

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU

Britanya tasarım tarihinin bir kısmı

Rick Poyner

Creative Review, Mayıs 2012

Çeviri: Beril Tülü

V&A'deki British Design'in (Britanya Tasarımı) da belirttiği gibi, tasarım tarihi grafikte ne yapacağını hiçbir zaman tam olarak bilemedi.

Postmodernizm hakkındaki son sergisiyle, V&A 20. yüzyıl tasarımı hakkında önemli bir sergi serisini tamamladı. Modernizm ve Soğuk Savaş Modernizmi de içeren bu araştırmalar, dünya çapında dikkat

çeken değerlendirmelerdi. V&A'nın son sergisi Britanya Tasarımı 1948–2012: Modern Çağda Yenilik'in hem eleştirmenlerin hem de halkın beklentilerini karşılaması için yapması gereken çok şey var; özellikle küratörlerin serginin kapsadığı 60 yıllık bir dönemdeki merkezi rolünü nasıl sonuçlandıracağı merak ediliyor. Yine bu yıllara yoğunlaşan bir sergiye daha ihtiyacımız gerçekten var mıydı?

British Design genelde bu konudan kaçınır, bu yüzden belki de bizim sandığımızın aksine postmodernizm bir etken değildi, en azından Birleşik Krallık'ta. Creative Review okuyucularının bakış açısına göre sergide çok daha temel bir eksiklik var. Bir bilimsel araştırmanın "tasarım tarihi" hakkındaki ilginç bir yazısı gibi ama grafik tasarımıyla ilgili ne yapacağını bilememekte. Bu, garip bir şey çünkü grafik tasarım, tasarım tarihinde ve sanayi toplumunun günlük hayatında, endüstriyel tasarım, mobilya

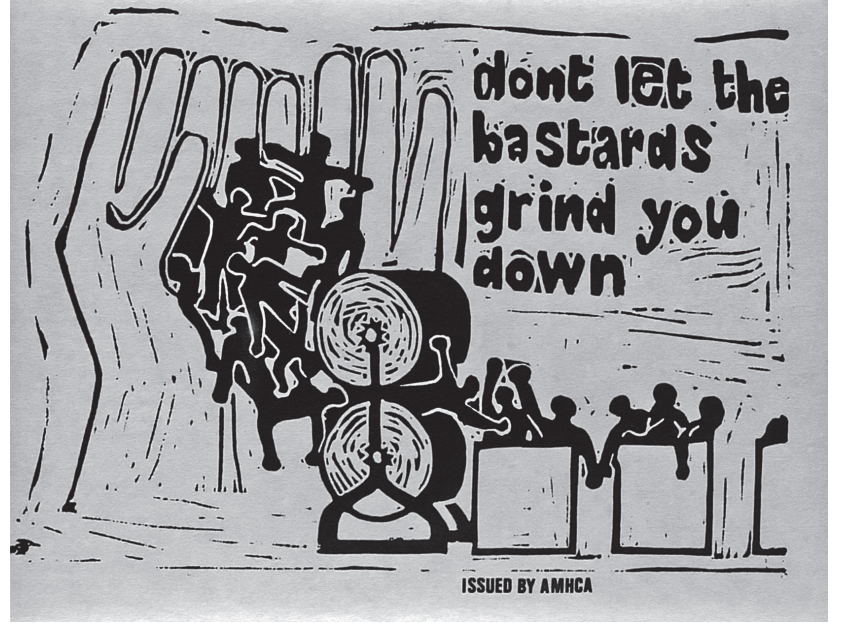
tasarımı veya moda tasarımı olarak merkezi bir rol oynuyor. Bu hatanın sebebi basitçe tasarımcıların nesnelere yoğunlaşması ve aynı ilgiyi iki boyutlu tasarımlara göstermemeleri ve onlar hakkında daha az bilgiye sahip olmaları. Bu sebeple, grafik tasarım tarihi üzerine yoğunlaşan ayrı uzmanlar oluşuyor ve bu da bir ayrılığı alevlendiriyor. Hâlâ tasarım bilimlerinde eşit dağılımlı ve gerçekten bütünüleyici bir tarih eksik.

Bu bilindik önyargı British

Festival of Britain için festival amblemi ile afiş, Abraham Games, 1951 (V&A Images).



Rock Against Racism afişi, David King, 1978 (V&A Imaging).



Hornsey College of Art Üyeler Birliği'nden Martin Walker'ın broşürü, 1968 (V&A Images).

Design ile tekrar gündeme geldi. Küratörlerden biri, Edinburgh College of Art'ın müdürü Christopher Breward modada bir otorite; diğeri V&A araştırmacısı Ghislaine Wood müzedeki Surreal Things'in (Sürreal Şeyler) küratörü – grafik boyutu tecrit eden bir başka tasarım sergisi. Breward ve Wood çok fazla konuyu ele almışlar ve özellikle katalog grafik tasarım dışındaki her konuya değinen bir araştırmanın ve sentezinin çok etkileyici bir başarısı.

Küratörler ellerindeki malzemeyi birbiriyle çakışan üç kronolojik temaya bölüyorlar – gelenek ve modernizm (1945–79), yıkılma (1955–97), yenilik ve yaratıcılık (1963–2012) – her bölüm her türdeki tasarım görüntüleriyle illüstre edilmiş. Savaş sonrası British Design'in bütün ünlü ikonları orada: Mini, E-Type Jaguar, Moulton bisikletleri, Mark II yığma sandalyeleri, Kenwood yemek karıştırıcısı, Routemaster otobüsleri ve Concorde, aynı zamanda Lloyd'un binalarının mimari modelleri ve 30 St Mary Axe (Foster's Gherkin). Bunların kapsamlı bir araştırmaya dahil

olmaları gerektiği şüphe götürmez, ama onları tekrar görmek sergiyi heyecanlı veya aydınlatıcı yapmaz. Sergideki güçlü bir grafik bölüm olan aynı derecede önemli 1951 Festival of Britain (Britanya Festivali) bir şekilde yakın zamanda Royal Festival Hall'da gösterilen festival hakkındaki panoramik serginin gölgesinde kaldı.

Yıkılmaya ayrılan ana bölüm en grafik olan kısım, gerçi birçok sergi ürününde "en iyi şarkılar" havası var – dört Beatles albüm kapağı, bir Stones kapağı, Hendrix ve Bovie. Dikey hazırlanmış punk görüntüler, hareketin galvanik sosyal, müzikal ve grafik etkilerini düşünecek olursak David King'in Rock Against Racism (İrkçılığa Karşı Rock) afişine rağmen şaşırtıcı bir şekilde zevksiz gözüküyor. King daha çok tanınmayı hak eden biraz başına buyruk bir tasarımcı. Sergide devamlı bir Factory ve Peter Saville'yi abartma durumu var – dört eser ve bir Hacienda dans pistinin koca bir parçasının bir kopyası ile. Saville ayrıca katalogta grafik tasarım üzerine kişisel yorumuna yer verilen tek kişi. Kendisiyle aynı dönem

Britanya grafik tasarımının önemli noktalarının araştırması olarak ele alındığında, bize yeni hiçbir şey söylemiyor ve başta Penguin olmak üzere çok ilginç eksiklikleri var.

sanatçısı olan Neville Brody sadece The Face'in tek bir kapağı ile temsil ediliyor. O yılları çok iyi hatırlıyorum ve Nick Logan'ın dergisinin ve medya işlerinin etkileri kesinlikle Saville'nin ve Factory'nin çok üstündeydi. Brody'ye 1988'de emsalsiz bir retrospektif veren V&A de aynı şekilde düşünmüş.

Blow Up afişini ve film den bir sahne görmek güzeldi ve Man About Town'dan Terence Donovan'ın çok iyi bir takım elbise içinde fabrika dumanları arasında genç bir adamın – moda, Breward'dan beklenen üzere iyice vurgulanmış – muhteşem bir çekimi vardı. “Swingeing London: The Truth” kapaklı 1966 Queen dergisinin bir kopyası ile Richard Hamilton'ın Swingeing London tablosu karşılıklı çok güzel uyuyor. Benim için serginin en can alıcı noktalarından biri, onu daha önce hiç görmediğim ve bana bir şeyler öğreten John Maybury'nin 1986'dan Even To Spark Our Now Would Be No Pain başlıklı ekran yazımı afişiydi. Afiş ortaya çıktıktan kısa

süre sonra 21 yaşında aşırı eroin dozundan ölen Trojan olarak bilinen ve tarzı halüsinojenler, punk ve protesto grafiklerinin karışımı olan bir ressamı, modeli ve tasarımcıyı gösteriyor. Serginin rolüne bu açıdan da bize iyi bildiğimizi sandığımız birçok anıyı tekrar düşünmemizi sağlıyor.

Sergi ters bir şekilde utanç abidesi Olimpiyat logosu (tabii ki onu kullanmamak daha mantıklı olurdu?) ile ve bir kuşak eski reklamlarla bitiyor: “Go to work on an egg (İşe bir yumurta üzerinde gidin), Saatchi'nin hamile adamı ve Collett Dickenson Pearce'in Benson&Hedges'in klasiği. Alanın dar olduğu düşünülürse bunlardan herhangi biri Britanya grafik tasarımı hakkında yenilikçi ve yaratıcı üzerine ışık saçıyor mu ve hatta reklamcılık grafik tasarım mı? Çoğu kişi buna “hayır” cevabını verecektir, ama bu konu en azından tartışmaya açık. Katalogda John Hegarty tasarım danışmanlığı ile ilgili makalesinde küratörlerin, tamamen farklı amaçları, yöntemleri ve görsel etkileşimleri olan reklamcılık ve grafik tasarımı aynı olarak düşündüğünü belirtiyor. Yıkılma üzerine bir bölüm olmasına rağmen, Ken Garland'ın reklamcılığın hakimiyetine karşı 1964'teki içten ve etkileyici direnişi First Things First sergide yer almıyor.

Doğruyu söylemek gerekirse British Design'ın ziyaretçilere tavsiye edilebilecek çok fazla yönü var ve cumartesi sabahı orayı tıklım tıklım dolduran ziyaretçiler eskiden gördükleri nesnelerle

eski zamanları yadediyorlardı. Ama Britanya grafik tasarımının önemli noktalarının araştırması olarak ele alındığında, bize yeni hiçbir şey söylemiyor ve başta Penguin olmak üzere çok ilginç eksiklikleri var. Aynı zamanda, şehrin öbür ucunda özel bir yerde – Gallery Libby Sellers – Richard Hollis'in, son 50 yılın en önemli Britanyalı grafik tasarımcılarından biri, işlerinin bir sergisi vardı. Umarım onu kaçırmamışsınızdır, çünkü V&A'nın tasarım sergisinde kendisinin bir eseri bile yoktu. ●

Equus afişi, Gilbert Lesser illüstrasyonu ile Moura-George Briggs, 1973.



Latin alfabesi ile ‘güzel yazı’ yazılabilir mi?

Ahmet Turan Alkan
Zaman Gazetesi, 2 Aralık 2012

Konumuz eski yazıyı övmek değil, kullandığımız Latin alfabesinin bile hakkını verememektir. Latin alfabesi, İslâm yazısı ile kıyaslanmaz ama yine de bu alfabe ile sanatlı ve eli-yüzü düzgün yazmak mümkündür... Fotoğraftaki Kapalıçarşı yazısına gelince... En iyisi söküp atmaktır...

Kapalıçarşı'yı bilmeyenimiz yok. Yerli-yabancı her turistin yolu bir şekilde düşer buraya; sayısını bilmediğim kapılarının birinden girer ötekinden çıkarlar. Her gün onbinlerce insan akar bu eşsiz çarşının damarlarından. Biz işimize bakalım: Yandaki fotoğraf, Kapalıçarşı'nın Nuruosmaniye Camii tarafına bakan kapısını gösteriyor; önce fotoğrafı dikkatlice inceleyiniz, imtihan soruları bu fotoğraftan çıkacak çünkü...

Süre bitti; ne gördünüz? Bakalım baktıklarımızla gördüklerimiz aynı mı?

1. Yüksek kemer boşluğunda altın yaldızla süslü, fiyakalı bir Osmanlı arması var. Sizce güzel mi, yakışmış mı, yerini bulmuş mu, ne mânâya geliyor?

Konumuz bu değil ama yeri gelmişken fikrimi söyleyim: Osmanlı arması, daha dün denilebilecek bir tarihte icad edilmiş (Resmî kabulü 1882) Batılı tarzda bir düzenlemedir; fena halde Batılı izler taşır, rüküştür, grafik değeri bakımından kalabalık ve karmaşıktır. Bana göre yeri de burası olmamak gerekirdi ama vaktiyle konulmuş. Son zamanlarda yükselen Osmanlı hayranlığı çerçevesinde bu arma olur-olmaz yerlerde görülür hale geldi. Osmanlılar, klasik devirlerinde siyâsi hâkimiyet sembolü olarak padişah tuğrasına itibar etmişlerdir. Modernleşme zamanlarında bir devlet sembolü ihtiyacı belince bu arma ile ihtiyaç giderilmişti. Geçiyoruz.

2. Armanın hemen altında koyu yeşil zemin üzerine altın varakla iki satırlık celî tâlik türünde bir kitâbe görüyoruz. Evvela

okuyalım: “Zîynet efzâ-yı makam-ı muâllâ-i hilâfet-i İslâmiyye ve erîke pirâ-yı saltanat-ı seniyye-i Osmaniye; Sultan ibn'üs-Sultan'üs sultan el Gaazî Abdülhamid Han-ı sânf hazretlerinin cümle-i müessir-i umrân küsteri hümayunlarından olmak üzere işbu çarşu-yı kebir binüçyüz ondört sene-i hicriyyesi Rebiülevvelinde müceddeden tamir olunmuştur.” İmzâ yerinde sadece “Sâmî” okunuyor.

Burada biraz soluklanalım, çünkü mevzûbâhs olan Sâmî, son devrin mübalağasız en büyük hattatlarından biri, belki birincisiydi. İşte bu iki satırlık tamirat kitâbesi, 1896'da Kapalıçarşı'nın geçirdiği büyük tamirattan sonra Sâmî Efendi tarafından kaleme çekilen yüksek bir sanat eseridir; hele Sâmî Efendi'nin çarşının Fesçiler Kapısı üzerinde hâlâ hayranlıkla seyrettiğimiz “El Kâsibu Habibullah” kitâbesi, celî talikin şâheseri addolunuyor.

3. Terimiz soğudu, artık fotoğraftaki üçüncü unsura geçebiliriz, yani hemen alttaki kapı kemerinin üzerine, muhtemelen pirinç harflerle yazılıp çakılan o muhteşem (!) Kapalıçarşı yazısı. Kemerin eğimine uygun olarak sağa ve sola yerleştirilen “Grand Bazaar” kelimeleri de yukardakiyle aynı soydan olmakla birlikte biraz daha küçük kesilerek kapıya vidalanmıştır.

Ne zaman bu kapının altından geçecek olsam, karşısına geçer seyrederim; benim gibi yapanlar çoğunlukla Sâmî Efendi'nin soluk kesecek kadar güzel iki satırını seyrederler ve hemen altındaki o çirkin o şekilsiz, o yersiz ve münasebetsiz Kapalıçarşı yazısını görmezler bile.

Halbuki ibret olsun diye seyretmek gerekir; hattâ İstanbul'un bütün turist rehberleri, gezdirdikleri misafirlere bu kapıyı gösterip, “Üstteki yazı Osmanlı hattının şâheserlerindendir, Osmanlılar yazınca işte böyle yazarlardı; alttaki Latin alfabesiyle yazılmış yazı ise Cumhuriyet devri zevkinin Kapalıçarşı'ya katkısıdır. Bakın ve anlayın ki biz nerelerden nerelere gelmişiz” diye açıklama yapsalar yeridir.

Kezâ yazı öğrenmeye başlayan ilkokul öğrencilerine de bu fotoğrafı göstermenin isabetli olacağını düşünüyorum.

Sebebini izah edeyim.

Bu yazı ‘tipsiz’ olabilir mi?

Bizim eski yazımız, tâbir-i mahsus ile “İslâm Yazısı”, fevkalâde güzel, kaleme gelir, istife müsait ve plastik imkânı yüksek bir yazıdır ve bu imkânları itibariyle Latin alfabesi ile mukayesesi bile mümkün olmaz. Zaten konumuz eski yazıyı övmek değil, kullandığımız

Latin alfabesinin bile hakkını verememektir.

Latin alfabesi, İslâm yazısı ile kıyaslanmaz ama yine de bu alfabe ile sanatlı ve eli-yüzü düzgün yazmak mümkündür. Muhtemelen çoğunuzun bilgisi var; okuduğunuz bu yazı, kimliğini bile bilip merak etmediğimiz bazı sanatçılar tarafından endüstriyel kullanım için tasarlandı, güzel bir biçim verildi. Bu sanatçılara “Typograph”, sanata ise Tipografi

adı veriliyor. Baskı yoluyla ve endüstriyel maksatla çoğaltılabilen bütün yazılar tipografiye giriyor. Tipografların düzenlediği harf, rakam ve işaretler takımına ise font adı veriliyor. Bilgisayarlarda bedava kullandığımız yüzlerce font türünün her biri kendince bir sanat eseri. Batı âleminde tipografinin tarihi Gutenberg’e kadar uzanıyor ve ondan bu yana 100 bini aşkın font türünden söz edilebiliyor. Tipograflar, tasarladıkları harf

takımına (Font) kendi isimlerini veya bir şehir veya ülke adı veriyorlar. Bilebildiğim kadarıyla bizim font alemine şimdiye kadar yapabildiğimiz bir katkı yok; bir Türk fontundan söz edemiyoruz, sadece başka sanatçıların tasarladığı fontlara Türkçe karakterler ilâve edebilme imkânımız var.

Aslında bir Türk fontu olması şart değil ama fontları doğru ve güzel kullanmak şart; medenî ve mübrem bir ihtiyaç. Bizim harflerle ve fontlarla ilişkimiz sadece tüketicilikle sınırlı değil, fontları çok kötü kullanıyoruz. Fotoğrafta görülen yazı bunun bir örneği. Gazete ve dergilerde, basın dünyasında, televizyonlarda artık iyi yetişmiş grafikerler istihdam ediliyor ve grafikerler genellikle iyi iş çıkarıyorlar ama ne yazık ki etrafımız buna rağmen birbirinden çirkin tabelalar, yazılar, reklam panoları vesaire ile dolu. Küçük esnafımız olsun, resmi dairelerimiz olsun bir yazının güzel olabileceğinden habersiz kimselerin verdiği kararlarla göz zevkimizi bozuyorlar.

Okul ve sokak isimlerini gösteren tabelalarda son zamanlarda sade ve güzel düzenlemeler görüyorum ama diğer resmi kuruluşların isim yerlerinde hâlâ pirinçten dökme harflerin yan yana çakılmasıyla elde edilen kötü kompozisyonlardan geçilmiyor. Bunların en göz önündeki örneği ise Başbakanlık binası içinde, yabancı misafirlerle birlikte basın açıklaması yapılırken kullanılan beyaz kürsü üzerindeki “Başbakanlık” yazısıdır; burada da bir pirinç harf fecaati ile karşı karşıyayız. Eğer bir grafiker elinden çıkmış olsaydı, en azından harf aralıklarını (Espas) düzenlemek yoluyla daha iyi bir görüntü kazandırabilirdi fakat kürsü üstündeki yazı, bu haliyle biz Türklerin tipografiye, grafik sanatlara, yazı güzelliğine karşı gösterdiğimiz lâkaydinin, laubâliliğin göstergesi gibidir. Öyle ki her görüşte yüzüm kızarıyor desem yerridir.

Bu konuya haftaya devam edeceğim nasipse; eğer harf ve yazı güzelliği ile cidden ilgilenenlerden iseniz bu hafta içinde Simon Garfield’in kaleme aldığı “Tam Benim Tipim” isimli kitabı gözden geçirmenizi tavsiye ediyorum. Domingo Yayınları’ndan çıkan bu kitap, bildiğim kadarıyla Türkçe’de benzeri olmayan çok eğlenceli ve öğretici bir kitap. Fotoğraftaki Kapalıçarşı yazısına gelince... En iyisi söküp atmaktır; o mekânın Kapalıçarşı olduğunu öğrenmek için üstüne adını yazmaya gerek yok. Kürsüdeki Başbakanlık yazısını ise acilen yeniden tanzim etmek lâzım; dünyaya rezil oluyoruz çünkü. ●

Grafik tasarım öldü, yaşasın grafik tasarım

David Cabianca
designobserver.com
Çeviri: Beril Tülü

Grafik tasarıma artan ilgi üzerine bir not.

Grafik tasarım artık burada. Daha önce var olmadığından değil. Ama yakın zamanda son bulan Walker Sanat Merkezi’ndeki *Graphic Design: Now in Production* (GDNiP, *Grafik Tasarım: Şimdi Üretimde*) sergisi (buradan sonra New York, Cooper-Hewitt National Design Museum; Los Angeles Hammer Museum; Winston-Salem NC Southeastern Center for Contemporary Art’ta sergilenecek) grafik tasarımı kendisini anlamaya çalışan bir disiplin olarak sunuyor. Katalog aynı konu üzerine daha önce yapılmış iki sergiyi referans alıyor, *Graphic Design in America* (1989) ve *Mixing Messages* (1996). Bu sergiler grafik tasarımı, bireysel parçaların veya güncel temaların bütünü olarak gösterirken GDNiP grafik tasarımı çok daha introspektif inceliyor. Grafik tasarımı kendi tarihi, kelime dağarcığı, yöntemleri ve istekleri olan bir icra olarak kuramlaştırıyor. Bu yazara göre grafik tasarım kültürel bir girişim ve büyüyen bir disiplin projesidir. O artık sadece bir iş değil, bir hizmet, bir araç veya bir istek yaratma yolu. Tabii ki hâlâ tüm bu amaçlara hizmet ediyor, ama onları çoktan aştı. Serginin düzenleyicileri Andrew Blauvelt ve Ellen Lupton’ın kataloğunun girişinde de söyledikleri gibi “Biz tasarım söylemini yeni yönlerle iten, yeni araçlar, izlemeler, kelimeler ve içerik yaratarak alanın dilini genişleten yenilikçi çalışmalar aradık.”¹

Blauvelt ve Lupton’ın da parçaları olduğu iki saygıdeğer kurumun Walker Sanat Merkezi ve Cooper-Hewitt Müzesi’nin yöneticileri, değerlendirmelerinde onlar kadar cömert değiller. Walker’dan Olga Viso ve Cooper-Hewitt’ten Bill Moggridge, grafik tasarımın bir hizmet olarak kaldığı klasik algıyı benimsiyorlar. Onların





Üst soldan saat yönünde: Karen, Karen, sayı 3, 2007; Laurenz Brunner, Akkurat yazıtı, 2005. Lineto'nun izniyle; Fanette Mellier, Specimen, 2008; Mike Perry, Eames Eiffel Side Chair, 2010; Felix Burrichter ve Dylan Fracareta, Pin-Up, Sayı 10, İlkbahar/Yaz 2011; cyan, Flieger, 2010. Maharam Digital Projects'in izniyle.

görüşü “Bu alan çok fazla değişti. [...] Tasarım uygulaması ağıni, uzmanlaşmış bir işten yaygın kullanılan bir araca genişletti.”² Zaten grafik tasarım her zaman bir araç olmuştur. Yöneticiler tasarımın hâlâ sadece “problem çözme” ile ilgili olduğu düşüncesindeler. Ama Daniel van der Velden’in katalogdaki Research and Destroy: Graphic Design as Investigation (2006, Araştır ve Yok Et: Grafik Tasarım İncelemede) yazısında sorduğu gibi grafik tasarım tam olarak neyi çözüyor “Problem nedir? Bilimsel mi? Sosyal mi? Estetik mi? Veya problem ortada bir problem olmaması mı?”³ Problem çözme olarak tanımlanmadığında da, grafik tasarım kendi özerkliği – onu hayatın tesadüflerinden ayıran bilgisi ve resmiyeti – ve sosyal, siyasal ve kültürel kararlılığının kendisini ele geçirmeye çalışan baskıları arasında kendine (mantıklı) bir yer bulabiliyor. Sınırlandırılmadıklarında grafik tasarımcılar varsayımları ve grafik tasarım uygulamalarındaki limitleri sorgulama yetisine sahipler.

Resim veya heykelticiliğin tersine – ama mimarlık gibi – grafik tasarım hâlâ bazı sınırlar içerisinde işliyor. Grafik tasarımcılar, mimarlar gibi, hâlâ bu işin profesyonel kurallarına uyuyorlar. Bu sınırları görmezden gelmek demek bir müşteriyle halkla ilişkilerini tehlikeye atmak anlamına gelebiliyor; büyük ihtimalle Viso ve Moggridge bu yüzden tasarımın klasik hizmet rolünden daha fazlasıyla tanımlamayı zor buluyor. Grafik tasarımın resmi tanımının

nasıl oluşturulduğunu inceleyerek tasarımın keşfetmesine, yeni şeyler icat etmesine, kendisini düşünmek ve iletişim kurmak için eşsiz bir yol olarak göstermesine olanak sağlayabiliriz. Van der Velden “Gerçek yatırım, tasarımın kendisine yapılan yatırımdır, çünkü bu disiplin araştırma yapan ve bilgi yaratan bir disiplin – ve onun bilgisi tasarım dışındaki konularda da konuşmaya yardımcı olur.”⁴ diyerek kendi durduğu yeri belirtiyor.

Van der Velden’in sözü, grafik tasarımının şu anki amacını değiştirmek için sermayenin araçsallaştırılmasını reddetmesi yirminci yüzyılın avangart tekniğini hatırlatıyor. Van der Velden müşteri ve sermaye temsilcisi olmadığında çizgi dışına çıkmaya yönlendirecek kuralları, yenileriyle değiştirmenin ve tartmanın mümkün olacağını kabul ediyor. Design Observer’da yayımlanmış bir 2010 röportajından alıntı yaparak, Van der Velden “Eğer...?” diye sorma imkânı verildiğinde olaya bu bakış açısıyla yaklaştığımızda, şüpheli tasarım bir gerçeği görüyor ve onu eleştirel kullanıyor.⁵ GDNiP’deki çoğu çalışma şüpheli, çünkü bu grafik tasarımcıları, yaptıkları işin “problem çözme” yeteneklerinin önemsendiği değil de grafik tasarımın bir düşünce ifade ediş biçimi olduğunu kabullendikleri bir yaratıcı dünyada oldukları anlamına geliyor.

Hatta GDNiP’nin katalogu Van der Velden tarafından yönetilmiş bir araştırma anketi örneği gibi. Katalogun içinde her katalogda

olduğu gibi küratörlerin yazdığı sergilenen işleri bir bağlama yerleştirmek için makaleler var, ama daha önemlisi, hatta daha ilginç, küratörler daha önce başka yerlerde yayımlanmış makaleleri de dahil etmişler. Sergide 2000’den günümüze kadar yapılmış işler var ve eklenen yazıların da aynı dönemlerden olması küratörlerin aynı esas üzerine kalmak istediğini düşündürüyor: Makaleler ve eserler tasarımın bir disiplin olarak son on yılda ne kadar ilerlediğini eşit derecede gösteriyor. Grafik tasarımın görsel işlerini yazıyla aynı esasa dayandırabilmek demek onun bir miktar özerklik kazandırdığı anlamına geliyor: grafik tasarım kendi içeriğini ve sınırlarını belirleyen kuralları sorgulamaya başlıyor.

Ama bence en önemlisi, seçilen makaleler işin en büyük kısmını yapmışlar – aslen bir arada yayımlanmak için yazılmamış olsalar da – GDNiP için seçilmiş işlerin teorik bilgisinin çoğunu sağlıyorlar. Kronolojik sırada ve küratörlerin yazdığı tematik makaleler arasında yayımlanmış tarihi yazılar birebir GDNiP sergisindeki eserler hakkında değil, ama hepsi birleşip seçilmiş tasarım işlerini kapsayan bir altmetin oluşturuyorlar. Bu altmetin, sanatçının eserin kendi çıktısı üzerine kontrol kurma çabasını gösteriyor. Çağdaş grafik tasarımının kendini zorlayan bir kısmını “Truva Atı’nı” gösteriyor; müşteri odaklı işte görsel iletişimin gerekliliklerini taklit ederken gizlice grafik tasarımın kültürel ve sosyal ilişkisinin genişletilmesine dahil oluyor. Van der Velden’in konumu Lupton’ın “Design as Producer (1998, Yapımcı Gibi Tasarla)”; Michael Rock’s “Fuck Content (2005, İçeriği Skeyim)” Lorraine Wild’in “Unraveling (2011, Çözülme) [buna ben Unraveling’in üzerinde olan “The Macramé or Resistance,” (1998, Makrome ve Dayanıklılık) yazısını da ekleyebilirim]; Steven Heller’in “The Attack of Designer Authorpreneur” (1998, Tasarımcı Girişimci Yazarın Hücumu) yazısındaki düşünceler üzerine yazılan “Design Entrepreneur 3.0” (2011, Tasarım Girişimcisi 3.0); ve James Goggin’in “Practice from Everyday Life” (2009, Günlük Hayattan Uygulama) yazılarından oluşmuş bir teori yayının parçası olarak görülebilir. Küratörlerin tematik yazıları yararlı olsa da, çoğunlukla seçtikleri sanat eserleri hakkında kendi yorumlarını yansıtmışlar. Halbuki yukarıda bahsedilen yazılar, tasarımın toplumdaki yerini sorguluyor. Bu tarz soruları Goggin’in

katkısı ortaya koyuyor: (İçerik) Tasarımcıların yeteri kadar özgün bakış açıları var mı? (İlişki) Tasarım kendimizi, toplumumuzu anlamamıza yardımcı oluyor mu? (Anlam) Ve son olarak, tasarımcıların kültür üzerine etkisi olabilir mi?

Sergilenen çalışmalar ve *Graphic Design: Now in Production (Grafik Tasarım: Şimdi Üretimde)* katalogu tasarımın kendini incelemesine derin atılımını güzelce gösterirken aynı zamanda tasarımın kavramsal, edebiyat, siyaset ve felsefe gibi diğer kültürel alanlarda dışa dönük potansiyelini açığa çıkarıyor. Kendisini ne kadar geliştirdiğini düşünürsek, zaman içinde disiplinin çok önemli bir konuma ulaşacağı konusunda iyimserim. ●

- 1 Andrew Blauvelt ve Ellen Lupton, “Giriş” *Graphic Design: Now in Production*, editörler A. Blauvelt ve E. Lupton (Minneapolis: Walker Sanat Merkezi, 2011), sayfa 10.
- 2 Bill Moggridge ve Olga Viso, “Editörün Önsözü,” *Graphic Design: Now in Production*, editörler A. Blauvelt ve E. Lupton. (Minneapolis: Walker Sanat Merkezi, 2011), sayfa 6.
- 3 Daniel van der Velden, “Research and Destroy: Graphic Design as Investigation (Araştır ve Yok Et: Araştırma olarak Grafik Tasarım)” *Graphic Design: Now in Production*, editörler A. Blauvelt ve E. Lupton. (Minneapolis: Walker Sanat Merkezi, 2011), sayfa 17–18.
- 4 Bir önceki.
- 5 Daniel van der Velden, “Methaven’den Daniel van der Velden’le Söyleşi” *DesignObserver*’dan William Drenttel ile Röportaj. (8 Ocak 2012’de görüntülendi).

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Umut Südüak

Tasarım
Bülent Erkmén
Sorumlu Yayın Yönetmeni ve
Tasarım Devamlılığı
Osman Tülü

Katkıda Bulunan: İlhan Bilge
Grafik Uygulama: Tipograf
Baskı: A4 Ofset

Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.

Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği
Ortaklar Caddesi, Bahçeler Sokağı 17/4
Mecidiyeköy 34394 İstanbul
Tel: (0212) 267 27 58
Faks: (0212) 267 27 59
info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr