Sanatı*, Sayı:1-4, 1985.

2. 1993’te kurulan dernek, bir sergi ve etkinliğin ardından faaliyetini durdurdu. [e.n.]

3. 1998’den bu yana *Arredamento Mimarlık* adıyla yayımlanmaktadır. [e.n.]

“Yarışın Sonu Yok”

2000

Onun ölümüyle ilgili bir şeyler söylemek bana zor geliyor. 20 Nisan 1995’te İstanbul Devlet Tiyatrosu, Mengü Ertel için bir gece düzenlemiş ve benden bir konuşma yapmam istenmişti. Konuşmayı bugün yapsaydım herhalde yine aynı şeyleri söylerdim.

Toplantıyı düzenleyenler bu akşam burada Mengü Ertel’le ilgili konuşmamı isteyince önce paniğe kapıldım. Yüzlerce insanın önünde, benim gibi, derdini görsel yöntemlerle anlatmaya alışmış biri için konuşma yapmak hiç de kolay değildi. Üstelik herkesin çok iyi tanıdığı biri için, kimsenin bilmediği ilginç şeyleri nereden bulup söyleyebilirdim. Bu yüzden Mengü Ertel’le ilgili konuşmaktansa onun için kendi yöntemlerimizle bir şeyler yapmamız gerektiğini düşündüm. Konuyu Emre Senan’a açtım. Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü’nde Emre Senan dördüncü sınıflara, ben üçüncü sınıflara aynı dersi

veriyoruz. Pazartesi öğleden sonra saat 13.30’da konuyu anlatıyoruz. Üç buçuk saat boyunca, karşılıklı konuşmaların da yer aldığı yoğun bir çalışma yapılıyor, akşam beşte yapılan işler toplanıp değerlendiriliyor. Böylece öğrencileri, profesyonel yaşamda karşılaştıkları hıza alıştırmayı amaçlıyoruz.

EN İYİ YELEKLE ANLATILABİLİR

O gün yaratıcı fikir Emre Senan’dan geldi: “Öğrencilerden Mengü Ertel için bir yelek tasarımlarını isteyelim. Çünkü yelek, Mengü’nün en çok giydiği, neredeyse üniforma hâline getirdiği bir eşya. Mengü Ertel en iyi bir yelekle anlatılabilir.” Konuyu hemen öğrencilere aktardık. Çok zevkli bir çalışma oldu. Sonunda Mengü Ertel için müstakbel meslektaşları tarafından tasarlanmış ellinin üzerinde yelek ortaya çıktı. Az sonra bu yelekleri izleyeceksiniz. Yelek

projesinin dosyasını bu gecenin anısı olarak, projeye katılan öğrencilerden Tolga Karabulut, Mengü Ertel’e sunacak.

Sevgili konuklar Mengü Ertel’le ilgili çok hoş anılarını anlattılar. Benim ne yazık ki Ertel’le birlikte yaşanmış böyle anılarım yok; sadece içinde Mengü Ertel olan anılarım var.

1960’lı yılların ikinci yarısında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenciyken grafik dünyasına gözümü üç önemli isimle açtım. Bunlardan ilk ikisi, kitap kapaklarında imzasını gördüğüm Sait Maden ve Akademi’de açılan bir sergide afişlerini izlediğim Yurdaer Altıntaş’tı. Ertel, işyerim olan Çağaloğlu’ndaki Arkin Kitabevi binasında, yayın hazırlıkları süren *Cumhuriyet Ansiklopedisi*’nin yayın yönetmeni Rekin Teksoy’u ziyarete gelmişti. Selam sabah konuşmalarından sonra koltuğunun altındaki siyah portfolyoyu açtı, içindekileri Teksoy’a göstermeye ve anlatmaya başladı. Konuşmalardan ziyaretçinin Mengü Ertel olduğunu anlamakta gecikmedim. Gösterdiği dosyada afiş taslakları vardı. Olay yanımdaki masada geçtiği

için her şeyi gördüm, ama Mengü Ertel beni fark etmedi. Mengü Ertel 1969’da İstanbul Alman Kültür Merkezi’nde taslaklarını göz ucuyla gördüğüm afişlerin orijinallerini sergiledi. Ben sergiyi gezerken Mengü Ertel oradaydı, birileriyle konuşuyordu. Sergiyi uzun uzun dolaştım. *Cumhuriyet Ansiklopedisi*’ndeki göz aşinalığından beni belki tanır ve konuşur diye düşünüyordum; yine farkıma varmadı.

1971 yılının kanlı canlı, heyecanlı günleri; 12 Mart sonrası. Genç, yaşlı bir sürü öğrenci ve aydınla Maltepe Askeri Cezaevi’nin konukları arasındayım. Sabahattin Eyüboğlu, Magdalene Boratav, Şadi Alkılıç anımsayabildiğim ünlü isimler. Başlangıçta her şey şaka gibi; bizi içeri attıktan sonra cezaevinin çevresine duvar inşa etmeye başlıyorlar.

Eyüboğlu ve ekibi şişelerden ve renkli camlardan rüzgârgülleri yaparak koğuşlarını renklendiriyorlar. Erdal Boratav, tel örgüler arkasından eşini öptü diye, tutuklu ile ziyaretçi arasında büyük kalastan ikinci bir engel yerleştiriyorlar. İsyan çıkıyor. Yönetim giderek sertleşiyor. Pencereilerin önüne ışık geçiren

renkli paneller monte ediyorlar. Yine de paneller duvar arasındaki boşluktan aşağıya baktığımızda gelen ziyaretçileri görebiliyoruz. Gençlerden biri Mengü Ertel’i tanıyor ve bağırarak ondan afiş istiyor. Ben de yanındayım, ama doğal olarak Ertel beni yine fark etmiyor. Mengü’nün ertesi hafta getirdiği afişler ve kartpostallar aylarca Maltepe Askerî Cezaevi’nin soğuk duvarlarını renklendiriyor.

“BİZ SİZDEN VAZGEÇEMEYİZ”

1975 yılında Alman Kültür Merkezi’nin düzenlediği “Güzel Kitaplar” temalı afiş yarışmasında birinci oldum. Jüride Mengü Ertel de vardı ve ilk defa beni fark etti. Bundan sonra çeşitli yarışma jürilerinde, sergilerde, Grafikerler Meslek Kuruluşu etkinliklerinde, pek çok yerde beraber olduk, sohbet ettik, tartıştık, birlikte pek çok anımız oldu. Bir gün bir şeye kızdı, GMK üyeliğinden istifa etmek istedi. Yönetim kurulu olarak kabul etmedik. Yeni bir istifa mektubu yolladı, şöyle cevap verdik; “Sayın Mengü Ertel, siz bizi bırakabilirsiniz, ama biz sizden vazgeçemeyiz. Bu yüzden istifanızı yine kabul etmiyoruz.”



Türk-Alman Kültür Merkezi’nin düzenlediği “Güzel Kitaplar” temalı afiş yarışmasında Sadık Karamustafa’nın birincilik kazandığı tasarımı, 1975

Sevgili Mengü Ağabey, *Milliyet Sanat* dergisinin 1 Eylül 1981 sayısında, “Grafikte Gençler” başlıklı bir özel bölüm yayımlamıştı. İçinde benim de bulunduğum on genç grafik tasarımcısının kısa özgeçmişlerine ve işlerine yer veriliyor, bizden önceki kuşaktan bazı tasarımcılara da gençler hakkında ne düşündükleri soruluyordu. Siz verdiğiniz yanıtta şöyle diyordunuz: “Genci, yaşlısı, amatörü, profesyoneli, az veya çok yeteneklisi, hepimiz aynı yönde koşuyoruz. Bu yarışın sonu yok, terk edenler veya katılanlar olacak, ama yarış hiç sonuçlanmayacak.”

Yarış bitmedi ve hiç bitmeyecek Mengü Ağabey. Kafaınıza, elinize, yüreğinize kuvvet, koşmaya devam edin.

— *Cumhuriyet*, 19 Mart 2000, s. 15.

Grafik Tasarım Tarihi: Nasıl Okumalı?

2001

Grafik tasarım ürününün üç hayatı vardır. Birinci hayat döneminde, birine ait bir mesajı başkalarına iletmek için tasarlanır ve yayımlanır, ikinci hayatta bir tasarımcı tarafından yaratılmış bir tasarım ürünü olarak dergilerde, tasarım yıllıklarında yer alır, sergilerde boy gösterir, hakkında yazılar yazılır. Birinci hayatta gölgede durması kaçınılmaz olan tasarımcının ismi bu dönemde ortaya çıkar. Üçüncü hayat ise tasarım tarihçilerini ilgilendirir.

Bir 20. yüzyıl disiplini olan grafik tasarımın tarihinin yazımı çok yeni bir alandır. Dünyada tasarım kuramı ve tasarım tarihi üniversitelerin eğitim programına gireli çok olmamıştır. Bizim üniversitelerimizin pek azında dünya grafik tasarım tarihi okutulmaktadır, ama Türkiye grafik tasarımının tarihi, bilebildiğim kadarıyla, düzenli bir eğitim disiplini hâline gelememiştir.

“Başlangıcından Bugüne Türk Grafik Sanatı”¹ başlıklı incelemesinde Sait Maden, Türkiye grafik sanatı tarihini Türkçe basan ilk matbaanın kurulmasıyla başlatır ve “ilk Türk grafik sanatçısının” İbrahim

Müteferrika olduğunu yazar. Ben bu konuda biraz farklı düşünüyorum. Öncelikle tasarım ve tasarımcı kavramlarını birbirinden ayırmak gerektiğini düşünüyorum. “Grafik tasarımcıdan önce, basılmış kâğıdın nasıl görünmesi gerektiğine karar veren zanaatkâr vardı. Teknoloji görüntü üretme ve görme biçimlerimiz ile çoğaltma yöntemlerimizi değiştirdi: önce fotoğraf sonra da bilgisayar aracılığıyla. Grafik tasarım tarihi, tasarımcının zanaatkârın yerine denetimi ele almasının tarihidir.”² Bana göre İhap Hulusi Görey’den (1896-1986) öncesi, Türkiye grafik tasarımının prehistoryasıdır.

Modern Türkiye grafik tasarımının öncüsü İhap Hulusi 1930’lu yılların başlarında, İnhisarlar İdaresi için Kulüp Rakısı etiketi tasarladı. Bugün de kullanılmakta olan, herkesin çok iyi bildiği bu etiketin üzerinde, beyaz örtülü bir masanın çevresinde oturmuş, rakılarını yudumlayan ve sohbet eden, smokinli, iki şık beyefendi yer alıyor. Masa, rakı mezeleriyle tıka basa doldurulmuş klasik çilingir sofrasından çok farklı; beyaz örtünün üzerinde sadece rakı kadehleri ve kulüp rakısı şişesi var.

Klasik sanat tarihi kriterleriyle baktığımızda, etiketteki resmi, çok fazla özelliği olmayan, sıradan, hatta çağının üslubunun biraz gerisinde kalmış bir anlayışla yapılmış bir resim diye nitelendirilebilir. Bu resmi bir sergide, etiketten bağımsız olarak görseniz hiç ilginizi çekmeyebilir.

Popüler tarih açısından baktığımızda, resimdeki kişilerin Atatürk ve İsmet İnönü'ye benzemekle birlikte, aslında Kulüp Rakısı etiketinin tasarımcısı İhap Hulusi ile yakın arkadaşı şair Ahmet Faik Aykaç olduğunu, tasarımcının önce fotoğraf çektiğini ve etiket resmini fotoğraflardan yararlanarak yaptığını söylersiniz.

Etikete, toplumsal ve ekonomik tarih açısından bakarsanız şunları görürsünüz: Türkiye Cumhuriyeti kurulalı henüz 10 yıl bile olmamıştır. Cumhuriyeti kuranlar ülkeye yeni bir yön vermek peşindedirler. Osmanlı'dan kalma tüm kurumlar ve eski yaşam biçimi tasfiye edilecek, yeni kurumlar oluşturulacak, Cumhuriyet Türkiyesi'nin yurttaşları yeni yaşam biçimine ayak uyduracaklar, hep birlikte “muasır

medeniyetler seviyesine” doğru yol alınacaktır. Giyim kuşam, yeme içme alışkanlıklarımız Batı medeniyetlerine uygun hâle getirilmiş, Arap harflerinin yerine Latin harflerinin kullanılması kabul edilmiştir. Devlet, iktisadi hayata ağırlığını koymuş, fabrikalar kurmuştur.

Cumhuriyet felsefesinin hayatın bütün alanlarına egemen kılındığı böyle bir dönemde, devlet tekelinin üretip piyasaya sürdüğü rakının etiketi nasıl olmalıdır? Elbette İhap Hulusi'nin düşündüğü gibi olmalıdır. Yarı resmî bir devlet kuruluşu olan Yeşilay'ın afişinde yazdığı gibi “kötülüklerin anası” sayılan içkiye yeni bir imaj kazandırılmıştır. Rakı artık, “efendi efendi içilen” bir sohbet aracıdır. Üstelik çilingir sofrası gerektirmeyen “kibar”, sek içilen bir içkidir.

“Tasarım tarihi nasıl yazılmalı?” Bu soruya verilecek yanıt, geçmişin nasıl görüneceğini ve anlaşılacağını belirler. Tarihin nasıl yazılacağı sorusu, aynı zamanda geçmişin nasıl kullanılacağını anlamamıza yarar. Tasarım tarihi genellikle yazılmaz, gösterilir. Kitapçı rafları, düşündürmek yerine sadece bakmaya

yarayan bir sürü yayınla doludur: logo, afiş, kibrit kutusu, etiket, sigara paketi koleksiyonları vs.”³ Yabancı grafik yayınları satan bir kitapçıya bir gün “Neden sizde sadece bol resimli kitaplar var da grafik tasarım kuramı eğitimi ve tarihi ile ilgili yayın yok?” diye sorduğumda, “Yazılı kitapları kimse satın almıyor ki” diye cevap vermişti.

“Tasarım tarihi, tasarım mesleğine servis vermez, fikirlerin tarihiyle uğraşır. Böyle bir tasarım tarihi bir nesneyi kimin, ne zaman, kimin için yaptığını söylemekle yetinmez, o nesneyi belli bir tarihsel döneme konumlandırır ve alıcı üzerindeki etkilerini keşfetmeye çalışır”⁴. Tasarım tarihi geçmişin sadece aynası değil, yorumlayıcısıdır. “İyi bir tasarım tarihi sadece tasarımın tarihi değil, fikirlerin ve dolayısıyla kültürün tarihidir. Tasarım tarihçisi tasarımcının ürününü, salt beyaz sayfa üzerindeki renk ve biçim gibi görmez, belli bir tarih ve yerin toplumsal, ekonomik ve siyasal ikliminin göstergesi olarak değerlendirir. İyi tasarım tarihi nesnelerin bir zamanlar nasıl görüldüğünü anlatmak yerine, söz konusu nesneleri, fikir bağlamı içinde ele alır”⁵.

İhap Hulusi imzası taşıyan *Aile Dostu* dergisinin, 5 kuruş fiyatlı, 1931 yılı birinci sayısının kapağında anne, baba ve çocuktan oluşan bir aile görüyoruz. Aile tamamen çıplak; anne ve babanın arkaları dönük, ellerini kapağın fonundaki, açık sarıdan turuncuya doğru giden iç içe dairelerden oluşan güneşe doğru teatral bir edayla uzatmışlar, adeta tapınıyorlar. Çocuk daha önde, yan dönmüş, elinde sağlığı simgeleyen yılanlı bir nesne tutuyor. Kapağın altında, arka planda bir şehir görüntüsü; yeni boyandığı belli olan geleneksel Türk evi ve yeni apartman blokları. Kapak okura, Cumhuriyet’in önerdiği yeni toplumun mesajını veriyor; geleceğin Türkiye’si’nin temeli, modern, kentli, sağlıklı, az çocuklu bir aile. Çarşıftan yeni “kurtarılmış” annenin, ailenin öteki bireyleriyle birlikte çıplak resmedilmesi çok önemli. Burada, derginin yayımlandığı dönemi ve tasarımcının Almanya’da eğitim gördüğünü de göz önünde bulundurmalıyız.

“Grafik tasarımın, gösterilenden başka bir muhtevası daha vardır: bir toplumsal üretim biçimi olarak toplumsal muhteva. Bunun önemi, işlevin biçimi,

amacın muhtevayı etkilemesinde yatar. Grafik tasarım disiplininin karakterini, tasarımcının niyetlerinden çok, yapılan işin, içinde yer aldığı üretim süreci ve toplumsal muhteva belirler. Grafik tasarımı, salt bireysel bir yaratıcılık etkinliği değil de toplumsal üretimin bir biçimi olarak görürsek, insanoğlunun öteki sosyal aktivitelerini yöneten ekonomik ve ideolojik güçlere bağlı olduğunu daha iyi kavrayabiliriz”⁶. Grafik tasarım, kültürü yorumlar, anlam üretir ve okuyucu/izleyiciye iletir. Grafik tasarımın tarihini incelerken, plastik bileşenlerinin yanı sıra, verdiği mesajın toplumsal kodlarını iyi anlamak ve deşifre etmek gerekir. Logolar, afişler, kitaplar, dergiler ve öteki basılı araçlar, ilettikleri anlamlar açısından okunduğunda, toplumlar hakkında ipuçları verirler.

Dergi tasarımını değerlendirmenin ilk ve en önemli ölçütü “kimlik” kavramıdır. Bir süreli yayının, yayın felsefesi, tarihi, yayınlayanın ya da yayıncılar topluluğunun dünyaya ve kültüre bakışı o yayının kişiliğini, yani “ruhunu” oluşturur. Yayının kişiliğinin görünür ya da gösterilir hâle gelmesine görsel kimlik diyoruz. Görsel kimlik süreli yayının, yayın

hayatı boyunca okuyucu tarafından tanınmasına ve öteki yayınlardan ayırt edilmesine yarar. Derginin boyutları, kapağın ve iç sayfaların basıldığı kâğıdın türü, dokusu, rengi, logo ve renk kullanımı, başlıklar, metinler, dipnotlar, resim altları ve öteki bilgiler için yazı karakteri ve yazı büyüklüğü seçimi, *layout*, yani sayfaya yerleştirme biçimi, bütün olarak tasarım tavrı, görsel kimliğin bileşenleridir. Süreli yayının görsel kimliğinin oluşmasında ve okuyucunun zihnine yerleşmesinde en önemli unsurlar süreklilik, tanınabilirlik ve tutarlılıktır. Bütün bu unsurlar bir arada, okuyucunun satın aldığı yayına güvenmesini sağlar. Okuyucu gazete standında duran dergiyi hiçbir özel çabaya gerek duymadan kapağından tanıyabilmelidir. Dolayısıyla derginin vitrini diye nitelendirebileceğimiz kapak bir yandan “içindekileri” haber verir, ama en önemlisi görsel kimliği tanımlar.

Günümüzde yayımlanan dergilerin kapak tasarımları içinde görsel bütünlük, süreklilik ve tutarlılık açısından en iyi örnek, başından beri Bülent Erkmen’in tasarladığı *Arredamento Mimarlık* (daha önce *Arredamento Dekorasyon* adıyla yayımlanıyordu) dergisidir.

Erkmen'in *Arredamento* kapakları bilinçli ve ölçülü bir tavırla tasarımcı tarafından, yıllar içinde geliştirilmiş, tasarım tutarlılığı hep korunagelmıştır. Dergiyi sürekli izleyen dikkatli bir okuyucu, kapak tasarımlarındaki görsel yaklaşımın, yayın hayatı boyunca, derginin görsel birlik sürekliliğine zarar vermeksizin nasıl bilerek ve seçerek değiştirildiğini ve geliştirildiğini fark edecektir.

Türk Dil Kurumu'nun 1933'ten beri yayımladığı *Türk Dili* dergisinin (1933'te Türk Dili Tetkik Cemiyeti Bülteni) koleksiyonlarına baktığımızda şaşırtıcı bir tavırla karşılaşıyoruz; dergi kapağının görsel kimliği sürekli değişiyor. Derginin elimizde 17 farklı kapak tasarımı var. 1961 ile 1978 yılları arasında kapak tasarımı 15 kez değişmiş. Kurumsal kimlik ve ürün kimliği (dergi için yayın kimliği) kavramlarının Türkiye grafik tasarımına çok geç girdiğini biliyoruz. Ama oldukça uzun bir tarihî dönem içinde, pek çok örnekte bir tasarım tutarlılığı görüyoruz. Söz gelimi Memet Fuat'ın *Yeni Dergi*'si bütün yayın hayatı boyunca aynı görsel kimliği hiç değiştirmeden korumuştur. 1930'lu yılların sonlarında yayımlanan *Moda Albümü*

dergisinin üç sayısında üç ayrı logo görüyoruz. Ancak derginin genel havası, logonun değişmesine rağmen sürekliliğini korumuş. Görsel kimliğin her sayıda logodan boyuta, kâğıt türünden resimlemeye ve tipografiye kadar her şeyinin değiştirilmesi seçilmiş bir tavır olabilir. Nitekim, 1985-1989 yıllarında 12 sayı yayımlanan, 1993'te 13. sayıyla biçim değiştirerek yayın hayatını sürdürmeyi bir kez daha deneyen *Grafik Sanatı* böyle bir yolu seçmiştir. Yayımlanan kare formatlı ilk 12 sayıda 12 farklı tasarımcı ve fotoğrafçıyla çalışılmış. Farklı tasarımcıların yaptıkları farklı tasarımlara rağmen, derginin abone sistemi ağırlıklı bir özet alan (grafik tasarım) yayını olması, bu tavrın seçilmesini haklı gösterebiliyor. Ancak Türkçenin araştırılması görevini üstlenen, yazma kurallarını saptayan, yeni kelimeler türeten ve kullanılmasını öneren bir kurumun aylık yayınındaki görsel kimlik ilkesini anlayabilmek mümkün değil.

Dergi kapağı tasarımının bir başka özelliği de kapağın, henüz yayına başlamadan önce biri tarafından tasarlanması, daha sonraki sayılarda fotoğrafçı, karikatürist, ressam, illüstratör ya da grafik tasarımcı

gibi uzmanlarca, önceden saptanmış ilkelere uygun olarak katkıda bulunulmasıdır. Başta derginin adını içeren logo olmak üzere birçok şey önceden belirlenmiştir. Ben hep bir dergi kapağı tasarlamam istendiğinde kendimi haddini bilmesi beklenen bir misafir gibi hissedirim. Hareket alanınız çok sınırlıdır. Sizden beklenen derginin genel havasını bozmadan, verilen konuyu kapakta yorumlamanızdır. Ama zaten grafik tasarım, önceden çizilmiş sınırlar içinde gerçekleştirilen bir yaratıcılıktır. Yine de itiraf etmem gerekir ki dergi kapağı tasarımında kendimi çok huzurlu hissetmem.

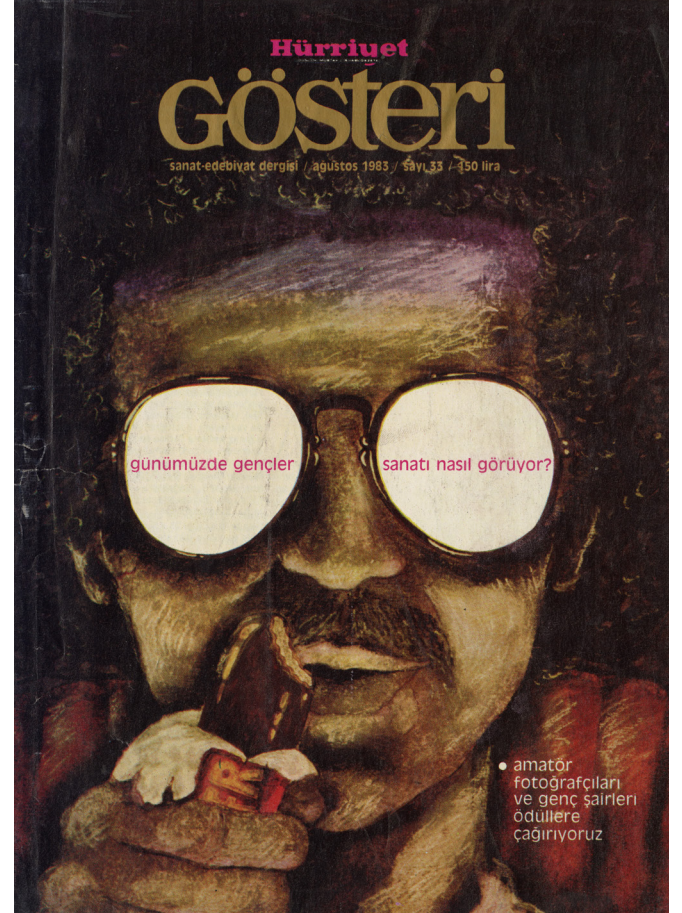
Başlangıcından bugüne Türkiye’de yayımlanan dergilerin kapaklarına baktığımızda zengin bir tarihi malzemeye karşı karşıya olduğumuzu görüyoruz. Grafik tasarım tarihine ait malzemeleri biriktirmek, arşivlemek, sergilemek ve yayımlamak işin önemli bir yanı. Ama asıl iş bu birikimi ciddi bir tarih yazımına dönüştürmek. Grafik tasarım tarihimizi doğru değerlendirecek yazarlara ve tarihçilere ihtiyacımız var.

— *101 Dergi: “Dünden Bugüne Türkiye’nin Dergileri”*, ed. Mine Haydaroglu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2001, ss. 14-21.

1. Sait Maden’in, yayımlandığı dönemde Türkiye grafik tasarım tarihine ilişkin tek ciddi araştırma olan *Başlangıcından Bugüne Türk Grafik Sanatı* başlıklı çalışması, 1979-1980 yıllarında *Çevre Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi*’nde ve 1985-1986 yıllarında *Grafik Sanatı*’nda tefrika edildi.
2. Richard Hollis, “Have You Ever Really Looked at this Poster?”, *Eye*, 13/94, s. 4.
3. Tibor Kalman, J. Abbott Miller, Karrie Jacobs, “Good History/Bad History” *Looking Closer*, ed. Steven Heller, New York: Allworth Press, 1994, s. 25.
4. A.g.e.
5. A.g.e.
6. Andrew Howard, “There is Such A Thing As Society”, *Eye* 13/94, s. 72.



Hürriyet Gösteri dergisi için kapak eskizi: Sadık Karamustafa, Aralık 1983



Hürriyet Gösteri dergisi, Sayı: 37, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, Ağustos 1983



Hürriyet Gösteri dergisi için kapak eskizi: Sadık Karamustafa, Kasım 1990



Hürriyet Gösteri dergisi, Sayı: 120, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, Kasım 1990

Kitap ve Tasarım Üzerine Düşünceler

2002

1994 yılında kitap ve tasarım/tasarımcı ilişkileri konusunda bir tartışma yaşandı. Nisan Yayınları'ndan çıkan, tasarımını Bülent Erkmen'in yaptığı, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* kitabıydı tartışmayı başlatan. Eleştirmen-yayıncı Memet Fuat, *Cumhuriyet*'teki "Düşünceye Saygı" köşesinde "Yazara Karşı Tasarımcı" başlığıyla, Bülent Erkmen'in tasarımını ve tasarımcı olarak metni ele alma ve kitaplaştırma tavrını eleştiren bir yazı yayımladı.¹ Memet Fuat yazısında, kitabın daha önce yapılan basımlarında yazarın, "Noktası, virgülü, büyük harf, küçük harf, italigi, boşlukları, basamakları, her şeysinin üstünde, akıllara sığmaz bir titizlikle durarak..."² tasarıma müdahale ettiğini anlatıyor; Erkmen'in, yazarın bu yönünü anlayamadığını ya da anlamış ama beğenmemiş olduğunu söylüyor ve tasarımcının tavrını oldukça ağır bir dille eleştiriyordu: "Demek ki daha yıllarca insanlar Sevim Burak'ı tasarımcı Bülent Erkmen'in keyfine göre okuyacaklar."³

Bülent Erkmen, bir karşı yazı yayımlayarak Memet Fuat'ın eleştirdiği konulara tek tek yanıt verdi. Bir tasarım dersi niteliğindeki yazı şöyle bitiyordu: "Yakın bir dostumda Stravinsky'nin *İlkbahar Ayini*'nin dokuz ayrı yorumu var. Bunlar onun kayda geçmiş 100'e yakın yorumundan beğenerek seçtikleri. Kendisini en çok etkileyen bir-iki yorumu daha sık dinliyor. En az dinlediği ise Stravinsky'nin kendi yorumu".⁴

Tartışma daha sonra Memet Fuat'ın ikinci bir yazısıyla devam etti. Tartışmaya yazılarıyla Enis Batur⁵ ve Atilla Birkiye⁶ katıldılar. Konu *Nokta* dergisinin 10-16 Temmuz 1994 tarihli sayısında "Kitabı Kim Tasarlar?" başlığıyla haber konusu oldu. Yapı Kredi Salı Toplantıları kapsamında 21 Haziran 1994'te, bu tartışmadan esinlenen, Dilek Bektaş, Enis Batur, Ferit Edgü, Mehmet Ulusel ve Hakkı Mısırlıoğlu'nun katıldıkları "Kitap Tasarımı: Kitabı Tasarlasak da mı Yazsak, Yazsak da mı Tasarlasak" başlıklı bir panel

düzenlendi. Panel metni daha sonra, *Salı Toplantıları 93-94: Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat* başlıklı kitapta yayımlandı.⁷

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ının (Bülent Erkmen *Palyaço Ruşen*'i de tasarladı. Ama Memet Fuat bu kitabı, yazarın sağlığında basılmış örneği olmadığı için tartışma dışı tutuyordu) Bülent Erkmen tarafından, yazarın tasarım kararlarını da verdiği ilk iki baskısından farklı bir şekilde tasarlanmış olması nedeniyle çıkan tartışma Türkiye'de bir ilkti. Amacım bu tartışmayı yeniden gündeme getirip sürdürmek değil. Sözü, yazımın asıl konusuna, kitap ile grafik tasarım ve profesyonel tasarımcı arasındaki ilişkilere getirmek istiyorum.

Grafik tasarımcı bir kuruma, ürüne ya da bir düşünceye ait bilgiyi, yazı, resim, hareket, ses, mekân, etkileşim vs. kullanarak görsel mesaja dönüştüren ve mesajın iletişim araçları yoluyla, başka insanlara iletilmesine ortam hazırlayan uzmandır. Tasarımcının yaptığı işe grafik tasarım deniyor. Grafik tasarım, yapılan işin ağırlığına göre, kendi içinde reklam

tasarımı, multimedya, illüstrasyon, ürün ve kurum tasarımı gibi uzmanlık alanlarına ayrılır. Kitap ve yayın tasarımı da bunlardan biridir. Her uzmanlık dalının, genel tasarım bilgilerinin yanı sıra özel bilgi alanı vardır. Kitap tasarımcısı öncelikle iyi derecede dil, tipografi ve kitap üretim teknolojisi bilgilerine sahip olmalıdır. Kitap tasarımcısının tipografi konusundaki etkinliği çok önemlidir. “Gerekli gereksiz bir sürü mesajın bulunduğu bir dünyada tipografi, daha okumadan dikkati kendi üzerine çekmelidir. Ancak, okunabilmek için, üzerine çektiği bu dikkati daha sonra bir yana bırakmalıdır. Yani tipografi heykelimsi bir berraklık peşindedir. Diğer bir geleneksel hedefi de devamlılıktır; söz konusu olan kapalılık değil, modayı aşmış olmanın getirdiği üstünlüktür. Tipografi, zamanı ve sonsuzluğu birbirine bağlayan dilin görsel biçimidir.”⁸

Kitap, satış yeri raflarındaki her şey gibi bir “üründür”; yazılması, yayımlanması, tanıtılması ve satılması serbest piyasa kurallarına bağlı bir kültür endüstrisi ürünüdür. Bir kitabın üretilmesi için yazar, yayıncı, redaktör, tasarımcı, dizgici, düzeltmen, matbaacı,

mücellit gibi uzmanlar çalışırlar. Kitabın okuyucuya ulaşması için reklamcı, halkla ilişkiler uzmanı, dağıtıcı ve kitapçı gerekir. Kitap üretimine, kitabın türüne göre illüstratör, fotoğrafçı gibi uzmanlar eşlik eder. Kitap sadece metnin yaratıcısına ait bir ürün değildir. Üretim bağlamında kitap ve metin kavramlarını birbirinden ayrı düşünmek gerekir.

Gazete, kitap okurken, televizyon seyrederken, otomobil kullanırken, dışımızı fırçalarken, alışveriş yaparken, kısacası hayatımızın her anında yer alan grafik tasarım, Türkiye’de üzerinde yazılan, eleştirilen bir konu değildir. Okuyucu-izleyicinin grafik tasarımla ilişkisi soluk almak gibidir; tasarım hayatın her anında vardır ama onu duyumsamazsınız. Kitap satın alırken ve okurken, tasarımla özel olarak ilgilenmiyorsanız, nasıl tasarlandığı, boyut, kullanılan kâğıt, cilt, tipografi, sayfa düzeni gibi sorunlarınız yoktur. Sizi ilgilendiren, kimin yazdığı, konusu, kimin yayımladığı ve kaç paraya satıldığıdır. İşler ancak kötü gittiğinde, örneğin bir yazı okunamayacak kadar küçük bir puntuyla dizildiğinde, yazar ismini alıştığınız yerde göremediğinizde grafik tasarımın

farkına varırsınız ancak. Ama siz fark etseniz de etmeseniz de elinize aldığınız kitap biri tarafından tasarlanmıştır. Tasarlayan bir profesyonel tasarımcı da olabilir; matbaacı, dizgici, yayıncı, yazar da. Önemli olan kitap tasarımının okuyucuya okuma sorunu yaşatmaması, tasarım yorumunun doğru sinyaller iletmesidir.

Kitap tasarımında yazı karakteri çok önemli bir yer tutar. Avrupa’da, hurufatla baskı yapan ilk matbaanın kurulmasından sonra yazı karakteri tasarlanması ve üretilmesi önemli bir işkolu hâline geldi. Bugün modernleştirilmiş versiyonlarını kullandığımız Garamond, Bell, Baskerville, Coslon, Bodoni gibi, yaratıcılarının isimleriyle anılan yazı karakterlerinin orijinalleri 17. ve 18. yüzyıllarda tasarlanmıştır. 1765-1813 yıllarında yüzlerce yazı karakterine imza atan Giambattista Bodoni’nin adına, Parma’da 25.000 hurufat kalıbının sergilendiği bir müze bulunmaktadır. Zengin bir hat sanatı geleneğine sahip olan Türkiye’de, ilk matbaa 1727’de İbrahim Müteferrika tarafından kuruldu ve ilk kitap (*Vankulu Lügati*) 1729’da basıldı. Basımda kullanılan yazı (hurufat) kimi kaynaklara

göre Avrupa’da üretilmiş, kimilerine göre ise yazı karakterinin, Müteferrika’nın Sadrazam’a yazdığı, matbaanın yararlarını anlatan ve kurulması için izin isteyen dilekçesindeki karaktere benzemesi nedeniyle, bizzat İbrahim Müteferrika tarafından tasarlanıp dökümü gerçekleştirilmiştir.⁹ Gerçekten de 16-18 punto *Vankulu Lügati* hurufatı ile Müteferrika’nın el yazısı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. 1928’de Latin alfabesine geçişimize kadar, Osmanlı alfabesinde kullanılan Nesih, Rik’a, Talik gibi karakterler matbaa hurufatına uyarlanmış ve kitap basımında kullanılmıştır. Yazı devriminden sonra Avrupa’dan ithal edilen hurufata Türkçeye has ş, ç, ö, ı, ü, ğ gibi harfler eklenmiştir. Kitabın en önemli unsuru olan yazı karakterlerinin tasarımı konusunda bugün de Türkiye’de kayda değer bir çaba göremiyoruz. Yayıncılarımız ve tasarımcılarımız ithal yazı karakterleri ya da güncel deyimle fontlar (bir yazı karakteri içindeki harf, sayı ve noktalama işaretlerinin tümü) kullanmaktadırlar. Yani tarihsel olarak baktığımızda ülkemizde, kitap tasarımının hayati unsuru olan yazı tasarımcılığı gelişmemiştir. Bırakınız tasarımı, Türkçe harflerin uyarlanması bile son derece özensizdir.

Türkiye’de kitabın içinin yaygın olarak meslekten tasarımcılar tarafından ele alınması çok eskilere dayanmıyor. Zaten bir meslek olarak grafik tasarım oldukça yeni sayılır. Kitabın tasarım profesyonelleri tarafından tasarlanması, bilgisayarın grafik tasarımda kullanılmasıyla başladı. Bundan önce, özellikle basımın kurşun harflerle yapıldığı, yazı karakteri sayısının çok sınırlı olduğu dönemde kitaplar alışılmış usullere uygun olarak, yayıncılar ve matbaacılar tarafından tasarlanırdı. Tasarımcıdan sadece kapak tasarlaması istenirdi. Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun 1981’den bu yana düzenlediği, grafik tasarımın 25 dalında son bir yılda üretilen işlerin sunulduğu Grafik Ürünler Sergisi’nin kapsamına kitap kategorisi 1990’lı yıllarda dâhil edildi. 1960’lı yılların sonunda, hafızalı IBM yazı makinesi kitabın ofsette basılmasını kolaylaştırdı. Daha sonra fotodizgi makineleri geldi. 1984’te, tasarım yapma imkânı veren ilk Macintosh masaüstü bilgisayar, önce dünyada, kısa bir süre sonra da Türkiye’de kullanılmaya başladı. Çeşitli grafik tasarım programları, tasarımcıların kitap tasarımı alanına ilgi duymalarına yol açtı. Türkiye’de kitabın içinin, gerçek anlamda profesyonelce tasarlanması

1990’larda başladı. Bugün büyük yayınevleri bünyelerinde tasarımcı çalıştırıyorlar ya da serbest çalışan tasarımcılarla işbirliği yapıyorlar. Yine de sınırlı yayın bütçeleri nedeniyle yayıncıların bizzat tasarım yapma “geleneği” sürüyor.

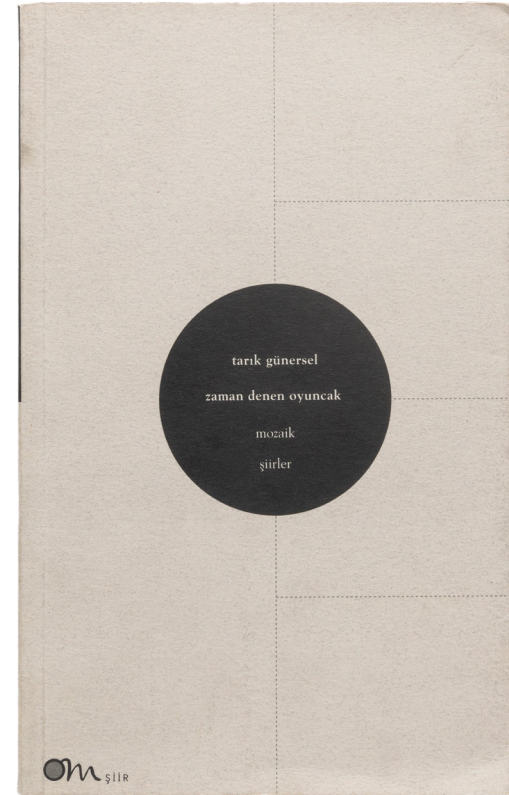
Şimdi kitap ve grafik tasarım/tasarımcı ilişkilerine gelmek istiyorum. Yazının başında aktardığım kitap ve tasarım konulu tartışma aslında tek bir alanla, edebiyatla sınırlıydı. Oysa kitabevlerinde ve kütüphanelerde edebiyattan tarihe, bilimden sanata, çocuklar için yazılmış kitaplardan ders kitabına onlarca farklı kitap yayımlanıyor ve hepsi de bir biçimde tasarlanıyor. Her grafik tasarım problemi benzersizdir. Her yeni grafik tasarım problemi karşısında tasarım tavrı farklı olur. Tasarımda otomatik pilot olmaz. Şu tip konularda sadece tipografik tasarım kullanırsınız, fotoğraf kullanmanın şartları bunlardır, çocuk kitaplarında mutlaka illüstratörle çalışmalısınız, romanları illa başa sona blok dizmelisiniz gibi kurallar pek işe yaramaz. Konuyu Bülent Erkmek’in “Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı” başlıklı panelde aktardığı¹⁰ bir örnekle açmaya çalışayım: Kafka,

Dönüşüm romanının kapak tasarımını, yayıncısı Kurt Wolf’un grafik tasarımcı Ottomar Starke’ye ısmarladığını öğrenir. Yayıncıya bir mektup yazar ve “Starke kitap resimleyicisi olduğundan doğrudan böceğin resmini yapmaya kalkışabilir gibi geldi bana, sakın yapmasın böyle bir şey, lütfen” diyerek bu fikre şiddetle karşı çıkar. Kafka, bu özel durumda tepki göstermekte haklıdır, çünkü ona göre “böceğin resmi yapılamaz”. Ancak bu durumdan edebiyat eserlerinin kapak tasarımlarında resim kullanılmaz gibi bir genel kural çıkartamazsınız. Murathan Mungan, hikâye kitaplarının kapak tasarımlarında mutlaka resim kullanılmasını istiyor, her kitabı için bir ressamı resim ısmarlıyor ve kitap ilanlarında bu siparişin altı özellikle çiziliyor. Bir ilan başlığı şöyle: “2002’de Murathan Mungan’ın 4 hikâye kitabı yeni basım yaptı. Yeni basımların kapak resimlerini *Kırk Oda* için Selim Cebeci, *Lal Masalları* için Mustafa Ata, *Kaf Dağının Önü* için Komet, *Cenk Hikayeleri* için Fatma Tülin Öztürk yaptılar”.¹¹

Tarık Günersel *Zaman Denen Oyuncak*¹² kitabının tasarımını benden istedi. Günersel’in “görsel şiirler”

olarak adlandırdığı yapıtlarının çoğunda, şairin özenle kurduğu ve koruduğu bir tipografik yapı vardır. İlk okumada çok heyecanlandım ve aklıma bir sürü tasarım cambazlığı geldi. Sanat konulu bir iş gelince tasarımcılar hemen “müthiş bir iş” yapma havasına girerler. Ancak şairle yaptığımız uzun konuşmalar ve Günersel’in kitabın kurgusu üzerinde değişiklikler yaptığı sürecin sonunda, tasarımcı olarak nerede durmam gerektiğini anladım. Şiirler zaten tasarlanmıştı. Benim yapmam gereken, tasarım numaralarıyla onlara zarar vermeden, anlamlarını destekleyecek, rahat soluk alabilecekleri bir görsel ortam, bir yazınsal mekân yaratmaktı. Şairi bilgisayarımın başına oturttum ve metinleri kendisinin dizmesini rica ettim. Kitabın boyutuna, kâğıt türüne, renge, yazı karakteri ve büyüklüklerine, hemen her şeye tartışarak birlikte karar verdik.

Bir başka kitapta, Dudu Akpınar’ın *Benim Tek İstedğim Bir Kitap Yazmaktı*’sında¹³, yazarla hiç karşılaşmadım. Kitap fikri, bir akşam gezmesinde tesadüfen tanıştığım bir arkadaşla yaptığımız sohbet sonunda ortaya çıktı. Anne Çocuk Eğitim Vakfı AÇEV’de



Tarık Günersel, *Zaman Denen Oyuncak*, Om Yayınları, kitap tasarımı: Sadık Karamustafa, 1999

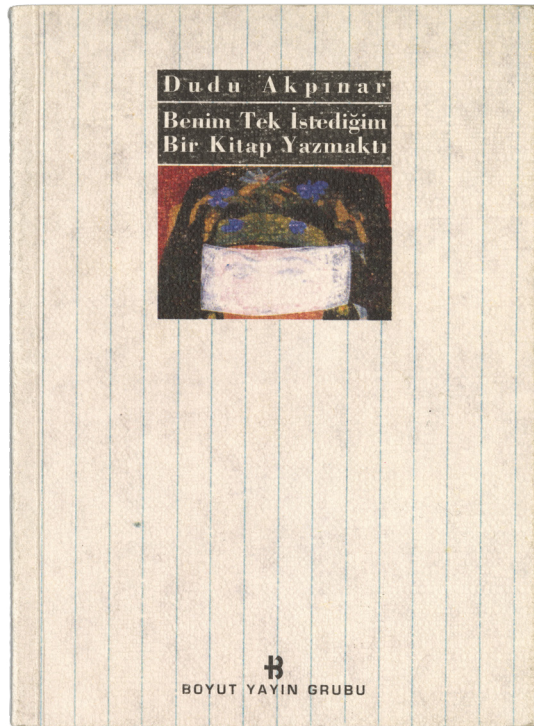
yönetici olan arkadaşım sohbet sırasında, Dudu Akpınar'ın İstanbul'a göçme, temizlikçi olarak çalışma, ileri yaşında AÇEV kurslarında okuma yazma öğrenme ve kitap yazma öyküsünü anlattı. Konu ilgimi çekti ve birlikte çalışabileceğimizi söyledim. Metin, Dudu Akpınar'ın büyük şehirde karşılaştığı ilkleri anlatıyordu; “İlk Gecekondu”, “İlk Doğum”, “İlk Etek”, “İlk Sutyen”, “İlk Sel” ve benzeri başlıklardan oluşan 30 civarında küçük ilk deneyim öyküsü. Bu kitabın ortaya çıkmasında, Tarık Günersel örneğinin tersine, bir tasarımcı olarak birçok şeyi, kitabın formatını, kâğıt ve cildini, illüstrasyonlarını ben önerdim. Metin elime geldiğinde başlığı *Dudunun İlkleri*'ydi ve benim önerimle *Benim Tek İstedğim Bir Kitap Yazmaktı* oldu.

“Kitabı tasarım yoluyla yorumlarken haklar, sınırlar, ölçüler nedir?” sorusunun tek bir yanıtı yoktur. Her kitap başlı başına bir kişiliktir. Hatta kitabın değişik basımları da farklı kişiliklerdir. Kitap, kişilik özelliklerine göre tasarımcı tarafından yorumlanır. Kitabın nasıl tasarlanacağına tasarımcı karar verir ve yayıncıya önerir. Tasarımcının, işini yaparken muhatabı

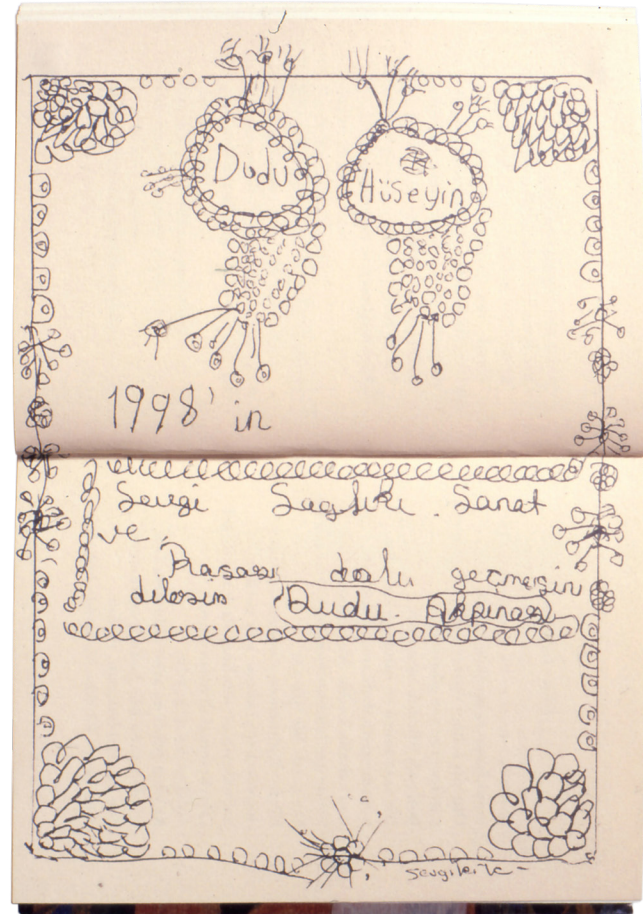
yayıncıdır. Yazarın hayatta olması ya da olmamasının tasarım ilişkileri açısından önemi yoktur; tasarımcı ihtiyaç duyarsa yazarın fikrini alır, duymazsa almaz.

— 4. Kat, *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni*, Ekim-Aralık 2002, ss. 26-32.

1. Memet Fuat, “Yazara Karşı Tasarımcı”, *Cumhuriyet*, 23 Şubat 1994, s. 21.
2. A.g.e.
3. A.g.e.
4. Bülent Erkmen, “Memet Fuat'ın Bir Yazısı Nedeniyle, Kitap Tasarımı ve Sevim Burak'ın Kitapları Üzerine Bazı Notlar”, *Cumhuriyet*, 5 Mart 1994, s. 21.
5. Enis Batur, “Bir Tasarım Tartışması”, *Milliyet*, 15 Mart 1994, s. 20; Enis Batur, “Kitabı Tasarım Yoluyla Yorumlarken Haklar, Sınırlar Ölçüler”, *Kitap-ılık*, Ağustos-Eylül 1994, s. 13.
6. Atilla Birkiye, “Vasiyet”, *Cumhuriyet*, 22 Mart 1994, s. 21.
7. *Salı Toplantıları 93-94: Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, 1995, ss. 273-325.
8. Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Hartley&Marks, 1997, s. 17. (çev. Pelin Türker).
9. Sait Maden, “Başlangıcından Bugüne Türk Grafik Sanatı”, *Grafik Sanatı*, Sayı: 1, 1985, s. 58.
10. *Salı Toplantıları 92-93: Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 132.
11. Metis Yayınları ilanı, *Radikal Kitap*, 6 Eylül 2002.
12. Tarık Günersel, *Zaman Denen Oyuncak*, Om Yayınları, 1999.
13. Dudu Akpınar, *Benim Tek İstedğim Bir Kitap Yazmaktı*, Boyut Yayın Grubu, 1998.



Dudu Akpınar, *Benim Tek İstedğim Bir Kitap Yazmaktı*,
Boyut Yayın Grubu, kitap tasarımı: Sadık Karamustafa, 1998



Dudu Akpınar, *Benim Tek İstedğim Bir Kitap Yazmaktı*,
Boyut Yayın Grubu, kitap tasarımı: Sadık Karamustafa, 1998

İbrahim Ethem Kurumu ve Görsel Kimliği

2003¹

İbrahim Ethem kurumu; kullandığı ilk basılı araçtan, tasarlanan ilk logodan, ilk başlıklı kâğıt, zarf, kartvizit ve faturadan, ilk şişe etiketinden, laboratuvarın kapısına astığı ilk tabeladan bu yana, birçok ticari, sınai ya da kamusal kurumda olduğu gibi, bir görsel kimliğe sahiptir. Söz konusu görsel kimlik başlangıçta, grafik tasarım açısından mükemmel olmayabilir; profesyonel bir tasarımcının eli değmemiştir, her basılan malzemede farklı yazı karakteri kullanılmıştır. İyi kötü, tutarlı, tutarsız, amatör profesyonel; görsel kimlik görsel kimliktir.

Bu yazının konusu ilk logodan ve ilk basılı malzemelerden başlayarak 100 yıllık bir kurumun, İbrahim Ethem'in kurumsal kimliğini incelemek, tahlil etmektir. Buna, grafik tasarım ya da günümüzün terminolojisiyle görsel iletişim tarihi okuması da denebilir. Kurumlar ve görsel kimlik faaliyetleri, bulundukları ülkenin ve kurulup faaliyet gösterdikleri tarihsel dönemin toplumsal ve ekonomik koşullarından bağımsız değildir. İbrahim Ethem kurumunun kurumsal

kimliğini tahlil etmeye çalışırken, doğal olarak, Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet dönemi görsel iletişim tasarımı tarihine göndermeler yapacağız.

GRAFİK TASARIM TARİHİ NASIL OKUNMALI?

Ekonomik ve toplumsal faaliyetlerin tarihi aynı zamanda grafik tasarımın tarihidir. Şöyle de söyleyebiliriz: Grafik tasarımın tarihi ekonominin, toplumsal olayların ve kültürün tarihidir; grafik tasarım ürünleri tarihin aynasıdır. Logolar, ilanlar, afişler, takvimler, broşürler, ambalajlar, kitaplar, dergiler iletişim için tasarlanırlar ve ait oldukları kurumun, hizmetin ya da ürünün mesajını iletirler. Bu araçlar birinci işlevini tamamladıktan sonra tarihin nesnesi ve kaynağı hâline gelirler; bize, yapıldıkları döneme ait bilgiler iletirler, yakın tarihimizi yorumlamamızı sağlarlar. Yazılı kaynaklarda bulamayacağımız birçok bilginin ipuçlarını görsel iletişim tasarımı elemanlarında keşfederiz. Bunun için öncelikle grafik tasarım tarihini doğru okumayı bilmek gerekir.

Ne demek istediğimizi daha iyi anlatmak için ilaç sektöründen bir örnek verelim: Yabancı kökenli ilaç şirketlerinin 1950’li yıllarda, İstanbul Bakırköy’deki bir hekime gönderdikleri tanıtım ve bilgilendirme malzemelerinin içine konduğu zarfların üzerinde şu unsurlarla karşılaşırız:

1. İlaç şirketinin logosu. Bazı örneklerde şirket logo-sunun yanı sıra ürün (ilaç) logosu da yer alıyor.

2. Alıcı, adresinde yoksa, İstanbul’da filanca adrese iadesini rica eden bir not. Zarf üzerindeki not bölümü pek çoğunda Türkçe yazılmış. Arşivdeki bir örnekte bu bilgi İngilizce yer alıyor. İade adresi yine İstanbul’da, ancak “Caddesi” yerine “Cadessi” olarak dizilmesinden, tasarım ve basım işinin başka bir ülkede, Türkçe bilmeyen biri tarafından yapıldığını anlıyoruz.

3. Alıcı adresi bazı örneklerde daktiloyla yazılmış, bazıları ise adres makinesinden çıkma. Adres makinesinin İbrahim Ethem’de kullanılmaya başlamasının hikâyesi, *Osmanlı’dan Günümüze Hayallerin Gerçekleştirildiği Yüzyıl* başlıklı kitapta anlatılıyor.²

Adres makinesinin iletişimi hızlandırdığı açıktır.

4. Postalama yurt dışından yapılmış; posta damgaları İngiltere ya da İsviçre’ye ait. Zarfın üzerindeki iade adresi İstanbul.

Yukarıdaki örnek bize, grafik tasarım tarihi araştırmalarının ne işe yaradığını anlatıyor sanırım. Grafik iletişim aracına salt efemera olarak değil, ekonomik tarih penceresinden baktığımızda, karmaşık üretim ve iletişim ilişkilerinin ipuçlarına ulaşmamız mümkün olabiliyor.

Bir dönem İbrahim Ethem için de çalışan İhap Hulusi, Türkiye modern grafik tasarımının öncüsüdür. 1920’li yıllardan başlayarak özel ve kamu sektörleri için binlerce tasarım üretmiştir. İhap Hulusi 1930’lu yılların başlarında, İnhisarlar İdaresi (Tekel) için herkesin çok iyi bildiği ünlü Kulüp Rakısı etiketini tasarlamıştır. Bugün de kullanılmakta olan etiketin üzerinde, beyaz örtülü bir masanın çevresinde oturmuş, rakılarını yudumlayan ve sohbet eden, smokinli, iki şık beyefendi yer alıyor. Masa, rakıya eşlik eden mezelerle

tıka basa doldurulmuş klasik rakı sofrasından çok farklı; beyaz örtünün üzerinde sadece rakı kadehleri (günümüz meyhanelerinde kullanılan ince uzun bardak değil, ayaklı kadeh) ve Kulüp Rakısı şişesi durmakta. Etiket resimden başka “Kulüp Rakısı... Üzüm ve anasondan yapılmış... Derecesi 50... Fiyatı 140... Mikdarı 50 s.l.” yazılarını okuyoruz. Resimde mekânı tanımlayacak başka bir öğe göremiyorsunuz, ama zeminde kullanılan renkler, biçimler ve seçilen yazı karakterleri, seçkin insanların devam ettiği bir erkekler kulübünde olduğunuzu hissettiriyor.

70 yıl önce tasarlanmış bu etiketi farklı biçimlerde okumak mümkündür. Rakıyı satın alan tüketici için etiket bir iletişim aracıdır, satın alacağı markayı rahat tanımasına yarar. Rakının içinde anason ve %50 oranında alkol bulunduğu bilgisini alır. Rakı tiryakisi ise bir aidiyet yani markaya bağlılık söz konusudur; “o bir Kulüp Rakısı içicisidir”.

İhap Hulusi’yi konu alan bir ajandaya yazan reklam yazarı meseleye duygusal bakıyor: “(İhap Hulusi’nin) öldüğünü duyduğumda, epey resmî giyindim, mutat

barıma gittim ve bir gün etiketteki beyefendilere benzeyebileceğim umuduyla bir duble Kulüp Rakısı ısmarladım. Şerefine Usta!”³

Popüler tarih açısından baktığımızda, resimdeki kişilerin yanlış biçimde Atatürk ve İsmet İnönü’ye benzetildiklerini, modellerin aslında tasarımcının kendisi ile yakın arkadaşı şair Ahmet Faik Aykaç olduğunu, İhap Hulusi’nin tasarım için önce fotoğraf çektiğini ve etiket resmini fotoğraftan yararlanarak yaptığını öğrenebiliyoruz.

Kulüp Rakısı etiketini, toplumsal ve ekonomik tarih bağlamında okumaya çalışırsanız şöyle bir sonuca varırsınız: Türkiye Cumhuriyeti kurulalı henüz on yıl bile olmamıştır. Cumhuriyeti kuranlar ülkeye yeni bir yön vermeye çalışmaktadırlar. Osmanlı’dan kalma tüm kurumlar ve eski yaşam biçimi tasfiye edilecek, yeni kurumlar oluşturulacak, Cumhuriyet Türkiyesi’nin yurttaşları yeni yaşam biçimine ayak uyduracaklar, hep birlikte “muasır medeniyetler seviyesine” doğru yol alınacaktır. Bunun için halkın eski alışkanlıklarını bırakıp modern ve batılı olması

önerilecektir. “Modernleşme eşittir batılılaşma” anlayışı egemendir. Giyim kuşam, yeme içme alışkanlıklarımız “resmen” muasır Batı medeniyetlerine uygun hale getirilmiş, Arap harflerinin yerine Latin Alfabesi kabul edilmiştir. Devlet bir yandan özel teşebbüsün geliştirilmesini teşvik ederken, öte yandan, ekonomiye ağırlığını koymuş, mal ve hizmet üreten iktisadi devlet teşekküllerini kurmuştur.

Cumhuriyet’in modernleşme ve Batılılaşma projesinin toplumsal yaşamın bütün alanlarına egemen kılındığı böyle bir dönemde, devlet tekelinin üretip sattığı rakının etiketi nasıl olmalıdır? Elbette İhap Hulusi’nin düşündüğü gibi olmalıdır. Rakı artık efendi gibi içilen bir “drink”, bir hoş sohbet aracıdır. Çilingir sofrası (Şark alışkanlığı) gerektirmeyen, kibar, sek tüketilebilen bir “kokteyl parti” içkisidir.

Biraz daha araştırdığımızda devletin içki konusunda çelişki yaşadığını görüyoruz. Yarı resmî bir “sivil toplum kuruluşu” olan Yeşilay, yurttaşları içkinin zararlarına karşı uyarma görevi yapmaktadır. Yeşilay’ın yayımladığı afişin başlığı “İçki Cürümlerin Anasıdır”.

Yani içki içen biri her türlü suçu işleyebilir. Bu durum, günümüzde bile T.C. devletinin seksen yıldır yaşadığı bir çelişkidir; devlet hem en garantili gelir ve vergi kaynağı olan içkiyi tekel kurarak üretir, tüketimini teşvik eder, hem de sağlık kuruluşları aracılığıyla içkiye karşı kampanya açar. Geçmişte ve günümüzde sigara için de aynı şey söz konusudur: Bir yandan yüzbinlerce çiftçinin gelir kaynağı ve devletin önemli ihracat ürünü olan tütün üretimini kontrolü altında tutar, sigara üretir ve satar, savunma vergisini sigaradan alır. Diğer yandan, sigara paketleri üzerine “Sağlığa zararlıdır” yazar, ödüllü sigara bıraktırma kampanyaları düzenler.

KURUM, KİŞİLİK, KİMLİK, İMAJ VS.

İbrahim Ethem kurumsal kimliği konusuna daha iyi yaklaşabilmek için temel terimlerin anlamlarıyla ilgili kısa bilgiler vermenin yararlı olacağını düşünüyorum:

Ürün ya da hizmet üreten özel, resmî, sanayi ve ticaret şirketleri, bankalar, devlet kuruluşları, yerel

yönetimler, vakıflar, eğitim kuruluşları, sivil toplum kuruluşlarının ya da benzeri organizasyonların görsel kimliklerinin programlanmasına ve tasarlanmasına kurumsal kimlik ya da görsel kimlik tasarımı adı verilir.

Kurumsal kimlik tasarımı, kurum renklerinin saptanması ve kurum logosunun tasarlanmasıyla başlar. Bu çalışmayı, kurumsal bütünlük anlayışı çerçevesinde yapılan, yazışma belgelerinin tasarımı, kurum yazışmalarında kullanılan yazı karakterlerinin belirlenmesi, kurum içi ve dışı yönlendirme elemanları ve kurumsal araçları için yapılan tasarımlar izler. Önceden belirlenmiş ilkeler dâhilinde yapılan tasarımlar, kurumsal kimlik el kitabı içinde toplanır.

Türkçede kurumsal kimlik etkinlikleri için kullanılan terminoloji çoğunlukla dağınık ve özensiz sözcüklerden oluşur. Bu konuda konuşan, yazan ve fikir üretenlerin kimlik, kişilik, imaj, tanınmışlık, ürün, kurum, marka gibi kavramların tanımında ortak dile sahip olmaları gerekir. Kurumsal kişilik, kurumsal kimlik, kurumsal iletişim, kurumsal literatür,

kurumsal imaj, kurumsal ün... Öncelikle, birbiriyle ilintili olan bu kavramların ne ifade ettiklerini bir kez daha anımsayalım.

GÖRSEL KİMLİĞİN TEMEL ÖGELERİ

Amblem, logo, logotayp kurumsal kimliği temsil eden görsel eleman ya da elemanlar için kullanılan en yaygın terimlerdir. Amblem, özel olarak tasarlanmış, resimsel özellikleri olan ya da İbrahim Ethem'de olduğu gibi kurumun isminin baş harflerinin tasarlanmasından oluşan simgedir. Logotayp, kurumun ismini içeren tipografik tasarımıdır. Bu iki terim 1990'lı yıllara kadar ayrı ayrı kullanılmaktaydı. 1990'lardan itibaren hem amblem hem de logotayp kavramlarını ifade eden tek bir sözcük olan logo kullanılmaya başladı. Bir kurumu, ürünü, hizmeti ya da düşünceyi temsil etmek için tasarlanan görsel elemana logo denir. Logo; kurum, ürün ya da hizmetin kişiliğini tanımlamak, kimliğini göstermek, başkalarından ayırt edilmesini sağlamak amacıyla tasarlanır ve görsel iletişim elemanlarının üzerinde kullanılır. Resim (çizim, fotoğraf), yazı (harf/ler, kelime/ler) ve

renk/lerden oluşur. Kurum, ürün ya da hizmetle ilgili, hareketli, sabit, sesli, sessiz, iki, üç, dörtboyutlu olarak, basım tabanlı, dijital tabanlı, tek yönlü, etkileşimli, tüm görsel iletişim araçlarında; başlıklı kâğıt, zarf, kartvizit, dosya, taşıt araçları gibi kurumsal iletişim araçlarında; basılı, görüntülü medya ya da açık hava reklamlarında, doğrudan postalama elemanlarında, satış yeri reklam malzemelerinde, ambalajlarda, yönlendirme ve bilgilendirme sistemlerinde, web sitelerinde, elektronik haberleşme araçlarında yer alır.

İBRAHİM ETHEM: YÜZ YIL ÖNCE TAHLİL LABORATUVARI OLARAK İŞE BAŞLAYAN BİR KURUMUMUN GÖRSEL KİMLİĞİNİN “TAHLİLİ”

Kurumsal kimlik konusundaki genel saptamaların ardından, sıra asıl konumuzun, yani İbrahim Ethem kurumunun görsel kimliğinin üzerinde durmaya geldi. İşe, İbrahim Ethem logosunun anatomisini tahlil etme denemesiyle başlayalım. Bunu yaparken, ilaç sektöründe faaliyet gösteren bir yabancı kuruluşun logosu ile anatomik benzerlikler içeren İbrahim Ethem logosunu karşılaştıracamız.

“İtimat, tecanüs, safiyet, müessiriyet”. Bu sözcükler Türkiye’de faaliyet gösteren söz konusu yabancı ilaç firmasının logosundan alındı. Logo, yuvarlak bir zemin üzerinde üç sütunlu Yunan ya da Roma tarzı bir bina resminden oluşuyor. Yukarıda, sütunların üzerinde duran yatay taş kirişin üzerinde “itimat”, yani güven sözcüğünü okuyoruz. Üç sütunun her birinde “tecanüs” (türdeşlik), “safiyet” ve “müessiriyet” (etkililik) yazılmış. Resmin ifade ettiği anlamla yetinilmemiş, kuruluşun kişilik özellikleri bir de yazıyla belirtilmiş. Binanın tabanını oluşturan bölümde ise firmanın adı yer alıyor. Yuvarlak alanın içinde, geri planda, ne olduğu anlaşılmayan, dalgalı çizgilerin oluşturduğu bir doku var. Logo bir zarfın üzerine basılmış. Bakırköy’deki bir hekime postalanmış. Posta damgasından 1954’te gönderildiği rahatça okunuyor. Logo hiç de 1950’li yılların üslubunu taşımıyor. Uzun geçmişe sahip şirketlerin, zaman zaman logolarını çağdaş tasarım anlayışına uygun olarak yenilediklerini biliyoruz. Benim söz ettiğim firma, eski bir kuruluş olmasına rağmen logoyu yenilememiş. Belli ki yukarıda saydığım dört şiarın yanı sıra eski ve tecrübeli bir kuruluş olduğunu göstermeyi tercih ediyor.

Kurumlar kimliklerini aşağı yukarı birbirine benzer özelliklerle tanımlarlar; güvenilir, güçlü, genç, dinamik, çağdaş, müşteri memnuniyetini esas alan, yenilikçi vs. İlaç üreten kuruluşlarda da bu böyledir; kurum ve ürün güvenilir, yenilikçi, araştırmacı bir kimliğe sahip olmalı: etkililiği tam, dağıtım servisi mükemmel, fiyatı rakiplerinden ucuz, kaliteli ürünler. Kurumsal kimlik oluştururken önemli olan benzerlikleri değil farklılıkları ortaya çıkarmaktır.

İbrahim Ethem'in logosu, dikkat edilirse yukarıda tanımlamaya çalıştığım firmanın logosuna, kullanılan plastik elemanların geometrik yapısı açısından çok benzemektedir (Bu saptamadan, ikinci tasarım birinciden etkilenmiş anlamı çıkartılmamalı). Her iki logo da yuvarlaktır ve beşer tane yatay ve dikey formdan oluşmaktadırlar. Kurumlar, benzer kimlik özellikleri taşımalarına (güven, türdeşlik, saflık ve etkililik özellikleri yazıyla belirtilmese bile İbrahim Ethem'in ve ürünlerinin yapısında var) rağmen iki logo görsel yaklaşımlarıyla farklı kimlikleri temsil ediyorlar; örnek verdiğim kuruluş, tarihsel yapısını ve eski bir kuruluş olduğunu vurgularken, İE kullandığı yazı karakteri

ve net çizgileriyle modern bir kimliği işaret ediyor. Bu kimlik, kimya evinin kurumlaşmaya başladığı Cumhuriyet dönemi felsefesiyle birebir örtüşüyor. İE harf karakteri, dönemin modernist tipografi anlayışının belirgin bir örneği. Jan Tschichold, El Lissitzky gibi tasarımcıların başını çektiği, Bauhaus Okulu'nun öncülük ettiği modernist tipografide *sans serif* yani tırnaksız harfler kullanılır. Bu, eskiyi temsil eden *serif*e, yani tırnaklı yazı karakterlerine karşı devrimci bir tepkidir. Harfler olabildiğince süssüz, yalındır. Dikey, yatay ve yuvarlak hatlarının kalınlıkları eşittir ya da aralarında çok az kalınlık farkı vardır. Yeni kurulan ve kuruluşundan beş yıl sonra Arap alfabesinden Latin alfabesine geçen Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında tasarlanan grafik ürünlerde, bu tipografik tasarım tavrının egemen olduğuna tanık oluyoruz. Kimin tasarladığı bilgisine ulaşamadığım logoda İ ve E harfleri mükemmel bir geometri ile sunulmaktadır. Hiçbir belirsizliğe yer vermeyen net çizgiler, güvenli, sağlıklı, türdeş ve modern bir kurumsal kimliği ifade eder. Son derece sağlam bir tasarım anlayışına sahip olan logo, yıllar içinde gerçekleşen ufak tefek değişikliklere rağmen, seksen yıldır kurumu temsil

etmektedir. Türkiye’de buna benzer uzun ömürlü logo pek azdır. Logoda harf ve çizgi kalınlıklarının zaman zaman değiştirilmiş olduğunu görüyoruz. Kurumsal kimlik tasarımı ilkelerinin yerleşmediği dönemlerde, bu farklılıkları olağan karşılamak gerekir. Bir de zaman zaman siyah daire içinde beyaz harfler kullanılmış. Logo tasarımındaki en önemli kararsızlık büyük İ harfinden kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi Latin alfabesini kabul ettiğimizde, yeni Türk alfabesine, orijinalinde olmayan Ş, Ç, Ğ, büyük İ (Batı dillerinde Büyük İ’nin noktasız yazıldığını hatırlayalım), Ü, Ö gibi Türkçeye özgü harfler ilave edilmiştir. Bu harflerin noktaları, şapka ve çengelleri tasarımcılar için hep sorun olmuştur. İ ve E harflerini dikdörtgen form içine yerleştirmeye çalışırken tasarımcılar büyük İ harfinin dışarı taşan noktasını ne yapacağını bilememiş, kimi noktayı atmış, kimi küçük i kullanarak İ ile E’yi bloklamaya çalışmıştır ki logonun son versiyonu böyledir. Bir tasarımcı olarak, noktasız hâlinin daha iyi olduğunu düşünüyorum.

Üzerinde eski yazıyla “Kimyahane-i Doktor İbrahim Edhem, Kimyager, Çenberlitaş-İstanbul”⁴ yazılı belge

İE logosunun 1928 Harf İnkılabı’ndan önce tasarlandığını gösteriyor. Belgenin etrafındaki çerçevenin sol kenarında Latin harfleriyle tasarlanmış logo yer alıyor. Bu ilginç bir durum; logo Latin harfleriyle tasarlanmış, tüm öteki bilgiler Arap alfabesiyle. Logo Arap harfleriyle tasarlansaydı, büyük bir olasılıkla yuvarlağın içinde, elif harflerini temsil eden iki dikey paralel çizgi olacaktı, çünkü İbrahim ve Edhem kelimeleri elifle başlamaktadır.

Kimya evinin Latin harfleriyle tasarlanan ilk logosu üst üste bindirilmiş iki dekoratif baş harften oluşuyor. Bu dekoratif logo, yerini öteki logoya bırakmasına rağmen, bir süre ilaç şişesi kapağında mühür olarak kullanılmıştır.

Kurum ismine gelince, zaman içinde farklı ifadelerle karşılaşıyoruz:

Doktor İbrahim Edhem Kimyahanesi; Kimyager Doktor İbrahim Edhem Kimya Evi; Kimyahane-i Doktor İbrahim Edhem, Kimyager, Çenberlitaş-İstanbul; Laboratoire du Docteur Ibrahim Edhem;

İbrahim Edhem Kimia Evi; İ E Kimya Evi İstanbul; Kimyager Dr. İbrahim Etem Kimya Evi; Laboratoire d'Analyses Chimique du Dr İbrahim Edhem; Dr. İbrahim Etem Kimya Evi İstanbul- Çemberlitaş; Dr. İbrahim Etem Ulagay İ. E. Kimya Evi T. A. Ş. İstanbul; İ. E. Kimya Evi T. A. Ş. Dr. İbrahim Etem Ulagay İlaç Fabrikası; Dr. İbrahim Etem Ulagay Pharmaceutical Laboratories; İ. E. Ulagay İlaç Sanayii T. A. Ş.; İ. E. Ulagay İlaç Sanayii Türk A. Ş. 1903. Bütün bu isimleri incelediğimizde Kimya Evi, İlaç Fabrikası, İlaç Sanayii deyimlerinin zaman içinde kurumsal kimlikte yer aldığını görüyoruz. Laboratuvar kelimesi İngilizce ve Fransızca isimlerde kullanılmış.

İsimlerden de anlaşılacağı gibi Edhem, Etem ve Ethem arasında bir süre kararsız kalınmış. Soyadı yasasından sonra Ulagay ismi eklenmiş. 1953'te çıkarılan hisse senedinde isim İ E KİMYA EVİ T. A. Ş. biçiminde yazılmış. 1955'te taşınılan Topkapı'daki fabrikanın kapısında ise Dr. İbrahim Etem Ulagay yazısını okuyoruz. İE işareti nedense kullanılmamış. İsimdeki kararsızlığın uzun süre devam ettiği anlaşılıyor.

İLAÇ AMBALAJLARI

Kurum ve ürünler tarihine baktığımızda, 20. yüzyılın ilk yarısında iletişim araçlarının, çok fazla çeşitlilik içermediğini görüyoruz; İE logosunun en yaygın kullanım alanı ürün, yani ilaç ambalajları ve ilanlardır.

Ambalajın ekonomik rolü hepimizin bildiği bir şeydir. Ambalaj yalnızca ürünü taşıma sırasında ve rafta korumanın bir yolu değildir; aynı zamanda modern tüketim mallarının dağıtım mekanizmasının temel öğelerindendir. Raftaki ürünlerin, cinsi ne olursa olsun, tutarlı, iyi hazırlanmış bir ambalaj olmaksızın, satılacaklarını düşünmek mümkün değildir. İyi tasarlanmış bir ambalaj, doğru bir malzeme ve muhtemel en iyi biçimin seçimini içerir. Ambalajın biçimi, üretimle ilgili teknik gerçekler, piyasa ve rekabet koşullarına göre, ideal fiyat yapısı dikkate alınarak, koruma, taşıma ve yerleştirmeye uygunluk kısıtıyla tasarlanır. Ayrıca "sessiz satıcı" rolüne uygun olarak, mümkün olan en fazla dikkati çekmesine özen gösterilir.

Ambalaj, ürünü koruma, ürün hakkında bilgi verme, üretici kuruluşun kimliğini tanımlama ve satın almaya ikna etme işlevlerini yerine getirir. Bu işlevler, genel olarak tüketim ürünlerinin ambalajlanmasıyla ilgilidir. Oysa ilaç ambalajının durumu öteki ürünlerden farklıdır. Tüketim ürünü rafta durur ve tüketici ürünü ambalaja bakarak seçer. Özellikle reçete ile satılan ilaçları hasta ya da hasta yakını doğrudan doğruya raftan seçemez. İlacın ismi reçetede yazılıdır ve ilaç eczane görevlisi tarafından verilir. Başka bir deyişle ilaç ambalajının öteki ürünler gibi çekici olmak ve kullanıcıyı satın almaya ikna etmek gibi bir işlevi yoktur. İlaç ambalajı tasarımının hedef kitlesi doktorlar, diş hekimleri ve eczacılardır. Hasta için ambalajın rengi ve biçimi, kullandığı ilaçları görsel olarak ayırt etmeye yarar.

İlaç ambalajlarının tasarımı belli kurallara bağlanmıştır. Ambalaj üzerinde reklam amaçlı ifadeler ve resimler kullanılamaz. İlacın ismi, ilaçla ilgili somut bilgiler, üretici kuruluşun logo ve kimlik bilgileri gibi unsurlar dışında bir şey ilaç ambalajına basılamaz. Tasarımcı ürünün farklılığını sadece yazı renk

ve soyut geometrik biçimler kullanarak vurgulama şansına sahiptir. Bu yüzden ilaç kutuları birbirine benzer. İlaç ambalajı tasarlayanların tüm kısıtlamalara karşın, farklılık yaratan tasarımlar yapmak için çaba göstermeleri gerekir.

İlaç ambalajı tasarımında en önemli unsur, üretici kurumun kimliğinin tanımlanmasıdır. Ambalaj üzerindeki elemanların yerleştirilmesi, kullanılan yazı karakteri ve büyüklükleri, renkler ve biçimler, üretici kuruluşun logosunun bulunduğu yer ve kurum rengi kimlik belirleyici öğelerdir.

1930'lu yıllarda tasarlanan, İbrahim Ethem'in ürettiği kimi ilaç ambalajlarında, ürün isimlerinin ve ambalajların tasarlanmasında, belli bir kurum ve ürün kimliği tutarlılığı olduğunu görmekteyiz. Ürün ismi farklı yazı karakterleriyle dizilmiştir. Bunun nedeni her ilacın farklı olduğunu vurgulamaktır. Ürün isimleri koyu bir geometrik form içinde beyaz ya da açık renk tasarlanmıştır. İE işareti çoğunlukla ürün isminin yakınına yerleştirilmiştir.

REKLAM

Ürün ve hizmetlerin kullanıcılara duyurulması, tanıtılması, bilgi verilmesi ve onların satın almaya ikna edilmesi etkinliğine pazarlama iletişimi, bunun için yapılan tasarım çalışmalarına pazarlama iletişimi ya da yaygın deyimle reklam tasarımı denir. Genellikle reklam ajansları bünyesinde gerçekleştirilen reklam tasarımı, Türkiye’de grafik tasarımcıların en yaygın olarak hizmet verdiği alandır.

Grafik tasarım tarihine göz attığımızda, reklamcılığın ya da güncel terimle söylersek, pazarlama iletişiminin grafik tasarımın doğuşunda ve gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında, reklam tasarımı ile grafik tasarım henüz birbirinden ayrılmamıştı. 20. yüzyılın ilk yarısında reklam alanında çalışan tasarımcıya “reklam sanatçısı” denmekteydi.

İbrahim Ethem kuruluşu, görsel iletişim etkinliklerinde hem bağımsız tasarımcılarla hem de reklam ajanslarıyla çalışmıştır. Basılı malzemeler üzerindeki

imzalarda, Türkiye grafik tasarım tarihinin önemli imzalarını görüyoruz: İhap Hulusi, Mazhar Apa ve Mesut Manioğlu.

İhap Hulusi ilaç ambalajlarının çizimlerini çini mürekkeple yapmıştır. Bu aslında bir zorunluluktan kaynaklanıyordu. Ambalaj fotoğrafları, usta bir fotoğrafçının elinden çıksa bile, gazete ve dergilerin kötü baskıları yüzünden “çamurlaşıyordu”. Bu durumda elle yapılmış çizimler (tire) daha iyi sonuç veriyordu. İhap Hulusi birçok işinde önce fotoğraf çeker, sonra bu fotoğrafa bakarak resim çizerdi. İbrahim Ethem ürün çizimlerinde de aynı yöntemi kullanmış olması mümkündür. Çok amaçlı bu çizimler aynı zamanda ilaç tanıtım kartlarında da kullanılmıştır. Tanıtım kartları üzerine 10 Paralık matbu damga basılması bize, o yıllarda tanıtım araçlarından vergi alındığı bilgisini vermektedir. Kartların basıldığı 1940’lı yıllarda yayımlanan *Türk Tiyatrosu* dergisindeki ilanların üzerinde, tek tek yapıştırılmış damga pulları görmüştük.

İlanlar ve öteki tanıtım araçları üzerindeki imzalar da üç tanınmış reklam ajansı ile işbirliği yapıldığını

izliyoruz: Faal, Grafika ve Reklam Moran. Grafika ve Moran halen faaliyetlerini sürdürüyorlar. Faal Ajans altmışların başında dağıldı. Ortakları, Yeni Ajans ve Manajans'ı kurdular.

İlaç ambalajlarının tasarımı gibi ilaç reklamlarının da birincil hedef kitlesi hekimlerdir. Hastalara hangi ilacı kullanacaklarını hekimler söyler. İkinci derecedeki hedef kitle ise eczacılardır. İlaç reklamı doğrudan hastaya hitap etmez.

İlaç üreten kuruluşlar ürünlerini doktorlara ve eczacılara tanıtmak için ilan, dergi, kitapçık, broşür, föy, takvim, ajanda, tanıtım objesi gibi elemanlar kullanırlar. Doğrudan pazarlama araçları en yaygın mecradır. Yazılı ve görsel dil açısından incelediğimizde, zaman zaman görsel ve sözel metaforların kullanılmasına karşın, tanıtım dilinin literer ve be-timleyici olduğunu görüyoruz.

İlaç şirketlerinin ürettiği reçetesiz ilaçlar ve kozmetik ürünler için yapılan reklamlar doğrudan doğruya tüketiciyi hedef alır. İbrahim Ethem'in ilaç dışı ürünleri

bu yazının konusu olmadığı için bu hususu sadece belirtmekle yetiniyoruz.

İE reklamlarının ve ambalaj tasarımlarının ilk dönemlerinde “Kimyager” Dr. İbrahim Etem Kimya Evi isminin kullanıldığını görmekteyiz. Kimyager teriminin bir güven duygusu yarattığı ve doktorları etkilediği düşünülmektedir. Dr. İbrahim Etem Ulagay İlaç Fabrikası ismi benimsendikten sonra bir süre daha İ. E. Kimya Evi ismi yeni isimle birlikte kullanılmaya devam ediyor. Daha sonra sadece Dr. İbrahim Etem Ulagay İlaç Fabrikası ismi kalıyor, Kimya Evi kullanımdan kaldırılıyor.

EĞİTİMLİ KİMLİK

Genel olarak İbrahim ilaç sanayiinin, özel olarak da Ethem kurumsal kimliğinin temel niteliklerinden biri eğitimidir.

Türkiye sanayi tarihine göz attığımızda, ilaç üreticilerini öteki dallardan ayıran bir özellik dikkatimizi çekiyor; belki istisnaları vardır ama ilaç üreticileri,

alanlarında eğitim görmüş insanlardır. Bu neredeyse olmazsa olmaz bir kuraldır. Günümüzde tıp, kimya ya da eczacılık eğitimi görmeyen bir girişimcinin bu alana yatırım yapması pekâlâ mümkündür. Ancak İbrahim Ethem Bey'in mesleğe atıldığı yıllarda bu işe sadece eğitilmiş girişimcilerin soyunduğunu görüyoruz. Bu özelliğe başka bir dalda rastlanmıyor; resmî eğitim görmemiş girişimcilerin birçok alanda yatırım yaptığını ve büyük kuruluşların temelini attıklarını biliyoruz. Tekstil sanayicisinin mühendis, inşaat yatırımcısının mimar olması gerekmiyor. İlaç şirketi kuranlar ise resmen eğitim görmüş girişimciler.

Aynı şey, nihai tüketici yani hasta için değilse bile, ilacı öneren (doktor ya da dış hekimi) ve hazırlayan/satan (eczacı) için de söz konusu. İletişim açısından baktığımızda, eğitilmiş insanlar arasında ortak bir dil söz konusu. Örneğin ilaç kutularının içindeki prospektüsün dili, sadece bu uzmanların anlayabileceği bir düzeyde; nihai kullanıcının kolay anlayamadığı bir dolu sözcük ve terim içeriyor. Öte yandan hekimlerin reçete yazılarını sadece eczacılar deşifre edebiliyor.

İbrahim Ethem iletişim elemanlarında “Dr.” ibaresinin kullanılması, eğitilmiş kimliğin vurgulanması anlamını taşıyor. “İE, ilaç sanayimizin güven sembolü” metninin altında “Kimyager Doktor İbrahim Ethem” ibaresine mutlaka yer veriliyor. “İlaç sanayimizin güven sembolü İbrahim Ethem”, kimyager ve doktor kimliğiyle, kurum ve marka olarak, ilaç kullanıcılarına sadece “tecrübeden doğan emniyet” değil, eğitimden doğan güven ve üstünlük vadediyor.

— 2003

1. Bu yazı 2003'te, İbrahim Ethem Ulagay İlaç Sanayi'nin kuruluşunun 100. yıldönümü vesilesiyle Tarih Vakfı tarafından düzenlenen İ. E. Ulagay İlaç Sanaii Türk A.Ş. 100 Yaşında: Osmanlı'dan Günümüze Hayallerin Gerçekleştiği 100 Yıl sergisine eşlik edecek kitap için yazılmış; ancak yayımlanmamıştır. [e.n.]
2. Fabrikanın 38 yıllık çalışanı Mücella Çubukçu anlatıyor: “Önce ilk makinada doktor eczacı ve dış tabiplerinin adresleri küçük plakalara yazılır, daha sonra bu plakalar ikinci makineye takılarak zarf üstüne basılır ve içine çeşitli neşriyatlar konarak kendilerine postalanırdı. Makineler pedallı ve direksiyonluydu.”
3. Haluk Mesci, *Tür Tanıtım 1998 Ajandası*.
4. Yeni Türk imlasındaki, b'den önceki n harfinin m yapılması kuralı henüz ufukta görünmüyordu. Daha sonraki yıllarda Çemberlitaş “Çemberlitaş” oldu.

İftihar Kitabı

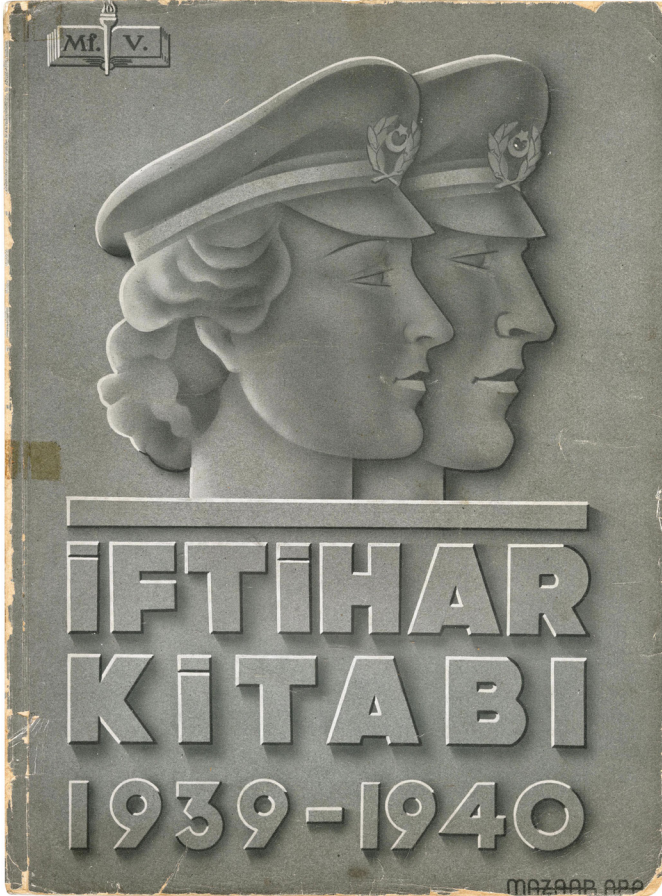
2003

Uluslararası Nagoya Tasarım Merkezi'nde bulunan Tasarım Müzesi'nde, Şubat ve Mart 2003'te düzenlediğim Kitanın Öteki Ucundan Grafik Tasarım başlıklı serginin bir bölümünü Türkiye grafik tasarım tarihine ayırmıştım. Sergide ve açılış günü yaptığım konuşmada, Türkçenin yapısı, Türklerin tarih içinde kullandıkları alfabeler, hat sanatı, ilk matbaanın kurulması, alfabe değişimi gibi konuları anlatmaya ve göstermeye çalışmış, 1928 yazı reformu öncesi ve sonrasında örnekler sergilemiştim. Eski ve yeni alfabelerle basılmış kitaplar, kitap kapakları, dergiler, gazeteler, ilanlar, afişler, logolar, ürün ambalajları, serginin içeriğini oluşturuyordu.

Sergiye koyacak örnekleri araştırırken bir kitap dikkatimi çekti: *İftihar Kitabı 1939 – 1940*. Kitabın kapağını daha önce Mazhar Apa'nın anılarını anlattığı *Yokuşta 65 Yıl* kitabında görmüştüm; mükemmel bir çalışmaydı. Siyah beyaz, püskürtme yöntemiyle yapılmış bir kapak. Üstte, o yılların öğrenci kıyafet

yönetmeliğine uygun olarak başları şapkalı bir kız ve bir erkek öğrenci profili; altta, başa ve sona bloklanmış kalın yazılar. Resmi yazılardan ayıran harf kalınlığında bir çizgi. Sol üst köşede, Millî Eğitim Bakanlığı'nın ya da o dönemde kullanılan deyimle Maarif Vekâleti'nin kitap ve meşaleli logosu. Kapak resmi ve yazılar, bir alçak kabartma görünümünde; genç kız ve delikanlı gururlu bir ifadeyle ufka bakıyorlar. Sanki önce bir metal ya da taş levha üzerine oyulmuş ve fotoğrafı çekilmiş gibi, anıtsal, mesafeli, saygı uyandırmaya çalışan bir anlatım. Kapağın sol alt köşesinde, tasarımcı ve matbaacı Mazhar Apa'nın biraz abartılmış büyüklükteki imzası. O yıllarda, tasarımcı adı kitabın içindeki kimlik bölümünde yer almaz, tasarımcı ya da illüstratör isterse imzasını kapağa koyardı.

20x27,5 cm boyutlarında, 314 sayfa, kuşe kâğıda basılmış olan kitabın kapağını açtığımızda şu bilgilerle karşılaşırız:



İftihar Kitabı 1939 – 1940, Maarif Vekâleti,
kapak tasarımı: Mazhar Apa, 1940

İftihar Kitabı 1939 – 1940

Disiplin talimatnamesinin 28 inci maddesi hükmüne göre okullarca iftihar listelerine adı geçirilen Lise, Öğretmen Okulu ve Ortaokul talebeleri

*Mf. V. (Maarif Vekâleti) logosu
Maarif Matbaası İstanbul 1940*

Bir sonraki sağ sayfada aşağıdaki metin yer alıyor:

Çocuklarım;

*Öğretmenleriniz ve onların başında bulunan müdür-
leriniz, sizlerin iftihar levhasına girecek durumda
olduklarınızı bana bildirdiler. Türk Vatanının ve aziz
milletimizin hizmetine ve emeğine muhtaç olduğu in-
sanlar; ancak ahlâklı, terbiyeli, bilgili, çalışkan yurt
evlâtları olduğu için, sizin bu vasıflara sahip olduğu-
nuzu görmek, bizi yürekten sevindirmiştir.*

Hepinizi ayrı ayrı bütün kalbimle tebrik ederim. Sizi

büyüten analar ve babalarınız, sizi yetiştiren hocalarınız, varlıklarınızla iftihar etmekte ve şahıslarınızda, size verdikleri emeklerin mükâfatını haklı olarak bulmaktadırlar. Bütün hayatınız boyunca iyi ahlâklı ve çalışkan vatandaşlar olarak Cumhuriyetimizin yükselmesine, Türk milletinin ilerlemesine hizmet etmenizi dilerim.

Maarif Vekili Hasan Âli Yücel

4. sayfada kitabın armağan edildiği başarılı öğrencinin adına rastlıyoruz:

İst. Şişli Terakki (el yazısı ile) Lisesi talebesinden... A. Hikmet Çelebi'ye... 1939 – 40 yılındaki eyi durumuna mükâfat olarak verilmiştir.

*Maarif Vekili
İmza*

Kitabın armağan edildiği öğrencinin adını sadece baş harfleriyle aktarmamın nedeni, bu değerli anıyı sahafa verenleri teşhir ediyor durumuna düşmek

istemememdir. Ayrıca, metinleri aynen o gün yazıldığı biçimiyle aldığımı da belirteyim.

Bundan sonraki sayfalarda lise üçten orta bire kadar lise ve öğretmen okullarında iftihar listesine girmeye hak kazanan öğrencilerin resimleri ve bilgileri yer alıyor. Öğrenci resimleri okudukları okullara göre, alfabetik olarak yerleştirilmiş. 269. sayfada “Hususi Lise ve Ortaokullar” bölümü başlıyor. Maarif Vekâleti’ne bağlı, ama özel kişi ya da kurumlar tarafından kurulan ve işletilen Bursa Kız, Boğaziçi, İstiklal, Terakki, Hayriye, Darüşşafaka, Yuca Ülkü, Işık Liseleri, Türk Maarif Cemiyeti (Türk Eğitim Derneği) okulları gibi eğitim kurumları. Bunlar da kendi aralarında lise sondan orta bire kadar bölümlere ayrılmışlar.

Öğrenci resimleri sayfalara, bir kısmı düz ve bir kısmı da biraz sağa ve sola yatık olarak, alışılmış öğrenci albümü düzeninde yerleştirilmiş. Sayfa zeminine yeşil ile mavi arası, çok açık bir renk basılmış. Lise son sınıflar bölümünde, bir sayfaya sekiz resim, lise iki ve birlerde 10 resim konmuş. Ortaokul bölümünde ise bir sayfada 14 öğrenci var. Öğrenci resimleri

sayfalara yerleştirilirken, özellikle büyük sınıflarda, kız ve erkeklerin ayrı sıralara yerleştirilmesine özen gösterilmiş. Ancak kalabalık sayfalarda bu özen biraz göz ardı edilmiş. Lise sonlarda kız öğrencilerin oranı yüzde yirmi beş.

Türkiye genelindeki öğrenci sayısı kitapta belirtilmediği için, iftihar listesine girenlerin toplam sayıya oranını bilemiyoruz.

Kitapta yer alan öğrenci sayısının sınıflara göre dağılımı: Devlet okullarında, lise üçlerde 199, ikilerde 205, birlerde 283, orta üçlerde 668, ikilerde 781, birlerde 1034 öğrenci iftihar listesine girmiş. Özel okullarda ise tüm sınıflarda toplam sayı 187.

Maarif Vekâleti'ne bağlı olmadıkları için askerî okullar kitapta yer almıyor. Amerikan, Alman, İtalyan, Fransız “yabancı” okulları ile Rum ve Ermeni “azınlık” okulları da kitaba alınmamış. Hasan Âli Yücel’in bakanlığı döneminde, bunun bir ayrımcılık anlamına geldiğini sanmıyorum; statüyle ilgili olduğunu düşünüyorum.

Kitaptaki öğrenci resimlerinin altlarında şu bilgiler yer alıyor: öğrencinin adı soyadı, doğum yeri, okulu, numarası, babasının mesleği ve adı soyadı. Soyadları büyük harfle dizilmiş.

Öğrencilerin doğum tarihleri 1920 ile 1929 arasında değişiyor. 1918 ve 1919’da doğan birkaç öğrenci var. Aileler çocuklarına henüz otuzlu yıllarda başlayan moda uygun olarak Atılay, Saldıray, Erol, Vural, Hıncal, Öcal, Yurdaer, Yurdanur gibi isimler vermeye başlamamışlar; hepsi Ali, Hasan, Umran, Nermin, Ömer Faruk, Zehra, Halide, Mahmut gibi iddiasız, özel mesaj taşımayan isimler. Kitabın yayını, soyadı yasasının kabul edilişinden birkaç yıl sonraya denk düşüyor. Aksoy, Aytaç, Baydar, Ertekin, Ergün, Erkan, İnanç, Gültekin, Evren benzeri sonradan edinilmiş Türkçe aile adları çoğunlukta. “Oğlu” ile biten soyadı sayısı pek fazla değil.

İftihar listesine giren öğrencilerin babalarının mesleklerine baktığımızda çoğu hâkim, öğretmen, subay, müfettiş gibi memur ya da memur emeklisi. Esnaf, çiftçi ve işçi çocukları azınlıkta. Lise son sınıflarda

tüccar çocuklarının oranı %5 kadar. Birkaç mebus ve iki reisicumhur çocuğu iftihar listesinde. Doktor, eczacı, mühendis gibi, o yıllarda eleman sayısı fazla olmayan mesleklerle uğraşan öğrenci babası sayısı fazla değil. Baba mesleklerinden bazıları: müfettiş, müteahhit, çiftçi, kahveci, matbaacı, imam, hancı, eskici, terzi, manifaturacı, mimar, bakkal, kuşçu, berber, polis, vaiz, nahiye müdürü, emlak sahibi, bahçıvan, makinist, odacı, kapıcı, mal müdürü, komisyoncu, dülger hatip, sandıkçı, aşçı, kuyumcu, arzuhalci, rençber, komiser, kâtip, profesör, sütçü, ayakkabıcı, hayvan cambazı, konsolos, elektrikçi, kaptan, itfaiyeci, şoför, veteriner, bekçi, mürettip, fırıncı, betoncu, veznedar, gemici, fabrikatör, banka müdürü, vali muavini, vatman, kumcu, ustabaşı.

Baba meslekleri arasında bir tek ressama rastlayabildim. Yazar, şair, tiyatrocu, müzisyen gibi kültür ve sanat işleri yok. Belki var da resmî işleriyle anılıyorlar. Öksüz öğrencilerin kabul edildiği Darüşşafaka Lisesi'yle ilgili öğrenci bilgilerinde baba mesleği yazılmamış.

Öğrenciler arasında tanıdık isimler var: Erdal ve Ömer İnönü, Necmettin Erbakan, İhsan Dai, R. Kazım Yücelen, Cavit Oral, Necdet Uğur, Gündüz Pamuk, Sadun Aren, Ali Bozer. Hepsi politikacı ya da bilim insanı. Ünlü edebiyat ve sanat insanların adlarını iftihar listesinde göremiyoruz.

Kitaptaki sınırlı bilgilerden yola çıkarak, başka bilgi kaynaklarına başvurduğunuzda, ayrıntılı bilgilere ulaşmanız mümkün olabiliyor. Bir örnek: 271. sayfada yer alan Boğaziçi Lisesi öğrencilerinden İ. Emil Çelik'in hem isminden hem de resminden gazeteci Emil Galip Sandalcı olabileceğini düşündüm. Babası tüccar M. Galip Sandalcı'ydı. Soyadı farklıydı, ama soyadı kanunu çıktıktan sonra aynı aile bireylerinin farklı soyadı aldıklarını duymuştum. Nebioğlu Yayınevi'nin *Kim Kimdir Ansiklopedisi* bu bilgiyi doğruladı. İ. Emil Çelik gerçekten benim tanıdığım Emil Galip Sandalcı'nın ta kendisiydi. Hem tüccar hem de eğitimci olan babası aynı zamanda Boğaziçi Lisesi'nin kurucusuydu.

İftihar Kitabı'ndaki öğrenciler, Kurtuluş Savaşı ya da Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında doğmuş olan,

Cumhuriyet'in ilk okumuş kuşağıdır. Hayatta olanlardan en yaşlıları bugün 85 yaşında, en gençleri ise 70'i geçti. Toplumsal tarihimizin önemli bir kesimini oluşturan bu kuşak, Türkiye'de ekonominin, kültürün, demokrasinin ve insan haklarının gelişmesinde ve de geri kalmasında fazlasıyla sorumluluk sahibidir.

Grafik tasarım konulu bir araştırma girişimi beni nereye getirdi! Zaten grafik tasarım tarihini toplumsal ve ekonomik tarihten soyutlayamayız. Grafik tasarım ürünleri, kültürü yorumlar, tarihe ayna tutarlar.

— 4. Kat, *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni*, Nisan-Haziran 2003, ss. 22-26.

Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler, Resimler

2003

Geçtiğimiz altı ay içinde, Japonya’da üç kişisel grafik tasarım sergisi açtım. İlk sergi 22 Ekim-23 Kasım 2002’de Osaka’da DDD Grafik Tasarım Galerisi’nde düzenlendi. Bunu 7-28 Şubat 2003 tarihlerinde izleyici karşısına çıkan, Tokyo’da Ginza Grafik Galerisi’ndeki (GGG) sergi izledi. Her iki galeri de DNP isimli, Japonya’nın en büyük matbaacılık şirketine bağlı kültür ve sanat kurumu Trans Art tarafından işletiliyor ve sadece grafik tasarım sergiliyor. Ülkelerin toplu sergileri ve temalı grafik tasarım sergilerinin yanı sıra dünyadan seçtikleri tasarımcıların kişisel sergilerini düzenliyorlar. Üçüncü sergi, 22 Şubat-23 Mart tarihlerinde Nagoya Tasarım Merkezi’ndeki (IDCN) Tasarım Müzesi’nde gerçekleşti.

Grafik tasarımcılık yaşantımda birçok uluslararası sergiye işlerimle katıldım. Ancak çok az kişisel sergi açtım. İlk kez 1981’de İzmir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde işlerimi gösterdim. 1988’de, Fransa, Grenoble’da, pasaport yasağı yüzünden açılışına katılamadığım bir sergim açıldı. 1998’de Tahran’da

25 afişim toplu olarak gösterildi. Bir de 2000 yılında Kasa Galeri’de Ve Tasarım başlığıyla düzenlenen serginin bana ayrılan bölümünde *Yeryüzü Şairleri* dizisinin kapaklarını sergiledim. Tasarım kariyerim boyunca, birkaç özel durum dışında, sipariş almadan, sırf “kendim için” basılmış iş yapmadım. Şimdiye kadar sosyal ve kültürel konularda, birçok kuruluş ve etkinlik için iş tasarladım. İyi ya da kötü, bu işler hep bildiğimiz müşteri-tasarımcı ilişkisinin kuralları içinde gerçekleşti. Doğru dürüst brif veremeyen, ne istediğini bilmeyen, bazen de beni, istediğimi yapmakta “özgür bırakan” müşteriler için yaptığım işlerde hep iletişim sorunları yaşadım. Derken bir gün Japonya’dan biri aradı, kişisel sergimi düzenlemek istediğini söyledi ve üstelik kendi sergimin afişini yapmamı benden istedi.

İlk sergi Osaka’daydı. Küratörlüğünü Chikako Tatsuumi’nin yaptığı Yolculuklar ve Ayinler başlıklı sergide afişler, kitaplar, kitap kapakları, Kavram Yayınları’nın *Yeryüzü Şairleri* dizisinin kapakları için

yaptığım kolajlar, işlerimdeki tipografiyi irdeleyen bir video gösterimi ve faks için yapılmış projeler yer aldı. Osaka DDD Galeri için tasarladığım afişte iki görüntü kullandım: Bir ortaokul spor gösterisinde çekilmiş, on beş yaşında bir jimnastikçinin, kasa üzerinde, kolları yana açık uçarken yakalanmış fotoğrafı ve ucunda metal iğne yerine çizim ucu bulunan bir eski gramofonun stilize edilmiş görüntüsü. Fotoğraftaki delikanlı benim. Bu resmi seçmemin nedeni yüzdeki gergin ifadeydi; buna uçma ve düşme korkusu da diyebiliriz. Bilmediğim bir şehirde, kendimden bir şeyler göstermenin tedirginliği belki de.

Tokyo'daki sergimin başlığı Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler ve Resimler'di ve küratörlüğünü Tsusako Kon üstlendi. Burada, Osaka'da sergilediğim afiş ve kitap kapaklarından bir bölümü ile bu kentte göstermediğim logolar sergilendi. Ancak serginin asıl sözünü söyleyen, giriş katına koyduğum, kendi işlerime yeni bir bakış açısı getiren yerleştirmelerdi (Bu terimi sadece görsel iletişim tasarımı bağlamında kullanıyorum). Bu bölümde her bir duvardaki işe bir metin eşlik etti. Bunlardan biri:



Yolculuklar ve Ayinler: Sadık Karamustafa Grafik Tasarım Sergisi için afiş, tasarım: Sadık Karamustafa, 2002

“Balta girmemiş görsel, işitsel, görsel-işitsel mesajlar dünyasında yaşıyoruz; gazeteler, dergiler, ürünler, billboardlar, TV reklamları, internet ortamı, afişler, logolar, işaretler, kâğıtlar, sloganlar, başlıklar, adresler, telefon numaraları, ekranlar, iki boyut, üçüncü boyut vs. Fiziki ve ruhsal alanlarımız kelimelerin, resimlerin, renklerin, seslerin, hareketlerin ve etkileşimin işgali altında. Herhangi bir yapay ışığın müdahalesi olmadan yıldızları seyretmenin imkânı yok. Grafik tasarımcı, göndermekle yükümlü olduğu mesajın, parazitlerden zarar görmemesi için çok dikkatli olmalı. Mesajı, olabildiğince yalın, anlaşılır ve etkileyici bir tavırla, sahibine ulaştırabilmelidir.

Ancak, iyi bilmek gerekir ki, grafik tasarım her zaman yalın, kolay anlaşılır, düzayak bir görsel beyan değildir; bilerek karmaşa yaratabilir, algıyı yokuşa sürebilir, zor okutabilir, zihin bulandırabilir. Grafik tasarımcının idrak konusunda nasıl davranacağı tamamen, üstlendiği görevin niteliğine ve okuyucu/izleyicinin anlama kapasitesine bağlıdır.”

GGG’nin giriş katındaki birinci duvarda, Uluslararası Tasarım Tarihi Konferansı’nda (İstanbul, Temmuz 2002), konferans salonunun önünde, yönlendirme elemanı olarak kullanılan büyük dikey panoyu, sekiz eşit parçaya böldüm ve parçaları birbirine karıştırarak, yatay formatta yerleştirdim.

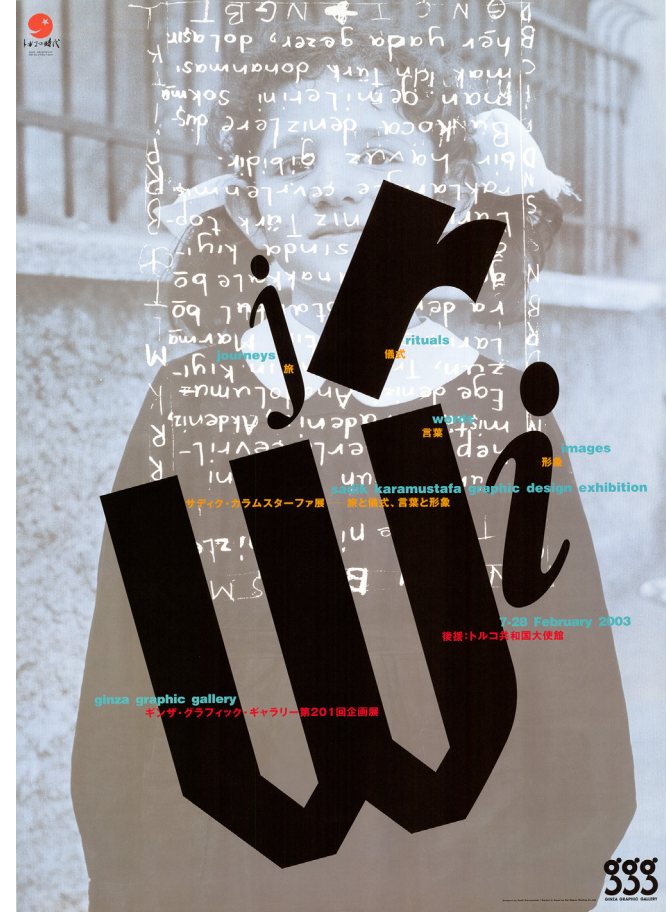
İkinci duvar boydan boya Gülsün Karamustafa’nın Güllerim Tahayyüllerim başlıklı sergisi için yaptığım afişin, bir kısmı baş aşağı asılmış 50 kopyasıyla kaplandı. Duvarın ortasında, aynı sanatçının bir başka sergisinin dört kopya afişi, panodan 10 cm önde, alt alta ve yan yana yerleştirildi.

Üçüncü duvardaki ilk işte, *Çokseslilik* afişinin, matbaa çöplüğünden alınmış, dört farklı basım aşamasını gösteren fersudeleri, tek bir büyük afiş gibi asıldı. Duvarın ortasında, 3x4 metre boyutlarında, 1982’de çekilmiş, üzerinde Egemen Bostancı prodüksiyonlarının afişleri bulunan bir inşaat duvarının siyah beyaz fotoğrafı yer aldı. Sağ tarafta, *Yeryüzü Şairleri* kitaplarının toplu hâldeki sırt görünümünün, büyütülmüş dijital baskısı sergilendi.

Dördüncü duvara, İzmir Kitap Fuarı'nın 2x3,5 m boyutlarındaki afişini koydum. Afişin yanına, izleyicilerden, özel olarak bu iş için hazırlanan küçük yapışkan etiketlere, ilgi duydukları bir kitabın ve yazarın adını, herhangi bir dil ve alfabeyle yazarak afişin istedikleri bir yerine yapıştırmalarını öneren bir yazı astım. Olağanüstü katılımın gerçekleştiği bu proje her gün resimlendi. Açılış günü boş olan afiş, kapanışta etiketlerle dolmuştu.

Tokyo GGG Galeri'deki serginin afişinde kullandığım görüntüyü, 1993'te Gülsün Karamustafa'nın, İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde açtığı Okul Defteri başlıklı sergisi için yaptığım afişten aldım. Afiş, sergide yer alan, ilkokul öğrencisi bir kız çocuğunun fotoğrafı ile onun okul defterinden alınan el yazısı metinden oluşuyordu:

“Türkiye'nin denizleri. Yurdumuzun üç yanı hep denizlerle çevrilmiştir. Karadeniz, Akdeniz, Ege Denizi, Anadolu'muzun, Trakya'mızın kıyılarını sarmıştır. Marmara Denizi İstanbul Boğazı ile Çanakkale Boğazı arasında, kıyıları yalnız Türk topraklarıyla çevrilmiş



Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler ve Resimler: Sadık Karamustafa
Grafik Tasarım Sergisi için afiş, tasarım: Sadık Karamustafa, 2003

bir havuz gibidir. Bu koca denizlere düşman gemilerini sokmamak için Türk donanması her yanda gezer durur.”

El yazısı, kenar süsleri gibi, büyük harflerle çerçelenmiş ve bir dikdörtgen oluşturulmuştu. Sergide fotoğraf ve defterler ayrı ayrı sergileniyordu. Ben afişte resmi zemine koydum, yazıyı baş aşağı çocuğun yüzüne ve göğsüne gelecek biçimde yerleştirmiştim. GGG afişinde bu kez, sergi afişini olduğu gibi, yüzde yetmiş soldurarak zemine aldım ve üzerine, farklı yazı karakterleri ve yazı büyüklükleriyle serginin İngilizce başlığındaki kelimelerin baş harflerini koydum. Bunun üzerine de sergiye ait İngilizce ve Japonca bilgileri serpiştirdim. Sonuçta afiş dört farklı katmandan oluştu.

Nagoya Tasarım Müzesi’ndeki Kitanın Öteki Ucundan Grafik Tasarım / Sadık Karamustafa, Türkiye başlığını taşıyan sergi iki bölümden oluştu: “Sadık Karamustafa Afişleri” ve “Türkiye Grafik Tasarım Tarihinden Bir Kesit”. Afiş bölümünde, öteki sergilerde yer alan işlerden bir bölümünün yanı sıra, 1988’de Grenoble’da

düzenlenen sergim için yaptığım barış afişi projesini sergiledim. Türkiye Grafik Tasarım Tarihinden Bir Kesit’te, Orta Asya’dan başlayarak dil, farklı alfabeler, hat sanatı, ilk matbaa gibi konularda yazılı ve görüntülü bilgiler verildikten sonra, 1928’deki alfabe değişikliği öncesi ve sonrasının (bir kısmı orijinal) grafik tasarım elemanları sergilendi. Sergi boyunca, duraksız bir slayt gösterimi sunuldu. Sergi küratörü Leimei Julia Chiu idi.

Nagoya afişinde, 1997’de David Tartakover’in küratörlüğünde, İsraili ve Filistinli kadın kuruluşlarının düzenlediği bir uluslararası afiş projesi için yaptığım işteki fikri ve görüntüyü kullandım. Barış etkinliğinin başlığı “Kudüs’ü Paylaşmak: İki Devlet İçin İki Başkent” idi. Tema, bölmek yerine paylaşmak ve yan yana yaşamayı öneriyordu. Kudüs afişinde, ilkokul aritmetik dersinde öğrendiğimiz “elmalar ve armutlar toplanmaz” diye ifade edilen “değişmez kuralı”, “elma artı armut eşittir iki” denklemiyle tersine çevirmiştım. Grafik tasarım sergisi, tek bir tasarımcının işleri bile olsa, birbiriyle hiç alakası olmayan, afişten logoya, dergiden interaktif medyaya farklı

araçlar için üretilmiş, farklı müşterilere ve ürünlere ait mesajlar taşıyan, çeşitli malzeme ve tekniklerin kullanıldığı, puldan billboarda, değişik boyutlarda bir sürü şeyin bir araya getirilmesinden oluşur. Nagoya sergisi afişinde, “elma artı armut eşittir Sadık Karamustafa” demekteki amacım, grafik tasarım sergisinin çoklu özelliğini vurgulamaktı.

Bir grafik tasarımcı için sergi açmak olağan bir durum değildir. DDD, GGG ve IDCN galeri yönetici ve çalışanlarının inanılmaz profesyonelliklerine tanık olduğum Japonya sergileri, dönüp geriye bakmama, geçmişte yaptığım işleri yeniden yorumlamama, kendi tasarımcılığımı ve grafik tasarım işini bir kez daha sorgulamamı sağladı.

Grafik tasarımın üç ayrı yaşam dönemi olduğunu düşünüyorum: Grafik tasarım ürünü birinci yaşam döneminde, ürünlere ve kurumlara ait mesajları iletir. Bu dönemde grafik tasarımın kendine ait içeriği yoktur; başka alanların içeriğiyle çalışır. Bu iletişim ya da “iş” süreci içinde grafik tasarımcı pek ortalıkta görünmez, gölge kişiliktir. Mesajı yorumlar, iletir,

sahnedan çekilir, ortadan kaybolur. Mesajı alanlar, grafik tasarımla özel olarak ilgilenmiyorlarsa, onu kimin tasarladığını bilmezler. Görsel iletişim sürecini bir yarışa benzetecek olursak, tıpkı uzun mesafe atletizm yarışlarındaki tavşan atlet gibidir grafik tasarımcı. Yarışın başında öne fırlar, asıl atletleri tahrik eder, tempoyu artırmalarını sağlar. Yarışın, aşağı yukarı ikinci yarısında pisti terk eder. Artık pistte sadece gerçek atletler vardır. Yarış bitince ne stattakiler ne de televizyonda izleyenler, tempoyu artıran, yarışçıları daha hızlı koşmaları için tahrik eden tavşanın kimliğini hatırlar. Grafik tasarımın ilk yaşam döneminde tasarımcı, işini yaptıktan sonra pek ayak altında dolaşmaz.

Grafik tasarımın ikinci yaşam döneminde –bazı tasarımcılar ve işleri için– sergiler, bienaller, yarışmalar, yayınlar, atölyeler, konferanslar, seminerler, kataloglar, dergiler kitaplar, yazı yazmalar, meslektaşlarla buluşmalar, eğitim gibi etkinlikler vardır. Burada, başkalarının mesajını iletme işi bitmiştir; grafik tasarım kendi içeriğiyle devinir. Bu dönemde grafik tasarım etkinliği, tasarımcılar, eğitimciler, öğrenciler

–eğer varsa– tasarım kuramcıları, tasarım tarihçileri, eleştirmenler, grafik tasarımıyla şu ya da bu şekilde ilgili kimseler için bir çeşit ayindir. Artık tasarımcı ve ötekiler sahnededir. Ayinler, grafik tasarım mesleğinin devamı için, hayati önem taşır.

Grafik tasarımın üçüncü yaşam dönemi, tasarım tarihi ile ilgilidir. Pek az tasarımcı ve grafik ürün üçüncü yaşamda yer alma şansı bulabilir.

Farklı gruplar için grafik tasarımın değişik anlamları ve tanımları vardır. İletişim sürecinde, tasarım elemanı, işi yaptıran ile mesajı alanlar için sadece nihai hedeftir. Yayıncı ve okuyucu için kitap bir grafik ürün değil, bir kitaptır. Okuyucu, kitabı içinde yazılanlar için satın alır, grafik tasarım için değil. Duvarlara afiş yapıştırma işinde çalışanlar, afişe “kâğıt” derler. Grafik tasarımcı, basılı afişten en az birkaç kopyayı, ileride sergilemek (ayin) için özenle saklarken, şirket görevlisi, işi biten afişlerden sadece bir kopyayı, boyutları ne olursa olsun, hoyratça katlar ve zımbayla delip dosyaya koyar (pek çoğu bunu da yapmaz). Cağaloğlu’ndaki küçük tipo basımevinde,

basılan işlerden birer örnek hâlâ “cart diye” duvardaki büyük çiviye geçiriliyor. Onların “grafik” arşivleme alışkanlıkları bu. Bilgisayar operatörü için metin ve görsel eleman, sadece sayfaya yerleştirilmesi gereken bir “şeydir”. Filmci, matbaacı, ciltçi, kâğıtçı, kâğıt taşıyan hamal, bilgisayar malzemesi satıcısı, açık hava reklam malzemesi üreticisi, reklamcı; bütün bu insanlar için grafik tasarım, sadece işe katıldıkları biçimde ve oranda vardır.

Grafik tasarımın kendi içeriği yoktur demiştim. İşte bu nedenle grafik tasarımcı çok şey bilmek zorundadır. Tasarımcı için grafik tasarım, her konuda bilgi edinme alanı, uzun süren macera, yaşam boyu yolculuktur.

“İthaki’yi hiç çıkarma aklından.

Oraya varmak en son amacın senin.

Ama ayağını çabuk tutayım deme.

Bırak yıllarca sürsün bu yolculuk daha iyi;

Yaşlanıp demir attığın zaman o adaya

Yolda kazandığın bunca şeyle zengin,

İthaki’den zenginlikler beklemeyesin.”¹



Yolculuklar, Ayinler başlığıyla, Osaka’da DDD Grafik Galerisi’nde düzenlenen sergim nedeniyle yaptığım konuşmayı, yukarıda bir parçasını aktardığım Kavafis’in *İthaki* şiirini, bazı işlerimden çektiğim ayrıntı slaytları ve Angelopoulos’un *Ulis’in Bakışı* filminin fon müziğinden oluşan bir multimedya sunumuyla bitirdim. Aynı sunumu ilk kez 2002 Haziranı’nda Selanik’te düzenlenen Uluslararası Tipografi Konferansı’ndaki bildirimin sonuna eklemiştim. Şiir, müzik ve görüntüden oluşan bu farklı küçük gösteri, konferansın ağır akademik atmosferinden bunalan izleyicileri bir hayli etkilemişti.

Grafik tasarım sergisi çoğunlukla, tasarımcının yaptığı işlerin birebir gösterilmesinden, “bunları ben tasarladım” demesinden ibarettir, enformatiftir. Benim önerdiğim ve yapmaya çalıştığım sergi ise, birebir göstermenin yanı sıra ya da dışında başka bir şey. Bana göre sergi, konsepti, kurgusu, tasarımı, uygulaması, sunumu ve yarattığı atmosferiyle sergilenen elemanlardan bağımsız bir organizasyondur. Grafik tasarım sergisi üç boyutludur, izleyiciyi içine alır; izleyiciyle özel, tasarlanmış bir dille konuşur.

Sergilenen işler artık logo, afiş, kitap, ilan vs. değil, sergi içeriğidir.

— *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100+58, Mayıs 2003, ss. 52-55.

1. “İthaki”, *Konstantinos Kavafis*, çev. Erdal Alovera, İstanbul: Kavram Yayınları, 1995, s. 60.



Yolculuklar ve Ayinler: Sadık Karamustafa Grafik Tasarım Sergisi'nden görünüm, Dnp Duo Dojima, Osaka, 2002



Yolculuklar ve Ayinler: Sadık Karamustafa Grafik Tasarım Sergisi'nden görünüm, Dnp Duo Dojima, Osaka, 2002



Yolculuklar ve Ayinler: Sadık Karamustafa Grafik Tasarım Sergisi'nden görünüm,
Dnp Duo Dojima, Osaka, 2002



Yolculuklar ve Ayinler: Sadık Karamustafa Grafik Tasarım Sergisi'nden görünüm,
Dnp Duo Dojima, Osaka, 2002

Grafik Tasarım ve Dil

2004

Grafik tasarımcılar çoğunlukla fazla yazıdan hoşlanmazlar, metne “leke” muamelesi yaparlar. Kitap kapağı, hatta kitap ve dergi tasarlayanlar bile metinleri okumaz, başlıklara göz atmakla yetinirler. Geçen yıl diploma öncesi proje konusu olarak dergi tasarlayan bir öğrenciye yazıları okuyup okumadığını sordum. Yanıtı olumsuzdu. Nedenini sordum, “Biz tasarımcılar işin görsel yanıyla ilgileniriz” dedi. Doğal olarak yaptığı proje başarısız oldu. Yanlış bir ortaöğrenim sisteminden gelen öğrencilere yıllardır, okur yazar olmadan iyi tasarımcı olunamayacağını anlatıp duruyoruz.

Geçen yıl Osaka, Tokyo ve Nagoya’da düzenlenen grafik tasarım sergilerim için Japonya’ya iki kez gittim. Her biri 10 saatten fazla süren uzun uçak yolculuklarında bana Yaşar Kemal’in *Bir Ada Hikâyesi* roman dizisinin ilk üç kitabı *Fırat Suyu Kan Akıyor*

Baksana, Karıncanın Su İçtiği ve *Tan Yeri Horozları* eşlik etti. Yaşar Kemal bu kitaplarında Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşları sonrasında Anadolu’daki göçleri anlatır. Savaşlar Anadolu’da, Balkanlar’da, Kafkasya’da, Mezopotamya’da milyonlarca insanın ölümüne yol açmış, yüzyıllardır yan yana yaşayan farklı kültürlerin insanları birbirine düşman edilmiş, insanlar kitleler hâlinde göç etmektedir. Mübadelede Yunanistan’a göçmek zorunda bırakılan Rumların terk ettiği bir adaya yeni insanlar yerleşir ya da yerleştirilirler... Bir çeşit ütopya kurar yazar *Bir Ada Hikâyesi*’nde; barış, iyi komşuluk, birlikte yapma, paylaşma, dayanışma. Yine de geçmişleri hiçbir zaman yakalarını bırakmaz masal ülkesi insanların.

Eski bir Yaşar Kemal okuru sayılıyım. Uzun romanlarında, olay örgüsünün yanı sıra akıp giden doğa tanımları beni her zaman etkilemiştir. Ada hikâyesinde

Yaşar Kemal'in doğadaki ışıkları, renkleri, kokuları, izleri, dokuları anlatışındaki zenginlikten de çok etkilendim. İlk üç kitabı okuduktan sonra bir gün ona Taksim'de rastladım ve bu kadar renk ve ışık tanımını nasıl yazdığını sordum. Birlikte kısa bir yürüyüş yaptık. Bana, yıllarca önce Ürgüp'te hikâyelerini dinlediği birini anlattı.

Geçtiğimiz sonbaharda, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık bizden (Karamustafa Tasarım Grubu'ndan), İstanbul Sanat Fuarı'nda kiraladıkları standı düzenlememizi istedi. Stant üç bölümden oluşacaktı: Kuruma bağlı yayınevinin yayımladığı sanat kitapları, kurumun Galatasaray'daki kültür merkezinde bulunan Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde yer alan iki serginin tanıtımı ve Yaşar Kemal. Yapı Kredi Yayınları, Yaşar Kemal'in tüm kitaplarını yayımlamayı üstlenmişti ve fuar standında bu olay duyurulacaktı. Aslında Yaşar Kemal'in yeri, komşu salonlarda düzenlenen kitap fuarıydı. Ancak, yazarın, kitap kapakları için seçtiği resimlerin sergilenmesi gibi bir niyet vardı ve bu nedenle, sanat fuarının daha uygun bir alan olduğu düşünülmüştü.

Resimlerin orijinallerinin sergilenmesi bana cazip gelmedi. Yüzlerce resim ve heykelin sergilendiği bir fuar alanında kırk tane daha resim, doğrusu hiç de etkileyici bir fikir değil. Bu nedenle resimlerin orijinali yerine röprodüksiyonlarını kullanmaya karar verdim. Problemi yeniden tanımlamaya çalıştım; “Yaşar Kemal bütün eserleriyle Yapı Kredi Yayınları'nda” demeden bu bilgiyi vermek. Burada imdadıma yazarın zengin renk ve ışık tanımlamaları yetiştirdi:

“Yukarı çıkınca sert bir ışığa çarptı, sallandı...”

“Sonunda dağ battı, bütün ışıkları denizin yüzünde kaldı...”

“Som maviye kesmiş gök, som maviye kesmiş deniz, som maviye kesmiş bulut...”

Epeyce büyük olan stant alanında, iki metre genişliğinde L biçiminde bir koridor/ galeri tasarladım. Seçtiğim renk ve ışık tanımlarını, yayınevi logosuna gönderme yaparak, siyah daire ve karelere yazdım

ve bunları, kitaplardan rastgele alınmış siyah metin parçaları üzerine yerleştirdim. Malzeme tercihim kâğıttan yana oldu. Siyah dışında renk kullanmadım. A4 boyutunda hazırlanan bilgisayar çıktıları, siyah beyaz fotokopiyle 90x250 cm boyutlarına büyütülerek stant konstrüksiyonun yan duvarlarına ve tavanına asıldı. Arkadan ışık verildi. L biçimindeki galerinin köşesine röprodüksiyonlardan birkaçını yerleştirdim. Amacım ziyaretçileri, Yaşar Kemal'in metin parçalarını okutarak resimlerle buluşturmak.

Aynı fikri, Galatasaray Meydanı'ndaki açık hava sergi alanında, kitapların yayımlanması nedeniyle yaptığımız çevre tasarımında da kullandık. Sergi alanının dış duvarlarında, kitap kapaklarında, kapağın boyut ve tasarım standartları (kapakları Yeşim Balaban tasarladı) nedeniyle çoğu ayrıntı alınarak yayımlanan resimlerin bütünü gösterdik. İç duvarlarda, renk ve ışık metin parçalarını bu kez Yaşar Kemal fotoğraflarıyla birlikte sergiledik.

Grafik tasarıma salt görsel bir mesele olarak bakmak artık çok gerilerde kaldı. Yeni iletişim teknolojileri

ve toplumsal gelişmeler tasarımcının konumunu değiştirdi; başkalarının verdiği yaratıcı kararları görselleştiren uzmanın yerini, yaptığı işin dille ve kültürle ilişkisini iyi bilen, karar veren ve yöneten görsel iletişim tasarımcısı aldı.

Grafik tasarımın kökleri dildedir. Grafik tasarım, derin köklerinin dilde olması nedeniyle, tasarım disiplinleri içinde benzersizdir. Görsel iletişim, kelimelerin ve resimlerin, dile ve dilin kültürel kontekstine bağlı bir mesajı taşıyan etkileşimine dayanır. Sonuç olarak, yaptığımız işin kalbi tipografide, konuşulan dilin ritmini ve zengin tonlamalarını temsil etmemizi sağlayan edimde atar.

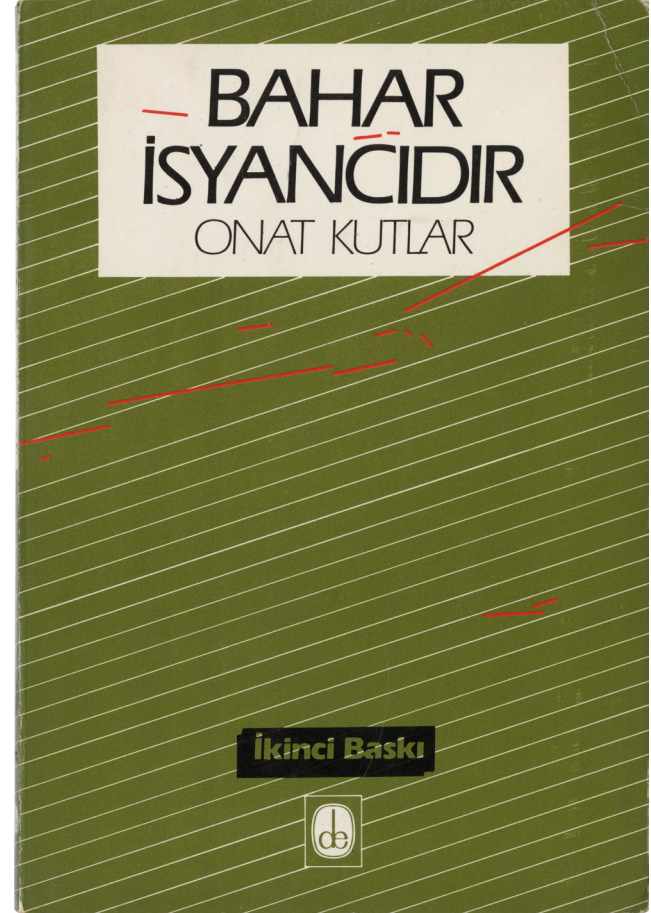
— *Babil Kulesi, Kitap-lık 71* eki, Nisan 2004, s. 12.

Kimlik ve Kişilik

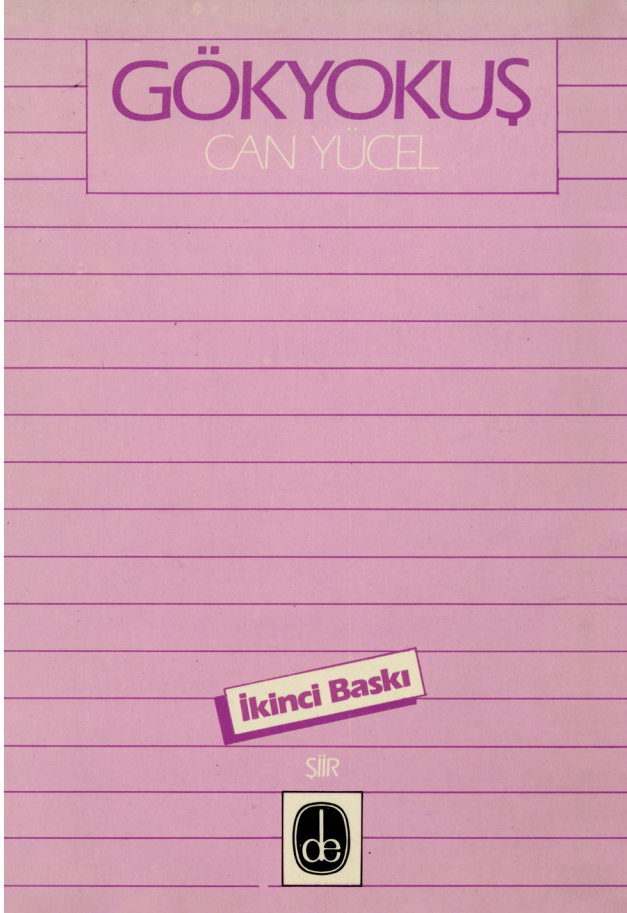
2004

Yıllar önce De Yayınları'nın (Memet Fuat sonrası) şiir kitaplarının kapaklarını tasarlıyordum. O yıllarda kurum kimliği ve ürün kimliği deyimleri kelime haznemize yeni yeni giriyordu. Tasarımcı olarak tipografinin egemen olduğu bir anlayışın arayışları içindeydim. De Yayınları'nın farklı şairlerin kitaplarından oluşan şiir dizisi için önce bir dizi kimliği tasarladım ve sonra sadece yazılarla renkleri değiştirerek, her şairi tasarladığım kimliğin içine yerleştirdim, daha doğrusu sıkıştırdım. Dizi, kimlik kazanmıştı. Görünüş güzeldi, yayıncı da memnundu. Aklımı başıma getiren, dizide kitabı çıkan Can Yücel'in sözleri oldu: "Ne oğlum bunlar, kitap mı asker mi? Bütün kitaplara aynı üniformayı giydirmişsin. Kimlik tamam da kişilik n'oluyor?" Tasarımcı kitap tasarlarken, kimlik standartlarına uymalı, ama metnin ve yazarın kişiliğini ezmemelidir, düzeltmemelidir.

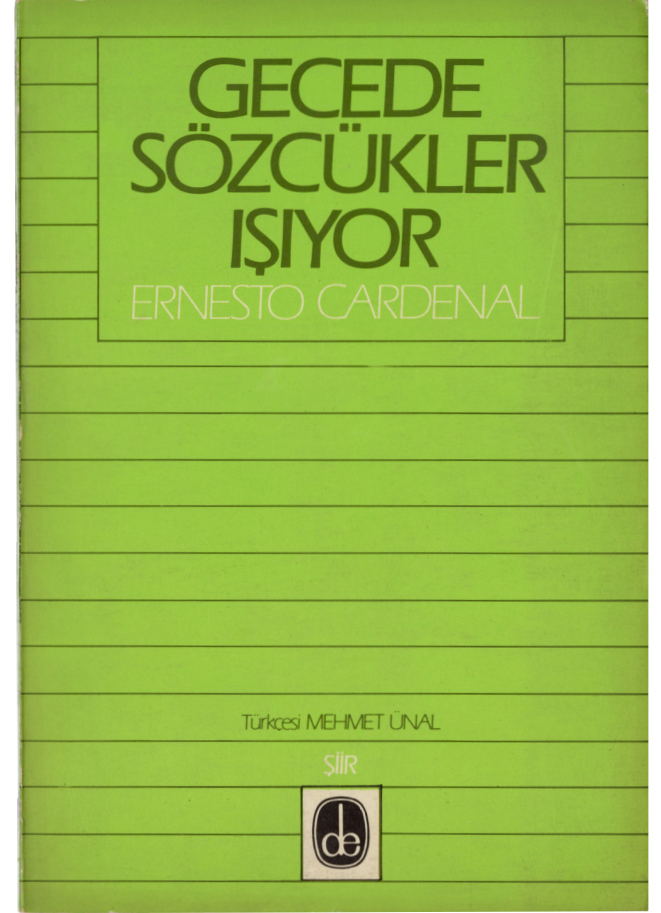
Kitabın çoğaltılarak üretilen ve satılan bir nesne olması, ister istemez ürün kimliği sorununu gündeme getirir. Bir ürün olarak kitap birkaç kimliği birden üzerinde taşır: yayınevi kimliği, dizi kimliği, yazar



Bahar İsyancıdır, De Yayınları, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1987



Gökyokuş, De Yayınları, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1984



Gecede Sözcükler Işıyor, De Yayınları, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1986

kimliği ve “o kitabın” kimliği. Bu kimliklerin ana taşıyıcısı konumunda olan kitap kapağı üzerindeki ağırlıkları dengelemek kitap tasarımcısının işidir. Pazarlama stratejilerine göre, kimliklerin kapak üzerindeki kullanım standartları oluşturulur. Kimlikler arasındaki farklılığı vurgulamak ve ilişkileri düzenlemek için renk, yazı karakteri, işaret, resim, espas gibi unsurlardan yararlanılır. Potansiyel okur, kitabı eline aldığı anda, kimin yayımladığı, hangi diziden çıktığı, yazarın ve kitabın ismi gibi bilgileri kolayca algılayabilmelidir. Ürün-kitabın niteliğine göre bu unsurların idrak sırası değişebilir.

Belli bir tür, konu ya da yazar arayışı içindeki alıcı-okur için dizi kimliği önem taşır. Kitap kapağında sunulan görsel kimliklerin ayırt edilebilmesi, okur kadar kitapçının ve kütüphanecinin de hayatını kolaylaştırır.

Kitabın kapak tasarımı, kitabın yüzüdür; kitabın içini, yani kişiliğini dışa vurur. Tasarımcı metni yorumlar; yazı, resim, işaret, renk, espas gibi grafik öğeler kullanarak anlamını görselleştirir ve onu

alıcı-okuyucuya görsel mesaj olarak iletir. Bunları yaparken, verilmiş kimlik standartlarının sınırları içinde hareket eder.

Çağdaş grafik tasarımda kitabın kişiliğini yansıtmak, kitabın tüm hikâyesini anlatmak ya da içinden bir “enstantaneyi” resimlemek değildir. Daha çok yüzdeki anlık bir mimik gibi, kitabın içeriğini hissettirmek, okura yol gösterecek bir ipucu sunmaktır.

Kişilik, bir ürünün (yayın, çamaşır makinası, bisküvi vs.) özü ve ruhudur. Gözle görünmeyen, ama tüm faaliyetleri etkileyen özelliklerdir. Ürün kimliği, ürünün kişiliğinin somutlaşmış, elle tutulur göstergesidir. Kimlik, üzerinde çalışılmış, tasarlanmış ve işlenmiş kişiliktir. Zannedildiği gibi kimlik kişiliğin aynası değil, yeniden çizilmiş resmidir. Üretim alanı yayıncılık olduğunda, sanırım metin için kişilik, kitap için kimlik deyimini kullanmak doğru olacaktır.

Kitap kapağı tasarımlarında zaman zaman kimlik kaygılarının ön plana çıkması nedeniyle, metnin kişiliğinin yok sayıldığına tanık oluyoruz. Yayınevi

kimliği, dizi kimliği derken, iletilmesi gereken esas mesaj, yani kitabın içeriğiyle ilgili ipucu verilmiyor ve ciddi iletişim yanlışları yapılıyor. Oysa iyi bir tasarımcı her iki mesajı birlikte iletebilmelidir. Birkaç yıl önce bir yayıncı şöyle bir şikâyetle geldi: “Bütün kapaklar birbirine benziyor. Yeni bir kitabı dağıtıma verdiğimizde, kitapçı şöyle bir baktıktan sonra ‘Bu kitaptan bizde var’ diyor”. Haklıydı, her kapakta yazarın farklı bir resminin kullanılmasına karşın, kurum ve ürün kimliği öğeleri o kadar ağır basıyordu ki, metne ait bilgi zor algılanıyordu.

Bir yazarın toplu eserlerinin yayımlandığı dizi için bu durumu anlamak kolay. Burada yazar kimliği ön plandadır. Eski kitap meraklıları, 1980’li yıllarda elde kalmış kitaplarını öğrencilere dağıtarak yayın yaşamını noktalayan Semih Lütfi Erciyes Kitabevi’ni çok iyi hatırlayacaktır. Semih Lütfi’nin 1940’larda yayımladığı Refik Halit Karay külliyyatının kapaklarını Münif Fehim tasarlamıştır. Tek tip kapak tasarımında, merdiven biçiminde, beyaz çizgilerden oluşan geometrik bir desen kullanılmıştır. Her kitapta renk, kitap başlığı ve sağ üst köşedeki dizi

numarası değişir. Böylece okuyucu, değişik zamanlarda yayımlanan Refik Halit kitabını vitrinde ve rafta (çizgiler sırtta da devam eder) kolayca algılayabilir. Burada “satıcı unsur” kitabın başlığından çok, yazarın ismidir.

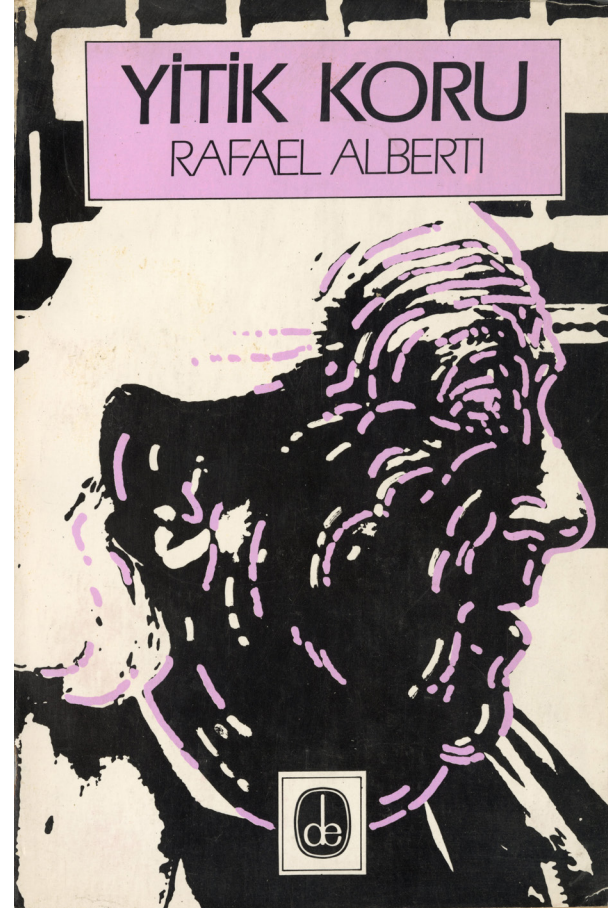
Halen Beyoğlu Garanti Galeri’de sergisi sürmekte olan Bülent Erkmen’in tasarladığı Sevgi Soysal dizisi (İletişim Yayınları), yayınevi, dizi ve kitap kimliklerinin, yazar kimliği ve kişiliğini ezmediği, tam tersine yücelttiği, mükemmel bir örnek. Bu kapakları yana ya da tek tek gördüğünüzde hem külliyyat bilgisini alıyorsunuz hem de çok genç yaşta aramızdan ayrılan bir yazarla ilgili duygular kapaktan okura doğru akıyor.

Erkmen’in İstanbul Devlet Tiyatrosu oyunları için tasarladığı afişler hakkında aynı şeyi söyleyemiyorum. Biliyorum bu seçilmiş bir iletişim tavrıdır. Yüzüne yazı yapıştırılmış ya da ağzında, üzeri yazılı şeffaf pafta tutan oyuncu başlarının bulunduğu afişlere bakan, tiyatronun yeni sezon oyunları bilgisini alıyor. Kimi ilgili izleyiciler bu afişleri tanınmış bir tasarımcının

yaptığını anlıyor. Ama ben tiyatro izleyicisi olarak, metnin ya da icranın beni bilet almaya ikna edecek ipuçlarını afişlerden çıkartamıyorum.

Grafik tasarımcı olarak bir çeşit aktör olduğumu düşünüyorum. Kendimi mi oynuyorum yoksa metni mi, bu önemli.

— *Babil Kulesi*, *Kitap-lık* 72 eki, Mayıs 2004, s. 14.



Yitik Kuru, De Yayınları, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1987

Kuzgun Acar'ın Kaybolan Tiyatro Maskı

2004

Bir televizyon kanalının kültür programlarından birinde başlatmayı planladığı üç dakikalık kitap tasarımı eleştirisi bölümü için beni önermişler. Aslında öneri bana dolaylı yoldan geldi. Tasarımcı Erkal Yavi beni aradı, söz konusu programa kendisinin 14 Nisan-30 Haziran 2004 tarihleri arasında İş Sanat Kibele Sanat Galerisi'nde düzenlenen Kuzgun Acar retrospektifi için tasarladığı kitapla başlanacağını söyledi ve bu kitabın tasarımı hakkında programda konuşmamı istedi. Yavi'ye öneriyi kabul edip etmeyeceğime ancak kitabı ve sergiyi görüp küratör, editör ve programcılarla konuştuktan sonra karar verebilirim, dedim. Daha sonra serginin küratörü Amélie Edgü aradı. Kendisine, tasarımcı arkadaşım aracılığıyla gelen bu tasarım eleştirisi isteğinin biraz “ısmarlama” olacağını, zaman zaman tasarım yazıları yazmakla birlikte, kitap tanıtımı yazmadığımı, bu projenin öneriliş biçimi yüzünden gerçek anlamda eleştirel davranmakta güçlük çekme endişesi taşıdığımı söyledim. Amélie Edgü'nün, sadece övgü sözleri beklemedikleri, gerçek bir tasarım eleştirisi duymak istedikleri yolundaki açıklamaları sonunda programa katılmaya karar verdim.

Bir tek endişem kalmıştı: Tasarım eleştirmeni kimliğiyle televizyon ekranında görünmek istemiyordum. Niyetim üç dakikaya sığacak bir kitap tasarımı eleştirisi yazıp programcıya vermek ve bir dış sesin, kitap sayfaları görüntüleri eşliğinde yazıyı okumasını istemektir. Program yönetmeni, ekranda bizzat görünecek birini aradıklarını söyleyip önerimi reddetti. Böylece, televizyon kültür programındaki kitap tasarımı eleştirmenliği kariyerim başlayamadan sona erdi.

Kuzgun Acar kitabının (yoksa sergi kataloğu demek daha mı doğru?) tasarımının eleştirisine bu yazıda girmek istemiyorum. Gerçekleşmeyen eleştiri projesi serüvenini bahane ederek Kuzgun Acar'ın pek az kimsenin bildiği, kayıp bir yapıtından söz etmek istiyorum.

Yıl 1968, dünyayı ve Türkiye'yi sarsan 68 olayları sonrası. İstanbul'da, üniversite öğrencileri bir araya gelerek Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nu (DİHT) kurdular. DİHT alışılnın dışında, oyunlarını sokaklarda, öğrenci boykotlarında, grevlerde, fabrika işgallerinde, gösteri yürüyüşlerinde, köylülerin

toprak eylemlerinde oynayacaktı. Kuzgun Acar bizzat oyunlarda görev almasa bile, tiyatroyu destekleyen sanatçılardan biriydi. Ben de Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nda dekorcu, grafik tasarımcı, oyuncu ve kolektif yönetim (DİHT'te bireysel yöneticilik yoktu. Tüm yaratıcı kararlar ortak alınıyordu. Oyunun yönetmenine gözlemci denirdi) ve çalışma grubu üyelerinden biri olarak başından sonuna kadar iki yıl çalıştım.



DİHT, İstanbul Kültür Sarayı'nın (sonradan AKM) açılış günü binanın önünde gösteri yaparken, 1969

DİHT'in ilk oyunu *Köprü*'den sonra (Boğaz Köprüsü'nün yapımına karşı çıkan oyun), ABD Büyükelçisi Robert William Komer'in arabasının Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde devrimci öğrencilerce yakılması olayının ardından *Amerika* başlıklı bir oyun sahneye koymaya karar verilmişti. Oyun ilk kez Ankara'da ODTÜ'de gösterilecekti. Kuzgun Acar oyunda Amerika'yı temsil edecek oyuncunun kullanacağı bir mask yapacak, ben de tasarlayacağım afişte bu maskın görüntüsünü kullanacaktım. Birlikte Akademi'nin Heykel Bölümü'nün demir atölyesine gittik. Kuzgun, beni hayran bırakan bir hızlı yaratıcılıkla, atölye hurdalığından topladığı peynir tenekesi, boru, musluk, tel, yay, çivi ve çeşitli demir parçalarıyla birkaç saat içinde maskı bitirdi. Bu kısa yaratma seansını izlemek, genç bir tasarım öğrencisi için muazzam bir dersti. Kuzgun Acar'dan daha önce de kauçuk köpüğünden tiyatro maskı yapmayı öğrenmiştim. Yapımı bitince Amerika maskını alıp akşamki provaya götürdüm. Gece sabaha kadar çalışarak oyunun afişini bitirdim. Fotoğraf çekme olanağım yoktu. Mask da prova salonunda kalmıştı. Afişe mask görüntüsünü aklımda kaldığı kadarıyla çizerek yerleştirdim. Yaptığım bir



DİHT için afiş, tasarım: Sadık Karamustafa, 1969



DİHT için afiş, tasarım: Sadık Karamustafa, 1969

çeşit Kuzgun Acar yorumu oldu. Maskın orijinali kuşkusuz daha ayrıntılıydı.

Ertesi gün afişi, DİHT'i destekleyen bir başka sanatçıyla, Can Yücel'le, basım için onun tanıdığı olan bir eski tüfeğin serigrafı atölyesine götürdük (Aslında afiş serigrafçıya bir gün geç gitti. Can Yücel Taksim'deki Atlantik Birahanesi'nde buluşup birer Arjantin içmemizi önerdi. Muhabbet Çiçek Pasajı'nda başkalarının katılmasıyla sürdü. Gittiğimizde atölye kapanmıştı). Afiş ve oyun birkaç gün içinde yetişti ve ilk gösterim için Ankara'ya, ODTÜ'ye gittik.

Kuzgun Acar'ın yaptığı mask iki yıl boyunca *Amerika* oyununda kullanıldı. 1970'te DİHT, grup içindeki kavgalar sonucu faaliyetine son verdi. Maskı daha sonra hiç görmedim. Büyük bir ihtimalle, hafta sonu temsillerimize ev sahipliği yapan Aksaray'daki Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) toplantı salonu, 1971 askerî darbesinden sonra kapatılmasının ardından tiyatronun öteki dekor ve aksesuarlarıyla birlikte çöpe gitmiştir. Belki temsillerden kalan fotoğraflar içinde bir görüntüsü vardır.

Doğrusunu isterseniz bu yazıya, “Bir sergi kataloğuna ne zaman kitap denir ne zaman denemez?” sorusunu tartışmak için başlamıştım. Tasarımcının kitap ya da katalog tasarlarken karşılaştığı sorunları irdelemekten niyetim. İleride, başka bir yazıda önemli bulduğum bu konuya dönebilirim.

— *Babil Kulesi, Kitap-lık 73 eki*, Haziran 2004, ss. 24-25.



DIHT'nin 1968-1969 yıllarındaki sokak performanslarına ilişkin çeşitli fotoğraflar içeren senaryo taslağı



DIHT'nin 1968-1969 yıllarındaki sokak performanslarına ilişkin çeşitli fotoğraflar içeren senaryo taslağı

Edebiyat Hep İmdadıma Yetişti

2004

Arada sırada grafik tasarım konusunda konuşma yapmak için bir yerlere davet edirim. Bu tür konuşmalarda, bazen yaptığım işlerden örnekler gösterir, bunlar üzerinde konuşurum. Bazen de Türkiye’deki grafik tasarım ve tasarım eğitimi ortamıyla ilgili bilgiler aktarmaya çalışırım. Bu toplantılara çeşitli ülkelerden profesyonel tasarımcılar, tasarım öğrencileri ve eğitimcileri ile şu ya da bu şekilde tasarımla ilgili kişiler katılır. İzleyenleri sıkmadan bana verilen zaman içinde görüntüye ve söze dayanan akıcı bir sunum yapma çabası içinde olurum. İşin görsel bölümü sorun değildir; nasıl olsa gösterecek ilginç bir şeyler bulunur. Asıl mesele belagatli bir konuşma yapmaktır ki işin görsel yanıyla ilgilenen benim gibi biri için bu hiç de kolay değildir. Bunun için sık sık bir okur olarak edebiyat belleğime başvururum.

1997’de Uruguay’ın Punta del Este kentinde düzenlenen uluslararası grafik tasarım kongresinde, grafik tasarımcı kimliği, tasarımcı-müşteri ilişkileri gibi

konular üzerine konuşmayı tasarlıyordum. Grafik tasarımcı siparişle iş yapar. Müşterisine ait bir bilgiyi görsel mesaja dönüştürür ve başkalarına iletilmesini sağlar. Tasarımcı aracıdır. Tasarımcının kimliği mesajı oluşturmada belirleyici değildir. Asıl belirleyici mesaj konusu kurum, hizmet ya da ürün ile mesajın alıcısı olan toplulukların kimlikleridir vs. gibi konular. Asıl anlatmak istediğim, tasarımcının insan yanıydı; sipariş üzerine başkalarının düdüğünü çalan “yaratıcı bireyin” kişiliği ve duygularını anlatmayı planlıyordum. Konuşmam kongrenin son günündeydi. Afişlerimden ve kitap kapağı tasarımlarımdan örnekler gösterecektim, ama çoğunluğu öğrenci olan sekiz yüz elli kişilik bir topluluk karşısında konuşma içeriğinin sıkıcı olacağı korkusunu taşıyordum. Konuyu ilginç kılacak bir hikâye bulmalıydım.

İmdadıma Truman Capote yetişt; yıllar önce okuduğum, Yazko Yayınları’ndan *Gece Ağacı* başlığıyla çıkan kitaptaki *Kötü Bir Adam*¹ (başlık sahiden

böyle miydi?) hikâyesini anımsadım. Hikâye özetle şöyle: Taşralı bir genç kız olan Sylvia, New York'ta yaşamakta, daha doğrusu ayakta durmaya çabalamaktadır. Kasabasından bir arkadaşının, Estelle'in kocasıyla birlikte yaşadığı evin bir odasında oturmakta ve bir şirkette sekreterlik yaparak kıt kanaat geçinmektedir. Bu sıkıcı çiftle birlikte oturmaktan dolayı mutsuzdur ama hayalleri vardır. Bir gün tesadüfen Revercomb adlı zengin bir adamın düş satın aldığını öğrenir. Adamın adresini bulur ziyaretine gider. Bay Revercomb Sylvia'nın düşünüyünce dinler ve karşılığında para verir. Sylvia çok sevinçlidir. Düş satma işine devam eder. Başlangıçta her şey iyi gider; düş anlatır, para alır. Ancak zaman geçtikçe rahatsız olmaya, içinin giderek boşaldığını hissetmeye başlar. Zamanla düş satma işi Sylvia'yı iyice mutsuz eder. Meseleyi, Bay Revercomb'un evinde tanıdığı, yıllarca sata sata artık düşsüz kalmış olan arkadaşına açar. Arkadaşı, bu tuhaf ticaretten kazandığı parayı Bay Revercomb'a iade etmesini ve düşlerini geri almasını önerir. Öneri Sylvia'nın aklına yatar ve adama parasını verip düşlerini geri almak istediğini söyler. Adamın cevabı Sylvia'nın bütün umutlarını

yıklar: "Sana düşlerini geri veremem, çünkü hepsini kullandım."

Grafik tasarımcılık biraz da hikâye anlatma işidir. Yalnız, anlattığımız hep bir başkasının hikâyesidir; kendi düşlerimizi kullanırız. Çoğunluğu öğrenci olan dinleyicilerden, düşlerini satan ya da kiralayan insanlar olarak kendileri ile Sylvia'nın kaderi arasında benzerlik olup olmadığını sorgulamalarını istedim. "Düşlerimize sahip çıkalım" dileğiyle bitirdiğim konuşma iyi tepki aldı.

Edebiyatın imdadıma yetiştiği konferanslardan biri de, 2002 Haziranı'nda katıldığım Selanik'te düzenlenen bir tipografi toplantısıydı. Selanik Makedon Üniversitesi'nde düzenlenen konferans bilimsel ağırlıklıydı ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen tipografi tasarımcıları, eğitimciler, tarihçiler ve kuramcılar tarafından ellinin üzerinde bildiri sunulacaktı. Toplantı formatına uygun olarak ben de *Tipografik Yolculuk* başlıklı, Türkçe, yazı sanatı, tarih boyunca kullandığımız alfabeler, matbaacılık serüvenimiz gibi konuları içeren bir metin hazırladım. Ancak

ben ne tarihçiyim ne de kuramcı. Yaptığım işlerde yazıyı etkin bir biçimde kullanmaya çalışan, metin ve görüntü arasında doğru ilişkiler kurmaya özen gösteren bir tasarımcı olduğumu düşünüyorum. Bu nedenle, bir şekilde, izleyenlerle kişisel deneyimlerimi paylaşmanın yerinde olacağı kanısındaydım.

Sonunda, kendi işlerimin içine doğru yapacağım tipografik yolculuğu konuşmaya eklemeye karar verdim. Afişlerimden, kitap kapaklarımdan ve diğer bazı işlerimden tipografik ayrıntılar fotoğrafladım. İyi de, sıkıcı olmadan bunları nasıl gösterecektim? Bu noktada Kavafis'in *İthaki* şiiri Hızır gibi yetişt:

“İthaki’ye doğru yola çıktığında
dua et yolun uzun,
serüvenler, bilgilerle dolu olsun.”²

Şiiri konuşmaya dâhil etmek için zaman ve zemin müsaitti. *İthaki*’yi, her satırı bir karede yer alacak şekilde dizdirdim ve slayt hâline getirdim. Görüntü ve metin tamamdı. Geriye bir tek müzik kalmıştı. Bir başka Yunan şairinin, sinemanın şairi

Theo Angelopoulos’un *Ulis’in Bakışı* filminin Eleni Karaindru tarafından bestelenen müziği, yolculuk temalı bir sunum için idealdi.

İyi bir performans oldu. Bir kare resim (işlerden tipografik ayrıntı), bir kare şiir. Fonda dramatik bir müzik. İzleyicileri usandırmaktan çekindiğim için gösteri süresini yedi-sekiz dakikaya göre ayarlamıştım. Ancak slayt değiştirme işini üstlenen arkadaş gösterime kendini kaptırıp slayt aralarını açınca performans yaklaşık yirmi dakika sürdü, karanlık salonda seyirciden çıt çıkmıyordu. Gösteri sona erdiğinde muazzam bir alkış koptu. Sanırım bunu önce şiire ve müziğe, son olarak da seyircilerin, çoğu sadece teorik konuşmalardan oluşan sunumlardan birazcık sıkılmış olmalarına borçluydum.

Buna benzer bir sunumu, Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler, Resimler başlıklı grafik tasarım sergim için Şubat 2003’te gittiğim Tokyo’da, GGG Galeri’de, Nazım Hikmet’in *Kız Çocuğu* şiiri ve Fazıl Say’ın müziğiyle yaptım. Şiiri bütün Japonların ezbere bilmesi gerektiği gibi tuhaf bir önyargım vardı, ama hiç de

öyle olmadığımı biraz geç de olsa anladım. Japonların sunuma gösterdikleri tepki bir hayli “normal” oldu.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık (YKY), 2004 Tüypap Sanat Fuarı’ndaki standını tasarlamamızı istedi. 130 metrekairelik fuar standının bir bölümü, bütün kitapları 2005 başında YKY’den çıkacak olan Yaşar Kemal’e ayrılacaktı. Bu oldukça netameli bir konuydu; sanat fuarı, aynı fuar merkezinde kitap fuarıyla birlikte açılıyordu. “Yaşar Kemal neden yayınevinin kitap fuarındaki standında değil de burada?” sorusu sorulabilirdi. Asıl neden, böylesine önemli bir olayı, kitap satışının ağırlıkta olduğu bir yerde değil de daha az izleyici tarafından gezilmesi riskini göze alarak, görece sakin bir alanda sergilemekti. Buna gerekçe olarak da yazarın kitapları değil, kitap kapakları için çeşitli ressamlardan seçtiği resimler sergilenecekti. Tasarımcı olarak burada farklı boyutlarda orijinal resim sergilemek pek içime sinmiyordu. Sorunu çözmek için en doğru çare yine yazının kendisi oldu. Yaşar Kemal’in *Bir Ada Hikâyesi* kitaplarında olağanüstü renk ve ışık anlatımları olduğunu biliyordum. Kitapları yeniden gözden geçirip renk ve ışık tanımı

içeren 30-40 parça seçtik. Bu kısa metin parçalarını, büyük panolar için tasarladık. Her şey siyah beyazdı. Resim sergilemiyorduk ama metinlerin tipografik yorumlarını sergiliyorduk. Sonuçtan Yaşar Kemal de memnun kaldı.

Renk ve Işık sergisini kitapların yayımlanmasıyla birlikte Galatasaray Meydanı’daki açık hava sergi alanı için, bu kez kitap kapaklarını, fotoğrafları ve resimlerin röprodüksiyonlarını da işin içine katarak yeniden tasarladık.

Yaşasın edebiyat!

— *Babil Kulesi, Kitap-lık 74* eki, Ağustos 2004, ss. 20-21.

1. Orijinal adı *Master Misery*. [e.n.]

2. “İlhaki”, *Konstantinos Kavafis* içinde, çev. Erdal Alovera, İstanbul: Kavram Yayınları, Mart 1995, s. 59.



Mengü Ertel'in Afişleri ve Bir Tartışma

2004

Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK) 1992’de, Kanada Toronto’da bir Türkiye’den afişler sergisi düzenleme çağrısı aldı. Yurdaer Altıntaş Yönetim Kurulu Başkanı, Bülent Erkmen Başkan Yardımcısıydı. Ben Genel Sekreterdim ve kuruluşun dış ilişkilerinden sorumluydum. Ekipte Serdar Benli, Uğurcan Ataoğlu gibi genç arkadaşlarımız da vardı. Toronto sergisiyle birlikte dağıtımına girecek bir afiş kitabı yayımlamaya karar verdik. Serginin 1960 sonrasında tasarlanan işleri kapsamı kararlaştırıldı. Kitap Türkçe ve İngilizce *Türkiye’den Afişler / Posters from Turkey* başlığıyla iki dilli olarak hazırlanacaktı. Afiş yaptığını bildiğimiz tüm tasarımcılara ve GMK üyelerine çağrı yapıldı. İşler toplandı; kitaba ve sergiye girecekler seçildi. Bu bir ilk olduğu için kimsenin dışarda bırakılmamasına dikkat edildi. Afiş röprodüksiyonlarını Serdar Tanyeli çekti. Tasarımı Uğurcan Ataoğlu yaptı. Baskı ilişkilerini Serdar Benli yürüttü. Renk ayrımını ve basımı Aksoy Matbaası üstlendi. Kitap için Ferit Edgü “Türk Afişleri” başlıklı bir yazı yazdı.

Ben sergi organizasyonu ile ilgili yazışmalardan sorumluydum. Sergiyi Toronto’ya götürmek de benim görevimdi. O sırada New York’ta eğitim gören Esen Karol, Toronto’ya gelerek sergi hazırlıklarına katıldı.

25 tasarımcıdan yaklaşık 100 afişin yer aldığı *Posters from Turkey* sergisi 29 Mayıs- 21 Haziran 1992 tarihleri arasında Toronto Harbourfront Centre York Quay Gallery’de sergilendi. Aynı sergi daha sonra Almanya, Duisburg (1993), New York (1994) ve Tel Aviv’de (1997), yeni işler eklenerek gösterildi. Kitabın yayını Toronto sergisinin açılışına yetişmedi. Sergiden bir iki ay sonra ISBN-975-7708-02 X numarasıyla yayımlandı.

Grafikerler Meslek Kuruluşu başından beri tasarımcılık mesleğiyle ilgili doğru ilkeleri oluşturmaya ve yerleştirmeye çalışıyor. Meslek etiği, tasarım terminolojisi, tasarımcı müşteri ilişkileri, tasarımın fiyatlandırılması, tasarımcının toplumsal sorumluluğu gibi alanların doğru bilinmesi ve uygulanması için çaba

gösteriyor; toplantılar, sergiler düzenliyor, yayınlar yapıyor. GMK'nın üzerinde önemle durduğu konulardan biri de "grafik ürün" tanımıdır; basılmamış işler GMK ilkelerine göre grafik ürün sayılmıyor. Matbaa öncesi hazırlık çalışması anlamına gelen renkli ya da siyah-beyaz "orijinalin" grafik tasarımı ürünü olarak değerlendirilebilmesi için mutlaka basılmış ve iletişim mecralarından geçmiş olması öngörülüyor.

Mengü Ertel'in afiş kitabına 18 afiş seçilirken basılmamış iki afiş, kural gereği kitap dışı bırakıldı: Cannes Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi Jüri Özel Ödülü (1974) ile Paris Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi Büyük Ödülü (1975) kazanan *Jan Dark'ın Çilesi* ve Moskova Olimpiyat Oyunları Afiş Yarışması'nda üçüncülük ödülllerinden birine değer görülen (1980) çalışma. Ertel'in en iyi işlerinden olan bu iki afiş ne yazık ki kurallar gereği kitaba giremeyecekti. Bu durumu Mengü Ertel'e anlatma görevi Bülent Erkmen'e verildi. Ertel'in, Erkmen'le yaptığı konuşmanın ardından GMK Yönetim Kurulu'na gönderdiği 9 Temmuz 1992 tarihli mektupta sergilediği tepki bir hayli sert oldu:

"Uzun süredir ön hazırlıklarıyla uğraşıldığımı bildiğim Türk afişleri konulu kitapla ilgili Sayın Bülent Erkmen'in araması üzerine yapılan konuşma sırasında rastlantısal olarak öğrendiğime göre, *Jan Dark* ve Moskova Olimpiyat afişlerim kitap dışı bırakılmıştır. Bu değerlendirmenize teşekkür ediyor, fakat bu iki afiş yayınlamamakta ısrarlı iseniz böyle bir kitapta hiçbir afişimin yayınlanmamasını yeğlediğimi, bütün afişlerimin kitap dışı bırakılmasını bilgilerinize arz ediyorum."

Ertel, kitaptaki tüm afişlerini geri çekmekle yetinmedi; aynı gün gönderdiği bir dilekçeyle GMK üyeliğinden ayrılmak istediğini bildirdi.¹ Kitabın hazırlığında epeyce yol almış olan GMK ekibi Ertel'in tepkisi karşısında zor durumda kaldı. Bir çözüm bulunmalıydı. Yurdaer Altıntaş imzasıyla Mengü Ertel'e, 17 Temmuz'da bir mektup yollandı.

"İki afişinizin, *Türkiye'den Afişler* kitabında yayımlanmaması hâlinde tüm afişlerinizi kitaptan çekme kararınızı ve dernek üyeliğinden ayrılmak istediğinizi bildiren 09.07.1992 tarihli yazılarınızı üzülerək

aldık. Yönetim Kurulumuz konuyu 14.07.1992 tarihli toplantısında görüştü. Toplantı sonunda aşağıdaki karar, düşünce ve dileklerimizi size iletmeyi öngördük:

Sizin de deneyimlerinizden çok iyi bildiğiniz gibi, seçici kurulların, değerlendirmelerini yaparken kararlarını herhangi bir baskı, etki ve dayatma altında kalmaksızın bağımsız iradeleriyle vermeleri esastır. Seçimin sağlıklı olabilmesi için bu vazgeçilmez bir ilkedir. Yarışmacılar ya da katılımcılar değerlendirme nin söz konusu olduğu bir etkinliğe yapıtlarını yollar ken önceden belirlenmiş kurallara uymuş sayılırlar. Hiç kimse 'benim şu işimi seçmezseniz çekilirim' ön koşuluyla yarışmaya girmez. Yapıtlarını yollar, sonucu saygıyla karşılar. Nitekim GMK da, afiş kitabı için çağrı yaparken, gönderilen yapıtlar arasında seçme yapılacağını bildirmiş, katılımcılar bunu bilerek afişlerini seçici kurulun değerlendirmesine sunmuşlardır. Gönderilen üç yüz civarında yapıt içinden seçici kurul yüz yetmiş kadarını seçmiş ve kitabın yayınına geçilmiştir. Seçici kurul üyeleri de dâhil birçok katılımcının kimi yapıtı kitap dışında kalmıştır.

Renk ayrımları yapılmış, yazılar tamamlanmış, kitap basılmak üzeredir. Sizin afişleriniz tüm katılımcıların yapıtları gibi önceden belirlenen prosedüre uygun olarak kitapta yer alacaktır.

Tüm ilkelerin ve prosedürlerin ötesinde, GMK Yönetim Kurulu olarak biz, sizin grafik sanatımızdaki yerinizi çok önemli bulduğumuz için kitaptaki saygın yerinizi korumaktan yanayız. Siz, duygusal olduğuna inandığımız bir nedenle kitaptan çekilme kararı alsanız bile, biz sizin grafik tarihimizdeki değerli konumunuzu göz ardı edemeyiz, sizden vazgeçemeyiz. Bu yüzden, dernekten ayrılmak istediğinizi bildiren yazınızı geri çekmenizi diliyor, sevgi ve saygılarımızı sunuyoruz."

Mektuptaki açıklamalar Ertel'i tatmin etmedi; kitaptan işlerini çekme ve GMK üyeliğinden ayrılma kararından dönmedi.²

Mengü Ertel (1931-2000) modern Türkiye grafik tasarımının çok önemli bir ismiydi. 1950'li yılların sonunda San Organizasyon adlı bir tasarım şirketi

kurmuş, grafik tasarım mesleğinin kurumlaşmasında öncü olmuştu. “Grafik” ve “grafiker” terimlerinin yerleşmesi için çaba göstermiş, onun ve arkadaşlarının sayesinde mesleğin ismi doğru telaffuz edilmeye başlamıştı. 1960’lı yıllarda sipariş almaksızın tiyatro afişleri yapmış ve bunları sergilemişti. Hatta tiyatro afişlerini, cebinden paralar ödeyerek küçük boyutta bastırmıştı. Grafik tasarımcıların bir dernek çatısı altında örgütlenmeleri için çalışmış, GMK Yönetim Kurulu Başkanlığı yapmıştı. Bir mesleki ilkeyi sorun hâline getirmek hem ona hem de meslektaşlarına zarar verebilirdi. Sorun bir şekilde aşılmalı, Ertel yeniden kazanılmalıydı.

Sonunda şöyle bir çözüm noktasına varıldı:

“Yoğun uyarılarınız doğrultusunda seçici kurulumuz, söz konusu iki yapıtınıza, 21.07.1992 tarihli mektubunuzda da belirttiğiniz gibi, ‘basılmamıştır’ ibaresiyle yer vermeyi kararlaştırmıştır. Durumu bilgilerinize sunarken, size yolladığımız cevap yazısının son paragrafındaki dileklerimizi tekrarladığımızı bilmenizi rica ediyoruz.”³

Kitabın başındaki metin bölümünde, Ertel’in söz konusu iki afişinin yanı sıra birkaç tasarımcının yurtdışında ödül almış ya da sergilenmiş, ama basılmamış projelerine yer verdik. Mengü Ertel, GMK üyeliğinden ayrılma kararından vazgeçti ve basılmamış, ödüllü afişlerinin yanı sıra 18 afişi kitapta yer aldı.

— *Babil Kulesi, Kitap-lık 77 eki, Kasım 2004, ss. 29-31.*

1. İlgili dilekçe:

İstanbul, 09.07.1992

GMK Yönetim Kurulu’na

Meslek Kurulu’ndan ayrılmak istiyorum. Gereken işlemin yapılması için bilgilerinize arz ederim.

Saygılarımla

Mengü Ertel

2. İlgili dilekçe:

21.07.1992

Grafikerler Meslek Kurulu’na

Sayın Yönetim Kurulu’na

17.07.1992 tarihli yazınıza karşılıktır.

“Hiç kimse ‘benim şu işimi seçmezseniz çekilirim’ ön koşuluyla yarışmaya giremez” yargınıza yürekten katılıyorum. Ben yarışmaya değil *Türk Afiş Sanatı* [*Türkiye’den Afişler*] kitabına katılıyorum. Bu kitabı çıkaran bir kişi veya yayıncı olsaydı, neyi koyup neyi koymayacağı aklımın ucundan geçmezdi. Sizlerin de değer yargılarınıza karışmayacağımdan emin olabilirsiniz.

Geçmiş yıllardaki bazı yayınlardan deneyimli olduğum için, Sayın Karamustafa’ya basılı afişlerimi yollarken bizim meşhur afiş basılmadan afiş sayılır mı, sayılmaz mı tartışmamız nedeniyle basılmamış afiş yollamadığımı, fakat *Jan Dark* [*Jan Dark’ın Çilesi*] ve *Olimpiyat* [*22. Moskova Olimpiyat Oyunları*] afişlerinin kullanılmaması düşünüyorsanız katılmaktan

vazgeçeceğimi söyledim. Kendisi bana basılmamış afişleri yollamamamı doğru bulduğunu ve kişisel kanısı olarak, biri iki, diğeri bir uluslararası ödül almış bu iki afişin başka bir biçimde değerlendirilmesi gerektiğini söyledi. GMK'nın *Türk Afişi [Türkiye'den Afişler]* adı altında hazırlamakta olduğu kitabı daha ortada yokken eleştirecek değilim. Endişem rastlantısal olarak öğrendiğim konunun gerçekte Mengü Ertel'in değil, Türk grafik sanatlarının bir sorunu olduğuna inanmamdan kaynaklanmaktadır.

Bu afişlerin kitaba alınması konusu, benim elimden çıkmış olmaları nedeni ile değil, uluslararası 3 ayrı jüri tarafından değerlendirilerek, 'afiş' tanımlamasına hak kazanmaları ve herhalde Türk afişinin tanıtıldığı ve ülkenin GMK'sı tarafından düzenlenen bir kitap içinde, bu nitelikleri ile dikkate alınmaları gereğidir. Hariçten gazel okuma gibi oluyor ama herhalde İhap Hulusi'nin (sanırım Mısır'da), Kenan Temizan'ın da Almanya'da NATO afiş yarışmasında aldıkları ödülleri, değindiğiniz grafik tarihindeki yerine, bu kitapta kaydetmeyi ve örnekletmeyi ihmal etmezsiniz. Doğal olarak altlarında basılmamıştır ibaresini koyabilirsiniz. Yaptığınız işin çok önemli, kitabın da çok güzel olacağına içtenlikle inanıyorum. Fakat bu iki afişin kitap dışı bırakılmasını meslek adına hazmedemiyorum ve büyük bir haksızlık olduğuna inanıyorum. Bu nedenle böyle taraflı bir kitapta hiçbir afişimle yer almak istemiyorum. Sizlere de saygı ile, herhangi bir yayıncı veya eleştirmen olmadığınızı, kurum adına çıkartacağınız kitabın ise objektif olması gerektiğini tekrar hatırlatıyor, mektubunuzun son paragrafında gösterdiğiniz teveccühe teşekkür etmekle birlikte, kararımdan dönmediğimi, istifamın kabulünü tekrar rica ediyorum. Mektubunuzda açıkça ifade edildiğine göre kitabın ön hazırlıkları tamamlanmış, fakat baskı safhası başlamamıştır. (42 yıllık meslek hayatımda öğrendiklerim yeterse) işlerimi devreden çıkarmak işten değildir.

Teşekkürler, saygılar, başarılar.

Mengü Ertel

Sayın Altıntaş, Sayın Erkmen, Sayın Karamustafa, Sayın Benli, Sayın Ataoğlu, Sayın Mutver'e fakslandı.

3. 12 Ağustos 1992 tarihli faks.



Mengü Ertel, Tepe Tepe Kullanıyorum Hülyalarımı sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Karamustafa Tasarım, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2011



Mengü Ertel, Tepe Tepe Kullanıyorum Hülyalarımı sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Karamustafa Tasarım, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2011



Mengü Ertel, Tepe Tepe Kullanıyorum Hülyalarımı sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Karamustafa Tasarım, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2011

Klişe Anılar

2005

Grafik tasarım ve matbaacılık bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Türkiye’de Arap harfleriyle Türkçe basım yapan ilk matbaayı kuran ve işleten İbrahim Müteferrika’nın ilk grafik sanatçımız sayılması boşuna değildir. Tarih içinde basım ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi, yeni araçların ve yöntemlerin keşfedilmesi her zaman grafik tasarımcıların önünü açmış, yeni ve yaratıcı anlatım biçimleri geliştirmelerini sağlamıştır. Litografi, tipo, ofset, taş, ototipi klişe, renkli klişe, ofset kalıbı, film, CTP, *letraset*, *airbrush*, IBM daktilo, linotip, *compugraphic*, başlık makinası, foto dizgi, *copy proof*, bilgisayar, telgraf, telefon, telex, faks, elektronik posta, internet; bunlarsız grafik tasarım düşünülemez. Görsel iletişimin zaman tüneli içinde, bu teknolojiler bazen yenisiyle yer değiştirir, müzelik olur, bazen de yeni işlevler yüklenir.

Geçen yıl Tüyap Kitap Fuarı yöneticileri, fuar kapsamında verilecek Cevdet Kudret Ödülü için ödül

plaketi tasarlamamı istediler. Kadife kaplı kutunun içinde, tahta üzerine yapıştırılmış, fotoğraf çekilirken kapağı şak diye kapanan, pirinç plaket formundan nefret ederim ve bu tür bir şey yapmaktan hep kaçınıyorum. Ödül konusu roman olduğu için, kitap büyüklüğünde, iki taraflı, kalın bir ahşap gövdeye yapıştırılmış, iki klişe biçiminde yapılmış bir plaket tasarladım. Hatta bir yüzünde normal klişede olduğu gibi yazılar ters, öteki yüzünde düz olacaktı. Bilindiği gibi, çoğunlukla iki milimetre kalınlığındaki metal üzerine oyulan klişe, hurufat yüksekliğine erişsin diye iki santim kalınlığında bir tahtaya çakılır. Bu işi tasarlarken tek bir endişem vardı: Acaba Çağaloğlu’nda hiç klişe atölyesi kalmış mıydı? Matbaacı bir arkadaşımın önerisiyle Güven Klişe’yi buldum. Klişe atölyesinde artık o eski devasa kamera yoktu, bilgisayarla çalışıyorlar, film çıkışını dışarıda yaptırıyorlardı. Klişeci arkadaşla, matbaacılıktaki gelişmelerden sonra İstanbul’da kaç tane

klişe atölyesi kaldığını sordum. Eskisinden daha çok varmış ama artık matbaalara değil deri atölyelerine iş yapıyorlarmış. Bu arada, Güven Klişe’de işin bitimine yakın küçük bir kriz yaşadık: Klişe asitle indirme işleminden geçtikten sonra, geniş çukurlar baskı sırasında mürekkep almasın diye freze biraz daha oyularak derinleştirilir. Bu işlem çukur zeminlerde hareli freze izleri bırakır ki benim tasarımımda içinde bu izlerin yaratacağı etki de vardı. Ancak klişeci benim işleri frezeye sokmamış. Nedeni de deri eşya imalatçılarının kabartma için kullandıkları klişelerin zeminini iz bırakmayacak şekilde, dümdüz istemeleriymiş. Bunca yıllık meslek yaşamımda ilk kez frezenin başına geçip, tasarımda istediğim izleri kendim yaptım.

Metal klişe, matbaa dışında lastik mühür kalıbı olarak da kullanılıyordu; bilmiyorum hâlâ o işe yarıyor mu? PVC torba üzerine baskı yapan kauçuk klişeleri dökmek için negatif kalıp¹ olarak metal klişelerden yararlanılıyordu. Tasarım yaparken bu teknolojinin sınırlı olanaklarını göz önünde bulundurmak zorundaydık. Kauçuk klişeyle çok ince çizgi basılamazdı.

Trikromi iş (bugünün deyiimiyle CMYK) yapmayı hayal bile edemezdik.

Başlangıçta klişecilik, matbaacılık, ressamlık, karikatürcülük, hattatlık iç içe geçmiş disiplinlerdi. Apa Ofset’in kurucusu Mazhar Apa (1905-1998) bu karışımın en tipik örneklerinden biridir. *Yokuşta 65 Yıl* başlıklı anı kitabında meslek yaşantısına “erken klişecilikle” başlamasını anlatıyor:

“Yapılan resim ve karikatürlerin klişelerini gördükçe bende klişeciliği öğrenme hevesi uyandı. Hattat Hamit Bey’in delaletiyle Alaeddin (Kıral) Klişehanesi’ne girdim. Beni klişe bölümünün ustası olan Kenan Bey’in (Dinçmen) yanına verdiler. Klişe camı, herhangi bir pencere camının kendi yaptığımız kolodyumla kaplanması ve nitrat darjan eriyiğinde muamelesinin tamamlanmasından sonra elde edilirdi. Karanlık odada yapılan bu işlerde başarılı olmak epeyce güçtü. Hassas ve kusursuz bir cam hazırlamak için bir saat çalışmak gerekirdi. Şimdiki klişehanelerde² çalışan yeni kuşaklar böyle uzun bir deneyimle elde edilen camla işin fotoğrafının

çekildiğini bilmezler. Bunun için bir fotoğraf filmi kutusunun kapağını açmak yetiyor.”

“O tarihlerde Türkiye’de renkli klişe yapılamadığından Avrupa’ya ısmarlanırdı. Alaeddin Bey bir Alman usta getirip Türkiye’de renkli klişe yapmaya başladı. Herr Müller adındaki bu Alman bendeki hevesi görmüş olacak ki yanına çırak olarak beni seçti. Bana da öğretmek için çaba harcadı.

Ben, işi öğrendiğime kanaat getirdikten sonra bir gece klişehanede kaldım. Zekeriya Bey’in (Sertel) yayımladığı *Resimli Ay* dergisi için sipariş verilmiş olan kapak resmini aldım. İzinsiz olarak renkli klişelerini yaptım. Hatta provasını da bastım. Bir haftada bitirdiğim işi ustama gösterdim. İzinsiz yaptığım için Alaeddin Bey’e kendisinin bildirmesini söyledim. Alaeddin Bey’den azarlanma beklerken bir haftalık ikramiyeyle ödüllendirme geldi. Bu kapağın basıldığı sayıda da Mehmet Zekeriya Bey’in, ilk defa bir Türk gencinin renkli klişe yaptığını överek bildiren bir yazısı çıktı. Bu benim için en büyük mükâfattı.”

Yaklaşık 40 yıl boyunca T.C. İnhisarlar İdaresi’nin ve daha sonraki adıyla Tekel’in ürettiği içki ve sigara ambalajlarını tasarlayan, grafik tasarım tarihimizin temel taşlarından biri olan Atıf Tuna, Gökhan Akçura’yla yaptığı konuşmada “klişe anılarını” anlatıyor:

“Gerek Tekel’in işleri için gerekse aynı yıllarda serbest olarak yaptığım diğer işler için sürekli Babîâli’ye giderdim. O yıllardan kalan bir isim olarak Ekspres Klişehanesi sahibi Artin Boyacıyan’ı hatırlarım. Sabahlara kadar birlikte çalışmışızdır. Bütün renkleri elle ayırırdık. Sonra Tünel’in karşısındaki handa çalışan Kirkor Makosyan’ı hiç unutamam. Onunla da yıllarca birlikte çalıştık. Dev gibi ama melek kalpli bir insandı. İhap Hulusi tapardı ona adeta. İhap’ın fırça tuşlarını taşa geçirirdi, düşünün. Taş baskı ustasıydı, sonra çinkoya geçti.

Kirkor’a ait ilginç bir anı var: O zamanlar tahvil ve benzeri eşyaları Kirkor basıyordu. Polis gelir, kilit altında yapıldı bu baskılar. Bir gün yüz liralardan taklidi çıkmış piyasaya. Bu nefasetteki parayı kim yapabilir? Yakıştıramıyorlar ama Kirkor’un sanattaki

ustalığı malum. Mahkemeye çağırıyorlar. Bilirkişi de ünlü matbaacı ve klişeci Alaeddin Kıral. Hâkim soruyor Alaeddin Bey'e: 'Sizce bu paraları kim yapabilir?' Alaattin Kıral, Kirkor'un maharetinden emin, veriyor cevabı, 'Kirkor bunun şahını yapar Hâkim Bey!' Kirkor yerinden kalkar, 'Teşekkür ederim Alaeddin Bey' der ve şak diye düşüp bayılır. O şüpheyle adamcağızın atölyesinin zemin tahtalarını bile söktüler. Bir şey çıkmadı tabii. Ama Kirkor bir daha şifa bulmadı; bir süre sonra öldü zavallı."

Ben grafik tasarım mesleğine 1967'de başladım; taş baskı dışındaki tüm basım teknikleriyle çalıştım. 1968'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisiyken, İstanbul Belediyesi'ne bağlı Şehir Tiyatrosu'nda grafiker olarak çalışma çağrısı aldım. İş bana, aynı zamanda tiyatrodaki oyuncu olarak çalışsan, Akademi'den bir sınıf arkadaşım bulmuştu. Benden o sezon sahneye konacak oyunlar için afiş yapmamı istiyorlardı. O güne kadar tiyatronun afişleri, Yeşilçam Sokağı'nda Sanat Matbaası diye bir yerde basılıyordu. O güne kadar kullanılan afişler, önceden zemine basılmış tek tip ve tek renk bir tiyatro perdesi

resminin üzerine basılan yazılı bilgilerden ibaretti. Afişlerin baskısı için ayrılan para, yanlış hatırlamıyorsam, afiş başına 125 lira gibi bir şeydi. Az parayla ancak her oyun için tek tip afiş üretme olanağı vardı. Benden (21 yaşındaki akademi öğrencisinden) beklenen, bu bütçe ve bu teknik sınırlar içinde her oyun için farklı ve renkli afiş tasarlamamdı.

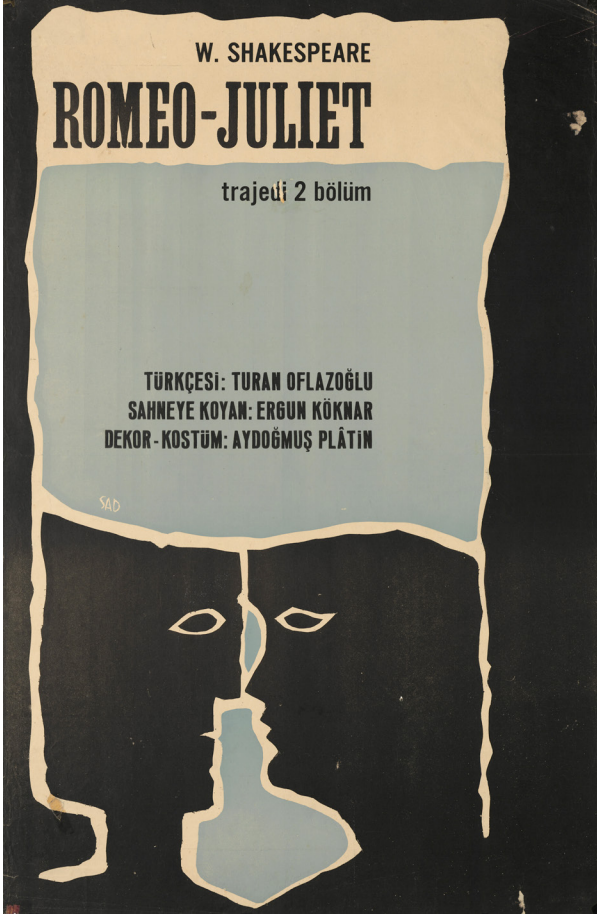
Yönetmenleriyle görüşüp provaları izledikten sonra ilk dört oyun için birçok afiş taslağı yaptım; bunlardan dördü kabul edildi. Tipo baskı makinalarında kullanılan metal klişeler pahalıydı. Aynı işi linolyum, yani yer muşambasından üretilen klişelerle yapacaktık. Taslaklar da bu yönüme göre hazırlanmıştı. Geniş renk kalıpları muşambadan kesiliyor ve sunta üzerine yapıştırılıp baskı çemberine yerleştiriliyordu. Başlangıçta matbaacıyı ikna etmek biraz zor oldu. Ama renk ayarını nasıl tutturucağımızı anlatınca ikna oldu ve işi kabul etti. Resimler muşamba kalıplarla basıldıktan sonra yazılar matbaa hurufatıyla dizilip basılacaktı. Bazen başlıkları da muşambadan kestiğim oluyordu. Bu yöntemle o sezon oynanan 20'ye yakın oyun için afiş tasarlayıp bastık.



Ömür Satan Hüsam Çelebi, Şehir Tiyatroları 1968-1969 sezonu için oyun afişi, tasarım: Sadık Karamustafa



Kelebek Okulu, Şehir Tiyatroları 1968-1969 sezonu için oyun afişi, tasarım: Sadık Karamustafa



Romeo-Juliet, Şehir Tiyatroları 1968-1969 sezonu için oyun afişi, tasarım: Sadık Karamustafa



Gizli Bahçe, Şehir Tiyatroları 1968-1969 sezonu için oyun afişi, tasarım: Sadık Karamustafa

Çinko klişeyle daha önce tanışmıştım: Karadeniz Ereğlisi'nde yayımlanan *Memleket Gazetesi* sahibi Eczacı Gökhan Duran uzaktan akrabamdı. Benim Akademi'de okuduğumu duymuş. Bu işlere yakınlığım vardır diye düşünüp gazetesi için köşe yazılarının ve bölümlerin başlıklarını tasarlamamı istedi. Basılan ilk grafik çalışmamı Akademi ikinci sınıf öğrencisiyken Ereğli *Memleket Gazetesi* için yaptım. Tasarladığım "Kültür-Sanat", "Spor", "Kent Haberleri" gibi bölümlerin ve köşe yazarlarının başlıklarını Gökhan Bey'in önerisiyle Cağaloğlu'ndaki eski *Hürriyet* gazetesi binasının karşısındaki sokakta bulunan Narin Klişe Atölyesi'ne, Varujan Usta'ya götürdüm. İlk kez girdiğim atölye, işlerin çoğu karanlık ortam gerektirdiği için kasvetli bir yer izlenimi verdi bana. En çok dikkatimi çeken, bir köşede duran resim masasıydı. Büyük klişehaneler günlük işler için ressam (eskiden matbaalarla çalışan grafikerlere ressam, grafik için ödenen ücrete ressamıye denirdi) çalıştırdıklarını duymuştum. Yine de o küçük masa, üzerindeki birkaç çizim aleti, ışıklı kutu o gün bana pek zavallı göründü, mesleki geleceğim hakkında endişe kıpırtıları duymama yol açtı.



İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yayın organı *Türk Tiyatrosu*, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1968



İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yayın organı *Türk Tiyatrosu*, kapak tasarımı: Sadık Karamustafa, 1969

Memleket Gazetesi'nin fotoğrafları da bir âlemmdi: Ereğli'de klişeci olmadığı için, İstanbul'daki gazete idarehanelerinden kiloyla, yayımlanmış klişe satın alınıyor, resim ihtiyacı böyle karşılanıyordu. Başlıkların yanına alakalı alakasız resimler konuyor, bazen de eldeki klişeye göre yazı yazılıyordu.

Tipo baskının ve klişeciliğin etkisini iyice yitirmeye başladığı yıllarda dramatik bir rastlantı sonucu bazı eski kitap kapaklarının klişelerini ve basılmış örneklerini bir arada görme olanağı buldum. Semih Lütfi Erciyes, 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye'nin önde gelen yayıncılarından. Sahibinin ölümünden sonra yayınevi faaliyetini Ankara Caddesi'ndeki kitabevinde sürdürdü. 1980'lerde, elde kalan kitapları öğrencilere parasız dağıtarak kapandı. Tasfiye günlerinden birinde kitabevine girdim ve sahiplerinin izniyle, bir köşede duran, cilde girmemiş kitap kapaklarından seçerek aldım. Kapakların yanı sıra orada bulduğum birkaç kapak klişesini aldıklarımâ dâhil ettim. Arşivimdeki klişeler içinde, *Nasreddin Hoca* kitabı için Münif Fehim'in yaptığı kapak tasarımının renk klişelerinin, bu teknolojiyi bilmeyen



Semih Lütfi Erciyas Kitabevi'ne ait bir kitap kapağı örneği



Kapağın baskısında kullanılan klişe

geleceğin matbaacıları ve tasarımcıları için ilginç bir örnek olacağını sanıyorum.

Alaturka ve Alafranga-Ev Kadınının Yemek Kitabı, Semih Lütüfi Kitabevi tasfiyesinden aldığım kapak klişelerinden birinin başlığı. Klişenin üzerine yerleştirildiği tahtanın arka yüzüne bir demet kâğıt çivilenmişti (Klişenin inceltilmiş kenarlarından tahtaya çakıldığı çivilerin özel olduğunu ve klişe çivisi olduğunu Mazhar Apa'nın anılarından öğreniyoruz). Bu sık rastlanan bir işlem: Klişe belirli bir yüksekliğe erişsin ve iyi baskı elde edilsin diye altı kâğıtla beslenirdi. Yıllar sonra keşfettim: Yemek kitabı kapağının altındaki kâğıt aslında bir kumaş topu etiketinin fersudeleriymiş³. Arkası dönük olduğu için yıllardır fark etmemişim. Grafik tasarım tarihi arşivim için iyi bir belge kazanmış oldum.

Profesyonel tasarımcılığın ve eğitimciliğin yanı sıra bir süredir grafik tasarım tarihine ilgi duyuyorum. Elime geçen bilgi ve belgeleri belli bir sistematik içinde arşivlemeye çalışıyorum. Matbaacılığın ve onunla yaşıt saydığım grafik tasarımın Türkiye'de 300 yıla

yaklaşan tarihini belgeleyen ve geçmişin bilgilerini gelecek kuşaklara aktaran doğru dürüst bir müze, kütüphane, arşiv gibi kuruluşlarımız yok ne yazık ki. Teknoloji değiştikçe hurdaya giden makineleri, araç gereçleri, belgeleri geri getirmek mümkün olmuyor. Çok geç olmadan bir şeyler yapmak lazım.

— *Basım Dünyası*, Sayı: 39, Aralık 2005, ss. 88-93.

1. Bir yüzeye basılacak şeklin ya da desenin negatifini, yani çukur hâlini taşıyan kalıptır. Şekil ya da desenin kabartı hâlini taşıyan ise pozitif kalıptır. [e.n.]

2. 1970'li yılların başı kastediliyor.

3. Fersude: Matbaada baskı ayarı yapmak için her iki yüzeyine üst üste prova baskı yapılan kâğıt.

Afiş İletişim Araçlarının Gerillasıdır

2006

Görsel iletişim tasarımı araçlarının içinde afişin özel bir yeri vardır. Afiş, mesaj sahibinin bilgisini hedef kitleye doğrudan iletir. Gazete, dergi, posta, radyo, televizyon gibi denetimi başka kişi ya da kurumlara ait değildir. Her isteyen, hiçbir gelişmiş teknolojik araca gereksinim duymadan, derdini en yalın biçimiyle duvara asarak anlatabilir. Bu özelliğiyle afiş özgürlükçü ve demokratik bir iletişim aracıdır.

Günümüzde her ne kadar afiş asılabilecek alanlar ve yüzeyler kamu ya da özel kurumlar tarafından denetim altına alınmaktaysa da kentin kalabalık yerlerindeki duvarlarda, basit tekniklerle üretilmiş, yamuk yumuk yapıştırılmış yüzlerce “korsan” afiş, sokaktan geçmekte olanlara mesajlarını iletmektedirler. Afiş iletişim araçlarının gerillasıdır.

Afiş kentin, her gün, her an değişen rengi ve ışığıdır; bilgilendiren, çağıran, kışkırtan, alan, satan, şarkı

söyleyen, kavga eden, tavlayan, oyun bozan, bunalan, ilham veren, kaçan, kovalayan, duyduk duymadık demeyin diye uyaran, yazılı resimli tellalıdır.

Dünyada ilk afişler 19. yüzyılın ortalarında duvarlarda boy gösterdi. Sanayi devrimine paralel olarak gelişen basım teknolojileri büyük boy, renkli afişlerin basılmasına imkân verdi. Fransız sanatçı Jules Chéret, bu yeni sanatın babası sayılır. Chéret ve ardılları Henri de Toulouse-Lautrec, Thomas Theodor Heine, Théophile Alexandre Steinlen ve Alphonse Mucha gibi sanatçılar 19. yüzyıl sonlarında afiş sanatını geliştirdiler. Avrupa ve Amerika’da, çok parçalı, renkli, resimli afişler, tiyatro, kabare, sirk, panayır ve fuar gibi büyük etkinliklerin heyecanını ülkelerin en ücra kasabalarına kadar taşıdı.

Afiş sadece iletişim işleviyle sınırlı değildir; son iki yüzyılda toplumsal ve ekonomik yaşamın aynası ve

belgeleyicisi olmuştur. Bugün dünyanın birçok kentinde afiş müzeleri vardır. Koleksiyon parçası afişler büyük paralara alınıp satılmaktadır.

Ülkemizde ilk afiş örnekleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında basılan, bir kısmı çok dilli (Osmanlıca, Fransızca, Ermenice, Rumca) tiyatro afişleridir. Cumhuriyet döneminde, Latin alfabesine geçişle birlikte afiş önem kazandı, ekonomik işlevinin yanı sıra eğitim amacıyla kullanıldı. Cumhuriyetin felsefesi, kazanımları, yeni yaşam biçimleri afiş yoluyla halka anlatıldı. Bu dönemde yetişen İhap Hulusi, Kenan Temizan, Tarık Uzman, Mithat Resmor, Mazhar Apa gibi grafik tasarımcılar kaliteli afiş örnekleri ürettiler. Daha sonraki kuşaklardan Mesut Manioğlu, Selçuk Mılar, Yurdaer Altıntaş, Erkal Yavi, Turgay Betil ve Bülent Erkmen ve bu satırların yazarı Türkiye’de afiş tasarımcılığının belli başlı isimleri oldular.

Ben ilk afişlerimi, 1968-1969 gösteri sezonunda, İstanbul Şehir Tiyatroları için tasarladım. Akademi öğrencisiydim. Şehir Tiyatroları (profesyonellere ödeyecek kadar paraları olmadığı için) afiş yapabilecek

akademi öğrencisi aramaktaymış. Bir arkadaşım aracı oldu, beni figüran kadrosuyla (tasarımcı kadrosu diye bir şey yoktu) işe aldılar. 20 yaşında genç tasarımcı adayı için bulunmaz fırsattı. İyi değerlendirdiğimi sanıyorum. Bir yıl içinde müşteri, seyirci, tiyatro, afiş, matbaa gibi konularda epeyce bir şeyler öğrenme imkânı buldum. Basılan ilk afişleri matbaadan alıp evimin duvarlarına asmıştım. Matbaa mürekkebi kokusu hâlâ burnumdadır.

1995’te Tüypap’a tasarım danışmanlığı hizmeti vermeye başladım. İşim, firmanın kurumsal kimliğini derleyip toparlamak, programlamak, kullanılabilir hale getirmek, devamlılığını gözetmek ve görsel kimlik bütünlüğü içinde, düzenlenen fuarların tanıtım tasarımlarını yapmaktı.

Her fuarın, mesleki kapsamına göre, kendine özgü görsel iletişim yaklaşımı gerektiren farklı bir hedef kitlesi vardır. Tanıtımda birinci hedef potansiyel katılımcılardır; bir fuarın başarılı olması için öncelikle firma katılımının doyurucu olması gerekir. Tanıtımın bundan sonraki hedefi profesyonel

ziyaretçi yoğunluğu ve ilgisidir. Hemen hepsi sanayi ürünlerinin üreticilerini, satıcılarını, alıcı ve kullanıcılarını buluşturan fuarlar içinde iki tanesi ötekilerden biraz farklıdır; kitap ve sanat konulu fuarlar.

Yukarıda özetlemeye çalıştığım başarı ölçütleri İstanbul Kitap Fuarı için de geçerlidir. Ancak bunların yanı sıra entelektüel ölçütler vardır; bu fuar salt ticari ilişkilerin kurulduğu bir etkinlik değildir; okurlarla yazarların buluştuğu bir dev forumdur aynı zamanda. Bir kere her yıl farklı bir tema belirlenir. Tasarım elemanlarında o yılki fuarın temasını vurgulamak gerekir. Bunu yaparken duyuru unsurlarını ikinci plana atmamak zorunludur. İyi bir afişte estetik aks ile iletişim aksı doğru noktada buluşmalıdır. Yani yaratıcı fikir tamam da afişin, etkinliğin ismini, yerini, tarihini vs. doğru dürüst okutması gerekir. Yaptığınız iş farklı kriterlere sahip olan, yönetim kurulu başkanı, kitap fuarı koordinatörlüğü, satış departmanı, meslek örgütü gibi birimlerden geçer not almalıdır. Eskiden bu denetim mekanizmalarını yaratıcılığın önüne çıkan engeller gibi görürdüm. Şimdi kendimi tasarım işi yaptırانların yerine koyup onlar gibi düşünmeye,

eleştirilerinden yararlanmaya çalışıyorum. Burada afişleri yarışmalarda ödül alsın diye yapmıyoruz; amacımız farklı eğitim ve yaş düzeylerindeki insanlara afiş ve öteki tanıtım araçları yoluyla fuarın mesajını doğru ve eksiksiz iletebilmektir.

Tasarladığımız afişlerin bazen ödül aldığı da olmuyor değil. Teması “küreselleşme” olan 19. İstanbul Kitap Fuarı’nın afişi 2000 yılında Kore’de düzenlenen 4. Asya Uluslararası Grafik Tasarım Trienali’nde özel ödüle değer bulundu. 2001’de “karikatür ve gülmece edebiyatı” temalı 20. fuarın afişi Filibe Uluslararası Trienali’nde onur diploması ile ödüllendirildi.

— *Bir Yolculuk Öyküsü: İstanbul Kitap Fuarı’nın Yirmibeş Yılı*, İstanbul: Tüyap, 2006, ss. 106-109.



19. İstanbul Kitap Fuarı afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 2000



20. İstanbul Kitap Fuarı afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 2001

“Ve o zaman mutsuzduk.
Hey gidi güzel günler”¹

Mihri Belli, Hapishaneden Çizgiler

2006

Mihri Belli, uzun mahkûmiyet yıllarının sonlarına doğru cezaevinde yatarken siyasi ve diğer mahpusların resimlerini yapmıştı. Çizimlerin çoğunu, poz verenlere armağan ediyordu. Gülsün Karamustafa’yla Mihri ve Sevim Belli’ye yaptığımız ziyaretlerden birinde Mihri Bey’le yıllardır sakladığı, birkaç tanesi bazı yayınlarda çıkmış olan, çoğu yayınlanmamış ya da sergilenmemiş desenlerini konuştuk. Doğrudan söylemese bile, gönlünde bu işleri sergilemek yatıyordu. Bu isteği destekledik, sergi ve kitap yapmayı önerdik. Mihri Belli kabul etti. Ben de bu sergiyi ve kitabı kotarma sözü verdim.

Söz verdim, ama başlangıçta nasıl bir sergi ve kitap, nerede, ne zaman, kiminle gibi soruların yanıtlarını ben de bilmiyordum. Bu projeyi kabul edecek galeri ve yayıncı bulmak, satış geliri olmayan bir serginin yapım giderlerini sağlamak, en önemlisi günlük işlerimden zaman ayırıp böylesine önemli bir uğraşa soyunmak doğrusu beni biraz korkutuyordu. Ne

Mihri Belli gerçek anlamda ressamdı ne de ben sergi yapımcısı ve yayıncıydım. Tamam, sergi ve kitap tasarlama konusunda bir hayli deneyimliydim, ama söz konusu iş tasarımının ötesinde bir şeydi.

Beni heyecanlandıran, resimlerin arkasındaki öyküydü. Türkiye demokrasi tarihinde sol partiler ve hareketler, ister yasal ister yasadışı olsun, ağır baskılara maruz kalmışlardır. Binlerce insan sol hareketin içinde olduğu için baskı görmüş, tutuklanmış, işkenceye tabi tutulmuş, yıllarca hapis yatmıştır. Evler, işyerleri basılmış, insanlar hakarete uğramış, dövülmüş, kitaplar toplatılmıştır. Kahramanlıklar, yılgınlıklar, döneklilikler, ihanetler, hastalıklar, gözaltında şüpheli ölümler, yargısız infazlar, intiharlar, idamlar, ölüm oruçları yaşanmış; hapishaneler “Hayata Dönüş” adlı öldürücü operasyonlarla basılmış; içeridekilere hapishane “zindan edilmiştir”. Antidemokratik yasalar, uyduruk davalar, provokasyonlar, iftiralar binlerce iyi insanın hayatını söndürmüş, geleceğini

karartmıştır. Mihri Belli’nin resmini çizdiği insanlar onlardı ve biz onların isimlerini bilmezdik, yüzlerine aşına değildik. Proje bu insanların öyküsünü anlatacaktı. Taşın altına elimi koymaya değerci.

Bir de 1951 Türkiye Komünist Partisi davasında, “pişmanlık” yasasından yararlanarak tahliye edilmeyi reddeden ve cezalarının tamamını yatan göçmen tütün işçilerinin öyküsü beni çok etkilemişti.

MİHRİ BELLİ’NİN RESSAMLIĞI

Belli, ressamlık serüvenini şu sözlerle anlatıyor: “Benim ressamlığım Orhaniye Askerî Cezaevi’nde başladı. İlkten yağlıboyayla çalışıyordum. Van Gogh’dan ve Cézanne’dan kopyalar ve portreler boyuyordum. Ressamlık iddiam yoktu. O yüce bir meslektir. Ben haddimi biliyordum.

Böyle diyor, ama ardından ünlü dolandırıcı Sülün Osman’a dair şu anısını anlatmayı da ihmal etmiyor: “Sülün Osman’ın yağlıboya portresini yapmış, kendisine armağan etmiştim. Sevinmişti. Resmini

boynuna asmış hapishaneyi dolaşıyor, tespih satıyordu. Bir sabah erken boş avluda resim boynunda dolaşıyordu. Ben kendisini siyasi koğuşun pence-resinden seyrediyordum. Osman gözetlendiğinden habersiz, ikide bir resmi kendine çevirip öpüyordu.”

Bir ressam için bundan daha anlamlı övgü olabilir mi? Ne yazık ki bu sergide Sülün Osman’ın resmi yok. Belli, Adana Merkez Cezaevi’ne nakledildikten sonra da ressamlığa devam ediyor: “Orada boncuk ören arkadaşlara yardımcı oldum. Kareli kâğıt üzerine desenler çizdim. Daha çok manzara resimleri, dağlar, yelkenlilerin yüzdüğü denizler, uçan kuşlar vb. Sevim Belli’ye boncukla işlenmiş portresini o günlerde gönderdim.”

RESİMLER VE İNSANLAR

Mihri Belli’nin bize ilk gösterdiği 34 desenin 27’si hapishanede, yedisi hapishane sonrasında yapılmıştı. Portrelerin isim ve kâğıt boyutuna göre dağılımı şöyleydi: *Süheyl Terek, Ekskavatörcü, Oğuz Eren, Bahri Uçta, Soğuk Demirci, Lütü Kanak, Bakkal Taşkiran,*

Demirci Hasan, adını hatırlayamadığı bir *Tütüncü...*, *Tramvaycı*, *Taşko Hüseyin*, *Suat Kundakçı*, *Hüseyin Pomak*, *Yakup Usta* (21x27 cm), *Selanikli Hüsnü (Tamçiz)*, *Osman Kamucu*, bir Vatan Partili, *Troçki Mehmet* (21x28.5 cm), *Sabahattin Dikmen*, *Şevki Akşit*, *Recep Yelkenkaya* (12.5x16.5 cm), *Yaşar Beyazteke*, *Kral Hüseyin* (18x26 cm), *Mustafa Arhavi* (18x23.5 cm), *Karslı Müebbed* (23x28.5 cm), *Börekçi Ali* (26.5x34.5 karton). Mihri Belli mahkûmlardan başka, küçük bir kâğıda mahkeme başkanının ve savcının resimlerini çizmişti. Mihri Belli resimlerde kurşunkalem, siyah ve mavi mürekkep, dolmakalem, fırça gibi malzemeler kullanmıştı.

Çeşitli tarihlerde yaptığı hapishane sonrası resimler içinde, bir Sevim Belli portresi, aynı kâğıt üzerine çalışılmış çeşitli Sevim Belli etütleri, oğulları Emre ile Hayrettin, Süleyman Arslan ve isimsiz iki portre yer alıyordu. Bu çizimlerde farklı boyutta kâğıtlar kullanılmıştı.

İlk parti işlerden sonra, zaman içinde yeni çalışmalar bulundu. Bunlar, 1943'te İstanbul Emniyet



Mihri Belli'nin desenlerinden *Troçki Mehmet*, 14 Mart 1958

Müdürlüğü’nde, İleri Gençlik Birliği davası nedeniyle tutuklu olduğu sırada yaptığı kendi portresi; anne-annesi Nazire Hanım’ın fotoğrafına bakarak yaptığı portre; Rasih Nuri İleri arşivinde bulunan yağlıboya *Şefik Hüsnü Deymer* (24x29 cm) ve *Şoför İdris* (20x25 cm) portreleri, orijinali bulunmayan Reşat Fuat Baraner’in resmi, hapishanede birlikteyken çizme imkânı bulamadığı için sonradan yaptığı *Vedat Türkali* (2003) portresiydi. Bir de Belli’nin çizdiği, mahkûm arkadaşlarından birinin uyguladığı boncuk pano (Sevim Belli portresi) vardı. Hatta sergi açıldıktan sonra, eski tüfeklerden Mehmet Üstüner’in portresini torunu bulup getirdi ve sergiye dâhil ettik.

METİNLER VE VİDEO

Resimlerin tek başına hikâyeyi anlatmakta yetersiz kalacağı açıktı. Bu nedenle Mihri Belli’den, resimlerini yaptığı hapishane arkadaşlarının kısa öykülerini yazmasını istedim.

Kimi tek cümlelik, kimi biraz daha uzun yirmi kadar metin yazdı. Hikâyeyi biraz daha derinleştirmek

için bir de video söyleşi yaptık. Belliler’in İstanbul Sahrayıcedit’teki evlerinde yaptığımız çekime Mihri Bey ve Sevim Hanım’la başladık. Sonra onları ziyarete gelen komşuları, eski tüfeklerden Mustafa Göksu da söyleşiye katıldı. Böylece, yazılı metinlerde bulunmayan yeni öyküler kaydetme olanağı bulduk. Video çekimini ve montajı Gülsün Karamustafa gerçekleştirdi. İmre Hadi müzik yaptı. Söyleşi metni basılı yayın için hazırlandı.

NASIL BİR SERGİ?

Sergi dört bölümden oluştu. Birinci bölümde, Mihri Belli’nin özgeçmişiyle birlikte Nuri İyem’in 1940’larda hapishanede yaptığı yağlıboya Mihri Belli portresinin röprodüksiyonu; Ahmet Gayretli imzalı, Harbiye Askerî Cezaevi avlusu konulu yağlıboya tablonun büyük boy dijital baskısı; Harbiye’de çekilmiş, mahkûmların toplu fotoğrafından bir büyük dijital baskı ve bir belge dosyası yer aldı. Belge dosyasında Belli’nin el yazılarının fotokopileri, fotoğraflar ve boşaltılmış Sinop Cezaevi’nden 2004’te çektiğim fotoğraflar izlenebiliyordu. Projenin başlangıcında, Sinop fotoğraflarını

mahkûm öykülerinin zemininde kullanmak istiyordum. Amacım hapishane atmosferini yansıtmaktı. Ancak bu fikir Mihri Bey’i biraz tedirgin etti. “Boş hapishane resimleri, Türkiye’de hapishanelerin artık boşaldığı izlenimi verebilir ve bu yanlış olur” itirazıyla karşılaşınca, resimleri duvar yerine dosya içinde göstermeye karar verdim. Bu bölümde bir de bazı televizyon kanallarının çeşitli zamanlarda Mihri ve Sevim Belli’yle yaptıkları röportajların videolarını gösterdik. İkinci bölümde mahkûmların büyütülmüş portreleri ve Mihri Belli’nin yazdığı öyküler yer aldı. Açılış günü sergiyi ziyaret eden ve halen hayatta olan Sabahattin Dikmen’i, sergideki resminin ve öyküsünün önünde fotoğraflamak olanağını bulduk. Üçüncü bölümde orijinal resimler paspartulu ve camlı olarak sergilendi. Dördüncü bölüm olan karartılmış odada Belli’yle yaptığımız video söyleşi gösterildi.

Serginin başlığı için Mihri Belli, Victor Hugo’nun çok sevdiği bir dizesini kullanmamızı istedi:

*Ve o zaman mutsuzduk
hey gidi güzel günler.*

KİTAP VE SINIRLI BASKILAR

Projeyi kalıcı hâle getirmek için bir kitap yaptık. 15.5x23 cm boyutlarında 96 sayfalık kitapta, Belli’yle yapılan söyleşi, öyküler ve portreler yer aldı. Kitabı Leman Yayınları bastı (Mihri Belli, *Hapishaneden Çizgiler*, Leman, İstanbul, ISBN 975-7991-28-7). Kitabın tasarımını Ayşe Karamustafa yaptı, editörlüğünü ben üstlendim.

Karşı Sanat Çalışmaları kurumu, tüm sergi giderlerini karşıladı. Yapıtlar satılık değildi. Masraflara destek olmak amacıyla bir sınırlı baskı projesi gerçekleştirdik. Seçtiğimiz altı resim Atölye Alaturka tarafından dijital baskıyla özel bir kâğıda 50 adet basıldı ve bunlar Mihri Belli tarafından numaralanıp imzalandı.

Bir eski tüfeğe 90. yaş armağanı olarak düşündüğümüz “Ve o zaman mutsuzduk. Hey gidi güzel günler” / Mihri Belli, Hapishaneden Çizgiler başlıklı sergi, Karşı Sanat Çalışmaları, İstiklal Caddesi, Elhamra Han, Beyoğlu-İstanbul adresinde, 29 Eylül-15 Ekim

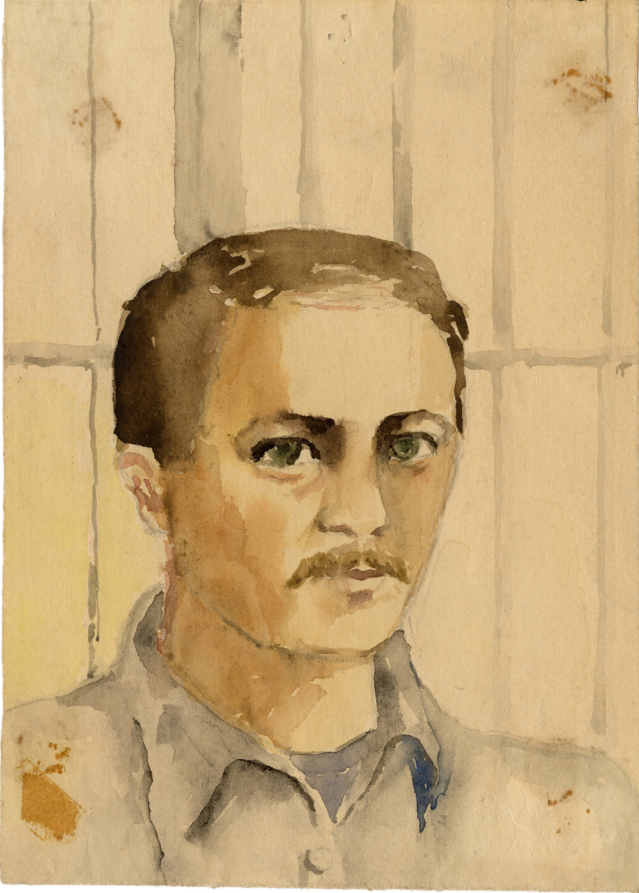
2005 tarihlerinde izleyicilerle buluştu. Sergi açılışında burada olan Mihri ve Sevim Belli halen İstanbul ve Paris’te yaşıyorlar. Sergiyi Türkiye’nin ve Avrupa’nın başka yerlerinde de düzenlemek için temaslarımız sürüyor.

— *Sanat Dünyamız*, Sayı: 97, Kış 2006, ss. 185-189.

1. “Nous étions malheureux, c’était là le bon temps!” dizesi aslen Hugo’ya değil Jean-François Collin d’Harleville’e aittir. [e.n.]



Sadık Karamustafa’nın tutukluluk dönemi çalışması,
Karantina Hücresi, Sağmalcılar Cezaevi, 1972-1973



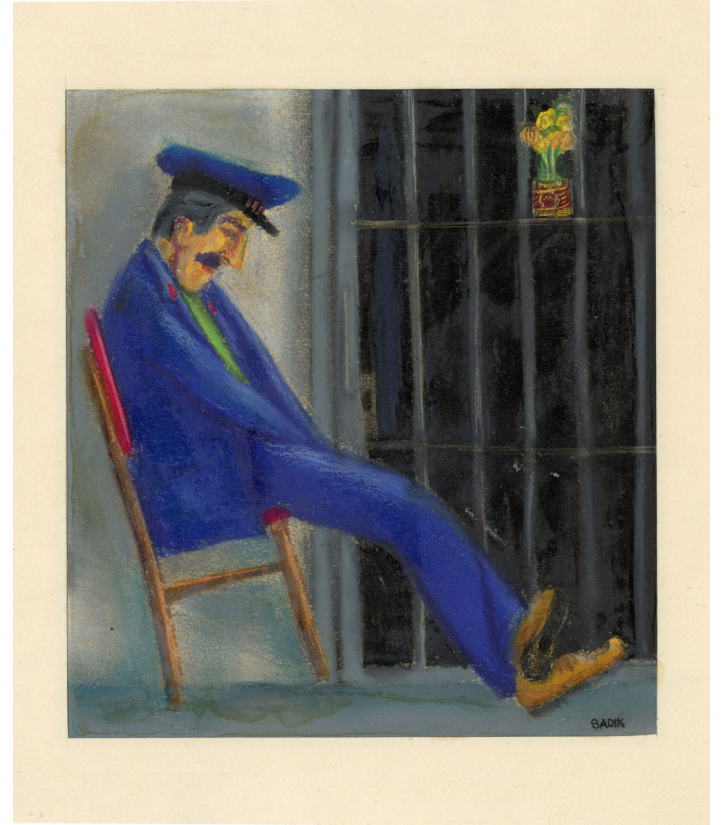
Sadık Karamustafa'nın tutukluluk dönemi çalışması,
Otoportre, Sağmalcılar Cezaevi, 1972-1973



Sadık Karamustafa'nın tutukluluk dönemi çalışması,
 Sağmalcılar Cezaevi, 1972-1973



Sadık Karamustafa'nın tutukluluk dönemi çalışması, *Avlu*,
Sağmalcılar Cezaevi, 1972-1973



Sadık Karamustafa'nın tutukluluk dönemi çalışması, *Gardiyan*,
Sağmalcılar Cezaevi, 1972-1973

Kurumsal Kimlik ve Grafik Tasarım

2006

1980’lerin başında Avrupa’da kurumsal kimlik, karanlık grafik tasarım kökeninden yeni yeni sıyrılıyor ve özel bir yönetim alanı olarak değişme sinyalleri veriyordu. Bu konuda Birleşik Devletler birkaç yıl öndeydi. Türkiye’de ise kurumsal kimlik terimini yeni yeni duymaya başlamıştık.

O günden bugüne ne çok şey değişti!

Bugün doğal olarak kurumlar ve sahip oldukları, kontrol ettikleri bölümleri, şubeleri ve markaları için gelişmiş kurumsal kimlik programlarını yönetmek, olağan bir iş. Gerçekten, kamuoyuna mal olmuş her sanayi ve hizmet şirketi kimlik programına sahiptir. Ülkemizde reel sektörde başlayan kurumsal kimlik etkinlikleri, zaman içinde kamu kurumlarına ve sivil toplum kuruluşlarına yayıldı. Eskiden tasarımcılara “amblem” ısmarlanıyordu. Şimdi artık kurumsal kimlik, ürün ve marka kimliği, kurum imajı gibi terimleri sıkça duyuyoruz.

Kurumsal kimlik günümüzde ticari alanın ötesine geçmiştir. Kültür kurumları, sivil toplum kuruluşları,

üniversiteler, film şirketleri ve futbol takımları bile artık kimliksiz olmuyor. Ayrıca kentler, bölgeler ve ulusların gerek kendine güven aşlamak gerekse yatırımcı ve turist çekmek için büyük çaplı kurumsal kimlik programları geliştirdikleri, milliyetçiliğin ivme kazandığı bir çağda yaşıyoruz.

Gerçekten bugün artık iki ya da üç kişinin bir araya geldiği bir etkinliğin özel renkleri, logosu ve kendine has yazısıyla bu elemanların nasıl kullanılacağını gösteren rehberi var. “Kimlik kavramı ve ilgili manifestolar yüreklerimizi ve zihinlerimizi zapt etti, çünkü hepimiz bir yere ait olduğumuzu ifade etme ve kendimizi çevremizdekilerden farklı hissetme ihtiyacındayız.”¹

“BİR AMBLEM ÇİZİKTİRİVER...”

Kurumsal kimlik tasarımı programının içeriği ve yoğunluğu kurumun niteliğine göre değişir. Etkinlik ve iletişim alanı dar bir şirketin kurumsal kimlik portföyü logo, kurum renkleri, yazışma kâğıtları, kartvizit ve tabeladan ibarettir ve bu işi yapmak için bir grafik tasarımcıyla çalışmak yeterlidir.

Buna karşılık, birçok alanda faaliyet gösteren bir şirketler topluluğunun kurumsal kimlik programı karmaşık bir iştir, farklı disiplinlerden uzmanların birlikte çalışmasını gerektirir. Bankalar, petrol dağıtım şirketleri, televizyon kanalları, büyük sağlık kuruluşları, metropol belediyeleri, perakende satış zincirleri, turizm ve ulaşım ağları, alışveriş merkezleri: Bu tür kurumların kimlik etkinlikleri sadece ikiboyutlu basılı malzemelerden ibaret değildir. Artık çokboyutlu, multidisipliner mecralarla karşı karşıyayız. Kurumsal kimlik programlarının planlanması ve tasarlanmasında grafik, tipografi, yazı karakteri, bilgilendirme, etkileşimli çoklu ortam, animasyon, fotoğraf, mimarlık, iç mimarlık, endüstri ürünleri, tekstil ve giysi tasarımı gibi konuların uzmanları, iletişimciler, sosyolog ve psikologlar iş yöneticileriyle birlikte çalışıyorlar. Gelişmiş ülkelerde bu uzmanlık alanlarından çoğunu bünyesinde bulunduran çokuluslu, multidisipliner tasarım kuruluşları var.

Türkiye’de eskiden şirket logoları ya bir bağımsız tasarımcıya ısmarlanır ya da şirketin çalıştığı reklam ajansından istenirdi. Hatta bazen şirketin binasını

yapan mimar “bir amblem çiziktiriverirdi”. Kurumsal kimlik kavramının bilinmediği dönemler için bu usul yeterliydi belki. Bugün artık kurumsal kimlik etkinliği stratejik bir yönetim aracı. Planlanması, tasarımı, üretimi, yönetimi ve en önemlisi sürdürülebilirliği ciddi, karmaşık bir süreci içeriyor.

GELECEĞİN TASARIMCILARI NASIL EĞİTİLİYOR?

Türkiye kökenli birçok sanayi ve hizmet kuruluşu kurumsal kimlik tasarımını, hatırı sayılır bütçelerle dışarıda yaptırıyor. Bu durum şu soruyu sorduruyor: Türkiye’de bu işi yapacak tasarımcılar ve tasarım kuruluşları yok mu? Kurumsal kimlik programının hazırlanmasının, yukarıda tanımlamaya çalıştığım gibi, birçok disiplini bünyesinde bulunduran, komple hizmet veren organizasyonlar gerektirdiğini düşünürsek, bildiğim kadarıyla bizde böyle tasarım şirketleri yok. Yanılabiliyorum. Belki var da ben bilmiyorum. Bildiğim kadarıyla, Türkiye’de üretilen geniş çaplı kurumsal kimlik tasarımı programları, farklı disiplinlerin proje bazındaki işbirlikleriyle gerçekleşiyor.

Ancak asıl sorulması gereken soru şu: Türkiye’de verilen tasarım, iletişim ve iş yönetimi eğitimi programlarında söz konusu “çokdisiplinlilik” var mı? Geleceğin tasarımcılarını, iletişimcilerini ve yöneticilerini, disiplinlerarası çalışma ve işbirliğine göre yetiştirebiliyor muyuz?

MEMLEKETİMİZDEN KURUMSAL KİMLİK MANZARALARI

Türkiye’de geçtiğimiz 10-15 yıl içinde bazı büyük kurumlar ve markalar kimliklerini yenilediler. İşte size birkaç değişim öyküsü:

YAPI KREDİ, KOÇBANK

Son günlerde, çoğumuzun dikkatini çeken bir kurumsal kimlik değişimine tanık oluyoruz: Koçbank ve Yapı Kredi birleşiyor. Yeni kurumda, Koçbank adı kullanılmıyor, Yapı Kredi ismi korunuyor. Yapı Kredi’nin yaklaşık 50 yıllık simgesi olan leylek, yerini koça bırakarak tarihe karışıyor. Bankanın ismi Koç Topluluğu’nun yazı karakteriyle yazılıyor.

Aslında birleşmede üçüncü bir taraf daha var; İtalyan Unicredit. Yeni kimliğin oluşmasında bu ortağın etkisinin olduğunu da düşünmemiz gerekir. Logodaki kırmızının yerini metalik gri alıyor. Yeni rengi ciddi, ağırbaşlı ve teknolojik diye yorumlayabiliriz. Yeni görsel kimlik başarılı bir operasyonla, bir gece içinde tüm banka şubelerinde yerini alıyor. Ancak bilgisayar sistemlerinin değişmesinin yol açtığı kısa dönemli bir sıkıntı yaşıyor banka müşterileri.

ANKARA’NIN “DEĞİŞEN KİMLİĞİ”

Ankara Büyükşehir Belediye Meclisi 1994’te kurumsal kimliğinde değişiklik yapmaya, “zengin geçmişi ve bugünkü konumuyla Başkent Ankara’yı temsil edecek bir amblem” için yarışma düzenlemeye karar verdi. Önceki amblem, Murat Karayalçın zamanında revize edilen Hitit Güneş Kursu yorumuydu. Yarışma gerekçesinde şöyle deniyordu: “Ankara tarihin her devresinde Anadolu uygarlığını bütün projeksiyonlarıyla yaşamıştır. Halbuki şu anda başkenti temsil eden amblem, Anadolu’da yaşanan kültür evrelerinden sadece birini, Hitit devrini yansıtmaktadır.”

Temmuz 1995'te açıklanan yarışma sonucuna göre seçilen amblemdede iki minare, bir kubbe, çeşitli boylarda dört yıldız ve 1980'lerde yapılan Atakule olduğu sanılan bir form ve Ankara yazısı yer alıyordu. Anlaşılan jüri Ankara'nın geçmişini İslami dönemle sınırlamıştı. Bu sonucun ilanından sonra basılı ve görsel medyada müthiş bir tartışma çıktı. Göreve yeni gelen belediyeciler, laik Cumhuriyet'in başkentine İslami kimlik yükleme çabasıyla suçlandılar. Ankara'nın kimliği tartışması hâlâ bitmiş değil; Bülent Ecevit'in cenaze töreninin hâkim sloganı "Çankaya laiktir, laik kalacak" sözleriydi.

GÖRSEL KİMLİK DEĞİŞİKLİĞİ MUCİZE YARATIR MI?

Yine 1990'lı yılların başında Türkiye Emlak Kredi Bankası radikal bir kurumsal kimlik değişikliği yaptı; evin çatısı üzerine konmuş bir kuş simgesini bırakıp, yurtdışındaki bir tasarım şirketine yaptırılan yeni bir görsel kimlik programına geçti. Yeni kurumsal kimlikle birlikte başlatılan reklam kampanyası, artık tüm şubelerde işlemlerin beklemeden yapıldığını

müjdeliyordu. Ancak şubeye gittiğiniz zaman yine eski tas eski hamam... Büyük tantanalarla piyasaya sürülen yeni Emlakbank kimliği ve çağdaş tasarım fos çıkacak, birkaç yıl sonra bankanın büyük yolsuzluklara sahne olduğu anlaşılacaktı.

GÖRSEL MEDYA

İlki 1980'li yılların sonunda kurulan, 1990'larda sayıları hızla artan televizyon kanalları, sektördeki rekabet gereği çekici görsel kimlikler tasarlattılar. Türkiye'nin resmî kanalı TRT, bu süslü kimlik yarışına 2000'li yıllarda katıldı; yeni bir logo ve görsel kimlik sistemi ile buna bağlı program jenerikleri yaptırdı. Tabii, genel eğilime uyularak bu işler yurtdışındaki bir şirkete ısmarlandı. Ödenen büyük miktardaki paralar uzun süre konuşuldu. Mavi, yeşil ve kırmızı renklerdeki baklava biçimli TRT simgesi, gerektiği zaman sağ tarafa doğru genişliyordu. Program jeneriklerinde kaleydoskop görüntülerine benzeyen, soyut, akan imajlar kullanıldı. Yeni kimliğe TV ekranları dar geldi, İstanbul Tepebaşı'ndaki TRT binasına, çatısı da dâhil, kurum renkleri giydirildi.

ARÇELİK'İN YENİ YÜZÜ

Türkiye'nin en yaygın markalarından biri olan Arçelik, geçtiğimiz yıllarda logo ve görsel kimlik değiştirdi. 1960'larda yarışma sonucu seçilen logo-sunun yerini ABD'li tasarım şirketinin logo ve marka kimliği çalışması aldı. Yeni kimlik reklam, tasarım ve iletişim çevrelerinde epey tartışıldı. Yeni logonun Arçelik'in kurum ve marka ağırlığını taşıyamayacak hafiflikte olduğundan söz edildi. Yine bildik soru gündeme geldi: "Türkiye'de bu işi yapacak tasarımcı yok muydu?"

— *Radikal Gazetesi Tasarım Eki*, 29 Kasım 2006, s. 1.

1. Bkz. Wolff Olins, *The New Guide to Identity: How to Create and Sustain Change Through Managing Identity*, Routledge, 1986.

İstanbul'u Duyumsamak

2006

Grafik tasarımın kökeninde kentlilik yatar; kent ortamında icra edilen bir iştir bu. Yaşadığı ve çalıştığı kentin tasarımcı üzerinde hem etkisi hem de ağır baskısı vardır. Birçok tasarımcının adı yaşadığı yerle birlikte anılır. Alain Le Quernec-Quimper (Fransa), Cassandre-Paris, Werner Jeker-Zürich, Alan Fletcher-Londra, Ahn Sang Soo-Seul, David Tartakover-Tel Aviv vs. Willisau Caz Festivali (İsviçre) olmadan Niklaus Troxler ismi aklınıza gelmeyebilir. I♥NY işaretinin yaratıcısı Milton Glazer'ın adı, tasarım dünyasında New York'la özdeşleşmiştir. Türkiye grafik tasarımının öncülerinden İhap Hulusi'nin imzasını "İstanbul"suz düşünemezsiniz.

Dünyada üst düzey tasarımcıların üye seçildiği Alliance Graphique Internationale, kısa adıyla AGI, her yıl farklı bir ülkenin bir kentinde tasarım kongresi düzenliyor. Her kongre öncesinde AGI üyelerinin katılacağı bir proje organize ediliyor. Gelen işler kongre sırasında sergileniyor ve bir kitap hâlinde yayınlanıyor. Son iki yıldır proje konusu olarak etkinliğin düzenlendiği kentler tema olarak seçiliyor: "Paris, ...nın gördüğü gibi" ya da "Berlin, as seen

by...". Bir yabancı olarak kısa süreler geçirdiğiniz bir kenti ne kadar görebilir, bir afişle nasıl gösterebilirsiniz? İster istemez klişelere yönelirsiniz. İyi bir tasarımcıysanız klişelerden yaratıcı sonuçlar çıkarmayı becerirsiniz belki. Ayrıca görmek, hissetmek midir? İşlere toplu olarak baktığınızda, dünyanın en seçkin tasarımcılarının birkaç bildik tema içinde kaldıklarını şaşırarak görürsünüz.

Grafist, Uluslararası Grafik Tasarım Günleri kapsamında bir afiş projesi düzenlemeye karar verdiğimizde görmek yerine duyumsamak kavramıyla yola çıktık. Çağrı yaptığımız tasarımcıların en az yarısının İstanbul kentiyile ilgili deneyimleri Grafist'in yoğun etkinlik günleriyle sınırlıydı. Bir yarısı ise bu kentte yaşıyordu, yani fazlasıyla içindeydi. Amacımız, tasarımcıların İstanbul'a, profesyonel alışkanlıklarının dışında, basmakalıp bir afiş yapma tuzağına düşmeden, kişisel duygularının yaratıcılığıyla yaklaşımlarını önermekti.

Amin Maalouf'un *Yüzüncü Ad* romanında, kör Şeyh Abdülbasit, Konstantinopolis yolculuğuna hazırlanan

Baldassare'ye şöyle der: “İstanbul! İstanbul! Gözleri olanlara dünyada görülecek hiçbir şey olmadığını söylemek zordur. Ne var ki gerçek bu, inanın bana. Dünyayı tanımak için dinlemek yeter. Yolculuklarda görülen bir aldatmacadır yalnızca. Gölgelelerin peşinde başka gölgeler. Yollar ve ülkeler, önceden bilmediğimiz hiçbir şey öğretmez bize; gecenin dinginliğinde kendi içimizde dinleyebileceklerimizden başka hiçbir şey.”¹ Yalnızca görmek hissetmek değildir.

Geçtiğimiz 10 yıl içinde Grafist organizasyonuna yüzden fazla tasarım profesyonelinin emeği geçti. 30'a yakın ülkeden tasarımcılar, tasarım eğitmenleri ve kuramcılar, tasarım kurumu yönetmenleri ve yayıncılar Grafist kapsamında seminerlere, atölyelere, sergilere, yayınlara ve başka etkinliklere katıldılar; organizasyon çalışmalarında yer aldılar. Biz onlara Grafist Kulübü Üyeleri diyoruz. Grafist Kulübü Üyeleri 10 yıl içinde birçok ülkeden binlerce öğrenci, genç profesyonel, tasarımcı ve eğitimciyle kişisel deneyimlerini paylaştılar; geldikleri ülkelerin grafik tasarımı konusunda bilgi aktardılar; çok değerli zamanlarını herhangi bir karşılık beklemeden Grafist

etkinliklerine ayırdılar. Grafist'in 10. yılında, bu anlamlı yıldönümünde, onlardan bir kez daha Grafist için çalışmalarını, Grafist 10 kapsamında düzenlediğimiz “...nın duyumsadığı İstanbul / İstanbul as felt by...” başlıklı proje için afiş tasarımlarını istedik. Kimine adres değişikliği nedeniyle ulaşamadık. Birkaç tasarımcı dostumuz programlarının yoğunluğu nedeniyle özür diledi. Çağrı yaptığımız Grafist Kulübü Üyelerinin büyük çoğunluğu önerimizi kabul etti ve proje için afiş tasarlayıp gönderdi.

Projenin konusunu, “Görmek hissetmek değildir” sözünden yola çıkarak bilinenin dışında, sıradan tanımların ötesinde, tasarımcının kişisel deneyimlerinin kılavuzluğuyla duyumsadığı anlamıyla İstanbul kenti olarak belirledik. Katılanların çoğunluğu İstanbul'u ilk kez Grafist için geldiklerinde görmüşlerdi. En fazla bir hafta süren seminerler, atölyeler ve sergi açılışlarının yoğun temposu arasında, kısacık zaman aralıklarına sığdırılmaya çalışılmış bir İstanbul deneyimi. Havaalanı, otel odası, atölyeler, konferans salonları, sergi mekânları ve akşam yemeği lokantalarından geriye ne kaldıysa. Görebildikleri, yaşayabildikleri,

okudukları İstanbul'u, varsa geçmiş deneyimleriyle harmanlayıp duyumsadıkları İstanbul için afiş tasarladılar. Projeye Türkiye'den katılanlar için doğal olarak İstanbul "fazlasıyla tanıdık" bir kentti; doğdukları (bir bölümünün), yaşadıkları, çalıştıkları ve artık çalışmaktan başka hiçbir şeye vakit ayıramadıkları İstanbul. Yoran, hapseden, çözülen, kafa karıştıran, sinirlendiren, korkutan, özleten, sevindiren, duygulandıran...

Tasarımcılara herhangi bir müşteri gibi gidip afiş ya da kent için tanıtım kampanyası isteseydik, büyük bir olasılıkla başka türlü düşünecek, konuya "profesyonel" yaklaşacaklardı. Afişlerde "kıtaların ve kültürlerin bulunduğu kent" gibi genelgeçer temaların yorumlarını görecektik. Çünkü aslında grafik tasarım bir başkasının hikâyesini anlatma işidir; o "bir başkası" (bir ürün, bir kurum, bir sergi, bir kitap vs.) adına görür, hisseder, düşünür ve yaratırsınız. Anlattığınız kendi hikâyeniz değildir. Oysa bu sergi, tasarımcıların duyumsadıkları ve ifade ettikleri İstanbul'a dair kişisel yaşantılarının afişlere yansımış hâlidir. Burada alışılmamış bir durum vardır: ürünü eleştirmek. Profesyonel

yaşamda tasarımcı hiçbir biçimde, müşterisi olan kurumu ve ürünü eleştirme hakkına sahip değildir.

Projeye bir de eğitim boyutu katmak isteğiyle, deneysel tasarım dersimde bu konuyu öğrencilerime ödev olarak verdim. Yalnız onlardan, kendi duyumsadıkları İstanbul'u değil, bir başkasının duygularındaki kent için afiş tasarımlarını, yani "öteki" tasarımcılarla empati kurmalarını istedim: "Siz herhangi bir ülkede yaşayan ve çalışan bir tasarımcısınız. Günlerden bir gün sizi, seminer, sergi ve atölye için Grafist'e davet ettiler. Kabul ettiniz. Bu, İstanbul'a ve Türkiye'ye ilk gidişinizdi. İstanbul'da bir hafta kaldınız. Grafist boyunca zamanınız çoğunlukla, Boğaz'ın kıyısındaki, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin atölyelerinde geçti. Çalışmalardan fırsat buldukça, kısa zaman aralıklarında, nefes nefese kenti gezmeye ve tanımaya çalıştınız. Bir hafta sonunda, yoğun bir Grafist etkinliğinin ardından ülkenize döndünüz. Bu yıl Grafist'ten bir çağrı aldınız. Grafist'in 10. yılında gerçekleştirilecek '...'nın duyumsadığı İstanbul' başlıklı afiş projesi için sizden İstanbul hakkındaki duygularınızı ifade eden bir afiş tasarlayıp yollamanızı istiyorlar."

Projeye katılan 60'ın üzerindeki afişin her biri İstanbul'a dair, farklı kişisel deneyimi ve duyguyu yansıtıyor. 25 yıl önce Türkiye'ye gelip birkaç ay geçiren Tel Avivli tasarımcı Yossi Lemel'in afişinde, eski bir kartpostaldan alınan Türkan Şoray bize gülümserken, Budapeşteli István Orosz, tarihte bir nedenle İstanbul'da ikamet eden, ya da Osmanlı tarafından buna mecbur edilen bilim adamı, asker, politikacı, müzisyen ve sanatçı Macarları afişine taşımış. Uwe Loesch konuya başka bir pencereden bakıyor: "İstanbul Doğu ile Batı arasındaki kayıp bağlantıdır. Şimdi daha çok Batı'ya doğru hareket ediyor. Ben 30 yıl önce Hindistan'a giderken uğradığım İstanbul'u seviyorum. Bu, dünyanın en güzel kentlerinden birine doğru yeniden çıkılan duygusal yolculuktan daha fazla bir şeydir. İstanbul geleceğin yıldızıdır."

Bülent Erkmen'e göre İstanbul, içinde kaybolmanızı ve keşfetmenizi bekleyen bir labirenttir. Seullu tasarımcı Ahn Sang-soo, afişinde Sultanahmet veya Süleymaniye'yi değil Taksim'deki küçük caminin teneke minaresini göstermeyi tercih ediyor. Melis Tuncay son derece yalın, bir o kadar da etkili bir

tipografik tasarımıyla kentin ağırlığını duyumsatıyor. Teoman Fıçıoğlu'nun İstanbulu'nda İstanbul yok olmuş. Oded Ezer kente şehvetle sarılıyor. Henning Wagenbreth daha İstanbul'u görmedi. Uğurcan Ataoğlu İstanbul'a Karadeniz kıyısından, eski Ordu'dan bakıyor. Robert Appleton, Büyük Londra Oteli'nin piyanosunun tuşlarına odaklanmış. Aykut Köksal bilgilendiriyor: "...*statu quo*'yla girdiği çatışmada özgürleştirici bir rol yüklenen 'yeni iktidar' İstanbul'a yöneldiğinde tahrip edici ve taşralaştırıcı bir güce dönüşüyor."

Ben bundan 40 yıl önce taşradan İstanbul'a ilk kez gemiyle geldim. Adeta kente denizden düştüm. İstanbul'u ilk defa Boğaziçi'nden görmüş olmayı, yani afişte anlatmaya çalıştığım durumu hâlâ ayrıcalık sayıyorum. İyi ki de gelmişim.

— *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100+91, Mayıs 2006, ss. 42-48.

1. Amin Maalouf, *Yüzüncü Ad*, çev. Samih Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2005, s. 33.

Münif Fehim'in İzinde

2006

Bir süredir, grafik tasarım tarihimizin baş aktörlerinden Münif Fehim Özarman'ın izini sürmeye çalışıyorum. Grafik tasarım tarihimizle ilgili araştırma yapmak (bir de benim gibi asıl işiniz değilse) samanlıkta iğne aramaya benziyor. Afişler, ilanlar, kitaplar, dergiler, her çeşit basılı araç: Bunların hiçbirisi saklanmak için yapılmamıştır. Üstelik hemen hepsi asit bazlı, zaman içinde kendi kendine yok olmaya mahkûm kâğıtların üzerine basılmış. Örnek bulmak çok zor. Bulsanız bile ya çok kötü durumda ya da pahalı. Birkaç kez sahafta veya eskicide rastladığım, satın alamayacağım kadar yüksek fiyat konmuş işlerin resmini çekmek istedim, izin vermediler. Yine de bu iz sürme serüveni süresince araştırmama destek olacak sayı ve çeşitlilikte, kitap ve dergiler için üretilmiş kapak tasarımlarına ve illüstrasyonlara ulaştım. Birkaç kitap kapağının klişesini bile buldum. Kitap kapaklarının bir kısmına ait bilgileri, Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'nin yayını olan 4. *Kat*'ta yayımladım. Ancak bu 4. *Kat*'ın son sayısıydı ve sadece internet sitesinde yayımlandı.

Bir önemli sıkıntı da Münif Fehim hakkında yazılı kaynak azlığıydı. Sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri grafik tasarım tarihiyle pek ilgilenmiyorlar. Sözelimi, oryantalist resim konusunda kitaplar, makaleler yazılmış; tezler yapılmış, toplantılar düzenlenmiştir. Ama oryantalist grafik ve illüstrasyon konusunda pek bir şey yapılmamıştır. Oysa Türkiye grafik tasarımında oryantalist etkiler verimli ve zengin bir araştırma alanı olabilirdi. Münif Fehim hakkında birkaç kaynağa ulaşabildim. Bunlar: Seyit Ali Ak'ın *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960* (Remzi Kitabevi, 2001); Semih Balcıoğlu'nun *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları* (Can Yayınları, 2003), Turgut Çeviker'in *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3* (Adam Yayınları, 1991); Turgay Gönenç'in *Grafik Sanatı* dergisinin üçüncü sayısında çıkan yazısı (1985). Ak, Münif Fehim'le fotoğrafçılığı hakkında, Balcıoğlu da karikatürcülüğü hakkında röportaj yapmışlar. Çeviker kitabında sanatçının biyografisine ve Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı kısa yazıya yer veriyor. Gönenç'in yazısı ise daha çok

illüstratörlüğü ve ressamlığı hakkında. Bunların dışında bazı ansiklopedilerde, yıllıklarda ve internette biyografik bilgilere ulaşmak mümkün oldu. Yürütmeye çalıştığım iz sürme çalışması veri toplama aşamasında olduğundan, ulaşamadığım görsel ve yazılı kaynaklar mutlaka bulabildiklerimden çoktur.

Münif Fehim Özarman (1899-1983) İstanbul'da doğdu. Ünlü tiyatro oyuncusu Ahmet Fehim'in oğludur. Sanatçıların yoğun olduğu ortamlarda yetişti. Devrin ünlü tiyatrocularının, edebiyatçıların ve müzisyenlerinin sık sık Ahmet Fehim Bey'in evine gelmeleri, Münif Fehim'in çocukluk anılarında önemli yer tutmaktadır. Üsküdar Sultanisi'ni bitirdikten sonra bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etti. "Akademide tam okudum sayılmaz," diyor Semih Balcıoğlu'nun yaptığı röportajda, "Gidip geldim. Hocaların hepsi arkadaşım". Münif Fehim ilk gençliğinde sinema, tiyatro ve fotoğraf alanlarında çalışmalar yaptı. Yaşamının sonuna kadar sürecek olan illüstratörlük mesleğine 1918'de *Fağfur* adlı küçük bir dergide başladı. Bunu *Ümit* dergisinde çıkan çizgileri izledi. Bu dönemde Ömer Seyfettin ve

Nazım Hikmet'le karşılaştı: "Basının ilginç havasına burada kapıldım. Sonra İlhami Safa *İleri* gazetesini çıkarıyordu, Namık İsmail bu gazetenin ressamıydı. O ayrıldı, onun yerine ben geçtim. Basındaki gazete çalışmam *İleri*'yle başladı".¹

Ayine (1921), *Aydede* (1921-1922), *Akbaba* (1922-1977), *Zümrüdüanka* (1923-1925), *Kelebek* (1923-1924) karikatürcülüğünün en önemli, en yoğun ve verimli dönemidir. *Aydede*'nin Anadolu'da verilen kurtuluş hareketine karşı takındığı muhalif tutuma –bir karikatürü dışında– katılmadı. Cumhuriyet döneminde karikatürü aralıklarla da olsa sürdürdü. Temel iş olarak kitap kapağı tasarlamayı, kitap ve dergiler için illüstrasyon yapmayı seçti.²

Grafik tasarım ve illüstrasyonun Türkiye'de en yoğun kullanıldığı alan reklamcılık ve yayıncılıktır. Münif Fehim'in mesleğe başladığı yıllarda reklamcılık gelişmemişti. Yetenekli gençlerin çalışabilecekleri tek alan yayıncılıktı. Bu sektörde karikatürcülük, hat-tatlık, ressamlık, klişecilik, matbaacılık iç içe girmiş mesleklerdi. Babiâli'ye giren, resim çizme yeteneği

olan gençler daha ileride bu alanlardan birini seçiyorlardı. Münif Fehim yayın alanında çalışmaya devam ederken Almanya'da tasarım eğitimi gören İhap Hulusi reklam dalında yoğunlaşıyor; Ramiz Gökçe ve Cemal Nadir karikatürcü olarak ünleniyor; Sedat Simavi yayınevi patronu oluyor; Mazhar Apa ressamlık, klişecilik, fotoğrafçılık derken matbaacılıkta karar kılıyordu. Grafik tasarımcı olarak başlayan Ali Suavi Sonar daha sonraki yıllarda basın fotoğrafçılığına geçiyordu. Bir önceki kuşaktan Ebuzziya Tefvik hattatlık, matbaacılık ve yayıncılık yapmıştı. Günümüzde de durum farklı değildir. Grafik tasarımcı olarak mesleğe başlayanların bir kısmı, girişimcilik yeteneklerini kullanarak reklam ajansı patronu oluyorlar.

Grafik tasarımda fotoğraf ve illüstrasyon her zaman birlikte var olmuşlardır. Basında ve yayında karikatür bağımsız bir ifade aracı olarak gelişirken, fotoğraf ve illüstrasyon uzun süre yazıyı destekleyen unsurlar olarak kalmışlardır. Fotoğraf illüstrasyona göre, üretimi ve çoğaltımı teknoloji ve organizasyon gerektiren, pahalı bir araçtır. Stüdyo, kamera, ışık,

film, banyo, baskı, renk ayrımı ve eleman giderleri yüzünden fotoğrafın maliyeti yüksektir. İllüstrasyon ucuzdur, üretilmesi kolaydır; yetenekli bir el, kâğıt, kalem, fırça ve bir masa. Hepsi bu kadar.

Münif Fehim uzun süren kariyeri boyunca emekçi olarak kaldı. *İkdam*, *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Salon*, *Tan*, *Son Posta*, *Çocuk Sesi*, *Afacan*, *Yedigün*, *Hafta*, *Yirminci Asır*, *Hayat* gibi yayınlar için çizdi. Sedat Simavi'nin *Yedigün* dergisi Münif Fehim'in illüstratör olarak en çok katkıda bulunduğu yayınlardan biridir. Arif Bolat, Berkalp, Cemal Azmi Matbaası, Etiman, Gençlik Kütüphanesi, Güven, Haber Neşriyatı, Hilmi, İnkılap, İstanbul Maarif Kitaphanesi, Remzi, Resimli Ay, Sanat ve Tarih Kitaphanesi, Semih Lütfi, Tefeyyüz, Türkiye, Ülkü Kitap Yurdu ve Yedigün Neşriyatı adlı yayınevleri için kitap kapakları ve illüstrasyonlar yaptı.

Münif Fehim'in izini sürerken, birkaç tane resimli kitaba ulaştım. Bu yazıda bunlardan üçü üzerinde durmak istiyorum: *Tarihte Güzel Kadınlar / Taçlı Fahişeler*, *Eski Şiir Bahçeleri*, *50 Türk Büyüğü*. Farklı

resimleme üslupları içermeleri, Münif Fehim'in bu kitaplara katkılarının, sıradan yazı resimleme ilişkisinin ötesinde, tasarımcı-editör ya da günümüz deyimleriyle “konsept üreten” düzeyinde olması bakımından önemli bulduğum yapıtlar. Kitaplarda yazar ve çizer işbirliği de dikkat çekicidir.

TARİHTE GÜZEL KADINLAR / TAÇLI FAHİŞELER

Reşad Ekrem Koçu'nun yazdığı kitap, Sanat ve Tarih Kütüphanesi Yayınları arasından 1944'te çıkmış. Kitabı İstanbul'da Cumhuriyet Matbaası basmış, 20x27.5 cm boyutlarında, 58 sayfa, fiyatı 150 kuruş. Metin bölümleri üçüncü hamur kâğıda, resimler ise kuşeye basılmış. Kitabın üçüncü sayfasındaki sunuşta (yazıldığı gibi aktardığım sunuş yazısının üslubundan ve yazım yanlışlarından Reşad Ekrem'in yazmadığını sanıyorum) yayımcı, eserin önemini aşağıdaki satırlarla anlatıyor:

“İnsanlığın tercümeihâlini karıştırırsak gözlerimiz önünde canlanan kan dalgaları, barut dumanları, hançer parıltıları ve altın külçeleri arasından bir

kadın hayalinin belirdiğini görürüz. Onun muhtelif adları vardır: Güzel Helen, Mesalin, Kleopatra, Zui, Lükresya Borjiya, Markiz dö Pompadur. Tarih boyunca ordular ordularla onun için çarpıştılar. Ülkeler onun için fethedildi. Velihahtlar babalarını, hükümdarlar çocuklarını onun için öldürttüler. Hazineleer onun uğruna yağma edildi. Şehirler onun uğrunda yıkıldı. Milletler onun uğrunda kılınçtan geçirildi.

Bu eser bu kadından bahsediyor. Göreceğiniz tabloları çizen fırça ve kalem sanattan başka hiçbir gaye için çırpınmadılar. Fakat bu didinmelerin mahsulü olarak başka bir netice doğdu ki o, eserin tabiini ayrıca sevindiriyor: İBRET!”

Kitapta yabancı adların yazılışında hiçbir kural gözetilmemiş. Aynı ad, yukarıda alıntılıdığım sunum yazısında “Lükresya Borjiya”, içerideki metin başlığında “Lukreçya Borjiya”, resim altında “Lukreçya Borjia” olarak yazılmış. Metinde Frine olarak geçen isim başlıkta ve resim altında Firini diye yazılmış. Metinde Afroditi, Zui, Heleni, Margrit, Markiz dö Pompadur olarak dizilmiş isimler, bölüm

başlıklarında ve resim altlarında Afrodit, Zoi (günümüzde Zoe diye yazılıyor yanılmıyorsam), Helen, Margerit, Markiz de Pompadur biçiminde yazılmış. Editörün özensizliği aşıkâr, ama beni asıl şaşırtan, resimli başlıkları da hazırladığını tahmin ettiğim Münif Fehim'in bu konuda zaman zaman metne ters düşmesi. Tabii, başlık resimlerini Münif Fehim'in yapmış olması, alttaki yazıları yayıncının başka birine yazdırmış olması da mümkündür.

Kitap illüstrasyonu konusunun dışına taşıtığının farkındayım. Yabancı adların yazılışı konusuna girmem biraz da son aylarda okuduğum bir haber yüzündendir: Ders kitaplarında yabancı adların Türkçede okunduğu gibi yazılması önerilmişti. Bu öneri uygulanırsa korkarım yabancı isim yazımları, eskiden olduğu gibi ciddi bir karmaşaya yol açacak gibi görünüyor.

Reşad Ekrem'in 12 "taçlı fahişenin" hikâyelerini renkli üslubuyla anlattığı metinler bir hayli baştan çıkarıcı:

"Paris, fanilerin en güzel erkeği idi, 17, 18 yaşlarında bir içim su olan dilber bir delikanlıydı. 'Ceylan ayaklı', 'Turovanın apollonu', 'Bakireleri baştan çıkaran oğlan', 'Zeus'ün sakisi' gibi lakapları vardı; altın elmanın sahibini o bulacaktı." (Kitaptaki "Aşk Mabudesi Afrodit-Firini" başlıklı bölümden)

"Zui, bakire değildi: aşk oyunlarına, 13, 14 yaşlarında başlamıştı. Saray bekçilerinden, muhafız neferlerden, zabitlerden, hipodrom pehlivanlarından, at cambazlarından, kayıkçılardan, genç rahiplerden, Arap, İranlı, Tatar, Türk, İslav, çeşitli ırktan yüzlerce erkek, prensesin yatak odasına gece misafiri olmuştu. ("Bizans İmparatoriçesi Zoi" bölümünden).

Münif Fehim metinleri resimlerken oryantalist resimlerden yararlanmış. Kitabın ilk resminin altına "Gerome'un tablosu: Frine'nin Muhakemesi" notu düşülmüş. Siyah beyaz yayımlanmış olan 12 illüstrasyonun asıllarının renkli çalışıldığını sanıyorum. Her bölümün başlığı için ayrıca çini mürekkebiyle siyah beyaz desen çizilmiş. Her bölüm için inisiyal (ilk harf) tasarlanmış. Sayfa düzeni son derece özenli.

ESKİ ŞİİR BAHÇELERİ

Yedigün Neşriyatı'ndan yayımlanan *Eski Şiir Bahçeleri*, 24x32.5 cm boyutlarında, 48 sayfalı bir kitap. Üzerinde, basıldığı matbaa ve basım yılıyla ilgili bilgi yok. Klişeleri Pakar Klişehanesi'nde yapılmış. Sadece sağ sayfalara baskı yapılmış, sol sayfalar boş. Bunun nedeni, kitabın sayfalarının tek tek ayrılıp çerçevelenmesine imkân tanımak olabilir. Başlık sayfası ve sunuş yazısının bulunduğu ikinci sayfadan sonra gelen 22 sayfanın her birinde Münif Fehim'in yaptığı bir resim ve altında bir şiirden seçilmiş bir beyit var.

Bu kitabın yazarı yok, sadece çizeri var. Münif Fehim kitabın yapımında bir tür “auteur” tavrı gösteriyor; şiiri illüstrasyonla buluşturan bir “kitap kurmaya” karar vermiş.

Kitaba önsöz yazan İbrahim Hoya (1908-1984) Münif Fehim'in çabasını şu sözlerle tanımlıyor: “İşte *Eski Şiir Bahçeleri*'nde bizi hem geçmişin hayal alemlerinde dolaştırıyor hem de elimize dünün güzelliklerini

bir araya toplayan, türlü türlü renkli çiçeklerle dolu, gönül açıcı, göz nurlandırıcı bir bahçenin anahtarını sunuyor. Bu sanatlı anahtarın usta yapıcısı da kendi nevinin en yüksek unsuru diye gerçekten alkışladığımız Münif Fehimdir.”

İbrahim Hoya, “türlü türlü renkli çiçeklerle dolu” diye yazarken bir göz aldanmasını da vurgulamış oluyor; aslında türlü türlü renkler söz konusu bile değil, çünkü sayfalarda siyahın yanında sadece bir renk kullanılmış. Ancak kitap okuyucuya çok renkli duygusu veriyor. Bu duyguyu yaratan Münif Fehim'in tasarım becerisi ve klişecinin ustalığıdır.

Kitap için Vâsıfî Enderûnî, Faruk Nafiz, Fuzûlî, Yahyâ Kemâl, Süleymân Nahîfî, Nedîm, Nâilî-i Kadîm, Muallim Nâcî, Şeyh Gâlib, Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nâmık Kemâl ve Tefvik Fikret'ten 22 beyit seçilmiş. Resim, şiirin neredeyse birebir betimlenmesi gibi. Sözelimi şiir, “O gül-endâm bir al şâle bürünsün yürüsün / Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün” (Vâsıfî Enderûnî) derken, resimde uzun etekleri yerde sürünen kırmızı şala bürünmüş bir kadın, şalını

eteğinin yüzüne sürerek dizinin üstünde, kadının ardınca sürünen bir âşık görüyoruz, dekor Boğaziçi. Denizde sekiz çifte kürekli saltanat kayığı. Resim şiiri tarif ediyor.

50 TÜRK BÜYÜĞÜ

Münif Fehim bu kez İbrahim Alaettin Gövsa ile işbirliği yapmış. Gövsa Türk tarihinden Attila'yla başlayıp isimsiz Mehmetçik'le bitirdiği elli önemli kişiyi anlatan metinler yazmış, Münif Fehim de resimlemiş. 23x33 cm boyutlarında, yatay ciltli albüm biçiminde üretilen kitap Yedigün Neşriyatı'ndan çıkmış. Foto-gerçekçi tarzda yapılmış resimleri düoton (siyah+kırmızı) basılmış. Ancak bu resimler ve metinler 1948-1949'da Sedat Simavi'nin *Yedigün* dergisinin arka kapağında renkli olarak yayımlanmıştı. Kitabın üzerinde basım tarihi olmadığından, hangisinin önce basıldığını bilemiyorum. Ancak dergi yayımının önce olduğunu tahmin ediyorum. Kitabın sayfa düzenindeki ustalık Münif Fehim'in salt bir illüstratör değil iyi bir tasarımcı olduğunu gösteriyor. Başlıkta ismin altında kısa bir tanım yer alıyor: "Attila / Serdar ve

Cihangir", "Yunus Emre / Halk edebiyatının en derin şairi" gibi. Metnin bitiminde konuya ilişkin küçük bir desen yer alıyor. Türk büyüğünün portresi, çerçevenin büyük bir bölümünü kaplıyor. Bazı resimlerde, üstte arkada, önemli şahsiyetin yaşamına, kişiliğine ya da yaptığı işe göre bir sahne resmediliyor.

TEFRİKA RESİMLERİ

Sedat Simavi'nin yayımladığı *Yedigün*, 1930'lu ve 1940'lı yılların en önemli dergisidir. Dergi bir yandan Türkiye'den ve dünyadan haber ve fotoğraf yayımlarken bir yandan da hikâye ve roman tefrikalarına yer vermiştir. Renkli kapağı, özenli sayfa düzeni, usta ellerden çıkmış tipografisi ve illüstrasyonlarıyla çok okunan, popüler bir yayındır.

Dergide Ramiz Gökçe, Ercüment Kalmık, Münif Fehim gibi ünlü ressam, karikatürcü ve illüstratörlerin yanı sıra bizzat Sedat Simavi de yazı resimlemiştir. Söz konusu yıllarda birçok roman kitaba dönüştürülmeden önce dergide tefrika edilmekteydi. Münif Fehim, uzun yıllar *Yedigün* dergisi için Halide

Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların romanlarını resimlemiştir.

MÜNİF FEHİM PORTRESİ

İz sürme sürecinin bu aşamasında bir Münif Fehim portre taslağı çizmem gerekirse şunları söyleyebilirim:

Aydın bir çevrede yetişmiş, bu çevreden beslenmiş.

Osmanlı İmparatorluğu'nda doğmuş; Balkan, Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşlarını görmüş. Bir “geçiş dönemi” aydını.

Tiyatro, sinema, edebiyat, fotoğraf ve karikatüre ilgi duymuş; illüstratörlükte karar kılmış. Hayatlarını kazanmak için Babıâli'de çalıştıkları hâlde, sanat tarihinde ressam olarak anılan meslektaşlarının aksine, illüstratörlükte kalmayı seçmiş. Babıâli patronu da olmamış; çizdiklerinden aldığı parayla geçinmiş.

Hem geleneksel sanatlardan hem de Batı sanatından etkilenmiş. Onun yapıtlarındaki oryantalizm etkisi

üzerinde durmaya değer.

Çok verimli bir sanatçı; binlerce kitap kapağı, kitap ve dergi illüstrasyonu, karikatür çizmiş. Durarak bilmeden çalışmış. Görsel kültür tarihimizin baş aktörlerinden biri. Bu tarihin ürünlerini iyi değerlendirmeliyiz.

— *Sanat Dünyamız*, Sayı: 98, Bahar 2006, ss. 147-155.

1.Semih Balcıoğlu, *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları*, İstanbul: Can Yayınları, 2003, s. 245.

2. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3*, İstanbul: Adam Yayınları, 1991, s. 116.

Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük Sergisi Tasarım Notları

2006

Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde daha önce yapılan Urartu: Savaş ve Estetik ve Tunç Çağının Gizemli Kadınları sergilerinde sadece eserlerin ve ilgili bilgilerin sunulmasıyla yetinilmiş, fotoğraf ve metin dışında canlandırma, tıpkı-yapım, maket gibi, sunumu destekleyici nitelikteki görsel elemanlar kullanılmamıştı. Bunun nedeni her iki serginin de konusunun belli bir arkeolojik yerleşime bağlı olmamalarıydı. Çatalhöyük'te durum farklıydı; burada bir neolitik yerleşimin bulunması, iki farklı anlayıştaki arkeolog tarafından kazılması ve sonuçların değerlendirilmesinin hikâyesini anlatmak söz konusuydu. Tasarım çalışması sırasında Ian Hodder'la birkaç kez, Mellaart'la Londra'daki evinde bir kez görüştük. Hodder'la yaptığımız görüşmeler “Nasıl bir sergi kurgulanmalıyız?” sorusunun yanıtlarını keşfetmemizi sağladı. Hodder'ın başlangıçta verdiği mükemmel brif işlerin yolunda gitmesine yardımcı oldu. Sergide sadece eserleri göstermekle yetinmeyip kazı yerini ve çalışmaları

da sergileyecektik. Bunun yolu da Çatalhöyük'ün hikâyesini olabildiğince farklı araçlarla anlatmaktan ve özellikle üç boyutlu sunumlar, maketler, canlandırmalar ve tıpkı-yapımlar kullanmaktan geçiyordu.

TASARIM YAKLAŞIMI

Ian Hodder'ın senaryosuna göre sergi mekânı yaşamla ölüm arasındaki sürece göre planlanacaktı. Ancak “yaşamdan ölüme” deyimi, ölüm sözcüğünün izleyicide yaratacağı soğukluk duygusu nedeniyle başlığa taşınmadı. Bunun yerine aynı anlamı başka sözcüklerle ifade etmeye çalıştık: “Topraktan sonsuzluğa.” Çatalhöyük'teki neolitik uygarlık somut olarak topraktan yaratılmıştı. Topraktan, saman, saz ve ahşap desteğiyle duvarlar, damlar, fırınlar, silolar, mutfak araçları, döşemeler, sekiler, duvar resimleri, kabartmalar, figürinler üretmişlerdi. Topraktan yaratılmış uygarlık 9.000 yıl sonra gün ışığına çıkarılmış

ve arkeoloji biliminin korumasında sonsuza kadar sürecek yolculuğuna başlamıştı.

Canlandırmalardaki tasarım anlayışı birkaç yönde gelişti: Ev içi sunumunda arkeolog danışmanlarımızın tanımlarından ve yorumlarından yararlandık. “Çatalhöyük’tte bunu böyle yapmış olduklarını düşünüyoruz” biçimindeki yorumlar tasarıma yol gösterdi. Duvar resimleri ve objeleri üretirken olabildiğince fotoğraflara ve boyutlara sadık kalmaya çalıştık. Stant tasarımlarında, edindiğimiz tüm bilgiler ışığında “Aslında bu böyle miydi?” sorusunu sordurtmayacak tasarım yorumları geliştirmeye çalıştık. Böyle bir soruya yanıtımız “Bu yaptığımız, kazı yerinin kopyası değil, sadece bu iş için tasarlanmış teşhir elemanıdır” olacaktı. Bunları yaparken bilim insanlarının danışmanlığında, tecrübeli müze yönetimi ve işinin ehli bir yapım ekibiyle çalıştık. Tasarımın öne fırlayıp, esas hikâyeyi ve eserleri gölgede bırakmamasına, canlandırmalarda *kitsch* tuzağına düşmemeye özen gösterdik. Amacımız, izleyiciye eserleri gösterirken ve bilgilendirirken, Çatalhöyük atmosferini abartıya kaçmadan duyumsatmaktır.

SERGİ İÇERİĞİ VE YERLEŞTİRME

Sergi, Vedat Nedim Tör Müzesi salonunda Çatalhöyük evlerinin dıştan görünüşüyle başlıyor. Kerpiç duvarları, saz, ahşap ve topraktan yapılmış damlarıyla birbirine yaslanmış kapısız ve penceresiz evler. Evlere, dama açılan tavan pencerelerinden ahşap merdivenlerle girip çıkılıyor. İç taraftaki evlere ulaşmak için komşu evlerin damları kullanılıyor. Evden eve geçerken yükseklik farkı varsa yine merdiven kullanılıyor. İzleyiciler dilerlerse evlerin damına çıkabiliyorlar. En dipteki ekranda Çatalhöyük’tte kaydedilen 360 derecelik panorama gösteriliyor. Bu bölümde izleyenleri Neolitik yerleşim atmosferine sokmak amaçlanıyor.

Tıpkı-yapımları gerçekleştiren kerpiç duvar ve sıva ustaları özel olarak yöreden getirilen toprak, saz ve saman kullandılar. Yörede hiç taş yok. 9.000 yıl önce burada yaşayan insanlar her şeyi topraktan yapmak zorundaydılar.

Girişten sonraki bölümün vitrinlerinde ev yaşamıyla ilgili arkeolojik eserler sergileniyor. Stantlarda yaşam

araçları ve biçimleri canlandırılıyor, bilgi veriliyor: fırın, ocak, kil toplar, sepetler, mutfak araçları vs. Keski, av ve savunma araçları ile bıçak yapımında kullanılan obsidyenle (doğal cam) ilgili bilgiler de bu bölümde yer alıyor. Obsidyenin Çatalhöyük'e çok da yakın olmayan Hasandağı'ndan getirildiği varsayılıyor.

Evin yaşama alanına bitişik depolama bölümünde silolar ve çeşitli yiyecek saklama araçları gösteriliyor. Yaşama alanından depo bölümüne kapı yerine duvarda açılan bir oyuktan giriliyor. Burada yiyecekler topraktan yapılmış kaplar ve sepetler içinde saklanıyor. Kurutulmuş sebze ve otlar tavana asılıyor.

Serginin sanatlar ve törenlere ayrılan bölümünde bir av sahnesini canlandıran büyük duvar resminin tıpkı-yapımı, orijinal eserde olduğu gibi köşede, iki duvar üzerinde yer alıyor. Kazı yeri kavramının yorumlanmasıyla gerçekleştirilen büyük stant üzerinde ayı-tanrıça, boğa başları, boğa boynuzlarından yapılmış seki, leopar rölyefleri izleyiciye Çatalhöyük ev içlerinin görünümünü yansıtıyor. Farklı dönemlerde, aynı leopar kabartması üzerine çizilmiş değişik

motiflere dikkat çekiliyor. Çatalhöyük'ün kilden yapılma damgaları bedenleri üzerinde uyguladıkları yorumuna gönderme yapmak için, damga kopyalarının bir hayvan derisi üzerindeki uygulamaları bu bölümde gösteriliyor. Konuyla ilgili özgün eserler vitrinlerin içinde sergileniyor.

Ölü gömme geleneklerinin anlatıldığı ve gösterildiği alanda büyük "akbabalı" duvar resmi uygulaması yapıldı. Serginin en önemli eserlerinden olan boncuklu bebek iskeleti burada izleyicilere sunuluyor. Eserin fazla ışıktan etkilenmemesi için, harekete duyarlı, ancak izleyici yaklaştığında çalışan aydınlatma sistemi kullanıldı.

Orijinal eserlerin sergilendiği dört bölümden sonra izleyiciler bir Çatalhöyük evine giriyorlar. Çatalhöyük'ün ölümlerini, üzerinde yattıkları toprak sekinin içine gömme gelenekleri burada sergileniyor. Ev içinde, yaşam mekânının tüm araç ve gereçlerinin, inşaat tekniklerinin tıpkı-yapımları gösteriliyor; sergiyi gezenlerin neolitik yaşam biçimini duyumsaması sağlanıyor.

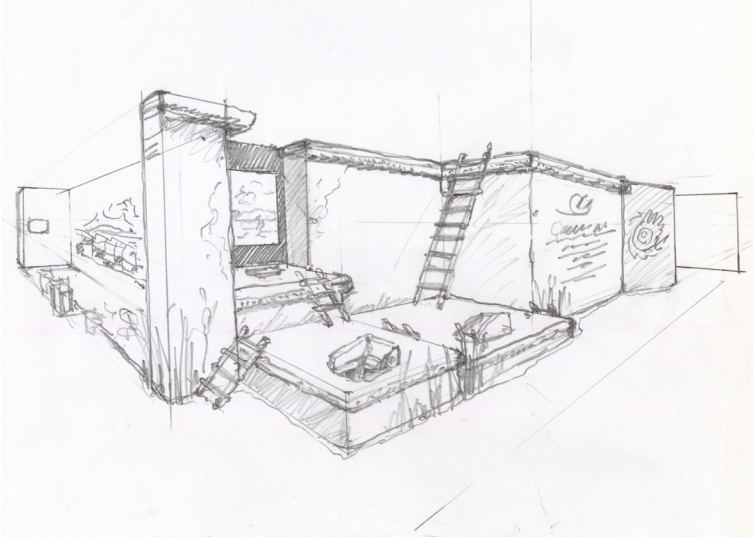
Sergi, Vedat Nedim Tör Müzesi'nden sonra Sermet Çifter Salonu'nda devam ediyor. Burada ilk olarak günümüz Çatalhöyük kazısıyla ilgili bölüm izleyiciyle buluşuyor. Kazı çalışmalarının başlamasıyla birlikte kazı alanıyla doğrudan bağlantı kuruluyor ve naklen yayın yapılıyor. 1960'lardaki kazı çalışmaları kapsamında yapılan, Çatalhöyük'ü keşfeden ve ilk kazan James Mellaart'ın koleksiyonunda bulunan, duvar resimlerinin orijinal boyutlardaki suluboya kopyalarının altı tanesi burada sergileniyor. İzleyiciler, duvar resmi kopyalarını fotoğraflamak için İngiltere'ye giden ekibin çektiği Mellaart-Hodder görüşmesinin video görüntülerini izleme olanağını buluyorlar. Sermet Çifter'de bir de çocuklar için oyun-eğitim atölyesi kuruldu. Belli bir program dâhilinde öğrenci grupları sergiyi gezdikten sonra atölyede eğitim amaçlı çalışmalar yapacaklar, Çatalhöyük'ten esinlendikleri ürünlerini burada sergileyecekler.

Çatalhöyük damga ve mühürleri, fuayede gerçekleştirilen etkinliğe ilham verdi. Sergiyi gezen izleyiciler, hazırlanan bölümde sergi defteri gibi düşünülen duvardaki pergamin¹ levhalar üzerine mühür

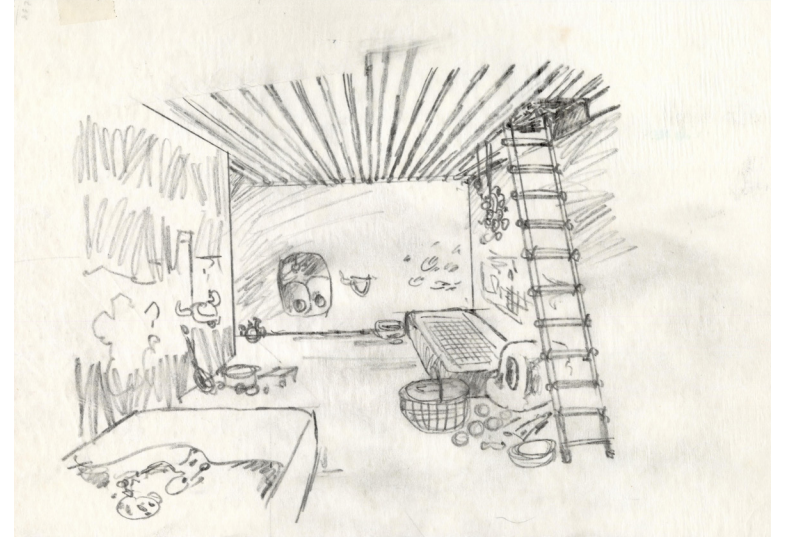
basıp isimlerini yazıyorlar. Dilerlerse mühürleri Çatalhöyük'ün 9.000 yıl önce yaptıkları tahmin edildiği gibi, dövme olarak el ya da kollarına çıkarabiliyorlar. Ayrıca özel olarak hazırlanmış kartlara basıp anı olarak saklayabiliyorlar.

— *Sanat Dünyamız*, Sayı: 99, Yaz 2006, ss. 4-7.

1. Tarihte ilk kez Bergamalılar tarafından üretilip kâğıt olarak kullanılan keçi derileri.



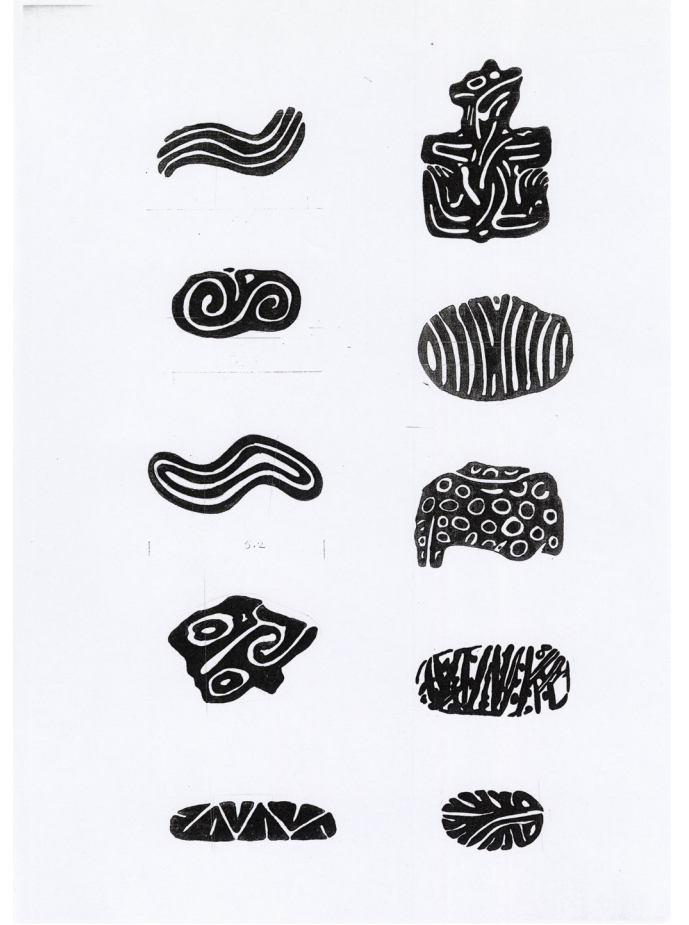
Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük sergisi için eskiz, sergileme tasarımı:
Karamustafa Tasarım, 2006



Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük sergisi için eskiz, sergileme tasarımı:
Karamustafa Tasarım, 2006



Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük sergisi için görsel eskizi: Sadık Karamustafa, 2006



Topraktan Sonsuzluğa Çatalhöyük sergisi için görsel eskizi: Sadık Karamustafa, 2006

Kitabın Yüz Çizgileri

2007

Kitap kapağı, kitabın yüzü, cümle kapısıdır. Okuyucu, içine girip girmemeye karar vereceği dünyayı önce bu yüzün ifadesinde gözlemler, içeride ne var diye merak ederse bu kapıdan girer. Kitabın yüz çizgileri, renkleri ve yazıları bize içindeki dünyanın ipuçlarını sunar, yazarın ve yayıncının kim olduğunu söyler, bizi kitabı satın almaya ve okumaya özendirir. Kapağı seversek, kitaba sahip olma isteğimiz artar. Çocuklar ve çocukları için kitap alan büyükler için kitap kapağı yol göstericidir.

Kitaba yüz çizenler, yayıncılık tarihimizde kapak ressamı, kapakçı, kapak illüstratörü, kitap kapağı tasarımcısı diye adlandırıldılar. Başlangıçta, kitap künyesinde adları geçmezdi. Kapak resmini matbaaya vermeden önce imzalarını atmışlarsa onları tanırdık; yoksa kim olduklarını bilmezdik.

Yalçın Emiroğlu yarattığı *Doğan Kardeş* kapaklarıyla, 1960'lı yılların çocuk okurlarının belleklerinde iz bırakan bir sanatçıdır.

KİTAP KAPAKLARI GEÇMİŞİMİZE KISA BAKIŞ

Türkiye'nin yayıncılık geçmişinde ve grafik tasarım tarihinde kitap kapaklarının özel bir yeri vardır. Kitap ve kapak tasarımı tarihimiz yayıncıların, matbaacıların, klişecilerin, renk ayırmacıların ve tasarımcıların öykülerinden oluşur. Bu tarih 1727'de Türkçe basım yapan ilk matbaanın İbrahim Müteferrika ve Sait Çelebi tarafından kurulmasıyla ve 1729'da ilk kitabın basılmasıyla başlar. Şimdi hemen “Ne münasebet, bizim zengin hat ve el yazması kitap tarihimiz çok daha eskiye dayanır” diyenleri duyar gibi oluyorum. Doğrudur, ama biz grafik tasarım diye teknolojik araçlarla çoğaltılan yazılara ve resimlere diyoruz.

“Bilindiği gibi ilk kitaplar elle yazılıp çoğaltılıyordu. Yazma kitaplar deri ciltlerle ciltlenmiş idi. Bugünkü anlamda kapak tasarımı yoktu. Bu gelenek kitapların matbaada basılıp çoğaltılmasından sonra da sürdü. Matbaada basılan eski kitaplar, risale boyunu geçerse, hep ciltli olarak okuyucuya sunulmakta idi.

Basılan kitap sayısı çoğaldıkça bunların hepsine deri cilt yapma olanağı kalmadı. Deri yerine bez ciltler yapılmaya başladı. Kitaplar daha da çoğalınca kâğıt ve karton kapaklara geçildi. Bizde ilk kâğıt ve karton kapaklar, Tanzimat’tan az sonra, özellikle Birinci Meşrutiyet ile görülmeye başladı.”¹

Karton kapaklar üzerine günümüzdeki gibi kapak tasarımı yapılması basım teknolojisinin gelişimiyle ilgilidir. 1830’larda ortaya çıkan litografi (taş basmacılığı) tekniği basım ve yayıncılık alanına yenilik getirdi. “Bu teknik, eski yazının yapısına, tipo baskıdan, yani dizilmiş metal harflerle yapılan baskıdan daha uygundu. İlk basma kitaplarda yazma kitap düzenlemesinin büyük ölçüde etkisi vardı. Tanzimat’tan sonra bu etkiden yavaş yavaş sıyrılan kitaplar, git-tikçe batıdakilere benzemeye başladı. Bu alanda en büyük işi, kurduğu basımevi ve yayınlarla Ebüzziya Tevfik başardı. Ebüzziya Tevfik çok yönlü bir aydıındı; ressamdı, hattattı, matbaacıydı, yazardı, Batı’daki Rönesans aydınlarına benziyordu. Kûfi yazıyı ve değişik süsleme öğelerini kullanarak özgün kitap kapakları yaptı.”²

Ebüzziya Tevfik’in kitap kapağı tasarımı alanında getirdiği yenilikler, kendisinden sonra gelen matbaacılar ve tasarımcılar tarafından sürdürüldü. Önemli hattatlar kapak yazıları tasarladılar. Matbaacı Ahmet İhsan Toksöz klişecilik tekniklerini geliştirdi ve metal klişe kullanarak birkaç renkli kapaklar bastı. Yeni ustaların yetişmesine önyak oldu. “İkinci Meşrutiyet’le birlikte kitaplar bollaşıp baskı sayısı artınca bu alana ilgi çoğaldı ve yayıncılık gelişti. Baskı tekniğinin gelişmesi, kâğıt ve kartondaki nitelik düzelmesi basım ürünlerinin güzelliğini artırdı. İbrahim Hilmi (Çığıracan) Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarını renkli resimli kapaklarla yayımlamaya başladı.”³

Kitap kapakları tasarımında ressam ve hattat işbirliği 1928’e kadar devam etti. Yazı devrimiyle birlikte, güzel yazılarıyla kitap kapaklarını süsleyen hattatlar bu alandan çekildi. Yeni alfabeye hâkim yazı tasarımcılarının yetişmesi gerekecekti. Emin Barın, Ferit Apa, Sait Yada gibi gençlerin Almanya’ya yazı ve cilt eğitimi almak için gönderilmeleri zaman alacaktı. Yeni isimler yetişene kadar kitap kapakları sıradan

matbaa ressamlarının elinde kaldı. Güzel sanatlar eğitimi görmüş olan Münif Fehim'in tasarladığı kitap kapakları kitapçı vitrinlerinde görülmeye başladı. Hilmi, Semih Lütfi, İnkılap, Yedigün gibi önemli yayınevleri ile çalışan Münif Fehim Özarman uzun yıllar, en çok iş yapan kapak ressamı oldu. Daha çok reklam grafiği alanında ürün veren, modern Türkiye grafik tasarımının öncüsü İhap Hulusi Görey, az da olsa kaliteli kitap kapaklarına imza attı. Tipografik tasarıma yenilikler getiren Ali Suavi (Sonar) özellikle Nazım Hikmet'in kitap kapakları tasarımıyla öne çıktı. Mazhar Apa tasarımcılıkla matbaacılığı uzun süre birlikte yürüttü ve birçok kitap kapağı yaptı.

1950'lerde Çağlayan Yayınevi'nce, 15 günde bir olmak üzere küçük boy ucuz cep kitapları yayını başlatıldı. Bu kitapların kapaklarında Amerikan tarzı illüstrasyonlar yer aldı. Her kitabın arkasına ve son formanın artan sayfalarına resimli kitap reklamları kondu.

1960'lı yıllarda basım teknolojileri giderek gelişti; kaliteli renkli baskı yapmaya olanak veren ofset tekniği

yaygınlaştı. Yayıncılık sektörü büyüdü. Kitap kapakları daha özenli hâle geldi. Kitap kapaklarının üzerine iyi cins kuşe kâğıttan yapılan "şömiz" takıldı. Kapaklar uzatılarak içe kıvrıldı, "kulak" oluşturuldu. Kitaplar okuyucuya gösterişli ve dayanıklı kapaklarla sunuldu.

Önemli bir gelişme yazı tasarımı alanında yaşandı: Türkiye'ye "Letraset mucizesi" geldi. Kitap kapaklarındaki başlık iki şekilde üretiliyordu; ya elle çiziliyor ya da büyük boy metal harflerle diziliyordu. Elle çizilen yazılar, tasarımcının yarattığı sıra dışı biçimlerde olabiliyor; ancak çoğunlukla, eksik tipografi bilgisi ve işin acele olması nedeniyle gerekli özen gösterilemiyordu. Büyük punto başlık dizgileri ise çok sıradan görüntü veriyordu. Müthiş icat Letraset tasarımcıların imdadına yetişti. Yarı şeffaf, ince bir çeşit plastik levha üzerinde belirli büyüklükte ve çeşitte harfler, sayılar, çizgiler, noktalama işaretleri... Özel kazıyıcısıyla ya da suluboya fırçası sapının sivri ucuyla üstten kazındığında, alttaki kâğıda harfi geçirebiliyorsunuz. Böylece harfleri yan yana, satırları alt alta dizerek istediğiniz yazı karakteriyle

istediğiniz uzunluktaki başlığı ve metni yerleştirebiliyorsunuz. Aslında ürünün adı transfer yazı sistemi, Letraset marka adı. Başka markalar da var. Hatta bir ara Türkhat adıyla yerlisi de yapıldı. Ancak piyasaya ilk giren marka adı, jenerik isim olarak yerleşti; tıpkı tıraş bıçağına jilet (Gillette) dendiği gibi. Batı’da 1950’lerde geliştirilen, 1960’larda Türkiye’ye gelen ve grafik tasarım alanına giren transfer yazı sisteminin krallığı bilgisayarın sektöre girişine kadar sürdü. Bu gerçek bir devrimdi. Tıpkı günümüzde bilgisayar grafik programlarının bilgisiz ellerde yalan yanlış kullanılması gibi, Letrasetle abuk subuk işler yapılmadı değil; Babıâli’de eline Letraset geçiren herkes tasarımcı oldu! Ama gerçek tasarımcılar için transfer yazı bir tipografi devrimiydi. Bu yeni teknolojiyle iyi tasarımcılar yaratıcı ürünler verdiler.

Sait Maden 1960’lı yıllardan başlayarak kitap kapağı tasarımı alanına damgasını vurdu. Sayısı 5.000’i aşan kitap kapağıyla en verimli tasarımcı oldu. Maden sadece çok üretmekle kalmadı, grafik ve tipografik tasarıma getirdiği yeniliklerle kitap sanatının yüzünü değiştirdi, genç kuşak tasarımcılara örnek oldu.

Eskiden tasarımcılar sadece kapak tasarlarlardı. Kitabın içi çok sınırlı olanaklarla, metal hurufatla dizilir, standart bir yerleştirmeye okura sunulurdu. Çok güzel bir kapağı açtığınızda, berbat bir kâğıda, çapaklı yazılarla basılmış, insanın okuma zevkini yok eden metinlerle karşılaşmak sürpriz olmazdı. Bilgisayar teknolojisinin grafik tasarımda kullanılmaya başlamasından sonra yayıncılar kitabın içinin de tasarlanabilir bir alan olduğunu anladılar.

Yazımın başında “Türkiye grafik tasarım tarihinde kitap kapaklarının özel bir yeri vardır” diye yazmamın nedenini açıklayayım: Grafik tasarımcılık yeni bir meslektir. 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Eğitimi Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra başlamıştır. Türkiye’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde kurulan Tezyini Sanatlar Bölümü ile grafik tasarım eğitiminin temelleri atılmıştır. İkinci okul 1957’de kurulan Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu’dur. Akademi ve Tatbikî’den sonra 1970’li yıllarda başka devlet okullarında, 1980’lerde özel üniversitelerde grafik tasarım bölümleri kuruldu ve hâlâ bunlara yenileri ekleniyor. Ancak birkaçı dışında üniversitelerin iyi

grafik tasarım eğitimi verdiklerini söyleyemiyoruz. Eğitim kurumları, görsel iletişim tasarımı alanının gerektirdiği kaliteli eleman ihtiyacını karşılayamıyor. Bu yüzden grafik tasarım mesleği başından beri “alaylıların” ya da başka disiplinlerde eğitim görenlerin çalıştıkları bir alandır. Ressam, heykeltıraş, bilgisayar mühendisi, mimar, işletmeci, tiyatro dekoratörü, moda ve tekstil tasarımcısı, reklamcı, sanat tarihçisi, doktor, matbaacı, yayıncı, yazar, karikatürcü, gazeteci, çevirmen; her kesimden insana bu alanda rastlamak mümkündür. Saydıklarımın bir kısmı, eğitim gördükleri dalda çalışmaktan vazgeçip kendilerini grafik tasarımcı olarak geliştirirler ve kariyerlerine profesyonel tasarımcı olarak devam ederler. Resmî eğitim görmeden grafik tasarım yapanlar içinden çok kaliteli işler üreten ustalar hep çıkmıştır. Bir kısmı ise para kazanmak, tasarımcıya para ödememek (yayıncılık kesiminde çok yaygındır), merak, heves, kendini göstermek, yaptığı işi basılmış görmenin dayanılmaz cazibesi, “ben yaptım oldu...” gibi nedenlerle zaman zaman grafik tasarımcılığa soyunurlar. Kitap kapağı tasarımı, “çeyrek zamanlı” ya da geçici tasarımcıların en çok rağbet ettikleri alan olmuştur.

KİTABIN ÇOCUK YÜZÜ: YALÇIN EMİROĞLU

Tasarım ve eğitim alanında çalıştığım ve Türkiye grafik tasarım tarihine karşı özel ilgim olduğu için bu konuda ürün verenlerin çoğunu bilirim. Yalçın Emiroğlu ismini birkaç yıl öncesine kadar bilmiyordum. Sahaf dükkânlarında kitap kapağı tarihi araştırmam için dolaşırken *Doğan Kardeş* kitaplarına rastladım. Kapak illüstrasyonları ve başlık yazıları ilgimi çekti. Yalçın Emiroğlu adını ilk kez burada gördüm ve şaşırdım; bu kadar özenli, dönemin grafik tasarım anlayışını mükemmel yansıtan kapakları tasarlayan birinin adını neden daha önce duymamıştım? Bulabildiğim birkaç kitabı aldım ve arşivime kattım. Yalçın Emiroğlu bir süre daha benim için bir bilinmez olmayı sürdürdü; ta ki Yapı Kredi Kültür Merkezi’nde sergisi açılana kadar. Sergi kitabına yazı yazmam istenince düşünmeden kabul ettim.

İşleri görmek için galeriye gittiğimde beni ilk şaşırtan çalışma boyutları oldu. 11x16 cm boyutlarında basılan kitap kapakları için, çoğu 50x70 cm boyutlarında guvaş orijinaler (basılmak üzere hazırlanan

resim ya da yazı) yapmıştı. Babıâli’de genellikle bu çeşit illüstrasyonlar, baskı boyutunun en çok iki kat büyüklüğünde çalışılırdı. Küçüldüğü zaman hatalar, fırça sürçmeleri, boya taşmaları, istenmeyen fırça lekeleri de küçülür, ancak dikkatle incelendiğinde fark edilirdi. Emiroğlu’nun büyük boy çalıştığı orijinalerde her türlü ayrıntı, küçülünce hatalar görünmez diye düşünülmeden, özenle resmedilmiş, basım kalitesi güvence altına alınmıştı.

Yalçın Emiroğlu’nun kapak illüstrasyonlarında, Babıâli’de 1950’li yıllarda ucuz cep kitapları ve resimli roman kapaklarında sıkça görülen *kitsch*, betimlemeci resimleme tarzından çok farklı bir yaklaşımla karşılaşıyoruz. Kompozisyonları çok dengeli, espaslar yerli yerinde, renk-desen ilişkisi sağlam, kontrastları iyi değerlendiriyor. Karikatürcü olmasına rağmen, çoğu karikatürcünün yaptığı gibi her konu için aynı tiplerini çizmiyor, farklı karakterler yakalamaya çalışıyor. Ancak karikatürün, çocuk okurları kavrayan sevimliliğini ve sıcaklığını ustaca kullanmayı biliyor. Stilizasyonda, okuyucuyu uzaklaştıracak aşırı soyutlamaya gitmiyor. Kısaca, genç

yaşına rağmen (kapakları yaptığı yıllarda) yaptığı işi çok iyi biliyor.

1960’lı yılların çoğu kitap kapaklarında ve afişlerinde yazı karakteri ve tipografik tasarım sorunlarına gerekli önem verilmezdi. Asıl mesaj resme yüklenir, resim yerleştirildikten sonra boş kalan yere yazılar bir anlamda “tıkıştırılırdı”. Yazı karakteri seçiminde rastgelelik ve sıradanlık egemendi. Eldeki Letraset kutusunda ne varsa o karakter kullanılırdı. Mesajla hiç uyuşmayan, kendi aralarında herhangi bir tutarlılıktan eser olmayan, farklı yazı karakterlerine aynı iş üzerinde yer verilirdi. Yalçın Emiroğlu’nun kitap kapaklarındaki başlık yazılarına özen gösterdiğine tanık oluyoruz. Çoğunlukla yazı kataloğundaki standart karakterlerle yetinmiyor, neredeyse her kitap başlığı için özel bir yazı tasarlıyor, farklı yerleştirmeler yapıyor.

Bilgisayar teknolojisi öncesinde, grafik tasarım uygulamalarında, yazı ve resim ayrı ayrı çalışılır, renk ayrımı aşamasında birleştirilirdi. Bu tasarımcıya kolaylık sağlayan bir yöntemdi. Ancak Emiroğlu’nun



Gri Şapkalı Adam, Doğan Kardeş Yayınları,
kapak tasarımı: Yalçın Emiroğlu, 1962

büyük boy kapak orijinallerinde yazının doğrudan resmin üzerine boyanarak ya da kâğıttan kesilerek yerleştirildiğini görüyoruz. Bunun iki nedeni olduğunu sanıyorum. En önemlisi tasarımcının, yazı ile resmi basılmadan önce bir arada görmek istemesi. İkinci neden ise maliyetle ilgili ve büyük bir ihtimalle yayınevinin önerisi olabilir; yazı ve resmin ayrı çalışılması ve film aşamasında birleştirilmesi, renk ayrımı maliyetini birkaç kat arttırdığı için tasarruf sağlamak için bu yola gidilmiş olabilir.

Yalçın Emiroğlu *Doğan Kardeş*'in, çocukları ve gençleri kültür ve sanat alanına girmeye özendiren yaklaşımının bir sonucu olarak çok genç yaşta dergiye karikatür çizmeye başladı. Yeteneğini keşfeden Vedat Nedim Tör'ün önerisiyle kitap kapağı yapmaya başladı. Bilebildiğim kadarıyla bu yeteneğini grafik iletişimin başka alanlarına taşımadı; çok genç yaşta başladığı kitap kapağı tasarımı işini sürdürmedi. Sürdürseydi, Sait Maden, Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş gibi grafik tasarımın büyük ustalarından biri olabilecekti. Seçtiği ve eğitim gördüğü mimarlık alanında kariyer yapmayı tercih etti. *Doğan Kardeş*

misali, kitap kapağı tasarımının çocuk yüzü olarak kalmayı yeğledi.

— *Doğan Kardeş İçin: Yalçın Emiroğlu'ndan Kitap Kapakları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2007, ss. 21-30.

1. Aslan Kaynardağ, "Kitap Grafik İlişkisi ve Günümüzde Kitap Kapakları", *Grafik Sanatı*, Sayı: 1, 1985, s. 5.

2. A.g.e.

3. A.g.e.

İhap Hulusi Çizgisi: Belgeler, Sorular, Doğrular, Yanlışlar

2007

Grafik tasarım, ortaya çıktığından bu yana, “kent kültürünün” bilgisini taşıyan, mesajını ileten, içeriğini yorumlayan disiplinin adıdır. Ekonomisi, siyaseti, sanatıyla kentin kültür tarihini en kestirme grafik tasarım aynasında izleriz. Üzerine yazı ve/veya resim basılmış ve çoğaltılmış her belge grafik tasarım ürünüdür. Grafik tasarım ürünü tasarlandığı, baskı makinasıyla çoğaltıldığı ya da ekranda yansıtıldığında, birine ait mesajı birilerine iletme işlevini yerine getirir. Bu süreç grafik tasarım ürününün birinci yaşamıdır ve geçicidir. İkinci yaşamında ise toplumsal yaşama ışıık tutan kaynak-belge niteliğini kazanır.

Grafik tasarımcı İhap Hulusi (Görey), henüz çok azı yazılmış olan Türkiye grafik tasarım tarihinde bazı “ilkleri” gerçekleştiren, çok önemli kişiliklerinden biridir. Eğitim gördüğü ve mesleğe ilk adımlarını attığı 1920’li yıllardan ölümüne kadar çok sayıda kurum ve ürün için binlerce iş üretmiştir. Kendisi için Türkiye’deki reklam grafiğinin öncüsü ve modern

grafik tasarımımızın öncülerinden biridir demek yanlış olmaz.

Yazıya başlarken, terim ve sıfat seçiminde her zamankinden daha fazla dikkatli olmaya karar verdim. İhap Hulusi için, grafik tasarımcı terimini kullanıyorum. Yaşadığı ve çalıştığı dönemde ne kendisi ne de başkaları bu terimi kullanıyordu. Ressam, reklam sanatçısı, grafik sanatçısı, sanatkâr, üstat gibi terimlerle anılıyordu. Yaptığı işi, günümüz terminolojisinde iyi tanımladığı için grafik tasarımcı demeyi tercih ediyorum. Başkalarının sözlerini aktarırken yine onların terimlerini kullanacağım. Kelimeleri seçerken dikkatli olmaya çalışmamın bir nedeni de bugüne kadar yapılan yayınlarda biraz abartılı ve duygusal sıfatlar kullanılması: “Türkiye’yi afişe eden adam”, “Türk grafik sanatının piri”, “Türk reklam afişi sanatının duayeni”, “İhap’lar Ölmez”. İhap Hulusi için yazarken bu tür tuzak tanımlamalardan kaçınmaya çalışıyorum.

Yazıyı hazırlarken İhap Hulusi hakkında yapılmış kitap, broşür, dergi ve gazete yazısı, haber, internet sitesi gibi ulaşabildiğim kaynakları taradım. Ulaşamadığım yayınlar ulaşabildiklerimden daha çoktur, biliyorum. Ayrıca yaklaşık 10 yıldır, İhap Hulusi'nin bulabildiğim işlerinin görüntülerinden ve hakkında yapılmış yayınlardan bir arşiv oluşturmaya çalışıyorum. İhap Hulusi'den kalanları orijinal (basım için hazırlanmış çalışma) ve basılmış işler diye ikiye ayırabiliriz. Orijinaller özel koleksiyonlarda saklanıyor ve kimine ulaşmak mümkün olabiliyor. Benim ilgi alanım basılmış işler; bir orijinalin grafik tasarım ürünü olabilmesi için basılmış ve dağıtılmış olması, yani iletişim işlevini yerine getirmiş olması gerekiyor. Tabii, işin hangi tekniklerle yapıldığını görebilmek için orijinaline bakmak da önem taşıyor.

Taradığım kaynaklarda derin çelişkilere, İhap Hulusi'nin yaşlılık yıllarında haklı olarak ilgisizlikten yakkınmasını, yoksul ve parasız kaldı biçiminde yorumlayanlardan 1904'te Almanya'da tasarlanan Bayer logosunu İhap Hulusi'nin yaptığını yazmaya kadar varan, tarih bilimiyle bağdaşmayan yoruma, yanlış

bilgiye ve bilgisizliğe rastladım. Bunlardan birkaçını aktarmaya çalışacağım:

DOĞUM YERİ VE AİLESİ

Kaynakların çoğu İhap Hulusi'nin 1898'de doğduğunu yazıyor. Sadece bir yerde, Enis Rıza Sakızlı'nın yazısında 1896'da doğduğu belirtiliyor.¹ Doğum yeri ve ailesinin Kemah'tan Kahire'ye göçmesi konusunda bir hayli belirsizlik ve çelişkiyle karşılaşırız. Özellikle 1990'larda çıkmış yayınlarda doğum yerinin Kahire olduğu yazıyor. Bu bilgilerden çoğu tek bir kaynaktan çıkmış gibi gözüküyor. 29 Mayıs 1977 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanan "Türk Grafik Sanatının Babası İhap Hulusi" başlıklı yazıda Kemah'ta doğduğu yazıyor: "Kemah'ta, resim meraklısı bir anne ile mimar bir babadan dünyaya gelen İhap Hulusi...". Zeki Çakaloz, İhap Hulusi'nin 1977'de İstanbul Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda düzenlenen sergisi nedeniyle *Cumhuriyet* gazetesine yazdığı yazıda tasarımcının İstanbul'da doğduğunu belirtiyor. Söz konusu serginin (12-24 Mayıs 1977) broşüründe İhap Hulusi

kendi ağzından özgeçmişini yazıyor ve doğum yerinden söz etmiyor.

Kaynaklardaki bir belirsizlik de İhap Hulusi'nin dedesinin mi, babasının mı Kahire'ye göç ettiği konusunda ortaya çıkıyor:

“Bu aile dedeleri, zamanında Erzincan'ın Kemah ilçesinden, Kahire'ye göç etmişlerdir.”²

“Dedesi: Mısır Hıdiv maiyetinde Kemahlı bir asker.”³

“Babası Mısır'da daha iyi bir çalışma olanağı bulduğu için oraya göç etmiş bir vakitler.”⁴

EĞİTİM

İhap Hulusi Almanya'da eğitim gördü. Ancak Almanya öncesinde Mısır'da, 19 yaşında postayla resim dersleri aldı: “1917'de, demek ki 17 yaşına geldiğim sıralarda resme merakım büsbütün alevlendi. Fakat ben öyle tablo yapmaya değil, para getirecek resim yapmaya meraklı idim. Mesela afiş, gazeteye

resim, hikâye resmi, reklamlar vs. O sırada Mısır bizde idi. Babam da orada çalışıyordu. Ben de posta ile resim dersi almaya başladım. Ben resmi yapar ve Almanya'da bir ressama gönderirdim. O tashih eder ve bana posta ile geri yollardı.”⁵ 1920'de gittiği Almanya, Münih'teki Heimann Schule'de üç yıl resim, Kunstgewerbe Schule'de iki yıl grafik tasarım eğitimi gördü. “Münih'te beş sene evvela resim tahsil ettim, sonra afiş için ihtisas yaptım ve 925 yılında vatanıma döndüm” diye anlatıyor İhap Hulusi, 1938'de *Çocuk Sesi* dergisine verdiği röportajda.⁶

Eğitimi konusunda da bazı kaynaklarda yanlış bilgilere rastlanıyor. Genellikle verilen tarihlerde ve isimlerde tutarsızlıklar görüyoruz. “... 1920'de resim eğitimi için gittiği Münih'te dört yıl boyunca Herman Schule atölyesinde, afiş konusunda da üç yıl Kunstgewerbe Schule'de dünyaca ünlü afiş ressamı Ludwig Hohlwein ile çalışmış olması sayesinde köklü bir birikim sağlamıştı.” Aynı paragrafta, birkaç satır sonra şöyle yazıyor: “1925'de Türkiye'ye döndü.” Yıl toplamı yanlış, okul ismi yanlış, hoca konusu belirsiz. İhap Hulusi, Hohlwein'in resmen öğrencisi değil,

ama çalışmalarını ona gösteriyor, tavsiyelerini alıyor. Hohlwein'dan çok etkilenmiş. İmzası bile benziyor. Türkiye'ye gelirken Hohlwein'dan tavsiye mektubu alıyor⁷: “İki yıldan beri şahsen tanımakta olduğum bay İhap Hulusi, iki yıl boyunca çalışmalarını bana sürekli göstermiştir.”

TÜRKİYE’NİN İLK GRAFİK SANATÇISI MI?

Sait Maden, Türkiye grafik sanatının başlangıcını, 1727’de İstanbul’da kurulan, Türkçe basım yapan ilk matbaa ile ilişkilendirir ve ilk grafik sanatçımızın İbrahim Müteferrika olduğunu yazar.⁸ Tarihsel süreç içinde matbaa teknolojisi gelişmiş, İhap Hulusi’ye gelene kadar pek çok grafik sanatçısı yetişmiştir. Özellikle Ebüzziya Tevfik’in, matbaacılık ve grafik tasarım alanında önemli katkıları olmuştur. “Bu alanda en büyük işi, kurduğu basımevi ve yayınlarla Ebüzziya Tevfik başardı. Ebüzziya Tevfik çok yönlü bir aydıındı, ressamdı, hattattı, matbaacıydı, yazardı, Batıdaki Rönesans aydınlarına benziyordu. Kûfî yazıyı ve değişik süsleme öğelerini kullanarak özgün kitap kapakları yaptı.”⁹

İhap Hulusi 1925’te Türkiye’ye döndü ve İstanbul’da çalışmaya başladı. Onun Almanya’da okuduğu dönemde Kenan Temizan ve Sabiha Rüştü Bozcalı da¹⁰ bu ülkede eğitim gördüler. Temizan eğitiminden sonra bir süre daha Almanya’da kaldı ve profesyonel tasarımcı olarak çalıştı. Bozcalı Türkiye’de ressam ve illüstratör olarak çalışmalarını sürdürdü. İhap Hulusi ile aynı yaşlarda olan Münif Fehim, kitap, dergi illüstrasyonu ve kitap kapağı alanında binlerce ürün verdi.

Örnekleri çoğaltmak mümkün; İhap Hulusi’nin Türkiye’nin ilk grafik sanatçısı olduğunu söylemenin, ondan öncekilere ve çağdaşlarına karşı haksızlık olduğu kanısındayım.

İhap Hulusi’nin Türkiye’ye dönmesi ve İstanbul’da serbest tasarımcı olarak çalışmaya başlaması iki önemli tarihsel olayın arasına rastlıyor: Cumhuriyet’in kurulması ve Latin alfabesinin kabulü. Balkan Savaşı’ndan sonra başlayan millî sanayi hamlesi, Cumhuriyet’le hız kazanıyor, yeni fabrikalar kuruluyor, yeni alfabeye hayata geçiyor, yeni yaşam biçimleri öneriliyor.

Yeni devletin politikalarını ve ürünlerini tanıtmak için grafik tasarımdan yararlanılıyor. Böylesine doğru yerde ve doğru zamanda görsel iletişim tasarımı eğitimi görmüş, yabancı dil bilen İhap Hulusi'ye çok iş düşüyor. Devlet ve özel sektör kuruluşlarından ardı ardına siparişler alıyor ve reklam tasarımı alanında neredeyse tek isim hâline geliyor. Bu nedenle İhap Hulusi için, modern Türkiye'nin ilk reklam sanatçısı¹¹ nitelemesini kullanmak doğru olacaktır.

İhap Hulusi *Milliyet* gazetesine verdiği röportajda, reklam tasarımcısı olarak çalışma alanına atılmasını şu sözlerle anlatıyor: “Adımın tanınması uzun sürmedi. Önce gazeteler için ilan resimleri siparişleri almaya başladım. Bunu da afiş siparişleri izledi. Kızılay’a, Türkocağı’nın bir piyangosuna afişler yaptım. Daha sonraki yıllarda Türkiye’nin banka ve öteki kurumlarından siparişler alıp çalışmaya başladım.”¹²

ALFABE KAPAĞI

İhap Hulusi ile ilgili yayınlarda kafamı karıştıran bir mesele de alfabe kapağı. Dosyamda bir fotokopisi

bulunan kapağın sol altında Atatürk bir koltuğa oturmuş. Sağda iskemle üzerinde küçük Ülkü. Atatürk’ün ve Ülkü’nün elleri, ahşap koltuğun kolçağında duran, alfabe olduğunu varsaydığımız kitabın üzerinde. Görünüşe göre Atatürk, Ülkü’ye ders çalıştırıyor. Arka planda Ankara Kalesi resmi yer alıyor.

Bazı yayınlarda hem İhap Hulusi’nin kapağını tasarladığı alfabenin bir ilk olduğundan hem de benzer bir başka alfabeden de söz ediliyor:

“Alfabe için bu çalışmamı ilgililer çok beğendi. Bir karatahta önünde Atatürk ve Ülkü görülüyor, Ülkü Atatürk’ün yardımını ile karatahtaya Latin alfabesi ile ‘Atatürk’ yazıyor. Bu çalışmanın aslını o dönemde bakanlığa vermiştim. Şimdi bunu bulamıyoruz.”¹³

“Mamafih İhap Bey’in değerlendirilmesinde görülen ihmalin acısı, Atatürk’ün kendisini ismi ile arayaarak yaptırdığı, Latin harfleriyle ilk basılan ve kapak resmini İhap Hulusi’nin yapmış olduğu alfabenin, bugün milli arşivlerimizde bulunmaması kadar acı değildir.”

“Latin harfleriyle basılan ilk Türk Alfabesinin kapak-
ğını da o gerçekleştirdi.”¹⁴

“İhap Hulusi Görey, Latin harfleri ile yazılan alfabe-
nin kapak dizaynı olan Atatürk – Ülkü ve yazı tahtası
üzerinde ‘Atatürk’ yazılı kompozisyonu da yapmıştı.”¹⁵

Kafamı kurcalayan sorular şunlar: İhap Hulusi, Ata-
türk ve Ülkü görüntülü kaç kapak tasarladı? İki ayrı
kapak mı var? Küçük Ülkü, yanlış bilmiyorsam, 1932
doğumlu olduğuna göre, bu kapak 1928’de ilk bası-
lan alfabeye ait olabilir mi? Millî arşivlerimizde bile
bulunmayan alfabe hangisi? Bunların dışında bir
çalışması var mı? Bir tek bu örnek, grafik tasarım
tarihimizin acilen ve bilimsel ciddiyetle ele alınması
gerektiğini göstermiyor mu?

KULÜP RAKISI

İhap Hulusi’nin 1930’lu yılların başında tasarladığı
Kulüp Rakısı etiketindeki resimde yer alan iki kişi-
nin Atatürk ve İnönü olduğu sanılır. Bunun yakış-
tırmadan ibaret olduğu artık biliniyor: “O dönemde

Tekel’in tüm işlerini ben yapıyordum. Kulüp, Birinci
sigaraları, tüm likörler benim çizgidir. Bir de Kulüp
Rakısı hazırladım. Burada arkadaşım şair Fazıl Ahmet
Aykaç ile kendimi çizdim. Arkası dönük olan Aykaç,
yüzü dönük olan benim 1931’deki İhap Hulusi.”

“İhap Hulusi’nin kendine has bir çalışma yöntemi
vardı. Her şeyden önce çok disiplinli çalışırdı. İlk aş-
mada kendisine gelen konuyu tasarlar, kompozis-
yonu kurar ve kompozisyonun içinde insan unsuru
varsa, tiplerin seçimi için titiz bir çalışmaya girerdi.
Bu iş için ailesinden ve yakınlarından yararlanarak,
onların fotoğraflarını çekerdi. Daha sonra hazırladı-
ğı kompozisyona onları titiz bir şekilde yerleştirme
çalışmasına başlardı. İhap Bey’in anlattığına göre
Almanya’daki hocası Hohlwein da böyle çalışmış.”¹⁶
Art Nouveau akımının en önemli tasarımcılarından
Alphonse Mucha’nın reklam afişlerini tasarlar-
ken kadın elbiseleri giyerek kendi fotoğraflarını çektiği
ve afişteki kompozisyonlarda bu fotoğraflardan ya-
rarlandığı bilinmektedir.

“Modellerini seçme şekli çok ilginçti. Köylü dayıları

sokadaki vatandaşlardan, yakın dostlarından ya da akrabalarından seçerdi. Ona modellik etmek zordu. Kafasında geliştirdiği kompozisyonun hakkını verecek atmosferi veya tipi bulmadan tatmin olmazdı. Kulüp rakısının üzerindeki etiket, bunun en canlı misalidir. Birçokları bana, ‘Bu etiket üzerindeki baylardan biri eşinizmiş, doğru mu?’ diye sorarlardı. Evet doğrudur, kendisidir. Diğeri de meşhur şair, yazar, üstad Ahmet Faik Aykaç’tır. Tekel’in bu etiketi için başlangıçta kompozisyonu kafasında gerçekleştirmiş, eskizler yapmış, birkaç model denemiş. Ama bir türlü tatmin olmamış. O esnada yakın dostu Ahmet Faik Aykaç da seyirciymiş. İhap Bey ona dönüp, ‘Fazıl gel şuraya otur!’ demiş ve kendisi de karşısına geçip oturmuş. Ve böylece o meşhur ‘Kulüp Rakısı’ etiketi hazırlanmış.”¹⁷ İhap Hulusi’nin bu yöntemi birçok işte kullandığı biliniyor. Fazıl Ahmet Aykaç’ın torunu olan ve İhap Hulusi’yi çok yakından tanıyan grafik tasarımcı Ayşe Sebük Ataman anlatıyor: “Mesela Beykoz kunduraları afişinde da yım vardı. Annem piyango bileti üstündedir. Bana öykülerini anlatırdı.”

Ünlü Kulüp Rakısı’ndaki kompozisyona temel olan fotoğrafı, kendisini ziyaret eden Selahattin Ganiz ve İlhan Bilge’ye armağan ediyor İhap Hulusi ve bu sayede fotoğrafın varlığından haberdar olabiliyoruz. Benim merak ettiğim husus şu: Başka fotoğraflar var mı? Yaptığı her şeyi özenle saklayan İhap Hulusi, tasarımlarındaki çizimlere kaynaklık eden kendi çektiği fotoğraf örneklerini ne yaptı? Çıplak insan bedeni illüstrasyonları kullandığı işlerini yaparken önce fotoğraf çekti mi? Eğer çektiyse, işi biten fotoğraflar ne oldu? Varsa ve ortaya çıkarsa, bu fotoğraflar dünya grafik tasarım tarihine geçmeye adaydır.

Matbaacı ve grafik tasarımcı Ebüzziya Tevfik’in tasarladığı ve bastığı kitapların bazılarının kapağında, basıldığı yer “Kostantiniyye” yazar. İhap Hulusi’nin imzasında, “İhap Hulusi – İstanbul” sözcükleri yer alır. Ancak eski Türkçeyle tasarladığı işlerini bazen Stanbul, bazen İstanbul, bazen de Dersaadet olarak imzalar. Tabii kentin farklı isimleriyle bilgileri herhangi bir ansiklopedide de bulabiliriz. Ansiklopedik bilgi kuru, dondurulmuş bilgidir; bizi fazla uzağa götürmez. İhap Hulusi’nin Almanya’daki

öğrencilik yıllarında yaptığı işlerin altında “İhap Hulusi – Münih” imzasını görürsünüz. Grafik tasarım öğelerinin üzerinde keşfettiğimiz, İstanbul kentinin üç değişik ismi bilgisi bizi, Osmanlı ve erken Cumhuriyet aydınlarının kentlerine ve ülkelerine bakışlarının izlerine ulaştırabilir.

İstanbul’a ait, İstanbul’un sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamını yansıtan afiş, kitap, dergi, başlıklı kâğıt, fatura, makbuz, tabela, ambalaj, kartpostal, ilan gibi grafik tasarım öğelerinin toplu olarak arşivlendirildiği, tasnif edildiği, sergilendiği bir kuruma sahip değiliz. Evet, Beyazıt Kütüphanesi’nde, belli bir döneme kadar basılmış afişleri, Basın Müzesi’nde birkaç parça matbaa makinesini, sahaf dükkânlarında kitap ve dergileri, antikacılar da ambalajları, özel koleksiyonlarda farklı iletişim öğelerini çok sıkı bir takip sonucu bulmak mümkün olabilir. Ancak 15 milyon nüfuslu, Türkiye’nin ekonomik ve kültürel başkentinin “kâğıt ve görsel araçlar üzerindeki tarihini” saklayan bir müzesi yok. 2010 Avrupa Kültür Başkenti’nin görsel tarihini merak edenleri nereye yönlendireceğiz?

— *İhap Hulusi: Tasarımcının bir Genç Sanatçı Olarak Portresi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, ss. 13-23.

1. Enis Rıza Sakızlı, “Enstantaneler”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 43, 1991, s. 13.
2. Nüzhet İslimyeli, “İhap Hulusi Görey’in Ankara Sergisi”, *Ankara Sanat Aylık Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 221, 1984, s. 7.
3. Enis Rıza Sakızlı, a.g.e., s. 13.
4. Rauf Mutluay, “Edebiyat Sohbetleri / Elli Yılda Bir Raki”, *Cumhuriyet*, 22 Mayıs 1977, s. 8.
5. Aslan Tufan, “Büyük Ressam ve Afişçi, Çocuk Sesi, 1938”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 43, 1991, s. 17.
6. A.g.e.
7. Turgut Çeviker, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 43, Bahar 1991, s. 11.
8. Sait Maden, “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, *Grafik Sanatı*, Sayı:1, Ocak-Şubat 1985, s. 58.
9. A.g.e.
10. Sema Koşan, *Türkiyemiz*, Sayı: 32, Ekim 1980, s. 23.
11. 20. yüzyılın ilk yarısında, reklam alanında çalışan görsel sanatçılar için İngilizce “commercial artist” (reklam sanatçısı) terimi kullanılıyordu.
12. *Milliyet Pazar Eki*, 29 Mayıs 1977, s.18.
13. Taner Dedeoğlu, *Güneş*, 1984. Hangi tarihli gazeteden alıntı yapıldığı bulunamadı. [e.n.]
14. Turgut Çeviker, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 43, Bahar 1991, s. 10.
15. Ekber Yeşilyurt, “Kulüp Rakısındaki Resimler Kime Ait”, *Tekel Dergisi*, Sayı: 3, Kasım-Aralık 1993. İlgili kaynağa ulaşılamadığı için sayfa numarası belirtilmedi. [e.n.]
16. “Türk Grafik Sanatının Piri İhap Hulusi Görey”, Ethem Çalışkan’la söyleşi, *Horhor Sanat Galerisi Sergileri (Bülten)* 22, 5 Kasım-5 Aralık 1993.
17. “Naşide Görey İhap Hulusi’yi Anlatıyor”, 1986 tarihli söyleşi, *Horhor Sanat Galerisi Sergileri (Bülten)* 22, 5 Kasım-5 Aralık 1993.

Chermayeff ve Geismar ve Biz

2007

Amerikalı tasarımcılar Ivan Chermayeff ve Tom Geismar'ın ortak şirketleri Chermayeff&Geismar'ın¹ 50 yıllık üretimlerinden seçilen işler Pera Müzesi'nde sergilendi. Serginin bir bölümünde, şirketin tasarladığı çalışmalardan yola çıkarak gerçekleştirilmiş bir video animasyon da sunuldu. Tasarım sergisinin yanı sıra Ivan Chermayeff'in kolajlarından ve küçük heykellerinden oluşan sergiyi izleme imkânı bulduk. Serginin bizi ilgilendiren bir özelliği de Aygaz (1997), Demirdöküm (1997), Yapı Kredi (2006), Koç Üniversitesi (1993), Rahmi Koç Sanayi Müzesi (1994), Opet (2004), Tüpraş (2006), Koç Holding (1984), Otosan (1993) ve Arçelik (2002) logo ve kurumsal kimlik tasarımlarının bu kuruluş tarafından yapılmasıydı. Sergiyi düzenleyen Pera Müzesi'nin logosunun Chermayeff&Geismar ürünü olması da işin başka bir boyutu. Sergi broşüründeki ifadeye göre "Ofisi New York'ta bulunan, ama birçok ülkedeki, özellikle Türkiye'deki müşterileri için çalışan ikilinin,

Türkiye'de sadece Koç Topluluğu'na bağlı şirketlere iş yaptığını gözlemliyoruz. Belki başka şirketlere de yaptılar ama sergilemediler, bilemiyorum.

Sanat eleştirmeni Ahu Antmen, 7 Mart 2005 tarihli *Radikal*'e yazdığı "Başlıbaşına Bir Yapıt Olarak Tasarım" başlıklı yazısına "Amerikalı grafik tasarımcı Ivan Chermayeff'in Pera Müzesi'ndeki sergisi, günümüzde sanat ve tasarım arasında iyice belirsizleşen sınırları ilginç bir şekilde gözler önüne seriyor" diye başlıyor. Antmen tasarımcının aynı zamanda sanatla iştigal etmesinden yola çıkarak "Chermayeff'in kolaj ve küçük heykellerden oluşan sergisi ise bir tasarımcının 'iş dünyası'nda yakaladığı başarının sırrını düşünüyor," diyor. "Tasarım ve sanat arasındaki sınırların bu denli belirsizleşmesinde, bugün artık afişlerden motosiklete her türlü 'tasarım nesnesi'ni, tasarımı yücelterek sunan müzelerin oynadığı rol büyük." Demek ki tasarımcı bir yandan sanatla uğraşırsa ve de tasarım

ürünleri müze koleksiyonlarına girerse, sanatla tasarım arasındaki sınır belirsizleşiyor. Belirsizleştiği zaman ne oluyor, bunu açıklamıyor yazar.

Amerikalı tasarımcı Chris Pullmann, son yıllarda dünyada grafik tasarımda yaşanan değişimi anlattığı bir yazısında “Ben hep sanatçı olmak ile tasarımcı olmanın insanı farklı hedeflere ve farklı tercihlere yönelten, ayrı etkinlikler olduğunu düşünmüşümdür,” diyor. “İnsanın başarılı olduğu yer, herhangi bir şeyden çok kromozomlarıyla ilgilidir. Başarılı bir ressam, heykeltıraş ya da performans sanatçısı olan birisi, problem çözme konusundaki enerjiyi ve entelektüel doyumu kendi içinden devşiriyordur. Bunun tersine, başarılı bir tasarımcının enerjisinin ve entelektüel doyumunun kaynağı, başkalarına ait problemleri çözmekle ilgilidir. Hepimiz kaçınılmaz olarak tasarlama işine, ifadesini yaptığımız işte bulabilen, hatta bulması zorunlu olan özgün bir deneyim ve eğilim yükleriz.”² Kısaca şunu söyleyebiliriz: Tasarım ve sanat farklı disiplinlerdir. Bazı tasarımcıların, hayatlarını kazandıkları tasarımcılık mesleğinin yanı sıra sanat yapmaları, tasarım ile sanat

arasındaki sınırların belirsizleştiğinin kanıtı değildir. Sanat ile tasarımın sınırları arasındaki belirsizleşme (bu konuda daha çok “akışkanlaşma” terimi kullanılıyor), medya teknolojileri, görsel kültür, iletişim gibi meseleleri içeren derin ve karmaşık bir konudur. Ayrıca belirsizleşme ya da akışkanlaşma, birinin ötekine dönüşmesi anlamına gelmez.

Chermayeff ve Geismar’ın kuşağının grafik tasarım tarihinin geçmişinde ve bugününde özel bir yeri vardır. 1920’lerin sonlarında ve 1930’lu yıllarda doğan bu tasarımcı kuşağı, reklam sanatçısı (commercial artist) kavramının grafik tasarımcıya (graphic designer) dönüştüğü, grafik tasarımın yeniden tanımlandığı dönemde, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra eğitim görmüş ve tasarım mesleğine adım atmışlardır. Sadece tasarım yapmakla yetinmemişler, eğitim vermişler, makaleler ve kitaplar kaleme almışlar, tasarımcıların örgütlenmesine önayak olmuşlar, dünyanın her tarafına yolculuk yaparak fikirlerini ve deneyimlerini meslektaşlarıyla ve öğrencilerle paylaşmışlardır. Tasarımcılığı bir sosyal sorumluluk projesi olarak görmüşler; grafik tasarımın ve

tasarımcının standartlarının, kendi ülkelerinde ve dünyada yükselmesi için çalışmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası grafik tasarımcı kuşağının benim dikkatimi çeken, yaygın diyebileceğim bir özelliği daha vardır: “Sanat” yapmaya çalışırlar. Genelleme yapmak doğru olmayabilir, ama bu kuşağın modernist öğretinin içine doğmuş; “Form follows function” (Biçim işlevden doğar), “Less is more” (Daha az, daha etkili), “Tasarımcı bir adım geride durur”, “İşini bitirdikten sonra ayak altından çekil” düsturlarıyla yetişmiş grafik tasarımcı temsilcilerinin, bazen gizli, bazen alenen resim ve/veya heykel yapmaya soyunmalarının nedenlerini hep merak etmişimdir. Acaba grafik tasarımın sert kurallarından, kısıtlamalarından, “müşteri dırdırından”, muhasebe hesaplarından kaçmanın bir yolu mu? Geçimini temin ettiği mesleğini küçümseme, bir çeşit tatmin olamamanın neden olduğu “gündüz insan gece kurt” hâli mi? Kendi disiplinlerinde çok başarılı ve ünlü olan, tasarım tarihinin kilometre taşı tasarımcıların, sanat faaliyetlerinden dolayı sanat tarihine geçtiklerini ben görmedim. Yoksa yaratıcılıkla ilgili bir beslenme

ihtiyacı mı söz konusu olan? Belki de kısaca, yetişme tarzlarıydı onları “ressamca” davranmaya iten. Bunun, sanat ve tasarım tarihçileri için üzerinde çalışmaya değer, ilginç bir konu olduğunu düşünüyorum.

Chermayeff’e dönecek olursak, şu soruyu sorabiliriz: Kolajlarının ve heykellerinin etkilerini tasarımlarında görebiliyor muyuz? Ne yazık ki Pera Müzesi’ndeki sergi Chermayeff&Geismar şirketinin işlerinden oluştuğu ve ağırlıklı olarak kurumsal kimlik tasarımı alanını kapsadığı için aradaki ilişkiyi sadece birkaç örnekte görebiliyoruz. Sergiyi gezdiğimde ben de merak ettim, neden kolaj tekniğini grafik tasarım ürünlerinde çok az kullanıyor diye. Ama Ivan Chermayeff’in 1994’te Tokyo’da Ginza Grafik Galerisi’nde düzenlenen kişisel sergisinin kataloğuna baktığımda durumun hiç de öyle olmadığını gördüm. Ortak olduğu şirketin değil, kendi imzasıyla yayımlanan işlerinin hemen hepsinde, Pera Müzesi’nin en üst katında sergilenen kolajlarının etkisi çok açık bir şekilde görülüyor.

Ivan Chermayeff modernizmin ve sanat tarihinin, kişisel gelişimi ve tasarımcılığı üzerindeki etkilerini

şöyle açıklıyor: “Modernin, keşfedilmekten çok bahsedildiği bir dünyaya doğdum. Modern, görsel ve elle tutulur bir dünya hakkında düşünce üretmenin ve ilgilenmenin bir yoluydu. Babam Serge Chermayeff bir hata sonucu kendini modern hareketin içinde bulmuştu. Mimar ya da tasarımcı olarak eğitim görmemişti ama bir şekilde bu işi profesyonel olarak yapmıştı. Bana modern sanat, tasarım ve mimarlığın, temiz ve basit ifadenin temsilcisi olduğu öğretilirdi. Resim ve heykelin tasarım anlayışında büyük etkisi vardır. Ben Klee, Miro, Picasso, Leger, Mondrian gibi modern ressamlarla büyüdüm. Çocukluğumda Miro en sevdiğim ressamdı.”³

Tokyo sergisinin katalog yazısında Henry Wolf şöyle anlatıyor arkadaşı Ivan’ı: “Onu bu kadar sevmeseydim, atölyesini ateşe verme hırsım dayanılmaz hâle gelirdi. Ama bunun da bir anlamı olmazdı. Ivan her şeye rağmen bu kül yığınının, daha iyi renkli ve daha önemli işlerle yeniden doğardı.”⁴

Chermayeff ve Geismar konusunda üzerinde durmam gereken bir mesele daha var. İkilinin Türkiye’de

Koç Holding ve bağlı kuruluşlar için kurumsal kimlik programları tasarlaması, Türkiye’de reklam ve tasarım çevrelerinde çok eleştirildi. Eleştiriler, Koç’un bu işleri Türk tasarımcılar yerine Amerikalı tasarım şirketine yaptırmaya ve Türkiye piyasasına göre çok yüksek miktarda para ödemesine odaklanıyordu.

1990’lı yıllarda Türkiye kökenli birçok sanayi ve hizmet kuruluşu kurumsal kimlik tasarımını hatırı sayılır bütçelerle dışarıda yaptırdı. Bu durum şu soruyu sorduruyor: Türkiye’de bu işi yapacak tasarımcılar ve tasarım kuruluşları yok mu? Kurumsal kimlik programının hazırlanmasının grafik tasarım, mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı, iç mimarlık, etkileşimli çoklu ortam tasarımı gibi birçok disiplini bünyesinde bulunduran, komple hizmet veren organizasyonlar gerektirdiğini düşünürsek, bildiğim kadarıyla bizde böyle tasarım şirketleri yok. Yanılabiliyorum. Belki var da ben bilmiyorum. bildiğim kadarıyla, Türkiye’de üretilen geniş çaplı kurumsal kimlik tasarımı programları farklı disiplinlerin proje bazındaki işbirlikleriyle gerçekleşiyor.

Ancak asıl sorulması gereken sorular şunlar: Türkiye’de verilen tasarım, iletişim ve iş yönetimi programlarında söz konusu “çokdisiplinlilik” var mı? Geleceğin tasarımcıları, iletişimcileri ve yöneticilerini disiplinlerarası çalışma ve işbirliğine göre yetiştirebiliyor muyuz? Yurtdışındaki şirketlere kurumsal kimlik tasarım programları için yüklü miktarda paralar ödeyen özel ve kamu kesimi, Türkiye’deki tasarım eğitiminin kalitesini yükseltmek için ne yapıyor?

Birkaç başka soru daha: Sergide gördüğümüz logolardan, Türkiye’deki şirketler için yapılmış olanları bulunmaz Hint kumaşı mı? Cevap: Hayır, değil. Bu kalitede işler Türkiye’de tasarlanabilir mi? Evet, tasarlanabilir. Bu şirketler neden Türkiye’de üç-beş bin liraya yaptırabilecekleri iş için dışarıya yüz binler ödüyorlar? Cevap: Parayı logoya değil, kurumsal kimlik sistemi tasarımına ödüyorlar. Logo, kurumsal kimlik sisteminin temel ögesidir. Tek başına bir şey ifade etmez. Esas mesele, sistemin doğru ve sağlam inşa edilmesi, tutarlı olması ve iyi işlemesidir. Bunun için bir çeşit “görsel mühendislik tasarımı”, bilgi birikimi, uzman kadrolar ve deneyim gerekir. “Neden

bize yaptırmadılar?” diye yakınmak yerine, tasarım ve tasarımla ilgili eğitimimizi gözden geçirmeyi ve “Biz nerede yanlış yapıyoruz?” diye sormayı öneriyorum.

Konuyla ilgisi olmayan son bir öneri: Bu yazı yayımlandığında Chermayeff ve Geismar sergisi büyük bir olasılıkla kapanmış olacak. Yine de Pera Müzesi’ne gidin ve Ali Emiri Efendi ve Dünyası başlıklı, Osmanlı dönemine ait fermanlar, beratlar, hatlar ve kitapların gösterildiği sergiyi görün. Eğer grafik tasarımla ilgiliyseniz, kendinize güveniniz artacak.

— *XXI: Yirmibir Mimarlık, Tasarım ve Kent Dergisi*, Sayı: 55, Nisan 2007, ss. 14-18.

1. Güncel adıyla Chermayeff&Geismar&Haviv. [e.n.]

2. Pullman, Chris, “Some Things Change...”, *The Education of Graphic Designer*, ed. Steven Heller, Allworth, 1998, p. 109.

3. Ivan Chermayeff, Milton Glaser, Rudolf de Harak, “Some Thoughts on Modernism, Past, Present and Future”, *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, ed. Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller & DK Holland, New York: Allworth Press, 1994, s. 45.

4. Henry Wolf, *Ivan Chermayeff*, Tokyo: GGG Ginza Graphic Gallery, 1994.

12.000 Yıl Önce: “Uygarlığın
Anadolu’dan Avrupa’ya
Yolculuğunun Başlangıcı” Neolitik
Dönem Sergisi Tasarım Notları

2007

Ocak 2007’de Almanya’nın Karlsruhe kentindeki Badisches Museum’da İnsanlığın En Eski Anıtları başlıklı bir sergi düzenlendi. “Yalnızca Anadolu ve Yakındoğu değil, Avrupa da dâhil olmak üzere günümüzde dünyaya hâkim olan uygarlığın temel taşlarını içeren, günümüzden 14.000 ila 8.000 arasındaki altı bin yıllık dönemi yansıtan bu sergi, haklı olarak, beklenilenin üzerinde bir ilgi görmüş ve büyük heyecan yaratmıştır.”¹ Serginin bir benzerinin burada, Yapı Kredi Kültür Merkezi’nde düzenlenmesi planlandı. Bir farkla: Almanya’daki sergi çanak çömleksiz ve çanak çömlekli olmak üzere tüm Neolitik dönemi kapsıyordu. Yapı Kredi’de daha önce Çatalhöyük sergisi açılmış olduğundan, bu serginin çanak çömleksiz, en eski Neolitik dönemi ele alması düşünüldü. Bu açıdan bizim serginin konsepti ötekinden farklı olacaktı. Uygarlığın başlangıcı sayılan çanak çömleksiz dönem anlatılırken Neolitik’in Anadolu’dan Avrupa’ya aktarımının ipuçları da yansıtılacaktı.

Almanya sergisi büyük bir müzede, tavanı yüksek ve çok geniş bir salonda düzenlenmişti. Yapı Kredi

Kültür Merkezi gibi görece dar ve tavan yüksekliği 2.80 metre olan bir mekâna böyle bir sergiyi yeniden üreterek sığdırmak ve “Almanya’daki serginin tekrarı” dedirtmeyecek nitelikte bir sergi içeriği ve tasarımı problemiyle karşı karşıyaydık. Önümüzde iki ay gibi olağanüstü kısa bir süre vardı.

GÜNEYDOĞU’YA YOLCULUK

Kolları sıvadık. İlk işimiz Şanlıurfa ve çevresinde yerinde görme ve bilgilenme gezisine çıkmak oldu. Bu yılın korkunç yaz sıcağı altında, minibüs içinde, zaman zaman asfaltı kaynayan otoyollarda, zaman zaman tozlu köy yollarında üç güne sığdırılmış bir yolculuk...

“Bir süre sonra anayoldan ayrılıp bir köy yoluna saptık. Şanlıurfa Müzesi’nden bir arkeolog bize eşlik ediyor. Şanlıurfa’ya sekiz on kilometre uzaklıktaki Göbeklitepe, düzlükteki Örencik köyünden sonra tırmanmaya başladığımız tepenin zirvesi. Kıraç bir tepe, zirvede tek bir ziyaret ağacı... Paçavralar



Sadık Karamustafa'nın, neolitik dönem sergisi hazırlıkları için gittiği Şanlıurfa'daki izlenimlerinden, 2007



Avlanan Amazonlar mozağından detay, Haleplibahçe, Şanlıurfa, 2007

bağlanmış. Göbeklitepe öreni ağacın eteklerinde, zirvenin yamacında. T harfi biçiminde, dairesel alana konumlandırılmış dikilitaşlar. Burası kült yapılardan oluşan bir ziyaret yeri; konut alanı değil. Dikilitaşlar iki buçuk-üç metre yüksekliğinde. Bir-iki metre de toprağın altında kalıyor. Kimilerinin toplam yüksekliği beş metreyi buluyor. İkisi ortada, ötekiler kenarda olmak üzere dikilitaşlar, yuvarlak planlı bir kült yapıyı oluşturuyor. Yamaçta bu biçimde inşa edilmiş pek çok kült yapı bulunuyor. Son derece etkili bir görüntü... Bazılarının üzerinde hayvan motifleri var. O dönemde metal alet bulunmadığı için dikilitaşlar ve üzerlerindeki kabartmalar çakmak taşından yapılma aletler kullanılarak işlenmiş. Kazı alanında yerde bol miktarda keskin çakmak taşı parçası var. Birkaç deneme yapıyorum. Ağaç dallarını mükemmel kesiyor.”

“Batman’ın biraz dışındaki bir okulda konuşlanmış kazı evine ulaştık. Kazı bitmiş, buluntular uzun birkaç yemekhane masasının üzerinde üstü örtülü duruyordu. Biraz konuştuktan sonra örtüyü kaldırdılar. Masanın üzerindikiler gerçekten heyecan



Haleplibahçe kazılarında görünüm, Şanlıurfa, 2007

vericiydi. Çanak çömleğin (pişmiş toprak) henüz olmadığı bir dönemde, taştan oyulmuş ve işlenmiş kapacak muhteşemdi ve de ne kadar çok buluntu vardı!” “(...) buluntuların çıktığı kazı yeri olan Körtik Tepe’ye doğru yola koyulduk. Batman ile Bismil arasındaki anayoldan düz bir ovaya, bir köy yoluna sap-tık. Güneş neredeyse batmak üzere. Birkaç evlik bir

mezraya geldik. Körtik Tepe aslında bir tepe değil, su kenarında düz bir alanmış. Kazı bekçisi köylülerle selamlaşıp evlerin bitişiğindeki kazı alanına geldik. Akşam alacasında kazı yerini dolaştık.²

TASARIM

Serginin danışmanı Prof. Mehmet Özdoğan sergiyi 13 bölüme ayırdı. İzleyicinin önce kültür merkezinin girişinde başlayan bir zaman tüneline girmesini tasarladık. Merkezin açık merdivenlerini kapatarak alçak tavanlı bir koridora dönüştürdük. Sağ ve sol duvarlar siyaha boyandı. Koridorun tavanını ışık geçiren levhalarla kapladık ve üstüne ışık döşedik. Yukarı çıkış yönündeki sol duvara, 40x40 cm kareler hâlinde, günümüzden başlayarak uzay, gökdelen, Selimiye, Ayasofya, Mısır piramitleri gibi ikonlaşmış, zamanı günümüzden geriye doğru taşıyan resimler yerleştirdik. Aynı şeyi ulaşım, iletişim, araç gereç gibi konularda da yaptık. Sol duvara beyaz tebeşirle yine zamanı günümüzden 12.000 yıl öncesine taşıyan resimler çizildi. Merdiven basamaklarının dikey yüzeylerine, 2007’den başlayıp milattan 10.000

yıl öncesine kadar giden yıl sayılarını yerleştirdik. Amacımız izleyiciyi günümüzden gerilere, binlerce yıl öncesinin atmosferine götürmektir.

Merdivenlerin sonunda, birinci katta izleyici artık kendini Neolitik dönem atmosferi içinde buluyor. İki sergi salonu arasında, fuaye olarak kullanılan bölümde kazı yeri, temel kalıntıları ve dikilitaş canlandırmaları yaptık. Dikilitaşların yükseklik sorununu, merdiven boşluğunu kazı çukuruna dönüştürerek çözdük. Böylece, görece alçak tavanlı bir mekânda, dört metre yüksekliğindeki dikilitaşın tümünü canlandırabildik. Serginin bu bölümü atmosfer yaratmak amacını taşıyor; burada gerçek eser sergilenmedi, metin kullanılmadı.

Daha önceki sergilerden edindiğimiz deneyimlerden, canlandırma ve tıpkıyapım gibi sergileme teknik ve yöntemlerine arkeologların sıcak baktığını ve izleyicilerin böyle sergileri daha kolay anlayabildiklerini, ilgiyle gezdiklerini biliyoruz. Yalnız bunu yaparken dikkatli olmak ve *kitsch* anlatım tuzağına düşmemek gerekiyor. Bu nedenle, canlandırma ve tıpkıyapım

dozunu iyi ayarlamaya; bilgilendirme panoları, yazı ve metinler, en önemlisi sergilenen eserler arasındaki ilişkiyi, diyalogu ve dengeyi doğru kurmaya çalışıyoruz. Yerleştirilen hiçbir tasarım elemanı, serginin başoyuncusu olan arkeolojik eseri gölgede bırakmamalı, sadece onun iyi görünmesine, anlaşılmasına, okunmasına destek vermeli. Bir önemli husus da şu: sergiyi gezen uzmanlara ve uzman olmayan izleyiciye, yaptığının, eserleri ve eserlerin ortamını birebir taklit etmek olmadığını, bunun, hikâyeyi iyi anlatmaya ve göstermeye yönelik sergi tasarımı yorumu olduğunu hissettirmek gerekiyor.

Serginin ana bölümünü iki salona böldük. Sermet Çifter Salonu’nda, “Değişen Çevre ve Kültürün Yeni Koşullara Uyumu”, “Konak Yerinden Sabit Yerleşmeye, Barınaktan Konuta Mimarinin Doğuşu”, “Mimaride Devrim” başlıklarıyla avcı-toplayıcı toplulukların, değişen çevre ve iklim koşulları sonucunda gezici yaşamdan yerleşik yaşama geçişleri, bunun sonucu olarak geçici barınaklar yerine kalıcı konutlar inşa etme süreçleri maket, fotoğraf, çizim ve metinlerle anlatıldı. Bu bölümde Almanya’daki sergiden gelen Çayönü

ve Nevali Çori maketlerine yer verildi. Konuyla ilgili olduğu için pişmiş toprak ev maketi ve kapı mil taşı, orijinal eser olarak bu bölümde sergilendi. Sergi danışmanı Mehmet Özdoğan’ın dönemi anlattığı 10 dakikalık video burada ve fuayedeki monitörlerde sürekli gösterildi.

Vedat Nedim Tör Müzesi salonunun girişine, Urfa stelinin tıpkıyapımı yerleştirildi. Bu salonda eser ağırlıklı sergileme amaçlandı. Göbeklitepe maketi eşliğinde, tapmak kavramının doğuşuyla başlayan salonda, ölü kültü, ata kültü, öteki dünyanın somutlaşması, sembolizm, Şamanizm, doğanın güçleri, baba tanrı/ana tanrıça, beslenme ve üretim, doğanın evcilleştirilmesi, toplumsal sınıf göstergeleri, uzman ustalar, takılar, beğeni nesneleri, yoğun ticaret, kültürel etkileşim, mal ve bilgi aktarımı konularıyla ilgili eser ve bilgiler sırasıyla sergilendi.

Sergide yer alan eserlerin sınıflandırılması, içeriğe ilişkin yazılı-görsel bilgiler ve teşhir öğeleri hazırlık süreci boyunca danışmanların sıkı denetiminden geçti. İzleyiciyi tasarım yoluyla hikâyenin havasına

sokmaya çalışırken, asıl meseleyi gözden kaçırma-
maya, bilimsel yanlış yapmamaya özen gösterdik.

— *Sanat Dünyamız*, Sayı: 104, Güz 2007, ss. 4-7.

1. Mehmet Özdoğan, “Neolitik Dönem: Günümüz Uygarlığının Temel Taşları”, *12.000 Yıl Önce: “Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı” Neolitik Dönem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 9.

2. Yayınlanmamış gezi notlarımdan.



Göbeklitepe kazılarında görünüm, 2007



Göbeklitepe kazılarında görünüm, 2007

Türkiye’de Grafik Eğitiminin
Başlangıcına Yolculuk:
Latif Ariş Arşivi

2007

Heykeltıraş Koray Ariş, iki yıl önce babası Latif Ariş’ in öğrencilik yıllarına ait üç dosya getirdi. Birinci dosyada grafik tasarım taslakları, ikincide desen çalışmaları, üçüncüde ise moda ve giysi etütleri vardı. Koray’ın getirdikleri bu dosyalarla kalmadı; *Grafik Tasarım*’ın, babası hakkında yayın yapacağını kendisine söyledikten sonra bir anatomi dersi defteri, fotoğraf albümü ve biri Türkçe, biri Almanca iki gazete getirdi. 1938 tarihli *Ulus* gazetesini ilavesinin tümü Güzel Sanatlar Akademisi’yle ilgili. Kapağında Hitler’in bir resmi bulunan *Hamburger Illustraten* gazetesinde Akademi’ye sayfa ayrılmış. Koray Ariş eski arkadaşım olduğu için anne ve babasının Akademi mezunları olduğunu biliyordum. Beni asıl şaşırtan, gelen zengin malzemenin az bulunur, çok iyi tasnif edilmiş ve korunmuş olmasıydı.

Türkiye grafik tasarımının tarihinin izini iyi kötü basılmış işlerden ve sayısı pek fazla olmasa da yayınlarından sürebiliyoruz. Ancak grafik eğitiminin tarihiyle ilgili çok az bilgi ve belge var elimizde. Tasarımcılar çoğunlukla öğrencilik dönemlerine ait çalışmaları saklamıyorlar; bırakın eğitim yıllarını, profesyonel

yaşamlarını anlatan yazı yazmıyorlar, günlük tutmuyorlar. Birkaç istisna dışında grafik tasarımcıların geçmişleri koyu bir sis perdesi arkasında kalmış. Bu nedenle de araştırma açısından oldukça bakir, dokunulmamış bir bilgi alanı Türkiye’deki grafik tasarım eğitiminin geçmişi. Latif Ariş Arşivi bu alandaki bilgilerimizi geliştirmemize katkıda bulunacak zenginlikte.

Grafik eğitimi 1920’li yılların ikinci yarısında (kuruluş tarihi konusunda farklı kaynaklarda farklı bilgiler bulunduğu için kesin tarih belirtemiyorum) Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Şubesi’nin kurulmasıyla başlıyor. Başlangıçta Tinto Lakya adlı bir hoca eğitim veriyor. *Akademi’ye Tanıklık* kitabında Sabih Gözen anlatıyor: “...Tinto Lakya gitti. Onların yerine yeni hocalar geldiler. Bunların başında Eric Weber vardı. Daha sonraları Léopold Lévy ve Marie-Louis Süe geldi. Hocalar değişince zihniyet değişti. Akademi daha modern bir Akademi oldu. Biz burada beş sene okuduk.”¹ Zamanının önemli bir grafikeri olan Eric Weber’in Akademi’deki görevde ne kadar kaldığını bilmiyoruz.

Dosyadaki yedek subay okulu diplomasına göre Latif Ariş 1327 (1911 veya 1912) yılında doğmuş, 1993’te ölmüş. Babası köşker (ayakkabıcı) Hüseyin Efendi. Akademi’ye giriş tarihini tam olarak bilmiyoruz. Ödevlerden birinde 1931 tarihi var. Bu tarihte girmiş olması muhtemel. Adana’dan hemşerisi ve arkadaşı Ali Suavi² okula 1929’da girmiş. Belgeler arasında bulunan iki fotoğraf bu bilgiyi doğruluyor. Ali Suavi, arkadaşı Latif’e afiş şubesinden bir grup öğrenciyle birlikte okul bahçesinde çektiardıkları fotoğrafı yollamış. Belki de onu İstanbul’a, Akademi’ye gelmeye teşvik etmek istiyordu. Latif Ariş’in mezuniyet tarihi 1937. Arkadaşları arasında Ercüment Kalmık, Agop Arad, Ahmet Ziya Akbulut, Nuri İyem, Hüseyin Anka, Hakkı Atamoğlu ve Asım Mutlu gibi bildik isimler var.

Latif Ariş, Akademi eğitiminden sonra, Türk Tezyinatı Şubesi öğrencisi, doğma büyüme İstanbul kızı olan Nezihe Hanım’ı evlenip Adana’da yaşamaya ikna ediyor. Sevdığı kızı ikna etme süreci epeyce zaman alıyor. Hatta Nezihe daha küçük sınıfta olduğu için, Latif mezuniyetini biraz geciktiriyor. Latif Bey’in askerlik hizmetinin bitiminden sonra çift Adana’ya



Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Şubesi öğrencileri
(Latif Ariş en önde), 1930’lar



Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Şubesi öğrencileri,
Ali Suavi'nin imzası ve "Latif'e" notuyla, 1931, fotoğraf: Ali Suavi

yerleşiyor. İki çocukları oluyor. Latif Ariş ömrünün sonuna kadar burada grafiker, tabelacı, ressam, dekoratör ve ortaokul resim öğretmeni olarak çalışıyor. Eşi Nezihe Hanım'ın da zaman zaman atölyede ona yardım ettiğini Koray Ariş anlattı. Bu kadar farklı işi bir arada yapmasının nedeni, o yıllarda bırakın Adana'yı, İstanbul'da bile bir tek grafikerlikle hayat kazanmanın olanaksız oluşudur. Günün koşullarını yine Sabih Gözen anlatıyor: "Mezun olduktan sonra yapacak iş yok. Grafik diye bir şey bilmiyorlar. Biz ne yapacaktık grafik diye? Afiş diye bize öğretmişlerdi. Onlar da yalnız sinemalarda vardı. O da para getirmiyordu. Onun için kara kara düşünüyorduk mezun olan talebeler olarak."³

Başlarken, Koray Ariş'in üç dosya getirdiğini yazmıştım. Birinci dosyada öğrenci Latif'in yaptığı ödevlerin çeşitli taslakları var. Öğrencilerin final aşamasında yaptıkları "orijinaler" not olarak değerlendirildiği için, genel bir kural olarak, sınav kâğıdı gibi okul arşivinde muhafaza ediliyor. Bu yüzden Ariş'in dosyasında sadece taslaklar bulunuyor. Orijinallerin nasıl şeyler olduğunu ancak o yıllardan kalma siyah beyaz



Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Şubesi, Latif Ariş (ayakta) atölyede, 1930'lar

atölye fotoğraflarında görebiliyoruz. Latif Ariş’in içinde bulunduğu bir fotoğrafta, duvara asılı afiş orijinalinin başlığında “Taze Balık” başlığını okuyabiliyoruz. Taze balık afişinin yanı sıra dosyada bulunan çalışmalar bize afiş şubesi öğrencilerinin hangi konularda çalıştıkları bilgisini aktarıyor: “Meyve yiyen çocuk gürbüz olur”, “Zümrüt Yalova”, “Florya

Plajı”, “Milli sanayi inkişafı, Türk Antrasiti kullanmakla olur”, “Çocuk Esirgeme Kurumu” gibi 1930’lar Türkiye’si’nin devlet kuruluşlarına ait kampanyalar ve başlıklar. Çalışma süreci, bugün yaptığımız gibi farklı yaratıcı fikirler bulmak yerine, daha çok ürün ya da konuyla ilgili bir kompozisyon tasarlamakla başlıyor. Verilen konunun önce karakalem etütleri çiziliyor. Sonra renge geçiliyor. Üzerinde karar verilen kompozisyonun birçok renkli versiyonu yapılıyor. Bu aşamada başlık ya da öteki yazılar karalama biçiminde resmin üzerine yerleştiriliyor. Bir tanesi seçiliyor. Dosyada örneğini göremediğimiz orijinal uygulama aşamasında, kompozisyon büyük boy bir kâğıt üzerine çiziliyor ve renklendiriliyor.

İkinci dosyada 1933 ve sonraki tarihlerde yapılmış desen çalışmaları yer alıyor. İyi desen çizmek her zaman güzel sanatlar ve tasarım eğitiminin temeli sayılagelmiştir. Öğrenci Latif Ariş’in ilk desenlerinde başlangıç acemiliği ve tutukluğu açıkça göze çarpıyor. Yaptıkça ve çalışmayı sürdürdükçe yetkinleşiyor, ustalaşılıyor. Dosyadaki, Akademi’nin son yıllarına ait bazı desenler ile İhap Hulusi’nin öğrencilik dönemi

desenleri arasında benzerlik dikkatimi çekti. Bunun nedeni, Latif Ariş’in o yıllarda basın ilanlarında sıkça görülen İhap Hulusi’nin çizim tekniğinden etkilenmiş olmasıdır. Bir başka olasılık da her ikisinin Alman kökenli hocalarla çalışmış olmalarıdır. Bilindiği gibi İhap Hulusi Almanya’da eğitim görmüştü. Ariş’in hocası Eric Weber Avusturyalıydı. Sabih Gözen ise onun Alman olduğunu söylüyor. Bu konuda bir “ekol” etkisi söz konusu olabilir.

Üçüncü dosyada, ilginçtir, moda çizimleri var. Akademide Kenan Temizan ve Sabih Gözen’in kurdukları moda atölyesi var. Sanıyorum Afiş Şubesi öğrencileri moda illüstrasyonu dersi alıyorlardı ya da bu çizimleri Latif Ariş ders dışında gerçekleştirmiş olmalıdır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde, resim heykel ve dekoratif sanatlar bölümlerinde, öğrencilerin insan bedenini iyi tanıması için anatomi dersi okutulurdu. Derste tüm kas ve adaleleri Latince isimleriyle öğrenmemiz beklenirdi. Latif Ariş’in bıraktıkları arasında, kapağında özenli bir yazıyla “TEŞRİH” yazılı bir defter var. Defterin sayfalarına anatomi kitabındaki

kaslar ve kemikler ustaca resmedilmiş. Her sayfanın üst kısmında kasın ya da kemiğin Osmanlıca adı yazılmış. Buradan genç Latif’in teşrih dersini çok ciddiye aldığını anlıyoruz.

Dosyada Ariş’in profesyonel yaşamda yaptığı işlerden pek az örnek var. Bu işlerin kalitesi, o yılların Adanası’ndaki müşterinin estetik anlayışı neyse o. Bu konuda yorum yapmak anlamsız olur. Güzel Sanatlar Akademisi gibi bir okulun Afiş Şubesi’nde eğitim görüyor. Mesleğini icra etmek için İstanbul’da kalma-yıp memleketi Adana’ya dönüyor. Savaş yüzünden iki kez askere gidiyor. Üçüncü kez çağrılmamak için öğretmenliğe başlıyor. Öğretmenliğin yanı sıra, az gelişmiş sanayi ve iletişim ortamında, grafikerlik ve tabelacılık yapıyor. İşini çok ciddiye aldığı, geride bıraktığı belgelerin düzeninden belli oluyor.

Latif Bey’in fotoğraf albümü, Akademi’nin, yani günümüzdeki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin tarihine ışık tutacak zenginlikte. Bir örnek vereyim: Fotoğraflardan birinde okulun rihtimindeki trampenin üzerindeki öğrenciler görüntüleniyor.

Bugün artık denizden beton rıhtım duvarıyla koparılmış olan üniversitede 1930’lu yıllarda su sporları yapılmış olduğunu görüyoruz. Fotoğraflardaki öğrencilerin kıyafetleri çok şık. Anlatılanlara göre o yıllarda okulun kapısında bekleyen “vale” her gelenin paltosunu alıp vestiyere asarmış.

Geçen gün Latif Arış’ın arşivini ve öyküsünü MSGSÜ Rektörü Rahmi Aksungur’a anlattım; ilgilendi. Fotoğraf ve belgelerin taranıp arşivlenmesini önerdi. Akademi tarihiyle ilgili çalışmalar ağır aksak da olsa yürütülüyor. Önemli olan sistemli, uzman personeli olan, iyi işleyen bir arşiv kurulması. Bunu başarırsak eğitim tarihimizi yok olmaktan kurtarabiliriz.

— *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 15, Aralık 2007, ss. 47-53.

1. “Sabih Gözen”, *Akademi’ye Tanıklık 3: Güzel Sanatlar Akademisi’ne Bakışlar-Dekoratif Sanatlar*, ed. Ahmet Öner Gezgin, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 23.

2. Sonar, grafik tasarımcı ve fotoğrafçı.

3. “Sabih Gözen”, *a.g.e.*, s. 24.



Turgut Yücel, *Geri Dönen Mektuplar*, Kovan Yayınları, kapak tasarımı: Latif Arış, 1963

Bize Bir Müze Lazım

2008

İstanbul 2010’da Avrupa Kültür Başkentlerinden biri oluyor. 2010’un iyi bir organizasyon olmasına çalışılıyor. Birçok kuruluş ve kişi “biz nasıl bir katkıda bulunabiliriz” diye kafa yoruyor. Kimileri de bu pastadan pay kapma endişesiyle toplantıdan toplantıya koşuyor. Parlak fikir dosyaları havada uçuşuyor. Çoğu kendine düşeni yapmaya, bazıları da iş kapmaya kararlı. Hatırlarsanız yıllar önce sokaklarımız Olimpiyat Kenti İstanbul’u müjdeleyen afişlerle donatılmıştı. Umarım bu kez “Türkün Türke propagandasına” maruz kalmayız.

Grafik tasarım, ortaya çıktığından bu yana, “kent kültürünün” bilgisini taşıyan, mesajını ileten, içeriğini yorumlayan disiplinin adıdır. Ekonomisi, siyaseti, sanatıyla kentin kültür tarihini en kestirme grafik tasarım aynasında izleriz. Üzerine yazı ve/veya resim basılmış ve çoğaltılmış her belge grafik tasarım ürünüdür. Grafik tasarım ürünü tasarlandığı, baskı

makinasıyla çoğaltıldığı ya da ekranda yansıtıldığında, birine ait mesajı birilerine iletme işlevini yerine getirir. Bu sürece grafik tasarım ürününün birinci yaşamıdır ve geçicidir. İkinci yaşamında ise toplumsal yaşama ışık tutan kaynak-belge niteliğini kazanır.

Matbaacı ve grafik tasarımcı Ebüzziya Tevfik’in tasarladığı ve bastığı kitapların bazılarının kapağında, basıldığı yer “Kostantiniyye” yazar. Türkiye modern grafik tasarımının öncüsü İhap Hulusi’nin imzasında “İhap Hulusi – İstanbul” sözcükleri yer alır. Ancak eski Türkçeyle tasarladığı işlerini bazen İstanbul, bazen de Dersaadet olarak imzalar. Tabii kentin farklı isimleriyle ilgili bilgileri herhangi bir ansiklopedide de bulabiliriz. Ansiklopedik bilgi kuru, dondurulmuş bilgidir; bizi fazla uzağa götürmez. İhap Hulusi’nin Almanya’daki öğrencilik yıllarında yaptığı işlerin altında “İhap Hulusi – Münih” imzasını görürsünüz. Grafik tasarım öğelerinin üzerinde

keşfettiğimiz, İstanbul kentinin üç değişik ismi bilgisi bizi Osmanlı ve Erken Cumhuriyet aydınlarının kentlerine ve ülkelerine bakışlarının izlerine ulaştırabilir. (İhap Hulusi’nin imzasındaki üçgen, onun yaşamında önem taşıyan üç kenti simgelemektedir: Kahire, İstanbul, Münih. Doğduğu, eğitim gördüğü ve yaşadığı kentler.)

Bir başka örnek daha: “Neptün” gazozunun etiketinde marka ismi ve ürün bilgileri Osmanlıca, Rumca, Ermenice ve Fransızca yazılmıştır. Bundan ve benzeri örneklerden yola çıkarak çokuluslu ve çokdilli Osmanlı İmparatorluğu’nun sosyo-ekonomik yapısına, üretim ve tüketim ilişkilerine ait ipuçlarına grafik tasarım aracılığıyla ulaşmak mümkün olabilir.

İstanbul’a ait, İstanbul’un sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamını yansıtan afiş, kitap, dergi, başlıklı kâğıt, fatura, makbuz, tabela, ambalaj, kartpostal, ilan gibi grafik tasarım öğelerinin toplu olarak arşivlendiği, tasnif edildiği, sergilendiği bir kuruma sahip değiliz. Evet, Beyazıt Kütüphanesi’nde, belli bir döneme kadar basılmış afişleri; Basın Müzesi’nde

birkaç parça matbaa makinesini, sahaf dükkânlarında kitap ve dergileri; antikacılar da ambalajları, özel koleksiyonlarda farklı iletişim öğelerini çok sıkı bir takip sonucu bulmak mümkün olabilir. Ancak 15 milyon nüfuslu, Türkiye’nin ekonomik ve kültürel başkentinin “kâğıt ve görsel araçlar üzerindeki tarihini” saklayan bir müzesi yok. 2010 Avrupa Kültür Başkenti’nin görsel tarihini merak edenleri nereye yönlendireceğiz? Müze olmadığı gibi, Türkiye grafik tasarım tarihinin kitabı yazılmadı; yeni başlayan bir iki sınırlı girişimi saymazsak, üniversitelerde ders olarak da okutulmuyor. Bu konuda ulaşabildiğim kitap, dergi, makale, haber gibi yayınları toplamaya çalıştığım için herhangi bir bilgiye ulaşmanın ne kadar zor olduğunu iyi biliyorum. 1930’lu ve 1940’lı yılların kitap kapaklarında imzasını gördüğüm, uzun süredir hakkında bilgi aradığım Ali Suavi’nin, *Hayat* dergisi fotoğrafçısı Suavi Sonar’la aynı kişi olduğunu, bu yıl 80. kuruluş yılını kutlayacağımız Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü’nün (o yıllardaki adıyla Afiş Atölyesi) Avusturyalı hocası Erik Weber’in öğrencisi olduğunu, T.C. İnhisarlar İdaresi logosunu da Ali Suavi’nin tasarladığını geçenlerde

tesadüfen okuduğum, Fıstık Ahmet'in (Tanrıverdi) *Büyükada'nın Solmayan Fotoğrafları* başlıklı kitabından öğrendim.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde bir çalışma grubu kurduk ve Türkiye grafik tasarım tarihinin dijital arşivini oluşturmaya çalışıyoruz. Bu yıl bölümün kuruluşunun –ki bu aynı zamanda Türkiye'de resmî grafik tasarım eğitiminin verilmeye başlandığı tarihtir– 80. yıldönümü olmasının kazandıracığı ivmeyle bu konuda bir hayli yol alınacağını düşünüyorum. Bulduğumuz yazılı ve görsel bilgileri sınıflandırıp dijital ortama aktarıyoruz. Arşiv kuruluşu tamamlandığında, isteyen istediği bilgiyi elektronik ortamda bulabilecek. Ancak bu çok mütevazı bir girişim; MSGSÜ Grafik Bölümü akademisyenlerinin kişisel çabalarıyla yürütülüyor.

Müze kurmak zor ve kapsamlı bir çalışmayı gerektiriyor, ama imkânsız değil. Üniversiteler, tasarım, reklam, basın-yayın meslek kuruluşları, kültür kurumları, kütüphaneler ve koleksiyonerlerin katkılarıyla

bir müze fikri gerçekleştirilir. 2010 Avrupa Kültür Başkenti olan İstanbul'un buna ihtiyacı var.

— *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 27, Aralık 2008, ss. 22-25.¹

1. Bu yazı ilk olarak Şubat 2006'da *Radikal Gazetesi Tasarım Eki*'nde yayımlanmıştır. [e.n.]

Sait Maden: Tasarımcı, Sanatçı, Şair

2009

Akademi'deki öğrencilik yıllarımda üç meslek idolüm vardı: Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş ve Sait Maden.

Mengü Ertel'i ilk kez, 1968'de, yardımcı grafiker olarak çalıştığım *Cumhuriyet Ansiklopedisi*'nin yazıhanesinde, ansiklopedinin yayın yönetmeni Rekin Teksoy'u ziyarete geldiğinde görmüştüm. Mengü Ertel Rekin Teksoy'a, açacağı tiyatro afişleri sergisi için tasarladığı afişlerin taslaklarını gösteriyordu. Ertel'le daha sonraki yıllarda dost olma olanağı bulmuştum.

Yurdaer Altıntaş'ın işlerini yine öğrencilik dönemimde Akademi'de açılan sergide hayranlıkla izlemiştim, ama kendisiyle ancak 1970'li yıllarda tanışmıştım. Daha sonra tanışıklığımız arkadaşlığa dönüştü; eğitim, örgütlenme ve profesyonel bağlamda sayısız etkinlikte birlikte çalıştık, çalışıyoruz.

Eğitim ve meslek yaşamımın başından beri işlerini izlediğim, zaman zaman örnek aldığım, Türkiye grafik tasarım tarihiyle ilgili araştırmasının devamını yazmasını heyecanla beklediğim Sait Maden'le, bu

sergiye kadar, rastlaştığımızda kibarca selamlaşma ve hatır sormadan öte muhabbetimiz olmadı. Büyük bir ihtimalle bunun nedeni, benim somut bir neden olmadan insanlarla ilişki kuramayan mahcup kişiliğim olsa gerektir. Bu yazıda, mesafeli bir meslektaşlığın penceresinden Sait Maden'in tasarımcı duruşuna bakmaya çalışacağım. Bunu yaparken gerek duyduğumda, 1930'lu yılların ilk yarısında doğan, aynı okulda eğitim gören, üçü de İstanbul'da yaşayan ve çalışan üç tasarımcıyı, kimi özellikleriyle karşılaştırmaya çalışacağım.

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de grafik tasarımcılar çalışma biçimleri bakımından üçe ayrılırlar: Yalnız çalışan serbest (*freelance*) tasarımcılar, herhangi bir işyerinde ücretli çalışanlar ve girişimciler. Mengü Ertel girişimciydi. Kurduğu San Organizasyon adlı atölye, yıllar içinde San Grafik ve San Reklam adını aldı. 1960'lı yıllardan başlayarak (yoksa 1950'lerin sonu mu?) San Organizasyon'da ve San Grafik'te Erkal Yavi, Leyla Uçansu, Aydın Ülken, Mıstık (Mustafa Eremektar), Tibet Sanlıman gibi birçok bildik isim çalıştı. Yurdaer Altıntaş da meslek

yaşamının ilk yıllarında San Organizasyon'da takıldı; ardından bir süre kendi atölyesinde serbest çalıştıktan sonra, UESYO ve Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki eğitimciliğinin yanı sıra Eczacıbaşı Topluluğu kurumsal kimlik danışmanı olarak tasarımcılık kariyerini sürdürdü.

Sait Maden, öncülleri İhap Hulusi ve Münif Fehim gibi, herhangi bir kuruma bağlı olmadan serbest çalıştı. Yayınnevlerinin yanı sıra ticari ve sınai kuruluşlara, bankalara, ilaç şirketlerine *freelance* tasarımcı olarak iş yaptı. Afişler, logolar, ambalajlar, broşürler, fuar stantları tasarladı. Ankara Caddesi'ndeki Ankara Han'ın dördüncü katında uzun yıllardır hiç değişmeyen titizliği ve tükenmeyen enerjisiyle tek başına çalışmayı, en mükemmel olanın peşinde koşmayı sürdürüyor. Sadece tasarımcı olarak değil, yayıncı, sanatçı, çevirmen ve şair olarak yalnızlığı seçmiş Sait Maden.

Yazı ve resim, grafik tasarım ediminin iki temel bileşenidir. Bu ikisi, kimi zaman birlikte kimi zaman da ayrı ayrı, mesaj ileten rolünü üstlenirler. Sait Maden'i

öncülerinden ve aynı yıllarda grafik tasarım mesleğine başlayan tasarımcılardan ayıran en önemli özelliği yazıya verdiği önemdir. Onun için çağdaş tipografi anlayışını Türkiye grafik tasarımına getiren tasarımcı demek hak bilirlilik olacaktır. Sait Maden'e kadar yazı grafik tasarımda resmin tanımlayıcısı olarak kullanılmıştır. Önce resim yapılmış, uygun bir yere yazı yerleştirilmiştir. Sait Maden işlerinde kılı kırk yaran, geometriyi ön plana çıkaran mükemmel kompozisyon anlayışı içinde, yazı ve resme hak ettikleri yeri vermiştir.

Türkiye'de grafik tasarımda 1970'li yıllara kadar, editoryal alanın dışında, fotoğraf çok az kullanıldı. Bu dönemde reklam tasarımında az da olsa fotografik görüntülere rastlıyoruz. Magazin kapaklarını da bu saptamanın dışında tutmak gerekiyor. Ancak kültürel işlerde fotoğraf neredeyse hiç yok. İhap Hulusi bazı işler için model kullanarak fotoğraf çekiyor, daha sonra o fotoğrafı illüstrasyona dönüştürüyordu. Münif Fehim'in böyle yapıp yapmadığını bilmiyorum, ama fotoğraf çektiğini biliyoruz. Ali Suavi, iyi bir fotoğrafçı olmasına rağmen kitap kapakları

tipografi ağırlıklı. Mesut Manioğlu fotoğrafçılıkta oldukça iddialı, ancak grafik tasarım işlerinde fotoğraf çok fazla yer bulamıyor. Yurdaer Altıntaş afişlerinde fotoğraf kullanmaya 1990'lı yıllarda başladı. Sait Maden dergi kapağı, duvar takvimi gibi elemanlarda fotoğrafa yer vermesine karşın, edebiyat ağırlıklı kitap kapaklarında “ressam ve şair yönünün etkisinden kurtulamadığı için” fotoğraf kullanmadı; değişik çizimlere, illüstrasyonlara yöneldi.

Sait Maden, grafik tasarım tarihi konusunda Türkiye’de yapılmış tek ciddi araştırma olan, ancak çeşitli nedenlerle tamamlama olanağı bulamadığı “Başlangıcından Bugüne Türk Grafik Sanatı” başlıklı incelemesinde, Türkiye’de grafik tasarımı Türkçe basan ilk matbaanın kuruluşuyla başlatıyor. İlk grafik tasarımcının (kendisi grafik sanatçısı terimini tercih ediyor) İbrahim Müteferrika olduğunu yazıyor. Buradan grafik tasarımın iletişim teknolojilerine ne kadar bağlı olduğunu anlıyoruz. Şimdi, yaklaşık 300 yıl ileriye yani bilgisayar çağına gelelim ve şu soruları soralım: Bilgisayar teknolojilerinin grafik tasarımda yaratıcılık bağlamındaki rolü ne olmalıdır?

Bilgisayar sadece, müthiş tasarım fikirlerinin görsel olarak ifade edilmesine yarayan bir araç mı? Yoksa başlı başına yeni bir dil mi? Grafik tasarımın eğitiminde dijital teknolojilerin yeri ne olmalıdır? Sait Maden, doğrudan yönelttiğim bu soruları şöyle yanıtlıyor: “Bilgisayar teknolojileri günümüzde grafik tasarımına çok zengin olanaklar, çözümler sağlayan yepyeni bir dil; yaratıcılığın sınırlarını olağanüstü genişleten bir yöntem. Ama tartışılmaz yararıyla birlikte tasarımcının önüne sakıncalı bir yol açıyor. O da şu: Grafik, adı üstünde, bir çizim sanatı. Grafikçi tasarladığı, uyguladığı her işi eliyle, parmaklarıyla, bu meslek için üretilen çizim araçlarıyla sonuçlandırır. Bir kompozisyonu oluşturan öğelerin belirli bir alan üzerinde nasıl dağıtılacağını; renklerin, biçimlerin, yazıların nasıl yerleştirileceğini; bunların karşılıklı ilişkilerinden doğacak dengeyi nasıl sağlayacağını çoktan öğrenmiştir, yılların süzgecinden geçmiş bir ustalıkla, deneye deneye. İyi bir grafikçi (ya da tasarımcı) plastik sanatların dilini çok iyi özümsemiş bir kimse olmalıdır. Bu dili iyi bilirse, bilgisayar teknolojisinin sağlayacağı olanaklara çok tutarlı, çok dengeli yorumlar getirebilir. Bilmezse, yalnız

bilgisayar verileriyle çalışıyorsa, temelsiz, yüzeysel, estetik yoksunu işler üretir.”

Kitap ve dergi kapakları üzerinde gidersek, farklı yayınevi ve farklı kitap-dergi türlerinde çok değişik yazı ve resimleme yaklaşımları görüyoruz. Bir üslup çeşitliliği ve zenginliğiyle karşı karşıyayız. Bir grafik tasarımcı için belki de olmazsa olmaz bir yaklaşım bu. Batıda şöyle bir uygulama var: Tasarımcı, yaptığı işe uygun üslubu olan bir illüstratör seçer ve onunla çalışır. Yani illüstratörler “üslup sahibidir”. Sait Maden’in çalıştığı kurum ve ürünün kimliğine uygun bir tasarım üslubu seçmesini olağan buluyorum. Olağanüstü olan, çok çeşitli resimleme üslubuna sahip olması. Sanki sahnede her çeşit müziği ustaca icra edebilen bir müzisyen gibi. Bir çeşit “çoküslupluluk” diye nitelenebilecek bu yaklaşıma “Sait Maden üslubu” diyebiliriz.

Sait Maden’in çalışma alanı, birbirini tamamlayan iki parçaya ayrılır: grafik ve edebiyat. “Benim grafiğimi biçimlendiren, alttan alta etkileyen ve destekleyen, besleyen tek kaynak benim şair tarafımdır.

Edebiyatım, benim resmimi çok besledi” diyor yine *Grafik Tasarım* dergisindeki röportajında. Ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun aynı zamanda usta bir şair olduğunu; Halikarnas Balıkcısı’nın, Metin Eloğlu’nun resim yaptıklarını biliyoruz. Bazı tasarımcılar mesleki konularda kitap yazarlar; bu ayrı bir konudur. Grafik tasarım ve edebiyatı aynı yaşamın içine sığdıran, her iki alanda da iddialı ürünler veren başkaları belki vardır, ama ben bilmiyorum. Bu yanıyla Sait Maden’in dünyada da *unique* [eşsiz] olduğunu düşünüyorum.

Grafik tasarım genç bir işkoludur. Geçtiğimiz yüzyılın ilk üç çeyreğinde grafik tasarımın yazılı tarihi yoktu. Ancak dünyada, 1970’li yıllarda grafik tasarım ve tarihi üzerine araştırmalar ve kuramsal metinler yayımlanmaya başladı. Sait Maden bu gereksinimi dünyayla koşturarak erken fark etti ve bu konuda çalışmaya başladı. Türkiye grafik tasarım tarihiyle ilgili araştırmalarının 1830’lara kadar gelen ilk bölümünü 1980’li yıllarda *Çevre* dergisinde yayımladı. Zamansızlıktan ve destek yokluğundan bu çalışmayı tamamlayamadı. Ancak, *Grafik Sanatı* dergisinde,

“Türk Grafik Sanatının Dünü, Bugünü”nde 1830 sonrasını özet olarak yazdı ve yayımladı. Bugün sayıları sürekli artan üniversitelerimizin hiçbirinde Türkiye Grafik Tasarım Tarihi dersi ciddi olarak okutulmamaktadır. Hiçbir üniversitede bu konuyu destekleyecek arşiv ve yayın yoktur. Sait Maden’in değerli çabasını anlayıp, Türkiye grafik tasarım tarihinin araştırılması ve yazılmasının tamamlanmasını destekleyecek bir kurum aranıyor!

Unutulmaması gereken bir şey daha var: Artık ciddi bir tarihi olan ve bir kıymet ifade eden grafik tasarım tarihi ürünleri ne olacak, nasıl korunacak, gelecek kuşaklara nasıl ulaştırılacak? Grafik tasarım ürünü, kâğıt üzerine basılıdır, kısa ömürlüdür, korunması zordur, özel koşullar gerektirir. Bilgisayar öncesinde üretim yapan tasarımcılar çoğunlukla yaptıkları işlerin orijinallerini (eğer matbaada ya da müşterilerin ofislerinde kaybolmadıysa) ve basım örneklerini saklarlar. Ancak bir ya da birkaç kuşak sonrası meçhuldür. Sait Maden’in birçok işi, su baskını sonucu yok oldu. Fransız tasarımcı ve karikatürcü André François’nın, atölyesinde 2002’de çıkan bir yangın

sonucunda, bütün yapıtları kül oldu. Levent Tuna tizlikle koruduğu, babası Atıf Tuna’nın arşivini emanet edebileceği güvenilir bir kurum arıyor. Egemen Bostancı prodüksiyonları için yaptığım afişler Şan Tiyatrosu yangınında yok oldu gitti. Bu örnekleri çoğaltabiliriz.

Sözü fazla uzatmayalım. Türkiye’de, grafik tasarım ürünlerini koruyup geleceğe aktaracak bir grafik tasarım müzesine acilen ihtiyacımız var. Sait Madenleri gelecek kuşaklara ancak böyle bir kurum taşıyabilir.

— *Bir Usta Bir Dünya: Sait Maden/Tasarımcı, Sanatçı, Şair*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2009, ss. 7-11.



Bir Usta, Bir Dünya: Sait Maden sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Karamustafa Tasarım, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2009



Bir Usta, Bir Dünya: Sait Maden sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Karamustafa Tasarım, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2009

Dünden Yarına Türkiye’de Grafik Tasarım Ortamına Kısa Bakış

2010¹

Grafik tasarım; çağdaş bilim, ekonomi, tarih, felsefe, sanat, edebiyat gibi alanların içeriğiyle beslenir; kendi özgün içeriği yoktur. Toplumlara değişir; toplumlar değişir, grafik tasarım değişir. Grafik tasarım toplumsal değişimleri haber verir, yansıtır, yorumlar, bilgiyi mesaja dönüştürür. Türkiye grafik tasarımı da böyle yapar. Türkiye’de özgürlükler, demokrasi, eğitim, eşit gelir dağılımı, insan hakları, adalet duygusu geliştikçe, toplumsal ilerlemenin yansıtıcısı olan grafik tasarım da gelişir, olgunlaşır. Türkiye’de bugün belli bir standardı yakalamış grafik tasarım aktivitesi var. İletişim teknolojilerinin gelişmesi, grafik tasarımın kalitesinin yükselmesini, etkinlik alanının gelişmesini sağlamıştır. Ancak bu yeterli değildir. Daha ileri gidebilmemiz için eğitimin, bilimin, iletişimin, insan haklarının önündeki engellerin tümüyle ortadan kaldırılması, her türlü ayrımcılığın son bulması gerekiyor.

BİRAZ TARİHÇE

Tasarımcı ve yazar Sait Maden, Türkiye’de grafik tasarımın, 1727’de Arap harfleriyle Türkçe basan ilk matbaanın kurulmasıyla başladığını yazıyor. Buna bağlı olarak ilk grafik tasarımcının, matbaanın kurucusu Macar asıllı Osmanlı aydını İbrahim Müteferrika olması gerektiğini belirtiyor. Türkiye modern grafik tasarımının başlangıcının 1928’de gerçekleşen alfabe değişikliği olduğunu söyleyebiliriz. Aynı yıllarda grafik tasarım eğitimi de başlamıştır. 1960’lı yıllarda Türkiye dünya pazarına açılıyor; sanayi, ticaret ve matbaacılık gelişiyor. Yeni kurulan reklam ajansları grafik tasarımcı istihdam ediyorlar.

1980’li yıllarda ekonomide ve eğitimde liberali-
zasyon dönemi başlıyor, devletin yükseköğrenim
tekeli sona eriyor, grafik tasarım eğitimi de veren



özel üniversiteler açılıyor. 1990’ların başında grafik tasarım ve matbaacılıkta bilgisayar çağı açılıyor.

MÖ 1. binyılın sonlarına doğru Orta Asya’dan yola çıkan Türk kavimleri Anadolu’da önce Selçuklu, sonra Osmanlı Devletlerini kurdular. Anadolu Yarımadası, Ortadoğu, Kuzey Afrika, Balkanlar ve Kafkasya’da altı yüzyıl hüküm süren Osmanlılar, bu coğrafyalarda birçok farklı kültürün bir araya gelmesinden oluşan büyük bir imparatorluk medeniyetinin yaratıcısı oldular. Arap Yarımadası’nda başlayan, İran ve Mısır’da gelişen İslam Hat Sanatı, Osmanlı İmparatorluğu döneminde en yüksek düzeyine erişti.

Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’da 1493’te İbranice kitap basan ilk matbaa kuruldu. Yahudi matbaasını, 16. yüzyılda Ermenice, 17. yüzyılda Rumca ve 1727’de Arap harfleriyle Türkçe basım yapan matbaalar izledi. 19. yüzyılda ilk gazete ve dergiler yayımlandı. Kitap yayıncılığı gelişti. 19. yüzyılın ikinci yarısında gazete ve dergiler reklam yayımlamaya başladılar. Çokkültürlü Osmanlı İmparatorluğu’nun sınırları içinde üretilen ya da

ithal edilen ürünlerin paketlerinde Türkçe, Ermenice, Rumca, İbranice, Fransızca gibi birden fazla dil ve alfabeyi bir arada görmek mümkündü. Hatta kitap ve dergiler çok dilli yayımlanabiliyordu.

1923’te Osmanlı İmparatorluğu’nun yerine Türkiye Cumhuriyeti kuruldu. Cumhuriyeti kuranlar “Modernleşme eşittir Batılılaşma” anlayışı doğrultusunda birçok reformu yürürlüğe koydular. Yeni anayasa yapıldı; kadınlara seçme ve seçilme hakkı verildi; halkın “Avrupalılar gibi” giyinmesi ve görünmesi için yasalar çıkarıldı. Ekonomik gelişme için devlet eliyle fabrikalar ve bankalar kuruldu. Yeni okullar açıldı. Bu reformların en etkilisi yazı reformuydu: 1928’de Arap harfleri terk edildi, yerini Latin alfabesi aldı. Türkiye modern grafik tasarımının başlangıcının alfabe değişimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; 1928 bir kırılma noktasıdır.

Cumhuriyet yönetimi, felsefesini ve yönetim anlayışını halka anlatmak için grafik tasarımın gücünden yararlandı. Yeni alfabeyle birlikte devlet kuruluşları için yeni logolar tasarlandı. Reformları

halka anlatmak için afişler bastırılıp ülkenin en uzak köşelerine kadar, halkın toplu olarak bulunduğu yerlere asıldı. Yeni yazı sisteminin de katkısıyla okuma yazma bilenlerin oranı hızla arttı.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde afiş eğitiminin verilmeye başlamasıyla genç tasarımcılar yetişti. Almanya’da eğitim gören, Türkiye modern grafik tasarımının öncülerinden biri olan İhap Hulusi, İstanbul’da tasarım bürosu açarak devlet ve özel sektör kuruluşlarına hizmet vermeye başladı. 1930’larda İzmir’de uluslararası fuar kuruldu. Grafik tasarımcılar ve sanatçılar fuara katılan firmalara hizmet vermeye başladılar.

NELERİ TARTIŞIYORUZ?

Türkiye’deki grafik tasarımla şu ya da bu şekilde ilgilenen yabancı konukların en çok sordukları sorudur: “Size özgü grafik tasarım üslubunuz var mı? Bu sorunun arkasından şu yorum gelir: “İşlere baktığımız zaman ulusal kimliğinizi tanımlayan, size özgü, yerel, geleneksel bir görsel üslup göremiyoruz.”

Doğrudur; Türkiye’de reklamlara, ambalajlara, logolara, kitaplara baktığınızda “ulusal” bir grafik tasarım üslubu göremezsiniz. Bu konu bizim aramızda da sıkça tartışma konusu olmuştur. Bunun birçok nedeni vardır: Küresel pazar ekonomisinin etkisiyle grafik tasarımın küresel görsel bir dil olması, geçen yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan reformlar sonucunda meydana gelen gelenekten kopmalar ve buna bağlı olarak, bin yıl kullandığımız bir yazıyı 1920’li yıllardan bu yana okuyamıyor olmamız, Türkiye’deki tasarımcıların Latin alfabesinde hiç yazı karakteri üretmemiş olmaları, sadece Batı’da tasarlanmış fontları kullanmaları vs. Yeni alfabeye birlikte Türkiye grafik tasarımı Batı etkisinde gelişmiştir.

Ancak sorunun kökenleri daha derindedir. Biz bu soruları şu şekilde tartıştık: “Bir iletişim disiplini olan grafik tasarımda, ulusal kimliklerden söz etmek ne kadar gerçekçidir?” “Her iletişim probleminin ‘benzersiz’ olduğu gerçeğinden yola çıkarak, her sorunun yanıtını ‘Türk gibi’ ifade etmeye çabalamak doğru mudur?”

Şimdi bu tartışmalar geride kaldı. Gündeme yeni konular girdi:

— Tasarım disiplinleri arasında ve tasarım ile sanat disiplinleri arasında ilişkiler;

— temel plastik bileşenleri yazı ve görüntü olan grafik tasarımın içeriğine katılan yeni bileşenler: hareket, zaman, mekân, ses, interaktivite;

— bu bileşenlerin grafik tasarım eğitimindeki yeri;

— bilgisayar ve yeni iletişim teknolojilerinin devreye girmesinden sonra dilin ve tipografinin yeniden keşfedilmesi;

— profesyonel tasarımcıların ve tasarım eğitiminin dünyadaki gelişmeleri izlemesi, dünyaya entegre olması;

— görsel iletişim tasarımının toplumsal kimlikler, farklı yaş ve eğitim grupları ve alt kültürlerle ilişkileri;

— pazar ekonomisi ve reklamcılığın toplum psikolojisinde yarattığı manipülasyon ve aşınma ve buna bağlı olarak grafik tasarımda etik sorunlar...

— Türkiye’de bazı grafik tasarım çevrelerinde buna benzer konular tartışılıyor.

TİPOGRAFI

Türkiye ve üzerinde bulunduğu Ortadoğu coğrafyası zengin bir yazı tarihine sahiptir. Yazı ve alfabe bu coğrafyada başlamıştır. Anadolu, Ortadoğu, Kafkasya birçok dilin ve yazının beşiğidir. Türkçe, tarihte çeşitli alfabelerle yazılmıştır. En son, İslamiyet’in benimsenmesiyle Türkler bin yıl Arap alfabesi kullanmışlardır. Arap alfabesinin Latin alfabesiyle değiştirilmesiyle Türkiye zengin yazı tarihinden kopmuş, modern Türkiye’de yazı ve tipografi Batı etkisiyle yeniden şekillenmiştir.

1928 yılında gerçekleşen alfabe değişimi, Türkiye’de tipografi alanında travmaya yol açtı; eski Arap harfleriyle çalışan hattatlar işsiz kaldı. Örneğin zamanın

ünlü hattatlarından Hamit Aytaç çalıştığı kurumda bahçıvan kadrosuna atandı. Arap harfleriyle basılan okul kitapları çöpe atıldı. Bu işi yapan yayınevleri iflas etti. 1920’li yıllarda doğanlar anne ve babalarının yazdığı mektupları okuyamaz oldular. Bu değişimin iyi mi yoksa kötü mü olduğu hâlâ tartışılıyor.

Türkiye grafik tasarımı içinde tipografik etkinlikleri iki bağlamda inceleyebiliriz: yazı tasarlamak ve yazı kullanmak. Birincisi, başka tasarımcıların erişebileceği ve kullanabileceği yazı karakteri tasarlama edimi. İkincisi tasarlanmış yazı karakterlerini kullanarak tasarım yapmak.

Türkiye’de bilgisayarın devreye girmesinden önce, birkaç iyi niyetli çabanın dışında yaygın bir yazı karakteri tasarlama edimi görmüyoruz. Emin Barın, Sait Maden, Abdullah Taşçı, Selahattin Ganiz gibi tasarımcılar yazı karakteri tasarladılar, ama bu yazılar ürüne dönüştürülüp başka tasarımcıların kullanımına sunulamadı. Bilgisayardan sonra da durum pek farklı değildi. Yine birtakım yazı tasarlama çabaları görüldü. Bazı okullarda ders olarak verildi. Ancak

Türkiye’deki tasarımcılar her zaman dışarıdan ithal edilen yazı karakterlerini kullanmayı tercih ettiler. Yazı tasarımı, hazır fontlardaki kimi harflere Türkçe aksanlar eklemekten öteye geçmedi. Oysa kendi alfabelerini kullanan Yunanistan, İran, Lübnan, İsrail gibi komşularımızda, özellikle bilgisayarın sektöre girmesinden sonra yazı karakteri tasarımı ciddi gelişme gösterdi. İranlı tasarımcılar geleneksel hat sanatı ile çağdaş tipografiyi olağanüstü yetkinlikle buluşturan tasarımlar yapıyorlar.

Kaligrafinin tipografiyle buluşma alanı olarak nitelenebileceğimiz, belli bir proje için özel yazı bir başlık tasarlamak anlamına gelen “lettering” anlayışının Türkiye grafik tasarımında varlığından söz edebiliyoruz. Özellikle Latin alfabesine geçildikten sonra logo tasarımlarında, afiş ve kitap kapağı başlıklarında, dergi yazılarının başlıklarında, tasarımcılar ve yayıncılar matbaa harflerinin tekdüzeliğinden kurtulmak için yaratıcı yazı çözümleri geliştirmişlerdir.

Tipografik tasarımın teknolojik gelişmelerle yakın ilişkisi vardır. 1960’lı yıllarda hayatımıza giren

transfer yazı sistemi (Letraset), kullanabileceğimiz yüzlerce yazı karakterini önümüze serdi. Letrasetten önce başlıklar ya elle çizilirdi ya da büyük punto metal harfler kullanılırdı. Letrasetin gelişiyile grafik tasarımıda yazıyla ilişkimiz değişti.

Başlık tasarımı sorununu halletmiştik ama ya metin dizgileri? 1960’ların sonlarına doğru, harfleri yuvarlak metal topun üzerinde bulunan elektrikli IBM yazı makinası Türkiye’ye ayak bastı. Müthiş bir buluştu! Her topun üzerinde farklı bir yazı karakteri yer alıyor, karakter değiştirmek için makinaya başka bir top takmak yetiyordu. Üstelik hafızası vardı; tashih yapılabilirdi.

Bilgisayarla birlikte okullarımızda tipografi dersleri verilmeye başladı. Bilgisayar, artık binlerle ifade edilen yazı karakterlerine kolayca ulaşmamızı sağladı. Artık yazıyı özgürce, tepe tepe kullanma şansına sahibiz. Tipografik tasarımın yazıyla oyunlar oynamaktan ibaret olmadığını yavaş yavaş anlıyoruz. Tipografinin temellerinin konuştuğumuz ve yazdığımız dilde olduğunu keşfediyoruz. Dil ile tipografi

ilişkisinin önemini öğrenmeye ve öğretmeye çalışıyoruz. Yazı ile yaratıcı olmanın yolunun, yazıyı doğru kullanmaktan geçtiğini anlamaya başlıyoruz.

REKLAM AJANSLARI VE AJANS ÇALIŞANI OLARAK GRAFİK TASARIMCI

Türkiye’de ilk reklam ajansları, İkinci Dünya Savaşı’nın bitimini izleyen yıllarda kuruldu. 1950’li yıllarda sayıları bir elin parmaklarını geçmiyordu. 1960’larda çoğalmaya başladılar. 1970’li yıllarda ajans patlaması oldu. Sadece sayıları artmadı; mesleki gelişme, yaratıcılık ve reklam cirosunda büyük artışlar yaşandı. Bunda TRT televizyonunun kurulması ve reklam yayınlaması ile gazete ve dergilerin renkli ofset baskı sistemine geçmeleri önemli rol oynadı. Ajanslar, kreatif departmanlarında çok sayıda grafik tasarımcıya iş verdiler. Reklam ajansları bir dönem genç grafik tasarımcılar için ikinci bir okul oldu.

Reklamcılık kuruluşlarının tasarım ve tasarımcılarla ilişkileri her zaman çelişkiler içermiştir. Ajanslar kazançlarını yayın komisyonlarından elde ederler,

yaratıcı hizmetler için para almazlardı. Reklamcılar Derneği, Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun başlattığı bir uygulamayı izleyerek 1980’li yılların sonlarında bir çeşit fiyat listesi yayımlamaya başladı. Liste, grafik tasarımın yanı sıra reklam metni yazarlığını da içeriyordu. Ancak bu uygulamanın kaç reklam ajansı tarafından ve ne ölçüde hayata geçirildiği meçhuldür. Bir çok reklamveren için grafik tasarım hâlâ ajansın müşteriye “hediyesi” olmayı sürdürmektedir. Reklam piyasasındaki “parasız yaratıcılık” uygulaması, Türkiye’de tasarım şirketlerinin ve serbest tasarımcılığın gelişmesini zorlaştırmıştır.

Öte yandan, çok iyi kazanan ajanslar grafik tasarım alanı için en önemli istihdam kaynağı olmuş, tasarımcıların büyük çoğunluğu reklam ajanslarında çalışmışlardır.

2000’li yıllarda reklamcılık alanında “tatlı para” dönemi görece son bulmuş, zaman zaman patlak veren ekonomik krizler bahane edilerek, yüzlerce grafik tasarımcı işlerinden atılmıştır.

Reklam ajansları eskiye oranla düşük kâr oranlarıyla çalışmaktadır. Bu, ekonomik kriz dönemlerinde grafik tasarımcıların işlerini kaybetmelerine yol açıyor. Tecrübeli tasarımcılar yerine ucuza çalışan öğrenciler ya da genç tasarımcılar tercih ediliyor. Bu olumsuz gelişme son 10 yılda birçok tasarımcının reklam ajanslarındaki işlerini bırakıp kendi tasarım bürolarını kurmalarına yol açtı. Serbest çalışan tasarımcıların çoğalmasının mesleki rekabeti canlandırdığı düşünülebilir.

Günümüzde daha vahim bir tabloyla karşı karşıyayız: Genç, okulu yeni bitirmiş tasarımcılar “stajyer” statüsünde, aylarca parasız çalıştırılmaktadır.

KÜLTÜR VE SANAT

Son 10 yılda Türkiye’de müze, kültür merkezi ve sergi tasarımı etkinlikleri ivme kazanmış, 2000’li yılların sonuna kadar ikiboyutlu grafik tasarımla uğraşan tasarımcılar üçüncü boyutla yüzleşmişler; zaman, ses, ışık, hareket, interaktivite, multimedya gibi araçlarla çalışmaya başlamışlardır. Bu nedenle

eğitim programlarına sergileme tasarımı dersleri eklenmiştir. Sergi projelerinde grafik tasarımcılar, sanat, edebiyat, fotoğraf, mimarlık, bilim, arkeoloji gibi, reklamcılık sektöründe olmayan konularda çalışmışlar; farklı uzmanlık alanlarıyla işbirliği geliştirmişlerdir. Bu arada sergi kataloğu tasarımı verimli bir alan olarak gelişmiştir.

1980’li yıllardan önce kültür, sanat ve eğitim alanı “devlet tekelindeydi”. Özel galeriler, müzeler, kültür merkezleri ve eğitim kurumları yoktu. 1980’li yıllarda özel sektör bu alana yatırım yapmaya başladı. 1970’li yıllarda kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) özel sektörün kültür ve sanat alanına girmesine öncülük yaptı. Önce bankalar, daha sonra büyük holdingler kültürel etkinlikler organize etmeye; müzeler, kültür merkezleri ve yayınevleri kurmaya başladılar. Yükseköğrenim alanında devlet tekeli kaldırıldı, özel üniversitelerin yolu açıldı. 2000’li yıllarda büyük bir ivme kazanan bu gelişme, grafik tasarımcılara reklam sektörü dışında çalışma olanakları sağladı.

GRAFİK TASARIMIN DİĞER TASARIM DİSİPLİNLERİYLE İLİŞKİLERİ

Grafik tasarımın ve tasarımcıların endüstri ürünleri, mimarlık, iç mimarlık, moda ve tekstil, multimedya gibi farklı disiplinlerle ya da sanat alanıyla olan ilişkilerini iki bağlamda ele almak gerekiyor: mesleki ilişkiler, eğitim ilişkileri.

Türkiye’de profesyonel ilişkiler, gelişmiş Batı ülkelerinden farklıdır; bizde Hollanda, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde olduğu gibi multidisipliner tasarım şirketleri yoktur. Sözelimi kapsamlı bir kurumsal kimlik tasarımı projesinin gerektirdiği, grafik tasarım, mimarlık ve iç mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı disiplinleri aynı çatı altında toplayan, onlarca elemanın çalıştığı, ortak proje yürüttükleri büyük şirketleri Türkiye’de bulamazsınız. Çokdisiplinli projelerde, farklı disiplin gruplarının geçici olarak birlikte çalışmaları söz konusudur. İş biter, takım dağılır. Çok yönlü kurumsal kimlik projelerinin yurtdışındaki çokuzmanlıklı tasarım kuruluşlarına ısmarlanması olağan bir uygulamadır.

Örneğin Koç Topluluğu yıllardır, şirketlerinin kurumsal kimlik projelerini bir ABD’li tasarım şirketine, Chermayeff&Geismar’a yaptırmaktadır.

2000’de yayımlanan ICOGRADA Grafik Tasarım Eğitimi Manifestosu’nun başlangıcında şöyle denmektedir: “Grafik tasarım” terimi teknolojik olarak yetersiz kalmaktadır. Görsel iletişim tasarımı terimi, yapılan işi daha iyi ifade etmektedir. Görsel iletişim tasarımı, birçok disipline ait terminolojiyi ve yaklaşımı çokkatmanlı ve derinlemesine bir yeterlilikle birleştiren bir meslek hâline gelmiştir. *Disiplinler arasındaki sınır giderek daha akışkan bir yapıya bürünmektedir.* Yine de tasarımcılar mesleki sınırları gözden ırak tutmamalıdır.”²

“Disiplinler arasındaki sınır giderek daha akışkan bir yapıya bürünmektedir” saptaması, tasarım eğitiminde farklı disiplinlerin işbirliği yapması anlamına gelir. Türkiye’de tasarım eğitimi veren okulların programlarında henüz disiplinler arasında gerçek anlamda işbirliği yapıldığını söyleyemiyoruz. Bazı okullarda bu yönde atılmış adımlar olduğunu

gözlemleyebiliyoruz. Üniversite sisteminde dersler artık bir yıl yerine bir sömestrlik birimler hâlinde programlanıyor. Bazı derslere başka bölümlerden öğrenci kabul edilmesine olanak tanınıyor. Yine de bunlar yeterli olmuyor. Farklı tasarım disiplinlerinde eğitim gören öğrenci gruplarını bir araya getiren ortak çokdisiplinli projeler organize etmek gerekiyor.

YAYINCILIK

Bilgisayar teknolojisinden önce Türkiye’de gerçek anlamda tasarlanmış kitap örneği bulmak zordu. Tasarımcılar sadece kapak tasarlarlar, kitabın içini mürettip düzenlerdi.

Kitap kapakları genellikle kitabı okumadan yapılırdı. Metnin tek kopyası matbaada olur; tasarımcıya okumak için verilmezdi. Bilgisayar teknolojisinin tasarım alanına girmesi ve yazıcılar yoluyla metnin kopyasının çıkarılabilmesinden sonradır ki kitap tasarımı gelişmiş, tasarımcılar tasarıma başlamadan önce metin okuma imkânına kavuşmuşlardır.

Dijital teknoloji, yayıncılığın gelişmesine hız kazandı. Baskı maliyetleri ucuzladı. Üretim süreci hızlandı. Kitap ve dergi bastırmak kolaylaştı. Editörlük mesleği kurumlaştı.

Büyük yayınevleri kadrolu tasarımcı ve uygulamacı çalıştırmaya başladılar. Bu arada özel sektör kuruluşları kitap yayımlamanın iyi bir tanıtım aracı olduğunu keşfettiler. Yeni bir sektör doğdu: “Kahve masası kitabı” ya da “prestij kitabı” yayıncılığı. Bir kısmı oldukça kaliteli, pek çoğu uyduruk olan bu yayınları firmalar, “halkla ilişkiler” aracı olarak parasız dağıttılar. Bu rüküşlük hız kaybetmeden sürüyor ve bir kısmı değerli olan kitaplardan pek azı gerçek okuyucularla buluşabiliyor.

Doğal olarak prestij kitap yayıncılığının tasarımcılara yeni çalışma alanı açtığı söylenebilir.

EĞİTİM

Resmî grafik tasarım eğitimi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde (İDGSA) 1927’de Tezyini

Sanatlar Bölümü’ne bağlı Afiş Atölyesi’nin kurulmasıyla başladı. Erik Weber isimli Avusturyalı öğretmen burada görev yaptı. 1957’de İstanbul’da ilk tasarım okulu, Alman öğretmenlerin ders verdiği Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu kuruldu. 1970’li yıllarda bazı devlet üniversitelerinde grafik eğitimi başladı. İstanbul’da Akademi’ye bağlı Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksekokulu (UESYO) faaliyete geçti. 1982’de Mimar Sinan Üniversitesi adını alan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1980’li yılların sonuna kadar grafik tasarım eğitiminde etkili olamadı. 1980’lerin sonunda kapatılan UESYO’nun profesyonel tasarım kökenli hocalarının bu okulda ders vermeye başlamasıyla eğitim kalitesi yükseltti. Başlangıçta sadece tasarım eğitimi vermek için kurulan “Tatbikî” (daha sonra Marmara Üniversitesi’ne katılarak Güzel Sanatlar Fakültesi adını aldı) 1970’lerin sonuna kadar iyi tasarımcıların yetişmesinde öncü oldu.

1980 Askerî Darbesi’nden sonra kurulan Yükseköğretim Kurulu, Türkiye’de tüm yüksek okulların üniversite çatısı altında toplanmasına karar verdi.

Ülkedeki bütün eğitim kurumları tek bir merkezden yönetilmeye başlandı. Üniversiteler bağımsızlıklarını yitirdiler. Bunun yanı sıra özel üniversitelerin kurulmasına izin verildi.

Bugün Türkiye’de birçok devlet ve özel eğitim kurumunda grafik tasarım eğitimi veriliyor. Bu okulların verdiği ya da verme iddiasında oldukları eğitimin kalitesi ciddi eksiklikler ve yanlışlıklar içermektedir. Bazı okullar grafik tasarım eğitimini bilgisayar programlarını öğretmek olarak görüyor. Sadece dijital medya alanıyla ilgilenen ve çağdaş grafik tasarım eğitiminin bundan ibaret olduğunu iddia eden okullar var.

TARİH, TEORİ, ELEŞTİRİ

Çok değerli hat sanatı eserleri ve el yazması kitaplar Türk İslam Eserleri, Topkapı, Sabancı gibi müzelerde sergileniyor, ama kendine özgü grafik tasarım tarihine sahip Türkiye’de henüz bir grafik tasarım müzesi kurulamadı. Genç tasarımcıların, yazarların, eğitimcilerin, araştırmacıların yararlanabilecekleri bir müzeye ihtiyacımız var.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de grafik tasarım genç bir disiplin. Bundan 30 yıl önce grafik tasarımın tarihinden pek söz edilmezdi. Bu konuda yapılan yayın sayısı azdı. Ama artık bizim de bir tarihimiz var. Birçok ülke ve kentte tasarım tarihi müzeleri açıldı, modern sanat müzelerine ve kent müzelerine grafik tasarım bölümleri eklendi. Sözelimi Hollanda’da Stedelijk Museum koleksiyonlarında 60.000 parça grafik tasarım nesnesi var. Türkiye’de mevcut müzeler henüz grafik tasarıma yer vermediler. İstanbul’da MSGSÜ’de bir grafik tasarım tarihi bilgi belge birimi kurmak için birkaç yıldır çalışılıyor.

Türkiye’de grafik tasarım tarihi ve tasarım kuramı disiplinleri henüz emekleme aşamasında. Bu alanları meslek edinmiş ya da en azından başka uğraşların yanı sıra grafik tasarım kuramı ve tarihi konusunda çalışan profesyonel yazar, eleştirmen ve akademisyen sayısı ve kalitesi çok az. Bu alanda ürün veren araştırma yapan, yayın çıkaran, sayıları bir elin parmaklarını geçmeyen grafik tasarım profesyonelleri ve eğitimcileri. Aykut Köksal, Esen Karol, Ömer Durmaz, İlhan Bilge, Tevfik Fikret Uçar, Namık

Kemal Sarıkavak, Dilek Bektaş, Bülent Erkmen, Sinan Niyazioğlu, Emre Senan ve Yurdaer Altıntaş grafik tasarım konusunda yazmış olan profesyonel tasarımcılar ve akademisyenlerdir.

GRAFİK TASARIM ETKİNLİKLERİ

Grafik tasarım etkinlikleri, meslek pratiğinin ve teorisinin gelişmesi için önemli organizasyonlardır. Seminer ve konferanslar, sergiler, atölyelere katılan öğrenciler, eğiticiler, profesyonel tasarımcılar ve tasarım kullananlar (müşteriler, tasarım yöneticileri) rutin faaliyetlerinin yanı sıra tasarım etkinliklerinden çok şey öğrenme, yeni bilgilerle ve insanlarla tanışma olanağı bulurlar.

Grafist, İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin Grafikerler Meslek Kuruluşu işbirliğiyle düzenlediği Grafist, İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri 1997’de başladı ve dünyanın en prestijli grafik tasarım eğitimi etkinliklerinde biri hâline geldi.

Grafist etkinliklerine başlangıcından bugüne kadar 30’a yakın ülkeden ve Türkiye üniversitelerinden binlerce öğrenci katıldı. Öğrenciler, dünyanın en önemli tasarımcılarının ve eğitimcilerinin yönettiği atölyelerde eğitim gördüler; profesyonel tasarımcılar seminerlerde deneyimlerini öğrencilerle ve meslektaşlarıyla paylaştılar. Düzenlenen uluslararası sergilerde, dünyanın her yanından kaliteli grafik tasarım çalışmaları İstanbulluların beğenisine sunuldu. Hollanda’dan Anthon Beeke, Jan van Toorn, Rick Vermeulen, Irma Boom başta olmak üzere her yıl bir ya da iki önemli tasarımcı, Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu’nun desteğiyle Grafist’e konuk oldu.

Yahşibey Tasarım Çalışmaları

Ege Denizi kıyısındaki bir köyde kurulu Yahşibey Tasarım Çalışmaları, Türkiye üniversitelerinden ve farklı ülkelere gelen öğrencilerle, 15 günlük dönemlerde grafik tasarım, mimarlık, ürün tasarımı, sanat ve tasarım kültürü konulu atölye çalışmalarının gerçekleştirildiği bir yaz okuludur. Yahşibey’de her yıl farklı ülkelere tasarımcı ve tasarım eğitimcileri

15’er günlük dönemler hâlinde öğrencilerle aynı mekânda yaşarlar ve çalışırlar. Eğitimciler, dünyanın her yerinden portfolyo göndererek başvuranlar arasından 10 öğrenciyi atölyeleri için seçerler. Öğrenciler bu çalışma için hiçbir ücret ödemezler. İki haftalık çalışmanın son gününde öğrenciler ve eğitmenler, köyde yaşayanların izleyici olarak katıldıkları toplantıda, yaptıkları çalışmaları sunarlar.

MESLEK ÖRGÜTLERİ

Türkiye’de ilk grafik tasarım meslek örgütü 1968’de kuruldu ama fazla yaşamadı. 1978’de kısa adı GMK olan Grafikerler Meslek Kuruluşu ve 1980’de İllüstratörler Derneği kuruldu. Her iki kuruluş da günümüzde faaliyetlerini sürdürüyor.

GMK kuruluşundan başlayarak Türkiye’de grafik tasarımın bir meslek olarak tanıtılmasına, toplumda saygın bir yer edinmesine, tasarımcıların haklarının belirlenmesine ve korunmasına, grafik tasarım tarihinin belgelenmesine, Türkiye grafik tasarımının dünyaya açılmasına öncülük yaptı. 1981’den beri

her yıl düzenlediği Grafik Ürünler Sergisi, yaptığı yayınlar, düzenlediği ulusal ve uluslararası etkinliklerle tasarımcılık mesleğine önemli katkılarda bulundu. GMK, 1995’ten bu yana Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi ICOGRADA’nın aktif bir üyesidir.

BASIN, BLOGLAR, DERGİLER

Gazeteler ve dergiler daha çok moda, mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı konusunda yayın yapıyorlar. Bu disiplinler ürün ağırlıklı oldukları için reklam ve PR getirisi var. Grafik tasarım böyle değil, bir ara disiplin. Basında tasarım terimi, ürün tasarımı için kullanılıyor. Grafik tasarım haberlerinin büyük medya organlarında yer alması çok zor.

Türkiye’nin ilk grafik tasarım dergisi olan *Grafik Sanatı* 1987 ile 1990 yılları arasında 13 sayı yayımlanabildi. Yeteri kadar reklam alamadığı için kapandı. Aylık grafik tasarım dergisi *Grafik Tasarım* 2006’da yayına başladı ve 35. sayıya kadar geldi. *Arredamento Dekorasyon*, *Arredamento Mimarlık*,

XXI, Sanat Dünyamız, Gösteri, Milliyet Sanat, Vizyon gibi mimarlık, sanat, tasarım, dekorasyon konusunda yayın yapan dergiler zaman zaman grafik tasarım haberlerine ve röportajlarına yer verdiler. Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun, *Grafik Tasarım Üzerine Yazılar* adlı dört sayfalık, çeviri ağırlıklı bir yayını var.

AMATÖR GRAFİK TASARIM

Resim, müzik, geleneksel sanatlar gibi dallarda görüldüğü gibi, amatör grafik tasarım diye bir etkinlik alanının olabileceğine inanmıyorum. Grafik tasarım bir iletişim disiplini. Tasarımcı, enerjisini dışarıdan devşirir; sipariş üzerine çalışır. Grafik tasarım bir meslektir. Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bu böyledir.

Öte yandan, bir iletişim aracı olan grafik tasarımın, meslekleri grafik tasarımcı olmayanlar tarafından çeşitli amaçlarla kullanıldığı doğrudur. İstanbul sokak duvarları, amatörlerce yapılmış afişlerle doludur. Bilgisayar ve baskı teknolojileri her türlü mesajın, hiçbir denetime bağlı olmaksızın iletilmesini

kolaylaştırıyor. Sadece duvarlarda değil internet ortamında da aynı şey olmaktadır. Bu edimi “*non-professional graphic design*” [amatör grafik tasarım] değil, asıl işi grafik tasarımcılık olmayan insanların, mesajlarını topluma iletmek için grafik tasarım alanının araçlarını kullanmaları olarak adlandırmak daha doğru olur.

Nasıl hastalanan arkadaşlarına ilaç ve çeşitli tedavi yöntemleri tavsiye eden birine doktor diyemezsek, protestosunu duyurmak için afiş yapıp duvara asan bir aktiviste “amatör grafik tasarımcı” diyemeyiz.

İZLEYİCİLER

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de okuyucular, izleyiciler, tüketiciler, hedef kitle, kullanıcılar, ne isim verirse verelim, insanlar grafik tasarımı grafik tasarım olarak algılamazlar; format, renk, tipografi, baskı kalitesi, espas, estetik kaygılar vs. konular onların meselesi değildir. Onlar sadece bizim mesaj iletmeye biçimimizden etkilenirler ya da etkilenmezler, satın alırlar ya da almazlar, okurlar ya da okumazlar;

şu ya da bu partiye oy verirler ya da vermezler. Grafik tasarımın meseleleriyle ilgilenmezler.

Eskiden İslami ya da muhafazakâr kesimlerin yayınlarında geleneksel sanatlara ait elemanlar, hat taklidi yazı karakterleri, kemerli, kubbeli, tezhipli sayfa tasarımları, süslemeler kullanılırdı. Bu kesim zenginleşip ekonomiye ve politikaya egemen olunca yayınların görünüşü ve grafik tasarım algısı değişmeye başladı. Bunun en belirgin örneklerini *Zaman* gazetesinde ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi yayın ve tanıtımlarında görüyoruz.

Grafik tasarım toplumu değiştirmez; toplumlar değiştikçe grafik tasarım algıları değişir. Ankara Belediyesi bir türlü simgelerin kısılcısından kurtulamıyor. Kültür, iletişim ve ekonominin başkenti İstanbul ile siyasetin başkenti Ankara arasında görsel iletişim tasarımı bağlamında ciddi bir fark gözlemliyoruz. Ankara hâlâ kent logosunda Hitit Güneş Kursu simgesi mi kullanılsın, cami mi tartışmasıyla uğraşıyor.

BİZ KİMİZ?

Matbaa öncesinde kitap tasarımı alanında çalışan sanatkârlara hattat, nakkaş, müzehhip adları verildi. Hattatlar yazı, nakkaşlar resim ve nakış, müzehhipler, tezhip, yani altın süsleme işiyle uğraşırlardı. Matbaacılık alanında çalışanlara hakkak, hattat, ressam denirdi. Alfabe değişiminden bir süre sonra hattat ve ressam ayrımı kalktı, hepsi ressam olarak anıldılar. 1960’lı yıllara kadar gazete, dergi, matbaacılık ve reklamcılık, tabelacılık işinde çalışanlara ressam, afişçi, reklamcı, tabelacı dendi. 1965’e kadar İDGSA’da adı Afiş Atölyesi olan bölüm Grafik Atölyesi adını aldı. Grafiker terimi de bu yıllarda kullanılır oldu. Almanca kökenli bu sözcüğün Türkiye’ye girişinde, Alman uzmanların danışmanlığında kurulan Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu’nun etkisi vardır. 1980’li yıllarda önce grafik sanatçısı, sonra grafik tasarımcı terimi yerleşti. Bugün çok yaygın olmamakla birlikte görsel iletişim tasarımı tamlaması kullanılıyor.

Reklam alanında çalışanlara, yaptıkları işlere göre yardımcı grafiker, grafiker, art direktör ve bunun

Türkçe karşılığı olarak sanat yönetmeni, çok seyrek de olsa kreatif direktör unvanları uygun görüldü. Seyrekti, çünkü kreatif direktörlük işini daha çok metin yazarlığı, reklam fotoğrafçılığı ve filmcilik kökenliler yapardı. Tasarım kökenli olmayan ama grafik nosyonuna sahip uygulamacılara siyah beyazcı, pikajör, pikajcı gibi adlar verilirdi. 1990’lı yıllardan itibaren uygulama işini dizgicilikten gelme bilgisayar operatörleri üstlendi. 2000’lerde, yeni başlayan okullu tasarımcılara *junior art director* [tecrübesi az sanat yönetmeni], biraz tecrübe kazananlara *art director* [sanat yönetmeni] denir oldu. Günümüzde ajans kadrosundaki tüm tasarımcılara kreatifler deniyor. Grafiker terimi uygulamacılar için kullanılıyor artık.

Medyada isimlendirme konusunda bir çarpıtma olduğunu gözlemliyoruz; tasarımcı terimi endüstriyel ürün tasarımcıları için kullanılıyor. Sanayiciler, akademisyenler ve ürün tasarımcıları da bu manipülasyonu destekliyorlar.

— 2010

1. Bu yazı, 2010 Hollanda-Türkiye ilişkilerinin 400. yılı için çevrimiçi yayımlanmak üzere yazılmıştır.

2. “The term “graphic design” has been technologically undermined. A better term is visual communication design. Visual communication design has become more and more a profession that integrates idioms and approaches of several disciplines. *Boundaries between disciplines are becoming more fluid*. Nevertheless designers need to recognise professional limitations.” Bkz. ICOGRADA Graphic Design Education Manifesto: https://www.theicod.org/storage/app/media/resources/Icograda%20Documents/IcogradaEducationManifesto_2000.pdf

“Neden Tasarım? Neden Bienal?”

2010

Sempozyumun başlığındaki sorulara konuşmamda vereceğim bir yanıt yok. Beni daha çok “Nasıl bir bienal?” sorusu ilgilendiriyor. Bunun yanıtını, konuşmamın sonlarında vermeyi planlıyordum. Ancak şu anda bu yanıtımı konuşmamın başına almaya karar verdim.

Ben İstanbul Uluslararası Tasarım Bienali’nin şöyle olmasını hayal ediyorum: “Okul-stüdyo-fabrika-kent” ayakları üzerine inşa edilmiş, eğitim temelli; tasarım disiplinlerine eşitlik ilkesi içinde yer veren; disiplinlerarası; kültürlerarası; etkileşimli; sergilerin konunun uzmanı küratörler ve tasarımcılar tarafından kurgulandığı; düzenlendiği kentle, çevreyle ve toplumla doğru ve yaratıcı ilişkiler tesis eden; İstanbul’a bir tasarım müzesi kurmayı orta vadede hedefleyen bir İstanbul Tasarım Bienali düşünüyorum ve diliyorum.

Toplantıyı düzenleyen arkadaşlar bana, grafik tasarım bienalleri konusunda konuşma ödevi verdiler. Aslında bienal organizasyonu konusunda

profesyonel tecrübe sahibi değilim. Verilen süreçte gördüklerimi ve bilebildiklerimi aktararak yararlı olmaya gayret edeceğim.

1960’lı yıllardan başlayarak birçok ülkede grafik tasarımcı örgütlerinin, tasarım merkezlerinin, müzelerin ve kent yönetimlerinin girişimleriyle uluslararası nitelikte, yılda bir, iki ya da üç yılda bir periyotta grafik tasarım etkinlikleri düzenlenmeye başladı. Etkinliklerin amacı, grafik tasarımcıların işlerini bir arada sergilemek, görsel iletişim tasarımının önemi vurgulamak ve kentlerin ve ülkelerin bu yoldan adını duyurmaktı.

Konuşmamın programda ilan edilen başlığının “Grafik Tasarım Bienalleri” olmasına karşın ben konuyu “grafik tasarım konulu uluslararası periyodik etkinlikler” olarak ele almaya çalışacağım. Hatta periyodik olmayan birkaç etkinliği de örnek olarak göstereceğim. Her yıl, iki ya da üç yılda bir düzenlenen bu tür etkinliklerden bazılarına bienal dendiği

gibi, afiş festivali, tasarım forumu, tasarım günleri, grafik tasarım haftası, trienal, tasarım buluşması ya da “...sergisi” gibi isimler de alabiliyorlar. Bazen kimi tasarım kongre ve seminerlerinin sergi programları bir bienal kadar zengin olabiliyor. Bu etkinliklerin genellikle ödüllü olduğunu da bu arada belirtmiş olalım.

Çeşitli coğrafyalarda düzenlenen tasarım konulu etkinlikleri, düzenlenme periyodları, katılım koşulları ve konuları itibarıyla şöyle sınıflandırabiliriz:

Her yıl düzenlenen etkinlikler; Chaumont Uluslararası Afiş Festivali (Fransa), FestiVital (Tel Aviv, İsrail), Grafist, Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Haftası (Türkiye), En İyi 100 Afiş (Almanya, İsviçre, Avusturya), İthaka İçin 10 Görüntü (Yunanistan), Art Directors Club sergileri (ABD), Type Directors Club sergileri (ABD, Japonya) gibi.

İki yılda bir düzenlenen etkinlikler; Brno Uluslararası Grafik Tasarım Bienali (Çek Cumhuriyeti), Varşova Afiş Bienali (Polonya), Lahti Afiş Bienali (Finlandiya), Altın Arı / Golden Bee Uluslararası Afiş Bienali (Moskova,



Sadık Karamustafa Brno Uluslararası Grafik Tasarım Bienali'nde, 1990

Rusya), Ningho Afiş Bienali (Çin Halk Cumhuriyeti), Rzeszov Tiyatro Afişleri Bienali (Polonya), Kore Uluslararası Afiş Bienali (Seongnam City), Shanghai Uluslararası Logo Bienali (Çin Halk Cumhuriyeti), Taipei Uluslararası Afiş Bienali (Tayvan), Tahran Afiş Bienali (İran), İslam Dünyası Afiş Bienali (İran), Meksika Afiş Bienali gibi.

Grafik tasarım bölümü içeren tasarım bienalleri; Compasso d'Oro (İtalya), Brno, Ljubliana (Slovenya) gibi.

Üç yılda bir düzenlenen etkinlikler; Hong Kong Uluslararası Afiş Trienali, Toyoma Uluslararası Afiş Trienali, Trnava Uluslararası Afiş Trienali, Mons Uluslararası Politik Afiş Trienali, Seul Asya Grafik Afiş Trienali, Sofya Uluslararası Sahne Sanatları Afişleri Trienali, Zilina Ekoloji Afişleri Trienali (Slovakya), Marmara Üniversitesi GSF Uluslararası Öğrenci Trienali gibi.

Bir, iki ve üç yıllık zaman aralıklarıyla düzenlenen etkinlikleri içerdikleri konulara göre şöyle sınıflandırabiliriz:

Grafik tasarımın farklı dallarını bir araya getiren etkinlikler; Brno, Zgraf ve Grafist'i bu kategoride örnek gösterebiliriz. 50 yaşına yaklaşan Brno Uluslararası Grafik Tasarım Bienali'nde münavebeli olarak bir yıl afiş, bir yıl editoryal grafik, kurumsal kimlik tasarımı gibi farklı konularda sergiler düzenleniyor.

İsrail'deki FestiVital tasarımın farklı disiplinlerine yer veriyor.

Grafist'in sergilerinde tipografi, illüstrasyon, afiş, etkileşimli çoklu ortam, kitap, reklam tasarımı konuları, davetli ülke ve tasarımcıya göre değişerek yer alıyor.

Tek bir alana odaklanan etkinliklerde, yukarıda sıraladığım örneklerde görüldüğü gibi afiş bienalleri çoğunluğu teşkil ediyor. Bunun nedeninin, afiş sergilerinin izleyiciler açısından grafik tasarım üretiminin öteki alanlarına göre daha bir seyirlik, renkli ve ilgi çekici olduğu söylenebilir. Toplumsal ve kültürel konulu afişlerin görsel dilleri, dünyanın her yerinde algılama kolaylığı sağlar. Afişin mukavva rulo içinde gönderilmesi kolaydır vesaire... Afiş etkinlikleri genel konuları kapsayabileceği gibi, siyaset, ekoloji, tiyatro ve sahne sanatları gibi özel olarak seçilmiş alanlarda da düzenlenebilmektedir.

Afiş dışında kitap, logo, tipografi, bilgilendirme tasarımı alanlarında uluslararası etkinlikler düzenlenmektedir.

KATILIM

Grafik tasarım etkinlikleri ve bienallerin büyük çoğunluğuna dileyen bütün tasarımcılar katılabildiği hâlde, ABD Fort Collins’te düzenlenen Colorado Uluslararası Afiş Sergisi ve Japonya’da yer alan Ogaki Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi örneklerinde olduğu gibi, katılımın davet edilmeye bağlı olduğu etkinlikler de vardır. Katılımın bütün tasarımcılara açık olduğu klasik etkinlikler “Call for entries/Katılıma çağrı” broşürüyle başlar. Broşürde katılım, jüri, ödüller, sergi yer ve süreleri gibi bilgilerle ve katılım formları bulunur. Katılım ücretliyse, bu da belirtilir.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Genellikle bir ön jüri, bir de uluslararası final jürisi kurulur. Ön jüri, sergiden bir iki ay önce toplanır, sergi ve kataloğa girecek işleri seçer. Bu jüri için yorucu bir iştir. Farklı dillerde ve yazı sistemlerinde tasarlanmış binlerce afişi tek tek anlamaya çalışmak ve değerlendirmek ağır bir mesai gerektirir. Katalog açılışa yetişmek üzere tasarıma ve matbaaya gider.

Final jürisi sergi açılışından birkaç gün önce toplanır ve değerlendirme yapar. Şimdilerde işler biraz kolaylaştı; bazı organizasyonlarda katılım ve ön değerlendirme internet üzerinden yapılıyor.

ÖDÜL

Ödül kazananlar açılıştan hemen önce belirlendiği için, kazanan tasarımcılar açılışa ve ödül törenine davet edilmezler. Uluslararası sergilerde ödül almak her tasarımcının gönlünde yatar. Ancak Chaumont, Lahti gibi binlerce afişin katıldığı organizasyonlarda, çok sınırlı sayıda işin kabul edildiği sergilere seçilmek ve kataloglarda yayınlanmak, ödül kazanmak kadar heyecan verici olabilmektedir. Ödüllerin niteliği etkinliğe göre değişir; kimi etkinlikler para ödülü verirlerken, kimileri de madalya ve sertifika vermeyi yeterli görürler.

BİENALLERDE TÜRKİYELİ TASARIMCILAR

Türkiyeli tasarımcılar olarak uluslararası grafik tasarım bienallerine eskiden beri işlerimizle katılırız.

Bülent Erkmén Lahti Afiş Bienali birinciliği dâhil çeşitli ödüller kazanmıştır. Mengü Ertel, Joelle İmamoğlu, Savaş Çekiç, Burcu Dünder, Esen Karol, Kemal Molu, Anıl Aykan ödül kazandıklarını hatırlayabildiğim tasarımcılar. Benim de birkaç kez ödüllendirildiğim olmuştur. Mutlaka başka meslektaşlarımın kazandığı, benim duymadığım başka ödüller de vardır. Burada zikredemediğim için beni bağışlasınlar. Türkiye’den birçok tasarımcının işlerinin önemli uluslararası sergilere seçildiklerini biliyorum.

Profesyonel grafik tasarım kariyerimin yanı sıra, elimden geldiğince, tasarım eğitime, örgütlenmeye ve bilgi üretimine katkıda bulunmaya çalışıyorum. Bu kapsamda bazı uluslararası etkinliklerde seçici kurul üyesi olarak yer aldım. Benden başka meslektaşlarım Emre Senan, Esen Karol ve Ayşe Karamustafa çeşitli uluslararası organizasyonlarda jüri üyeliği yaptılar. Bu konuda da bilemediğim isimler varsa, lütfen kusura bakmasınlar.

1990’dan önce birçoğuna uzaktan katıldığım hâlde, hiçbir grafik tasarım bienalini bizzat gidip gör-

müşlüğüm yoktu. İlk kez Yurdaer Altıntaş’ın öncülüğünde, GMK’nın organize ettiği olağanüstü keyifli bir otobüs turuyla Brno’yu ve Venedik Bienali’ni gezmeye imkânı bulmuştuk. Bundan bir yıl önce de benim katılamadığım bir gezide meslektaşlarım Varşova Afiş Bienali’ni ziyaret etmişlerdi.

Kongre formatında düzenlenen, programında konferanslara ve sergilere yer veren uluslararası tasarım etkinlikleri, farklı ülke ve kültürlerden tasarımcıların meslektaşlarıyla buluşma, eski dostlarla hasret



GMK’nın Yurdaer Altıntaş’ın öncülüğünde düzenlediği Çekoslovakya gezisi, Brno, 1990

giderme, yeni dostlar edinme, birlikte birkaç gün geçirme yeme, içme, konuşma, bakma, görme, deneyim ve duygu paylaşma ve tabii tasarım konuşma ortamlarıdır. Seçici kurul göreviniz varsa ağır ve yorucu bir iş sizi bekliyor demektir. Konuşmacıysanız, metninizi ve dialarınızı hazırlama stresi son dakikaya kadar yakanızı bırakmaz. Atölye yönetmek için gittiyseniz, hayatınızda ilk kez karşılaştığınız öğrencilerle konuşurken can sıkıcı bir tutukluk, öğrencilerin tepkileri ya da tepkisizlikleri karşısında bir bocalama, yanıtını bulmakta bir hayli zorlandığınız, “ne yapsam da bunları havaya soksam?” gibi soruların yol açtığı bir tedirginlik yaşarsınız. İlk kez geldiğiniz kentte gezip görülecek ne kadar güzel şey vardır. Oysa sıkıcı toplantılardan başınızı alıp, havaalanı terminali, otel odası, toplantı salonu ve akşam yemeği yenen lokantalardan başka bir şey göremeyeceğiniz o kadar bellidir ki...

Son 20 yılda birçok uluslararası tasarım etkinliğine, tasarımcı, danışman, uluslararası tasarım örgütü yöneticisi, konuşmacı, jüri üyesi, atölye yöneticisi ve izleyici olarak katılma olanağı buldum. Deneyimlerimden çıkarmaya çalıştığım sonucu ve düşüncelerimi kısaca

paylaşmak, bazı etkinliklerden örnekler göstermek istiyorum.

SAPPI – IDEAS THAT MATTER PROJESİ

Kuşe kâğıt üreticisi Sappi kuruluşu 10 yıldır sosyal tasarım ağırlıklı bir uluslararası yarışmalı proje yürütüyor: “Design that matters”. Bunu işe yarayan ya da anlam ifade eden tasarım diye çevirebiliriz sanırım. Yarışmaya tasarımcılar, tasarım grupları, tasarımcı şirketler, herhangi bir toplumsal konuda faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşları ile katılabiliyorlar. Sivil toplum kuruluşlarının faaliyet alanı barış, AIDS, insan hakları, nükleer denemeler gibi küresel sorunlar olabileceği gibi, dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan yerel bir problem de olabiliyor.

Tasarımcı görsel iletişim tasarımı projesini, işbirliği yaptığı sivil toplum kuruluşunun yetkilileriyle birlikte oluşturuyor ve yarışmaya yolluyor. Proje raporuna üretimin kaç mal olacağı bilgisini mutlaka ekliyor.

Sappi’nin her yıl bu projede ödül olarak ayırdığı para

net 450.000 avro. Ancak bu ödül tasarımcılara değil, projenin gerçekleştirilmesi için sivil toplum kuruluşuna veriliyor. Tasarımcı sadece önceden belirttiği masrafları alabiliyor.

Seçici kurul yaptığı değerlendirme sonunda 10 proje seçiyor. Seçimi yaparken farklı maliyet miktarlarının toplamının, toplam ödül tutarına denk gelmesine dikkat etmek zorunda. Bu nedenle bazı yıllar 10’dan az bazen de fazla proje desteklenmek üzere seçiliyor. Sivil toplum kuruluşunun ve tasarımcıların, kazanan desteği doğru kullanıp kullanmadıkları süreç içinde denetleniyor.

Bu örneği, “tasarım bienali etkinliğinin düzenlendiği kentle, çevreyle ve toplumla doğru ve yaratıcı ilişkiler tesis etme...” önermesine gönderme yapması açısından seçtim.

CHAUMONT ULUSLARARASI AFİŞ FESTİVALİ

Chaumont, Paris’in 150 kilometre doğusunda, tarım bölgesinin merkezinde, küçükle orta arası büyüklükte

diyebileceğimiz bir Fransız taşra kenti. Yaklaşık 20 yıl önce, afiş biriktirmeye meraklı belediye başkanının girişimiyle bir afiş festivali başlatıldı. Yıllar içinde Chaumont Uluslararası Afiş Festivali kendi alanında dünyanın en prestijli ve iyi organize edilmiş grafik tasarım etkinliklerinden biri hâline geldi. Klasik bir uluslararası, yarışmalı etkinlik olarak başlayan festival, giderek eğitim etkinliklerine, fotoğraf, kitap gibi başka alanlara da programında yer vermeye başladı. Eski dev buğday siloları sergi salonuna dönüştürüldü. Yine belediyeye ait bir binada medyatek kuruldu. Burada, sergi ve yarışma için dünyanın her tarafından gönderilen on binlerce afiş saklanıyor. Arşivlerindeki, afiş festivalinin geçmişine ait her türlü belge dijital ortama aktarılmış durumda, istediğiniz anda ulaşmak mümkün. Chaumont Belediyesi’nin, Chéret ve Lautrec’ten başlayarak Fransız afiş sanatı ürünlerinden oluşan zengin afiş koleksiyonu var.

İstanbul’da düzenlenecek tasarım bienalinin, “tasarım disiplinlerine eşitlik ilkesi içinde yer vermesi” durumunda, programındaki grafik tasarım projeleri yoluyla, kentle nasıl ilişki kurulabileceğinin ipuçlarını

Chaumont’da görebiliriz. Tasarım kenti olma niyetlerinin yolu biraz buralardan geçiyor.

ÇOCUKLAR DÜNYANIN RİTMİDİR ETKİNLİĞİ

Essen, hepinizin bildiği gibi Almanya’da, Ruhr Bölgesinin başkenti olarak, bölgedeki 53 kentle birlikte 2010 Avrupa Kültür Başkentlerinden biri olarak seçildi. Kentin bir başka özelliği, Alman Afiş Müzesi’nin burada bulunmasıdır. Geçen yıla kadar mütevazı bir iş hanının ikinci katında görev yapan Afiş Müzesi, 2010’da yenilenen Volks Museum’a taşınarak, geniş sergileme ve arşivleme olanaklarına kavuştu.

Alman Afiş Müzesi 1990’lı yıllarda, Children are the Rhythm of the World (Çocuklar Bu Dünyanın Ritmidir) adlı bir faks afişleri sergisi düzenledi. Sergiye katılan tasarımcılar siyah beyaz afişlerini faksla Essen’a yolladılar. Faks belgeleri fotokopiyle afiş boyutuna getirilerek sergilendi. Faks makinesi kullanımının yaygınlaştığı yıllarda dünyanın birçok ülkesinde bu yöntemin kullanıldığı birçok tasarım projesinin gerçekleştirildiğini bu arada belirtmiş olalım.

Essen’da faaliyet gösteren Plakat Kunst Hof Rütten-scheid (PKHR) adlı kuruluş, 2010 için aynı temayı yeniden gündeme getirdi. Önce farklı ülkelerden 30 kadar tasarımcıya, bu konuda, 30 cm çapında ve 30 cm yüksekliğinde bir davul gövdesine sarılacak özellikte tasarım sipariş etti. Tasarımcıların yaptığı “davul afişleri” bölgedeki ilköğretim okulları öğretmenlerine dağıtıldı. Öğretmenler öğrencilere bu afişlerin konseptlerini ve tasarım öykülerini anlattılar, onlardan kendi davulları için kuşak tasarımlarını istediler. Okullarda davul orkestraları oluşturuldu. Bir pazar günü, geniş bir park alanında, yüzlerce çocuğun, kendi tasarladıkları davullarla katıldıkları müzik şenliği düzenlendi.

Essen projesinin, bienal için planlanacak etkinliklerin olası “etkileşimliliğine ve disiplinlerarasılığına” örnek teşkil edebileceğini düşünüyorum.

AGI UNPLUGGED FACES PROJESİ

2008’de Grafikerler Meslek Kuruluşu ve İKSV, Uluslararası İstanbul Afiş Bienali projesi önerisi

hazırladılar ve destek için İstanbul 2010 Ajansı’na başvurdular. Projenin en önemli özelliği ve dünyadaki öteki afiş bienallerinden farkı sergilerinin bir küratör tarafından kurgulanacak olmasıydı. Önerilen isimler arasında adı ön plana çıkan Koreli grafik tasarımcı ve tasarım eğitimcisi Ahn Sang Soo 1. Uluslararası İstanbul Afiş Bienali’nin küratörü olmayı kabul etti. Bütçeler, programlar hazırlandı. 2010 Ajansı projeyi kabul etti ve katalogunda yayınladı. Ama nedense birden ilişkiler koptu, 2010’dan uzun süre ses çıkmaz oldu. Aradan bir yıldan fazla geçti. 2010 afiş bienali projesini desteklemekten vazgeçtiğini bildirdi.

Afiş Bienali projesi gerçekleşmedi ama 2009’da küratörlü bir grafik tasarım sergisi hayata geçirildi. GMK işbirliğiyle İstanbul’da toplanan AGI (Alliance Graphique Internationale) yıllık kongresi kapsamında, bu kuruluşa üye tasarımcılar için bir sergi projesi düzenlendi. Projenin küratörlüğünü Bülent Erkmen üstlendi. Davet edilen proje katılımcılara gönderilen proje konsepti özetle şöyleydi:

İstanbul ismi Bizans Grekçesinde “eis tan polin” ya da

“stin polin” terimlerinden gelir. “Şehre doğru”, “şehirde” anlamındadır.

Bu durumda ilk önce kendinizi “şehre doğru” hayal edin.

Şimdi, kendinizi “şehre doğru” için hazırlayın. Yüzünüz seyahat hazırlığı ifadesine bürünsün. Yüzünüze çizin, boyayın, süsleyin, değiştirin, herhangi bir dilde yazı yazın, ama bütün bu değişiklikler “unplugged” gerçekleşsin.

Doğal, fiziki değişim olsun. Dijital olmasın.

Katılımcıların bir bölümü “unplugged” fikrine itiraz etti. Bir bölümü anlayamadı. Küratör Erkmen, katılımcılarla defalarca mesajlaştı. Birçoğunu ikna etti. Konsepte uygun olmayan işleri geri yolladı ve doğru yapılması için yönlendirdi. Ve sonuçta, bir grafik tasarım etkinliği kapsamında, küratör tarafından kurgulanmış örnek bir sergi ortaya çıktı.

— Uluslararası İstanbul Tasarım Sempozyumu Bildiri Metni, Kadir Has Üniversitesi, 2 Aralık 2010.



AGI 2009 kapsamında düzenlenen, konsept ve tasarımı Bülent Erkmen'e ait Unplugged Faces sergisinden görünüm, Millî Reasürans Sanat Galerisi, 2009



AGI 2009 kapsamında düzenlenen, konsept ve tasarımı Bülent Erkmen'e ait Unplugged Faces sergisinden görünüm, Millî Reasürans Sanat Galerisi, 2009

Grafist'le 15 Yıl

2011

1995-1999 yıllarında Uluslararası Grafik Tasarım Dernekleri Konseyi ICOGRADA Yönetim Kurulu'nda Başkan Yardımcısı olarak görev yaptım. Aynı kurulda önce Muhasip Üye, daha sonra Başkan olarak çalışan İsraili tasarımcı ve eğitimci arkadaşım David Grossman ile bir proje planladık: ICOGRADA Bölgesel Tasarım Eğitimi İşbirliği Programı. Böyle bir program başlatmak istememizin başlıca nedeni, birbirine komşu ülkelerin tasarımcılarını, eğitimcilerini ve grafik tasarım öğrencilerini buluşturmak olacaktı. Bizler, yani gelişmekte olan ülkelerin tasarımcıları, ABD ve Avrupa'nın gelişmiş ülkelerinin tasarım ürünlerini ve tasarımcılarını izliyorduk. En yakınımızdaki komşularımızın ne yaptığından habersizdik. O zamana kadar düzenlenen uluslararası tasarım kongrelerinde Amerikalı, Japon, İngiliz, Fransız, Hollandalı, İsviçreli meslektaşlarımızı hayranlıkla dinlemiştik. Yüzümüz hep Batı'ya dönüktü.

Bölgesel Tasarım Eğitimi İşbirlikleri Programı'nın pilot projesini İsrail ile Türkiye arasında gerçekleştirmeye karar verdik. Grossman bu konuda deneyimli sayılırdı; ortağı Yaki Molcho ile Tel Aviv'de

kurdukları, grafik, illüstrasyon, fotoğraf ve endüstri ürünleri tasarımı bölümleri bulunan Vital Tasarım Okulu'nda üç yıldır *workshop* [atölye], seminer ve sergilerden oluşan FestiVital başlıklı tasarım eğitimi etkinliğini düzenliyorlardı. Uluslararası alanda tanınmış davetli tasarımcıların yönettiği atölyelerde sadece Vital öğrencileri eğitim görüyor; seminerler ise herkese açık oluyordu.

Konuyu Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü'ndeki arkadaşlarıma ve Grafikerler Meslek Kuruluşu'ndaki meslektaşlarıma açtım; ICOGRADA programı kapsamında Vital'le işbirliği yaparak bir uluslararası etkinlik düzenlemeyi önerdim. Önerimi olumlu buldular ve kabul ettiler. İlk olarak Şubat 1997'de, farklı üniversitelerden 11 öğrenciyle birlikte Tel Aviv'e giderek FestiVital etkinliklerinde yer aldık. Öğrenciler Erik Spiekermann, Siobhan Keanay, Lawrence Zeegen ve David Carson'ın yönettikleri atölye çalışmalarına katıldılar. Öğrencilerimiz İsraili öğrencilerin evlerinde misafir oldular. GMK'nın düzenlediği Türkiye'den Afişler sergisini Tel Aviv'de açtık. Ben de yürüttüğüm atölyede İsraili öğrencilerle çalıştım. Tasarım

seminerinde konuşmacı olarak yer aldım. FestiVital programına zorunlu olarak ara verildiği bir cumartesi gününü de Kudüs gezisine ayırdık (İsrail'de hafta sonu tatili cuma öğleden sonra ve cumartesi günü). On gün süren bu etkinlikten sonra, yeni deneyimler kazanmanın ve yeni dostlar edinmiş olmanın heyecanıyla Türkiye'ye döndük ve İstanbul'da düzenleyeceğimiz etkinliği planlamaya başladık. FestiVital'e katılan öğrencilerimiz İsrail'den mutlu ayrıldılar.

Uluslararası nitelikte bir grafik tasarım eğitimi etkinliği düzenlemek bilgi, deneyim ve maddi olanak gerektiriyordu. Bizim çok az bilgimiz ve tecrübemiz vardı; paramız ise hiç yoktu. Çalıştığımız üniversitenin olanakları kıttı. Ama biz bu işi yapmayı istiyorduk ve yapabileceğimize inanıyorduk.

ICOGRADA Yönetim Kurulu, her üç ayda bir farklı kentlerde toplanıyordu ve Bahar 1997 toplantısını İstanbul'da yapmaya karar vermişti. Bu kararı iyi bir fırsat olarak gördük ve ICOGRADA Yönetim Kurulu üyelerinin konuşmacı olarak katılacağı, Grafist, İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri adını



Sadık Karamustafa'nın *FestiVital 97* kapsamında Vital Tasarım Okulu öğrencileriyle gerçekleştirdiği "Dünya Tasarım Günü" temalı atölye çalışması, Tel Aviv, Şubat 1997

verdiğimiz etkinliğin ilkinin onların İstanbul'da oldukları 4-9 Nisan 1997 günlerinde düzenlemeye karar verdik. Böylece konuk konuşmacılar için yol ve otel parası ödemekten kurtulacaktık. Aykut Köksal, Esen Karol, uzun yıllardır Türkiye'de çalışmakta olan Paul McMillen ile Tel Aviv'de tanıştığımız, masraflarını kendisi karşılamayı öneren tasarımcı Yossi Lemel atölye yönetmeyi kabul ettiler. Bülent Erkmen ve İngiltere'de yaşayan fotoğrafçı çift Barbara-Zafer

Baran seminere konuşmacı olarak katkıda bulundular. Hazırladığımız programa göre pazartesi-perşembe günleri arasında dört atölye düzenlenecek, son gün Mimar Sinan ve Marmara Üniversitelerinde iki ayrı seminer gerçekleştirilecekti. Programa Alman tasarımcı Helmut Langer'in küratörlüğünü yaptığı bir sergi projesini ekledik: Nükleer Denemelere Karşı Faks Afişleri. İlk Grafist'e İsrail'den 12 öğrenci katıldı. İsraillileri bizim öğrenciler evlerinde ağırladılar. Böylece son derece kısıtlı imkânlarla düzenlediğimiz ilk Grafist, planladığımız gibi bir model oluşturdu. ICOGRADA artık yılda birkaç kez dünyanın farklı yerlerinde bölgesel tasarım etkinlikleri düzenliyor.

Eğitim amaçlı bir etkinlik olarak 1997'de başlayan Grafist, bu yıl 15 yaşına bastı. David Grossman ve Yaki Molcho'nun kurdukları Vital Tasarım Okulu birkaç yıl sonra, İsrail yasaları gereği zorunlu olarak bir devlet okuluyla birleştirildi. FestiVital ne yazık ki artık yapılmıyor. Grafist ilk yıldan itibaren gelişti, tanındı, dünyanın önemli grafik tasarım eğitimi etkinliklerinden biri olarak anılmaya başladı. Dünyanın birçok ülkesinden tasarımcıların, tasarım eğitimcilerinin ve

öğrencilerin yolu İstanbul'dan geçti. Grafist'e öğrenci olarak katılmış gençlerin çoğu, bugün ülkelerinde tasarımcı ve eğitimci olarak çalışıyor. Artık Türkiye'de ve dünyada bir "Grafist kuşağı"nın varlığından söz etmek abartı olmaz sanıyorum.

ATÖLYE

Grafik tasarım eğitimiyle uğraşanlar, rutin eğitim programlarının yanı sıra yapılan, iyi yönetilen yoğunlaştırılmış atölye çalışmalarının, seminer ve tartışma panellerinin, sergilerin, işyeri ziyaretlerinin ne kadar yararlı olduğunu bilirler. Bu nedenle okullar zaman zaman rutin programlarına bu tür etkinlikleri eklerler.

Atölye çalışmaları Grafist'in temel etkinliklerindendir. 15 yılda yüze yakın Grafist atölyesinde 2.500 civarında öğrenci eğitim gördü. Başlangıçta atölyelere dileyen katılabiliyordu. Ancak Grafist'in üçüncü yılında Lübnan'dan 90 öğrenci gelince ne yapacağımızı şaşırdık. Atölye kapasitemiz sınırlıydı. Üniversitelerden gelen yoğun istek karşısında kontenjan uygulamasına geçmek zorunda kaldık.

Almaya çalıştığımız önlemlere rağmen, en fazla 20 kişi olarak planladığımız atölyelerde zaman zaman 30'un üzerinde öğrencinin çalıştığı oldu. Gelenleri geri çevirmeye gönlümüz hiçbir zaman elvermedi.

Katılımcıları atölyelere dağıtırken grupların farklı ülke ve okulların öğrencilerinden oluşmasına özen gösterildi. Değişik kültürlerden gelen gençlerin birbirlerini tanımaları, önyargıları aşmaları, birlikte çalışmanın, öğrenmenin ve üretmenin tadına varmaları esas amacımızdı.

Dört gün süren atölye çalışmalarında üretilen işler, önceleri sınıflarda, duvar panolarında sergilenerek düzenlenen toplantılarda sunuluyordu. Yıldan yıla sunumlara ilgi arttı. Sınıflara sığmaz olduk. Daha sonra sunum toplantılarını MSGSÜ oditoryumunda gerçekleştirmeye başladık.

SEMİNER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Kampüsü'ndeki Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu 300



İlk Grafist etkinliği kapsamında İsrail'den 12 öğrenciyle MSGSÜ Grafik Tasarım Bölümü'nde gerçekleştirilen atölye çalışması, İstanbul, 1997

kişiliktir. Biz buraya her yıl Grafist seminerleri için en az 400 dinleyici alırız. Dünyanın birçok ülkesinden, Ankara'dan, İstanbul'dan, İzmir'den, Eskişehir'den, Mersin, Adana, Isparta, Erzurum'dan ve daha birçok kentten yılda bir kez düzenlenen bu seminerleri izlemek için öğrenciler, eğitimciler ve profesyonel tasarımcılar salonu tıka basa doldururlar. Adım atacak yer kalmaz. Dünyanın en önemli tasarımcıları burada konuşma yaparlar, işlerini gösterirler,

deneyimlerini paylaşırlar. Fukuda, Massin, Piippo, Tartakover, Erkmen, Loesch, Momayez, Altıntaş, Jordan, Troxler, Orosz, Madrelle, Boom, Beeke, Fletcher, Arvanitis, Logvin ve daha niceleri bu salonda gençlerle buluştular. Grafist bir şenliktir.

SERGİLER, PROJELER

Grafist etkinlikleri kapsamında, 15 yılda 100'e yakın konuk tasarımcı için İstanbul'da çeşitli galerilerde sergiler düzenledik. Bir haftaya sığdırmak zorunda olduğumuz atölye ve seminer çalışmalarına kıyasla sergiler daha uzun zaman diliminde, iki hafta ile bir aylık süreler içinde geniş izleyici kitleleriyle buluştu. Kişisel sergilerin yanı sıra Kore Afişleri, İsrail'in Ellinci Kuruluş Yıldönümü Afişleri, Nükleer Denemelere Karşı Faks Afişleri, Bira Altlıkları, Japonya'dan Ambalaj Tasarımları, Emigre, Polonya'dan Beş Afiş Tasarımcısı gibi sergi projelerine Grafist programlarında yer verdik. Çeşitli tarihlerde Grafist'e konuk olan, daha sonra hayatını kaybeden Alan Fletcher, Morteza Momayez ve Shigeo Fukuda'yı Unutma Beni / Forget-me-not başlıklı özel sergiyle andık. Sağlıkları

elvermediği için İstanbul'a gelemeyen Adrian Frutiger ve Pierre Mendel için sergiler düzenledik. Grafist'in 10. yılını, o güne kadar etkinliğe emek veren tasarımcıların katıldığı "İstanbul as felt by..." başlıklı afiş projesiyle kutladık.

GENÇ TASARIMCILAR VE GRAFİST

Genç tasarımcıların Grafist programlarına etkin katılımlarını sağlamaya özen gösterdik; onları sadece izleyici değil, yaratıcı, düzenleyici ve süreci yönlendirici olmaya teşvik ettik. Grafist organizasyonunu genç arkadaşlarımız yürütüyorlar. "Gelecek Kuşak" programı kapsamında birçok farklı ülkeden genç profesyoneller kendi sergi projelerini gerçekleştirdiler, seminerlerde sunum yaptılar. Grafist atölyelerinde değişik üniversitelerden araştırma görevlileri atölye yöneticileriyle birlikte çalışıyorlar; burada edindikleri deneyimleri daha sonra kendi okullarındaki öğrencilerle ve öğretim elemanlarıyla paylaşma olanağı buluyorlar. Her yıl en az bir atölyede, genç tasarımcılar atölye yöneticisi olarak öğrencilerle çalışıyorlar. Grafist'e davet edilecek konukları saptarken deneyimli tasarımcıların

yanı sıra farklı ülkelerden genç profesyonellere de konuk listesinde yer veriyoruz.

GRAFİST KONUKLARI

Grafist'e çağıracağımız insanların seçiminde deneyim, cinsiyet, ülke, uzmanlık alanı gibi kategorilerde denge sağlamaya çalışıyoruz. Genç-olgun, kadın-erkek, komşu ülkeden-uzak ülkeden, tanınmış-tanınmamış tasarımcıları aynı programda bir araya getirerek çeşitlilik yaratmaya çalışıyoruz. Afiş, yayın grafiği, illüstrasyon, multimedya, tasarım tarihi ve kuramı gibi uzmanlıklara aynı programda yer vermeye özen gösteriyoruz.

Grafist gönüllülük esasına dayanan bir organizasyon. Grafist için çalışanlar, yaptıkları iş için herhangi bir ücret almıyorlar. Yurtdışından ve İstanbul dışından gelen konukların yol, yemek ve konaklama giderleri sağlanıyor. Bunun dışında kimseye ödeme yapılmıyor, yapılamıyor. Grafist etkinliklerine katılan öğrencilerden katılım ücreti alınmıyor. Konuk öğrenciler yol ve konaklama giderlerini kendileri karşılıyorlar.

Atölye çalışması ve seminer için ödeme yapmıyorlar.

YAYIN

Grafist etkinlikleri, olanaklar elverdiği ölçüde yayınlarla belgeleniyor, kalıcılığı sağlanıyor. İlk yıldan itibaren küçük broşürlerle başlayan Grafist yayınları 2001'de kitaba dönüştü. 15.5x23 cm boyutlarındaki, Türkçe-İngilizce *Grafist* kitabı her yıl yayımlanıyor. Kitapta etkinlik bilgileri, konuk tasarımcıların işleri ve onlarla yapılan röportajlar yer alıyor. Kitapların editörlüğünü, tasarımını, röportajlarını ve üretim çalışmalarını genç tasarımcı arkadaşlarımız gerçekleştiriyorlar. Bunun yanı sıra yıllar içinde *Ambalaj: Satış İçin Tasarım* başlıklı broşür, *50 Soru, 50 Cevap: Rudy Vanderlans (Emigre) ile E-posta ile Söyleşi* başlıklı kitaplar, öğrencilerin hazırladığı *Sokakta Kaybolunca Panik* gibi özel yayınlar yapıldı.

GRAFİST ARŞİVİ

Grafist'e katılan konuk tasarımcıların, sergilemek için İstanbul'a getirdikleri işlerinin bir bölümünü

Grafist arşivine bağışlamaları bir gelenek hâline geldi. Konukların cömert katkıları sayesinde zengin bir grafik tasarım arşivi oluşturuyoruz. Ayrıca imzalı kitaplar, yazışmalar, el yazıları, kartvizitler, yemek masasında çiziktirilen kâğıt peçeteler, tabaklar, getirilen armağanlar, etkinliklerde çekilen fotoğraf ve videolar, seminer kayıtları, atölye çalışmalarında ortaya çıkan öğrenci işleriyle *Grafist* arşivi büyüyor, çeşitleniyor. Rene Knip'in özel olarak Grafist 12 için tasarlayıp ürettiği tipografik yerleştirme, Alan Fletcher'in özgün baskısı, Fukuda ve Kari Piippo'nun İstanbul ziyaretleri için tasarlayıp bastırdıkları afişler, Irma Boom'un kitapları, Alain Le Quer nec'in dev boyuttaki afişleri, Andrey Logvin'in orijinal karalamaları... 15 yaşına basan Grafist'in artık kendine ait bir tarihi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

NASIL YAPILIYOR?

Grafist Türkiye'de bir ilktir; başka örneği yoktur. Uluslararası nitelikte bir grafik tasarım etkinliği düzenlemek masraflı, zahmetli, bilgi ve deneyim gerektiren, ciddi bir iştir. Grafist'i düzenleyenler yola

çıktıklarında bütün zorlukların farkındaydılar. Grafik tasarım eğitiminin kalitesini yükseltmeyi, tasarım öğrencilerinin ve genç tasarımcıların dünyayla ilişki kurmalarına katkıda bulunmayı mesele edinmişlerdi.

Grafist'in tüm giderleri sponsorlukla sağlandı. Grafik tasarımın önemini bilen kuruluşlar ve kişiler destek verdiler. Katılan öğrencilerden ve onları gönderen üniversitelerden hiç bir maddi katkı talep edilmedi. Ev sahibi MSGSÜ doğal olarak atölyeleri, sergi ve konferans salonlarını tahsis etti. Birçok kuruluştan destek alındı. ICOGRADA, Alliance Graphique Internationale (AGI, Uluslararası Grafik Tasarım Birliği), Grafikerler Meslek Kuruluşu, Bikem B. Özsunay Grafik Tasarım Sanatı Vakfı ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu Grafist'in işbirliği yaptığı kurumlar arasında önemli yere sahipler.

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNİN GELECEĞİ

ICOGRADA 2000 yılında "Grafik Tasarımı Eğitimi Manifestosu"nu yayımladı. Manifestoda, üçüncü binyıla girerken grafik tasarım, tasarımcı ve tasarım

eğitimi kavramları yeniden tanımlanıyordu. Biz Grafist'i düzenlerken ve programlarını hazırlarken manifestoda belirtilen tanımları ve ilkeleri hep göz önünde bulunduruyoruz. ICOGRADA, 2011 yılında "Tasarım Eğitimi Manifestosu"nu güncelleyerek yeniden yayımladı. Yazıyı bitirirken, manifestonun eğitimle ilgili bölümünü hatırlamakta yarar görüyoruz:

"... (tasarım eğitiminin geleceği) Yeni tasarım programı şu boyutları içerir:

Görüntü, metin, hareket, zaman, ses, interaktivite.

Tasarım eğitimi, iletişim araçlarıyla uyumlu bir eleştirel zihniyet üzerinde odaklanmalıdır.

Eğitim, kişisel tepki tavrını ve yeteneğini beslemelidir.

Yeni eğitim programı, iletişim ve işbirliği stratejisini ve yöntemlerini teşvik etmelidir.

Tasarım kuramı ve tasarım tarihi, ayrılmaz parçalar olarak tasarım eğitimi bütünlüğüne dâhil edilmelidir.

Tasarım araştırmaları tasarım performansını geliştirmek için bilme, hissetme, insana ilişkin fiziksel, sosyal ve kültürel faktörleri anlama yoluyla, tasarım bilgisi üretimini çoğaltmalıdır.

Tasarım eğitimi, her zaman olduğundan daha fazla, öğrencileri değişime hazırlamalıdır. Bu noktada, öğretme merkezli eğitimin yerini öğrencinin akademik programlar içinde ve ötesinde denemeler yapabileceği ve performansını geliştirebileceği, öğrenme merkezli eğitim anlayışı almalıdır.

Böylece tasarım eğitimcisi, sadece bilgi veren insan olma durumundan kurtulacak, daha değerli tasarımcıların yetişmesi için esin verici ve yönlenmeyi kolaylaştırıcı bir konum kazanmış olacaktır..."

— *Grafist 15: 15. İstanbul Grafik Tasarım Günleri*, ed. Burcu Dünder, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2011, ss. 11-31.

Yurdaer Altıntaş'ın İşleri Üzerine “Catalogue Raisonné” Denemesi¹

2011

Türkiye’de grafik tasarımcıların, bütün işleriyle akademik çalışma konusu yapıldığı pek söylenemez. Bu konudaki yayınlar daha çok sergi kataloğu, “port-folyo” ya da “self-promotion” malzemesi olmaktan öteye geçmiyor. Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan iki çalışmayı genellemenin dışında tutuyorum: *“İnadına Yurdaer”: Grafik Tasarımcının Tiyatro/Sinema Afişleri ve Resimlemeleri Üstünden Portresi*² ve *Bir Meşk Gibi: Yaşamı ve Yapıtlarıyla Mengü Ertel*.³

Bir görsel sanatçının yapıtları için yapılan kapsamlı çalışmaya “catalogue raisonné” denir. Bir çalışmanın “catalogue raisonné” diye adlandırılabilmesi için, tanımlanmış bir konuda yapıtların ayrıntılı listesini içermesi ve üçüncü şahıslara bilgi vermek amacıyla yapıtların ayrıntılarıyla açıklanması gerekir. 2002’de, kitap tasarımcısı olarak, bu nitelikte bir çalışmanın içinde bulunmuştum.⁴

Türkiye’de grafik tasarım tarihinin ürünlerini ve belgelerini toplayan, saklayan, değerlendiren, yayımlayan ve araştırmacıların kullanımına sunan, grafik tasarım konusunda uzmanlaşmış müze, arşiv,

kütüphane gibi kurumlar henüz kurulmamıştır. Bu konuda araştırma yapmak isteyenlerin, grafik tasarım tarihiyle doğrudan ilgili olmayan farklı kurumlara ve kaynaklara başvurmaları gerekiyor. Basın ilanları tasarımını araştıranlar eski dergi ve gazete koleksiyonları bulunan kütüphanelere gitmek zorundadırlar. Kitap kapağı tasarımı ve tasarımcıları konusunda araştırma yapanlar için kütüphaneler doğru adres sayılmaz, çünkü çoğunlukla kitaplar ciltlenirken ön ve arka kapakları çıkartılır. Kütüphaneler kitapları kapak tasarımlarına ve tasarımcılara göre sınıflandırmazlar. Araştırmacılar için en iyi adres sahaf dükkânlarıdır ki bu da zaman ve maddi imkân gerektiren bir çabadır.

1934 yılında çıkarılan 2527 sayılı Basma Yazı ve Resim Derleme kanunu gereği, Türkiye’de basılan kitapların, dergilerin, afişlerin (yasanın ikinci maddesinde “sanat kıymetini haiz duvar ilanı” olarak geçer), harita ve notaların belli sayıda kopyaları Derleme Müdürlüğü’ne veriliyor. Derleme Müdürlüğü topladığı basılı malzemeyi Ankara, İstanbul ve İzmir’de bulunan altı kütüphaneye dağıtıyor. Afiş tasarımı

araştırması yapanlar, Ankara'daki Millî Kütüphane ya da İstanbul'daki Beyazıt Kütüphanesi gibi kurumlarda bulunan arşivlerde çalışabiliyorlar. Ancak bu kurumların koleksiyonları tasarım ve tasarımcı bağlamında hazırlanmamış olduğu için aranan bir afişi bulmak bir hayli zaman alıyor. Millî Kütüphane'de 25.000, Beyazıt Kütüphanesi'nde 7.000 civarında afiş bulunuyor. Söz gelimi İhap Hulusi imzalı afişleri bulmak için bütün afişlere tek tek bakmak gerekiyor. Aynı şekilde kurumsal kimlik, ambalaj tasarımı, klişecilik, basım teknikleri, ciltçilik veya kâğıt konusunda araştırma yapmak için birçok kurumun kapısını aşındırmak zorundasınız. Aradığınızı bulursanız, şanslı sayılırsınız.

Yurdaer Altıntaş'ın 21. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı'nın Onur Sanatçısı seçilmesi, Türkiye'de şimdiye kadar yapılamayan bir araştırma projesinin başlatılmasına vesile oldu: Altıntaş'ın öğrenciliğinden günümüze kadar yaptığı işlerin bir araya getirilmesi, görüntülerinin dijital ortama aktarılması, kayda geçirilmesi, sınıflandırılması ve bir katalog hâlinde yayımlanmasını içeren bir çalışmayı gerçekleştirme

fikri doğdu. Projenin amacı, Yurdaer Altıntaş'ın yayımlanmış bütün işlerini bir araya getirmenin yanı sıra, grafik tasarımla ve bu disiplinin tarihiyle ilgilenen yazar, araştırmacı, akademisyen ve öğrenciler için bir yöntem önermektir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü bünyesinde 1997'den bu yana düzenlediğimiz Grafist, İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri etkinliği kapsamında, Mayıs 2011'de Hollanda'dan iki uzman davet ettik. Amsterdam Stedelijk Müzesi grafik tasarım bölümü küratörü Carolien Glazenburg çalıştığı kurumdaki deneyimlerini, Grafist Uluslararası Grafik Tasarım Semineri'nde Grafist katılımcılarıyla paylaştı; afiş koleksiyonunu arşivleme yöntemlerini anlattı. Karin Van der Heiden'in uzmanlığı grafik tasarım ürünlerinin arşivlenmesiydi ve bu konuda dört günlük bir atölye çalışması gerçekleştirdi. Çalışmaya katılan meslektaşlarımızdan, aynı zamanda Grafist etkinliğinin koordinatörü olan Melis Tuncay, Yurdaer Altıntaş projesinde birlikte çalışma önerimizi kabul etti. Yurdaer Altıntaş da bizzat, başından sonuna

kadar çalışmaya destek oldu. Altıntaş'ın arkadaşları ve meslektaşları katkılarını esirgemediler.

Çalışma sürecinin ilk aşamasında Altıntaş'ın yayımlanmış işlerini, taslak ve orijinallerini, bugüne kadar yazdığı yazıları, hakkında yazılanları, kitap ve broşürleri, fotoğrafları, yaşamıyla ilgili bilgi ve belgeleri bir araya getirdik ve kayda geçirdik. Çalışma alanımızı grafik tasarımla sınırladık; kavram karmaşasına yol açmamak için resim ya da kendi deyimiyle "resimleme" adı altında yaptığı ve sergilediği işleri proje kapsamına almadık.

Dijital dizgi öncesinde yayımlanmış yazılar yeniden dizildi. Taslakların, orijinallerin, basılmış işlerin ve öteki belgelerin fotoğrafları çekildi. Önceden çekilmiş dia ve fotoğraflar taranarak dijital ortama aktarıldı. Bilgisayar döneminde yapılmış işlerin dijital dokümanları tasnif edildi. Çalışmanın, basılı yayımının ardında, internet ortamına geçirilmesi ve güncellenebilecek nitelikte tasarlanmasının yöntemleri tartışıldı. İş künyesi, sınıflandırma, sıralama, indeksleme konuları karara bağlandı. Orijinallerin

ve basılı kopyaların gelecekte sağlıklı bir ortamda saklanabilmesi için yöntem ve koruma teknikleri araştırıldı.

21. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı katalogu ekinde yayımlanan "Yurdaer Altıntaş Grafik Tasarım Çalışmaları 1952-1961" başlıklı kitapta, sıralamanın yayın yıllarına göre yapılmasının uygun olacağını düşündük ve işleri kronolojik sıraya göre yerleştirdik. Yurdaer Altıntaş'ın yaptığı, elimizde bulunan bütün grafik tasarım çalışmaları üslup, tasarım anlayışı, beğeni, tanınırlık gibi kriterler göz önünde bulundurulmaksızın kitapta yer aldı. Tek ölçüt yayımlanmış olmağı. Bazı illüstrasyonların, değişik yıllarda, farklı mecralarda ve değişik kurumlara ait grafik ürünlerde kullanılmış olması durumunda her yayın için ayrı künye hazırladık. İş künyelerini şu sırayla düzenledik: başlık, tanım, yayımlanmış boyut, iş veren, yayın tarihi, matbaa, basım tekniğı. Bütün işlerin basıldığı matbaaları bulmak mümkün olmadı. Kitap, dergi, takvim gibi unsurların dışında yayım tarihi bilgilerine erişmekte bir hayli zorlandık. Her ürüne, tarih sırasına göre bir envanter numarası verdik.

Bu çalışmanın sadece bir başlangıç, “böyle yapılsa iyi olabilir” diyen mütevazı bir girişim olarak değerlendirilmesini istiyoruz. Mutlaka eksiklerimiz vardır.

Başta Tüyap olmak üzere katkıda bulunan kurumlara ve dostlara teşekkür ediyoruz.

— *Yurdaer Altıntaş Grafik Tasarım Çalışmaları 1952-2011*, İstanbul: Tüyap, 2011, ss. 6-9.

1. Bu yazı, kaynak yayında “Grafik Tasarımcının İşleri Üzerine ‘Catalogue Raisonné’ Denemesi” başlığıyla yayımlanmıştır.
2. *İnadına Yurdaer: Grafik Tasarımcının Tiyatro/Sinema Afişleri ve Resimlemeleri Üstünden Portresi*, Konsept: Bülent Erkmen, Metin kurgusu ve katalog koordinasyonu: Burcu Dünder, Editör: Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
3. *Bir Meşk Gibi: Yaşamı ve Yapıtlarıyla Mengü Ertel*, ed. Dilek Bektaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
4. Bkz. *Dünden Yarına Nuri İyem 2: Nuri İyem’in Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi, Retrospektif Sergi*, İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları, 2002.



Sadık Karamustafa (sağda) ve Yurdaer Altıntaş Brno Uluslararası Grafik Tasarım Bienali'nde, 4 Temmuz 1990

Yapı Kredi Afiş Müsabakaları, Genç Tasarımcılar ve Ötesi

2014

Yapı Kredi Bankası 1954 yılında, 10. kuruluş yılı kutlamaları kapsamında “Güzel Sanatlar Akademisi’nin Afiş ve Dekorasyon Şubelerinden yetişen gençleri” teşvik etmek amacıyla afiş yarışması düzenledi. Tırnak içine aldığımız ifadeden bu organizasyonun sadece öğrencileri kapsamadığını, yarışmaya genç mezunların da katılabildiğini anlıyoruz.

Yapı Kredi 1954 afiş yarışmasında birinci gelen afiş yapan Bülent Akgürge ve üçüncü olan Yüksel Güçsan yarışmanın düzenlendiği yılda ya henüz Akademi’de öğrenciydiler ya da mezun olmuşlardı. Ulaşabildiğimiz kaynaklarda kendileri hakkında bilgi edinmek mümkün olmadı. O yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi (GSA) Dekoratif Sanatlar Bölümü Afiş Atölyesi öğrencisi olan Yurdaer Altıntaş, yaptığımız sözlü görüşmede, kendi öğrencilik döneminde (1952-1957) Akgürge ve Güçsan’ın afiş atölyesinde

okumadıklarını, muhtemelen başka bölümlerin öğrencileri veya afiş atölyesinin kendisinden önceki dönemin mezunları olabileceklerini belirtti.

İkincilik ödülünü kazanan tasarımcılardan Mesut Manioğlu, 1949’da GSA Afiş Atölyesini bitirmiş, başarılı genç bir profesyonel tasarımcıydı. Seçici kurul tarafından dördüncülük ve beşincilik ödülüyle değerlendirilen Fikret Akgün (1930-1980) Akademi’yi 1951 yılında bitirdi. Bir süre Türkiye’de çalıştıktan sonra Fransa’ya gitti. Ünlü tasarımcı Paul Colin’in atölyesinde çalıştı. 1958’de yurda döndü. O yıllarda Türkiye’de iş olanakları az olduğu için okullu birçok genç tasarımcı Avrupa ülkelerine göç etmişti.

1954 yılında düzenlenen etkinlik, Yapı Kredi’nin gerçekleştirdiği ilk afiş yarışması değildi. *Radyo Haftası* dergisinin 1 Nisan 1951 tarihli 46. sayısında

yayımlanan bir ilanda, Yapı Kredi Bankası'nın 1951 yılında düzenlediği afiş yarışmasında Vedat Sargın'ın ikincilik ödülü kazandığı bilgisi yer alıyor. Vedat Sargın daha sonra uzun yıllar Eczacıbaşı İlaç kuruluşunda grafik tasarımcı olarak çalışmıştı.

Yarışmayla ilgili ilanda, aslı büyük bir ihtimalle renkli olan afişin tek renkli röprodüksiyonun yayımlanmış olduğu görülüyor. İlan mavi renkte basılmış. Radyo Haftası'nın 2 Haziran 1951 tarihli 54. sayısında aynı ilan siyah renkte basılmış versiyonu kullanılmış. 1951 afiş yarışmasında başka kimlerin ödül kazanmış olduğunu öğrenemedim. Ayrıca neden birinci değil de ikincilik ödülü kazanan afiş ilanda kullanıldı? Birincilik, üçüncülük ya da mansiyon kazanan afişler basıldı mı? Bu soruların cevabını bulamadım. Araştırmaya değer. Bu yazıyı okuyan birileri belki soruların cevabını biliyordur.

Yapı Kredi üçüncü afiş yarışmasını 1956'da düzenlemiş. Ressam ve tasarımcı Ruzin Gerçin'in *Lebriz.com* internet sitesindeki özgeçmişinde şu bilgi yer alıyor: "1956'da Yapı Kredi Bankası'nın açtığı

Uluslararası Sanat Yarışması'nda afiş özel ödülü kazandı." Yaptığımız görüşmede grafik tasarımcı Yurdaer Altıntaş, Akademi son sınıftan arkadaşı Atilla Bayraktar'la birlikte yarışmaya katıldıklarını ve ödül kazandıklarını anlattı: "Yanlış hatırlamıyorsam bu yarışmaya Atilla'yla birlikte katılmıştık. İşlerimizi son gün ucu ucuna yarışmaya yetiştirmiştik. Teslim için gittiğimizde Vedat Nedim Tör neden geç kaldınız diye sitem etmişti."

Tasarımcı Ömer Durmaz'ın yaptığı bir araştırmaya göre, Atilla Bayraktar'ın belgeleri arasından bu bilgiyi doğrulayan el yazısıyla yazılmış bir not çıkıyor. Henüz yayımlanmamış olan bilgiye Durmaz'ın izniyle yer veriyorum: "Öğrenciliğinin son yıllarında katıldığı Yapı ve Kredi Bankası afiş yarışmasında ikinci, Emniyet Sandığı Afiş Yarışması'nda gönderdiği iki afiş birinci ve ikinci ödülleri kazandı."

1950'Lİ YILLARDA YARIŞMALAR

Araştırmayı biraz daha geliştirdiğimizde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ve 1950'li yıllarda farklı

kurumların da afiş ya da başka dallarda yarışmalar düzenlediklerini öğreniyoruz. Savaş öncesi yıllara göre bu konuda gözle görünür bir artış vardır.

“Mesut Manioğlu’nun öğrenciyken 1946’da ‘Birleşmiş Milletler’ Afiş Yarışması’nda ödül alan afişi, modern anlayışıyla, hocası ünlü afiş tasarımcısı Kenan Temizan’ın övgüsünü kazandı”¹. Kaynak makalede Birleşmiş Milletler ifadesinin tırnak içinde kullanılması, yarışmayı hangi kurumun düzenlemiş olduğu bilgisine ulaşmamıza yetmiyor. Mesut Manioğlu İkinci Dünya Savaşı sonrası grafik tasarımcı kuşağının en önemli figürüdür. “Tasarımda yalın ve dolaysız anlatımı yeğleyerek, dönemin Batı anlayışına uygun sade yazı karakterleriyle görsel imge ve yazıya eşit oranda yer vererek çalışmalar yaptı. 1966’dan itibaren fotoğrafla ilgilenmesi, afiş çalışmalarında fotografik imgelere yer vermesini sağladı. Modernist bir yaklaşım ortaya koyduğu amblem, logo, afiş çalışmalarında geliştirdiği yalın tasarım dilini endüstriyel ürünlerin tanıtımında açıklayıcı ve esprili cümlelerle uyguladı”².

1951’de Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri arasında Kore konulu afiş yarışmasıyla ilgili bilgiyi, *Hafta* dergisinin 70. sayısında yayımlanan haberdan öğreniyoruz: “16 Ocak Salı günü Güzel Sanatlar Akademisi’nde, talebe arasında açılmış Kore mevzulu müsabakanın neticesi alınmış; Resim, Afiş ve Mimari şube talebelerinden birinci gelenler ilan edilmiştir. Birinci gelenlere 100’er lira ikramiye verilecektir. Resimde derece alan afişler görülmektedir.” Genç okuyucular için bilgi: Türkiye, Birleşmiş Milletler’in çağrısına uyarak 1950’li yılların başında patlak veren Kore İç Savaşı’na askerî birlik göndererek katıldı. Yüzlerce genç insanımızı bu savaşta kaybettik. Bu konu Türkiye kamuoyunu uzun yıllar meşgul etti.

Birleşmiş Milletler’in düzenlediği bir afiş yarışmasında derece alan, Marshall Planı için açılan bir başka yarışmaya katıldığı çalışmasıyla önce Türkiye’den sanatçılar arasından seçilip, bu afişiyle farklı ülkelerden 300’e yakın sanatçı arasından ilk beşe girmeyi başaran Kenan Temizan, 1951’de NATO’nun açtığı uluslararası afiş yarışmasında da üçüncülük

ödülü kazandı.³ Temizan (1895-1953), 1920’li yıllarda Almanya’da eğitim görmüş, uzun yıllar bu ülkede profesyonel tasarımcı ve eğitimci olarak çalıştıktan sonra, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’ye dönerek Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görevi yapmıştır. Temizan ve aynı yıllarda Almanya’da okumuş olan İhap Hulusi ile Sabiha Bozcalı, Türkiye’nin mesleki eğitim görmüş ilk tasarımcı ve illüstratörler kuşağını oluşturmaktadırlar.

1952 Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı afiş yarışmasında Mesut Manioğlu ödüle değer bulundu. Bakanlığın 1954’te açtığı afiş yarışmasında Ruzin Gerçin ödül sahibi oldu.

1953’te Kızılay’ın açtığı afiş yarışmasını Mesut Manioğlu kazandı. *Afiş* başlıklı kitabında Faruk Morel, tasarımcı için yazdığı bölümde, Manioğlu’nun afişini anlatıyor:

“Caddelerin ilan için ayrılmış duvarları, çeşitli mevzulara ait afişlerle bir renk panayırı hâline geldiği şu günlerde, bütün o kalabalık yazı ve renk deryası

içinde gözümüzü çeken, bu suretle birinci plana fırlayan bir afişle karşılaştık. 1953 yılının en muvaffak afişi: Kızılay. Yıllarca propaganda afişleri yaptıran Kızılay’ın son on sene içindeki en güzel afişi... Bunun sebebini biraz da propaganda servisini idare eden elemanların artiste bu imkânı veren isabetli hüküm ve görüşlerinde aramalıyız. Afiş pek sade ve açıktı. Kızılay’a yakışan bir vakar ve sükûn sentezi, sessiz ve samimi, yeşil bir fon üzerinde Kızılay’ın sargısıyla sarılmış manalı bir el.”⁴

Faruk Morel’in Mesut Manioğlu hakkındaki yorumu, Sait Maden’in “Grafik Sanatı’nın Dünü Bugünü” başlıklı önemli çalışmasında destekleniyor: “1950’li yıllarda Akademi’yi bitiren Mesut Manioğlu, Selçuk Önal, Fikret Akgün kendilerinden önceki kuşağa göre daha düzeyli, daha bilinçli ürünler verdiler. Özellikle Mesut Manioğlu gerek amblemleri ve afişleriyle gerek sergi ve fuar panolarıyla 1950-1960 arasının en büyük ustası oldu.”⁵

1944’te Akademi’yi bitiren Orhan Omay (1917-2001) tasarım piyasasının dar olması nedeniyle İstanbul

Millî Eğitim Matbaası'nda çalışmayı tercih etti. “Matbaada renk ayırımı ve klişe işleriyle meşgul olmakla beraber, fırsat buldukça müsabakalara girmiş derece ve mansiyon kazanmıştır”.⁶ Omay, 1953'te Kızılay'ın pul tasarımı yarışmasında birinci oldu; yarışmaya gönderdiği ikinci tasarımı da beğenilerek pul olarak basıldı. 1953'te Devlet Hava Yolları'nın logo yarışmasında üçüncülüğü kazandı. Bu yarışmanın birincisi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü'nü 30 yıla yakın bir süre yöneten Namık Bayık'tı (1926-1992).⁷ 1954 Yapı ve Kredi Bankası afiş yarışmasında Bülend Akgürge 1500 liralık birincilik ödülünün sahibi olurken, Mesut Manioğlu ikinci, Yüksel Güçsan üçüncü oldular. Fikret Akgün'ün afişleri dördüncülük ve beşincilik ödülleri kazandı.

1954'te Emniyet Sandığı Afiş Yarışması'nın düzenlendiğini, Ruzin Gerçin'in (1929-2011) burada dördüncülük ödülü kazandığını sanatçının blogundaki özgeçmişinden öğreniyoruz. Daha çok ressam olarak adından söz ettiren Gerçin, 1950 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Dahili Mimarlık şubesinden mezun olmuş, grafik, seramik ve dekorasyon alanlarında

çalışmalar gerçekleştirmiştir.⁸ Aynı kaynak, Gerçin'in, 1956 Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı afiş yarışmasında üçüncülük ödülünü kazandığını yazmaktadır.

1956'da Yapı ve Kredi Bankası “Uluslararası Sanat Yarışması” düzenliyor ve Ruzin Gerçin “Afiş Özel Ödülü” kazanıyor (tırnak içindeki ibareler sanatçının blogundaki özgeçmişinden alınmıştır). Atilla Bayraktar ve Yurdaer Altıntaş'ın ödül kazandıkları Yapı Kredi Afiş Yarışması'nın, Gerçin'in blogunda zikredilen organizasyon olduğunu düşünebiliriz.

1959 Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı Afiş Yarışması'nda Ruzin Gerçin yine ödül kazanıyor. Ne yazık ki bakanlığın düzenlediği söz konusu yarışmalar hakkında başka bir bilgiye erişmek mümkün olmadı.

1959'da Emlak Bankası ve Türk Hava Yolları kurumları için amblem yarışmaları düzenlediler. Her iki yarışmada da Mesut Manioğlu birinci oldu. Aynı yıl PTT'nin açtığı Dünya Mülteciler Yılı konulu pul yarışmasında Yurdaer Altıntaş'ın çalışması ikincilik ödülünü kazandı.

Yukarıda aktardığımız bilgilerden, 1950’li yıllarda birçok afiş yarışması organize edildiğini, genç tasarımcıların bu yarışmalara ilgi gösterdiklerini, yarışmaların bir tür eğitim işlevi gördüğünü, ödül kazanan gençlerin, daha sonraki profesyonel yaşamlarında başarılı oldukları anlamaktayız.

Bir etkinlik biçimi olarak 1950’li yıllarda önem kazanan grafik tasarım yarışmaları, sonraki yıllarda sayıca çoğalmış ve çeşitlenmiştir. 1978’de kurulan, günümüzde adı Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu olarak değiştirilen Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK) grafik tasarım yarışmalarının ilkelere belirleyen bir yarışma yönetmeliği hazırlamış ve uygulamaya koymuştur.

TÜRKİYE’DE GRAFİK TASARIM VE AFİŞ EĞİTİMİNİN TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Sait Maden’in, 1970’li yıllarda *Çevre* dergisinde yayımladığı, ancak belli bir tarihe kadar getirdiği ve tamamlayamadığı önemli çalışma dışında, Türkiye grafik tasarım tarihi hakkında ciddi bir kitap

yazılmamıştır. Zaten dünyada da, grafik tasarımın bir tarihi olduğu bilincinin 1970’li yıllarda ortaya çıktığını görüyoruz. Türkiye’de grafik tasarımı araştırması yapmak samanlıkta iğne aramaya benzer. Bilgi ve belge bulmak bir hayli zordur.

Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği afiş yarışmalarının da içinde bulunduğu, 1950’li yıllarda gerçekleştirilen yarışma etkinliklerine ait bilgileri elimizden geldiğince toplamaya çalıştık. Şimdi biraz daha gerilere giderek, grafik tasarım ve afiş eğitiminin geçmişine doğru kısa bir yolculuk yapalım:

Dünyada ve Türkiye’de grafik tasarım, birçok görsel sanat disiplinine göre yenidir. Dünyada grafik tasarım eğitimi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. 1883’te, Sanayi-i Nefise adıyla kurulan Türkiye’nin ilk sanat ve mimarlık okulu, 1926’da Güzel Sanatlar Akademisi (GSA) adını almıştır. 1927’de Akademi müdürü Namık İsmail’in girişimiyle Tezyini Sanatlar (Süsleme Sanatları) bölümü kurulmuş, alt bölüm olarak Afiş Atölyesi aynı yıl, Avusturyalı tasarımcı Eric Weber’in yönetiminde eğitime başlamıştır. 1932’de

Weber'in yerini Mithat Özar almış ve 1940 yılına kadar Afiş Atölyesi'ni yönetmiştir. 1940'ta Mazhar Resmor ek görevle bölümde çalışmaya başlamış ve 1948'e kadar eğitim vermeyi sürdürmüştür. 1940'lı yılların sonlarında atölyeyi Zeki Faik İzer yönetmeye başlamış, 1955'te görevi İzer'in asistanı Namık Bayık devralmıştır. Hattat ve cilt sanatçısı Emin Barın uzun yıllar bölümde yazı eğitimi vermiştir.

Grafik tasarım eğitimi programı, Türkiye'de 30 yıl boyunca (1927-1957), yükseköğrenim düzeyinde, sadece Güzel Sanatlar Akademisi'nde yer almıştır. 1957'de, Alman uzmanların katkısıyla Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu kurulmuştur. Kısa adıyla "Tatbikî" yirmi beş yıl kadar, tasarım eğitimi verdikten sonra, 1980'li yılların başında, Yükseköğretim Kurumu'nun (YÖK) oluşturulmasının ardından, yeni kurulan Marmara Üniversitesi'ne katılmış ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adını almıştır. Yeni yükseköğretim yasasına göre resim-iş eğitimi veren yüksek öğretmen okulları da üniversitelerin bünyesine katılmış ve adları Eğitim Fakültesi olmuştur. Bunların bir bölümünde, resim-iş bölümleri güzel sanatlar

fakültelerine dönüştürülmüştür. Halen bu kurumlar da grafik tasarım eğitimi verilmektedir. Yine 1980'li yıllarda yapılan değişiklikle yükseköğrenim devlet tekeline çıkarılarak özel yüksek eğitim kurumlarının kurulmasının yolu açılmıştır. Yükseköğrenimin merkezileşmesi projesi gereği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi üniversite olmuş, adı Mimar Sinan Üniversitesi (MSÜ) olarak değiştirilmiştir. Yeni Yükseköğrenim Yasası gereği, 1970'li yıllarda tasarım eğitimi veren Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu (UESYO) kapatılmış, eğitim kadrosu MSÜ'ye bağlanmıştır. Sonraki yıllarda MSÜ'nün adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) olmuştur.

Günümüzde 50'den fazla devlet ve vakıf üniversitesinde grafik tasarım eğitimi programı mevcuttur.

1950'Lİ YILLARDA İŞ KOLU OLARAK GRAFİK TASARIM VE AFİŞ

Günümüzde "görsel iletişim tasarımı" olarak adlandırılan grafik tasarım disiplininin içeriği, 1980'lerde bilgisayar ve bilişim teknolojilerindeki gelişmelere

dayalı olarak, yeni iletişim araçlarının ortaya çıkması sonucunda, yazı ve resmin yanı sıra hareket, mekân, ses, interaktivite gibi unsurların katılımıyla zenginleşmiş, grafik tasarımın kullanıldığı mecralar çeşitlenmiştir.

“Bir zamanlar grafik tasarım düz, durağan, iki boyutluydu. Bugün, çoğulcu, melez bir medyayı ihtiva ediyor. Grafik tasarım artık sadece görsellikle değil, çeşitli duyularla ilgili; daha çok, dört boyutlu dünya içinde oynayan hayatın kendisi gibi bir şey. Eskiden, yaptığımız her şey yerinde duruyordu. Tüm dikkatimizi bir şeyin doğru yerde ve doğru ilişkiler içinde olmasına odaklıyorduk. Günümüzde elde ettiğimiz sonuç, kalıcı değil geçkendir. Sözelimi web tasarımı yaparken verdiğimiz kararların, bir başkasının ekranında nasıl değiştiğini düşünün. Mesele bir tek ve başı sonu belli bir ürün elde etmek değil, farklı şeyler arasındaki ilişkinin kurallarını tasarlamaktır”.⁹

1950’li yıllarda durum farklıydı. Grafik tasarımcıların çalışma alanları kısıtlıydı. Görsel iletişim mecraları fazla gelişmemişti. Akademi’de grafik eğitimi

görüp mezun olan “mektepli” gençlerin iş bulmaları çok zordu. Reklam ajanslarının sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu. Eğitimli grafiker çalıştıran resmî ve özel kuruluşlar çok fazla değildi. Basın ve yayın alanında ağırlıklı olarak grafik eğitimi almamış “alaylılar” hizmet veriyorlardı. Sinema afişlerini matbaa ressamaları ve illüstratörler yapıyorlardı. Sınırlı da olsa, görsel sanatçılara ekmek kapısı açan İzmir Enternasyonal Fuarı yılda bir ay (fuarın açılış tarihi olan 20 Ağustos öncesi) ressam, heykeltıraş, iç mimar, dekoratör, tabelacı, hoca, öğrenci, kısaca iş bulmak umuduyla İzmir’e akın eden, eli fırça ve kalem tutan insanların hücumuna uğruyordu. Bu ortamda, eğitimli ama tecrübesiz gençlerin iş bulmaları ve deneyim kazanmaları güç oluyordu.

1950’li yıllarda başta afiş olmak üzere amblem, pul gibi grafik tasarım dallarında yarışmalar düzenlenmiştir. Yarışmalara, geleneksel piyasa koşullarında çalışma imkânı bulamayan okullu tasarımcılar ilgi göstermişlerdir. Yarışmalarda ödül ve mansiyon kazanan, bu vesileyle işleri basılan genç tasarımcıların çoğu, sadece yarışmalara katılmakla yetinmemişler,

kamu ve özel kuruluşlar için çalışmışlar, profesyonel kariyerlerinde başarılı olmuşlardır. Bu tasarımcıları İkinci Dünya Savaşı sonrası grafik tasarımcı kuşağı ya da 1950 kuşağı olarak adlandırmak yanlış olmaz.

1950 kuşağının belli başlı temsilcilerinden Namık Bayık, Mesut Manioğlu, Orhan Omay, Selçuk Önal, Yurdaer Altıntaş, mesleki etkinliklerinin yanı sıra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksekokulu'nda eğitimlik yapmışlar, kendilerinden sonra gelen tasarımcıların yetişmesi için çalışmışlardır. Sait Maden, Mengü Ertel ve Yurdaer Altıntaş, grafik tasarımcıları örgütlemek amacıyla mesleki dernekler kurmuşlar ve yönetmişlerdir. Ayhan Akalp, Selçuk Milar, Rauf Alazan, Baydur Tekiner, Cavit Bozok, Aktan Yener, Ayhan Erer'i bu dönemin önemli profesyonelleri arasında sayabiliriz. Mimarlık kökenli olmalarının yanı sıra Güngör Kabakçıoğlu'nu ve *Doğan Kardeş* kitaplarının kapaklarını tasarlayan Yalçın Emiroğlu'nu da 1950 grafik tasarımcı kuşağı içinde değerlendirmek gerekir.

Bir etkinlik biçimi olarak 1950'li yıllarda önem kazanan grafik tasarım yarışmaları, sonraki yıllarda sayıca çoğalmış ve çeşitlenmiştir. Kamu kuruluşları, yerel yönetimler, ticaret ve sanayi şirketleri, sivil toplum kuruluşları, tasarım meslek örgütleriyle ve üniversitelerle işbirliği yaparak tasarım yarışmaları düzenliyorlar. Öte yandan, Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun her yıl düzenlediği sergide, o yıl üretilen grafik ürünler sergileniyor ve çeşitli dallarda başarılı işlere ödül veriliyor. Reklamcılar derneğinin önyak olduğu Kristal Elma reklam yarışmasında da yılın en iyi reklam grafiği işleri ödüllendiriliyor.

GRAFİK TASARIM ARAŞTIRMALARI

Görsel kültür alanının önemli disiplinlerinden biri olan grafik tasarım artık kendi tarihine sahiptir. Bu tarihi araştırmak, belgelemek, saklamak ve gelecek kuşaklara aktarmak için müze, arşiv, kütüphane ve eğitim programlarına ihtiyaç vardır. Grafik tasarım ürününün işlevi sadece bilgi vermek, yön göstermek, kurumsal kimlik tanımlamak ve bir şeyleri sattırmakla sınırlı değildir; afişler, ilanlar, kitaplar, dergiler,

ambalajlar, broşürler, kataloglar, yazı karakterleri, logolar, illüstrasyonlar, reklam fotoğrafları, takvimler, tabelalar aynı zamanda toplumsal ve ekonomik tarihin tanıklarındır. Grafik tasarımın tarihi kamusal ve özel kurumların, kültür etkinliklerinin, medyanın, matbaaların, yayınevlerinin, sivil toplum kuruluşlarının da görsel tarihidir. Bu tarihe sahip çıkacak kurumlara ihtiyaç vardır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye grafik tasarım tarihini belgelemek ve arşivlemek amacıyla Grafik Tasarım Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni kurdu. 2014 başında resmen faaliyete geçen merkezin uzun vadede görsel iletişim tarihi müzesine evrilmesi hedefleniyor.

— Hasan Ersel, *Kazım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, ss. 235-244.

1. Canan Suner, "Türkiye'nin Modernleşen Yüzü ve Tasarımcı Mesut Manioğlu", *Grafik Tasarım Görsel İletişim Tasarımı Dergisi*, Sayı: 8, Mayıs 2007, s. 56.
2. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, İstanbul: Yem Yayın, 1998, s. 1166.
3. Sait Maden, "Grafik Sanatının Dünyası Bugünü", *Bir Usta Bir Dünya: Sait Maden*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 26.

4. Faruk Morel, *Afiş*, İstanbul: Kalite Matbaası, 1957, s. 42.
5. Sait Maden, a.g.e, s. 26.
6. Faruk Morel, a.g.e, s. 38.
7. Ömer Durmaz, *İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2011, s. 78.
8. ruzingerin.blogspot.com
9. Chris Pullman, *Some Things Change: The Education of A Graphic Designer*, ed. Steven Heller, New York: Allworth Press, 2005, s. 109.

Kavramsal Kaos Ortamında Sanat ve Tasarım Eğitimi İlişkileri

2016

Tasarım ve sanat disiplinleri arasındaki sınırlar akışkanlaşıyor, flulaşıyor, belirginliğini yitiriyor. Sözcükler, terimler, kavramlar bir o tarafa bir bu tarafa gidip geliyor. Bir bakıyorsunuz ünlü bir moda tasarımcısı, bir tanınmış mimar, kendi alanında söz sahibi bir grafik tasarımcı İstanbul Bienali’nde boy gösteriyor; bazı sanatçılar işlerini “tasarlamaktan” söz ediyorlar. Yine de disiplinler bağımsız varlıklarını korumaya özen gösteriyorlar.

Disiplinler arasındaki sınırların akışkanlaşması; kavramların, alanların, kullanılan mecraların, mesleklerin iç içe geçmesi öte yandan alışılmadık işbirliklerine ve etkileşimlere ortam yaratıyor. Gelişmiş görsel iletişim teknolojileri, çoklu etkileşimi ve işbirliğini zorunlu kılıyor.

“Sanatçı olmak ile tasarımcı olmak insanı farklı hedeflere ve farklı tercihlere yönelten, ayrı etkinliklerdir. İnsanın başarılı olduğu yer, herhangi bir şeyden

çok kromozomlarıyla ilgilidir. Başarılı bir ressam, heykeltıraş ya da performans sanatçısı olan birisi, problem çözme konusundaki enerjiyi ve entelektüel doyumunu kendi içinden devşiriyordur. Bunun tersine, başarılı bir tasarımcının enerjisinin ve entelektüel doyumunun kaynağı başkalarına ait problemleri çözmekle ilgilidir”.¹ Bu saptamadan yola çıkarak sanat eğitimi ile tasarım eğitiminin farklı disiplinler olduğunu gerçeğini bir kez daha anımsamakta yarar var.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde (MSGÜ) sanat ve tasarım eğitimleri aynı idari çatı altında, Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde gerçekleştiriliyor. Güzel sanat dalları olan resim ve heykel bölümleri ile seramik ve cam, grafik tasarım, moda ve tekstil, sahne ve görüntü sanatları, sinema-televizyon, fotoğraf gibi disiplinlerin öğrencileri güzel sanatlar üst kimliğinin şemsiyesi altında eğitim görüyorlar.

Burada bir kavram karışıklığı yaşıyor ve akla yine “Tasarım sanat mıdır?” ya da “Sanat eseri için tasarlamak sözcüğünü kullanabilir miyiz?” soruları geliyor. Sorulara kesin yanıtlar bulmak zor. Görsel kültür alanlarını oluşturan resim, heykel, moda, grafik, fotoğraf, sinema, hatta reklamcılık vb. disiplinleri anlatım dilleri nedeniyle “görsel sanatlar / visual arts” diye adlandırıyoruz. Peki o zaman “siyaset sanatı” ya da “askerlik sanatı”na ne demeli? Sanat ve tasarım terimlerinin kapsama alanları nedir?

MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı bölümlere öğrenci seçimi bir dizi yetenek sınavıyla belirleniyor. Önce fakülte geneli için bir çizim sınavı yapılıyor. Bu sınavda başarılı olan adaylar, ilk sınavda olduğu gibi çizim becerilerinin ölçüldüğü bölüm sınavına alınıyorlar. Sonuçta “iyi resim çizen” aday öğrenci sınavda başarılı sayılıyor ve bölümde eğitim görmeye hak kazanıyor. Sanatçı ve tasarımcı adaylarının kromozom sorunları kimseyi ilgilendirmiyor.

Sınav takvimi sanat ve tasarımın yanı sıra fotoğraf, sinema-televizyon, geleneksel sanatlar gibi alanlarda

dört yıl eğitim alacak adaylarla yüz yüze konuşulmasına, dosyalarına bakılmasına, eğilimlerinin, “okuryazarlık” düzeylerinin, yazılı ve sözlü ifade yeteneklerinin, merak etme, soru sorma, dünya meseleleriyle ilgilenme niteliklerinin değerlendirilmesine izin vermiyor.

Üniversitelerarası seçme ve yerleştirme sınavında fukara bir taban puan almak, yetenek sınavlarına katılmaya kâfi geliyor. Güney Kore’de ziyaret ettiğim bir okulun yetkilisine tasarım öğrencilerini nasıl seçtiklerini sormuştum. Bizimkine benzer bir sistem uyguluyorlarmış. Yetenek sınavına kabul edilmek için üniversitelerarası sınavda, tespit edilen puana ulaşmak gerekiyormuş. Karşılaştırma yapabilmek için, baraj puanıyla başka hangi eğitim kurumlarına girilebileceğini sordum, tıp fakültesi cevabını verdi.

Burada amacım öğrenci seçme ve eleştirme yöntemlerini ve dünyada da epeyce yaygın olan “Sanat ve Tasarım / Art and Design” tipi yapıyı tartışmak değil; bu tek başına sığ bir yaklaşım olurdu. Sanat ve tasarım disiplinleri arasındaki etkileşimden söz ederken

şu sorunun bir cevabı var mı, onu merak ediyorum: MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında toplanmış sanat ve tasarım bölümleri arasında işbirliği, etkileşim ve yaratıcı rekabet ortamı oluşturabiliyor muyuz? Ders dışı etkinlikleri, düzenlenen sergileri, her yıl yayımlanan *Mezunlar Kataloğu*'nu elimden geldiğince izlemeye çalışıyorum; ben böyle bir etki-leşim göremiyorum.

Ben İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne, Dekoratif Sanatlar Bölümü öğrencisi olarak 1965'te girdim. Farklı bölümlerden öğrencilerin devam ettiği akşam kurslarında çıplak modelden desen çalıştım. Mimarlık Bölümü öğrencisi arkadaşım ile katıldığımız, inşa edilmekte olan büyük bir otelin düzenlediği geleneksel Türk evi konseptli yarışmada ödül kazandık. Okulda faaliyet gösteren Türk Film Arşivi için afişler tasarladım. Resim, heykel, seramik, grafik öğrencilerinden oluşan ekiple birlikte günlerce ve gecelerce film kutusu boyadık. Bedri Rahmi Atölyesi'nden bir kızla evlendim. Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü öğrencisi arkadaşım ile tiyatro dekoru yaptık. Metal atölyesinde tiyatro maski

yapan Kuzgun Acar'a çırak durdum. Hocalarımla Niyazi'nin meyhanesinde kadeh tokuşturdum. Her bölümden iki öğrencinin yer aldığı Boykot Komitesi adına hocalarımızı ve idarecilerimizi kibarca dışarı çıkarıp okulu işgal ettik. Öğrenci temsilcileri yönetime katıldı. Eğitim programlarının hazırlanmasında öğrenciler olarak söz sahibi olduk.

Bütün bu anlattıklarım dünyayı merak eden genç bir öğrencinin naif, spontan deneyimleri. 1960'lı yıllarda bu okulda öğrenci olan kime sorsanız buna benzer yüzlerce hikâye dinlersiniz; size öteki bölümlerin atölyelerinde neler olup bittiğini, nasıl dostluklar kurulduğunu, birlikte çalışıldığını anlatırlar.

Bu yıl Deneysel Tasarım dersinde bir çalışma konusu verdik: Öğrencilerden Sait Maden'in İstanbul konulu tipografik ve kaligrafik logolarının şehirdeki esin kaynaklarını bulup fotoğraflamalarını istedik. Bir öğrencimiz, Karaköy Meydanı'ndaki iş hanının cephesini süsleyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun röl-yefini fotoğraflamış. Eski yazılardan, tuğralardan ve geleneksel motiflerden, halk sanatından yola

çıkılarak üretilen panonun konsepti, Sait Maden'in aynı yaklaşımla ürettiği İstanbul yazısıyla örtüşüyordu. Öğrencime bu rölyefi yapan sanatçıyı tanıyıp tanımadığımı sordum. Bilmiyordu. Bu sanatçının ismini daha önce duymamıştı. Öteki öğrencilere sordum, parmak kaldıran olmadı.

Sanat ve Tasarım Bölümlerinin aynı çatı altında toplanmasına itirazım yok; yeter ki birbirimizi tanıyalım, anlayalım, karşılıklı etkileşelim, komşumuzun bilgi ve deneyim sofrasından beslenmeyi becerebilelim. Bunu yapabilirsek, kapılarımızı komşu disiplinlerle geniş çaplı, anlamlı, etkileşimli işbirliklerine açarsak, çağdaş sanat ve tasarım eğitimi düzeyine erişebiliriz.

— *Mezunlar 2014. The Graduates of 2014*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2016, ss. 10-14.

1. Chris Pullman, *Some Things Change: The Education of A Graphic Designer*, ed. Steven Heller, New York: Allworth Press, 2005, s. 109.

“Korkunç Koleksiyoncu” Rene Wanner’le Tahran’da Afiş Avı¹

2018

Rene Wanner 10 Temmuz 2017’de öldü. Grafik tasarım dünyasında tanıdığım insanların en ilginçlerinden biriydi. 1939’da doğdu. İsviçre, Kanada, ABD ve Almanya’da eğitim gördü. Deneysel fizik konusunda doktora yaptı. Çeşitli devlet dairelerinde ve özel kuruluşlarda çalıştıktan sonra 1997’de emekli olup kendisini 1977’de başladığı afiş koleksiyonunu geliştirmeye adanmıştı. Basılı ve dijital formatta on binlerce afiş topladı. 1997’de internette “Rene Wanner Poster Page”i (www.posterpage.ch) yayımlamaya başladı. Başlangıçta kendi koleksiyonunu göstermek için giriştiği bu yayın, yıllar içinde afiş tasarımı dünyasının önemli bir haber bültenine dönüştü. Dünyada nerede bir afiş etkinliği olsa Rene oradaydı. Hiçbir kuruluştan destek almadan muazzam bir koleksiyon oluşturdu. Günde ortalama 600 ziyaretçinin izlediği Posterpage internet bülteninin her şeyini; programlama, tarama, fotoğraflama, görüntü düzeltme gibi teknik işlemlerini tek başına yaptı.

Tahrân Belediyesi’nin desteğiyle, İmam Ali Dinî Sanatlar Müzesi’nin düzenlediği Tek Tanrılı Dinler Ödülü Afiş Yarışması’nın (World Award of Monothe-

istic Religions Poster Competition/MRA Awards) uluslararası seçici kurulunda görev yapmak üzere davet aldım. 15 Aralık 2006 Cuma günü, İran Havayolları uçağıyla Tahrân’a gittim. Terminal çıkışında beni karşılayan rehberim Delbar Hanım ile arabaya binip Esteghlal (İstiklal) Otel’ine doğru yola çıktık. Şehrin kuzeyinde, yüksek bir yerdeki otel Hilton olarak yapılmış, İslam Devrimi’nden sonra adı değiştirilmiş. Akşam dokuzda tasarımcı arkadaşım Majid Abbasi geldi. Lobide çay içip bir saat kadar sohbet ettik. Majid’i MSGSÜ’de düzenlediğimiz Grafist etkinliğine davet etmiştik. Beni bu yarışmanın jürisine o önermişti.

Ertesi gün İran dışından gelen seçici kurul üyelerinden biri olan İsviçreli afiş koleksiyoncusu Rene Wanner ve Delbar’la lobide buluştuk. Rene, Tahrân’a sabaha karşı saat ikide varmıştı. Bütün gün müze gezecektik, programda öyle yazıyordu: Halı Müzesi, Sadabad Müzesi, Modern Sanat Müzesi vs. Müze gezmeyi hiç canım istemiyordu. Programdaki mekânları daha önceki gelişlerimde ziyaret etmiştim. Ortaya bir küçük yem attım: “Arkadaşlar, duyduğuma



Sadık Karamustafa (sağda) ile afiş koleksiyoncusu Rene Wanner, Kaşan, İran, 2006

göre Tahran kayak merkezi otele 10 dakika uzaklıktaymış. Ne dersiniz, müzeye gitmeden önce oraya gidebilir miyiz?” Delbar ve Rene önerimi onayladılar. Zaten onların canı da müze gezmek istemiyormuş. Kuzeye, dağlara doğru yola çıktık. Gerçekten on dakika sonra teleferik istasyonundaydık. Tepelerin, kayalık vadilerin, şahane manzaraların üzerinde uzun bir teleferik yolculuğu yapıp Elbruz Dağları’nın yükseklerine, karla kaplı kayak pistine vardık. Sabah uyandıktan sonra kentin trafik kaosundan ve insanın genzini yakan egzoz dumanlı havasından kaçıp böylesine dingin bir ortama, sadece kar üzerinde yürürken ayakkabılarımızın çıkardığı ince sesin müziğiyle sessiz bir beyazlığın ortasına düşmek olağanüstü bir duyguydu. Büyük bir kentin neredeyse içinde, bu kadar kolay ulaşılan bir kayak merkezi herhalde dünyanın pek az yerinde vardır. Karda biraz dolaşıp aynı yoldan geri döndük.

Öğleden sonra “korkunç koleksiyoncu” Rene Wanner için afiş avına çıkacağız. Rehberimiz Delbar, becerikli bir genç kadın. Tıp teknolojisi gibi bir şey okuduktan sonra sanat mastırı yapmış ve şimdi illüstratör olarak

çalışıyor. Rene'nin ne aradığını anladı ve telefonla uygun adresleri buldu. İlk durağımız, bir iş hanının ikinci katındaki afiş toptancısıydı. Rene din konulu afişler arıyordu. Burası tam aradığı yerdi. Ben bir iskemle bulup oturdum. İstanbul'dan çıkmadan önce nükseden bel ağrımın canımı yakmasından endişe ediyordum. Dinlenmem gerekiyordu. Rene uzun uzun dolaşp bir sürü afiş satın aldı. Dükkân sahipleri kibar ve sakin bir baba-oğuldu. Oğul kasada oturup siparişleri alıyor, baba arada depoya gidip ağır kâğıt toplarını omuzlayıp içeride istifliyordu. Bu arada bizim rehber de birkaç tane ünlü futbolcu afişi satın aldı. Futbol meraklısı mısın, diye sordum. Hayır, dedi. Kayınvalidesi bu fotoğrafları kopya ederek yağlıboya resimler yapıp satıyormuş. Dükkândan çıkarırken kenarda bir yerde fersudeyığını dikkatimi çekti. Rene'ye gösterdim, çok heyecanlandı. Dükkâncı bunlardan para istemedi. Payıma düşenlerden birkaç tanesini alıkoyup kalanını Rene'ye bıraktım.

İkinci hedefimiz Mohseni Pasajı'ndaki eski sinema afişleri satan dükkândı. Pasajın girişinde çerçeveni işlikleri vardı. Aradığımız yer bodrum katında, salaş bir

kâğıt eskicisiydi. Rene bir süre sonra afiş cennetine geldiğini anladı. Dükkân sahibinin elinde 5-15 yıllık yüzlerce İran film afişi var. Koleksiyoner dostumuz buradan da birkaç tomar afiş satın aldı. Ancak asıl problem satın aldıklarını doğru dürüst paketlemek ve İsviçre'ye kadar taşımaktı. Sonradan yazdığına göre dönüşte 350 avro fazla bagaj ücreti ödemiş.



Sadık Karamustafa'nın Rene Wanner ve mütercim Delbar Hanım'la Mohseni Pasajı'ndaki gezintisinden, Tahran, İran, 2006

Afiş biriktirmek çetin bir uğraştır; konu sınırlaması içinde birkaç küçük koleksiyon yaptığım için biliyorum. 1968’den başlayarak meslek yaşamım boyunca çeşitli konularda yüzlerce afiş tasarladım. Bunları tasnif etmenin ve sağlıklı ortamlarda saklamanın zorluklarını hep yaşadım. Koleksiyoncu olarak topladığınız afişlerden, iyi durumda birer basılı kopya edinmeniz yeterlidir. Ancak tasarımcı olarak kişisel işlerinizden birden fazla kopya saklamak zorundasınızdır. Dijital öncesi dönemde özel koleksiyonculardan, araştırmacılardan, müze ve arşiv kuruluşlarından, sergilerden gelen talepleri karşılamak için belli işleri yeterli sayıda “stokta” bulundurmamız gerekirdi. Bu yüzden bazı afişlerimin fazla kopyaları tükenmiş, birkaç işimin bende kalan son nüshalarını dikkatsizliğim yüzünden elden çıkardığım olmuştur. Şimdi işler daha kolay. Sergi düzenlediğimizde tasarımcıdan veya koleksiyondan dijital görüntü istiyoruz, yeterli oluyor.

MSGSÜ Grafik Tasarım Bölümü olarak arşivleme çalışmalarının, grafik tasarım tarihine ışık tutması bakımından önemli akademik etkinlikler olduğunu

düşünüyoruz. MSGSÜ bünyesinde üç yıl önce kurulan Grafik Tasarım Araştırmaları Merkezi², son 22 yıl içinde Grafist, Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri etkinliklerine konuk olan dünya tasarımcılarının bağışladığı afişlere ve başka tasarım ürünlerine de ev sahipliği yapıyor. Rene Wanner’in bu konudaki çabaları araştırma merkezimizdeki genç araştırmacı ve akademisyenlere örnek oluyor.

— *Grafist, 22. İstanbul Grafik Tasarım Günleri*, ed. Başak Ürkmez, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2018, ss. 348-375.

1. Yazı başlığı için esinlendiğim William Wyler’in *The Collector* filmi Türkiye’de *Korkunç Koleksiyoncu* adıyla gösterildi. Türkçede “korkunç” sıfatının, olumlu ve olumsuz iki anlamı vardır. Yazı başlığını olumlu anlamıyla okumanızı dilerim.

2. Güncel adıyla Grafik Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi. [e.n.]

1968 Paris Atelier Populaire Afişleri

2018

Görsel iletişim mecraları içinde, afiş tasarlamamanın, çoğaltmanın ve duvara asmanın özel bir yeri vardır; hemen hemen tüm mecralar sistemin denetimine tabi iken afiş, gerektiğinde otoritenin kontrol mekanizmasının dışına çıkma imkânına sahiptir. Bu özelliği nedeniyle afiş siyasal otorite tarafından zaman zaman yasaklanmış, afiş asanlar ağır cezalara çarptırılmışlardır. Örnek olarak, 12 Eylül döneminde bir öğretmen “afiş asmaya azmettirmek” suçlamasıyla sekiz yıl hapisle cezalandırılmasını gösterebiliriz.

Matbaa, gazete, dergi, kitap, broşür, televizyon sistemin araçlarıdır ve otorite tarafından kontrol altında tutulurlar. Sosyal medya sansürlenebilmekte, yayın yasakları getirilebilmektedir. Söz konusu denetimin dışında kalmak kolay değildir.

Günümüzde kişisel bilgisayar ve yazıcı sahibi herkes istediği belli bir boyutta afiş üretip çoğaltarak,

kimseden izin almadan duvara asma imkânına sahiptir. Dijital araçların henüz ufukta görünmediği yıllarda bu iş için geleneksel serigrafi baskı yöntemi kullanılırdı. Son derece basit araçları bir araya getirerek evinizin bir odasını baskı atölyesine dönüştürebilirdiniz. 1968 Mayısı ve sonrasında yaşanan Atelier Populaire (Paris), Devrimci Sanatçılar Birliği (DSB, İstanbul) ve ODTÜ Devrimci Afiş Atölyesi (Ankara) deneyimlerini örnek gösterebiliriz. 1968-1971 yıllarında faaliyet gösteren Devrim için Hareket Tiyatrosu’nun birkaç afişinin de bu yöntemle üretildiğini eklemekte fayda vardır. Afiş asan gençlerin Paris’te sık sık polisle çatıştıklarını İstanbul ve Ankara’da bu yöntemle yapılan afişleri asan gençlerin gözaltına alındıklarını da bu arada belirtmiş olalım.

Bu yazıda 1968 Mayısı’nda, Paris Güzel Sanatlar Okulu’nu işgal ederek, okulun atölyelerinde devrimci afişler üreten öğrencilerin ve sanatçıların

yaşadıkları deneyimi yansıtmaya ve 68 Paris eylemlerinin Türkiye'deki etkilerine kısaca değinmeye çalışacağım. Bilgiler ve italikle verilen alıntılar, 1969'da Londra'da basılan "Atelier Populaire, Devrimden Afişler" başlıklı kitaptan derlenmiştir¹.

MAYIS 1968 PARİS

8 Mayıs 1968, Paris. Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (École Nationale Supérieure Des Beaux Arts / ENSBA) öğrencileri boykot ilan ettiler.

13 Mayıs. İşçi sendikaları ve öğrenci örgütleri gösteri yürüyüşü çağrısı yaptılar. Quartier Latin'deki polis müdahalesinin ardından; Place de la République'ten Place Denfert-Rochereau'ya yürüyen bir milyondan fazla gösterici, ülkedeki işsizlik ve yoksulluktan sorumlu tuttukları Gaullist hükümete artık tolerans göstermeyeceklerini haykırdılar.

14 Mayıs. Geçici boykot komitesi, Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yönetim Kurulu'na, öğrencilerin okulu işgal ettiklerini bildirdi.

14 Mayıs. Litografi atölyesinde bir araya gelen öğrenciler "Usines Universites Union" (Fabrikalar Üniversiteler Birlik) sloganıyla ilk afişi bastılar.

15 Mayıs. Boykotçu öğrencilerin oluşturduğu Genel Kurul bir bildiri yayınladı. Bildiride, içi boş burjuva eğitim müfredatına ve mevcut pedagojik uygulamalara itirazlarını dile getirdiler. Eğitimde reform değil devrim istediklerini beyan ettiler.

16 Mayıs, sabah. Reform Komisyonu kurulması için bir araya gelen öğrencilerden ve okul dışından katılan ressamlardan bir bölümü, 15 Mayıs bildirisi doğrultusunda harekete geçmek için atölyeleri işgal etme kararı aldılar. Atölye kapılarına şu sloganı yazdılar: *ATELIER POPULAIRE OUI, ATELIER BOURGEOIS NON (Halk Atölyesi Evet, Burjuva Atölyesi Hayır). Biz bu ilkeyle yola çıktık. Afiş üretmeye başlıyoruz, aynı zamanda Reform Komisyonuna muhalefet ettiğimizi söylüyoruz.*

18 Mayıs 1968. Ülke genelinde on milyon işçi greve gitti. Fabrikalar işgal edildi.

21 Mayıs. Atelier Populaire’i başlatanlar çalışma ilkelerini anlatan bir bildiri yayınladılar. Atölye kapılarına aşağıdaki ilanı astılar:

Atelier Populaire’de çalışmak, halkın aleyhine çalışan Gaullist hükümete karşı mücadele etmek, fabrikaları işgal eden, büyük işçi sınıfı hareketine tam destek vermek anlamına gelir. Bu atölyede çalışan her birey, sadece, yeteneğini işçilerin mücadelesine sunmakla kalmaz, aynı zamanda, halkın öğretici mücadele pratiği içinde, kendisi için de çalışmış olur.

Bu ilkeler doğrultusunda çalışan Atelier Populaire katılımcıları farklı sorunsalları dile getiren iki yüze yakın afiş ürettirler; Paris sokaklarına ve fabrika duvarlarına astılar. Atelier Populaire dışında başka okullarda, fakültelerde, liselerde kurulan atölyelerde afiş üretildi. Duvarlarda boy gösteren afişleri konularına göre sınıflandırabiliriz. Aynı konuda ama farklı başlık ve sloganlarla çeşitli afişler üretiliyordu.

Afişlerin çoğunda başat konunun, kapitalist sisteme karşı çıkmak olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda

yaklaşık kırk afiş yapılmış. Kapitalist sistemin yanı sıra en çok işlenen konulardan biri de sokakta, işgal edilen fabrikalarda, grevlerde karşılaşılan polis baskısı ve devlet terörü olmuştur. Yabancı uyruklu işçilerin, öğrencilerin ve gazetecilerin sınır dışı edilmeleri; yönetimin faşizanlaşması, derin devlet örgütleri ve muhbirlik; burjuvaziye hizmet eden iletişim medyaları. Bu tür afişler işçilerin ve öğrencilerin sisteme karşı duruşlarını ifade ediyordu.

Mayıs 68’de ve devamında, yönetimi eleştiren afişlerin yanı sıra devrimci güçlerin ve ezilen sınıfların mücadelesini desteklemek için üretilen afişler sokaklarda görülüyordu: Renault, Citroën, metal sanayi, demiryolları, otobüs ve metro, PTT, farklı kamu kuruluşları, üniversite grevleri, öğrenci-işçi, işçi-çiftçi dayanışmaları, fabrika işgalleri ve polis baskısına karşı öğrenci ve işçi direnişlerini destekleyen afişler...

Afişlerin konuları, başlık ve sloganları, öğrenciler ve işçilerin ortak toplantıları sonucu saptanıyordu. Afişlerin hiçbirinde yapanın imzası bulunmuyordu.

Hepsinin kolektif çalışmanın ürünü olduğu sık sık vurgulanıyordu.

Afişlerin yanı sıra bir de duvar gazetesi vardı: *Sıkılmış yumruk simgesi ile basılan duvar gazetemiz beş nüsha yayınlandı. Amacımız bilgi vermektir. Burjuva basınının halktan sakladığı veya çarpıtarak verdiği, halkın mücadelesine ait gerçekleri duvar gazetesi yoluyla açıklıyorduk. Yayımladığımız haberleri doğrudan doğruya işçilerden, grev komitelerinden veya eylem grupları ve grevdeki işçilerle direkt temas hâlinde olan militanlardan alıyorduk. Böylece duvar gazetesi afişlerle aynı hedefe yönelikti.*

Atelier Populaire'in afiş ve duvar gazetesi çalışmalarına paralel olarak faaliyette bulunan kukla tiyatrosu 22 Mayıs 1968'de kuruldu. İki aktörün başlattığı girişime zaman içinde kuklacılar, ressam, heykeltıraşlar, oyuncular, mimarlar, müzisyenler katıldı. Mesleği ne olursa olsun grup elemanlarının tümü kukla yapımı ve metin yazımı çalışmalarına katıldılar. Örneğin müzisyen hem enstrüman çalıyor hem de kuklanın iplerini hareket ettiriyordu. Metinlerde

burjuva basınından ve militan haber bültenlerinden yararlanılıyordu. Gösterimler sokaklarda ve meydanlarda gerçekleştiriliyordu.

1968 TÜRKİYE

12 Haziran 1968'de öğrencilerin İstanbul Üniversitesi'nde başlattıkları işgal eylemi giderek başka eğitim kurumlarına yansıdı. Haziran ortalarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bir ay sürecektir olan boykot ve işgal eylemi başladı. Türkiye'de gerçekleşen öğrenci hareketleri genellikle eğitim konusuna odaklanıyordu. Paris'teki gibi işçi sınıfı bağlantısı pek yoktu.

Atelier Populaire benzeri afiş üretim eylemleri daha sonra Türkiye'de de gerçekleştirildi. Ankara ODTÜ'deki afiş atölyesini Yılmaz Aysan kitaplaştırdı². Konuyla ilgilenen okuyucular dilerlerse bu yapıttan yararlanabilirler. İstanbul'da sol kesimden bir grup ressam, karikatürist, heykeltıraş, fotoğrafçı, yayıncı bir araya gelerek Devrimci Sanatçılar Birliği



Akademi'nin işgal günlerinde bahçede, 1968, soldan sağa: Emre Çağatay, Bilinmiyor, Sadık Karamustafa, Nur Erkmen, Bülent Erkmen (ayakta)

(kısa adı ile DSB) adlı bir topluluk oluşturdular. DSB girişimcileri zaman zaman özel mekânlarında bazen de İstanbul Teknik Üniversitesi Gümüşsüyü Kampüsü'nde, serigrafi tezgâhları kurup Türkiye'nin meselelerini dillendiren, çözüm öneren, otoriteyi topa tutan birçok afiş ürettirler. Ülkemizin siyasi koşullarından dolayı bu çalışmaların pek az örneği günümüze ulaşabildi. Kaldı ki 50 yıl önce eylem afişleri nasıl saklanacak diye bir sorunsal olduğu söylenemez. Yaptık, asardık; sonra yeni bir konuda yeni bir afiş yaptık. Afişlerin artan kopyalarının ne olacağı sorusunun yanıtını Atelier Populaire 1969'da yayınlanan kitabın sunuş yazısında şöyle veriyordu:

Atelier Populaire tarafından üretilen afişler, mücadelenin parçalarıdır. Onların gerçek yeri çatışmanın merkezi, yani sokaklar ve fabrika duvarlarıdır. Afişleri dekoratif amaçlarla kullanmak, burjuva kültür mekânlarında sergilemek ya da estetik ilginin konusu yapmak, bunların işlevini azaltmak ve etkisini yok etmek anlamını taşır. Bu nedenle Atelier Populaire, afişlerin satılmasına her zaman karşı çıkmıştır. Afişleri, mücadelenin belli bir aşamasının

tarihi tanığı olarak saklamak bile ihanettir. Çünkü önemli olan mücadelenin kendisidir. ‘Dışarıdan’ bir gözlemcinin yapacağı kurgu kaçınılmaz olarak hâkim sınıfların eline geçecek, mücadeleye zarar verecektir.

— *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 323, Eylül 2018, ss. 84-87.

1. Atelier Populaire, *Atelier Populaire: Posters from the Revolution*, Londra: Dobson Books Ltd., 1969.

2. Yılmaz Aysan, *‘68 Afişleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Anki

2018

Türkiye’de bir yerel yönetim, çağdaş görsel tasarım disiplininin rehberliğinde, hizmet verdiği kent için kurumsal kimlik tasarımı projesini hayata geçirdi. Projenin ana unsurları, uzun tüylü sevimli bir hayvan ile arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmış müzelik bir nesneydi.

GİRİŞ

1989’da Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) adayı Murat Karayalçın Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı seçildi. Karayalçın döneminde tasarlanan tiftik keçisi “Anki” simgesi Ankara kentini ve daha önce kullanılan Hitit Güneş Kursu kaynaklı amblemin yeni yaptırılan yorumu Ankara Büyükşehir Belediyesi kurumunun görsel kimliğini oluşturdu.

1994 belediye seçimlerinde, Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığı’na Refah Partisi adayı Melih Gökçek seçildi. Gökçek’in ilk icraatlarından biri amblem değişikliği idi. Düzenlenen tasarım yarışmasında belediye yetkilileri ve “sanatçılardan” oluşan jürinin seçtiği çalışma, Belediye Meclisi’nde onaylandı ve

yürürlüğe girdi.¹ Amblem değişikliği tartışma yarattı ve medyada geniş yer buldu.

Bu yazı Ankara kurumsal kimlik projelerinin tasarım süreci ile amblem değiştirme tartışmalarının hikâyesini nakletmeyi amaçlıyor.

MURAT KARAYALÇIN DÖNEMİNDE (1989-1994) ANKARA KENTİ VE ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ’NİN KURUMSAL KİMLİĞİ

1989’da Ankara Anakent Belediyesi seçimlerinde, Erdal İnönü’nün başkanlık yaptığı SHP adayı Murat Karayalçın’ın seçim tanıtım kampanyasında çalışmak için teklif aldım. Kampanya görsel iletişim tasarımını biri reklam yazarı, diğeri film yapımcısı olan iki arkadaşım ile birlikte yürütecektik. Teklifi kabul ettim ve çalışmaya başladık. Ekibe daha sonra bir fotoğrafçı dostumuz da dâhil oldu. Birkaç kez Ankara’ya gittik, yetkililerle kampanya tanıtım stratejisini konuştuk, seçim bildirgesindeki projeler hakkında bilgi aldık. Karayalçın ve Ankara sözcüklerinin bir sentezi olarak “Ankarayalçın” sloganı üzerinde

duruldu. Murat Karayalçın'ın kampanyada kullanılacak fotoğrafları çekildi. Billboardlar, afişler, broşürler, basın ilanları ve başka iletişim araçları tasarlandı ve üretildi. Murat Karayalçın o dönemde popülaritesi yüksek bir yöneticiydi ve siyasete atılıyordu. Karayalçın'ın rakibi Anavatan Partili (ANAP) Mehmet Altınsoy'du. Yaptığımız tanıtım çalışmasının nasıl bir katkısı oldu bilmiyorum ama Karayalçın seçimi kazanarak Ankara Anakent Belediye Başkanı oldu.

ANKARA İÇİN KURUMSAL KİMLİK PROJESİ

Biz daha seçim kampanyasının yorgunluğunu üzerimizden atamadan, ekip olarak Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin kurumsal kimlik ve tanıtım projelerini tasarlamamız istendi. Önerilen uzun vadeli bir çalışmaydı. Üçümüz de serbest çalışıyorduk. Belediye, karşısında bir kurum görmek istiyordu. Bunun üzerine, etkinlik alanı sadece bu projeyle sınırlı bir tanıtım ve tasarım ajansı kurduk. Ajans kurucuları ve kadroya sonradan dâhil olan danışmanlar Ankara'yı iyi bilen, çoğunluğu bu kentte yaşamış, Ankara okullarında eğitim görmüş, bazıları bir süre Ankara'da

çalışmış insanlardı. Ajans dosyasıyla birlikte program önerimizi sunduk. Önerimiz kabul edildi ve Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin tasarım ve tanıtım ajansı olduk.² Aslında önerdiğimiz, tanıtımdan ziyade bir kültür ve kimlik projesiydi.

Kurumsal kimlik kavramı Türkiye'de literatüre yeni girmekteydi. Ürün ya da hizmet üreten sanayi ve ticaret şirketleri, bankalar, kamu kuruluşları, yerel yönetimler, vakıflar, eğitim kuruluşları, sivil toplum kuruluşlarının veya benzeri organizasyonların görsel kimliklerinin programlanmasına ve tasarlanmasına kurumsal kimlik denir. Kurumsal kimlik tasarımı kurum logosunun³ ve renklerinin belirlenmesiyle başlar. Bu çalışmayı kurumsal bütünlük çerçevesinde yapılan yazışma belgelerinin tasarımı, kurumsal iletişimde kullanılan yazı karakterlerinin seçimi, kurum içi ve dışı yönlendirme elemanları ve kurum araçları için yapılan tasarım planlamaları izler. Kurumsal kimlik tasarımı ile tanıtım etkinliklerini birbirine karıştırmamak gerekir. Kurumsal kimlik kalıcı ve uzun vadeli; ürün ve hizmet tanıtımı için yapılan faaliyetler dönemseldir.

Kent kimliği ve kurum kimliği hem benzer hem de farklı kavramlardır. Kurumların ve kentlerin ortak özellikleri değişimdir. Kurumlar, belli işlevleri olan organizasyonlardır. Bir yaşında da olsa, yüz yaşında da olsa bir kurumun, ne kadar olduğu önceden tanımlanamayan yaşam süresi vardır. Doğarlar, büyürler, ölürler. Biri veya birileri tarafından kurulurlar; insan iradesine bağımlıdır. Kent, hakkında yaratılmış kuruluş efsaneleri bir yana, insan iradesinden bağımsız olarak var olur. Doğal afet ya da “kenti yerle bir eden” savaşlar olmazsa uzun yaşarlar.

Günümüzde farklılıkları nedeniyle, kimlik terminolojisi bağlamında, kurumlar için “logo”, kentler için de “simge” sözcüklerini kullanıyoruz. Söz gelimi, Berlin’in simgesi ayı figürüdür. Kopenhag deniz kızı figürüyle sembolize edilir.

PROJE SÜRECİ

Kurumsal kimlik tasarımı için birinci aşama, kurumu tanıtmaktır. Önerimizin kabul edilmesinden sonra ilk işimiz Ankara’ya gidip araştırma yapmak oldu.

Tanıdığımızı sandığımız kenti, profesyonel gözle yeniden gözlemlememiz gerekiyordu.

Ancak konumuz herhangi bir kurum değil, Türkiye’nin başkenti, aynı zamanda ikinci büyük kenti ve bu kentin belediyesi olunca çetin, karmaşık bir görevle karşı karşıya olduğumuzu gördük. 1957 ile 1964 yılları arasında TED Ankara Koleji’ndeki yatılı öğrenciliğim sırasında Ankara’yı çok fazla tanımadığımı bu işi



Sadık Karamustafa TED Ankara Koleji’nde, 18 Ocak 1960

yaparken anladım. Yedi yıllık orta öğrenim programında yaşadığımız ve eğitim gördüğümüz kent hakkında “resmî tarih” bilgileri dışında dişe dokunur hiçbir şey öğretilmemişti. Anıtkabir, Kızılay, Ulus, 19 Mayıs Stadyumu, birkaç sinema, “Kıbrıs Türktür” mitingi, bir askerî darbe (27 Mayıs 1960), iki darbe teşebbüsü (22 Şubat ve 21 Mayıs Talat Aydemir darbe girişimleri). Hepsi o kadar... Kentin kültürel, toplumsal ve ekonomik tarihine ait değerlerin hiçbirisi ders olarak okutulmuyordu.

ANKARA’NIN SİMGESİ: TİFTİK KEÇİSİ

Murat Karayalçın ve ekibiyle yaptığımız toplantılarda kentin ekonomik ve toplumsal tarihi üzerine bir hayli konuştuk. Bu görüşmeler sonunda Ankara kenti ve Ankara Belediyesi için ayrı tasarımlar yapma kararı aldık; Ankara simgesi olarak kentin tarihte en önemli gelir kaynağı olan tiftik keçisi fikri ağır bastı. Ankara Belediyesi logosu olarak da mevcut logodaki Hitit Güneş Kursu’nun yenilenerek devam etmesi kararı alındı. Ankara’nın adının M.Ö. 3. yüzyılda kentin kurucusu olduğu varsayılan Galatlar’dan geldiği

tahmin ediliyordu.⁴ Galatlar kazandıkları bir savaşta ganimet olarak altın çıpa ele geçirmişlerdi. Savaş ganimetlerinin anısına kentin adını Ancyra koymuşlardı. Kent Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Angora olarak anıldı, Cumhuriyet döneminde adı Ankara oldu. Ankara simgesinde her üç ismin yer alması kararlaştırıldı.

Toplantılarda Ankara kenti ve “Başkent Ankara” kavramları üzerinde konuştuk. Kentin simgesi, tarihte Ankara’nın en önemli ekonomik gücünü temsil eden tiftik keçisi, başka bir deyişle Ankara keçisi olacaktı. Sof (tiftik keçisi kıllarında üretilen yünlü kumaş) üretiminde, Ankara ve çevresinin elinde, çok makbul olan kılı dolayısıyla, Ankara keçisi gibi benzersiz bir koz vardı. Nispeten daha az önemli olan Mardin ve çevresi dışında Orta Anadolu yaylaları en azından 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar bu nazlı hayvanın yurdu olma tekeli elinde bulunduruyordu.⁵

Çalışmayı sürdürürken önemli bir soruya cevap bulma ihtiyacı duyuyorduk. Ankara Büyükşehir Belediyesi ve Ankara kentinin yanı sıra, bir de

başkent kimliği vardı. Ankara'nın devletin başkenti olması ayrı bir durumdu. Bu iki statüyü birbirinden ayırmak "Başkent Ankara" için ayrı bir amblem / simge tasarlamamız mı gerekiyordu? Hayır, buna gerek yoktu. Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin başkenti ve yönetim merkeziydi; başkentin amblemi doğal olarak devletin bayrağıydı, başka bir işaret gerekmiyordu.

Hitit Güneş Kursu amblemi ve Tiftik keçisi simgesi, afiş, bilgilendirme kitapçıkları, basın ilanları, tanıtım filmleri, kurumsal araçlar gibi kentsel iletişim mecralarında konuya göre bazen ayrı ayrı, bazen de birlikte şu mesajlara imza atacaklardı:

"Genç Ankara... Güzel Ankara"

"Ben Bir Ankaralıyım"

"Ankara'yı Seviyorum"

"Ankara En İyisine Layıktır"

"Türkiye'nin Kalbi Her Zaman Ankara"

"Kültür Başkenti Ankara"

"Yeni Ankara... Genç Ankara"

"Tek Ankara... Çağdaş Ankara"

ANKİ

Karayalçın ekibiyle yaptığımız toplantılarda, yaratacağımız tiftik keçisi simgesinin adını "Anki" koymaya karar verdik. Genç, neşeli, hareketli bir figür olacaktı. Seçim programındaki vaatleri Anki'ye söyleterek seçim programında yer alan vaatlerin hayata geçirilişini anlatacaktık.

Ankara Hayvanat Bahçesi'nde tiftik keçilerini ziyaret ettim. Hayvanların, hapishane benzeri mekânlarla tıktırılıp teşhir edilmelerine çocukluğumdan beri tepki duyarım; sevmem hayvanat bahçelerini. Buradaki birkaç tiftik keçisinin görüntüsü, ziyaretçilere umursamaz bakışları, işsizlikten canları

sıkılıyormuş gibi duruşları beni hüzünlendirdi. Pek öyle, yaratıcı çalışmaya ilham verebilecek, tasarımcıyı heyecanlandıracak halleri yoktu. Bu manzardan rahatsız oldum, birkaç fotoğraf çekip oradan ayrıldım.

İstanbul'a dönüp masamın başına oturduğumda ilk taslak çalışmalarım pek umut verici değildi. Çektiğim resimlere baktıkça çalışma hevesimi yitirdiğimi hissediyordum. İlk çizimlerim son derece sevimsiz ve tutuktu. Taslak defterimi kapattım. Çalışmaya birkaç gün ara verdim. Yeniden işbaşı yaptığımda, fotoğraftaki keyifsiz geçileri değil, hayalimdeki Anki'yi çizmek üzere yola koyuldum. Cetvel ve gönyeyele çizilmiş bir amblem yerine, kalemi elime alıp serbest desenler çizmeye başladım. Giderek istediğim ruhu yakalamaya başladığımı fark ettim.

ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ LOGOSU

Alacahöyük kazılarında çıkan, halen Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde teşhir edilen, başta Ankara Üniversitesi olmak üzere, Ankara'da birçok

kurum ve kuruluş tarafından amblem olarak kullanılan Hitit Güneş Kursu nesnesinin orijinalini şöyle tarif edebiliriz:

Güneşi simgeleyen yuvarlak çerçeve...

Çerçevenin alt bölümü yay benzeri çizgiyle kesilmiş...

Yayın altında, yayla birleştiğinde dikdörtgen alan oluşturan U biçiminde çizgi...

Dairenin içi yatayda üç, dikeyde üç çizgiden oluşan ızgara...

Izgarayı oluşturan çizgilerin daireyle buluştuğu noktalarda, dairenin dışında, ışık huzmeleri gibi, soyut, insan figürüne benzeyen 11 tane uzantı...

Dairenin üst bölümüne asılı duran ızgaranın üzerinde üç hareketli halka...

Savaş sırasında, kursun mızrağın ucuna yerleştirildiği, bunu taşıyan askerin ve atın hareketiyle ses

çıkardığı tahmin ediliyor. Yüzlerce kursun birlikte çıkardığı sesin, karşıdaki düşmanı korkutmak için kullanıldığı varsayılıyor. Garip bir rastlantıyla, bu nesnenin tarihte sesli iletişim aracı olarak kullanıldığını varsayabiliriz.

Hitit Güneş Kursu, orijinaline bağlı kalınarak, halen Ankara Üniversitesi'nin logosunda yer alıyor.

Tarihî Hitit Güneş Kursu nesnesi, orijinalliği kısmen korunarak ressam Oya Katoğlu tarafından, muhtemelen 1970'li yıllarda, Vedat Dalokay'ın belediye başkanlığı döneminde, Ankara Belediyesi logosu olarak yeniden tasarlandı. Katoğlu nesnenin dışındaki 11 soyut formlu uzantıyı, farklı giyimleriyle, bir arada var olmuş farklı kültürleri temsil eden somut kadın, erkek, çocuk figürlerine dönüştürdü. Karayalçın dönemine kadar bu amblem kullanıldı.

Benim tasarladığım logo, orijinale çağdaş yorum getiren, aslını taklit etmeye kalkışmayan, fazlalıklardan arındırılmış, kurumsal kimlik programının baş aktörü görevini problemsiz üstlenecek bir çalışmaydı.

Logo tasarımı ve “Anki” Ankara Belediye Meclisi'nde onaylandı.

Proje yaklaşık iki yıl sürdü. Taahhüt ettiğimiz tüm tasarım çalışmalarını eksiksiz sonlandırdık. Sadece tanıtım filmlerinin prodüksiyonları devam ediyordu. Yazar arkadaşımızla birlikte şirketi filmci ortağımıza devredip ayrıldık.

AMBLEM DEĞİŞİKLİĞİ

Yazının başında sözünü ettiğim gibi, 1994 yerel yönetim seçimlerinden sonra Ankara Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı Refah Partisi'ne geçti. Ankara'nın yeni belediye başkanı Melih Gökçek, Modern Türkiye'nin ve Ankara'nın tarihinin Malazgirt savaşıyla başladığı ve Hitit Güneşi'nin “bizim” tarihimizle ilgisi olmadığı iddiasıyla bir yarışma açtı. Yarışmada birinciliği kazanan, minare, Atakule, ay ve yıldızlardan oluşan bir amblem, Belediye Meclisi'nin onayıyla Ankara'nın yeni amblemi olarak ilan edildi. Amblem değişikliği medyada uzun süre tartışıldı. Valilik Gökçek'in öncülüğündeki Ankara Büyükşehir Belediye Meclisi'nin

değişiklik kararını iptal etti. Gökçek valiliğin iptalini kabul etmeyeceğini söyleyerek uygulamayı sürdürdü.

Medya aracılığıyla yapılan tartışma birçok yanlış bilgi içeriyordu. Bir kere, Ankara Belediyesi'nin Vedat Dalokay döneminde, heykeltıraş Nusret Suman'a yaptırdığı, bir başka Hitit (veya Hatti) eserinin büyütülmüş versiyonu, amblemin kaynağı olan arkeolojik eserle karıştırılıyordu. İkincisi, yarışma "Başkent Ankara" için amblem yarışması diye sunulmuştu. Oysa gerçekte istenen belediye amblemi idi.

"Tartışmaya" siyaset âlemi, sivil toplum kuruluşları ve basın katkı verdi. STK'lar yeni amblemi protesto ederek imza topladılar. *Tempo* dergisi meseleyi "Ankara'da keçi muhabbeti" başlığıyla haber yaptı. Hadi Uluengin, Serdar Turgut, Doğan Hızlan, Derya Sazak gibi yazarlar konuyu gazetelerindeki köşelerine taşıdılar.

Bu arada olan Anki'ye oldu. Daha doğrusu, herkes Hitit Güneş Kursu'nu tartışırken Ankara kentinin simgesi Anki, bu hay huy içinde ortalıktan kayboldu.



Ankara kent logosu ve Ankara Büyükşehir Belediyesi logosu için baskı öncesi hazırlık çalışması, tasarımı: Sadık Karamustafa, 1990

Benim tasarladığım Hitit Güneş Kursu kaynaklı logo ne mi oldu? Zaman zaman, nakliyat şirketi, eğitim kurumu, meslek odası gibi kuruluşların, tabii ki benden izin almadan, tasarımı kurumsal kimliklerinde afiyetle kullandıklarına tanık oluyorum.

— *Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi, Sof, Ankara: Koç Üniversitesi-VEKAM, 2018, ss. 163-168.*

1. "Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Büyükşehir Belediye Meclisi'nin 04.07.1994 tarih ve 259 sayılı kararı", Başkent Ankara İçin Büyük Ödüllü Amblem Yarışması Şartnamesi.
2. "Metropolitan Belediye" için Türkçe karşılık olarak daha önce "Anakent Belediyesi" terimi kullanılıyordu. "Büyükşehir" sözcüğü Murat Karayalçın döneminde kullanılmaya başladı.
3. 1990'lı yıllara kadar kullanılan "amblem" teriminin yerini, daha sonra halen kullanılmakta olan "logo" terimi aldı.
4. Fernand LeQuenne, *Galat'lar*, çev: Suzan Albek, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991, s. 50.
5. Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s. 98.

Yaşar Kemal İçin Tasarlamak

2019

Yaşar Kemal'in kitaplarıyla genç bir okur olarak 1960' larda tanıştım. Okuduğum ilk kitap Ant Yayınları' ndan çıkan *Ortadirek*'tir. O yıllarda bu büyük yazarla arkadaş olabileceğimi, onun için tasarımlar yapacağımı hayal bile edemezdim. 1965'te Türkiye İşçi Partisi adına konuşmalar yaptığı seçim meydanlarında onu uzaktan izleyip dinlemişliğim vardı. Ben ve eşim Gülsün [Karamustafa] 1971 askerî darbesinde tutuklanıp İstanbul Maltepe Askerî Cezaevi'ne kapatıldığımızda, her hafta, kadınlar koğuşunda kalan eşi Tilda'yı [Kemal] ve diğer tutuklu dostlarını ziyarete gelen Yaşar Kemal'i yakından görme imkânı bulmuştum. Görüşçüler görüşme yerine gitmek için erkekler koğuşunun penceresinin altından geçerlerdi. Yaşar Kemal içeri girmeden önce birkaç dakika bizim pencerenin altında oyalanır, genç tutuklularla sohbet eder, moral verir, bir istediğimiz olup olmadığını sorardı. Kısa pencere altı sohbetleri bir süre sonra komutanların duruma uyanıp pencerelerin önünü oluklu levhalarla perdelemesiyle son bulmuştu. Maltepe Tutukevi disiplin suçu işleyen askerî tutuklular için yapılmıştı ve güvenlik önlemleri eften püftendi. Başlangıçta binanın çevresinde

duvar bile yoktu, biz içerideyken inşa edildi. Zaman içinde güvenlik önlemleri sertleşti.

Yaşar Kemal, alt kattaki kadınlar koğuşundaki eşine ve bir başka koğuşta kalan İlhan Selçuk, Şadi Alkılıç, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol gibi arkadaşlarına getirdiği yiyeceklerin aynısından bizim koğuşa da gönderirdi. Kangal kangal sucuklar, sigaralar, börekler, haşlanmış tavuklar, içeri ne sokulmasına izin veriliyorsa... Tabii kitap da getirirdi. Kitaplar okundukça koğuşlar arasında dolaşırdı. Bizim bölümdeki ikisi küçük biri büyük koğuşta genellikle genç tutuklular vardı. 1972'de Mahir Çayan ve arkadaşları bu koğuşların banyosunda kazdıkları tünelden kaçmışlardı.

1974 affından sonra Yaşar Kemal'le, Erdal Öz'ün yönettiği Cağaloğlu'ndaki Arkadaş Kitaplar Yayınevi'nde bizzat tanışma imkânı buldum. Derlediği manilerin kitabı yapılacak, ben de resimleyecektim. Sonra ne olduysa bu proje gerçekleşmedi. Bu tanışmadan sonra zaman zaman çeşitli vesilelerle karşılaştık ama 2000'li yıllara kadar kitapları için tasarım yapma fırsatı doğmadı.

İLK SERGİ: YAŞAR KEMAL'İN ROMANLARINDA RENK VE IŞIK

2003 sonbaharında Karamustafa Tasarım olarak kurumun Frankfurt Kitap Fuarı'ndaki tanıtım standını tasarlamak için Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'tan (YKY) davet aldık. İşbirliğimiz halen devam ediyor. 13 yıl içinde Yapı Kredi kültürel etkinlikleri kapsamında arkeoloji, plastik sanatlar, fotoğraf, edebiyat gibi konularda birçok serginin tasarımını gerçekleştirdik. Bazı sergilerde tasarımın yanı sıra küratör, editör olarak çalıştım; sergi kitaplarına yazılar yazdım. Frankfurt Kitap Fuarı'ndaki projeyi yaptığımız aylarda Yaşar Kemal'in bütün kitaplarının YKY tarafından yayımlanması gündeme geldi. Yayınevi, tanıtım hazırlıkları yapıyordu. Bu kapsamda Tüyap Kitap Fuarı'na paralel olarak düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı'nda bir alan kiralandı. Karamustafa Tasarım'dan bu alanda kurumunun tüm etkinliklerinin yanı sıra bir Yaşar Kemal sergisi istediler. Fuara kısa bir zaman vardı, büyük prodüksiyon yapma imkânı yoktu. Bir sorun da serginin, Tüyap Fuar Merkezi'nin öteki salonlarında yer alan kitap fuarında değil de

sanat fuarı salonlarında düzenlenecek olmasıydı. Yaşar Kemal'in bütün kitapları Ocak [2004] ayında kitabevi raflarında yerlerini alacaklardı. Kitap kapaklarında Abidin Dino, Orhan Peker, Avni Arbaş gibi sanatçıların imzalarını taşıyan resimler kullanılmıştı. Sergide bu resimlerin orijinallerinin gösterilmesi öneriliyordu. Derme çatma bir resim sergisi olacağını söyleyerek bu fikre karşı çıktım, resimlerin yerine yazıların odakta olduğu bir sergi önerdim.

2002 sonunda ve 2003 başında Osaka, Tokyo ve Nagoya'da düzenlenen grafik tasarım sergilerim için dört ay içinde Japonya'ya iki uzun uçak yolculuğu yapmıştım. Her biri 12-13 saat süren, beni uykunun tutmadığı bu uçuşlarda Yaşar Kemal'in *Bir Ada Hikâyesi* bana yol arkadaşı olmuştu. Hikâye bir yana, yazarın doğa betimlemelerinin zenginliği beni bir kez daha şaşırtmıştı. Bir ara Yaşar Kemal'le Taksim'de karşılaşmış, birlikte kısa bir yürüyüş yapmış, betimlemelerin kaynakları üzerine sohbet etmiştik.

Sergi için fikrim şuydu: Romanlardan seçilmiş doğa betimlemelerini sergide göstermek ve okutmak.

Böylesi hem kapak resimleriyle hem de sanat fuarı mekânıyla ilişkilendirmek anlamına gelebilirdi. *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'yı yeniden okuyup adanın renk ve ışıklarını anlatan parçalar seçtim. Aslında metinleri işaretleyip yayınevinden dijital ortamda alabilirdim. Tasarımda kolaylık olurdu, ama böyle yapmayıp bilgisayarda yeniden yazıya geçirdim. Böylelikle yazarın kelimelerine, cümlelerine, noktasına, virgülüne daha iyi yoğunlaşmayı düşündüm.

Birkaç örnek:

“Karşı dağların ardı aydınlanınca deniz menevişlendi. Denizin üstünde çok mor, çok turuncu, çok yeşil, çok sarı, çok kırmızı ışıklar kaynaşmaya başladı.

Bir tansıkla karşı karşıyaydı. Ada pespembe bir ışığa batmıştı. Pembe ışık denize yansımış inceden dalgalanıyordu.¹

Bir balık neredeyse bir çocuk boyu denizden fırladı, havada çakarak, çelik mavisi, çelik yeşili, çelik moru, çelik kırmızısı ışıklarını fışkırtarak geri düştü. Balıklar,

büyükü küçüklü arka arkaya denizden fırlıyor, ışıklarını havada bırakarak denize geri düşüyorlardı.”²

Tasarım ve uygulama için gayet basit bir yöntem seçtim. Yayınevi logosuna gizlice gönderme yapan, siyah kare ve yuvarlak biçimlerin üzerine metinleri yerleştirdim. Sergi başlığına uysun diye zeminlere renk vermek, sözgelimi “Toroslar tüm maviye batmıştı. Morarıyordu” cümlesini, maviden mora geçen renklerle boyamak ya da böyle bir dağ fotoğrafının altına yazmak, edebî metni renkle, resimle tarif etmeye kalkışmak yazıya ve okuyucuya karşı haksızlık olurdu. Bunun için siyahta karar kıldım.

Ozalitçide 90x250 cm boyutlarında rulo kâğıda baskı yaptırdım. Sergi için ayrılan alana alüminyum profillerle L biçiminde koridor kurdurdum. Alüminyum konstrüksiyona kâğıtları perde misali boydan boya yerleştirdim. Arkadan ışık verdim. Yer yer kitap kapaklarında kullanılan bazı resimlerin orijinaleri yerine tıpkıbasımlarını sergiledim.

Sergi bittikten birkaç gün sonra yayınevinde Yaşar

Kemal’e rastladım. Uzaktan beni görünce üzerime doğru gelmeye başladı. “Eyvah,” diye endişelendim, “herhalde sergiyi beğenmedi ve beni azarlayacak”. Yanıma geldi, omuzlarımdan tuttu, kucakladı ve iki yanağımdan öptü. “Aferin, iyi sergi yapmışsın,” dedi.

ÇUKUROVA BAYRAMLIĞIN GİYERKEN: SERGİ VE KİTAP

2007’de gerçekleştirdiğimiz bir sergi, fotoğraf sanatçısı Lütfi Özgünaydın’ın Yaşar Kemal’in romanlarına konu olan Çukurova coğrafyasında yaptığı fotoğraf çalışmaları ile yazarın romanlarından seçilen doğa ve insan betimlemelerini buluşturuyordu. Yapı Kredi Kültür Merkezi’nde düzenlenen Çukurova Bayramlığın Giyerken başlıklı sergi ve sergiyle birlikte basılan kitap için Doğan Hızlan şunları yazmıştı:

“Kitapta fotoğrafları görüyorsunuz. Seçilen metinleri okumak için mutlaka kapalı sayfaları açmanız gerekiyor. Ben kâğıt keseceğiyle açılan kitaplara başka bir sevgi duyarım. Size kendilerini bir çabadan sonra verirler. Fotoğraf ve yazı beraberliğinin okura

olağanüstü bir görsel ve edebî tat verdiğini yazıyorum; siz de sergiyi gezdikten sonra ben de, biz de böyle düşünüyoruz diyeceksiniz. Sergide, büyük boyutta basılı kâğıtlar göreceksiniz, bunlar kitaplardan alıntılardır.”

Sergi, resimlerin ve metinlerin, biri ötekini tanımlama çabasına girmeden birbirlerine teğet geçmeleri ve iki ayrı akış hâlinde sergiye gezenlerle buluşmaları konseptine göre kurgulanmıştı. Ne metin fotoğrafın alt yazısıydı ne de resim metnin görsel unsuruydu. Kitap da öyle; sayfaları çevirdiğinizde sadece fotoğraflara bakabiliyordunuz. Metinleri okumak için sayfa kenarlarını kesmeniz gerekiyordu. Aralarında biraz daha mesafe bırakmak amacıyla kitabın sayfalarına resimler dikeyde, yazılar yatayda yerleştirildi.

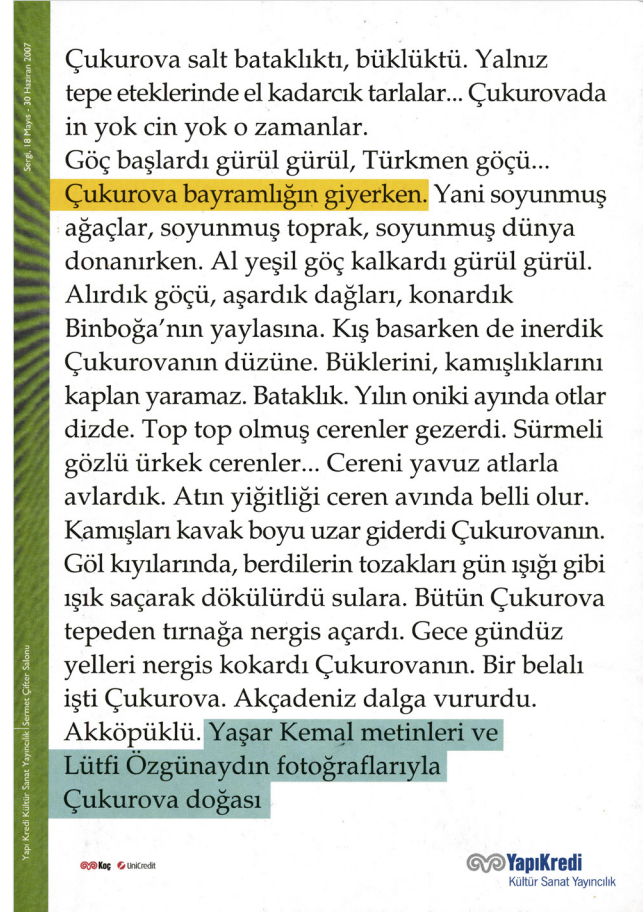
Sergi için isim ararken en uygununu metnin içinde buldum. Yaşar Kemal *İnce Memed*’in ilk cildinde Çukurova’yı anlatırken Karacaoğlan’ın bir dizesini alıntılar: “Çukurova salt bataklıktı, büküktü. Yalnız tepe eteklerinde el kadcılık tarlalar... Çukurova’da in cin yok o zamanlar. Göç başladılar gürül gürül, Türkmen göçü... *Çukurova bayramlığın giyerken.*

Yani soyunmuş ağaçlar, soyunmuş toprak, soyunmuş dünya donanırken.”³

Kapak tasarımında başlık olarak seçilen üç sözcüğü bağlamından koparmadan, alıntılandığı bölümle birlikte tasarıma yerleştirdim. Yeteri kadar etkiliydi. Herhangi bir resme ihtiyacı yoktu. Grafik tasarımda bir kural vardır: “Söz güçlüyse resim kullanma, yazı yeter.” Yaşar Kemal de böyle dememiş mi: “Sözün gücüne her zaman inandım.”

Hazırlanmasına katkıda bulunduğum sergilerde seyircilerin sadece resim ve nesnelere bakıp geçmemeleri, sergilenen yazıları doğru dürüst okumaları için tipografik tasarımın güçlü, etkili ve okunaklı olmasına hep özen gösterdim. Özellikle edebiyat sergilerinde okuma meselesi hayati önemdedir. Çukurova Bayramlığın Giyerken sergisinde ve kitabında ziyaretçinin salt seyirci kalmaması, okuyucu davranışı göstermesi için özel çaba harcadım.

Sergi İstanbul’dan sonra, 2008 Frankfurt Kitap Fuarı Onur Konuğu Türkiye Programı kapsamında



Çukurova Bayramlığın Giyerken, sergi afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 2007

Frankfurt'ta sergilendi. Sergiye eşlik eden kitaptaki metinler, Almanca basımlarından alınarak bir broşür yapıldı ve kitapla birlikte dağıtıldı.

AL GÖZÜM SEYREYLE

Bazı fotoğrafçılar yazar ve sanatçıların fotoğraflarını çekip, bu çalışmalarla portfolyo oluşturmaya önem verirler. Sanatçı konulu sergiler yaparlar, kitaplar yayımlarlar. Onların çabaları sayesinde özenle çekilmiş birçok fotoğraf sanat ve edebiyatın görsel tarihinde iz bırakmıştır.

Yaşar Kemal fotoğraflarında en çok üç fotoğrafçının imzasını görüyoruz: Ara Güler, İsa Çelik, Güneş Karabuda. Ara Güler'in çektiği fotoğraflardan *Çıplak Deniz Çıplak Ada* kitabının yayımlanması nedeniyle 10 dakikalık bir film yaptım. Filmin fonunda Yaşar Kemal'in kitaptan okuduğu parçaları kendi sesinden verdim.

İsa Çelik'in çektiği Yaşar Kemal portrelerini daha çok 1970 ve 1980'li yıllarda basılan kitap kapaklarında

görüyoruz. Yaşar Kemal fotoğrafları çekmiş, yayımlamış, sergilemiş başka fotoğraf sanatçıları vardır mutlaka. Ben bizzat yaptığım çalışmalarda yer verdiğim fotoğraflardan söz ediyorum. Bir arşiv projesi kapsamında topladığım Yaşar Kemal'in eski baskılarında, fotoğrafçı olarak İsa Çelik imzasına sıkça rastladım.

İsveç'te yaşayan fotoğrafçı ve film yapımcısı Güneş Karabuda'nın 1956-2010 yıllarında çekmiş olduğu Yaşar Kemal fotoğraflarından Al Gözüm Seyreyle adlı bir seçki 2010'da Galatasaray'daki Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde sergilendi. Karabuda, yazarın yakın arkadaşdır; 50 yıl fotoğraf ve film kamerasıyla Yaşar Kemal'i izlemiş ve ölümsüz kareler çekmiştir.

Al Gözüm Seyreyle sergisi bugüne kadar birçok şehirde ve mekânda Yaşar Kemal okurlarıyla ve izleyicilerle buluştu.

YAŞAR KEMAL KÜLTÜREVİ

2013 yılında Osmaniye Valiliği, doğduğu Hemite köyünde Yaşar Kemal adına bir kültürevi yaptırdı. Mekân

tasarımı için yardımımı istediler. Yapı Kredi Kültür Sanat'ın katkılarıyla, Güneş Karabuda'nın fotoğraflarından örnekler ve yazardan seçtiğim Çukurova konulu metinlerden duvar yerleştirmesi tasarladım.

Yaklaşık 10 yıldır, Türkiye'de yayımlanmış kitapların kapak tasarımlarını konu alan bir araştırma çalışması yürütüyorum. Ulaşabildiğim basımların kapak tasarımlarını tasarım anlayışı, tasarımcı, yazar, yayınevi, basım, cilt, yazı karakteri gibi kategorilerde tasnif ediyorum. Arşivdeki kapaklar dijital ortama aktarılıyor; basımını bulamadığım ya da pahalı olduğu için satın alamadığım kitapların fotoğraflarını arşivliyorum.

Arşivimde bulunan Yaşar Kemal kitaplarıyla ve kültürevi çalışması sırasında sahaflardan topladığım, bende olmayan baskılar ve yazarın sağladığı yurtdışı edisyonlardan bir seçki oluşturdum. Projenin uzun vadeli hedefi Yaşar Kemal'in bütün dünyada basılmış tüm baskılarını bir araya getirmektir. Çeşitli yıllarda ve dillerde basılmış 100'e yakın kitabı Hemite Yaşar Kemal Kültürevi arşivine katarak, yazarın bütün

edisyonlarını doğduğu yerde bir araya getirmeyi amaçlayan bir girişimi başlatmış olduk. Umarım bundan sonra birileri bu etkinliği sürdürür.

BİR ÜTOPYA: YAŞAR KEMAL ADASI

“(...) Düş gücüne gelince, o gün de bugün de sonsuz düşler kuruyorum. Düş gücünü yitiren insanın hiç umudu olur mu? Umut düş gücünün yarattığı ve insanoğlunun sahip olduğu en büyük değerlerden değil mi? İnsan umut yaratmadan yaşayabilir mi? İnsanı ölümsüzlük düşüncesine götüren yarattığı umut ve gizem değil mi?”⁴

2008'de Frankfurt Kitap Fuarı Onur Konuğu Türkiye Programı Ulusal Yürütme Kurulu üyeliği ve sergiler baş küratörlüğü görevlerini üstlendim. İşim çeşitli kişi ve kurumlarca önerilen sergi proje dosyalarını incelemek, uygulanabilir nitelikte olanları seçmek ve Yürütme Kurulunun değerlendirmesine sunmaktı. Ayrıca, kabul edilen projelerin yanı sıra Frankfurt Kitap Fuarı için değişik sergi önerileri getirmem bekleniyordu. Konularının uzmanı kurumlar, müzeler,



Al Gözüm Seyreyle: Güneş Karabuda'nın Yaşar Kemal Fotoğrafları 1956-2010 sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Sadık Karamustafa, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2010



Al Gözüm Seyreyle: Güneş Karabuda'nın Yaşar Kemal Fotoğrafları 1956-2010 sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Sadık Karamustafa, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 2010

kültür merkezleri, küratörler, yazarlar, sanatçılar, danışmanlar, çevirmenler, mimarlar, fotoğrafçılar ve tasarımcılarla birlikte çalışarak, başta Palimpsest başlıklı ana sergi olmak üzere 28 sergi hazırladık. Bu sergilerden biri de Yaşar Kemal Adası adını taşıyordu.

Projenin ilham kaynağı, Yaşar Kemal'in son nehir romanı *Bir Ada Hikâyesi*'ydi. *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, *Karınca'nın Su İçtiği*, *Tanyeri Horozları* başlıklı üç kitapta (son cilt o tarihte henüz yayımlanmamıştı), Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşları sonrasında, parçalanmış Osmanlı Devleti'nin farklı yerlerinden gelen insanların, Mübadele'de boşaltılmış bir adada yeni bir toplum kurmalarının öyküsü anlatılır. Adada "Türkiye'nin bütün renkleri" bir araya gelir. Nehir roman baştan sona bir barış ve hoşgörü destanıdır:

"Poyraz Musa, başını kaldırıp karşıya bakınca, ilerideki adayı gördü, hızını kesti, kayığı durdurdu, ayağa kalktı, kollarını açtı, derin bir soluk aldı, kayık sağa sola hafiften sallanıyordu. Bir tansıkla karşı karşıyaydı. Ada pespembe bir ışığa bürünmüştü. Pembe ışık denize yansımış inceden dalgalanıyordu."⁵

Bir başka çıkış noktası ise *Deniz Küstü* romanından, "Şu Menekşe'de bir adacığım olmalıydı, adada iki göz evim, bir bahçem olmalı, bahçeme zeytin fidanları dikmeliydim, onları her gün gözlerimle okşayarak büyütmeliydim"⁶ cümlesiyle başlayan bir bölümdü.

Yaşar Kemal Adası projesi için Eylül 2008'de Frankfurt'ta Çukurova Bayramlığın Giyerken: Yaşar Kemal Metinleri ve Lütfi Özgünaydın'ın Fotoğraflarıyla Çukurova Doğası başlıklı serginin düzenlendiği alanda bir enstalasyon kurguladık. Enstalasyon, "Şu Menekşe'de bir adacığım olmalıydı..." metninin Türkçe, Almanca ve İngilizce sunumuyla, yazarın Almanca yayımlanmış kitaplarının, daire şeklinde yerleştirilen 16 şeffaf sehpa üzerinde gösterilmesinden oluşuyordu. Amaç, Yaşar Kemal Adası projesini harekete geçirdiğimizi duyumsatmaktır.

2008'de Frankfurt Kitap Fuarı Konuk Ülke Türkiye Projesi sergiler kataloğunda Yaşar Kemal Projesi tahayyülü aşağıdaki metinle yer aldı:

“Akdeniz’de, Ege’de veya Marmara’da, meskûn olmayan bir ada... Çoğunlukla eşek adası, keçi adası, tavşan adası diye anılan cinsten, kimi çalılık, kimi ağaçsız, kimi dımdızlak kayalık, ıssız adalardan biri proje konumuz. Adaya Yaşar Kemal Adası ismi veriliyor. Yaşar Kemal’in tüm kitaplarından, özel olarak asitsiz kâğıda basılmış birer nüsha, dış etkilere karşı iyice izole edilmiş bir sandık içinde adanın tepesine gömülüyor. Kitaplardan oluşan bir defne sandığı misali... Kitap sandığının gömüldüğü yere bir yel değirmeni inşa ediliyor. Yazar taşları adanın her yerine dağıtılıyor. Taşların konduğu yerlere her yazar için farklı bir ağaç dikiliyor. Büyük bir sarnıç yapılıyor. Yel değirmeninden elde edilen enerjiyle, sarnıcın suyu, susuz mevsimlerde ağaçların sulanmasında kullanılıyor. Adaya bunlardan başka hiçbir inşaat yapılmıyor. Sarnıcın suyundan bir de adada yaşayan hayvanlar ve kuşlar yararlanıyorlar.”

“Proje müellifi” olarak kendi kendime gelin güvey oldum ve Ege Denizi’nde, Cunda’nın kuzeyinde bulunan Güvercin Adası’nı Yaşar Kemal için beğendim. Küçük adada onarılmayı bekleyen 19. yüzyıl

manastır binaları, su sarnıçları ve tarla olarak kullanılan bir arazi parçası bulunuyor. Yazara Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde onur doktorası sunulma töreni nedeniyle yaptığım video filmde adanın fotoğraflarına yer verdim.

Eh! Hayal bu; belki bir gün gerçekleşir. Onun desteği ve isteğiyle birkaç güzel işe imza attık. Yazının sonuna onunla birlikte ve onun için yaptığımız etkinliklerin bir listesini eklerken sevgili Yaşar Ağabey’e buradan bir selam yolluyorum.

— *Yaşar Kemal: İnsanı, Toplumu, Dünyayı Kucaklamak / Yaşar Kemal Sempozyumları 1*, Ankara: Literatür Yayınları, 2019, ss. 123-130.

1. Yaşar Kemal, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 9.

2. A.g.e., s. 10.

3. Yaşar Kemal, *İnce Memed 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 289.

4. Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 84.

5. Yaşar Kemal, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 9.

6. Yaşar Kemal, *Deniz Küstü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 23.

Kronoloji



Sadık Karamustafa, Tirebolu, Giresun, 1948

1946

Fatsa, Yalıköy’de terzi Fatma Şimşek, devlet memuru Adil Karamustafa’nın ilk çocuğu olarak dünyaya geldi:

“Annem terziydi. Fakat kadıncağız hiç müşteri tutamadı. İki yılda bir şehir değiştirdik. 1944’te babam Ziraat Bankası’na giriyor. Daha öncesinde Postane ve Tarım Kredi Kooperatifi’nde çalışmış. Benim doğduğum yıl Fatsa’dalar, oradan Tirebolu, Tirebolu’dan şark hizmeti nedeniyle Sivas, Koyulhisar’a gidiyorlar. Oradan Ordu, Perşembe, Ünye, Bafra, Amasya, Samsun... 13 yılda kaç şehir... Yani annem tam müşteri tutacakken yeniden başka bir şehre. Ama gittiği yerlerde de genç kızlara ücretsiz dikiş dersleri veriyordu. Bu derslerinden birinde çekilmiş, objektife bakmayıp poz verdiği bir fotoğrafı da vardır.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 31 Mayıs 2023, Asmalımescit



Fatma Karamustafa, Adil Karamustafa, ön sırada sağdan sola Sadık Karamustafa ile kardeşleri Ahmet Sinan Karamustafa ve Edip Karamustafa, Bafra, Samsun, 1956



Fatma Karamustafa dikiş dersinde öğrencileriyle, Tirebolu, Giresun, 1949

1957

TED Ankara Koleji'ne başladı, lise sonuna dek yatılı okudu. İlk karikatür denemeleri ise 1964 tarihli okul yıllığında yayımlandı. Son sınıfta arkadaşlarıyla çıkardıkları *Tatava* adlı duvar gazetesi hem gelecekteki mesleğinin hem de siyasi mücadele ve politik kimliğinin ilk nüvesi oldu.

“TED Koleji, Türk Eğitim Vakfı’nın bir girişimiydi. Eski sömürgelerden gelen İngilizce öğretmenlerimiz vardı: Zimbabve’den, Etiyopya’dan vs. İngiliz İngilizcesiyle yetiştik. Ben böyle paralı bir okula nasıl girdim? Ziraat Bankası bir sosyal proje başlattı. Düşük dereceli memurlarının çocukları için Ankara’da bir burs tahsis etti. Ama şartı şuydu: Kolejden sonra iktisat alanında eğitim göreceksiniz ve mecburi hizmet yapacaksınız. Tabii kaçırılmaz bir fırsattı bu. Bize okulda ‘bankacılar’ denirdi. Sınıfımız ayırdı çünkü. Bunun dışında yüksek maaşlı memurların, orta derece ve yüksek bürokratların çocukları da vardı ki Gülsün ve kardeşi onlardan biriydi, ama o zaman tanışmıyorduk. Varlığı problem yaratabilecek ya da özel gereksinimli vb. öğrenciler de bizim sınıfa verilirdi. Yatılıydık, Ankara’yla pek bir ilişkimiz yoktu. Bir de evci arkadaşlarımız vardı. Onlar hafta sonu evlerine giderdi. Ankara’yı onlardan öğrendik.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 31 Mayıs 2023, Asmalımescit



Sadık Karamustafa (solda), TED Ankara Koleji’nde arkadaşlarıyla çıkardıkları *Tatava* gazetesinin hazırlık çalışmasında, 1963

1965

İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ni kazanmasına rağmen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin (İDGSA) sınavlarına girdi ve Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü İç Mimarlık Atölyesi’ne kabul edildi. Siyasi mücadele, hapis ve askerlik gibi nedenlerle ancak 1976’da mezun olabildiği Akademi yılları, okulla

eşzamanlı olarak çalıştığı ve mesleki çıraklığını yaptığı bir dönem oldu.

“Ben İstanbul’a denizden düştüm! 18 yaşındaydım İstanbul’a ilk geldiğimde. Samsun’dan, şilepten bozma büyük bir gemiyle yola çıktık. Gemide İsmail isimli ilkokul arkadaşına rastladım. İki öğrenciyle birlikte üniversiteye gidiyordu. Salonda oturup sohbet ettik. Dört genç aynı kamaradayız. Sinop açıklarında hava bozdu. Hepimizi deniz tuttu. Kamaraya gidip yataklarımıza uzandık. Derin uykuya daldım. Uyandığımda, sabahın erken ışığında İstanbul Boğazı’na girmek üzereyiz. Arkadaşlarla kahvaltıdan sonra güverteye çıktık. Güverte deniz seviyesinden bir hayli yüksekte. Kıyıdaki her şeye yukarıdan bakmak da hoş bir duygu, sanki başım dönüyor. Çok heyecanlıyım. İstanbul’u, gördüğüm her şeyi İsmail’e soruyorum burası neresi diye. Kimi binaları Yeşilçam filmlerinden hatırladığımı zannediyorum. Dilimde bir şarkı: ‘Boğaziçi şen gönüller yatağı.’ Alaeddin Yavaşca söylüyor. Boğaz

girişinden Tophane rıhtımına gidiş bir saatten fazla sürdü. Kendime söz veriyorum; sınavı mutlaka kazanıp bu kentte yaşayacağım.”

— Sadık Karamustafa’nın yayımlanmamış notlarından, tarih bilinmiyor

1966

Aralık ayında Sedat Hakkı Eldem’in mimarlık bürosunda stajyer olarak çalışmaya başladı. Birkaç ay süren ve okuluyla eşzamanlı yürüttüğü bu işte, Eldem’in Fındıklı’daki Akbank Genel Müdürlük Binası ve Harbiye Askerî Müzesi gibi projelerinin perspektif paftalarını boyadı.

“Eldem aslında sert, güç beğenen bir mimar hocaydı. Bense aceminin acemisi bir çırak adayı. Yine de kendime güveniyor, istediklerini eksiksiz yapmaya uğraşıyordum. Bazen ne istediğini anlamakta güçlük çektiğim oluyordu. Bir gün elime eskiz kâğıdına çizilmiş bir proje taslağı tutuşturdu, ‘bunu pünezleyiniz efendim’ dedi

ve yandaki masada çalışan arkadaşın işini tas-hih etmeye gitti. Pünezlemek? Bu kelimeyi ilk kez duyuyordum. Ne demek diye soramadım da. Masamda bir şeyler arıyormuş gibi yaparak oyalanmaya başladım. Hoca bir ara dışarı çıktı, tekrar geldi, istediğini yapmamış olduğumu gördü. ‘Size pünezleyiniz demiştim, neden pü-nezlemediniz?’ diye azarladı. Utana sıkıla, yarı ağlamaklı ‘pünezlemek ne demek bilmiyorum efendim’ dedim. Yumuşadı, gülümsedi, ki bu pek sık yaptığı bir şey değildi, masanın üzerin-deki kutudan dört tane raptiye alıp bana verdi: ‘Pünezleyiniz efendim!’”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 7 Mayıs 2025, Asmalımescit

1967

Editörlüğünü Rekin Teksoy’un yaptığı *Cumhuriyet Ansiklopedisi*’nde çalışmaya başladı. 1969’a dek sür-dürdüğü, grafik uygulama ve yabancı dildeki hari-taları Türkçeye uyarladığı ansiklopedide Teksoy’un

teşvikiyle İngilizceden madde çevirileri de yaptı. Letraset ve ofset baskıyla ilk burada tanıştı. Bunun yanı sıra yaz aylarında İzmir Fuarı’nda pano resim-leme ve stant hazırlığı gibi geçici işler yaptı.

“*Cumhuriyet Ansiklopedisi* Türkiye’de yayım-lanan, kuşe kâğıda ofset baskılı, renkli ilk an-siklopediydi. İdarehanesi Cağaloğlu’ndaki Ankara Caddesi’nde idi. Giriş katında Arkın Kitabevi, girişin altında matbaa vardı. Yayıncı kuruluş Bir Yayınevi’ydi. Patron Ramazan Arkın eski bir eğitimciydi, ofisi ikinci kattaydı. Yayın yönetmeni Rekin Teksoy, çevirmen İda Hanım ve Egemen Berköz’le genişçe bir odayı paylaşıyorduk. Bir başka odada teknik sekre-terler Ferit Erkman ve Edip Alşar çalışıyorlar-dı. Sabah okula, öğleden sonra işe gidiyordum. Haftada 150 lira alıyordum. Ansiklopedinin yazarlar, çevirmenler, üniversite hocaları, sa-natçılardan oluşan kalabalık bir danışma kad-rosu vardı. Yayın yönetmeni Rekin Teksoy’un danışman ve konuklarla yaptığı görüşmele-re kulak misafiri olmak hoşuma gidiyordu.

Birçok ünlüyü orada tanıdım. Ayrıca Egemen Berköz’ün çevresinden genç şair ve yazarlarla arkadaş olma imkânı buldum. Mengü Ertel’i de burada tanıdım. San Grafik, bir yayının grafik tasarım işini almıştı. Ertel bu nedenle birkaç kez Rekin Teksoy’la görüşmeye gelmişti. Bir seferinde tiyatro afiş taslaklarını getirdi, daha sonra Alman Kültür Merkezi’nde afiş orijinallerini sergiledi. Ansiklopedinin ilk fasiküllerinin künye sayfasında adım geçiyordu ve bundan kıvanç duyuyordum.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 7 Mayıs 2025, Asmalımescit

1968

Akademi’de bölüm değiştirdi ve Grafik Atölyesi’ne geçiş yaptı.

Akademi İşgal Komitesi’ne katıldı; okuldaki eylemler sırasında Gülsün Karamustafa’yla tanıştı.



Sadık Karamustafa (sağda) ve Sungu Çapan, İzmir Fuarı, Ağustos 1967

Intercontinental Oteli'nin açtığı oda tasarımı yarışmasında ödül kazandı.

Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun iletişim, dekor ve aksesuar tasarımlarını yapmaya başladı; aynı zamanda oyunculuk yaptığı tiyatroyla ilişkileri 1970'e dek sürdürdü. Eşzamanlı olarak, figüran kadrosundan alındığı İstanbul Şehir Tiyatroları için de afiş tasarımları yaptı. Bu işle matbaacılık dünyasını yakından tanıma imkânı buldu:

“Benim Şehir Tiyatroları'na girişim Muhsin Ertuğrul vasıtasıyla olmadı. Tiyatroda yeni bir kadro iş başına gelmişti. Hamit Akınlı, Ergun Köknar, Engin Uludağ hatırlayabildiğim isimler. Ben de afiş yapmaya başladım. Önce afişin küçük taslağını kâğıt üzerine yapıyordum. Taslağı onaylattıktan sonra yer muşambasından klişeler hazırlayıp üzerine yapıştırıyordum. Her renk için ayrı bir klişe... O zamanlar Yeşilçam Sokak'ta 70x100 cm afiş basan Sanat Matbaası diye bir matbaa vardı. Bu matbaa üç kişiden oluşuyordu. Bir matbaa

sahibinin babası, yaşlı bir oyma ustası. Harf oyardı. Bir mürettip, bir de operatör vardı. Yer muşambasından yaptığımız klişelerle son derece eski ama muhteşem görünüşlü makine-de renkli afişler basardık. Gerçekten benim mesleği tanımam açısından çok yararlı oldu bu çalışma ve bir sezonda sanıyorum 20 kadar afiş ürettim. Hiçbir genç grafikçi adayına nasip olacak bir şey değil.”

— “Öğrencilikten Bugüne Karamustafa ve Erkmen”,
Vizon, Sayı: 108, Haziran 1989, s. 92.

1969

Gülsün Karamustafa'yla ilk ortak atölyelerini kurdular. Pangaltı, Eşref Efendi Sokak'ta bir çatı katında oluşturdıkları, serigrafi için baskı kalıpları hazırladıkları bu atölyede Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun yanı sıra Engin Cezzar-Gülriş Sururi Tiyatrosu için sokak tabelaları, çeşitli firmalar için ilan tasarımları, *Maden-İş* gazetesine çizimler yaptı.

Kariyerindeki ilk reklam tecrübesini edineceği Tel Ajans'ta çalışmaya başladı. Burada ağırlıklı olarak basın ilanları tasarladı.

İzmir ve Samsun Fuarlarında pano resimleme, yazı tasarımı ve uygulama işleri yaptı.

1970

Man Ajans'ın açtığı basın ilanı yarışmasında Tuborg birası için tasarladığı işle kariyerinin ilk ödülünü kazandı. Hazırladığı iki çalışmayla yarışmadan hem ikincilik ödülü hem de mansiyon aldı.

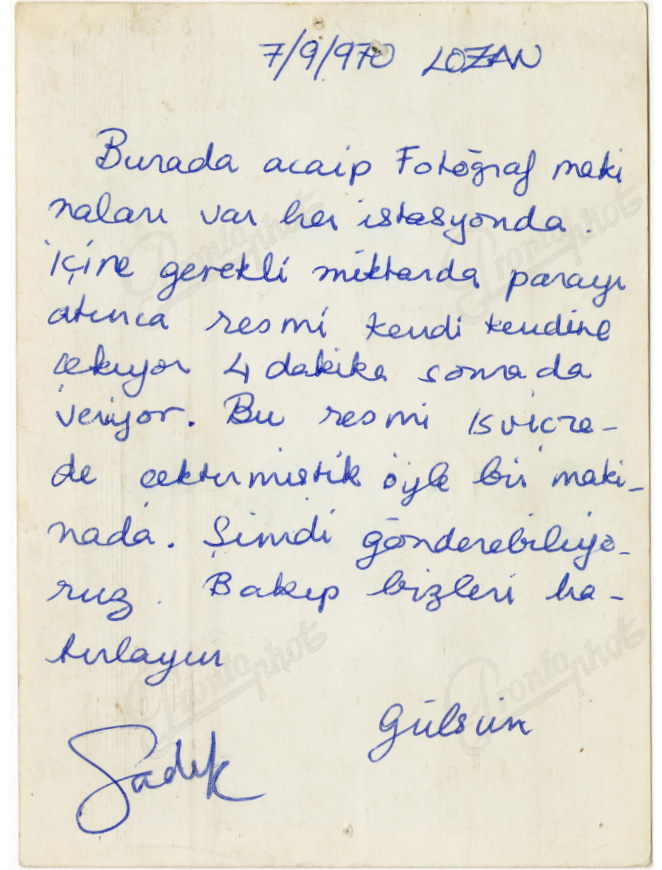
Ağustos ayında Gülsün Karamustafa ile Samsun'da evlendi.

O dönem TRT İstanbul Radyosu'nda spiker prodüktörlüğü yapan Gülsün Karamustafa'nın BBC Türkçe'nin Değişim Programı kapsamında aldığı burs dolayısıyla, altı aylık bir süre için onunla Londra'ya gitti.

“Elimizde bir kitap vardı: *Europe 5 Dollars a Day*. O kitapla Avrupa'yı dolaştık. Tek bir bilet aldık: Interrail. İstedğin yerde inip belli bir rota üzerinde başka bir trenle devam edebiliyorsun. Yanımızda taşıyamayacağımız eşyalarımızı büyük bir bavulla Demiryolları'yla göndermek için müthiş bürokratik engelleri aştık. Bulgaristan gümrüğünü geçtikten sonra ilk durağımız Trieste'ydi. Ondan sonra Venedik'e gittik, Venedik Bienali'ni gezdik. Sonra Napoli, oradan kuzeye doğru Roma, Floransa, Milano, Lozan, Paris, Amsterdam, Londra. Kimisinde bir gece, kimisinde dört gece, bazen ucuz otellerde, çoğunlukla da hostellerde kalarak Amsterdam'a kadar geldik. Orada Mustafa Şener'i bulduk. Kanal kıyısında bir evde kalıyorlardı. Dört gece onlarda kaldık. Artık trene binecek halimiz kalmamıştı. Son paramızı verip Amsterdam'dan uçağa atladık, uçakla Londra'ya gittik. O üç haftalık yolculukta fotoğraf makinemiz maalesef yoktu. Öyle bir şey düşünemedik de. Ödünç alabilirdik halbuki ama aklımıza gelmedi. En fazla Lozan İstasyonu'ndaki foto-kabinde çekilmiş



Sadık Karamustafa ve Gülsün Karamustafa, Londra öncesindeki Avrupa seyahatinden bir fotokabin hatırası, Lozan, 1970



Fotoğrafın arkası

bir fotoğrafımız var. Ama Londra’da geçirdiğimiz altı ay içinde bol bol fotoğraf çekme imkânım oldu. Çünkü bir körüklü fotoğraf makinesi satın aldık. Bir de pozometrem vardı. İşim de yoktu zaten, iş bulma imkânım da. Müzeleri gezdim. Müzeler bedavaydı, kışın gündüzleri ısınmak için oralara gidiyordum.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 31 Mayıs 2023, Asmalımescit

1971

Mayıs ayında tutuklandı. Önce Maltepe, sonra Alemdağ ve Sağmalcılar cezaevleri olmak üzere yaşamının iki buçuk yılını hapiste geçirdi. Hapiste olduğu süre zarfında iki kitap çevirdi, çeşitli yayınevleri için kapak tasarımı ve illüstrasyonlar yaptı.

“Maltepe döneminde iki tane kitap çevirdim ve basıldı. Biri -yazarının adını şimdi hatırlamıyorum- *Aşk Yorgunu* diye bir aşk hikâyesiydi. Ben çeviri yaptım, Osman Arolat daktiloya çekti,

çevirinin kontrollerini Seçkin Selvi yaptı. Herkes hapiste zira. İkinci bir kitaba daha başladım, Habora Kitabevi için. O arada da bir-iki aylık bir tahliye dönemim oldu. Kitap Afrika Kongo’daki bağımsızlık hareketiyle ilgili bir kitaptı, yarım kaldı, tamamlayamadım, yaptığım kısımla birlikte iade ettim. Sonra başka bir davadan tekrar içeri alındım, önce Sanasaryan Han’da 17 gün nezarette kaldım, sonra Sağmalcılar dönemi başladı. Orada da Liam O’Flaherty’nin *Muhbir (Informer)* kitabını çevirdim. Onun da kontrollerini Murat Belge yaptı. O da basıldı. Sağmalcılar’da müşahede hücresi denen tek tek odalardaydık. Bir buçuk metreye üç metre gibi, içinde tuvaleti, suyu olan, yatağı, lambası, küçük bir masası olan ve bir yüzünde de demir parmakları olan bir hücreydi. Her katta 10 hücre vardı. Yanındakileri göremiyorsun ama konuşabiliyorsun. Mafya gibi ‘torpilli’ mahkûmlar için kullanılıyormuş orası. Öğrenci yurdu gibi olan Maltepe’den sonra bir cennetti. Orada olduğum müddetçe çizer Mehmet Sönmez’le de çok işbirliği yaptık. O da çizirdi, ben de çizirdim. Epey

verimli çalıştık. Oradaki hayatı resimledim, fotoğraf çekilmeyen mahkeme duruşmalarını resimledim. Bazı işlerim sonradan kitap kapağı olarak da yayımlandı.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 31 Mart 2023, Asmalımescit

1973

Tahliye oldu, ancak yurtdışına çıkışı yasaklandı. Tahliye ertesinde yeni hayatlarını kurmak için Gülsün Karamustafa’yla birlikte yoğun bir çalışma dönemine girdi.

“Arnavutköy’de küçük bir daire kiraladık. Gülsün’ün hamileliğinin ilk altı ayı bu evde geçti. Tel Ajans’ta birlikte çalışıyorduk. Bir yandan diploma öncesi projesini bitirmeye gayret ediyordum. Sömestr proje konum çocuk yayınlarıydı. Haziran 1974’te proje başarılı bulundu ve diploma sömestrine geçtim. Niyetim 1974-1975 güz döneminde Akademi’yi bitirmektir ama olmadı.

Doğuma iki ay kala şirket ortakları arasında çıkan bir anlaşmazlık sonunda ikimiz birden işten çıkarıldık. Bu arada Bebek’te daha geniş bir eve taşınmıştık. Masraflarımız artmıştı, önümüzde doğum süreci vardı, işsizdik.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 7 Mayıs 2025, Asmalımescit

1974

Kızı Ayşe Karamustafa dünyaya geldi.

Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Şehir Tiyatroları ve Türk Film Arşivi için afişler tasarladı.

1975

Türk-Alman Kültür Merkezi’nde düzenlenen Güzel Kitaplar sergisi için yaptığı afişle kurumun açtığı yarışmada birinci oldu.

Günce ve May Yayınları için kapaklar tasarladı.

Ajans Ada'da çalışmaya başladı. Kendi deyişiyle ilk "ciddi" reklamcılık deneyimi bu oldu. 1976 Haziran ayına kadar çalıştığı bu ajansta yardımcı grafikerlikle başlayıp tasarım yönetmenliğine (art direktör) yükseldi. Ajans Ada aynı zamanda bir mesleki dönemeç oldu; reklamcılığın kendisine uygun olmadığına karar verip tamamen serbest tasarımcılığa yöneldi.



Ajans Ada'dan iş arkadaşlarıyla, bir öğle arası Maçka Parkı'nda, soldan sağa: Sungu Çapan, Nilgün Çapan, Asaf Köksal, Sadık Karamustafa, 1976, fotoğraf: Turgut Salgar

1976

Birikim dergisi için karikatürler yaptı, aylık olarak yayımlanan çalışmalarına 1978'e dek devam etti.

Mihri Belli'nin başkanı olduğu Türkiye Emekçi Partisi'nin yayın organı haftalık *Bağımsız Türkiye* dergisi için kapak tasarımları yaptı.

DİSK'in 1 Mayıs afiş projesi kapsamında afiş ve kartpostal tasarımları yaptı.

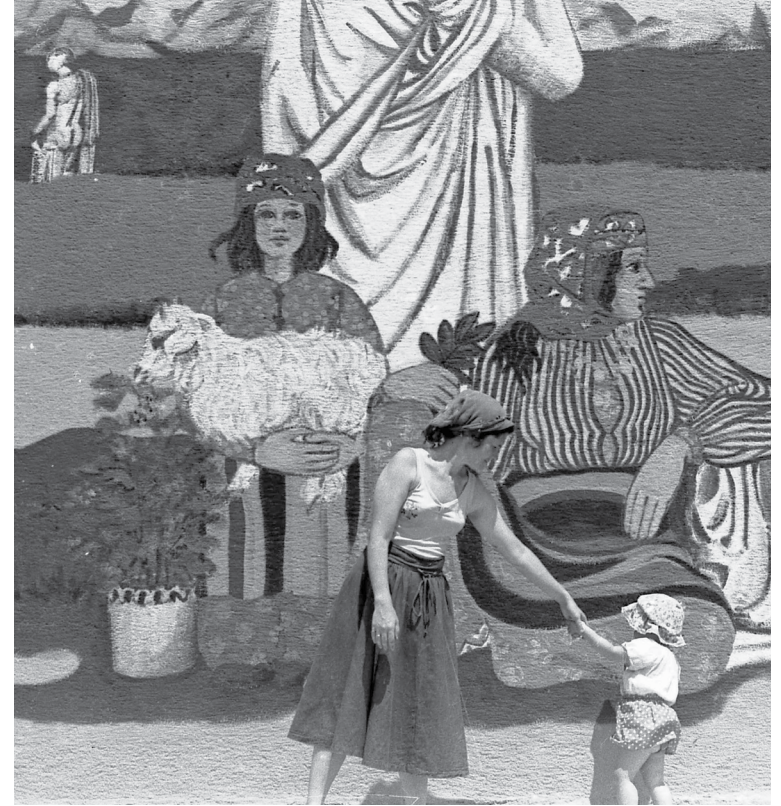
İzmir Fuarı'nda Mimar Halis Aydıntaşbaş ve ortağı Eray Özbek'in hazırladığı bir mimari projede stant tasarımı yaptı.

13. Uluslararası Antalya Film ve Sanat Festivali Resim ve Heykel Sempozyumu'nda fotoğrafçı olarak yer aldı, etkinlik kapsamında çalışan sanatçıların üretme süreçlerini ve kent içindeki açık hava yapıtlarını belgeledi.

"Uluslararası Antalya Film ve Sanat Festivali

Resim ve Heykel Sempozyumu'na davet edildi Gülsün. Ayşe o zaman iki yaşındaydı, hep birlikte sempozyuma gittik. Gülsün, şu an yıkılmakta olan Antalya Bölge Müzesi'ni seçmişti işi için, orada bir duvar resmi yapacak, ben de Ayşe'yle ilgilenecektim. Ama öyle olmadı, bana da tüm etkinliği fotoğraflama işini verdiler. Gülsün bir yandan büyük duvarı yapıyor, ben de her gün dolaşıyor, sanatçıları çalışırken fotoğraflıyordum. 15 günlük çalışmayla oluşturduğum o arşivi, negatifleri ve dialarıyla Orhan Taylan'a verdim. Sempozyumun başında o bulunduğu için böylesi daha doğru geldi. Ama herhalde bir yanlış anlaşılma oldu, nedenini bilmiyorum. Orhan fotoğrafları çektiğim işlerin sahiplerine dağıtmış. Böyle olunca arşiv dağıldı, akıbetini bilmiyorum. Bütün hâlinde kalsaydı, o etkinliğe dair bütüncül bir belge oluştururdu. Çünkü sonrasında o yapıtlar saldırıya uğradı ve valilik tarafından kapatırıldı.”

— Sadık Karamustafa'yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 7 Mayıs 2025, Asmalımescit



Gülsün Karamustafa, kızı Ayşe Karamustafa ile duvar resminin önünde, 13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu, 1976, fotoğraf: Sadık Karamustafa
Salt Araştırma, Duvar Resminden Korkuyorlar Arşivi
Gülsün Karamustafa'nın izniyle

İDGSA Grafik Atölyesi'nden mezun oldu.

1977

Bank-Sen'in 1 Mayıs etkinlikleri için logo, afiş, dergi kapağı, illüstrasyon, bez pankart tasarladı. Aynı dönemde Tekstil Sendikası, Gıda-İş, Genel-İş, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), Türkiye Yazarlar Sendikası, İstanbul Tabip Odası, Barış Derneği, Birikim, May Yayınları gibi çeşitli sivil toplum örgütü ve yayınevleri için de işler üretti.

Ekim ayında Bülent Erkmen'in önerisiyle Artış Reklamcılık'ta yarı zamanlı çalışmaya başladı, askerliğine dek devam etti.

1978

Nisan ayında askere alındı:

“1978 Nisanı'yla 1979 Ekimi arasında askerlik yaptım. İzmit'te bir otelin çatı katında kalıyordum. Bir ufacık masa, bir de lambam

vardı. Bir elektrikli cezve, ıhlamur kaynatmak için. O oda beni manyaklaştırmaktan kurtardı. Aldığım bütün maaşı oraya veriyordum. Ama çok iyi geldi. Bir yerde bir şeyler atıştırdıktan sonra, akşamları o odaya kapanıyordum ve devamlı çiziyordum. Her an bir baskın olabilir endişem yoktu, kimse de bana karışmıyordu. Kapanıyordum ve sabaha kadar çiz babam çiz... Bunların hepsi savaş karşıtı, anti-militarist işlerdir.”

— Sadık Karamustafa'yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 21 Haziran 2023, Asmalımescit

1979

Cağaloğlu'nda Güncer Han'da kendi atölyesini kurdu.

Yapımcı Egemen Bostancı'yla çalışmaya başladı ve Uluslararası Gösteri Sanatları A.Ş. için *Hisseli Harikalar Kumpanyası* başta olmak üzere pek çok gösteri, müzikal oyun ve etkinliğin görsel iletişim elemanlarını tasarladı.



Sadık Karamustafa'nın askerlik döneminden bir desen, 1979



Sadık Karamustafa'nın askerlik döneminden bir desen, 1979

“Eylül 1979’da Tuzla, İzmit ve Islahiye’de bir buçuk yıl süren askerlik görevi sona erdi. İkinci defa kesintiye uğrayan yaşamım yeniden başladı. İşsizdim, ailevi sorumluluklarım vardı. Gerçek yaşama nereden ve nasıl başlayacağımı bilmiyordum. İstanbul’da Cağaloğlu’nda Vilayet’in karşısında Güncer Han’ın üçüncü katında bir küçük oda buldum, atölye olarak. İş koalamaya başladım. Bir gün Turunçköy’de tanıyıp arkadaş olduğum Mustafa Oğuz aradı. Müzik alanında çalışıyor, Timur Selçuk’un ve Erol Evgin’in menajerliğini yapıyordu. Prodüktör Egemen Bostancı ile çalışıyormuş. *Hisseli Harikalar Kumpanyası* müzikali için grafik tasarımcı arıyorlarmış. Taksim Meydanı’ndaki ofisinde Egemen Bey’le tanıştım. Maaşlı bir iş değildi. Serbest tasarımcı olarak çalışmaya başladım. Deneme için yaptığım logo beğenildi. Şirketin adı Uluslararası Sanat Gösterileri A.Ş. idi. Şan Sinemasını renove edip prodüksiyonları yenilenen salonda icra etmeyi planlıyorlardı. *Hisseli Harikalar Kumpanyası* ile başlayan iş 1986’da Egemen Bostancı’nın zamansız ölümüne kadar devam etti. Prodüksiyonların

hemen hepsi için çalıştım. Egemen Bey yaratıcı fikirlere açık bir insandı. Bazı yapımlar tutmaz, zarar ederdi. Asla yılmaz ve yeni projeler planlardı. Son prodüksiyonu, Sezen Aksu ve Şener Şen’in rol aldıkları *Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra* adlı yapım iyi iş yaptı. Afiş çalışmasına başlarken Egemen Bey’le yapım danışmanı Ertem Eğilmez’in evine gittim, birkaç alternatif sundum. Ertem Bey Gülsün Karamustafa’nın *Yarabbi Sen Bilirsin* adlı resminden yola çıkan çalışmayı beğendi.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 7 Mayıs 2025, Asmalımesit

1980

Tebrik kartı ve kartpostal yayımlamak üzere bir şirket kurdu. Sanatçıların ve karikatüristlerin eserlerinin basıldığı projelerde, aralarında Utku Varlık, Alaeddin Aksoy, Ruhi Görüney, Tan Oral ve Beysun Gökçin gibi isimlerin de bulunduğu birçok sanatçıyla çalıştı.

12 Eylül’de askerî darbe oldu.





Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra müzikal afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 1986

1981

İlk kişisel sergisini İzmir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtı.

Nâzım Hikmet kitapları için tasarladığı kapaklar nedeniyle gözaltına alındı.

“Nâzım Hikmet kapağı yüzünden bir gece gözaltında kaldım. Bu bir kitap kapağıydı ama aynı zamanda kart olarak da yayımlandı. İhbar edilmişim. Bunun üzerine Cağaloğlu'ndaki küçük atölyem basıldı. Allahtan böyle durumlarda şuraya bir gamalı haç resmi koyduğun zaman iş bitiyordu. Öyle olunca savcı kapağa baktı ve kovuşturmaya gerek duymadı.”

— Sadık Karamustafa'yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 16 Şubat 2024, Asmalımescit

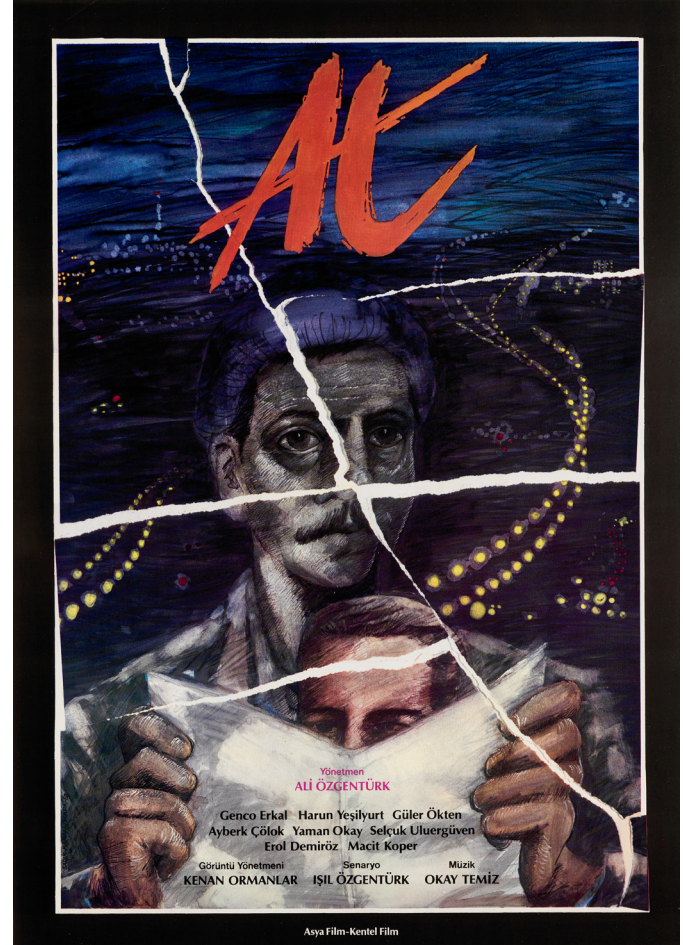
Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun (GMK) düzenlediği 1. Grafik Ürünler Sergisi'nde *Pekin Akrobasi*

Topluluğu ve Gol Kralı Sait Hopsait afişleriyle ödül kazandı.

Ali Özgentürk'ün *At* filminin afişini tasarladı:

“12 Eylül rejiminin karanlık yılları. Tanıdık tanımadık birçok aydın, solcu, demokrat hapsede. Bunlardan biri de Ali Özgentürk; *At* filmini çekmiş, tutuklanmış. Sağmalcılar'da yatıyor. Bir gün *At*'ın senaristi Işıl (Özgentürk), Ali'nin o dönem eşi ve eski arkadaşımız, eve ziyaretimize geldi. Filmin montaj işleri tamamlanmadan Ali içeri alınmış. Her şeye rağmen film bitirilecek ve vizyona girecek. Filmin afişini yaptırmak için başvurdukları ünlü ressam önce yaparım demiş, ancak yönetmen tutuklanınca yan çizmiş. O yıllarda “olurdu böyle vakalar”. El mecbur, yapacağız afiş, hem de beş kuruş almadan. Afişi tasarlama onuru bize yeter! Film afişinin birinci kuralı ister fotoğraf ister illüstrasyonla olsun baş oyuncuların resmini kullanacaksın. Festivallik afişlerde şart değil ama Türkiye'deki sinema salonlarında gösterilen filmlerde böyle. Bazı

iddialı filmlerin iki farklı afişi olur, biri filme seyirci çekmek, öteki uluslararası festivallere katılmak için. Festivallik afişte tasarımcının istediğini yapmasına izin verilir, entelektüel yaklaşım yani. *At*'in afişinde baş oyuncu Genco Erkal'ın resmi mutlaka bulunacak. Genco'nun fotoğraflarına bakarak bir sürü taslak yaptım. Küçük boyda fikir taslaklarından birini seçtik. Sıra büyük boyda uygulamaya gelince işler sarpa sarmaya başladı; yaptığım resim Genco Erkal'a benzemiyor, benzeyemiyordu. Boya üstüne boya, sil, kazı, yeniden yap, olmuyor Allah olmuyor. Sabah erken saatte başladığım çalışmayı, gece yarısı olmuş hâlâ bitirememiştim. Üzerine gittikçe resim yoruluyor, Genco'nun sureti olmaktan uzaklaşıyordu. Ben kovalıyorum, portre benden kaçıyor. Giderek geriliyor, sinir krizi raddelerine geliyorum. Bu resmi artık görmek istemiyorum. Ve son noktayı koydum; kalın mukavva üzerine yaptığım resmi yırtıp çöpe attım. Sabah uyandığımda gece yarısı yaşadığım cinnet finalinin ürününü son bir kez görmek için afişin parçalarını çöp kutusundan topladım.



At, film afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 1984

Yırtık parçaları masanın üzerine yaydım, yerlerine yerleştirdim. Birden aklıma bir fikir geldi; yırtılmış parçalardan oluşan bir afiş. Bu fikir filmin konusuna uygundu. Oğlunu okutmak için büyük kente göçen bir köylünün verdiği mücadele, yıkılan, parça parça olan hayaller... İllüstrasyon parçalarını aralarında yırtık boşlukları bırakarak yeni bir kâğıda yapıştırdım. Fırça ile alelacele kaligrafik bir başlık çizdim. Öğleden sonra filmin yapımcılarına götürdüm. Afiş beğenildi ve baskıya gitti.”

— Sadık Karamustafa’nın yayımlanmamış notlarından, tarih bilinmiyor

1982

Türkiye ve Yunanistan’da eşzamanlı düzenlenen, “Dostluk ve Barış” temalı Milliyet Gazetesi Abdi İpekçi Afiş Yarışması’nda tasarladığı işle afiş kategorisinde birinci oldu.

GMK’nın 1982-1983 Yönetim Kurulu’na katıldı.

1983

Görsel Yayınları Gençlik Kitapları Dizisi için Yurdaer Altıntaş’ın proje danışmanlığında Jules Verne’in *Kaptan Grant’ın Çocukları* ve Alexandre Dumas’ın *Üç Silahşörler* kitaplarını; ardından Gülsün Karamustafa’yla aynı yayınevinin ilkokul ünite dergilerini resimledi.

1984

Atölyesini Ayaspaşa, Kutlu Sokak’a taşıdı.

1985

Ece Bar’ın kurumsal kimlik tasarımını yaptı. Ece Aksoy için çalışmaları 1991’e dek devam etti.

1986

12 Eylül Darbesi’nden sonraki sıkıyönetim döneminin önemli hukuk olaylarından olan Barış Derneği Davası’nda yargılanıp beraat etti.



Ece Bar için sertifika, tasarım: Sadık Karamustafa, 1989



Barış Derneği logosu, tasarım: Sadık Karamustafa, 1986

1987

Tasarımcı Ali Akdamar'la birlikte *Hürriyet Gösteri* dergisi bünyesinde özel bir grafik dosyası hazırlandı. Dosyada grafik tasarımın güncel durumu ve bir meslek olarak toplumdaki bilinirliği ele alındı.

1988

İşleri Grenoble'daki Pablo Neruda Kütüphanesi'nde düzenlenen La Présence de la Turquie [Türkiye'nin Varlığı] sergisinde yer aldı. Yurtdışı yasaklı olmasından ötürü sergisinin açılışına gidemedi; sergiye onu temsilen Gülsün Karamustafa katıldı.

Doğal Hayatı Koruma Derneği'nin Dalyan İztuzu'nda yürüttüğü deniz kaplumbağaları koruma projesi *Caretta Caretta*'nın görsel iletişim elemanlarını tasarladı.

Uluslararası İstanbul Müzik Festivali kapsamında düzenlenen Miles Davis konserinin afişini tasarladı.



Caretta Caretta sosyal sorumluluk kampanyası için broşür, tasarım: Sadık Karamustafa, 1988



Miles Davis ve Orkestrası, konser afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 1988

1989

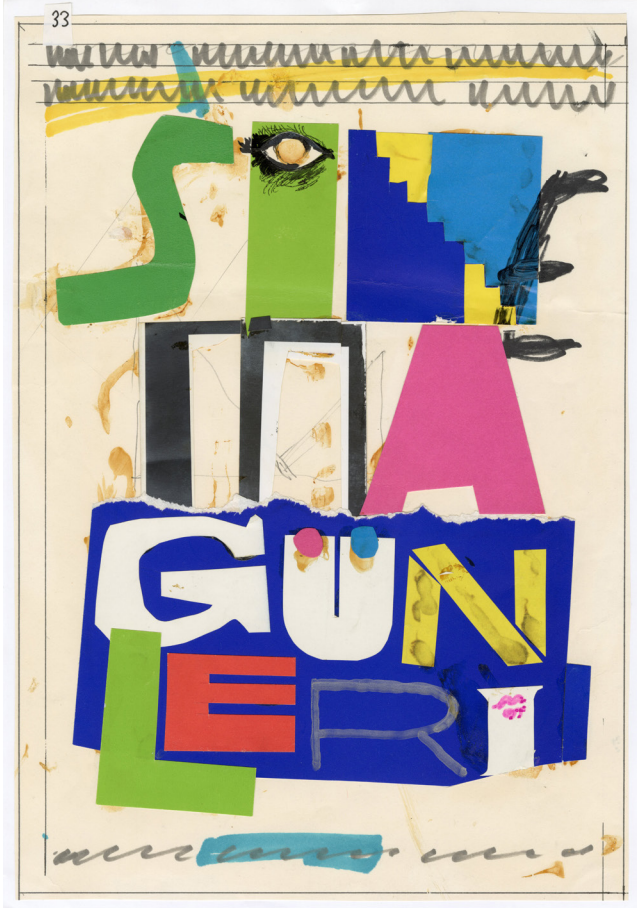
Yurtdışı yasağı kaldırıldı. Dünyada Soğuk Savaş'ın sona erdiği 1989 yılı, pasaportuna kavuşmasıyla birlikte yaşamında yeni bir dönemin miladı oldu.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 8. Uluslararası Film Festivali'nin afişini belirlemek üzere düzenlediği yarışmada birinci oldu.

“İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 1988'de film festivali için düzenlediği afiş tasarımı yarışmasında, festivali temsil edecek yeterlilikte bir afiş bulunamadı. Bu kez üç profesyonel tasarımcıdan daha festival için afiş tasarımları istendi. Tasarımcılardan biri de bendim. 1980'li yılların başında, İstanbul Festivali'ne bağlı olarak başlatılan Sinema Günleri, 12 Eylül Darbesi'nin en karanlık günlerinde sinemaseverlere ilaç gibi gelmişti. Her yıl etkinlik kapsamında gösterilen filmleri kaçırmamak için amansız bir koşu içine giriyorduk. Heyecanlı ve çılgın günlerdi. Brifi alır almaz çalışmaya oturdum. Çocukluk

yıllarımda dükkân tabelalarına ve tabelacı-lara karşı ilgim vardı. Rengarenk, envaiçeşit, sac üzerine yağlı boyayla nakşedilmiş tabela yazılarına hayranlık duyardım. Yaz tatillerini geçirdiğim Samsun’da, cadde üstündeki tabe-lacı atölyelerinde çalışan ustaların isteka tu-tuşlarını, dümdüz, pürüzsüz, kıymıksız fırça çekmelerini imrenerek seyredirdim. Eserlerine imza atan bu zanaatkârlar benim yıldızlarımdı. Samsun kökenli Ulusoy şirketinin otobüslerinin üzerine uzun kuyruklu aslanlı logoyu Burhan Usta boyardı. Ressam Salim’in Samsun Gazi Caddesi’nde yan yana iki atölyesi vardı; boyalar, fırçalar, boyanmaya hazır saç levhalar, yazı şab-lonları ve mesleki araçlarla dolu birinci mekân-da ustanın kalfa ve çırakları tabela boyarlardı. Gösterişli bir “showroom” görünümünde olan ikinci dükkânda gayet sık giyinen, daima fu-lar takan usta ressam, şövalesinin üstündeki tuvale yağlıboya portreler yapardı. Atölyenin duvarlarında daha önce yapılmış resimler asılı dururdu. Müşterileri genellikle, Samsun ve çev-re illerdeki radar üslerinde, liman inşaatlarında

çalışan Amerikalı ve İngilizlerdi. Salim Usta re-simleri canlı modelden değil renkli fotoğraftan çalışırdı. Çocukluk ilgilerim ve yazı sanatına düşkünlüğüm beni, film festivali afişini bir yazı cümbüşü atmosferi olarak tasarlamaya yön-lendirdi. Kesip yapıştırarak ürettiğim harflerin gösterisine dönüşen afişin, festivalin farklı kül-türlerden gelen yapısıyla örtüştüğünü düşün-düm. Kurgunun hareketliliği, harflerin boyut ve biçimlerinin farklılığı ile, iki seans arasında, bir sinemadan ötekine koşturan seyircilerin te-laşlı hallerini yansıtmaya çalıştım. Afişi teslim tarihinden bir gün önce bitirdim. Ertesi gün nereye ve saat kaçta götüreceğimi öğrenmek için brif belgesine baktığımda müthiş bir şok yaşadım. Öyle bir yanlış yapmıştım ki her şey bir anda çöktü. Sekizinciye kadar etkinliğin adı Uluslararası Sinema Günleri idi. Oysa o yıl isim değişmiş, Uluslararası İstanbul Film Festivali olmuştu. Bunu bilmeme rağmen ben afiş eski ismiyle yapmıştım. Olacak salaklık değildi ama oldu işte. Afişte her şey yazıya dayanıyordu ve ben başka bir başlık için tipografik tasarım



8. Uluslararası İstanbul Film Festivali afişi için eskiz: Sadık Karamustafa, 1989



8. Uluslararası İstanbul Film Festivali afişi, tasarım: Sadık Karamustafa, 1989

yapmıştım. Biraz sakinleştikten sonra vakfa telefon edip özür dileyerek işi teslim edemeyeceğimi söylemeye karar verdim. Ertesi sabah yani teslim günü sabah erken uyandım. Afişi yeni başlıkla yeniden yapmayı deneyecektim. Aceleyle atölyeye gidip çalışmaya başladım ve imkânsızı gerçekleştirdim; akşama kadar yeni tasarımı bitirip İKSV’ye ulaştırdım. Sonuçta jüri benim tasarımı seçti.”

— Sadık Karamustafa’nın yayımlanmamış notlarından, Mayıs 2023

Cihangir, Havyar Sokak’ta Yeni Dünya ajansını kurdu.

Murat Karayalçın’ın seçim kampanyasını hazırladı ve Ankara Büyükşehir Belediyesi’nin kurumsal kimlik tasarımı yaptı. Yerel yönetim alanındaki ilk kurumsal kimlik tasarımı bu oldu. Tasarımcı başkentin kimliğinde Ankara Büyükşehir Belediyesi’nin logo-su olan Hitit Güneş Kursu yorumu ile kenti temsil eden Ankara keçisi simgelerini kullandı. Bu kimlik, 1994’teki yeni belediyeye kadar kullanıldı.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı.

Murathan Mungan’ın şiir kitapları için kapak tasarımları yaptı. *Hürriyet Gösteri* dergisinin *Sahtiyan* kitabı için sipariş ettiği illüstrasyonla başlayan bu uzun soluklu çalışma, şairin Remzi ve Metis Yayınları’ndan çıkan kitaplarıyla 2015’e dek devam etti.

1990

Gülsün Karamustafa’yla beraber Bodrum’daki Ece Resort Otel’in mekânsal ve kurumsal tasarımını gerçekleştirdi.

İşleri, ABD’de yayımlanan tasarım ve kültür dergisi *Print*’in Ocak-Şubat sayısında, Türkiye’deki grafik tasarıma ayrılan dosyası kapsamında yer aldı.

Yerel Yönetimler Birliği Doğu Akdeniz ve Ortadoğu Bölge Teşkilatı’nın (IULA-EMME) yayınları için kitap kapakları tasarladı.

1991

GMK Genel Sekreteri olarak Uluslararası Tasarım Konseyi ICOGRADA'nın Kanada, Montreal'deki kongresine katıldı.

GMK için hazırladığı London Transport / Londra Metrosu Afişleri sergisi eylül ayında Ortaköy'deki Arkeon Sanat Galerisi'nde açıldı:

“London Transport Afişleri sergisinde gösterilen işleri bizzat Londra'da deneyimlemiştim. 1970 Ağustos-1971 Mart arasında eşimin işi sebebiyle Londra'da altı ay yaşadık. Gülsün (Karamustafa) çalışıyordu, ben de çalışma iznim olmadığı için müze müze dolaşıyordum. Müze, kütüphane ve galerilerin girişi serbestti. Bu da çok güzel bir durumdu benim adıma. O dönem London Transport'un bütün afişlerini ve tasarımlarını da büyük hayranlıkla izledim. Bu sergi öyle bir deneyimin sonunda şekillendi. British Council ile irtibat kurduk. Ama daha öncesine değinmem gerekirse, 1971 Mayıs

ayında tutuklandıktan ve iki buçuk sene hapis yattıktan sonra 18 yıl dünyayla ilişkim bir anlamda kesildi çünkü pasaportum elimden alındı. 1989'a kadar da pasaportsuzdum. 18 yıl bir nevi kendi ülkende rehin tutulmaktan ileri gelen, bir dünyaya açılma özlemim vardı. Dolayısıyla GMK'da çalıştığım dönemde arkadaşlarımı da dünyayla ilişki kurmak için teşvik etmeye çalıştım. London Transport Afişleri Sergisi de bu özlemin bir parçasıydı. Çok kısıtlı imkânlarla yapılsa da çok güzel bir sergi oldu.”

— Sadık Karamustafa, 2 Eylül 2019, *GMK 40+*, İstanbul: GMK Yayınları, Ekim 2021, s. 178.

1992

GMK'nın yıllardır süregelen uluslararası çabalarının ilk ve en önemli ürünlerinden biri olan Türkiye'den Afişler / Posters from Turkey gezici sergisinin ilk ayağı Toronto'da Harbourfront Centre, York Quay Gallery'de açıldı. Tasarımcı, Türkiye'den grafik tasarımların dünya sahnesine çıktığı serginin tüm koordinasyonunu



Almanya Duisburg'da düzenlenen Türkiye'den Afişler sergisinden görünüm,
Aralık 1993

üstlendi. Bu sergiyi, 1993'te Duisburg, 1994'te New York ve 1997'de Tel Aviv sergileri izledi.

1993

ICOGRADA'nın 1993-1995 Yönetim Kurulu'nda görev aldı. Konseyin dünyadaki yönetim kurulu toplantılarına iştirak etti, uluslararası komisyonları, atölyeleri ve eğitim projelerinde yer aldı.



Sadık Karamustafa mit einem seiner Poster. RP-Foto: Andreas Probst

VHS-Ausstellung an der Niederstraße

Poster aus der Türkei sind international

Von THOMAS HOETH

Wolfgang Esch, Fachbereichsleiter an der Volkshochschule (VHS), ist glücklich über die Ausstellung, die vom 12. Dezember bis zum 9. Januar im Internationalen Zentrum, Niederstraße 3, zu besichtigen ist. Denn „Poster aus der Türkei“, sei bislang nur in Ankara und Toronto zu sehen gewesen, und ihre erste Station in Deutschland sei Duisburg. Auf dem Veranstaltungskalender stehe auch noch New York. „Eine Liste von Städten, in die sich Duisburg als Ausstellungsort gerne einreicht.“ Für Esch durchaus kein Zufall, hätte man doch ausgezeichnete Beziehungen in die Türkei und lebten hier mehr als 50 000 türkische Mitbürger.

„Die Auswahl der Poster fiel mir sehr schwer, mußte ich doch aus insgesamt 320 Werken 80 auswählen“, so Sadık Karamustafa, Designer, Mitaussteller und Repräsentant der in Istanbul beheimateten Gesellschaft für Grafik-Design. Die ausgestellten Poster stammten

größtenteils aus den Bereichen Kultur und Werbung und seien ausschließlich aus den vergangenen zehn Jahren.

Grundsätzliche Unterschiede kann der Grafik-Designer keine entdecken zwischen den Kultur-Postern aus seinem Land und denen europäischer oder amerikanischer Künstler. „Entscheidend für die Entstehung der Werke ist vielmehr das Thema und die Zielgruppe“. Die Werke seien von insgesamt 28 Designern, die vorwiegend in großen Werbeagenturen arbeiteten und aus Istanbul kämen. Die Ausstellung „Poster aus der Türkei“ verstehe sich als internationales Projekt, und man hätte sich zum Ziel gesetzt, die türkische Plakatkunst weltweit bekannt zu machen sowie Kontakte zu Künstlern aus anderen Ländern zu knüpfen.

Für die musikalische Umrahmung bei der Eröffnung der Ausstellung am 12. Dezember um 12 Uhr sorgt die Folk-Jazz-Band „Baba Jam“ aus Bochum.

Türkiye'den Afişler sergisine ilişkin kupür,
Rheinische Post Duisburg, 11 Aralık 1993

1994

Kavram Yayınları Yeryüzü Şairleri dizisinin kimlik ve tasarım çalışmalarına başladı. Birkaç yıl boyunca devam ettirdiği bu dizi kitabı hem kapağı hem de iç düzeniyle bütüncül biçimde ele alabildiği ilk çalışması oldu. Her şair için ayrı tasarladığı, kolajla çözümlediği kapaklarıyla bu dizi, tasarımcının kült işlerinden biri hâline geldi.

“Şair Erdal Alovera aradı. Kavram Yayınları’ndan çıkacak *Yeryüzü Şairleri* dizisinin editörlüğünü üstlenmiş; kitap kapaklarını benim tasarlamamı istiyordu. Daha önce 1980’lerde birkaç dizi denemem olmuştu De Yayınları’nda. O zamanlar ürün kimliği, kurumsal kimlik gibi meseleleri daha yeni öğreniyorduk. Kimlik yapmak uğruna birbirine çok benzer, sadece rengin değiştiği kapaklar yapmıştım. Dizi mantığıyla çalışmak bir tuzaktır bu açıdan. Bir de kapağını tasarladığınız şey bir şiir kitabıysa, ona görsel katkıda bulunmaya çalışırken şiirin ruhunu yok etme riski vardır. Bunları düşünerek başladım *Yeryüzü*

Şairleri’ni çalışmaya. Ama neticede bu kitaplar şiir değil, şair kitabıydı. Öyle olunca işin içine şairin hayatı ve başka unsurlar da giriyor. Bu beni daha özgür hissettirdi ve kapaklarda kolaj yapmaya karar verdim. Tek tek bakınca kitaplar birbirinden ayrı dursa da tavrım bunun bir dizi olduğunu göstereyim istedim. Bu dizinin şöyle bir yanı da var: Masaüstü yayıncılık öncesinde kapak yaparken kitabı okuma şansımız pek olmazdı; bir kopya varsa o da matbaada olurdu. İlk kez bu dizide kapağını yapmadan evvel kitapların metnini de okuma imkânı buldum.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 24 Ocak 2024, Asmalımescit

Zürih’te yayımlanan *Who’s Who in Graphic Design*’ın 94 edisyonunda “Graphic Design in Turkey/Sadık Karamustafa” başlığıyla yer aldı.

Öğretim üyesi olarak MSGSÜ kadrosuna katıldı.

GMK Yönetim Kurulu Başkanı seçildi.



1995

GMK'nın ilk kez profesyonel bir yöneticiyle çalışmasına önayak oldu ve döneminde meslek kuruluşunun ilk resmî ofisi İstanbul Sanat Merkezi-Manastır binasında açıldı. Dernek burada "... kitaplığından" ekslibris sergisi ile tasarımcılara yönelik çeşitli konuşma ve seminerler düzenledi.

Uluslararası Tasarım Konseyi ICOGRADA'nın Başkan Yardımcısı oldu. 1999'a dek bu görevi devam ettirdi.

Tüyap'ın ülke çapında düzenlediği kitap ve sanat fuarlarının tasarım danışmanlığını üstlendi. 30 yıldır devam eden bu işbirliği kapsamında kitap ve sanat fuarları için afiş, davetiye, broşür, katalog, kitap, yönlendirme ve sergi tasarımları yaptı, kimi projelerde ise küratör olarak yer aldı.

1997

ICOGRADA eğitim programı kapsamında pilot proje olan Grafist, İstanbul Uluslararası Tasarım

Günleri'nin yönetmenliğini üstlendi. Sınırlı bir bütçe ve özveriyle yola çıkıp 25 yıl boyunca yönetiminde görev aldığı bu proje, yıllar içinde dünyadan tasarımcıların Türkiye'de düzenlediği atölyeler ve sergilerle tasarım eğitiminde farklı bir boyut açtı.

Alliance Graphique Internationale'e (AGI) üye seçildi.

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı'ndaki yüksek lisansını "Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluş Yılları ve Afiş" başlıklı teziyle tamamladı.

1998

Güney Filmcilik'in yayınlarının görsel yönetmenliğini üstlendi ve sonraki dört yıl boyunca Yılmaz Güney'in senaryoları, romanları, hikâyeleri ve politik metinleri ile başka yazarların Güney için kaleme aldıkları kitapların kapaklarını tasarladı.

Tüyap, Grafist, GMK, Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu, çeşitli sanayi ve ticaret Meslek kuruluşları ile

üniversitelerin katıldığı IIDE’98 İstanbul Uluslararası Tasarım Buluşmaları’nı düzenledi.

AÇEV işbirliğiyle konsepti ve tasarımını kendisinin üstlendiği *Benim Tek İstedğim Kitap Yazmaktı* çalışması yayımlandı:

“AÇEV’den genç bir arkadaşla sohbet ederken bana Dudu Akpınar’dan bahsetti. Dudu, Sivas’tan gelmiş, İstanbul’da yaşıyor, bir yazar-yayıncının ev işlerini yaparak para kazanıyor, yayıncı da onun kursa gidip okuma yazma öğrenmesini sağlıyor. Dudu onun teşvikiyle bir defter tutuyor, deftere İstanbul’da karşılaştığı ilkleri yazıyor: Bindiği ilk otobüs, ilk kez giydiği bir giysi, ilk kez hastaneye gidişi, ilk ekmek, ilk sevinç gibi. Genç arkadaş, yanındaki birkaç örneği gösterdi; bununla ilgili bir proje yapmak istiyorlardı, ama ne olacağıyla ilgili bir fikirleri yoktu. Konu benim de çok ilgimi çekti, bir kitap yapsak ya bundan, dedim. Çok hoşlarına gitti, ben de işe koyuldum. Bana gelen malzemeler arasında Dudu’nun

defterinden yazı ve resimler vardı. Bu iki unsurun birbirini tarif etmeyip teğet geçtiği bir kitap olması gerektiğini düşündüm. Bu nedenle dikey bakarken metni okuyup yatay baktığınızda görselleri izlediğiniz bir yayın ortaya çıktı.”

— Sadık Karamustafa’yla arşiv çalışması kapsamında yapılan görüşme, 24 Ocak 2024, Asmalımescit

1999

İran’da, Tahran Niavaran Kültür Merkezi’nde kişisel afiş sergisi açtı.

2000

Ayşe Karamustafa’yla Karamustafa Design Ltd.’yi kurdu. Arkeoloji, mimarlık, sanat, tasarım, fotoğraf ve fuarcılık konulu sergileme ve kitap projelerine ağırlık verdiği profesyonel çalışmalarını 20 yılı aşkın süre Asmalımescit’teki bu atölyede sürdürdü.

2002

Japonya'daki ilk kişisel sergisi Yolculuklar ve Ayinler, 22 Ekim-23 Kasım tarihlerinde Osaka kentindeki DDD Gallery'de düzenlendi.

2003

Yapı Kredi Kültür Sanat'la sergi tasarım danışmanı olarak çalışmaya başladı. Uzun yıllar sürecektir bu çalışma kapsamında kurumun arkeoloji, mimarlık, edebiyat, fotoğraf, çizgi roman, sanat alanındaki sergileri ve etkinlikleri için tasarım, editörlük, küratörlük çalışmaları yaptı.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı'ndaki sanatta yeterliğini "21. Yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi" konulu teziyle tamamladı.

Japonya'daki ikinci kişisel sergisi Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler ve Resimler, 7-28 Şubat tarihlerinde Tokyo Ginza Graphic Gallery'de düzenlendi.

Küratörlüğünü yaptığı, Türkiye'de grafik tasarımın tarihine bir bakış içeren Öteki Taraftan Grafik Tasarım: Sadık Karamustafa, Türkiye sergisi 22 Şubat-23 Mart tarihlerinde Nagoya Tasarım Merkezi'ndeki (IDCN) Tasarım Müzesi'nde düzenlendi. Grafik tasarım tarihine ilişkin bir önerme niteliğindeki sergide kendi işlerinin yanı sıra 1928'deki harf devriminin öncesi ve sonrasında üretilmiş yer verdi.

Mihri Belli'nin hapisane yıllarına ait resim ve yazılarını "Ve o zaman mutsuzduk / Hey gidi güzel günler" başlığıyla sergileştirdi. Karşı Sanat Çalışmaları'nda düzenlenen sergiye eşlik eden bir kitap hazırladı.

2004

İstanbul Modern'in açılış sergisi İstanbul Modern'e Doğru'yu (The Making of Istanbul Modern) tasarladı.

Kitap-lık dergisinin *Babil Kulesi* eki için yıl boyunca tasarım yazıları yazdı.



2008

Frankfurt Kitap Fuarı Onur Ülkesi Türkiye etkinlikleri kapsamında Türkiye Pavyonu'nda tasarımcı, küratör ve düzenleme kurulu üyesi olarak çalıştı. Fuar kapsamında Nedret İşli ve Fahri Aral'la birlikte



Kitabın Yolculuğu: Türkiye'de Çok Dilli ve Çok Kültürlü Yayıncılığın 500 Yılı sergisinden görünüm, sergileme tasarımı: Sadık Karamustafa, 60. Frankfurt Kitap Fuarı, Ekim 2008

Book's Odyssey: 500 Hundred Years of Multi-Cultural and Multi-Lingual Publishing in Turkey (Kitabın Yolculuğu: Türkiye'de Çok Dilli ve Çok Kültürlü Yayıncılığın 500 Yılı) sergisini hazırladı.

2010

Adalar Müzesi'nin kuruluş çalışmalarında tasarımcı ve küratör olarak görev yaptı.

2011

Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde düzenlenen ve Mengü Ertel'in üretimlerine toplu bir bakış niteliğindeki Mengü Ertel: Tepe Tepe Kullandım Hülyalarımı sergisinin küratörlüğünü ve tasarımını yaptı.

2012

Beyoğlu Belediyesi'nin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi işbirliğiyle Tophane-i Âmire Kültür Sanat Merkezi'nde düzenlenen Zaman Tünelinde Beyoğlu: Kent Müzesine Doğru, Altıncı Daire-i

Belediye'den Beyoğlu Belediyesi'ne 155 Yıl sergisinin ortak küratörlüğünü ve tasarımını üstlendi.

2013

Yaşar Kemal'in doğduğu Hemite Köyü'nde kurulan Yaşar Kemal Kültürevi'nin görsel iletişim tasarım çalışmalarını ve sergi küratörlüğünü üstlendi. Bu çalışmalar kapsamında yazarın kitaplarının Türkçe ve öteki dillerdeki edisyonlarına ilişkin bir araştırma projesi hayata geçirildi ve toplanan edisyonlarla bir koleksiyon oluşturuldu.

Morteza Momayez Vakfı'nın düzenlediği, afiş ve kitap kapaklarından oluşan kişisel sergisi Merhaba Komşu/Salam Hamsayeh, Tahran Artist's Forum'da gerçekleşti.

Uzun yıllardır görev yaptığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden profesör unvanıyla emekli oldu. Emekliliğinden 2023 yılına dek aynı kurumda ders vermeyi sürdürdü.

2016

İstanbul'da düzenlenen Unesco Dünya Mirası toplantısı vesilesiyle Tophane-i Âmire'de düzenlenen Gök Kubbe/Boşluk: Mimar Sinan sergisinin küratörlüğünü ve tasarımını üstlendi.

İstanbul'da Aynalıkavak Kasrı'nın alt katında oluşturulan Aynalıkavak Musikî Müzesi'nin mekân ve görsel iletişim tasarım çalışmalarını yaptı.

2024

Uluslararası Tasarım Konseyi'nin (ICoD), 2006'dan bu yana tasarım eğitimi alanındaki çalışmaları onurlandırmayı amaçladığı Eğitim Ödülü'ne layık görüldü. Ödülünü 1995-1999 yıllarında iki dönem birlikte görev yaptığı ICoD eski başkanlarından Guy Schockaert'e adadı.

Yolculuklar, Ayinler ve Bir Arşiv: Sadık Karamustafa Yazıları (1986-2019)
Salt E-Yayın No: 32

Editör

Eda Sezgin

Yayına Hazırlayan

Tuğçe Kaplan

Düzeltili

N. Can Kantarcı

Metinler

Sadık Karamustafa, Eda Sezgin

Grafik Tasarım ve Uygulama

Elif Tuna

Görseller

Görseller aksi belirtilmedikçe Salt Araştırma, Sadık Karamustafa Arşivi'ne aittir.

Kapak Fotoğrafı

Sadık Karamustafa TED Ankara Koleji'nde bir spor müsabakasında, Ankara, 1963. Fotoğraf: Foto Naci (Sadık Karamustafa'nın 2002'de Japonya'da düzenlenen kişisel sergisi Yolculuklar ve Ayinler'in afişi için yaptığı müdahaleyle). Salt Araştırma, Sadık Karamustafa Arşivi

Salt e-yayın şablonları Project Projects (bugünkü adıyla Wkshps) tarafından geliştirilmiştir.

Bu e-yayın, Kurukahveci Mehmet Efendi'nin desteklediği Salt Araştırma Grafik Tasarım Arşivi kapsamında yayımlanmıştır.

2025 Salt/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)
ISBN: 978-625-95407-1-9



Bu yayının Creative Commons Esinlenilmemiş Ticari Olmayan Eserlerin Nitelikleri 4.0 Uluslararası (CC BY-NC-ND 4.0) lisansı kapsamındadır. Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

