

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**1960 SONRASI TÜRK GRAFİK TASARIMINDA
ULUSAL ÜSLUP SORUNSALI**

Hazırlayan
Fuat AKDENİZLİ

Danışman
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

İZMİR-2008

SanattaYeterlilik Tezi olarak sunduğum “1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Fuat AKDENİZLİ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: AKDENİZLİ

Adı: FUAT

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “National Style Problem in Turkish Graphic Design After 1960”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E. **Yıl:** 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:249

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 155

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: H. Yakup **Soyadı:** ÖZTUNA

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Grafik Tasarım
- 2- Türk Grafik Tasarımı
- 3- Ulusal Üslup
- 4- Grafik Tasarımcı
- 5- 1960 sonrası

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Graphic Design
- 2- Turkish Graphic Design
- 3- National Style
- 4- Graphic Designer
- 5- after 1960

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

1960 sonrası Türk grafik tasarımında ulusal üslup sorununu araştıran bu çalışmada, sözü geçen tarihten günümüze grafik tasarımcılık ve grafik tasarım eğitimi yapılmış ve yapmakta olan kişilerin ulusal üslup konusuna yaklaşımları saptanmaya çalışılmıştır.

İlk iki ana bölümde, ulusçuluğun tanımları ile başlanıp, ulusçuluğun önce konu ve kavram, sonra üslup olarak dünya grafik tasarımındaki yansımalarından bahsedilmiş; daha sonra her iki tür ulusçuluğun Türk grafik tasarımı üzerindeki etkileri incelenmeye çalışılmıştır. 1960 sonrasına yoğunlaşan son bölüm, iki alt başlıkta toplanarak birinci başlık altında Türk grafik tasarımında ulusal üslup üzerine etki eden faktörler saptanmaya çalışılmış; ikinci alt başlıkta ise kendileri ile görüşülen ve hala üretimlerine ya da eğitimciliklerine devam eden grafik tasarımcıların konu ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir.

İlk iki bölüm ve son bölümün ilk yarısı, ağırlıklı olarak kaynak taramalarından derlenmiş, son bölümün ikinci yarısı ise yüz yüze ya da e posta yolu ile yapılan görüşmelerle oluşturulmuştur; bu görüşmeler ekler bölümünde verilmiştir.

Yapılan araştırma sonucunda, kendileri ile görüşülen Türk grafik tasarımcılarının ve tasarım eğitimcilerinin, ulusal bir üslubun gerekliliği ya da böyle bir üslubun kurgulanabilirliği yönündeki çaba ve isteklerinin böyle bir üslubu oluşturmak için yeterli olmadığı anlaşılmış ve bunun nedenleri incelenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

This thesis investigates the national style problem in Turkish Graphic Design, particularly in the post-1960 period and the perspectives of the designers and graphic design instructors of the period.

In the first two chapters of this work, several definitions of the concept of nationalism are presented through their components and then, on behalf of these definitions, two major impacts of nationalism on the graphic design discipline, that is to say, nationalism as a subject and nationalism as a style; are investigated. The last chapter on the post-1960 period concentrates on the factors that determine the national style in Turkish graphic design history and reports on the interviews with designers and instructors.

The first two chapters and the first part of the last chapter consist of literature reviews on the problem of nationalism in general and the second part of the last chapter is made of the results from the face-to-face and e-mail interviews. Details of all interviews can be found in attachments.

Finally, the elaboration of the components that shape the concept of national style in Turkish graphic design suggests that the intentions and efforts of designers and instructors are not sufficient to constitute such a style which is systematic and independent. The reasons concerning this conclusion are also elaborated in this thesis.

ÖNSÖZ

1960 sonrası Türk grafik tasarımında ulusal üslup sorunsalını araştırmayı deneyen bu çalışma, “Başlangıcından Günümüze Türk Grafik Tasarım Tarihine Bir Bakış” başlıklı yüksek lisans tezimin, daha özel bir alana yönelmiş devamı olarak düşünülmüş ve üzerinde daha pek çok çalışma yapmak istediğim Türk grafik tasarım tarihi alanına küçük bir katkı olması amacıyla hazırlanmıştır. Kaynak eksikliğinden yakınan Türk grafik tasarımcıları için, herkesin bir şeyler yapılmasını beklediği bir ortamda, kaynakların yaratılması işinin öncelikli olarak akademisyenlerin görevi olduğundan hareketle, sözlü tarih çalışmaları yapılarak, 2008 yılı itibarı ile bu alanda üretim ve eğitimcilik yapan bazı önemli kişilerin, konuya yaklaşımlarının derlenmesinin başka araştırmalara da ışık tutması en büyük isteğimdir.

Çalışmamın akademik ölçütlere uygun hale getirilerek şekillenmesindeki katkı ve yol göstericiliklerinden dolayı danışmanım Sayın Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA’ya; çalışmalarımı rahatça yürütebilmem için teşvik eden ve zaman yaratan değerli hocam Prof. Ulufer TEKER’e; araştırmanın yazım ve akademik dil gibi çok önemli konularında yardımlarını ve zamanını cömertçe sunan Sayın Ahmet ERİNANÇ’a; farklı bir disiplinden farklı bir bakış sunarak tezimin yeni boyutlar edinmesine yardımcı olan Sayın Prof. Mümtaz SAĞLAM’a; değerli fikirleri ile araştırmanın ciddiyet ve derinlik kazanmasına yardımcı olan, kendileri ile görüşme yapılmış tüm tasarımcı ve eğitimcilere; 35. Madde ile atandığım ilk günden tezimi teslim ettiğim zamana kadar süregelen emeklerinden dolayı başta Hanife GÜRBULAK olmak üzere, Filiz AYGÜN, Nergis DOĞAN ve tüm Güzel Sanatlar Enstitüsü personeline; bilgilerini, kaynaklarını ve arkadaşlıklarını paylaşan tüm araştırma görevlisi ve öğretim görevlisi arkadaşlarıma ve sanatta yeterlilik yapmam için yolumu açan Akdeniz Üniversitesi Rektörü Sn. Prof. Dr. Mustafa AKAYDIN’a teşekkür ederim.

Her zaman yanımda ve destek olan değerli eşim Yaprak Norgaz AKDENİZLİ’ye, tüm hayatım boyunca maddî manevî hiçbir yardımını esirgememiş olan değerli annem Duygu AKDENİZLİ ve rahmetli babam Kamran

AKDENİZLİ'ye, çalışma hayatının yoğunluğundan yetişemediğimiz ev düzenimizi hiç kaybetmememizi sağlayan değerli kayınvalidem Deniz NORGAZ'a, aradaki mesafelere rağmen tezimde katkıları olan ağabeyim İbrahim AKDENİZLİ'ye, çeviriler konusunda yardımına koşan kardeşim Dilek Akdenizli KOCAGÜL ile eşi Volkan KOCAGÜL'e ve araştırmamın en yoğun zamanlarında araba fotoğrafları bakmak için bilgisayarın başına gelip zorla da olsa dinlenmemi sağlayan oğlum Umut AKDENİZLİ'ye teşekkür ederim.

Fuat Akdenizli

İÇİNDEKİLER

1960 SONRASI TÜRK GRAFİK TASARIMINDA ULUSAL ÜSLUP SORUNSALI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİM LİSTESİ	xi
EKLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM:

ULUS ve ULUSÇULUK KAVRAMI

1.1. Ulus ve Ulusçuluk Kapsamındaki Tanımlar ve Bu Tanımların Türkiye'deki Kullanım Biçimleri	6
1.2. Ulusun Tasarlanabilir Bir Yapı Olduğunu Savunan Görüşler	8
1.3. Ulus Kavramına Değişik Yaklaşımlar Işığında Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Atatürk'ün Ulus ve Ulusçuluk Anlayışı	12

2.BÖLÜM

GRAFİK TASARIM ALANINDA ULUŞÇULUĞUN ETKİLERİ

2.1. Dünya Grafik Tasarımında Ulusçuluk Fikrinin Yansımaları	19
2.1.1. Dünya Grafik Tasarımında Konu Olarak Ulusçuluk	19
2.1.2. Dünya Grafik Tasarımında Üslup Olarak Ulusçuluk	39
2.2. Türk Grafik Tasarımında Ulusçuluk Fikrinin Yansımaları	69
2.2.1. Türk Grafik Tasarımında Konu Olarak Ulusçuluk	69
2.2.2. 1960'a Kadar Türk Grafik Tasarımında Üslup Olarak Ulusçuluk	81

3.BÖLÜM:

1960 SONRASI TÜRK GRAFİK TASARIMINDA

ULUSAL ÜSLUP SORUNSAI

3.1. 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Bağlamındaki Gelişmeler	97
3.2. 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup İle İlgili Yaklaşımlar	125
3.2. Proje Savunması	139
SONUÇ	145
EKLER	xvi
BİBLİYOGRAFYA	xvii
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1. **Alfred Leete**, “*Your Country Needs You*”, 1914

Resim 2. **James Montgomery Flagg**, “*I Want You For U.S. Army*”, 1917

Resim 3. **Frank Brangwyn**, “*Put Strength In The Final Blow. Buy War Bonds*”, İngiltere, 1918

Resim 4. **Gerald Spencer Pryse**, “*The Only Road For An Englishman*”, İngiltere, 1914

Resim 5. **Ludwig Hohlwein**, “*Hermann Scherrer*”, Almanya, 1911

Resim 6. **Hans Rudi Erdt**, “*U Boute Heraus!*”, Almanya, 1916

Resim 7. **Savile Lumley**, “*Daddy, what did YOU do in the Great War?*”, İngiltere, 1915

Resim 8. **Howard Chandler Christy**, “*Gee! I wish I were a man. I'd join the Navy*”, ABD, 1917, renkli yarımton letterpress

Resim 9. **Howard Chandler Christy**, “*I Want You For the Navy*”, ABD, 1917 - 1918,

Resim 10. **Donald Zec**, “*Women of Britain Come in to the Factories*”, İngiltere, 1941

Resim 11. **Ludwig Hohlwein**, “*Opfert zum Kampf Gegen Hunger und Kalte. Winterhilfswerk des Deutschen Volkes 1933 – 34*”, Almanya, 1933

Resim 12. **Gustav Klutssis**, “*Politbureau ZKVKP(B)*”, SSCB, 1935

Resim 13. **Mikhail Cheremnykh**, “*In the Luxury Wagon...*”, SSCB, 1921

Resim 14. **Gustav Klutssis**, “*Under the Banner of Lenin for Socialist Construction*”, SSCB, 1930

Resim 15-16 - 17. Farklı kıtalardan reklam grafiği gibi düzenlenmiş seçim afişleri

Resim 18. **Daniel and Charles Agency**, “*I want OUT*”, ABD, 1971

Resim 19. **Yusaku Kamekura**, “*Hiroshima Appeals*”, Japonya, 1983

Resim 20. **Shigeo Fukuda**, “*Victory 1945*”, Japonya, 1971

Resim 21. **Tadeuzs Trepkowski**, “*Victory 1945*”, ABD, 1971

Resim 22. **Utagawa Kunisada**, “*Kış*”, 1831

Resim 23. **Alexander Rodchenko**, “*Kapak tasarımı*”, 1923

Resim 24. **Andrey Logvin**, “*Yüksek Çözünürlük*”, 1996

- Resim 25. **İran Yazması**, İran, 1670
- Resim 26. **Majid Abbasi**, “5. Renk”, İran, 2002
- Resim 27. **Reza Abedini**, “Hayalgücü Aracılığıyla Çizim Sergisi”, İran, 2002
- Resim 28. **Jules Cheret**, “Les Girard”, 1879
- Resim 29. **Paul Colin**, “Paris için Seyahat Afişi”, 1935
- Resim 30. **Pierre Praquin**, “Fotoğraf Sergisi Afişi”, 1987
- Resim 31. **Anette Lenz**, “2000-2001 Sezonu Fransa Radyosu Konser Afişi”, 2001
- Resim 32 – 33 – 34 - 35. Küba Sokak Grafikleri ve Afişlerinden örnekler
- Resim 36. **Jan Lenica**, “Wozzeck”, 1964
- Resim 37. **Franciszek Starowieski**, “Ölüm İlanı için Senatoryum”, 1973
- Resim 38. **Piet Zwart**, “NKF Kablo Şirketi Kataloğu”, 1928
- Resim 39. **Paul Schuitema**, “Hollanda Turizmini destek için Pul Satış Afişi”, 1932
- Resim 40. **Irma Boom**, “Hollanda Festivali Afişi”, 1990
- Resim 41. **Studio Dumbar**, “Hollanda Dans Festivali Afişi”, 1995
- Resim 42. **Josef Müller Brockmann**, “İsveç Otomobil Kulübü için Afiş”, 1954
- Resim 43. **Arnold Saks**, “Musevi Müzesi için Afiş”, 1968
- Resim 44. **Werner Jeker**, “Around the World Sergisi Afişi”, 1968
- Resim 45 – 46 - 47. **Peter Moser**, “Luzenren Tiyatrosu Afişleri”, 1999
- Resim 48. **Kitagawa Utamaro**, “Nikishi - e”, Japonya, 1783
- Resim 49. **Tadanori Yokoo**, “Yume no Ukihashi”, Japonya, 2001
- Resim 50. **Ghobad Shiva**, “Fars Araştırmaları Büyük Kongresi Afişi”, İran, 2006
- Resim 51. **Andrzej Pagowski**, “Platoon Filmi Afişi”, 2008
- Resim 52. **Grzegorz Marszalek**, “Superman 3 Film Afişi”, 2008
- Resim 53. **Andrzej Pagowski**, “Rosemary'nin Bebeği Filmi Afişi”, 2008
- Resim 54. **Leszek Zebrowski**, “The Shining Film Afişi”, 2008
- Resim 55. **Hernán Berdichevsky ve G. Ariel Stecher**, “Arjantin İle İlgili Çalışmalar”, 2002
- Resim 56. **Studio Dumbar**, “Hollanda PTT'si Kurumsal Kimlik Çalışmaları”, 1989
- Resim 57. **Kum Nam Baik**, “Ghoe Müzesi için Afiş”, 2002
- Resim 58. **Garth Walker**, “İ Jusi Dergi Kapağı”, Güney Afrika, 2001
- Resim. 59 **isimsiz**, “Ben size bu kadar gürültü etmeyin, uyandırırınız, demedim mi?”, Kalem Dergisi, 1908

- Resim. 60 **isimsiz**, “*Fethedilemeyen Fatih*”, Ayine Dergisi,1922
- Resim 61. **İsimsiz**, “*Dört Yıllık Hasretliler*”, Karagöz Dergisi, 1923
- Resim 62. **İhap Hulusi Görey**, “*Sümerbank Kayseri Fabrikası Afişi*”, 1971
- Resim 63. **İhap Hulusi Görey**, “*Sümerbank Kayseri Fabrikası Afişi*”, 1971
- Resim 64. **Atıf Tuna**, *Tekel için yapılmış çalışmalar*, 1953
- Resim 65 - 66. **DP ve CHP Seçim Afişleri**, 1946
- Resim 67 - 68. **DP ve CHP Seçim Afişleri**, 1957
- Resim 69 – 70 – 71 - 72. **TİP, Hür P., ve YTP Seçim Afişleri**, 1960’lı yıllar
- Resim 73. **Savaş Çekiç**, “*EMEP Afişleri*”, 1998
- Resim 74 - 75. **Mecmua-I Asar (1882) ve Donanma (1911) Dergileri**,
- Resim 76. **Alphonse Mucha**, “*Papier Job*”, 1897
- Resim 77. **Hıyaban**, 1911
- Resim 78. **Ludwig Hohlwein**, “*Torpedo*”, 1906
- Resim 79. **İhap Hulusi Görey**, “*Bayer için İlaç Afişi*”
- Resim 80. **İhap Hulusi Görey**, “*Türkiye Ziraat Bankası için Kumbara Afişi*”
- Resim 81. **Kenan Temizan**, “*Hab Mich Lieb*”, Ufa Film için afiş, 1940’lı yıllar
- Resim 82. **Münif Fehim Özarman**, Dergi illüstrasyonu, 1933
- Resim 83. **Türk Grafik Sanatçıları**, Derleme Kitabın Kapağı, 1989
- Resim 84. **Türk Grafik Sanatçıları**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1989
- Resim 85. **Türk Grafik Sanatçıları**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1989
- Resim 86. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Derleme Kitabın Kapağı, 1995
- Resim 87. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1995
- Resim 88. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1995
- Resim 89. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Derleme Kitabın Kapağı, 1998
- Resim 90. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1998
- Resim 91. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1998

Resim 92. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Derleme Kitabın Kapağı, 2000

Resim 93. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2000

Resim 94. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2000

Resim 95. **Türk Grafik Tasarımcıları 4**, Derleme Kitabın Kapağı, 2003

Resim 96. **Türk Grafik Tasarımcıları 4**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2003

Resim 97. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Derleme Kitabın Kapağı, 2006

Resim 98. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2006

Resim 99. **Türk Grafik Tasarımcıları Logo**, Derleme Kitabın Kapağı, 2006

EKLER LİSTESİ

UÇAR, Tevfik Fikret, İzmir, 07/04/2006
SARIKAVAK, Namık Kemal, İzmir, 07/04/2006
ATALAYER, Faruk, Eskişehir, 07/04/2006
ERTEP, Hakan, İzmir, 15/05/2007
ÇEKİÇ, Savaş, İstanbul, 18/03/2008
ÇEKİÇ, Savaş, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 09/06/2008
BİLGE, İlhan, İstanbul, 17/03/2008
MADEN, Sait, İstanbul, 18/03/2008
SENAN, Emre, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/03/2008
ALTINTAŞ, Yurdaer, İstanbul, 20/03/2008
İZER, Ayşegül, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/03/2008
KARAMUSTAFA, Sadık, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 31/03/2008
PİRCIVAN, Cengiz, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 14/04/2008
ÇELİK, Aydan, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 27/04/2008
BENLİ, Serdar, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 29/04/2008
TOLGAY, Ayşegül, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 29/04/2008
TUNCAY, Haluk, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 30/04/2008
BAYIÇ, Onur, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 02/05/2008
ÇILGIN, Ender, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 05/05/2008
BEKTAŞ, A. Dilek, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 02/05/2008
AKIN, Z. Erdinç, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 04/05/2008
ÇAM, A. Tekin, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 05/05/2008
DORKİP, Murat, Ankara, (E-posta ile görüşme) 08/05/2008
PEKTAŞ, Hasip, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/05/2008

GİRİŞ

Grafik tasarımda, bugün söz sahibi olabilmiş ülkelerde, tasarım tarihçiliği önemli ve saygın bir konumdadır. Buna karşılık Türk grafik tasarım tarihi, genellikle sanat ve tasarım tarihçilerimizce, pek önemsenmemiş bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Alan üstüne yapılmış çalışmalar, henüz istenilen boyutlarda değildir. Varolan bilgi ve kaynaklar; alanın sadece belli bazı kısımlarını kapsayan özel çalışmalar, dağınık haldeki bazı dergi ve gazete yazıları, bir kaç ansiklopedide bir iki madde, envanter olarak nitelenemeyecek kadar düzensiz kısa ömürlü koleksiyonlar, yaşayan tasarımcılar ve değerlendirilmeyi bekleyen grafik tasarım üretimlerinin kendisinden oluşmaktadır.

Grafik tasarım tarihimizdeki bu kaynak yetersizliklerinden dolayı, Türk grafik tasarımcısı, ulusal verilere yaslanmak zorunda olan bir tasarım problemi ile karşılaştığı zaman, Amerikalı, Japon ya da İ ranlı bir meslektaşına göre, kullanabileceği bir referans bulmak konusunda kendini daha az donanımlı hissetmektedir. Üstelik Mengü Ertel'in de belirttiği gibi, Türk grafik tasarım tarihi üzerine çalışmak ya da bu alanda eleştiri üretmek işi de yine tasarımcının kendisine kalmaktadır. (Ertel, 1981; 70) Tarihçilik ve eleştirmenlik, tasarımcının tüm zamanını ve emeğini tasarlamaya ayırmaktan vazgeçip bu alanlara yöneltmedikçe, altından kalkabileceği bir sorumluluk gibi görünmemektedir. Tasarım tarihi kitapları incelendiğinde, bunu başarabilmiş bir iki önemli tasarımcıdan birinin Josef – Müller Brockmann, diğ erinin ise tasarımcı ve editör Steven Heller ile birlikte “*Graphic Style: From Victorian to Postmodern*” kitabını yazan tasarımcı Seymour Chwast olduğu görülecektir.

Tasarım tarihi üzerine yazan diğ er yabancı yazarlara bakıldığı zaman, ulusallık ölçütünün, halen genel geçer bir sınıflandırma kriteri olduğu farkedilecektir. Gerek Philip B. Meggs'in “*Meggs' History of Graphic Design*” kitabında, gerekse Richard Hollis'in “*Graphic Design A Concise History*” çalışmasında; içindekiler bölümlerinin ülke isimlerine göre planlandığı görülecektir (Meggs'in kitabında bu ayırım, ulusçuluğun ortaya çıktığı yıllardan sonra iyice belirginleşmektedir).

Günümüzde artık Türk grafik tasarımcılarınca da kanıksanmış bir gerçek olan küreselleşmenin ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden beri varolan Batılı eğilimlerin de etkisi ile, Türkiye'de grafik tasarım tarihçiliği, gittikçe daha da karmaşıklaşan bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişte ve günümüzde Türkiye'de üretilen grafik tasarım çalışmalarının sınıflandırılmasının neye göre yapılacağı, bu çalışmaların ne kadar özgün ve ulusal olduğu, yapılan çalışmalarda herhangi bir ulusal üslup kaygısının bulunup bulunmadığı gibi sorular henüz yeterince cevaplandırılmamıştır.

Bu alandaki nadir diyebileceğimiz cevap arayışlarından en önemlisi, Sait Maden'e aittir. Türk grafik tasarım tarihi üzerine çalışan herkesin yolu, araştırmalarının bir yerinde Sait Maden ile kesişecektir. Sait Maden, Türk grafik tasarım tarihi konusunda bilinen ilk araştırmayı yapan ve bunu makaleleştiren (Maden, 1985; 58) grafik tasarımcı, şair ve ödüllü bir çevirmendir. Tez kapsamında yazılı kaynaklarından yararlanan Dilek Bektaş, Sadık Karamustafa ve Turgut Çeviker de Türk grafik tasarım tarihi bağlamında sözü edilmeye değer önemli makaleler ve çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Sait Maden, çalışmasını Osmanlı topraklarında ilk matbaanın kurulması ile başlatırken, Sadık Karamustafa ve Dilek Bektaş, Türk grafik tasarım tarihi araştırmalarında İhap Hulusi Görey'in, bir milat olarak kabul edilmesi gerekliliği konusunda birleşmektedir. Söz konusu, ulusal bir üslup üzerine bir çalışma olduğunda ise, araştırma için başlangıç kabul edilecek tarih, ulusçuluk fikrinin siyaset sahnesinde ilk görülmeye başladığı yıllar olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmada ulusçuluğun, önce siyaset sahnesinde fikir olarak ortaya çıkışı, ardından ise kendi sanatını ve üslubunu oluşturmaya başlamasından bahsedilerek, bu gelişmenin grafik tasarım üzerindeki etkileri ve yansımaları, gerek konu bağlamında gerekse üslup bağlamında incelenmeye çalışılacaktır. Araştırmanın ana sorunsalını oluşturan Türkiye ölçeğinde ise konu (halen hayatta olan ve grafik üretimlerine devam eden en yaşlı kuşağın 1960'lı yıllarda alan ile ilgili eğitim kurumlarından mezun oldukları göz önüne alınarak), 1960 yılından sonrasını sözlü

tarih çalışmaları ve e-posta yoluyla yapılan görüşmelere dayandırarak açıklamaya çalışacak biçimde sınırlandırılmıştır.

Araştırma kapsamında kendileri ile görüşülen grafik tasarımcı ve tasarım eğitimcileri, sorulara cevap vermek konusunda işbirliği gösteren kişilerden oluşmakta, (kendilerine çeşitli nedenlerle ulaşılamayan daha pek çok önemli ve değerli tasarımcı ve eğitimci bulunmakla birlikte) görüşme listesi, her hangi bir düşünceye göre oluşturulmuş bir sınırlamayı yansıtmamaktadır.

Çalışma boyunca görüşülen kişi yelpazesi, olabildiğince geniş tutulmaya çalışılmasına karşın, terimlerin sınırlandırılması konusunda tam tersine bir tutum izlenilmesine özen gösterilmiştir. Bu bağlamda, araştırma kapsamında “ulusallık” teriminin neden yeğlendiği, I. Bölüm içerisinde ayrıntısı ile açıklanmıştır. Ulusallık kavramının, milliyetçilik ve yurtseverlik kavramları ile olan farklılığının belirtilmesi, tezin ilerleyen bölümlerinde kavram karmaşasına düşülmemesi anlamında önemlidir. “*Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil.*” (www.tdk.gov.tr) anlamına gelen üslup kavramı için, Tez boyunca ayrı bir bölüm oluşturulmamış, bu kavram bölümlere dağıtılarak açıklanmıştır.

Dünyada ve Türkiye’de Ulusallık kavramının, gerek konu olarak gerekse üslup bağlamında grafik tasarımdaki yansımalarına ikinci bölümde değinilmiş; konu olarak ulusçuluk anlatılırken, kronolojik bir sıraya bağlı kalınmaya çalışılmış, üslup çerçevesinde ulusçuluk anlatılırken ise, kronolojiden çok üsluba etki eden faktörler bağlamında bir anlatım yeğlenmiştir.

1960 sonrası Türkiye grafik tasarımındaki ulusçuluk tartışmalarına üçüncü bölümde yoğunlaşmıştır. Bu bölümde 1960 sonrası dünyada ve Türkiye’de grafik tasarım olaylarına, ulusal üslup ile ilişkileri ölçüsünde değinilerek; grafik tasarım eğitimi veren kurumların konuya yaklaşımları ve reklamcılığın bu bağlamdaki etkileri ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca, günümüzde halen üretim yapmakta

olan grafik tasarımcıların ve bu alanın eğitimcilerinin, ulusal üslup hakkındaki değerlendirme, yorum ve grafik üretimlerine yer verilecektir.

Kaya Özsezgin, Türk resim sanatı incelemelerinde iki temel yaklaşımın yöntem olarak kullanıldığını belirtmiştir. Bunlardan ilki, sanatçı gruplarını, gelişmenin temel dinamiği olarak kabul eden ve süreçsel gelişimleri bu dinamiğe göre yorumlayan tarihselci (*historicist*) yaklaşım; diğeri ise, özellikle 1950'lerdeki gelişmelerden sonra sanatsal anlatım biçimleri arasındaki, benzerlikler ve farklıları arayan ve bu farklılıklara göre sanatçıları gruplandıran biçimci (*formalist*) yaklaşımdır. (Özsezgin, 1998; 7-8) Sanat tarihi için geçerli bu araştırma tekniklerinin, tasarım tarihi için de kullanılabileceğinden hareketle; araştırma boyunca zaman zaman biçimci yaklaşımdan öğeler taşısa da, tarihselci yaklaşımla daha çok örtüşen bir anlatım benimsenmiştir. Dünyada grafik tasarımının anlatıldığı bölümlerde, ağırlıklı olarak kütüphane çalışması ve internet araştırmaları kullanılırken; Türk grafik tasarımı ile ilgili bölümlerde, kütüphane çalışması ve internet araştırmaları yeterli olmamış; halen hayatta olan ve tasarım yapmaya devam eden, alanın önemli isimleriyle, sözlü tarih çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalardan bir kısmı, tasarımcılarla yüz yüze ve ses kayıtları yapılarak; bir kısmı e-posta yolu ile, soru-cevap biçiminde oluşturulmuştur.

Birincil Kaynaklar:

Sözlü Tarih Çalışmaları: Tez yazımı sırasında karşılaşılan yazılı kaynak yetersizliği, halen yaşamakta, profesyonel olarak çalışmakta ve/veya eğitimci olarak bu alanda aktif görev yapmakta olan tasarımcı ve akademisyenlerle, ses kayıtları da bulunan yüz yüze görüşmelerle aşılmaya çalışılmıştır.

E-posta röportajlar: Yoğun çalışma programlarından ya da görüşme yapılacak tarihlerde uygun şekilde bulunmadıklarından yüz yüze görüşülemeyen tasarımcı ve eğitimcilerle e-posta aracılığıyla soru-cevap yöntemiyle görüşmeler yapılmıştır.

Kişisel arşivler: Yüz yüze görüşme olanağı bulunan tasarımcı ve eğitimcilerin, kendi arşivlerinden verdikleri yazı ve çalışmaları kapsamaktadır.

İkincil Kaynaklar: Konu ile ilgili faydalanılan tüm kitap, genel başvuru yayınları, süreli yayımlar ve internet sayfalarını kapsamaktadır.

Araştırmanın temel amacı, geçmişte ve günümüzde Türk grafik tasarımında ulusal üslup bağlamındaki gelişmelere değinmek ve Türk grafik tasarımcılarının ulusal üslup konusuna yaklaşımlarının ne olduğunu saptamaktır. Bu çalışma ile, 1960 sonrası üretim yapmakta olan Türk grafik tasarımcılarının, ulusal bir üslup taşımak gibi bir kaygılarının olup olmadığı ve ulusal bir Türk grafik tasarım üslubunun varlığı, gerekliliği ya da kurgulanabilirliği konusundaki düşünceleri ulaşılabilen kişiler ölçüsünde topluca sunulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda araştırmaya, envanter oluşturma ya da grafik üretimleri sınıflandırma çabasından çok, Türk tasarımcı ve eğitimcilerinin ulusal bir üslubun gerekliliği konusuna yaklaşım biçimlerinin bir araştırması gözü ile bakılabilir.

1. Bölüm

ULUS VE ULUSÇULUK KAVRAMI

“Tarihte sürekli görünen hiç bir şey, değişikliğin aşındırıcı etkisinden kurtulamadığı gibi, ne kadar birdenbire ve şiddetli olursa olsun, hiçbir değişiklik de geçmiş ile bugün arasındaki sürekliliği tam anlamıyla bozamaz. Aslında tarih, bir anlamda, değişiklik ile sürekliliğin çatışmasından başka birşey değildir.”

Oral SANDER

1.1. Ulus ve Ulusçuluk Kapsamındaki Tanımlar ve Bu Tanımların Türkiye’deki Kullanım Biçimleri

Ulus kelimesi, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre, dilimize Moğolca Ulus kelimesinden geçmiş (TDK, 1998; 2280); millet kelimesi ile eş anlamlı olarak, çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan; aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu (TDK, 1998; 1563) biçiminde tanımlanmıştır. Millet ise yine aynı kaynakta “*Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan; aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus* (TDK, 1998; 1563)”; olarak tanımlanmakta; milliyetçiliğin ve ulusalcılığın aynı şey olduğu söylenmektedir (TDK, 1998; 1565). Ancak bu iki kelime aynı gibi görünse de içerdikleri anlam ya da kullanıldıkları yerler dolayısı ile iki farklı kavramı karşılamaktadır. Ulusçuluk ve milliyetçilik yaklaşımlarının Türkiye’de kullanımları ile ilgili olarak eleştirmen ve gazeteci Hasan Bülent Kahraman çeşitli yorumlar getirmiştir: Kahraman, milliyetçilik, ulusçuluk ve yurtseverlik kavramlarını tek tek ele alarak, günümüzde bu kavramların kolayca ayırtedilemeyen siyasi bir anlam kayması yaşadıklarını söylemektedir. Milliyetçilik, Kahraman’a göre, köklerini Fransız İhtilali ve burjuvazinin kendini var etmesinde bulan; diğer bir ayağı ile de Alman Romantizmi’ne kadar inen, özünde olumsuz anlamlar taşıyan yapay bir kavramdır (www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6805).

”Ulusçuluk, milliyetçiliğin zaman içinde yıpranmasından, paslanmasından, kirlenmesinden çekinen belli çevrelerin ürettikleri yeni bir ideoloji. Söz konusu açılımı Kemalist çevreler gerçekleştirdi. Milliyetçiliğin Türkiye’de (tabii dünyada da) sağ bir ideoloji olarak algılanması ve özellikle MHP gibi bir partiyle özdeşliği, kendisine sol bir nitelik kazandırmak isteyen bu kesimlerin kendi milliyetçiliklerini 'ulusçuluk' diye tanımlamasına yol açtı. (www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno)”

Son kelime ise Yurtseverliktir. Hasan Bülent Kahraman, yurtseverliğin aslında milliyetçilikten çok daha sert bir yaklaşımı ifade ettiğini fakat, 1970’lerde dilimize giren bu kavramın, daha olumlu anlamları karşılamak üzere kullanıldığını ve günümüzde de yukarıda sözü geçen her iki değerlendirme arasında bir orta yol bulmak isteyenlerin tutunduğu bir kavram olduğunu söylemekte; bu sosyopolitikallardan yola çıkarak şöyle bir sonuca ulaşmaktadır:

“Türkiye, böylece, popülist-lümpen bir milliyetçilikle bürokratik-ideolojik bir ulusçuluk arasına sıkışmış durumda. Yurtseverlik ise kendisine tanım ve sosyolojik taban arıyor. Bu durumu bir metaforla anlatalım: Milliyetçilik siyah Türklerin, yurtseverlik beyaz Türklerin, ulusçuluk gri Türklerin kendilerini politik-sosyolojik açıdan ifade etme aracı. (www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6805)”

Dilimizde milliyetçilik kelimesinin Batıdaki kullanımının aksine, olumsuz bir anlam taşımadığı bazı araştırmacılar tarafından belirtilmektedir (Feyzioğlu,1998; 2). Fakat yukarıdaki tanımların ifade ettikleri siyasal kavramların, kafa karışıklığına düşmemek için, araştırma boyunca, olumsuz anlamları daha çok yüklenen milliyetçilik ve tanımı henüz tam olarak yapılamamış yurtseverlik kavramlarındansa “Ulusçuluk” kelimesi kullanılacaktır. Araştırmanın takip eden bölümünde yer yer geçecek olan milliyetçilik kelimesi ise kullanılan kaynakların kavramı bu kelimeyle karşılamaları yüzünden oldukları gibi kullanılmak zorunda kalınmıştır.

1.2 Ulusun Tasarlanabilir Bir Yapı Olduğunu Savunan Görüşler

Türk Dil Kurumu, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu M. Kemal Atatürk tarafından dil konusunda ulusal bir bilinç yaratmak ve

“Türk milletine kendi mazisinde mevcut ve kendi mazisinden mevrus (miras) ve bu itibar ile bittabi daha mütekâmil (gelişmiş) şekiller ile istikbaline de şamil kendi kültürünü ortaya çıkararak göstermek”

amacıyla 12 Temmuz 1932 tarihinde kurulmuştur (www.tdk.gov.tr). Türk Dil Kurumu'nun da gösterdiği üzere oluşum aşamasındaki bir ulusa, bazen kendisini tanımak ve tanımlamak için katkıda bulunacak açılımlar gerekebilir. Bir kurum, bir ulusun dili üzerine araştırmalar yapıp; ona kendisinin bile farkında olmadığı bilgiler sunarak, daha doğru bir dil ve gramer oluşturabilir. Hasan Bülent Kahraman'ın da işaret ettiği üzere, tıpkı kurumlar ve kuruluşlar gibi ulusun, bizzat kendisinin de kurulabilir/kurgulanabilir bir yapı olduğunu düşünmek olasıdır.

Ulus ve ulusçuluk kavramı üzerine çalışmalar yapan Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler* adlı kitabında, ulusun, “kurgusal bir siyasal topluluk” olduğundan söz eder. Bugün sözünü ettiğimiz pek çok ulus devletin bundan 100 - 150 yıl önce varolmadığı gerçeğini hatırlatarak ulus ile ilgili saptamalarını sıralar. Ulusun sınırları olmalıdır; çünkü her ulusun kendini tanımlayabilmesi için bir ötekine ihtiyacı vardır ve en büyük ülkelerin dahi sınırları olmalıdır. Ulusun egemen olması gerekir; çünkü bir çok ulusun geçmişlerine bakıldığı zaman eski hanedanlıkların mirası üzerine kuruldukları ve bu yapıyı devam ettirmek istedikleri görülecektir. Ulus, kendi içindeki tüm dikey eşitsizliklere karşın yatayda bir yoldaşlık duygusunun eşlik ettiği hayali bir cemaat olarak tasarlanır (Anderson,2004; 20-22). Hayali Cemaat tanımlaması, ilerde Anthony Smith ve Eric Hobsbawm'ın da görüşlerinde önemli bir rol oynayacaktır. Bu tanımlama, kültürel köklerini dini cemaat fikrinden almaktadır. Anderson yine aynı kitapta, kutsal metinler aracılığı ile farklı coğrafi bölgelerdeki insan toplulukları arasında, ulus devletteki yurttaşlara benzer bir kardeşlik, aidiyet, cemaat fikrinin olduğunu söylemektedir. Bir dizi tarihsel gelişme, dinsel cemaat duygusunu, ulusal cemaat duygusuna doğru ilerletmiştir. Anderson, tıpkı dünyanın

farklı yerlerindeki aynı dine mensup insanların, kutsal topraklara gidip hacı olmaları gibi, belirli bir ulus devletin içindeki memur ve kamu görevlilerinin de, gerek atama ile gerek terfi ile yer değiştirmelerinin ve gittikleri yerde, kendileri gibi, ülkenin başka bölgelerinden gelmiş, en az ve en çok kendileri kadar önemli, başka memur ve kamu görevlileri ile karşılaşmalarının, benzer bir cemaat duygusu uyandırdığını ve bunun hayal edilmiş, kurgusal bir cemaat olduğunu ifade etmiştir (Anderson,2004; 70 -71).

Anderson'ın bu görüşleri ışığında bakıldığı zaman, ulusları bir arada tutan şeyin, her zaman bir akrabalık bağı ya da etnisite olmayabileceğini, dili, dini, etnik yapısı tamamen farklı grupların da bir araya gelerek bir ulus oluşturabileceklerini söylemekte; örnek olarak çok dilli İsviçre milliyetçiliğini göstermektedir (Anderson,2004; 156).

Çalışmalarında Anderson'ın fikirlerinden geniş ölçüde yararlanmış bir başka akademisyen Anthony Smith'in *Milli Kimlik* kitabı da ulus kavramına eğilmekte, fakat, Anderson'dan farklı olarak, ulusun kültürel ve etnik detaylarına daha fazla yer vermektedir. Uluslar, birey topluluklarından oluşurlar ve ulus kavramı, birey olarak kimliklerimizden birini oluşturur. Ulusal kimlik olarak isimlendirilebilecek bu kimliğimiz de tıpkı cinsiyetimiz gibi -her ne kadar günümüzde her ikisini de değiştirmek mümkün olsa bile- doğuştan edindiğimiz bir kimliktir. Dünyanın her yerinde insanlar, bir ulusun vatandaşı olarak doğmaktadırlar. Bir ulusun vatandaşı oldukları fikrini ise zaman içerisinde edinerek “öğrenmektedirler”.

Bir ulusun vatandaşı olmak belirli bazı güvenceler sağladığı gibi, belirli bazı ödevleri de bireye yükler. Smith “*Milli kimlik, bugün toplumsal düzen ve dayanışmanın meşruiyeti bakımından temel müracaat noktası haline gelmiştir*” demektedir (Smith,2004; 35).

Smith de ulusun tanımını yaparken Anderson'ın yaptığı gibi etnik birlikteliği dışarda bırakan bir tanım getirir:

“...millet, tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleğı, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı olarak tanımlanabilir. (Smith,2004; 32)”

Smith'in tanımlaması, Batı ulusları ve daha sonra değinilecek Türkiye Cumhuriyeti gibi etnik kökenli ulusçuluğa dayanmayan uluslar için rasyonel bir tanımlama olsa da, araştırmacı, etnik kökene dayalı ulusların varlığını da yadsımamaktadır. Batılı olmayan bu modele “etnik millet” adını verir. (Smith,2004; 28) Etnik kimliğin, çoğunlukla dini kimlikle de örtüştüğünü belirterek Ermeniler, Yahudiler ve Dürziler gibi cemaatleri de “etno-dinsel” topluluklar olarak tanımlar (Smith,2004; 22).

Milli Kimlik çalışmasında Smith, bir ulusu oluşturan hayali cemaat duygusunun, süreklilikten çok topluluğun bu sürekliliğe yaklaşımı açısından önemli olan, kolektif bir kültürel kimliğin varlığı sayesinde oluştuğunu söylemektedir. Kendisini ulus olarak tanımlayan topluluğun ortak bir geçmişi, belli bir süreklilik duygusu, travmatik gelişmeler karşısında kendilerini diğer topluluklardan ayırt ettirecek kültürel refleks sınırlarının varlığı ve nesilleri birbirine bağlayan temel mit, sembol, hafıza ve değer kalıplarının bulunması ya da bulunduğu kabul edilmesi gerekir (Smith,2004; 48-49).

Smith bu noktada, düşüncelerini kanıtlayacak örnek olarak İran'ı gösterir. İran, tarihte bir çok fetihe uğramış ve pek çok yerden göç almış bir bölge olmasına karşın, İran kültürel kimliği, her zaman varlığını korumuştur. Anderson ve Smith'in görüşlerini birleştirerek bu günkü İran ulusuna baktığımızda, içindeki bütün etnik ve dinsel ayrılıklara rağmen İran ulusunu bir arada tutan gücün, aslında, köklerini ortak kültürden alan hayali bir cemaat zihniyetinin, toplumun her katmanında onaylanmasından başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz.

Smith, kitabının “*Milletler: Tasarı Ürünü mü?*” başlıklı beşinci bölümünde, Gellner ve Kedourie gibi araştırmacıların da daha önce değindiği üzere, Batı Avrupa'da ulusların ortaya çıkışının planlanmamış bir gelişim olmasına karşın, Batı

dışındaki ulusların tasarlanarak yaratıldıkları iddiasını ortaya atmaktadır (Smith, 2004; 158-159).

Bu noktada alanın önemli isimlerinden Eric Hobsbawm'ın görüşleri de Gellner ve Smith'le aynı paraleldedir. Hobsbawm'da *Milletler ve Milliyetçilik – Program, Mit, Gerçeklik* kitabında milliyetçiliğin, milletlerden önce geldiğini belirterek “*Milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratamaz, doğru olan bunun tam tersidir*” demektedir. (Hobsbawm, 2006; 24) Yine aynı çalışmanın ilerleyen aşamalarında, bir devletin ve ülkenin kuruluşundan önce var olamayacak olan ulus devletlerin açık örnekleri olarak Amerika Birleşik Devletleri ve Avustralya'yı örnek gösterir (Hobsbawm, 2006; 100).

Hobsbawm, diğer iki araştırmacıdan farklı olarak, ulus ve ulusçuluğun, (kendi yapıtında yeğlediği sözcükleri kullanırsak, milletin ve milliyetçiliğin) tanımındaki belirsizliklerle daha ilgilidir. Araştırmasının oldukça uzun bir bölümünü bu kavramın hatalı tanımları, tanımının yapılamayacağı kadar belirsiz bir alan olduğu, her toplumda farklı olabileceği gibi, aynı toplum içinde de yere ve zamana göre farklılaşabileceği konularına ayırmıştır. Hobsbawm kavramın esnekliği ve belirsizliği ile ilgili olarak:

“Her halükarda, bu alandaki bir araştırmacının ilk benimseyeceği en iyi tutum bilinemezlik olduğundan, elinizdeki kitapta bir milleti oluşturan şeylere ilişkin a priori hiçbir tanım ön görülmemektedir. Burada yalnızca, başvurulabilecek bir başlangıç varsayımı olarak, kendilerini bir “millet”in üyeleri gören yeterli büyüklükteki insan topluluklarının bu halleriyle “millet” sayılmasıyla yetinilecektir. (Hobsbawm, 2006; 23)” demektedir.

Hobsbawm kadar yoğunlukla ifade etmese de Anderson'ın da tanımlar ve bu alanda çalışma yapmak isteyenlerle ilgili benzer görüşleri vardır. Ulus ve ulusçuluk kavramı üzerine çalışma yaparken Anderson, aşağıdaki üç paradoksun teorisyenleri şaşırttığını söyler: 1. Ulus, tarihçiler için nesnel modern bir kavramken milliyetçilerin gözünde öznel ve kadimdir. 2. Günümüzde herkesin –kadın ya da erkek olmamız kadar doğal- bir ulusu olması gerekirken, her ulusun üyeleri kendilerini biricik ve daha önemli hissederler. 3. Ulusçuluğun siyasal gücü ile felsefi yeterliliği arasında büyük bir tutarsızlık vardır (Anderson,2004; 19).

Alanın tanımlarındaki belirsizliklere rağmen her üç araştırmacının da görüş birliği sağladığı noktalar bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ulus kavramının, bir varsayımdan, sözleşmeden ibaret olduğu fikridir. Hayali cemaat kavramı doğrultusunda Anderson ve Smith'in fikirlerinden yukarıda söz edilmiştir. Hobsbawm'ın da milletin ortak özelliğinin etnik köken, dil ve benzeri unsurlar değil, özel çıkarlara karşı ortak çıkarı, ayrıcalığa karşı ortak yararı temsil etmesi fikri, hayali cemaat kavramı ile örtüşmektedir (Hobsbawm, 2006; 36). Her üç araştırmacı arasındaki bir diğer benzerlik, hepsinin ulus ve ulusçuluk kavramını, modern ve XVIII. yüzyıla ait bir kavram olarak tanımlamalarıdır. Aslında Smith'de, Hobsbawm'da, XVIII. yüzyıldan önce günümüzdeki anlamlarından farklı olarak ön milliyetçilikler diyebileceğimiz oluşumlardan, örneğin Musevi ve antik Yunan site devletleri milliyetçiliklerini örnek olarak gösterirler fakat, bunları günümüz ulus devletlerinden ayrı tutarlar.

Ulusçuluğun kökleri ve kurgusallığı gibi bazı konularda benzer görüşlere sahip bu araştırmacıların, ulusçuluğun geleceği konusunda fikir ayrılıklarına düştükleri görülmektedir. Anderson ve Smith yakın zamanda, hatta birkaç yüzyıl içinde, ulusçu kimliklerimizin hala en geçerli kimlik kriteri olacağı görüşünü savunurlarken (Smith,2004; 270) Hobsbawm, ulus devletin ve milli kimliğin, küreselleşmenin de etkisi ile gittikçe zayıflayacağını iddia etmektedir (Hobsbawm, 2006; 226).

1.3. Ulus Kavramına Değişik Yaklaşımlar Işığında Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Atatürk'ün Ulus ve Ulusçuluk Anlayışı

Türk ulusçuluğu, Batı anlayışındaki ulus devletler dikkate alındığı zaman geç kalmış bir gelişme olarak görülmektedir. Bunun nedenlerine aşağıda değinilecektir fakat Türk ulusçuluğu, Batı ülkelerinde genel çerçevesi 18. yüzyılda belirmeye başlayan ulusçuluktan çok daha önce, Göktürk Devleti'nin isminden de anlaşılacağı üzere, etnik kökene dayalı bir ulusçuluk düşüncesine sahiptir.

Kronolojik çerçeve daraltılıp sadece Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde düşünülecek olursa, ünlü İngiliz tarihçi Bernard Lewis'in anlattıkları ile Türklerdeki ulusal bilincin gelişmesi şöyle takip edilebilir:

“Ondokuzuncu yüzyıla kadar Türkler kendilerini herşeyden önce Müslüman olarak kabul ediyorlardı; bağlılıkları farklı düzeylerde, İslamıya ve Osmanlı Hanedanı ile devlete idi. Bir kimsenin konuştuğu dilin, oturduğu toprağın, geldiğini iddia ettiği ırkın kişisel, duygusal ve toplumsal bir önemi olabiliyordu. Siyasal hiçbir önemi yoktu. (Lewis, 2004; 2)”

Ulusçuluk fikirleri, Osmanlı aydınlarına, Balkan aydınları ve göçmen Türkler aracılığıyla ulaşmıştır. Yusuf Akçura, Ahmed Ağaoğlu ve Hüseyinzade Ali gibi Türkçü göçmenler, XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Balkanlar'da etkili olan panislavist ve popülist Rus “Narodnik” hareketinin fikrî yapıtaşlarını, Türkçülük bağlamında Osmanlı topraklarına taşımışlardır (Toprak, 1998; 12). Sözü geçen dönemde Osmanlı İmparatorluğu içinde az da olsa Türklük bilinci vardır fakat, imparatorluğun etnik birimlere ayrılıp dağılmaması için öne çıkarılması istenilmemiştir (Feyzioğlu, 1998; 8).

Batı anlayışındaki uluslar ve ulusçuluk kavramları çerçevesinde düşünülürse, Türkiye Cumhuriyeti Devleti, devlet teşkilatını kurduğu andan itibaren millet ya da ulus düzeyine erişmiş ve tartışmaya dahil edilebilir hale gelmiştir. Bu konuda Ord. Prof. Dr. Sadi İrmak'ın “*Bir halk kütlesi, devletini kurduğu zaman millet olur.* (İrmak, 1973; 16)” cümlesi, Hobsbawm'ın devletin milleti ve milliyetçilikleri belirlediği görüşü ile bu bağlamda paralellik göstermektedir.

Osmanlı Türklerinin devletleşmelerini sağlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan M. Kemal Atatürk'ün ulusçuluk anlayışını oluştururken dayandığı düşüncelerini, söylev ve demeçlerinden takip etmek olanaklıdır. Atatürk'ün şu sözleri, Batı anlayışındaki Türk ulusçuluğunun, geç kalmış bir ulusçuluk olduğu düşüncesinin kanıtı gibidir.

“Biz milliyet fikrini tatbikte çok gecikmiş ve çok tembellik göstermiş bir milletiz. Bilirsiniz ki, milliyet nazariyesi, millet ülküsünü inhilale çalışmakta olan nazariyelerin dünya üzerinde tatbik kaabiliyetleri kalmamıştır. Bizim milletimiz, milliyetinden gaflet edişinin çok acı cezalarını gördü. Osmanlı Devleti'nin dahilindeki çeşitli kavimler hep milli akidelere sarılarak. Milliyet ülküsünün kuvvetiyle kendilerini kurtardılar. Biz ne olduğumuzu sopa ile

içlerinden kovulunca anladık. Anladık ki kabahatimiz kendimizi unutmaklığımızmış. (Keskin, 1999; 102)”

Atatürk ile, ulusçuluktaki gecikmişliğimizin nasıl yenildiğini Lewis, değişim evreleri ile açıklamaktadır.

“Türk özdeşlik duygusunun büyümesi, İslami uygulama ve gelenekten uzaklaşıp Avrupa’ya yönelen hareketle bağlantılı oldu. Bu, sınırlı bir amacı gerçekleştirmek düşüncesiyle alınan tamamen ameli ve kısa vadeli reform tedbirleriyle başladı; sonra bütün bir ulusu bir uygarlıktan bir diğerine aktarmak üzere geniş çaplı, bilinçli bir girişim halinde gelişti. (Lewis, 2004; 3)”

Cumhuriyet’in ilk yıllarından önce de yurttaşlık için çeşitli çabalara rastlandığı görülmektedir. Bu bağlamda Osmanlı’da karşımıza çıkan “*Malumat-ı Vatanniye*” (vatan bilgileri) kitabı, ulusçuluğa giden yoldaki ilk denemelerden sayılabilir (Toprak, 1998; 6). Osmanlı’dan beri izleneceği üzere, ulusçuluk içeriği çeşitli farklılıklar gösterse de her zaman devletten halka doğru bir hareket olmuştur. Bu yukarıdan aşağı doğru hareket, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarındaki devlet politikası için belirleyicidir fakat, temelleri Nazi Almanyasındaki gibi emperyalist amaçlara dayanmak yerine, kendi kendini tanıyarak hayatta kalma prensibine uygun olarak düzenlenmiştir. Atatürk, bu konu ile ilgili şöyle demektedir:

“Efendiler, yetişecek çocuklarımıza ve gençlerimize, görecekları tahsilin hududu ne olursa olsun, en evvel ve herşeyden evvel Türkiye’nin istiklaline, kendi benliğine, an’anat-ı milliyesine düşman olan bütün anasır-la mücadele etmek lüzumu öğretilmelidir. Dünyanın milletlerarası durumuna göre böyle bir cidalin lüzumlu kılacağı ruhi unsurlar ile donatılmamış olan fertlere ve bu özellikle fertlerden meydana gelmiş toplumlara hayat ve istiklal yoktur. (Keskin, 1999; 102)”

Türk ulusçuluğunun emperyalist amaçları olmadığına aksine bunun karşısında olduğunun en önemli yazılı göstergelerinden biri, 20 Ocak 1920 tarihli Teşkilat-ı Esasiye kanun lahiyasının ikinci maddesidir. Bu maddede :

“Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti, hayat ve istiklalini kurtarmayı yegane maksat ve gaye bildiği halkı, emperyalizm ve kapitalizm tahakküm ve zulmünden tahlis ederek idare ve hakimiyetinin hakiki sahibi kılmakla gayesine vasil olacağı itikatındadır. (Toprak, 1998; 18)” denilmektedir.

Atatürk ulusçuluğunun, egemenliği kayıtsız şartsız ulusun kendisine vermesinin dışında, evrensel bir barış prensibine dayandığını da yine Atatürk'ün kendi sözlerinden izlemek olanaklıdır:

“Biz haddini bilir kimseleriz. Gerçekleşmesinde imkan olmayan emeller sahibi değiliz. Bu gün esaret elemleri altında inleyen birçok dindaşlarımız vardır. Bunlar için de kendi çevrelerinde bağımsızlıklarını kazanmaları ve tam bir bağımsızlıkla memleketlerinin refah ve yükselmesine çalışmaları en büyük temennilerimizdendir. (Keskin, 1999; 103)”

Atatürk, Türk ulusçuluğunun gelişmesinin bilimsel düzeyde olmasını isteyen bir liderdir. Bu amaçla Türk tarihi ve Türk dili araştırmaları için gerekli çalışmaları başlatmıştır. Türk Tarih Kurumu'nun 15 Nisan 1931'de (www.tdk.gov.tr), Türk Dil Kurumu'nun da 12 Temmuz 1932'de (www.ttk.gov.tr) kurulması bu amaç doğrultusunda olmuştur. Sözü geçen kurumlarla, bir yandan oluşturulmaya çalışılan ulus bilincinin bilimsel temelleri kurulurken, diğer yandan da bu bilincin toplumun her kesimince benimsenmesi için ulus tanımı içine, belirli bazı bireyleri dışlayıcı nitelikte olabilecek hiçbir unsurun alınmamasına özellikle dikkat edilmiştir. Nitekim Smith de her hangi bir sosyal sınıfa dayalı milliyetçiliğin temellerinin sağlam olamayacağını, bir ulus oluşturmak isteniyorsa bunun sınıflarüstü bir düzeyde ve yasalar karşısında tam eşitlik ilkesine göre kurgulanması gerektiğini söylemiştir (Smith, 2004, 27). Bu noktada Emre Kongar'ın Baskın Oran'dan aktardığına göre millet dışındaki, sınıf, kabile, aile gibi başka odak noktaları, Mustafa Kemal Atatürk eyleminde, gerek Bağımsızlık Savaşı sırasında, gerekse Cumhuriyet kurulduktan sonra, kesinlikle yadsınmışlardır (Kongar, 1981, 408).

Ulusçuluğun sınıflarüstülük bağlamında, Atatürkçülük içindeki yansıması Halkçılık ilkesidir. Ulusçuluğun daha uygulanabilir sonuçları ile ilgilenen Halkçılık'ın yazılı prensipleri ile ilgili olarak bir örnek vermek gerekirse, 9 Eylül 1923 günlü Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi'nin Umum Esasları'nın ikinci maddesine bakmak yeterli olacaktır. Bu maddede: *“Halkçılar, hiç bir ailenin, hiç bir sınıfın, hiç bir cemaatin, hiç bir ferdin imtiyazlarını kabul etmiyen ve kanunları vaz'etmekteki mutlak hürriyet ve istiklali tanıyan fertlerdir”* denilmektedir (Toprak, 1998; 21).

Atatürk, ulusçuluğu kurarken ve halka benimsetirken iki önemli adımı uygulamaya koymuştur: Vatan kavramı ve Millet Egemenliği. Vatan kavramı ile başlamak gerekirse Smith, Osmanlı İmparatorluğu u'nun mirası üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni, teritoryal (belirli bir bölgeye ait, yerel) bir devlet olarak tanımlar (Smith, 2004; 160). Teritoryal devletlerde sınırlar hayati önemdedir. Türkiye ve Atatürk ulusçuluğu üzerine yazan araştırmacılar da bu konuya önem vermişlerdir. *“Türkiye Cumhuriyeti devletinin yurdu, burada yaşayan halkın cetlerinden kalma eski ve derin tarihinin medeniyet eserlerinin bulunduğu 1923'te siyasi sınırları çevrili vatandır. (İnan, 1977; 196)”* Prof. İnan'ın alıntısına dikkat edilirse burada iki şeye vurgu yapılmaktadır; siyasi birlik ve vatan kavramı. Smith bunu şöyle açıklıyor:

“Milletler öncelikle mensuplarının içinde yaşamak ve çalışmak zorunda oldukları kesin bir toplumsal mekan tanımlar ve bir topluluğu zaman ve mekana konumlandıran bir tarihi toprağın/ülkenin sınırlarını çizerler. (Smith, 2004; 34)”

Bu konuda Hobsbawm'ın da fikirleri benzer doğrultudadır. Millet = devlet = egemen halk denkleminin çalışabilmesi ancak üzerinde yaşanılan bir toprak parçası ile mümkün olabilir (Hobsbawm, 2006; 35).

Vatan kavramı, Osmanlı İmparatorluğu sonrası halk için yeni bir kavramdır. Çünkü halk, ümmet toplumundan gelmesi nedeniyle islamiyetin geçerli olduğu her yeri kendi vatanı gibi görmektedir.

“Osmanlı Türkü için, bütün ilk İslam anayurtlarını kapsayan imparatorluk, İslamiyetin ta kendisi idi. Osmanlı vakkayinamelerinde imparatorluğun toprakları “memalik-i İslam”, hükümdarı “İslam Padişahı”, orduları “asakir-i İslam”, dini başkanı “Şeyhülislam” olarak adlandırılırdı; onun halkı kendini herşeyden önce Müslüman sayardı. (Lewis, 2004; 13)”

Türk ulusçuluğu bu bağlamda, ancak “sınırları belirli bir vatan” kavramından sonra açıklık ve güç kazanmıştır (Feyzioğlu, 1998; 20).

İkinci önemli adım olan Milli Egemenlik ise, egemenliğin, bir kişi ya da hükümdara değil, millete ait olduğu gerçeğinin kavratılmasıdır (Feyzioğlu, 1998; 20).

Atatürk, halkın, ulusçuluğu derinden benimsemesi için bütün başarıların halka ait olduğunu özellikle vurgulamak istemiş; hatta askeri zaferleri bile doğrudan doğruya ulusa mal etmiştir (Kongar, 1981; 408).

Atatürk ulusçuluğu etnik ya da etnodinsel bir ulusçuluk değildir. Atatürk ilkeleri temel alınarak hazırlanmış son anayasanın 66. maddesi, bunu tüm açıklığı ile göstermektedir. “*Madde 66.- Türk Devletine vatandaşlık bağı ile bağlı olan herkes Türktür.* (Anayasa, 1982; 36)” Türkiye Cumhuriyeti, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu gibi hala pek çok etnik grubu bünyesinde barındırmaktadır ve bütün bu insanlar T.C. vatandaşlığı ile eşit hak ve özgürlüklere sahiptirler. Atatürk’ün 10. Yıl Nutku’nda söylediği “*Ne mutlu Türk’üm diyene...*” sözleri de etnik bir vurgudan çok, vatandaşlık üzerine bir vurgudur. Ahmet Taner Kışlalı’nın da belirttiği gibi Atatürk burada “*Ne mutlu Türk’üm diyene...*” demiştir; “*Ne mutlu Türk olana...*” değil (Kışlalı, 1993; 52).

Atatürk ulusçuluğu, Ziya Gökalp’in düşüncelerinden de etkilenmiştir. Ziya Gökalp, Türk ulusçuluğu’nda özel bir yere sahiptir. *Yeni Mecmua* dergisinin 14 Şubat 1918 günlü 32. sayısında yukarıda sözü geçen “Halkçılık” kelimesini ilk kullanan o olmuştur (Toprak, 1998; 15). Gökalp, Meşrutiyet halkçılığını sosyalizm’den ayırıp Durkheim’in sosyolojizmi ile ilişkilendirmiş; içinde bulunduğu zor günlerde tesanütçülük olarak adlandırılan solidarizm (dayanışmacılık) ve mesleki temsilcilik ideolojisine ulaşmıştır (Toprak, 1998; 13).

Gökalp ile Atatürk’ün fikirleri pek çok noktada kesişmektedir ve her ikisi de etnik kökene çok büyük bir değer vermemektedir. Millet fikrini, Türkiye’de bilimsel olarak ifade eden ilk kişi olan Gökalp, milleti “*dilce, dince, ahlakça ve güzellik duygusu bakımından ortak olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden meydana gelmiş bir topluluktur*” diye tanımlamakta ve “*İnsan kanca ortak olduğu insanlardan çok, dilde ve dinde ortak olduğu insanlarla beraber yaşamak ister. Çünkü insani şahsiyetimiz bedenimizde değil, ruhumuzdadır.* (Keskin, 1999; 8)” demektedir.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ulus kavramı ve ulusçuluk akımlarının, ekonomiden eğitime, sanattan bilime hayatın her alanında etkileri derin olmuştur. Siyasi bir kavram olarak ortaya çıktığı ilk günden itibaren ulusçuluk, grafik tasarımdan propaganda amacıyla yararlanırken, grafik tasarım da kaçınılmaz bir şekilde üslup olarak ulusçuluk kavramından etkilenecektir. Ulusçuluğun gerek konu gerekse üslup olarak dünyada ve özellikle Türkiye’de grafik tasarım üzerindeki etkileri karşılıklı ilişki çerçevesinde yoğun olarak yaşanacak fakat, Türk ulusçuluğunun geç kalmış bir ulusçuluk olmasının etkileri, grafik tasarım alanında da kendisini hissettirecektir.

2. Bölüm

GRAFİK TASARIM ALANINDA ULUŞÇULUĞUN ETKİLERİ

“İyi tasarım, iyi yurttaşlıktır”

Milton GLASER

2.1. Dünya Grafik Tasarımında Ulusçuluk Fikrinin Yansımaları

Grafik tasarım alanında ulusçuluk fikrinin yansımaları araştırılırken kavramın kullanım alanları ve kullanım biçimleri ile ilgili önemli bir farklılığı belirtmek gerekir. Gerek sanat tarihi gerekse grafik tasarım tarihi alanında, konu olarak ulusçuluğu işlemek ile üslup öne çıkarılarak ulusçu olmak birbirinden farklı şeyleri ifade etmektedir. Dünyada ve özel olarak Türkiye çerçevesinde ulusallık, grafik tasarım içerisinde öncelikle konu olarak ortaya çıkmış, daha sonra ise üslup anlamında çalışmalar ve tartışmalar gündeme gelmiştir. Konu ve kavram olarak ulusçuluk ortaya çıkmadan, üslup olarak ulusçuluktan sözedilemeyeceği için aşağıdaki sıralama da bu mantığa uygun olarak düzenlenmiştir.

2.1.1. Dünya Grafik Tasarımında Konu Olarak Ulusçuluk

Ulusçuluk kavramının, Türkçedeki olumlu kullanımlarının aksine, sanat ve tasarım alanında, dayanağını I. ve II. Dünya Savaşı siyasi gelişmelerinin sonuçlarından alan olumsuz anlamları bulunmaktadır. Sözü geçen dönemlerdeki siyasi gelişmeler, ulusçuluğu faşizm boyutuna taşımış; bu da, sanatçının ve tasarımcının özgürlükçü ve bireysel yanı ile karşıt bir yaklaşım olarak kabul edilmiştir.

Sanat ve tasarımda olumsuz bir yaklaşımı ifade etmesine karşın pek çok tasarımcı, ulusçuluk kavramı çerçevesine dahil edilebilecek ya da doğrudan bu görüşü savunan çalışmalar üretmişlerdir. İngiltere’de Alfred Leete’nin “*Your Country Needs You*” (1914) ya da Amerika’da James Montgomery Flagg’ın “*I Want You For U.S. Army*” (1917) gibi bazı afiş çalışmalarında görüldüğü üzere, üretilen çalışmaların bir kısmı, siyasi bir görüş olarak sonu faşizme ulaşan olumsuz anlamda bir ulusçuluğu (milliyetçilik de denilebilir) överken, Japon tasarımcı Tadanori Yokoo’nun çalışmaları gibi bir üslup biçimi olarak ulusçu olan, tamamıyla farklı grafik tasarım üretimleri de bulunmaktadır.



Resim 1. Alfred Leete, “*Your Country Needs You*”, 1914

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Resim 2. James Montgomery Flagg, “*I Want You For U.S. Army*”, 1917

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Grafik tasarım alanında ulusçuluğun konu olarak ortaya çıkması ile yeni kurulmuş ulus devletlerin çıkarlarının çatışması, hemen hemen aynı zamana denk gelmektedir. I. Dünya Savaşı öncesi büyük imparatorlukların teker teker yıkılarak,

bir çok küçük ulus devlete bölünmesi; kaynakların kullanımı ve paylaşımı konusunda dünya çapında bir savaşın da hazırlayıcısı olmuştur. I. Dünya Savaşı öncesi en büyük sorun, Almanya'nın fazlasıyla güçlenmesi ile Fransız ve İngiliz çıkarlarını tehdit eder hale gelmesi ve bunun sonucunda oluşan ittifaklaşmalardır (Sander, 1998; 302-303). Siyaset tarihçisi Oral Sander, I. Dünya Savaşının nedenlerinin aslında halk tarafından çok da net kavranmadığını, özellikle halkın kim ile savaştığını bildiğini fakat, ne amaçla savaştığı konusunda çok da emin olmadığını söylemektedir (Sander, 1998; 306-307).

Grafik tasarım, halkın aklının karışık olduğu böylesi bir ortamda, hükümetler tarafından kitleleri savaşa hazırlamak, toplumsal duyurular ve propagandaları yapmak amacıyla etkin bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır (Hollis, 1997; 32). Savaşmakta olan ulusların gözardı edemeyecekleri tek şey, iletişim zorunluluğu haline gelmiş; grafik iletişim, yalnızca halkı üretime ve savaşa çağırmak için değil, cephedeki askerlerin moralini yükseltmek için de kullanılan bir enstrumana dönüşmüştür (Weill, 2004; 40). Politik amaçlar için popüler, ticari sanat formlarını (afişleri) kullanmak, I. Dünya Savaşı'nda geliştirilmiş en önemli yaklaşımdır (Mcquiston, 1995; 20). Bu dönemde, radyo ve diğer elektronik kitle iletişim araçlarının yeterince gelişmemesine rağmen baskı teknolojilerinin yetkin düzeyde olması, özellikle afişi, en önemli kitle iletişim aracı haline getirmiştir (Bektaş, 1992; 54).

Politik afiş tarihinde, 1870'ten 1919'a kadar olan dönem, ticari reklamcılık dilinin kullanıldığı birinci aşama olarak görülürken, 1919'dan günümüze kadar olan dönem, gerçek anlamda politik afişlerin sergilendiği ikinci aşama olarak değerlendirilir (Barnicoat, 1994; 222). Bu ilk aşamada, grafik tasarımcılardan savaşa ekonomik destek sağlayacak çalışmalar da yapmaları istenmiştir. Bu amaçla İngiltere'de, Parlamento Askere Alma Komitesi (*Parliamentary Recruiting Committee*) Sir Frank Brangwyn'den savaş tahvillerinin alımı konusunda teşvik edici bir afiş çalışması yapmasını istemiştir. Tasarımcı, savaşı tüm korku ve dehşeti ile gösteren bir kompozisyon hazırlamış fakat, komite çalışmayı halkın itici bulacağını düşünerek geri çevirmiştir (Timmers, 1998; 146). Konu ile ilgili olarak Gerald

Spencer Pryce'in "*The Only Road for an Englishman*" çalışması, birbirini öldüren askerleri göstermediği için daha kabul edilebilir bulunmuştur (Timmers, 1998; 149).



Resim 3. **Frank Brangwyn**, "*Put Strength In The Final Blow. Buy War Bonds*", İngiltere, 1918

Kaynak: TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London

Resim 4. **Gerald Spencer Pryce**, "*The Only Road For An Englishman*", İngiltere, 1914

Kaynak: TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London

Savaş boyunca afişleri en etkili kullanan ülkeler Fransa, İngiltere, İtalya, Avusturya-Macaristan, Almanya, Rusya ve savaşın ilerleyen aşamalarında Amerika olmuştur. Bu ülkelerin grafik tasarımlarındaki gelişmeler ve karakteristik yapılar, afişlere de aynen yansımıştır (Hollis, 1997; 32). İtilaf Devletleri ile (Fransa, İngiltere, A.B.D.) İttifak Devletleri'nin (Almanya, Avusturya, Macaristan) afişleri, birbirinden tamamiyle farklıdır. Avusturya, Macaristan ve Almanya'nın savaş afişleri, Vienna Secession ve Lucien Bernhard tarafından geliştirilmiş Plakatstil'in geleneğini devam ettirip, güçlü şekil ve dokularla basit imgelerin kaynaştırıldığı bir stil kullanırken; İtilaf güçlerinin grafik propagandası, daha illüstratif ve sembolik anlatımdan ziyade daha doğrudan, geleneksel ev ve aile değerlerini öne çıkaran bir anlatım sergilemiştir (Meggs, 2006; 274-275).

Savaşın önemli aktörlerinden Almanya'nın afişlerinde Lucian Bernhard, Hans Rudi Erdt, Julius Gipkens, Ludwig Hohlwein ve Louis Oppenheim; en etkili ve üretken isimler olmuşlardır (Hollis, 1997; 32). Bu afişçiler arasında uzun soluklu çalışmalarıyla öne çıkan Hohlwein, 1874 yılında Wiesbaden de doğmuş, kariyeri iki dünya savaşını kapsayacak biçimde yayılmış ve evrilmiştir. Çalışmalarını uygularken gösterdiği grafik anlamdaki tutumluluk, güçlü bir kompozisyonel uyum ve büyük bir gerçekçilikle dengelenmiştir. I. Dünya Savaşı boyunca, çeşitli yardım kuruluşları ve propaganda faaliyetleri için, daha ressamca bir üslup ve olağanüstü doğalcı bir hayalgücü ile etkileri arttırılmış duygusal afiş tasarımları yapmıştır. Tasarımcı, 1918 sonrası ticari afişlere yönelerek *Lufthansa* firması için fotoğraf ve airbrush tekniğinin büyük ölçüde kullanıldığı afiş çalışmaları hazırlamıştır (Livingston, 1994; 102).



Resim 5. Ludwig Hohlwein, “Hermann Scherrer”, Almanya, 1911

Kaynak: BARNICOAT, John; *Posters—A Concise History*, Thames and Hudson Ltd., London, 1994

Resim 6. Hans Rudi Erdt, “U Boue Heraus!”, Almanya, 1916

Kaynak: MEGGS, Philip B.; *A History of Graphic Design*; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

Hohlwein'in işlerinden de görülebileceği gibi Alman afişleri, basitlikleri, renk olarak doygunlaştırılmış imgeleri, katı renk ve gölgeleriyle ve bütün bunlarla tutarlı koyu bir zemin üzerine el ile yazılmış yazılarıyla, diğer ülkelerde bulunmayan üslupsal anlamda da bir birliktelik sergilemektedirler (Hollis, 1997; 32).

Almanya'nın başarılı çalışmalarına rağmen, aynı dönemde savaş propagandasını, Haberalma Servisi kurup, propaganda faaliyetlerini oluşturarak düzenleyen ve bu konu üzerine yapılan diğer araştırmaları da derleyen ilk ülke İngiltere olmuştur (Çankaya, 2008; 25). İngilizlerin, propaganda kapsamında yaptıkları grafik tasarımlarında, izleyiciyi psikolojik olarak etkilemek isteyen taktikler kullanılmıştır. İngiliz afişleri, savaşa doğrudan çağrı yapmaktansa, asker olmayı kabul etmeyenleri korkaklık ve onursuzlukla itham eden ifadeler kullanmayı tercih etmişlerdir (Mcquiston, 1995; 20). Bu çalışmalar içinde en çok basılanı ve en iyi bilineni Savile Lumley'in 1915 tarihli "*Daddy, what did YOU do in the Great War?*" isimli afişidir (Timmers, 1998; 111). Bu çalışma da, topluma savaşın çirkin yüzünü göstermeden katılımcılık sağlamak mantığının tipik bir örneğidir.



Resim 7. **Savile Lumley**, "*Daddy, what did YOU do in the Great War?*", İngiltere, 1915

Kaynak: MCQUISTON, Liz; **Graphic Agitation**; Phaidon Press Ltd., London, 1995

Amerikan grafik tasarımlarında, popülist bir yaklaşımla, o günlerin bilinen dergi ve kitap illüstrasyonları afişlere taşınmıştır. Charles Dana Gibson ve Howard Chandler Christy en bilinen tasarımcılardır. Tasarımlarda, sıradan insanlar ya da “Sam Amca” ve “Özgürlük Anıtı” gibi popüler semboller veya çekicilikle tasvir edilmiş kadın figürleri aracılığıyla kitleler etkilenmeye çalışılmıştır (Mcquiston, 1995; 20).



Resim 8. Howard Chandler Christy, “Gee! I wish I were a man. I’d join the Navy”,

ABD, 1917, renkli yarımton letterpress

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Resim 9. Howard Chandler Christy, “I Want You For the Navy”,

ABD, 1917 - 1918,

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Grafik tasarım tarihçisi Richard Hollis, İngiltere ve Amerika’da büyütülmüş illüstrasyonlar, Fransa’da uzun şiirsel metinler kullanılsa da bir çok ülkenin savaş dönemi afişlerinin birbirlerine benzediğini savunmaktadır (Hollis, 1997; 32-33).

I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı arasında 20 yıl gibi, devletlerin tarihinde oldukça kısa sayılabilecek bir zaman dilimi vardır. Bu iki büyük savaşın neredeyse arka arkaya çıkmış olmasının öncelikli nedenlerinden bazılarını, I. Dünya savaşını bitiren barış antlaşmalarındaki haksızlıklarda aramak gerekir. I. Dünya Savaşı sonrası İtalya, istediği ülkeler üzerinde hak sahibi olamadığı için saldırgan bir politikaya yönelmiş; İngiltere, uluslararası alanda denge politikasını koruyamamış; ABD, o dönemde yeni kurulmuş olan Milletler Cemiyeti'ne girmeyerek Avrupa düzenini önemli bir güvenceden yoksun bırakmış ve Sovyetler Birliği'ndeki devrim yüzünden, bu ülkenin Avrupa ilişkilerinden uzak kalışı, II. Dünya Savaşı'nın hazırlanmasını sağlayan barışa yönelik tehditler olarak ortaya çıkmıştır (Sander, 1998; 14).

I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda grafik tasarımın profesyonel bir alan olması konusunda önemli adımlar atıldığı görülür. 1920 yılında A.B.D.'de görsel iletişime yüksek yaratıcı standartlar getirmek amacıyla New York Sanat Yönetmenleri Kulübü (*Art Directors Club of Newyork*) kurulur (Livingston, 1994; 17). Yine A.B.D.'de 1935 yılındaki büyük ekonomik bunalım döneminde Başkan Roosevelt hükümeti tarafından, işsiz yazar, sanatçı ve tasarımcılara iş olanağı sağlamak amacıyla *Federal Art Project* kapsamında İş Geliştirme Dairesi (*Works Progress Administration*) adında bir program başlatılmıştır. Bu program kapsamında üretilen çalışmalar, grafik tasarımın bir meslek olarak daha da yerleşmesini sağlarken, serigrafi tekniğinin yoğun kullanımı, dönemin illüstratif anlatım biçimlerine ters, soyutlamacı anlatım biçimlerinin yayılmasına yardımcı olmuştur (Livingston, 1994; 73). 1935'ten 1939'a kadar bu program kapsamında 35.000 adet iş üretilmiş, iki milyondan fazla basım yapılmıştır (Bektaş, 1992; 110).

Mesleki anlamdaki bu gelişmeler A.B.D. ile sınırlı değildir. I. Dünya Savaşı yılları, bilgi ve yapılanmaya yardımcı olmak anlamında diyagramların, illüstrasyonların ve gazete manşetlerinin görsel tasarımının ne kadar önemli olduğunu kanıtlamıştır (Hollis, 1997; 32). Bu bilinçle, grafik tasarıma bir standart getirmek amacıyla 1930 yılında Londra'da Tasarımcılar İmtiyazlı Derneği (*CSD/Chartered Society of Designers*) kurulmuş; zamanla ismi Endüstriyel Sanatçılar ve

Tasarımcılar Derneği (*Society of Endustrial Artists and Designers*) olarak değiştirilmiştir (Livingston, 1994; 42). Londra'da aynı dönemlerde kurulan bir diğer dernek de Kraliyet Endüstri Tasarımcıları Derneği (RDI / *Royal Designer of Industry*)'dir. 1936 yılında kurulan dernek İngiltere'nin çok önemli tasarımcılarını bir araya getirmiştir (Livingston, 1994; 172).

İki savaş arası dönemde sanat ve grafik tasarım alanında günümüzde bile etkileri sürmekte olan pek çok yeni yaklaşım biçimi ve tasarım akımın ortaya çıktığı görülmüştür. Neredeyse ulusal bir üslup olarak kabul edebileceğimiz Rus Suprematizmi ve Konstrüktivizmi, süslemecilikten işlevselliğe yönelen Bauhaus, ünlü tasarımcı Jan Tschichold'un Bauhaus ve Konstrüktivizm'den etkilenecek geliştirdiği Yeni Tipografi (*Die Neue Typographie*) hep bu dönemde ortaya çıkmıştır. Avrupa'da XIX. yüzyıl sonlarındaki afiş sanatının etkileri sürerken, modern sanat hareketlerinin ve dünya savaşlarının tasarımlar üzerinde etkili olmaya başladığı görülür. İletişimsel görüntü ve tasarım arasındaki diyalog, modern sanatın etkisi altındaki grafik tasarımın enerji ve heyecanını sağlamaktadır (Meggs, 2006; 269).

Yukarıda adı geçen akımların pek çoğu, gerek üslup gerekse konu olarak ulusçuluğu kendilerine çıkış noktası alan akımlar değillerdir. Bu akımlar çerçevesinde üretilen çalışmaların bazıları konu olarak ulusçuluğu işlemiş olsalar dahi bunları tikel çalışmalar olarak değerlendirip akıma mal etmemek daha uygun olacaktır. Yeni Tipografi ele alınacak olursa; Avrupa'da 1920'ler ve 30'lar boyunca geliştirilen bu akımın köklerinin İngiliz William Morris'in fikirlerine dayandığı, buna karşılık akımın Rusya ve Almanya'da ortaya çıkarak Hollanda, Çekoslavakya ve Polonya'ya yayıldığı bilinmektedir. Akımdaki belli başlı tasarımcıların Rus asıllı El Lissitzky, Macar asıllı Laszlo Moholy-Nagy ve Alman asıllı Jan Tschichold olduğunu göz önünde bulundurulursa (Livingston, 1994; 172) ulusallık ölçütüne göre yapılacak bir sınıflandırmanın, ne kadar yetersiz ve sınırlayıcı olacağı ortaya çıkacaktır. Bu dönem ve öncesindeki Dada, Bauhaus ve Sürrealizm gibi pek çok sanat ve tasarım akımının (sadece Rus Konstrüktivizmi ve İtalyan Fütürizm'i belirli

sebeplerle ve kısmen çerçeve dışında tutulabilir) uluslararası / uluslarüstü bir birliktelik olduğu söylenebilir.

Sanatçı ve tasarımcılar arasındaki bu uluslarüstü dayanışmanın varlığına rağmen daha önce sözü edilen nedenlerden dolayı, II. Dünya Savaşı'na doğru gidişe engel olunamamıştır. II. Dünya Savaşı, 1 Eylül 1939 sabahı Almanya'nın Polonya'ya saldırması ve 3 Eylül'de İngiltere ve Fransa'nın Almanya'ya savaş ilan etmesi ile resmen başlamıştır (Sander, 1998; 112).

Kitleleri bu yeni savaşa hazırlamak amacıyla yine grafik tasarımcılara başvurulması gerekmiştir. Savaş, soyutlaması zor olan bir konudur ve gerçekçilik, mantık gerektirir. Bu noktada, savaşı pazarlayabilmek için, daha önce de olduğu gibi savaşın korku ve çirkinliğini göstermek yerine gerçekliği idealize etmek tercih edilmiştir (Heller ve Chwast, 1988; 180).

Savaşa ilk katılan ülkelerden İngiltere, I. Dünya Savaşı'nda kullandığı halkı ürkütmemeye stratejisine bu savaşta da devam etmiştir. II. Dünya Savaşı çıkar çıkmaz İngiliz Enformasyon Bakanlığı (*Ministry of Information*) yeniden kurulmuş ve yurtiçindeki toplumsal görüşü biçimlendirmeye başlamıştır. I. Dünya Savaşı'ndan farklı olarak canlı radyo yayınları ve sinema haberlerinin, toplumsal hayata eklenmiş olması, afişlerin gücünü azaltmamıştır. David Crowley'in de ifade ettiğine göre, II. Dünya Savaşı İngiliz afişleri, Sovyet ya da Alman afişlerinden farklı olarak politik liderlerin kahramansı modellerini değil, doğrudan İngiliz insanını konu almıştır (Timmers, 1998; 123-124). Bu bağlamda Donald Zec'in İngiliz kadınlarını fabrikalara çağıran afişi anlamlı bir örnek olarak görülebilir (bkz. Resim 10).

Savaş yılları boyunca İngiltere'de afişler aracılığıyla, kaynakların doğru tüketimi ve düşmana bilgi sızdırılabileceği endişesiyle gereksiz konuşmaları engellemeye yönelik fikirler aşılınmaya çalışılırken, toplumsal yardımlar ve üretim de teşvik edilmiştir (Heller ve Fili, 1998; 48).



Resim 10. **Donald Zec**, “*Women of Britain Come in to the Factories*”, İngiltere, 1941

Kaynak: TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London

İngiltere’de tasarlanan örnekler gibi konu olarak ulusçuluğu öven çalışmalar, grafik tasarım alanının önemli editörlerinden Steven Heller ve tasarımcı Seymour Chwast’ın birlikte hazırladıkları “*Graphic Style, From Victorian to Post-Modern*” adlı çalışmada Kahramansı ya da Kahramanlaştırılmış Gerçekçilik (*Heroic Realism*) alt başlığında toplanmışlardır (Heller ve Chwast,1988; 177). Bu kapsamda örnek oluşturacak çalışmaları seçerken Heller ve Chwast, ağırlıklı olarak politik afişlerin ikinci döneminden, Sovyet Rusya, Nazi Almanyası, Mussolini İtalya’sı ve İspanyol İç Savaşı grafiklerini örnek göstermektedirler (Heller ve Chwast, 1988; 179 - 180).

Adı geçen bu ülkeler içinde Almanya’nın, görsel propagandayı neredeyse olağanüstü sayılabilecek bir beceri ile kullandığı görülmektedir. Nazi Almanyasının 1933’ten önceki oluşum yıllarında, Nasyonal Sosyalist Parti (*NSDAP*) pek çok

politik simgeyi zaman zaman sol politik rakiplerinden de esinlenerek kullanmıştır (Timmers, 1998; 120).

Nasyonal Sosyalist Parti'nin lideri Hitler, Alman politik sahnesinde ortaya çıkar çıkmaz, gamalı haç (*swastika*) sembolünü Nazi partisi için amblem olarak seçmiş; parti üyelerinin giydikleri kahverengi gömlekler üzerinde kırmızı kol bantları ve bu bantlarda beyaz daire içinde siyah gamalı haç kullanarak, güçlü bir görsel ifade yakalamıştır (Meggs, 2006; 278). 1933'de Nazi Partisi, gücünü sağlamlaştırdıktan sonra propagandalarında, dahi bir lider olarak Hitler figürünü, ırkçı aryan Alman tiplemesini ve Yahudi-Bolşevik komplo tehditlerini sıklıkla kullanılmıştır (Crowley ve Timmers, 1998; 120).



Resim 11. **Ludwig Hohlwein**, “*Opfert zum Kampf Gegen Hunger und Kalte.*

Winterhilfswerk des Deutschen Volkes 1933 – 34”, Almanya, 1933

Kaynak: TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London

Araştırmacı David Crowley'in belirttiğine göre, Almanya'da 1933 yılında Joseph Goebbels tarafından Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Bakanlığı'nın (*Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) kurulması ile birlikte, propaganda önemli bir devlet etkinliği haline gelmiştir. Yine aynı yıl bakanlığın

Ulusal Kültür Dairesi (*Reichskulturkammer*) kurulmuş ve Hohlwein gibi pek çok yetenekli tasarımcı, becerilerini Nazi partisinin hizmetine sunmuştur (Crowley ve Timmers, 1998; 121).

Aynı yıllarda yine büyük bir güç olan ve siyasi yelpazenin diğer ucunda yer alan Sovyet Rusya ise, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra kurulmuş ve kuruluşunun ilk günlerinden itibaren okuma yazma bilmeyen köylü bir nüfusla dolu, oldukça büyük bu ülkede, devrimin yerleşmesi için destek sağlamak amacıyla, propaganda faaliyetleri başlatılmıştır. Bu amaçla Kasım 1920'de Politik Eğitim için Baş Komite (*Glavpolitprosvet*) kurulmuş; ülke çapında parti sisteminin yayılması için çalışmıştır (Timmers, 1998; 118).



Resim 12. **Gustav Klutsis**, “Politbureau ZKVKP(B)” (*Politbüro Üyeleri*), SSCB, 1935

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Bu dönemde, Sovyet üretimleri arasında en sözü edilmeye değer grafik çalışmalardan biri, 1919 yılında Rusya Telgraf Ajansı tarafından bastırılan Rosta adı

verilen afişlerdir. Bu afişlerde, düz blok renkler sadece teknik yetersizlikten değil, yerel Rus tahta baskıları olan Lubok’ları çağrıştırmaları ve tasarımcıların Fütürizm ve Ekspresyonizm’den etkilenmelerinin de bir sonucudur (Timmers, 1998; 118).

Bir metreden dört metreye kadar değişen boyutlarda olabilen rostalar, şablon kalıp tekniği (*stencil*) ile çok büyük sayılara ulaşmayacak miktarlarda üretilmişler; Mikhail Cheremnykh ve Vladimir Mayakovsky gibi önemli isimler bunlar için tasarımlar hazırlamışlardır (Hollis, 1997; 45).



Resim 13. Mikhail Cheremnykh, “In the Luxury Wagon...”, SSCB, 1921

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

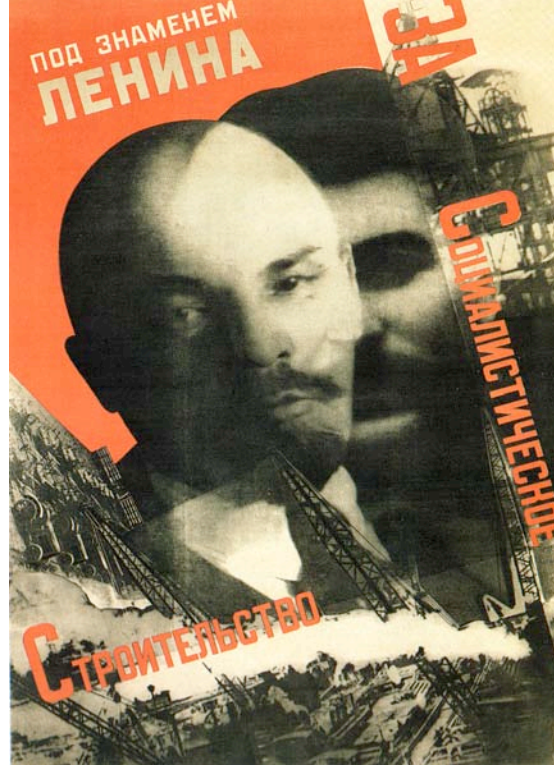
Sözü geçen dönemde üretilmiş çalışmaları bir araya getirmek amacıyla, Garanti Bankası sponsorluğunda, Sandrine Bertaux tarafından düzenlenen *Ulus Tasarlamak* sergisinin kitabında; otoriter rejimlerde ulusun tanımlanmasının, halka değil devlete bırakıldığından; bu anlamda inşa etmenin, rejimin algıladığı ve tanımladığı şekilde lideri ve devleti yücelten görüntüleri ve alegorileri kamusal alana yerleştirmek demek olduğundan bahsedilmektedir (Bertaux, 2006; 22). Bu amaçla, gerek Sovyet Rusya gerekse Nazi Almanyası olsun, her iki siyasi sistem de, işçileri ve köylüleri idealize eden, liderlerini kült kişiler olarak yücelten ve kolay anlaşılır popülist bir dil kullanan görsel bir ifade biçimlerini tercih etmişlerdir (Clark, 1997; 100). Araştırmacı Erol Çankaya, Bolşevik propagandanın, rasyonel ve ideolojik temeller üzerinde yükselen bir kışkırtma sanatı (*ajit-prop*) olduğunu hatırlatarak Daver'ın, Hitler ve Lenin'in propagandalarını karşılaştıran şu sözlerini aktarmaktadır:

“Naziler propagandayı soysuzlaştırmışlardır. Lenin için propaganda, taktikten ibarettir. Fakat amacı bellidir. Lenin'in propagandaları bir takım efsanelere, içgüdülere dayansa da, yine rasyonel bir temele dayanıyordu. Hitler'in propagandası ise, irrasyonel unsurlara (kine, öfkeye, gurura, vb.) daha çok yaslanmaktadır. Bu propagandanın, Lenin tipi propagandada olduğu gibi, somut hedefleri yoktur. Hitler tipi propaganda, amaçlar yolunda bir taktik değil, bizzat taktik bir amaç, özel kanunları olan bir sanat haline gelmektedir. (Çankaya, 2008; 27-28)”

“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı makalesinde Walter Benjamin, gerçekliğin bu şekilde bozularak estetize edilmesini “Faşizmin politikayı estetize etmesi” olarak tanımlamaktadır (Benjamin, 2001; 79). Bütün bu estetize etme gayretlerine rağmen, Kahramansı Gerçeklik'in, bazı spesifik ihtiyaçlar ve savaş dönemleri dışında, Batı demokrasilerinde hiç bir zaman ulusal bir üslup olarak değerlendirilemeyeceği araştırmacılar tarafından belirtilmektedirler (Heller ve Chwast, 1988; 177).

II. Dünya Savaşı grafiklerinin, önceki yılların üretimlerinden en büyük teknik farkı, fotoğrafın grafik tasarım alanında kullanımı ile ilgilidir. Bu dönemde fotoğraf, moderniteyi çağrıştıran mekanik karakteri ve demokrasiyi akla getiren üretilebilirliği ile gözde bir üretim tekniğidir (Timmers, 1998; 118). II. Dünya Savaşı, insanların fotoğraflık imgelerden, resimlere göre daha fazla etkilendiklerini göstermiştir.

Tasarımlarda, imgeler (özellikle de fotoğraflar) sıklıkla duygusal etkiler yaratmak üzere montajlanmış, sembolik objeler genellikle bir araya getirilmiş, kübist etkili figürler ve basitleştirilmiş formların dramatik detayları gösterecek şekilde kırılması ile çağdaş politik afişlerin yeni formları, gerçekçi sunuma karşıt olacak biçimde ortaya çıkmıştır (Mcquiston, 1995; 25).



Resim 14. **Gustav Klutsis**, “*Under the Banner of Lenin for Socialist Construction*”, SSCB, 1930

Kaynak: TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London

İki büyük dünya savaşından sonra, uluslararası sistem, sonucu iki kutuplulukla bitecek olan soğuk savaşa geçiş dönemine girmiştir. Sander, Hitler Almanyası ile Mussolini İtalyasını dize getiren güçlerin, İngiltere ya da Fransa değil ABD ile Sovyetler Birliği olduğunu belirtmektedir. Savaştan yıkık çıkan Avrupa devletleri, bu iki “süper” devletin çevresinde birleşmiş ve yirmi yıl kadar sürmesine rağmen etkisi halen devam eden iki kutuplu dengeyi ortaya çıkarmışlardır (Sander, 1998; 181).

İki kutuplu dünyada olumlu ya da olumsuz anlamlarla yüklü ulusçuluk fikrini savunan görüşler, grafik tasarımdan her zaman yardım almıştır. Yere ve zamana göre anlamı değişmekle birlikte, olumlu ulusçuluk kapsamına dahil edebileceğimiz grafik uygulamaları, ağırlıklı olarak seçim ve politik propaganda afişlerinde takip etmek olanaklıdır. Ancak bunlar da grafik tasarım açısından sözü edilmeye değer nitelikte çalışmalar olmaktan çok, reklamcılık faaliyeti izlenimi veren, basit uygulamalar olarak kalmışlardır. Aşağıdaki örnekler incelendiği zaman, seçim afişlerinde ağırlıklı olarak politik liderin fotoğrafının ya da başka tekniklerle oluşturulmuş görsel imgesinin kullanıldığını; ülke gözetmeksizin hemen hemen bütün afişlerde bayrağın ya da hiç olmazsa bayrak renklerinin ve zaman zaman da ülke haritasının tercih edildiğini görmek olasıdır.



Liberté • Égalité • Fraternité

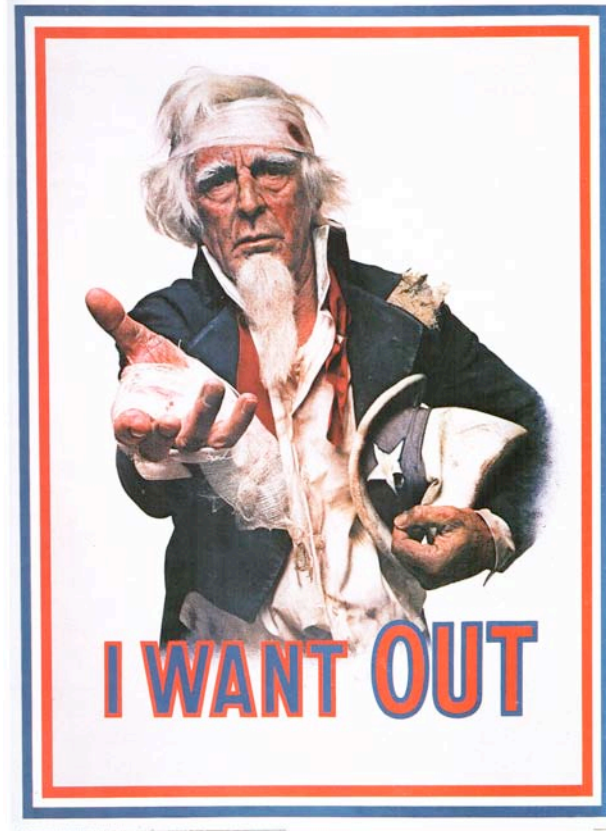
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Resim 15-16 - 17. Farklı kıtalardan reklam grafiği gibi düzenlenmiş seçim afişleri

Kaynaklar: www.gettyimages.com,

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Logo_de_la_R%C3%A9publique_fran%C3%A7aise.svg

Olumsuz anlamlarla yüklü ulusçuluk fikrine karşı olan grafik üretimler, grafik tasarım tarihi açısından çok daha fazla sözü edilmeye değer çalışmalarla sonuçlanmışlardır. Sanatçının ve tasarımcının, yergici doğası gereği, iki büyük dünya savaşının ve iki kutuplu dünyanın nükleer tehditinin grafik tasarımdaki yansımaları, çok çeşitli ve yaratıcı çalışmalara zemin hazırlamıştır. Bu çalışmalardan en iyi bilineni, Amerika'nın Vietnam savaşına karşı olan "I Want Out" isimli afiş çalışmasıdır. 1971 yılında Savaşı Satmayın (*Unsell the War*) komitesi tarafından, anonim olarak bastırılan bu afişte, James Montgomery Flagg'ın savaşa çağrı afişi hicvedilerek, kamuoyu etkilenmeye çalışılmıştır. Yale Üniversitesi Siyaset Bilimi öğrencisi Ira Nerken'in fikirleri doğrultusunda başlatılan Savaşı Satmayın kampanyası, ana fikrini "Savaşı satmak mümkünse satmamak da mümkündür" önermesinden almaktadır (Timmers, 1998; 160).



Resim 18. Daniel and Charles Agency, "I want OUT", ABD, 1971

Kaynak: TIMMERS, Margaret, *The Power of the Poster*, V & A Publications, 1998, London

Olumsuz ulusçuluğun ulaştığı son nokta olan savaşı, protesto etmek amacıyla yapılmış çalışmalar içinde Japon tasarımcıların afişleri önemli bir yer tutmaktadır. Tasarımcı Yusaku Kamekura'nın, Uluslararası Hiroşima Kültür Vakfı ve Japon Grafik Tasarımcılar Birliği'nin ortak olarak her yıl düzenledikleri “Dünya Barışına Çağrı” kampanyasının ilk afişi olarak hazırladığı, 1983 tarihli “*Hiroshima Appeals*” çalışması ve Shigeo Fukuda'nın “*Victory 1945*” afişi, bu bağlamda neredeyse ikonografik örnekler olarak gösterilmektedir (Bektaş, 1992; 218 - 221).



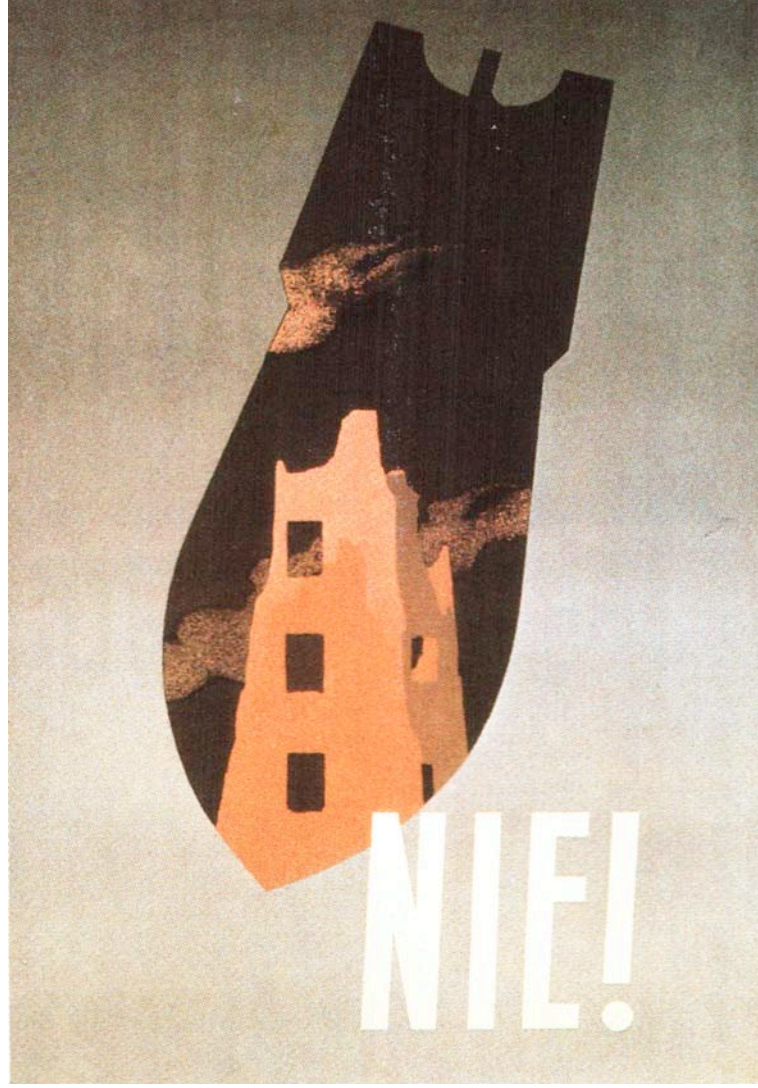
Resim 19. Yusaku Kamekura, “*Hiroshima Appeals*”, Japonya, 1983

Kaynak: MCQUISTON, Liz; **Graphic Agitation**; Phaidon Press Ltd., London, 1995

Resim 20. Shigeo Fukuda, “*Victory 1945*”, Japonya, 1971

Kaynak: MCQUISTON, Liz; **Graphic Agitation**; Phaidon Press Ltd., London, 1995

Avrupa’da, benzer içerikteki çalışmalar, Polonyalı grafik tasarımcılardan gelmiştir. Bu bağlamda Tadeuzs Trepkowski'nin savaş karşıtı çalışmaları da Japon meslektaşlarının sözü geçen çalışmaları kadar ilgi ve saygı uyandırmıştır (Bektaş, 1992; 178).



Resim 21. **Tadeuzs Trepkowski**, “Victory 1945”, ABD, 1971

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

İster olumlu ister olumsuz anlamda olsun ulusçuluk fikri, grafik tasarımdan gelecekte de yararlanacak gibi gözükmetedir. Üslup olarak ulusçuluğa gelince; ulusal üslupların, genellikle savaş dönemlerinin dışında, çoğu zaman devlet destekli bilinçli çabalar ve entelektüel yönlendirmelerle oluşturulduğu görülmektedir. Grafik tasarım dünyasında ulusal üslupları ile öne çıkan ülkelere ve bu ülkelerin bu alandaki başarılarının nedenlerine aşağıda değinilecektir.

2.1.2. Dünya Grafik Tasarımında Üslup Olarak Ulusçuluk

“Tasarlarken yerel düşünüyüp küresel davranıyorum.”

Michael STALLENBERG

Grafik tasarımcılar, kimlikleştirme (markalar, amblemler, semboller, ambalajlar vb.), bilgilendirme ve yapılandırma (haritalar, diagramlar, yönlendirme tabelaları vb.) ve reklamcılık çalışmaları gibi, toplumla her an iç içe bir görsel dilden sorumludurlar (Hollis, 1997, 10). ABD’li grafik tasarımcı Milton Glaser, “*İyi tasarım, iyi yurttaşlıktır*” diyerek (Heller ve Vienne, 2003; ix) grafik dilin sorumluları tasarımcıların, yaptıkları iş ile ulusun hem bir parçası hem de ulus kurgusunun önemli aktörlerinden biri olduklarını vurgulamaktadır. Tasarımcı Katherine McCoy da aynı bilinçle “*İyi Yurttaşlık – Politik ve Sosyal Bir Güç Olarak Tasarım*” başlıklı yazısında, grafik tasarımcıların iyi yurttaşlar olmaları ve toplum ve devletin biçimlendirilmesinde aktif olarak görev almaları gerektiğini savunmaktadır. (Heller ve Vienne, 2003; 2) Tasarlama sürecinde tasarımcının ulusal görsel verilere dayanarak iş yapması, ulus ile tasarımcı arasındaki simbiyosisi (ortak yaşamı) güçlendirmektedir.

Bir çok ulusun oluşum yıllarında, bugün bildiğimiz anlamda grafik tasarım çalışmaları olmasa da, kendi ulusal grafik tasarımlarına temel oluşturabilecek üretimlerini görmek olasıdır. Ulusal üslup olarak öne çıkan ülkelerden bazıları, tarihsel nedenlerle, tasarlama sürecinde devreye sokulabilecek geniş bir görsel materyal bolluğu ile işe başlamışlardır. Bu ülkeler arasında Japonya, Rusya ve İran’ın, uluslaşmadan önce de devlet yönetimi deneyimleri oldukları için, bir çok ülkeye kıyasla başka bir çok kültürel varlığın yanısıra, görsel kültürel miras bakımından da oldukça donanımlı olarak yola çıktıkları görülmektedir.

Japonya örneği ile başlanılacak olursa, görsel mirasın en zengin öğeleri olarak XVII. yüzyılda Tokyo şehrinde, döneminin parlak renkli modasını ve zevkli taraflarını gösteren ve bu yüzden de “akıp giden hayatın resimleri” anlamına gelen *ukiyo-e* adı verilen çalışmaların olduğu bilinmektedir (Fahr-Becker, 2007; 7). Ukiyo-

e de kendi içinde günümüz kartpostalları ile aynı işleve sahip “Edo”, güzel kadın resimleri anlamına gelen “*Bijin-ga*” ve geleneksel kabuki tiyatrosu oyuncularının resimlerinden oluşan “*Yakusha-e*” gibi alt türlere ayrılmaktadır. Güzel sanattan ziyade ticari sanat olarak düşünülen (Öztuna, 2007; 82) bütün bu türler, baskıresim olanakları ile çoğaltılmış ve halkın yoğun talebi sonucu büyük miktarlarda üretilerek toplumsal hayata girmiş, görsel işlevlerini gerçekleştirmişlerdir (Fahr-Becker, 2007; 7). Bir döneme ışık tutması bakımından Ukiyo-e’nin, Japon kültürünün görsel kimliğini yansıttığı söylenebilir (Öztuna, 2007; 86).

Ukiyo-e üretimleri dışında, günümüzdeki Japon çizgi filmlerine ve çizgi romanlarına kaynaklık ettiği varsayılan, Ortaçağ’da önemli olayları anlatmak amacı ile düzenlenen resimli parşömenlerin varlığı da bilinmektedir (Çev: Paköz, 2007; 21). Bu bağlamda Japonların, islamiyetin resim yasaklarıyla engellediği Ortadoğu toplumlarına kıyasla, görsel iletişime çok daha açık ve hazır bir toplumsal zeminden yararlandıklarını söylemek olasıdır.



Resim 22. Utagawa Kunisada, “Kış”, 1831

Kaynak: FAHR-BECKER, Gabriele; *Japanese Prints*, Taschen, Köln, 2007

Japonya gibi grafik tasarım alanında ulusal üslup anlamında önemli ülkelerden bir diğeri de Rusya'dır. Rusya'nın kuruluş tarihi MS 862'ye kadar inmektedir (Sander, 1998; 104). Rusya, 6 Kasım 1917'de Bolşevikler iktidarı ele alana kadar Çarlık sistemi ile yönetilmiş büyük bir imparatorluktur (Sander 2, 1998; 25). IX. yüzyıldan beri süregelen çok önemli görsel kültürel mirasın üzerine XX. yüzyılda Vladimir Tatlin (1885 – 1953), El Lissitzky (1890 – 1941) ve Alexander Rodchenko (1891 – 1956) gibi grafik tasarım tarihi için çok önemli tasarımcılar, ses, ritm, geometri ve soyutlamayı ön plana alan yeni birikimler eklemiştirler (Becer, 2007; 107).



Resim 23. Alexander Rodchenko, “Kapak tasarımı”, 1923

Kaynak: BECER, Emre; **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007

Resim 24. Andrey Logvin, “Yüksek Çözünürlük”, 1996

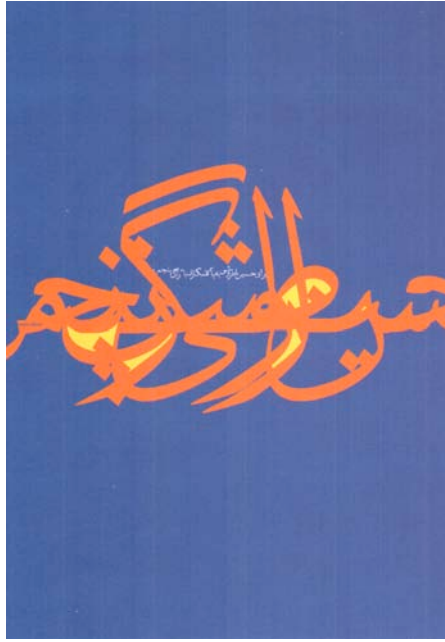
Kaynak: Grafist 5, **İnadıma Afiş**, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2001

Rusya'daki (belirli bir dönemdeki adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ndeki) grafik tasarımcılar, çalışmalarını üretirken kiril abecesini kullanmışlardır. Kiril abecesi, (Rusça: *Kirillitsa*), yaygın olarak Slav dillerinin yazımında kullanılan, IX. yüzyılın ortasında Bulgaristan'da Yunanca'dan geliştirilip, bu dilde bulunmayan bir takım Slav seslerinin de eklenmesi ile oluşturulmuş bir yazı sistemidir. Günümüzde Beyaz Rusya, Ukrayna, Bulgaristan, Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Moğolistan'da kullanılan Kiril abecesinin, Rusya'da ilk olarak Ortaçağ'ın başlarından itibaren büyük yazı harfleri olarak kullanılmaya başlandığı bilinmektedir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Kiril_alfabesi). Ortaçağdan günümüze değin kullanılmakta olan bu yazı sistemi, harflerinin anatomisi gereği, Latin abecesinden farklı bir estetik beğeniye kendiliğinden dayatmaktadır. Yukarıda adı geçen ülkeler dışında, bu yazı sisteminin kullanılmıyor olması, Latin abecesine dayalı tipografik estetiğe sahip diğer ulusların yanında, ulusal grafik üslup bağlamında, Rusya'ya önemli bir avantaj sağlamaktadır.

Rusya gibi geleneksel tipografi ve diğer tarihsel görsel birikimleri en radikal şekilde kullanan ülkelerden bir diğeri de köklü bir tarihsel gelenek üzerinde oturan İran İslam Cumhuriyeti'dir. İran coğrafyasında yaşamın izleri Neolitik Çağ'a kadar indirilebilirken, İran kültürünün kökenleri, ülkenin ticaret yollarının üzerinde bulunması dolayısıyla, Elamlar, Ahamenişler, Hellenistik Dönem ve Part Dönemi gibi pek çok farklı ve zengin kültürden de izler taşımaktadır (Eczacıbaşı, 1997; 857 – 860).

Bu zengin kültürün miraslarından biri olarak, İran grafik tasarımında, geleneksel kitap kültürünün izleri, bugün bile görülebilmektedir. Almanya Wuppertal Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü profesörlerinden afiş tasarımcısı Uwe Loesch, İranlı tasarımcı Majid Abbasi üzerine yazdığı bir yazısında, İran'da halen dikkate değer bir kitap kültürü olduğundan ve bunun günümüzdeki özel kaligrafi geleneğini geliştirdiğinden söz etmektedir (Loesch, 2003; 8). Grafik tasarımcı Emre Senan da 6. Tahran Afiş Bianeli jüri üyeliği dolayısıyla bulunduğu İran'daki izlenimlerine dayanarak bölgede zengin bir kitap kültürü ve tasarımcılığı olduğunu, kaligrafi ve

minyatürün de tasarımı hala beslediğini ifade etmiş; tipografik yetkinliğe dikkat çekmiştir (Senan, 2007; 55).



Resim 25. **İran Yazması**, İran, 1670

Kaynak: FRIEDL Friedrich-OTT, Nicolaus- STEIN, Bernard; **TYPO (When, Who, How)**, Könemann, Köln, 2001

Resim 26. **Majid Abbasi**, “5. Renk”, İran, 2002

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, NewYork, 2003

Resim 27. **Reza Abedini**, “Hayalgücü Aracılığıyla Çizim Sergisi”, İran, 2002

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, NewYork, 2003

Tipografik yetkinlik açısından Avrupa'nın grafik tasarım alanında önemli ülkelerinden sayılan Almanya'nın grafik tasarımı ise, köklerini Ortaçağ kitap sanatları ve baskı teknolojilerinin kullanımındaki yetkinliğinden almaktadır. Matbaacılığın XIX. yüzyıldaki endüstrileşmesinden önce de Almanya, bu alandaki el yapımı çalışmalarıyla önemli bir ülke konumundadır (Aynsley, 2000; 7). Günümüzde de Almanya'nın, 1386 yılında kurulmuş en eski üniversitesinin bulunduğu Heidelberg şehrinin, kentin adıyla anılan matbaa ve baskı makineleri ile ünlü olması, bu ulusal mirasın bir uzantısıdır (tr.wikipedia.org/wiki/Heidelberg).

Alman grafik tasarımını, diğer ülkelerden farklı kılan niteliği, konu olarak ulusçuluğun çok ötesinde aramamak gerekir. Almanya isminin ulus devlet olmadan önce de belirli bir kültür ve dil bölgesini belirlediği ve bu bölge içine tarihin çeşitli dönemlerinde Bohemya, Fransa, Polonya, Hollanda, Avusturya-Macaristan, Lüksemburg ve İsviçre'nin girmiş olduğu göz önüne alınırsa, Alman görsel kültürünün ne kadar zengin ve köklü geleneklere sahip olduğu anlaşılacaktır. Hatta bu zenginlik XX. yüzyılın başlarında yükselen milliyetçilikler döneminde, özellikle font tasarımı alanında, oldukça kafa karışıklığına da yol açmıştır. Çünkü XIX. yüzyılın sonlarında font tasarımları çok güçlü bir biçimde bölgeseldir (hatta ulusal ifadesi bile kullanılabilir) ve bölgesellik bazı yerlerde neredeyse şehir düzeyine kadar inmektedir (Aynsley, 2000; 13-14).

Alman grafik tasarımının, el işçiliğine ve bunun uzantısı olan teknolojik gelişmelerinin belirleyiciliğine kıyasla, Fransız grafik tasarımı ile ilgili olarak araştırmacı Aynsley, bu ülkedeki tasarımın daha sanatsal bir gelenek üzerine kurulduğunu söylemektedir (Aynsley, 2000; 15). Aslında Fransa'da grafik tasarıma temel oluşturabilecek harf karakterleri ticaretinin, en az Almanya'daki kadar köklü olduğu bilinmektedir. 1500'lü yıllarda Almanya'da büyük basım evlerinin tekelinde olan bu uğraş, sözü geçen dönemde Fransa'da Garamond ve Granjon gibi ustalarca uygulanmaktaydı (Febvre-Martin, 2000; 43). Aynı yıllarda Geoffroy Troy'un da çeşitli inisyal (*İlk satırın ilk harfinin büyük puntoda ve süslü yazılarla dizilme işlemi*-TDK Türkçe Sözlük, 1998; 1087) harf tasarımlarının, dönemin kitap sanatları ve

grafik tasarımına katkıları olmuştur (Meggs, 2006; 105). Yine Aynsley'in sözünü ettiği sanatsal geleneği, Livingston'ın da belirttiği gibi, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Jules Cheret, Eugene Grasset ve Alphonso Mucha gibi ressam ve grafikçilerin işlerinde aramak gerekir (Livingston, 1994; 79). Söz konusu sanatçılar günümüz Fransız grafik tasarımcıları için hala birer esin kaynağı olmaya devam etmektedirler.



Resim 28. Jules Cheret, “Les Girard”, 1879

Kaynak: BARNICOAT, John; **Posters – A Concise History**, Thames and Hudson Ltd., London, 1994

Resim 29. Paul Colin, “Paris için Seyahat Afişi”, 1935

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

Resim 30. Pierre Praquin, “Fotoğraf Sergisi Afişi”, 1987

Kaynak: **Graphic Design Index:1**, Page One Publishing., Singapore, 1996

Resim 31. Anette Lenz, “2000-2001 Sezonu Fransa Radyosu Konser Afişi”, 2001

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, NewYork, 2003

Fransa ile komşu ve imparatorluk mirasına sahip bir kaç ulus devletten biri olmasına karşın İngiltere'nin, grafik tasarım alanında kendine yer edinebilmesi zaman almıştır. Bu durumun nedenleri arasında William Morris'in geleneksel üretim tekniklerine olan ilgisinin XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında hala takdir görüyor olması ve bir ada ülkesi olan İngiltere'nin kıta Avrupasının tasarım alanındaki modernist gelişimlerinden uzak kalması sayılabilir (Livingston, 1994; 33). II. Dünya Savaşı yıllarında bile İngiliz grafik tasarımında Art Deco'nun egemenliği süregiden Avrupa modernizminden daha belirleyici olmuştur (Heller ve Fili, 1998; 48).

Coğrafik nedenlerle İngiltere'ye kıyasla Avrupa etkilerine çok daha uzak olan Amerikan grafik tasarımı, beklenilenin aksine dünya grafik tasarımına kazandırdığı Saul Bass, Paul Rand, Herb Lubalin gibi önemli isimleri ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Amerikan grafik tasarımının zaman çizgisini oluştururken Ellen Lupton ve J. Abbott Miller, kronolojiyi "*Ulusal Kültürü Yaratmak*" başlığı altında 1829 yılı olarak belirlemişlerdir (Freidman vd., 1989; 25). 1829 yılı Amerikan tarihinin ilk başkanı Andrew Jackson'ın göreve geldiği yıldır. Lupton ve Miller, grafik tasarımın ulusal tarihini anlatırken, Amerikan başkanlarının göreve gelme yıllarının, Amerikan kültürel hayatı üzerindeki etkileri nedeniyle esas alındıklarını belirtmektedirler (Freidman vd., 1989; 24). Konu üzerine yazan bir başka araştırmacı Ellen Mazur Thomson ise 1870'lerde iç savaştan kısa bir süre sonra Amerikan topraklarına gelmeye başlayan Endüstri Devrimi'nin etkilerinin ilk görüldüğü yıllar ile kronolojiyi başlatmaktadır (Thomson, 1997; 1-2). 1860'larda ilk reklam ajansının kurulmasından 1880'deki linotype ve monotype baskı makinelerinin kullanılmasına kadar geçen sürede Amerikan grafik tasarımı, etkisi XX. yüzyıla kadar süren yaratıcı ve teknik bir maharet geleneği oluşturmayı başarmıştır (Livingston, 1994; 14).

Diğer ülkeler kadar etkili ve belirleyici olmasa da Küba sokak grafikleri ulusal üsluplar açısından sözü edilmeye değer bir birikim ortaya koymaktadır. Küba kültürü, İspanyol kolonyalizminden, Roma Katolikliğinden, Afrika köle ticaretinden ve Amerikan kapitalizminden etkilenmiş, bütün bu birikimler grafik tasarımlara

yansımıştır. 1959 yılındaki sosyalist devrimin ardından Küba'nın görsel sokak dili üzerinde hükümet propagandaları etkili olmuştur (Dawson,2001; 7). Çin ve Sovyetler Birliği'ndeki kültürel propaganda üretimlerinden farklı olarak, Küba devriminde sanat, yardımcı amaçla kullanılmış; artistik dışavurumlar ya da bireysel üsluplara yönelinmemiştir (Mcquiston,1995; 88). İster Küba Devrimi ile ilgili bir afişte olsun, ister bir ambalaj üzerinde, isterse basit bir yönlendirme levhasında Küba Devrimi'nin yapıldığı yıllarda moda akımlardan olan Psychedelic ve Op Art üsluplarının etkisinin yanında, floresan renk tabakaları ile kaplanmış yüzeyleri, ülkede üretilmekte olan bir çok grafik iş üzerinde görmek olasıdır (Dawson,2001; 8).



Resim 32 – 33 – 34 - 35. Küba Sokak Grafikleri ve Afişlerinden örnekler

Kaynak: DAWSON, Barry; **Street Graphics Cuba**, Thames and Hudson Ltd., London, 2001

Kültürel mirasları yukarıda sözü geçen bazı imparatorluk mirasçısı uluslar gibi köklü ve derin olmasa da, grafik tasarım alanında bilinçli, tasarlanmış bir hareket olarak geliştirilmiş ulusal üslupları ile yer edinebilmiş önemli ülkeler

bulunmaktadır. Bunlardan en bilineni ve en başarılı olanı kuşkusuz Polonya ulusal grafik tasarım üslubudur.

Polonya afiş sanatı başlığı altında toplanabilecek bu üslup, II. Dünya Savaşı'nı takip eden 20 yıl içerisinde öne çıkan önemli bir ulusal kurgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Hollis, 1997, 172). Sözü geçen dönemde Polonya'da, komünist bir toplum kurulduktan sonra, devlet kontrolündeki kurumlar ve sanayi, tasarımcılar için yeni ve geniş çalışma alanları haline gelmiştir. Grafik tasarımcılar, standartları ve ücretleri tespit üzere yönetmenler, yazarlar ve sanatçılar tarafından kurulmuş "Polonya Sanatçılar Birliği"ne katılmışlardır. Bu birlikteliğe dahil olacak tasarımcılar için Varşova ya da Krakov Güzel Sanatlar Akademilerinden ya da benzeri bir programdan mezun olma zorunluluğu getirilmiştir. Bu okulların giriş sınavları son derece zorlu olmuş; bitirenlerin sayısı tasarım ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde çok titizce kontrol edilerek kalite ve üslupsal özelliklerde birlik sağlanmıştır (Meggs, 2006; 424).



Resim 36. Jan Lenica, "Wozzeck", 1964

Kaynak: BARNICOAT, John; **Posters – A Concise History**, Thames and Hudson Ltd., London, 1994

Resim 37. Franciszek Starowieski, "Ölüm İlanı için Senatoryum", 1973

Kaynak: BEKTAŞ, Dilek; **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1992

Kurgusal ulusal üslupların başarılı örneklerinden bir diğeri Hollanda ulusal grafik tasarım üslubudur. Tasarım tarihçisi Richard Hollis, Hollanda tasarımında ayırt edici üslupsal bir öge olarak “*Geometri, Hollanda grafik tasarımını istila etmiştir*” demektedir (Hollis, 1994; 68). Bu istilanın kaynağını Hollanda sanatının I. Dünya Savaşı ve sonrası modernist hareketlerinde aramak gerekir.



Resim 38. **Piet Zwart**, “*NKF Kablo Şirketi Kataloğu*”, 1928

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

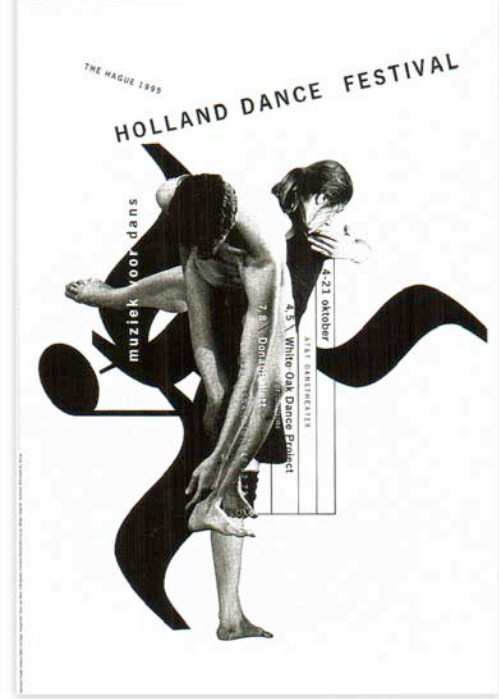
Resim 39. **Paul Schuitema**, “*Hollanda Turizmini destek için Pul Satış Afişi*”, 1932

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

Hollanda’da 1917 yılında Theo van Doesburg öncülüğünde başlayan De Stijl hareketi, sanatçı, mimar ve tasarımcıları etkilemiş, siyah, beyaz ve gri ile ana renklerin ilişkisine dayanan ve dikdörtgenleri kullanarak soyut etkiler yakalayan bir akım olarak öne çıkmıştır. De Stijl hareketi, grafik tasarım ve tipografik tasarım alanında son derece disiplinli, tırnaksız yazı karakterlerinin, yenilikçi asimetrik sayfa tasarımlarının, düz çizgiler ve dar dikdörtgen blokların kullanıldığı bir tasarım anlayışı olarak kendini göstermiştir (Livingston, 1994; 55).

Şüphesiz Hollanda ulusal grafik tasarımı da yoktan varolmamış, bu üslubun temellerini atan Piet Zwart ve Paul Schuitema gibi grafik tasarımcılar da Konstrüktivizm’den etkilenmişlerdir (Becer, 2007; 222). Hollis, Hollanda tasarımının, Almanya ve Rusya’dan gelen fikirlere açık olduğunu fakat gerçekte bu fikirleri özümseyerek rafine hale getirdiğini söylemektedir (Hollis, 1994; 75). De

Stijl'in, yukarıda sözü edilen tasarım paradigmaları, Hollanda grafik tasarımcılarınca da halen en sık tercih edilen yöntemlerden biri olarak ilgi görmektedir.



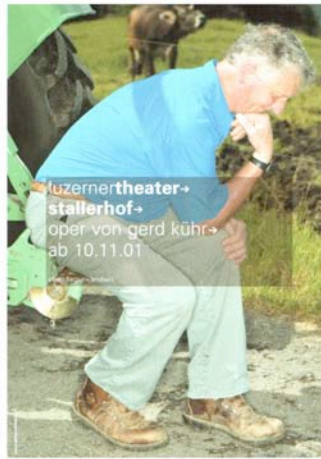
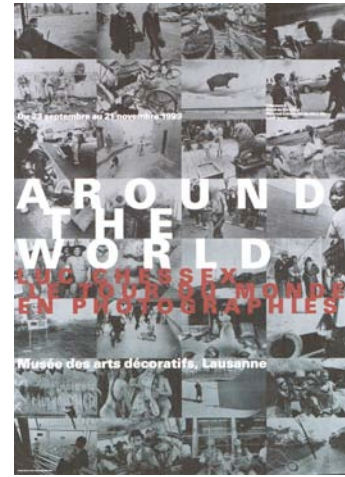
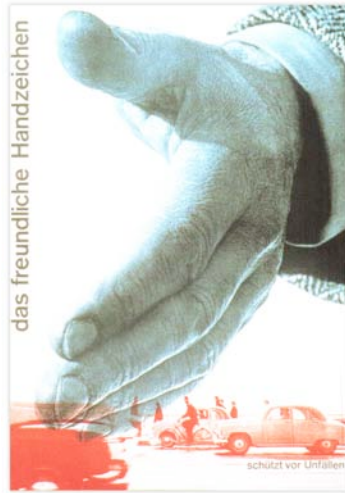
Resim 40. **Irma Boom**, “Hollanda Festivali Afişi”, 1990

Kaynak: Fiell, Charlotte ve Peter.; **Graphic Design Now**; Taschen, Köln, 2005

Resim 41. **Studio Dumbar**, “Hollanda Dans Festivali Afişi”, 1995

Kaynak: **Graik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**; Sayı:10, 2007

Uluslararası Tipografik Stil, isminde uluslararası niteliği taşısa bile aslında İsviçre ile özdeşleştirilen bir akım olmuştur. Rasyonel Tipografik Üslup ya da İsviçre Üslubu olarak da isimlendirilen akım, II. Dünya Savaşı sonrası Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus ve Yeni Tipografi ile ilişkilendirilir ve öncü isimleri arasında Ernest Keller, Theo Ballmer, Max Bill ve Max Huber gelmektedir. Akımın kurucu isimlerini takiben 1960 ve 70’li yıllarda Emil Ruder, Armin Hoffman ve Josef Müller-Brockmann, akıma ait çalışmaları daha rafine ve sofistike hale getirmişlerdir (Livingston, 1994; 105).



Resim 42. **Josef Müller Brockmann**, “*İsveç Otomobil Kulübü için Afiş*”, 1954

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

Resim 43. **Arnold Saks**, “*Musevi Müzesi için Afiş*”, 1968

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

Resim 44. **Werner Jeker**, “*Around the World Sergisi Afişi*”, 1968

Kaynak: Grafist 5, **İnadına Afiş**, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2001

Resim 45 – 46 - 47. **Peter Moser**, “*Luzenren Tiyatrosu Afişleri*”, 1999

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, New York, 2003

Geleneksel tipografinin, tek başına ulusal üslup oluşturmak için yeterli olamayacağı; teorik ve tarihsel birikimin de devreye sokulması gerektiği grafik tasarım alanında ulaşılan noktalarda saptanmıştır. Çünkü ulusun, kurgulanabilir bir yapı olduğu dikkate alınırsa, ulusçuluk bağlamında türetilen ve geliştirilecek herhangi bir düşünce, kurum ya da yapının da kurgulanabilir olacağı fikri

doğallaşacaktır. Kaligrafleri yakın olmasına karşın bugün Japonya'nın grafik tasarım dünyasında haklı başarısı ile Çin Halk Cumhuriyeti'nin aynı alandaki durumunu kıyaslamak bu bağlamda anlamlı sonuçlar vermektedir.

Ulusal kültürler, grafik tasarımda da görsel yansımalarını çoğunlukla bulmuşlardır. Rusya'da üretilmiş ve halen üretilmekte olan grafik tasarımlarda, karakteristik özelliklerden kırmızı rengin kullanımını, sadece komünizm ile ilişkilendirmemek gerekir. Araştırmacı Michel Pastoureau, rengi “oluşturan”, ona tanımını ve anlamını veren, kodlarını ve değerlerini meydana getiren, pratiklerini düzenleyen ve önemini belirleyen sanatçı ya da bilimadamı değil; toplum olduğunu belirtmektedir (Pastoureau, 2005; 11). Örneğin Rusça'da kırmızı renk, güzelliği tanımlamak için bir sıfat olarak kullanılmakta; “kırmızı” kare, “güzel kare” anlamına gelmektedir (Holtzschue,2002; 3). “Kızıl Ordu”, “Kızıl Meydan” gibi isimler de bu çift anlamlılıkla düşünülmelidir. Kırmızı renk ve konstrüktivist tipografi, halen grafik tasarımcılar tarafından Rusya ya da komünizm ideolojisi ile ilgili grafik çalışmalarda bir referans olarak kullanılmaktadır.

Benzer yansımaları Japon grafik tasarımı için de söylemek olanaklıdır. *İdea* dergisinin 200. Özel Sayısı için günümüzün ünlü Japon grafik tasarımcılarından Shigeo Fukuda ve yine ünlü bir grafik tasarımcı Masuteru Aoba'nın yaptıkları sohbette Fukuda, Japonya'nın çok eskilere dayanan bir “yabancı şeyleri soğurma” geleneği olduğundan bahsederek Japon grafik tasarımcıları hakkında şu değerlendirmede bulunmaktadır:

“Japon yemekleri için “hem gözü doyurur hem de mideyi,” denir. Bu yüzden de Japonlar yemek hazırlamayı neredeyse bir sanat gibi görürler. Bence Japon grafik tasarımcıları da hazırladıkları yemekleri sunmakta oldukça ustalar. Dünyanın dört bir yanından topladıkları malzemeyi önlerine sererler. Biraz düzenleme yaparlar ve ortaya çekiciliği ağır basan bir sonuç çıkar. Veya, topladıkları malzemelerden bir serbest kolaj düzenlemesi yaratırlar. (www.gmk.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy)”

Japonya'nın, günümüz Japon ulus devletine gelene kadar ki süreci, görsel üretimler açısından incelendiğinde, 1910'lu yıllarda Avrupa Avant Garde'nin etkisi ile başlayan Modernist Hareket istilasının, Japon kültürünü de bütün birikimine karşın etkilediği söylenebilir. Bu etki, 1930'ların ortasındaki gelişen nasyonalist

militer rejim ile bir süre sekteye uğramıştır. Bunun aşılması neredeyse 20 yıl kadar sürmüştür; Tarihçi James Fraser'ın da söylediğine göre II. Dünya Savaşı sonrası, Japon grafik tasarımı'nın mümkün olduğunca her şeyi özümlediği bir dönem olmuştur (Heller ve Chwast, 1988; 215).



Resim 48. **Kitagawa Utamaro**, “*Nikishi - e*”, Japonya, 1783

Kaynak: FAHR-BECKER, Gabriele; **Japanese Prints**, Taschen, Köln, 2007

Resim 49. **Tadanori Yokoo**, “*Yume no Ukihashi*”, Japonya, 2001

Kaynak: CABAN, Geoffrey, **World Graphic Design**, 2004, Merrell Publishers Limited, London

Japonların, dünya sanatı ve grafik tasarımı ile ilişkileri, her zaman dış etkilenimler düzeyinde olmamıştır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde Henri de Toulouse – Lautrec gibi Avrupa’lı sanatçılar, Hiroshige, Hokusai ve diğer Ukiyo-e sanatçılarının baskıresimleri ile karşılaşmış ve bunlardaki bazı özellikleri, kendi sanatlarına aktarmışlardır. Bu aktarımlar arasında kalın kontür çizgileri, düz, geniş renk alanları ve günümüz reklamcılığında da halen kullanılmakta olan dikey yerleştirilmiş yazılar sayılabilir (Gomez, 1999; 8).

Japonya ve Rusya gibi güçlü tarihsel kökleri olan günümüz İran İslam Cumhuriyeti kültürünün, adından da anlaşılacağı üzere, M.S. 651'deki son Sasani Hükümdarının ölümünden sonra Batı İran'ın fethinden itibaren belirleyici ögesi, İslam olmuştur (Grabar, 1998; 51). Günümüz İran grafik tasarımının önemli isimlerinden Ghabad Shiva da Şark kültürünün temel taşının "Allah" inancı olduğundan hareketle, İslam ve felsefenin, İran grafik tasarımına güç kazandırdığının altını çizmektedir (Shiva, 2007; 45).



Resim 50. **Ghabad Shiva**, “*Fars Araştırmaları Büyük Kongresi Afişi*”, İran, 2006

Kaynak: Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı:14, 2007

Ulusal kültürlerin grafik tasarıma yansımaları açısından Avrupa'ya bakılacak olursa Hollanda'da, II. Dünya Savaşı'nın bitmesini takiben yeniden yapılanma süreci içerisinde ulusal grafik tasarımda iki güçlü akım belirgin hale gelmiştir. Bunlardan biri, De Stijl Hareketi'ni de kapsayan, yüzyılın ilk yarısındaki Hollanda geleneklerinden ilham alan pragmatik bir konstrüktivizm uyarlaması iken diğeri, spontane, uzamsal söz dizimi ve sarsıcı imgeleri ile enerjik bir dışavurumculuktur (Meggs, 2006; 456). Meggs, bu ikiliğin şaş ırtıcı olmadığını, Hollanda ulusunun tutumluğu, düzen ve yapıyı tercih ederken öte yandan bütün politik, dini ve sanatsal

fikirlerle karşı hoşgörölü insanlar olarak bilindiğini belirtmektedir (Meggs, 2006; 456).

Tıpkı Hollanda gibi İsviçre Üslubu'nun da oluşması için iki önemli fakat farklı etken zemin hazırlamıştır. Bunlardan ilki, İsviçre'nin II. Dünya Savaşı'na katılmayarak tarafsızlığını korumuş olması, diğeri ise bu ülkeye özgü yüksek kaliteli işçilik geleneğinin tasarım ve teknoloji arasındaki kutuplaşmayı azaltmış olmasıdır (Becer, 2007; 262).

İsviçre'nin birden fazla dilin konuşulduğu bir ülke olması ulusal grafik tasarımda da karşılığını bulmuştur. İsviçre'li tipograf Adrian Frutiger, 1957 yılında *Univers* adını verdiği bir karakter tasarlamıştır (Livingston, 1994; 196). İsviçre'li tasarımcıların sıklıkla kullanmış oldukları tırnaksız yazı karakterlerinden biri olan *Univers* ile Almanca, İngilizce ve Fransızca gibi farklı dillerde yazılan metinler yanyana getirildiklerinde eşdeğer bir yoğunluk ve ton değerinin elde edildiği görölmektedir (Becer, 2007; 272). *Univers* yazı karakteri, İsviçre'nin farklı diller konuşan insanları bir araya getirerek bir ulus oluşturması gibi, grafik tasarım alanında bu dilleri birbiri ile görsel olarak eşitlemiş gibidir.

İsviçre'nin kuzey komşusu olan Almanya'nın ulusal tasarımı, gerek I. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında olsun, gerekse II. Dünya Savaşı süresince, her zaman için politik anlamda bir ulusçuluk çevresinde biçimlenmiştir. El yapımı uygulamalı sanatlardan endüstriyel tasarıma doğru ilerledikçe ulusal birliğin sağlanmaya başladığı 1871'den I. Dünya Savaşı'na kadarki dönem, sosyal bir çalkantı dönemi olarak yaşanmış ve Jugendstil belirleyici bir etki bırakmıştır. 1914'ten 1933'e kadar soyutlama ve Konstrüktivizm'in etkin olduğu ve Modernizmin bir fenomen olarak belirmeye başlaması ile tasarımcıların kültürel bir figür olarak ortaya çıktıkları Weimar Cumhuriyeti Dönemi'ni, Adolf Hitler'in Nasyonal Sosyalist Parti politikalarının belirleyici olduğu bir tarihsel dönem izlemiştir (Aynsley, 2000; 7-8).

Alman grafik tasarımında, yukarıda sözü edilen ilk periyotta sanat ve endüstri arasında kuvvetli bir bağ kurulmaya çalışılmış; Otto Eckmann ve Josef Sattler öne

çıkan tasarımcılar olmuşlardır (Livingston, 1994; 85). Grafik tasarım tarihi araştırmacısı Jeremy Aynsley, Almanya hakkındaki araştırmasında, Hobsbawm'nın bu tez çalışmasında da kullanılan fikirlerinden hareketle, alt yapı ve üst yapı arasındaki dengenin de, Almanya'da ulus devlet aracılığı ile belirlendiğini hatırlatmakta, bu bağlamda uluslaşma sürecinin tasarım ve matbaacılık ile ilgili el işçiliği (zanaat) arasındaki ayrımı azalttığından söz etmektedir. Alman baskı teknolojilerinin yurt dışına pazarlanacak kadar çok gelişmiş olması, belirli bir Alman görsel kültürünün de dünyaya ihraç edilmesini sağlarken, aynı zamanda Alman tasarımcıları, mecburen ülke dışındaki tasarımcılarla ilişki kurmaya zorlamıştır. Bu ilişki ve uluslararası alışveriş Alman ulusal tasarımının belirli bazı fikirlerinin de temelini atmıştır (Aynsley, 2000; 15).

Avrupa ile kıyaslandığında Amerika'da grafik tasarım, uzun yıllar ticaret ile ilişkilendirildiği için resim ve heykelin yanında ikinci sınıf bir sanat olarak değerlendirilmiştir. Grafik tasarımcı, bir ressam ya da müzisyene kıyasla çalışmasını, bir çok kişinin katkısı ile sonuçlandırmaktadır. Bütün bunların yanısıra yapılan çalışmaların büyük miktarlarda ve halk için yapılıyor olması, diğer sanat türleri yanında bu üretimlerin daha değersizmiş gibi görülmelerine yol açmaktadır. Yukardaki nedenlerle Amerikan grafik tasarımının erken dönemlerine ait çalışmaların toparlanması ve sınıflandırılması anlamında önemli zorluklar ile karşılaşmıştır (Freidman, 1989; 10).

Amerika'nın, günümüzde de devam etmekte olan göçmen kabul etme politikası, çok eskiden beri uygulanmaktadır. Bu bağlamda 1930'larda Amerikan grafik tasarımı üzerinde, Avrupa'dan politik baskılar yüzünden kaçmak zorunda kalan yetenekli tasarımcıların etkisi olmuştur. Herbert Bayer, Will Burtin, Ladislav Sutnar ve Herbert Matter yüzyılın başında görsel, sosyal ve bilimsel devrimlerin ürünlerinin modernist geleneğini kıtaya taşımışlardır. Amerikan tasarımında, Amerikalı olan şeyler üzerinde biraz kuşku vardır fakat günümüzde asıl olan, Amerikan tasarım dünyasına aşılınmış bir grup Avrupalı tasarımcının, verimli zekalarının ürünü fikirlerin, uyarlamaları ve yorumlarıdır (Freidman, 1989; 12). Avrupa ile bu alışveriş daha sonraki yıllarda da Amerikan grafik tasarımında etkili

olmuştur. Chicago’lu sanayici Walter Peapcke, 1951’de tasarımcıları bir araya getirmek amacıyla Aspen Konferansları’nı düzenlemeye başlamıştır. Bu kapsamda Josef Müller Brockmann da Colorado Aspen’de bir konferans vermek üzere 1956 yılında bu etkinliğe davet edilmiş, İsviçre tasarımı hakkında bilgiler vermiştir (Purcell, 2006; 134).

Kültürler arası alışveriş, teknoloji ve ulaşım olanaklarının artması ile grafik tasarım üslupları arasında da etkileşimleri hızlandırmıştır. Sanayi kapitalizmine geçişle birlikte ticaretin coğrafi engelleri azalmış, 1840’larda telgrafın gelişmesiyle haber “lüks meta” olma özelliğini kaybetmiştir (Oskay, 2000; 6). Daha sonraki yıllarda sinema, radyo ve televizyonun da görsel iletişim alanına girmesi, bazı üslupsal özelliklerin diğer ülkeler arasında da yayılmasını ve dolayısıyla küreselleşmeyi hızlandırmıştır. Bülent Günsoy, *Küreselleşme, Bir Varoluş Çözümlemesi* kitabının *Kültürel Küreselleşme* bölümünde, yerel insanın, küresel kültür ile karşılaştığında iki tür refleks verdiğini belirtmektedir. Birinci refleks, “direnc gösterme”dir. Direnc boyutuyla, alt kültür kendi dilinin korunması için tepki gösterebilmektedir. İkinci refleks ise “uygun bulma”dır, ancak, küresel kültürün toplumun kendisine sunduğu gibi salt bir yalınlıkla içselleştirilebilmesine sık rastlanılmamaktadır (Günsoy, 2006; 47).

Direnc gösterme refleksi olarak öncelikle İngiliz grafik tasarımı örnek gösterilebilir. İngiltere’nin grafik tasarım alanındaki önemli isimlerinden Stanley Morrison, Bauhaus tasarımcıları gibi özgün font tasarımları yaratmak yerine klasik fontları iyileştirme çabası içine girerek, kendi çıkarmakta olduğu *Fleuron* dergisinde yayınlanan “*Tipografinin İlk Temelleri*” başlıklı yazısında şöyle demektedir:

“*Makine Çağı’nın misyonerleri standart klasik yazıya bağlı kalacaklardır – baş sayfaları ve belki de sütun başlıklarını trnaksız yazı karakterleri ile süsleyebilirler İhtiyatlı deneyler bir tarafa, bundan sonra hepimiz, sevelim veya sevmeyelim gözün kurallarına ve ulusal geleneğe kesin bağlılık içinde olacağız.* (Ergüven, 2007; 74)”

Stanley Morrison, *Blado, Bembo, Baskerville, Ernhardt, Fournier ve Walbaum* gibi bazı antik fontları yeniden yorumlamanın yanısıra *Gill Sans* fontunun tasarım danışmanlığını yapmış ve İngiliz tasarımının neredeyse ikonografik fontlarından

diyebileceğimiz *Times New Roman* fontunu da çağın gereklerine göre yeniden yorumlamıştır (Ergüven, 2007; 77).

İngiltere'den farklı olarak Fransız grafik tasarımı, gösterdiği direncin sanatsal içeriği bakımından dikkat çekicidir. Uluslararası Tipografik Stil ve De Stijl'in tüm Avrupa'yı etkisi altına aldığı yıllarda bile Fransız grafik tasarımı, kültür açısından bir istisnadır. II. Dünya Savaşı sonrasının önemli isimlerinden Raymond Seignac, reklamlarda illüstratif ve esprili bir anlatıma yönelirken, Bernard Villemot, Paris ekolünde resmin, grafik tasarıma yansıdığı afişler üretmektedir (Weill, 2004; 94-95). Bu illüstratif ve resimsel üslubun kaynaklarına inildiğinde, Cheret'nin afişlerine ulaşılabilir. Jules Cheret, sanatsal üretim ile endüstriyel üretimi bütünleştirmiş ilk ve en başarılı örneklerden biridir. Bonnard ve Lautrec tarafından da benimsenip geliştirilen stilinin belirgin özellikleri arasında ışık, gölge ve derinliğin kullanılmayışı, nesnelerin opak renk ve kontürlerle harita gibi çizilmiş olması sayılabilir (Hollis, 1997, 11-12). Afiş tarihini konu alan kitabında, Joan Barnicoat'da Cheret'nin afişlerini, reklamcılık amacını aşan sanatsal yetkinliklerinden dolayı bir başlangıç noktası olarak kabul etmiştir (Barnicoat, 1994, 12).

Bu başarılı sanatçı tasarımcılar kuşağını Leonetto Capiello, A. M. Cassandre ve Jean Carlu'dan oluşan önemli tasarımcılar takip ederler. II. Dünya Savaşı öncesi Fransa'da en önemli isimler haline gelen bu tasarımcılar da sanatsal gelenekten çok uzaklaşmadan grafik tasarımda yeni iletişim biçimleri aramışlardır. Çalışmaları Kübistlerin çalışmalarına benzetilen Cassandre, çizim olarak değil ama sadece yöntem olarak, geometrik ve büyük boyutlarda çalıştığı için, kübistlere benzetilebileceğini fakat aslında kendisini mimarlığa yakın hissettiğini belirtmiştir (Weill, 2004; 61 - 66).

Tipografi alanında da Fransız tasarımcılar geçmişle alışverişte olmaktan günümüzde de çekinmemektedirler. Pierre di Sciullo 1992'de *Garamond* karakterinden hareketle *Gararond* yazı karakterini geliştirmiştir. Başka bir tasarımcı Jean François Porchez de *Le Monde* gazetesi için yeni bir font ailesi tasarlamış; bu

font hazırlanırken de ülkenin geçmişindeki harf disiplinlerine sadık kalınmıştır (Wlassikoff, 2005; 290-291).

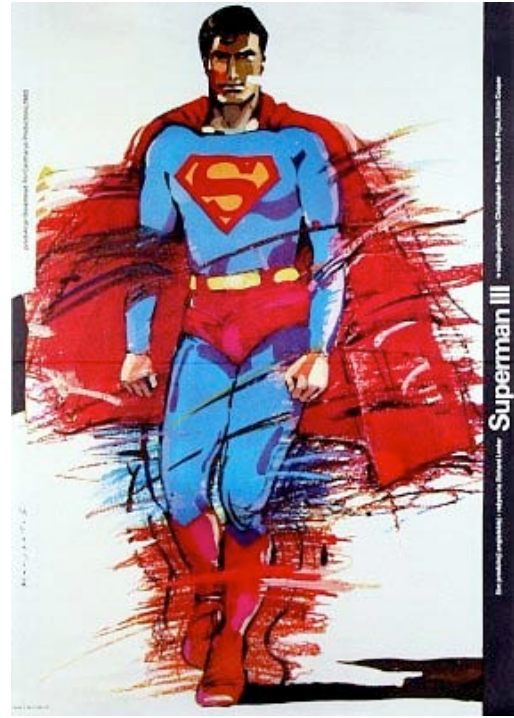
Direnç gösterme refleksi bağlamında tıpkı İngiltere gibi bir ada ülkesi olan Japonya'nın da konuya yaklaşımı önemlidir. Birçok çağdaş Japon reklam tasarımcısı Pop Art'tan, çizgi romandan, televizyon ve filmlerden Batılı imgeleri sahiplenseler de bunları çağdaş, yüksek teknoloji ile donanmış, Japon toplumuna göre dönüştürüp uyarlamışlardır. Japon tasarımcılar, temelde konstrüktivistlerden (ve Bauhaus) esinlenmiş bir metodolojiden daha eklektik bir görsel dile geçerken, Amerika ve Avrupa'daki Post-Modern ve New Wave eğilimleri önceden kavramışlardır. Bu vurgu değişikliği, organize edilmiş bir mesele olarak ortaya çıkmamış fakat bireysel çalışan tasarımcıların işlerinde birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir (Heller ve Chwast, 1988; 217).

Yukarıda daha önce sözü geçen söyleşide Japon tasarımcı Aoba, günümüz Japonya'sında ulusallığın bilinçli bir tercih olarak seçildiğinin ipuçlarını vererek:

“Oyun kağıtlarından tavlaya ve uçurtmalara kadar herşeyi resimleme geleneğimiz bence popüler Japon kültürünün bir yansıması. Belki de bu, Asya ülkelerine özgü bir olgudur. Japonya, Hindistan ve Kore'de, hatta tüm Asya'da, illüstrasyonlar oldukça grafik ve tek boyutlu. Avrupa'da ise, portreler ve diğer illüstrasyonlar, gölgelemeler vs. yardımı ile, genellikle bir boyut duygusu verirler. Japonlar, tek boyut tercihlerini reklamcılık ve grafik tasarım alanlarına taşımışlardır. Hatta, bu tercih sonucunda, reklamlarımızda kullanmak üzere diğer ülkelerden bilinçli olarak tek boyutlu illüstrasyonlar seçmekteyiz. (www.gmk.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy)” demektedir.

Direnç gösterme refleksinin belki de en bilinçli ve katı kurallarla uygulandığı ülke Polonya olmuştur. Televizyonun olmadığı, bir kaç radyo ve sınırlı sayıdaki gazetenin bulunduğu yeni komünist hükümet, afişlerin gücünden yararlanabilmek için devlet destekli kurumlaştırılmış bir ajansla, bunları seçip duvarlara astırarak, yeni bir iletişim biçimi olarak kullanmıştır. Aralarında politik ve eğitimsel afişler olsa da çoğunluk kültürel afişlerden oluşmaktadır. Kültürel afişlerin bir türü olan film afişleri, Polonya üslubunun özgürce kullanıldığı ilk alan olmuşlardır. Filmlerden sahneler nadiren afişlerde kullanılmış; bunun yerine tasarımcının filmde esinlendiği görsel metaforlar yeğlenerek tasarımlar tamamlanmıştır (Heller ve Chwast, 1988; 208).

Polonya afiş sanatı, doktriner olmayan, seçme şansı veren ve insani dokunuşlar ile beklenmedik şekilde yüksek sanatsal sonuçlar elde eden bir afiş stili geliştirmiştir. Polonya, bir kültür ve modernizm ülkesidir ve Polonya Afiş Ekolü de Batılı tasarım eleştirilerinden etkilenmiştir. Afişler, temelde reklam değil bir sanat nesnesi olarak üretilmişler ve piyasayı takip etmekten çok onu oluşturmuşlardır. Fotomontaj ve bilgisayar kullanımı, Polonyalı olmayan bir Amerikanizasyon getirmekte, tasarımcılar ise gelenekselden yararlanmaya çalışarak bu durumla savaşmayı seçmektedirler (Eichholz, 1994; 30).



Resim 51. **Andrzej Pagowski**, “*Platoon Filmi Afişi*”, 2008

Kaynak: <http://polandian.wordpress.com/2008/03/17/polish-poster-art/>

Resim 52. **Grzegorz Marszalek**, “*Superman 3 Film Afişi*”, 2008

Kaynak: <http://polandian.wordpress.com/2008/03/17/polish-poster-art/>

1989 mayısı Polonya’da tek parti rejimine son vererek yeni bir dönemi başlatmıştır. Yüzyılın ortasından beri Polonya Afiş Sanatı, hükümetin onayı ile “bilinçli bir kararın sonucu olarak gelişmiş” ve dışavurum ve iletişimin önemli bir formu olarak desteklenmiştir. Afişler, birer satış ürünü olmaktan çok fikirler arasındaki yaratıcı ifadelerin alışverişini sağlamışlardır. Hükümetler değişmesine

karşın, güçlü tasarım eğitimi tarafından desteklenen mükemmel bir gelenek, afiş sanatı formunun devam etmesini kolaylaştırmıştır (Meggs, 2006; 428).



Resim 53. **Andrzej Pagowski**, “*Rosemary’nin Bebeği* Filmi Afişi”, 2008

Kaynak: <http://polandian.wordpress.com/2008/03/17/polish-poster-art/>

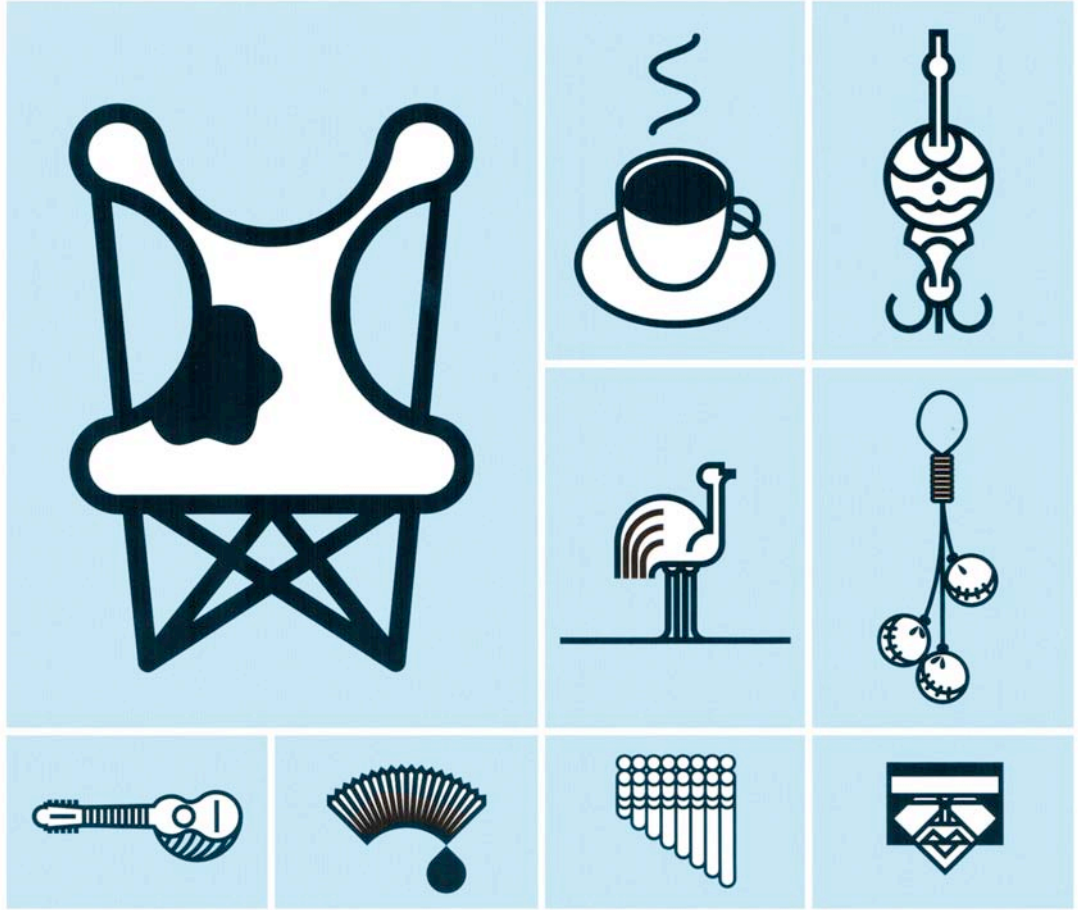
Resim 54. **Leszek Zebrowski**, “*The Shining* Film Afişi”, 2008

Kaynak: <http://polandian.wordpress.com/2008/03/17/polish-poster-art/>

Grafik tasarım tarihçisi Meggs’in de önemle vurguladığı gibi Polonya’da afiş sanatı hükümetin onayı ile, bilinçli bir kararın sonucu olarak gelişmiş ve desteklenmiştir. Bu yaklaşım, Hobsbawm’ın daha önce sözü edilen, milletlerin devletleri ve milliyetçilikleri yaratamadığı; doğru olanın bunun tam tersi yönde gerçekleştiği fikrinin grafik tasarım alanındaki somut bir örneği; ulusal üslupların istenilirse yaratılabileceğinin açık bir göstergesidir.

Ülke çapında etkili tasarım hareketleri, biçiminde olmasa da, zaman zaman bazı ülkelerdeki tek tek tasarımcıların da ulusallık kapsamında değerlendirilebilecek ya da doğrudan bu amaçla yapılmış çalışmalarına rastlamak olanaklıdır. Arjantin’li grafik tasarımcılar Hernán Berdichevsky ve Gustavo Ariel Stecher, ülkelerinde

yaşanan 2002 krizi sonrası elde kalan ulusal değerleri gözden geçirmek ve ülke çapındaki krize ulusal kimliğe ait öğeleri yeniden hatırlatarak manevi destek vermek amacıyla bir dizi grafik tasarım çalışması yapmışlardır. Çalışmalarında Arjantin bayrağının renkleri olan açık mavi ve beyaz'ın üzerinde siyahla çizilmiş ulusal ikonlar ve kişiler yer almaktadır. Maradona, Eva Peron, Che Guavera, Juan Manuel Fangio gibi isimlerin yanısıra kahve, BKF sandalyesi, Siku flütü gibi nesnelere de sergi kapsamında yorumlanmışlar ve "direnc gösterme" refleksi biçiminde değerlendirilebilecek bir dizi grafik üretim olarak ortaya çıkmışlardır (Wiedemann, tarihi bilinmiyor; 40-47).



Resim 55. **Hernán Berdichevsky** ve **G. Ariel Stecher**, "Arjantin ile ilgili çalışmalar", 2002

Kaynak: WIEDMANN, Ed. Julius, **Logo Design**, Bilinmiyor, Taschen, Cologne

Diğer bir refleks, “uygun bulma” ise, bazı ülkelerin grafik tasarımlarında belirleyici öge olmuştur. Örneğin Amerikan grafik tasarımı üzerinde, Avrupa resminin etkilerini izlemek olanaklıdır. Paul Rand’ın 1955 tarihinde yazar Alan Harrington’ın *The Revelations of Dr. Modesto* adlı romanı için yapmış olduğu kapak çalışmasında Joan Miro ve Jean Arp’ın sanatının yansımaları kendini hissettirmektedir. Günümüzde pek çok tasarımcı üzerinde de devrim Rusya’sının sanatının ve savaş sonrası Japonya’sının etkilerinin Avrupa’daki tasarımcılardan daha önce algılanmış olduğu görülebilir. Fotoğraf ve baskı teknolojilerindeki ilerlemelerin tasarımcılara yeni olanaklar vermesi, dış etkilerin biraz daha azalarak tasarımcıların kendilerine dönmelerini sağlamıştır (Freidman, 1989; 13).

Her ne kadar son derece ulusçu görünse de yakın Alman tarihine bakıldığında uygun bulma refleksinin direnç göstermeye göre daha sıklıkla yeğlendiği görülecektir. 1914’ten önceki kuşağın tasarımları, ulusal ekonominin daha iyi olması için nedenler ve sonuçlar üzerinde ortak görüş sahibi olarak sıklıkla modernite içinde bir arayışa girmişlerken, bunun aksine bir sonraki kuşak, Alman kültürünün ulusallık sorunu ile uğraşmayı anakronistik bulmuş; Weimer Dönemi’nin ekonomik sorunları yüzünden tasarım anlamında uluslararası alışverişi arttırmıştır (Aynsley, 2000; 87). Doğu’da Sovyet Rusya ve komünizm, Batı’da Hollanda De Stijl hareketi arasında kalan 1920’li yılların Alman görsel iletişim dünyasını avant-garde sanatçılar biçimlendirmiştir (Hollis, 1994; 52).

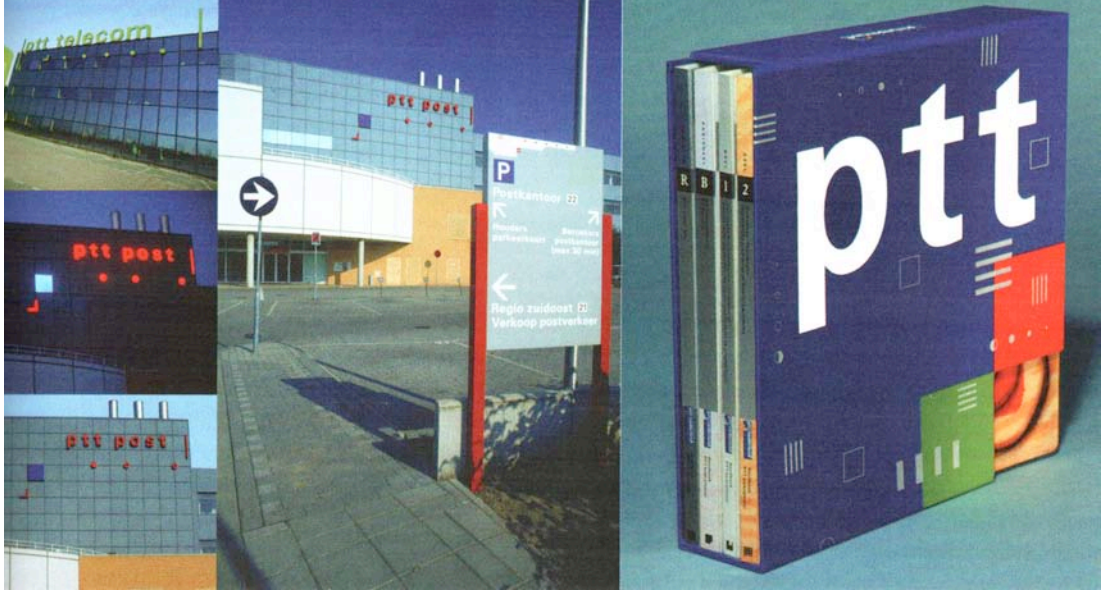
1919 yılında Weimar’da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu, Alman grafik tasarımı üzerinde çok önemli izler bırakmıştır. Bauhaus Okulu açılana kadar yaklaşık 200 yıldır, Baumgarten ve Kant gibi filozoflarca karşıt değerler olarak algılanan estetik olma ve işlevsel olma kavramları bu okulun tasarımcıları tarafından aşılmaya çalışılmış; sanatsal beğeni endüstriyel üretime aktarılacak istenmiştir (Tunalı, 2002; 47). Bu anlayışın, grafik tasarım üzerindeki yansımaları Laszlo Moholy-Nagy’nin 1923 yılında Gropius’un davetlisi olarak okula katılması ve fotoğraf ve tipografinin bir arada kompoze edildiği uygulamalar ile kendini göstermiştir (Becer, 2007; 195-197).

Sonraki yıllarda Almanya için hem içsel hem dışsal bir etki denilebilecek Berlin duvarının yıkılmasını takiben bu şehir, mimarlık, resim, grafik tasarım ve şehir planlaması alanında adeta bir laboratuvara dönüşmüştür (Trulove, 2000; 9). Duvarın yıkılması ile Doğu Bloku'ndan dahil olan tasarımcılar, renk sayısı ve kağıt kalitesi gibi konularda tutumlu davranmayı bir alışkanlık haline getirmiş oldukları için bu geleneği Batı Blok'undaki tasarımcılara aktarmışlardır. Batı'da bulunan Alman tasarımcılar, düşük bütçeli, iki renk baskılı bu minimalist etkiden büyük ölçüde yararlanmışlardır (Trulove, 2000; 11).

Hollanda, refleksler konusunda bir davalite/çift başlılık yaşamaktadır. Hollanda'nın tanınmış tasarımcılarından Wim Crouwel, tasarımcıların, 1950'lerde ülke tasarımını etkileyen Uluslararası Tipografik Stil'den vazgeçerek araştırma ve gözlem yapan bir izleyici kitlesi için -ki burada söz konusu olan Hollanda vatandaşları olmaktadır- mesaj ve anlamları ileten objektif problem çözümler olmalarını istemektedir (Meggs, 2006; 456). Tanınmış Türk tasarımcı Esen Karol da Cranbrook Akademisi üzerine verdiği bir bildiri, akademinin kurucularının, Hollanda'lı tasarımcılar ile ilgili olarak "*enternasyonel tarzın ötesinde, bu insanların sadece Hollanda için tasarım yaptıklarını, kendi dillerini kullandıklarını* (Karol, 1993; 122)" farketmiş olduklarını belirtmektedir.

Tasarımcılar kendi vatandaşlarının ihtiyaçları doğrultusunda tasarım yapmaktaysalar da Hollanda grafik tasarımının yabancı etkilere kendini tamamen kapattığını düşünmek doğru değildir. Anarşizm ve tutuculuk arasında gidip gelen Hollanda'lı tasarımcılar, Punk üslubundaki çalışmaların özümsemesiyle oluşturulmuş, bilgisayarın imkanlarıyla birleştiren radikal denemeleri, kamu hizmetleri kuruluşlarının işlerinde kullanmaktan çekinmemişlerdir (Hollis, 1994; 193). Bu kuruluşlar içinde en tanınmış olanı kuşkusuz Hollanda Posta Telgraf Telefon Hizmetleri (PTT)'dir. Hollanda PTT'si kurumsal kimlik çalışmalarına 1920'li yıllarda tasarımcı Willem Gispen ile başlamış, 1960'ların sonuna doğru dönemin etkili akımları doğrultusunda bu kimlik Gert Dumbar ile yenilemiştir (Hollis, 1994; 75-193). 1989'da Studio Dumbar, PTT'nin kurumsal kimlik sistemini yeniden ele almıştır (Meggs, 2006; 459). Bir kamu kuruluşu olarak Hollanda PTT'si,

devlet eli ile grafik tasarımın en ilerici akımlarının desteklenmesi ve kurumsallaştırılması anlamında en önemli örneklerden birini temsil etmektedir.



Resim 56. **Studio Dumbar**, “Hollanda PTT’si Kurumsal Kimlik Çalışmaları”, 1989

Kaynak: MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; J. Wiley & Sons Inc, New York, 2006

İngiliz tasarımının da değişen şartların bir gereği olarak zaman içinde uygun bulma refleksine doğru bir kayma yaşadığı izlenmektedir. I. Dünya Savaşı ve sonrası “konu olarak” ulusçuluğun grafik tasarıma hakim olduğu yıllar olarak devam etmiş, II. Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda Uluslararası Tipografik Stil ve New York’ta çıkan grafik ekspresyonizm İngiliz tasarımcıları etkilemeye başlamıştır (Bektaş, 1992; 224).

İngiliz grafik tasarımının dünya çapında bilinir hale gelmesini sağlayan şey, reklam sektörünün gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan önemli tasarım ofislerinin kurulması ve bazı yıldız isimlerin bu ofislerde yapmış olduğu çalışmalarıdır. 1962’de *Pentagram Design*’ın öncüleri tarafından kurulan *Fletcher, Forbis and Gill* reklam ajansının çalışmaları ve 70’li yıllar boyunca *Collette Dickenson Pierce* ya da *Saatchi & Saatchi* gibi ajansların ürettikleri işler, İngiliz grafik tasarımının dünya çapında duyulmasını sağlamıştır (Livingston, 1994; 34).

Grafik tasarım alanında önemli olmasına rağmen İtalya'nın durumu diğer ülkelerden biraz farklıdır. İtalya dünya çapında kimi tasarımcıların ana vatani olmasına karşın grafik tasarım tarihinde Fütürizm ve son dönemlerde Memphis akımı dışında ülke olarak belirleyici rol oynamamıştır. Bu konuya Hollis de dikkati çekerek “İtalya grup çalışmalarından çok bireysel tasarımcılar ülkesidir. (Hollis, 1997, 204)” demektedir.

Küreselleşme, tüm dünyada ulusal grafik tasarım kaygısı taşıyan tasarımcıları etkilemektedir. Bauhaus ve İsviçre Üslubu'nun etkilerinin “Avrupa Geleneği” olarak diğer ülkelerin tasarımlarına yansıdığını, öte yandan *Graphis*, *Gebrauchsgraphik*, *Domus*, *Fortune*, *Esquire* ve *Print* gibi dergilerin ve *Photoshop* ve *Illustrator* gibi programların da layout, illüstrasyon ve tipografi üzerindeki bu etkilerin artmasında önemli faktörler olduğu bilinmektedir (Caban, 2004; 8).

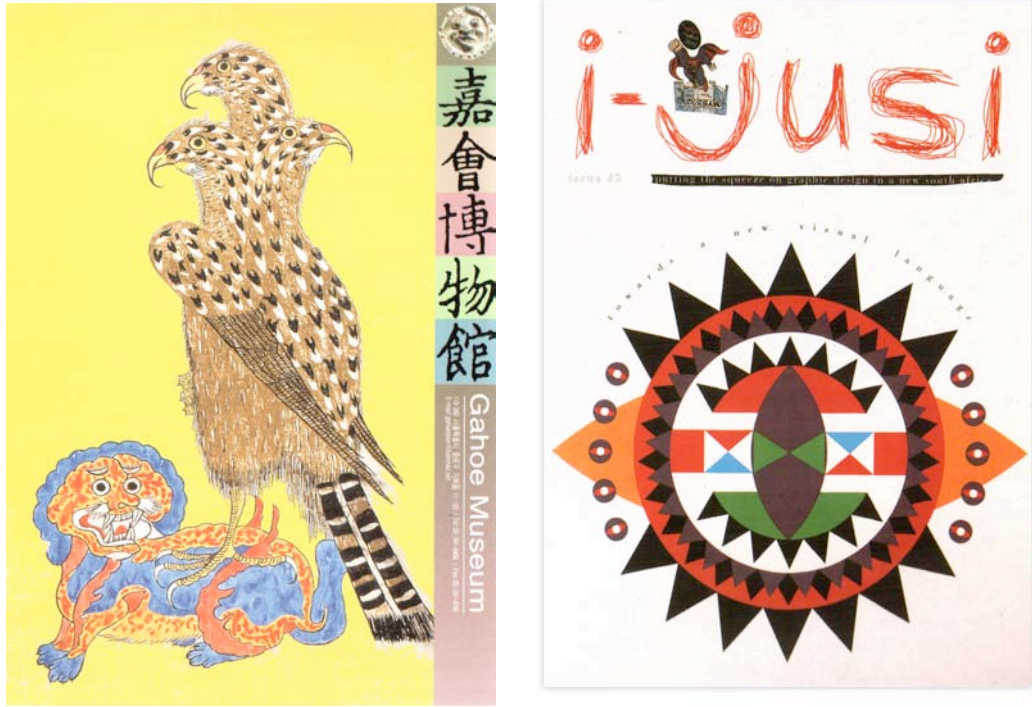
Konu ile ilgili olarak İspanyol grafik tasarımcı Emilio Gil, ülkesindeki tasarımcıların da bir başlangıç noktası bulmak adına Amerikan kaynaklı kitaplara başvurduklarını belirtmektedir. Tasarımcı, küreselleşme ile ilgili olarak zaman zaman bunu durdurulamaz ve iyi bir şey olarak yorumladığını, zaman zaman ise bunun tam karşıtı bir düşüncenin fikirlerine hakim olduğunu söylemektedir. Gil, bazı grafik çözümlerin, küresel olanlardan daha yeterli olduğu; bazılarının ise ihtiyaç duyulan konuların düzenlenmesi ve uyarlanması için daha yerel kalmak zorunda olduklarını düşünmeyi yeğlemektedir (Gil, 2003; 10).

Araştırmacı Caban'a göre, yeni teknolojilerin ve uluslararası yaklaşımların dokunmadığı görsel iletişim örnekleri bulmak neredeyse mümkün değildir fakat, yukarıda bahsetmiş olduğumuz ülkelerin dışındaki bölgelerin tasarımcıları, yerel sanatlarının ve ikonograflerinin işlerinde belirleyici etkisi olduğuna inanmaktadırlar (Caban, 2004; 8).

Dünyada ulusal üsluplar kapsamındaki ülke ve tasarımcıların sayısını arttırmak olanaklıdır fakat, grafik tasarım dünyası açısından en belli başlı diyebileceğimiz ülke ve tasarımcılar yukarıdaki gibi sıralanmaktadır. Bugün bir çok

grafik tasarımcı, ulusal üslup ve kalite üzerine düşünce üretmektedir. Bunlardan bazıları, ulusal tasarım üsluplarından bahsetmenin artık gereksiz olduğunu; çünkü, tasarımın artık küreselleştiğini söylemektedirler. Kolombiyalı tasarım profesörü David Consuegre, Kolombiya grafik tasarımında belirgin bir üslupsal özellik olmadığını fakat, Latin Amerika'nın grafik dışavurumlarını karakteristik yerel tasarım elementlerinde tanımlamanın olanaklı olduğunu söylemektedir (Caban, 2004; 9).

Afrika, Uzak Doğu, Latin Amerika ve Orta Doğu'da üretilen grafik tasarıma bakıldığında ise bu bölgelerdeki görsel geleneğin, din, mitoloji, politika kadar mevcut yerel malzeme ve tasarım araçları tarafından da biçimlendirildiği ve bu biçimlenmenin sonucu ortaya çıkan etkilerin görsel iletişim problemlerinin çözümü aşamasında çok farklı yaklaşımlar kazandırdığı gözlemlenebilir. (Caban, 2004; 8)



Resim 57. **Kum Nam Baik**, “*Ghoe Müzesi için Afiş*”, 2002

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, NewYork, 2003

Resim 58. **Garth Walker**, “*İ Jusi Dergi Kapağı*”, Güney Afrika, 2001

Kaynak: **100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics**, Phaidon Press, NewYork, 2003

Özetlenecek olursa Japonya, İnan ve Rusya'nın kendi kaligraflerinin etkisi ile kısmen özgün, Polonya'nın ulusal üslup kurgusallığını en başarılı şekilde uygulamanın yanısıra dışavurumcu ve entelektüel; Hollanda'nın geometrik olmasının yanı sıra daha kişisel anlatım biçimlerine de izin veren özgürlükçü; İsviçre ve Almanya'nın grid sisteminin belirleyici olduğu katı, sert ve geometrik; Amerika'nın reklamcılığın ve dış etkilerin belirleyici ve yönlendirici olduğu eklektik; İngiltere'nin tüm dış etkilere rağmen gelenekçi; Fransa'nın ise sanatsal geçmişinin belirleyici olduğu ulusal üsluplarının varlığından sözedilebilir.

Gerek ulusçuluk gerekse günümüzde etkili olan küreselleşme, tüm dünyada olduğu gibi Türk grafik tasarımı alanında da olumlu ve olumsuz sonuçlarıyla kendini fazlasıyla hissettirmiştir. Daha kendi tasarım doğrularını tam oluşturamadan küresel tasarım bombardımanı ile karşı karşıya kalan Türk grafik tasarımcısı, tasarım paradigmasını oluşturmada geçmişten günümüze halen büyük sıkıntı ve karmaşa yaşamaktadır. Türk grafik tasarımında, ulusçuluk düşüncesine konu ve üslup olarak nasıl yaklaşıldığı, geç kalmış ulusçuluğun ve davetsizce gelmiş küreselleşmenin etkileri de göz önüne alınarak, kronolojiye mümkün olduğunca sadık kalınacak biçimde aşağıda anlatılacaktır.

2.2. Türk Grafik Tasarımda Ulusçuluk Fikrinin Yansımaları

2.2.1. Türk Grafik Tasarımda Konu Olarak Ulusçuluk

Türkiye’de ulusçuluk fikrinin, konu olarak grafik tasarım üzerindeki yansımaları ş u ana kadar yapılan çalışmalara göre ilk kez Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerindeki yerel gazeteler ve grafik mizah dergilerinde görülmektedir. Osmanlı İm paratorluğu’nda mizah basını, Tanzimat Dönemi’nde başlamıştır (Hienzelmann, 2004; 43). Türk karikatür tarihi üzerine önemli çalışmaları bulunan araştırmacı Turgut Çeviker, ilk Türkçe mizah gazetesinin *Terakki* olduğunu, bunu takiben *Diyojen* ve *Çingiraklı Tatar*’ın Tanzimat Dönemi’nde yayın hayatına başlayan mizah dergileri olduğunu belirtmektedir (Çeviker, 1986; 119-123).

Grafik mizah yolu ile siyaset yapmak ya da mevcut sisteme karşı olmak, Batı’da da propaganda faaliyetlerinin çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. Avrupa’da savaflara hazırlık dönemlerinde köylere yollanan tipografik afişlerin yanı sıra aynı dönemde kitapçı vitrinlerindeki cüretkar politik karikatürler de propaganda faaliyetlerinin öncüleri sayılmaktadırlar (Timmers, 1998; 102). Türkiye’de bu bağlamdaki grafik çalışmalar incelendiğinde, Tanzimat Dönemi’nde imparatorluğun dağılmasına yönelik hareketleri, Meşrutiyet Dönemi’nde Abdülhamit yönetimine karşı eleştirileri ve Kurtuluş Savaşı döneminde işgalci güçlerle alay ederek halkın moralini yükseltmeye çalışan grafik üretimleri bu çerçevede değerlendirmek doğru olur.

Türk Grafik tasarım tarihinde, Türk ulusçuluğunun Osmanlı İmparatorluğu’nun devamlılığı sorunu yüzünden geç kalmışlığını en iyi açıklayan örneklerden biri (belki de ilki), 18 Eylül 1908 tarihli *Kalem* dergisinin 3. sayısında çıkan imzasız karikatürdür. Karikatürde bir Bulgar av borozanını öttürmekte, sol alt köşede bir Yunanlı pusu kurmuş beklemekte, Alman İ mparatoru II. Wilhelm, Avusturya-Macaristan İ mparatoru I. Franz Joseph ve Rus Çarı II. Nikola bekleyiş halinde tasvir edilmişken, yanında nargilesi ile bir Türk, yeni yeni uyanıp üzerindeki

örtüyü kaldırırken betimlenmektedir. Karikatürün altında “*Ben size bu kadar gürültü etmeyin, uyandırarsınız, demedim mi?*” yazmaktadır . (Hienzelmann, 2004; 73-74)



Resim. 59 **isimsiz**, “*Ben size bu kadar gürültü etmeyin, uyandırarsınız, demedim mi?*”,
Kalem Dergisi, 1908

Kaynak: HEINZELMANN, Tobias; **Osmanlı Karikatüründe Balkan Sorunu 1908 - 1914**,
Kitap Yay., İstanbul, 1998

Karikatürün yayınlandığı yılı takiben Balkan Savaşlarının sürdüğü dönemde, Osmanlı’daki ümmet kavramının, Türk milliyetçiliğine doğru evrildiği görülmüştür (Hienzelmann, 2004; 222). İmparatorluğun dağılması ve Kurtuluş Savaşının başlaması ile, emperyalist olarak nitelenemeyecek bir tür ulusçuluk, grafik mizah dergilerinde konu olarak önemli bir yer tutmaya başlar. Sosyolog Emre Kongar’ın Baskın Oran’dan aktardığına göre yukarıda sözü geçen bu ulusçuluk, Batı’daki diğer örneklerin aksine, emperyalizm yapmak üzere değil, emperyalizme karşı olmak üzere oluşturulmuştur. Konu ile ilgili olarak Kongar,

“*Mustafa Kemal hareketi çok uluslu imparatorlukların parçalanmasıyla kurulan bir ulusal devlettir ama, bu ulusal devletler içinde, ‘ulusal’ sözcüğünü kendi siyasal sınırlarına*

taşırmadan yorumlayan tek devlet olmuştur. 'Pan' milliyetçilik ve irredentalizm (Sınırları dışındaki soydaşlarının yaşadıkları toprakları alma siyaseti) yüzünden ulusal sınırlarını tehlikeye sokmamıştır. Bu nitelikleriyle döneminden ayrılmaktadır. (Kongar, 2003; 118)" demektedir.

Kongar'ın bu görüşleri ile Anthony Smith'in Atatürk'ün laik, Batılılaşmacı milliyetçiliğinin temelini Anadolu dışı irredentizmi kırılmış Türki bir idealin oluşturduğu yönündeki görüşleri büyük benzerlik göstermektedir (Smith, 2004; 163). Söz konusu yaklaşımı, karikatürlere ve mizah dergileri aracılığı ile verilen kartpostallardan da izlemek olanaklıdır.

Karikatürlerde ağırlıklı olarak düşmanın yurttan temizlenmesi üzerine vurgu yapılmış; Kurtuluş Savaşı'nın önemli isimleri ve Türk askeri, kahramanlık mitosu içinde betimlenmiştir. Çalışmalarda savaşın doğası gereği oluşan hız ve tedirginlik nedeniyle, detaylı çizimlerden uzaklaşıp karikatürel ve dolayısıyla grafik etkiye daha fazla yaklaşılmıştır (Çeviker, 1991; 26).



Resim. 60 isimsiz, "Fethedilemeyen Fatih", Ayine Dergisi,1922

Kaynak: ÇEVİKER, Turgut; **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3. Cilt**, Adam Yayınları, İstanbul, 1991

Batı'da I. ve II. Dünya Savaşı sırasında afişlerin iki önemli fonksiyonu olmuştur; askerleri, ulusal liderleri ya da sembolik figürleri ulularken, düşmanları aşağılamak ve onlarla alay etmek. (Meggs, 1998; 249) Benzer şekilde yurdumuzdaki Kurtuluş Savaşı karikatürlerinde de işgalci güçler ile, kurtuluş savaşçıları ve mehmetçik figürleri kullanılmış; çok uluslu bir savaş olmasına karşın düşman figürü Yunanlılar ile simgeleştirilmiştir (Çeviker, 1991; 22).

Dört yıllık hasretliler :



Karagöz — Değerli arslanlar, İstanbul'un yavrucukları sizi, kendileri gibi güzel çiçeklerle karşılıyorlar. O çiçekleri, dört yıldır kanlı göz yaşlarımızla suladık!

Resim 61. **İsimsiz**, "Dört Yıllık Hasretliler", Karagöz Dergisi, 1923

Kaynak: ÇEVİKER, Turgut; **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3. Cilt**, Adam Yayınları, İstanbul, 1991

Bu dönemde, ulusçulukla ilgili grafik mizah çalışmaları yapan isimler arasında, Sedat Nuri (İleri), Sedat (Süleyman) Simavi, Ramiz (Gökçe), Cevat Şakir (Kabağaçalı), Münif (Fehim/Özerman), Ratip Tahir (Burak) Nurullah Cemal (Berk) ve İha p Hulusi (Görey) sayılabilir (Çeviker, 1991; 94). Düşmanın yurttan temizlenmesi ve Cumhuriyetin ilanı ile Türk grafik tasarımında yukarıda anılan sanatçı çizerler, konu olarak ulusçuluğun yansımalarını da yeni bir boyuta taşıyacak ve Batı'daki örnekleri gibi emperyalist amaçların aksine, ulusun yeniden inşası

aşamasında kitleleri bilgilendirecek ve birbirine kenetleyecek çizimler üretmeye devam edeceklerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, ulus oluşturma çalışmaları, özellikle ekonomik alanda devletin etkinliğini zorunlu kılmıştır. Aslında 1920'li yılların zor koşullarında bile, devletin Osmanlı'dan devralmış olduğu sanayi kuruluşlarının, bir süre işletilip daha sonra anonim şirketlere dönüştürülerek halka satılması düşünülmüş; Türkiye Büyük Millet Meclisi devletin işletmecilik yapmasına sıcak bakmamıştır (Toprak, 1998; 72). Fakat iki dünya savaşı arası dönem ekonomik anlamda sonra derece zorlayıcı bir dönemdir. Korkut Boratav'ın belirttiğine göre Türkiye için o dönemde iktisadi gelişmenin en belirgin iki yapı taşı Lozan Barış Antlaşması ile dünyayı sarsmakta olan kapitalist bunalımdır (Akşin, 1995; 282). Lozan Antlaşması ile kapitülasyonların kaldırması gibi bazı önemli gelişmelere rağmen Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan dış borçların büyük bir kısmı yüklenilmek zorunda kalmıştır (Kongar, 1991; 349).

1920'li yıllar boyunca sanayide girişimci bir sınıfın ortaya çıkmasına yardımcı olmak amacıyla *Türkiye İş Bankası* ve *Sanayi ve Maadin Bankası* gibi bankaların kurulduğu; 1927 yılında yalnızca korumayı değil özendirmeyi de öngören "*Sanayii Teşvik Kanunu*"nun yürürlüğe girdiği görülmektedir (Kongar, 1991; 351). Bu kanunun gerçekten de ileride Türk grafik tasarımının en büyük müşterisi olacak olan özel teşebbüs üzerinde etkileri olumlu olmuş; takip eden 3 yıl içerisinde kanundan yararlanan şirket sayısı 342'den 1473'e, sanayi işçisi sayısı 17.000'den 62.000'e ulaşmıştır (Toprak, 1998; 74).

1930 – 1939 dönemine *Korumacılık ve Devletçilik* damgasını vurmuştur. Sanayinin devlet eli ile desteklenmesi ve bundan olumlu sonuçlar alınması, devlet eliyle yeni kurumların oluşturulmasına da zemin hazırlamıştır (Akşin, 1995; 291). Sanayi ve Maadin Bankası'nın önce iki ayrı kuruluşu ayrılıp daha sonra 1933'te lağvedilmesi ile yerine *Sümerbank* kurulmuştur (Toprak, 1998; 75). Sümerbank, Türkiye ekonomisinin geliştirilmesine, halkın refahının yükseltilmesine, Türkiye'nin siyasal bağımsızlığının ekonomik altyapısının oluşturulmasına, halk ile devlet

arasındaki bağların güçlendirilmesine ve farklı etnik kökenlerden ve inançlardan insanların ulus ve sınıf bilinçlerinin geliştirilmesine çok önemli katkılarda bulunmuştur (www.yol-is.org.tr).

Dönemin dayattığı benzer ihtiyaçlar ve önlemler doğrultusunda tütün, alkollü içkiler ve tuz 1932, barut ve patlayıcı maddeler 1934, bira 1939, çay ve kahve 1942, kibrit 1946 yılında şimdiki ismi *Tekel* olan *İnhisarlar İdaresi* tarafından devlet tekeli altına alınmıştır (www.tekel.gov.tr). Bu dönemde gerek Sümerbank gibi devlet kuruluşları, gerekse özendirilmekte olan yerli sermaye, grafik tasarımdan reklamcılık faaliyeti biçiminde yararlanmıştır.



Resim 62. **İhap Hulusi Görey**, “*Sümerbank Kayseri Fabrikası Afişi*”, 1971

Kaynak: http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal_sergi.html

Devletçiliğin hakim olduğu yılların grafik üretimleri, İhap Hulusi Görey ile özdeşleşmiştir. İhap Hulusi Görey, Türkiye’deki ilk siparişini 1926 yılında İnci Diş Macunları firmasından almış, takip eden yıllarda Vog Çorapları (1926), Sahibinin Sesi Gramofonları (1927), Türk Teyyare Cemiyeti piyango biletleri (bu günkü Milli Piyango – 1927/1977), Spor Toto, İnhisarlar İdaresi (Tekel), Birinci Sigarası

Tasarımı (1949), Kulüp Rakısı (1932), Piyale Makarnaları, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Vakıflar Bankası, Sümerbank, Emniyet Sandığı, Turing Kulübü, Nüfus Sayım Afişleri (1935), Sivas – Erzurum Demiryolu Tahvilleri (1936), Kurukahveci Mehmet Efendi ve Mahdumları, Kızılay (1940), Yeşilay, Beykoz Kunduraları, Yerli Malları Pazarı gibi pek çok kurum ve firma için grafik tasarımlar üretmiştir (Merter, 2003; 28).

Görey'in bütün devlet kuruluşları için ve özellikle Sümerbank için yaptığı afişlerinde solidarizmin etkilerini ve dolayısıyla olumlu anlamda bir ulusçuluğu görmek olanaklıdır. *“Bu posterlerin çoğunun özellikle ilginç yanı, köylü ile şehirlinin uyum içinde bir arada bulunmasıdır; sanayi ürünleri bu ikisinin – paralel ama hiç bir zaman birbirleriyle çatışmayan – hayat özelemlerini tatmin eder.* (Bozdoğan, 2002; 150)”

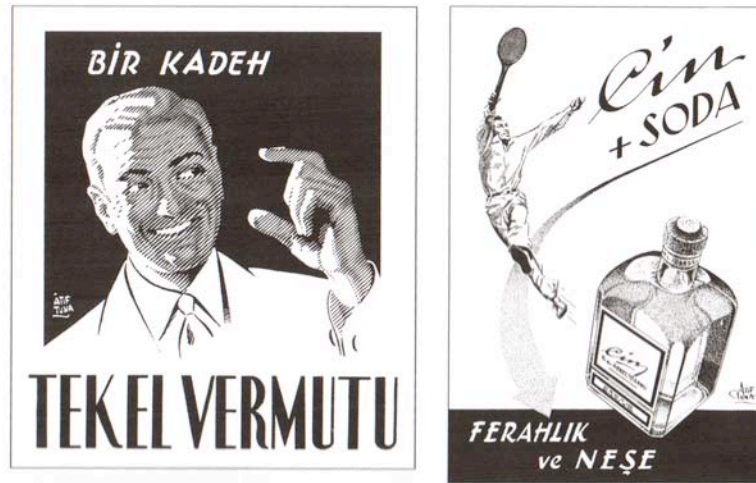


Resim 63. **İhap Hulusi Görey**, “Sümerbank Kayseri Fabrikası Afişi”, 1971

Kaynak: http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal_sergi.html

İhap Hulusi Görey'in devlet kuruluşları için yapmış olduğu çalışmalarda üslup olarak her ne kadar Ludwig Hohlwein'in etkisi belirleyici olsa da bu çalışmalardaki konuya yaklaşım II. Dünya Savaşı İngiliz afişlerinde görülen sıradan insanların kahramanlaştırıldığı anlayışla benzerlikler göstermektedir. Özellikle afiş çalışmalarında gerek giyim kuşam olsun gerek nezaket kuralları olsun hep aydınlanmacı, yüzü Batı'nın modernist değerlerine dönük insan tipi, yeni ulusun vatandaş örneği olarak sunulmuştur. Bu bağlamda Görey'in 1931 tarihli *Aile Dostu* dergisinin birinci sayısı için yapmış olduğu dergi kapağı da Sadık Karamustafa tarafından, ulusçu yeni Cumhuriyet'in modern, kentli, sağlıklı ve az çocuklu bireylerini göstermesi bakımından önemli bulunmaktadır (Çeviker ve Karamustafa, 2001; 17).

Milli Piyango ve Sümerbank için İhap Hulusi ne kadar önemliyse, İnhisarlar İdaresi ve daha sonrasında Tekel için Atıf Tuna o kadar önemli bir tasarımcı haline gelmiştir. 1945 yılında bu kurumda tercüman olarak başladığı görevine daha sonra kurumsal kimliğin oluşturulmasından sorumlu tasarımcı olarak devam etmiştir (Çam, 2007; 53). İhap Hulusi'nin hayranı olduğunu ve çalışmalarını taklit etmeye çalıştığını söyleyen Tuna, (Tuna, 2007; 61) her ne kadar işlerinde ağırlıklı olarak tipografi kullansa da, Görey'in aydın Türk insanı tiplemesini de çalışmalarında kullanarak, yeni vatandaş kimliğinin ve dolayısıyla olumlu anlamda bir ulusçuluğun yerleşmesine katkı sağlamıştır.



Resim 64. Atıf Tuna, *Tekel için yapılmış çalışmalar*, 1953

Kaynak: *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 10, 2007

Cumhuriyet'in ilk yıllarında halkın grafik tasarım ile karşılaşması, sadece basılı malzeme ile sınırlı olmamıştır. 1934'te, yeni tamamlanan Ankara Sergi Evi binasında, beş yıllık sanayi planını kutlayan büyük bir sergi açılmış; sergiyi ilk onyedü günde doksanbin kişi ziyaret etmiştir. Yabancı bir gözlemcinin belirttiğine göre, Türk sanayisi, tarımı ve ekonomisinin imparatorluğun son dönemlerinden 1934'e kadarki tarihini sunmak için "büyük ölçekli fotoğraflar, duvar ilanları, grafikler, tipografi ve fotomontaj gibi modern sergi teknikleri kullanılmış"tır (Bozdoğan, 2002; 157).

II. Dünya Savaşı sonrası Devletçilik, yerini yavaş yavaş "liberal" bir açılıma bırakmaya başlamıştır. *Marshall Planı* kapsamında ekonomik yardımlar alınmış, özel sektöre geniş olanaklar tanınmış ve 1948'de İstanbul'da toplanan İktisat Kongresi'nde Devletçilik masaya yatırılmıştır. CHP'nin Devletçilik ilkesinden taviz vermek istememesi, Demokrat Parti'nin programının oluşmasına da zemin hazırlamıştır (Toprak, 1998; 76).



Resim 65 - 66. DP ve CHP Seçim Afişleri, 1946

Kaynak: <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=125880>

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ulusçuluk kavramını en çok kullananlar siyasi partiler olmuşlardır. Çok partili hayata geçiş, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Cumhuriyet Halk Fırkası’na muhalefet yapması amacı ile kurulan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve Serbest Fırka gibi partilerle denenmiştir (Toprak, 1998; 21-22). Bütün bu siyasi parti denemeleri tarihi içinde Türk grafik tasarımı açısından en renkli olanı 1946 seçimleridir. Bu seçimlerde yarışan Cumhuriyet Halk Partisi ve Demokrat Parti, tanıtım kampanyaları kapsamında grafik tasarımdan yararlanmışlardır. Cumhuriyet Halk Partisi’nin seçim afişlerini İhap Hulusi Görey hazırlamış, afişlerde toplumun değişik katmanlarından vatandaşlar oy kullanırlarken eşitlik içerisinde gösterilmiştir. Demokrat Parti’nin afişi ise “*Yeter! Söz milletindir.*” sloganı ve itiraz eden bir el illüstrasyonu ile tasarlanmıştır. Her iki kampanya afişinde de ulusu oluşturan bireylerin eşit haklara sahip olması anlamında ulusçuluğun, grafik tasarım aracılığıyla yayıldığı görülmektedir.



Resim 67 - 68. DP ve CHP Seçim Afişleri, 1957

Kaynak: <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=125880>

1957 seçimlerinde iki büyük parti CHP ve DP sözleşmişler gibi tipografik afişlerle seçim kampanyalarını yürütmüşlerdir. Bu tipografik yaklaşım ilginç bir şekilde, 1980’li yıllara kadar, siyasi partilerin ulusçuluğu konu alan grafik çalışmalarında rağbet görmüştür. Genelde tek bir slogan ve parti ambleminin bulunduğu afişler neredeyse her parti için aynıdır.



Resim 69 – 70 – 71 - 72. **TİP, Hür P., ve YTP Seçim Afişleri**, 1960'lı yıllar

Kaynak: <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=125880>

Türkiye’de siyasal iletişim açısından en önemli yenilik 1970’lerde yaşanmış; Adalet Partisi, seçim kampanyası için Cenajans reklam ajansı ile çalışmaya başlamıştır (Çankaya, 2008; 156). Fransa’da 1953, İngiltere’de 1959 yılında ortaya çıkan siyasal reklamcılık Türkiye’de ilk kez sınırlı imkanlarla da olsa 1977 seçimlerinde uygulanmaya başlanmıştır (Çankaya, 2008; 12).

1980’li yıllar ile birlikte gerek ofset baskı alanındaki gelişmeler, gerekse yurt dışı seçim afişleri örneklerindeki reklamcılık öğelerinin, Türkiye’de de kullanılmaya başlaması ile siyasal iletişim olarak çok değerli üretimler olsalar bile grafik tasarım açısından önemli nitelikler taşımayan çalışmaların üretildiği görülmektedir. Konu ile ilgili olarak 2 Nisan 2007 tarihinde tasarımcı Bülent Erkmen’in Nisan 1999 seçimlerinin görsellerinden oluşan “12 Siyasi Parti ve 1 Helvetica” adlı sunumu gösterilmiş; siyasi görüşleri ne kadar farklı olursa olsun tüm partilerin *Helvetica* yazı karakteri ile propagandalarını hazırlamaları eleştirilmiştir (Erkmen, 2007; 39–41).



Resim 43. **Bülent Erkmen**, “12 Siyasi Parti ve 1 Helvetica”, 2007

Kaynak: **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı: 08, 2007

Siyasi partilerce ulusçuluğun kullanımının şu ana kadarki son örnekleri 2007 genel seçimleri olmuştur. Bu seçimlerde de tıpkı 1946 ve 1957 seçimlerinde olduğu gibi CHP ve Demokrat Parti düşünsel alt yapısından izler taşıyan Ak Parti, bir önceki mecliste en çok milletvekili bulunduran partiler olarak seçime girmiş; her iki parti de halk desteğinin arkalarında olduğunu ya da halka önderlik ettiklerini ima eden günümüz reklamcılık dili ile kurgulanmış grafikler ile propaganda faaliyetlerini yürütmüşlerdir.

Siyasi partiler arasında her şeye karşı grafik tasarımcıları daha etkin kullananlara rastlanmaktadır. Bu bağlamda her ne kadar kendilerini böyle tanımlamasalar da sınıfsal özlemlere yönelik mesajlar veren Özgürlük ve Demokrasi Partisi'nin reklamcılık dilinden uzak grafik tarzı ya da Savaş Çekiç'in ürettiği EMEP afiş çalışmaları biraz daha, grafik tasarım dilini yetkin kullanmaya yönelik çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.



Resim 73. Savaş Çekiç, "EMEP Afişleri", 1998

Kaynak: Gösteren: Savaş Çekiç – Afişler, Evrensel Basım Yayın:114, İstanbul, 2000

Türk grafik tasarımında konu olarak ulusçuluğun izlerini takip etmek çok zor olmasa da üslup olarak ulusçuluk izlerini bulmak daha çok çabayı gerektirmektedir. 1960'lı yıllara kadar Türk grafik tasarımında üslup olarak ulusçuluğun izlerine aşağıda değinilecektir.

2.2.2. 1960'a Kadar Türk Grafik Tasarımda Üslup Olarak Ulusçuluk

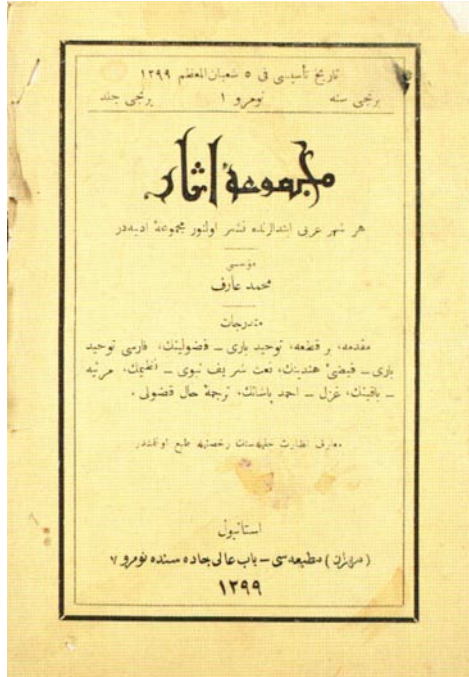
Üslup olarak ulusçuluktan bahsedilebilmesi için, kavram olarak ulusçuluğun ortaya çıkmış olması gerekir. İmparatorluklar döneminde, ulusçu bir üsluptan ya da bu üsluba göre oluşturulmuş sanatsal/tasarımsal bir üretimden bu bağlamda söz etmek olanaklı değildir. Aslında Türk sanat tarihinde, Türk grafik tasarımı çerçevesi içine dahil edilebilecek bir çok çalışma bulunmakla birlikte, ulusçuluk fikrinin yayılmaya başladığı dönemin tasarımları, araştırmanın bu bölümü için bir başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir.

Ulusçuluğun, dünyada hızla yayılmaya başladığı yıllarda, Türkiye'de grafik tasarım, gelişiminin henüz başlangıç aşamasındadır. 1900'lere kadar yurtiçinde basılan çalışmalar, ağırlıklı olarak tipografik afişlerden oluşmakta; bu tarihlerden itibaren yurtdışından gelen reklam afişlerinin de dolaşıma girdiği görülmektedir. Prof. Dilek Bektaş konu ile ilgili bir makalesinde, o dönemde grafik tasarımın, toplumsal niteliklere uygun bir yapıya ulaşamadığını ve bu nedenle yurdumuzda kitlesel bir iletişim aracı olma niteliğini kazanamadığını belirtmiştir (Bektaş, 2003; 195). Osmanlı topraklarına 1493'te Yahudilerce getirildiği bilinen matbaanın, ancak XIX. yüzyılda toplumsal yapı üzerinde dönüştürücü bir etki bırakmaya başladığı bilinmektedir (Türesay, 2004; 36).

Matbaanın teknoloji olarak kabul görmesinden sonra, Türk grafik tasarımının ilk yıllarda toplumsal hayata katılması, afiş yoluyla değil, gazete ve dergi gibi basın yayın organları aracılığı ile gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda gazete ve dergi kültürü, kitap kültüründen önce başlamıştır. 1860'lı yıllar ile birlikte özel gazete ve dergiler yayın hayatına başlamış; 1870 ve 1880 yılları arasında kitap kültürünün de gelişmesi ile Osmanlı matbaacılığı Avrupa ile rekabet düzeyini yakalamıştır (Türesay, 2004; 37-38).

Avrupa'daki basılı malzemeler ile rekabet düzeyini değerlendirebilmek için, matbaalarda görsel imge kullanımı ve renk sayısı konusundaki hızlı gelişmelere bakmak yeterince fikir verici olacaktır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul ve

İzmir’de tipografi ağırlıklı ve tek renk olarak *Hazine-i Fünun* (18 Haziran 1885), *Gülşen-i Edeb* (16 Mart 1889), *Mecmua-i Asar* (1882) ve *Şule* (1885) gibi ağırlıklı olarak tipografik düzenlemelere sahip dergiler yayınlanmaktadır. (Çeviker ve Karamustafa, 2001; 37, 39, 41) Yine aynı dönemin dergilerinden *Kevkeb* ve *Mecmua-ı Ebuzziya*’nın kapaklarında resim de kullanıldığı görülmektedir (Çeviker ve Karamustafa, 2001; 42, 45). Basılı malzemeler üzerinde renk kullanımı ile ilgili olarak Orhan Koloğlu, Ebuzziya Matbaası tarafından basılan *Reb-i Ma’rifet* dergisinin 6. sayısında, çinko kalıplı tipo baskının; aynı derginin 8. sayısında ilk kez üç renk kullanımının ve *Takvim-i Ebuzziya* dizisinin 9. sayısı olan *Nevsal-i Ma’rifet*’in kapağında ise ilk kez dört renk kullanıldığının bilgisini vermektedir (Türesay, 2004; 41). I. Dünya Savaşı yaklaşırken *Resimli Kitab*, *Resimli Roman* ve *Donanma* gibi bir çok derginin kapaklarında, renkli baskıların da dolaşıma girdiği, matbaacılığın Osmanlı topraklarında önemi aşamalar kaydettiği görülmektedir (Çeviker ve Karamustafa, 2001; 22, 33, 39).



Resim 74 - 75. **Mecmua-I Asar** (1882) ve **Donanma** (1911) Dergileri,

Kaynak: Gösteren: ÇEVİKER, Turgut, KARAMUSTAFA Sadık;

101 Dergi “Dünden Bugüne Türkiye’nin Dergileri”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

İstanbul'un kozmopolit yapısı ve imparatorluğun başkenti olması dolayısıyla, Osmanlı topraklarında, yabancı yayımların ve ithal ürünlerin toplumsal yaşama katılması, diğer bir çok şehire kıyasla daha hızlı gerçekleşmiştir. Bu ithal ürünlerden bazıları için İstanbul'da bir ambalaj sanayiinin varlığından bile bahsetmek olasıdır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru matbaacılık ülkede öylesine ilerlemiştir ki İstanbul matbaalarında, çok nitelikli baskılar ve Almanya, İrlanda gibi Avrupa ülkelerinin ithal ürünleri için etiket ve ambalajların basıldığı bilinmektedir (Türesay, 2004; 40).

Teknoloji ve diğer ithal ürünler gibi, düşünce akımları ve sanat üslupları da bu dönemde dışardan gelmekte; yayıncı ve tasarımcılar(?) üzerinde, bunların izleri görülmektedir. Örneğin söz konusu zamanın dergilerinden *Hıyaban*'da (23 Şubat 1911) Alphonse Mucha'nın ya da benzeri üslupta çalışma yapan çizerlerin çizgilerini takip edebildiğimiz gibi, yine yukarıdaki örneklerden *Mecmua-ı Ebuzziya*'nın 159. sayısının kapağında XIX. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de süregiden Historisizm akımının izlerini görmek olanaklıdır.



Resim 76. **Alphonse Mucha**, “*Papier Job*”, 1897

Kaynak: BARNICOAT, John; **Posters – A Concise History**, Thames and Hudson Ltd., London, 1994

Resim 77. **Hıyaban**, 1911

Kaynak: Gösteren: ÇEVİKER, Turgut, KARAMUSTAFA Sadık;

101 Dergi “Dünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

Historisizm akımında, geçmişin Antik, Gotik ya da Rokoko tarzlarından alınmış süslemeci çerçeve ve bordürlerin merkezi bir kompozisyonla yerleştirilmiş süslü tipografilerle kullanıldığı tasarımlar yeğlenmektedir (Friedl, Ott, Stein, 1998; 60). Aynı şekilde yukarıda da görüleceği gibi *Mecmua-ı Ebuzziya*'nın kapağında ornamentik bir bordürün çerçevelediği simetrik bir kompozisyon içerisinde, süslü bir hat ile yazılmış dergi adının altında, Batı'ya özgü kanatlı bir melek ve arp çalan bir kadının yer aldığı illüstrasyon yerleştirilmiştir.

Mecmua-ı Ebuzziya gibi yayınların, toplumsal hayata katıldığı dönemde, grafik tasarımda ulusal bir üslup kaygısından çok, siyasal anlamda ulusçuluğun kendini oluşturma çabalarının olduğu görülmektedir. Dönemin koşulları düşünüldüğünde üslupsal kaygıların taşınamayacağı kadar, alt yapı ve teknik donanım konusunda sıkıntı yaşandığı söylenebilir. XIX. yüzyılın son çeyreğinde önemli kitap, gazete ve dergilerin basımını yapmış olan Ebbüzziya Tevfik, bu olumsuz dönemin şartları ile ilgili olarak, kendisi gibi yazar bir matbaacının, basılacak bir işin son aşamasına kadar bütün basamaklarında görev alması gerektiğinden bahsetmektedir. Matbaacı, aynı anda hem yazar, hem çevirmen, hem ressam hem de editör olmak durumundadır çünkü, bunları yaptırmak için mali gücü ve kalifiye elemanı bulunmamaktadır (Türesay, 2004; 39).

Türk grafik tasarımı, teknik sorunlarla uğraşması nedeniyle üsluplaşma konusunda henüz bir farkındalık içinde değilken, tasarım ve sanat alanında ulusal üslup fikrini ilk benimseyen ve konu ile ilgili ilk ciddi çalışmaları yapan disiplin mimarlık olmuştur. Ulusal bir üslubu kendilerine sorun edinen Jön Türk dönemi mimarları, XIX. yüzyıldaki Osmanlı yapılarında “kirlenme” ve “soysuzlaşma”dan kurtulmak için, imparatorluk mimarisinin klasik ve “altın çağ”ına dönülmesinin gerektiğini savunmuşlardır (Bozdoğan, 2002; 64). Buradaki dönüşten kastedilen, bildiğimiz anlamda ulusçu bir kaygı ile yapılan dönüş değil, yozlaşmakta ve yabancılaşmakta olan bir mimariye gösterilen tepkiden kaynaklı bir reflektir. Yine de tasarımın ithal edilmesinden önce kaynağını kendi coğrafyasının geçmişinden almak eğilimi ile bu kaygının da ulusçu bir yanının olduğundan bahsedilebilir. Türk mimarisinde “*Osmanlı Canlandırıcılığı*” olarak bilinen bu dönemi, I. Dünya

Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi bir dizi tarihsel gelişimin de katkısı ile, daha ulusçu ve Türklere ait bir kimlik oluşturma süreci izlemiştir (Bozdoğan, 2002; 50-51).

Kurtuluş Savaşı başarılarını takiben bu kimlik oluşturma süreci, devlet politikası haline gelmiş, kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti ile mimari, sanat ve tasarım alanlarında da çok önemli düşünsel ve teknik gelişmeler, evrilmeler gözlenmiştir. Araştırmacı Zafer Toprak, Atatürkçülük'ün ilkelerinden Halkçılık ilkesinin, Cumhuriyet Dönemi'nin kültür ve sanat politikalarında belirleyici bir çizgiyi oluşturduğunu, bir yanda ulusal kimlik halkta aranırken, bir yandan da çağdaş toplumun Batı'daki gelişmeler doğrultusunda biçimlendirilmeye çalışıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda yerel ve evrenselin bütünselliği Cumhuriyet'in gündemini oluşturmuştur (Toprak, 1998; S.11).

Yeni kurulmuş bir siyasi düzene sahip Cumhuriyet Türkiye'sinin oluşum yıllarında, sanat ve düşünce ortamında, Atatürk'ün yol göstericiliğinde Modernizmin egemenliği görülmektedir. Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültürü inceleyen "*Modernizm ve Ulusun İnşası*" adlı çalışmasında Bozdoğan, konu ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Modern Hareket'in yeni bir siyasi düzenle ya da ideolojiyle özdeşleştirilmesi, sadece Türkiye'ye özgü bir şey değildi. Modern formlar, İtalya'daki Faşizm ve Sovyetler Birliği'ndeki Stalinizmden Tel Aviv'in inşası sırasında manda konumunda olan Filistin'deki Siyonizme çeşitli devrimci rejimler ya da siyasi sistemler tarafından kullanılıyordu. Birçok ülkede iki savaş arası modernizminin karakteristik bir özelliği bu; ... (Bozdoğan, 2002; S.75)"

Gerçekten de Cumhuriyet'in ilk çeyrek yüzyılı içerisinde, Avrupa'da olumsuz anlamda ulusçuluğun/milliyetçiliğin hızla ilerlediği siyasi gelişmeler olmuştur. Avrupa'da Nazi Partisi ile doruğa çıkan faşizmin; Sovyetlerde, tamamı ile farklı bir siyasi görüşe sahip olduğunu iddia etse bile faşizm ile aynı görsel dili kullanan komünizmin gelişmesi, Türkiye'den de merak ve endişe ile izlenmiştir. Atatürk önderliğindeki Türk Modernitesi, ulusçuluğunu kurarken, yöntem olarak bu gelişmelerden etkilenmiştir.

“Ağırlıklı olarak Batı modernitesinden esinlenen Atatürk, Avrupa’da gerçekleşmesi yüzyıllar alan bir süreci yirmi yıllık bir sürede gerçekleştirmeye çalıştı. Ancak, Atatürk’ün referans noktası olan 1920 ve 1930’ların Avrupa’sı, modernite konusunda şiddetli bir rekabet içindeydi. Bu değişik modernite kurgularının hepsi Türk modernitesi üzerinde etkili olmuştur. (Bertaux, 2006; 12)”

Genç Türkiye Cumhuriyeti, II. Dünya Savaşına katılmamış fakat, emperyalist ve irredentalist olmayan ulusçuluğunu kurarken, Avrupa’da kitleleri motive etmek için görsel iletişimin nasıl kullanıldığını takip etmekten geri kalmamıştır. Bozdoğan,

“1930’lardaki Kemalist programın benzersiz yanı, şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılan haddinden fazla zaman ve enerji ile Cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürününün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılmasıydı. (Bozdoğan, 2002; S.74)” demektedir.

Cumhuriyet Dönemi ile ilgili olarak eleştirmen Kaya Özsezgin, Türk modernist üretimlerinin, kendine özgü boyutlara sahip olduğunu ve yukarıdan aşağıya, üst kurumlardan, toplum katmanlarına doğru bir açılım gösterdiğini söylemiştir.

“Batı ülkelerine özgü bir Rönesans çağı yaşamamış olmak, sanatçı ve aydın kesime Türkiye’de, yenilik hamlelerini doğrudan üstlenme ve kısa sürede sonuç alma işlevini yüklemiştir. Cumhuriyet dönemi, bu işlevin devlet kurumlarınca, programlı bir kültür hamlesine dönüştürülmesiyle yeni bir ivme kazanır. (Özsezgin, 1998; 9)”

Türkiye, görsel modernlik kültürünü oluştururken, kendi içinde katı kurallar koyma yoluna gitmemiş, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden neredeyse günümüze kadar her zaman Almanya ile fikir alışverişi içinde olmuştur. Uzun süre Türk grafik tasarımında üslupsal anlamda da belirleyici olacak bu ilişkinin tarihsel kökleri, askeri alanda daha eski dönemlere uzanmakla birlikte konu ile ilgisi bakımından Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk sanat ve tasarım okulunun açıldığı yıllara kadar inmektedir.

2 Mart 1883’te, İstanbul’da, Avrupa eğitim geleneğinin unsurlarını taşıyan ve öncelikle olarak resim eğitimi vermek amacıyla olan *Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi*, Osman Hamdi Bey’in çabalarıyla kurulur (Gezgin, 2003; 11). Daha kurulduğu günden itibaren kapısı Avrupalı eğitimcilere açık olan kurum, ilk yıllarında yabancı

eğitimcilerin ve öğrencilerin çok olması nedeniyle Mülkiye, Tıbbiye ve Ticaret okullarına kıyasla toplumsal hayatta etkili olabilecek sonuçlar alamamıştır (Etike, 2001; 44).

Osmanlı'nın son dönemlerinde olduğu gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da gerek Türkiye gerekse Akademi, yabancı uzman desteğinden her zaman yararlanmıştı. Tarihsel ve siyasal nedenlerle, Türkiye, uzmanlık yardımını neredeyse sadece Almanya'dan almış; Kemalizm, Alman düşünürleri, liderleri ve mühendisleri tarafından dile getirilen devletçi, antikapitalist teknoloji anlayışını kendine daha yakın bulmuştur (Bozdoğan, 2002; S.133).

Akademinin bir çok bölümünde, farklı zamanlarda, hep Alman asıllı ya da Alman ekolünde yetişmiş eğitimcilerin görev aldığı görülür. Serap Etike'nin, Mustafa Cezar'dan aktardığına göre 1930 ile 1940 yılları arasında Hitler'in siyasi baskılarından kaçmak zorunda kalan sanatçı ve bilim adamları, Türkiye'deki üniversitelerde çalışmaya başlamışlardır (Etike, 2001; 44 - 46).

Akademi'nin ilk kurulduğu günlerden itibaren hizmet veren yabancı eğitimciler arasında mimar Hans Poelzig, Prof. Bruno Taut, Prof. Robert Vorhölzer (Akşin, 1995; 454), şehir bölge planlama eğitimcisi Prof. Ölsner ve heykeltıraş Rudolf Belling Alman asıllı; Ernest Egli ve afiş atölyesinin kurucusu Eric Weber (Gezgin, 2003; 16) Avusturya asıllıdır.

Bütün bu yabancı eğitimcilere ek olarak Türkiye'den, Avrupa'da eğitim almak amacıyla gitmiş ya da gönderilmiş sanatçı ve tasarımcıların da Almanya'yı tercih ettikleri görülmektedir. Akademi'nin Tekstil Bölümü'nden Sabih Gözen, İç Mimarlık Bölümü'nden Erdoğan Aksel, Sadun Ersin, İstanbul'un yanı sıra Ankara'da da, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü kurucu kadrosunu oluşturan İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Hayrullah Örs, İsmail Hakkı Uludağ ve Şinasi Barutçu, Almanya'da eğitim görmüş ya da çalışmış sanatçılardır. (Etike, 2001; 236)

Alman ekolünün belirleyiciliği, bu iki kurumla sınırlı kalmamıştır. Halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölüm Başkanlığı'nı yürütmekte olan Sema Ilgaz Temel, İstanbul'daki köklü eğitim kurumlarından Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu ile ilgili olarak, bu kuruma Alman okullarının deneyimlerinden yansıyan en kuvvetli etkinin, temel sanat eğitimi ilkelerini başarıyla uygulayan Alman öğretim elemanları aracılığı ile olduğunu söylemektedir. Almanlar, bu eğitim işini öylesine ciddiye almışlardır ki, okulun bazı araç ve gereçlerinin bir kısmını bile Alman firmaları karşılamışlardır (Temel, 2008; 55).

Türk grafik tasarım tarihindeki Alman ekolüne dayalı üsluplaşma açısından, Almanya ile Türkiye arasındaki köprüyü ilk kuran tasarımcılar ise İhap Hulusi Görey ile Ludwig Hohlwein olmuştur. Hohlwein'ı Türk grafik tasarımı için önemli kılan neden, tasarımcının 1920'li yıllarda İhap Hulusi Görey'in de eğitmenliğini yapmış olmasıdır. Görey'in Münih'teki *Kunstgewerbe Schule*'nin afiş bölümünde okurken, çalışmaları ile Hohlwein'in takdirini kazandığı rivayet edilmektedir (Merter, 2003; 18).

Hohlwein'in üslubunun, Görey'in çalışmalarında gözle görülür bir etkisi vardır. Ressam Etem Çalışkan'ın belirttiğine göre, İhap Hulusi Görey de tıpkı Hohlwein gibi kendisine sipariş edilen kompozisyonu öncelikle kağıt üzerinde tasarlayıp, sonra gerekiyorsa bu tasarıma uygun fotoğraflar çektiler bunların afiş üzerinde değerlendirilmesi gibi bir yöntemle grafiklerini üretmektedir. Ender Merter'in aktardığına göre Çalışkan, "*Sanıyorum Hohlwein dünya afiş sanatında, fotoğraftan resme geçiş çalışması yapan tek sanatçıymış. İhap Hulusi de en az hocası kadar başarılı eserler vermiştir.*" (Merter, 2003; 50)" yorumunu getirmektedir. İhap Hulusi, afişlerinde kullandığı tipografiyi ise, enli, esnek veya kesik uçlu kalemler ya da fırçalarla hazırlamakta, çalışmalarında Art Deco ve Art Nouveau gibi akımlardan izler taşımaktadır (Sarıkavak, 2005; 131).



Resim 78. **Ludwig Hohlwein**, “*Torpedo*”, 1906

Kaynak: http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/ludwig_hohlwein_18741949/index.html

Resim 79. **İhap Hulusi Görey**, “*Bayer için İlaç Afişi*”

Kaynak: http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal_sergi.html

Görey ile ilgili olarak tasarımcı Sait Maden, 18 Mart 2008 tarihinde Cağaloğlu’ndaki ofisinde kendisi ile yapılan görüşmede, “*İhap Hulusi gitti, 10 yıl Almanya’da çalıştı. Türkiye’ye geldiği zaman, yaşamının sonuna kadar sadece hocasının kopyası oldu. İmzası bile hocasının aynıdır.* (Maden; 18 Mart 2008)” değerlendirmesini yapmıştır. Maden, aynı görüşmede, Görey’in ulusal değerlere dayanan tek çalışmasının Ziraat Bankası için yapmış olduğu kumbara afişi olduğunu ifade etmiştir (Maden, 18 Mart 2008). Sözü geçen çalışmada keyifle kaykılarak oturmuş, sağ dirseği üzerine dayanmış, diğer eliyle sigara içen, kasketli, beyaz sakallı bir ihtiyar köylünün, elinin altında bir kumbara resmedilmiş; bankanın ambleminin yanı sıra “*Para biriktiren rahat eder*” sloganı kullanılmıştır. (Merter, 2003; 51) Aynı görüşmede Maden, bu çalışmanın neden diğer İ hap Hulusi çalışmalarına göre daha ulusal özellikler gösterdiği konusunda bir açıklama getirmemiştir.



Resim 80. İhâp Hulusi Görey, “Türkiye Ziraat Bankası için Kumbara Afişi”

Kaynak: http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal_sergi.html

İhâp Hulusi Görey gibi, dönemin bir diğer önemli grafik tasarımcısı Kenan Temizan’dır. Temizan, Türkiye’de güzel sanatlar üzerine bir eğitim almamış, Berlin’deki Güzel Sanatlar Akademisi *Reiman Schule*’den mezun olup, aynı akademinin Moda Bölümü’nde afiş ve kumaş desenleri konusunda profesör olarak II. Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar dersler vermiştir. (Çam, 2007; 61) Berlin’de bulunduğu süre içinde Ufa Film’in bütün afişlerini tasarladığı iddia edilen tasarımcı, Akademinin Tekstil Bölümü eğitimcilerinden Sabih Gözen’in ısrarları ile II. Dünya Savaşı çıkmadan hemen önce Türkiye’ye gelmiş, Akademi’de Moda Atölyesi’ni kurarak eğitimciliğini sürdürmüştür (Gezgin, 2003; 31).



Resim 81. **Kenan Temizan**, “Hab Mich Lieb”, Ufa Film için afiş, 1940’lı yıllar

Kaynak: **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı: 14, 2007

Kenan Temizan’ın da afiş çalışmaları, kullanılan teknik bakımından İhap Hulusi Görey’in çalışmaları ile benzerlik gösterir. Prof. Gevher Bozkurt, Temizan’ın Almanya dönüşü Türkiye’ye ilk geldiği yıllarda, Akademi salonunda açtığı sergiyi Görey’in de takdirle izlediğini, tasarımcının tıpkı Görey gibi fotoğraftan hareketle yaptığı çalışmalarında olağanüstü bir fırça tekniğinin olduğunu belirtmektedir (Gezgin, 2003; 158). Kenan Temizan’ın afişlerinde, görsel imge kullanımı başarısının yanı sıra, karanlık oda tekniklerini kullanarak oluşturduğu başarılı tipografisi de beğeni kazanmasını sağlamıştır (Çam 2, 2007; 65).

Temizan, dikkate değer çözümler getirmiş olsa da Türk grafik tasarımının, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yılları boyunca en büyük sıkıntısı, tipografi alanında olmuştur. İhap Hulusi, Münif Fehim ve Kenan Temizan gibi önemli tasarımcılar, Arap abecesi ile yazılan Osmanlıca ile eğitimlerine başlamış, 1 Kasım 1928 günü TBMM'de kabul edilen harf değişikliğine dair yasa ile (Öztürk, 2004; 31) Latin abecesini kullanarak meslek hayatlarına devam etmişlerdir.

Sözü geçen yasaya kadar bilindiği üzere Türkler, tarih boyunca Göktürk, Uygur ve Arap abeceleri olarak kabaca gruplandırılabilir harf sistemleri kullanmışlardır. Her ne kadar yukarıda sayılan kaba gruplandırmanın dışında yazı sistemi kullanan Türk toplulukları olsa dahi genel gruplandırma eğilimi Göktürk runik abecesi, Uygur abecesi, Arap kökenli Osmanlı abecesi ve Atatürk Devrimleri'nden sonra Latin kökenli Türk abecesi biçimindedir (Turan, 2005; 88).

Bu abeceler içinde Arap abecesinin ayrı bir yeri vardır. Arap abecesi, bir çok Türk devleti ve kavimince kullanılmış bir harf sistemidir. Karahanlılar, Harzemler, Çağataylar, bazı Ortaasya devletleri, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve beylikleri, Mısır, Suriye, Altınordu ve (Kıpçak) devletleri ve Osmanlılar hep Arap abecesi kullanmışlardır (Ülkütaşır, 2000; 15-16). Sayısal harf tasarımcısı ve eğitimci Namık Kemal Sarıkavak, Arap abecesinin benimsenmesinin nedenleri olarak, Türkçede olup da Arap abecesinde bulunmayan 8 sesli harf yüzünden, az alana çok yazı yazılabilmesini, hat yazısında gelinen üst noktayı, Kur'an yazımı, çoğaltımı ve eğitiminin bu abece ile yapılıyor olmasının yanı sıra Osmanlı'ya bağlı diğer bazı tebaaların da müslüman oldukları için bir birliktelik duygusu oluşturacağı düşüncesini göstermektedir (Sarıkavak, 2005; 123). Bu tarihsel nedenler, Türk Harf Devrimi yapılmadan önce, Latin harflerinin Türkçe için uygun olup olmadığı ile ilgili pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Arap abecesinin terk edilip, Latin harflerinin kabulü sorunu, dönemin aydınları arasında bir kutuplaşma yaratmıştır. Ülkütaşır'ın yazdığına göre, Kazım Karabekir, Halit Ziya (Uşaklıgil), Cenap Şahabettin, Ali Canip (Yöntem) gibi isimler Arap abecesinin devamlılığı yönünde fikirlerini açıklarken, Yunus Nadi (Abalıoğlu),

Falih Rıfki (Atay) ve Hüseyin Cahit (Yalçın) gibi isimler Latin abecesinin kabulünden yana olmuşlardır (Ülkütaşır, 2000; 42 – 56). Ülkütaşır'ın, dönemin tartışmalarını toplu biçimde veren çalışması incelendiğinde, tartışmanın asıl konusunun, harflerin kullanım alanı ile ilgili olduğunu, eski yazıların artık okunamayacağı ya da halkın yeni yazıya çok kolay adapte olamayacağı gibi, daha çok sosyolojik ve kültürel kaygıların tartışmalara yol açtığını görmek olasıdır. Tartışmanın her iki tarafında da işin grafik tasarıma yansıtacağı boyutları konusunda bir endişenin olmadığı görülmektedir. Grafik tasarım çerçevesi içerisinde değerlendirilebilecek tek fikir, Arap abecesi ile yazılan bir metnin Latin abecesinde daha fazla yer tutmasından dolayı, gazetecilerin göstermiş olduğu olumsuz tavidir (Ülkütaşır, 2000; 51).

Latin abecesinin Türkçeye uyarlanırken fazla yer kaplamaması ve dili doğru yansıtması için de çeşitli düzeltmeler yapılmıştır. Bu amaçla yabancı abecerde kullanılan ch, sch gibi diagraflar ve trigrafların, tek harflerle karşılanması yoluna gidilmiştir (Ülkütaşır, 2000; 62). Bu sadece ülkemizde yapılan bir uygulama da değildir. Latin abecesini kullanan bazı uluslar, bu abeciyi kendi dilleri ile uyumlu hale getirmek için “*diyakritik*” denilen bazı işaretler/eklemeler kullanırlar. Türk abecesinde “ç”, “ş”, “ğ” gibi harfler diyakritiktir (Ülkütaşır, 2000; 17).

Olumlu ve olumsuz yanları karşılaştırıldığında Harf Devrimi'nin olumlu yanlarının daha çok olduğu görülecektir. Arap abecesi, Selçuklular'dan Cumhuriyet'in ilanından hemen önceki yıllara kadar, bilim ve edebiyat dili olarak kullanıldığı için, Türkiye'de konuşma dili ile yazma dili arasında bir uzaklık oluşmuştur (Sarıkavak, 2005; 122). Harf Devrimi sayesinde, konuşma ve yazı dili arasındaki bu uzaklık ortadan kalkmış; uluslaşma sürecinin temel direklerinden olan dil birliği oluşturularak etnik kullanımların ve ş ivelerin azalması sağlanmıştır (Öztürk, 2004; 74-75).

Harf Devrimi'ne, grafik tasarım açısından bakılacak olursa, başlangıçta eski yazı ile yazılmış eserlerin yeni kuşaklarca okunup anlaşılmasında bir gerilemeye sebep olacağı düşünülmüş olsa da Latin abecesinin tercih edilmesiyle, Osmanlı'da

ağırlıklı olarak kullanılan *Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Tevki, Rikaa ve Talik* olmak üzere beş farklı yazı türünden (Boydaş, 1994; 17) vazgeçilerek, grafik bir standart getirildiği; böylelikle ulusal bir görsel bütünlük de sağlandığı görülecektir.

Grafik üretimlerinde kullanılacak tipografik malzemenin, bir standarta bağlanılmış olması ulusal bir görsel bütünlük getirmiş fakat, ne yazık ki ulusal bir üslup oluşturmak için yeterli olamamıştır. Dönemin tasarımcılarına halen büyük ölçüde Batı hayranlığı egemendir ve bu bazen sadece teknik anlamda değil yaklaşım anlamında da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, kitap kapağı ve illüstrasyon denilince, Osmanlı'nın son dönemlerinden beri bu alanda başarılı üretimler yapmış olan Münif Fehim Özarman'ın, eski İstanbul yaşamını canlandıran çalışmalarından bu bağlamda söz edilebilir (Eczacıbaşı, 1997; 1411). Ali Tekin Çam, Özarman'dan, 1923'ten sonra suluboya, 1960'tan sonra yağlıboya ile illüstrasyonlar yapan “*deseni güçlü ve renkçi bir oryantalist*” olarak bahsetmektedir (Çam 3, 2007; 35). Benzer şekilde Sadık Karamustafa da, Özarman çalışmalarında oryantalizmin etkisinin dikkate değer olduğundan bahsetmiştir (Karamustafa, 2007; 54). Bilindiği gibi oryantalizm, en kısa tanımıyla “*Bir kimsenin kendi toplumunu bir Avrupalı gibi algılama ideolojisi...* (Ergun, 2000; 67)” olarak ifade edilir. Özarman'ın illüstrasyon çalışmaları da biraz daha içeriden bir bakış olmakla beraber, bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu bağlamda Özarman'ı, üsluptan çok konu olarak ulusal çalışmalar üreten bir tasarımcı olarak görmek gerekir.

Özarman'ın, konu olarak ulusal verilere yaslanan en önemli çalışmaları arasında *Elli Türk Büyüğü, Düünden Hatıralar* ve *Eski Şiir Bahçeleri* kitapları için yaptığı illüstrasyonları sayılabilir (Eczacıbaşı, 1997; 1411). Münif Fehim, bu çalışmalarını oluştururken, metinlere mümkün olduğunca sadık kalmaya çalışmış, dönemin kısıtlı baskı teknolojilerini, çok renklilik izlenimi verecek şekilde kullanma başarısını göstermiştir (Karamustafa, 2007; 53-54).



Resim 82. **Münif Fehim Özarman**, Dergi illüstrasyonu, 1933

Kaynak: Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 12, 2007

Özarman'ın oryantalist etkideki çalışmaları, yayıncılık dünyasında itibar görürken, aynı dönemlerde akademinin grafik dünyasına Alman ekolünü takiben belli bir dönemi biçimleyecek olan Fransız estetiği egemendir. Bu estetiğin yayılmasında şüphesiz Mithat Özar'ın etkisi olmuştur. Dilek Bektaş'ın açıklamasına göre, resim eğitimini Paris'te tamamladıktan sonra 1932'de Türkiye'ye dönen Mithat Özar, Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi'nin başına geçerek bu konuda eğitim veren ilk Türk eğitimci ünvanını almıştır (Eczacıbaşı, 1997; 710). Özar'ın Fransa'daki eğitiminin bir sonucu olarak da yorumlanabilecek, kaynağını Fransız sanatçı A. M. Cassandre'dan alan bir Fransız estetiği, 1930-1945 yılları arasında Türk grafik tasarımcılarının estetik kaygıları üzerinde belirleyici olmuştur (Eczacıbaşı, 1997; 710). Sait Maden'in belirttiğine göre, bu kuşaktan bilinen önemli afişçiler arasında Mazhar Resmor ve Orhan Omay'ı sayılabilir (GMKD, 1989; 13).

1950'li ve 60'lı yıllarda Türkiye'de, baskı teknolojilerinin gelişmesi ile ilgili olarak Tan Oral, yeniden dışa açılma siyaseti ve dış yardımların başlamasının önemli etkileri olduğunu söylemiştir. Baskı teknolojilerindeki gelişmenin sonucunda, gazete ve dergilerin sayılarındaki artışla birlikte, yabancı yayınlardan alınan çalışmaların da dolaşıma girdiği görülmektedir (Oral ve Ödekan, 1999; 97). Bazı taklitçi yaklaşımlar ve tasarım konusundaki özentilere rağmen 1950'li yıllarda Akademi'den mezun olan Mesut Manioğlu, Selçuk Önal ve Fikret Akgün kendilerinden önceki kuşaktan daha bilinçli ürünler verirken (GMKD, 1989; 14) Türk-İslam kültürünün geleneksel kaligrafisinden esinlenerek çağdaş beğeniye uygun kompozisyonlar ve düzenlemeler yapan Emin Barın da ilk başarılarını elde etmeye başlamıştır (Sarıkavak, 2005; 134).

1950'li yılların sonuna gelirken Türk grafik tasarımındaki ulusal üslup sorunsalı, tasarım eğitimi üzerinde reklamcılığın aslında ilk günden beri varolan etkisinin daha da artmasına bağlı olarak kurumsal bir problem haline dönüşmüş; bazı önemli tasarımcıların bireysel çabaları ya da kişisel üslupları ile kazandıkları başarılar, herhangi bir tasarımcı kuşağının üretim paradigmalarına yansımalar olarak kalmışlardır. Bu bağlamda 1960 sonrası Türk grafik tasarımına dahil edilebilecek konular, tek tek tasarımcılar üzerinden değil, tasarım eğitimi veren kurumlar ve bu kurumlardan mezun eğitimci ve tasarımcıların kendi yorumlarına dayanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

3. Bölüm

1960 SONRASI TÜRK GRAFİK TASARIMINDA ULUSAL ÜSLUP SORUNSALI

“Bir ulusal üslubun gerekli olduğu kanısında değilim.”

Sadık KARAMUSTAFA

3.1 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Bağlamındaki Gelişmeler

1960’lı yıllardan günümüze Türkiye’de grafik tasarım, nitelik ve nicelik yönünden büyük değişimler yaşarken, ulusal üslup kavramı da bu değişimlerden önemli oranda etkilenmiştir. Grafik tasarım üzerindeki etkileri bakımından, bu gelişmeler bir kaç ana başlık altında toplanılacak olursa:

Grafik tasarım eğitimi veren kurumların nicelik ve niteliklerindeki değişimler,

Türkiye’de dışa açılma ile gelen pazar ekonomisinin ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan talepler ve bu talepleri karşılamak amacı ile gelişen reklamcılık,

Dünya ile entegrasyon çabalarının bir sonucu olarak hızla Türkiye’yi kaplayan iletişim ağlarının etkileri ile buna bağlı olarak ülkeye gelen yeni, küresel tasarım yaklaşımları ve teknolojiler,

Türk grafik tasarımına yön veren tasarımcıların, mesleki örgütlenmeler ve bireysel çabalar ile oluşturdukları birikimlerden söz etmek olasıdır.

Yukarıda sıralanan nedenler içinde, ulusallık ile doğrudan ilişkili olan eğitim kurumlarının durumu, 1960 sonrası gelişmeleri açıklamak için önemli ipuçları vermektedir. Ulusçuluğun kurgusallığından hareketle, ulusal üslubun da kurgulanıp kuşaktan kuşağa aktarılacağı yerler olarak, mesleki eğitim kurumları ayrı bir önem taşımaktadır. Grafik eğitimi, Türkiye’de her ne kadar lise düzeyinde de veriliyor olsa dahi, üniversiteler, üsluplaşmanın oluşması ve olgunlaşması anlamında en etkin olması gereken eğitim birimleridir. Üniversite düzeyindeki grafik eğitim kurumlarımızın kısa tarihçeleri ve eğitim ilkelerine bakmak, üsluplaşma anlamında kurumların geldiği noktayı görmeyi kolaylaştıracaktır.

Türk grafik sanatının, akademik ortama ilk taşındığı kurum olan Mimar Sinan Üniversitesi, 1927 yılında kurulan bünyesindeki Afiş Atölyesi’ne 1965 yılında “Grafik Atölyesi” adını vermiş ve eğitimini bu yönde şekillendirmiştir (İzer, 2007; 37). Grafik Atölyesi, 1979 yılında önce Grafik Bölümü; 1982 yılında ise İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin yapısal değişikliğe uğrayarak üniversite statüsüne geçmesi ile de Güzel Sanatlar Fakültesi içerisinde Uygulamalı Sanatlar Bölümü Grafik Anasanat Dalı olarak isim değiştirmiştir (İzer, 2007; 37-39). Grafik tasarım eğitimi veren kurumların programlarında, üretim teknolojilerindeki hızlı değişimlere bağlı olarak zaman içinde yenilemeler yapmak zorunlu olmuştur. Bu bağlamda, Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü, ismini tekrar değiştirerek Grafik Tasarım Bölümü yapmış; çokluortam tasarımı ve reklam grafiği alanında da yapılanmaya gitme kararı almıştır (İzer, 2007; 39).

Grafik tasarım eğitimi konusunda İstanbul’daki diğer bir önemli kurum, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’dür. Marmara Üniversitesi, 16 Ocak 1883’te "*Hamidiye Ticaret Mektebi Alisi*" ismi altında Ticaret ve Ziraat Orman ve Maadin nezaretine bağlı olarak Cağaloğlu’nda eğitime başlamış oldukça köklü eğitim kurumlarından biridir (www.marmara.edu.tr). Halen bu kurum bünyesindeki Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, başlangıcında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu adıyla, 1 Kasım 1955’de Bakanlar Kurulu kararıyla kurulmuş; 1957 yılında eğitime başlamıştır (gsf.marmara.edu.tr). Batı’daki uygulamalı sanat okulları örnek alınarak kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun grafik

tasarımcı yetiştirmek amacıyla, uygulama ağırlıklı bir program ile öğretime başladığını belirtmek gerekir (Eczacıbaşı,1997; 711). Tatbiki'nin eğitim programı ile ilgili olarak Mustafa Aslıer, sanat ve uygulamayı birleştiren mesleki bir eğitim ile öğrencinin yaratıcı kişiliğini destekleyecek bir programın, Bauhaus Ekolü'nün ilkelerine göre uygulandığını söylemiştir (Temel, 2008; 58). 1962 yılında eğitim programını yenileyen kurum, 4 yıllık lisans eğitimine geçmiş; 20 Temmuz 1982 tarihinde ise, yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine alınmıştır (gsf.marmara.edu.tr).

Eğitim kurumları açısından en önemli ve eski kurumlardan bir diğeri de Ankara Gazi Üniversitesi'dir. Tarihi, Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bir kaç üniversiteden biri olan Gazi Üniversitesi, Cumhuriyetin ilanından hemen sonra Mustafa Kemal Atatürk ve arkadaşlarının girişimiyle bir enstitü olarak planlanmış; bu plan, 1926 yılında "Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü" nün açılmasıyla sonuçlanmıştır (www.gazi.edu.tr).

Enstitü, 1929 yılında "Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü"; 1976 yılında ise Gazi Eğitim Enstitüsü ismini almıştır. 1982 yılında, 2809 sayılı kanunla, bu kurum Gazi Üniversitesi'ne dönüştürülmüştür (www.gazi.edu.tr). 2005 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü kurulmadan önce, Gazi Eğitim Fakültesi bünyesindeki Resim-İş Eğitimi Bölümü, grafik tasarım eğitimi vermektedir. Bu gün her iki bölüm de eğitim öğretime devam etmektedir.

Ankara'daki başka bir eğitim kurumu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesindeki Grafik Bölümü'dür. Grafik Bölümü, 28 Mart 1983 tarihinde, öğrenciye yönelik amaçlarından biri de *"içinde yaşadığı toplumun kültür değerlerini çağdaş bir yorum ile kullanarak yeni sentezlere vardırabilmek (www.gsf.hacettepe.edu.tr)"* olan bir misyon ile eğitim öğretime başlamıştır. Aynı yıl İzmir'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesindeki Grafik Bölümü de tasarım eğitimine başlamıştır. İzmir'de, Dokuz Eylül Üniversitesi çatısı altında, Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı bünyesinde de grafik tasarım eğitimi verilmektedir (www.deu.edu.tr).

Üç büyük şehir dışında kurulan ilk güzel sanatlar fakültesi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nin bünyesinde (www.anadolu.edu.tr). Bu fakülte içinde bulunan Grafik Bölümü, öğrencilerinin uluslararası başarıları ile dikkat çekmektedir.

Devlet üniversiteleri dışında grafik tasarım eğitimi veren özel üniversiteler de bulunmaktadır. 1984 yılında Bilkent Üniversitesi ile başlayan özel üniversitelerin kuruluş süreci, 1994'te Başkent ve 1996'da Yeditepe üniversitelerinin kuruluşu ile devam ederek bugün sayıları 23'e ulaşmıştır (Ertep, 2007; 72). İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölüm Başkanı Hakan Ertep, özel üniversitelerde güzel sanatlar fakültelerinin bir parçası olarak düşünülmesi gereken bu bölümlerin, iletişim fakültelerine bağlı olarak açılmalarının, tasarımcı yetiştirirken izlenmesi gereken yöntemler konusunda problemler yarattığını ve mezun edilen öğrencilerin, nitelikleri açısından şüphe uyandırdığını belirtmektedir (Ertep, 2007; 72 - 76). Bu konu ile ilgili sıkıntı, MSÜ Grafik Tasarım Bölümü Başkanı Ayşegül İzer tarafından da dile getirilmiş, özel üniversitelerin teknik donanım için yatırım yaptıklarını, fakat teorik donanım ve öğretim elemanı sıkıntısının gözardı edildiğini söylemiştir (İzer, 2007; 40).

Yukarıda devlet ve vakıf üniversiteleri bazında kabaca dökümleri verilmiş olan bu eğitim kurumlarının, kendi internet sitelerinde yayımladıkları resmi açıklamaları ışığında, eğitim öğretim programlarının amaçları arasında öncelik, *dünya ile entegrasyon ve bu entegrasyona yönelik teknoloji donanımı bilgisi* ekseninde belirlenmekte; ulusal bir üslup kaygısı çoğunlukla amaçlar arasında görünmemektedir. Araştırma kapsamında görüşme yapılan ve görüşmelerinin tam dökümü EKLER bölümünde bulunan bir çok tasarımcı da, ulusal bir üslup kaygısı taşıyan eğitimciyle ya da programlarla, eğitim hayatları boyunca karşılaşmadıklarını belirtmişlerdir. Ulusallığın, eğitim kurumlarında bu kadar gözardı ediliyor olmasının başta ekonomik koşullar olmak üzere çeşitli nedenleri vardır.

Grafik tasarım eğitiminde olduğu kadar, bu eğitimin kullanıldığı profesyonel yaşamda da, ulusal bir üslup kaygısının olmayışının, değişen ekonomik

konjonktürler ile yakın bir ilişkisi vardır. Kendisi de Mimar Sinan Üniversitesi mezunu bir tasarımcı ve 1950’li yıllardan bu yana Türkiye’de grafik tasarımın dönüşümlerinin canlı tanığı olan Sait Maden’in belirttiğine göre, 1960’tan sonra, özel sektörün desteklenmesi ile birlikte Türkiye’de üretimde çeşitlilik artmış ve buna bağlı olarak da pazarlama olgusu gündeme gelmiştir (GMKD,1989; 7).

Pazarlama olgusuna paralel olarak, baskı teknolojilerindeki gelişmeler ve özel sektörün kendi yararı gereğinden doğan pragmatist desteği, 1960’larda grafik tasarıma olan talebin de artmasını sağlamıştır (Eczacıbaşı,1997; 711). Türkiye’nin kapitalist pazara açılması ile başlayan ekonomik büyüme, bu yıllarda reklam ajanslarının kurulmasına yol açmış (Karamustafa, 1998; 76); artan talebi nitelik ve nicelik olarak karşılayabilmek için ofset baskı tekniği ile çalışan matbaalar da bu yıllarda kurulmuştur (GMKD, 1989; 7).

1970’ler, kapitalizmdeki dönüşümler ile ilişkili iletişim araçlarının gelişmesine sahne olmuştur. Sınırlı olarak başlayan televizyon yayınları, reklamcılığın modern bir kimlik oluşturma yolunda ivme kazanmasını sağlamıştır (Çankaya, 2008; 153). Sadık Karamustafa’ya göre 1970’li yıllar ile 90’lı yıllar arası Türk grafik tasarımının kendini ispatlama yılları olarak kabul edilmelidir (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 82). Bu durum, sadece grafik tasarım ile sınırlı olmamış, grafik tasarımın en büyük müşterisi reklamcılık için de aynı dönemde benzer ifadeler kullanılmıştır. Reklamcı Stephen Baker’da 1986 yılında benzer ifadelerle “*Türkiye’de reklamcılık henüz kendini ispat etmiş değil* (Baker, 1986; 41)” yorumunda bulunmuş; reklamcı kadar reklamveren de eğitilmesi gerektiğine değinmiştir.

Karamustafa, 1970’den sonra Türkiye’de grafik tasarım alanında en belirleyici değişimin, teknolojiye ve buna bağlı olarak üretim ilişkilerinde yaşandığını; 80’lerin ikinci yarısından itibaren bilgisayarın Türk grafik tasarım dünyasına girmesi ile grafik üretim teknolojilerinin de hızlı bir şekilde farklılaştığını söylemiştir. (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 82) Bu değişim, benzer durumdaki bazı diğer ülkelere kıyasla Türk grafik tasarımındaki ulusal üsluplaşmayı daha da sekteye

uğratmıştır. Japon grafik tasarımının da Macintosh bilgisayar ile tanışması hemen hemen aynı yıllarda, 1980’lerde olmuştur (Gomez, 1999; 9). Araştırmacı Weill, “Japon kültürünün iki önemli ögesi gelenek ve modernliktir; bu yüzden bilgisayarlarla ilk onların grafik üretimler yaptığını düşünmek yanlış olmaz. (Weill, 2004; 114 – 115)” demektedir. Fakat burada, Türk tasarımcılar ile Japon tasarımcılarının teknolojiye yaklaşımlarını ayırmak gerekir.

“Kolaylıkla tanımlanamasa ya da sistemleştirilemese de Japon Grafik Üslubu tanımlanabilir bir üsluptur ve bu sadece tipografisi ile ya da arada bir rastladığımız Japon kültürüne ait görsel referanslar ile açıklanamaz. Japon tasarımcılar, garip bir biçimde hem ulusal hem de uluslararası bir sese sahiptirler. Günümüzde kullanılan bilgisayar destekli iletişim sanatları araçlarını ve fotografik imkanları kullanarak afiş çalışmalarını iki boyutlu bir yüzeye aktarabilmektedirler. Bu yeni yaratılmış üç boyutlu izlenimi veren oyun alanı, tipik zarif harmoniler ya da ters uyumsuz renklerin kullanılabilirdiği, tesadüfi şekiller ve sayfadan patlayarak çıkan imgeler biçiminde meyvelerini vermiştir. (Heller – Chwast, 1988; S.218)”

Aynı yargıyı Türk grafik tasarımcıları için söylemek olanaklı olmamış, bilgisayarın teknik olanaklarını verimli bir şekide kullanmak uzun zaman almış, alınan sonuçlar ise ulusal bir üslup olarak nitelenmekten uzak çalışmalar olarak kalmıştır.

Dünyadaki gelişmelerin başka bir yansıması olarak 1980’li yıllarla birlikte, bir dizi gelişmenin sonucunda, sadece tasarım işi ile ilgilenen bağımsız şirketler kurulmaya başlamıştır. Batı’daki örnekleri, 1956 yılında kurulan *Chermayef & Geismar Studio* (Paker, 2006; 60) ya da 1954 yılında kurulan ve Milton Glaser ve Seymour Chwast tarafından yönetilen New York’taki *Push Pin Studio* gibi (Remington ve Bodenstedt, 2003; 164) örneklerle çok daha önce başlamış olsa da, Türkiye’de de artan talep doğrultusunda benzeri oluşumlara gereksinim duyulmuştur. Bunun nedenleri arasında, medyanın gelişmesi ile birlikte reklam ajanslarının görev ve sorumlulukları artması yüzünden tasarım taleplerine yetişememe, reklam dışı tasarım hizmetlerine duyulan talebin çoğalması ve bilgisayar teknolojilerinin getirdiği kolaylıklar sayesinde, bu tür şirketlerin açılış maliyetlerinin azalması sayılabilir (Karamustafa ve Ödekan, 1999, 84).

1980’li yıllardan 90’lı yıllara geçerken grafik tasarımcıların yaşadığı sıkıntılarla ilgili olarak Ayşegül İzer şunları söylemektedir:

“80’ler, reklam ajanslarının, uluslararası ajanslarla ortaklık kurdukları ve yeni birleşimden oluşan bir yapılanmaya gittikleri yıllardır. Yeni birleşme, beraberinde stratejik konumlandırması ve görsel kimliği merkez ülkelerde tasarlanmış pek çok küresel markanın buradaki iletişimlerini adaptasyon ya da yerel kodlar üzerinden kimliklendirme stratejilerini getirdi. Yerli markaların çok gelişmiş küresel markalar karşısındaki güvensiz tutumlarının en belirgin yansıması, görsel iletişim alanlarında gözlemlendi. Öncü kurum ya da markaların belirlediği bir yapı üzerinden kendini tanımlamaya çalışmak, görsel iletişimde ve kimliklendirmede tanınmış, onaylanmış olanı taklit etmek, özgün bir görsel iletişim yapısını piyasa gerçekliği ve tüketici algısı içinde riskli bulmak bu dönem tasarımcılarının en sık karşılaştığı problemlerin başında gelir. (İzer, 2007, 42) ”

90’larda küreselleşmenin hızlanması sonucu, çok uluslu şirketlerin marka ve kurumlarının Türkiye’de görülmeye başlaması, pazarlamanın ve grafik iletişimin önemini arttırmıştır (İzer, 2007, 42). Yerli şirketlerin, 80’li yıllar boyunca, rekabetin yıpratıcılığından korkarak, çareyi yabancı tasarım şirketlerinde aradıkları görülür. 90’lı yıllardan önce kurum kimliği çalışmaları İngiltere ve Amerika’daki tasarım şirketlerine yaptırılıyorken, 90’lı yılların başından bu yana bu tür çalışmalar artık Türkiye’de yapılmaya başlanmasına rağmen (Karamustafa ve Ödekan, 1999, 84). günümüzde dahi büyük yerli işverenlerin yabancı tasarımcılar ile çalışma alışkanlıklarından vazgeçemedikleri görülmektedir. Bilinen en güncel tasarım ofisi 1970’li yılların başından beri Türkiye için tasarımlar yapan *Chermayeff & Geissmar Studio*’dur. Ağırlıklı olarak Koç Grubu’nun şirketleri için tasarım yapan ofisin en bilindik çalışmaları arasında Koç logosu, Demirdöküm, Aygaz, Kıraç Vakfı ve Pera Müzesi’nin çalışmaları, Koç Üniversitesi, Tüpraş, Yapı Kredi Bankası ve yenilenen Arçelik logosu sayılabilir (Paker, 2006; 60 - 63).

Grafik tasarımın kullanımı sadece özel sektörün gereksinimleri ile sınırlı kalmamıştır. İ hâp Hulusi’nin çalışmalarından da bilindiği gibi kamu kurum ve kuruluşları da grafik tasarımcılardan yararlanmışlardır. Ancak, Türkiye’de kamu kuruluşlarının grafik tasarım ile olan ilişkisi, Hollanda’da görülen PTT’nin kurumsal kimlik çalışmaları gibi bir boyuta henüz erişememiştir. Kamu kurumlarındaki, görsel kimlik politikaları ya hiç oluşturulmamış ya da oluşturulan kimlikler, siyasi değişikliklerden fazlasıyla etkilenerek istenilen kaliteyi koruyamamıştır

(Karamustafa ve Ödekan, 1999, 85). Özelleştirmelerin bu tür kurumların görsel kimliği üzerinde yapacakları değişiklikler zaman içinde görünür hale gelecektir.

Bu siyasi yaklaşımı en iyi, şehirler için yapılan amblemlerden izlemek olanaklıdır. 1970'lerde Metin Edremit'in tasarladığı İstanbul ambleminden bu yana bir çok il, ilçe ve belde amblemler yaptırmıştır. Bütün bu amblemler içinde en tartışmalı olanı, 1994'te işbaşına gelen Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin, yeterince Türk ve Müslüman bulmayarak değiştirdiği Hitit Güneşi'nden oluşan Ankara amblemidir (Karamustafa ve Ödekan, 1999, 85).

Türk grafik tasarımında, özel sektörün dışında, kurumsal kimlik çalışmaları alanında en başarılı olmuş kurumlar, sivil toplum kuruluşlarıdır denilebilir. Bu kuruluşlar arasında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Tema, Çekül gibi isimler ilk akla gelenlerdir (Karamustafa ve Ödekan, 1999, 85-86). Profesyonel tasarımcılar ve reklam ajansları ile çalışma eğiliminde olan bu kurumların yaptırdıkları grafik çalışmalar, her zaman belirli bir düzeyi korumuşlardır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kurumsal kimlik için profesyonel ayrı bir ekip kurarak yaptığı çalışmalar bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir (www.iksv.org.tr).

Bir sivil toplum örgütlenmesi olarak Türk Grafik tasarımcılarının kendi meslek örgütlerini oluşturmaları ise 60'lı yılların ikinci yarısına rastlamaktadır. Japon Grafik Tasarımcılar Birliği *JAGDA*'nın (*Japan Graphic Designer Association*), ünlü tasarımcı Kamekura'nın başkanlığında, 1951 yılında kurulduğu göz önünde bulundurularak (Weill, 2004; S.112) dünyadaki örnekleri ile kıyaslandığı zaman, geç bile sayılabilecek bir tarihte, 1968 yılında, Yurdaer Altıntaş, Ahmet Güleriyüz, Mengü Ertel ve Sait Maden tarafından *Türkiye Grafik Sanatçılar Derneği* kurulmuştur (Eczacıbaşı, 1997; 711). Dernek, o günlerdeki ilgisizlik ve bilinçsizlik yüzünden 2 yıl sonra kapanmıştır (Maden, 18 Mart 2008).

70'lerin sonuna doğru, Türk grafik tasarımcılarını ikinci kez mesleki bir örgütlenme çatısı altına toplayacak olan, *Grafikerler Meslek Kuruluşu* (GMK) kurulur. Türkiye'de grafik tasarımın sektörel gelişimi, ağırlıklı olarak reklam

ajansları bünyesinde gerçekleştiği için GMK kurucu üyelerinin bir çoğu reklam ajanslarında sanat yönetmeni ve yaratıcı yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır (İzer, 2007, 42). Kuruluşun tarihçesi ve amaçları, GMK'nın kendi sitesinde şöyle açıklanmaktadır:

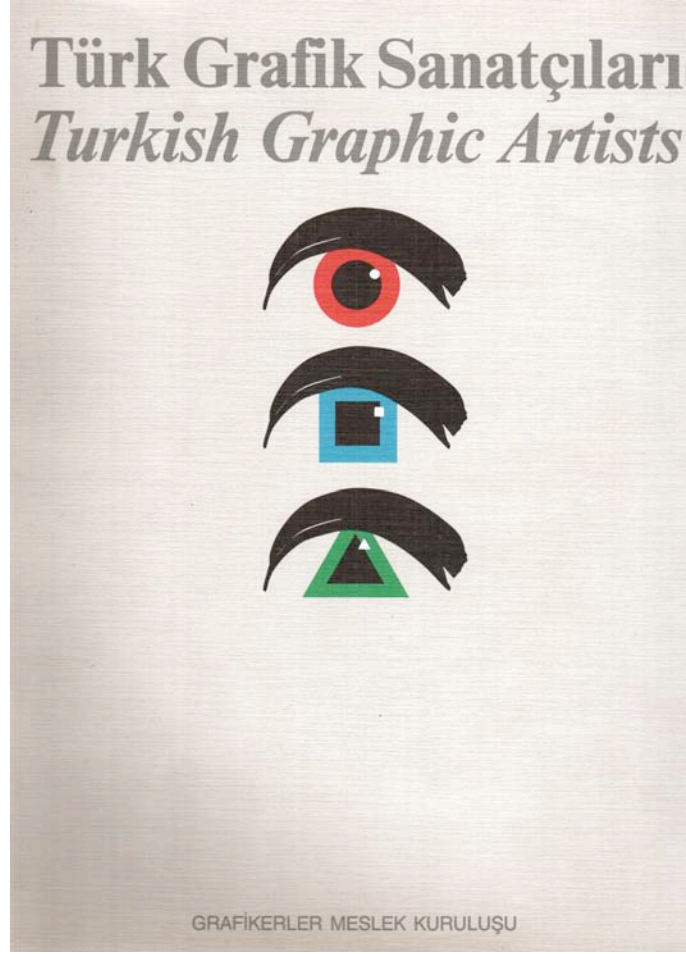
“Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK) 1978 yılında grafik tasarım'ın gelişmesi, tasarımcıların bir araya gelmesi ve haklarının korunması amacıyla kuruldu.

Kuruluşundan bu yana gerçekleştirdiği etkinliklerle tasarımcıları sanayicilerle buluşturmaya çalışmaktadır. Her yıl düzenlediği Grafik Ürünler Sergisi'nde, o yıl içinde üretilen grafik ürünleri sergileyen ve onları ödüllendiren GMK, 1993 yılından beri Uluslararası Grafik Tasarım Dernekleri Konseyi - ICOGRADA (International Council Of Graphic Design Associations)'nın da üyesidir. (www.gmk.org.tr) ”

GMK'nın 1981'den beri her sene düzenlediği Grafik Ürünler Sergisi, Türkiye'de açılan ulusal katılımlı sergilerin en önemlisidir (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 88). Bu sergiler ile ilgili olarak 2008 yılı GMK yönetim kurulu başkanı Yeşim Demir şu bilgileri vermektedir:

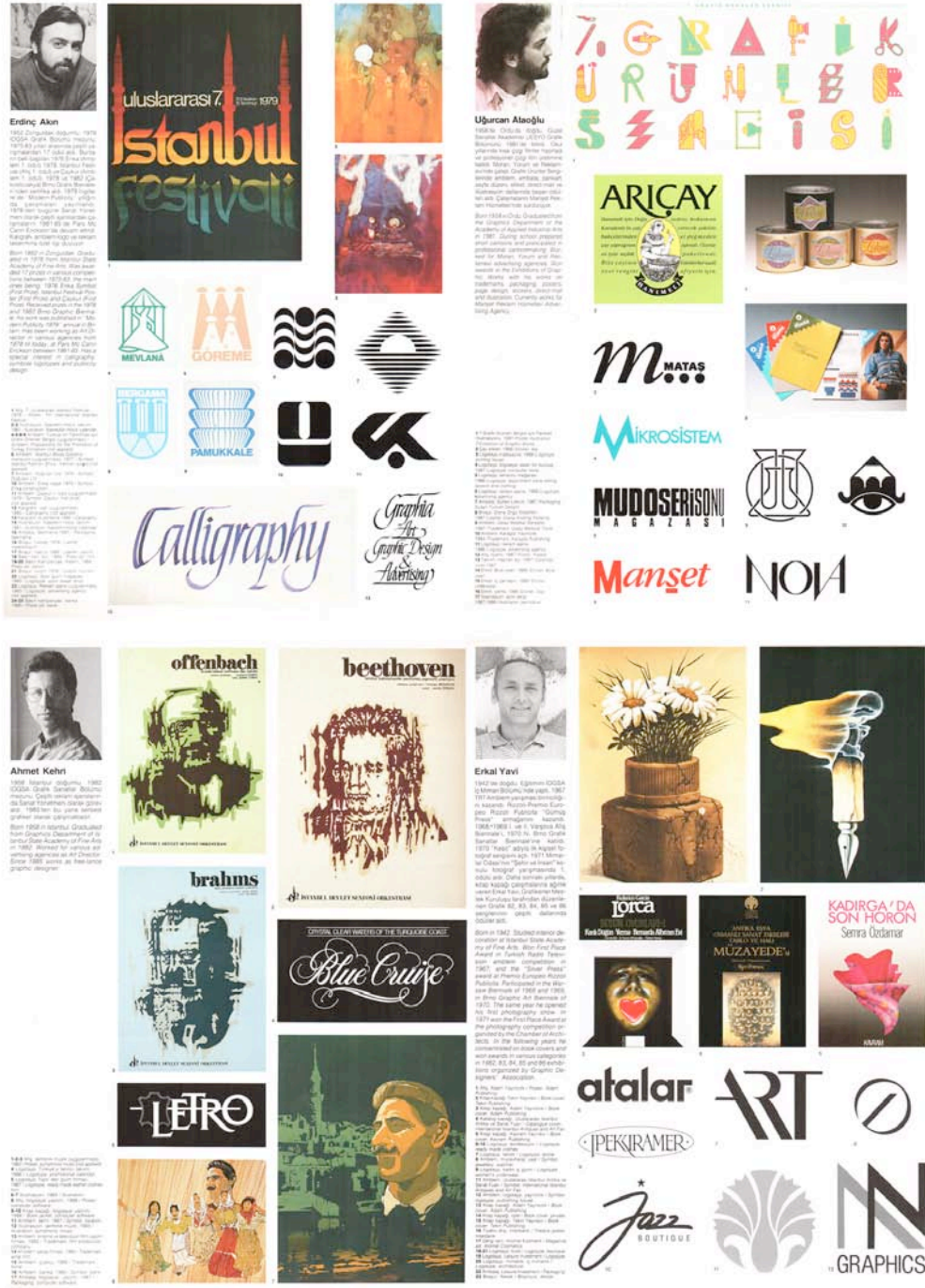
“Grafik Ürünler Sergisi, adeta o yılın tahlili gibi, ülkemizdeki, hatta dünyamızdaki tüm değişimlerin bir dökümünü andırıyor. Ekonomik dalgalanmalar, toplumsal psikolojiler, küsmeler, hayatla barışmalar, trendler, tüketimdeki ve üretimdeki eğilimler, genç nesillerin yaklaşımları... Her şey bir bir açığa çıkıyor. Bu anlamda hem nesnel, hem de göstergeler olarak müthiş verimli oluyor. (Demir, 2007; 16) ”

Türkiye'de grafik tasarımcıların üslupsal özelliklerini ve teknolojik dönüşümlerini takip etmek açısından, en az sergiler kadar önemli bir dizi derleme kitabın da çok büyük katkıları olmuştur. Bu kitaplardan ilki, Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun, 1989 yılında yayınladığı *“Türk Grafik Sanatçıları”* kitabıdır ve ulusal bir üslup araştırması yapılırken, o dönemde etkin grafik tasarımcıların seçme işlerini bir araya getiren bir kaynak olarak, son derece değerli bir çalışmadır. Kitabın önsözünde, dönemin GMK yönetim kurulu başkanı Yurdaer Altıntaş, kitabı yapma fikrinin 1960'lı yılların sonunda oluştuğunu fakat teknik ve mali olanaksızlıklar yüzünden 20 yıl kadar geç piyasaya sürüldüğünü belirtmiştir (GMKD, 1989; 4).



Resim 83. **Türk Grafik Sanatçıları**, Derleme Kitabın Kapağı, 1989

Kitabın katılımcıları incelendiğinde, ağırlıklı olarak 1950’li yıllarda doğmuş ve 1970’li yıllarda, yine ağırlıklı olarak İstanbul’daki fakülte ya da yüksekokullardan mezun olmuş tasarımcıların işlerinin, baskın olduğu görülecektir. Amblem ve logotype çalışmalarında, siyah-beyaz zıtlığı, keskin ve çoğunlukla geometrik kenar çizgileri ile kullanılarak, tüm tasarımcılarda benzerlik göstermektedir. İster basın ilanı, ister broşür ya da katalog gibi basılı malzeme, isterse de ambalaj olsun, tasarımlarda genel olarak el işçiliği ile üretilmiş illüstrasyonların, en az fotoğraflar kadar yoğun kullanıldığını; illüstrasyonlarda ise air-brush tekniğinin gözde bir teknik olarak öne çıktığını görmek olasıdır.



Resim 84. Türk Grafik Sanatçıları, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1989

El işçiliği ile yapılmış tipografiler dışında, kullanılan fontlar, çok büyük bir çeşitlilik yelpazesi göstermez. Tırnaksız yazı karakterlerinde *Helvetica*, *Futura* ve *Avant Garde* sıklıkla yeğlenirken; tırnaklı yazı karakterlerinde *Garamond*, *Times New Roman*, *Bodoni* ve *Lubaligraph* ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Tasarımcıların

bu dar yelpazenin içinde kalmaları, tasarım amaçlı bilgisayarların Türkiye'ye yeni girmesine, olanaklarının iyi bilinmemesine ve Türkçeleştirilmiş fontların azlığına bağlanabilir.

Broşürlerin sayfa tasarımlarında, neredeyse her boşluğu kullanma zorunluluğu varmışçasına yoğun yazı blokları kullanıldığı, beyaz alanın, belki de müşteri profilinin etkisi ile önemsenmediği anlaşılmaktadır.

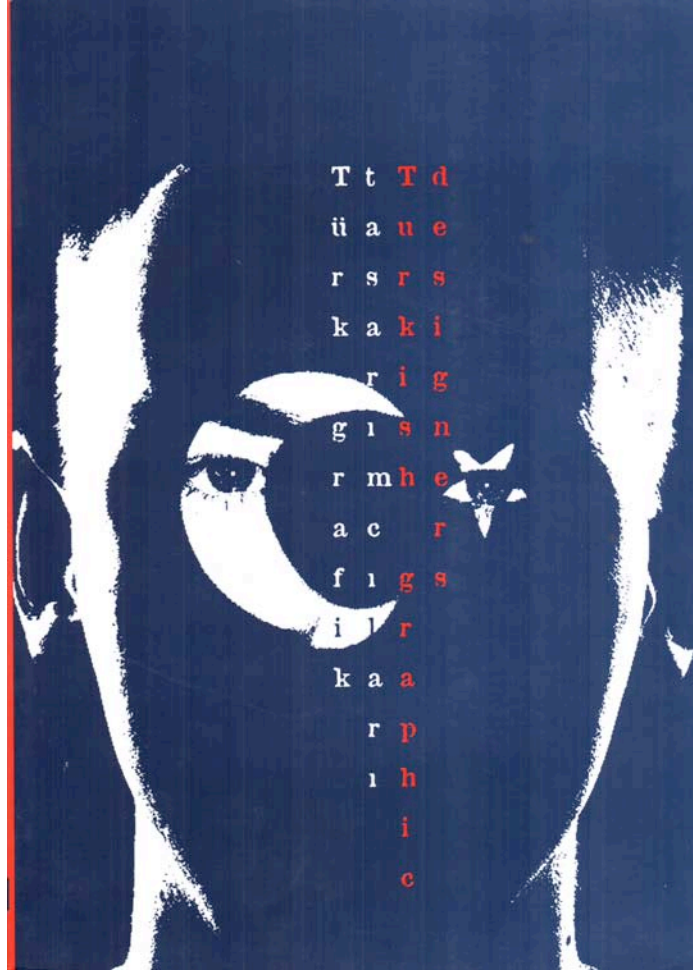


Resim 85. **Türk Grafik Sanatçıları**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1989

Doğal olarak, yukarıdaki çerçevenin dışında kalan tasarımlara da kitap içerisinde rastlanmaktadır. Ancak bunlar, genel görünüşü değiştirmeyen özel örnekler olarak düşünülmelidir.

Sadık Karamustafa, 1970'li yıllardan 2000'li yıllara geçerken, Türkiye'de grafik tasarımdaki dönüşüm ile ilgili olarak, "*Grafik Sanatı*" terimi ve anlayışının terk edilerek "*Grafik Tasarım*" terimi ve anlayışına doğru bir evrilme görüldüğünden bahseder (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 82). Bunun en iyi göstergesi, ilk derlemesi "*Türk Grafik Sanatçıları*" adıyla çıkan kitabın ikinci derlemesinin "*Türk Grafik Tasarımcıları 1*" adıyla piyasaya sürülmesidir. Bu farklılık, grafiğin artık sanattan

ayrı bir kategori olarak; tasarım olarak varlığını tesciller gibidir. 1995 yılında birinci baskısı yapılan kitapta, ilk kitaptaki isimlerin bir çoğunun dahil olduğu, toplam 192 tasarımcının işleri ve özgeçmişleri yer almaktadır.



Resim 86. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Derleme Kitabın Kapağı, 1995

Bu kitapta yer alan tasarımcılar, ağırlıklı olarak bir sonraki kuşak diye tanımlanabilecek, 50'li yılların sonu ile 60'lı yıllarda doğup 80'lerde ve 90'ların başında, yine ağırlıklı olarak İstanbul'daki fakülte ve yüksekokullardan mezun, tasarımcılardan oluşmaktadır. Kitabın önsözünde Sadık Karamustafa, 1990'lı yılların Türkiye'sinde grafik tasarım ile ilgili olarak, işi sadece tasarım yapmak olan, reklamcılık ile doğrudan ilişkilendirilmeyecek bir tür yeni tasarımcı tipininin, ilk izlerinin de görülmeye başladığını söylemektedir (Türk Grafik Tasarımcıları 1, 1999;

3). Yurt dışında uzun süredir bilinen bu tür bir uzmanlaşmanın, Türkiye’de ilk örneklerinin 90’lı yıllarda görülmesi; bu yıllarda sayıları hızla artan reklam ajanslarında talebi karşılamak üzere işe alınan niteliksiz elemanların artması ile de ilişkilendirilebilir. Bu artış, nitelikli elemanların, yeteneklerini ve emeklerini daha da kristalize etmeleri sonucunu getirmiş olabilir.



Resim 87. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1995

Derlemeden edinilen izlenime göre, 90’lı yıllarda, bir önceki kuşağa göre bilgisayarın olanaklarının da daha yetkin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Amblem ve logolar, siyah-beyazın ve katı geometrik formların kısıtlayıcılığından kurtulmuş; baskı teknolojilerindeki gelişime paralel olarak fotoğraf kullanımı artmış, fontlarda çeşitlilik çoğalırken yazı blokları, beyaz alana daha çok önem atfedilerek kullanılmaya başlanmıştır. İllüstrasyonların kullanımı azalsa dahi, sanatsal yetkinliğin belirleyiciliği devam etmiştir. Bir önceki kitaptan ve kuşaktan farklı olarak, bu derlemede ilk kez televizyonun reklam mecrası olarak daha çok kullanılmaya başlanmasının da etkisi ile story-board çizimlerine yer verildiği görülmektedir.



Resim 88. **Türk Grafik Tasarımcıları 1**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1995

“*Türk Grafik Tasarımcıları 2*” derlemesi, 1998 yılında yine Alternatif Yayıncılık tarafından piyasaya sürülür. Katılımcı sayısı daha da artarak 102’yi bulmuştur. Bu derlemenin en önemli özelliği, bir önceki derlemede Karamustafa’nın

sözünü etmiş olduğu uzmanlaşma olgusunun, kitabın bölümlerine yansımış olmasıdır. Tasarımcılar, illüstratörler ve öğrenciler ayrı gruplar altında toplanarak sunulmuşlardır.



Resim 89. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Derleme Kitabın Kapağı, 1998

Kitapta, 86 tasarımcı, 8 illüstratör ve 8 öğrenci, işleri ve özgeçmişleri ile yer almaktadır. 1931 doğumlu Mengü Ertel'den 1975 doğumlu öğrencilere; İstanbul'daki üniversitelerden Ankara, İzmir, Eskişehir, Bursa ve Adana'daki grafik eğitimi veren kurumlara kadar çeşitli fakültelerden mezun olmuş tasarımcılara ve hatta eğitim almamış profesyonellere kadar, bir çok tasarımcının bir araya geldiği bu derleme de, aradan çok uzun sayılmayacak bir süre geçmiş olmasına karşın önemli ip uçları vermektedir.



Resim 90. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1998

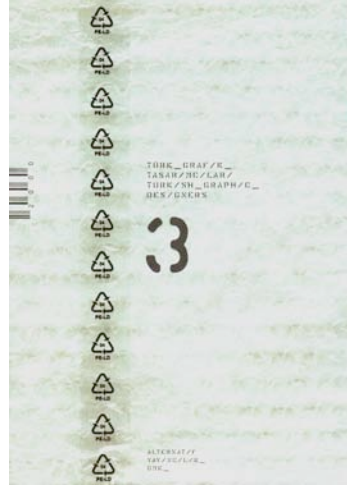
Kitapta, gelişen pazar ekonomisinin ihtiyaçları doğrultusunda, yeni yeni tasarım alanlarının ortaya çıktığı görülmektedir. CD ambalajı ve etiketleri, web sayfası tasarımları, yeni bıçaklı ambalaj örnekleri ve tişört üstü tasarımları bu alanlara örnek gösterilebilir. Tasarım üslupları anlamında tam bir karmaşanın yaşandığı bu ortamda, tipografi, Namık Kemal Sarıkavak ve Tuncay Taşçı gibi tasarımcıların üretimleri ile başlı başına bir çalışma alanı haline gelmiş; amblem ve logolardaki serbestlik, yumuşak renk geçiş olanakları veren baskı teknikleri sayesinde daha da artmıştır. İllüstrasyonlarda yetkinlik sadece teknik ile değil, gıda illüstrasyonları, mimari çizimler vb. gibi hizmet verilen alanla da sınırlanmaya başlanırken; sadece bilgisayar ortamının olanakları ile yapılan illüstrasyonlar görülmeye başlanmıştır. Özellikle Mengü Ertel'in, ağırlıklı olarak Photoshop programı ile hazırlanmış *12. Uluslararası İzmir Festivali* afişi, tasarımcıların hangi kuşaktan olurlarsa olsunlar, teknolojik gelişmelerden haberdar olmaları gerektiğinin güzel bir örneğidir.



Resim 91. **Türk Grafik Tasarımcıları 2**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 1998

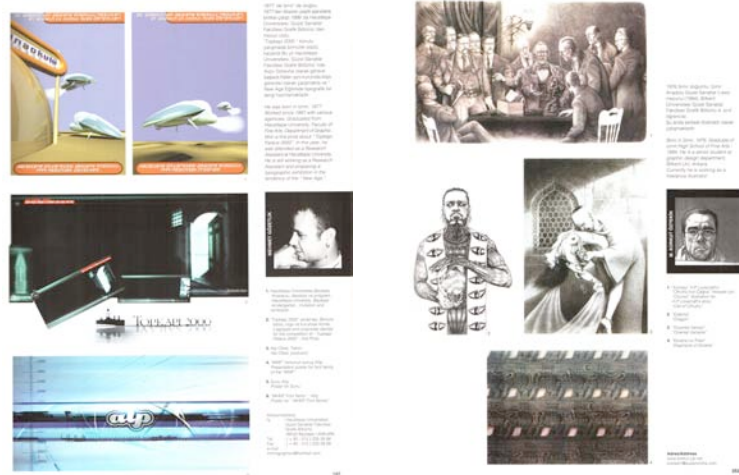
Kitabın önsözünde, GMK yönetim kurulunun o dönemki başkanı Onur Bayıç, yapılan çalışmaya ilgisizlikten yakınmakta, Türkiye’de üretilen grafik tasarımın kalitesini hala toplu halde görememekten duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir (Türk Grafik Tasarımcıları 2, 1998; 5). Bayıç, her ne kadar bu konuda karamsar da olsa, kitap belirli bir panorama verecek sayıda tasarımcıyı bir araya getirmektedir.

Türk grafik tasarımcılarına ait, ulusal üslubun izlerini aramayı olanaklı kılan dördüncü derleme, “*Türk Grafik Tasarımcıları 3*” adı ile yine Alternatif Yayıncılık ve GMK’nın ortak çabası sonucu 2000 yılında piyasaya çıkmıştır. Bu kitapta 98 tasarımcı, 13 illüstratör ve 26 öğrenci yer almaktadır. Bu dönemde GMK yönetim kurulu başkanı hala Onur Bayıç’tir ve kitabın önsözünde, devamlılık durumunun umut verici olduğundan bahsetmektedir.



Resim 92. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Derleme Kitabın Kapağı, 2000

Kitapta yeni olarak kabul edebilecek en önemli bulgu, tasarımcıların da, bir önceki kitapta illüstratörlerin yaptıkları gibi, ürün verdikleri alanlara sınırlama getirmiş olmalarıdır. Bazı tasarımcıların sayfalarında, sadece web sayfası için yaptıkları tasarımlar yer alırken, bazılarının sadece ambalaj tasarımlarına yer verdikleri görülür. Bu tür bir uzmanlaşma, reklam ajansı müşterilerinin de tasarımcı seçerken daha bilinçli olmaya başladıklarının bir göstergesidir. Uzmanlaşma eğilimi sadece profesyonel düzeyde değil, öğrenci düzeyinde de kendisini hissettirmektedir.



Resim 93. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2000

Tasarımcıların teknoloji hakimiyetleri iyice artmış, fontlarda çeşitlilik gelmiş ve bölgesel farklılıklar, daha önceki derlemelere kıyasla daha da azalmıştır. İlk kitaptan beri grafik çalışmaları hemen hemen bütün derlemelere dahil olmuş eski kuşak tasarımcıların da bilgisayarın olanaklarını işlerine yansıtmaya başladıklarını görmek olasıdır (Türk Grafik Tasarımcıları 3, 2000; 96).



Resim 94. **Türk Grafik Tasarımcıları 3**, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2000

Grafik tasarım derlemeleri 2003 yılında çıkan “*Türk Grafik Tasarımcıları 4*” kitabı ile devam etmiştir. Bu derlemede, öncekilerden farklı olarak, kapak tasarımı bir yarışma ile belirlenmiştir. Ayşegül Tolgay’ın birinci seçilen kapak tasarımında, ulusal olarak isimlendirebileceğimiz herhangi bir görsel bulunmamaktadır. Daha çok bir ambalaj tasarımı kitabı izlenimi veren çalışmada, Leonardo Da Vinci’nin 1492 yılında çizdiği “Vitruvius Adamı” figürünü çağrıştıracak şekilde bir ş arap açacağı fotoğrafı kullanılmıştır. Bu tasarımın neden tercih edildiğine dair bir bilgi kitabın içinde yer almamakta, sadece katılımcıların sayısının 30 olduğu ve seçici kurulun da 7 kişiden ibaret olduğu bilgisi verilmektedir.

Bir önceki kitabın içinde yer alan tasarımlar ile bu derlemenin içindekiler arasında çok büyük nitelik farkları bulunmamaktadır. Bilgisayarın olanakları konusunda, bütün tasarımcılar belli bir birikime ulaşmış duraklama aşamasına gelmişler gibidir. İllüstratör ve öğrencilerde pek artmasa da, tasarımcılar bölümünde hatırı sayılır bir artış olmuş; 273 tasarımcı, 16 illüstratör ve 11 öğrenci derlemede yer almıştır (Türk Grafik Tasarımcıları 4, 2003; 5).



Resim 95. **Türk Grafik Tasarımcıları 4**, Derleme Kitabın Kapağı, 2003

Tasarımlar incelendiği zaman, birincil kaygının ürün kimliğinin ticari olarak en hatasız şekilde sunulması olduğunu; herhangi bir tasarım üslubunun çalışmalarda kendini bariz bir şekilde açığa vurmadığını görmek olasıdır. Mümkün olduğunca canlı renklerle yapılmış çalışmaların yeğlendiği sayfalarda, ara ara ticari grafik

kapsamına girmeyen, resim sanatına dair kaygılar taşıyan çalışmalara da rastlanmaktadır.




Karumullah Tasem, 2002'de Sakin Karumullalı ve Ayşe Karumullalı tarafından kuruldu. Ağırbaşlı olarak kurumsal kimlik, poster, afişler ve sergi tasarımlarında çalışır.

Karumullalı Design, 2000'de Sakin Karumullalı ve Ayşe Karumullalı tarafından kuruldu. Kurumların kimlik, yayıncılık, etkinlik ve sergi tasarımlarında çalışır.

Karumullalı Design, 2000'de Sakin Karumullalı ve Ayşe Karumullalı tarafından kuruldu. Kurumların kimlik, yayıncılık, etkinlik ve sergi tasarımlarında çalışır.

Adres: Akademi, Akademi Sokakı No: 45, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 333 1111

www.karumullalidesign.com

info@karumullalidesign.com






1988 İstanbul doğumlu. 1982'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Mimarlık Fakültesi'nden mezun oldu. Mimarlık üzerine çalışmaya başladı. 1990'da İstanbul'da kurulan 'mi' tasarım ofisinde çalışmaya başladı. 2000'de açılan 'mi' tasarım ofisinde çalışmaya başladı. 2000'de açılan 'mi' tasarım ofisinde çalışmaya başladı.

Born 1988 in İstanbul. Graduated from the Faculty of Architecture of Istanbul State University of Fine Arts. Started working as an architect in the past and in 1990. Since then 2002 of the art world and becoming the leader of the studio of various brands, design and some headlining in companies in Turkey. Has 2 personal exhibitions, showing in the field of architectural illustration and painting.

Adres: Akademi, Akademi Sokakı No: 45, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 333 1111

www.karumullalidesign.com

info@karumullalidesign.com






1977'de İstanbul'da doğdu. 2001'de Medya Birliği'nden mezun oldu. 2001'de Medya Birliği'nden mezun oldu. 2001'de Medya Birliği'nden mezun oldu. 2001'de Medya Birliği'nden mezun oldu.

Born in İstanbul in 1977. Graduated from the Faculty of Media and Advertising of the University of İstanbul. Started working as a graphic designer in 2001. Has been working as an art director at 'Elliott Erwitt' since 2001.

Adres: Akademi, Akademi Sokakı No: 45, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 333 1111

www.karumullalidesign.com

info@karumullalidesign.com





1985 Karumullalı doğumlu. 1979'de İstanbul'da doğdu. 1979'de İstanbul'da doğdu. 1979'de İstanbul'da doğdu. 1979'de İstanbul'da doğdu.

Born 1985 in Karumullalı. Graduated from the Faculty of Architecture of Istanbul State University of Fine Arts. Started working as an architect in the past and in 1989. Since then 2002 of the art world and becoming the leader of the studio of various brands, design and some headlining in companies in Turkey. Has 2 personal exhibitions, showing in the field of architectural illustration and painting.

Adres: Akademi, Akademi Sokakı No: 45, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 333 1111

www.karumullalidesign.com

info@karumullalidesign.com

Resim 96. Türk Grafik Tasarımcıları 4, Kitaptaki tasarımcılardan bazılarının sayfaları, 2003

Alternatif Yayıncılık'ın hazırladığı şu an için son derleme “*Türk Grafik Tasarımcıları 5*” kitabıdır. 2006 yılında yayımlanan bu derlemenin önsözünde, editör Ali Tekin Çam, “..... öncelikle tasarımcılarımızın bu tür projeleri ulusal bir görev sorumluluğu bilinciyle sahiplenmeleri ve desteklemeleri gerekmektedir.” (Çam, 2006; 5) demektedir. Bu son yayında, önceki derlemelerde olmayan iki farklılık vardır. Bunlardan ilki GMK'nın adının bu derlemede geçmiyor olmasıdır. Önsözde de GMK'dan hiç bahsedilmiyor olması, Alternatif Yayıncılık'ın kitabı kendi çabaları ile hazırladıklarını göstermektedir. GMK'nın desteğini çekmiş olması sonucunda, yayınevi belirli bazı tasarımcılara davetiye yollayarak bir derleme oluşmasını sağlamıştır. 125 tasarımcı ve 45 illüstratörün katıldığı bu derlemede öğrenciler için ayrı bir bölüm bulunmamaktadır.



Resim 97. **Türk Grafik Tasarımcıları 5**, Derleme Kitabın Kapağı, 2006

Türk Grafik Tasarımcıları 5 kitabı, yukarıdaki çalışmalardan anlaşılacağı üzere genç tasarımcılarımızın yeni eğilimlerini göstermesi açısından da önemlidir. Kitabın sayfaları arasından tek tek bazı işlerden sızan, MTV gibi gençlik kanallarının sıkça kullandığı, zaman zaman psycadelic, zaman zaman punk, zaman zamansa multistilistik tipografi ve illüstrasyon uygulamalarının, genç nesil tasarımcılarca oldukça revaçta olduğu gözlenmektedir. Benzer bir yargıyı, kendisi ile yapılan görüşmede Tefvik Fikret Uçar da “Gözlemediğim birşey olarak yeni jenerasyonda yabancı özentiliğinin para ettiğini düşünmek gibi bir eğilim var. (Uçar, 07/04/2006)” sözleri ile dile getirmiştir.

GMK ve Alternatif Yayıncılık, birbirlerinden bağımsız olarak birer de derleme logo, amblem kitabı yayınlamışlardır. GMK'nın yayınladığı *LogoTürk* kitabı, 1990 yılında basılmış ve 70 tasarımcının 330 çalışmasına yer vermiştir. Daha kapsamlı bir çalışma olan *Türk Grafik Tasarımcıları LOGO* kitabı ise 2006 yılında piyasaya çıkmış; grafik tasarım eğitimi alsın ya da almasın katılmak isteyen herkesin çalışmasına yer verilmiştir. 286 tasarımcının 1481 çalışması kitapta bulunmaktadır. Bu derlemede, çok nitelikli çalışmalara rastlandığı gibi grafik nitelikleri tartışmalı çalışmaları da görmek olasıdır. Tasarımlar ise, ulusal bir üslup için ipucu veremeyecek kadar büyük bir çeşitlilik göstermektedirler.



Resim 99. **Türk Grafik Tasarımcıları Logo**, Derleme Kitabın Kapağı, 2006

Grafik tasarımcıların birbirlerini ve meslektaşlarının yaptıkları çalışmaları tanımaları için, derleme kitaplar kadar mesleki etkinlikler de kaynaştırıcı bir işlev görmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de düzenlenen uluslararası grafik tasarım etkinliklerinden en önemlisi, 1997’den beri her yıl bahar aylarında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından düzenlenen *Grafist*’tir. Grafist, ICOGRADA’nın bölgesel pilot bir projesi olarak, Türkiye’de grafik tasarım mesleğine ve eğitiminde katkıda bulunmak; Türk grafik tasarımcılarını, eğitimcilerini ve öğrencilerini, dünyadaki önemli tasarımcı ve kuruluşlarla buluşturmak amacıyla düzenlenen bir etkinliktir (Niyazioğlu, 2007; 20). Grafist kapsamında yurtdışından davetli tasarımcılara atölye çalışmaları yaptırılmakta, seminerler düzenlenmekte, sergiler yapılmakta ve yayınlar hazırlanmaktadır. Grafist’in yararlı sonuçlarından birisi de yabancı tasarımcılara, Türk grafik tasarımı hakkında bilgi vermesidir. Bu bağlamda İhap Hulusi, Mesut Manioğlu, Atif Tuna, Sait Maden, Yurdaer Altıntaş ve Bülent Erkmən gibi tasarımcılar için özel etkinlikler düzenlenmiş; ulusal çalışmaların yurtdışında daha iyi bilinmeleri yönünde çalışılmıştır (Niyazioğlu, 2007; 24).

Bir tasarım disiplininde, ulusal üslubun gelişebilmesi için etkinlikler kadar önemli bir diğer gereklilik de alana yönelik süreli yayınların varlığı ve devamlılığıdır. Türkiye’de grafik tasarım alanı ile ilgili ilk dergi, Ocak 1985’te çıkan *Grafik Sanatı* dergisidir. 1992 yılına kadar toplam 13 sayı çıkabilen dergi, 80’li yılların grafik tasarım dünyasında ilgi ile takip edilmiş; Türk grafik tasarımcılarını tanıtmalarının yanısıra çeviri yazı ve haberlere de yer vermiştir (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 87).

Kasım 1987 yılında, GMK’nın yayınlamış olduğu *Grafik Sanatı Üzerine Yazılar* isimli yayın, 1995 yılına kadar toplam 72 sayı çıkmış; ağırlıklı olarak çevirilere yer vermiştir (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 87). Yine GMK tarafından hazırlanan ve kendi sitesinde yayımlanan “*Dedi ki*” başlıklı pdf dosya formatındaki 13 yayın da, Tibor Kalman ve Paul Rand gibi yabancı tasarımcıların görüşlerinin ve çeşitli tasarım akımlarının tanıtımlarının çevirisinden oluşan; isteyen herkesin erişebileceği çalışmalar olarak ayrı bir değere sahiptir (www.gmk.org.tr).

Arredamento Dekorasyon, Medya, Mesaj, Medya Cat, Medya Güneşi, Sanat Çevresi, Marketing Türkiye, Yapı, Tasarım, Gösteri, Milliyet Sanat Vizon, Vizyon ve Vizyon Dekorasyon dergilerinin bazı sayılarında grafik tasarım üzerine yazılara rastlamak olasıdır (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 88).

Bu alandaki son ve güncel süreli yayın ise, Ekim 2006'dan beri yayımlanmakta olan *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*'dir. Önemli yerli ve yabancı tasarımcılarla röportajlar yayınlama, tasarım tarihi hakkında makaleler sunma ve sektörel haberler iletme amacıyla olan dergi, akademisyen ağırlıklı kadrosu ile Türkiye'deki grafik tasarımın düşünsel ortamına da hareketlilik getirmiştir.

Yurtiçinde çıkarılan sektörel dergilerin dışında, yurt dışında yayınlanan önemli grafik tasarım dergilerinde, Türk grafik tasarımcılarına yer verilmesi de önemli bir gelişmenin göstergesidir. 1965 yılında, Almanya'nın *Novum Gebrauchsgraphik* dergisinin, Yurdaer Altıntaş'ın işlerine sayfalarını ayırması, Türk grafik tasarımının ve tasarımcılarının yurt dışında da farkedilmelerini sağlamıştır (Eczacıbaşı, 1997; 711). 1990'lı yıllarla birlikte tasarımcılarımız, yabancı yayınlarda ve uluslararası etkinliklerde daha fazla yer almaya başlamışlardır. Dünya grafik tasarımının önemli dergileri, *Novum, Print, Graphis ve Communication Arts* Türk tasarımcılar ve Türk grafik tasarımı üzerine yayımlar yapmışlardır (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 86).

Türk grafik tasarımcılarının uluslararası başarıları, sadece yayınlarda yer almakta sınırlı kalmamıştır. 1995 yılında Sadık Karamustafa, Portekiz'in Porto şehrinde *ICOGRADA* başkan yardımcılığına, Didem Özbek yönetim kurulu Next Generation temsilciliğine ve Sepren Tansel de çalışma gruplarından birine seçilerek (Karamustafa ve Ödekan, 1999; 86) tasarımcılarımızın uluslararası organizasyonların yönetimlerinin de bir parçası olmalarının kapısını açmışlardır.

Uluslararası arenada kabul görmenin belki de en elle tutulur kanıtı, tasarımcılarımızın yurtdışı başarıları ve profesyonel çalışmalarıdır. Geçmişte İhap

Hulusi Görey ve Kenan Temizan'ın Almanya'da yaptıkları çalışmalar gibi günümüzde de Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun *New Yorker* dergisi için yapmış olduğu kapak tasarımları (Ekşioğlu, 2007; 58-59) ve Emrah Yücel'in ABD'de Hollywood filmleri için yapmakta olduğu afiş çalışmaları (www.emrahyucel.com) Türk tasarımcıların isterlerse bireysel çabalarıyla da Batıda belirli konumlara gelebileceklerini göstermektedir.

Yukarıda sözü geçen bütün değerli ve önemli gelişmelere topluca bakıldığı zaman, günümüze kadar Türk grafik tasarımcısının en büyük çabasının, Batıdaki meslektaşlarını önce yakalamak, sonra da geçmek olduğu anlaşılacaktır. Ancak dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır ki, o da tasarımcılarımızın bu rekabet ortamında ulusal birikimleri kullanma konusunda gösterdikleri tavidir. Bu tavır, bazen atalet, bazen bilinçli bir vazgeçme, bazen de ulusal verileri ya bulamamaktan ya da bulunan verilerin nasıl değerlendireceğini bilememekten kaynaklı, bilgisizliğe dayalı seçeneksizliğin gereksiz ön kabulü olarak karşımıza çıkmıştır. Yine de ulusal üslup yakalama gayreti ile yapılmış çalışmalara, Türk grafik tasarım tarihi boyunca rastlamak olasıdır. Yurdaer Altıntaş'ın Karagöz – Hacıvat çalışmaları (Haydaroğlu, 2006; 56), Mengü Ertel'in hat sanatının izlerini taşıyan "IV. Murat" oyunu için hazırladığı tipografi (Sarıkavak, 2005; 143), Emin Barın'ın, Abdullah Taşçı'nın, Mustafa Eren'in ve Selahattin Ganiz'in Doğu kaligrafisi ile Batı tipografisini birleştirme denemeleri (Sarıkavak, 2005; 178 – 197) bu çerçevede değerlendirilebilirler. Bütün bu entelektüel denemeler, bireysel çabalar, arkası gelemeyen, gelenekselleşemeyen örnekler olarak kalmışlardır ve bütün grafik tasarımcılarca kullanılan ortak ulusal bir üsluptan ziyade bireysel üsluplar olarak değerlendirilmelidirler. 1960 sonrası üretim yapmış Türk grafik tasarımcılarının ve eğitimcilerinin, ulusal bir üslubun varlığı ve/veya gerekliliği konusundaki kişisel yaklaşımları, takip eden bölümde ayrıntılı olarak verilmiştir.

3.2 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup ile İlgili Görüşler

1960'lı yıllardan günümüze, grafik tasarım alanında önemli çalışmalar yapmış Türk tasarımcı ve tasarım eğitimcilerinin bir çoğu halen hayattadırlar ve fiilen üretimlerine devam etmektedirler. Araştırma kapsamında, gerek yüz yüze görüşerek canlı tarih çalışması biçiminde, gerekse e -posta yolu ile kendisine ulaşılan 23 tasarımcının konu ile ilgili görüşleri aşağıda karşılaştırılmalı olarak verilmiştir. Çeşitli nedenlerle kendilerine ulaşılma olanağı bulunamayan bazı tasarımcıların görüşlerinin eksikliğini araştırma için bir sorun oluşturmaması amacıyla çeşitli kaynak taramaları ile konu hakkındaki düşüncelerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Ekler bölümünde tam dökümleri bulunan görüşmeler, tasarımcı ve tasarım eğitimcileri arasında araştırmaya cevap verme olanağı bulmuş kişilerden oluşmakta, görüşme listesi herhangi bir seçim ya da sınıflamayı yansıtmamaktadır. Bülent Erkmen, Uğurcan Ataoğlu, Emre Becer gibi bazı önemli isimler, çeşitli nedenlerle görüşlerini doğrudan iletememişlerdir.

Araştırma kapsamında tasarımcı ve eğitimcilere sorulan ilk iki soru eğitimleri ile ilgilidir. Eğitim önemlidir çünkü, tasarımcının bir iletişim problemine yaklaşırken gösterdiği tutum ile doğrudan ilişkilidir. Bu sorulara verilen cevapların derlenmesi ile ortaya çıkan sonuçlara göre, ulusal üslup bağlamında tasarımcılarımızın ve eğitimcilerimizin öğrenim geçmişleri, farklı üniversitelerden mezun olmuş olsalar bile birbirleri ile büyük benzerlikler göstermektedir.

Tez kapsamında görüşme yapılan 23 tasarımcının (konu ile ilgili eğitim kurumlarından mezun olmamış ve/veya farklı disiplinlerden mezun olanlar hariç) tamamı, ağırlıklı olarak el becerilerinin gelişmesine ve reklam sektörünün ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla yönelik bir üniversite eğitimden geçtiklerini belirtmişlerdir. Reklam sektörünün grafik tasarım eğitimi veren kurumlar üzerindeki etkisine yukarıda değinilmiştir. Bu bağlamda, bu nitelikte bir eğitim olağan bir sonuç gibi görünmektedir. Günümüzde de devam eden bir uygulama olarak, grafik tasarım

bölümü öğrencileri, reklam sektöründe iş bulabilmeleri yönünde hazırlanmış müfredatlar doğrultusunda eğitilmektedirler.

Tasarımcılar ve eğitimcilerin aldıkları eğitim konusundaki görüşleri, bu eğitimin yetersizliği noktasında da ortaktır. Görüşülen kişiler, öğrenim dışı zamanlarında, piyasada çalışarak bazı açıklarını kapattıklarını belirtmişlerdir. Kendilerine sorulan: *Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?* sorusuna verilen cevaplar aşağıdadır.

Namık Kemal Sarıkavak, *“Çeşitli ajanslarda zaten okul yıllarında deneyim sahibi olmuşum. Gündüz okuldaydım, gece işyerlerinde. Dolayısıyla Ankara piyasasında çok yerde çalıştım. Tasarım deneyimimi böyle kazandım diyebilirim. Hatta Erdem Güleğen Stüdyosu ayrı bir önem taşır bu açıdan. Orası bir okul gibiydi zaten. Aslında Gazi’de çok öğrenebildiğim bir şey olmadı. Daha çok Erdem Güleğen Stüdyosu’nda yaptığım çalışmalarla belirli aşamaları kat ettim. (Sarıkavak; 07 Nisan 2006)”*

Sait Maden, *“Okulda sadece estetik öğrendim.” (Maden; 18 Mart 2008)*

Sadık Karamustafa, *“İDGSA’da aldığım grafik tasarım eğitimi yeterli değildi. Bugün bildiğim herşeyi erken başladığım profesyonel yaşamda öğrendim. (Karamustafa; 31 Mart 2008)”*

Haluk Tuncay, *“Okuldaki eğitimin ve eğitim sonrası ilk yıllarda çalıştığım reklam ajanslarındaki “piyasa tecrübesi”nin profesyonel hayatımda çok olumlu etkisi oldu. (Tuncay; 30 Nisan 2008)”*

Dilek Bektaş, *“Eğitim sırasında teknik ve teorik donanım da yetersiz olduğu için, biz öğrenciler eğitim hayatımız boyunca reklam ajanslarında çalışarak, bu eksikliğini gidermeye çalışırdık. (Bektaş; 02 Mayıs 2008)”*

Hasip Pektaş, *“Eğitimim boyunca edindiğim bilgiler profesyonel hayatımda elbette yardımcı oldu fakat yaparak, yaşayarak öğrendiklerim ve bunların artıları daima daha ağır basmıştır. (Pektaş; 17 Mayıs 2008)”*

Yurdaer Altıntaş da, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*'nin Şubat 2008 tarihli 17. sayısında konu ile ilgili olarak,

“Bir kere, hiç bir zaman onu anlamadım, hala da anlamış değilim; ilk yapacağın afiş siyah-beyaz olacak, kara kalemle olacak, ellerim simsiyah buralara kadar, neden? O siyah beyaz değerleri anlamak içinse peki, tamam da temel eğitim, galeri bilmem ne falan o eğitimi veren şeyler var zaten... Mesela “Adalarda Sonbahar”, kim yaptıdır bu afişi, niye yaptıdır? “Boğazda Lüfer”, kim yaptıdır? Bir şey olması lazım, birisinin ihtiyacı olması lazım, birisinin talepte bulunması lazım. Yok, işte “Boğazda Lüfer” yazıyorsun, işte bir afiş yapıyorsun bitiyor gidiyor. Yani, böyle, ayakları yere basmayan, son derece kötü bir eğitim kısıcası. (Altıntaş, 2008; 44)” demiştir.

Araştırma kapsamında ulaşılan ve yukarıda bahsedilmiş olan kaynaklara göre, okullardaki eğitimin ağırlıklı olarak el becerilerinin geliştirilmesi ve Bauhaus Ekolü'nün pragmatist yaklaşımını benimsetilmesi yönünde yapılmaya çalışıldığı bilinmesine rağmen, hızla dönmüş ve gelişen piyasa koşullarına yetişmenin yine de başarısız olduğu görülmektedir. Cevaplardan anlaşılacağı üzere reklam sektörünün, öğrencilerin eğitim kurumlarının dışındaki pek çok eksikliklerini tamamlama anlamında oynadıkları rol bu gün olduğu gibi geçmişte de çok önemlidir. Bu bağlamda eğitimci ve tasarımcı Hakan Ertep (Ertep, 15 Mayıs 2007) ile tasarımcı Onur Bayıç, (02 Mayıs 2008) neredeyse aynı cümleler ile hiçbir eğitim kurumunun öğrencileri profesyonel hayata eksiksiz hazırlamasının olası olmadığını söylemişlerdir.

Eğitim kurumlarımızda, mesleki el becerisinin öğretimi ve teknik bilgilerin aktarımı anlamındaki bu yetersizlikle ilgili olarak, önemli eğitimci ve tasarımcılardan Yurdaer Altıntaş'ın da yaklaşımı dikkate değerdir. Kendisi ile İstanbul'da, Atölye Maya'da 20 Mart 2008 tarihinde yapılan görüşmede Altıntaş, meslek eğitimi vermenin yüksekokulların görevi olduğunu; üniversitelerin ana hedefinin gençleri araştırmaya yönlendirmek olduğunu söylemiştir (Altıntaş, 20 Mart 2008). Üniversitelerin bu anlamdaki durumu ile ilgili olarak tasarımcı ve eğitimcilerimizin bazılarının bakışı pesimisttir. Bu durumun oluşmuş olması biraz da reklam sektörünün tasarımcı kuşaklar ile ilgili beklentisi ile ilişkilendirilmektedir. Tasarımcı Ender Çılgın,

“Bu dönemde tasarımda “iyi bir fikir var mı” aşaması atlanarak, yalnızca “çarpıcı bir görsel / renk / baskı tekniği” var mı aşamasına geçildi. Çünkü her şeyin hızla tüketilmeye hazır olduğu günümüz toplumunda her tasarıma doğru ve özgün fikir üretmek zor geliyor. Malesef “pazar”da bu yönde beklenti içinde!!! (Çılgın, 02 Mayıs 2008)” derken Emre Senan da,

“..... eğitimin "piyasalaşması" kimi "yüksek öğrenim" kurumlarında verilen grafik tasarım eğitiminin, günün eğilimlerine uygun bir biçimde yüzeyselleştiğini gösteriyor. Bir tasarım problemini çözmekten çok ona "süslü" bir yanıt üretme çabasının var olduğunu ve bunun öğretildiğini söyleyebilirim. Bu da nitelsiz ve derinliksiz tasarım ürünleri üretmeyi doğru var sayan, sorgulamayan bir tasarımcı kuşağının yetişmesine yol açıyor. (Senan; 19 Mart 2008)” açıklamasını getirmiştir.

Tasarım eğitiminde yaklaşımlar ile ilgili olarak oldukça farklı ve radikal denilebilecek bir yorum ise eğitimci Faruk Atalayer'den gelmiştir. Atalayer,

“.....kurumsallaşmış hiç bir eğitim, bireyin birey olması, yaratıcı olmasını kesinlikle istemez. Böyle bir programa sahip, Türkiye’de hatta Batı’da hiç bir kurum yoktur. Yani yaratıcı grafiker diye eğer turnak içerisinde söylersem bunu, kurumların böyle bir tipi ürettiğini, programlarını, derslerini diyelim ki işte buna göre hazırladığını düşünmek safdilliktir. Dolayısıyla birebir bir eğitim görmeyen işte diyelim ki özel bir arınma sürecinden geçmeyen biricik, özel biri olması mümkün değildir. Dolayısıyla kurumlar bize grafiğin bilimini, tekniğini, olanaklarını genellikle altyapı seviyesinde verir. Kişi fakülteden yahut da bölümden mezun olduktan sonra piyasada pişer. Yani o piyasanın derdini anlayacak seviyeye gelecek bir alt yapı oluşturur. Fakültelerin görevi budur. (Atalayer, 07 Nisan 2006)” demektedir.

Aynı soruya verilen diğer cevaplar incelendiğinde, farklı düşünen ya da eğitimlerindeki olumlu yönlerden bahsetmeyi tercih eden eğitimci ve tasarımcılar da olmuştur. Emre Senan, “Eğitim hayatımda edindiğim donanım sağlam bir temele oturduğu için ve esas olarak "yöntem" öğrenmemi sağladığı için profesyonel yaşamımda bana yardımcı oldu. (Senan; 19 Mart 2008)” derken Ayşegül İzer ile kelimesi kelimesine aynı görüşü paylaşmaktadır (İzer; 22 Mart 2008).

Farklı bir disiplinden gelmesine rağmen (İDGSA Resim Bölümü) grafik tasarımcılık yapan ve *Türk Grafik Tasarımcıları 4* kitabının kapak yarışmasını kazanmış olan Ayşegül Tolgay, eğitiminin olumlu yönleri ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“1970’li yıllarda İ. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde bütün bölümlerin birlikte aldığı, mimarlıktan müziğe, sinemadan grafik tasarıma, tüm sanatları ve hatta felsefeyi kavrayabilmemizi sağlayan hem teorik hem de uygulamalı Temel Sanat Eğitimi dersi vardı

ki, bu ders ve çok değerli eğitimcilerinin verdiği birikim ve “o dönemin” teknik donanımı sayesinde mezun olur olmaz bu mesleği seçebilme cesaretini gösterebildim ve yıllarca devam ettim.

O derste aldığım bu teorik-teknik bilgilerin her yeni gelişmeyi bu bilgiler doğrultusunda kavrayarak hızla ayak uydurabilmemi sağlayan sağlam bir temel olduğunu yıllar sonra anladım. Bu nedenle günümüzün tamamen bilgisayara dayalı teknik donanımını o zamanlar aldığım bilgiler doğrultusunda doğru kullanabiliyorum. (Tolgay; 29 Nisan 2008)”

Aldığı eğitim konusunda tasarımcı Ali Tekin Çam da olumlu görüş belirtmiştir:

“Ülkemiz için herbiri önemli birer değer olan Sabri Berkel, Nurullah Berk, Edip Hakkı Köseoğlu, Mesut Manioğlu, Emin Barın, Yurdaer Altıntaş, Turgay Betil, Cemalettin Mutver, Tan Oral, Gevher Bozkurt, Cafer Türkmen, Tunç Tüfekçi ve şu an akluma gelmeyen pekçok üstadın eğitiminden geçme şansını ve mutluluğunu yakaladım. Sanatçı kişiliğimin şekillenmesinde okulumdan aldığım eğitim ve bu değerli üstatların çok önemli katkıları olduğuna inanıyorum. (Çam; 05 Mayıs 2008)”

Türkiye’de ulusal bir üslubun oluşması için temel olması gereken eğitim kurumlarında, reklam sektörünün neredeyse müfredatı belirleyici olmasının karşısında düşünsel ve estetik düzlemde bir önlem ya da ulusal bir yaklaşım geliştirip geliştirilemediğini öğrenmek bağlamında, görüşülen kişilere sorulan üçüncü soru “Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimcilerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?” sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar da çok büyük bir oranda benzer çıkmıştır.

Görüşülen isimler arasında gerek eğitimciler olsun gerekse tasarımcılar, genellikle ulusal bir üslup kaygısı taşıyan eğitimci ya da programlarla çalışmadıklarını söylemişlerdir. Sait Maden, Yurdaer Altıntaş, Sadık Karamustafa ya da başka eğitimcilerden ve programlardan mezun, Tevfik Fikret Uçar, Hakan Ertep gibi eğitimci ve tasarımcılar, ulusal bir üslup endişesi taşıyan bir alt yapıdan beslenmediklerini belirtmişlerdir. Kendi ifadeleri ile aktarılacak olursa:

“Böyle bir eğitimim ya da hocam olmadı. Yerelden çok evrensel değerler önemliydi. (Uçar; 07 Nisan 2006)”, “Amerika’da ya da İngiltere’de böyle bir şey var

nu sanmıyorum. Türkiye’de var mı? Benim gözlemlediğim çok fazla değil. (Ertep; 15 Mayıs 2007)”,

“Ben eğitim hayatımda hiç hatırlamıyorum böyle bir kaygının önümüze konduğunu. Yoktu. Biz sanki evrensel biçimler üzerinde, herkese eşit uzaklıktaki biçimlerle çalışıyormuşuz gibi çalıştık. Sonradan bu kaygıyı hissetmeye başladık. Herkeste başladı (Bilge; 17 Mart 2008).”

“Böyle bir şeyle karşılaşmadım. Türk grafik tasarımında ulusal bir üslup olduğunu düşünmüyorum. Öteki kurumları bilmiyorum ama, biz MSGSÜ’de öğrencilerimize ulusal ya da kişisel üslup peşinde olmalarını önermiyoruz. Tasarımcı farklı problemlerin çözümünde, farklı ifade biçimleri kullanabilme esnekliğine sahip diye düşünüyorum. (Karamustafa; 31 Mart 2008)”

“Ben bu amacı taşıyan bir program ya da eğitmenle çalışmadım fakat gözlemlerimi aktaracak olursam, o yıllarda (1975-80) İDGSA ulusal kapıları kapalı bir batı kültürü veriyordu. (Tolgay; 29 Nisan 2008)” , *“Böyle bir kaygı taşıyan kişi ya da programlarla karşılaşmadım. Böyle bir kaygıyı ben de taşıyorum. (Tuncay; 30 Nisan 2008)”* ,

“Böyle bir şeyle karşılaşmadım. Günümüzde de grafik tasarım eğitiminin ulusal bir kaygı içerdiğini düşünmüyorum. Grafik tasarımın doğası gereği bir üslup oluşturması, hele ulusal bir üslup oluşturması ne kadar doğru? Bu yönde nasıl bir eğitim süreci izlenebilir? Bu kendiliğinden ve sahici olarak üretilen işlere yansiyorsa buna saygı duyarım! Ama asla bir öncelik, belirleyici bir unsur olmamalı. (Bayiç; 02 Mayıs 2008)” ,

“Eğitim hayatım boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan bir program ya da eğitmenle karşılaşmadım. Sadece konu gerektirdiğinde (örn.: Aşık Veysel için afiş) ulusal referanslara müracaat edilmiştir. Böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitiminde ders bazında söz konusu değildir. (Bektaş; 02 Mayıs 2008)” ,

“Ulusal bir program ya da üslup, eğitimimiz içinde yok idi. (Akın; 04 Mayıs 2008)” , *“Geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda ulusal bir üslup oluşturma kaygısı benim gözlemlerime göre ne yazık ki yoktur. (Çam; 05 Mayıs 2008)”* ,

“Hayır, ancak ulusal değerlerden hareketle çeşitli projelerde çalışan hocalarımız vardı. Hocalarımızın bu gerçeklerden yola çıkarak oluşturduklarını izleme fırsatımız oldu. Buna örnek olarak, Vedat Dalokay’ın İslamabad’daki cami projesinin bordürlerini ve kufi yorumlarının, Emin Barın’ın tipografi ve yazı üzerine yaptığı çalışmalarının gerçekleşme sürecine tanık oldum. Ama bu hocamızın kendi projesiydi. Bizim sadece projenin son kısımlarını, daha sonra da ara kısımlarını ve bütününi basından görme fırsatımız oldu.

Böyle bir gerçekte, ulusal üslup oluşturma kaygısını taşıyan programlarımız olmadı. (Dorkip; 08 Mayıs 2008)”,

“Eğitlimcilerimiz ulusal bir üslup oluşturma yerine tasarımın temel bilgilerini vermek, problem çözmek, alternatifler yaratmak, proje üretmek üzerine çaba göstermişlerdir. Bizler de benzer yol izlemekteyiz. (Pektaş; 17 Mayıs 2008)”

Elbette ki karşıt görüşte olan ya da bu konudaki düşünceleri bulanık denilebilecek tasarımcı ve eğitimciler de olmuştur. Ulusal üslupta bir eğitim geçmişi olup olmadığı ile ilgili olarak Emre Senan, *“Bu tür eğilimi olan eğitimcilerle çalışmış olabilirim, ancak "ulusal üslup" denilen şeyi önemsemediğim için o eğitimcileri de çok önemsememiş olmalıyım. (Senan; 19 Mart 2008)”* açıklamasını yapmıştır.

Diğer tasarımcılardan farklı olarak Namık Kemal Sarıkavak, 1920’li yıllardan itibaren modern bir Türkiye’nin kurulması ile birlikte bir tarihsel köken ve geçmiş birikimin çağdaşlatırılarak günümüze aktarılması arayışının her zaman olduğunu belirtmiştir (Sarıkavak; 07 Nisan 2006). Bu fikri desteklercesine, 1984 yılı Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü mezunu tasarımcı Ender Çılgın da ulusal üslup kaygısı taşıyan eğitimcilerle çalıştığını söylemiştir (Çılgın; 02 Mayıs 2008).

Yapılan görüşmelerin dördüncü ve son sorusu, *“Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?”* olarak yöneltilmiştir. Burada günümüz grafik tasarımından kastedilen dünya grafik tasarımı değil, Türk grafik tasarımıdır ve görüşme yapılan kişilere bu sınırlama ayrıca belirtilmiştir.

Yukarıda ilk 3 soruya verilen cevaplar doğrultusunda son sorunun ilk kısmına ait cevabın *“1960 sonrası Türk grafik tasarımında ulusal bir üslup bulunmamaktadır”* sonucunu vermesi beklenilebilir fakat, cevaplar farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. Yurdaer Altıntaş, Tevfik Fikret Uçar ve Bülent Erkmen, bu konuda bir yargıya varabilmek için erken olduğunu, elimizde henüz yeterince grafik üretim birikmediğini söylemektedirler.

“Meslektaşlar birbirlerinin işlerini görsünler, yarışsınlar falan. Ama şimdi biz... Ben hayatta senin işini görmedim falan... Yani ben elli yıllık adam olduğum için sen benim bir takım işlerimi biliyorsun. Çoğunu da belki bilmiyorsun. O kitap çıkmıyordu, (HAYDAROĞLU, Mine; İnadına Yurdaer, Grafik Tasarımcının tiyatro/sinema afişleri ve resimlemeleri üzerinden bir portresi, Yapı Kredi Yayınları) çoğunu, örneğin film festivaline yaptığım yan etkinlikler afişlerini çok kişi görmüyor bile. Çünkü sadece o etkinlik sırasında üç tane sinemanın lobisinde onlar teşhir ediliyor. Gidiyorsan, takip ediyorsan, ilgin de varsa görüyorsun. Yoksa onları bile görmüyorsun. Şimdi nasıl bu beslenme olmazsa birbirimizin işini görmezsek, kritik olmaz ise, eleştiriler olmaz ise, çok üretim olmaz ise kimliği doğuramazsın. Yapay olur, folklorik olur. Bu resim için de geçerlidir. Tiyatroda Othello'yu Türk kimliği ile aldığımda Arabın İntikamı olur yani... (Altıntaş; 20 Mart 2008)”

Benzer fikirlere sahip Tevfik Fikret Uçar da soruya,

“Bir şey çok yeniyse zaman tanımak gerekir diye düşünüyorum. Biz biraz dünyayı geriden takip ediyoruz. Henüz kimliksellikten bahsetmek için erken diye düşünüyorum. Türk Grafik Tasarımını değerlendirebilmemiz için yeterince birikim sahibi değiliz. (Uçar; 07 Nisan 2006)” cevabını vermiştir.

Araştırma sırasında yoğun iş temposundan dolayı kendisine ulaşamayan Bülent Erkmen'in konu hakkındaki yorumu, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*'nin, kendisini ve çalışmalarını dosya konusu yaptığı Mart 2008 tarihli 18. sayısında karşımıza çıkmaktadır.

“Türk kimliği, Türk motifleri yapmakla olmaz. Bir ülkenin kimliği, o konuda çok iş üretmekle yapılır; inanılmaz sayıda iş üretilir. O üretilen işten bir tortu kalır. İşte o tortu kimliği oluşturur. Düşünsenize, Amerika'da San Francisco kimliği diye bir şey var. Aynı ülkenin içinde Batı kimliği, Doğu kimliği diye ayrılıyor. O kadar üretiliyordu ki, onların da ayrımları var. Yani bu “kimlik” dediğimiz şey, birincisi çok üretme, ikincisi o üretilenlerin tekrar görünür hale gelmesi. Bize niye Fransız kimliği, Alman kimliği diyoruz? Onları çok görüyoruz. Onlar basıldıktan sonra basılı malzeme olarak tekrar karşımıza geliyor. Bunun tekrar tekrar başka bağlamlarda ortaya çıkmasının getirdiği bir tortu oluşuyor. Bu tortu geride bir şey bırakıyor. Bu geride bıraktığımız şey “kimlik”. (Erkmen, 2008; 65)”

Bülent Erkmen'in deyişiyle, grafik tasarımlardan oluşması beklenen bu tortulaşma henüz istenilen boyutlarda olmasa bile Türk grafik tasarımında ulusal bir üslubun bu günü üzerine yargıları bulunan tasarımcılar ve eğitimciler bulunmaktadır.

“.....Türk grafik tasarımı bir üslup mudur değil midir diye bir soru varsa bence Türk grafik tasarımı diye bir şey yok. Olay kültürel bir şey. (Ertep; 15 Mayıs 2007)”,

“Yani bu çok sorulan bir sorudur “Türk ulusal tasarımı var mı? Niçin yok?” sorusu hepimize gelir. Bana göre yok. Belki ben içerden baktığım için göremiyorum. Bir Amerikalı, İsviçreli baktığında belki bu tür tasarımı görüyordur ama zannetmiyorum onların da bileceğini. (Bilge; 17 Mart 2008)” ,

“Ülkemizin düşünce ve sanat yapısında yaşanan bir yanlışlığı grafik sanatı da yaşadı. Geleneksel biçimlere, çizim ve bezeme sanatlarına dayanıp gelişeceği yerde, Batıdan alınan hazır kalıplara göre gelişti. Bir Japon bir Meksika bir Polonya grafik sanatı yerel değerlerden yola çıkıp çok üst düzeyde evrensel bir değer oluştururken, bizde yapılagelen grafik sanatı kişiliksizliği yöntem edindi kendine. (Maden; 18 Mart 2008)” ,

“Ülkemiz grafik tasarımı için; ulusal bir üsluptan, yani “Türk Tasarım Kimliği”nden söz etmek ne yazık ki pek mümkün değildir. (Bu konudaki, kişisel çırpınışları genelin dışında tutuyorum.) Yüzümüzü tasarım dünyasına çevirdiğimizde birbirinden kolaylıkla ayrılan estetik anlayışlarına rastlarız. Bu Japon grafiği, bu Alman grafiği, bu Amerikan veya bu İtalyan grafiği dediğimiz olur. Ülkemiz için ise bunu söylemek pek mümkün değildir. Kendi kültürümüze sırtımızı döndüğümüz için, bu konu da ortaya konmuş özgün bir tavrımız, bir kişiliğimiz maalesef oluşmamıştır. (Çam; 05 Mayıs 2008)” ,

“1960 sonrası ulusal bir üsluptan söz etmek oldukça zordur. Böyle bir üsluplaşmaya çerçeve çizmek, bir sınır belirlemek de zordur. (Pektaş; 17 Mayıs 2008)”

“Türk grafik tasarımında ulusal bir üslup olduğunu düşünmüyorum. (Karamustafa; 31 Mart 2008)” , *“Günümüzde grafik tasarım yaygın olarak reklam sektörüne hizmet eden bir dal olduğu için ve artık Türkiye’de de uluslararası ticaret söz konusu olduğu için ulusal üsluptan söz etmek biraz zor olur. (Tolgay; 29 Nisan 2008)”* ,

Görüşülen kişilerin ilk sorularda göstermiş oldukları fikir benzerliklerinin, son soruda görülemiyor olması dikkate değerdir. Tasarımcılarımızın bir kısmı, ulusal bir üslubu tamamıyla gereksiz, anlamsız, faydasız bulurken; diğer bir kısmı, böyle bir üslubun olmasının iyi olacağını fakat, pratikte bunu inşa etmenin neredeyse imkansız olduğunu, böyle bir üslup olacaksa da kendiliğinden ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur.

İlk gurupta örnek verilebilecek isimlerin hemen hepsinin Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü eğitimcileri olması pek şaş irtıcı değildir. Türkiye’de reklam sektörünün en çok iş yapan ş ehri olarak kabul edilebilecek İstanbul’un, grafik tasarım eğitimi alanındaki en eski eğitim kurumunun da bulunduğu şehir olması; ister istemez bu iki alanın (eğitim kurumları ve piyasanın)

işbirliğini gündeme getirmektedir. Ulusal bir üslup kaygısının gerekliliği, küresel ticarete yönelik bir reklam grafiği konusunda fayda sağlayıp sağlamayacağı tartışmaya açık bir konu olduğu için bazı eğitimciler tarafından gözardı edilmektedir. Kendi ifadeleri ile aktarılacak olursa:

“Globalleşmenin, dünyanın ekonomik, siyasal, kültürel olarak homojenleşmesi / tek tipleşmesi gibi bir sonuç yarattığını düşünürsek safkan bir “Türk Grafik Tasarımı”ndan bahsetmek ne kadar doğru olur bilmiyorum... (İzer; 22 Mart 2008)”, “Tasarımın ulusal düzeylerdeki serüvenlerinin kapalı ve söylenildiği kadar "ulusal" olmadığına inanıyorum. Dahası böyle bir "ulusal" süreç yaratmayı "tasarlamanın" manasız bir çaba olacağına dair kuşku yok. (Senan; 19 Mart 2008)”, “Bir ulusal üslubun gerekli olduğu kanısında değilim. (Karamustafa; 31 Mart 2008)”, “Grafik tasarımda ulusal üslup diye bir kaygının olmaması gerektiğine inanıyorum. (Benli; 29 Nisan 2008)”, “Böyle bir kaygıyı ben de taşıyorum. (Tuncay; 30 Nisan 2008)”, “Esasen programa ulusal bir üslup yaratmak üzere bir ders konmasının doğru olduğunu da düşünmüyorum; böyle bir çizgi varsa zaten yaratılan tasarım ürünlerinde ortaya çıkacaktır. (Bektaş; 02 Mayıs 2008)”

Yukarıda görüşlerinden alıntılar yapılan eğitimcilerin bir çoğunun, halen Mimar Sinan Üniversitesi’nde eğitim verdikleri hatırlanacak olursa elde edilen ortak payda, sözü geçen kurumun genel yaklaşımı olarak da kabul edilebilir. Nitekim tasarımcı Savaş Çekiç de dışardan bakan bir göz olarak kurum ile ilgili :

“Bu bağlamda ülkemizde eğitim veren en önemli iki üniversiteden biri olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ndeki grafik tasarım eğitimi daha çok piyasa ile iç içe eğitimi amaçlayarak ilerler. En önemli ders olan proje dersinin içeriği ağırlık olarak şirketlerin tasarım ihtiyacı genelinde belirlenir. Bu durumda ulusal usluptan bahsedebilmek oldukça komik bir durumdur. Kaldı ki öğrencinin talebi ve tavrıda var olandan yanadır. (Çekiç, 09 Haziran 2008)” eleştirisini getirmektedir.

Ulusal bir üslubun olası olduğunu düşünen eğitimci ve tasarımcılar, Mimar Sinan Üniversitesi dışındaki kurumlardan daha sık çıkmakla beraber, Sait Maden bu anlamda bir istinayı oluşturmaktadır. Her zaman için, içinde bulunduğu grafik

tasarım ortamına karşı ulusçu bir tutum sergilemiş olan Maden, kendisi ile *Photoshop Magazine* dergisi tarafından yapılan bir röportajında bunu açıkça ortaya koymaktadır.

“Daha öncede değindim ben, mesleğe başladığım yıllarda grafik adına yapılan her şey Batı'daki örneklerden aşırma işlerdi ya da alaylı kişiler elinden çıkma, bilinçsiz ürünlerdi. Bu olumsuz durum, Akademi'nin grafik eğitimi almış öğrencilerinin yavaş yavaş piyasada yer almasıyla değişmeye başladı. 1960'tan, özellikle de 1970'ten sonra estetik bilinç yavaş yavaş baskın bir konuma yükseldi ve işveren kişilerle kuruluşlar gitgide daha bir seçmeci tutum göstermeye başladılar. Şunu da belirtiyim: Gebrauschgraphik, Grafis, Print gibi yabancı dergilerin Türk grafiği üzerinde hem uyarıcı, hem köstekleyici etkileri oldu. Uyarıcı etki, bir tasarımın nasıl oluşmasının gerektiği konusunda yol gösterici bir etkiydi, köstekleyici etki de bizim grafikçimizin ulusal bir grafik nasıl olur? gibi temel bir düşünceye ulaşmasını uzun süre engelleyen etkiydi. O dönemlerde yapılan işlere eleştirici bir gözle bakarsanız, çok iyi tasarlanmış olmalarına karşın, bu toprağın köklerinden üremediğini görürsünüz. (Maden, 2006; 64)”

Sait Maden'in bu eleştirel tavrı, Türk grafik tasarımında önemli kabul ettiğimiz tasarımcılar için de keskindir. Kendisi ile yapılan görüşmede Maden, İhap Hulusi'den Mengü Ertel'e ve Yurdaer Altıntaş'a kitap ve dergilerde pek rastlanılmayacak türde eleştiriler de getirmiştir.

“İhap Hulusi gitti 10 yıl Almanya'da çalıştı. henüz 10 – 15 falan senelik şimdi. Almanya'da da Ludwig Hohlwein diye bir adamın yanında çalıştı. Türkiye'ye geldiği zaman, yaşamının sonuna kadar sadece hocasının kopyası oldu. imzası bile hocasının imzasının aynısı. Kılı kılına evet... Yurdaer Altıntaş, iyi bir grafikçi fakat, yaptığı bütün grafikler baştan sona kadar Polonya grafiğinin Türkiye versiyonudur. Ben bunun içine nasıl bir yerel tad katarım diye düşünmedi hiç; çünkü kendisi ayrıca Polonya'lıdır. Mengü demiştim. Mengü grafik çıkışlı değildir. Fakat tezhip bölümünden mezundur. Onun için sağlam bir nesne ve sağlam bir yazı anlayışı yok idi. Sade bir ajans kurmuştu. Ajansını kurduğu zaman yanına grafikçiler almıştı maaş vererek. Onlardan öğrendi afiş falan yapmayı. Kalkık ikimizde afişçi olduk. Çok eksiktir. (Maden; 18 Mart 2008)”

Maden'in görüşleri biraz radikal görünebilir fakat, Türk grafik tasarımı alanında ulusal üslup konusuna, Mimar Sinan Üniversitesi mezunları kadar aşırı uçlarda bakmayan tasarımcı ve eğitimciler de bulunmaktadır. Konuya yaklaşımı daha ılımlı sayılabilecek bu gruptaki kişiler, ulusal bir üslubun olmadığı konusunda genellikle fikir birliği göstermekle birlikte eğer ulusal bir üslup oluşacaksa, bunun zorlama ile değil kendiliğinden doğacağını iddia etmektedirler.

“Rakı bize ait olan kültürel bir nesne. Şimdi rakı şişesinin ambalaj tasarımı yapılırken illa onun Türk olduğunu vurgulamak istiyorsak, firmanın kendi pazarlama gereksinimleri yüzünden bunun bir Türk markası olması vurgulanmak isteniyorsa, burada

Türk motifleri kullanılır. Orada yeterince halı desenlerinde kullanılan motiflerden, bayraklardan bir çok şeyden faydalanılabilir. Tamamen yapılan işin tarzı ve ihtiyaçlarla ilgili gibi geliyor bana. Zorlama olarak öyle bir Türk tarzı bence çıkmaz, çıkmamalıdır. (Ertep; 15 Mayıs 2007)”

Benzer bir yaklaşım Yurdaer Altıntaş tarafından da dile getirilmiştir.

“Yani biz işimiz gereği zaten hedef kitle meselesi var bir kere karşımızda zaten. O hedef kitleye göre hitap etmek zorundayız. Ha bu şu demek değil tabi yani yapılamaz mı, yani hedef kitle tanıtımını yapacağımız ürün ne olursa olsun, hedef kitle ne olursa olsun Türk kimliği yapılabiliyorsa konamaz demek değil yanlış anlama. Biraz önce şey yaptım ama yani bir şey daha var. Batı'da yahut Japonya'da veya İran'da, Polonya'da üretilen iş adeti bilmem bizim kaç kaç kaç kaç katımız. Bir kere bir kimlik edinmek için çok iş üretmek lazım. Yani ben on yılda bilemedin hatta ne on yılı, yirmi yılda otuz tane afiş yapıyorum. Adam bir yılda otuz tane afiş yapıyor Japonya'da. Şimdi bunu ancak çok üretim yaparsan bu zaten kendiliğinden doğmaya başlar eğer bir şeyse kimlikse. Yani bir takım biraz önce sen yanlış anlamadımsa bir takım kurallar olmalı veyahut ona benzer bazı veriler olmalı o doğrultuda bir kimlik yaratılmalı ve tasarımcılar ona göre çalışılmalı.. bu çok yanlış bir şey. Hele hele bu küreselleşen dünya meselesinde falan baktığın zaman. Yani bilmiyorum çok doğru gelmiyor bana. (Altıntaş; 20 Mart 2008)”

Yurdaer Altıntaş'ın “çok doğru gelmiyor” sözleri ile kastettiği şey ulusal üslubun kurgulanabilir olma özelliğidir. Ulus ile ilgili bir çok şeyin kurgudan ibaret olduğu görüşünü savunan düşünürler hatırlanacak olursa, üslup mühendisliğinin de olası olduğu görülecektir. Tez kapsamında görüşlerini paylaşan bir çok tasarımcı, bu tür bir kurgunun, sanatın ve tasarımın doğasına karşı olduğunu savunmakla birlikte, olası da olmadığını belirtmişlerdir. “Son söz: Bence böyle bir üsluplaşma mühendisliği yapılamaz. (Tuncay; 30 Nisan 2008)” ya da

“Grafik tasarımın doğası gereği bir üslup oluşturması, hele ulusal bir üslup oluşturması ne kadar doğru? Bu yönde nasıl bir eğitim süreci izlenebilir? Bu kendiliğinden ve sahici olarak üretilen işlere yansiyorsa buna saygı duyarım! Ama asla bir öncelik, belirleyici bir unsur olmamalı. (Bayiç; 02 Mayıs 2008)”

gibi yaklaşımlar ulusçuluğun özüyle de bağdaşmamaktadır. Çünkü asıl kendisi kurgusal olan, bir kabulden ibaret olan bir yaklaşımın, üslubunun doğal yollar ile aşığıdan yukarıya doğru gelişmesini beklemek olası değildir.

Üslup mühendisliğinin olabirliğinin en büyük kanıtı ise bizzat tasarım tarihinin kendisidir. Özellikle ulus devletlerin kurulmasından sonra tasarım alanında ortaya çıkan bir çok üslubun kurgusalılığından söz etmek olanaklıdır. Bilinen ve en

çok taklit edilen üslup örneklerinden biri olarak, Jan Tschichold'un Yeni Tipografi için yaptıkları gösterilebilir. Tschichold, Temel Tipografi (*Elementarie Typographie*) başlıklı bir makalesinde yeni tipografinin ilkelerini standartlaştırarak vermiştir.

“Bu standarta göre tasarımlarda turnaksız (sans serif) harflere, asimetrik kompozisyonlara, beyaz alanın bir tasarım öğesi olarak kullanılmasına ve yazı karakterlerinin sınırlandırılmasına öncelik verilirdi. Aynı zamanda 19. yüzyılın matbaa standartlarına ve simetrik kompozisyonlarla yaratılan durağan görsel etkilere karşı çıkılıyordu. (Öztuna, 2008; 90)”

Burada, tasarım üsluplarının kurgulanabilirliği anlamında dikkate edilmesi gereken nokta, “sınırlandırmaya öncelik vermek” ve “görsel etkilere karşı çıkmak” ifadeleridir. Bir üslubu tanımlayıp ondan sonra buna bazı noktalarda karşı çıkarak ve yeni geliştirdiğiniz üslupta bazı grafik öğelerin kullanımına öncelik vererek, bir üslup oluşturmak olanaklıdır ve örnekleri yukarıda da gösterildiği gibi bulunmaktadır. Tschichold, sadece tek bir makale ile yetinmemiş, 1928'de Berlin'de “*Die Neue Typographie*” adlı kitabını da yayınlarken, grafik tasarımcıların kullanabilecekleri, örneklere dolu kaynak bir kitap oluşturmayı da denemiş; ilkelerini daha sistemli hale getirmiştir (Öztuna, 2008; 90). Yukarıda görüşmelerinden alıntılar bulunan pek çok tasarımcı ve eğitimcinin mantık olarak şiddetle karşı olmasına rağmen Jan Tschichold, gereksiz olan herşeyi reddederek yalınlığı amaçlayan tasarım anlayışı için bir reçete bile vermektedir: “..... çözüm: “*Almanya'da Grotesk, İngiltere'de sans serif ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Gothic olarak adlandırılan... tek bir yazı karakterini*” kullanmaktan geçer. (Öztuna, 2008; 91)”

Katı kurallar koymak, bir üslubun zorunlu olarak özgürlük kısıtlayıcı ya da ihtiyaçları karşılamaktan uzak sonuçlar vermesini gerektirmez. Üslupların kurgulanabildiği gibi, kendi içlerinde evrilebildikleri de unutulmamalıdır. Nitekim, Tschichold'un ilerleyen zamanlarda bazı fikirleri değişse bile, Yeni Tipografi hareketi Almanya'nın sınırlarını aşarak Batı Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'ya kadar yayılmış ve dünyanın daha bir çok yerinde kabul görmüştür (Öztuna, 2008; 92).

Türk grafik tasarımcılarının ve tasarım eğitimcilerinin, üslupların kurgulanabilirliği ve ulusal bir üslubun gerekliliği konusundaki fikirleri değişmediği sürece, böyle bir kurgunun da nasıl yapılabileceği aşamasına gelebilmek olası gibi gözükmemektedir.

3.3 Proje Savunması

Türk grafik tasarımında ulusal bir üslubun bulunup bulunmadığının cevaplarını, tasarımcıların yaklaşımları çerçevesinde az da olsa cevaplamayı deneyen bu çalışma, ister istemez ulusal olduğu varsayılan öğeleri içeren ve resimle grafik tasarım arasında konumlanabilecek bir deneme / önerme yapmanın da kışkırtıcısı olmuştur.

Tez kapsamında fikirleri alınan neredeyse tüm tasarımcıların, ulusal bir üslubun varlığı, gerekliliği ya da mümkün olması ile ilgili olumsuz tavır göstermiş olmaları, dışlanan bu alanın ve bu alan sınırlarına dahil edilebilecek görsel imgelerin bir arada kullanıldığı yeni bir estetik kurgu olası mıdır? sorusunu hazırlamıştır.

Sanat tarihçi Selçuk Mülayim, sanat tarihi incelemelerinde kullanılacak yöntem bilgisi veren *Sanat Tarihi Metodu* isimli değerli çalışmasında bir sanat eseri “*katalog maddesi halinde anlatılırken o eserin yapımında kullanılan ham madde ve onun işleniş şekli öncelikle ele alınmalıdır.* (Mülayim, 1983; 163)” demektedir. Aşağıda da bu mantık takip edilerek öncelikle yapılan çalışmaların teknik açıklamaları verilecektir.

Proje kapsamında yapılmış 50 x 70 cm. boyutlarında; fotoğraf baskısı olarak sunulmuş 16 adet çalışmada, ağaç baskı gibi klasik bir grafik üretim tekniği ile fotokolaajlar, bilgisayar ortamında renklendirilerek bir arada kullanılmıştır. Eski sanatsal tekniklerle yeni sanatsal tekniklerin bir arada kullanılmasının da içeriğe destek olması, anlamı güçlendirmesi düşünülmüştür. Klasik bir baskı resim sunumu biçiminde numaralı ve tasarımcısı / sanatçısı tarafından imzalanmış çalışmalar hem yeni hem eski görünümleri ile anakronik bir izlenim bırakmaktadır.

Bu çalışmalarda, ulusallık teması çerçevesinde çeşitli konular, grafik bir ifade diline dönüştürülmeye çalışılmıştır. Tasarımcılarımızın kitsch olma kaygısı ile dışlanmış oldukları folklorik öğeler, tüm çalışmaların zemininde kilim deseni olarak

kullanmış, Türk bayraklarında en sık rastlanılan renk olan kırmızı da zemin rengi olarak sembolik anlamlarından dolayı tercih edilmiştir. Kırmızı bir zemin ve üzerinde onunla kaynaştırılmış benzer renkteki kilim deseni, eğitim hayatı boyunca ulus kimliğinin edinilmesi için karşımıza çıkan görsel imgelerin sergilendiği bir alan olarak düşünülmüştür. Bu alan üzerindeki konular ş u başlıklardan oluşmaktadır: Ulusun üyeleri arasında iletişimi sağlayan *abeceler*, ulusun simgesi olan *bayraklar*, ulusun inanç sistemi olarak *din*, ortak geçmişin ve ortak duyguların anlatım yolu olarak *edebiyat*, ulusun bireylerine ulus oldukları bilincini veren *eğitim*, kültürel bir alan olarak *eğlence*, bir ötekileşme biçimi olarak *giyim*, ulusal maddi göstergeler olarak *mimari*, başka bir iletişim biçimi olarak *müzik*, güçlü bir ulus devletin varlık şartlarından biri olan güçlü ekonominin ifadesi olarak *para*, uluslararası alanda kabul edilmenin yollarından biri olarak *resim sanatı*, kahramanlık mitoslarının paylaşıldığı *savaş tarihi*, ulusallık çerçevesinde düşünülen diğer *sembolik ifadeler*, günümüzde dahi ulusal duyguları harekete geçiren *spor*, Türk tarihinde, göçebe kültürden kalma önemli bir yeri ile *ulaşım araçları* ve ulusal kültürün başka bir göstergesi olan *yemek kültürü*.

Kilim deseni üzerine yerleştirilmiş bu konular, en bilindik görsel imgelerin (anıt kabir, hacivat-karagöz, türk bayrağı gibi...) bir arada kullanıldığı fotokolajlar olarak düzenlenmiş; yine Türk kültüründe önemli bir renk olan çivit mavisi ile renklendirilmiştir. Türk tasarım tarihi boyunca kullanılmış tasarım paradigmalarına sahip olmadığımız için, kolajlar altın kesime uygun olarak hazırlanmak zorunda kalmıştır.

Yukarıda sayılan konular grafik olarak ifade edilirken, izleyicide bir sorgulama uyandırması anlamında küresel olarak dayatılan, evrensel değerler olarak sunulan fakat, çoğunlukla emperyalist içeriklerini gizleyen nesnelere, kompozisyonun üzerine renk olarak armonik olmayacak biçimde adeta yapıştırılmışlardır. Turkuaz renkle ifade edilmiş bu nesne ve / veya simgeler ağaç baskı tekniği ile oluşturulmuş, bilgisayar ortamında renklendirilmiştir. Bu nesnelerin seçimi de, artık Türk toplumunca içselleştirilmiş ve bir zamanlar dışarıdan alındığı unutulmuş nesnelere ve simgelere arasından yapılmıştır.

Çalışmalarda, abece kompozisyonunun üzerinde *Turkey logosu*, Türk bayraklarının bulunduğu kompozisyonun üzerinde *Avrupa Birliği bayrağı*, Türklerin tarih boyunca inandıkları dinlerin simgelerinin bulunduğu kompozisyon üzerinde *megafon*, önemli Türk edebiyatçılarının portrelerinin bulunduğu kompozisyon üzerinde *Nobel portresi*, Türk eğitim tarihinden fotoğrafların bulunduğu kompozisyon üzerinde *Windows logosu*, Türk eğlence kültürünü gösteren kompozisyon üzerinde bir *televizyon* imgesi, giyim kültürünü gösteren kompozisyon üzerinde *Nike amblemlili beyzbol şapkası*, mimari öğelerin bir arada olduğu kompozisyonun üzerinde bir *gökdelen*, Türk müzisyenlerin ve müzik türlerinin gösterildiği kompozisyon üzerinde *MTV logosu*, çeşitli sikkeler, Osmanlı paraları ve bozuk paraların bulunduğu kompozisyon üzerinde bir *kredi kartı*, Türk resim sanatındaki önemli isimlerin çalışmalarının bulunduğu kompozisyon üzerinde Duchamp'ın *Pisuvan* çalışması, tuğra gibi, bozkurt gibi siyasi simgelerin üzerinde bir *Amerikan Doları işareti*, günümüzde bile ulusal duyguları harekete geçiren spor ile ilgili kompozisyon üzerinde bir *futbol topu*, göçebe kültürünün hayati önemdeki ulaşım aracı attan günümüzde kullanılmakta olan yerli araçlara kadar ulaşım araçlarının yer aldığı kompozisyon üzerinde *Uzay Mekiği* ve Türk yemek kültürünün belli başlı örneklerini içeren kompozisyon üzerinde de *Hamburger* imgesi kullanılmıştır.

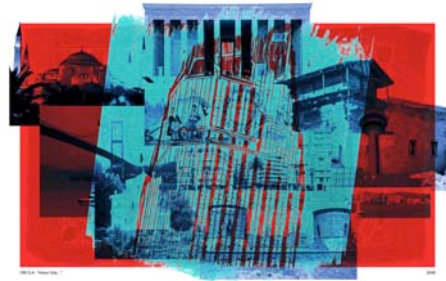
Yukarıda biçimsel özellikleri verilen çalışmalar için düşünülen serginin adı da yabancı kaynaklı olmasın rağmen artık içselleştirilmiş bir kelime olan ve kendi göçebe kültürümüzü ifade etmek için kullandığımız “Nomadik” kelimesi olarak belirlenmiştir.

Çalışmalar, varolan bir estetik beğeniye uygunluktan çok yeni bir estetik anlayış ve bir yöntem arayışının sonuçları olarak ortadadır. Beğenilmek, güzel bulunmak gibi sanat tarihi disiplininde bir önem arzetmeyen subjektif değerlendirme ölçütlerinden ziyade doğruluk yanlışlık ya da tasarım sorusuna uygun bir cevap olup olmama kriterlerine göre yaklaşılması gereken bu çalışmalarda, Batılı ya da İslami görünmemeye özellikle çaba harcanmış, mümkün olduğunca Türkiye'ye ve Türk insanına özgü öğeler öne çıkarılmak istenmiştir.

Uygulamaların içeriği, konusu gereği siyasetten ayrı düşünülemez fakat, burada tez çalışması boyunca açıklanmaya çalışılan olumlu anlamlarla yüklü ulusçuluk öne çıkarılmaya çalışılmış; olumsuz anlamlarla yüklü milliyetçilikten kaçınılmaya çalışılmıştır. Kitsch ya da folklorik olmaktan çekinilmemiş; çalışmaların böyle algınabilir olması önemsenmemiştir. Ortaya çıkan çalışmalar öncelikle Batı sanatındaki hiç bir akım ya da düşünceye eklenmediği için başarısız, kötü ya da havada bulunabilirler. Bu doğal bir sonuç olarak görülmelidir. Çalışma kendisini grafik önermeler olarak tanımlamaktadır. Doğru ya da yanlış, yapılanlar sadece bir önermeden ibarettir. İçerik ve teknik olarak değerlendirmesi de izleyiciler ya da konunun uzmanları tarafından yapılabileceği için, tasarımcının işleri üzerine daha fazla açıklama yapması sınırlayıcı olmamak adına yeterli görülmüştür.

Söz konusu çalışmalar alfabetik sıra ile aşağıda verilmiştir.







SONUÇ

Yapılan tez çalışması ile Türk grafik tasarımcıları ve grafik tasarım eğitimcilerinin, çalışmalarını üretirken ulusal bir üslup kaygısı taşıyıp taşımadıkları ve buna bağlı olarak günümüz Türk grafik tasarımının ulusal bir üslubu olup olmadığı sorularının cevapları bulunmaya çalışılmıştır. Kaynak taramalarının ve sözlü tarih çalışmalarının ortaya koyduğu bulgular, halen üretim yapmakta olan ve başarılı kabul edilen pek çok tasarımcı ve eğitimcide, ulusal bir üsluba sahip olmak ile ilgili bir kaygının, böyle bir üslubu oluşturmaya yetecek düzeyde bulunmadığı yönünde sonuçlar vermiştir.

Bu sonucun ortaya çıkmasını sağlayan şartlar araştırılırken, sorunun güncel olduğu kadar çok derin tarihsel nedenlerinin de bulunabileceği görülmüştür. Bir kaç ana başlık altında toplanılacak olursa,

Türk ulusçuluğunun geç kalmış bir ulusçuluk olması ve ulusçuluk konusunda bugün dahi devam etmekte olan kavram karmaşaları,

Türk kültürünün, göçebe dönemlerinden de izler taşıyan eklektik yapısı,

Türk grafik tasarımı eğitiminin, önce yabancı eğitimcilerin üslupsal özelliklerine göre; özellikle 1960'lı yıllardan sonra ise, reklam piyasasının koşullarına uyum gösterecek şekilde biçimlenmiş olması,

Küreselleşmenin getirdiği fikir ve sanat akımları ile teknolojinin tasarımlar üzerindeki belirleyiciliği, ulusal bir üslubun oluşmasını engelleyen nedenlerden bazıları olarak ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda sayılan nedenler içerisinde tarihsel nedenler zincirinin en eski halkasını, Ortaasya Türk topluluklarının göçebe yapısında bulmak olasıdır. Göçebeliğin getirdiği kültür taşıyıcılığı, bu topluluklara, karşılaştıkları her kültürün, kendi zevklerine en uygun buldukları parçalarını alarak, eklektik, karma, fakat yine

de yeni bir kültür, oluşturma olanağı vermiştir. En karakteristik örneği, MÖ. IV. ve III. yüzyılda Hunlar tarafından yapılmış *Pazirik Halısı* (Aslanapa, 1997; 1) ile gösterilebilecek bu karma estetik, günümüz Türk grafik tasarımına da miras kalmış gibidir. Günümüz Türk grafik tasarımı da, Hunlar'a ait olduğu kabul edilen ve üzerinde hem İran'lı bir kavim olan Ahamenişler'in süvari figürleri ve Asurlular'ın lotus motifini, hem de Ren geyikleri ve grifon figürlerini aynı anda taşıyan *Pazirik Halısı* (Aslanapa, 1997; 3) kadar eklektik gözükmektedir.

Türk grafik tasarımcısı, her hangi bir kurum ya da ürün için yapmış olduğu tasarımda, *Helvetica* gibi İsviçre Ulusal Üslubu ile özdeşleşmiş bir fontu, eş zamanlı olarak başka bir ulusa ait bir Ortaçağ ağaçbaskısından alınan detay ile aynı tasarımda kullanabilmekte, hiç bir tarihsel dönem, estetik tarz ya da coğrafya ile özdeşleştirilemeyen çalışmalar ortaya çıkarmaktadır.

Tasarımcıların, orijinleri başka kültürlerle ait olan grafik tasarım öğelerini, bu kadar rahat ve sorumsuzca kullanabiliyor olmaları sorununu, sadece göçebelik ile ilişkilendirmek, indirgemeci bir tavır olarak algılanabilir. Bu durumun ortaya çıkmasının diğer bazı nedenleri arasında, araştırma boyunca örneklendirilmeye çalışılan, temel bazı eğitim politikası yanlışlıkları ve Tanzimat Dönemi'nden günümüze, hala toplum olarak üzerimizden atamadığımız Batılılaşma eğilimi de gösterilebilir.

Nedenler arasında eğitim politikaları, Cumhuriyet sonrası, özellikle de 1960'lardan sonra, günümüz Türk grafik tasarımında görülen ulusal üslup eksikliğinin başlıca sorumlularından biridir. Ulusal bir üslubun kurgulanıp, geniş kitlelere mal edilebileceği en sistemli ve sonuçları en net şekilde alınabilen kurumlar olarak üniversiteler, bu anlamda üzerlerine düşeni gereğince yapamamışlardır. Üniversitelerimizdeki grafik tasarım eğitimi, önce yurt dışından getirilen eğitimcilerin etkisi ile Fransız, sonra II. Dünya Savaşı sırasında kaçan Alman bilim ve sanat adamlarının etkisi ile Alman, bir ara Mengü Ertel ve Yurdaer Altıntaş'ta izleri görülebilen Ortaavrupa (özellikle Polonya) ve daha sonrasında ise Amerika ile özdeşleştirilebilecek küresel reklamcılığın estetik yönlendirmeleri etkisinde

kalmıştır. Türk orijinli olduğu varsayılabilir ve grafik tasarıma temel oluşturması olası tüm birikimler ise, ya olumsuz anlamda bir ulusçuluk (milliyetçilik), ya oryantalizm ya da alaturkalıkla damgalanarak reddedilmişlerdir.

Araştırma boyunca, kendileri ile sözlü tarih çalışması yapılmış eğitimcilerin önemli bir çoğunluğu, ulusun kurgusal bir yapı ve kabul olduğunun az çok bilincinde olmalarına rağmen, ulusal bir grafik üslup kurgulamanın gerekliliğine, faydasına ya da bunun kurgulanma olasılığı fikrine sıcak bakmamışlardır. Bu kişiler, kendi eğitimlerinin niteliği ile ilgili sorulara cevap verirken, çoğunlukla üniversite eğitimlerinin yetersiz olduğunu vurgulayarak açıklamalarına başlamışlar ve öğrencilikleri sırasında veya mezun olduktan sonra çalıştıkları reklam ajanslarında kazandıkları deneyimin yararlarından; bu tür yerlerde öğrendikleri ile eğitimlerindeki eksiklikleri tamamladıklarından söz etmişlerdir.

Tasarımcıların, eğitimlerindeki eksiklikleri tamamladığına inandıkları reklam piyasasının, grafik tasarıma bakışı pragmatisttir. Piyasa, 1960'lardan itibaren iyice netleşmeye başlayan ve bir iletişim problemine görsel çözüm bulurken, en doğrudan, en sade, en etkin cevabın arandığı, birincil kaygısı satışları arttırmak olan bir amaç çerçevesinde, grafik tasarımcıların üretim yapmasını beklenmektedir. Pragmatist beklenti ile ilgili olarak, Philadelphia'daki N.W. Ayer reklam ajansı sanat yönetmeni Mike Eakin'ın, "*Grafik olarak 1960'lar, kavram, mesaj ve bu mesajın en iyi verilebileceği anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. Fikir mümkün olduğunca basit bir şekilde iletmeli öyle ki, onunla okuyucusu arasına hiç bir şey giremesin.* (Remington ve Bodenstedt, 2003; S.159)" sözleri günümüzde de devam eden bir beklentiye ortaya koymaktadır.

Piyasa pragmatist olmak zorundadır çünkü, reklam öncelikle "*tüketicileri veya alıcıları bir mal veya markanın varlığı hakkında bilgilendirmek ve tüketici veya alıcıların ilgili malı, markayı, hizmeti veya kurumu tercih etmesi amacıyla* (Teker, 2002; 1)" yapılmaktadır. Hemen hemen her durumda, hele ki satış artırıcı bir faydası yoksa, grafik tasarım ile ilgili teorik ya da akademik konulara, reklam dünyasında zaman ayrılmamaktadır. Grafik tasarımcılarımızın ve eğitimcilerimizin bu bağlamda,

reklam ajanslarında, teorik bir eğitimden çok teknik bir donanım ve reklam piyasasına yönelik bir deneyim edindiklerini söylemek olasıdır.

Türkiye’de reklam sektörünün gelişmesi ile üniversitelerde verilen grafik tasarım eğitiminin bu gelişime uyumlu hale getirilmesi yönündeki çabaların ulusal üslubun oluşmaması yönünde önemli etkileri olmuştur. Bu sadece Türkiye’ye özgü bir durum da değildir.

“1960’ların sonuna doğru dünyanın birçok ülkesinde, iletişim ağlarının yaygınlık kazanmasına bağlı olarak ortaya çıkan küreselleşme ile beraber, grafik tasarım konusunda ulusal özelliklerin silinip, İsviçre’nin yalın geometrik biçimleriyle Amerika’nın sınırsız özgürlük anlayışının birarada varolduğu, uluslararası nitelikte yeni bir dönem başlamıştır. (Eczacıbaşı, 1997; 709)”

Bu gelişmelere adaptasyon anlamında Mimar Sinan Üniversitesi’nin 1927 yılında grafik tasarım eğitimi vermeye başlayan Afiş Atölyesi’nin bir çok isim değişikliğinden sonra Grafik Tasarım Bölümü adını alarak reklam grafiği yönünde bir yapılanmaya gittiğinden 3. Bölüm’de bahsedilmiştir. Bu gün pek çok üniversitenin grafik tasarım eğitim müfredatları da reklam piyasasının ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde düzenlenmeye çalışılmışlardır.

Araştırma kapsamında kendisi ile yapılan görüşmede, deneyiminin önemli bir kısmını reklam piyasasında edindiğini ve bu kazanımlarını öğrencilerine aktarmakta olduğunu belirtmiş olan Sadık Karamustafa, *“Bir ulusal üslubun gerekli olduğu kanısında değilim. (Karamustafa, 31 Mart 2008)”* demektedir. Mevcut şartların bir dayatması olarak Karamustafa gibi eğitimci ve tasarımcıların ulusal üslubun gerekliliğini savunması da olasıymış gibi görünmemektedir. Çünkü reklamcılık ve bunu bir yöntem olarak kullanmakta olan çok uluslu şirketler, ulus devletlerin korumacı yaklaşımlarından rahatsızlık duymaktadır. Japon Kenichi Ohmae (Tomlinson, 2004; 28-30) ve M. Albrow (Tomlinson, 2004; 68) gibi düşünürler, ulus devletlerin kapitalizm tehditi altında olduklarını ve hatta ilerleyen zaman içerisinde Hobsbawm’ın fikirleriyle de örtüşen biçimde çözüleceklerini savunmuşlardır.

Çok uluslu şirketlerin büyük ekonomik gücü, en çok fayda sağladıkları alanlardan biri olan grafik tasarım üzerinde de yönlendirici bir etki de bulunmalarını zorunlu kılmıştır. Bu etki kaba yöntemlerle değil, yine kapitalizmin kendi ceza ve ödül sistemi ile aşılmış; en iyi reklamcı tasarımcılar en yüksek ücretlerle işe alınırken, teorik çalışmalar, piyasadaki yayınlara da bakılarak görüleceği üzere itibar görmemiştir.

Çok uluslu şirketlerin bu göz boyaması, Ortaasya'dan Anadolu'ya gelene kadar yol üstünde güzel bulduğu her türlü kültürel birikimi kendisine mal etmiş bir toplumun Batılılaşma özlemleri ile birleşince, aydın olması beklenen eğitimci kesimin bile ulusal eğilimlere gereken önemi vermeme durumunu körüklemiştir. Gerek Yurdaer Altıntaş gerekse Tevfik Fikret Uçar, ulusal verileri kullanmanın *ipso facto* (salt bundan dolayı) folklorik sonuçları olacağı konusunda temkinli gibidirler. Bu folklorik olma korkusunun da ulusal üslubun oluşmasını sekteye uğraticı bir neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Yabancı tasarımcıların folklorik olma korkularının bulunup bulunmadığı ya da evrensel olduğu kabul edilen grafik tasarımlarının ne derece folklorik öğeler taşıdığını sorgulayan doyurucu bir çalışmaya araştırma sırasında rastlanılmamıştır. Böyle bir araştırmanın gerekliliği de bu konu üzerinde çalışan kişiler için ayrı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ulusal verilere dayanmayan tasarımların dünyada ne derece değer gördüğü tartışmaya açık bir konudur. Sibel Bozdoğan'ın 1930'ların Türk mimarları için yapmış olduğu saptama, günümüz Türk grafik tasarımcıları için de geçerli gibi görünmektedir.

“Retorikteki evrenselci söylemlerinin hilafına, “uluslararası üslup” aslında Avrupadışı bağlamlara Avrupalı mimarlar tarafından ihraç edilen bir Avrupa söylemiydi. Yerel mimarlar bu ihraç malını içselleştirip her yerde aynı tarzda tasarımlar yapmaya başladıklarında, o kadar ilginç gelmiyorlardı. (Bozdoğan, 2002; 173)”

Retorikteki evrenselci söylemlerin aksine “uluslararası üslup / evrensel değerlere dayanan üslup” aslında Batıdışı bağlamlara Batılı grafik tasarımcılar tarafından ihraç edilen bir Batı söylemidir. Yerel grafik tasarımcılar bu ihraç malını

içselleştirip her yerde aynı tarzda tasarımlar yapmaya başladıklarında, o kadar ilginç gelmemektedirler demek de günümüz şartlarında olası görünmektedir.

Bütün bunlara rağmen, ulusal bir üslubun gerekliliğine eğitimciler kadar, hatta onlardan daha fazla, tasarımcılar da inanmamaktadır. Tasarımcıların bu konudaki inançsızlıkları, ekonomik nedenlerle açıklanabilir. Ulusal bir tasarım yaklaşımı yaratmanın, uluslararası bir pazarda maddi karşılığı olmayabilir. Bu eğitimcilere kıyasla daha anlaşılabilir bir mazerettir. Üstelik tasarımcılar, her zaman böyle bir üslubu kullanmalarını gerektirecek bir görsel iletişim problemi ile karşılaşmayabilirler. Araştırma kapsamında fikirleri sorulan gerek Yurdaer Altıntaş olsun gerekse Sadık Karamustafa, *“konu neyi gerektiriyorsa, ona uygun görsel malzemeyi kullanma”* zorunluluğundan söz etmişlerdir. Karamustafa'nın Miles Davis afişi ile örneklediği bu durum, kabul edilebilir bir durumdur fakat, ulusal verilere yaslanmak zorunda olan bir tasarım problemi karşısında takınılacak tavır ve kullanılacak görsel birikim söz konusu olduğunda sıkıntılar ortaya çıkmaktadır.

Türk grafik tasarımcısının kullanımına yönelik, ulusal görsel verilerle dolu kapsamlı bir arşiv bulunsa dahi, bu görselleri çağdaş tasarım ilkeleri ışığında ulusal bir üslup ile kullanmayı sağlayan tasarım paradigmaları henüz ortaya çıkartılmamıştır. Türk sanat tarihinde, Batı etkisinde kalmamış, örneğin altın oran ya da kaçış noktalı perspektif kullanılmadan yapılmış / tasarlanmış birçok eser bulunmaktadır. Kendi içerisinde estetik tutarlılık gösteren bu eserlerin belirli bir üslubu yansıtmalarını sağlayan paradigmaları ortaya çıkarmak ve günümüz grafik tasarımına uyarlamak tasarımcılardan çok eğitimcilerin ve araştırmacıların öncelikli görevi olarak görünmektedir.

Bu amaç doğrultusunda çalışacak araştırma enstitülerinin varlığı, pozitif bilimler kadar sosyal bilimler için de bir zorunluluktur. Araştırmacı Lorraine Wild, I. Dünya Savaşı sonrası yılların Modernist fikirler ile Amerikan reklamcılığının yollarının ayırdığı yıllar olduğunu belirtmekte, ticaretin dışındaki Amerikan grafik tasarımının, enstitüler ve kültürel alanlar içerisinde öznel ifade biçimlerine dönüştüğünü söylemektedir (Freidman, 1989; S.12-13). Ticari grafik ile enstitü

düzeyinde araştırılan, uygulanan grafiğin bu ayrımı, Türkiye'deki eğitim kurumlarında yapılamadığı için, maddi bir karşılık vaat etmeyen, daha teorik sorunlara odaklanan araştırmalar da itibar görmemekte, fakülteler misyonlarını unutup yüksekokullarmış gibi eğitim vermektedirler.

Tez kapsamında araştırma yapılırken karşılaşılan fakat, haklarında yapılmış bir inceleme ya da bilimsel bir çalışma olmayan başka problemlerle de bulunmaktadır. Bir saptama olarak burada değinilebilecek, cevaplanmamış sorulardan biri, 1960'lara kadar Türk grafik tasarımında etkin olmuş, yıldızlaşmış isimler ile aynı dönemde akademide verilen eğitimin birbirinden neden bu kadar farklı olduğu sorusudur. İhap Hulusi Görey, Alman faşist propagandasının en etkili tasarımcılarından Ludwig Hohlwein'in üslubunu, Sait Maden'in benzetmesi ile 'kılı kılma" taklit edip en verimli çağını yaşarken, aynı dönemde Türk eğitim kurumlarında Alman faşizminden kaçmış eğitimcilerinin Bauhaus ekolünün hakim olması ne gibi çelişkiler ortaya çıkarmıştır? Dönemin İhap Hulusi gibi, Münif Fehim gibi yıldız isimlerinin üniversitelerde görev almamış olmaları sadece kanunlar ile ilgili bir sorun mudur yoksa bu tür fikirsel ayrılıklarla ilişkili midir? Bu ve benzeri sorular, ayrı bir doktora ya da sanatta yeterlilik çalışmasını gerektirecek kadar kapsamlı ve cevaplanmamış konular olarak karşımızda durmaktadır.

Temel soruna dönülecek olursa, ulusal bir üslup gerekli midir ve eğer gerekli ise yaratılabilir mi? Bazı tasarımcı ve tasarım eğitimcileri şiddetle aksini iddia etseler dahi ulusal verilere dayanmak zorunda olan görsel iletişim problemlerine, sağlıklı cevaplar verebilmek için ulusal bir üslubun gerekliliği ortadadır ve böylesi bir eğitim mühendisliği olasıdır.

Eğitim mühendisliğinin olamayacağını söylemek sanat ve tasarım tarihindeki Bauhaus, De Stijl gibi başarılı örneklerle ters düşmektedir. En bilinmesi gereken örnek olarak Bauhaus'un programı ve başarıları ortadadır. Bauhaus, ulusal bir üslup iddiası ile ortaya çıkmamıştır fakat, yine de bir iddia ile ortadadır; *"bireysel tasarımsal estetik objeleri yine tasarımsal estetik olan endüstri ürünlerine dönüştürürken, ürünlerin işlevselliğini estetik değerlerle bütünleştirmek.* (Tunalı,

2002; 49)” Bauhaus’un, ne kadar deneysel olursa olsun bağı kalınan bir programı vardır ve etkileri Almanya’dan gelmiş eğitimcilerin çabaları sonucu Türk grafik tasarımcılarını bile kapsamaktadır. Aynı biçimde Fütürist Manifesto ve First Things First gibi manifestolar ya da Cranbrook Akademisi gibi felsefi amaçları önde giden akademik oluşumlar da ortadadır. Sanat tarihi için geçerli olan “*Ben yaptım oldu diye bir yaklaşım olsaydı sanat tarihi olamazdı*” sözü, tasarım tarihi için de geçerlidir. Ulusallığın halktan geldiği gibi yanlış bir zihniyetin uzantısı olan, “*Birakalım yapılanlar biriksın, Türk grafik tasarımı ortaya çıksın*” şeklindeki, sığ ve neredeyse kadercı diyebileceğimiz yaklaşım, bu şartlar altında bugün olduğu gibi gelecekte de üslup olarak karma karışık bir yığından fazlasını sunamayacak gibi gözükmektedir.

Ulusal üslup özelliklerini tasarımlarında kullanan ve dünyaca kabul görmeyi başarmış pek çok tasarımcı bulunmaktadır. Örneğin, Japon kültüründe geçmişe, yaşadığı güne ve geleceğe ait Doğulu ve Batılı büyüleyici kültürel ikonlar üzerine eğilerek daha sezgisel ve anarşik bir yaklaşımla uluslararası üsluptan ayrılan (Heller – Chwast, 1988; S.215) Tadanori Yokoo, dış kaynaklı tasarım akımlarını ulusallaştırarak kullanma konusunda, Pop Art’a Japon tadı ve canlı renkler ekleyerek Japon arketiplerinden parçalar ya da biraraya getirdiği, görsellerle kompozisyonlar yapmış; büyük başarılar elde etmiştir (Weill, 2004; 113).

Ulusal bir tasarım üslubu oluşturmak, reklam piyasasının zamanla yarışan yıpratıcı ortamındaki tasarımcılardan önce, bu tür araştırmalara çok daha rahat zaman ayırabilecek tasarım eğitimcilerinin işidir. Bütün tasarım problemlerini çözmeye iddiasında olmayan fakat, yeri geldiğinde kullanılmak üzere hazır bekleyen ulusal üslubun tasarım formüllerini, varolan görsel ulusal birikimlerden çıkarmak ve tasarımcıların kullanımına sunmak, özellikle fakülte düzeyindeki eğitim kurumlarının çabaları ile olanaklı olabilir. Aksi takdirde, ulusal bir üslup kaygısı taşımadan mezun olan tasarımcılar, ya İsviçre üslubunun katılığına, ya David Carson’ın deneyselliğine ya da o gün için geçerli olan hangi üslupsa onun peşine takılacaklar ve Attila İlhan’ın sözleri ile “*komprador bir kültür taklitçiliğine* (İlhan, 2005; 57)” farkında olmadan yenik düşeceklerdir.

EKLER

Tevfik Fikret UÇAR ile Görüşme - 07 NİSAN 2006 / İZMİR

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedebilir misiniz?

1987 Lisans, Grafik Bölümü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
1989 İngilizce Eğitimi Ecole Lemania Lausanne, English Learning Center, İsviçre.
1990 ACCD (E), Art Center College of Design (E). Burslu olarak ileri düzey eğitim Grafik Bölümü, ileri düzey kurslarında eğitim ve mezuniyet, Vevey, İsviçre.
1991 Yüksek Lisans, (Tez ve uygulama ile) “*Görsel İletişim Açısından Ambalaj Tasarımının İncelenmesi*” Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Entstitüsü, Eskişehir.
1995 Sanatta Yeterlik, Doktora Eşdeğer Sanatta Yeterlik Programı (Tez ve uygulama ile) “*Ambalaj Tasarımının Grafik Tasarım İçindeki Yeri ve Tasarım Evrelerinin İncelenmesi*” Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Entstitüsü, Eskişehir.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Teknolojilerde değişiklik oldu. El becerisine dayalı bir eğitim vardı. Problem çözme yöntemleri ya da kavramlar değişmedi. Üretim süreleri düştü; fikir bulmaya ayrılan zaman arttı. Triline yazı yazmak, düzgün guvaj boyamak ya da letaseti yetkin bir şekilde kullanmak önemliydi. Şimdilerde bilgisayar programları önemli.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Böyle bir eğitimim ya da hocam olmadı. Yerelden çok evrensel değerler önemliydi. Yapılan çalışmaların yerel bir ruhu barındırması gerektiğini düşünüyorum fakat bir çözüm önerisi getirmiyorum. Londra’da sokak stili ile yapılmış bir çalışmanın aynısını ben Türkiye’de yapıyorsam ikimizden birinde bir sorun var demektir. Çünkü aynı toplumdaki ve çevreden gelmiyoruz. Kendimizi inkar etmenin zararlı olduğunu düşünüyorum. Olumsuz anlamda bir küreselleşme var; yeni bir tür emparyalizm olduğunu düşünüyorum. Küreselleşme, küreselleşene değil küreselleştirene yarıyor. Tek taraflı bir fayda söz konusu.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Sizce göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Bir şey çok yeniyse zaman tanımak gerekir diye düşünüyorum. Biz biraz dünyayı geriden takip ediyoruz. Henüz kimliksellikten bahsetmek için erken diye düşünüyorum. Türk Grafik Tasarımını değerlendirebilmemiz için yeterince birikim sahibi değiliz. Yurt dışında eski bir tasarım çözümünü ya da illüstrasyon tekniğini günümüze uygulayarak yapılan ne yeni ne eski (eski görünümlü yeni) gibi yapılan çalışmalar var fakat bu bile orada bir gelenek. Bu noktada Türk Grafik Sanatı’nın orijinini neresi ve hangi tarih olduğu da önem kazanıyor. Avrupa’da bir kaç kuşaktır matbaacı, tasarımcı olan insanlar var. Bizim öğrencilerimiz arasında ana ya da babası grafik tasarımcı birilerini bulmak bile hala çok mümkün değil. Siz dedesi grafik tasarımcı herhangi birini tanıyor musunuz? Ama Avrupa’da örnekleri var.

Bütün bunların yanısıra çok da hareketli bir toplum olmuşuz her zaman. Son İzmit depreminde dikkatimi çeken bir şey olarak açıklanan hayatını kaybedenler listesinde çok büyük oranda İzmit dışında doğmuş kişilerin isimlerine rastladım. Halen bile insanlar

doğdukları yerde ölmüyorlar Türkiye’de ama Avrupa’da kuşaklar boyu bir yerleşiklik var. Bu hareketlilik Grafik tasarımcı için inanılmaz bir çeşitlilik getirmelidir diye düşünüyorum. Topkapı sarayındaki eserler de farklı bir gözle bakıldığında çok modern görülebiliyorlar. Yanlış anlaşılmasın kilim desenli afişler yapılsın da demek istemiyorum. Gözlemlediğim birşey olarak yeni jenerasyonda yabancı özentiliğinin para ettiğini düşünmek gibi bir eğilim var. Şekle önem verdiğimiz için yanılımalara kapılabiliyoruz. İki kuşaktır *Gökkuşuğu Kasabı* olarak tanıdığımız bir esnaf hizmet anlayışında hiç bir değişiklik yapmadan birden bire *Rainbow Kasabı* olabiliyor. Bu bağlamda içeriği aynı olan şeylerin sadece adını Avrupalı ya da Amerikalı yaparak pek bir kazanım elde edilemeyeceğini düşünüyorum.

Teşekkürler...

Doç. Namık Kemal SARIKAVAK ile Görüşme - 07 NİSAN 2006 / İZMİR

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Hocalarımın yönlendirmesi sayesinde daha lise sonnda ajanslarda çalışmaya başladım. Sonra da hocalarım Mimar Sinan'a, eski adı ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmemi istediler. Gittim. Ama o yıllar terör yıllarıydı. Kazandım ama İstanbul'a gidemedim. Ankara'da ertezi yıl, o yıl yine Maliye Fakültesi Mali Hukuk Bölümü'ne birinci olarak kaydoldum ama mali hukuk kim, ben kim. Ertesi yıl Gazi'ye geçtim. Ondandır Gazi'yi bitirdim. Bitirdikten sonra ajans açtım. Çeşitli ajanslarda zaten okul yıllarında deneyim sahibi olmuştum. Gündüz okuldaydım, gece işyerlerinde. Dolayısıyla Ankara piyasasında çok yerde çalıştım. Tasarım deneyimimi böyle kazandım diyebilirim. Hatta Erdem Gülegen Stüdyosu ayrı bir önem taşır bu açıdan. Orası bir okul gibiydi zaten. Aslında Gazi'de çok öğrenebildiğim bir şey olmadı. Daha çok Erdem Gülegen Stüdyosu'nda yaptığım çalışmalarla belirli aşamaları kat ettim. Airbrush'a bile orda gördüm. Ondandır askerlik dönemi var 84 - 85.

85'in sonunda da Hacettepe'ye araştırma görevlisi olarak atandım. 85'ten bu yana hem lisansüstü eğitimimi orda tamamladım, hem de akademik çalışmalarımı halen orda yürütüyorum. Başlangıcından itibaren bir sürü derse girdim. Temel Sanat'tan başlayarak halen desen dersini yürütüyorum. Artık Yazı ve Tipografi dersleri lisansüstü eğitimde de var. Bütün haftamı dolduruyor zaten. Bir yanda Başkent'e gidiyorum. Bir yanda geçen dönem örneğin Erzurum'a gittik. Orda tipografi dersleri yürüttüm. Yani 1988'de öğretim görevlisi olarak atandıktan sonra ders sorumlulukları ile birlikte bir yanda akademik çalışmalar bir yanda eğitim öğretim çalışmaları yoğun sürdü. Amacım zaten geriye bir şeyler bırakmaktı. Ama herhangi bir tasarımcı zaten üreten bir insandır. Sadece iş bırakmak istemedim. Aslında hocalarıma kızdığım konuda ben o duruma düşmek istemedim. Yani hocalarıma hep kızmışım. Yurtdışı eğitimi gördünüz ama geriye hiç bir kitap, hiç bir yayın doğru düzgün bırakmadınız diye. İşte benim öğrencilerimin bana kızmaması için bugünlerde bunu yapmaya çalışıyorum.

Aldığınız eğitim ile şu an öğrencilerinize verdiğiniz eğitimi kıyaslarsanız ne gibi değişiklikler var?

Çok çok. Yani çünkü 80'li yıllar, 70'lerin sonu 80'li yıllar, Tefik'in de söylediği gibi grafik kavramı bile bilinmiyordu aslında. Yani adım adım 80'li yıllarda bu terimler toplum tarafından da öğrenilir olmaya başladı. Üstelik bizim dönemimiz çok ilginçtir 500 yıllık, 500 yılı aşkın Avrupa birikiminin bizim hayatımızda hızla yaşandığı bir süreç olmuştur. Zira ben uygulamada linotype'larla, monotype'larla, metal hurufatla da dizgiler yaptırardım, tasarımlar hazırlardım. Letraset'lerle çalıştım. IBM Composer'larda dizgiler yaptırardım zamanında. Elli çizimler hazırladık. Yani şablonlar işte montajlar, pikajlar, tüm bu süreçleri, foto dizgi süreçlerini yaşadık. Hatta ülkemizde zaten fotodizgi geç geldi ülkemize. Çünkü 70 öncesi 80 öncesi pardon bir sente muhtaçtık. O yüzden yatırım olmuyordu ülkede. Çok büyük yayın evleri ancak makineler, donanımlar getirebiliyorlardı. 80'li yıllar daha çok fotodizginin ülkemizde görüldüğü yıllar. O süreci de gördük. Ardından işte 86'da masaüstü yayıncılık, Machintosh 128 K. gibi 84'lerde, MachintoshPlus'lar 86'larda. Yani Batı'nın aslında Rönesans'tan, Gutenberg'den başlayıp da XX. Yüzyılın XXI. Yüzyıla kadar yaşadığı o sürecin son halkasında ülkemizde çok hızlı bir şekilde bu süreçleri baştan sona görme şansını elde ettik. Bu günkü öğrenci, ne Letraset'i bilir, ne IBM Composer'i, ne metal hurufatı. O, bugün artık laptop'la uğraşan ve günlük yaşamında günlük yaşamına laptop, cep telefonu, cdler, oyunlar, etkileşimli şeyler, ortamların girdiği bir şey, bir yaşantı içinde günümüzün genci. Tabi, bizler de, yoğun olarak bu teknolojiye hızlı bir şekilde uyum sağladık. Halen

öğretir durumda olmamız bu uyumu sağlamakla mümkün oluyor zaten. Çünkü grafik tasarım öyle bir şey ki teknolojiye kökten bağlı. Teknolojiyi ıskalarsanız tasarımcı olamazsınız. Tasarım, grafik tasarım, bilim ve sanatın kesiştiği yerde teknoloji ile sanatın bulunduğu noktada çünkü. Eskinin mesela afişleri başkaydı; 80'li yılların afiş modası başka, günümüzün afiş anlayışı örneğin ürün bazında bakarsak başka. Ama hep bunlarda teknolojinin yerini, önemini, farkını, getirdiği görseellikleri görüyoruz.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Bu tabiki var. Çünkü 20'li yıllardan itibaren modern bir Türkiye'nin kurulması ile birlikte bir tarihsel köken arayışı, geçmiş birikimi günümüze aktarma, çağdaşlaştırma arayışı her zaman olmuştur. Hatta 70'li 80'li yıllardaki yarışmalara bakarsanız çoğu kültürel mirasımızı güncelleştirmek günün değerlerine aktarmakla ilgili olmuştur zaten bir sürü yarışma. Tabi hocalarımız aslında bizlerin hocaları, gerçekten ulusalcı bir misyonla, anlayışla yetişmişlerdir. Bu bilinç, kemiklerinde bu ulusalcı bilinci taşımış ve bizlere aktarmış insanlardır bunlar. Ama grafik iletişim, gördüğümüz gibi iletişimin en temel düzlemi, boyutu yani bugün küreselleşme, cart, curt derken sınır tanımayan bir iletişim ağı üzerindemiz. İnternetti, cep telefonlarıydı vs. Yani yerel konsepti, Batının bize sıkça dayattığı bir konsepttir. Bizi yerelliğimiz ile kabul etme yaklaşımı içinde olmuştur Batı ama diğer yanda yerelle evrenseli yakalamak asıldır, önemli olan. Ne yerelde kalmak ne ben evrenselim diye çıkmak. Her ikisini çağdaş ölçülerde ve gelecekçi bir vizyonla bütünleştirebilmek, taşıyabilmek, aktarabilmektir önemli olan.

Son kitabınızda genç kuşakların ilk kez duyduğu tasarımcılara da yer verdiniz. Bu tasarımcıların pek çoğunda gelenekseli şu veya bu şekilde tasarımlarına uygulama var kitaptan gördüğümüz kadarıyla. Bu tasarımcıları seçerkenki tercihiniz neydi acaba?

Tabi aslında kitapta da bu seçimin gerekçelerini açıkladım. Şimdi 1928'den bu yana Latin abecesini kullanıyoruz. Geçmişimiz fazla değil 70 - 80 yıl, diyelim ki 100. Fakat Batının, Latin abecesini kullanan Batı kültürünün geçmişine bakalım; 2000 yılı aşkın. Şimdi Batıda, tipografiye ilişkin özel bir eğitim verme ihtiyacı bile gereksinim duyulan bir şey değil. Çünkü kültürel çevre, kültürel beslenme ve artık kendi yazısına olan kültürel kodlamalarıyla Batı insanı bunun bir gereklilik bir duyarlılık olduğunun zaten farkında. Ancak bizim geçmişle kopan bağlarımız, ki aslında 3 - 4 büyük uygarlıktan biri olan İslam Uygarlığı, ki 7. - 8. Yüzyıldan itibaren hat sanatında ortaya konan gelişmeler, Osmanlı'nın 12, 13. yüzyıldan itibaren (13. yüzyılda kuruldu zaten) ondan sonraki dönemlerde bir 700 yıllık hat sanatına getirdiği farklı boyut, aslında Doğu'ya ait kalmış bir toplum olarak bizim de genlerimizde yazı biçimlerine karşı bir duyarlılık taşıyor. Bulunduruyor, biriktiriyor genlerimizde. Fakat bunu aktarmakta zorluk taşıyoruz. Zira Arap abecesi hem davranış itibarı ile hem içerik itibarı ile hem anlam itibarı ile farklı dinsel bağlantılar, Arap abecesinin kutsal sayılması, din kitaplarının, musafların, vesairelerin çoğaltımında kullanılması vs. O dinsel bağı koparamadık ancak bunu Cumhuriyet ile sağladık. Aslında yazının değiştirilmesi işi bildiğiniz gibi şey değildir yani 1928'in sonucu değildir. Bir yüz yıl öncesine dayanmaktadır. Dönemin padişahının bile yazının değiştirilmesi konusunda düşünceleri, ön görüşleri olmuştur. Yani modernleşmenin, çağdaşlaşmanın bir koşulu olduğu için de Atatürk bu devrimi gerçekleştirmiştir. Belirli bir süre gözlemleyerek.

Alt yapısı vardı zaten diyorsunuz.

Alt yapısı kesinlikle vardır. Zira bilindiği gibi de Osmanlı'nın son döneminin bürokratları, kendi arasında bile doğru dürüst anlayamaz durumdaydı. Zaten toplam nüfusun %10'u ancak Arapçayı biliyor, onun da ancak %10'u birbiriyle iletişim kurabiliyor, daha doğrusu gazette

ancak okuyabiliyordu. Yani bu kadar okuma oranı, yazı kültürü aslında arapçanın nesnel anlamda oluşturduğu zorluklardan dolayı da kısıtlı kalmıştı. Batı toplumlarının ilerleyişinde yazının tabi ki önemi var. Bunu Macluhan'ın Gutenberg Galaksisi'nde ortaya koyduğunu biliyoruz. 60'lı yıllardaki yazdığı kitaplarında Batı dünyasının gelişmesinin temel direklerinden birinin dili, abecesi olduğunu açıkladığını biliyoruz. Atatürk de bunun tabi ki bilincindeydi, farkındaydı. Zira Latin abecesine toplumun hızlıca geçmiş olması toplumumuzun Batı uygarlığı ölçütlerinde bir kültürel mirası taşıyabileceğini, geliştirebileceğini de göstermekte. Yani günümüzde yeni işte anlayışlar, küresel yaklaşımlar, Amerika'nın hegemonyacı dayatması ve ulusal yapıları kırmaya yönelik davranışlar aslında bu noktada bizlerin bilinçli tercihler yapmasını gerektirmektedir. Yani şu anda belirli eşiklerde bulunuyoruz. Ulusalcılık ya da ulusal konseptten vaz mı geçicez yoksa bunu tekrar sahiplenicek miyiz ve bu bilinci taşıyacak mıyız?

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Tabi, tabi. Vallahi o konuda formülasyonlar yapmak mümkün değil. Yine 70'li yıllarda ben hatırlıyorum sanat dergilerinde sıkça bu ulusal yerel ya da evrensel ikileminin tartışıldığını biliyorum. Bülent Erkmek mesela derdi ki: Yerel ya da Türk grafiği diye bir şey olamaz. Ama Sait Maden derdi ki: Türk Grafiği yaratılmalı. Şimdi iki aydın iki sanatçı iki uzman farklı görüşlerde. Ben her iki görüşün de kendi ölçeğinde doğru yanları olduğunu biliyorum. Öyle düşünüyorum. Bence ulusal konseptten vazgeçmemeliyiz, ama evrensel değerleri de algılamalı, ulusal, yerel ve evrensel ikilemine düşmekten ziyade yerelden evrensele adımlar atmalıyız diye düşünüyorum.

Son bir sorum olacak. Türkiye'de herhangi bir tarihsel ya da coğrafi kültürel üretimi referans aldığınız zaman bunu böyle bir siyasi, politik bir şeyle ilişkilendirme eğilimi var. Mesela bir Göktürk yazısını alıp ben bundan bir türk yazısı yapacağım dediğiniz zaman belli bir siyasi görüşün yansıması gibi düşünülüyor ya da bir Kufi yazıyı aldığınız zaman da İslami referans gibi algılanıyor ama bunlar acaba böyle bir siyasete terk edilmeyecek kadar değerli değil mi ya da dönüştürülemez şeyler mi?

Yani tabi tasarımcı açısından Mengü'nün 4. Murat afişini hatırlıyorum. Yani orda dönemin Osmanlı'sının ve dönemin kültürünün bir imgesi olarak Arap abecesini Latin harflerine uyarlayarak yazdığı başlık aklıma geliyor. Mükemmel bir çözüm. Yani afişte yaratılmak istenen mesajı doğrudan vermek, ilgiyi çekmek ve etkinlik hakkında bir göz kırpmasıyla izleyeni bilgilendirmektir. Bunu sağlıyor mu? Sağlıyor. Şimdi bu ikilemi bir yanda yani Arap kültürü diğer yanda ta Ortaasya'dan günümüze gelen bir geçmiş Türk kültürü ve de Anadolu'da bulduğumuz bir çok burda daha önce de bulunan Rumlar, Ermeniler, Kürtler vs. yani bir sürü halk. Ben örneğin Çerkez kökenliyim. Şimdi Anadolu öyle bir yer ki herkezin uzlaştığı, uzlaşma kültürünü geliştirdiği bir yer. Bizim din anlayışımıza bakın bir de tabi Arap din anlayışına bakın onlar da bile bu temel farkları yani Anadolu insanının daha insancıl daha evrensel daha geniş açılımlı daha ön yargısız yaklaşımlar içinde olduğunu göreceksiniz. Yani bu tür ön yargılar tasarımcının önüne engel olmamalı diye düşünüyorum ben. Tasarımcı özgür iradesi ile doğru tasarımlar, yerelden evrensele taşıyabileceği doğru tasarımlar peşinde olmalı diye düşünüyorum.

Teşekkürler...

Faruk ATALAYER ile Görüşme - 08 NİSAN 2006 / ESKİŞEHİR

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

Karaman doğumluyum. Konya’da okudum. Eski Tatbiki Güzel Sanatlar, şimdiki Marmara’dan mezunum. Master’a ODTÜ’de başladım Konya Akademisi’ndeysen. O dönemin akademi yasaasının verdiği olanaklarla yani. Hem orda bulundum hem orada. Daha sonra doktora aynı yerde başladım O zaman yeterlilik adı altında yapılıyordu. Şimdi de yeterlilik adı altında da. Sonra iki ders için 77 – 79 yılları gibi Amerika’da Teksas Üniversitesi’ne gittim. 80 ihtilalinde Erzurum’a sürüldüm. Oradan 92 ‘de de Erzincan’a geldim. Erzincan’dan da buraya (Eskişehir’e) geldim.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Şimdi grafik biliyorsunuz sonuçta estetik bir alan ama üretim olarak da piyasaya yönelik. Yani sermayeye hizmet eder. İyi ya da kötü malın tanıtımını, satımını, tüketimini kolaylaştıran bütün olanakları kullanır. Dolayısıyla grafik eğitimi her zaman için kurumsaldır. Alaylı bile yetişseniz piyasa kendi kendinin kurallarını o kişiye öğretir. Dolayısıyla kurumsallaşmış hiç bir eğitim, bireyin birey olması, yaratıcı olmasını kesinlikle istemez. Böyle bir programa sahip, Türkiye’de hatta Batı’da hiç bir kurum yoktur. Yani yaratıcı grafiker diye eğer tırnak içerisinde söylersem bunu, kurumların böyle bir tipi ürettiğini, programlarını, derslerini diyelim ki işte buna göre hazırladığını düşünmek safdilliktir. Dolayısıyla birebir bir eğitim görmeyen, işte diyelim ki özel bir arınma sürecinden geçmeyen biricik, özel biri olması mümkün değildir. Dolayısıyla kurumlar bize grafiğin bilimini, tekniğini, olanaklarını genellikle altyapı seviyesinde verir. Kişi fakülteden yahut da bölümden mezun olduktan sonra piyasada pişer. Yani o piyasanın derdini anlayacak seviyeye gelecek bir alt yapı oluşturur. Fakültelerin görevi budur.

Peki sizce kendi aldığınız eğitim ile şu anda verdiğiniz eğitim arasında bu anlamda bir farklılık var mı?

Şimdi biliyorsunuz bir şey egemense egemen olmalıdır. Kurumların içerisinde gerçekten çok özel insanlar olabilir. Ama demin de söylediğim gibi kurumun özel görevi piyasaya insan yetiştirmektir. Yaratıcı birey, yaratıcı tasarımcı yetiştirme, yazıda geçebilir ama programlara baktığınız zaman asla bunun böyle olmadığını bilirsiniz. Dolayısıyla böyle bir kurum içinde istisnai insanlar olabilir. Yani onlar, çok farklı bir eğitim ile o genellik içinde egemenlik onu atana kadar, kurumdan dışarılayana kadar sürdürebilir. Mümkün müdür? Tabi ki mümkündür. Ve böyle bir çok insan vardır değişik fakültelerde. İşte onların birebir etkileri ile bazı insanlarda özel gelişmeler mümkündür. Çünkü hiç bir kurum kendi kimliğinin üstünde bir insan üretmeyi düşünmez. Yani kurumlar ve eğiticilerinin kariyerleri için bütün donatılarını harcarlar. Ya da kurum kimliği için harcarlar. Üçüncü ayağı olan eğitilen için kurumun öğrenciyi hedef seçme durumu, geleneksel düzenlerde mümkün değildir. Piyasa düzeniyle, hele küreselleşmeyle hiç mümkün değildir. Onun için eğitimleri idealize edersen burada verilen her eğitim, bu insanın bu dili kendi başına kaldığı zaman yani piyasaya çıktığı zaman kendi kendisini taşıyabilecek bir altyapı donatısını edindirecek şekildedir. Dolayısıyla, nasıl derler ki hani arasıra mühendis çıktı; çıkınca mühendis olmaz, bir kaç sene çalışır ondan sonra işte mühendis olur falan gibi. Ama yaratıcı mühendisi ayırıyorum tabi. Dolayısıyla nasıl düz mühendis yetiştiriyorsak biz de düz grafiker yetiştiriyoruz. Tabi kendi çabasıyla da. Biliyorsunuz kurulu düzenlerde kendi çabasıyla, birebir emeği ile özel biri olmak olası mı? Olasılık yasasıyla evet. Bir tane de örnek vereyim : Van Gogh, yani kurma gitmemiş, eğitim

görmemiş, usta tutmamış ama onun gördüğü eğitim de aslında bir yüze yüze eğitime benzer bir eğitim. İnanılmaz bir kardeşi var. Kendi çağdaş, yaşadığı dönemdeki bütün yaşayan ressamlarla ilgili katalogları, bilgileri, resimleri, fotoğrafları sonuçta adam kopyalaya kopyalaya o hale gelmiş. Deli gibi de okuyan bir adam. Genel kültürü çok yüksek. Misal garip hastalıkları var. Mesela Japon ambalaj kağıtları biriktiriyor, onların üzerindeki resimleri kopyalıyor falan. Yani kendi kendini yetiştirmeyi genellikle rehberle yetiştirmek anlamında kullanıyorum. Yani bir rehber, bir aydınlatıcısı olmadan bir insanın özel duruma gelmesi mümkün değil. Ancak bu heroistik olabilir. Yani bir insan kendini yüceltmek için ben kendi kendimi yetiştirdim diyebilir ama bilinki altında doğrudan ya da dolaylı birisi vardır. Yani zaten tarihin en eski yüz yüze eğitimi şaman eğitimidir. Şaman, şaman adayını alır, 15 – 20 sene. Tasavvufta böyledir, Bahailik böyledir. Ezoterik bütün eğitimler, özel bilgilere sahip bir anlayış, kendini nasıl devam ettirir? Birebir eğitim ile devam ettirir. Kurumlarda olmaz mı? Kurum izin vermez buna yani. Kurum kapanır yani.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Şimdi bakın, sanat bireysel bir çabadır. Ulusal üslup dediğimiz anda, bu terim tartışılabilir bir terim olur. Yani, birey, kendinden vazgeçeceksin; kendi dışında geliştirilmiş ortak bir üslubun temsilcisi olacaksın. Sanıyorum burada araştırılan, herhalde ulusal bir üslubumuzun sanat ve tasarım alanlarında anlatım dili olarak bir varlık bir duruş kazandırma olup olmadığını kastediyor, bu yanlış. Şu an çıkarsama olarak söylüyorum. Çünkü sanat bireyseldir ama şimdi bireysel üslup dediğiniz zaman sanıyorum oluşan kavramdan şöyle yola çıkabiliriz: kendi geçmişi ile barışık olacak, kendi ulusal kimliğine sahip olacak, bireysel üslup ya da biçim yerine kendi ulusal kimliğini özümsemiş olacak, kendi geçmişi ile sentezleme yapabilecek kendi mitoslarıyla... Başkalaşmışlıktan kurtulma diyorum. Çünkü ulusal olmanın nedenleri ya da gerekliliklerine girdiğin zaman: bir, ulusal kimliği özümsemiş olmak, iki, kendi geçmişi ile kesinlikle çok sıkı bir bağ kurmak, onu tekrar etmek değil ondan birşeyler oluşturmak, ki bu konuda da biz çok şanslıyız, hem Anadolu kültürü hem de Ortaasya ile ilgili geçmişimizde Türk mitolojisi hem bakir hem zengin, yok edilemiyor, yok edilemedi, ne İslamiyet yok etti, ne de Postmodernizm yok etti onu. Ama sanatçıdan, heykeltıraştan, romancıdan, tiyatrocular, sinemacılar bu konuda hiç ürün vermedikleri için tabi Batı'nın değerleri ile birebir yarıştıramazsın.

Yani ben ulusal üslup deyince, benim dışımda oluşturulmuş, benim bireyselliğimi yok eden kurumsal anlamda bir tarzın varlığını anlıyorum. Ulusal kimliği özümseme, benimseme, onun niteliklerine sahip olma ve kendi geçmişinden hareketle bireysel tarzını oluşturup uluslararası arenada kendi sınırlarıyla varlığını anlatırsa bir anlamı olabilir.

Kurum olarak böyle bir kaygı var mı?

Olmaz hocam. Ben 12 yıldır bu kurumda ve tanıdığım diğer kurumlardaki insanlara ulusal kültür, Anadolu kültürü, Anadolu'nun mitosları, efsaneleri, Türk mitolojisi, Türk mitolojisinin panteonu daha bir sürü konuda bir şeyler anlatıyorum. Baktım olmuyor resim yapıyorum; yani canlandırma resimler yapıyorum. Niye? Yok çünkü. Ha var; nedir? Geleneksel sanatlarla ilgili bir şeyler var. Mesela cam altı resmi. Minyatür. Bizim tarihimiz Osmanlı ile sınırlı değil. Geleneksel sanatlar, Osmanlı sanatlarıdır. Onunla sınırlı değil. Zaten Osmanlı'nın ne kadar Türk olduğu tartışılır. Ama bizim İslamiyetten önce 10.000'lere giden, Sümerlerden önceye giden, Mezopotamya kültürlerinden önceye giden Asyatik bir kültürümüz var. Bu kültürle olan tüm bağımız kopuk durumda. Ne biliriz ne tanırız. Söylediğim gibi Siyahkalem'i bile ne grafikçilerimiz bilir, ne ressamlarımız; okullarımız da bile okutulmaz.

Belki Atatürk'ten sonra da ulusçulukla ilgili önemli gelişmeler olabilirdi. Ama Atatürk'ün ölümünden sonra uygarlık eşittir Yunan kültürü, Latin kültürü denklemi Türkiye'ye oturtuldu. Yani bir Batılaşma, Yunan kültürü ile ilgili her tür bilgi, donatı bize şırınga edildi. Sanat eğitimi ile ilgili kurumlar da böyle oturtuldu. Bakın, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sanat Tarihi dersi, Yunan kültürü ile hızlıca geçilir; Rönesans anlatılır. Rönesans, Yunan kültürünün yeniden dirilişidir. Diriltilişidir diyelim. Hiç kuşkusuz insan bazlıdır, doğaya yöneliktir. Ama o kültürün açılıp saçılması; görkemli hale getirilmesidir. Eğer Türkiye de kendi kültürümüz ile ilgili böyle bir Rönesans geçirse idi, şimdi biz bunu tartışmayacaktık.

Şimdi biliyorsunuz her ülkenin bir takım temel çelişkileri olur. Kültür dahil, ekonomi dahil. Çünkü ekonomiden bağımsız değildir bu. Bugün bizim ulusallığımız da saldırı altındadır. Etnik çeşitlilik, azınlıklara haklar tanınması gibi bir çeşit uluslararası basınç altındayız. Biz ulusal kimliğimizi kaybetmek durumundayız. Ciddi saldırı var. Ülkenin bilim dili İngilizceye çevrilmiş. Şimdi ulusal kimliğe kesinlikle aykırı olan bir durum. Dil bilmek başka, dil öğretmek başka, eğitimin yabancı dilde yapılması çok ayrı bir şey.

Modern sanat ve tasarım diye bahsettiğimiz şey, Batı kültürünün kopyalamalarıdır. Onlar orda zaten, orijinali orda; biz ikinci el oluyoruz. Üniversitelerdeki bütün ders programı değişiklikleri de Avrupa Birliği içindir. Saatleri kıstık, derslerin kapsamalarını değiştirdik. Yani bu ne demektir? Ben ona göre ayarlıyım. Tabi ki ulusal bir kaygı duyuyorum. Adam Soyut resim yapıyor. Soruyorsun niye yapıyorsun diye, bilmiyor. Herkes öyle yapıyor, o da öyle yapıyor. Yani biçem, plastik sanatlarda bireyseldir. Özgürlüğü, özgünlüğünden gelir. Özgünlük ise, onu diğerlerinden ayıran kendine ait nitelikleri ile özgür olmaktır. Bu geçmişindir, mitoslarıdır, kültürüdür.

Bir de biliyorsunuz, İslami kültür taarruzu var çok önce başlamış. Şimdi biliyorsunuz, Yunus Emre demiş "Ete kemiğe büründüm, Yunus diye göründüm". Şimdi bu İslami kültür ile çelişen bir iddia. Kimse ete kemiğe bürünemez, Yunus diye görünemez. Tanrı insanı ete kemiğe büründürür, Yunus diye göründürür. Tabi ki bu ezoterik. Adam geçmişi ile ilgili özel bilgilere sahip, bunu da şiiriyle söylüyor. Bizim hiç bir şeyimiz yok edilememiş. Ateş, İslamiyette günah; şeytanın simgesidir ama bizim kültürümüzde kutsaldır. Uçmanın, göğe çıkmanın, yani yeniden dirilişin en iyi en temiz yorumudur. Onun için hala ateşin üzerinden atlarız. Bizim geçmişimiz çok dolu bir geçmiş.

En birincil, en biricik dediğimiz bir grafikeri alın, belleğinin ve onu oluşturan bilgi yapısının yarıdan fazlası, belki tamamına yakını, kendine ait olmayan bir geçmiştir. Ulusal kimlik, kendi geçmişi ile barışmak, kendi lisanını iyi bilmek, kendi çelişkilerini, çatışkılarını iyi bilmek demektir. Olanı olduğu gibi aktarmak geleneksellik; beni farklı kılanı olandan çıkarıp yeni bir senteze ulaşıyım demek daha doğru. Kendi geçmişimiz ile ilgilenmek bizi ırkçı yapmaz. Günümüzde de Postmodernizm, kendisine karşıt bir düşünce gördüğü anda ırkçı diyor.

Geçmişimizle ilgilenirseniz, piktogramlar, petroglifler, tamgalar bunların hepsi bir anlam içeriyor. Yani bunlar kesinlikle birşeyi gösterendir. Eğer bunun bilincine varmadıysan, bu motifi alıp, sırf sevdiğin için kullanıyorsan, yanlış. O bizi bir senteze götürmez. Ama eğer bir motif kullanacaksan, aydın insanın sorumluluğudur; O motifin anlamı nedir? Geçmiş nedir? Nereden geliyor? Orijinalinden günümüze gelinceye kadar neleri kaybetmiş? Bilirsen, işte o zaman onun ardında durursun. Güzel oldu, buraya bir kilim motifi koyalım dediğin zaman doğru bir tutum değil.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Hiç kuşkusuz bireysel bir çok çıkış var. Kurumsal olarak olamaz zaten. Üstelik Atatürk'ün ölümünden sonra bütün kurumların Batılı tipi bir örgütlenme üzerine oturtulduğunu biliyoruz. Bu ancak bireysel çıkışlarla olur. Oturulur, araştırılır. Nurullah Ataç diyor ki Atatürk'ün öldüğü yılları takiben “Yunan kültürünü bilmeyen uygar olamaz” diyor. Ben tersine çeviriyorum “Kendi kültürünü bilmeyen uygar olamaz” diyorum. Bir taraftan müslüman bir kültür verilmeye çalışılırken bir taraftan Batı kültürü verilmeye çalışılmış; bu durumda ulusal kültür olur mu? Olamaz zaten. Tam tersine ulusal olmamak üzerine kurumlar kurulmuş.

Biz şimdi otursak üniversite hocaları, ulusal kültüre uygun bir program geliştirip uygulasak bu mümkün ama önce üniversite soracak, sonra YÖK soracak, sonra devlet soracak ve biz kapanacağız. Sonuçta bu çok köklü reformlarla olacak, sadece eğitimle değil. Sadece eğitimcilerin değil, herkesin inanması gereken bir ortam doğması gerekiyor. Bu nedenle, böyle bir şeyin yakın zamanda Türkiye’de olmasını beklemediğim için, bekliyorum ki bir tane iyi insan yetişsin, birisi özel olsun, binlercesine bedel oluyor. Zaten başka türlü de olamaz.

Sanatta birileri zorlayacak, birileri merak edecek, birileri tanıttacak, birileri alacak, işleyecek bunu. Birileri öyküsünü buna göre yazacak.

Teşekkürler...

Sn. Faruk Atalayer ile yapılan bu görüşmenin kayıtları teknik bir problem nedeniyle tam olarak deşifre edilememiştir. Yukarıda verilen cevapların çok az bir bölümü, dış seslerin yoğun paraziti yüzünden eksik kalmış olabilir fakat, anlam olarak bir yanlışlığa düşülmemesine dikkat edilmiştir.

Hakan ERTEP ile Görüşme - 15 Mayıs 2007 / İZMİR

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

İzmir doğumluyum. Küçük yaşta ABD ve Kanada'ya gittim ailemle. Orada bulunmam büyük avantaj oldu. Liseyi İzmir'de bitirdim. Daha sonra tekrardan Amerika'ya gittim. Ohio'da Kent State Üniversitesi'nde okudum grafik tasarım üzerine. Michigan State Üniversitesi'nde yine grafik tasarım üzerine master yaptım. 1985 yazında Türkiye'ye döndüm. Askerlikten sonra hem İzmir hem de İstanbul'da ajanslarında art direktörlük yaptım. Son olarak Ajans Ada'da çalıştım İstanbul'da art direktör olarak Ersin Salman ve ekibiyle. 1994'te Bilkent'e önce part time sonra tam zamanlı olarak geçtim. Hocalık kariyerim esasında orda başladı. Bu arada Amerika'da Michigan State'teki son senemde de asistanlık yapmıştım. Michigan State'teki asistanlığım 1984 – 85 öğretim yılı. 1990'da Bilkent'te yarı zamanlı başlamama rağmen tam zamanlı gibi haftanın iki günü ders yüküm vardı.

Bilkent'te hangi dersleri veriyordunuz?

İkinci ve üçüncü sınıfların Temel Stüdyo derslerini ben giriyordum. O zamanlar oluşum ve toparlanma süreciydi. Bilkent'te 6 sene kadar ders verdim ve bu arada orda doktoramı yaptım. Doktoram medya üzerine. Bizim diplomamızda grafik tasarım diyor. Benim asıl alanım medya çalışmaları üzerineydi. Grafik tasarımın medya içindeki yeri ve uygulaması ile ilgili olduğu için danışmanımda onu önerdiği için medya ağırlıklı bir tez oldu.

İletişim ağırlıklı mıydı yoksa tasarım ağırlık mı?

Tasarım ağırlıklıydı. Doktora Phd. dediğimiz şey uygulama değildir. Zaten Türkiye'de sanatta yeterlilik dediğimiz şey esasında orada ayrılıyor. Sanatta yeterlilik dediğimiz şey Amerika'daki en son Terminal Degree dedikleri son ünvana eşit bir şeydir. Yani büyük bir projeyi içerir; doktora teorik bir çalışmadır. Bilkent'te doktora yaptım çünkü, sanatta yeterlilik programı açmadılar ve hala da açmıyorlar. Uluslararası geçerliliği olduğu için hep doktora programı açıyorlar. Doktoradan sonra 1996 yılında oradan ayrıldım. Aşağı yukarı 1.5 sene kadar Dünya Bankası'nın Türkiye'de yürüttüğü bir projede iletişim danışmanlığı yaptım büyük bir ekip içinde. O arada ODTÜ'de yarı zamanlı ders vermeye başladım. Ankara'ya taşınmıştım zaten; Ankara'da yaşıyordum. ODTÜ'deki ders verme işim 2004'te İzmir'e gelene kadar devam etti. ODTÜ'de 1997'den itibaren 7 sene Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde yarı zamanlı grafik tasarım derslerine girdim. Bu arada 1998'de Eskişehir Anadolu Üniversitesi'ne tam zamanlı geçtim. 6 sene kadar orada çalıştım. Yardımcı doçent olarak başladım orda, doçentliğimi de orada alarak devam ettim. 2004'ün ağustos ayına kadar orada görevliydim; 2004 eylül ayında İzmir Ekonomi Üniversitesi'ne geldim.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Sorunun ikinci kısmından başlayayım. Geçenlerde bir konferans için Kanada'ya gittim. Amerikalı hocalarla da tanıştım. Biraz hafif dalga geçtiler. Hoş bir şekildeydi. Amerika'da aldığım eğitim müthiş modernist bir eğitimdi benim. Postmodernizm'in yeni başladığı dönemlerdi gerçi ama modernizmin kalesi sayılacak bir üniversitede; Amerika'nın en iyi 20 üniversitesi arasında gösterilecek bir üniversitede eğitim gördüm ilk 4 sene. Kent State

dendiği zaman “*The Castle of Modernism*” modernizmin kalesi olarak anılan bir okuldur. Benim aldığım eğitim, formasyon olarak hep modernizm içinde. İsviçreli hocaların çok ön ayak oldukları, yetiştirdikleri Amerikalı hocalardan eğitim aldım. O çerçevede bir eğitim aldım. Bunun dezavantajları olmadı mı; oldu. Bu tek yönlü, katı bir grafik tasarım eğitimi oluyor. Bazı okullar Postmodernizm demiyelim ama daha geniş çerçevede eğitimler de sunuyorlar. Kent State’in çok net bir eğitim anlayışı vardı ve bize o şekilde bir eğitim vermişlerdi. Bunun bazen eksikliğini bugün hissediyorum açıkçası. Kendi kendimi yetiştirerek açıklarımı kapattım hep bu güne kadar.

Sorunun diğer kısmına gelince, eğitimin kendisi bana müthiş bir alt yapı hazırladı. Hatta fazla fazla bir alt yapı hazırladı Türkiye şartlarında o gün için. Profesyonel bir karşılığı tabi ki oldu. Ajanslarda çok rahat bir şekilde çalıştım. Tabi kültürel farklılıklar var. Türkiye’de, Türk standartlarında çalışmak maalesef biraz daha farklı bir şeymiş. Bütün dünyada reklam ajanslarının ortak bir çalışma tarzı vardır. Acımasızlığı vardır. Bu anlamda aynı. New York’ta aynı, İstanbul’da aynı, birçok yer aynı. Hiç bir zaman tabi okul sizi oraya tam olarak hazırlamıyor. Gerçek dünya ile okul aslında çok farklı şeyler. Hiç bir okul tam olarak hazırlayamaz. Ancak ve ancak Mimar Sinan Üniversitesi’ndekilerin yaşadığı gibi, bir taraftan İstanbul’da yaşayıp, İstanbul’daki okulda okuyup; bir taraftan da piyasaya iş yapıp ancak öyle hazırlıklı olunur. Yoksa başka bir üniversiteden gelip dışarda stajlarla filan hakim olabilirsiniz. Okul eğitiminin hem artıları hem de eksileri demiyim ama eksiklikleri oldu. Yine de teorik anlamda çok sağlam bir alt yapı ile yetiştik. Ama o günleri düşünüyorum ve bugünkü öğrencilerle kıyasladığımızda özellikle teorik ve farklı alanlardan dersler konusunda danışmanlarımız bilinçli olarak yönlendirmediler. Türkiye şartlarını düşününce daha çok pazarlama ile ilgili dersler almış olmayı ve ondan sonra piyasaya atılmayı isterdim ama olmadı. Sadece ve sadece grafik tasarım ile pür grafik tasarım ile reklam tasarımı bile değil; işte afiş gibi, broşür gibi kurumsal kimlik gibi reklam ve ticaret işini hiç düşünmeden grafik tasarım nasıl olmalıdır o bize öğretildi. Türkiye şartlarında bu çok fazla bir şey. Pazarlama derslerinin mutlaka alınması lazım. O yüzden, biz burdaki müfredatımızda da, arkadaşlarımız da pazarlama derslerine mutlaka yönlendiriyorlar. Grafik tasarıma giriyorsanız mutlaka pazarlama bilinci öğrencilerde olması şart.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Bu sorunun sorulacağı doğru kişi belki de ben değilim. Çünkü ben Amerika’da eğitim aldım.

Peki orada böyle bir eğilim var mıydı?

Hayır, hayır. Ben sadece şunu kastediyorum, bu olay bence daha çok ülke kültürleri ile ilgili birşey. Mesela grafik tasarımı, görüntü olarak belki sizi çok çok etkilemiyor ama, müthiş incelikli. İngiliz grafik tasarımının alt yapısı da şakaları falanda hep derin alt anlamlar içerir. Onun için İngilizlerle konuşurken çok dikkatli dinlemek lazımdır. Size bişey söyler, altında başka bişey vardır. Onu çok iyi takip etmek lazım. Ülke kültürün kendisinden kaynaklanan başka bir şey vardır içinde. İngilizlerin ondan diyorum, grafik tasarım ile ilgili yaptıkları şeyler, her zaman çok net anlaşılıyor ama çoğu zaman çok ince espriler vardır onlarda. Bu ulusal kimlikse ulusal kimlik. Amerikalılarda böyle iğneleyici işler yoktur. Bir takım zekice şeyler peşinde koşmuşlardır ve bu da benim hoşuma gitmiştir fakat yakın bir örnek olduğu için söylüyorum mesela İran grafik tasarımı diye bir üsluptan sözedilebilir.

Amerika'da ya da İngiltere'de böyle bişey var mı sanmıyorum. Türkiye'de var mı? Benim gözlemlediğim çok fazla değil. Bir Türk grafik tasarımı anlamında değil ama. Mesela Yurdaer Altıntaş'ın ya da Mengü hocanın zamanında kendi kişisel tarzları, tavırlarıyla ilgili oluştu. Ama bu bir Türk grafik tasarımı mıdır? Onun çok konuşulması, tartışılması lazım. Biraz farklı boyuta giriyor iş orada sanki.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Türk grafik tasarımını İhap Hulusi ile başlatmayı tercih ederim. Grafik tasarımcıdan sonuçta bu işi para karşılığı yapan bir kişidir fakat bu işler de zorlayarak olmaz. İhap Hulusi'nin söylemeye gerek yok müthiş bir yeteneği varmış. Desenlerine bakıyoruz; bugün bir çok insanda öyle bir desen yok. Afişlerine reklam tasarımlarına bakıyoruz, her şey yerli yerinde, dengeli tipografisiyle, illüstrasyonlarıyla. Türk grafik tasarımı anlamında bişey varsa; dediğimi gibi bunu ben İhap Hulusi ile başlatıyorum. Türkiye'deki görsel tasarım alanındaki kaligrafi ve el yazması kitapların da grafik ile mutlaka ilgisi var ama grafik tasarıma iletişim ve meslek anlamında baktığımızda İhap Hulusi ile bu dönemi başlatmanın doğru olduğuna inanıyorum. İhap Hulusi'den sonra da Atif Tuna, Mesut Manioğlu, Erkal Yavi, ondan sonra gelen nesiller Bülent Erkmen, Sadık Karamustafa, Yurdaer Altıntaş vs. bunlar daha sonra devam ettiriyorlar ama tekrar söylüyorum bence Türk grafik tasarımı bir üslup mudur değil midir diye bir soru varsa bence Türk grafik tasarımı diye bir şey yok. Olay kültürel bir şey.

Atatürk'ün bizleri Latin alfabesine geçirmesiyle beraber zaten yüzümüzü Batı'ya dönmüşüz ve artık Osmanlı Arap yazısını bıraktıktan sonra ister istemez Batı'ya yöneliyorsunuz ve ürettiğiniz görüntüler Batı'ya yakın oluyor. Biraz önce de dediğim gibi ben de bilmiyorum ne Yurdaer hocanın, ne Mengü hocanın, Bülent Beyin hiç zaten öyle bir tavır yok. Ama şeye de baktığımda göremiyorum onu; yani işte Atif Tuna'da olsun, İhap Hulusi'nin işlerinde Türklük anlamında bir şeyler yok, bunlar evrensel görüntüler. Her yerde, herkesin anlayabileceği evrensel görüntüler ve tarz, stil olarak da Türk diyebileceğiniz bir şey değil.

Ülkesel üsluplardan ben çok fazla söz edemeyeceğim. Sadece biraz önce de söylediğim gibi İran örneğini biliyorum. Onlar da Batı'ya yöneliyorlar. Batı'ya yakın olmak isteyen aydın bir kesim var ve onlar zaten bu grafik tasarım işlerini yapıyorlar. Devlet düzenleri vesaire yapabildikleri ve yapamadıkları var. Bana öyle geliyor ki daha çok farklı yazı ve genellikle illüstrasyon kullandıkları için bir İran üslubu gibi algılanıyor. Genel anlamda baktığımızda grafik tasarım evrensel bir dil gibi geliyor bana. Bunun için böyle bir ülke üslubu yaratmanın zoraki olabileceğini düşünmüyorum. Eğer birimizin içinden gelir de öyle ortaya çıkarsa olur ama sipariş üzerine istenilirse yapılabileceğini söylemek dogmatik, zoraki bişey gibi geliyor bana. Kişinin kendi içinden gelirse böyle bişey zaten kendiliğinden çıkar.

Kendi kültürümüze ait kaynak ve envanter eksikliklerimizden dolayı üsluplaşamama olabilir mi?

Yok, hayır hayır ben katılmıyorum ona. Bu soruyu sorunca aklıma şöyle bir örnek geldi. Rakı bize ait olan kültürel bir nesne. Şimdi rakı şişesinin ambalaj tasarımı yapılırken illa onun Türk olduğunu vurgulamak istiyorsak, firmanın kendi pazarlama gereksinimleri yüzünden bunun bir Türk markası olması vurgulanmak isteniyorsa burada Türk motifleri kullanılır. Orada yeterince halı desenlerinde kullanılan motiflerden, bayraklardan bir çok şeyden faydalanılabilir. Tamamen yapılan işin tarzı ve ihtiyaçlarla ilgili gibi geliyor bana. Zorlama olarak öyle bir Türk tarzı bence çıkmaz, çıkmamalıdır. Bir tane afiş vardı Fethi Karakoç'un mesela, su sorunu ile ilgili görüntüler vardı içinde. O yetiyor zaten. "İlla bunun

Türk tarzını ifade etmesi gerekiyor” böyle bişey olmaz. Grafik tasarımın dili o anlamda evrenseldir. Ama yine de söylüyorum İran’dan çıkan özellikle yazının kısıtlamalarından kaynaklanan tarz latince kullanılırsa o kadar olmayacak belki de. İran’ın iç dinamiklerini de yeterince tanımadığım için bir şey söylememek lazım. Tipografiyi Latin harfleri ile yapsalar bile belki bu güne kadar elle çizerek yaptıkları şeyler yeterli olabilir. Mesela Polonya örneği var diğer taraftan, adamların öyle bir gelenekleri var. Kendiliğinden çıkıyor çıkarsa zaten planlı programlı öyle bir şey değil bu. Ülkelerin kendi kültürleriyle çok yakından ilişkili olan bir şey. Belki de şunu tartışmak lazım, biz modernleşeceğiz, Batılılaşacağız diye kendi kültürümüzü ihmal ettik mi? Bu grafik tasarımcıları aşan bir soru olur.

Önemli bir konu ama dediğim gibi bana öyle geliyor ki biz yönümüzü Batı’ya çevirdikten sonra kendimizi de reddettik. Türk unsurlarını kullanma anlamında hiç bir gayret göstermedik. Bu saatten sonra böyle bir üslup çıkmaz da. Bilmiyorum; zor gibi geliyor ama belli de olmaz.

Teşekkürler...

Savaş ÇEKİÇ ile Görüşme - 17 Mart 2008 / İSTANBUL



Fotoğraf 17 Mart 2008'de Savaş Çekiç'in Cihangir'deki kendi ofisinde çekilmiştir.

Savaş Çekiç ile yapılan görüşmenin ses kayıtları bulunmamaktadır. Kendisinin fikirlerinin özeti sayılabilecek bir metin aşağıda tarafımdan kurgulanarak verilmiştir.

Savaş Çekiç, Türk tasarımcılarının ulusal üslup gibi bir kaygılarının gereksiz olduğundan bahsetmiştir. Kullandığımız yazı tipinin Latin alfabesi olduğundan hareketle, daha en baştan bize ait olmayan bir kültürün araçlarını kullanarak tasarım yaptığımızı söylemiş; bu şartlar altında ulusal bir tasarıma ulaşmanın da olası olamayacağını belirtmiştir.

Tasarımcıların daha evrensel konularla uğraşmasını salık veren Çekiç, küresel ısınma gibi daha hayati olduğunu düşündüğü sorunların yanında, ulusal üslup sorunsalını lüks, hatta gereksiz bir çaba olarak algıladığını açıklamıştır.

Tasarımlarının dünyanın her ülkesinde kabul göreceğine inandığını belirten Çekiç, bunun grafik tasarımın evrenselliğinin bir göstergesi olarak algılanması gerektiğini; grafik tasarım dünyasındaki yabancı önemli isimlerin bile hatalar yapabildiklerini ve Türk tasarımcıların da hata yapma haklarının olduğunu söylemiştir.

Tasarımda ulusal ya da bölgesel üslupların önemli olmadığını, önemli olan tek şeyin görsel iletişim problemine verilen doğru cevap olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda ulusal üsluplardan bireysel üsluplardan bahsetmenin daha doğru olacağını söyleyen Çekiç, İran ulusal üslubu olarak kabul edilen şeyin de aslında David Carson'ın Arap abecesi versiyonu olduğunu iddia etmiştir.

Savaş ÇEKİÇ ile Görüşme - 09 Haziran 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

1960 Dörtyol doğumlu. 1983-84 dönemi M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü mezunu. 1987 yılında Şahin Aymergen ile birlikte Valör Tasarım Tanıtım şirketini kurdu. Bu birliktelik 1992 yılına kadar sürdü. Bu dönemde birlikte ürettikleri tasarımlara ortak imza attılar. 1992 yılından itibaren kendi tasarım atölyesinde afiş, kurumsal kimlik, ambalaj, broşür, katalog, faaliyet raporu, kitap kapağı ve kitap, dergi kapağı ve dergi, takvim, illüstrasyon dallarında tasarımlar üretmektedir.

1995 - 1997 tiyatro sezonunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda tasarım danışmanlığı görevini üstlendi ve tiyatronun gereksinimi olan görsel tasarımları (Afiş, Broşür vs.) tasarladı.

1996 ve 1997 yıllarında Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun yönetim kurulunda yer aldı.

1997 yılından itibaren M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde ve 1998 yılından itibaren ise Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde 2000 yılına kadar öğretim görevlisi olarak görev yaptı.

2000 yılında ara verdiği M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü öğretim görevlisi görevine 2002 yılında yeniden dönen Savaş Çekiç halen bu görevini sürdürüyor.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Benim eğitim aldığım dönem 1978-1983 arası. Tasarım eğitimi dönemim modernist döneme tekabül ediyor. Okulda öğrendiğimiz bir çok olgu okul sonrası var olan pratik dünyada anlamını yitirdi. Teknoloji ve kavram olarak farklı bir olguyla karşı karşıya kaldık. Avantajımız genç olmaktı ve kendimizi hızla yeni dünyaya adapte edebildik. Her şeyin yeni olması zorluklar yaratmasının haricinde aynı zamanda da onları alt edebilmek belli avantajlar da yarattı. Benim belkide en kişisiz dönemimdir. Tasarımın anlamının ötesinde daha çok süs'ün peşinden gittiğim dönemler o zamanlara denk düşer (1983-1990). Böyle bir süreci geçirip atlatıp yep yeni bir tavır geliştirmeniz tasarım kişiliğinizi olumlu etkiler, hiç kuşkusuz. Şu andaki tasarımlarımın yalınlığının, iletişim kavramının ön plana çıkmasının nedeni o dönemin, akıldan ve süzgeçten geçirilip bir çok safranın atılarak elde edildiğinin kanıtını oluşturmaktadır.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Benim hocalarım benden önceki iki kuşaktan kişilerdi. İletişim tasarımının ilk kuşağı olarak niteleyebileceğim Yurdaer Altıntaş ve ondan sonraki kuşaktan olan Bülent Erkmen benim tasarımcı olarak tanımlanmamda en önemli etkileri olan hocalarımdı. Yurdaer Altıntaş'ın kendine has kişisel üslup geliştiren ilk tasarımcı olma özelliğinin bizlere katkısı kaçınılmaz çok önemlidir. Bülent Erkmen'den öğrendiklerimiz ise kısaca; günümüz tasarımının nereye doğru gittiğinin analizini gerçekleştirebilmektir.

Eğitim veren kurumlarda kişilerin önemi çok büyük ve eğitim veren her hocanın vizyonu aynı değil. Türk tasarımının bir üslubunun olduğu düşüncesi içinde değilim. Türk tasarımının geçmişi çok eski değil ve Cumhuriyet'imiz kadar yeni olduğu için geleneksel bir yanı hiç bir zaman olamamış. Eski kuşakların tasarım anlayışları Cumhuriyetin vizyonuyla aynı gelişmiş. Cumhuriyetle birlikte Türk toplumu yüzünü batıya dönmesiyle tasarımın referanslarında batı kaynaklı olmuş ve bu merkezde ilerleyerek günümüze kadar gelmiş. Geleneksel her türlü girişim bir anlamda gericilikle özdeşleştirildiğinden kabul görmememişi ve hala kabul görmemekte. Hala kişisel girişimlerin genele göre tutunabilmesi oldukça zor görünüyor. Ticari yada kültürel iş üretenlerin rekabet ettiği mal veya hizmetler genellikle batı kaynaklı olması bu girişimlerin önünde hala engel teşkil etmekte. Piyasa koşulları günümüzde her şeyi belirlediği içindir ki, önemli eğitimlerin kişisel tavırları öğrenciler tarafından dikkate alınmamaktadır. Bu bağlamda ülkemizde eğitim veren en önemli iki üniversiteden biri olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki grafik tasarım eğitimi daha çok piyasa ile iç içe eğitimi amaçlayarak ilerler. En önemli ders olan proje dersinin içeriği ağırlık olarak

şirketlerin tasarım ihtiyacı genelinde belirlenir. Bu durumda ulusal üsluptan bahsedebilmek oldukça komik bir durumdur. Kaldı ki öğrencinin talebi ve tavırda var olandan yanadır.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Cumhuriyetin kuruluş yıllarından 1950'lara kadar siyasi, ekonomik ve kültürel olarak batı kültürü çerçevesinden bakarak kişilikli ulusal bir çerçeveden bahsedebiliriz. 1950'den sonar Demokrat Partinin iktidara gelmesinin ardından Cumhuriyet Projesi'nin ön gördüğü ulusal üslup hızla zarar görmeye başlamış, Marshall yardımı Cumhuriyet'in o zamana kadar oluşturduğu ulusalcı tavrı kırarak yerine dışa bağımlı sistemi inşa etmiştir. O günden bu güne her yıl bir önceki yılı aratarak dışa bağımlılık artarak ilerlemiştir. Günümüzde ülkemizde küreselleşmenin etkisi akıllara zarar bir noktadadır. Ulusal sermayenin neredeyse tamamı yok olmuştur. Yerel bir markadan bahsedebilmek imkassızlaşmıştır. Ufak tefek yerli üretimler de var olan ekonomik krizler nedeniyle hızla yok olmaktadır. Hatta kültürel üretimler bile var olan uluslararası şirketlerin etkinlikleri haline dönüşmektedir. Siyasi, ekonomik ve kültürel sınırlar hızla yok olmaktadır. Hal böyleyken bu gün ulusal bir üsluptan bahsedebilmek ve önermek bence hayalcilikten başka bir şey değildir.

İlhan BİLGE ile Görüşme - 17 Mart 2008 / İSTANBUL



Fotoğraf 17 Mart 2008'de İlhan Bilge'nin Cağaloğlu'ndaki Kendisine ait Tanıtım Grafik bürosunda çekilmiştir.

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Ben 1972'de Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nu bitirdim. Grafik bölümünü. Sonra bir 5- 6 yıl değişik yerlerde çalıştım. 78'de kendi büromu kurdum. 30 yıldır da bu büroda çalışıyorum. 1994'te Marmara Üniversitesi'nden bir davet aldım. Tek bir konuşma yapmaya diye gittim oraya. Sen artık bizim hocamız ol dediler. Haftada bir gün oraya gitmeye başladım. 2004 yılından bu yana da Mimar Sinan Üniversitesi'ne gidiyorum. Haftada yarım gün.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Şimdi bizim aldığımız eğitim eskisinden çok farklı çünkü biz bilgisayar öncesi grafik tasarım öğrendik. Bilgisayardan önceki grafik tasarımı öğrendik. Çok temel bir fark, o zaman her işi sınıfta yapıyorduk, şimdi hiç bir şey sınıfta yapılamıyor. Aslında yapılabilir. Daha da hızlı yapılabilir ama o alt yapı yok sınıflarda. Yani her öğrencinin bir bilgisayarı olsa, çok daha hızlı, aynı projeleri yaparız ve yaptırırız ama yok ne yazık ki. Okula sadece kritik almaya geliyorlar. Sonra evde kendi olanakları ile yapıyorlar ve iş çok hızlanması gerekirken çok yavaşlıyor.

Dezavantaj oluşturuyor.

O çok büyük bir dezavantaj. Yani, düşünün bir iş üzerinde üç kere tahsis yaparsanız, bu üç hafta demek. Halbuki bilgisayar başında üçer dakikadan dokuz dakikada bitebilir o düzeltmeler.

Siz okuldayken hepsi aynı gün içinde bitmiş oluyordu.

E tabi hoca geliyordu, gösteriyorduk, şurası şöyle olsa, burası böyle olsa, şurda yanlışın vardı diyordu, düzeltiyorduk. Daha hızlı gidiyordu.

Peki mentalite olarak, mantık olarak herhangi bir değişiklik var mı?

Mantıkta şöyle bir değişiklik var. Bir kere beynin çalışması tamamen farklı. Bizim nesil, hayal etmeye daha yatkın. Çünkü biz hiçbir şeyi bitmeden göremiyorduk. Profesyonel hayatta da öyleydi. Yani, bir yazı karakterini veriyorsunuz Times 24 punto diz, diyorsunuz,

gönderiyorsunuz; o diziliyor geliyor. Başlıklar Helvetica 36 punto olsun diyorsunuz, diziliyor, geliyor; geldikten sonar yerleştiriyorsunuz. Artık 34 müydü, 36 mıydı bunu düzeltme şansınız yok kullanmak zorundasınız. Yoksa 1 gün daha bekleyeceksiniz. Bir de onun tahsileri çıkacak. O yüzden bunların hepsini önceden tam öngörmeniz gerekiyordu. Mesela gazete sekreterleri vardı. Bir daktilo sayfasına baktıklarında, o yazının nereye sığacağını bilirdi. Kaç punto gelirse, ne kadar yer tutacağını baktığı anda anlarıydı. Tak diye yerleştirirlerdi. Biz beceremezdik onu. Onların deneyimi öyleydi. Şimdi herşeyi ekranda görerek yapıyorsunuz ve hayal etmenize gerek kalmıyor. Hayal gücü arka plana gitti şimdi. Hatta eğer bunu iyi yönlendiremezse öğrenci, hiç hayal kurmadan, görerek çalışmaya başlıyor. Yani bitmiş sonucu görmüyor, önce bir iki illüstrasyon koyuyor, yanına yazı ekliyor, üzerinde değişiklikler yapıyor vesaire iş kendi denetimi dışında, kendi kendine oluşuyor, öğrencinin denetiminin dışında. Yani bilgisayar, öğrenciyi yönetmeye başlıyor ve geri dönmesi de çok zor.

Yaratıcı olmaktan çıkıyor...

Tabi. O yüzden bütün bölümlerde bunun üzerinde çok durdum. Ne yapacağınıza karar vermeden bilgisayar başına oturmayın diye. Ama öğrenciler, gene oturdu. Gene profesyonel anlamda çalışırken bile bir kaba fikir çıkarttıktan sonra doğrudan oturabiliyoruz biz de. Şöyle bir şey yapacağım aşağı yukarı; bir koyayım bakayım diye ekranda gene biz de fikir değiştiriyoruz. Ama gene de şimdiki nesle nazaran daha fazla bitmiş bizim kafamızda iş. Sonuca daha yakın bir şeyle oturuyoruz. Görüntü hayal etmenin önüne geçiyor.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da öğretmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Ben eğitim hayatımda hiç hatırlamıyorum böyle bir kaygının önümüze konduğunu. Yoktu. Biz sanki evrensel biçimler üzerinde, herkese eşit uzaklıktaki biçimlerle çalışıyormuşuz gibi çalıştık. Sonradan bu kaygıyı hissetmeye başladık. Herkeste başladı. Yani bu çok sorulan bir sorudur “Türk ulusal tasarımı var mı? Niçin yok?” sorusu hepimize gelir. Bana göre yok. Belki ben içerden baktığım için göremiyorum. Bir Amerikalı, İsviçreli baktığında belki bu tür tasarımı görüyordur ama zannetmiyorum onların da bileceğini. Çünkü .. den de çok eleştiri duydum, okudum. Niye kendinize has bir şey yapmıyorsunuz. Niye Tasarımı takip ediyorsunuz diye eleştirirler bizim gibi ülkelerin tasarımcılarını eleştirmenler. Türkiye’yi de eleştiriyorlar ki doğru. Yani ben bir reklam programı izlediğimde de, televizyonda reklam ... izlediğimde de veya dergi reklamlarını gördüğümde oradaki yazıların üzerini örtüp, hangi ülkeden olduğunu anlayamazsınız. Çok çok enderdir. O da çok yerel bir tüketiciye hitap ediyorsa belki öyle bir kaygı taşır. Yazılı ... pek yok. Grafik tasarım anlamında pek yok. Televizyon reklamlarında oyuncular aracılığıyla işte yöresel şiveler vesaireler aracılığıyla bazen ekrana yansıyor ama bizim grafik tasarımda yok.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Aslında bunun coğrafi sınırı bana göre olmaz. Yani siz, hatla uğraştınız mı, minyatürle uğraştınız mı, bilmem el sanatlarıyla uğraştınız mı veya onları özümstediniz mi? Onlarla mı büyüdünüz? Hayır, büyümediniz. Çünkü bunlardaki gelişme, kabaca 150 yıl önce kesildi. Batlaşma hareketleri ile birlikte Tanzimat da bir dönüm noktasıydı, ondan öncesi var mutlaka. XIX. yüzyıl başlarında bu gelişme koptu. Ondandı sonra aydınlar, toplumun üst tabakası, bir başka yöne gitti. Alt, halk, kendi yönünde devam etti. Bir iki başlılık oldu. Şimdi biz geri dönüp de üzerine bir şey ekleyebileceğimiz bir kültürel zincir bulamıyoruz. Onun yerini de Batıdan gelen kaynaklar aldı. Şimdi grafik kitapları takip ediyoruz hepimiz. Bunları

siz de biliyorsunuz, hepsi Batıda basılan Batı kaynaklı kitaplar. Onlardan esinleniyoruz, onlardan besleniyoruz. Yerli kaynaklara da ulaşırsak, şimdi şimdi var bazıları, onlar da Batıdan esinlenmiş işlerin yer aldığı kaynaklar pek çoğu. Dolayısıyla, zincir kopuk. 1983'te galiba, Milliyet Sanat Dergisi bir yarışma açmıştı. “*Kültürümüzün Geleceğine Sahip Çıkalım*” diye. Ben o yarışmaya katılmışım. İki tane işim de aslında bu konuyla ilgilidir. Onları size gösteririm.

Burada esas sorun şu, çok temel, toplum ilgilendiren soru bana göre şu: Türkiye’de yaşayan insanlar, grafik tasarımcılar, onların müşterileri ve müşterilerinin müşterileri, yani bizim iş yaptığımız firmalar ve o firmaların mal sattığı firmalar, Türk oldukları için gerçekten memnun mu hayatlarından? İyi ki ben Türkiye’de doğdum diyorlar mı? Diyor olsalar da biz gene bu sorunu tartışıyor olmazdık. Şimdi ben, diyelim ki bu zinciri atladım, gittim 200 yıl önceden bir referans yakaladım ve bu ülkenin çizgisini içeren bir şey yapmaya çalıştım, tasarım yapmaya çalıştım. Bunu benim müşterim kabul edecek mi? Etti diyelim, onun müşterisi bu ürünü almayı kabul edecek mi? O insanlar aslında Avrupalı olmak istiyorlarsa bilinç altlarında, onlara mal satanlar da o imajı destekleyen şeyler satacak. Kendisine ait şeyi küçümseyen insanların ülkesi burası. Yalnız burası mı bilmiyorum, ben kendi ülkem için konuşuyorum.

Şimdi Alaturka aşağılamak için kullanılıyor Türkiye’de. Çok Alaturka olmuş diyoruz, diyorlar. Halbuki alaturka Türk Tarzı demek. Yani bir ülkede kendine benzemek aşağılanma sıfatı olmuşsa, o ülkeye o ülkenin dili ile konuşamazsınız. Konuşursanız da kendi kendinize konuşursunuz. Kitlelere ulaşamazsınız. Parası olanlar da bu riske girmez.

Siz biraz daha kültürel boyutu ile ilgili bir şey söylediniz ama benim gözlemlediğim şöyle bir şey de var. Mesela Hat’a dair bir referans kullandığınız zaman islamcı gibi, Ortaasya’ya ait bir referans kullandığınız zaman faşist gibi bir siyasi algılaması var. Acaba bunlar, tasarımcıya engel oluyor ya da istese de bu yüzden kullanamıyor gibi bir durum söz konusu olabilir mi?

Bu son zamanların bir meselesi. Yani, 80’lerden sonra bu kuvvetlendi. Ondan önce de çok az miktarda vardı ama mesela şu, klasik Türk müziği dinliyorsanız tutucu olarak algılanma ihtimaliniz fazla. Eğer dediğiniz gibi hat sergisi açarsanız, mesela bir arkadaşım bir gün böyle bir sergi açıyor, açacak hazırlanıyor, böyle bir kaygısı var. Yani hemen belli bir kesin sizi sahipleniyor, belli bir kesim de dışlıyor. Firma ... isimleri hakkında bir makale yazmışım bir dergiye orda da benzer bir sorun var. Niye insanlar ürünlerine, şirketlerine yabancı isim koyuyorlar? Bu da aynı sorunun bir başka cephesi. Orda işte ben şirketime Erdem diye bir isim koyarsam bir kesim hatta bütün kesimler beni bir yere koyuyor, Fazilet ismini koyarsam başka bir yere koyuyorlar ama İngilizce bir isim koyarsam, hiç kimse bir yere koymuyor. Yani Türk markası olduğunu bilseler bile nötrleşiyor bir anda. Benim markam toplumsal kutuplaşmalardan sıyrılmış oluyor. Bunu özellikle muhafazakar kesim daha çok yapıyor bunu gördüğüm kadarıyla. Onların şirketlerinin adları hep İngilizce. Markaları hep İngilizce. Böylece damgalanmaktan sıyrılmış oluyorlar. Böyle bir pratik işlev doğdu. Kendini başka bir kültür içinde konumlandırma.

Yaptığım tez kapsamındaki okumalarda, araştırmalarda ulusçuluğun kurgulanabilir bir şey olduğu söyleniyor. Kurgusal bir ulusal tasarım olabileceğine inanıyor musunuz, bu kaygıyı akadisyenlerimiz taşıyor mı?

Taşyanlar çıkabilir ama etkili olabileceğine inanmam. Çünkü, bu eğilimin, az önce de dediğim gibi toplumun bütününde olması lazım. Aşağıdan yukarı gelmesi lazım. Yukarıdan aşağı zaten olmaz. Etkisi olmaz mı olur, katkısı olmaz mı, olur. Kendi çapında mutlaka olur. İnsanların, kendi tarzlarında da birşeyler yapılabileceğini bilmeleri. Ne sağlar bu? Ama o zaman bile, işte o aradaki 200 yıllık kopukluğu aşmak zorundayız.

Bu anlamda bir envanter eksikliğinden de bahsedilebilir mi?

Siz de biliyorsunuz Grafik Tasarım Dergisinde bu envanteri tamamlamaya yönelik bir sürü söyleşi koyduk. Bu güne kadar Türkiye’de çalışmış pek çok grafikerin, adını bile duymadığımız grafikerlerin işlerini biz de yeni gördük. Bu envanter tabii ki tamamlanmalı. Beslenmeli. Ama örnekler de yine Türk tasarımını değil Batı tasarımını yansıtıyordu. Şimdi İhap Hulusi bizim mesleğin pirlerinden biri ama Almanya’da eğitim almış ve o ekolü Türkiye’ye getirmiş. Yani yine yerel değil. Ama yerel konular da kullanmış aldığı eğitimi. Bir bileşke sağlamış bir dereceye kadar. Ama o günkü Türkiye’nin çehresi değil o gördüğümüz, o günkü Avrupa’nın çehresini görüyoruz İhap Hulusi’nin işlerine baktığımızda.

Hattatlar aslında zincirin süren tek halkası. Onlar da grafik tasarımın tam içinde değil yanında gözüktüyorlar biraz o gelenek sürmediği için. Hat geleneğini bu günün yazısına uyarlayan çalışmalar gençlerin ilgisini çeker mi? Hiç sanmam. Gene belli bir kesim onu sahiplenecektir.

Teşekkürler...

Sait MADEN ile Görüşme - 18 Mart 2008 / İSTANBUL



Fotoğraf 18 mart 2008'de Sait Maden'in Cağaloğlu'ndaki kendi bürosunda çekilmiştir.

Kısa özgeçmişinizden ve öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

Yerel bize ait bir takım değerlerin hiçbir zaman yansıtılmadığını anlatan şeyler söylemişim yazılarımda.

Çok boş bir alan olduğunu biliyorum ben de hocam. hiç kaynak bulamadım ben de...

Hiç bir yerde kaynak yok. Hiç bir yerde.

Bir sizin yazdığınız o yazı var hocam. onun dışında da küçük küçük dergilerden bizim çıkarabileceğimiz sonuçlar türünde yazılar var. Özellikle bu konuyu anlatan bir yazı yok yani.

İhap Hulusi gitti 10 yıl Almanya'da çalıştı. henüz 10 – 15 falan senelik şimdi. Almanya'da da Ludwig Hohlwein diye bir adamın yanında çalıştı. Türkiye'ye geldiği zaman, yaşamının sonuna kadar sadece hocasının kopyası oldu. imzası bile hocasının imzasının aynısı. Kılı kılına evet... Yurdaer Altıntaş, iyi bir grafikci fakat, yaptığı bütün grafikler baştan sona kadar Polonya grafiğinin Türkiye versiyonudur. Ben bunun içine nasıl bir yerel tad katarım diye düşünmedi hiç; çünkü kendisi ayrıca Polonya'lıdır. Mengü demiştim. Mengü grafik çıkışlı değildir. Fakat tezhip bölümünden mezundur. Onun için sağlam bir nesne ve sağlam bir yazı anlayışı yok idi. Sade bir ajans kurmuştu. Ajansını kurduğu zaman yanına grafikçiler almıştı maaş vererek. Onlardan öğrendi afiş falan yapmayı. Kalktık ikimizde afişçi olduk. Çok eksiktir.

Size ait bir özgeçmiş bulma şansım var mı hocam ?

Çok kolay.

ya da şifaen de verebilirsiniz.

Grafik Tasarım dergisini izliyor musunuz?

Orada ki röportajınızın fotokopisi yanımda.

Tamam grafik tasarım dergisinin içinde 16. sayı buna benzer şeyler var... Şu yazı başlangıcından günümüze kadar yapılan kısa bir özetdir. Orada bir özgeçmiş var. Şimdi... kapsamlı kitap olarak düşünülen birşey taa 1975'te başladım çalışmaya fakat sponsor bulamadım kitabı yayınlamadım o yüzden.

Bu o kitabın ham metinleri biçiminde mi?

Evet evet... sadece dergilerde yayınladık... Şurada ... Şu yazı sizin sorunuza iyi bir yanıt verebilir. Hazır yani. “*Grafik çok yeni bir sanat bizim toplumumuz için,. tarihi çok kısa. 30 – 40 yıllık bir süreye tarih denilebilirse. ne geleneği var ne geçmiş ustaları, ne de bir deney birikimi...*” gibi. “*Ülkemizin düşünce ve sanat yapısında yaşanan bir yanlışlığı grafik sanatı da yaşadı. Geleneksel biçimlere, çizim ve bezeme sanatlarına dayanıp gelişeceği yerde, Batıdan alınan hazır kalıplara göre gelişti. Bir Japon bir Meksika bir Polonya grafik sanatı yerel değerlerden yola çıkıp çok üst düzeyde evrensel bir değer oluştururken, bizde yapılagelen grafik sanatı kişiliksizliği yöntem edindi kendine.*”

.....

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Evet

Eğitim yeterli miydi değil miydi?

Ben güzel sanatlar akademisi çıkışlıyım. Mimar Sinan Üniversitesi çıkışlıyım fakat mesleğim boyunca öğrendiğim herşeyi okul dışında öğrendim.

Okul dışında?

Evet. Okulda sadece estetik öğrendim. Resim Bölümü öğrencisiydim ayrıca; ressam olmak için gereken bütün koşulların ve sınavların içinden geçtim. ve grafik işine başladığım zaman sade bir ressamdım. Resim tarihini iyi bilen bir ressamdım. Efendim, resim malzemelerini çok iyi tanıyan ve uygulayan bir kişiydim. Fakat grafik ile ilgili herşeyi okuldan öğrendim; piyasadan öğrendim. Özel merakımdan dolayı pekçok kanala el attım. onlar bana değişik bilinçler verdiler. Ancak bunu söyleyebilirim.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitmenlerle çalıştınız mı?

Hiç kimse bu konuyu bilmiyordu.

Resim olarak peki? Ressam hocalarınızda böyle bir kaygı var mıydı?

Ben Bedri Rahmi hocanın öğrencisiydim. Bedri Rahmi hocamızda öyle bir kaygı vardı.

Kıtaplarından da belli oluyor.

Ama benim kendim için özel bir grafik bir Türk grafiği oluşturma çabam, başka bir kaynaktan yararlanıyor. Başka bir kaynaktan gidiyor. ben profesyonel bir şair ve yazarım. Küçüklüğümden beri edebiyatla çok sıkı ilişkilerim oldu. Ve bizim geçmiş edebiyatlarımızı divan edebiyatı başta olmak halk edebiyatı başta olmak üzere tamamen çok yakından izledim. o bana özel bir, yerli bir grafik yapma ihtiyacının bilincini verdi. Edebiyattan geçmeseydim o bilince ulaşamayacaktım.

Başka tür donanımlar bunu destekliyor diyorsunuz yani.

Evet...

Peki günümüzdeki grafik sanatında böyle bir kaygı görüyor musunuz?

Hiç! Zaten böyle bir kaygı yok. sadece dış dergileri izleyerek; efendim, orada gördükleri örneklere benzer çalışmalar yapan bir yerde kopya çeken bir yerde onun etkisinde kalan ürünler sadece günümüze yaşanagelen grafik kurgusu. Yerli hiç bir bacağı olmayan, ayağı olmayan ayağı yere basmayan Türk kültür, zevkine ortak zevkimize basmayan bir grafik sanatı oluştu.

Bunun sebeplerini neye bağlıyorsunuz? Sizce nelerdir?

Grafikçi, grafikçiler genelde öyle sanıyorum ki az okuyan insanlar. Yerel değerleri iyi öğrenmek iyi kazanmak için kendi geçmiş değerlerimizi derinlemesine okumak öğrenmek gerekiyor. Bu bilinçten yoksunlar. ikincisi de, bu bilinçten yoksun oldukları için de, dışarıdan gelen kaynaklara, dışarının üretip bize sunduğu kaynaklara çok fazla bir şekilde bağımlı kalıyorlar. Bir de ayrıca işveren o da ayrıca, o da aynı şekilde yerel bilinçler içinde olmayan bir kişi olduğu için dış kaynakları örnekliyor. Şöyle olsun böyle olsun diye. Yani grafikçi de işveren de aynı kulvarda yürüyen ya da koşan kişiler. Aynı zevk ya da zevksizlik içinde koşan kişiler; dolayısıyla tencere yuvarlanıp kapağını buluyor.

Özellikle 1960 sonrası Türk grafik tasarımındaki dış etkilerin ulusallaşmaya engel olduğunu söyleyebilir miyiz? Daha çok küreselleşmeyle medyanın ...

Küreselleşme aşağı yukarı 80 - 90'lardan sonra o zamanlarda da vardı ama ... Tabi o yıllara gireceksiniz. 1950'den itibaren Türk burjuvazisi kazandığı bütün maddi olanakları birikimleri değerlerimizi daha çok üretme yönelik işlerini yaparken işte fabrika kuruyor ürün yapıyor ürün üretiyor birşeyler yapıyor. bu ürünlerin lisanslarını dışarıdan aldı. Almanya'dan İngiltere'den Fransa'dan şuradan, buradan aldı. şu anda onların koşullarına uygun bir şekilde üretim yapmak zorunda kaldı. Böylece boynunu uzattı ne istersen yapın bana diye. Burada bunu çok ayrıntılı şekilde açıklıyorlar.

Bir konuda görüşünüzü soracağım yine size göre bir üsluplaşma için Türk grafik tasarımında çerçeve hangi coğrafi ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır? bunu şöyle açıklamak istiyorum, birkaç farklı yaklaşım var: mesela siz İbrahim Müteferrika'dan günümüze dayandırıyorunuz kendi tarihçenizi yazarken benim dergiden edindiğim kadarıyla. Sadık Karamustafa hocam var o İhap Hulusi'den başlamalı diyor. Tasarımcı olarak adı anılabileceği için fakat ben sanat tarihi üzerinden yaptığım okumalarda Türk sanatı neredeyse Ortaasya'dan başlıyor. Peki grafik tasarım sadece teknolojiyle bağlantılı birşey mi de siz matbaayla ilişkilendiriyorsunuz?

Grafik şudur: Basılı ürünün, bir matbaada basılmış olan bir ürünün, halka arz edilmesi, yaygınlaşması halk içinde. Grafik budur sadece. Yoksa minyatür yapmak, efendim Ortaasya'daki Siyahkalem'in desenlerini çizmek ya da Osmanlı İmparatorluğu'ndaki minyatürlerin aynısını yapmak bu grafik değil. Bu ayrı bir iş. Kilim dokumacılığı gibi, mimarlık gibi, tezhipçilik gibi... minyatürcülük. Grafik doğrudan doğruya basılı malzemenin yapılan işin duyurusunun geniş halk yığınlarına duyurmak için yapılan ürün.

İlla ki teknolojiyle çok bağlantılı.

Dolayısıyla bu, sadece İbrahim Müteferrika ile başlamalıdır. Yoksa Sadık'ın söylediği söz eksik, çok eksik. İhap Hulusi'den önce Türkiye'de Ermenilerin kurduğu matbaalar vardı. 1980'lerde 1990'lara kadar falan matbaalar vardı ve bu adamlar kitaplar basıyorlardı, dergiler

ıkarıyorlardı, dergilere resim yapıyorlardı. Dolayısıyla İhap Hulusi'den başlamak çok eksik birşeydir. Zaten İhap Hulusi tek kelimeyle kopya yapmıştır. Ludwig hocanın yaptığı işin aynısını imzasına varıncaya kadar kılı kılına kopyasını yapmıştır hayatı boyunca. Yerli hiçbir şey yapmamıştır. Sadece yaptığı yerli tek şey ne olabilir? Ziraat Bankası ilanında bir köylü oturuyor, elinde bir kumbara tutuyor o sadece.

Anlıyorum...

Dediğim gibi Grafik Tasarım dergisinde her türlü bilgi var. Eğer bir eksiklik olursa oradaki anlatımlarda bana telefon edin, size faksla ya da başka yolla gönderirim.

Çok teşekkür ediyorum hocam...

Emre SENAN ile Görüşme - 19 Mart 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Emre Senan (Konya, 1954 -) İDGSA (MSGSÜ) UESYO Grafik bölümü mezunudur. Aynı okulda asistanlık yaparak akademik yaşama katıldı. YÖK yasaının kabul edilmesiyle istifa etti. 1980'den beri profesyonel tasarımcılık ve çizgi filmcilik yapıyor. İstanbul Reklam, Yorum, Markom, Reklamcılık, Klan gibi reklam endüstrisinin belli başlı muteber ajanslarının kuruluşuna katıldı, ortak oldu. Bu ajanslarda yaratıcı yönetmen olarak çalıştı. Sayısız iletişim kampanyası, kurumsal kimlik ve yayın projesi yönetti. Günlük gazetelerde düzenli karikatür ve illüstrasyonlar çizdi. "*Karakatür*" adlı karikatür kitabı (Metis Yayınları) yayımlandı. Yayıncılık dünyası için kitap kapakları ve illüstrasyonlar üretti.

Tasarımları Kanada, Fransa, İsviçre, Kore, Çek Cumhuriyeti, Almanya, İran gibi ülkelerde sergilendi müzelere kabul edildi. Çeşitli ulusal çizgi film yarışmalarında ve GMK grafik ürünler sergilerinde birçok ödül kazandı. Çizgi Filmciler Derneği, Grafikerler Meslek Kuruluşu örgütlerinde kurucu yönetim kurulu üyeliği ve başkanlık yaptı. 8. Grafist içinde bir sergi açtı, bir workshop yönetti. 9. Tahran Afiş Bienalinde jüri üyeliği yaptı ve bir sergi açtı. "*Toplantı Notları*" adını verdiği ve yıllara yayılan bir projeyi çeşitli biçimlerle (sergi, video, özgün baskı, yayın vb.) yürütüyor. Tasarım dışında güncel sanatlarla da ilgileniyor, sekiz kişisel sergi açtı, yurt içi ve yurtdışı karma sergilere katıldı. Özgün baskılarıyla Çek Cumhuriyetinde Breclaw Bienali'nde ödül aldı. Ortağı olduğu Euro RSCG Turkey'in yaratıcı yönetmenliğini 2008 yılında bırakarak Emre Senan Tasarım ve Danışmanlık şirketini kurdu.

MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü proje öğretim görevlisi ve iki çocuk babasıdır. Başta Yahşibey Tasarım Çalışmaları (www.yahsiworkshops.com) olmak üzere son zamanlarını Emre Senan Tasarım Vakfı'nın projeleri için çalışarak geçiriyor.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Teknolojik gelişmenin verilmesi gereken eğitimin temel niteliğini değiştirmesi gerektiğini düşünmüyorum. Bir zamanlar öğrenci şimdi de bir öğretici olarak benzer ama daha ayrıntılı bir teorik çerçeve içinde hareket ettiğimi düşünüyorum. Ancak, eğitimin "piyasalaşması" kimi "yüksek öğrenim" kurumlarında verilen grafik tasarım eğitiminin, günün eğilimlerine uygun bir biçimde yüzeyselleştiğini gösteriyor. Bir tasarım problemini çözmekten çok ona "süslü" bir yanıt üretme çabasının var olduğunu ve bunun öğretildiğini söyleyebilirim. Bu da niteliksiz ve derinliksiz tasarım ürünleri üretmeyi doğru var sayan, sorgulamayan bir tasarımcı kuşağının yetişmesine yol açıyor.

Eğitim hayatımda edindiğim teorik ve teknik donanım sağlam bir temele oturduğu için ve esas olarak "yöntem" öğrenmemi sağladığı için profesyonel yaşamımda bana yardımcı oldu. Kuşkusuz öğrencilik yıllarımda siyasi ve entellektüel iklimimin de kişisel eğitimime katkısı unutulmamalı. Yeni teknolojilerle çalışmakta ve kendimi güncel tutabilmekte zorluk çektiğim söylenemez.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu? 4. Sizce günümüz grafik

tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

(3 ve 4. sorulara ortak yanıt verdim) Bu tür eğilimi olan eğitimcilerle çalışmış olabilirim, ancak "ulusal üslup" denilen şeyi önemsemediğim için o eğitimcileri de çok önemsememiş olmalıyım. Bu meseleyi şimdi de önemsemiyorum. Doğru bulduğum, bu güne ait ve evrensel ölçüde geçerliliği olan bir tasarım anlayışıdır. Bu anlayış kimi zaman yerel, ulusal hatta etnik kaynaklardan beslenebilir ancak "ulusal" olma savında olmamalıdır. Sıkça, Polonya Afişi, İran Tipografisi, Japon üslubu vb gibi örneklerin verilmesini yanıltıcı ve yüzeysel buluyorum. Tasarımın ulusal düzeylerdeki serüvenlerinin kapalı ve söylenildiği kadar "ulusal" olmadığına inanıyorum. Dahası böyle bir "ulusal" süreç yaratmayı "tasarılmanın" manasız bir çaba olacağına dair kuşku yok.

Yurdaer ALTINTAŞ ile görüşme - 20 mart 2008 / İSTANBUL



Fotoğraf 20 Mart 2008'de Beyoğlu'nda Atölye Maya'da çekilmiştir.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Onlar var hepsi kitapta, sanıyorum grafik tasarım dergisinde de var.

Direkt konuya gireyim o zaman. Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da öğretmenlerle çalıştınız mı?

Hayır.

Sizce böyle bir kaygı geçmişte veya günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Hayır.

Peki bunu neye bağlıyorsunuz? Yani böyle bir entellektüel bir donanım eksikliğine mi yoksa hiç böyle bir kaygı olmamasına mı?

Sonraki soru ne?

1960 sonrası ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafya ve tarihsel sınırlar içerisinde tutulmalıdır?

Yani asıl bu ikisini cevaplayabiliriz. Şimdi bir kere bunu sadece grafik tasarıma indirgemek yanlış. Yani ulusal bir kimlik meselesi sadece grafik tasarım da olamaz. Resimde de, heykelde de, Türk Tiyatrosu dediğimiz tiyatrodaki da tümüyle olduğu zaman bir ulusal kimlik meselesi ancak o zaman olur. Yoksa sadece grafik tasarımda ulusal kimlik böyle bir şeyde ifade etmez aslında. Çünkü yapay olur bana sorarsanız. Yani bu bir şeydir; bütündür aslında. Yani bunu ayırmak bence bir kere yanlış. Böyle bir şey olamaz.

Olursa hepsinde olacak.

Öyle olmalı. Başka türlü şey yapamaz ki, yani batıda bir akım çıktığı zaman bütün dadayı düşün mesela değil mi... Dada şiirde de resimde de bütün halinde yansıyor, bir hareket meydana geliyor. Öbür türlü mümkün değil. Ayrıca ben yani bir takım örneklere bakarsak; örneğin Japon tasarımları, örneğin İran tasarımları... bunlar daha çok bana öyle geliyor ki tipografileri, yazılarının değişikliği farklılığı nedeniyle bir üslup bir kere ediniyorlar. Oradan bir ayrımları farklılıkları var. Baktığın zaman bu İran işi diyorsun ya da Arap dünyası diyorsun. Bu da Japon işi diyorsun. Yani genelden bir takım şeyleri çok iyi etüt edersen yapılan işleri o ülkelerden, batı dünyasında ya da Amerika'da ya da şurada burda yapılan işlerden çok çok da farklı şeyler değiller. Kaldı ki onların ulusal kimliklerine baktığın zaman Türkler'den çok daha kimlikli uluslar.

Biz çok fazla etnik gruplara sahip bir ülke olduğumuz için bizim kimliğimiz çok karışık. Yani bunu nasıl şey yapacaksın. Bi de bu kimlik yapıcım diye illede kimlik doğuracam diye kendiliğinden bir kimlik meydana gelmesi de mümkün değil. Yani ne yapıldı, bir dönem resimde bu denendi. Bir takım motifler uygulanmaya başladı ki bu Türk kimliği demek değil ki. Yani bunlar alıp da uygulamaya kalktığın zaman çıkan işler folklorik işler olur; Türk kimliği değil. Artı bir şey daha var bence. Ben bir batılıdan, bir Fransız'dan ya da Hollandalı'dan farklı bir yaşamım yok ki benim. Ben de Batı müziği dinliyorum ben de içkimi içiyorum, ben de onlar gibi bir anlamda yaşıyorum. Ha ülkenin kendi içinde getirdiği, hükümetlerin koyduğu koşullar var ama bireysel olarak benim yaşamım onlardan farklı değil.

E o zaman ben bir batılı gibi yaşıyor isem nasıl bir Türk kimliği şey yapayım. Yaşantımdan farklı bir üslup nasıl koyabilirim ki? Numara olur, başka hiçbir şey olmaz. Yapay olur. Yani bugün dini inançları ağır basan Fatih'te yaşayan bir insanla, batılı gibi Nişantaşı'nda yaşayan bir insanın üreteceği işler arasında tabi ki farklılıklar olacaktır. Çünkü o öyle yaşıyor ben böyle yaşıyorum. Şimdi bu farklılıklar olduğu zaman neyle Türk kimliğini doğuracaksın? Artı bir şey daha var; Shakespera'in Othello afişini yapacaksın, nasıl Türk kimliği koyacaksın o afişe? Nasıl Romeo Juliet'i Batıdaki klasik oyunlarını yapıyorsan nasıl onlara bir yani ana konudan ayrılarak nasıl bir şey koyacaksın? Bunu ben çok şey yapamıyorum.

Yani biz işimiz gereği zaten hedef kitle meselesi var bir kere karşımızda zaten. O hedef kitleye göre hitap etmek zorundayız. Ha bu şu demek değil tabi yani yapılamaz mı yani hedef kitle tanıtımını yapacağımız ürün ne olursa olsun, hedef kitle ne olursa olsun Türk kimliği yapılabiliyorsa konamaz demek değil yanlış anlama. Biraz önce şey yaptım ama yani bir şey daha var. Batı'da yahut Japonya'da veya İran'da, Polonya'da üretilen iş adeti bilmem bizim kaç kaç kaç kaç kaç katımız. Bir kere bir kimlik edinmek için çok iş üretmek lazım. Yani ben on yılda bilemedin hatta ne on yılı yirmi yılda otuz tane afiş yapıyorum. Adam bir yılda otuz tane afiş yapıyor Japonya'da. Şimdi bunu ancak çok üretim yaparsan bu zaten kendiliğinden doğmaya başlar eğer bir şeyse kimlikse. Yani bir takım biraz önce sen yanlış anlamadımsa bir takım kurallar olmalı veyahut ona benzer bazı veriler olmalı o doğrultuda bir kimlik yaratılmalı ve tasarımcılar ona göre çalışılmalı.. bu çok yanlış bir şey. Hele hele bu küreselleşen dünya meselesinde falan baktığın zaman. Yani bilmiyorum çok doğru gelmiyor bana.

Mesela yıllarca önce Venedik Bienali'nde Gültekin Çizgen ile fena halde takışmıştık mesela. Mısır pavyonuna girdik. İşte dedi. o çünkü onu savunuyor; Türk kimliği olmalı Türk sanatında diye. İşte dedi bak dedi Mısırlı neler yapmış?.. Mısırlı neler yapmış, Mısırlı mumya şeylerinden yola çıkarak aynı şeyleri alarak pavyonuna taşımış. E şimdi bu Mısır kimliği mi yani? Ya da atıyorum konu seçimi yani, diyelim ki Dede Korkut'a aldım ben yaptım mesela bir takım şeyler vakti zamanında. Aldım, minyatürlerden de yararlanarak bir takım elemanları da taşıdım. E şimdi Türk kimliği mi? Yani onu Türk diye Türk kimliği mi

oluyor. Olmaz böyle bir şey. Bu bakımdan bu şey değil, ancak dediğim gibi yani çok fazla üretim yaparak falan belki belki kendiliğinden bir şekilde doğabilir.

Bu ne demek nasıl doğabilir? Bugün İskandinav ülkelerine gittiğin zaman atıyorum, genelde de öyle herhalde, maviyi çok kullanıyor, Türkiye'ye geldiği zaman kırmızıyı çok kullanıyor. Neden, soğuk ülke sıcak ülke meselesi... şeyi vurgulamak için bu örneği veriyorum. Kendiliğinden bir takım şeyler ancak doğabilir. Kendi yaşamlarından ancak insanların ancak şeyler doğabilir.

Ben orada yanlış anlaşılma istemiyorum. Şöyle bir şeyler söylemek istiyorum hocam. Bir tasarımı oluştururken kullandığınız malzemeler var. Yani işin mutfak kısmı. Mesela örnekler olarak söyle söyleyeyim. Bir Color Harmony kitabını aldığınız zaman bile renk yelpazeleri var. Diyor ki işte Japon seramikleri renkleri... Ya da Amerikan folk art renkleri.. gibi böyle renk kartelaları var. Ben bizim kendi kültürümüze ait bu tür envanter oluşturma anlamında eksiklik olduğu için belki de yapılamıyor diye düşünüyorum.

Olmaz o da yanlış.

Yani mesela bir kilim desenleri.....

Konu neyi gerektiriyorsa o rengi kullanmak zorundasın.

Tamam Anlıyorum...

Yani şimdi kilimdeki kırmızıyı ben Othello afişine taşıyamam ki.

Ben de onu kastetmiyorum hocam. Ama mesela kilimdeki kırmızıyı kullanacağınız işi yapacağınız zaman ki veriniz ne olacak? Mesela Kültür Bakanlığı sizden eski Türk halıları ile ilgili bir afiş istedi diyelim. Bu noktada mesela mecbursunuz...

Gayet tabi mecburum.

İş bunu gerektirdiği için.

Konu onu gerektiriyor, gayet tabi. Ama bu kimlik değil.

Ama bu noktada şey yok , hani mesela bir İngiliz gider Times New Roman kullanır. İsviçreli gider Helvetica kullanır. Fakat biz mesela elimi attığım zaman benim şöyle bir örneğim var kendi adıma; bir keresinde bir kısa film festivalinde görsel yönetmenlik yapıyordum ve bir çalışma yapmam gerekiyordu. İki tane de Hollandalı arkadaş vardı yanımda. Fakat sinema öğrencisi arkadaşlar. Hollanda tasarımının da belli bir ulusallığı var biliyorsunuz. Yanımda oturuyorlar ve ben işe başladım. Şimdi bir font seçiyorsunuz. Niye o fontu seçtin? Yani niye bunu tercih ettin gibi soruların aslında ya işte gözüme güzel görünüyor demek çok mantıklı ya da çok içi dolu gelmiyor.

E yanlış tabi öyle şey olur mu?

Yanlış...

Bi kere güzel ile doğruyu karıştırma. Bizim işimizde doğrular ve yanlışlar var. Güzel çirkin değildir bizim işimiz bu bir. Font seçerken de sen konuya göre font seçmek zorundasın.

Zorundasın... Evet bunu yaparken de ...

Batılı, Hollandalılar Mollandalılar bizi hep farklı tutmak istiyorlar. Ve onlar hala bizi bir anlamda egzajere ediyorum, fesli yaşayan insanlar olarak görmek istiyorlar.

Biraz oryantalist bir bakış...

Kendilerine gelince Afrika'dan, bizden, şurdan, İran'dan bir takım şeyleri alıyorlar. Onları kendilerine göre yoğuruyorlar. Masklarımda şurda burda. çok güzel kullanıyor. Ben Batıdan bir şey kullandığım zaman "Aaa! yo dur. Sen Şarklısın. Sen müslümansın. ..." böyle şey olur mu?

Konum gerektiriyorsa ben de oradan bir şey alırım, onu yoğururum, kendi kişiliğime göre yoğururum. Yani bir kurum kimliği var. Bir de ürün kimliği var. Şimdi burada bir ulusal kimlik, öbürü de ürün kimliği.

Şimdi bunları getirip de yan yana koyduğun zaman farklı şeyler bunlar. Kurum kimliği farklı şey, ürün kimliği farklı şey. Ulusal kimlik farklı şey ürün kimliği farklı şey. Biz ürün kimliğine göre seçeceğimiz renk, tipografi, efendim düzenleme hatta, hatta deformasyonlar belki falan.. Yani konunun şeysine göre hareket etmek zorundayız. Yani ben şimdi iki tane afiş yaptım ve taslakları şimdi götüreceğim. Yani onlarda ne Türklük var ne şunluk var ne bunluk var. Afişini yaparken şimdi ben ne koyacağım? Yani Türk kimliği olarak... Nasıl olacağım yani ... Bu ancak dediğim şekilde olabilir; Yani çok üretim... eee bi de tabi şöyle bir dezavantajımız var. Biz yaptığımız birbirimizin işlerini görmüyoruz.

Ancak GMK nın açtığı yıllık grafik ürünler sergisinde işte bir parça görüyoruz, bakıyoruz, ediyoruz falan yani.. O da işte özellikle benim başkanlık yaptığım dönemlerde, hani iş adamlar da işe katılsın jüri üyesi olsunlar falan diye işte Nejat Eczacıbaşıları soktum , bilmem neleri yaptım falan. Suça iştirak.. İlgilensinler!

Anladım...

Meslektaşlar birbirlerinin işlerini görsünler, yarışsınlar falan. Ama şimdi biz... Ben hayatta senin işini görmedim falan... Yani ben elli yıllık adam olduğum için sen benim bir takım işlerimi biliyorsun. Çoğunu da belki bilmiyorsun. O kitap çıkmasaydı, çoğunu, örneğin film festivaline yaptığım yan etkinlikler afişlerini çok kişi görmüyor bile. Çünkü sadece o etkinlik sırasında üç tane sinemanın lobisinde onlar teşhir ediliyor. Gidiyorsan, takip ediyorsan, ilgin de varsa görüyorsun.Yoksa onları bile görmüyorsun. Şimdi nasıl bu beslenme olmazsa birbirimizin işini görmezsek, kritik olmaz ise, eleştiriler olmaz ise, çok üretim olmaz ise kimliği doğuramazsın. Yapay olur, folklorik olur. Bu resim için de geçerlidir. Tiyatroda Othello'yu Türk kimliği ile aldığımda Arabın İntikamı olur yani...

Konu dışına çıkarak başka bir şey sormak istiyorum. Özellikle bizim alanımızda akademik çalışmanın piyasayı desteklemediği ya da piyasa da karşılık bulmadığı ya da piyasada yapılan bir çalışmanın akademide karşılık bulmaması gibi bir durum var. Aslında mühendislikte böyle değil, tıpta böyle değil. Fakat biz de mesela ben ş u anki halimle gitsem bir ajansın kapısını çalsam böyle büyük

kampanyalar yapmadım. Ama yazılarım var, makalelerim var, bildirimlerim var. Fakat bunu karşı tarafta bir karşılığı yokmuş gibi oluyo ya da karşı taraf geldiği zaman üniversite diyor ki kaç tane sempozyuma katıldın kaç tane bildirin var gibi... Bu kesişmemeyi neye bağlıyorsunuz?

Şimdi bak... Meslek yüksek okulundan mı bahsediyoruz üniversiteden mi bahsediyoruz?

Üniversiteden bahsediyoruz.

Üniversiteyi piyasa ile özdeşleştirmeye kalkarsan meslek yüksek okuluna dönüşür. Üniversite olmaz.

Ama tıpta böyle bir sorun yok mühendislikte yok.

Tıpta mecbur... Operatör olacaksın. Tabii ki kesmeyi biçmeyi adam sana öğretecek. Şimdi, üniversitenin ana şeyi araştırma olmalıdır. Öğrenciyi, gençleri araştırmaya yönlendirmek, beyninin başka türlü çalışmasını sağlamaktır. Benim eğitim aldığım dönemler 1950-60 arası, 52de girdim 57de mezun oldum. O dönemden bahsediyorum. Tabii ki o dönemdeki eğitim faciaydı. O benim örneklerimde okumuşundur belki. Hala bir takım üniversitelerde grafik eğitimi facia. Bunun en büyük nedenlerinden biri eğitmen olmayışı. Birçok üniversitede sanıyorum hala ressamlar grafik tasarım eğitimi veriyorlar. Eleman yok. Adam piyasada bu kadar çok para kazanıp da gidip de orda şimdi bilmem kaç milyona asistanlık yapar mı yani... Yapmıyo.. yapmıyo..

Benim emekli olmadan önceki öğrencilerime söylediğim bir şey var. Bu başka bir iş, orası başka bir iş. Daha öğrencilik döneminden mutfağı öğrenmek amacı ile gidiceksin bir takım ajanslarda 6 ay çalışacaksın.. Ya da mezun olduktan sonra. Ama öğrencilik döneminden başlaması lazım çalışmaya bana sorarsan. Mutfağı öğreneceksin ama ajanslarda fazla kalmayacaksın. Çünkü fazla kaldığın takdirde ajanslarda grafik tasarımcılar vida sıkıyosun. Başlarlar. Vida sıkıyosun. Yaratıcılığın yok ediliyor. Bir yığın, acıyorum.. Hem kendi emeğime hem o arkadaşlarıma. Son derece başarılı öğrenciler, hiç biri yok ortada. Neden, ajanslarda vida sıkıyorlar çünkü. Çünkü yaratıcılıkları yok. Metin yazarı şey yapıyo, öbürü bilmem ne diyor, işte ürün sorumlusu geliyor bilmem ne diyor falan ona göre de bir şeyler yapıyor grafik tasarımcı. O zaman 4 sene niye okudu? O zamana benim hep önerim, gidin mutfağı öğrenin fazla takılmayın gidin grafik tasarım büroları açın. Verdiğim örnek de şu; bir dönem bütün ajansların fotoğraf atölyeleri vardı. Karanlık odaları vardı. Birer fotoğrafçı çalıştırıyorlardı. Hepsine maaşlar ödeniyordu. N'oldu? Hepsini kapattılar. Dışarıdaki stüdyolara vermeye başladılar.

Şimdi bugün batı dünyasında da böyle. En iyi arabayı kim çizer "Ahmet çizer, Mehmet çizer, John çizer " öyleyse gidiyor arabayı ona çizdiriyor. Alıyor getiriyor... O da grafik tasarımcının işte bunun tipografisini yerleştir, kompozisyonunu yap diyor. İş bitiriyor. Ne diye ben 30 tane adam besleyeyim ki? Bir süre sonra iş buralara gelecek. Nitekim gelmeye başladı. Benim eski öğrencilerimden bir çoğu ajanslar onlara iş vermeye başladılar. Onlar ajansa o işi veriyor. Kim hangi konuyu iyi hallederse ona götürmeye başladılar işleri. Yani grafik tasarım büroları olmalı. O zaman işte o aldığın eğitim ile o yaptığın staj diyelim istersen ona, onunla beslenmeyen beraber sen tasarımları yapıyorsun ama özgürsün yaratıcısın. Vida sıkıyosun. Ajansa girdin mi hapi yuttun. Zaten ajanslarda en kötü yerleri grafik tasarımcılara verirler. En hor baktıkları grafik tasarımcılardır. O ürün sorumluları bilmem neler hiç bir şeyden anlamazlar, iş veren ne diyorsa onu gelirler empoze ederler. Daha ne kağıt hesabını bilir ne matbaayı bilir ne baskıyı bilir ne baskıyı bilir ve gelir grafik tasarımcının başına empoze etmeye başlar. Hayır öyle olmayacak böyle olacak. mavi istiyorlar efendim mavi kullan bilmem ne falan falan. O zaman noluyo? Vida sıkıyosun.

Peki Ő unu soracağım. Siz eğitimci olarak daha eski olduğunuz için kendi öğrencilerimizden de biliyorum... Ő imdi bilgisayar varken ben bunu niye elde yapayım ? gibi bir Şey var. Ama ben yurt dışından bir kaç örnekten bildiğim kadarıyla da mesela bir tanesi Gerard Huerta'dır. Bir amblemi 1x1 metre iini mürekkeple doldurarak çalışıyor hala teknik olarak. Siz bu anlamda hala bu tür bir el eğitiminin bazı Ő eylerde fark yaratmak anlamında geçerli ve zorunlu olduğunu düşünüyor musunuz?

Bilgisayarın fırçadan kalemden ne farkı var? Bir araç...

Bana göre de öyle ama ğrenci...

Öğrenci Şu..

Siz de karŐılaŐıyorsunuzdur...

Tabii çok çok çok... Kafayı alıŐtırmıyor. Biz Türk olarak tembelizdir, düşünmeyi sevmeyiz zaten. Okumayız biz... Bakmayız biz... Beyoğlu'nda yrr yukarıdaki binalardaki rlyepleri bilmez, daha haberi yoktur. Bakmaz kafayı kaldırıp yere bakar. Yani yaratıcılığı olmadığı için düşünmeyi sevmeyii için bilgisayarın karŐısına geçiyor. Ordan ordan bir Őeylerle oynuyor. Bilgisayardan medet umuyor. Bilgisayar Şey değil ki, senin bir fikrin yoksa bilgisayar sana ne Şey olacak ki? O ordan medet umuyor. Nitekim batıda da bi takım işlere bakarsan bilgisayardan çıkan işlere hepsi birbirine benzer iŐlerdir. Çünkü bunun da böyle bir Şeyi var. Ancak o kadar elde edebiliyosun. Ha bunu kişilik haline getirip bilgisayarı çok iyi kullanarak kişilik yapmış kişiler var tabii. Tekrar Şeye de gelecek olursak ulusal kimlikten çok kişisel kimlik meselesi burada önemli aslında.

Kişisel kimlik, bazı arkadaşlarımız yoktur diyor. Ben hayır, her yapılan işin arkasında bir insan vardır. O insan da eğer yaptığı numara değilse onun kiŐiliđi işine yansır. diyorum. Bazılar bunu da kabul etmiyor.

Ben Savaş eki ile görüŐtüđümde Ő ey demiŐti. Artık ulusal usluplarda değil bireysel usluplardan bahsetmek mümkün. Tabii zaten Latin alfabesi adı üstünde Latin Alfabesi zaten benim değil.

Tabii..

Onun için çok da dert etmiyorum böyle Şeyi kendime demiŐti.

Tabii tabii. Hayır dediğim gibi, olacaksa kendiliğinden olacak bir Şeydir. Öyle yapılması lazım zaten. Bir fikir geldiği zaman önce alakalaem bir takım taslaklar yapıyorum, hazırlıyorum. Hatta malzemem neyse flomastırsa flomastır, guajsa akrilikse neyse falan... boyuyorum.. Bir tek bilgisayarda o boyadığım Şeyi yani baskıya gideceği için düzenlemem için ve iyi bir sunuŐ yapmam için bilgisayardan yararlanıyorum. Ama ne yapıyorum bilgisayarda, yani kendim de alıŐmıyorum bilgisayarda operatör kullanıyorum. Ya acaba bu mavi fon yerine kırmızı olsa ne olur diyorum, efendim bu yazının puntosu acaba iki punto byse ya da klse ne olur diyorum falan. Bu kadar yani bilgisayarla yaptığım Şey. Geri kalan önce fikri bulacaksın, ondan sonra taslağı yapacaksın. Benim ğrenciliğimde bilgisayar olmadığı için demin verdiğim örnekteki gibi mavi fonlu yapıyordum bir de kırmızı

fonlu boyuyordum bir de bilmem ne boyuyordum. Yanyana koyup seçimimi yapıyordum. Yani şimdi bilgisayar bana biraz sürat kazandırıyor.

Önce fikir ondan sonra...

Tabi tabi... Yani el meselesi sürmeli. Çünkü bilgisayarlarla çok daha süratli yapıldığı zannediliyor. Ben operatörle çalıştığım zaman bazen patlıyorum. Ohoo ben şimdiye bitirmiştin falan diyorum. Yani oradan al onu al bilmem ne yap... Ben çoktan boyamıştım bitirmiştin diyorum falan yani. Çünkü eğer fikri bulurken kompozisyon hazırlarken o fikri şey yaparken başka yani beyin hep onunla çalıştığı için başka fikirler doğmaya başlıyor. Fikir fikri doğuruyor. Çizgi çizgiyi doğuruyor falan. Bir de bakıyorsun başka farklı eskizler de çıkmaya başlıyor. Bilgisayar öyle değil. Bilgisayarda çalıştığın zaman bilgisayarın işte o tuşu koyarsam nolur deyip teknik şeye doğru kanalize olmaya başlıyor. Yaratıcılık ikinci plana geçmiş oluyor. Bu çok iyi desen çizen insanların büyük çoğunluğunda yaratıcılık bana sorarsan eksiktir. Çünkü hep şu elin kıvrımı, şu gözün bilmemesi deyip hep detayla uğraşıyo beyin ona kanaliza oluyor. O zaman başka şey atlanmış oluyor. Anlatabildim mi? Bu aynı şey bence, beyni tamamen kendi şeysine göre kanalize ettiği için ve onun olanaklarından nasıl yararlanabilirime kanalize olduğu için yaratıcılığı ikinci plana gitmiş oluyor. Onun hep senin çizmen lazım , gerekiyorsa birebir boyaman lazım, büyüdüğü zaman ne olacak küçüldüğü zaman ne olacak gibi, etkisi nedir gibi falan falan. Yani ben mesela şeyden çok rahatsız oluyorum. Bilgisayardan çıkış alıyorum. Aldığım o çıkış, renkler bilmem neler mekanik bir tat oluyor. Yani boyayla yaptığın şeyin tadı yok. Belki benim geçmişten gelmenin etkisi. Yani mesela benim için kağıt kutsaldır, ekme gibidir. Ve de o boyanın tadı, o boya ile uğraşmak falan... Benim için apayrı bir yeri var. Burada yok o tat. Hemen sunileşiyor, mekanikleşiyor falan.

Son bir soru sorayım. Dışarıdaki örneklerle kıyasladığımız zaman meslek kuruluşlarının dışarıdaki kadar verimli çalıştığını ya da üstüne düşeni yaptığını düşünüyor musunuz?

Biz ile dışarıyı karşılaştıracak olursak dışarıdaki meslek kuruluşlarını çok iyi bilmiyorum. Bi tek icograda bizim de üye olduğumuz şeyi birazcık biliyorum. Onlar da zor götürüyorlar aslına ararsan. Bu tarz şeyler çok kolay gitmiyor. Çünkü bir bütçe meselesi de rol oynuyor. İlgi meselesi baş faktör.

Şimdi Türkiye'de dernekçilik falan zor bir iş. Şimdi şimdi biraz daha yavaşladı bilmem ne oldu falan. Yoksa devamlı devlet sana bir suç unsuru olarak bakar. Devamlı polis nezaretindedir. Falan falan. Malesef batıdaki tasarımcılar kadar saygı görmediğimiz için, onlar kadar işte bu 5 liradır dediğim zaman 5 lirayı ödüyorlar. Biz 5 lira dediğimiz de 2.5 olmaz mı diyorlar. Bu tarz farklılıklar medeniyle yani ekonomik zorluklar nedeniyle de insanlar çok fazla meslek kuruluşlarına da ilgi gösterir halde değiller. Çünkü meslek kuruluşlarından da bir şey bekliyorlar. Mesela üye oluyor ama bana ne vereceksin? Karşılığında bir şey ver diyor. Bütün bu koşullar içine baktığımız zaman bizdeki meslek kuruluşu zaman zaman tökezliyor, yönetim kurulundaki kişilere bağlı bu. Zaman zaman da düzeliyor, gayet iyi gidiyor. Yani ben kendimi şey yapmak için söylemiyorum ama mesela bizim yönetim kurulunda olduğumuz dönemde, biz ayrıldıktan sonra çok fazla tökezledi. O zaman biz Bülent ile birbirimize baktık. “Biz galiba çıtayı fazla yükselttik. Yani aslında biz, bizim ekip tasarımcılar ekibi daha burada değiller anlaşılabilir” dedik. Çünkü olmadı. Şimdi mesela şimdi Yeşim Demir'in döneminde Yeşim çok hırsla ve bir yerde kafayı koyarak falan bayağı uğraşıyor. Yani biraz hareketlendi.

Yani optimist olabiliriz diyorsunuz.

E, tabi tabi tabi.. ama dediğim gibi bu, yönetime gelecek kişilerle ilgili. Şimdi şu var tabi bu bütün dernekler için geçerli. Kişiler seçiliyo. Bu kişiler birbirleri ile uyumlu çalışabilecek mi, çalışmayacak mı hiç bunlar düşünülüyor. Ondan sonra orada hele hele bazı ekiplerde "oo iktidara geldim, bununda meyvesini yiyeyim, bundan faydalanayım en azından kartvizit bastırayım ki benim hiçbir zaman GMK başkanı olarak kartvizitim olmadı mesela. Ama ilk yaptıkları bazı arkadaşların işi kendilerine kartvizit basıyorlar. İş alırken miş alırken de onu kullanıyor, derneği kullanıyor yani bir anlamda. Oysa ki bu bir ekip işidir. yani eğer bizim başarılı olduysak bir dönemki grup biz, birbirini seven, birbirinin gözünü oymayan, birbirine saygı duyan bir ekiptik. Ben, Bülent, Emre Senan, Sadık Karamustafa vs. O zaman verim alabiliyorduk. Ama toplama genel kurul olur; orda Ahmet, el kaldırıyor ben olayım, Mehmet el kaldırıyor ben olayım, Fatma el kaldırıyor ben olayım, iyi tamam da nasıl geçineceksiniz? Nasıl birbirinizi seviyor musunuz bir kere, birbirinizi sayıyor musunuz bir kere? Ne kadar mesleğinizi seviyorsunuz? Bir de bunlar var işin içinde. Ne kadar vakit ayıracaksın?

Teşekkürler...

Ayşegül İZER ile Görüşme - 22 Mart 2008 / E-posta yolu ile



Fotoğraf 18 mart 2008'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde Ayşegül İzer'in kendi odasında çekilmiş; görüşme daha sonrada e posta yolu ile yapılmıştır.

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

İtalyan Lisesi'nden sonra Sarajevo Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Tasarım Bölümünü bitirdi, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde baskı eğitimi ve heykel araştırmaları yaptı. 1990 da MSÜ GSF Grafik Bölümünde Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamladı. 1993'te yardımcı doçent, 1999'da profesör oldu.

Yurtiçinde ve yurtdışında 20 den fazla sergi açtı. Yapıtları çeşitli yarışmalarda ödüllendirildi, koleksiyon ve müzelere kabul edildi.

2005 yılından beri MSGSÜ Grafik Tasarım Bölüm başkanlığını ve Grafist Organizasyon Komitesi başkanlığını sürdürüyor.

Kurucu ortağı olduğu Be Positive Design'in yaratıcı yönetmenliğini 2007 yılına kadar sürdürdü. ESTV kurucusudur.

İlk kişisel sergisimi 1987 yılında açtım, en son sergilerim:

- 2002 Uozu Sanat Galerisi, Uozu, Japonya
- 2002 Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
- 2002 Stadthausegalerie, Münster, Almanya
- 2003 Reine, NRW, Almanya
- 2004 Paderborn, NRW, Almanya
- 2004 Galeri Akdeniz, Ankara
- 2004 Kloster Gerleve, Coesfeld, Almanya
- 2007 Edmonton, Kanada

1986 Yılında ilk birincilik ödülünü kazanan tasarımcının toplam 10 adet uluslararası ödülü bulunmaktadır.

Pek çok ulusal ve uluslar arası jüri görevinde bulunmuştur.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

İyi bir tasarımcı öncelikle doğru ve analitik düşünen, problemi doğru çözen ilkeli ve etik, olmalıdır, bunun yanında günümüzün anlatım dilini ve grafik tasarım programlarını da tabii ki bilmelidir, dediğim gibi çok iyi photoshop, freehand, indesign bilmek iyi tasarım problemi çözüyor olmak değildir... İyi tasarımcı, aklındaki tasarımı bu araçlarla dijital ortama aktarabilendir... Çok iyi tasarımcısınızdır program kullanmayı bilmezsiniz ama iyi bir operatör kullanarak bu sorununuzu çözersiniz. Günümüz grafik tasarımcıları tüm programları öğrenerek yetişiyorlar, ama bizden önceki jenerasyonlar bu bilgiye sahip olmadan da harika işler çıkardılar... Eskilerden ne İhap Hulusi ne de Mesut Manioğlu bilgisayar kullanarak tasarımlar yapmadılar...

Eğitim hayatımda edindiğim donanım sağlam bir temele oturduğu için ve esas olarak "yöntem" öğrenmemi sağladığı için profesyonel yaşamımda bana yardımcı oldu. Yeni teknolojilerle çalışmakta ve kendimi güncel tutabilmekte zorluk çekmiyorum.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Öğrencilik yıllarında üslup oluşturma kaygısı taşıyan eğitimcilerle çalıştım, ama kendi bilincim ve dünya görüşüm bunun tam tersiydi.

Globalleşmenin, dünyanın ekonomik, siyasal, kültürel olarak homojenleşmesi / tek tipleşmesi gibi bir sonuç yarattığını düşünürsek safkan bir "Türk Grafik Tasarımı"ndan bahsetmek ne kadar doğru olur bilmiyorum...

Amerika Birleşik Devletleri'nde "evrensel" Avrupa ülkelerinde "kapsayıcı" tasarım olarak adlandırılan tasarım yaklaşımı temel olarak tasarımın her alanında -mimarlık, şehir ve bölge planlama, ürün tasarımı - averaj insanlar dışında kaldığı düşünülen (çocuklar, fiziki engelliler, yaşlılar, kadınlar vb.) grupları da göz önüne alarak yapılan tasarımdır. Bu tür tasarımın tanımı ülkeden ülkeye ufak tefek farklılıklar gösterse de araştırmacılar ve bilim insanları genellikle benzer kavramlar üzerinde düşünüp çalışmaktadır. Evrensel tasarım zaman zaman kapsayıcı -veya kimseyi dışlamayan- (inclusive) tasarımla eş anlamlı olarak, hakça ve sosyal adalete önem veren tasarım anlamında kullanılmaktadır, bu bağlamda Global (küresel) ve yerel olanın tanımlanması ya da tanımlanabilmeleri için bir ölçüt geliştirilebilmesi zordur. İki kavram da etimolojik kökenleri anlamında bir yer/coğrafya/mekana işaret eden kavramlardır. Bu durumda küresel büyüklükte olanı anlatan global, içinde çok farklı yerellikleri (anamlı bir kültürel türdeşlik gösteren irili ufaklı çeşitli coğrafyaları) içeren en büyük mekan olarak tasarlanabilir. Ancak böyle bir tasarımın global ve yerel olanı anlamak açısından bize pek bir yararı olmayacaktır. Çünkü, yukarıda başka biçimlerde açıklamaya çalıştığım gibi tam bir türdeşlik gösteren bir global hiç olmamıştır, hiç de olmayacaktır.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

(3 ve 4. sorulara ortak yanıt verdim)

Teşekkürler...

Sadık KARAMUSTAFA ile Görüşme - 31 Mart 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Grafik tasarımcı Sadık Karamustafa 1946'da Fatsa Yalıköy'de doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü Afiş Atölyesi'ni bitirdi 1989'dan bu yana eğitim verdiği MSGSÜ'de düzenlenen Grafist etkinliğini kurdu ve yönetti. 1968 – 1978 yılları arasında, reklam ajansları ve yayınevlerinde çalıştı. 1979'da kendi tasarım atölyesini kurdu.

Sosyal ve kültürel konularda ürünler verdi; müzeler, galeriler, kültür merkezleri, müzik, film ve tiyatro şirketleri ile sivil toplum kuruluşları için, tarih, arkeoloji, konser, plastik sanatlar, fotoğraf, edebiyat konulu afişler, logolar, kitaplar, dergiler, sergiler, kataloglar, kurumsal kimlik programları tasarladı. GMK Grafik Ürünler sergilerinde, grafik tasarımın çeşitli dallarında elliye yakın ödül kazandı. Uluslararası etkinliklerde üç kez ödüllendirildi.

Türkiye ve başka ülke yayınlarında yüzden fazla makalesi yayınlandı. Yurt içinde ve dışında jüri üyelikleri yaptı, dersler ve konferanslar verdi, kişisel sergiler açtı.

1995-1999 yılları arasında Grafik Tasarım Dernekleri Uluslararası Konseyi Icograda'nın başkan yardımcılığında bulundu. 1997'de AGI (Alliance Graphique Internationale) üyesi seçildi. Halen MSGSÜ Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmakta, profesyonel kariyerini Karamustafa Tasarım Bünyesinde sürdürmektedir.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

İDGSA'da aldığım grafik tasarım eğitimi yeterli değildi. Bugün bildiğim herşeyi erken başladığım profesyonel yaşamda öğrendim. Sorunun ikinci bölümünü tersinden yanıtlayabilirim; meslek yaşamım boyunca edindiğim teknik ve teorik birimi halen eğitim çalışmalarına aktarmaktayım.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Böyle bir şeyle karşılaşmadım. Türk grafik tasarımında ulusal bir üslup olduğunu düşünmüyorum. Öteki kurumları bilmiyorum ama, biz MSGSÜ'de öğrencilerimize ulusal ya da kişisel üslup peşinde olmalarını önermiyoruz. Tasarımcı farklı problemlerin çözümünde, farklı ifade biçimleri kullanabilme esnekliğine sahip diye düşünüyorum.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Sanmıyorum. Bir ulusal üslubun gerekli olduğu kanısında değilim.

Teşekkürler...

Cengiz PİRCİVAN ile Görüşme - 14 Nisan 2008 / E-posta yolu ile

Sayın Fuat Akdenizli, öncelikle çalışmalarınızda ve tezinizde başarılar dilerim. Sorularınıza yanıt vermek gerekirse:

Bir devlet memurunun çocuğu olduğum için liseyi Sinop Lisesinde bitirinceye kadar ilk ve orta eğitim hayatım çeşitli şehirlerde geçti. Liseden sonra Atatürk E. enstitüsünde Resim İş Bölümü'nde temel sanat eğitimi aldıktan sonra bazı gelecek kaygılarıyla burayı bırakıp Galatasaray İşletme Y.O.'na girdim. Ailemde ve çevremde sanatla ilgilenen kimse olmadığı için grafik denen sanayiden (70 li yılların başı)haberim dahi yoktu.

Galatasaray'da 3. sınıfa geldiğimde bir raslantı sonucu grafikle tanıştım. Resim bilmeme rağmen grafiğin daha başka bir şey olduğunun farkına varınca saikli ustalardan el almak yolundan başka yol kalmadığını gördüm ve öyle de yaptım. Teknik donanımı ise bizzat tipodan başlamak üzere baskı yaparak edindim. Uzun yıllardan beri kendimi klasik baskı teknikleri uzmanı olarak tanımlayabilirim. Zira grafik her şeyden önce basılıp çoğaltılmak üzere yapılan br iştir.

Bizim yetiştiğimiz döneme göre şimdiki dönemde yapılan işlerde bir lezzet eksikliği vardır. Bunun sebebi de bilgisayardır. Ancak, bilgisayarın sektöre getirdiği kolaylık ve hızı da gözardı edemeyiz. Neticede bir endüstrinin içindeyiz.

60'lar sonrası oluşan bir üslup vardır ama bunun ulusal bir üslup olduğunu söyleyemeyiz. Olsa olsa konseptlerde, üslupta, giderek amerikanlaştığımız söylenebilir ne yazık ki. Benim fikrim budur.

Aydan ÇELİK ile Görüşme - 27 Nisan 2008 / E-posta yolu ile

Sorularınıza baktım... Öncelikle şunu söyleyeyim. Ben grafik eğitimi almadım. İşletme ve iktisat tarihinin üstüne heykel okudum. Heykeli de bitirmeden bıraktım... Ama hayatım boyu çizgi ile içli dışlı oldum... Hayatımın merkezine koydum... Çizgi film bürolarında çalıştım... Ama kendimi daha çok oto-didakt buluyorum.

Üslup meselesine gelince; kenardan izleyen biri olarak bir ulusal üsluptan söz edilebileceğini sanmıyorum... Konuyu başka yerlerden dolandırırsak yoğun bir kimlik problemi taşıyan bu ülkede üslup'ta zor oluşur... Ayrıca üslup iyi birşey midir diye sorarsanız: çok ta emin değilim derim... Daha yolu yarılardan çadır kurmak gibi bir şey geliyor bana çoğu zaman olanlar... Yetkinleşmeden, bozuk bir plak gibi aynı yere takılmaktan söz ediyorum... Bir nevi tembellik gibi.. Ben arayıştan yanayım...

Serdar BENLİ ile Görüşme - 29 Nisan 2008 / E-posta yolu ile

Merhaba, Size yardımcı olamayacağım. Nedenleri;

- * E-posta yoluyla yapılan sanatta yeterlilik, doktora, araştırma vb. çalışmalara şiddetle karşıyım. Ciddi bir araştırmanın yönteminin bu olmadığına inanıyorum.
 - * Beni “reklamcı” olarak nitelemişsiniz. Yanlış. Ben bir grafik tasarımcıyım.
 - * Dolayısıyla reklam ajansım yok. Web sitemizi ziyaret ederseniz, bunu hem şirket adından hem yapılan işlerin niteliğinden anlayabilirdiniz.
 - * Reklamcıların dünyasıyla -işimin gereği olarak ilgiliyim- ancak içlerinde değilim.
 - * Grafik tasarımda ulusal üslup diye bir kaygının olmaması gerektiğine inanıyorum.
- İyi çalışmalar

.....

Merhaba,

Bazı reklamcılara gönderdiğim mailin yanlışlıkla size de gönderilmiş olması benim hatam; kusura bakmayın. Tasarımcılar için başka bir mailim vardı. Yine de öncelikle cevap verdiğiniz için teşekkür ederim. Bazı tasarımcılarımız bu kadarına bile yanaşmıyorlar.

Bu arada cevabınızın beni üzdüğünü belirtmeliyim. Nedenleri;

- Tez çalışmam hakkında bilgi sahibi olmayıp fikir sahibi olmanız, üstelik de olumsuz bir fikir sahibi olmanız herşeyden önce cesaret kırıcı,
- E-posta ile yapılan bilgi alma tekniği, araştırma yöntemlerinden sadece birisidir; diğer tekniklerin kullanılmadığı anlamına gelmez,
- Araştırma görevlileri, devlet memurlarıdır ve her istedikleri zaman başka bir şehre gidip görüşme yapabilecek resmi ve maddi olanaklara sahip değillerdir,
- Ulusal bir üslup kaygısı taşımayan bir tasarımcı iyi bir tasarımcı olamaz inancındayım; olsa olsa başka bir kültüre ait tasarım paradigmalarının çevirmeni olabilir.

ilginize ve katkınıza teşekkür ederim.

Ayşegül TOLGAY ile Görüşme - 29 NİSAN 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedebilir misiniz?

1980, İDGSA Y. Resim Bölümü'nden mezun oldu.

1981, reklam sektörüne adım attı. Fulmar, Movida, Repro, Grafika Lintas gibi çeşitli ajanslarda, Mercedes Benz, IBM, Mobil, Siemens, Penti, Saray Halı, Body Reform Shop, Elle, BMW, Akbank Kültür Sanat, Omo, Yumoş, Cif, Profilo, Super Fresh, Dizayn Boru, Türkiye Hastanesi, TurkishBank vs. bir çok büyük ve tanınmış marka için sanat yönetmenliği ve yaratıcı yönetmenlik yaptı.

1993, GMK Grafik Ürünler Sergisi'nin 12.sinde "Tanıtım Eşyası Başarı Ödülü" aldı. (Body Reform Shop)

2001, bağımsız çalışmaya başladı. Yol, Patika, EA ve Kırmızı Beyaz gibi Yayınevleri, İris, MK Danışmanlık, Kagider, İzmit Şehir Tiyatrosu, Mondri, Bika, Acar Grup, Keyveni Yemek, Kenter Tiyatrosu, Galata AŞ bağımsız döneminde çalıştığı marka ve kurumlar arasındadır. Zaman zaman bazı reklam ajanslarına da dışardan destek verdi.

2002, 4. Türk Grafik Tasarımcıları kitabı için düzenlenen kapak tasarımı yarışmasında birinci oldu.

2007, Gong İstanbul'da Kreatif Direktör olarak bağımsız dönemine son verdi.

Bu kısa özgeçmişimden de anlaşılacağı gibi, ben grafik bölümü mezunu değilim ve hiç öğretim üyesi olmadım. Bu durumda size yardımcı olabilir mi bilemiyorum fakat, birikim ve deneyimlerim bağlamında gözlemlerimi aktarabilirim.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

1970'li yıllarda İ. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde bütün bölümlerin birlikte aldığı, mimarlıktan müziğe, sinemadan grafik tasarıma, tüm sanatları ve hatta felsefeyi kavrayabilmemizi sağlayan hem teorik hem de uygulamalı Temel Sanat Eğitimi dersi vardı ki, bu ders ve çok değerli öğretmenlerinin verdiği birikim ve "o dönemin" teknik donanımı sayesinde mezun olur olmaz bu mesleği seçebilme cesaretini gösterebildim ve yıllarca devam ettim.

O derste aldığım bu teorik-teknik bilgilerin her yeni gelişmeyi bu bilgiler doğrultusunda kavrayarak hızla ayak uydurabilmemi sağlayan sağlam bir temel olduğunu yıllar sonra anladım. Bu nedenle günümüzün tamamen bilgisayara dayalı teknik donanımını o zamanlar aldığım bilgiler doğrultusunda doğru kullanabiliyorum.

Günümüz eğitimi bilgisayar ve internet nedeniyle öğrenci inisiyatifinin daha fazla olduğu bir öğrenme sürecine geçişi sağlıyor. Öğrenciler daha alternatifli düşünebiliyorlar. Fakat bu

gelişmeleri aynı hızda takip edip bilgileri yeni teknolojilerle sentezleyemeyen eğitimcilerin varlığı da inkar edilemez.

Okul Türkiye’de her zaman olduğu gibi ve bilinen nedenlerle profesyonel hayata göre daha yavaş ilerliyor. Bu nedenle bilgisayar programlarını (Photoshop ve FreeHand) öğrenerek kendini grafiker olarak konumlayan eğitimsiz gençler rahatlıkla iş bulabiliyor. Bu durum profesyonel ortamın kalitesini aşağı çektiği gibi, grafikerlik mesleğini içinden çıkılmaz bir karmaşaya sürüklüyor. –Çünkü bu ülkenin profesyonel ortamında zaten kalite talebi yaygın değil ve grafik eğitimi almış profesyonellerin sorumluluğuyla oluşturulabilen, yani biraz zorlamayla arz edilen bir kavramdır kalite ve hala alıcının talebi değildir çoğunlukla... Bu nedenle, özellikle reklam sektöründe şimdiye kadar görülmemiş oranda eğitimsiz, sadece program bilgisi olan ucuz elemanlar istihdam edilmektedir.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimcilerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Ben bu amacı taşıyan bir program ya da eğitimle çalışmadım fakat gözlemlerimi aktaracak olursam, o yıllarda (1975-80) İDGSA ulusal kapıları kapalı bir batı kültürü veriyordu. Fonksiyonel olabilecek ulusal üslup kaygısı taşıdığını ve bunu öğrencilerine aktardığını bildiğim tek isim Emin Barın... Mengü Ertel profesyonel hayata da ulusal üslup katabilmiş diğer isim. O dönemlerde ulusal üsluptan çok yerelleştirilmiş sosyalist tavrından söz edebiliriz. Bu yaklaşımla daha çok doğu blokunun yalın ve az renkli güçlü grafik dili, öykünülen bir yaklaşımla kullanılırdı. Emin Barın hat sanatını, Mengü Ertel Türk motiflerini kullanarak ulusal üslup oluşturmayı başarmış ve bir dönem öykünme biçiminde de olsa, yaygınlaştırabilmiş ustalar. (Kültürel afiş ve kitap kapaklarında.)

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Günümüzde grafik tasarım yaygın olarak reklam sektörüne hizmet eden bir dal olduğu için ve artık Türkiye’de de uluslararası ticaret söz konusu olduğu için ulusal üsluptan söz etmek biraz zor olur. Kültürel ortamda da artık uluslararası bir sektörleşmeye gidildiği için, kültürel grafik tasarımlarda da daha çok uluslararası dil kullanılmaktadır. Ancak yine ticari olarak daha çok tüketiciye ulaşma amacıyla lokal bir dil kullanımından söz edebiliriz.

Osmanlı toprakları bugün hala gelenekleriyle, mimarisıyla yaşantımızda devam eden, aile büyüklerinin Osmanlı olan ve eski el yazısı anılarını okuyamadığımız büyük dedelerimizin anılarını sözlü aktarabildiği, çok geniş bir coğrafik alan. Bu topraklarda yaşanmış Bizans dahil bütün kültürlerin izlerini, her alanda bilinçsizce taşıdığımızı düşünüyorum.

Bizim ulusal üslup oluşturmamız bu nedenle oldukça karmaşık ve uzun bir süreç. Özellikle de Atatürk devrimlerinin Osmanlı’yı tamamen reddederek, kişisel bağ kuramayacağımız Hititler’e atlaması anlam ve biçim ilişkimizi hafızasızlaştırdığını, özellikle de harf devrimiyle yazının soyut algısını, görsel hafızasını ve dil ile ilişkisini kaybettirdiğini düşünürsek tipografide ulusal üslup oluşturmayı batı öykünmesinden arındırmanın çok zor olacağını düşünüyorum.

Tezinizin bu karmaşık, zor ve uzun süreç için önemli bir katkı olmasını dilerim. Kolay gelsin.

Teşekkürler...

Haluk TUNCAY ile Görüşme - 30 NİSAN 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

Haluk Tuncay 1958 yılında doğdu. İ.D.G.S.A. Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu Grafik Bölümü'nden 1980 yılında mezun oldu. 1979'dan bu yana çeşitli ajanslarda Grafik Tasarımcı, Sanat Yönetmeni olarak görev aldı. Yurtiçi ve yurtdışında sergilere katıldı, çalışmaları grafik tasarımla ilgili yurtiçi, yurtdışında yayımlanan çeşitli dergilerde yer aldı. Grafik tasarımın pek çok dalında işler üretti, ödüller aldı. Grafik tasarım yarışmalarında seçici kurul üyeliği yaptı. 1994 yılından itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde Öğretim Görevlisidir.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Aldığım grafik tasarım eğitimi, (1975-1980 yılları arasındadır.) araç gereçler ve teknoloji hariç, hemen hemen bugün Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü'nde verilen eğitim ile aynı seviyede idi. Teknik donanımlar, mecralar çok değişti. Bilgisayar tasarım dünyasına girdi. Ama teorik gerçekler değişmedi. “Yaratıcılık güdüsü”nün peşinden koşurma çabası da aynen devam ediyor. Okuldaki eğitimin ve eğitim sonrası ilk yıllarda çalıştığım reklam ajanslarındaki “piyasa tecrübesi”nin profesyonel hayatımda çok olumlu etkisi oldu.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Böyle bir kaygı taşıyan kişi yada programlarla karşılaşmadım. Böyle bir kaygıyı ben de taşımıyorum. Tasarım bir soru ya da sorulara verilen cevaptır. Bu cevap her zaman yerel ya da ulusal bir üslup gerektirmez. Bir sanatçı ya da sanatçı grubu kendileri için gerekli görüyorsa böyle bir üslup peşinde koşabilir ama tasarım sanat değildir. Tasarım dünyası içinde “usta” dediğimiz belirgin bir “tasarımcı kimliği” oluşturmuş insanlarda da böyle bir tavır görmedim. Belirginleşmiş bir “tasarımcı kimliği” ile üslup meselesini birbirine karıştırmamak gerekir diye düşünüyorum.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Saniyorum 3. soruda bu cevabı da vermiş oldum. Bence söz edilemez. ‘60 sonrası belirginleşmiş tasarımcı kimlikleri oluşmaya başlamıştır. Mengü Ertel, Sait Maden, Yurdaer Altıntaş daha sonra Bülent Erkmen gibi. Ama bu kişilerin hepsi bence “ulusal üslup” değil, “evrensel tasarım değerleri” üstüne kafa yorarak “iş”lerini üretmişlerdir. Modernizm

sonrasında da bazı ülkelerde bazı dönemlerde bazı mesleklerin ekonomik ya da sosyal nedenlerle deyim yerinde ise patlama yaptığını söyleyebiliriz. (San Francisco grafik tasarımcıları, İspanya’da Katalan mimarları, İran sinamacıları gibi.) Ama bunların hepsi dönemin şartlarından oluşmuş “dil geliştirme” örnekleridir. Toplanıp biz kendi üslubumuzu belirleyelim ve artık ona göre “iş” üretelim dememişlerdir. Son söz: Bence böyle bir üsluplaşma mühendisliği yapılamaz.

Teşekkürler...

Onur BAYIÇ ile Görüşme - 02 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

1966 yılında Ankara’da doğdum. Ankara Deneme Lisesi ve MSÜ GSF Grafik Ana Sanat Dalı’nı bitirdim. Hürriyet Gazetesi Kültür Sanat Bölümü ve bir reklam ajansında art director olarak çalıştım. 1997-2002 yılları arasında GMK’nda Yönetim Kurulu Başkanlığı görevinde bulundum. 1998 yılından beri Onur Bayıç Tasarım İletişim’de tasarım çalışmalarına devam ediyorum.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Grafik tasarım eğitiminin, eğitim veren ve eğitim alanlar için çok emek isteyen bir süreç olduğunu düşünüyorum. “Sanat öğretilmez özendirilir.” sözünün sanata yakın duran her disiplinde doğruluğuna inanıyorum. Benim üniversiteye girdiğim yıllarda grafik tasarım eğitimi almak için önce genel yetenek sınavını kazanmak, daha sonra da bölüm sınavını geçmek gerekiyordu. Mülakat yoktu, herhangi bir çalışma dosyası istenmiyordu.

Desen yeteneği yeterli oluyordu(!) Vakıf üniversiteleriyle birlikte öğrenci seçmede yeni aşamalar kaydedildi ki bu önemli bir gelişme. Bilerek ve isteyerek seçilen bir eğitim süreci, liseden başlayan bir üniversite bilinçli giderek yaygınlaşıyor! Bu doğrultuda eğitim kalitesinin arttığını düşünüyorum; teknik imkanlar ve iletişim kanallarının ulaşılabilir olması, eğitim verenlerin ve bunu talep edenlerin dünyayı daha yakından takip etmesinin grafik tasarım eğitimine olumlu katkıları oldu.

Bununla beraber olumsuz bir gözlemim de var ne yazık ki; bu kadar imkanın, bilgi bombardımanının tasarım öğrencilerini “düşünmek”ten alıkoymasına. Mevlana “çok ses sağırlık yapar” demiş. Bence tasarım “bir düşünme süreci; biçimi”. Bu süreç “fikir” ve “duygu” içermeli, o fikri ve duygu -kendi sınırları içinde- ilgi uyandırmalı, geçirgen olmalı. Aldığım eğitim bana her zaman bir problemi çözmeme gerektiği öğretti. (veya ben öyle anladım:) Doğruluk payı var; “de-sign” deşifre etmek anlamına geliyor... ama her zaman böyle mi? Nevil Brody’nin sözünü de unutmamalıyız: “Tasarıma her zaman problem çözmek olarak bakarsanız problemin kendisi olabilirsiniz.”

Teknik bilgi sonu olmayan ve içine girdiğinizde sizi hapseden bir şey! Ama çok gerekli. Nerede durmanız, nerede sonuna kadar gitmeniz gerektiğine siz karar vermelisiniz. Sürekli güncellenen sanal bir veriden söz ediyoruz. İyi kullandığımız düşündüğümüz bir software yeni versiyonunda sizi sinirlendirebiliyor. Bu “havuç”un peşinden ne kadar koşabilirsiniz ki? Eğitim hayatı anahtarları bulmamızda yol gösterir ama her kilidi nasıl açacağımızın bir garantisi yoktur. Size sunulan şehrih altın anahtarı değildir, her kapıyı açamaz! Sürekli bir

değişim içinde yaşadığımızı unutmayın lütfen... ve okulda aldığımız teknik eğitim hiç bir zaman yeterli olmayacaktır. Bir fikir verebilir, bilgilenmemiz için, kendimiz geliştirmemiz için... bilgilenmek ve gerçekten “fikir sahibi olmak” bize kalmış! Her şeyi bilmeniz, teknik ayrıntılar içinde kaybolmanız gerekmiyor; siz nereye gideceğinizi iyi biliyorsanız arabayı kullanacak birini bulmak en kolayıdır.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Böyle bir şeyle karşılaşmadım. Günümüzde de grafik tasarım eğitiminin ulusal bir kaygı içerdiğini düşünmüyorum. Grafik tasarımın doğası gereği bir üslup oluşturması, hele ulusal bir üslup oluşturması ne kadar doğru? Bu yönde nasıl bir eğitim süreci izlenebilir? Bu kendiliğinden ve sahici olarak üretilen işlere yansiyorsa buna saygı duyarım! Ama asla bir öncelik, belirleyici bir unsur olmamalı. Japon grafik tasarımından, Polonya afişlerinden, İsviçre tipografisinden, Alman ekolünden söz edebiliriz grafik tasarım tarihini irdelerken... Ama bu ülkelerin tarihsel sürecini de göz önünde bulundurup, üslup ile ilgili okumalarımızı bu yönde yapmalıyız. Örneğin Polonya’da sadece kültürel afişlerin ağırlıklı olarak üretilmesi rejim ile ilgili olabilir mi?

Bir grafik tasarımcı olarak tasarladığım bir işin dünyanın her hangi bir yerinde kabul görmesi benim önceliğim. Bir üslup oluşturmak, salt kendi sözümü söylemek isteseydim “ağlı trapez” yapmaz, sanatın özgür alanını tercih ederdim.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Ulusal bir üslup oluşturma düşüncesinin doğru bir platformda tartışılabilmesi için öncelikle “grafik tasarım”ın ulusal düzeyde ne kadar kabul gördüğüne, talep edildiğine, kaç tane kitap, ders kitabı, dergi, tez, makale, sergi, yarışma, etkinlik, konferans vs. ile temsil edildiğine bakmak yeterli olacaktır. 1994 yılında yayımlanan “Who’s Who in Graphic Design” kitabında Türkiye 2 tasarımcıyla temsil edilirken; Bulgaristan 5, Tunus 4, İran 3 tasarımcıyla kitapta yer almıştır. Her yıl bu ve benzeri bir çok kitap çıkıyor, bu bir ölçü değil, bir seçki olabilir diyebiliriz. 46 ülkeden 300 tasarımcının yer aldığı kitapta benim için dikkat çekici olan İran örneğiydi!

Üslup oluşturmak, coğrafik ve tarihsel sınırlar arayışını bir kenara bırakırsak, grafik tasarımın eğitim düzeyinde hiç bir kitabı olmamasını, en basit tipografik kuralları bile bilmeden mezun ettiğimiz tasarımcılarımızı, teorik olarak bu işe kafa yormadan, düşünsel alt yapısını oluşturmadan, bilgi, belge, arşiv eksikliğimizle nereye varabileceğimizi hep birlikte düşünmeliyiz.

Sevgilerimle...

Teşekkürler...

Ender ÇILGIN ile Görüşme - 02 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

Türk Grafik Tasarımcıları 5 kitabındaki hazır cv' mdir.

1984 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü mezunu. 1982'den itibaren çeşitli reklam ajanslarında sanat yönetmeni olarak çalıştı. Tasarımlarıyla, çeşitli ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödüller aldı. Halen, serbest grafik tasarımcı olarak çalışmaktadır.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Bizim eğitim aldığımız dönemde, grafik eğitimi, sadece üniversitelerde verilirdi. İstanbul'da yalnızca iki üniversite, oldukça ağır birkaç sınavla seçilen sınırlı sayıda öğrenciye verirdi. Bu gün ise özel üniversitelerde ve piyasada hızlandırılmış kurslarda "eğitim" alan grafik mezunları var. O dönemde (1980-'84), grafik tasarımda "fikir" aranır, tasarımcının "dilin" ne anlattığına daha fazla önem verilirdi. Oysa günümüzde, görsel zenginlik sağlayan araçların icadıyla birlikte, (bilgisayar programları/efektleri, internet, dijital fotoğraf makinaları, baskı tekniklerinin gelişmesi/çeşitlenmesi vs) yeterli kavramsal birikim ve eğitimi almamış bir tasarımcı, görsel olanaklılığın kolaycılığı ve çekiciliğine kapılarak biçimi ön plana alma eğilimi gösteriyor. (bu olguyu toplumun genel gidişinden bağımsız düşünemeyiz) Farklılık ve dikkat çekicilik fikirde değil biçimde aranıyor. Buna en somut örneklerden biri de, grafik tasarımcı arayan ajansların eleman ilanlarıdır. Bu gün çoğunluk ilanlarda adaylardan, en az 4-5 grafik program bilmesi istenmekte ama "fikir"den tek kelimeyle söz edilmemektedir. Reklamcılıkta ve grafik tasarımlarda "dilin" bilinçli bozulması da biçimciliğe en temel örnektir. Ayrıca birkaç grafik program öğretilen kişilerin grafik tasarımcı olarak ortaya çıkması ve bunun genel kabul görmesi, sanki tasarımı bilgisayar programları yapıyormuş gibi bir sonuç ortaya çıkardı. Bu dönemde tasarımda "iyi bir fikir var mı" aşaması atlanarak, yalnızca "çarpıcı bir görsel / renk / baskı tekniği" var mı aşamasına geçildi. Çünkü her şeyin hızla tüketilmeye hazır olduğu günümüz toplumunda her tasarıma doğru ve özgün fikir üretmek zor geliyor. Malesef "pazar"da bu yönde beklenti içinde!!!

Buna karşın o dönemin eğitiminde, zamanın koşulları gereği teknik olanaklar, iletişim olanakları, uluslararası deneyim bu güne oranla çok kısıtlıydı.

Eğitim hayatımda edindiğim teknik donanımdan çok, teorik donanım, profesyonel hayatımda çok daha yardımcı oldu. Grafik tasarımcılar olarak, bu toplumda görsel iletişimi sağladığımızı göre kuramsal ve özellikle teknik donanımlarımızı sürekli toplumsal ve teknik gelişim paralelinde geliştirmemiz zorunluluğu var.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarımı eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Evet, eğitimim boyunca ulusal üslup oluşturma kaygısı taşıyan eğitmenlerle çalıştım. Bu eğitimcileri, bu güne kadar izlediğimde, bir grafik üslup oluşturabildiklerini daha somut gözlemliyebiliyorum. Anlatım biçimi, tarzı, üslubu olan bir eğitimci, ülkenin önemli ve belirleyici grafik tasarımcılarından biri ise, o ülkenin grafik üslubunun oluşması için çalışmalıdır.

Üslup oluşturma kaygısının geçmişte olduğunu düşünüyorum. Bu gün sayıları artan üniversitelere uzaktan bakarak üslup kaygısı içinde olup olmadıkları yargısına varmak zor. Ancak yeni dönem grafik tasarımcıların ürünlerine bakarak, böyle bir kaygının olmadığını söylemek zor değil. Bunun sorumluluğu eğitim sistemi mi, eğitimci mi, eğitilen grafik tasarımcısı mı, bu ayrı bir tartışma konusu.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Sayın Fuat Akdenizli,

Bu soru, ciddi araştırmalar sonucunda yanıtlanabilecek bir soru. Bir çok bilim dallarının ilgi alanına giriyor. Yalnızca grafik tasarım yaklaşımıyla açıklanması zor. Bir sosyolog, Ekonomist, Tarihçi vb kişilerin yorumlarını da gerektirecek bir konu.

Ben düşüncelerimi ana hatlarıyla bir kaç paragrafta özetlemeye çalıştım.

Estetik kavramının girdiği her alanın, üslubu (biçimi / tarzı / style'i) vardır. Bu üslubu oluşturan temel yapı, toplumun kendisidir. Toplum da; devraldığı tarihsel ve kültürel miras, içinde bulunduğu koşullar, tarihsel dönem, siyasal yönetim, ekonomik düzey, din ve ahlak yapısı, ulusal düşmanlıklar vs. yönlendirir.

Mevcut sosyal, kültürel değerlerini korumayı amaçlayan homojen yapıya sahip toplumlarda grafik tasarımda ulusal üsluptan söz etmek daha olasıdır. Ulusal üslubun varlığının sağlaması o ulustaki diğer sanatsal faaliyetlerdeki üsluplaşmaya da bakarak yapılabilir (mimarisi, resimi, sinaması, edebiyatı vs). Uluslar belli hedeflere kanalize oldukları dönemlerde, ortak paydaları artar, benzer düşünce ve davranış biçimleri oluşur.

Grafik tasarımcı üslubunu oluşturmaya çalışırken, yalnızca ait olduğu ulus ile etkileşim içine girmeyebilir. tasarımcının etkileşim içinde olduğu farklı üslup kesitleri (kümeleri) olabilir. Bu kesitlerden biri ulusal kesit olabileceği gibi, sınıfsal kesit de olabilir. Ya da inançsal kesit. Tasarımcı kendini hangi kesit içinde tanımlıyorsa o kesitin üslubuna uygun üslup sergiler.

Bu tespitten yola çıkarak, grafik tasarımda ulusal üslupları görebilmek için, 1960 sonrası ulusallaşmalara ve ulusların davranışlarına bakmak doğru olur. Zira ulusal bilincin olmadığı toplumlarda ulusal üsluptan söz edilmemesi gerekir.

Grafik tasarımda, en söz edilebilir ulusal üsluplara sahip ülkeler, yakın çevremizden başlayarak; İran, Bulgaristan, Polonya, dönemin Sovyetler Birliği, Dogu Almanya, Federal Almanya, Japonya ve ABD olarak sıralanabilir.

En söz edilebilir ulusal üslup olarak görülen Sovyetler Birliği'nde, ulusal üslup diye algılanan grafik ürünlerini, sınıfsal üslupta grafik ürünler diye değerlendirmek daha doğru olur. Zira aynı dönemde aynı ideolojiye sahip ülkelerde veya toplumlarda, aynı üslupta üretildiği gözlenen grafik ürünlere sıklıkla rastlanır. (Ör: sert biçim ve renkli işçi sınıf afişleri, toplumu bilinçlendirmeye yönelik tasarımlar vb .)

İnternetin gelişmesi, iletişimin kolaylaşması ve yaygınlaşmasıyla birlikte küreselleşen dünyamızda ortak değerler oluştu. Değişik ulus kültürlerinin daha fazla etkileşim içine girmesi, ulus devletlerin yok olması süreci, avrupa birliği süreci bütün sanat dallarında olduğu gibi grafik tasarımdaki ulusal üslupları da erozyona uğratmaya başladı. Tüm dünya şu anda aynı programlarla, aynı sitelerden fotoğraf kiralayarak tasarım yapmakta.

Grafik tasarımın elle yapıldığı dönemlerde o ulusun tasarımcısının el yapımı bile farklılıklar gösterebilirdi. (bir japon tasarımcının eliyle/teknikleriyle, bir iranlı tasarımcısının elinin/tekniklerinin farklı olacağı gibi). Grafik ürünler insan eliyle üretimden çıkıp bilgisayar marifetiyle üretilmeye başlayınca ister istemez ayırıcı bir faktör (el/teknik farklılığı) devre dışı kaldı. Ayrıca tasarımcıların etkilendiği görseller (kadın, erkek, gündelik objeler) de o dönemlerde tek tek ayrıcalık gösteriyordu.

Kısa bir dönemde yazdığım görüşlerimin işinize yarayabileceği umuduyla.

Teşekkürler...

Dilek BEKTAŞ ile Görüşme - 02 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedebilir misiniz?

1952 yılında İstanbul'da doğdu. 1963 yılında İstanbul Alman Lisesi'nde orta öğrenimin başlayarak, 1971 yılında bu okuldan mezun oldu. Aynı yıl güz döneminde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA), Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü, Grafik Atölyesi'nde yüksek öğrenimine başladı ve 1976'da mezun oldu. 1978 Güz Döneminde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu (UESYO), Grafik Bölümü'nde asistan olarak göreve başladı. 1982'de Akademi'nin, üniversite statüsüne geçerek, adının Mimar Sinan Üniversitesi (MSÜ) olarak değiştirilmesi ve UESYO'nun kapatılmasından sonra, görevine araştırma görevlisi ünvanıyla Güzel Sanatlar Fakültesi, Uygulamalı Sanatlar Bölümü, Grafik Ana Sanat Dalı'nda, devam etti. 1983'te doktora'ya eşdeğer Sanatta Yeterlik diplomasını aldı. Ekim 1990 yılında doçent ünvanını kazandı. Bu tarihten başlayarak Grafik Ana Sanat Dalı'nda 'Grafik Tasarım Tarihi' dersini yürütmeye başladı. 1992'de, uluslararası grafik tasarım tarihi konusunda Türkiye'de hazırlanmış ilk çalışma olan 'Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi' adlı kitabı, Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlandı. 1999 yılında, profesör ünvanını aldı. 2001'de Grafik Tasarım Bölümü adını alan birime Bölüm Başkanı oldu. 2003 yılında, 'Türk Grafik Tasarım Tarihi' dersini ilk defa ders programına ekleyerek, yürütmeye başladı. 2005 Aralık ayında, Bölüm Başkanlığından ayrılarak, emekli oldu. Halen bir yandan, yeni adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan kurum ile Kadir Has Üniversitesi'nde görevine yarı zamanlı öğretim üyesi olarak devam ederken, çeşitli yayınlarda yer alan yazılarıyla konuya kuramsal açıdan katkıda bulunmaktadır.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Öğrenciliğim sırasında grafik tasarım eğitimi 1+4 olmak üzere 5 yılı kapsıyordu. Bu sürenin öğrencinin olgunlaşması açısından daha yerinde bir uygulama olduğunu düşünüyorum. Günün koşullarına cevap verecek bilimsel ve çağdaş yapıdan uzak olan eğitim programı ise, bir iki isim dışında eksik ve yetersiz bir kadro ile yürütülmekteydi. Eğitim sırasında teknik ve teorik donanım da yetersiz olduğu için, biz öğrenciler eğitim hayatımız boyunca reklam ajanslarında çalışarak, bu eksikliği gidermeye çalıştık.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Eğitim hayatım boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan bir program ya da eğitmenle karşılaşmadım. Sadece konu gerektirdiğinde (örn.: Aşık Veysel için afiş) ulusal referanslara müracaat edilmiştir. Böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitiminde ders bazında söz konusu değildir. Ancak Türkiye'deki grafik tasarımın gelişimini öğrencilerin bilmesi ve değerlendirmesi açısından, 2003 yılından beri yürütmekte olduğum 'Türk Grafik Tasarım Tarihi' belki bu bağlamda düşünülebilir. Esasen programa ulusal bir üslup yaratmak üzere bir ders konmasının doğru olduğunu da düşünmüyorum; böyle bir çizgi varsa zaten yaratılan tasarım ürünlerinde ortaya çıkacaktır.

II. Dünya savaşından sonra, iletişim teknolojisinin gelişmesi ve çokuluslu şirketlerin kurulmasıyla, dünyada uluslararası bir dönem başlamıştır. Bu dönem haliyle grafik tasarımı da içerisine almış ve 'Uluslararası Tipografik Stil' veya 'İsviçre Stili' adıyla gelişen görsel dil tüm dünyaya hakim olmuş, uluslar tipografi olarak dahi çoğunlukla Helvetica yazı karakterini kullanacak kadar ortak bir dili benimsemişlerdir. Bu dönemde, Polonya veya Japonya gibi bazı ülkelerde grafik tasarımının ulusal anlamda bir farklılık göstermesi, Polonya'nın dışa kapalı komünist bir ülke olması ve Japonya'nın da asırlarca dış dünyaya kapalı bir kültür yapısına sahip olmasının, özel koşullarıyla açıklanabilecek bir durumdur. Kullanılan teknoloji, aygıtlar ve araçlar ortak hale geldikçe, ulusal üsluplar haliyle küresel bir yapıya dönüşerek, bugün dünya çapında ortak bir görsel dili oluşturmuşlardır.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özelliikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için ereve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Görüldüğü gibi ulusal dil, sınırları belli ve dışa kapalı coğrafyalarda belirginleşirken, tarihsel açıdan çoğunlukla 1980'lerin ötesine geçmemektedir.

Türkiye'de ise 1960'larda, Mengü Ertel, Sait Maden ve Yurdaer Altıntaş gibi tasarımcılar bazı çalışmalarında, geleneksel kültür ve sanat referanslarından beslenip, bu öğeleri ağdaş vokablere uyarlayarak, stilize etmişlerdir. 1980'lerde Türkiye'nin ekonomiden başlayarak, dış dünyaya açılmasıyla grafik tasarım da postmodernizmin küresel dilini benimsemeye başlamıştır.

Teşekkürler...

Z. Erdiñ AKIN ile Görüşme - 04 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğrenim hayatınızdan bahseder misiniz?

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Şimdi bu sorunuza şöyle cevap vereyim.Bizim dönemimizi ve bugünkü dönemi kısaca size profillerini çizeyim.

1970 li yıllardaki grafik tasarımcı her çalışmasını el becerileri ile yapan ve her yerde saygın bir sanatçı olarak karşılık görürdü.Üretkendi, araştırmacı idi, yetenekli idi, kısaca çalışkan idi.

Bugünkü meslektaşlarımızın profili ise şöyle;

Bir kere el becerilerine ve taslak (eskiz)çalışmalarına hiç önem vermiyorlar. Teknoloji (Bilgisayar) bazı yerlerde yardımlarına ve açıklarına yetişiyor. Fakat basmakalıptan kurtulamıyorlar. Araştırmacı değiller (herşey bugün daha kolay olmasına rağmen) bir rahatlık içinde üretken değiller. Herşeyin bilgisayarda bir programda hallolacağını düşünüyorlar. Tabii ki bu söylediklerimde istisnalar hariç.....

Eğitim içinde iken sizlerin bugün içinde olduğunuz teknik donanımın hiç biri yoktu. Fotoğraf dersimizde bir kamera (anolok) ve banyo odası ile bir antiskop cihazından başka birşey olduğunu hatırlamıyorum. Biz mezun olurken akademiye bir matbaa ve bir serigrafî atölyesi yeni kuruluyordu. Şimdi düşünün böyle bir donanım ile size ne kadar ne verilebilir. İşte bizim kuşak birçok bilgiyi, o yıllarda YÖK olmadığı için rahatlıkla dışarda bir reklam ajansında veya bir grafik atölyede çalışabiliyordu. Bizlerde mesleğimize ait birçok bilgiyi pratik yaparak sahalarında öğrenmişizdir. Ve yıllarca bunun yararlarını da gördük.Dalında çok usta hocaların öğrencisi olduk. Onlarında burada hakkını yememek lazım. Tecrübelerinden çok yararlanmışızdır.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Ulusal bir program ya da üslup, eğitimimiz içinde yok idi. Çünkü o yıllarda dünyada da çok genç olan grafik tasarım tüm dünyaya tek bir üslup olarak yayılmış ve o sürdürülüyordu. Bunu katıldığım Bienal ve yabancı yazıştığım sanatçılardan anlıyordum. Bugün durum farklı olmalı dünyada köklü sanat birikimleri ve medeniyetleri olan uluslar bu alanda eğitimlerinde kendilerine has üslup oluşturmaları ve sanatçıları bu araştırmalara sevk etmeleri gerekir.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Şimdi bu sorunuzda neyi sormak istediğinizi pek açık anlayamadım.Fakat anladığım şekli ile açıklayayım ;

Cumhuriyetin ilanı ile ülkemizde her alanda yenilikçilik ve batı anlamında çalışmalar artmış idi. Tabii ki o yıllarda hepimizin bildiği İhap Hulusi gibi ustalarımızda batı benzeri afişler, daha sonraları hocalarımdan rahmetli Prof. Namık Bayık, Mesut Manioğlu gibi hocalarım afiş çalışmaları ve Prof. Emin Barın hocamında AnıtKabir Anıt yazıtları yapımları bir Batılılaşma hareketleri olarak görülebilir. Bu sizin dediğiniz gibi milat olarak gördüğünüzü tahmin ettiğiniz 60 ihtilaline kadar sürmüştür. 60'lardan sonra grafik tasarımlarda farklı bir üslup görülmüştür. O da ideolojik ve siyasal amaçlı bir tür üsluplar egemenliğini sürdürüyordu. Size burada çok canlı bir örnek vereyim. 1979 yılında katıldığım bir ulusal yarışmada 1.lik ödülü aldığım amblem o kurum tarafından kullanılmadı ve kullanılmamaktadır. Sebep amblemi bir ideolojik sembole benzetmelerinden olduğunu ileri sürüyorlardı. Tabii buna diğer sebep de Türkiye'nin o yıllardaki siyasal durumuna bağlı olduğu muhakkak...

Tabii ki böyle bir atmosferde ulusal bir üsluptan söz edilemez. Üslup için coğrafi ve tarihsel sınır çizemezsiniz. Biz Türkleri ele aldığımızda Orta Asya'dan bugüne kadar birçok dönemlerden ve medeniyetlerden çağlardan ve coğrafi alanlardan geçerek Anadoluda yaşamını sürdürmektedir. Şimdi bunların ayrıntılarını burada sizlere açıklamaya kalkarsam çok uzun bir mail olur.

İkinci kitabımın araştırmalarında bu dediğim konuları yakından inceleme fırsatı buldum. Ve yakında bu kitabımı genç arkadaşlara sunmanın sabırsızlığını yaşıyorum.

Şimdilik bu kadar, çalışmalarınızda başarılar diler, kolay gelmesi dileğiyle.....

Teşekkürler...

Ali Tekin ÇAM ile GÖRÜŞME - 05 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

- 01.04.1957 Eskişehir - Seyitgazi doğumlu (Esas doğum tarihi: 31.12.1956)
- İlköğrenimini Eskişehir-Malhatun İlkokulu'nda yaptı. Eskişehir-Devrim Ortaokulu'nu bitirdi. Eskişehir-Ahmet Kanatlı Lisesi'nde 1. sınıfı okudu ve İstanbul-Behçet Kemal Çağlar Lisesi'nde orta öğrenimini tamamladı.
- 1977 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu (IDGSA-UESYO)'dan (Sonradan Mimar Sinan Üniversitesi-Güzel Sanatlar Fakültesi-Grafik Bölümü oldu) 1983 yılında mezun oldu.
- Grafığe1978 yılında, Grafik ustaları; Edip Pınarlı ve İbrahim Tapa'nın sahibi olduğu Meta Yayıncılıkta başladı. “*Dünyaca Ünlü Karikatüristler*” adı altında 13 ayrı yabancı karikatür ustasının albümlerinin yayınlanmasında görev aldı.

Öğrenciliğini, çalışma hayatını sürdürürken tamamladı. Çalışma hayatı süresi içerisinde kartvizitten afişe, ambalajdan broşüre kadar geniş bir yelpazede çok sayıda tanıtım ve ürüne tasarım-uygulama hizmeti verdi. Bilgisayarla Tasarım Programları, Basım teknikleri, Fotograf, Reprodüksiyon ile Logo, Ambalaj, Broşür tasarımı konularında uzmanlaştı.

Mesleki Aktiviteleri:

- 1983-1999 yılları arasında; Grafikerler Meslek Kuruluşunun yıllık periyodik “Grafik Ürünler Sergisi”nin tamamında tasarımlarıyla yer aldı.
- 1997-1999 yılları arasında Matbaa & Teknik isimli sektör dergisine (12 sayı - Her sayı yaklaşık 10 sayfa) “GRAFiKNAME” isimli bir bölüm hazırladı. Bu bölümde; Grafik ustalarına, grafikle ilgili teknik ve kavramlara, grafik aktivitelerine yer verdi.
- 1999 yılında “Baskı ve Kağıt Dünyası” isimli sektör gazetesine (4 sayı) “GRAFiKSEL” isimli tam sayfa bir bölüm hazırladı. Ağırlıklı olarak sektör ustaları ile, röportajlara yer verilen bu bölümlerde ayrıca “Grafik Tarihinden”, “Grafik Canavarı” ve “Maccopat” isimli köşeler yer alıyordu.
- Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun gerçekleştirdiği “LOGOTÜRK” ve “Türk Grafik Sanatçıları” kitapları ile Alternatif Yayıncılığın sektörümüze kazandırdığı 5 adet “Türk Grafik Tasarımcıları” kitaplarında yapıtları ile yer aldı.
- Acar Matbaacılığın yayınladığı “Matbaa Sektöründe Pratik Bilgiler El Kitabı”nda “Grafik – Tasarım Nedir? Başlıklı bir çalışması yayınlandı.
- Editörlüğünü Ceyhun Akgün'ün yaptığı “*Ambalaj Tasarımı*” isimli kitapta “*Ambalaj nedir?*”, “*100 soruda ambalaj*”, “*İki çift söz*” isimli makaleleri ile Portfolyosu yayınlandı.
- “*İki çift söz*” isimli makalesinin kısaltılmışı Macline (Ocak 2005) isimli bir mesleki dergide yayınlandı.

- 1995 yılında AutoSport isimli otomobil dergisi için, ilk Türk otomobili Devrim'e ait hazırladığı bir röportaj yayınlandı.
- Hazırlıkları 2006 yılında tamamlanan ve 280 grafik tasarımcı ile 15 Hat sanatçısının eserleriyle iştirak ettiği “*Türk Grafik Tasarımcıları- LOGO*” isimli kitabın Editörlüğünü üstlenerek yapımını gerçekleştirdi. Ayrıca bu kitapta yer alan 14 sayfalık Logo ile ilgili teknik bilgileri derledi.
- 2006 yılında yayımlanan 124 grafik tasarımcı ve 45 illüstratörün yer aldığı “*Türk Grafik Tasarımcıları-5*” isimli kitabın Editörlüğünü üstlenerek yapımını gerçekleştirdi.
- 2007 yılında Türk Grafik tarihi için önemli bir kaynak olacak “*Ustalara Saygı*” bölümünü Grafik Tasarım Dergisi için hazırladı. Bu bölümde 9 Grafik ustasına ait belge ve bilgileri yayına hazırladı.
- Bir zamanlar; Grafik Mesleğinin en yoğun icra edildiği yer olan Babı-Ali'nin tarihi ile ilgili araştırmaları zaman zaman bu bölgeye ait *Sultanahmet Gazetesi*'nde yayınlanmaktadır.

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Her dönemin kendine has artıları, eksileri vardı; Bunları bir sistem içinde ele alacak olursak: Öğrencilik yaptığım 1977-1983 yıllarına göz attığımızda; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı UESYO'yu (Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu) görüyoruz. O dönemde ülkemizin sanat eğitimi işte bu üç okulun tekelindeydi. Bugün ise, olumlu bir gelişme olarak gördüğüm; neredeyse bütün üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri ve grafik bölümleri mevcuttur. Ayrıca gelişen iletişim teknolojisi sayesinde bu okullarda da nitelikli eğitimin oluşturulup, yaygınlaşması kaçınılmazdır.

Çalışma ortamlarında; ilgilendiğiniz konuya göre, ancak belli alanlarda uzmanlaşma olanağınız vardır. Halbuki okul, uzmanlaşılacak alanların geneli için konsantre bilginin en yoğun verildiği bir yerdir. Buna bağlı olarak akademik eğitimin tüm aksaklık ve eksikliklerine rağmen çok önemli olduğuna ve mutlaka alınması gerektiğine inanıyorum.

Eğer; eğitiminizi sevdiğiniz bir konuda sürdürüyorsanız, akademide ve sonrasında da piyasada edineceğiniz bilgi ve tecrübelerle önemli bir donanıma sahip olabilirsiniz.

Grafik Tasarımcı; Seçilmiş, yetenekli, özel biridir....

Grafik Tasarımcı; Eğitimli biridir...

Grafik Tasarımcı; Diplomalı biridir...

Grafik Tasarımcı; Tecrübeli biridir...

Ülkemiz için herbiri önemli birer değer olan Sabri Berkel, Nurullah Berk, Edip Hakkı Köseoğlu, Mesut Manioğlu, Emin Barın, Yurdaer Altıntaş, Turgay Betil, Cemalettin Mutver, Tan Oral, Gevher Bozkurt, Cafer Türkmen, Tunç Tüfekçi ve şu an aklıma gelmeyen pek çok üstadın eğitiminden geçme şansını ve mutluluğunu yakaladım. Sanatçı kişiliğimin şekillenmesinde okulumdan aldığım eğitim ve bu değerli üstatların çok önemli katkıları olduğuna inanıyorum.

Hatta, o dönemleri değerlendirdiğimde; yaşımızın, yerimizin ve dönemin özel şartlarından dolayı okulumuzdan ve bu ustalarımızdan yeteri kadar yararlanmayı ıskaladığımızı da

düşünüyorum. Eğer; bugünkü dünya görüşüme o zamanlar da sahip olabilseydim, bu değerleri daha bir sahiplenmek, daha fazla bir arada olmak ve onlardan daha çok beslenmek isterdim. Fırsatın kaçmış olmasından üzüntü duyuyorum.

Okuduğumuz dönemdeki en önemli şanssızlığımız, ülkemizin içinde bulunduğu terör belasıydı. O kördöğüşünden, ülkemizin her ferdi gibi ben de payıma düşeni fazlasıyla aldım. Sokağa çıkmaktan çekindiğimiz bu ortamda, yeterince sağlıklı bir eğitim aldığımızı söylemek pek doğru olmaz sanıyorum.

Değnilmesi gereken bir başka husus da o zamanlar; dünya grafiği ile bağlantımızın da yeterli olduğunun pek söylenemeyeceğidir. Çok önemli kaynak eksikliklerimiz vardı. Mesela; beş yıllık öğretim hayatımda tek bir ders kitabına rastladığımı hatırlamıyorum, çünkü yoktu. Değerli hocalarımız gerekli gördükleri konuları bize yazdırırlardı. Kısacası bütün öğrenim hayatımız, teksir ve fotokopi yokmuşçasına pek çok dersin notlarını tutmakla geçti. Yurt dışından gelen grafik kitapları ise az sayıda ve pahalıydı.

Tabii ki tüm bu olumsuz şartlar, kendine has bir takım pratik çözümlerini de beraberinde getirdi; Kaynak konusunda yaşadığımız bu eksiklik, bende o zamanlarda başlayıp, halen de devam eden bir arşivleme alışkanlığımın oluşmasına sebep oldu. O dönemlerden beridir bulduğum görsel ve yazılı her materyali biriktiriyorum. Bugün, birtakım yayınlarda yer alan, bir kısmı da yavaş yavaş kitaplaşma yolundaki bu malzemeler o yıllarda başlayan arşivleme alışkanlığımın bir ürünüdür. Dış kaynaklı grafik kitapları pahalı olduğundan edindiğim bir deftere; dergilerden, gazetelerden ve broşürlerden kestiğim tüm logoları yapıştırarak bana özel bir logo kitabı bile yaptım. Market broşürlerinden ambalaj kitaplarım oldu. Aynı dönemin zorluklarını yaşamış diğer grafik tasarımcılarının da benzeri pratik birtakım çözümler oluşturduklarını gözlemlerime dayanarak söyleyebilirim.

1984 Macintosh devrimi ile bilgisayarın hayatımıza girmesinden sonra; Pikaj kartonu, guaj, ekolin, letraset, rapido, trilin ve reproduksiyon türü karanlık oda ekipmanları vs. gibi o dönem grafik uygulamalarında kullanılan malzemeler ile ilgili önemli bir değişim oldu. Artık tasarım uygulamalarının neredeyse tamamı bilgisayar üzerinden çözüme kavuşturulmaktadır. Bildiğim kadarıyla da bu durum büyük oranda şu an grafik eğitimi veren okullardaki eğitimlere de yansımıştır. Bu gelişmeler; hem dünya ile entegrasyonun sağlanması, hem de geçmişteki açığın kapanması açısından oldukça önemlidir

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da öğretmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Çalıştığım öğretmenlerle ilgili, hemen aklıma gelen birkaç ismi örnek olarak vereyim: Emin Barın, yazı hocamdı. Yazı üzerine, dünyadaki üç önemli gelenekten biri olan Türk Hat Sanatı'nın duayenlerinden biriydi. Osmanlı döneminde arapça yapılan bu yazı sanatını, günümüzde latin harfleriyle başarılı bir şekilde sürdürmüş bir ustamızdı. Hat ve tipografi ile ilgili çalışmalar yapan; Abdullah Taşçı, Etem Çalışkan, Savaş Çevik, Selahattin Ganiz ve Mustafa Eren gibi diğer ustalarımızla farklı zaman ve mekanlarda çalışmalarım olmuştur.

Yurdaer Altıntaş, proje ve illüstrasyon hocamdı. Onun da Dede Korkut, Hacivat-Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi Türk Kültürü'ne mal olmuş figürler üzerine epey emeği vardır.

Kısa bir süre çalışma şansım olan hocalarımızdan Turgay Betil 1977-78 yıllarında Uluslararası Grafik Tasarım Kuruluşu (ICOGRADA) ve Uluslararası Standartlar Kuruluşu'nun (ISO) birlikte düzenlediği ortak bir proje olan "Topluma Yönelik Bildirişim

Sistemleri” konusunda, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve buna bağlı Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu öğrencilerinden oluşan 15 kişilik bir gurubun yönetimini üstlenerek başarıyla yönetmiştir. Ve bu gurubun hazırladığı sembollerden üçü Uluslararası Görsel Bildirişim Sistemleri için standartlık kazanmıştır.

Türk Grafik Sanatı’nda takdire değer eserleri, kendilerine has üslupları olanlardan bugün saygıyla andığım, Mesut Manioğlu hocamdı, Mengü Ertel ise son dönemlerinde tanışma mutluluğunu yakaladığım bir ustamdı.

Geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda ulusal bir üslup oluşturma kaygısı benim gözlemlerime göre ne yazık ki yoktur. Tabii ki bu kurumlarda emek üreten, mesleğine gönlüyle hizmet eden ve yukarıda da isimleri geçen az sayıdaki ustanın kişisel gayretlerini bu değerlendirmemin dışında tutuyorum.

Gözlemlerimi destekleyecek örneklerden başlıcalarını sıralamam gerekirse;

1- Herşeyden önce; ülkemizde, grafik sanatçılarımızın ve onların eserlerinin bir arşivi, bir envanteri oluşturulmamıştır. Ne yazık ki oluşturma çabası da yoktur.

Sait Maden’in Türk Grafik Tarihi ile ilgili önemli bir çalışması vardır ama ne yazık ki oda yetersizdir. Öncelikle burada yapılan değerlendirme, tüm grafik tasarımcılarımızı kapsamamaktadır. Ayrıca, görsel özelliği ön planda olan bu meslek dalı ile ilgili yapılan bir çalışmanın, sadece isimlerle geçiştirilmemesi, sanatçıların daha geniş biyografileri, fotoğrafları ve yapıtlarının görsellerine de yer verilmesi gerekirdi. Güncellenmesi gerektiğini düşünüyorum. Belki bu arada eksiklikleri de büyük oranda giderilir.

Grafik Tasarım Dergisi’nde yayınlanan “*Ustalara Saygı*” bölümü için araştırma yaparken 1943-1953 yılları arasında Akademi’de profesörlük yapmış, ülkemizin önemli Grafik Sanatçılarından Kenan Temizan ile ilgili olarak, bırakın eserlerini, tek bir fotoğrafını bile bulamamak beni çok üzmüştü. Keza aynı sıkıntıyı Akademi’de uzun yıllar öğretim görevlisi olarak çalışmış, diğer bir ustamız Turgay Betil ile ilgili araştırma yaparken de yaşadım.

Sürekli kullandığım; “*sanatçının ölümü, hayat sahnesinden çekilmesiyle değil, eserlerinin de yok olmasıyla gerçekleşir*” şeklinde bir tanımım vardır. Zaten çok zor yetişen bu değerlerin yok olmasına kayıtsız kalmak ve Türk Grafik Sanatçılarını üç beş isimle sınırlı sayan güdük bir mantık, mesleğimize ve ülkemizin sanatına ihanetten başka birşey değildir. Ortada sanatçınız yoksa, ne sanattan ne de ulusal bir üsluptan bahsedebilirsiniz.

Bu konuda çözümler üretmenin çok zor olabileceğini sanmıyorum. Hemen aklıma gelen bir çözümü paylaşayım: Mimar Sinan Üniversitesi’nde Grafik Bölümü öğrencilerine ikinci sınıftan itibaren, her sömestr proje kapsamında verilen konularda kampanyalar hazırlatılır. Diploma ve diploma öncesi proje konuları ise öğrencinin önerisiyle belirlenir. Bu sistemden konumuz için de pekala yararlanabiliriz: hayatta olmayan grafik sanatçılarımızın bir listesi çıkarılsa ve bu listedeki isimler, öğrencilere alternatif bir proje konusu olarak önerilse, gerçekleşecek bu çözümlerle de ölen sanatçılarımızla ilgili belge ve bilgilerin, bu akademik ortamda derlenip, disipline edilerek kayıt altına alınması sağlanabilse, bu konudaki önemli bir açığımız kapatılmaz mı?

İstenirse pek çok şey yapılabilir ama öncelikle böyle bir niyetin olması gerekiyor tabiki!...

2- Ne yazık ki, geçmiş kültürümüzle de bağlarımız kesik durumdadır. Tuğra, hat, ebru, tezhib, minyatür, bezeme, kat’ı, çini, kalemişi gibi grafik özelliği yüksek olan bu

zenginliklerimizi günümüz grafiğine entegre etme ve kendi ulusal tavrımızı oluşturma becerisini gösteremediğimiz için, bize ait bu kültürel değerler “Geleneksel Sanatlar” başlığıyla küçük bir alanda yaşamaya çabalamaktadır.

Biliyoruz ki, her ağaç kendi toprağından beslenir. Eğer bir ağacın köklerinin toprakla bağı keser, beton veya plastik bir korunakta ve ancak o korunağı dolduracak kadar bir toprak içinde yetiştirmeye kalkarsanız, o ağacın sağlıklı yetişmesinin çok başarılı olmayacağını söylemek için müneccim olmanız gerekmez.

Bir grafik tasarımcının görevi, sadece yeniyi tasarlamak değil, yaşadığı toplumun ve dünyanın, geçmiş kültür ve estetik değerlerini de disiplin altına almaktır.

3- 40 yıldır aynı okulda hocalık yapan ve 40 sayfalık ödül listesine sahip bazı ustalarımızın, yeterli derecede maddi ve manevi donanıma da sahip oldukları halde, çeviri dahi olsa ortaya koydukları tek bir ders kitabı yoktur. Ülkemizin bunca zamandır kaynaksız kalmasına sebep olan bu kişilerde ulusal üslup kaygısının varlığı da tartışılır...

4- En önemli konu ise; Akademi’de sanat öğretilmez, sanatı uygulama teknikleri öğretilir. Sanat felsefi bir kavramdır. Okullarda, felsefe ve alt disiplini olan estetik pek öğretilmediği için, bunları öğrenme süreci okul sonrasındaki daha geniş bir zamana yayılmakta ve öğrenme şekli ise genelde deneme, yanılma veya yapılanları taklit etme yöntemiyle gerçekleşmektedir. Bu yöntemlerin sağlıklı olduğu ve her zaman doğru sonuca götürdüğü de biraz şüphelidir. Oysa ki, iyi bir tasarımcı olmak için dünya grafik tasarımının gidişini dikkatli izlemenin yanısıra, bu konularda daha iyi tartışabilmek için de felsefe ve estetik okunması gereklidir. Hiç kuşkusuz bu konudaki eksikliğin giderilmesi ulusal bir üslup oluşturulmasının da önemli adımlarından biri olacaktır.

Size günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Ülkemiz grafik tasarımı için; ulusal bir üsluptan, yani “Türk Tasarım Kimliği”nden söz etmek ne yazık ki pek mümkün değildir. (Bu konudaki, kişisel çırpınışları genelinde tutuyorum.) Yüzümüzü tasarım dünyasına çevirdiğimizde birbirinden kolaylıkla ayrılan estetik anlayışlarına rastlarız. Bu Japon grafiği, bu Alman grafiği, bu Amerikan veya bu İtalyan grafiği dediğimiz olur. Ülkemiz için ise bunu söylemek pek mümkün değildir. Kendi kültürümüze sırtımızı döndüğümüz için, bu konu da ortaya konmuş özgün bir tavrımız, bir kişiliğimiz maalesef oluşmamıştır.

"Alaturka" ifadesi bizi temsil ettiği halde, nedense ‘alaturka olmayı’ aşağılanma olarak kabul ettiğimizden, hemen hemen tüm referanslarımız batı kaynaklıdır ve onun taklitçisi durumdayız.

Eğer dünyaya söyleyecek bir sözümüzün olduğuna inanıyorsak, ürettiklerimizi dünyaya satmak ve dünya pazarlarındaki yerimizin sağlam olmasından yanaysak, öncelikle kendi kültürümüzü sahiplenmemiz, referansımızı da mutlaka bu kültürden almamız gerekiyor.

Alev Alatlının “öğretilmiş çaresizlik” olarak tanımladığı, her konuya, “Neden olmasın?” yerine “olmaz ya!”, “nasılsa olmaz!” mantığıyla yaklaşan aşağılık kompleksi yüklü ruh halinden bir an önce sıyrılmamız ve kim olduğumuza karar vererek, kimliğimizden memnun olmamız gerekiyor.

Binlerce yıllık bir kültür birikimiyle içiçeyiz. Güneşinden denizine, ikliminden tarihine kadar tüm zenginliklerimizin sefasını ne yazık ki zaten başkaları sürmektedir.

Sahiplenme konusundaki bu acizliğimizi anlamakta zorlanıyorum. 1444'lü yıllarda hurufatı bulan Johannes Gutenberg matbaanın mucidi olarak bilinir. Halbuki; Gutenberg'ten 200 yıl önce de İstanbul'da matbaa vardı. Dahası; 9. asırdan beri Büyük Türk Hakanlığı'nın, Uygur döneminde Türkler, matbaayı biliyor ve kullanıyorlardı. (1902'den itibaren arkeologlar, Uygurların bastığı yüzlerce Türkçe kitabı, Doğu Türkistan'da kumlar altından çıkartmaya başladılar.) Şarabımızı Fransız'lar sahiplerir, lalemizi Hollanda'lılar... Yunanlılar; baklavamızdan, yoğurtumuzdan, yaprak sarmamıza kadar herseyimizi kendi adlarına tescil ettirirler. Batılılar, Tarihin ilk askeri bandosu olan Mehter'de kullandığımız "Kös" ü alıp, orkestralarında "timpani" adıyla kullanırlar. Tarihi bölgelerden söküp göturdükleri sarayları, tapınakları kendi müzelerinin malı yaparlar. "Aa bunlar aslında bize ait!" dedigimizde ise, is isten çoktan gecmistir. Dahası var, ama yerimiz dar!. Dilerim ne demek istediğim anlaşılmıştır.

Kendi adıma; son oniki yıldır Türk Grafik kimliği üzerine çalışmalar yapmaktayım. Grafikle ilgili, sanatçılarımızla ve onların eserleriyle ilgili, belge ve bilgileri araştırarak, derleyip, bir takım yayınlarda yer veriyorum. Kısacası bu belge ve bilgilerin kayıt altına alınarak, korunmasını sağlamaya çalışıyorum.

2005 yılında; editörlüğünü yaptığım, grafik sanatçılarımızla imece usulü gerçekleştirdiğimiz "LOGO" kitabının son bölümünü "*Serbest Çalışmalar*" başlığı altında Hat, Tuğra ve Kaligrafi konularına ayırdık. Bu üç konu; logo kavramı ile çok yakın, genelde de örtüşen konulardır ve bizim kültürümüzün de önemli parçalarıdır. Bu kitapta yer almaları, geçmiş kültürümüzle köprü olması ve görsel zenginlik açısından kesinlikle doğru bir tercihti.

Biliyoruz ki Türk Grafik Sanatı'nın temeli Hat Sanatı ile atılmıştır. Ve Hat Sanatımız; Güzel yazı alanında dünyadaki 3 önemli gelenekten biridir. Diğerleri Çin Kaligrafisi ve Latin-Roma harflerinden olusan Avrupa yazı sanatıdır.

Türklerin, "Hat Sanatı"nın gelişimi açısından oynadığı rol kesinlikle tartışılmaz. Nitekim İslamiyet ile başlayarak Türkistan'dan Endülüs'e uzanan bir coğrafyada, "*Hüsn-i Hat*" yani güzel yazı yazma sanatı Türk'lerin önderliğinde eşsiz bir sanat kolu haline gelebilmiştir. Geçmişimize bakarsak, Türk hattatlar, hat sanatında erişilmesi mümkün olmayan üstün bir ekol kurmuşlardır. Hattatlarımızın tartışılmaz üstünlüğünü ortaya koyması bakımından "*Kur'an; Kabe'de inmiş, Kahire'de okunmuş ve İstanbul'da yazılmıştır.*" ifadesi muhakkak ki çok anlamlıdır. Ve yine bu söz; Cumhuriyet sanatçılarının, Hat Sanatı'nda miras almış olduğu birikimi açıklamaya yeter de artar...

Kısacası; bir "Türk Tasarım Kimliği" ğinin oluşturulması ve bunun olabilmesi içinde, pek çok alanda geçerli bir kural olarak geçmiş kültürümüzden beslenmemiz gerekmektedir.

Bu konu ile ilgili verilecek iyi örneklerden biri "Anadolu Ateşi" dir, herhalde?. Halk oyunları bizde pek ilgi görmeyen bir aktivitedir. Bu konunun gönüldaşları her sene yurtdışındaki yarışmalara gider ve (istisnasız) birincilikleri sessiz sedasız alıp gelirler. Bale de malumunuz, genel açısından pek ilgi görmeyen sanat dallarından biridir. Mustafa Erdoğan isminde bir arkadaş, bu ikisini bir kurgu ile birleştirerek ortaya şölen tadında güzel bir gösteri çıkarttı ve bunu toplumların beğenisine sundu.

Bize mi aittir? Evet bize aittir!.. Güzel midir? Evet güzeldir! Dünyanın her yanında kabul görür mü evet görür!

Malzemesi öylesine bol bir ülkede yaşıyoruz ki, bu tür kombinasyonları sanatla ilgili pek çok alanda yapmamız mümkündür. Tabii ki istemek şartıyla...

Grafik tasarımda yıllar önce eksikliklerimiz vardı. Günümüz teknolojisi ve bu teknolojinin ülkemize günü gününe yansması sayesinde bu ara kapandı. Artık özgüven haricinde hiçbir eksigimiz bulunmadığı gibi, oldukça çok artımızın olduğunu da rahatça telaffuz edebiliriz. Yeter ki kapağı henüz açılmamış bir kültür hazinesinin üzerinde oturduğumuzun farkına varalım ve kıymetini bilelim.

Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır? Sorusunun cevabına gelince; Herhangi bir sınıra gerek yok bence. Çünkü sınırlar, sanatın doğasına aykırıdır. Sonuçta ilgimizi bekleyen kültür; zaten tarihsel ve coğrafik temelleri olan binlerce yıllık birikimlerin harmanlamasıyla ortaya çıkmıştır. Önemli olan, ulusal üslubu oluşturacak değişimle ilgili çabaların ortaya konmasıdır. Yeter ki günün birinde ortaya çıkan tasarımlara bakıldığında ulusal bir üsluptan bahsedilebilsin. Bir tasarım değerlendirildiğinde“Türk Grafiği” ifadesi tereddütsüz telaffuz edilebilsin.

Murat DORKIP ile GÖRÜŞME - 08 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Ben 1970-72-1976-77 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi UESYO/Grafik Sanatlar'dan mezun oldum. Ben ve kardeşim, bizim aile dostumuz olan Akademinin İngilizce hocası kanalıyla, hem Akademiyi hem de tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunu ve grafik sanatları lise yıllarımızdan itibaren izlemekteydik. Bilinçli olarak seçtiğimiz bölümlerin sınavları neticesinde Akademiye girmeye hak kazandık. Sanıyorum, birçok sınıf arkadaşım da, (kazanan 12 kişiydik) aynı hedef algısı ile okula girmişlerdi. Güzel Sanatlar Akademisi birçok sanatçı için, dönemin hedef okullarındandı. Akademi bugün de bu özelliğini sürdürürken, ona ek olarak Anadolu Üniversitesi ve daha birkaç okul da aynı gerçeği sürdürmekte. (Diğer alanlarda da hedef okul olarak ODTÜ, İTÜ ve Boğaziçi Üniversitesini örnek gösterebilirim) Hedef okul kavramı, aynı zamanda bir eğitimci olarak, benim eğitim kurumlarında öncelikle önemseydiğim bir gerçektir. Bu gerçek "hedef okul, marka okul/bölüm"ün USP'sinde (unique selling proposition), benzersiz, tek bir vizyon ve misyonun sahibi olmasında gizlidir. Duruşu ve refleksleri ile, etkinlik olarak akademik bir fark ve benzersizlikten söz ediyorum. Bence bir seçimde en önemli gerçek, bir ürün veya kurumun pazarda ve sistemde devamlı bir fark yaratması ve ürün değerlerinin potansiyel bir fark beklentisine sahip olmasıdır. (BMW ya da Beymen gibi)

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Metinde de belirttiğim gibi, ben hedef okullardan biri olan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldum. 3. sınıfta okurken gerek okula olan sorumluluklarım, duyarlılığım ve gerekse okulla bütünleşmem beni hocalarımdan birinin kreatif direktörlük yaptığı büyük ajanslardan bir tanesinde çırak olarak çalışmama olanak sağladı. Orada benim görevim, beyin fırtınası çalışmalarının mizanpajlarını yapmaktı. Ama orada sistemi algıladım. Yüksek lisansımı tamamlayana kadar devam eden bu süreç; okul hayatım boyunca edindiğim teknik ve teorik donanımın, eğitim sürecinde başlayan ilişkiler zincirinin bir parçası olarak, gelişim göstermemde yardımcı oldu. O dönemlerden itibaren (1974-75'lerden bahsediyorum) pratik olarak, bugün güncel deyimle iletişim tasarımı denilen tasarım üretimi gerçeğiyle karşılaştım. Aynı zamanda, üretilen her şeyin, insanların algısının doğru anlaşılmasına hizmet etmesi gerektiğini öngören bir kültürün içinden geldim. Olaylara bakış açım bu doğrultuda giderek daha da netleşmeye, belirginleşmeye başladı. Bu süreç benim

üretim kalitemi ve işin algı noktasını daha kısa sürede netleştirmeme sağladı. Ve bunu büyük bir şans olarak görüyorum. Gene hedef eğitim kurumlarına geri dönersek, bu kurumların en büyük özelliklerinden birtanesinin, misyon ve vizyonlarına verdikleri önemde saklı olduğunu düşünüyorum. Tüm akademisyenlerin hizmet etmesi gereken bu misyon ve vizyonlar, çok daha önceden belirlenmiş olmalıdır. Akademisyenlerden söz açmışken, kendi dönemimdeki birkaç isme değinmeden geçemeyeceğim. Hepsi de bugünün tasarım piyasasının önemli markalarından olan; Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Namık Bayık, Bülent Erkmen, Cafer Türkmen, Sabri Berkel, Ali Teoman Germaner, Fethi Kayaalp, Bihrat Mavitan gibi daha birçok özel insanla karşılaşma fırsatım oldu. Buna ek olarak, bizim bölümün fenomenleri olmasına karşın; bölümün dışında diğer bölümlere de eğitim veren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel ve daha aklınıza gelebilecek Türkiye'nin bütün modelleri ve sanatçıları, bizim kendimizi yeniden tanımlamamıza, konumlandırmamıza sebep olan insanlar olarak karşımıza çıktı. Bizler, onların özgürlük kavramı ile kendi özgürlüklerimizi yeniden keşfettik ve kendimizin farkındalığını arttırdık. Kendimizi marka olarak nasıl gerçekleştirebileceğimizi bu insanları görerek anladık. Onların davranışlarını, yaşam biçimlerini, düşünüş şekillerini algılayarak kendimizi konumlandırdık. Bu, okulun içinde barındırdığı değerlerin bize olan yansımasıydı. Sanat sisteminin en vazgeçilmez ögesi olarak gördüğüm iki yıllık temel sanat eğitiminin etkilerini, bugün gerçekleştirdiğim her çalışmada görmek mümkün. Açıkçası, tüm algı ve seçiciliğimiz o değerler üzerinden gelişti. O zamanki hocalarımızın özgürlüğe olan bakış açılarının ötesindeki mükemmeliyetçilikleri, bizi üretim sürecinde, haddimizden fazla kusursuzluk temelli bir performansa zorladı. (İyiki de zorlamışlar.) Bunun, sorumluluklarımı kısa sürede gerçekleştirmem konusunda inanılmaz katkıları olduğunu düşünüyorum. Biz konvansiyonel (geleneksel) sanat araçlarıyla eğitime başladık. Ve üretim sürecimizin de büyük bir kısmını geleneksel üretim teknikleriyle gerçekleştirdik. Ancak, 1990'lardan itibaren teknolojiyle biz de bütünleştik. Bugün de çoğu işimi bilgisayarla fazlasıyla gerçekleştiriyorum. Ancak burada unutulmaması gereken bir şey var ki, (ben de içinde bulunduğum eğitim kurumlarında bunu sürekli vurguluyorum) bizim bir şansımız var, bugünkü çalışmalarımızı teknolojik ve dijital ortamda gerçekleştirirken; bunu aynı zamanda geleneksel olanın da tadını bilerek yapıyoruz. Dolayısıyla klasik altyapıdan gelerek, dijital ve teknolojik olarak o seçimi yapma şansına sahip olabilen bir jenerasyonuz. Çünkü photoshopta bir yağlıboya tadında bir şey üretebilmek için, yağlıboyayı malzeme olarak çok iyi bilmeniz gerekiyor. (Ya da bir pasteli, bir karakalemi.) En azından üretmenin ötesinde iyi bir şeyi seçebilmek için, eğitim kurumunun ve dönemimin benim jenerasyonuma getirdiği en büyük avantajlardan birtanesinin, bu seçici algının edinilmesi olduğunu düşünüyorum. İçinde bulunduğum eğitim kurumlarıyla bugünün eğitim kurumları arasında bir kıyaslama yapmak gerekirse, Türkiye'de nüfus artışı ve eğitime olan talep doğrultusunda çoğalan üniversite sayısına karşılık; eğitim yaptıracak usta, profesyonel ve artistik yetkinliğe sahip akademisyen sayısı bu doğrultuda artmadı. Üniversitelerin artışı, varolan kadroları ya paramparça ediyor ya da o kadrolar, sağduyularını kullanıp üniversite olarak belli markalarda hala kendilerini korumaya çalışıyor ve böylece buldukları markaları güçlendirerek daha değerli hale getiriyor. Özel üniversiteler yok denecek kadar azınlıkta olan yetkin insanları paylaştılar ve bu ne yazık ki kalitenin eşit bir şekilde konumlanmasını engelledi. Eğitim kurumları, öğrencilere vadettikleri öğretimi gerektiği gerçekleştiremiyor. Total başarının ötesinde bireysel başarılar önem kazanmaya başlıyor. Yani bir bölümün 10 hocasından 8'i değil de, malesef 4'ü yetkin konumda. İşte insanlar da bu 4 kişiye rağbet ediyorlar. Ne yazık ki Türkiye'nin yeni jenerasyonu bu gerçekle karşı karşıya. Tabi bunun sonuçlarını zaman gösterecek. Algıladığım bir gerçek var ki; bu seyrelme, kaliteli insanların yetişmesini negatif yönde etkiliyor. Eksiler ve artıları kıyasladığımızda, üretim aşamalarında, konvansiyonel kültürle, dijital kültürün yönetimi çok daha değerli ve kaliteli hale geldi. Bugün zamanı çok daha iyi yönetmek durumundayız. Çünkü teknoloji, işlerin gerçekleşme süreçleri hızlandırdı. Daha hızlı düşünüp daha çabuk karar vererek, teknoloji yönetimini bu kararlar doğrultusunda bir an evvel sonuca ulaştırmak

ve bundan maddi manevi pay almak önemli bir gerçek haline geldi. Ama yine de bunu bir eksi olarak görmüyorum. Bu, koşulların getirdiği bir gerçeğidir.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da öğretmenlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarımı eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Hayır, ancak ulusal değerlerden hareketle çeşitli projelerde çalışan hocalarımız vardı. Hocalarımızın bu gerçeklerden yola çıkarak oluşturduklarını izleme fırsatımız oldu. Buna örnek olarak, Vedat Dalokay'ın İslamabad'daki cami projesinin bordürlerini ve kufi yorumlarının, Emin Barın'ın tipografi ve yazı üzerine yaptığı çalışmalarının gerçekleşme sürecine tanık oldum. Ama bu hocamızın kendi projesiydi. Bizim sadece projenin son kısımlarını, daha sonra da ara kısımlarını ve bütünü basından görme fırsatımız oldu. Böyle bir gerçekte, ulusal üslup oluşturma kaygısını taşıyan programlarımız olmadı. Tüm eğitim hayatım boyunca bir veya iki projede üslup kaygısı güden, ulusal çizgileri barındırabilen, gerçeğin dolaylı veya direkt olarak yansıtıldığı çalışmalara tanık oldum. Bunlar da salt o beklentiyle değil, o duyarlılığa bizi yönetmek adına gerçekleştirilen çalışmalardı. Böyle öğretmenleriniz var mıydı diye sorarsanız, bence bizim öğretmenlerimiz son derece üst düzey adamlar oldukları için, ancak çok güzel yorumlar yapıyorlardı. Ben bu gerçekler üzerinde çalışmış birkaç hocamdan bahsetmek isterim. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Jale Yılmazbaşar, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi isimler, çeşitli dönemlerde bu gerçekten hareket ederek önemli proje ve ürünleri ortaya koymuş insanlardır. Benim gözlemlerime göre Japonlar dışında, Batı, Doğunun değerlerini yorumluyor ve değerlendiriyor. Japonlar, hem aidiyet biçimleri hem de bakış açıları hususunda, üst düzey bakabilen bir kültürün parçaları olarak konumlanmışlardır. Doğunun değerleri, Batılılar tarafından çok güzel yorumlanıyor. Usta ve senyörler, gerçeğin değerine hadlerini bilerek yaklaşıyorlar. Bu da, üniversal bir yorum ve değer taşıyor. Ulusal değerlerin üretilmesinde, malesef kız enstitüleri, Anadolu'daki üniversitelerin bazı bölümleri olanakları doğrultusunda bu tarz bir algıyı yansıtıyorlar ancak; bunların hiçbiri evrensel bir değer taşıyor. Ürettikleri eserlerin yöresel, tekrardan ve bezemeden ibaret olduğunu düşünüyorum. Bu konuda bir örnek vermek de istiyorum. Modacımız Cemil İpekçi, Türk Hava Yollarının kurum kimliğini gerçekleştirirken, tıpkı enstitüdeki kızların bakışıyla o laleyi yorumlayarak uçağın üstüne yerleştirmiş. Ve bu, grafik bir değer taşımamaktadır. Sadece bezeme değeri vardır. Açıkçası, herkesin kendi işine bakması gerektiğini düşünüyorum. Bu üslubu yorumlamak gerçekten çok ciddi bir yalıtma, algılama ve ayırıştırma gerçeğini içinde barındırır. Ben bu tarz motiflerin üzerinde çalışırken, matematiksel biçimleri ve geometrilerini yeniden ele alıp tasarlıyorum. Günümüzde hala birtakım insanlar, bu tarz tasarımların matematiksel kurgularını dahi gözardı ederek, yaptıkları işlere bezeme lekeler gibi bakıyorlar. Ben, Cumhuriyet dönemlerinden bazı ulusal değer ve motiflerin ciddiyetle ele alınarak, çağdaş yorumlarının yapılabileceğini düşünüyorum. Günümüzdeki projelere bakarsak, ulusal bir kaygının gerçekliğinden söz edileceğini düşünmüyorum. Ben bile öğrencilerime verdiğim projelerde, bir dönemi ele alırken Turquality adında bir ders veriyorum. Bizim birtakım değerlerimiz ve motiflerimizden yola çıkarak, evrensel değerlerin nasıl oluştuğunu algılamalarını sağlıyorum. Günümüzde eğitim kurumları, olgunlaşma enstitüleri, eğitim enstitülerinin belli bölümleri, bazı kurumlar (mesela Paşabahçe'nin, cam sanatıyla ilgili çalışmaları var) ama, bunlar evrensel bir boyuttan uzak, tekrarlama ve sürdürme adına ortaya konan çalışmalar. Yeni yeni, İstanbul'da Yıldız Teknik Üniversitesi'nin gelecekte pay almak adına, bu tarz bölümleri kurduğunu duydum. Ancak bu birimlerin ne denli başarılı olacaklarını zaman gösterir diye düşünüyorum.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

Böyle bir sorunun sadece sormuş olmak için hazırlandığını düşünüyorum. Akademik bir soru sorulmaya çalışılmış ancak; içeriği tamamıyla boş. Herhalde birçok kişi de aynı yanıtı kendi kendine vermiş olmalıdır. Türkiye’de ulusal üslup Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında söz konusudur. İhap Hulusi bile milletin üniversalleşmesi ve modernleşmesi için, sadece grafik resimleyicisi ve özendiricisi olmuştur. Mengü Ertel ve Yurdaer Altıntaş gibi isimler, ulusallık konusunu çeşitli projelerde gerektiği kadar, motif değeriyle ya da bir stil yönergesiyle gerçekleştirmişlerdir. Bunlar içinde en kayda değer olanı bence Yurdaer Altıntaş’ın Eczacıbaşı için yaptığı Karagöz serisi’dir. Bir Karagöz serisi ancak bu kadar başarılı yorumlanabilir. Yurdaer hoca da bunu, fazlasıyla üniversal bir boyuta taşıyarak adına yapmıştır. Bugün Türkiye’de bir tıp eğitimi, Amerika’da nasıl veriliyorsa, aynı üniversal boyutta Türkiye’de de sağlanıyor. Oradaki aletler bir müddet sonra buraya geliyor ve aynı işlem burada da gerçekleşiyor. Bizim için ulusallaşmak veya ulusalcılık bir projede gerektiği kadar kullanılmalıdır. Ulusallık kavramının yöresellik gibi algılanması gibi bir paradoks da var. Bu paradoks da şöyle bir gerçeğe karşımıza çıkıyor: İnsanlar, bir ulusal uğraşı, daha geleneksel işlerle ilgilenen insanlara bıraktılar. Çağdaş tasarımcılar, üniversal üretimlerle uğraştıklarından bu alana hiç dokunmuyorlar. Bu alanlar; eğitim ve olgunlaşma enstitülerindeki insanlara bırakılmıştır. Birçokları, bunu bir ikilem olarak görüyor. Böyle bir süreç içinde sürekli yer almayı, klasik ortam içinde varolmayı eskide değil, yenide arıyor. Varolmaya “ben de Batıdaki bir şeyi yaptım” gözüyle bakılıyor. Türk İslam kültürünün tarihsel yapısı, resim süsleme bezemenin sınırları belli. Bence coğrafik ve tarihsel sınırlar deyince bu konudaki duyarlılıklarımız da belli. Bu koşullar altında, bizim, görsel değerlerin sınırlarını ortaya koymamız sadece komik olabilir diye düşünüyorum. Dolayısıyla da, 60 sonrası ulusal sınırlardan söz edilebileceğini zannetmiyorum.

Teşekkürler...

Hasip PEKTAŞ ile GÖRÜŞME - 17 Mayıs 2008 / E-posta yolu ile

Kısa özgeçmişinizden ve öğretim üyesi olana kadarki öğrenim hayatınızdan bahsedermisiniz?

Hasip Pektaş, 20 Mart 1953'de Ermenek-Karaman'da doğdu. 1971'de Akşehir İlköğretmen Okulu'ndan, 1974'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1982 yılına kadar Öğretmen Okullarında ve Orta Öğretimde resim öğretmenliği yaptı. 1982-1987 yıllarında Samsun Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Grafik Anasanat Dalı'nda çalıştı. 1987-2007 yıllarında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Halen Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Türkiye'de Ekslibris'in tanınması ve yaygınlaşması için yoğun çaba harçamaktadır. 1996'da "Ekslibris" hakkında bir kitap yazdı. Çalışmaları Danimarka, Belçika ve İtalya Ekslibris Müzelerine kabul edildi. Yirmi üç kişisel sergi açtı, yurtiçi ve yurtdışı çeşitli yarışmalı ve karma sergilere katıldı. Ekslibris konusunda çok sayıda seminer verdi, workshop yaptı. ERASMUS programı çerçevesinde Belçika Gent Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler verdi. 2003 ve 2007'de 1. ve 2. Uluslararası Ekslibris Yarışmalarını organize etti. Ankara Ekslibris Derneği Başkanı ve İstanbul Ekslibris Müzesi Müdürüdür.

Ödülleri:1974 Ressam Şeref Akdik Resim Yarışması, Baskiresim "Özel Ödülü".

1988 Fotograf Dernekleri 1. Ulusal Yarışması, Saydam "Başarı Ödülü".

1989 AFSAD 7. Ulusal "Bilim ve Sanat İnsanlarımız" Fotograf Yarışması, Renkli Baskı "Kültür Bakanlığı Özel Ödülü".

1996 III. İtalya - Türkiye Ekslibris Bienali, "Birincilik Ödülü". Ortona – İtalya.

2006 IV. Uluslararası Grafik Bienali "Mansiyon". Francavilla al Mare – İtalya.

2007 Hacettepe Üniversitesi 40. yıl logo tasarımı "Birincilik".

Aldığınız grafik eğitiminde günümüze göre bir kıyaslama yaparsanız artılar ve eksiler nelerdir? Eğitim hayatınız boyunca edindiğiniz teknik ve teorik donanım profesyonel hayatınıza ne kadar yardımcı oldu?

Günümüzün teknolojik olanakları daha fazla. Dünyada olup bitenleri takip etme olanağı sınırsız. Eğitimini verdiği konularda üreten tasarımcı eğitimciler dha fazla. Tasarımcıya olan talep giderek artmakta bud a tasarımcı olmak isteyenlerin artmasını sağlamakta. Fakat eskiye göre tasarım eğitimi alanların çok istekli ve bilinçli olduklarını söyleyemem.

Eğitimim boyunca edindiğim bilgiler profesyonel hayatımda elbette yardımcı oldu fakat yaparak, yaşıyarak öğrendiklerim ve bunların artıları daima daha ağır basmıştır. Hala da öğrenme devam etmektedir. Eğer başarılı bir tasarımcı ya da eğitimci olmak istiyorsanız gelişmelere ayak uydurmak, kendinizi yenilemek zorundasınızdır.

Eğitiminiz boyunca ulusal bir üslup oluşturma kaygısı taşıyan programlarla ya da eğitimlerle çalıştınız mı? Sizce böyle bir kaygı geçmişte ve günümüzde grafik tasarım eğitimi veren kurumlarda söz konusu mu?

Eğitimcilerimiz ulusal bir üslup oluşturma yerine tasarımın temel bilgilerini vermek, problem çözmek, alternatifler yaratmak, proje üretmek üzerine çaba göstermişlerdir. Bizler de benzer yol izlemekteyiz. Tasarım bireysel olduğu için ve temel olarak ürün ve hizmet tanıtımında tüketiciyi satın almaya teşvik edecek çözümler üretmeye dayalı olduğu için konuya evrensel bakmayı gerektirmektedir. Tasarımcıların her biri bir üsluptur. Yan yana geldiklerinde benzerlik taşımalarını benzer üsluplar oluşmasını beklemek işin özüne aykırıdır. Yerel motiflerin kullanılması tasarımın ulusal üslup taşıdığı anlamına gelmez. Olsa olsa Japonlarda gördüğümüz gibi tasarım anlayışlarında benzerliklere rastlanabilir. Örneğin “Less is more” ilkesiyle hareket edenler bazen benzer bir dile ulaşabilirler.

Sizce günümüz grafik tasarımında, özellikle 1960 sonrası, ulusal bir üsluptan söz edilebilir mi? Size göre böyle bir üsluplaşma için çerçeve hangi coğrafik ve tarihsel sınırlar içinde tutulmalıdır?

1960 sonrası ulusal bir üsluptan söz etmek oldukça zordur. Böyle bir üsluplaşmaya çerçeve çizmek, bir sınır belirlemek de zordur. Yapılan iş iletişime yönelik olduğu için hitap ettiği ulusun yapısına uygun olmak durumundadır. Hitap ettiği kitlenin motiflerini taşısa da dünya geneline hitap edebilmelir. İletişim evrensel bir dile dönüşme yolundadır.

Tasarıma gönül verenlerin sayısı giderek artmasına karşın uluslararası düzeyde kabul görmüş tasarımcı sayısı çok fazla değil. Bireysel başarılarıyla adından söz ettiren çok sayıda tasarımcımız olmasına karşın yurtdışında da arandığı, anılan tasarımcı sayısı az. Mengü Ertel’in, Bülent Erkmen’in, Emrah Yücel’in, Selçuk Demirel’in ve daha birkaç tasarımcının uluslararası düzeyde yerlerinin olması onların bireysel üslupları, kabul gören çalışmaları sayesinde. Helvetica dendiğinde Almanya’nın akla gelmesi gibi bizi anımsatacak bir üslup benim aklıma gelmiyor. Belki de ben farkında değilimdir.

Başarılar...

Teşekkürler...

BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

ASLANAPA, Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, 454 s.

ANDERSON, Benedict; **Hayali Cemaatler–Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 227 s.

AYNSLEY, Jeremy; **Graphic Design in Germany 1890 – 1945**, Thames and Hudson, London, 2000, 240 s.

BARNICOAT, John; **Posters – A Concise History**, Thames and Hudson Ltd., London, 1994, 288 s.

BECER, Emre; **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, 303 s.

BEKTAŞ, Dilek; **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 279 s.

BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 277 s.

BERTAUX, Sandrine; **Ulus Tasarlamak -1920'ler ve 1930'larda Avrupa Devletleri**, Çev: Leyla Tonguç Basmacı, Fırat Bozçalı, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2006, 332 s.

BOZDOĞAN, Sibel; **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 367 s.

BOYDAŞ, Nihat; **Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2532, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 653, Araştırma – İnceleme Dizisi:36, İstanbul, 1994, 159 s.

CABAN, Geoffrey, **World Graphic Design**, 2004, Merrell Publishers Limited, London, 160 s.

CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda – Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 238 s.

ÇAM, Ali Tekin; **Türk Grafik Tasarımcıları 5**; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 2006, 349 s.

ÇAM 2, Ali Tekin; **Türk Grafik Tasarımcıları LOGO**; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 2006, 279 s.

ÇANKAYA, Erol; **İktidar Bu Kapağın Altındadır – Gösteri Demokrasisinde Siyasal Reklamcılık**, Boyut Kitapları, İstanbul, 2008, 487 s.

ÇEVİKER, Turgut; **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1. Cilt**, Adam Yayınları, İstanbul, 1986, 324 s.

ÇEVİKER, Turgut; **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3. Cilt**, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, 375 s.

ÇEVİKER, Turgut ve KARAMUSTAFA Sadık; **101 Dergi “Dünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 160 s.

DAWSON, Barry; **Street Graphics Cuba**, Thames and Hudson Ltd., London, 2001, 112 s.

ERGUN, Doğan; **Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 184 s.

ETİKE, Serap, **Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923 – 1950)**, Güldiken Yayınları:137, Ankara, 2001,319 s.

FAHR-BECKER, Gabriele; **Japanese Prints**, Taschen, Köln, 2007, 200 s.

FEBVRE, Lucien ve MARTIN, Henri-Jean; **Kitabın Doğuşu**, Avcıol Basım Yayın, İstanbul, 2000, 303 s.

FREIDMAN, Mildred, ve diğerleri...., **Graphic Design in America: a Visual Language/ History/Essays**, 1989, Walker Art Center – Harry N. Abrams Inc., New York - Minneapolis, 264 s.

FRIEDL, Friedrich, OTT, Nicolaus ve STEIN Bernard; **TYPO (When, Who, How)**, Könemann, Köln, 2001, 160 s.

GIL, Emilio; **Selected Graphic Design from Spain**, Index Book, S.L., 2003, 543 s.

GOMEZ, Edward M.; **New Design Tokya, The Edge of Graphic Design**, Rockport Publishers, Massachusetts, 1999, 205 s.

GRABAR, Oleg; **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev: Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 322 s.

GÜNŞOY, Bülent; **Küreselleşme – Bir Varoluş Çözümlemesi**, Ekin Kitabevi, Bursa, 2006, 262 s.

HAYDAROĞLU, Mine; **İnadına Yurdaer, Grafik Tasarımcının tiyatro/sinema afişleri ve resimlemeleri üzerinden bir portresi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, 144 s.

HEINZELMANN, Tobias; **Osmanlı Karikatüründe Balkan Sorunu 1908 - 1914**,
Çev: Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 1998, 592 s.

HELLER, Steven ve CHWAST, Seymour; **Graphic Style – From Victorian to Post-Modern**, Thames and Hudson Ltd., London, 1998, 239 s.

HELLER, Steven ve FILI, Louise; **British Moderne- Graphic Design Between the Wars**, Chronicle Books, San Francisco, 1998, 132 s.

HOBSBAWM, Eric J.; **Milletler ve Milliyetçilik - Program, Mit, Gerçeklik**,
Çev: Osman Akınhay, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 237 s.

HOLLIS, Richard; **Graphic Design – A Concise History**, Thames and Hudson Ltd.,
London, 1997, 224 s.

HOLTZSCHUE, Linda; **Understanding Color – An Introduction for Designers**, 2.
Baskı, John Wiley and Sons Inc., New York, 2002, 163 s.

IRMAK, Sadi; **Atatürk Devrimleri Tarihi**, Fatih Yayınevi, İstanbul, 1973,

İLHAN, Attila; **Ulusal Kültür Savaşı**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları, Edebiyat Dizisi:440, İstanbul, 2005, 299 s.

İNAN, Prof. Dr. A. Afet; **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**,
Türk Tarih Kurumu Yayınları, Dizi:XVI, Sayı:34, Ankara, 1977,

KESKİN, Prof. Dr. Mustafa; 1999, **Atatürk'ün Millet ve Milliyetçilik Anlayışı**,
Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi

KIŞLALI, Ahmet Taner; **Atatürk'e Saldırmanın Dayanılmaz Hafifliği**,
İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993, 376 s.

KONGAR, Emre; **Atatürk ve Devrim Kuramları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1981,

KONGAR, Emre; **21. Yüzyılda Türkiye**, 32. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 725 s.

LEWIS, Bernard; **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev: Prof. Dr. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2004, 541 s.

LIVINSTON, Alan ve Isabella ; **Encyclopaedia of Graphic Design + Designers**, Thames and Hudson Ltd., London, 1994, 215 s.

MCQUISTON, Liz; **Graphic Agitation**; Phaidon Press Ltd., London, 1995, 240 s.

MEGGS, Philip B.; **A History of Graphic Design**; John Wiley & Sons Inc, New York, 1998, 510 s.

MERTER, Ender; **80. Yılında Cumhuriyeti Afişleyen Adam İhap Hulusi Görey**; Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2003, 136 s.

MÜLAYİM, Selçuk; **Sanat Tarihi Metodu**; Anadolu Sanat Yayınları:1, İstanbul, 1983, 312 s.

OSKAY, Ünsal; **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri – Kuramsal Bir Yaklaşım**, 4. Baskı, Der Yayınları, İstanbul, 2000, 446 s.

ÖZTÜRK, İsa; **Harf Devrimi ve Sonuçları**, Adam Yayınları, İstanbul, 2004, 96 s.

PASTOUREAU, Michel; **Mavi – Bir Rengin Tarihi**; İmge Kitabevi, Ankara, 2005, 208 s.

PURCELL, Kerry William, **Josef Müller Brockmann**, 2006, Phaidon Press, New York, 292 s.

REMYNGTON, Roger ve BODENSTEDT, Lisa, **American Modernism “Graphic Design, 1920 to 1960”**, 2003, Laurence King Publishing, London, xxx s.

SANDER, Oral; **Siyasi Tarih – İlkçağ lardan 1918’e**, 6. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 1998, 375 s.

SANDER, Oral; **Siyasi Tarih 1918 - 1994**, 6. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 1998, 542 s.

SARIKAVAK, Namık Kemal, **Sayısal Tipografi 2 – Batı’da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcıları**, Başkent Üniversitesi Yayınları, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tasarım Dizisi. No:2, Ankara, 2005, 278 s.

SMITH, Anthony D.; **Milli Kimlik**, Çev: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 290 s.

TEKER,Ulufer; **Grafik Tasarım ve Reklam**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002, 255 s.

THOMSON, Ellen Mazur, **The Origins of Graphic Design in America (1870 – 1920)**, Yale University Press, 1997, Newhaven - London, 220 s.

TIMMERS, Margaret, **The Power of the Poster**, V & A Publications, 1998, London, 252 s.

TOMLINSON, John.; **Küreselleşme ve Kültür**, Çev: Arzu Eker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 296 s.

TOPRAK, Zafer.; **Bir Yurttaş Yaratmak, Muassır Bir Medeniyet için Seferberlik Bilgileri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 120 s.

TRULOVE, James, **New Design: Berlin, The Edge of Graphic Design**, Rockport Publishers, 2000, Massachussets, 199 s.

TUNALI, İsmail; **Tasarım Felsefesine Giriş**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2002, 96 s.

TURAN, Şerafettin, **Türk Kültür Tarihi – Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, 5. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, 407 s.

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, **Atatürk ve Harf Devrimi**, 3. Baskı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000, 141 s.

WEILL, Alain; **Grafik Tasarım**, Çev: Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 290 s.

WLASSIKOFF, Michel; **The Story of Graphic Design in France**, Gingko Press, Paris, 2005, 320 s.

Ayrı Bölüm Yazarlı Kitaplar

100 Graphic Designers, 010 Curators, 010 Design Classics, Phaidon Press, New York, 2003, 448 s.

AKŞİN, Sina; **Türkiye Tarihi, Cilt4**; 4. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, 624 s.

FEYZİOĞLU, Turhan; “Atatürk ve Milliyetçilik”, **Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılı Armağanı**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Dizi:XVI, Sayı:80, Ankara, 1998,

FREIDMAN, Mildred, ve diğeri..., **Graphic Design in America: A Visual Language/History/Essays**, Walker Art Center – Harry N. Abrams Inc., New York - Minneapolis, 1989, 264 s.

GEZGİN, Ahmet Öner, **Akademi'ye Tanıklık 3 Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar... Dekoratif Sanatlar**, Bağlam Yayınları:197, İstanbul, 2003, 434 s.

HELLER, Steven ve VIENNE, Véronique, **Citizen Designer – Perspectives on Design Responsibility**, 2003, Allworth Press, New York, 260 s.

ÖDEKAN, Ayla; **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, İstanbul, 1999, 237 s.

WIEDMANN, Ed. Julius, **Logo Design**, Bilinmiyor, Taschen, Cologne, 384 s.

Dergiler

ALTINTAŞ, Yurdaer; “Yurdaer Altıntaş”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:17, İstanbul, 2008, S. 40 - 69

BAKER, Stephen; “Stephen Baker ile Bir Söyleşi”, **Grafik Sanatı**, Sayı:7, İstanbul, 1986, S. 40 - 43

BEKTAŞ, Dilek; “Cumhuriyetin İlk Döneminde Grafik Tasarım (1923 – 1943)”, **Ulus Sanatla Kurulur mu? Özel Sayısı**, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:89, İstanbul, 2003, S. 194 - 199

ÇAM, Ali Tekin; “Özel Bir Yetenek: Atıf Tuna”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:10, İstanbul, 2007, S. 52 - 57

ÇAM 2, Ali Tekin; “Afiş Tasarımının Türkiye’deki Öncülerinden Kenan Temizan”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:14, İstanbul, 2007, S. 61-65

ÇAM 3, Ali Tekin; “Geçiş Dönemi Tasarımcısı; Münif Fehim Özarman”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:12, İstanbul, 2007, S. 33 – 35

DEMİR, Yeşim; “Grafikerler Meslek Kuruluşu Başkanı Yeşim Demir”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:7, İstanbul, 2007, S. 16 - 19

EICHHOLZ, Armin; “100 Jahre Polnisches Plakat”, **Novum Gebrauchsgraphik**, Sayı:3, München, 1994, S. 30 – 35

EKŞİOĞLU, Gürbüz Doğan; “Kediler, Kadınlar ve Dolmakalemler...”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:4, İstanbul, 2007, S. 56 - 63

ERGÜVEN, Ardan; “Tutucu Bir Modernist: Stanley Morrison”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:15, İstanbul, 2007, S. 74 - 77

ERKMEN, Bülent; “12 Siyasi Parti 1 Helvetica”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:8, İstanbul, 2007, S. 39 - 41

ERKMEN, Bülent; “KONUŞMA-LAR”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:18, İstanbul, 2008, S. 44 - 67

ERTEL, Mengü; “Grafikçilerimizin Uluslararası Başarıları”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:3, İstanbul, 1981, S. 70 – 71

ERTEP, Hakan; “Kimliğini Arayan Bölüm: Görsel İletişim Tasarımı”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:9, İstanbul, 2007, S.72-77

İZER, Ayşegül; “Grafik Tasarım Eğitiminde 80 Yıl”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:15, İstanbul, 2007, S. 36 – 45

KARAMUSTAFA, Sadık; “İhap Hulusi ile Kurgusal Bir Görüşme”, **Arradamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi**, Sayı:100+7, İstanbul, 1998, S.75 – 77

KARAMUSTAFA, Sadık; “Münif Fehim’in İzinde”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:12, İstanbul, 2007, S.48 – 54

MADEN, Sait; “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, **Grafik Sanatı Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, 1985, S.58 – 62

MADEN, Sait; “Türk Grafik Tasarım Kültürünün Mimarı: Sait Maden”, **Photoshop Magazine Dergisi**, Sayı:14, İstanbul, 2006, S.64 – 68

NİYAZIOĞLU, Sinan; “Dünden Bugüne Grafist”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:7, İstanbul, 2007, S.20 – 27

ÖZTUNA, Yakup; “Değişen Dünyanın Resimleri: Ukiyo-e”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:7, İstanbul, 2007, S.80 – 86

ÖZTUNA, Yakup; “Tipografi ve Grafik Tasarımda Bir Devrimin Öncüsü: Jan Tschichold”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:18, İstanbul, 2008, S.88 - 93

PAKER, Özlem; “Bir Tasarım Devi: Ivan Chermayeff”, **Photoshop Magazin**, Sayı:10, İstanbul, 2006, S.60 - 63

PAKÖZ, Ahu; “Manga Tarihi.”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:105, İstanbul, 2007, S. 20 - 29

SENAN, Emre; “9. Tahrah Afiş Bienali’ni Jüri üyesi Emre Senan’dan Dinledik.”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:14, İstanbul, 2007, S.54-57

SHIVA, Ghobad; “Ghobad Shiva”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:14, İstanbul, 2007, S. 42 - 52

TEMEL, Sema Ilgaz; “Bauhaus Okulu’ndan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:16, İstanbul, 2008, S.52-61

TUNA, Atıf; “Atıf Tuna: “Biz grafik nedir bilmezdik””, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:10, İstanbul, 2007, S. 58 - 65

TÜRESAY, Özgür, “Bir Osmanlı Matbaacısının Sergüzeşti Ebüzziya Tevfik’in Matbaa-i Ebüzziya’sı”, **Toplumsal Tarih**, Sayı:128, İstanbul, 2004, 112 s.

Genel Başvuru Kaynakları

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt; Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, 673-1358 s.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt; Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, 1359 – 2043 s.

Türk Grafik Tasarımcıları 1; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 2. Baskı, 1999, 192 s.

Türk Grafik Tasarımcıları 2; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 1998, 209 s.

Türk Grafik Tasarımcıları 3; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 2000, 261 s.

Türk Grafik Tasarımcıları 4; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 2003, 316 s.

Kurum Yazarlı Kitaplar

Türk Dil Kurumu Yayınları, **Türkçe Sözlük 2. Cilt**; Ankara, 1998,

GMKD (Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği), **Türk Grafik Sanatçıları**, İstanbul, 1989

GMKD (Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği), **Logo Türk**, İstanbul, 1990, 150 s.

Yasalar ve Anayasa

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, 1982

İnternet Siteleri

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Beyaz, Siyah, Gri Türkler ve Milliyetçilik**,

Erişim: 23 Mart 2007

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6805

Erişim: 13 Ekim 2007 www.gmk.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy

Erişim: 14 Ekim 2007

en.wikipedia.org/wiki/Image:Logo_de_la_R%C3%A9publique_fran%C3%A7aise.svg

www.tdk.gov.tr

www.ttk.gov.tr

Erişim: 23 Ocak 2008 http://tr.wikipedia.org/wiki/Kiril_alfabesi

Erişim: 11 şubat 2008 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Heidelberg>

Erişim: 29 Mart 2008 www.tekel.gov.tr/default.asp?islem=tarihce

Erişim: 29 Mart 2008 http://www.yol-is.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=199

Erişim: 24 Nisan 2008 <http://www.marmara.edu.tr/tr/universitemiz/tarihce>

Erişim: 24 Nisan 2008 <http://gsf.marmara.edu.tr/index.php?sayfa=4>

Erişim: 24 Nisan 2008 <http://www.gazi.edu.tr/tarihce.php>

Erişim: 24 Nisan 2008 <http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/deneme.html>

Erişim: 24 Nisan 2008 http://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler.aspx#fak_gzs

Erişim: 24 Nisan 2008 <http://www.deu.edu.tr/DEUWeb/index.html>

Erişim: 27 Nisan 2008 <http://www.emrahyucel.com/>

Erişim: 27 Nisan 2008 <http://www.iksv.org.tr>

Kaynak Kişiler

ALTINTAş, Yurdaer, İstanbul, 20/03/2008

ATALAYER, Faruk, Eskişehir, 07/04/2006

BAYIÇ, Onur, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 02/05/2008

BEKTAŞ, A. Dilek, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 02/05/2008

BENLİ, Serdar, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 29/04/2008

BİLGE, İlhan, İstanbul, 17/03/2008

ÇEKİÇ, Savaş, İstanbul, 18/03/2008

ÇEKİÇ, Savaş, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 09/06/2008

ÇELİK, Aydan, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 27/04/2008

ÇILGIN, Ender, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 05/05/2008

DORKİP, Murat, Ankara, (E-posta ile görüşme) 08/05/2008

ERTEP, Hakan, İzmir, 15/05/2007

İZER, Ayşegül, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/03/2008

KARAMUSTAFA, Sadık, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 31/03/2008

MADEN, Sait, İstanbul, 18/03/2008

PEKTAŞ, Hasip, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/05/2008

PİRCİVAN, Cengiz, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 14/04/2008

SARIKAVAK, Namık Kemal, İzmir, 07/04/2006

SENAN, Emre, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 17/03/2008

TOLGAY, Ayşegül, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 29/04/2008

TUNCAY, Haluk, İstanbul, (E-posta ile görüşme) 30/04/2008

UÇAR, Tevfik Fikret, İzmir, 07/04/2006

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Fuat AKDENİZLİ

Doğum yeri ve yılı: Fethiye 1973

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı

Lisans: 1996, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

Lise: 1989, İzmir Namık Kemal Lisesi

İş tecrübesi:

1992 – 1993 Parantez (PARMA), İzmir,

1993 – 1994 Tasar Reklam Hizmetleri, İzmir,

1994 – 1995 Ajans Akrek, İzmir,

1995 – 1997 Elips Reklam Hizmetleri, İzmir,

1997 – 1998 Eromedya Reklam Hizmetleri, İzmir,

1998 – 1999 Sembol Tasarım Tanıtım Hizmetleri, İzmir,

2000 – 2004 Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya,

2004 – Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, İzmir,

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: (yıl, birlik, dernek veya kuruluş adı)

Alınan Burs ve Ödüller:

1- 21. Antakya Festivali Amblem Yarışması "*Mansiyon*", 2005

2- Bolvadin Belediyesi Amblem Yarışması "*2. lik Ödülü*", 2006

Yayınları:

1- *"Türk Grafik Sanatı'nın Ortaasya'daki Primitif Başlangıçları"*, Arkitekt, Sayı:457, S. 46 - 49, İstanbul, Şubat 1998

2- *"Grafik Tasarımcı Kimliği ile Albrecht Dürer"*, Sanat Yazıları, Hacettepe Yayınları, Sayı:10, S. 16 - 27, Ankara, 2003

3- *"Grafik Tasarım - Fotoğraf Sanatı İlişkisi ya da Tasarımcının Tutsaklığı Üzerine"*, 2. Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, S. 37 - 44, İstanbul, 2005

4- *"Türk Grafik Sanatlar Tarihi'nde Orijin Sorunu"*, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı: 16, S. 113 - 123, Eskişehir, 2005

5- *"Yerelleşmeden Küreselleşmek Zorunda Kalan Türk Grafik Tasarımcısı"*, 4. Uluslararası Marmara Öğrenci Trianeli, İstanbul, 2006

6- *"Sanat ve Popüler Kültür Bağlamında Heavy Metal Grafik Tasarımları - Heavy Design"*, 8. Hacettepe Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 2006