

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**GRAFİK TASARIM İLE EFEMERA İLİŞKİSİ VE
SAİT MADEN BELGELİĞİ ÖRNEĞİ**

Hazırlayan

Nurcan DURMAZ

Danışman

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

İZMİR / 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Grafik Tasarım ile Efemera İlişkisi ve Sait Maden Belgeliği Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

12/ 10/ 2020

Nurcan DURMAZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tarih ve..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.... maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Nurcan DURMAZ'ın "Grafik Tasarım ile Efemera İlişkisi ve Sait Maden Belgeliği Örneği" konulu tezini incelenmiş ve aday tarihinde, saat ...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra . dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

“Grafik Tasarım ile Efemera İlişkisi ve Sait Maden Belgeliği Örneği” başlıklı tez çalışması, grafik tasarım ürünlerinin arşiv, koleksiyon malzemesi içerisinde ‘efemera’ başlığıyla yer alış şekillerini incelemektedir. Efemera belgelerinin ‘üstveri’si oluşturulurken ya da efemeraların restorasyon süreçlerinde profesyonel bir grafik tasarımcının veya grafik tasarım tarihçisinin katkısının neler olabileceğini incelemekte, üstlenebileceği roller tartışılmaktadır.

Araştırmanın “tanımlar ve konumlandırmalar” üzerine kurulu birinci bölümünde; efemera ile ilişkisine değinebilmek için ‘grafik’ teriminin ve grafik tasarım disiplininin ‘kökenbilim’ ve ‘terimbilim’ açısından tanımları yapılmıştır. ‘Grafik ürün’ olgusu, disiplinin kendi içerisinden ve disiplinlerarası etkileşim üzerinden açıklanmıştır. Grafik tasarım disiplininin değişen ve gelişen konumlandırmaları ile grafik ürünün uzamsal dönüşümü ve dönemsel evreleri ele alınmıştır.

Araştırmanın “kavramsal çerçevesi” olan ikinci bölümünde efemera kavramına odaklanılmıştır. Efemeranın tanımı, Türkiye’deki tarihsel süreci, sınıflandırılması, erişimi ve belge/kaynak değeri, efemeranın grafik verileri anlatılmıştır. Bu bağlamda efemera alanının öncüleri ve grafik tasarım sahnesinin ustalarıyla röportajlar yapılmış ve efemera ile grafik tasarım ilişkisi ilgili disiplinler açısından irdelenmiştir.

Tezin “uygulama aşaması” olan son bölümde ise; grafik tasarımcı ve grafik tasarım tarihçisi Sait Maden Belgeliği’nde yer alan efemera belgelerinin arşiv prensiplerine göre tanımlamaları yapılmıştır. Seçkisi yapılan efemera belgelerinin grafik verileri üzerinden ait olduğu döneminin üslup, tipografik stil ve biçim okumaları gerçekleştirilmiş, üstveri oluşturmaya katkı sağlamak için grafik tasarım penceresinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Efemera, Grafik Ürün, Grafik Tasarım Tarihi, Arşiv, Koleksiyon

ABSTRACT

This thesis, titled as “Relationship Between Graphic Design and Ephemera, and Sait Maden Archive”, studies how graphic design products figure by name ‘ephemera’ as an archive, collection material. Moreover, this thesis also researches the contribution of a professional graphic designer or a graphic design historian for creating ‘metadata’ of ephemera document or restoration process of ephemera.

The first part of the research is structured as “definition and positioning”, defines ‘graphic’ term and graphic design discipline within the frame of ‘etymology’ and ‘terminology’ to mention the relationship between ephemera and graphic. “Graphic Product” phenomenon is explained from the point of graphic design discipline and interdisciplinary interaction. Changing and evolving positionings of the graphic design discipline, besides the spatial transformation and periodical phases of graphic design discipline is discussed.

The second part of the research is structured as “conceptual frame”, focuses on ephemera concept. In this section; the definition of ephemera, the historical development of ephemera in Turkey, accessibility and value as resource/document, and graphic data of ephemera are explained. In this context, I interviewed with pioneers and masters, in addition, I studied the subject with related disciplines.

The last part of the research is structured as “practice stage” and in this section, ephemera documents involved in the archive of Sait Maden, who is a graphic designer and graphic design historian, are described according to archive principles. Typographic style and format of selected ephemera documents are interpreted in the context of the period which documents belong to and the style of this period, furthermore, in order to contribute the creation of metadata, reviews are carried out within the frame of graphic design.

Keywords: Ephemera, Graphic Product, Graphic Design History, Archive, Collection

ÖNSÖZ

Üniversite eğitim sürecim, Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Bölümü'nde başladı. Mezuniyetin ardından İzmir Arkeoloji Müzesi'nde seramik, metal ve kâğıt konservasyonu üzerine çalıştım. Daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nü bitirdim. Arkeoloji, sanat tarihi, kültür varlıkları ve müzecilik alanlarıyla olan bağımı, GSF çatısı altında mitoloji, uygarlık tarihi, sanat ve tasarım tarihi gibi derslerle pekiştirdim. İki üniversite eğitiminin ve İzmir Arkeoloji Müzesi deneyiminin ardından reklam sektöründe ve Karşıyaka Belediyesi Çocuk Müzesi'nde çalıştım. Edindiğim profesyonel pratiklerin ardından, her iki eğitim sürecinin arasındaki ortak noktaları keşfetme olanağına eriştim. Özellikle grafik tasarım tarihi çerçevesinden baktığımda grafik tasarımın belleği kaydeden işlevinin, tarihyazımı için önemli bir dayanak olduğunu kavradım. Arşiv çalışmalarında, eğitimini aldığım iki disiplinin kesiştiği durumları gözlemledim ve her iki eğitimi ortak bir araştırma konusu ile birleştirme eğilimi göstermeye başladım. Doğal olarak yüksek lisansımın konusu, bu çakışmaların farkındalığı ile efemera belgelerinin grafik verileri üzerine şekillendi.

Efemera belgeleri, arşiv malzemeleri içinde bir tür olup bilimsel değeri ve tarihyazımı açısından önemi yeni yeni anlaşılmaktadır. Temelde, grafik tasarımcıların saklanma amacı gütmeyen ürettikleri birçok ürün, tarihi belge ve kaynak bilgi değeri taşıdığı için efemera belge türü başlığı altında arşiv belgeleri arasında yer almaktadır. Arşiv ile koleksiyon belgeleri arasında ve bu belgelerin bulunduğu kurum ve kuruluşlarda bulunan efemera belgelerinin bilgi / veri kaynağı olma özelliği, belgenin doğru tanımlanmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu aşamada, grafik tasarım tarihi ve grafik üretim bilgisine sahip bir tasarımcının üstlenebileceği rol önemli olabilmektedir. Aynı zamanda bir grafik tasarım ürünü de olabilen efemera belgesinden elde edilen yapısal, yönetsel ve tanımlayıcı verileri, grafik tasarımcılar ya da grafik üretim bilgisine sahip uzmanlar daha doğru tanımlayabilme potansiyeline sahiptir. Arşiv çalışmalarında “tanımlama” anahtar kelimeyi, üstveriyi oluşturduğundan, kaynaktan edinilecek verileri daha nitelikli aktarabilmek için grafik tasarım bilgisine de sahip

olmak gerektiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu önerimi bir araştırma ile akademik dünyanın ilgisine sunmak istedim.

Tezimin araştırma sürecinde desteğini esirgemeyen, birikimiyle her zaman yoluma ışık tutan değerli hocalarıma, tasarımcılara, araştırmacılara teşekkürü borç bilirim. Öncelikle lisans ve lisansüstü eğitim hayatım boyunca gelişme göstermemi sağlayan, danışmanım Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA'ya sonsuz teşekkürler ederim.

AÜ MYO hocalarıma ve DEÜ GSF yıllarımda beni her zaman teşvik eden, yol gösteren Prof. Gülay YAŞAYANLAR, Prof. Mehmet KOŞTUMOĞLU ve Prof. Mümtaz SAĞLAM hocalarıma iyi dileklerimi sunarım.

Araştırma konusunun farklı açılımlarını görmemi sağlayan, tezimin değerini artıran, değerli zamanlarını harcayarak desteğini esirgemeyen Burçak EVREN, Burçak MADRAN, Celal YILDIRIM, Cengiz KAHRAMAN, Dilek BEKTAŞ, Emin Nedret İŞLİ, Fuat AKDENİZLİ, Gökhan AKÇURA, Mert SANDALCI, Nazlı Eda NOYAN, Ömer Faruk ŞERİFOĞLU, Sadık KARAMUSTAFA, Sinan NİYAZİOĞLU, Şükrü ORAL ve Turgut ÇEVİKER'e vermiş oldukları destekten ötürü çok teşekkür ederim.

Araştırmam boyunca her zaman yanımda olup motive eden, İngilizce çevirilerde destek olan sevgili dostum Nur BÜYÜKYILMAZ'a çok teşekkür ederim.

Her zaman arkamda duran sevgili KALAYCIOĞLU aileme en içten saygılarımı sunarım. Hayat arkadaşım, meslektaşım, başarılarıyla her zaman gurur duyduğum, tüm gücüyle yanımda olan eşim Ömer DURMAZ'a teşekkür ederim. Küçük yaşlarına rağmen tez sürecinde gösterdikleri büyük sabırla beni güçlendiren en kıymetlilerim kızlarım Defne ve Umay'a örnek olabilme umuduyla sevgilerimi paylaşıyorum.

Umarım bu araştırma müze, kütüphane, arşiv ve araştırma merkezlerinde arşiv ve koleksiyonlarında yer alan efemera belgelerinin tanımlanması ve yorumlanmasında grafik tasarım tarihi çalışma alanının ve grafik tasarımcının önemini ve gerekliliğinin farkındalığını anlatır, görüş alışverişi sağlar ve yol gösterici bir kılavuz oluşturur.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	ix
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
RESİMLER LİSTESİ	xvi
EKLER LİSTESİ	xvii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

GRAFİK TASARIM ÜRÜN KAVRAMININ UZAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

1.1. Grafik Tasarım Disiplinine Bakış.....	28
1.1.1. Grafik Nedir?	28
1.1.1.1. Kökenbilim Açısından Grafik Nedir?	29
1.1.1.2. Terimbilim Açısından Grafik Nedir?	34
1.1.2. Grafik Tasarıma Çağcıl Yaklaşımlar	39
1.2. Grafik Tasarım Ürününün Değişen Evreleri	45
1.2.1. Grafik Ürüne Disipliner Yaklaşım	49
1.2.2. Grafik Ürüne Disiplinlerarası Yaklaşım	51

2. BÖLÜM

GRAFİK ÜRÜNÜN EFEMERA, EFEMERANIN GRAFİK VERİLERİ

2.1. Efemeranın Kökeni ve Tanımları	54
2.1.1. Efemeranın Türkiye'deki Tarihsel Süreci	62
2.2. Efemera Belge Türleri ve Sınıflandırılması	71
2.3. Efemeraya Erişim	76
2.4. Efemeranın Derlenmesi	79
2.5. Efemeranın Kaynak Değeri	82
2.6. Efemera Tanımlamalarında Grafik Tasarım Açısından Değerlendirme Ölçütleri	87
2.6.1. Yönetimsel Grafik Veriler	89

2.6.2. Tanımlayıcı Grafik Veriler	92
2.6.3. Yapısal Grafik Veriler	94

3. BÖLÜM

“SAİT MADEN BELGELİĞİ” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN GRAFİK ÜRÜN VE EFEMERA İLİŞKİSİ

3.1. Sait Maden Belgeliği’nin Yönetim Süreci	101
3.1.1. Uygulama Projesinin Hazırlık Süreci	102
3.1.2. Arşiv Hakkında Değerlendirme	103
3.1.3. Uygulama Projesinde Kullanılan Arşiv Pratikleri	107
3.1.3.1. Sağlama	107
3.1.3.2. Tanımlama, Tasnif ve Kodlama	107
3.1.3.3. Arşiv Mekânı, Onarım ve Koruma	115
3.1.3.4. Sayısallaştırma	117
3.1.3.5. Erişim	124
3.2. ‘Sait Maden Belgeliği’nde Bulunan Efemera Belgelerinde Grafik Tasarım Veri Okumaları	125
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	140
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Ephemera Kâğıt Arkeologları Derneği'nin kurucuları	64
Fotoğraf 2. Ephemera Dergisi	65
Fotoğraf 3. Dizin ve Dolaşım: Driftmentary Sergisi, 2013.....	67
Fotoğraf 4. 'Koç Üniversitesi Suna Kıraç Dijital Kütüphanesi' dijital arşiv sayfası	
Fotoğraf 5. 'Ankara Birası' orijinal el çizimi etiket çalışması.....	89
Fotoğraf 6. İndicator kâğıtları	116
Fotoğraf 7. Büyük boy tarama cihazı	123
Fotoğraf 8. 'Perestiş' başlıklı nota fasikülü kapağı	126
Fotoğraf 9. 'Perestiş' başlıklı nota fasikülü arka kapağı ve iç sayfaları	126
Fotoğraf 10. 'Mazlum K. Köstekçi' portre illüstrasyonu.....	128
Fotoğraf 11. Birlikte saklanan diğer portre illüstrasyonları	129
Fotoğraf 12. 'Zakkum Çiçekleri' şiir kitabı	130
Fotoğraf 13. 'Zakkum Çiçekleri' şiir kitabı iç sayfasında yer alan portre illüstrasyonu	130
Fotoğraf 14. 'Kan Davası' isimli illüstrasyon çalışması.....	131
Fotoğraf 15. 'Kan Davası' film afişi	132
Fotoğraf 16. İnhisarlar İdaresi (eski Tekel) 'Kulüp Rakısı Etiketleri'	133

Fotoğraf 17. Kulüp Rakısı Etiketi altın yıldız ve gofraj baskı ayrıntısı	134
Fotoğraf 18. ‘Portakal Çiçeği Likörü’ etiketi.....	135
Fotoğraf 19. ‘Portakal Çiçeği Likörü’ şişesi ve İngilizce ilanı	136



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Profesyonel grafik tasarım alanlarının altyapısı	36
Tablo 2. Grafik tasarım motivasyonlarının değişimi	42
Tablo 3. Akademisyen Jen Bracy’nin grafik tasarımı dönemlere ayırarak incelediği “Bir İsimde Ne Var? ‘Grafik Tasarım’ın Kaderi” adlı tablosu	43
Tablo 4. Kaynak türlerinin sınıflandırılması	83
Tablo 5. DC üstveri öge kümesi ve açıklamaları	110
Tablo 6. DC Üstveri elementlerinin gruplandırılması	111
Tablo 7. Farklı malzeme türleri ve kullanım amaçları için uygun çözünürlük tablosu	119
Tablo 8. Görüntü dosya formatları	121

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Grafik tasarım “Disiplininin Terminolojik Gelişimi”	41
Şekil 2. Verilerden arşivlere ilerleme basamakları	104
Şekil 3. Belgelerin arşivlenme basamakları	106
Şekil 4. Sayısallaştırma iş akış şeması	118

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Herman Boyacıoğlu karpostal sergisinden bir örnek, 1971.....	63
Resim 2. İzlerimiz dergisi (1936).....	63
Resim 3. ‘Ephemera’ adlı şiir	63
Resim 4. ‘Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı’ sergisi görsellerinden örnekler	68
Resim 5. SALT Galata’nın açmış olduğu sergilerin duyuru afişlerinden örnekler	69
Resim 6. Efemera Dergisi kapaklarından örnekler	70
Resim 7. Geçici Belgelerin Kalıcı Etkisi: I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu Duyuru Afişi (25-27 Nisan 2018)	70
Resim 8. VEKAM Efemera Çalıştayı (31 Mayıs 2019)	71
Resim 9. Ortam nem alma cihazı	116
Resim 10. Renk derinliklerinin görünüşleri	120
Resim 11. Düz yataklı ve tambur tarayıcı	122
Resim 12. Slayt tarayıcıları	123

EKLER LİSTESİ

EKLER LİSTESİ – 1:

Disipliner bakış açısıyla grafik tasarımcılar ile yapılan röportajlar:

EK 1. Sadık KARAMUSTAFA ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 157

EK 2. Turgut ÇEVİKER ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 162

EK 3. Celal YILDIRIM ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 166

EK 4. Dilek PEKTAŞ ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 168

EK 5. Sinan NİYAZİOĞLU ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 171

EK 6. Nazlı Eda NOYAN ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 174

EK 7. Fuat AKDENİZLİ ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020..... 176

EKLER LİSTESİ – 2:

Disipliner arası bakış açısıyla müze araştırmacısı, tasarım tarihçisi, koleksiyoncu, sahaf, konservatör ile yapılar röportajlar:

EK 8. Gökhan AKÇURA ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 179

EK 9. Ömer Faruk ŞERİFOĞLU ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 181

EK 10. Emin Nedret İŞLİ ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 183

EK 11. Cengiz KAHRAMAN ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 189

EK 12. Burçak MADRAN söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 191

EK 13. Şükrü ORAL ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020..... 194

EKLER LİSTESİ – 3:

Gerçekleştirilen Araştırma Gezileri:

Araştırma Gezisi 1:

‘Dijital Çağda Arşivler ve Kültürel Miras’ Konferansı,
Boğaziçi Üniversitesi - İstanbul, 20 Ekim 2017 197

Araştırma Gezisi 2:

SEKA Kâğıt Müzesi, Kocaeli, 9 Haziran 2018..... 198

Araştırma Gezisi 3:

Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 22 Mart 2019..... 199

Araştırma Gezisi 4:

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Kitap Şifahanesi,
İstanbul, 22 Mart 2019 200

Araştırma Gezisi 5:

SALT Galata, İstanbul, 23 Mart 2019..... 201

Araştırma Gezisi 6:

Serendip Restorasyon Laboratuvarı, İstanbul, 24 Mart 2019 202

Araştırma Gezisi 7:

HERITAGE İstanbul, Restorasyon, Arkeoloji, Müzecilik Teknolojileri Fuarı 2019
İstanbul, 13 Nisan 2019 203

Araştırma Gezisi 8:

SALT Galata, Atölye: Amatör Arşivcilik, İstanbul, 18 Ocak 2020..... 204

GİRİŞ

Grafik tasarımcı tasarladığı grafik ürünü; içinde bulunduğu dönemin sosyokültürel anlayışını, siyasi ideolojilerin etkisini ya da biçimsel ekollerin tavrını kullanarak “çağının tanığı” vasfıyla oluşturmaktadır. Grafik ürünü oluşturan tasarım öğeleri, imgeler aracılığıyla kendi devrinin kültürel izlerini taşımaktadır. Tasarımcının iletişim için oluşturduğu grafik ürünler bu izleri hem biçim hem de içerik olarak bünyesinde taşımaktadır. Birer ileti aracı olan grafik ürünler, maddi kültür okumaları gibi pratikler ile arşiv çalışmalarında ya da tarihyazımında ilk üretim amaçlarından farklı olarak işlev görebilmektedir. Çünkü grafik ürünler zamanla sadece üretildikleri disiplinin bir çıktısı olarak kalmaz, aynı zamanda üretildikleri dönemler hakkında birer belge değeri üstlenmektedir.

Grafik ürün disiplinlerarası bakış açısıyla değerlendirildiğinde, grafik ürünün son yaşam evresinin ‘efemera belgesi’ haline geldiği, tarihsel değer arz ettiği, artık sosyo-kültürel bir ize dönüştüğü dönemi olduğu düşünülmektedir. Efemera belgeleri; bilgisel ve belgesel değere sahip, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgi veren, üretildikten sonra saklanması pek düşünülmeyen, üretildikleri dönemdeki iletişim amacı bittikten sonra çoğu zaman imha edilen, döneminin kısa ömürlü gelir-geçer, kâğıt türü belgeleridir.

Efemera kavramına ‘grafik tasarım tarihi’ çerçevesinden bakıldığında hem ulusal hem de uluslararası açıdan keşfedilmeyi bekleyen özel bir uzmanlık alanı olduğu görülmektedir. Efemera belgesi, özellikle grafik tasarım tarihi araştırmalarının içerisinde kendisini fark ettirme çabası içerisinde. Tezin temel amacı bu farkındalığı sağlamaktır.

11 Mart 2020 tarihinde New York’ta yapılması planlanan fakat COVID-19 salgını yüzünden ertelenen “Archives by Design [Tasarıma Göre Arşivler]” sempozyumunun hipotezi; “*Bütün arşivler tasarım arşividir*” şeklinde olmuştur. Grafik tasarım ve arşiv çalışmaları ile ilgili önemli konu başlıklarının ilk kez tartışılacağı düşünülen sempozyum, tasarım ürünlerinin yaşamın her alanında olduğu söylemi üzerine kurulmuştur. Bu genelleme doğal olarak arşivleri de kapsamaktadır. İtalyan

tasarımcı Massimo Vignelli'nin “*Tarih duygusu olmayan tasarımcının hiçbir değeri yoktur*” şeklindeki yorumu, tüm arşivlerin birer tasarım arşivi olarak görülebileceği düşüncesini desteklemektedir. Bu bağlamda sempozyum, arşivlerin grafik tasarım aracılığı ile daha iyi problem çözücüler ve eleştirel düşünürler olmamızı sağlayacağı iddiasıyla duyurusunu yapmıştır (Whitlock, 2020).

Turgut Çeviker'in, belirtilen bu sav ile örtüşen yorumu şu şekildedir:

“Tasarım, her yerdedir; her şey bir tasarım içerir. Çünkü her nesnenin ve/ya her nesne grubunun kurgusu bir taşıma fikrini içerir. Arşiv ise, tasarlanmış binlerce imgenin saklandığı yer. Tasarım tarihi oradan çıkıyor. Yani arşivlenen imgeler geçmişteki tasarım süreçlerinin tanıkları. Sanat tarihi, nasıl ki, müze ve özel koleksiyonlarda saklanan yapıtlar üzerinden yazılıyorsa; tasarım tarihi de arşivlenmiş –geçici ve kalıcı– tasarım nesnelerinden yazılıyor. Bir tasarım arşivi, bir tasarım müzesinin deposu sayılabilir. Efemera diye tanımlanan nesneler, 1960 öncesi basın ressamı tarafından baskıya hazırlanıyordu; 1960'lı yıllarda – baskı tekniklerinin gelişmesiyle– ‘basın ressamı’ yerini ‘grafiker’e bıraktı. ‘Letraset’ büyük bir buluştu, ancak onu bilgisayar ‘font’ları yendi. Yani, şu veya bu dönem ‘gündelik hayatın izleri’ni taşıyan iki boyutlu nesneleri, bugünkü ‘grafik bilgi’yle anlayabilir, inceleyebilir ve ‘tasarım tarihi’nin kaynaklarını saptayabiliriz. Bunun ‘Nasıl olur?’unu, bir gün büyük bir ‘Tasarım Müzesi’ kurulduğunda herkes görebilecektir. Bu aysbergi, şimdilik meraklı koleksiyoncular biriktirdikleri kadarıyla görebiliyor.” (Çeviker, 2020)

Grafik tasarım ürününün belirlenmiş bir ömrü vardır; örneğin bir afiş tasarımında iletilmek istenen mesaj hedef kitleye ulaştıktan ya da duyuru süresi tamamlandıktan sonra amacını gerçekleştirmiş kabul edilir ve grafik ürünün ilk işlevinin ömrü biter. Grafik tasarım ürünü daha sonra geri dönüşüm gibi nedenlerle eğer imha edilmezse, tasarımcısının portfolyosunda, kamu ve/veya özel kurumlarda, arşiv, müze, kütüphane, araştırma merkezlerinde ve belli bir amaç doğrultusunda onları derleyen özel arşivlerde belge olarak saklanır. Bu tür belgeler, kamu ya da özel arşivlerde ‘efemera’ başlığı altında yer alır. Bu noktaya gelebilen grafik ürün, üretildiği dönemin gelir-geçer belgesi iken arşiv malzemeleri arasında köprü kurabilir ya da arşivde birbirini tamamlayan malzemeler haline dönüşebilir. Grafik ürün artık bilgi taşıyıcısı işlevi üstlenir ve geçmiş dönemlerin yaşantısına daha geniş ve daha geçerli açıklamalar

getirecek kanıtlar sunabilir. Geçmiş belgelerle yeniden oluşturulurken; eldeki doğrudan belgeler kadar, kimi zaman farkına varılmayıp önemsenmediğinden atılan bu türden dolaylı grafik ürün gibi kaynaklar hazine değerinde yarar sağlayabilmektedir. Dolayısıyla bazen önemsiz görülen söz konusu efemera belgeleri aslında günümüz kültür tarihi araştırmacıları için büyük önem taşımaktadır.

Efemera belgelerinin kaynak değer farkındalığını artırmaktaki en büyük etken, grafik veriler ile sağlanan tanımlamalarının doğru yapılmasıdır. Arşiv pratiklerinde efemera türü belgelerin üstveri tanımlamaları yapılırken grafik tasarımcının üstlendiği önemli görev; belgenin tanımlayıcı, yönetsel ve yapısal verileri hakkında arşivciye, araştırmacıya ve kullanıcıya doğru bilgi aktarımını sağlamasıdır. Arşivde iyi tespit edilmiş tür bilgisi ‘anahtar kelime’leri oluşturduğundan, belgenin sahip olduğu grafik verinin doğru okunması araştırmacılara sunulan bilginin kalitesini belirlemektedir.

Arşiv malzemesi fiziksel olarak sonsuz bir bilgi yığınına kapsamaktadır. Dolayısıyla bu tezde efemeranın bugüne kadar az bilindiği düşünülen grafik tasarım ile ilişkisine odaklanılmıştır. Malzemenin tanımlanması, sınıflandırılması ve yorumlanması için disiplinlerarası etkileşim gözetilmiştir. Tezde, grafik ürünü tasarlayanların, zaman içerisinde tasarladıklarının dönüştüğü yeni haller üzerinde de söz söyleyebileceği savı öne sürülmektedir. Arşiv, müze, kütüphane ve araştırma merkezlerindeki efemera çalışmaları içerisinde grafik tasarımcının üstlenebileceği rollerin keşfedilmeye açık olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle grafik tasarımcıların doğru bilgi aktarımında disiplinlerarası alanlarda etkileşim içinde olabileceği, yarar sağlayabileceği örneklenmeye çalışılacaktır.

Teze, efemeranın yapıtaşı olan ‘grafik ürün’ kavramından başlanmıştır. Bir mesajı görsel yolla iletmek için kullanılan grafiğin uzamsal dönüşümü, kökenbilim ve terimbilim açısından açıklanarak ve ilişkili olduğu kavramların bağlamlarından söz edilmiştir. Tezin ilk bölümünde; grafik tasarım disiplinine bakış ve grafik tasarım ürününün değişen evreleri aktarılmıştır. Grafik tasarımcı Sadık Karamustafa’nın analizi olan “Grafik tasarım ürününün üç hayatı vardır” yorumundan yola çıkılarak, tasarım ürününün evreleri irdelenmiştir. Grafik tasarım ürününün ilk evresi olan görsel iletişim

aracı olduğu ‘ileti’ evresi; sonra ikinci evresi olan grafik tasarımcı açısından ‘iş/ürün/yapıt’ olarak tasarımcının portfolyosunda yer aldığı ve tasarım arşivlerine dahil olduğu evresi; daha sonra üçüncü evresi olan görsel kültür tarihi açısından son evresi olabilecek ‘efemera belgesi’ evresi disiplinlerarası bakışla anlatılmaktadır.

İkinci bölümünde ise grafik tasarım disiplininin efemera belgeleri açısından önemi ve konumlandırılması yapılmıştır. Efemeranın Türkiye’de tarihsel gelişimi, erişimi, derlenmesi ve bilgi kaynağı değeri aktarılmıştır. Efemera tanımlamalarında grafik tasarım açısından değerlendirme ölçütleri değerlendirilmiştir. Tanımlayıcı, yönetsel ve yapısal verileri ilgili bağlantıları ile açıklanmıştır.

Tezin son bölümünde ise Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Altyapı Projesi olan “Sait Maden Sanal Müze Projesi” kapsamında oluşturulan “Sait Maden Belgeliği” içinde yer alan efemera belgelerinin ‘üstveri’ oluşturma süreci aktarılmıştır. Sayısallaştırma süreci tamamlanan belgelerden bir seçki yapılarak grafik ürünler üzerinden sağlanan veriler yorumlanmıştır.

Tezin yazım sürecinde yerli ve yabancı kaynaklardan literatür taranmış, yazılı dokümanlardan yararlanılmış, ulusal ve uluslararası hakemli süreli yayınlar taranmış ve açık erişim kaynaklarından yararlanılmıştır. Konuyla ilgili uluslararası kaynaklar başta olmak üzere, ilgili güncel kitap, makale ve videolara ulaşılmış, YÖK Tez Merkezi’nin kataloğundan tarama yapılmıştır.

Uluslararası yayınlar göz önüne alındığında efemera literatürünün farklı disiplinler ile iç içe geçtiği gözlemlenmiştir. Türkiye’de ise grafik tasarım ve efemera ilişkisini inceleyen yaklaşımlar çok yenidir. Ülkemizde efemeranın tanımı üzerine genellikle hemfikir olunmaması, bu ilişkinin konuşulmamasına bir etkindir. Bu sebepten ötürü röportajlar ile bilgi toplama teknikleri kullanılarak alanında uzman grafik tasarımcı, müze araştırmacısı, tasarım tarihi araştırmacısı, koleksiyoncu, sahaf ve konservatör ile e-posta görüşmeleri yapılmış konu hakkındaki görüşleri alınıp yorumlanmıştır.

Tez çalışmasında verilen örnekler ve yapılan çözümlerler grafik tasarım disiplini ekseninde değerlendirilmiştir. Arşiv, kütüphane ve bilgi merkezlerinde yer alan belge değeri taşıyan kaynakların tanımlamalarında grafik tasarımcının çözüm ortağı olabileceği vurgulanmıştır. Bu amaçla, tezin grafik tasarım disiplininin yanı sıra bilgi ve belge yönetimi, arşivcilik, sanat tarihi, koleksiyonculuk, müzecilik gibi ilişkili diğer bilim dallarına da seslenmesine dikkat edilmiştir.

Sonuç olarak söz konusu yüksek lisans tezi, arşivi oluşturan belge türleri içerisinde yer alan ‘efemera’ başlığı altındaki grafik tasarım ürünlerinin (afiş, broşür, katalog, kurumsal kimlik uygulamaları, ambalaj, takvim, bilet vb.) tasarımını gerçekleştiren grafik tasarımcının ya da grafik tasarım tarihçisinin arşiv yönetimindeki etkisinin neler olabileceğini vurgulamakta ve dahil olabileceği durumları işaret etmeyi amaçlamaktadır.



1. BÖLÜM
GRAFİK TASARIM ÜRÜN KAVRAMININ
UZAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

1. BÖLÜM

GRAFİK TASARIM ÜRÜN KAVRAMININ UZAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

Bilimsel araştırma, kısaca, fenomenin¹ bilgisinden fenomenin nedenselliğinin bilgisine ulaşmak şeklinde tanımlanmaktadır. *Efemera* fenomenini *grafik tasarım disiplini* çerçevesi içerisinde irdeleyebilmek için de efemera olgusunun varoluş nedenlerini tartışmak gerektiği düşünülmüştür. Bu amaçla, efemera belgesinin varlık gereksinimlerinden biri olarak düşünülen *grafik ürün* kavramı, araştırmanın ilk bölümünde grafik tasarım açısından neden-sonuç ilişkisi içerisinde incelenecektir. Tezin bu bölümünde grafik ürün kavramına dair temel olgular, çoğunlukla usta tasarımcıların ve akademisyenlerin söyleşi ve makalelerinde dile getirdikleri *ampirik bilgi*² esas alınarak tartışılacaktır.

Bir grafik tasarım ürünü, günlük yaşamın içinde birçok farklı ortamda ve farklı biçimlerde görülebilir; toplum içinde bireylerin ya da kitlelerin önüne çoğunlukla broşür, ilan, reklam, afiş, ambalaj gibi bir iletişim aracı olarak çıkmaktadır. Genellikle seri üretime tabi olan grafik ürünler, bir grafitti ya da tabela gibi kendi başına bir çalışma ya da web sitesi, mobil uygulama gibi ekrana yönelik bir arayüz tasarımı da olabilmektedir. İkna etmek, duyurmak, bilgi vermek, tanıtıp satmak gibi belirli bir işlevi yerine getirmek için çoğunlukla geçici süreyle dolaşımda kalan grafik üretimlerin tarihsel değerlendirmeleri ise karmaşık bir düzeye sahip olabilmektedir. Bir iletişim ve bilgi üretim aracı olarak tarihsel belge niteliği de taşıyan grafik ürün, bazen koleksiyonu

¹ Fenomen (görüngü); duyularla algılanabilen şey. Fenomen sözcüğü, günlük hayatta sadece şaşırtıcı şeyler için kullanılmakta; ancak bilimsel karşılığı yoktur. Felsefede somut, algılanabilir ve denenebilir olay ve nesne demektir. Bir nesne, olay ya da sürecin nesnel gerçekliğini, özünü vurgulayan bir ifadedir.

² Ampirik (görgül) bilgi; duyum, deney, deneyim ya da gözlem sonucu elde edilen bilgiye ampirik bilgi, olgular hakkında deneysel veya gözlemsel olarak, pratikte gerçekleşmiş olan şeylerden derlenen verilere de ampirik veri denir.

yapılabilen bir nesne, bazen de bir arşiv dokümanı olarak müze, araştırma merkezi, kütüphane, belgelik gibi sahalarda da ilgililerin karşısına çıkabilmektedir. Grafik ürün böylesi durumlarda gündelik hayattaki yerinin dışarısına çıkıp bilimsel araştırma alanları içerisindeki pratiklere dahil olmaktadır.

“Grafik tasarım her yerdedir, yaptığımız her şeye, gördüğümüz her şeye, satın aldığımız her şeye dokunur: reklam panolarında ve İncillerde, taksi makbuzlarında ve web sitelerinde, doğum belgelerinde ve hediye çeklerinde, aspirin kavanozlarının içindeki katlanmış sirkülerlerde görüyoruz ve çocukların tombul tahta kitaplarının kalın sayfalarında.” (Helfand, 2019)

Yaşamın döngüsü içerisinde çeşitlenip zenginleşen grafik ürünler, bağlantıda oldukları birçok disiplinin, sektörün, ortamının içerisinde gelişip yayılırken, öte yandan grafik ürünü ortaya koyan grafik tasarım disiplinine yönelik profesyonel bakışın aynı oranda gelişmediği düşünülmektedir. Bir grafik tasarımcının sahip olduğu edinimlerinin iyi bilinmediği, alana dair sınırlı bir anlayışın hâkim olduğu gözlemlenmiştir.

“Grafik tasarım, çeşitli yaklaşım ve unsurları kapsayan geniş bir disiplindir. Bunu parçalara bölünmüş bir disiplin olarak tanımlamanın zorluğu, tasarımcıların çeşitli alanlarda çalışmaları ve mesleklerinin bazı yönleriyle nadiren ilgilenmeleri hatta hiç değinmemelerinden kaynaklanmaktadır. Yaratıcı bir yol olarak, mesleğin diğer alanlarıyla ilişki kurmak içinse daima bir sebep mevcuttur.” (Ambrose & Harris, 2012, s. 9)

Grafik tasarımın başka şeylerle ilişkisini ve bu ilişkilere kattığı değeri araştıran, grafik tasarımcıları farklı disiplinlerden uzmanlarla bir araya getirip grafik tasarımın, kim ve ne için olduğuna dair önyargıları sorgulayan bağımsız yayınevi GraphicDesign&[GrafikTasarımve]’e bir değerlendirme yapan sosyalbilimci Nikandre Kopcke (Karol, 2016), “grafik tasarımın global ekonomiyi döndüren güçlerden biri olmasına rağmen pek fark edilmeyen bir alan olduğunu, grafik tasarımcıların tanınmadığını söylüyor. Ayrıca grafik tasarımcıların kendi haklarında az şey bildiklerini de ekliyor” (akt. Karol, 2016). Sözü edilen bu tür nedenlerden ötürü araştırmanın altlığını oluşturan birinci bölümde, hem grafik tasarımcıların diğer disiplinlerden paydaşları ile çözüm ortaklarının temel kavramları öğrenebilmesi için, hem de grafik tasarımcıların kendi

alanlarının geleceğini yeni olasılıklar ile çağcıl tanımlar üzerinden değerleyebilmesi için terminolojik ve kavramsal anlatım öne çıkartılmıştır.

1.1. Grafik Tasarım Disiplinine Bakış

Grafik ürünün ne olduğu, nasıl oluştuğu, nerelerde kullanıldığı, kim tarafından üretildiği, kimler tarafından tüketildiği gibi soruların yanıtlanabilmesi için grafik ürünü ortaya koyan disiplinin ve uygulamacılarının anlatılması gerekmektedir. Bu nedenle araştırmanın bu ilk başlığında, grafik ürünü meydana getiren uzmanlık alanı tanımlanacak ve dinamikleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Yirmi birinci yüzyılda grafik tasarım disiplini değişkenleri fazla, bileşenleri çok çeşitli olabilen bir uzmanlık alanıdır. Grafik tasarım etki alanı bakımından çapı geniş, kapsadığı yaratıcı beceriler bakımından yaygın ve iddialı bir çalışma sahası olarak kabul görmektedir (Ambrose & Aono-Billson, 2013, s. 6). Devingen bir disiplin olan grafik tasarımın, teknolojik gelişmelere paralel olarak sınırları sürekli olarak genişlemekte ve buna bağlı olarak da grafik tasarımcıların öğrenmesi gereken konular artmaktadır. Dolayısıyla, grafik tasarım disiplininin ve çıktılarının evrimi süreklilik arz eden bir ivmeye sahiptir. Bu ivmelenmeyi sağlayan da grafik iletişimi oluşturan iç bileşenlerdir. Öte yandan, için dışı oluşturduğu gibi dışın da içi etkilediği durumların olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle araştırmanın “Grafik Nedir” başlığı altında, söz konusu ikili etkileşim durumu iç ve dış etkenler üzerinden iki alt başlık altında incelenecektir.

1.1.1. Grafik Nedir?

Grafik tasarımın nüvesi olan grafiğin hem çok eski hem de çok yeni bir terim olduğu söylenebilir. Akademik literatür taraması yapıp grafik ile ilgili tanımlar incelendiğinde mağara resimlerinden başlayan, İnternet teknolojilerine kadar uzanan bir ölçek ile karşılaşılacaktır. Başlangıçta ikircikli gibi görünen bu durum, yöntembilim üzerinden ardışık bakıldığında anlaşılabilir. Grafik tasarımın nüvesi olan grafiğin hem çok eski hem de çok yeni bir terim olduğu söylenebilir. Akademik literatür taraması yapıp grafik ile ilgili tanımlar incelendiğinde mağara resimlerinden başlayan, İnternet teknolojilerine kadar uzanan bir ölçek ile karşılaşılacaktır. Başlangıçta ikircikli gibi görünen bu durum, yöntembilim üzerinden ardışık bakıldığında anlaşılabilir.

Grafik sözcüğüne metodolojik olarak *kökenbilim*³ ve *terimbilim*⁴ alanları üzerinden yaklaşılabılır. Kökenbilim, grafik terimine odaklanarak disiplinin temel ilkelerine tarihsel bir perspektif kazandırmaktadır. Terimbilim ise disiplinin dönemsel ya da güncel mesleki tanımlarını, bileşenlerini, paydaşlarını eksene alarak grafik terimine disiplinlerarası bakışı derinleştirmektedir. Dolayısıyla, “grafik nedir?” sorusunun yanıtı tartışılırken kökenbilim ile tümevarım çıkarımlar yapılmış ve kavrama altyapı oluşturulmuştur. Terimbilim yaklaşımıyla da tündengelim çıkarımlar yapılarak tanıma üstyapı kazandırılmıştır.⁵ Böylece, grafik teriminin çözümlenmesine iki farklı uçtan yaklaşılmış ve yöntembilim açısından konu her yönden incelenmeye çalışılmıştır.

1.1.1.1. Kökenbilim Açısından Grafik Nedir?

Kökenbilim açısından grafik sözcüğünün kökü, Antik Yunan’da resme, çizime ya da yazıya ait, pitoresk⁶; tarz, canlı anlamlarını karşılayan *graphikós* (*graphein*, *grafikos*) sözcüğüne dayanmaktadır (Erkmen, 1983, s. 91). Grafik sözcüğünün *graf* kökü, Eski Yunancada *graphē/gráphos* (*γραφη/γραφος*) yazı, çizim ve yazan, yazar; yine eski Yunancada *gráphō* (*grafo*, *γράφω*) sivri uçla çizmek, hakketmek, kazımak ve yazmak, çizmek, kazımak anlamındadır. Fransızca *grape/graphique* ve İngilizce *graph/graphic* fiil olarak yazı, kayıt ve fail olarak yazan, çizen, kaydeden şeklinde çift işlevlidir; hem yapılanı hem de yapanı tanımlamaktadır. Grafik sözcüğü, çizime ilişkin, çizim sanatına dair iş ve oluşları karşılamaktadır (Nişanyan, 2015). Sözcüğün öz Türkçesi *çizge* olarak literatüre geçmiştir; ancak kabul görüp yaygınlaşmamıştır. Dolayısıyla Türkçede de karşılık bulan grafik sözcüğü tarihsel olarak incelendiğinde,

³ Kökenbilim (Etimoloji): Sözcüklerin kaynağını, ne zaman ortaya çıktıklarını, geçirdikleri değişimleri, biçim ve anlam yönlerinden araştıran dilbilim ve dil bilgisi dalıdır.

⁴ Terimbilim (Terminoloji): Bir bilim, bir sanat, bir meslek ya da bir teknik dalına özgü terimlerin tümü.

⁵ Tümevarım bizi başlangıç ilkelerine götüren bir akıl yürütme biçimidir. Tündengelim ise bu başlangıç ilkelerinden başlayan akıl yürütme biçimi olarak tanımlanır.

⁶ Pitoresk (Picturesque): Durumu ve görünüşü resim konusu olmaya değer; insan aklında resim gibi bir hayal uyandırabilen söz ya da yazı. Türkçe karşılık önerisi “resimsel”.

resmetmek ya da çizmek anlamına gelen köklerden geldiği ve yapanını da adreslediği görülmektedir.

Grafik (İng: Graphic, graphical) sözcüğünü oluşturan *graph* (İng: Graphy, Fr: Graphe, Tr: Graf) kökü, birçok sanat, tasarım ve bilim dalının, uygulama alanının ya da ilgili kavramların tanımında, yapılan işi anlatmak için birleşik sözcük yapısında bütünleyici bir sonek (suffixe) olarak kullanılmaktadır. –*Graf* eki eklendiği sözcüğe “... ile görüntülemek”, “... ile basmak”, “... ile yazmak”, “... ile resmetmek” anlamları getirmektedir. Örneğin fotoğrafı (photo’graphy), ışığın temel birimi foton ile görüntülemek; litografi (litho’graphy), taş (lithos) ile basmak şeklinde kullanılmaktadır (Erkmen, 1983, s. 91). Graf sonekinin, birleştirildiği terimi ya da sözcüğü dilbilimsel açıdan zenginleştirdiği söylenebilir; bu sayede yeni terimler oluşturulabilmektedir.

–*Graphy* ekinin –*gram* olarak da kullanıldığı yerler de görülmüştür. Bu duruma referans olan kökenbilim açıklaması şu şekildedir: “*Aynı Yunanca fiilden, Eski Yunanca +grámma [Fr +gramme, İng +gram] ‘harf, yazı’. Aynı HAvr kökün Germence biçiminden İng carve, Alm graben, Fr graver ‘kazımak, hakketmek’. ‘Sivri uçla kazma’ ve ‘yazı yazma’ eylemleri (...) ‘çentmek, yazı yazmak’*” (Nişanyan, 2015). İki sonekin arasındaki farkın kullanım yerine bağlı olarak ince bir nüans içerdiği, çoğu zaman benzer anlama gelecek şekilde kullanıldıkları açıklanmıştır: “*Piktografi ve piktogram bakıldığında, bu sözcüklerin eş anlamlı olduğu görülecektir; ancak, aynı kullanım mantığı –grafi / –gram sonekiyle oluşturulan tüm kelimelere uygulanmaya çalışılırsa, sorun çıkabilir. Bu yüzden, hangisinin kullanım yerine uygun olduğu öğrenilmelidir*” (Robusto, 2011). Soneklerin aralarındaki minör farkın, –gram’ın çoğu zaman bir resim ya da kayıt anlamı oluşturmak için, –grafi’nin ise bir resim veya kayıt üretme işlemini ifade etmek için kullanılması olduğu söylenebilir (RegDwight, 2013).

–*Grafı* (–graphy) ve –*gram* soneklerinin birleşimiyle zenginleşen terimlerin kullanımı iki ana kümede incelenebilir: Sanat/tasarım dalları ve bilim dalları şeklinde kümelendirilebilir. Öte yandan, tablo düzeni içerisinde bir ayırım oluşturmak mümkünse de pratikte bazı terimler her iki küme grubu içinde işlev görmektedir; dolayısıyla bazı terimler için keskin bir farkın olmadığı, çoğunun disiplinlerarası alanlar olduğu ve

soneklerin kullanım şeklinin yerine göre değiştiği söylenebilir. Örneğin kartografi, tasarımcılardan haritacılar kadar birçok disiplinin üretim alanına girmektedir. –Grafı (–graphy) ve –gram soneki alan uzmanlık alanlarına örnek vermek gerekirse:

“+gram (anagram, diyagram, epigram, gram, gramer, gramofon, histogram, hologram, ideogram, kriptogram, monogram, pentagram, piktogram, program), bibliyografi, biyografi (otobiyografi) [autograph], coğrafya, daktilo (daksil, pterodaktil), demografi, epigrafi, etnografya, fonograf, fotoğraf (foto+2), [fotogram], graffiti (gravür), grafik, grafit, graft, hidrografi, kolografi, kardiyoğraf, [kaligrafi, kaligram], kartografi, koreografi, kozmografi, litografi, monografi, oşinografi, paleografi, pantograf, paraf, paragraf, poligraf, prosopografi, serigrafi, sinematografi (sinefil, sinematek), sismograf, stenografi, stratigrafi, telgraf, tipografi, tomografi, topografi.” (Nişanyan, 2015)

–Grafı ve –gram sonekleriyle oluşturulan dalların çeşitliliği bu kadarla da sınırlı değildir. Bununla birlikte, yeni uygulama alanları ortaya çıktıkça uzmanlık sahasını çerçevelemek için –grafı ve –gram sonekleri yine kullanılmakta ve soneklerden oluşan terimler sürekli olarak artmaktadır. Bu konuya popüler bir örnek de verilebilir: Sanal ortamda anlık fotoğraf paylaşımı hizmeti sunmak için 2010 yılında İnternet’e dahil olan sosyal medya uygulaması *Instagram* marka adını oluştururken İngilizce *instant* (anlık) sözcüğü ve –gram sonekini birleştirerek bu yaklaşımdan yararlanmıştır.

Grafik terimini oluşturan –grafı ve –gram sonekleriyle geliştirilen terimlerin çokluğu ve çeşitliliği kökenbilim açısından grafik alanının çok sayıda disiplinle ilişkide olduğunu ve yeni disiplinlerle de bağlantılı olabileceğini işaret etmektedir. Görüldüğü üzere, grafik alanı bir anlamda sınırları belirsiz, sürekli türetilen, sınırlar ötesi bir kullanıma sahiptir. Buradan hareketle grafığın, ilgileşimi (korelasyonu)⁷ yüksek, olasılıkları ve uygulama çapı geniş bir kapsayıcı ifade olduğu söylenebilir.

⁷ İlgileşim (korelasyon, bağlantı), iki ya da daha fazla değişken arasındaki doğrusal ilişkiyi göstermektedir. Terimin çıkış noktası matematiksel bir olgu olsa da sosyal bilimlerde de kullanılmaktadır.

Kökenbilim açısından grafik terimi, dilbilimsel *anlambilim (semantik)*⁸ açıdan da incelenebilmektedir. Dilbilimin alt alanı olan semantik, dilsel göstergelerin, sözcüklerin anlamlarını araştırmaktadır. Farklı perspektiflerden yararlanan semantik alanı; terimleri de incelemektedir. Buna göre, –grafi ve –gram sonekleriyle oluşturulan terimlerin ve sözcüklerin, semantik açıdan grafik ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkide olduğu görülmektedir. Semantik, geniş ve derin bir alan olmakla birlikte, alt alanlarından *tarihsel semantik* ile grafik teriminin zamansal dönüşümü daha iyi anlaşılabilir.

Grafik, temel tasarımda, sunuların hazırlanmasında, bilgi paylaşımında birçok anlama gelebilmekte ve farklı biçimlerde görünebilmektedir: Yerine göre tablo, diyagram, çizelge, cetvel, işaret, eğri, şema, çizim, şekil, sayısal veri, piktogram, ideogram, logogram gibi haller alan grafikler epistemiktir.⁹ Grafikler ayrıca yapıları gereği soyuttur; gerçekçi bir betimleme içermezler. Grafikler soyut biçimlerle stilize edilirler. Grafik kullanımının ana amaçlarından biri, hayal gücünü destekleyecek bir imgeyi hedef kitlenin zihninde canlandırıp somutlaştırmasını sağlamaktır (Heller & Vienne, 2016, s. 126).

Grafik terimi, temel olarak görselliğin bir yüzey üzerinde oluşturulmasıdır; tuval, kâğıt, duvar, tabela ya da bilgisayar ekranı dahil olmak üzere çeşitli yüzeylerde görüntülenen bir tasarımı ya da görsel görüntüyü ifade etmektedir. Grafik görsel, grafik imge ya da grafik sembol iletişim kurmak, eğlendirmek, markalamak, işaret etmek, ikna etmek ya da bilgi vermek amacıyla oluşturulmuş olabilir. Grafik düzenlemeler genellikle yazı, resimleme (illüstrasyon) ya da negatif–pozitif alanlara sahip biçimlerin görsel hiyerarşisi ile oluşmaktadır. Piktogramlar (resimyazı), diyagramlar, ideogramlar

⁸ Anlambilim (semantik), anlamları inceleyen bilimdir. Anlambilim felsefi ya da mantıksal ve dilbilimsel olmak üzere iki farklı açıdan ele alınabilir. Felsefi ya da mantıksal yaklaşım, göstergeler ya da sözcükler ile bunların göndermeleri arasındaki bağlantıya ağırlık verir ve adlandırma, düz anlam, yan anlam, doğruluk gibi özellikleri inceler. Dilbilimsel yaklaşım ise, zaman içinde anlam değişiklikleri ile dilin yapısı, düşünce ve anlam arasındaki karşılıklı bağlantı gibi konular üstünde durmaktadır.

⁹ Epistemik: Bilgiye, kavramaya ait, bilgi ile ilgili demektir. Epistemoloji ya da bilgi felsefesi, bilginin doğası, kapsamı ve kaynağı ile ilgilenen felsefe dalıdır.

(kavramyazı), logogram (anlamharf), haritalar ve benzer görsel anlatımlar, sunular ve çizimler temelde birer grafik olarak kabul edilmektedir (Uçar, 2019, s. 33).

Grafik teriminin sunu hazırlayan, bilgi/veri görselleştirmesi yapanlar tarafından iyi bilinen, bu nedenle de yaygın kullanıma sahip karşılıklarından bir diğeri de *diyagram* terimine dayanan ön-tarihidir. Diyagram, herhangi bir olayın gelişimini, akışını ve değişimini gösteren grafik olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir kullanımı da bir şeyin görünüşünü, yapısını, bileşenlerini, işleyişini taslak halde sunup açıklayan basitleştirilmiş çizim, şematik anlatıdır. Grafiğin öz Türkçesi nasıl çizge ise, diyagramın karşılığı da çizelgedir; grafik ve diyagram terimlerinin aralarındaki kökenbilim ilişkisi, çizgi ve çizelgenin ilk hecesinden de anlaşılabilir. Grafik sözcüğü gündelik hayatta kendisine yer bulana kadar bilgiye, sayısal veriye dayalı içeriklerin sunu haline getirilmesinde diyagram teriminin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Grafiğin yaygınlık kazanmasıyla diyagramın daha az kullanıldığı, sonuç olarak grafik ile karşılanan terimlerin sayısının arttığı söylenebilir.

Grafiğin temel kullanım alanlarından biri de *istatistik* alanıdır. Sayısal bilgi aktaran şematik bir grafik ya da kıyaslamalı bir tablo, numerik verileri temsil eden bir bilgigrafiğidir. Grafikler genellikle büyük miktarda veriyi ve verilerin farklı bölümleri arasındaki ilişkileri anlamayı, anlatmayı kolaylaştırmak için kullanılmaktadır. Bir sayısal bilgigrafiği, bir değişkenin diğeriyle olan ilişkisini nicelik değeri olarak karşılaştırmaya yarayan çubuklu ya da çizgisel düzeneklerle görselleştirilerek oluşturulmaktadır. İş dünyasında ofis yazılımlarının grafik tablo oluşturmada sundukları basitlik nedeniyle ön büro elamanlarından, üst düzey yöneticilere kadar hemen her alandaki iş insanı sunu hazırlarken, şematik grafiklerin bilgiyi aktarmadaki kolaylaştırıcı özelliklerinden, kıyaslama yapmaya olanak tanıdığı için hızlı anlaşılabilirliklerinden ve dikkat çekici olabildikleri için çarpıcı görünüşlerinden yararlanmaktadır. Dahası, karmaşık verilerin grafiklerle ileri seviyede düzenlenebilmesi ihtiyacı *bilgigrafiği (infografik)* alanını ortaya çıkarmıştır.

Grafik sözcüğünün bir diğer karşılığı ise İngilizcedeki; çarpıcı, dramatik, müstehcen, rahatsız edici olarak kabul edilen bir ifade, jest ya da fotoğraf–video

görüntüsünü tanımlamak için kullanımıdır. Sözcüğün bu kullanım şekli, özellikle ABD’de hem gündelik hayatta hem de kitle iletişimi ile medya yayıncılığı alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır; ancak Türkçeye yerleşmemiştir.

Çağdaş grafik tasarımın öncü ismi Amerikalı Milton Glaser’e göre (1972); *“İnsanın arkasında ölümsüzlüğünü garanti altına alacak izler bırakma isteği insan tabiatının temeli görüntüsündedir. Yazının icadından önceki devirlerdeki insan hakkında en önemli bilgilerimizi onun bıraktığı izleri (mark) inceleyerek elde ettik. Bir anlamda bütün bu izleri “grafik” deyiminin içinde toplayabiliriz.”* (Glaser, s. 1) Sonuç olarak grafik terimi, kökenbilim açısından Antik Yunan kültürüne kadar uzansa da çağdaş dünyada birçok farklı şekilde günlük yaşamda ve uzmanlık alanları içerisinde kendisine yer bulmuştur. Grafik, gerek doğrudan gerekse sonek olarak iş dünyasından eğitime, sinema-animasyon eğlence sektörlerinden politikaya, basın–yayın sektöründen reklama, tasarım sektöründen sanata kadar sayısız alanda kullanılmaktadır. Terimlerin oluşturulmasında grafik ile sağlanan kökenbilim çatısı, araştırmanın sonraki bölümünde açıklanacak olan efemera fenomeni açısından son derece önemlidir; efemera belgesinin gündelik hayat ile ilişkisi ve birçok uzmanlık dalıyla bağlantısı, söz konusu kökenbilim bağıntılarıyla açıklanabilmektedir.

1.1.1.2. Terimbilim Açısından Grafik Nedir?

Latincede sınır, son anlamında kullanılan *terminus* sözcüğünden türeyen *terim* kelimesi, tüm uzmanlık alanlarında kullanılan özel adlandırmaları karşılamaktadır. Terimbilim, bir sanat–tasarım kolunda, bilim dalında ya da teknik alanlara özgü işlev gören, kabul görmüş özel sözcüklerin tümünü ifade etmektedir. Terminoloji, dilbilime bağlı bir biliş sistemi olarak özetlenebilir. En yalın tanımıyla terminoloji, terimleri ve terimlerin kullanım alanlarını inceleyen bir bilimsel bir alandır.

“Terminoloji herhangi bir uzmanlık alanındaki etkili iletişimin anahtarıdır. Terminoloji sayesinde ortak çerçevede öğrenme kolaylaşır. Bir alanda kullanılan kısaltmalar, eş anlamlı terimler, çok anlamlı terimler ortaya çıkarılarak yeniden

kullanılabilir. Terminoloji standart sağlar ve böylece anlatılmak istenen, doğru dil kullanımı ile kolay anlaşılır hale gelir. (...) Başka bir deyişle, terminoloji; gerçeklerin, fikirlerin ve diğer daha yüksek bilgi birimlerinin temsil edildiği ve aktarıldığı ana araçtır. Sağlam terminoloji çalışması belirsizliği azaltır ve netliği artırır.” (Elitez, 2020)

Terimbilim açısından grafik sözcüğü, üretim yapan bir uzmanlık alanı olarak, üretimi yapılan bir iş/hizmet/ürün olarak, tüketimi yapılan ürünler olarak ve bir arada var olan belirli niteliklerin tümel bilgisiyle açıklanabilmektedir. Bu nedenle terimbilim grafik kavramının kolektif bilinç ya da ortak akıl ile anlaşılmasını sağlamaktadır.

Öte yandan grafik tasarımın keskin, tek bir tanımının olmadığı söylenebilir; en geniş ifadeyle, görsel öğelerin üretimidir denilebilir. Bununla birlikte, bir önceki başlıkta anlatılan kökenbilim yaklaşımından sonra, kavramlara terimbilim açısından da yaklaşıldığında, grafik ve grafik tasarım terimleri arasındaki farkın da belirginleştiği görülmektedir. Selim Tuncer, bu farklara yönelik görüş bildirmiştir: “*Grafik, grafik sanatı, grafik tasarım ve görsel iletişim tasarımı... Kavramlarda netleşmek, diyalogu ve anlaşmayı kolaylaştırır. Grafik; elbette resim, heykel gibi bir sanat dalıdır. Grafik tasarım ise kimi zaman yaratım süreci, kimi zaman da nihai eserle ilgili bir fikir verir bize*” (Tuncer, s. 64).

Terimler literatürü kompartımanlara ayırsa da, terimbilimsel yaklaşım grafik tasarım disiplinine bütüncül bir görüş kazandırmakta, grafik üretimin yaratıcı endüstri içerisindeki yerinin anlaşılmasında “büyük resmi” görmeyi kolaylaştırmaktadır. Robert Harland’ın (2014) “Seeking to Build Graphic Theory From Graphic Design Research [Grafik Tasarım Araştırmalarında Grafik Teorisi Oluşturmaya Çalışmak]” adlı makalesinde kullandığı etraflı tablo, grafik tasarımın özünü oluşturan disiplinleri göstermektedir. Tablodan da anlaşılacağı üzere grafik üretim, birbirinden doğmuş ya da birbirini etkilemiş birçok disiplinden oluşan ve yaratıcı endüstrinin içerisinde anlam üreten bağdaştırıcı bir rol üslenmiştir. Grafik tasarımcı, akademisyen Sadık Karamustafa grafik tasarımın bu bağlayıcı işlevini fotoğraf disiplini ile ilişkisi üzerinden açıklamıştır: “*Esas olarak, grafik tasarım bağlamında, fotoğrafın tek başına*

anlam içermediğini düşünüyorum. Ona anlam yükleyen tasarım edimidir.” (Karamustafa, s. 47).

<i>Visual elements</i>	<i>Visual goals</i>	<i>Effects</i>
Illustration	Film production	Marketing
Photography	Website design	Communication strategy
Typography	Graphic art	Usability
Copywriting	Spatial design	End user research
Image processing	Advertising	Visual research
Animation	House style design	Visual strategy
Audio-video		Concept development
Programming		House style management
Author		Project organisation
Infographics		
Font design		
Desktop publishing		

Tablo 1. Profesyonel grafik tasarım alanlarının altyapısı (Harland, 2014).

“Grafik tasarımın farklı fonksiyonları vardır; insanlara bir şeyi satın almaya, bir şeyi okumaya, bir şekilde davranmaya ikna eder. Yani bir ikna fonksiyonu vardır. Kimlik tanımlama fonksiyonu vardır. Bir de bilgi verir grafik tasarım. İnsanların hayatın her anında bilgi almaya ihtiyacı vardır. Sokakta yürürken, araba kullanırken, televizyon seyredirken, kapındaki alarmı kurarken, ilaç içerken, konserve kutusunu açarken vs.” (Karamustafa, 2008, s. 51)

Grafik tasarım; iletişim, bilişim ve endüstri alanlarında görsel beceriyi bilgi ile birleştiren, deneyime dayalı disiplinlerarası bir problem çözme faaliyetidir. Grafik tasarım uzmanlık sahasının kültür endüstrinin içerisinde etkileşimli, hiperaktif özel bir yeri bulunmaktadır. *“Grafik tasarım, tüm sanatların en yaygın olanıdır. Hem kişisel hem de kamusal ihtiyaçlara aynı anda yanıt verir; ekonomik ve ergonomik kısıtları vardır; sanat, mimarlık, felsefe, etik, edebiyat, dil, bilim, politika ve performans gibi birçok farklı disiplinden beslenir.”* (Helfand, 2019)

Grafik tasarım disiplini temelde basım ve yayın endüstrisinin dinamikleri ile “20. yüzyılın ortalarında farklı bir disiplin olarak ortaya çıktı. Ticari sanatların eski modelinde, bir baskı şirketi bir afişin ya da reklamın görünümünü belirler ve fiziksel üretimini yapardı. Baskı şirketi çoğunlukla, yazı karakterini seçer, sayfaya uygular ve illüstrasyonları sağlardı” (Lupton, 2007, s. 45). Grafik tasarım terimini ilk kez Amerikalı reklam, yazı ve kitap tasarımcısı William Addison Dwiggins (1880–1956), 1922 yılında yayımladığı bir makalesinde kullanmıştır. W. A. Dwiggins bu tanımlamayı, yirminci yüzyılın başında bütüncül bir anlayış ile sürdürdüğü tipografi, kitap ve reklam tasarımı çalışmalarına daha geniş bir perspektifle bakılmasını sağlamak ve yeni bir mesleğin gelişimine işaret etmek için kullanmıştır. Ancak söz konusu teriminin kabul görerek yaygınlaşması İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda gerçekleşen yeniden yapılanma sürecinde mümkün olabilmektedir (Margolin, 2000).

Grafik tasarım görsel bir dildir ve alıcı ile verici arasında görsel yolla kolay, etkili ve çarpıcı iletişim kurmak için kullanılmaktadır. Grafik tasarım, bir yayın, logo, afiş gibi bilgiye biçim verme işlevini anlatan bir terimdir. Tasarımcının uzmanlığının önemli bir bölümü, görsel ve sözel öğeleri etkili bir bütün halinde düzenleyerek hedef kitleye sunmaktır. Grafik tasarım bu nedenle işbirlikçi bir disiplindir (Meggs, 2020). “Grafik tasarımın disiplinler ötesi doğası, çalışma alanlarını diğer uzmanlıklarla birleştirir: Örneğin reklamda pazarlama işin içine girerken, ambalaj tasarımında endüstriyel tasarım, kitap tasarımında baskı teknolojileri grafik tasarımın ortak çalışma alanlarından” (Taşçıoğlu, 2013, s. 2).

Türk grafik tasarım tarihinin öncü ismi Sait Maden’e göre;

“Grafik bir üstyapı ürünü. Etkileyici bir dil. Yapımcısından, çağdaş yaşamın gerilimine, çok renkliliğine uygun bir duyarlık, bir yaratma gücü bekliyor. Her türlü tüketim ürününün, her türlü toplumsal olayın geniş halk yığınlarına duyurulması gibi bir işlevi var. Bunu gerçekleştirirken plastik sanatların ortak araç ve ilkelerinden yararlanıyor. Ama toplumun bütün katlarında plastik sanatlardan daha dolaysız bir yayılma, etkileme gücünde.” (Maden, s. 33)

Grafik tasarımın Türkiye’deki aktörlerinden Rauf Kösemen’e göre (2008):

“Paul Rand ‘Her şey tasarımdır!’ diyor. Gerçekten tasarım öyle bir disiplin ki her şeyin içinde yer alabilir ve/veya içinde her şey yer alabilir. Tasarım sanatın, bilimin, doğanın ve toplumsallığın yani hayatın içinde yüzen bir tür balık gibi bu disiplinlerin evreninde var olur, onların yarattığı akıntıları kullanır ya da bu akıntılara karşı yüzer.” (s. 61)

“Grafik tasarım popüler, pratik, uygulamalı bir sanattır ve eski bir sanattır. Basitçe ifade etmek gerekirse, fikirleri görselleştirme sanatıdır” (Helfand, 2019). “Grafik tasarım, pek çok alanı kapsayan görsel bir sanat disiplini. Sanat yönetimi, tipografi, sayfa düzeni, bilgi teknolojileri ve diğer yaratıcı alanları içinde barındırır. Bu çeşitlilik, tasarımcıların içerisinde uzmanlık ve odaklar edinebileceği çok parçalı bir zemin anlamına gelmektedir” (Ambrose & Harris, 2012, s. 12).

Grafik tasarımın, tıpkı *göstergebilim*¹⁰ ile olduğu gibi, bağlantılı olduğu çeşitli disiplinlerin sıkça kullandığı birçok farklı terim, kavram ve olgu bulunmaktadır. Grafik tasarım, *alegori*¹¹, *analoji*¹², *anlam aktarımı*¹³, *bitiştirme*¹⁴, *kolaj*, *metafor (mecaz)*¹⁵,

¹⁰ Göstergebilim, semiyotik veya semiyoloji; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır. Fransızlar semiyoloji terimini kullanmışlardır. Semiyotik disiplinlerarası bir sahadır. Anlam bilimi, dil bilimi, fonetik, mimarlık, sosyoloji, psikanaliz ve iletişim gibi daha birçok bilim dalı ve disiplinin oluşturduğu disiplinlerarası bir disiplindir. Kültürel kodlar, gelenekler ve metni anlam süreçlerine göre düzenlenmiş işaret sistemleri diye nitelenen her şey semiyotiğin inceleme alanına girmektedir. Semiyoloji, yapısalcılığın modeli olarak düşünülmektedir (Wikipedia®, 2020).

¹¹ Alegori (Allegory, Kinaye): Bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavrayabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma işidir. Alegori günümüzde reklamcılık alanında sık kullanılan bir söz sanatı ve retorik araçtır. Alegori, iletişim tasarımında grafik görselliğin öne çıkmasıyla sözsüz anlatımda da güçlü bir araç haline gelmiştir.

¹² Analoji (Analogy): Bir şeyi izah etmek ya da bir konuya açıklık getirmek için onu bir başka şeyle karşılaştırmaktır. Bir şeye fazladan vurgu yapmak istenildiğinde çoğunluklu sürreel göndermelerde bulunmaktadır. Örneğin yapılması olanaksız bir iş ipe un sermeye benzetilebilir. Grafik tasarım ve reklam sıklıkla görsel analojiden yararlanmaktadır (Ambrose & Harris, 2010, s. 27).

¹³ Anlam Aktarımı (Synecdoche): Kapsamı dar bir sözcüğün, kapsamı kendisinininkinden çok daha geniş bir başka sözcüğün yerine kullanılmasıdır. Örneğin karmaşık bir ana konu, kendisiyle doğrudan bağlantılı ancak daha basit ve anlaşılabilir bir başka şeyle temsil edilebilmektedir. Görsel anlam aktarımına örnek vermek gerekirse; bir parmak izi, anlam aktarımı yolu ile tek başına bir insanı, bir kimliği ya da bir suçu bütünüyle temsil edebilmektedir (Ambrose & Harris, 2010, s. 28).

¹⁴ Bitiştirme (Juxtaposition): Çeşitli imgelerin, aralarında bir ilişki kurmak ya da var olan bir ilişkiyi vurgulamak üzere yan yana getirilmeleridir. İngilizcesi, Latince ‘yakın’ anlamına gelen *juxta* kelimesinden türetilmiştir (Ambrose & Harris, 2010, s. 43).

*metonimi*¹⁶, *soyutlama* ve *retorik*¹⁷ gibi araçları görsel üretime dönüştürerek iletişim sağlama işi olarak kabul edilmektedir. Grafik iletişimde kullanılan anahtar terimlerin doğru kavranması, grafik tasarım fikirlerinin dile getirilmesinde ya da fikrin tasarıma dönüştürülmesinde çalışmaya bir yöntem önerisi getirmekte, fikrin ya da çözümün paylaşımında da yanlış anlaşılmalara önlemektedir (Ambrose & Harris, 2010, s. 7).

Dolayısıyla terimbilim üzerinden grafik tasarıma bakıldığında grafik iletişimi meydana getiren terimlerin, grafik ifadenin oluşturduğu terimlerin, grafik disipline altyapı sağlayan yakın alanların kullandığı terimlerin ve de disiplinin ilişileşim içerisinde olduğu farklı sahalara ait terimlerin birlikteliği kültürel, sanatsal ve bilimsel bir zenginliğin kanıtıdır. Grafik tasarımın doğrudan ve dolaylı olarak sahip olduğu çapı geniş terim havuzu, grafik tasarımın etkili iletişimdeki güçlü semantik bileşenlerine ve çok çeşitli görsel ifade biçimlerine işaret etmektedir.

1.1.2. Grafik Tasarıma Çağcıl Yaklaşımlar

Grafik tasarımcıların çalıştığı medya ve mecra yelpazesi 2000’li yıllara kadar çarpıcı bir şekilde değişmediği için grafik tasarım meslek ifadesi, 1940’lardan itibaren yaygınlaşarak 1990’lı yıllara değin yerleşmiş bir bilinirlik kazanmıştır. Ancak 90’larda sayısal dünyanın getirdiği yeniliklerle beraber grafik üretim alanları çeşitlenmiş ve bir noktadan sonra grafik tasarım ifadesine yeni önermeler getirme ihtiyacını doğurmuştur;

¹⁵ Metafor (Metaphor, Mecaz): Aralarında yakın bir bağ bulunmayan bir şeyden diğerine anlam aktaran dilsel araç olarak tanımlanmaktadır. Görsel metaforlar, az bilinen bir şeyi daha çok tanınan bir başka şeyle kıyaslayarak anlam aktarımında bulunulmasını yardımcı olmaktadır. New York (NY) kentinin elma ile temsil edilmesinde olduğu gibi (Ambrose & Harris, 2010, s. 160).

¹⁶ Metonimi (Metonym): Bir bütünün parçasının bütünü tanımlamakta kullanılmasıdır. Örneğin, New York’un sarı taksilerinin şehrin bir parçası olmasına rağmen kentin bütünü temsil etmektedir (Ambrose & Harris, 2010, s. 163)

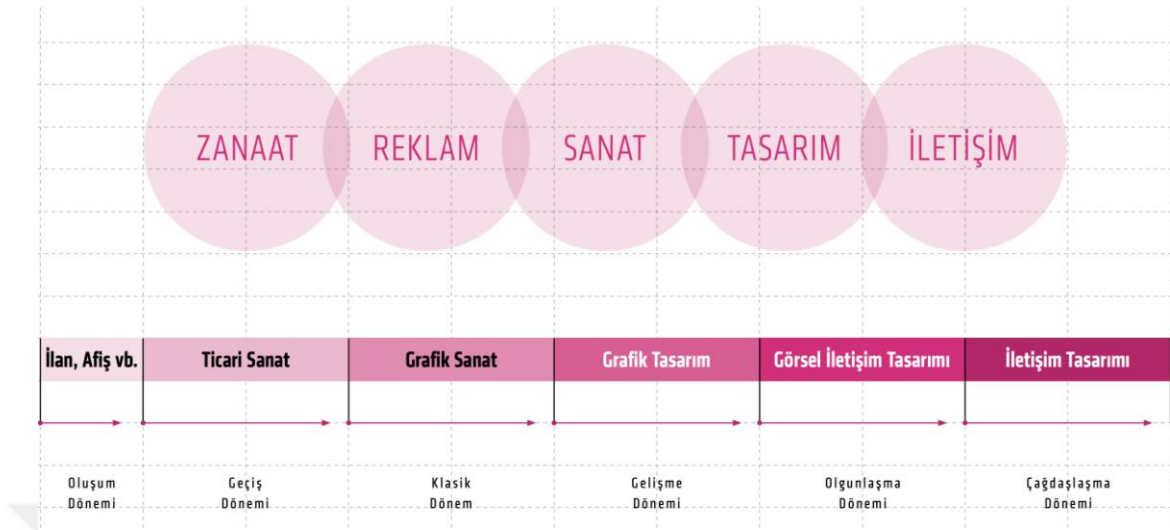
¹⁷ Retorik (Rhetoric): Çoğu zaman insanları ikna ya da memnun etmek için, mesajın biçiminin içeriğinden daha önemli olduğu durumlarda da kullanılan dil. Retorik görsel mesajlara uyarlandığında, mesajın içerdiği duygusal nitelikleri kullanarak hedef kitlede belirli bir tepki uyandırmayı amaçlamaktadır (Ambrose & Harris, 2010, s. 212).

grafik tasarıma karşın *görsel iletişim* ve *iletişim tasarımı* tanımları da kullanılmaya başlanmıştır.

İki ciltten oluşan “Tasarımın Dünya Tarihi” kitabının yazarı Victor Margolin 2000 yılındaki söyleşisinde bu duruma da değinmiştir: *“Bugün, tasarımcının sayısal çalışmalarında hızlı genişlemeler oldu. Tasarımcılar görüntü, metin ve ses ile çalışıyor; görsel iletişim film yapımı ve ses tasarımı ile örtüşüyor. İletişim tasarımcılarının ne yaptığını tanımlamak için muhtemelen yeni bir terime daha ihtiyacımız bulunuyor”* (Margolin, 2000).

Amerikalı tasarımcı ve akademisyen Christopher Pullman’ın (2007) “Grafik Tasarımda Bazı Şeyler Değişti” adlı makalesinde de dediği gibi *“Bir zamanlar grafik tasarım düz, durağan, iki boyutluydu. Bugün, çoğulcu, melez bir medyayı içeriyor. Grafik tasarım artık sadece görsellikle değil, çeşitli duyularla ilgili; daha çok, dört boyutlu dünya içinde oynayan hayatın kendisi gibi bir şey”* (s. 16).

İngiliz grafik ve görsel kültür tarihi yazarı Rick Poyner’ın 2011’de yayımladığı “Eskiden Grafik Tasarım Olarak Bilinen Yerden Bir Rapor” isimli yazısında, ‘grafik tasarım’ teriminin sınırlarının çok ötesine geçen bir mesleği doğru şekilde tanımlayabilir mi? sorusunu sormuş ve bir zamanlar bildiğimizi düşündüğümüz grafik tasarımın artık grafik tasarım gibi görünmediğini belirtmiştir (akt. Bracy, 2011).



Şekil 1. Grafik tasarım “Disiplininin Terminolojik Gelişimi” (Durmaz, 2013)

“Meslek alanının değişen sınırlarına ilişkin – aynı 1922 yılında Dwinggins’in yaptığı gibi – ilk işaretlemeyi 1983 yılında ‘Messages that Work: A Guide to Communication Design’ [Amacına Ulaşan Mesajlar: İletişim Tasarımı Rehberi] adlı kitabında ‘iletişim tasarımı’ kavramını kullanan Patrick O. Marsh yapmıştır. Görsel iletişim tasarımı alanının iletişim tasarımının alt alanı olarak kapsamlı ve titiz bir şekilde araştırılması ise 1997 yılında Jorge Frascara tarafından yapılmıştır. 2004 yılında yayımladığı ‘Communication Design: Principles, Methods, and Practice’ [İletişim Tasarımı: İlkeler, Yöntem ve Uygulama] adlı kitabında, grafik tasarımı kavramını dar kapsamlı bulan Frascara, bunun yerine ‘görsel iletişim tasarımı’ kavramının kullanılmasını önermiştir. Grafik tasarımı kavramının daha çok kabul görmesine rağmen, görsel iletişim tasarımı kavramının yöntem olarak tasarım, konu olarak iletişim, vizyon olarak görselliği içerdiğinden daha tanımlayıcı ve doğru bir anlatımdır. ICOGRADA ise, 2007 yılında Küba’da düzenlediği genel kurulda aldığı bir karar ile grafik tasarımın dönüşen içeriğine ilişkin kullanılması gereken en uygun terimin ‘iletişim tasarımı’ olduğunu belirtmiş; iletişim tasarımını, sadece görsel üretimiyle ilgili olmayan, iletişim problemlerinin görsel çözümlerin sunum yöntemlerini, organizasyonunu ve analizini içeren entelektüel, teknik ve yaratıcı bir aktivite olarak tanımlamıştır.” (Ertürk, 2013, s. 49-50)

2000-2010 yılları arasında İnternetin dünya çapında yaygınlaşması birçok şeyi kökünden değiştirmiş, küreselleşen dünya, serbest pazar ekonomisi, sarsılan siyasal-sosyal dengelerle birlikte iletişimden beklenenler de hızla değişmiştir. Görsel ile

iletişimin ana unsurlardan biri olan grafik biçem için de doğal olarak aynı şey söz konusu olmuştur. Grafik tasarım sahnesinde birçok yeni kavram, olgu tartışılmaya başlanmıştır: Etkileşimli tasarım, sürdürülebilir tasarım, bilgilendirme tasarımı, öğretim tasarımı, sosyal tasarım, protest tasarım vb. alt alanlar açılmış; müşteriden bağımsız tasarım, girişimci olarak tasarımcı, yazar olarak tasarımcı, yapımcı olarak tasarımcı, küratör olarak tasarımcı vs. konu başlıkları tartışılmıştır.

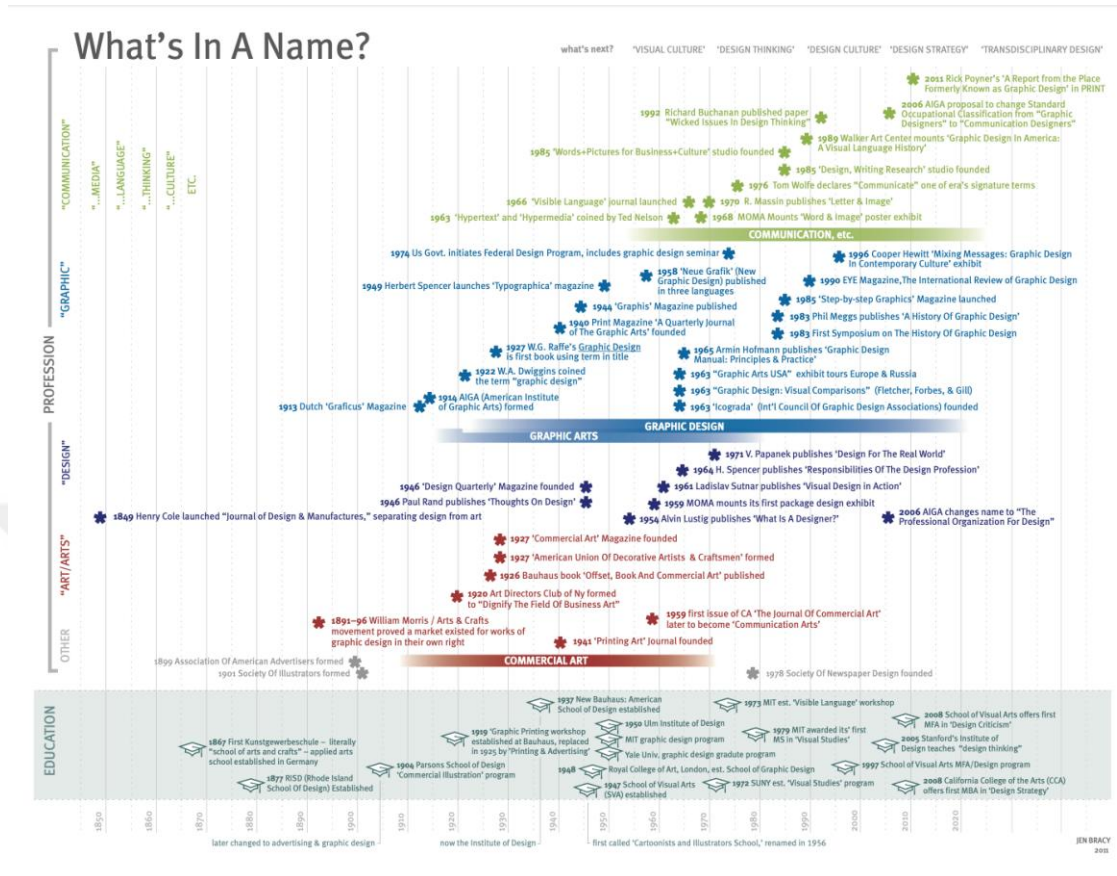
“Önceden basılı bir objenin tasarlanmasına ilişkin bir kavram olan grafik tasarımın, birden fazla duyuya hitap eden bir deneyim tasarımına dönüşmeye başlamasıdır. Grafik tasarım kavramının dönüşümünde sadece teknolojik gelişmelerin değil, tasarım sürecinin değişiminin de etkisi bulunmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımın yaygınlaşması ile tasarım süreci karmaşıklaşmış, ekip çalışması öne çıkmış ve tasarımcı, iletilmek istenen mesajın hem üreticisi, zaman zaman da editörü haline gelmiştir. Frascara bu durumu biraz daha ileriye götürerek, tasarımcının yaptığı işi bir tür koordinatörlük olarak niteler. İletişim tasarımcıları, her bir projenin gerektirdiği bilgiyi kullanarak araştırma, kavramsallaştırma ve gerçekleştirilmesini koordine etmektedir.” (Ertürk, 2013, s. 49)

Tablo 2. Grafik tasarım motivasyonlarının değişimi (Sandbach, 2011, s. 150)

MOTIVATIONS FOR GRAPHIC DESIGN	FROM	TO
WHY	consumption	connection
HOW	exclusively (client-driven)	inclusively (user-centred)
WHAT	products	relationships
WHO	designers	stakeholders

“Grafik tasarım artık sürekli olarak evrim geçirmektedir. Medya değişiyor ve dijitalle dönüşüyor” (Heller, 2014, s. 35). *“Tasarımda form ve tanım değişimlere yol açan yeni teknolojiler, yeni platformlar ve yeni alanlar grafik tasarımda da radikal değişimlere sebep oldular”* (Heller, 2016, s. 4). Pullman (2007) bu değişimi şöyle özetlemiştir: *“Bir zamanlar yaptığımız şeyin adı nesne idi. Günümüzde buna daha çok, deneyim diyoruz”* (s. 16). İnsan odaklı deneyim tasarımı anlayışı ile birlikte ‘tüketim merkezli iletişim’ yerini bağlantılara, ‘tüketim odaklı ürünler’ de yerini ilişkilere bırakmıştır. Yirmi birinci yüzyılda grafik tasarımın motivasyon talepleri değişince kapsamı da değişmiş ve disipline dair tanımın sınırları bir kez daha genişlemiştir. Bu çarpıcı dönüm noktasının ardından grafik tasarımcı artık bir zanaatı icra eden hizmet sağlayıcısı olmaktan öteye geçip çözüm ortağı, paydaş ve müellif haline gelmiştir (Sandbach, 2011).

Tablo 3. Akademisyen Jen Bracy’nin grafik tasarımı dönemlere ayırarak incelediği
 “Bir İsimde Ne Var? ‘Grafik Tasarım’ın Kaderi” adlı tablosu (Bracy, 2011).



1960'lı yılların sonundaki öğrencilik yıllarından itibaren Türkiye grafik tasarım sahnesinin öncü isimlerinden biri olmayı başarmış Sadık Karamustafa'nın yarım asrı aşan kariyeri, grafik tasarım disiplini varsıllaştıran nedenleri dönemsel dönüşümler halinde özetler niteliktedir ve sınırlı da olsa bir örneklem oluşturmaktadır:

"İlk başlarda, iyi çizen biri olmaya çalıştım. Birçok projemde illüstrasyon kaygısının öne çıktığını biliyorum. Benim için iyi tasarımcı olmak iyi illüstratör olmak demekti. Zaman içinde görsel iletişim tasarımının yazılan ve konuşulan dille ilişkisini, yani tipografiyi keşfettim. Tasarımcının sadece icracı değil, yönetmen olduğunu da anlamaya başladım. Yaklaşımım değişti. El becerilerimin zincirlerinden kurtuldum. Takım çantam, yani kullanabileceğim araç, gereç ve yöntemler zenginleşti. Tasarımın duruma göre kurgulama işi olduğunu anladım. Fikirlerin ve görsel öğelerin kurgulanabilirlik ve dönüştürülebilirlik özelliklerini keşfetmeye çalıştım." (Karamustafa, 2008, s. 45-47)

Grafik tasarımcılar, iletişime yardımcı olmak için görsel verilerin, öğelerin yapılandırılması konusunda uzmanlaşmıştır. Grafik tasarım süreci, önemli ölçüde yaratıcılık, yenilikçilik ve teknik uzmanlık gerektiren bir problem çözme süreci olarak tanımlanabilir. Grafik tasarımcılar, görsel iletişime yönelik herhangi bir şekilde çoğaltılacak tasarımları ya da görüntüleri oluşturmak için profesyonel olarak sanatsal duyarlılığa, estetik beceriye, sanat-tasarım tarihi bilgisine, mesleki deneyime ve/veya eğitime sahiptirler. Dolayısıyla son yirmi yıldaki sektörel devinimlerin ışığında grafik tasarıma çağcıl bakıldığında, Pullman'ın (2007) anlamlı önerisini hatırlatmakta yarar bulunmaktadır *“Bir tasarımcının, ömür boyu kendine sorması gereken soru şu: Yeteneklerimi, hangi problemleri çözmek için kullanıyorum?”* (s. 18).

Grafik tasarımcılar hem eğitim hayatlarında hem de kariyerleri boyunca edindikleri donanımı, entelektüel birikimi, mesleki deneyimi başka hangi yararlı amaçlar için kullanabilirler ve kültür dünyasına daha fazla katkıda bulunabilirler. Bu durum akıllara şu soruyu da getirebilir: Bir grafik tasarımcı illüstrasyon, tipografi, animasyon, sayısal fotoğraf, arayüz tasarımı, baskıresim, moda tasarımı, bilgilendirme tasarımı, ambalaj tasarımı, etkileşim tasarımı, harita tasarımı, yayın tasarımı, reklam tasarımı, görsel sanat, sanat yönetimi vb. birçok alanda uzmanlaşabiliyorken; neden grafik üretimle ilişkili yeni çağcıl alanlarda da uzmanlaşmasın? Bu soruları yeni önermeler, yeni pratikler, yeni üretimler ile gelecekte yine grafik tasarım profesyonellerinin yanıtlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Grafik Tasarım Ürününün Değişen Evreleri

Grafik tasarımcıların üretimlerine, grafik disiplinin çıktılarına Türkiye’de *grafik ürün* denilmektedir. Çoğunlukla sık ya da dayanıklı tüketim ürünleri gibi ürün satan markalara, şirketlere hizmet veren grafik tasarım disiplini, kendi üretimlerini de ürün olarak adlandırmaktadır; ancak ikisi arasında temel farklar bulunmaktadır. Satış-pazarlamaya ait bir kavram olan ürün ile grafik üretime dayalı ürün arasındaki temel fark, birinin görünmek için birinin ise görünmemek için yapılmış olmasıdır. Erkmən

(2008); bu durumu şöyle ifade etmiştir: “*Göstermek. Ama göstermeden*” (s. 47). Metafor ile anlatmak gerekirse; grafik tasarımın bir heykeli sunan, sergileyen kaide; heykelin kendisini ise satış-pazarlama ürünü olarak düşünülebilir. İzleyiciler kaideyi görmez, heykele odaklanır. Kaide işlevini yerine getirir ve heykelin önüne geçmez. Tarihsel temel kaide, grafik biçimin mesajın önüne geçmemesi üzerine kurulmuştur. Öte yandan bu yaklaşım, kültür-sanat ürünleri için afiş, tipografi vb. grafik tasarım ürünleri yaparken tasarımcıdan tasarımcıya ya da işten işe farlılık gösterebilmekte ve özellikle de çağcıl tasarım bakışıyla değişiklik arz edebilmektedir.

1974 yılında kurulan Grafikerler Meslek Kuruluşu yarım asıra yaklaşan bir süredir “Grafik Ürünler Sergisi” adıyla her yıl sergi düzenlemektedir. Türkiye genelinden yüzlerce tasarımcı yıl içindeki üretimleriyle bu sergiye katılmaktadır. Bununla beraber, “grafik ürün” ifadesinin Türkiye’deki tasarım sahnesine özgü bir anlamlandırma olduğu görülmüştür. Batı’da grafik ürün için “grafik iş” denilmektedir; grafik ileti için ürün kullanılmamaktadır. Batı’da grafik üretimden söz edilmekte ise de üretim ile anlatılmak istenen işin sadece teknik boyutudur. Grafik tasarım tarihyazımının önemli isimlerinden Ellen Lupton’a göre (2008): “*grafik tasarım ürününün ‘üretim’ sürecinde ‘tasarım’, entelektüel alandan çok mekanik süreci tanımlamaktadır. Fabrikanın fiziksel etkinliği olarak üretim, sayfa düzenleyicisinin, renk ayırmacının, kaligrafın ve dizgicinin görevini oluşturmaktadır*” (s. 43). Öte yandan Lupton (2008); tarihsel boyuta sahip grafik üretim olgusuna çağcıl bir öneri getirerek “*üretici olarak tasarımcı*” kavramını öne sürmüştür: “*Üretim, modernizm tarihi içine girmiş bir kavramdır. Yenilikçi sanatçılar ve tasarımcılar, üretim tekniklerini amaca yönelik olan nötr ve şeffaf bir yol olarak değil, kültürel anlam ve estetik değerlerle donanmış araçlar olarak görmüşlerdir*” (s. 42).

Bülent Erkmen “Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi” için hazırladığı yirmi dört sayfalık “KONUŞMA-LAR: 1997-2007 Arasında Bülent Erkmen’le Yapılmış ve Yayımlanmış Sözlü / Yazılı Konuşmalardan Kurgulanmıştır” seçkisinde, grafik tasarım üretiminden söz ederken sürekli olarak özellikle tırnak içerisinde “iş” ifadesini kullanmış, üretimini “iş” üzerinden defalarca vurgulamıştır;

buna rağmen hiçbir sayfada tek bir iş'ini dahi kullanmamıştır. Erkmen röportajında yaptığı için kalitesini belirleyen şeyin de “işçilik” olduğunu belirtmiştir (Erkmen, 2008).

“Çağdaş sanatta bir ‘iş’ yapmanız için dışardan gelen bir neden yoktur. Bu nedensizlik onu ‘sanat’ yapar. Bir tasarım ürününün ortaya çıkması için ise ortada bir ‘problem’ olması gerekir. Tasarım size sunulan probleme, size sorulan soruya bulunan çözüm, verilen cevaptır. Oysa sanatta cevap vermek için soru gerekmez. Hatta soru cevabın içindedir. Ancak uygulama dili bulmada, farklı algı düzeyleri oluşturmada, birbirlerini etkiler, birbirlerine yararı dokunur.” (Erkmen, 2008, s. 67)

Grafik ürün ya da grafik iş; hangi şekilde ifade edilirse edilsin, karşıladığı anlamın sektörel olarak aynı olduğu görülmüştür. Grafik ürün, grafik tasarımcının icra ettiği disiplinin meyvesini, diğer bir deyişle de tasarımcının güncel olarak ortaya koyduğu emeğin sunumunu anlatmaktadır.

Bir grafik ürünün, üretildiğindeki işlevi dışında farklı roller oynadığı dönemler de söz konusudur. Grafik ürünün ilk fonksiyonunun, yapım/üretim amacı olduğu aşikâr bir gerçektir; bu varoluşun gerekçesi ikna-duyuru-tanıtım için iletişimi yerine getirmek, tüketimi sağlamak gibi reklam, satış-pazarlama, iletişim ve çevresel tasarım vb. odaklıdır. Rauf Kösemen’e göre (2008);

“Grafik tasarım da sadece grafikten ibaret değil. Sözgelimi bir afiş tasarlarlarken aslında insanları belli bir davranışa (bir kuruma bağlı yapmaya, bir partiye gitmeye vb.) yönlendirecek iletişimi tasarlıyorsun, afiş sadece bir mecra. İletişimi tasarladığında bunu davetiye, el ilanı, broşür kapağı, pankart, web sayfası vb. biçimlerine uyarlayabilirsin. Aslında bir afiş grafiğinden çok iletişim tasarımı yapıyoruz.” (s. 63)

Öte yandan tezin argümanı açısından bakıldığında, bir grafik ürün bu işlevi yerine getirdikten sonraki dönemlerde de yeni işlevler üstlenebilmekte, başka amaçlara da hizmet edebilmektedir. Grafik ürünün bu ardıl işlevleri, grafik tasarım disiplininin varoluş nedeni, mesleğin ana amacı ya da grafik tasarım eğitiminin temel öğretisi içerisinde olmadığı için bir başlık altında pek konuşulmamış, konuşulanlar da toplu bakış ile incelenmemiştir. Dolayısıyla tezin sonraki bölümlerinde, araştırmanın sözü

edilen savı açıklanmaya çalışılacaktır. Karamustafa (2020) grafik ürünün bu çok bileşenli, çok katmanlı, çok dönemli özelliğine şu şekilde değinmiştir:

“İki bin yılında yazdığım, grafik tasarımın üç yaşam dönemi ile ilgili tespit aslında bir yazıdan alıntı. Ben bu kavramı biraz kendime uyarlayıp deneyimlerime dayanarak geliştirdim. Düşüncemde değişen bir şey yok; yaptığımız projeler önce iletişim mecralarında, birilerine ait bir mesajı iletiyor ki buna grafik tasarım ürününün doğumundan sonra ilk yaşamı diyebiliyoruz. Sonra ne oluyor; tasarımcı olarak, eğer biraz meraklıysak, yaptığımız işleri, başka bağlamlar içinde, yayınlarda, sergilerde, etkinliklerde gösteriyoruz. Bu genellikle aynı işi yapan meslektaşları eğiticileri, öğrencileri ilgilendiriyor. Bir tür kapalı devre iletişim gibi. Bu yüzden ‘ayınlar’ terimini kullanıyorum. Bu tür ayınlar için ‘yolculuklar’ yapıyoruz. Bu da grafik tasarım ürününün ikinci yaşamı. (...) Üçüncü aşama, eğer iş tarihsel bir değer taşıyorsa, arkasında sağlam bir hikâye varsa, grafik tasarım ürünü müzelerin koleksiyonuna alınabiliyor. Özetlediğim bu görüşler daha sonraki deneyimlerim sonucunda doğrulandı, hatta yeni boyutlar eklendi. Küratörler, özellikle yaptıkları sergilerde grafik tasarım ürününü tanık-belge olarak sergilemeye başladılar. (...) Bir başka boyut da tasarımcının yaptığı bir işi sonradan bambaşka bir bağlam içinde, kültürel bir projede kullanması. 2003’te Tokyo GGG galeride yapılan sergimdeki yaklaşımı örnek gösterebilirim Burada grafik-tipografik tasarım elemanın ya da fikrinin sökülüp takılabilir, yeniden kurgulanabilir, dönüştürülebilir nitelikte olması önemlidir. Efemera meselesine gelince; iletişim mecralarında yayınlanan grafik tasarım ürünü efemeriktir. Tabii burada genellemekten kaçınmak gerekir. Afiş, dergi, gazete, broşür, davetiye vs. işlevi bittikten sonra efemeraya dönüşür. Ancak ben burada efemera terimi yerine ‘belge’ demekten yanayım. Kurumsal kimlik, yönlendirme gibi elemanlar için, kitap gibi farklı nitelikte ve uzun ömürlü çalışmalar için efemera terimini kullanamıyoruz.” (s. 155)

Grafik ürünün uzamsal dönüşümü, zamana bağlı değişen evreleri üç küme halinde değerlendirilebilir. İlk kümeyi oluşturan tespitler, disiplinin kendi içerisinde bir okumaya yaslanmakta ve disipliner bir yaklaşım ile konuya yaklaşmaktadır. İkinci küme de disiplinlerarası bir değerlendirme ile grafik ürüne başka alanlardan, farklı disiplinlerden uzmanların ilgisini ele almaktadır. Üçüncü küme ise çapraz okuma ile mümkün olabilmektedir. Grafik tasarımcının disiplinlerarası platformlarda başka disiplinden uzmanlarla birlikte çalıştığı durumları irdeleyip vaka olarak incelenmesidir.

İlk iki kümeye tezin bu bölümünde değinilecek, son küme ise tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde işlenecektir.

1.2.1. Grafik Ürüne Disipliner Yaklaşım

Açıklamanın ışığında denilebilir ki grafik tasarım ürününün ilk amacı, ilk ömrü farklı da olsa grafik ürünün varlık nedeni değişebilmekte, dönüşebilmekte ve müşteriden bağımsız kendi başına bir seyir izleyebilmektedir. Grafik ürünün ikinci, üçüncü ömürlerinde, ilk ömründeki hedef kitle, arz talep ilişkileri, sipariş edilme durumu kökten değişmekte ve grafik ürünün yeni seyrini sağlayan tümüyle tasarımcının erki olmaktadır. Telif eser sahibi grafik tasarımcı işini bir grafik yarışmasına gönderebilir, bir sergiye koyabilir; işin kendisi bir tasarım yılığına seçilebilir, bir tasarım kitabında yer alabilir ya da en basitinden tasarımcı işini kendi portfolyosunda sunabilmektedir. Grafik ürün bu noktada ileti amacının ötesine geçmekte ve bir “iş” olarak işçisinin işliğinin ürünü, işçiliğinin göstergesi olarak müellifinin yeni işler alabilmesini sağlayan bir amaca hizmet etmek üzere işlev görmeye başlamaktadır. Grafik ürün bu aşamadan sonra taşıdığı mesajın içeriğini, markayı (iş vereni) değil, tasarımcısını adresler hale gelmektedir. Örneğin bir tiyatro oyununun duyurusu için tiyatro severlere yapılan afiş, oyunun sahnelenmesi bittikten sonra posterin tasarımcısı tarafından afiş tasarımı sergisi gibi tasarımcıların dünyasına özel bir faaliyet içerisinde yer alıyorsa, bu evreden sonra afişin oyunu adresleyen içeriği değil iletinin görsel yapısı, grafik biçimi öne çıkmakta ve afiş artık tiyatro oyununu değil en başta tasarımcısının yeteneğini, becerisini, kimliğini işaret eden bir işlev görmeye başlamaktadır.

Grafik tasarım disiplini kimlik üretmektedir; marka kimliği, kurum kimliği, ambalaj kimliği, görsel kimlik vb. Grafik tasarımcılar kimlik tasarlarken kendi kimliklerini geri planda tutup biçim oluşturdıkları kişi, kurum ve kuruluşların kimliğini öne çıkartırlar. Grafik tasarımcılar bu süreçte tasarımcı kişilikleri öne çıkar; iş yapış şekilleri, biçime yaklaşımları, tasarım çözüm anlayışları, yöntembilim yetkinlikleri

tasarımcının kişiliğini temsil eder (Karamustafa, 2000). Grafik tasarım ürünün ilk evresinin geride kaldığı sonraki evrelerinde ise tasarımcının kişiliği öne çıkmakta, iletinin mesajı, mecranın iletişim işlevi geri planda kalmaktadır. Dolayısıyla grafik tasarım tarihinin modernist ve postmodernist tartışmalarının kontrast etkisini, grafik ürünün değişen evrelerinin belirgin farklarında da görmek mümkün hale gelmektedir. Massimo Vignelli'nin (1931-2014), tasarımcıların iş yapış şekillerini ayıran açıklaması, bir anlamda söz konusu kontrastlığa da değinmektedir;

“İki tür grafik tasarımcı var. Birinin kökü, tarih, göstergibilim ve problem çözümü gibi kavramların ışığında oluşmuştur. İkincisinin köklerini ise, resim, figüratif sanat, reklam, moda ve trendler besliyor. Birbirinden tamamen farklı iki yol! İlki, daha çok, problemin doğası, içeriği ve bilgiyi organize etmekle ilgilenir. Bu, bizim ait olduğumuz grafik tasarım türü. Bana göre grafik tasarım bilgiyi organize etmektir. İkincisi ise, bireyleri sürekli değiştirmeye çalışır ve nasıl görüldüğü ile ilgilenir. Her zaman gündemi takip etmeli, güzel ve trendlere uygun olmalıdır. (...) Birbirinden tamamen farklı olan iki kanal var; biri yapı kurma tarafı, diğeri duygusal taraf. (...) Mimarlar ve mühendisler gibi. Mimarlar mühendislerden, mühendisler mimarlardan nefret ederler; fakat sonuçta her ikisi de birbirine ihtiyaç duyar. Grafik tasarımda da böyle. Bir tarafta bilgi ile bir yapı kuran tasarımcılar, diğer tarafta daha çok görüntüyle ilgilenen tasarımcılar.” (Vignelli, 1997, s. 2-3)

Grafik tasarımın tarihsel gelişimindeki özgürlükçü mirası arkasına alan çağcıl tasarımcılar editöryel bir duruş sergileyebilmekte ve tasarımcı kendi sözünü taşıyan grafik ürünler de ortaya koyabilmektedir. Günümüzde grafik tasarımcılar en başta portfolyoları için *self-promotion* grafik ürün tasarlayabilmektedirler. Tasarımcı tıpkı sanat eseri, yapıt gibi grafik işi ile kişisel sergiler açabilmekte ya da tasarım sergilerine katılabilmektedir. Daha da ötesine geçip grafik tasarımcılar tematik yaklaşımlarla sergi yapımcısı, küratör rolü üstlenerek grafik tasarım ürünleri ile özel sergiler açıp yayın yapabilmektedir.

Grafik ürünün mesleki disiplin içerisindeki nihai evresi değerlendirildiğinde, grafik ürün son ömründe tasarım eleştirmenleri, tasarım tarihçileri ya da sanat tarihçilerinin ilgisini çekmektedir. Zamana meydan okuyup devrinin tanığı olabilmiş nitelikteki grafik ürünler hem içeriği hem de biçimi ile belge, kanıt değeri ile mesleki ya

da görsel tarihin malzemesi olabilmekte ve ilgili yayın, sergi, müze ve koleksiyonlara dahil olabilmektedir. Bu sayede grafik ürün, daha farklı platformlara taşınma olasılığına sahiptir. Karamustafa'nın (2008) bu konuyla ilgili görüşü şöyledir: *“Afişin var olabilmek gibi bir problematiği olduğunu sanmıyorum. İş biterse, tarih sahnesinden çekilir, tasarım tarihinde yerini alır. Ya da ‘ekslibris’ gibi, başka bir disiplinin mecrasına dönüşür”* (s. 45).

Grafik ürünün zamansal dönüşümünü disiplinler yaklaşım çerçevesi içerisinde özetlemek gerekirse, grafik ürünün üç temel ömründen söz edilebilmektedir. İlk ömrü, grafik anlatının temel varlık nedenine yani iletişim işlevine sirayet eden ‘ileti’ evresi. İkinci ömrü; tasarımcısını öne çıkaran, tasarım platformlarını, tasarım sahnesini kutsayan evresi yani grafik ‘iş’ dönemi. Disiplinin kendi içindeki son evresi ise ‘yapıt’, ‘eser’ ilgisi gördüğü, tasarımcısı öldükten sonra dahi tasarımcısını adresleyen, müzelere, koleksiyonlara girip artık kalıcı bir iz bıraktığı dönemidir.

1.2.2. Grafik Ürüne Disiplinlerarası Yaklaşım

Grafik tasarım, on dokuzuncu yüz yılda Sanayi Çağının başlaması ile artan kentleşmenin doğurduğu şehir hayatının gereksinimleriyle birlikte gündelik yaşamda yer edinmeye başlamıştır. Grafik ürünler, grafik tasarımın ilk kuluçka sahası kabul edilen reklamcılığın gelişmesi ile birlikte bir sosyo-kültürel kod taşıyıcısı ve ileti aracı olarak kitle iletişim amacıyla yaygınlaşmıştır. Modern ve postmodern süreçte kendisini ispatlayan ve bir mesleki disiplin olarak varlık gösteren grafik tasarım, iletişim çağında önemli bir işlev görmeye başlamış ve her düzeyde hayatın bir parçası haline gelmiştir. Kültürle harmanlanan grafik tasarım ürünü bu süreçte çağının görsel tanığı olmuş, zamana iz bırakmış ve tarihyazımı ile sosyo-kültürel araştırmalarda dönemsel belge niteliği taşıma özelliği kazanmıştır. Tarihe ışık tutan grafik ürünler içerdikleri söylemleri, kültürel kodları, taşıdıkları mesajları, görsel anlamları ve dönemsel biçimleri ile grafik tasarımcıların, tasarım sahnesinin dışına çıkarak tarihçilerin,

sosyologların, sanat tarihçilerinin, müzecilerin, koleksiyoncu ve arşivcilerin araştırma alanına dahil olmuştur.

Grafik ürüne disiplinlerarası anlam kazandırın taşıdığı verilerin bağlamı olmaktadır; yani tasarımın içeriği esastır. Bir önceki başlıkta sözü edilen grafik ürüne disiplinler yaklaşımında, grafik ürünü sonraki evrelerinde değerli kılan özelliğinin “iyi tasarım” oluşu, bir yerde daha çok biçimsel özellikleri iken, grafik ürünün disiplinlerarası değerini belirleyen ise biçimden çok içeriği olmaktadır. Şüphesiz her iki yaklaşımda da hem biçim hem içerik belirleyicidir; ancak grafik ürünün uzamsal dönüşümünde ‘disiplinlerarası kümelenme’ ile ‘disipliner kümelenme’ arasında bir öncelik farkı söz konusudur. Bu farkın nedeni temelde grafik ürünün bağlamı olmaktadır.

“Bağlam dışında hiçbir şey olmaz: Emsali olmayan şey istisnaidir. Önemli olan; bir şeyin, bağlı olduğu, başka şeyler grubuyla olan ilişkilerini anlayabilmektir” (Pullman, 2007, s. 18). Bağlam ve tarihin her tasarım çalışmasında etkisi vardır. Grafik ürünün kökeni sanat, mimarlık, zanaat gibi başat uygulamalara derinden bağlı olmakla birlikte; kültür, siyaset, toplumbilim gibi alanlarla da iç içe geçtiği için grafik iletinin anlamını oluşturan etken sahip olduğu dönemsel bağlamdır; dolayısıyla grafik ürünleri üretildikleri dönem içerisinde değerlendirmek, sosyo-kültürel çıkarımlar yapmayı sağlamaktadır (Ambrose & Aono-Billson, 2013, s. 16).

Grafik ürünün disiplinlerarası uzamsal dönüşümü evrelerine göre kümelendirildiğinde, literatür incelemesi neticesinde şunlar söylenebilmektedir. Grafik ürün tarihyazımı açısından bir tarihçinin gözünde ‘belge’ değeri taşımaktadır. Grafik ürün arşiv çalışması yapan bir sanat tarihçisi iletinin ‘kanıt’ özelliğinden yararlanmaktadır. Koleksiyoncular içinse grafik ürün ‘efemera’ özelliği ile öne çıkmaktadır. Bu yaklaşımların keskin sınırları olmamakla birlikte, bir sınıflandırma ile bakıldığında genel değerlendirmenin bu şekilde yapılabileceği söylenebilir. Bu açıdan tezin ikinci bölümünde, ‘efemera belgesi’ sahip olduğu grafik veriler açısından incelenerek disiplinlerarası değeri anlatılıp grafik ürüne bakış derinleştirilmeye çalışılacaktır.



2. BÖLÜM

GRAFİK ÜRÜNÜN EFEMERA, EFEMERANIN GRAFİK VERİLERİ

2. BÖLÜM

GRAFİK ÜRÜNÜN EFEMERA, EFEMERANIN GRAFİK VERİLERİ

Araştırmanın ikinci bölümünde, grafik ürün olgusunun son evrelerinden biri olduğu düşünülen efemera belgelerinden elde edilen grafik veriler, bir arşiv çalışma alanı olarak konumlandırılacaktır. Öncelikle “efemera” teriminin kökenbilim açısından tanımı yapılacaktır. Tanımlar yapılırken ilgili alanlardaki literatür taranarak müzeci, arşivci, koleksiyoncu, sahaf ve grafik tasarımcı gibi uzman kişilerin görüşü alınacaktır. Uzmanların aktarımları grafik tasarım disiplini perspektifiyle çerçevelendirilip yorumlanacaktır.

2.1. Efemeranın Kökeni ve Tanımları

Kökenbilim açısından *efemera* sözcüğünün ilk olarak on dördüncü yüzyılın başında bir tıp terimi olarak anlam bulduğu yazılmıştır. Kökeni eski Yunanca olup ‘epi’ (bir) ve ‘hemera (gün)’dan oluşan *epheMERON*’un çoğul şeklidir (Byrne, 2012). On yedinci yüzyıl sonlarında tekil haliyle “bir günde solan çiçek ya da ömrü çok kısa süren böcek” anlamında kullanılmışken, on sekizinci yüzyıl sonlarında “kısa süreli ilgi çeken şeyler ya da kişiler” için kullanıldığı belirtilmiştir (The Oxford English Dictionary, 2020).

Efemera sözcüğü, *ephemeris* şeklinde uzun yıllar Yunan gazetelerinde başlık olarak da yer bulmuştur (Mastoridis, 1999). Maurice Rickards’a göre (2000); kelimenin çoğul hali olan *ephemerides* de takvim, günlük gibi belge türlerini tanımlamakta kullanılmıştır (akt. İncoğlu, 2019, s. 20).

Avrupa ve Amerika’da referans alınan öncü müze, kütüphane, arşiv ve efemera derneklerinin yaptığı tanımlamalarda çeşitlilik bulunsa da ortak yaklaşımlarının efemera belgelerinin kısa süreli, günlük yaşama dair izler taşıdığı yönündedir ki bu ifadeler aşağıda örneklenmiştir.

“Chartered Institute of Library and Information Professionals [Yeminli Kütüphane ve Bilgi Uzmanları Enstitüsü]” raporu (2003) efemerayı; *“kısa süreli nitelikte ve koleksiyoncular tarafından biriktirilen her türlü basılı materyal olarak tanımlanmıştır”* (s. 12). İngiltere Efemera Derneği’nin yorumu ise; *“Özellikle kısa süreli kullanım ve genellikle atılmak üzere üretilen basılı veya el yazısı ürünlerini kapsar”* şeklindedir (İnceoğlu, 2019, s. 40).

Amerikan Arşivciler Derneği tarafından 2005 yılında yayımlanmış “A Glossary of Archival and Records Terminology [Arşiv ve Kayıt Terminolojisi Sözlüğü]”nün efemera tanımı ise; efemeranın spesifik ve limitli amaçlar için üretildiğine ve genellikle tek kullanımlık şekilde tasarlanmış olduğuna vurgu yapmaktadır (Society of American Archivist, 2020). Uluslararası Arşiv Konseyi “Arşiv Terminolojisi Sözlüğü” adlı meslek sözlüğünde, efemeranın resmi olmayan bir belge olduğunu ve örnek/numune gibi saklandığını yazmıştır (Dictionary of Archives Terminology, 2020).

“Encyclopedia of Ephemera [Ephemera Ansiklopedisi]” yazarı ve İngiltere’deki Ephemera Derneği’nin kurucusu Maurice Rickards, bu tür öğelere *“günlük yaşamın küçük geçici belgeleri”* adını vermiştir. Rickards bu belgelerin günün ihtiyaçlarını karşılamak için üretildiğini ve *“bu tür öğelerin geçmiş zamanların ruh hallerini ve adetlerini daha resmi kayıtların yapamayacağı bir şekilde yansıttığını”* söylemektedir. Rickards, bulmanın ve toplamanın keyifli olmasının yanı sıra efemeraların; geçmiş kültürlere eşsiz pencereler açan değerli bilgi sunan birincil kaynak olduğunu savunmuştur (The Ephemera Society of America, 2020).

“Shorter Oxford English Dictionary [Daha Kısa Oxford İngilizce Sözlüğü]” ise yaptığı tanımda efemera için bilet, poster ve tebrik kartı gibi tek kullanımlık, amacı koleksiyon olan yazılı materyalleri örnek göstermiştir. Daha sonra bu tanımı

genişleterek; “*Bir koleksiyoncunun topladıkları dışında, uzun süreli kullanım niteliği taşımayan basılı şey*” olarak tanımlamıştır (Ephemera: The Stuff of History, 2003, s. 13).

Laura Coles “A Manual for Small Archives [Küçük Arşivler El Kitabı]” isimli kitabında, efemeranın ayırıcı özelliklerinden birinin de periyodik olarak üretilmemesi olduğunu belirtmiştir (Coles, 1988). Diğerlerine benzer bir tanımlama yapan David Roberts ise efemerayı “*arşivciler, kütüphaneciler ve müze yöneticileri tarafından, genellikle basılı şekilde olan, kısa dönemli ya da geçici amaçlar için üretilmiş geniş bir yelpazedeki materyalleri tanımlamak için kullanılan bir terim*” olarak ifade etmiştir (Roberts, 1993, s. 412).

Chris Makepeace ise “Ephemera: A Book On Its Collection, Conservation and Use [Efemera: Toplanması, Korunması ve Kullanımı Üzerine Bir Kitap]” adlı kitabında efemerayı kitap, broşür veya dergilerin dışında tutmuş ve zamana dayanıklı olmadıklarını belirtirmiştir: “*Basılı ya da resimli üretilen; fakat kitap, broşür ya da dergilerin dışında olan, eylemsi ya da aydınlatıcı mesaj taşıyan materyallere verilen ortak isimdir*” şeklinde tanımlamıştır (Makepeace, 1985, s. 10).

Jim Burant da (1995) diğerlerine paralel olarak efemera için; “*kısa süreli bir amaç için özgün bir girişimi sunmak veya belirli bir olayı bildirmek üzere basılmış olan herhangi bir materyal*” tanımını yaparken (s. 190), Young ise (2003) efemerayı; “*özel amaçlar veya etkinlikler için tasarlanan, genelde kitaplardan daha az değerli olan ve özellikle sürekli devam eden popüler kültür çalışmaları için araştırma değeri taşıması nedeniyle kütüphaneler ve arşivler tarafından muhafaza edilen basılı yapıtlardır*” şeklinde tanımlamıştır (s. 25).

Alman arşiv uzmanı Angelika Menne-Haritz (1999) “Arşiv Terminolojisinde Anahtar Kelimeler’ [Schlüsselbegriffe der Archivterminologie]” kitabında efemerayı tanımlarken; “Weglegesachen” terimi ile karşılaşmış ve “*hiçbir acil eylemi gerektirmeyen, bir resmi daireye gönderilmiş ve dosyalar hariç olmak üzere kısa süre (çoğunlukla bir yıl) için korunan bilgilerdir*” şeklinde açıklamıştır (s. 97).

Kübalı performans sanatçısı Muñoz (2020), efemera kavramını ilk kez 1996'da "Kadın ve Performans: Bir Feminist Teori" dergisinde kanıt olarak tanıtmıştır: *"Efemera... Bir performanstan geriye kalan her şeydir, bir açıdan ne meydana geldiğinin kanıtıdır; fakat o şeyin kendisi değildir. Epistemolojik¹⁸ bulgulara dayanmamaktadır, onun yerine işaretlerle, ışıltılarla (umut ışığı gibi), arta kalanlarla, tozlarla ilgilenmektedir"* (Muñoz J. E., 1996, s. 10) şeklinde yorumlamış ve efemeranın ortadan kalkmadığını, yaşanmış deneyimlerin uzun süre geçtikten sonra bile izlerini sürdürdüğünü savunmuştur.

Efemera kavramının Türkiye'deki kullanımı ise yakın tarihe dayanmaktadır. Turgut Çeviker kendisiyle yapılan e-posta yazışmasında efemera sözcüğünün dilimize yerleşmeden önce "eski" sıfatıyla tanımlandığını "eski evrak", "eski diploma", "eski gazete" vb. şeklinde ifade edildiğini aktarmıştır. Çeviker bu ifadenin 12 Eylül 1982 askeri darbesinden sonra bazı çevrelerde "nostalji"ye dönüştüğünü ve "Milliyet Sanat" dergisinin 15 Temmuz 1982 tarihli yayımında "nostalji" konulu özel bir dosya yayımlandığını aktarmıştır. 12 Eylül sonrası işsiz kalan aydınlar, üniversiteden atılan öğrenciler, okuma olanağı bulamayan gençler, kültür alanında iş sahibi olmak için önceleri kişisel kitaplıklarını satışa sunmuşlar sonrasında ise İstanbul Kadıköy'deki Akmar Pasajı, Bahariye'de Moda Pasajı'nda sahaf dükkânları açılmaya başladığını söylemiştir (Çeviker, 2020). Bu durumun bir etkisi olarak efemera belgelerinin daha hızlı yayıldığı düşünülmektedir.

Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü akademisyenlerinden Nihal Somer ve İshak Keskin'in efemera hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir;

"Gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan efemera, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren belge türleridir. Çok fazla çeşitliliğe sahip olan bu belge türü, kültürel mirasın tanıklarından olup özellikle günümüzde sosyal konularda ve tarih araştırmalarında sıklıkla başvurulacak kaynaklar haline gelmiştir. Ancak efemeranın koleksiyon içindeki tasnifi ve erişimi, kurumlarda farklılık

¹⁸ Epistemoloji: Doğru bilgi, mutlak bilgi ya da bilginin gerçekliği, kesinliği gibi kavramlarla ifade edilen bilgi kuramı disiplini kapsamında ve giderek salt bilginin kaynağını inceleyen felsefe dalıdır (Gökkurt, 2017).

göstermektedir. Bu farklılıkların yanı sıra çoğunlukla koleksiyon bağı, fonksiyon ilişkisi bulunmayan ve kaynağı bilinmeyen efemeranın sonradan derlenmesi de söz konusu olmaktadır” olarak yorumlar”. (akt. İnceoğlu, 2017, s. 211)

Ephemera kavramını Türkçe literatüre kazandırıp koleksiyoncuların zihninde efemera olgusunun yerleşmesini sağlayan araştırmacı yazar Burçak Evren’in (1996) tanımlaması ise; *“en temel ifadesiyle; günlük yaşantımızın gelip geçici, ıvır zıvır belgeleridir. Bir başka tanımla efemera, gündelik bilgileri içeren ve sosyal tarih araştırmalarına katkı sağlayacağı düşüncesiyle zaman içinde değer kazanacağı öngörülen kâğıt yahut başka ortamlardaki geçici belgelerdir”* (s. 40) şeklinde olmuştur.

Evren ile “Efemera ve Grafik Tasarım İlişkisi” üzerine yapılan görüşmelerde, efemera tanımıyla ilgili yorumları şu şekilde sürmüştür:

“Pul, resim, kâğıt para ephemarının dışında farklı disiplinlerin nesneleridir. Bu disiplinlerin dışında kalan her kâğıt ephemeradır. Genellikle iki boyutludur ama ilaç kutusu, sigara paketi gibi üç boyutlu ambalajlar da olabilir. Herhangi bir ephemeranın bilgisel ve belgesel bir değere sahip olması gerekmez. Ayrıca her ephemeranın ürettikleri dönem ile örtüşmesi pek mümkün olmayabilir. Her dönem bir öncekiyle örtüşüp alışılmış bir benzerliği göstermese de kendi ephemerasını oluşturacaktır.” (Evren, 2020)

Efemera tanımlarının ortak noktası malzemenin selülozik esaslı olduğudur. Öte yandan, efemera malzemesi günümüzde teknolojinin getirmiş olduğu gereklerle kâğıt ve türevlerinin yanı sıra plastik ve ambalajı da kapsar hale gelmiştir. Örneğin geçmiş yılların banka defterleri, artık çağın ihtiyaçları doğrultusunda bankamatik ve kredi kartları olmuştur. Aynı şekilde toplu taşımada kullanılan biletlerin yerini de çipli plastik kartlar almıştır. Evren bu dönüşümü *“Gelecek dönemlerde kâğıt ephemarası gerekli ve zorunlu bir değişim dönüşüme uğrayarak, diğer materyallere de açık olacaktır. Çünkü ephemarının tanımı yapıldığında plastikten söz etmek mümkün değildi”* (Evren, 2018) şeklinde yorumlamıştır.

Türk canlandırma sineması, karikatür tarihi ve grafik tasarım tarihi üzerine araştırma yazıları bulunan Turgut Çeviker ile yapılan yazılı söyleşide, efemera tanımının yanı sıra malzemenin geçicilik ve kalıcılık ikileminden söz etmiştir:

“Efemera sözcüğündeki ‘ömrü kısa nesne’ olma halini aşan bir durum var pratikte. Giriş biletləri, sakız veya gofret içinden çıkan resimler, özenle tasarlanmış bir kitapçının ambalaj kâğıdı, seçim meydanlarına savrulan politik söz ve resimlerin taşıyıcısı kâğıtlar ve bunlar gibi sıralanabilecek birçok nesne ‘ömürsüz’dür. Örneğin bir siyasal bildiri ‘geçici’ olmakla birlikte, ‘kalıcı’dır da; çünkü o günlerin tarihi için önemli bir belgedir. Örnekleri çoğaltmak olanaklıdır. Efemera, gündelik hayatın izlerini taşıyan, zamanı geçmiş iki boyutlu her şey (kâğıt, tekstil, plastik) olarak tanımlanabilir.” (Çeviker, 2020, s. 160)

Çeviker’in geçici olanın kalıcılığı üzerine yaptığı yorumu Sadık Karamustafa ile yapılan röportajda da görmekteyiz:

“Efemera’nın kullanıldığı malzeme açısından baktığımızda düşünülmesi gereken önemli nokta bulunmaktadır. Tanımlamaların ortak kesişimi efemeranın ‘çok az ömürlü, gelip geçici belgeler olmasıdır’. Bu tanımın doğruluğu yanında efemerayı oluşturan öğeleri grafik tasarım çerçevesinde incelediğimizde; aslında gelip geçici olan materyallin yani kâğıt malzemenin olması durumudur. Bilgisel ve belgesel değere sahip efemera üzerindeki slogan, ikonografi, tipografi ya da resim kalıcıdır. Bu kalıcılık görsel iletinin başarısını gösterir. Eski belgelerdeki yazı ve resimlerden bahsediyorsak, burada ‘ephemeral’ yani kısa ömürlü olan yazı ve resimler değil, bunların üzerine basıldığı kâğıt olmalı diye düşünmekteyim. Evet, kâğıt da grafik tasarım değerleriyle ilgili unsurlarından biridir ama söz konusu bağlamda değildir. Grafik tasarım değerlerini oluşturan yazı ve resimlerin ‘efemera’ olarak nitelendirilebileceği kanısında değilim.” (Karamustafa, 2020, s. 158)

İstanbul Fotoğraf Müzesi küratörü, sanat tarihçi ve fotoğraf koleksiyoncusu Cengiz Kahraman ise efemerayı; *“İnsanların işlevsel bir araç olarak kullandıkları, çoğunlukla önemli ve değerli bulmadıkları kişisel hayatlarından kalan izler”* (Kahraman, 2020) şeklinde tanımlamıştır. Tanımlamasının dikkat çekici yorumu ise; *“Sanırım büyük bir bölümü bunların ileride başkalarının ilgisini çekeceğini, alınıp satılacağını, nasıl yaşadıkları hakkında fikir üreteceğini tahmin etmiyordu. Yine de saklanmış olmaları bize geleceğe iz bırakma dürtüsüyle hareket ettiklerini düşündürebilir”* şeklindedir (Kahraman, 2020).

İfade edilen tanımlardan anlaşılacağı üzere efemera; geçici, kısa süreli, düzensiz, sınırlı sayıda üretilen gibi kelimelerle tanımlanmıştır. Bu kapsamda genişletilmiş haliyle temel özellikleri aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

- *Kısa süreli bir amaca özel ve düzensiz olarak üretilir,*
- *Kısa ömürlüdür ve devamları yoktur,*
- *Acil kurumsal bir eylemi gerektirmez,*
- *Biriktirilmek amacıyla üretilmez,*
- *Formatı değişkendir, basılı, yazılı, görsel-işitsel ve elektronik olabilmektedir,*
- *Resmi ve gayri resmi olabilir,*
- *Dosya bağı hiç olmamıştır,*
- *Dosya ilişkisi sonradan yok edilmiştir,*
- *Kurumla organik bağı kopartılmıştır,*
- *Genellikle bir faaliyetin parçası olmadıkları için karşı işlemi gerektirmez,*
- *İvr zıvr ürünler olarak görülüp küçümsenir,*
- *Bir kısmının kaynak değerleri zamanla anlaşılır,*
- *Korunma nedeni genellikle sahip olduğu simgesel değerleridir. Bu durum onların genellikle kişilerde toplanmasının nedeni olmuştur,*
- *Görünüşü aldatıcıdır, değeri konusunda kararsız kalınabilir,*
- *Gündelik yaşamın bölük pörçük (parçalar halindeki) dokümanlarıdır,*
- *Yararlılığı değişkendir,*
- *Bilgi kurumlarının (kütüphanecilik ve arşivcilik tekniği açısından) standart uygulama ilkelerine göre tasnif edil(e)mez,*
- *Birincil ya da ikincil kaynak değeri vardır,*
- *Dayanıksızdır.¹⁹*

(Somer & Keskin, 2012, s. 445)

Efemera nedir? sorusuna verilen yanıtlar sonucunda, efemera türü belgeleri listelerken temel olarak aşağıdaki gibi uzun bir listeden söz etmek mümkün olmaktadır.

“Alfabe levhaları, reklam broşürleri, bardak altlıkları, antetli kâğıtlar, fişler, çizimler, kâğıt paralar, planlar (güverte, konferans salonu oturma planları gibi), kartlar (kimlik, bankamatik, kredi, bagaj, donör, ziyaretçi, tebrik, sevgililer günü

¹⁹ “Bu gruplandırma Somer ve Keskin (Somer & Keskin, 2012) tarafından yapılmış olan çalışmaya Seher Keskinoglu’nun doktora tezinde güncellenmiş olup ilavelerle aktarılmıştır.” (İnceoğlu, 2019, s. 25)

için hazırlanan gibi), prospektüsler, oy pusulaları, bandroller, doğum ve ölüm belgeleri, filigranlar, yolcu listeleri, biletler (yardım, otobüs, uçak, vapur, yolcu, giriş, konser gibi), kataloglar (müzayede, ticari, satış, kitapçı, üretici, yayıncı gibi), taslaklar, saat tarifeleri (uçak, havayolu taşıma araçları, otobüs, vapur, tren, tramvay tarifeleri gibi), haritalar (ulaşım ağını gösteren haritalar, güzergâh haritaları, otobüs güzergâhı haritaları, metro haritaları gibi), puro kutusu etiketleri ve markaları, çıkartmalar (kitapçı, araba arkası, hava yollarına ait çıkartmalar gibi), kapaklar (reklam, posta, albüm, dergi, kibrit kutusu, yazılı/basılı nota kapakları gibi), kâğıtlar (süslü, oyun, avcılıkla ilgili, yazılı, besin değerleriyle ilgili, haciz, müzik ve sağlıkla ilgili, meyve ve sebzelerin sarıldığı kâğıtlar gibi), etiketler (bisküvi, kraker, mobilya, kitap bağışi, cilt kapağı, meyve/sebze kasalarına ait, yönlendirme, giysi etiketleri gibi), exlibrisler, rehberler, kitap hediye çekleri, kitap ayraçları, zarflar (kırtasiye, resimli zarflar gibi), kaşeler, kulüp afişleri, defterler (yoklama, resim, müsvedde, kupür/kesik defterleri gibi), resimler, bulmacalar, rozetler, oyun parçaları, numuneler, tarifler, kuponlar, gümrük damgaları, diplomalar, kartpostallar, broşürler, fakslar, faturalar, hediye kuponları, telgraflar, ehliyetler, sertifikalar, programlar (gezi, tiyatro, spor etkinlikleri, konferans programları gibi), notlar (kitap aralarına sıkıştırılan, alışveriş notları gibi), dergiler (mizah, firma dergileri gibi), listeler (bağış, davetli listeleri gibi), kâğıt bebekler, otel belgeleri, e-postalar, duvar şemaları, boyama sayfaları / kitapları, kişiler tarafından oluşturulan defterler / sayfalar, ilanlar, kupürler, formlar, kuponlar, kesik malzemeler, tahvil ve senetlerdir". (İnceoğlu, 2019, s. 41)

Bir siyasi partinin propaganda afişi, bir markanın broşürü ya da opera sahnesinde gösterimi yapılacak bir oyunun davetiyesi; üretildiği dönemin görsel dilini yansıttığı ve sosyo-kültürel havasını içerdiği yadsınamaz bir gerçektir. Efemeraya dönüşen grafik üründen elde edilen bilgi, doğrudan resmi bir kaynaktan erişilemeyecek verileri ortaya çıkarabilmektedir. Efemera belgesi yalnızca içerdiği bilgi ile değil, grafik ürünün görsel özellikleri, kullanılan sloganıyla da zihinde görsel hafıza malzemesi olarak kalıcı bir şekilde yerleşebilmektedir. Efemeralaşmış grafik ürünün ya da bir başka deyişle görsel hafıza malzemesinin bu durumu geçici belgelerin kalıcı değerinin olabileceğini göstermektedir. Bir efemerayı özellikli kılan faktör bu niteliği olmaktadır.

2.1.1. Efemeranın Türkiye'deki Tarihsel Süreci

Türkiye'de efemera kavramı kullanılmadan yapılan efemeraya ilişkin ilk hareketler, efemera koleksiyonculuk faaliyetleridir. Koleksiyonculuğa ilişkin bilinen ilk kurumsal faaliyet, 1920'li yılların başlarında kurulan Samsun Kulübü'nün düzenlediği kartpostal müzayedeleridir (Aslıyüksek, 2020). Kartpostal koleksiyonculuğu konusunda 1925 yılında Samsun'da Türkiye Pul ve Kartpostal Mübadele Kulübü kurulmuş, ancak kısa bir zaman içerisinde kapanmıştır (Gürsel, 2016).

Bir başka kurumsal faaliyet ise, pul koleksiyonculuğu üzerine çalışmalar yürütmek üzere 1948 yılında Filatelist Kulübü adıyla kurulan İstanbul Filatelistler Derneği'nin çalışmalarıdır (İstanbul Filatelistler Derneği, 2020). 1962 yılında kurulan Türkiye Filateli Dernekleri Federasyonu günümüze dek faaliyetler sürdürmüş ve efemera koleksiyonculuğu için ortam hazırlamıştır (Aslıyüksek, 2020).

Efemera koleksiyonculuğu ile ilgili ilk kişisel faaliyetler ise yine bazı koleksiyoncuların ve sahafların faaliyetleri ile olmuştur; Kevork Herman Boyacıoğlu ve Sabahattin Topşahin iki önemli isimdir. Tarih, etnografya, şehircilik, peyzaj mimarisi, nümizmatik, biyografi gibi sosyal bilimler için eşsiz değerde önemi olan kartpostal koleksiyoncusu Boyacıoğlu; Türkiye'de koleksiyonculuğun gelişmesini sağlayıp farkındalık yaratmıştır. Boyacıoğlu, 1962 yılında başladığı kartpostal koleksiyonu ile efemera dünyasında önemli bir yer kazanmıştır. Avrupa'nın en büyük kartpostal kulübü CFCCP (Cercele Français de Collectionneurs de Cartes Postales) üye olup Avrupalı koleksiyoncular ile takaslar yapmış ve nadide Türk kartpostallarının ülkeye geri dönmesini sağlamıştır (Coşkun, 2001). Boyacıoğlu yaklaşık 350 bin adet Osmanlı kartpostalı biriktirmiş ve Türkiye'de ilk kez 1971 yılında İstanbul'da kartpostal sergisi açan kişi olmuştur (Evren, 1990).

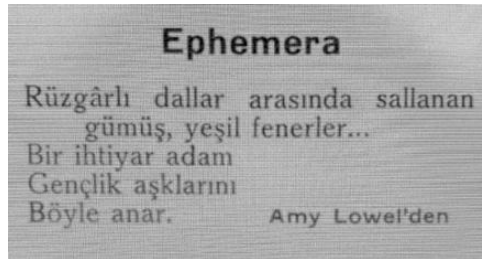


Resim 1. Herman Boyacıoğlu karpostal sergisinden bir örnek, 1971.

Kartpostal duayeni, sahaf Sabahattin Topşahin ise değeri bilinmeyen birçok malzemenin önemini ortaya çıkarmış, araştırmacılar ve koleksiyoncularla buluşturmuştur (Aslıyüksek, 2020).



Resim 2. İzlerimiz dergisi (1936)



Resim 3. 'Ephemera' adlı şiir

‘Efemera’ sözcüğü Türkiye’de ilk defa Rıza Nur’un 1925’te kaleme aldığı bir eserinde geçmiştir. Bu tarihten sonra, İstanbul Amerikan Koleji yayını olan “İzlerimiz” dergisinin 1936 yılı Mart sayısında da Amy Lowel’e ait “Ephemera” adlı şiiri görülmüştür (Amerikan Koleji, 1936, s. 20). Bu iki kullanımdan sonra Burçak Evren’in çalışmalarına kadar efemera sözcüğü uzun yıllar boyunca bilimsel literatürde ya da yazılı basında izlenememiştir. Bu nedenle efemera sözcüğünü Türkçe literatüre kazandıran, dilimize yerleştiren ilk kişinin araştırmacı yazar Burçak Evren olduğu söylenebilir (Aslıyüksek, 2020).

Türkiye’de ilk efemera derneği 1 Mart 1996 yılında Burçak Evren ve Sertaç Kayserilioğlu girişimleriyle Ephemera Kâğıt Arkeologları Derneği’ni adıyla kurulmuş ve çalışmalarını yürütmüştür. Derneğin adı verilirken, kavramın uluslararası şekli değiştirilmeden ve Türkçeleştirilmeden “ephemera” olarak yazılmıştır (Evren, 2020). Derneğin amacı *“Ephemera’yı tanıtmak, koleksiyoncu sayısını çoğaltmak, gençleri eğitmek, sergiler açmak ve arşivlemek”* olarak ifade edilmiştir (Baydar, 1996, s. 4).



Fotoğraf 1. Ephemera Kâğıt Arkeologları Derneği’nin kurucuları (Evren, 2018)

Ephemera Kâğıt Arkeologları Derneği’nin kurucuları: Burçak Evren, Sertaç Kayserilioğlu, Ercan Sanus, Celal Yıldırım, Tunca Varış, Atilla Ekşinozlugil, Yaşar Temiz, Melih Dölay, Hakan Akçaoğlu, Yaşar Yeğen, Ziya Gönenç’tir. Herman Boyacıoğlu da ephemera derneğinin çalışmalarına zemin oluşturmuştur (Evren, 2020). Ephemera Kâğıt Arkeologları Derneği; İngiltere, Avustralya ve Kanada’dan sonra, ephemera adını taşıyan dünyadaki dördüncü dernektir (Evren, 2017). Dernek ephemera kavramının Türkiye’deki tanınırlığında büyük bir paya sahiptir. Derneğin bülteni 10

sayı çıkmış, daha sonra yayın hayatına veda etmiştir. Derneğin süreli yayını Türkiye efemeracılığı için oldukça önem taşıyan, vizyon ve misyon içeren bir külliyat oluşturmuştur (Aslıyüksek, 2020, s. 4).



Fotoğraf 2. Ephemera Dergisi (Evren, 2018)

Dernek ilk müzayedesini 1 Aralık 1996 yılında düzenleyerek; antika, kart, fotoğraf, bilet, broşür, ferman gibi bine yakın efemera örneğini satışa sunmuştur. 1998 yılında “Türk Sinemasında Kadın Oyuncular” fotoğraf sergisi düzenlemiştir. 2005 yılında Burçak Evren’in desteğiyle gerçekleşen “Beyoğlu’nun Ephemerası” başlıklı sergi, derneğin son etkinliklerinden biri olmuştur (Evren, 1996).

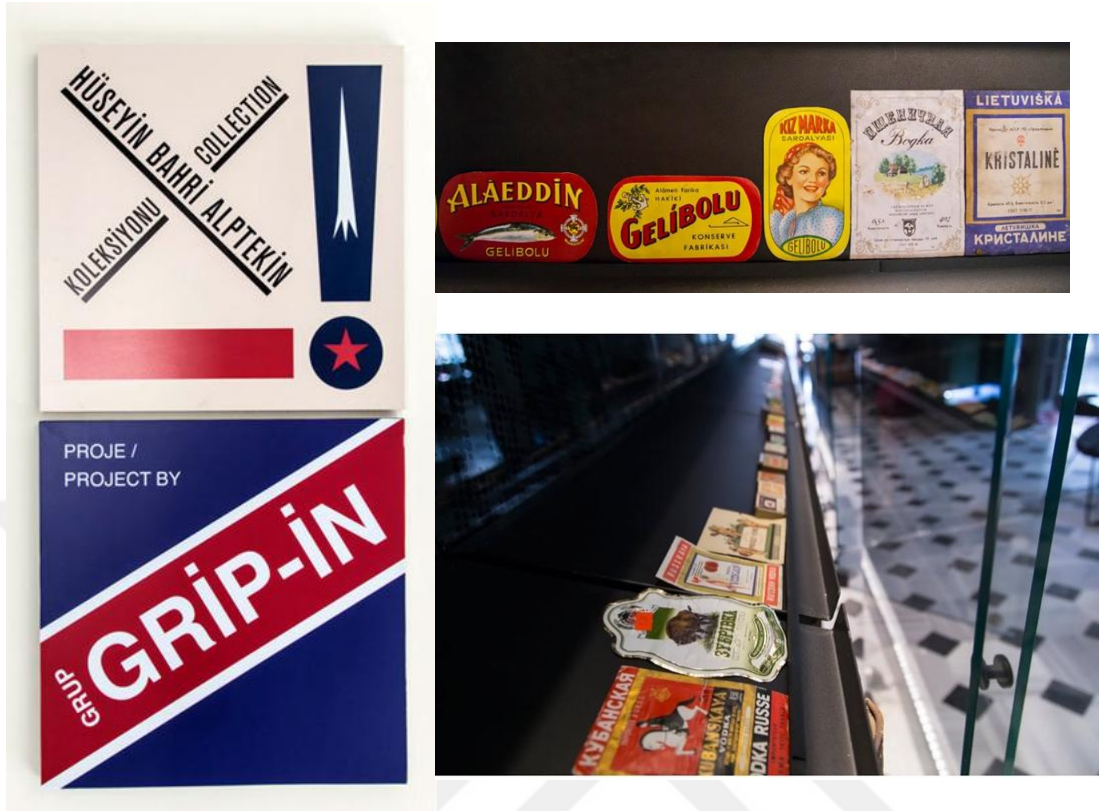
Derneğin önemli faaliyetlerini ise şu şekilde sıralayabiliriz: İstanbul Büyükşehir Belediyesi ile “75. Yıl Yaşasın Cumhuriyet Sergileri” adı altında 12 büyük sergi hazırlamıştır. 1. Kuruluş yıldönümünde “en ilginç efemera koleksiyonu yarışması”, “en ilginç günümüz efemera koleksiyonu yarışması” ve “efemeraya hizmet ödülü” adında yarışmalar düzenlemiştir. Bu yarışmalar dünyada efemera konulu ilk yarışma olma özelliğini de taşımaktadır. Dernek ayrıca koleksiyonculuğun sevdirmesi, gelişmesi ve yaygınlaşması için bir dizi seminer düzenlemiştir. Fotoğraf, gravür, hisse senedi ve tahvil koleksiyonculuğu, kıymetli kâğıt koleksiyonculuğu, kıymetli kâğıt tamiri ve bakımı konusunda kurslar vermiştir (Aslıyüksek, 2020).

15-25 Haziran 2004 tarihinde Ankara’da DAM Sanat Galerisi’nde Koleksiyon Kulüp Ankara Grubu “Koleksiyonlarda Ankara” sergisini açmıştır. Efemera belgelerine dayanan sergide 19 koleksiyoncu, kartpostal, fotoğraf, hisse senedi, edebiyat dergileri,

sinema/radyo dergileri, pullar, piyango biletleri, oyuncaklar kullanılarak koleksiyonlardan örnekler sergilenmiş ve sergi kataloğu yayımlanmıştır (Atabaş, 2004).

Grafik tasarım ürünlerinin efemerallaşıp arşiv malzemesi olarak işlev gördüğü evreye örnek teşkil etmesi açısından sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin (1957-2007) adına düzenlenen sergi önemlidir. Sergi, Alptekin'in arşiv ve kitaplarından oluşan koleksiyonunun tasarım öğrencileri Ali Cindoruk, Eray Makal ve Erhan Muratoğlu'nun kurduğu "Grup Grip-in Kolektifi" tarafından yeniden yorumlanmasıyla hazırlanmıştır. 10 Eylül 2013'te SALT Galata'da açılan Grup Grip-in Kolektifine ait sergi "*Dizin ve Dolaşım: Driftmentary*" adıyla Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi dizinsel bir metin dökümüne dönüştürülmüştür. Bu dizin ile Alptekin'in bilgi ve sanata yaklaşımı arasında bağlantılar kurmayı amaçlayan mekânsal müdahaleler gerçekleştirilmiştir. SALT Galata'daki Kafe'de oluşturulan dizin arşivin bütünü temsil ederken, SALT Araştırma'da sergilenen obje ve imgeler, dizin ve arşiv arasındaki ilişkileri incelenmiştir. Bu yaklaşım, Alptekin'in sıklıkla işlediği dolaşım, heterotopya, metinler arasılık, temellük (kendine mal) etme gibi kavramlara gönderme yapmıştır. Kolektife göre "driftmentary" kavramı ise, sanatçının hayat ve sanat üretimiyle kurduğu iç içe ilişkinin doğasına işaret etmektedir (SALT, 2013). Sergideki imgelerin efemera değeri kazanmış grafik ürünlerden oluşması, tezin savunusuna dayanak oluşturması açısından önemlidir.





Fotoğraf 3. Dizin ve Dolaşım: Driftmentary Sergisi, 2013

SALT Araştırma’da sergilenen bu nesne ve imgeler Hüseyin Alptekin’in karşılaşmaları, topladığı yazışmalar ve eskizlerden oluşan arşivin mekân içerisinde dizin haline gelerek tekrar temsil edilmesidir. Hem zihinsel ve hem de fiziksel sürecini bir döngü içerisinde dolaştırmak amacıyla kurgulanmıştır. Bir kalabalığın içindeki belirli odaklanmaları seçmek ve nitelendirmek amacındadır. Alptekin’in biriktirdiği bu imgeler döneminin sosyo-kültürel değişimine tanık olmamızı sağlamaktadır. İmgeler üzerindeki reklam, grafik ve tipografik gerçeklikle ortaya çıkan çeşitli bağlantıların farkına varılmıştır. Mitleşen imaj dünyasıyla ilgili bu kavramsal düzeydeki tespitler kendi gerçeklik boyutundan da çıkarak söz konusu olan mitleş(tir)me sürecini vurgulamıştır. Bu değişimin kilit kelimesi Deja-vu’dur (Cindoruk, Makal, & Muratoğlu, 2013).

“Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı” adlı projenin ilk sunuşu 16 Nisan – 16 Haziran 1992’dir. Mitlerin, grafik imajlar ile görsel olarak varlıklarının sürdürüldüğü ve kendine grafik bir vizyon kurarak bazı imajların yeni mitler olarak ortaya çıktığı ve bu dönüşümün kültürel, sosyolojik, ekonomik, ekolojik ve semantik

bakımdan çok çeşitli bir ilişki oluşturduğunu izletmiştir ve hatta bu dönüşümün toplumlar ve kültürler arası etkileşime girip kuşaklar arası bağlantılar oluşturduğunu göstermişlerdir.



Resim 4. ‘Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı’ sergisi görsellerinden örnekler.

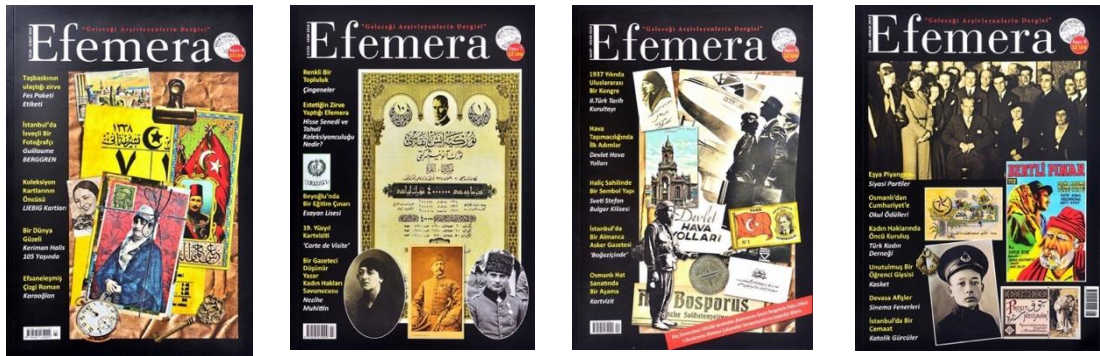
2014 yılından itibaren Salt Galata’da (SALT, 2020); Osmanlı Bankası arşivi, mimarlık ve tasarım arşivi, fotoğraf arşivi ile haneler ve aileler arşivine uzanan on üç farklı sergi (Ali Saim Ülgen Arşivi: Bir Kültürel Bellek ve Kişisel Tarih İnşası, Moderni Sergilemek, Modernin İcrası: Atatürk Kültür Merkezi Moderni Sergilemek, Osmanlı Bankası Müzesi: Kuruluş ve Zor Yıllar, Osmanlı Bankası Müzesi: Toparlanma, Osmanlı Bankası Müzesi: Genişleme, Osmanlı Bankası Müzesi: Savaş ve Kriz, Osmanlı

Bankası Müzesi: Yeni Dengeler ve Son Söz, Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı, Sadi Öziş ve Kare Metal, Sedad Hakkı Eldem'i Anla(t)mak I: 1930-1950, Sedad Hakkı Eldem'i Anla(t)mak I: 1950-1980, Knossos Kazılarında Bâb-ı Âlî Baskını'na: Fotoğraflarıyla Bahaettin Rahmi Bediz) düzenlenmiştir. Hayata geçirilen sergilerde arşiv malzemelerinde bulunan kanıt niteliği taşıyan efemera belgelerinden yararlanılmıştır. Sergilerin dijital formatları Google Cultural Institute'de katılımcılara açılmıştır (Saydam Gülmez, 2018).



Resim 5. SALT Galata'nın açmış olduğu sergilerin duyuru afişlerinden örnekler

Pera Mezat tarafından gerçekleştirilen yayın hayatına 2017 yılı Ağustos ayında “Geleceği Arşivleyenlerin Dergisi” sloganıyla periyodik olarak iki ayda bir başlayan, yayın yönetmeni Murat Günsur olan “Efemera” dergisi Türkiye’de efemera türü belgenin günümüzdeki önemine ve kullanımına ilişkin olarak efemera türlerine ve tanımlarına yer veren haber ve deneme yazıları aktarmaya devam etmektedir (Pera Mezat, 2020).



Resim 6. Efemera Dergisi kapaklarından örnekler

Türkiye’de efemera konusunda yapılan ilk sempozyum 25-27 Nisan 2018 tarihleri arasında Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM) ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Tarih Bölümü işbirliğiyle düzenlenmiş “Geçici Belgelerin Kalıcı Etkisi: I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu”dur (VEKAM, 2018). Efemera çalışmaları hakkında ilk defa düzenlenen sempozyumda ülkemizde efemerayla ilgili çeşitli alanlarda yapılmış faaliyetler değerlendirilmiş ve farklı disiplinler bağlamında araştırma yapan akademisyen, koleksiyoncu ve küratörler bir araya gelmiştir.



Resim 7. Geçici Belgelerin Kalıcı Etkisi:

I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu Duyuru Afişi (25-27 Nisan 2018)

Türkiye’de efemera hakkındaki bir diğer çalışma 31 Mayıs 2019’da VEKAM tarafından “Efemera Çalıştayı” etkinliğidir. (VEKAM, 2019). Çalıştay; bilgi-belge yönetimi ve efemera, mimarlık tarihi ve efemera, tarihyazımı ve efemera olmak üzere üç tema çerçevesinde gerçekleşmiştir.



Resim 8. VEKAM Efemera Çalıştayı (31 Mayıs 2019)

Efemera belgelerinin sergi malzemesi içerisinde yer almasıyla; arşivleme süreçlerinin ilk bakışta entelektüel görünen fakat derinlikli bir perspektif ile farklı psikolojik ve sosyolojik boyutlarını yansıttığı görüldüğünde önemi artmıştır. Özellikle de geçmiş zamanda arşiv dışı bırakılmış materyaller arasında olan efemeral/efemerik malzemenin sergilenme biçimleri de arşivsel malzemenin gerçeklik algısına etkisini değerlendirme boyutunda iyi bir örnek sayılmaktadır (Taylor, Carolyn, & Harris, 2002).

Efemeranın Türkiye'deki tarihsel sürecine baktığımızda efemera kavramının tam anlamıyla tanıtılmasına 1996 yılında Burçak Evren ve arkadaşlarının Efemera Derneği'nin kuruluşuyla başlanmıştır diyebiliriz. Kavramın önemi başlarda gerekli ilgiyi göremese de arşiv ve koleksiyonun tamamlayıcı bir parçası olduğunun keşfiyle birlikte özellikle araştırma merkezleri tarafından birçok sergi çalışmasında kanıt değeriyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır.

2.2. Efemera Belge Türleri ve Sınıflandırılması

Efemera belgeleri; diğer arşiv türleriyle kıyaslandığında malzeme çeşitliliği açısından zengindir. Broşürler, biletler, programlar, yayımlanan raporlar, el ilanları,

menüler, reklamlar, posterler ve çeşitli basılı ve yazılı grafik ürünlerin büyük çoğunluğu efemera olarak kabul edilir.

Arşivlerde yer alan bu belge türü geçmiş olaylar hakkında önemli bilgilere sahiptir. Örneğin seçim kampanyalarının içerikleri, olimpiyat oyunlarının tanıtımları, dünya futbol şampiyonaları gibi özel etkinliklerin dokümantasyonları önemli kaynaklardır (Seton, 1984). Bir akşam yemeği davetiyesi, yeni bir araba tanıtım reklam kampanyası ya da önemli bir politikacının seçim kampanyası afişi, hepsi döneminin tarihi olaylarının siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal yapısına ait bilgiler barındırır ve dönemleri hakkında okuma yapmamızı sağlar. Her efemera belgesi her zaman çok da değerli olmayabilir; fakat bir başka arşivin tamamlayıcısı olma özelliğine sahip olabilir.

Efemeraya ait tanımlardan ve kapsadığı malzemelerin çeşitliliğinden hareketle belirtmek gerekir ki; *“Efemera bir tür değildir. Efemera birden fazla belge türünü içeren şemsiye bir kavram ve bir üstveri alanıdır. Bu anlamda nasıl ki ‘özel arşiv’ genel bir kurumsal yapıyı temsil ediyorsa efemera da geneli temsil eden bir terimdir”* (İnceoğlu, 2019, s. 41). Bu tanımlamanın sağlamasını Mert Sandalcı’nın yorumunda da görebilmekteyiz. *“Efemera sözcüğünün en net karşılığı; kısa ömürlü belgedir. Hal böyle olunca bir belge ya da obje gurubunu tanımlarken salt ‘efemera’ diye isimlendirmek doğru değil, bu noktada ‘efemeral belge’ ya da ‘efemeral belgeler’ demeliyiz”* şeklindedir (Sandalcı, 2020).

Bu kapsamda efemera bir tür olarak değerlendirilmemeli, malzemeler nitelendirilmelidir. Tümdengelim bir yaklaşımla efemera, toplama kültürüne bağlı olarak oluşturulan malzemelerin genel adıdır. Genel grup içerisinde yer alan mektup; efemera niteliğine sahip bir belge türüdür. Bu belge türü üzerine bilgi el ile yazılmıştır, yani bu belge türü aynı zamanda bir el yazmasıdır (İnceoğlu, 2019).

Araştırmacı yazar, sahaf Emin Nedret İşli’nin kırk yılı aşkın meslek hayatından edindiği deneyimlere göre efemera arşivi oluşturmanın ayrıca uzmanlık gerektiren bir iş olduğunu belirtmektedir. Efemera belgelerinin incelenip sınıflandırılması, korunması ve kullanımında gösterilecek titizlik gibi birçok bilgiyi gerektiren uzmanlık alanı isteyen bir yönetim biçimi olduğunu söylemektedir (İşli, 2020).

Günümüzde sayısal çağın getirisi olarak elektronik efemeralar da mevcuttur. 2018 yılında Burçak Evren'in "BinbirEfemera" ile yaptığı bir röportajında bu durumu değindiği yorumu şu şekildedir; *"Ayrıca gelecek yılların ephemerasının yalnızca selüloza tutsak kalmayacağını ve materyal olarak daha geniş bir alanı içerebileceğini iddia etmek pek yanlış olmaz."* (Evren, 2018).

Efemera belgelerini fiziksel yapısına göre gruplamak da mümkündür:

1. Yazılı – Basılı efemeralar
2. Görsel – İşitsel efemeralar
3. Elektronik efemeralar

Oluşturulmasında baskı tekniği uygulanmamış, yani el yazısı ve daktilo yazısı gibi manuel olarak üretilen mektuplar, doktor reçeteleri, el yazısı ilanlar gibi materyaller yazılı efemera; baskı tekniği uygulanmış olanlar ise basılı efemera olarak nitelendirilir (Somer & Keskin, 2012). Görsel - işitsel efemeralar ise göze ve kulağa hitap eden film, şerit film, manyetik bant, plak ve kasetler üzerine, efemera belgesi olabilecek özellikteki resim, söz, müzik vb. malzeme türleridir.

Elektronik efemeraya örnek olarak; web sayfaları, podcastler, animasyonlu reklam filmleri, grafik dosyaları, sayısal sanat ve metin mesajları vb. verilebilir. Bu materyaller basılı durumda değildirler. Üretim amaçları doğrultusunda kopyalanmaları ile dağıtımları çok daha hızlı ve kolaydır (Şeşen, 2019, s. 26). Elektronik efemeralarda; malzeme olarak kullanılan kâğıdın yok olma riski söz konusu değildir; fakat sayısal veri kayıplarının kaybolma riski ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında bilgisayar, kamera, görüntü kayıt cihazlarının sürekli yenilenmesi ve uygulama programlarının güncellenmesiyle oluşacak teknolojiye karşı verilen bir kayıp söz konusudur. Bu durum geleceğin; dijital olarak üretilmiş içeriklerin arşivlenmesi yöntemlerine karşı oluşan bir sorun olarak öngörülmektedir.

Belgelerin sınıflandırılması resmi ve tarihsel olarak ikiye ayrılır. Bu anlamda resmî belgeler; kamuyu ilgilendiren belgeler, özel belgeler; tarihsel "yazma eserler" olarak sınıflandırılmaktadır bilgi ve belge yönetimi alanında bu tasnif Schellenberg

(2008) tarafından “yazılı, kartografik ve resim türü belgeler” olarak yapılmıştır (akt. İnceoğlu, 2019).

“Yazılı belgeler sınıfındaki genel türler... belgeler ve yazma eserler. Spesifik türler... mektuplar, raporlar, günlükler vb. Kartografik belge sınıfında genel türler... haritalar, çizelgeler, diagramlar vb.; spesifik türler... kadastro, coğrafi, topografik vb. haritalar, hidrografik çizimler ve çeşitli diagramlar. Resim türü belgeler sınıfındaki genel türler... fotoğraflar, orijinal yapımlar ve baskılar; spesifik türler... negatifler, tablolar, çizimler, litografllar, oyma baskılar, gravürler...”
(Schellenberg, Theodore R., 2008, s. 5)

Efemera türlerinin sınıflandırılma süreci; müze, kütüphane, araştırma merkezi ve koleksiyoncunun efemera belgesini sağlama politikalarına göre değişiklik gösterip efemera belgelerine bakış açılarıyla şekillenmiştir. Efemera belgesinin çeşitlilikleri nedeniyle diğer malzeme türlerinden farklılıklar gösterebilmektedir. Bu durumun başka bir nedeni ise belgelerin belirli dosya bağlarının bulunmamasıdır.

Sınıflandırma biçimleri; coğrafi yaşam biçimi, sosyal gelenekler, popüler kültür, ulusal etkinlikler ya da tarihinin önemli olayları olabilir. Başka bir yöntemi de türü, bulundukları ortam (arşiv), tematik ya da konularına göre tasnif edilmesidir.

Efemeranın gruplandırılması konusunda verilebilecek diğer iki isim ise Rickards ve Roylance’tır. Launder (Rickards, 2000), Rickards’ın efemeraya özel koleksiyoncu bakış açısından baktığını, Roylance’ın ise daha kapsamlı bir gruplama sunarak basılı efemerayı aşağıda verilen altı genel gruba ayırdığını belirtir:

“1) Sosyal efemera: Doğum, evlilik ve ölüm gibi insan yaşamına dair önemli aşamaları ya da partiler ve seyahatler gibi sosyal etkinlikleri işaret etmek veya duyurmak için insanların kullandığı materyaller. Doğum ilanları ve bildirimleri, kişilerin kırtasiye materyalleri (mektup, zarf, kâğıt vs.), kartvizitler, parti/toplantı ve etkinlik davetiyeleri ve kartpostallar bu gruba giren bazı örneklerdir.

2) Eğitimsel efemera: Eğitimsel faaliyetlerin veya edinimlerin (başarılanların, kazanımların) belgeleri ya da kabulleri. Diplomalar, sertifikalar, katılım belgeleri, teşekkür/takdir belgeleri gibi materyaller eğitimsel efemera örnekleri arasında sayılabilir.

3) Eğlence/gösteri efemerası: Etkinliklerle ilişkili olan ya da onları teşvik etmek için kullanılan materyaller veya eğlence amacıyla tasarlanmış kâğıt parçaları. Posterler, biletler, andaçlar, programlar ve oyun kartları bu kategoriye girer.

4) *Askeri, tıbbi ve kentsel efemera: Askeri, tıbbi ve diğer kamu hizmetleriyle ilişkili materyaller. Bunlar arasında nişanlar, işe alma/askerlik belgeleri, bayraklar, butonlar, reçeteler, prospektüsler ve türlü faaliyetlerle ilgili anı materyalleri sayılabilir.*

5) *Politik efemera: Siyasi kampanyalar ve amaçlarla ilişkili üretilen materyaller. Bordalar, el ilanları, politik butonlar ve tamponlara yapıştırılan çıkartmalar bu gruba giren örneklerdir.*

6) *Ticari (alış-veriş) efemera: Ticari faaliyetlerle ilişkili (geniş bir yelpazedeki) tüm materyaller. Menüler, makbuzlar, fişler, kartvizitler, benzin satan firmaların yol haritaları, reklâmlar, duyurular ve ürün paketleri bu grup içerisinde yer alanlara örnektir” (Somer & Keskin, 2012, s. 451)*

Efemeranın dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal vakalara referans oluşunun bir örneği, I. Abdülhamit Dönemi’nde muhaliflerin halkı bilgilendirmek için dağıttığı propaganda amaçlı duyurularda görülmektedir (Kaya, 2015).

Efemera belgelerinin sınıflandırılmasında format/biçim ve işlev dikkate alınırken yanıt aranacak soru; efemera belgesinin kütüphaneci, arşivci ve koleksiyoncu tarafından nasıl belirlendiğidir? Bir önemli nokta ise efemera belgesinin bir koleksiyona dahil olması ya da bir arşivin mi yoksa koleksiyonun mu parçası olduğudur (Young, 2003). Bu sınıflandırmanın belirlenmesinde belgenin değerini ve tanımını yapacak olan müze ve tarih araştırmacısı, koleksiyoncunun üstlendiği rol önemli olmaktadır.

Dünyadaki bilgi ve belge merkezlerinin durumuna bakıldığında, efemera için belirlenmiş bir gruplandırma sistemi olmadığı görülmektedir. Seher İncoğlu’nun “Sosyal ve Kültürel Boyutta Efemera” adlı doktora tezi için The British Library [İngiltere Milli Kütüphanesi]’den John Boneham ile yapmış olduğu görüşmeye göre:

“Pullar belli bir amaca uygun olarak basıldığından ve genellikle uzun süreli muhafaza edilmediğinden pulların efemeral yani geçici/kısa ömürlü olduğu söylenebilir. Ancak bununla birlikte bir pul koleksiyonu yapmak isterseniz bu malzemenin uzun süre muhafaza edilmesinden bahsetmek mümkün olacağından, bu malzemenin kısa ömürlü yani efemeral olmadığı söylenebilir. Bana göre efemera terimi malzemenin türünü ve hangi amaçla üretildiğini ifade eder. Bu anlamda kütüphane veya arşivde yer alan özel bir pul koleksiyonu ya da gazete koleksiyonu hala efemera koleksiyonudur. The British Library’de çok sayıda efemera koleksiyonu vardır.” (İncoğlu, 2019, s. 39)

şeklinde ifade etmiştir. Böylece, efemera koleksiyon türünün toplanma amacına göre şekillendiği söylenebilmektedir. İncelenen örneklerle bakıldığında henüz kabul görmüş, sistematik bir gruplandırmanın olmadığı tespit edilmiştir. Her kurumun kendi politik değerlendirmeleri kapsamında tanım ve gruplandırma biçimleri bulunmaktadır.

2.3. Efemeraya Erişim

Efemera belgelerinin toplanması eylemi on yedinci yüzyıla kadar dayanmaktadır; efemera belgesi en başta koleksiyoncuların dikkatini çekmiştir. Belgelerin bilimsel çalışmalara kaynak teşkil edebileceklerinin anlaşılmasıyla birlikte bilim insanları, tarih araştırmacıları ve bilgi kurumları da belge toplama ve koruma eylemine önem vermişlerdir. Böylelikle efemera belgesine olan ilgi ve efemera bulunduran yerler artmaya başlamıştır. Başta kütüphaneler olmak üzere arşivler ve müzeler efemera belgelerini araştırmacıların farklı nitelikte bilgi edinmelerine hizmet edebilmek için arşivlerini güçlendirmeye başlamışlardır. Araştırma merkezlerinde artış gösteren efemera belgelerinin kaynak gösterilmesiyle oluşan sergi ve faaliyetlerden de artık söz etmek mümkündür (Somer & Keskin, 2014).

Türkiye’de gerek kültürel gerekse sosyal hayatı ilgilendiren kaynak değeri olan malzemelerin çoğunlukla sahaf ve koleksiyoncularda bulunduğu bilinmektedir. Bilgi ve belge merkezlerinde, bilimsel değeri kültür tarihi araştırmaları açısından yeni fark edilen bu belgelerinin değerlerinin bilinmeden kaybolduğu da bir gerçektir. Bu durum efemera belgelerinin saklanmamak üzere üretilmesinden de kaynaklanmaktadır. Hatta arşiv malzemesinin bir parçası olarak hayatta kalabilmesi dikkat çeken yönüdür.

Burçak Evren’in 2000 yılında “Cumhuriyet Pazar Eki”nde yazdığı köşe yazısında; *“Bazılarına göre tarih iki bölümden oluşur: Bir yarısı kütüphane raflarındadır, diğer yarısı ise çöp kutularında. İşte bu ikinci bölümdekiler, günlük yaşantımızın bu küçük, gelip geçici belgeleri, geçmiş nesillerin yaşantısına daha geniş ve daha geçerli açıklamalar getirecek kanıtlar sunabiliyor”* (Evren, 2000) ifadesinden

de anlaşılacağı üzere, efemeraya örnek teşkil eden belgelerin genellikle saklama ya da biriktirilme üretim gerekçelerinin ilk nedeni olmadığı için tesadüf eseri hayatta kalmaktadırlar ve dolayısıyla keşfedilmeyi bekleyen malzemelerdir.

Bu anlamda efemera malzemenin kurtarıcısı olarak sahaf ve koleksiyonculardan söz etmek mümkün ise de bu malzemelerin provenansı ve kültürel değerleri açısından devlet tarafından arşiv hizmetleri bağlamında araştırmacıya/halka açılması önemlidir. Kültürel belleğin ve ülke hafızasının bir parçası olduğu unutulmamalıdır (İnceoğlu, 2019). Bu noktada ‘açık arşiv’ çalışmalarının önemi öne çıkmaktadır.

Örneklemlerde belirtildiği gibi kamu kurumlarına ait arşiv belgeleri kurumun politikalarına uygun biçimde standardı sağlayacak biçimdedir. Özel arşivlerde ise arşiv belge türlerinin düzenlenmesinde büyük çoğunlukla bir standart yoktur. Bu durum efemeraya erişim sorununu ve beraberinde araştırmacının erişimini engellemektedir (Kaya, 2015).

Arşiv belgeleri; arşivcinin bakış açısına göre, sahip olduğu liste formatların dahil edilmesinde oldukça geniş bir yere sahiptir. Orijinal toplantı tutanakları ister basılı ister el yazısı (müsvedde) olsun arşivciler tarafından her zaman ‘arşiv’ olarak kabul edilirken; aynı tutanakların çoğaltılmış kopyaları arşivciler ve benzer şekilde kütüphaneciler tarafından ‘efemera’ olarak değerlendirilmektedir. Bu tür materyallerin ayrımı genellikle çok belirsizdir ve her durum kendi niteliğine/yararlılığına göre ele alınmalıdır. Arşivciler, listelerindeki parçaları kabul etmeyebilirler. Bununla birlikte herhangi bir arşivsel materyalin değerini ölçmede içeriğin/bağlamın önemli bir faktör olduğudur. Bağlam dışı olarak birinin arşivi, aslında bir başkasının efemerası olabilmektedir (Organ, 1987).

Türkiye’de de durum çok farklı değildir. Efemera koleksiyonu bulunan kurumlardan ilk olarak “Kadın Eserleri Kütüphanesi Bilgi Merkezi Vakfı”nda bulunmaktadır. “TESAK”ın “Kadıköy Efemerası” başlıklı bir efemera koleksiyonu oluşturma girişimi olduğu bilinmektedir (İnceoğlu, 2019).

Sadık Karamustafa “Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi” üzerine kendisiyle yapılan e-posta görüşmesinde Türkiye’deki durumu şu şekilde özetlemiştir:

“Dünyada, koleksiyonlarında grafik tasarım tarihi ürünlerini bulunduran birçok müze, araştırma kuruluşu ve özel arşiv ve bu konuda çalışan, araştıran uzmanlar var. Türkiye bu konuda henüz emekleme aşamasında. Akademik çalışmalara veri sağlayacak ciddi yapıların ortaya çıkması zaman alacak gibi geliyor bana. Arşiv konusunda yolun başındayız henüz. Değerli bulduğum birkaç bireysel girişim dışında grafik tasarım tarihi arşivimiz yok ne yazık ki. Birkaç dergi girişimi uzun ömürlü olamadı. Yayınların çoğu kahve masası kitabı niteliğinde. Kısaca yürünecek uzun bir yol var önümüzde.” (Karamustafa, 2020, s. 159)

Türkiye’de efemera koleksiyonlarının henüz olgunlaşmamış ya da ilgili oluşumların yeni başlamasının nedenini Emin Nedret İşli şu şekilde yorumlamaktadır. İşli, eski arşivlerde bulunan malzemelerin çoğunlukla siyasi, edebi, tarihi şahsiyetlerin yazıları, mektupları, müsveddeleri, imzalı ve notlu kitapları olduğunu söylemektedir.

“Yazarlardan aralarındaki mektuplaşmaları saklayan biriktirip arşivleyen de çok fazla yoktur. Yazarların bu tür yazışmaları ya kendi hayatlarında kendileri tarafından okunduktan sonra atılır, ya da öldükten sonra varisleri tarafından içeriklerindeki özel bilgiler bilinmesin denilerek imha edilir. O yüzden bizde yazarlarımızın yazışma, zati eşya arşivini kapsayan bir kurum yoktur. Bu tür belgeler çeşitli kütüphanelere veya koleksiyonculara dağılmıştır.” (İşli, 2020, s. 181)

İşli’nin aktarımıyla Türk Tarih Kurumu, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, TÜSTAV ve SALT Araştırma Merkezi gibi kurumlarda değişik konularda ciddi belge arşivi ve efemera bulunmaktadır. Türk Tarih Kurumu ve Süleymaniye Kütüphanesi dışındaki kurumlar yakın geçmişte varlığını korumakta oldukları için efemera arşivi oluşturma çalışmaları da çok eskilere dayanmamaktadır.

Ne yazık ki insanlık tarihinin kültürel hafızası olarak derleyip koruyan, düzenleyen ve erişime açan bilgi kurumları arasında yer alan arşivler için efemera, Türkiye’de henüz gereken ilgiyi tam anlamıyla görememiştir (Kaya, 2015) Bu yüzden de kütüphane ve müzelerimizin kapsamlı efemera bölümleri yok gibidir (İşli, 2020).

Ülkemizde efemera bulunduran arşivler ise; Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi (APIKAM), Lami-i Çelebi Bursa Belgeliği, Çanakkale Kent Müzesi ve Arşivi ve Çorum Belediyesi Kent Arşivi'dir (Kaya, 2015, s. 29).

Grafik tasarım tarihine yönelik araştırmalar arttıkça ya da grafik tasarım tarihçileri arşiv çalışmaları üzerine disiplinlerarası projelere dahil oldukça, efemera malzemelerine dayanan araştırma ve arşiv sergilerinde, tezin savunusuna zemin teşkil edecek örneklerin çoğalacağı düşünülmektedir. Örneğin tarihyazımında kişisel anlatının, küçük hikâyelerin kendi alanını oluşturarak öne çıkmasıyla birlikte, terekelerden çıkan efemeral belgelerin ayırt edici nitelikleri kültürel üretimde araştırmacılara referans olmuş ve içeriğin derinliğinde fark yaratmaya başlamıştır. Bu etkinin anlaşılmasıyla birlikte, ilgili üretim platformlarında efemera belgelerinin kaynak teşkil ettiği uygulamaların arttığı bilinmektedir. Benzer bir durumun, grafik tasarım tarihçileriyle yapılacak işbirlikleri ile de gerçekleşeceği öngörülmektedir.

2.4. Efemeranın Derlenmesi

Efemera belgelerinin elde edilmesinde kurumların, bilgi ve belge yöneticilerinin, müze yöneticilerinin, koleksiyoncu ve sahafların etkin görevleri bulunmaktadır. Arşiv belgelerinin derlenip bir araya getirilmesi var olan protokoller ya da kabul görülmüş uygulamalar üzerinden ilerlemektedir. Efemeranın bilgi ve belge değeri olduğunu kabul edildiğinde, arşiv içinde kanıt değeri ile yerini almaktadır. Haliyle, toplanması ve bir arada tutulması için arşiv prensiplerinin uygulanması beklenmektedir.

“Ephemera olgusu öncelikle toplamakla, yitip giden, değer görmeyen, hoyratça tüketilip yok edenlere sahip çıkmakla başlar. Toplama, sahip çıkma ephemeranın ilk evresidir. Diğer evreler ise toplananları tasnif etme, bakımını sağlama, koruma ve tasnif etme eylemlerini gerekli kılar. Üçüncü evre ise ve onlardan yararlanma olgusunu doğurur. Yani sergileme, yayına sokma (makale, broşür, kitap vs. yaparak paylaşma, bilgilendirme aşması). Bu aşamaların sonuncusu ise; tüm yaşam boyu

toplananları satmak, elden çıkarmak değil, bir arşivde, bir kütüphanede, bir müze ya da benzeri yerlerde bir araya getirip yarınlara aktarmaktır.” (Evren, 2018)

Klasik arşiv toplama politikalarında (kurallı ve yasal ilkelere dayanan) arşivcilerin yapmış olduğu vurgu; belgelerin klasör/dosyanın bir parçası olduğu ve kurumsal fonksiyon ilişkisiyle korunmuş halde devralınmasıdır. Bu uygulama şekli arşivciye *pasif* bir davranış yüklemektedir (Keskin & Somer, 2012). Söz konusu anlayış, arşivin gelişim ve güncelliğinin önünü kapatan bir durum olabilmektedir; arşivin büyümesini ve arşivler arası konuşmasını engelleyebilmektedir.

Pasif sağlama uygulaması yerine, arşivciyi efemeranın üretildiği yerlere yönlendiren ve ona eylemci bir rol yükleyen sağlama strateji uygulanması, efemera belgelerinin zenginliği nedeniyle bulunduğu kurumun koleksiyonunu da güçlendirmektedir. *“Eylemci Belge Sağlama”* (Keskin & Somer, 2012) olarak adlandırılan bu yaklaşımda özellikle bir alan/konu/kent üzerine uzmanlaşan kurumların (müze arşivcileri/kütüphanecileri, bilgi ve belge merkezleri), kurum politikalarına olması gereken tavırda sahadan efemera belgeleri derlemesi eylemidir. (İnceoğlu, 2019). Bu durum, efemera belgelerinin toplanıp arşivin büyümesi için arşivcileri sahaya sevk etmektedir. Böylelikle arşivciye aktif bir sorumluluk yüklenmektedir. (Keskin & Somer, 2012, s. 41). Saha çalışması, reel tarihyazımı için de temel bir unsurdur.

Araştırmacı yazar ve sahaf Emin Nedret İşli ile yapılan görüşmede efemera arşivlerinin oluşturulmasında kurum ve koleksiyoncunun her zaman için hem zaman harcayıp hem de maddi emek vermesi gerektiğini, toplayacağı malzemeyi sürekli araştırarak temin edebileceğini söylemiş ve eklemiştir: *“Efemera arşivi oluşturmak meşakkatli bir iştir. Malzeme arayışında olma, gezme, görme, tarayıp tespit etmek zaman isteyen bir uğraşıdır. Ayrıca bu tür efemerayı bulunduran kimseler eğer profesyonel satıcı iseler buna bir de maddi fedakârlık gerektiren bir durum ortaya çıkar”* (İşli, 2020).

Örneğin Avustralya Milli Kütüphanesi 1960’lı yılların başından bu yana Avusturalya basılı efemeralarını yoğun biçimde toplamayı başarmıştır. Kütüphaneye ait Avustralya efemera koleksiyonu her türlü materyali içermektedir. Küçük yayınlar,

broşürler, el ilanları, davetiyeler, kartlar, menüler, önemsiz postalar yanı sıra ticaret katalogları gibi büyük yayınlar da bulunmaktadır. Milli Kütüphane'nin vurguladığı nokta “efemera belgelerinde bilgi içeriği, görsel ve tasarım öğeleri, dönem gösterimi, portre koleksiyonu, koleksiyona dahil edilecek öğeleri seçerken dikkate alınan anahtar kelimelerdir” şeklindedir. Bunun sonucunda; Avustralya yaşamı, sosyal hayatı, gelenek görenekleri, popüler kültürü, kamunun ilgilendiği ulusal olaylar ve ilgili seçici konuları belgeleyen bir efemera arşivi bulunmaktadır (National Library of Avustralia, 2020).

Bu örneğe göre özellikle müzelerin başlangıç noktasında koleksiyon ve arşivler bulunmaktadır. Denilebilir ki müzeler oluşmadan önce koleksiyonları oluşmalıdır. Dolayısıyla koleksiyon, koleksiyoncu ve bunların müzeye dönüşüm süreçleri organik bir bağ içerisindedir (Madran, 2009).

“Koleksiyon; belirli bir tema çerçevesinde ya da belirli bir ivme, belirli bir itici güçle (ki bu inanç olabilir, iktidar olabilir, maddi de olabilir) nesnelerin bir araya getirilmesi ve ilişkilendirilmesi işidir. Toplama ve biriktirme eyleminin yaygınlaşması, çeşitlenmesi, tanımlı bir uğraş halini alması son derece kişisel ve entelektüel bir süreç olarak başlar. Sayıları ve kapsamı artan koleksiyonlar için bir süre sonra mekanlar oluşturulur.” (Madran, 2009)

“Müzede bilgi, müzenin pratikleri çerçevesinde (koruma, araştırma ve iletişim) biçimlenir. Müze işlevlerinin biçimleri enformasyon, veri ve bilgi'dir. Nesnelerden elde ettikleri verileri enformasyon anlamındaki bilgiye dönüştürmeleri sonucu oluşturdukları kendi bilgi kaynaklarına (sergi metinleri, sergi katalogları, afişler, müzenin konusu kapsamında kişilerle yapılan görüşme metinleri, küratörlerin makaleleri, bilimsel çalışmalar gibi) dönüştürürler. (Uralman, 2006). Bunun yanı sıra kitap dışı materyaller olarak nitelendirilen görsel-işitsel (ses, resim, video gibi), filatelik (pul, ilk gün zarfları gibi), nüvizmatik (kâğıt-madeni para gibi), kartografik (harita, plan, küre gibi), efemera (gazete kupürleri, mektuplar, davetiyeler, posterler, piyango-çekiliş biletleri, afişler gibi) ve üç boyutlu malzemeler ile müzelerin konu alanlarına giren ve müzecilik alan yazınına yönelik basılı veya elektronik kitaplar, dergiler ve danışma kaynakları (ansiklopediler, sözlükler, yıllıklar, istatistiki kaynaklar, biyografik kaynaklar vb.) da müzeler için önemli bilgi kaynakları arasında yer almaktadır.” (Özel, 2016)

Koleksiyoncu ve sahafların efemera belgelerinin provenansı'nın korunmasında kurtarıcı bir görev üstlendikleri gerçektir. Bu görevin tüm araştırmacıların erişebileceği bir platformda paylaşılması bu malzemelerin gerçek değerini bulmasıyla eşdeğer olmaktadır (İnceoğlu, 2019, s. 100). Çünkü efemera genellikle gerekli ve özgün bilgiler içermektedir. Araştırmacılar için bu tür materyalleri bulabilmek, erişebilmek hayati önem taşımaktadır (Koot & Koppenol, 2016).

Sonuç olarak efemera belgelerinin derlenmesinde belge değerinin farkındalığını biliyor olmak büyük önem taşımaktadır. Büyük bir mozaığe ait *tessera* parçası tek başına anlam ifade etmeyebilirken oluşturduğu motifin tamamlayıcısı ya da kilit ögesi olabilmektedir. Efemera belgelerinin de türü gereği toplanması, derlenmesi, sergilenip yayımlanması için ilgi, bilgi, bütçe vb. gerekmektedir.

2.5. Efemeranın Kaynak Değeri

Bilimsel bilginin kaynağına erişmek için araştırma eylemini tetikleyecek merakın olması gerekmektedir; ayrıca tartışma, eleştiri, soru-cevap ve üretim çabası da önemlidir. Araştırmacıların istek ve gereksinimlerini en uygun biçimde karşılayacak olan bilgi kaynağı; yazılı, basılı ya da elektronik (işitsel, hareketli görüntü, görsel) olarak bulunabilen arşiv malzemesi, koleksiyonlar ve kütüphane malzemelerinden oluşmaktadır (Anameriç, 2020).

Arşivcilik prensiplerinde malzemenin birincil değeri 'belgesel değer' olarak kabul görmektedir. Bu değer, belgeyi üreten kurum ile belge arasında idari, mali ve yasal nitelikleri taşımaktadır. Malzemenin ikincil değeri ise 'bilgisel değer' olarak ifade edilmektedir. Bilgisel değer, belgenin bilgi taşıyıcısı olma durumunu üstlenerek bilgi kaynağına danışma ve araştırma değerini anlatmaktadır (İnceoğlu, 2019).

Bilgi kaynakları; birincil kaynaklar ve ikincil kaynaklar olmak üzere iki ana başlık altında toplanmaktadır. Birincil kaynaklar; genel 'danışma kaynakları'nın yönlendirme yaptığı kaynakların genel sınıflamasıdır. İkincil kaynaklar ise;

‘danışma/referans’ olarak adlandırılan, birincil kaynaklar referans gösterilerek yararlanılan bilgi türleridir (Anameriç, 2020).

Tablo 4. Kaynak türlerinin sınıflandırılması (Anameriç, 2020).

Birincil Kaynaklar				İkincil Kaynaklar
Kitaplar	Sürelî Yayınlar	Kitap dışı Materyaller	Diğer Kaynaklar	
• Monograflar • Bildiri, sempozyum, konferans yayınları • Anı, armağan, hatıra kitapları • Yazma kitaplar	• Gazeteler • Dergiler	• Filmografik/Manyetik materyal • Fotografik materyal • Kartografik materyal • Nüvizmatim materyal • Filatelik materyal • 3B çizimler • Efemeralar	• Mezar taşları • Kitabeler • Arşiv malzemesi	• Tarih dersi kitapları • Ansiklopediler • Olayların ilk el raporları

Materyal olarak kültür hakkında çok yönlü bilgilerin bulunduğu nesnelerin depoları bilgi ve belge merkezleridir. Birçok merkez bu bilgileri sanal ortamdaki arşivlerde bulundurmaktadır. Bilgi belge merkezleri, sahip oldukları nesnelerin verilerini çözümlemeye uygun hale getirmek için bilgilerin daha zengin bir şekilde modellenmesi gerektiğini dikkate alarak yönetilmektedir (Dallas, 1994).

Bilgi değeri taşıyan nesneleri analiz etmek için Winterthur Müzesi’nden E. McClung Fleming bir yöntem sunmaktadır. Önerdiği yaklaşım nesnelerin beş temel özelliğini ve yine nesnelerin analizi için gereken dört işlemi kapsamaktadır.

“Bir nesnenin özellikleri onun tarihi, malzemesi, yapısı, tasarımı ve işlevidir. Nesnenin tarihi; onun ne zaman, nerede, kimin tarafından, kimin için yapıldığı, bu nesneye sahip olanların neden ve nasıl değiştiği ve nesneyi hangi amaçlarla kullandıklarıdır. Malzeme, nesnenin ne kullanılarak (ahşap, lif, seramik parçaları, metal, cam, selüloz vb.) yapıldığıdır. Yapım, kullanılan imalat teknikleri, işçilik ve nesnenin işlevini yerine getirebilmesi için parçaların nasıl birleştiğidir. Tasarım, nesnenin yapı, biçim, üslup, süsleme ve ikonografisidir. İşlev, nesnenin, içinde yar aldığı kültüre faydalığını, zevk ve iletişimi içerecek şekilde hem kullanımını (amaçlanmış işlevleri) hem de oynadığı rolleri (amaçlanmamış işlevleri) içine alır”. (Ayaokur, 2014)

Fleming’in nesnelerin analizi için önerdiği dört işlem ise:

“(...) Nesne hakkında belirleyici bilgiler kümesi oluşturan tanımlama (sınıflandırma, doğrulama ve tasvir etmeyi içerecek biçimde); nesnenin kendi cinsinden diğer örneklerle karşılaştırılmasına dayanan ve nesneyle ilgili yargılar kümesi oluşturan değerlendirme; nesne ile ait olduğu güncel kültürün ilişkilerini inceleyen kültürel analiz ve kendi kültürümüzle ilişkisi açısından nesnenin anlam ve önemini değerlendiren yorumlamadır. Birbiri ardına gelen her işlem bir öncekine dayanır”. (Ayaokur, 2014)

Değişen araştırma yöntemleri ve geleneksel kaynak kullanımlarının değişmesi, efemera belgelerinin birincil kaynak olma özelliğini vurgulamaktadır. Bu malzemelerinin önemini vurgulayan en önemli sebep efemeranın taşıdığı değer in sosyal ve kültürel boyutuyla tanıklık etmesidir.

Grafik tasarımı oluşturan öğelerinin başında gelen semiyotik anlambilimsel yaklaşım kullanılarak, efemera belgeleri, dönemin ya da kültürün nasıl görüldüğü çözümlmek için bir araç işlevi görmekte ve çalışmanın seyri için etkili olabilmektedir. Bu durum tarihi olaylar söz konusu olduğunda, imgelerin tarihe tanıklık etme rolleri daha da açığa çıkmaktadır (Burke, 2009). İmgelerin tarihi olaylarda daha fazla önem taşımasının en büyük nedeni ise özellikle okuma-yazma oranının düşük olduğu toplumların siyasi ve kültürel bilince ulaşmalarını sağlamış olmalarıdır.

Bu durum çerçevesinde efemera belgelerinin kanıt değeri taşıyan birincil kaynak olduğuna dair dikkat çekici bir örnek; on sekizinci yüzyıl sonunda başlayıp yirminci

yüzyıl başında sona eren ‘Yeni Sanat’ akımındaki Art Nouveau’nun dönüm noktası 1900 yılında Paris’te açılan Dünya Sergisi’nin²⁰ tanıtımında kullanılan materyaller olmuştur. Yeni Sanatın tanıtımına ve yaygınlaşmasına büyük bir katkısı olan bu sergi için hazırlanan afiş, gravür ve illüstrasyonların yanı sıra fotografik belgeler tanıtımın etkili ve kalıcı olmasına yardımcı olmuştur. Bu katkıdaki en büyük pay ise efemeradır. Baskı tekniklerinin gelişmesi, fotoğrafın yaygınlaşması, yazılı ve görsel malzemenin gelişen tanıtım tekniklerinin ana malzemesini oluşturması, Art Nouveau akımının doğuşuna denk düşmesiyle efemeranın da bu akımın uygulama / yaygınlaştırma alanlarından biri olmuştur. Hatta efemera, içerdiği malzemelerin gelip geçiciliği, ucuzluğu, kullanım alanının genişliği ve de nicelik üstünlüğüyle geniş tabakalara taşıyarak yaygınlaşmasında önemli bir misyonu yüklenmiştir (Evren, 2019).

Efemera belgesinin tarihsel bir belgeye dönüşmesi belli soruların sorulmasıyla bilgi içeriğinin keşfini doğurmaktadır. Örneğin Sultan II. Abdülhamid’in kibrit etiketi efemerası tek başına görünürde bir anlam içermediği düşünülebilir. Belgeye sorulan; “Neden kibrit kutusunun üzerinde bir padişahın görseli var?”, “Bu kibrit kutusu kime satılmış?”, “Bu kutu nasıl üretilmiş?” ve “Sosyal hayatta kullanımı sırasında nasıl karşılanmış?” gibi merak uyandıran sorular efemeranın tarihsel değerinin anlaşılmasını mümkün hale getirmektedir (Özen, 2020).

Efemeranın önemi ve değeri fark edildikçe grafik tasarım, basılı kültür tarihçileri, görsel kültür tarihçileri ve araştırmacı koleksiyoncular tarafından çalışmalarında sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. *“Efemera, on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren baskı teknolojisinin gelişmesinde, tasarım ve grafik imgelerin evriminde adeta itici bir güç olmuştur”* (Chartered Institute of Library and Information Professionals, 2003, s. 12). Bu da efemeranın ne kadar önemli bir kaynak olduğunu ortaya koymuştur.

²⁰ Dünyadaki sanayi ve tarım ürünlerinin, sanat eserlerinin tanıtıldığı, bilimsel buluşların sergilendiği son büyük evrensel fuardır. O yıllarda arka arkaya gelen icatların büyük ilgi topladığı bir gösteri alanına dönüşmüş olan serginin genel tarzı Art Nouveau idi. Paris’teki beşinci ve en büyük Uluslararası Sergi’dir (Vikipedi, 2020).

Koleksiyoncu Av. Halûk Perk'in Nadir Kitap ile yaptığı röportajında koleksiyonculuk hayatında efemera belgelerinin önemini geç fark ettiğini ve nasıl bir ihtiyaçla belgeleri kullanmaya başladığını şu şekilde ifade etmektedir: *“Batı Osmanlı’yı bilmiyor. Osmanlı’da da Batı’nın aletlerini ve o dönemde kendimize has tekniklerini kullanıyor. Bunu fark edince fotoğrafı, evrakı, kitabıyla yeni bir koleksiyon çıkarıyor. Çünkü efemera, bu malzeme için tutkal vazifesi görüyor. Boşlukları dolduruyor. Objelere ruh veriyor”* şeklindedir (Adlı, 2020).

Bu durumu, efemera belgelerinin tarihsel değerinin en yaygın türlerinden biri olan afişle de örneklenebilmektedir: Doğan Hızlan (2014) tarafından yazılan bir köşe yazısında, “Opera’nın Türkiye’deki Hikayesi: Opera-Bale Afişleri 1941-2011” adlı kitabın yayımlanması vesilesiyle, opera afişlerinin Türkiye opera tarihinin yetmiş yıllık geçmişine toplu bir bakış sunabildiğinden, afişlerin bir kitle iletişim aracı olarak kullanılabileceğinden söz etmiştir. Kitap tamamen özel arşivlerden alınan malzeme ile hazırlanmıştır. Eser, 1941’den başlayarak önce Ankara Devlet Konservatuvarı, 1960’dan itibaren İstanbul Şehir Operası, 1982’den itibaren İzmir Devlet Operası ve sonra Mersin, Antalya ve Samsun operalarının afişlerini bir araya getirmektedir. Kitabın önsözünü yazan eski Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Rengin Gökmen *“Şimdilerde çok daha sistematik ve düzenli bir şekilde oluşturulmaya çalışılan Devlet Opera ve Balesi arşivinde bile rastlanmayacak ölçüde zengin bir koleksiyon ile karşı karşıyayız”* ifadelerini kullanmaktadır. Böylelikle ‘tarih, mikro tarih, kurum tarihi’ sadece yazılı ve resmî belgelerle değil görsel unsurlarla da yazılabilir ve aktarılabilir nitelikte görülebilmektedir. Önemli olan bu belgelerin araştırmaya dahil edilip kullanılabilir duruma getirilmesidir (akt. Anameriç, 2014).

Efemeranın ‘kanıt değeri’ biraz daha genişletilirse; farmakoloji, lokanta işletmeciliği ve matbaa tarihinin yazılmasında efemera belgelerinden yararlanılan örnekler görülebilmektedir. Araştırmacılar farmakolojinin tarihçesini belgelemek için bordroları ve reklam materyallerini kullanmışlar; antika mönülerde on dokuzuncu yüzyılda deniz ürünlerinden yararlanılıp yararlanılmadığının izini sürmüşler ve kalın harflerin ilk çıkış aşaması ve metinle resmin birlikte kullanılmasını keşfettiklerini aktarmışlardır (Keskin & İshak, 2013). Efemera ile bir başka örnekte; demiryolu,

havayolu ve karayolu ulaşım şirketleri tarafından sefer rotası ve hareket saatini bildiren broşür, bilet vb. olarak karşılaşılabilmektedir. Bu belgeler üretildikleri döneme dair sosyo-kültürel ipuçları barındıran eşsiz kaynaklardır (Kaya, 2015).

Aslı Davaz “Bir Kadın Arşivini Okuma Denemesi: Necile Tevfik Arşivi” kitabının önsözünde, efemera belgelerinin okumalarının, onları birbirleriyle ilişkilendirmenin ve anahtar kelimeler ile tanımlarının kadın tarihine nasıl katkı sağladığını önemle vurgulamıştır:

“Sinema bileti, iş yerine yazılan tatil izin dilekçesi, hazırlanan bir kitabın taslağı, senaryo metni ve taslakları, dernek tüzüğü, dernek toplantı kararları, kongre kartı rozeti, kurum faaliyet raporları, bağış makbuzları, gazete kesikleri, vesikalık fotoğraf, pasaport, telgraf metinleri dahil türlü yazışmalar, mektuplar... Bunları kâğıt parçası olmaktan çıkaran şey nedir? Ya da bunları bir kurumun korumasına almak neden önemlidir? Üstelik bunların dökümünü yapmak, birbirleriyle ilişkilendirmek için yıllarca süren bir araştırma serüvenine girmek... Sürecin son halkası olarak da tüm bunları bir kitapta toplamak ve yayınlamak...” (Davaz, 2109, s. 15)

Sonuç olarak; efemera belgeleri hangi ortamda olursa olsun taşıdığı bilgi, veri taşıyıcısı olarak sahip olduğu birincil ve ikincil değer bu malzemenin kaliteli, tarafsız, şeffaflık gibi özelliklerini taşımaktadır (İnceoğlu, 2019, s. 131). Doğru yorumlandığında döneminin özelliklerini, kültürel ve sosyal hayatın tamamlayıcı ilişkisini gösteren önemli kaynaklardır.

2.6. Efemera Tanımlamalarında Grafik Tasarım Açısından Değerlendirme Ölçütleri

Zamanla efemeral belge haline gelmiş bir grafik tasarım ürününün arşiv ve/veya koleksiyonlardaki yer alış şekillerinin bilgi-belge yönetimi yapılırken, araştırmacıların bilgiye doğru ulaşması sağlanmalıdır. Bu nedenle efemeranın üstverisinin eksiksiz oluşturulması gerekmektedir. Müze, araştırma merkezi, kütüphane

gibi arşivinde efemera barındıran platformların belge tanımlanması yaparken belli standartlar çerçevesinde nesnenin girdisini yapması ve madde madde her türlü içeriği yönetmesi elzemdir.

Arşivlenebilen grafik ürünlerin, tasarım arşivlerinin ya da efemera haline gelmiş grafik belgelerin arşiv pratikleri açısından bilimsel doğrularla sisteme işlenmesi gerekmektedir. Arşivleme sürecine sistematik bakılması, başlıklar ve alt başlıklar ile içeriğin sınıflandırılarak yönetilmesi, bilgi-belge yönetimi açısından kolaylık sağlamak ve araştırmacıların da arşiv yönetiminin mantığını anlaması için önemli olmaktadır.

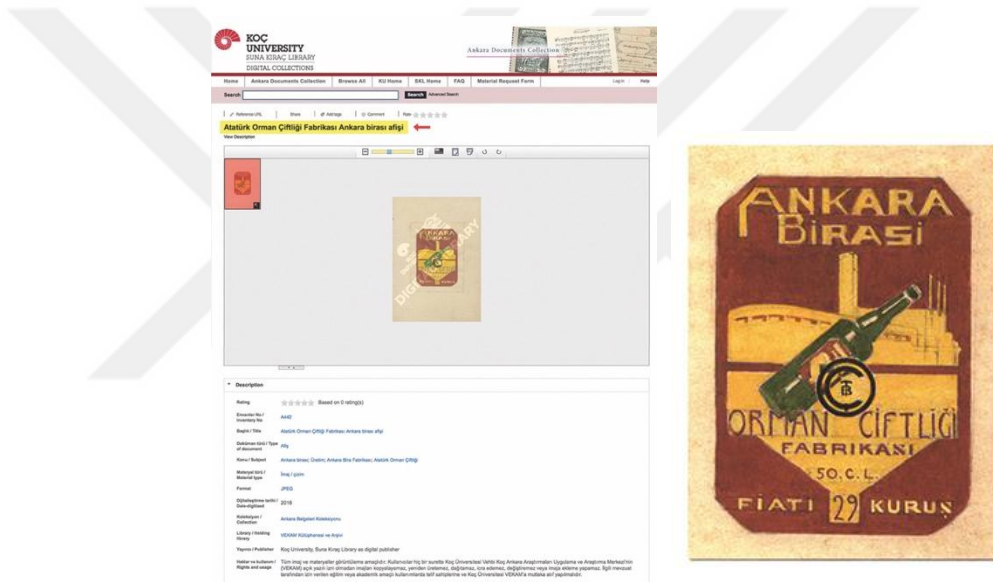
Grafik değere sahip efemera belgelerinin ya da efemera evresine geçmiş grafik ürünlerin bilgi-belge yönetimi açısından belgelik tanımlamaları yapılırken, üstveri oluşturma aşamasında grafik tasarım disiplini açısından da belirli değerlendirme ölçütleri söz konusu olabilmektedir. Tezin önerilen grafik veri değerlendirme ölçütleri üç başlıkta incelenmiştir: Yönetimsel grafik veriler, tanımlayıcı grafik veriler ve yapısal grafik veriler.

Ez cümle açıklamak gerekirse ‘yönetimsel grafik veriler’ efemeranın içeriğine dair görsel kurgusunu, tasarım öğelerini incelemekte; ‘tanımlayıcı grafik veriler’ ise efemeranın müellifini, erk sahibini, işverenini, icracısını araştırmakta; ‘yapısal grafik veriler’ de efemeranın fiziksel, malzemeye dayalı maddesel üretim kriterlerini anlamaya çalışmaktadır, ki bu çoğunlukla basıma yönelik bilgilerle açıklanmaktadır. Yönetimsel grafik veriler ile efemeranın içeriğinden hareketle çıkarım yapılırken, yapısal grafik veriler ile de efemeranın biçiminden yola çıkılmaktadır; tanımlayıcı grafik veriler ise yönetimsel ve yapısal veriler arasında bağ kurulabilmektedir.

Grafik verilerin önemini vurgulamak amacıyla şu örnek verebilir: Türkiye’nin önemli araştırma merkezlerinden biri olan Koç Üniversitesi Suna Kırac Dijital Kütüphanesi’nde “Atatürk Orman Çiftliği Fabrikası Ankara Birası Etiketi” afiş olarak kayıt altına alınmıştır (Fotoğraf 4). Oysaki belge afiş değil, ambalajlı ürün etiketidir (Fotoğraf 5). Belgenin üzerinde biranın fiyatının ve litresinin yazması etiket olduğunu göstermektedir. Afiş ile etiket arasında boyut farkından başlayarak tasarım ve iletişim

açısından önemli farklar bulunmaktadır. Dolayısıyla arşiv yönetimindeki yanlış veri girişi, hatalı bilgiyi kullanacak araştırmacılar için bilimsel etik açısından sorun oluşturabilir ve istenmeyen sonuçlar doğurabilir.

Söz konusu etiket eskizinin Türkiye’nin ilk kadın illüstratörü ressam Sabiha Bozcalı’nın tasarımı olduğu grafik tasarım tarihçileri tarafından bilinmekle birlikte (Durmaz, 2019), üstveri için kaynak taraması yapılmadığı için etiketin müellifi ile ilgili bilgi girilmemiş ve yapanı/üreteni anonim bırakılmıştır; bu açıdan da veri kaybı söz konusu olduğu gözlemlenmiştir.



Fotoğraf 4. ‘Koç Üniversitesi Suna Kıraç Dijital Kütüphanesi’ dijital arşiv sayfası

Fotoğraf 5. ‘Ankara Birası’ orijinal el çizimi etiket çalışması

2.6.1. Yönetimsel Grafik Veriler

Grafik değere sahip bir efemeranın incelenmesinde yönetimsel grafik veriler ile oluşturulan çıkarımlar; sosyo-kültürel çözümleme, grafik tasarım tarihi ya da görsel ve basılı kültür araştırmaları açısından esas teşkil etmektedir. Grafik efemeraların içeriğini, görsel kurgusunu, öğelerini ve hatta iletişim söylemini oluşturma yönetimsel grafik veriler belgenin doğru yorumlanması için çözümlenmeye ihtiyaç duymaktadır. Çözümlemenin yapılabilmesi için de bütünü oluşturan parçaların ilişkisi incelenmelidir.

1900’lerde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attıkları Gestalt²¹ Kuramı, temelde insan gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırmaktadır (Uçar, 2004). Görsel iletişimin temel felsefi konusu olan Gestalt Teorisi şu şekilde açıklanmaktadır: Görsel bütünlüğün parçalarını oluşturan öğeler tek tek ele alındığında farklı bileşenler şeklinde çözümlenebilmektedir. Oysaki tüm öğelerin bir araya gelmesiyle daha farklı ve kapsamlı bir algı oluşturmaktadır.

Örneğin bir afişe bakıldığında metin, illüstrasyon, fotoğraf ya da tipografi gibi bağımsız elemanlar algılanabilmektedir; ancak bu öğeler belirli bir kavram çerçevesinde birbirini tamamlayan öğeler halinde bir bütünlük kazanmakta ve organik bir bağ oluşturmaktadır. Bu tespit, grafik tasarımcının hedef kitlenin görsel algısına göre tasarımını, tasarım öğelerini oluşturabilmesi açısından önemli bir yaklaşımdır.

Algılama boyutunda belirlenmiş temel ilke ve sistemler bulunmaktadır. Bu temel ilkeler; figür-arka plan ilişkisi, denge, eş biçimli uygunluk, algısal gruplama ve benzeşme ve ayrışma ilkesidir (Uçar, 2019).

Grafik tasarımcı, tasarım ürününü oluştururken Gestalt ilkelerinden faydalanmakta ve aktarmak istediği mesajı hızlı, kolay ve akıcı biçimde hedef kitleye ulaştırmaya yardımcı olmaktadır. Bu işlev, görsel iletişimde görsel bir dilin oluşturulması çabasında *semyoloji (göstergebilim)* yaklaşımı kullanmayı gerektirmektedir. Çağrışım ilişkisinin temelini oluşturan *semyotik*²² ya da diğer bir söyleyişle *işaretler kuramı* tasarımın mimarisinin temelini oluşturmaktadır. *“Efemeranın bağdaştırıcı yapısı, anlamsal/semantik boyutu bulunmaktadır. Üretildiği dönemin popüler kültür kaynaklarının ve gündelik hayatın ayrıntılarını kanıt olma niteliğinde taşıyan, diğer kaynaklarla iş birliği yaparak birincil belge değeri taşıyarak toplumsal tarih çalışmaları için önemli yer oynarlar”* (İnceoğlu, 2019, s. 74). Efemera,

²¹ Gestalt Almacada koymak, yerleştirmek, düzenlemek anlamına gelen “stellen” fiilinden üretilmiştir. Gestalt kuramı, bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme ve algılama konularına yenilikler getirmiştir (Uçar, 2019).

²² Göstergebilim, semyotik veya semyoloji; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır (Wikipedia, 2020).

grafik tasarımcının aktarmak istediği göstergebilimsel yaklaşımın nüvesini taşımaktadır. Tasarımcının grafik üretiminde kullandığı semboller, kodlar toplumla etkileşim içerisinde olup kabul görmüş zamanla benimsenmiş imgelerdir. Bu ilgileşimin izleri, grafik ürünün efemeralastığı dönemde de sürülebilmektedir.

Grafik tasarım tarihçisi Sinan Niyazioğlu grafik ürün tasarımında kullanılan göstergelerin ikonlaşma sürecini ve efemera niteliğini Milton Glaser'in Bob Dylan için yaptığı afiş tasarımı üzerinden açıklamıştır:

“Grafik tasarım ürününün yapıt olabilmesini zamana karşı direnebilmesine ve hatta tarihçeye eklenenebilmesine bağlı olduğunu düşünüyorum. Somutlaştırmak gerekirse, Milton Glaser'in ünlü Dylan afişini örnek verebilirim. Milton Glaser bu afişini Bob Dylan'ın long-play plak albümünün ambalajının içerisinde yer almak üzere promosyon afişi olarak tasarlamıştı. Bu afişte konserle ilgili yer veya zaman bilgisi yer almaz; çünkü afiş, Bob Dylan'ın herhangi bir konserinin duyuru işlevini üstlenmek yerine, Glaser'in Bob Dylan ve onun müziğe yaklaşımının illüstratif yorumunu yansıtır. Ancak afiş zamana kadar direnebilmiş, hem üretildiği dönemle hem de Milton Glaser ile özdeşleşerek ikonikleşmiştir. Hatta denilebilir ki, bir gösterge olarak Dylan afişi, Dylan'dan daha çok Milton Glaser'la özdeşleşmiştir.”
(Niyazioğlu, 2020, s. 168)

Tasarımın göstergebilimsel yapısı içerisinde temel öğelerden biri olan tipografi; efemeranın tanımlanmasında dönemini anlatan en karakteristik özelliklerinden biri olarak kullanılabilir. Okurlar, efemeranın içeriğini keşfederken, dönemsel hassasiyetlere hitap eden tutum ve görsel dil ile karşılaşabilmektedir. Bu karşılaşmalarda, öğelerin yayımlandıkları dönemin biçimini, algısını ve bakış açılarını ifade ettiklerine dikkat edilmelidir (Library of Congress, 2020). Grafik tasarımcı metin halinde gelen sözcükleri yeni bir biçimle birleştirmektedir. Kavramsal problemleri görsel bir dil ile çözerek tipografiyi oluşturmaktadır. Artık metin, bir tasarım elemanına dönüşmekte ve görsel kültürün bir parçası olmaktadır (Uçar, 2019).

“Kültür tarihi içinde, dil olgusuna hoşnut olarak tipografide, onu formlar yardımı ile kâğıt veya herhangi bir malzeme üzerine aktararak, bir ölçüde yaşanan zamanı görsel olarak kaydetmiştir” (Uçar, 2004, s. 95). Tipografinin oluşumundan

günümüze kadar geçen evreler incelediğinde bu durum açıkça görülebilmektedir. Osmanlı Dönemi'nin en görkemli zamanındaki kaligrafi örnekleri, Art Nouveau sanat akımındaki zarif, dekoratif süslemelerin yansımaları, Birinci Dünya Savaşı döneminin afişlerinde görülen Dadaizm etkilerini gösteren yıkım, kaos ve parçalanma, modernizm, postmodernizm, funk, punk gibi düşünce ve yaşam tarzlarını tipografi ağırlıklı grafik ürünlerde bir anlatım biçimi, görsel aktarıcı olarak sıkça karşılaşılmaktadır.

Efemeralar, kendi tasarımlarının, tipografilerinin ve dil kullanım şekillerinin kanıtı niteliğindeki dönemsel belgelerdir. Genellikle sanatçıların ve/veya sanatla ilgilenenlerin sanatsal görüşlerini yansıtmaktadırlar. Bazı durumlarda davetiyeler bizzat sanat çalışması ya da sanatın kendisi olabilmektedir. Ayrıca hangi akıma meydan okuduklarının ve döneminde büyük bir üne sahip olmakla birlikte, zamanla değişen görsel beğeni ve tarihsel olaylar nedeniyle unutulma nedenlerinin anlaşılması, araştırmaların izleği için çarpıcı olabilmektedir. Efemeralar mevcut sanat akımlarına yansıyan etkileriyle de bilinen sanatçılar ve tasarımcılar tarafından piyasaya sürülmüş ve artık kendi başlarına arzu edilen koleksiyon parçaları haline gelmişlerdir (Koot & Koppenol, 2016).

Sonuç olarak grafik tasarımcı grafik ürünü tasarlarken, grafik tasarımın temel ilke ve prensiplerini kullanmaktadır. Tasarımcının grafik ürün üzerindeki aktarımları; döneminin yazımsal dili, görsel biçemi, etkilendiği ya da sürdürdüğü sanat akımı, estetik anlayışı, tipografisi, siyasi ve ekonomik yapısı hakkında bilgi vermektedir. Bu durum efemera belgelerinin yalnızca içerik bilgisi olarak değil aynı zamanda sunumundaki grafik tasarım, tipografi ve baskı teknikleri açısından da ilgi çekici olabileceklerini göstermektedir (The Ephemera Society of America, 2020).

2.6.2. Tanımlayıcı Grafik Veriler

Grafik tasarım ürününün kimlik göstergeleri ve hatta kişilik emareleri tanımlayıcı verilerin başında gelmektedir. Bu yaklaşımla, bir grafik tasarım ürününü

ortaya koyan kişi, kimse, ekip, kurum ya da kuruluşlar grafik ürünün kimliğini oluşturan bileşenler olarak kabul edilmiştir. Eğer söz konusu bir kitap ise yazarı, editörü, yayıncısı ya da yayınevi gibi işverenler, iştirakçiler vs. de bu bileşenlere dahil olmaktadır. Logo, imza, mahlas, işaret, tarz, yöntem gibi bu bilgileri sağlayabilecek grafik veriler tasarım tarihinin eksiksiz yazılabilmesi için vazgeçilmez değere sahiptir; bu kimlik verileri çoğu durumda veriler arası köprü oluşturmakta ve bir bütünün meydana getirmektedir.

Tanımlayıcı grafik verilerle bir efemeranın müellifi, yapanı, üreteni, satanı, alanı, hedef kitlesi, dağıtıcısı, basanı, duyurunu, tanıtanı vb tespit edilebilmektedir. Efemeranın hikâyesini oluşturan aktörler, bu verilerin üstveri ile araştırmacıların dikkatine sunulması ile öğrenilebilmektedir. Tanımlayıcı grafik veriler ile bir ‘grafik ürün’ün ya da tezin kapsamı doğrultusunda söylemek gerekirse ‘grafik efemera belgesi’nin illüstratörü / resimleyicisi, tipografi, hattatı, mürettibi, klişecisi, matbaası, ciltçisi öğrenilebilmekte ve sanat ya da tasarım tarihi araştırmacıları için bilgi oluşturulması sağlanmaktadır.

Arşivcilerin, bilgi ve belge uzmanlarının üstveri girişinde grafik efemeranın üretici bilgisine özen göstermesi özellikle grafik tasarım tarihçileri için önem arz etmektedir. Grafik efemeraların üzerindeki en küçük öge, ki o da eğer yazılmışsa, grafik ürünü oluşturan ressamın, tasarımcının ya da matbaanın imzası olmakta ve çoğu zaman bu bilgi girdisi önemsenmediği için üstveriye işlenmemektedir. Dolayısıyla efemera belgesinin tanımlayıcı grafik verisi eksik kalmaktadır. Efemeranın grafik değerinin anlaşıldığı oranda, bu tür maddelerin oluşturulmasının da önünün açılacağı düşünülmektedir.

Grafik tasarım akademisyeni Niyazioğlu, grafik ürünün kimlik yapısı üzerinden ulaşılabilecek verileri disiplinlerarası bakış ile yorumlamıştır:

“Efemera ürününü anlamaya yardımcı olan grafik bilgi dediğiniz ürünün teknik üretim bilgileriye elbette yüzey veya malzeme okuması açısından oldukça yardımcı olur. Ancak grafik tasarım ürününün esas işlevinin herhangi bir programın iletişim işlevini yerine getirmek olduğu düşünüldüğünde, ürünün üretim süreçlerini

belirleyen dönemsel bağlama dair, sosyoloji, siyaset, ekonomi tarihi gibi disiplinler hakkında da bilgi sahibi olmanın gerektiğini düşünüyorum. Özellikle Batı ve Kuzey Avrupa ülkelerinde, grafik tasarım ürünlerinin tarihçeye kazandırılmasında sanat tarihçilerinin, mimarlık tarihçilerinin, ekonomi, iktisat tarihçilerinin de dahil olduğu köklü bir gelenek var. Bu nedenle aynı ürüne farklı uzmanlık alanlarından yapılan değerlendirmeler ürün analizine çok katmanlılık kazandırabiliyor. Uzmanlaşmaya, demokratik kültüre saygı duyan tüm toplumlarda olgunlaşan diğer bilim alanlarında görüldüğü gibi, grafik tasarım tarihi alanında da oldukça yetkin okumalar bu sayede çıkabiliyor. Bir grafik tasarım tarihçisi olarak farklı disiplinlerden uzmanların aynı ürüne dair yorumlarına önem vermemiz gerektiğini, disiplinlerarası çalışma ve üretme kültürünü kazanmamız gerektiğini düşünüyorum ve öneriyorum.” (Niyazioğlu, 2020, s. 169)

Niyazioğlu’nun dikkat çektiği disiplinlerarası işbirliği efemera belgeleri üzerine çalışan sanat tarihçileri, mimarlık tarihçileri vb tarihçilerin ya da arşiv ve müze araştırmacılarının grafik tasarım tarihçileri ile birlikte çalışabilecekleri ortamları sağlamaları açısından önemli bir öneridir. Doğru yöntemlerle tanımlanan efemeranın bilginin kaynağına ulaşılmasını sağlayan verileri, tarihçi ya da araştırmacı için aydınlatıcı olabilmektedir. Dolayısıyla, söz konusu verilere ulaşılmasını sağlayacak grafik tasarım disiplini gibi mikro tarih alanlarıyla ilgilenen uzmanlıklardan da yararlanılması, yetkin bir değerlendirme sağlayacağı gibi bilim etiği açısından da gerekli görülmektedir.

2.6.3. Yapısal Grafik Veriler

Efemera belgesinin yapısal grafik verileri ile genel olarak nesnenin fiziksel özellikleri anlatılmak istenmektedir. Yapısal grafik veriler; efemerayı vücuda büründüren baskı altı malzeme, baskı üstü malzeme, baskı tekniği ve baskı sonrası uygulamalar şeklinde alt başlıklara ayrılabilir.

On dördüncü yüzyıl sonuna doğru basım tekniklerinin gelişmesiyle; baskı kalıbı üzerindeki boyar maddenin kâğıt ya da benzeri malzeme üzerine basılması ve

istenilen sayıda çoğaltılması önemli bir buluş olmuştur. *“İnsanlık tarihi için bir ilerleme anlamına gelen ve eriştiği hedef bakımından 1445 yılında Johannes Gutenberg tarafından hareketli harflerle kitap basımının bulunmasıyla karşılaştırılabilir bir örnektir”* (Tez, 2008, s. 267). Bilginin çoğaltılabilir ve aktarılabilir olma durumu yayılmasına hız kazandırmış ve basım yayın tekniklerinin niceliği ve niteliği önemli hale gelmeye başlamıştır.

Gutenberg metal yazıları kurşun alaşımlardan blok kalıplar üreterek değiştirilebilir şekilde basmayı denemiştir. Döneminin ölçütleri içinde aynı kalıbın farklı dizilişlerle defalarca kullanılması ve yüksek baskı sayılarına ulaşabilmesi matbaa tarihinin endüstrileşmesine işaret etmiştir. Birim harflerin tekrar kullanılmasıyla kitap üretimi hızla çoğalmıştır (Öte yandan, tarihyazımındaki Batıcı anlayışın düzeltilmesi açısından, hareketli harflerle basım tekniğini keşfeden Gutenberg’in gerçekleştirdiği inovasyonun temellerinin çok önce Doğu Asya’da geliştirildiğinin altını çizmek gerekmektedir).

Grafik baskı yöntemleri ‘yüksek-baskı’, ‘alçak-baskı’, ‘düz-baskı’ ve ‘elek-baskı’ olmak üzere dört gruba indirgenebilmektedir (Bacaksız, 2009). Ksilografi²³, yani ahşap oymacılığıyla oluşturulan yüksek-baskı yöntemi; ahşap kalıba sanatçı tarafından çizilen desenin beyaz kalınması istenen kısımları oyulduktan sonra yüksek kısımlarına sürülen boyar maddenin baskı yüzeyine aktarılmasıdır. Kalıp üzerine yerleştirilen kâğıt preslenerek boyanın kâğıda aktarılması sağlanır.

Baskı sanatının bilinen en eski röprodüksiyon tekniği ahşap-baskı yöntemidir. Ahşap blokların oyularak baskı yapılması Gutenberg’in buluşuna zemin hazırlamıştır. Ahşap malzemenin dayanıksızlığına getirilecek çözüm olan metal harflerin keşfi ve tipografinin doğuşuna yön vermiştir. Yüksek baskı teknikleri; ağaç-baskı, ağaç-gravür ve linol-baskı olmak üzere üçe ayrılır.

²³ Ksilografi, ya da ağaç baskısı, ahşap levha kullanılarak, yüksek kazı tekniğiyle hazırlanan tahta kalıplarla gerçekleştirilmiş bir özgün baskı resim türü ve baskı tekniğidir. (İng. “woodcut”; Fra. “gravüre sur bois”, Alm. “Holzschnitt”) (Ksilografi, 2020).

İlk resimli basılı kitaplarda yüksek-baskı tekniği kullanımı on beşinci yüzyılda Batı Avrupa’da başlamıştır. Rönesans sanatçılarından Lucas Granach ve Albert Dürer’in dinsel konular üzerine yaptıkları özgün eserler oluşturulmuştur. Daha sonrasında Gauguin ve Munch, ekspresyonist anlayışta ahşap-baskı tekniğini kullanarak etkiler yaratmışlardır. Kandinsky, Marc ve yirminci yüzyıla kadar süren Rothenstein, Picasso gibi birçok önemli sanatçı baskı tekniğini eserlerinde kullanıp yeniden yorumlayarak önemli eserler ortaya çıkarmışlardır (Tekcan, 2020).

Grafik baskı tekniklerinden biri olan alçak-baskı tekniğinde yüksek-baskının tersine boya kalıbın derin yerlerinde biriktirilerek baskı malzemesi üzerine aktarılmasıyla oluşturulur. Kullanılan kalıplar genellikle çelik, bakır ya da çinko levhalardır.

On beşinci ve on altıncı yüzyılda yaygın olarak kullanılan bu teknikte ahşap-baskının tam tersi bir yol izlenir. Basılacak desenin izleri ‘U’ ve ‘V’ sivri uçlu kalemler ile bakır levhalar üzerine inceli kalınlı çizilerek kazınır. Bu çizikler yapan sanatçının ustalığına göre şekillenir. Bakır levhanın kazındıktan sonra asit ile dağlanmasına ‘gravür²⁴’ adı verilir. Dağlama, İngilizcede ‘intaglio printing’, Almancada ise ‘tiefdruck’ olarak kullanılan baskı tekniğinin adıdır. Oluşturulan çukur kısımlara tüm levha üzerine sürülen baskı mürekkebi yedirilip boş yüzeyler üzerinde kalan baskı mürekkebi silinir. Üzerine yerleştirilen kâğıda merdaneler yardımıyla presleme uygulanır. Boyanın kâğıt yüzeyine emilmesi sağlanarak desen kâğıda aktarılır (Tez, 2018).

Alçak-baskı tekniğinde uygulanan yöntemler iki ana kategoride toplanmıştır. Asitsiz Teknikler (Kuru-kazıma, Oyma, Criblé, Mezzotint, Collagraph, diğer katkılı metodlar) ve asitli teknikler (Aşındırma, Soft/Lift Ground, Aquatinta, Embossing and open biting) şeklindedir (Zencirli, 2008, s. 56).

²⁴ Gravür sözlük anlamı olarak; “metal, taş ya da ahşap levha üzerine kazınarak yapılan resim ya da desenin kâğıt üzerine mürekkeple basılmasıyla oluşturulan sanat yapısı” olup eski tanımı ile çinko, bakır, ahşap gibi yumuşak malzeme üzerine çizilmiş resmin, kâğıt ya da başka bir neşene üzerine aktarılmasıdır (Tez, 2018, s. 270).

Gravür baskı tekniği etkin olduğu yıllardan günümüze kadar en incelikli, görkemli ve popüler grafik baskı tekniklerinden biri olarak gelmiştir. Birçok ünlü sanatçının bu teknikle yapmış olduğu realist çalışmalar bulunmaktadır.

Düz-baskı tekniği ise; geç dönem on sekizinci yüzyıl sonunda Praglı sanatçı Senefelder, aynı dönemde Simon Schmid tarafından taş üzerine indirgeme metodu ile uygulanan, poliotografi taşbaskı tekniğini geliştirerek bugünkü litografi tekniği ortaya çıkmıştır. Litografi²⁵ tekniğini ilk sanatsal amaçlı kullanımını teşvik eden kişi François Johannot olmuştur (Tez, 2018). Grafik tasarım alanında sanatsal boyutta verilen önemli örnekleri ise 1800’lerin ikinci yarısında, Cheret ve Lautrec’in gösteri sanatlarına olan tutkusuyla bu yeni sanat formunu renkli uygulamalar olarak kullandığı eğlence mekânları için yaptıkları afişlerdir.

Temelinde yağın suyu itme özelliğinden yararlanılarak oluşan litografi baskı tekniği; matbaacılıkta ofset baskının temelini oluşturur. Sanatçı; düzleştirilmiş, yağı ve suyu tamamen içine alabilecek özellikte olan taş (kireçtaşı) yüzeyi üzerine yağlı bir kalem ya da yağlı baskı mürekkebi kullanarak deseninin çizer. Sonrasında yüzeye arapzamlı dökerek desenin beyaz olması istenen kısımları belirlenmiş olur. Yağlı desen çizgileri suyu kabul etmez ancak ruloyla sürülen yağlı mürekkep çizgilerin içine dolar. Baskı kâğıdı yüzeye yatırılır ve preslenir. Kullanılmak istenilen her ayrı renk için ayrı taş kalıbı hazırlanır (Sanders, 2020).

Serigrafi, ipekbaskı, filmdruk, şablon-baskı gibi farklı isimlerle de anılan elekbaskı tekniği ise şablon yöntemi olarak karşımıza çıkar. Teknik olarak I. Dünya Savaşı sırasında Amerika’da gelişip 2. Dünya Savaşı sonrasında özgün-baskı tekniği olarak kullanılmaya başlanır. Baumeister, Rauschenber, Warhol gibi ünlü ressamların serigrafi tekniğinden yararlanarak oluşturdukları özgün-baskıları bulunmaktadır (Bacaksız, 2009).

²⁵ “Litografi” kelimesi iki eski Yunanca kelimedden türemiştir: “taşlar” anlamına gelen “lithos” ve “yazmak” anlamına gelen “graphien”. Uygulama, gres ve suyun karışmazlığını kullanan baskı tarzı olarak tanımlanır. Diğer baskı yöntemleri dağlama ve diğer baskı biçimlerini gerektirirken, litografi eşsizdir çünkü resme daha çok benzemektedir (What is a Lithograph? Understanding Different Types of Printing, 2020).

Kasnak çerçeve içerisine gergin bir biçimde yerleştirilen gözenekli malzeme üzerine (ipek, naylon veya madeni örgü) aktarılmak istenen desen pozlanır. Baskı mürekkebinin gelmesi istenilmeyen kısımlarına geçirgenliği önleyici film tabakasıyla kaplanır. Rakle yardımıyla baskı mürekkebi ipek örgü üzerinden kâğıt yüzeyine aktarılır.

Grafik basım teknikleri grafik ürünün üretim aşaması hakkında önemli bilgi aktarımına sahiptir. Örneğin ahşap-baskı tekniğinde kalıbın dokulu doğal yapısından dolayı kâğıt üzerinde zengin organik doku izlerini mutlaka görüp hissedilebilmektedir. Ya da kullanılan mürekkep hakkında bilgi elde edinilebilmektedir.

İncelenen grafik baskı tekniklerine göre arşiv ya da koleksiyon içerisinde yer alan belgenin tanımlanmasında grafik tasarımcı ile ortak çalışmada bulunulması gerekliliği basım tekniğinin belirlenmesi açısından önemlidir. Baskı tekniğine bakılarak belgenin hangi döneme ait olduğu, hangi yöntemler kullanılarak baskısının yapıldığı ya da üslubuna bakılarak hangi sanatçıya ait olduğunun belirlenmesi tanımlama açısından önem taşımaktadır.

Burçak Evren'nin efemeranın tarihleme ve kalitesinin ölçülmesinde grafik tasarımcının önemini anlatan bir diğer örnekleme: *“Arkaik döneme ait seramik kap incelendiğinde üzerindeki motif, seramik yapısı, pişirilme tekniği ve formu dönemine ait tarihlendirmede bilgi veriyorsa, efemera üzerindeki grafik okumalar efemerayı çözümleme, deşifre etme ya da tarihlemeye önemli bir işlev üstleniyor”* (Evren, 2020) şeklindedir.

“Ephemerada baskı tekniği ile grafik düzenleme arasında sıkı bir bağ vardır. Bunun en güzel örneklerini fes etiketlerinde görüyoruz. Bu nesnelerde yalnızca estetik yani biçim olarak olağanüstü güzellikte renk ve çizgi uyumu ile kompozisyonlar yok, onun ötesinde içerik olarak da dönemin rengini, hassasiyetlerini ya da popüler olgularını taşıyan kullanım şekilleri vardır. Bu etiketler, taşbaskı (kromolitografi) tekniği ile basılmıştır. Kaliteli parlak kâğıda, çok canlı renklerle basılan etiketler üzerinde, doğu kültüründen görüntüler başta olmak üzere Barok, Rokoko, Art Nouveau çerçevelerin yanı sıra Doğu/İslami bezeme üslubunun kullanıldığı görülür. Kentler, hayvan, bayrak, çiçek ve önemli kişiler bu resimlerin konusu olmuştur.

Albenisi yüksek tasarıma sahip bu etiketler birer reklam aracı olup görsel ayrıntısı ve canlılığı, teknik gelişimin göstergesi olduğu gibi, estetikten de uzak kalınmadığının göstergesidir.” (Evren, 2020)

Ancak unutulmaması gereken bir durum ise; her zaman için belge kaynağının orijinaline ulaşmakta ve bilgi teyidini almakta fayda vardır. Robin Kinross ile Richard Hollis’un “Origins of the Project” başlıklı söyleşisinde, Kinross’un verdiği örnek bir vaka örneğidir. Kinross, Jan Tschichold’un yaptığını sandığı ama Joost Schmidt’in tasarladığı grafik tasarım ürünün fotoğraftan görüp ortasında kat izi olduğu için katlamalı broşür sanmıştır. Orijinalini görünce yanıldığını fark etmiştir. Richard Hollis her işin orijinalini görmediği için mutlaka kendisinin de benzer bir hata yapmış olabileceğini söylemiştir (Hollis, 2017).

Bu noktada grafik baskı teknikleri yanında baskı altı malzemenin tanımlaması da önemli olmaktadır. Kullanılan baskı altı malzemenin fiziksel yapısı, türü (kâğıt, karton, mukavva, plastik, folyo, cam, seramik, kumaş ve metal), boyutu kaynağı hakkında bilgi vermektedir.

İslam ülkelerinde sanatçıların kâğıt kullanımına yavaş alışmaları on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda matbaaya yakın ilişki içinde hızla yayılmaya başlamıştır. Kullanılacak olan kâğıdın kalitesi, türü, gramajı, tabaka boyutu dönemlere göre farklılıklar göstermektedir. Tasarımcının eskiz olarak kullandığı çizim ile zanaatçının uyguladığı uygulamalar arasında bile üslup farklılıkları olabilmektedir. Kâğıt yalnızca tasarımların tasarımcıdan zanaatkara iletilmesine değil, aynı zamanda ustaların yeniden yorumlamalarına ya da farklı bir ölçek ile aktarımlarına yol açabilmekteydi. Bu durum kâğıdın yeni bir estetik anlayışa doğuşuna sebep olabilmektedir (Bloom, 2003). Yapılan araştırmalar sonucu anlaşılmaktadır ki; grafik ürünün eskiz çalışması ile orijinal baskısı arasında fark olabilmekte hatta işçiliğinde bile değişime uğrayabilmektedir. Ürünün yapılacak tanımlamalarında bu tür unsurların gözden kaçırılmaması faydalıdır.

Kaynak; öznenin/nesnenin kendisi ve öznenin/nesnenin etkile(n)diği ve/veya şekillendirdiği konu hakkında araştırmacıya bilgi sunar. Tarihsel bir “iz”in kaynak olarak kabul görmesi için “iz”in fiziksel yapısında olan herhangi bir unsurun araştırma

eğilimlerine cevap vermesi gerekir. Bir olayın tarihe mal olması için araştırmacılar tarafından yaygın şekilde örneklendirmeye konu olması gerekir (Tonta, Efemera, 2018).

Kâğıt konservatörü Şükrü Oral'ın konservasyonunu yaptığı selülozik belgelerde; eksik kısımlarının tamamlanması için gerekli doğru bilgiyi grafik tasarım tarihçisiyle birlikte yaptığı çalışmalardan öğrendiğini söylemektedir. Ayrıca; *“Arşivler bir anlamda bilgiyi geri çağırma birimleri olduğu için grafik tasarımın işini yaparken hiç şüphe yok ki sürekli olarak ortak çalışma alanında yer tutacaktır.”* şeklinde vurgulamaktadır (Oral, 2020).

Sonuç olarak özgün baskı tekniklerinde uygulanan yöntemler, kullanılan baskı altı malzemeler ve boyar maddeler tasarımcı ve zanaatkâr olarak tasarımcının uzmanlık bilgisi ile gerçekleşmektedir. Grafik üründe hangi baskı türünü uyguladığı hakkında bilgi sahibi olan grafik tasarımcı ile yapılan ortak çalışma, belge üzerindeki tanımlamaların doğru tespiti açısından önemlidir. Belirli bir döneme ait baskının muhtemel kâğıt boyutu, mürekkep cinsi, baskı tekniği gibi teknik özellikleri dönemin tarihlenmesi açısından önem taşımaktadır.

3. BÖLÜM

“SAİT MADEN BELGELİĞİ” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN GRAFİK ÜRÜN ve EFEMERA İLİŞKİSİ



3. BÖLÜM

SAİT MADEN BELGELİĞİ ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN GRAFİK ÜRÜN ve EFEMERA İLİŞKİSİ

3.1. Sait Maden Belgeliği'nin Yönetim Süreci

Tezin konusu olan “grafik tasarım ile efemera ilişkisi”nin uygulama alanı olarak; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde bulunan Sait Maden Belgeliği dikkate alınmış, belgelikteki efemera belgelerinin grafik veri

okumaları incelenmiştir. Grafik tasarım verilerinin efemera belgeleri üzerindeki çözümlemeleri ve deşifre edilerek tarihlemedeki önemi irdelenmiştir. Dönemin grafik düzenlemesi, biçimsel öge kullanımı, estetik anlayışı ve tasarım öğelerine yansıtılmasıyla ilişkisi örneklendirilmiştir.

Temel arşiv düzenleme ve tanımlama pratiklerine bağlı kalınarak bir çalışma planı ve yöntemi oluşturulmuştur. Uygulama projesinde seçilen efemera belgeleri üzerinde tanımlamasının yapılması, sınırlarının belirlenmesi, malzeme türlerinin seçimi, tanımlamanın hangi düzeyde yapılacağı, dijitalleştirme, onarım ve koruma, dosyalama, depolama ve paylaşım çözümlemeleri yapılmıştır.

3.1.1. Uygulama Projesinin Hazırlık Süreci

Uygulama projesinin hazırlık süreci, arşiv evraklarının incelenmesi, çalışılacak mekân, teknik ekipmanın belirlenmesi ve çalışma takviminin oluşturulmasını içermektedir.

Uygulama projesinin çalışma programının çıkartılması için Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanal Müze Birimi'ne gidilerek yerinde inceleme yapılmıştır. Arşivde kaç kutu, dosya ve ne kadar evrak olduğu tanımlanarak hesaplanmıştır. Belgelerin boyutları ve çeşitleri incelenmiştir. Özel arşivlerin yapısından kaynaklanan çok çeşitli malzeme türü ve düzensiz bir yapı olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışma kurum içinde gerçekleştirileceğinden, sanal müze odasında belgelerin zarar görmeyeceği uygun bir çalışma alanı hazırlanmıştır. Tezin uygulamasında kullanılacak efemera belgelerinden 5 adet seçki yapılarak ayrılıp geçici olarak dosyalanmıştır.

Çalışma sürecinde çeşitli boyutlarda ve türlerde 200 adete yakın efemera belgesi sayısallaştırılmıştır. Tarama esnasında paslanmış zımba, iğne, ataç bulunan

belgeye zarar vermiş materyaller ayıklanarak fiziksel durumları zarar görmeden asitsiz kâğıtlardan oluşan orijinal dosyalarına yerleştirilmiştir.

Sayısallaştırılan evrakın bulunabilir olması için raf sistemindeki dosyalama biçimi sayısal ortama da aktarılmıştır.

3.1.2. Arşiv Hakkında Değerlendirme

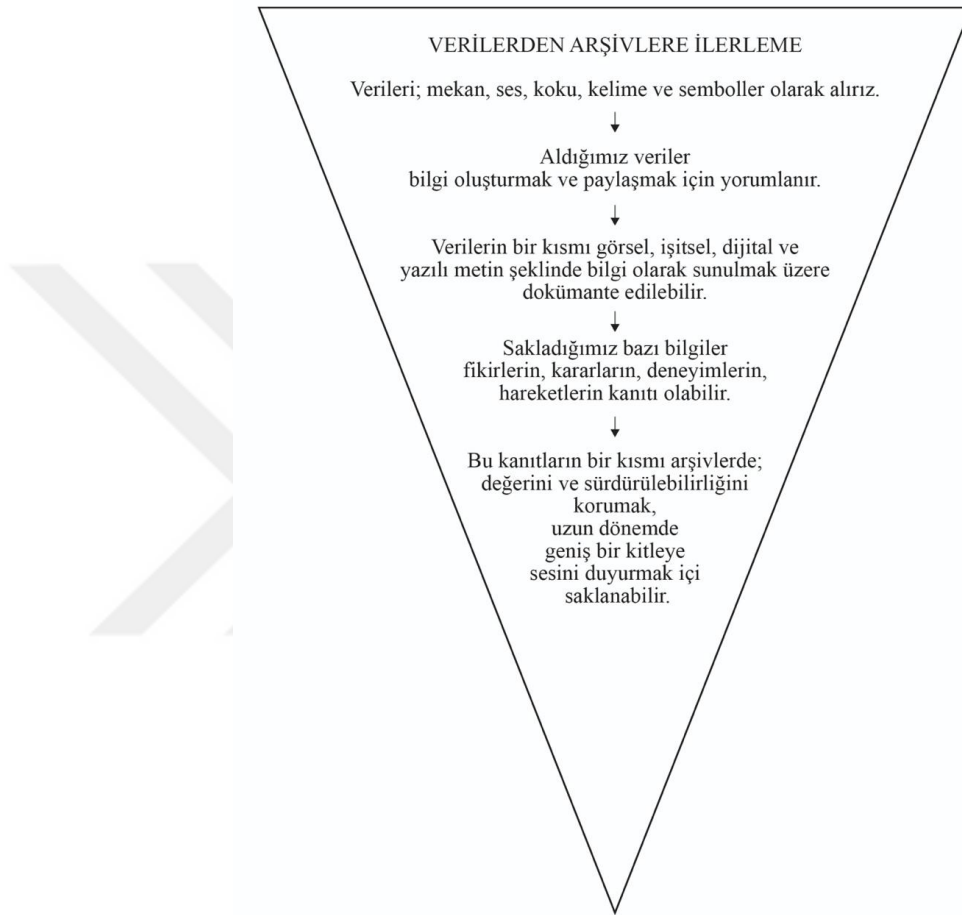
Arşiv kelimesi, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde; Fransızca bir isim olan *archives* yani belgelik olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2020)

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Belge Yönetimi ve Arşiv Terimleri Sözlüğü'ne göre arşivin tanımı şu şekildedir: “Özel ve/veya tüzel kişiler tarafından üretilen veya alınan, arşivsel değere sahip belgeleri belirli standartlar dahilinde seçme, koruma ve kullanıma sunmaktan sorumlu kurum ve bunların saklandığı yer” (Karakaş, Rukancı, & Anameriç, 2009, s. 4).

Arşiv, arşiv oluşturma, yönetme ve geliştirme konusunda en kapsamlı ve popüler kaynaklardan biri olan “Keeping Archives [Arşiv Tutmak]” kitabında benzer bir tanım ile arşiv açıklanmıştır: “Bir kurum ya da şahıs tarafından, faaliyetlerinin yürütülmesi sırasında üretilen, biriktirilen ve kalıcı değeri sebebiyle saklanan belgelerdir. Arşiv kelimesi ayrıca kalıcı değeri olan belgelerin seçimi, kullanımı ve bakımı için sorumlu organizasyonu ya da programı; belgelerin korunup saklanıldığı mekânı ifade etmektedir” (Ellis, 1993, s. 2).

“Kayıt (belge/evrak) bir kişi, bir kurum ya da bir kuruluş tarafından üretilen, o kuruluşa gelen veya oluşturulan fiziksel niteliği ve durumu ne olursa olsun, her türden kaydedilmiş bilgiyi ifade etmektedir. Geniş anlamıyla belgeler; yazışmaları, raporları, günlükleri, defteri kebirleri, tutanakları, fotoğrafları, haritaları çizimleri, projeleri, sözleşmeleri, muhtıraları, tapu senetlerini, vaka dosyalarını ve diğer materyalleri içermektedir. Belgeler; parşömen, kâğıt, mikrofilm, kaset bant, video bant [videobant] ve bilgisayar bantları ve disketleri gibi farklı türlerden meydana gelmektedir. [...] Belge/evrak yönetimi belgelerin üretimi, kullanımı, saklanması ve

tasfiyesini ifade eden yönetsel işlemlerdir. Birçok ortamda arşivcilik ve evrak yönetimi, kayıtlar ve muhteva ettikleri bilgi üzerinde bütüncül bir kontrolü işaret eden kapsamlı bir yaklaşımın iki ayrı parçası durumundadır”. (Dearstyne, Akbulut, & İçimsoy, 2001, s. 1)



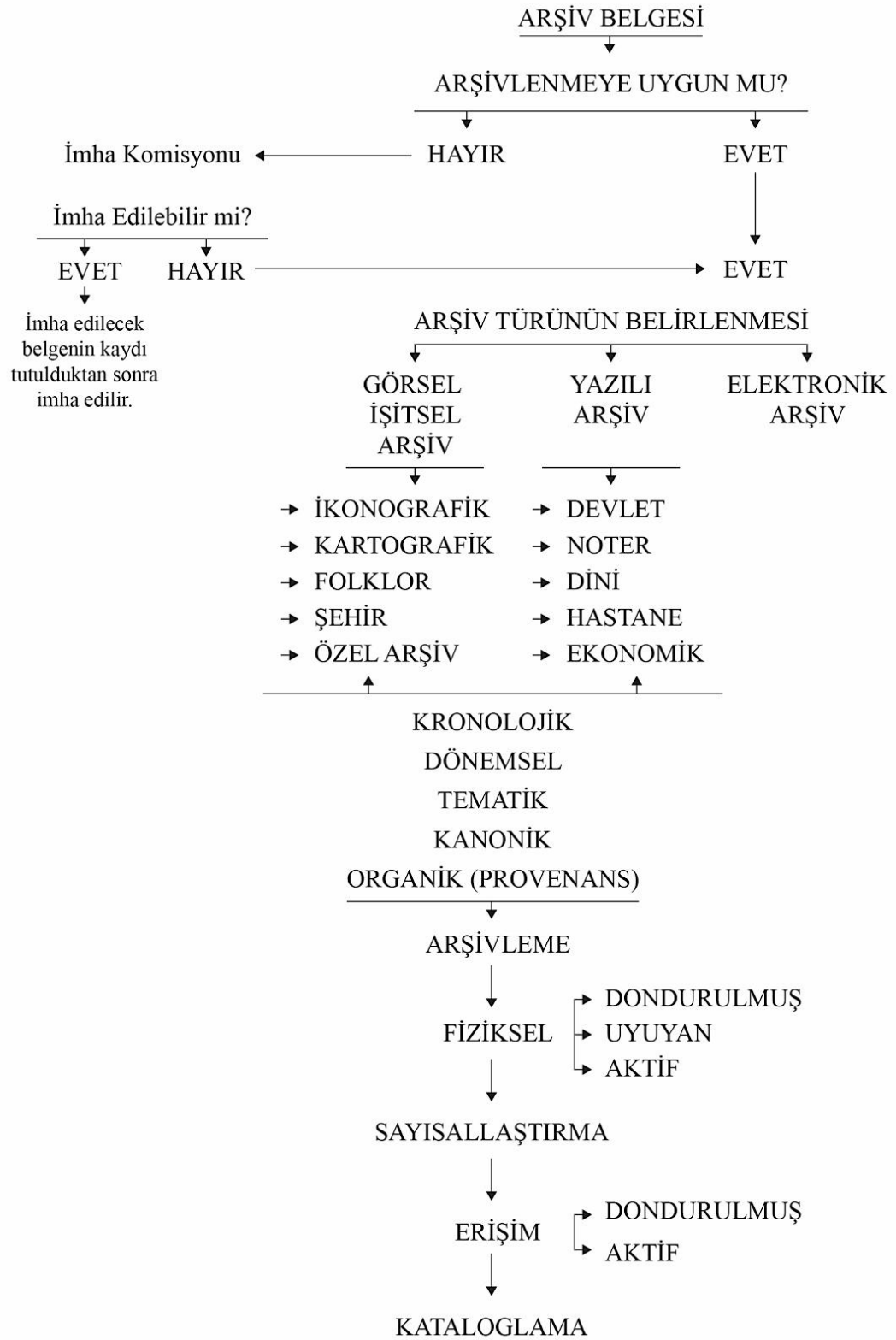
Şekil 2. Verilerden arşivlere ilerleme basamakları (Millar, 2017, s. 10)

Kaynağın temel ögesi olan ‘belge’ kavramı bu noktada önemli bir rol oynamaktadır. Buna göre belge, arşivin temel malzemesidir. Belge; *“bir şahıs, kurum ya da kuruluş tarafından üretilen, o kuruluşa gelen ya da oluşturulan fiziksel yapısı ya da özelliği ne olursa olsun her bir türden kaydedilmiş bilgiyi”* ifade etmektedir (akt. İncoğlu, 2019, s. 69).

Arşivi oluşturan, farklı gruplardan gelen belge türlerinin başta üretildiği kaynak olmak üzere; ortak özellikleri, fiziksel ve teknik durumları ya da içeriğe ait bilgi verileri tanımlanmasında etkin olmuştur. Arşiv malzemelerinin resmi kurum ya da özel şahısların evrakı olması göz önünde bulundurulur. Bu gruplardan kamuda üretilen malzeme için ‘belge’ terimi uygun görülürken, özel arşiv malzemesi için ise ‘evrak’ terimi kullanılmaktadır (Çiçek, 2005).

Arşivler, öncelikle 3 gruba ayrılmaktadır:

1. Yazılı Arşivler
 - a. Devlet
 - b. Noter
 - c. Dini
 - d. Hastane
 - e. Ekonomik
2. Görsel – İşitsel Arşivler
 - a. İkonografik
 - b. Kartografik
 - c. Folklor
 - d. Şehir
 - e. Özel Arşivler
3. Elektronik arşivler



Şekil 3. Belgelerin arşivlenme basamakları (Haşiloğlu, 2016)

3.1.3. Uygulama Projesinde Kullanılan Arşiv Pratikleri

Bilgi ve belge yönetiminin sistematik şekilde yapılması; bir bilginin kayıt altına alınması, saklanması, korunması ve yeniden kullanılması konularıyla başlar. Bu durum kütüphanecilik ve arşivcilik çalışmalarının prensiplerini oluşturmaktadır (Güner, 2017).

Amerikan Arşivciler Derneği tarafından tanımlanan arşivcinin görev tanımlarına göre temel arşivcilik prensipleri şu şekildedir (Society of American Archivist, 2020):

1. Sağlama
2. Tanımlama, Tasnif ve Kodlama
3. Arşiv Mekânı, Onarım ve Korunma
4. Sayısallaştırma
5. Erişim ve Paylaşım

3.1.3.1. Sağlama

Arşivin sağlanması, arşivlerin kaynağını, getiriliş amacı ve biçimiyle ilgili bilgi vermektedir. Sait Maden kişisel arşivi, Maden Ailesinin başlığı ile sağlanmıştır; Sait Maden'in çocukları Can Maden ve Sarp Maden'in inisiyatifidir. Arşiv, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Akademi Projesi kapsamında, Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından bilimsel proje haline dönüştürülmüştür.

3.1.3.2. Tanımlama, Tasnif ve Kodlama

Sait Maden Belgeliği özel arşiv türüne girmektedir. Sait Maden'in görsel iletişim tasarımı ile ilgili evraklarından oluşan bölümü proje kapsamında tasnifi yapılmıştır.

Arşivsel tanımlama; arşivciliğin ana unsurudur ve arşivin kalitesi sağlar. Arşiv kullanıcılarının arşivden en verimli seviyede faydalanarak, benzersiz şekilde nitelendirildiğinde araştırmacıya ışık tutmasında etkilidir. Aynı zamanda arşivin hantallaşmasını, yavaşlamasını engeller. En önemli sonucu; arşiv malzemesinin görünür olması için kuşkusuz gereklidir (Şentürk, 2019).

İyi belirlenmiş tür bilgisi, anahtar kelime olacağından kullanıcıya doğru bir erişim sağlar. Tür bilgisi belgenin içeriği ve karakteristik özellikleri hakkında ipuçları verir. Özellikle kullanıcı henüz belgeye ulaşmadan belge türü başlığını ve anahtar kelimeleri kullanarak doğru belgeyi arayıp aramadığını anlaması mümkündür (Çiçek, 2005). Arşiv malzemelerinin tanımlanmasında en doğru bilgi arşiv sahibinden, sahibine ulaşamıyorsa arşiv sahibi hakkında bilgili olan varis ya da yakınlarından yardım alınabilir. Mümkün değilse; arşivcinin yapacağı araştırma ve bilgi birikimi kapsamında tanımlanması öngörülür.

- **Üstverinin Tanımlanması**

Üstveri, bir bilgi kaynağını tanımlayan, açıklayan (hakkında bilgi veren), yerini belirten, yönetimini kolaylaştıran, bilginin, içeriği ve yapısını gösteren kimlik olarak ifade edilebilir (Odabaşı, 2009).

Üstveri, verinin tanımlanması, transferi gibi birçok önemli amaca hizmet etmekte, ek içerik sağlayarak kaynakların daha anlamlı, erişilebilir ve kullanışlı olmasını sağlamaktadır (Saydam Gülmez, 2018). Üstveri türleri 3 gruba ayrılmaktadır:

***“Tanımlayıcı Üstveri:** Kaynağın içeriğini tanımlamak için kullanılan üstveri türüdür. Yazar adı, eser adı ve konu gibi bilgileri içeren ve elektronik kaynağın tanımlanmasında kullanılan bilgi, tanımlayıcı üstveridir. Geleneksel bibliyografik kataloglamaya benzemektedir. Dublin Core ve diğer üstveri standartlarının tümü benzer tanımlayıcı unsurları içerirler.*

***Yapısal Üstveri:** Bir elektronik kaynağı aktif hale getirme ve göstermede gerekli bilgiyi sağlar. Elektronik kaynaklar için yapısal üstveri, bir kaynağı izlemek için gerekli uygulamanın adını ya da kaynağı kodlamada kullanılan şemayı (HTML, PDF vb.) içerebilir.*

Yönetimsel Üstveri: *Bilgi kaynaklarını yönetmek ve idare etmek için kullanılır. Kaynağın nasıl dijital hale getirildiği, telif durumu, iletişim bilgisi, yayın tarihi ve lisans bilgisi gibi haklar ve yönetim bilgilerini içermektedir.” (Saydam Gülmez, 2018)*

Üstveri; üretim, tasarım, tanımlama, koruma ve bilgi sistemlerinde bulunan kaynakların kullanılmasında tamamlayıcı öğeler bütünlüğü sağlamaktadır. Kullanım amacı; erişimde kolaylık, birlikte çalışabilirlik ve korumadır (Yalçınkaya & Özdemir, 2013).

- **Dublin Core Üstveri Öğe Kümesi:**

Tanımlanan koleksiyon ya da kaynağa kolay erişim için geliştirilen üstveri standartları bulunmaktadır. Dijital bilgi sistemleri ve Dublin Core Metadata Initiative (DCMI), Text Encoding Initiative (TEI) gibi profesyonel üstveri standartları önde gelen yöntemlerden birkaçıdır (Saydam Gülmez, 2018).

Dublin Core (DC); elektronik kaynakların bulunmasını sağlamak için 15 üst veri ögesinden oluşan bir kümedir (Boeri & Hensel, 1998, s. 2). Bu öğeler yapıt adı, konusu, anahtar kelimeler, tanımı, yazar, yayınlayan, tarih, dil vb. kaynağı tanımlamak üzere oluşturulmuştur. DC Üstveri Öğe Kümesi'nin 15 ögesini 3 grup altında sınıflandırmak mümkündür. Bu sınıflandırmaya kaynağın içeriği, entelektüel özellikleri ve yapısal özellikleriyle ilgilidir.

Dublin Core (DC) Üstveri Öğe Kümesi, video, ses, resim, yazı ve web sayfaları gibi dijital kaynakları ve farklı etki alanlarını tanımlamak için oluşturulmuştur. DC Üstveri Öğe Kümesi yapısında bulunan öğelerin hepsi seçime bağlıdır, tekrarlanabilir ve sıralamaları önemsizdir (Saydam Gülmez, 2018).

Tablo 5. DC üstveri öge kümesi ve açıklamaları (Saydam Gülmez, 2018)

ÖĞE ADI	KULLANIMI	AÇIKLAMASI
Başlık	dc. title	Üreticisi tarafından kaynağa verilen isim
Yazar/Üreten	dc.creator	Kaynağı üreten kişi ya da tüzel kuruluşlar
Konu/ Anahtar Kelime	dc.subject	Kaynağın ne ile ilgili olduğu hakkında fikir veren anahtar kelimeler
Tanımlama	dc.escription	Kaynak ile ilgili bilgi
Yayıncı	dc.publisher	Kaynağı yayımlayan kurum
Katkıda bulunanlar	dc.contributor	Yazar ya da yaratıcı olarak geçmeyen, editör, çevirmen vb. gibi kaynağın içeriğine katkıda bulunan kişiler
Tarih	dc.date	Yayın tarihi
Kaynak türü	dc.type	Kaynağın türü hakkında bilgi (roman, şiir, sözlük, efemera vb.)
Biçim	dc.format	Kaynağın biçimi (html, pdf, jpeg vb...)
Tanımlayıcı	dc.indentifier	Kaynağın adresi ya da numarası (URL, URN vb...)
Kaynak	dc.source	Elektronik kopyanın dayandığı bilgi kaynağı
Dil	dc.language	Kaynağın dili

İlişki	dc.relation	Kaynağın varsa diğer kaynaklarla ilişkisi
Kapsam	dc.coverage	Kaynağın mekânsal ve zamana ait özellikleri
Hakların Yönetimi	dc.rights	Telif hakkı bilgisi, hak yönetimi ifadesi veya kaynağa erişim kurallarını tanımlayan bilgiye ait bir bağlantı

Tablo 6. DC Üstveri elementlerinin gruplandırılması (Soykan, 2007)

İÇERİK	ENTELLEKTÜEL	YAPISAL
Yapıt Adı	Yaratan/Yazar	Tarih
Konu/Anahtar Kelimeler	Yayınlayan	Dil
Tanım	Katkıda Bulunanlar	Format
Kaynak	Haklar ve Yönetim	Tanımlayana
Tip		
İlişki		
Kapsam		

Arşivlerin; üstveri standartlarıyla sayısallaştırılması, bitler, veriler ve kodlardan oluşan elektronik/dijital kayıtların varlığıyla arşivlerde yeni bir dönüşüme girildiği ve yeni çalışma alanlarının açığa çıkmasına sebep olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

“Arşivciler, büyük veriyi kullanarak çoklu formattaki büyük miktardaki kayıtlara erişimi geliştirebilir. Veri ve metin madenciliği kullanan yapay zekalar ile arama özellikleri geliştirilebilir. Kullanıcıyı tanıyan sistemlerle, kullanıcıya özel sonuç

getiren arama araçları kurulabilir. Bilgi erişim ve aramada kullanılan dil semantik bir yapıya dönüştürülebilir. Kullanıcı bilgilerinin eldeki kayıtlardan başka dış kaynaklardan, örneğin bazen diğer veri ambarlarından, bazen sosyal medya veri kaynaklarından elde edilebilmesi de önemlidir.” (Doğan & Arslantekin, s. 77)

Stanton, bilgi merkezlerinde çalışacak bilgi uzmanlarının büyük veri konusunda aşağıdaki disiplinler ile ilgili eğitim alarak, bu disiplinlerle ortak çalışma yapılabilecek duruma gelmeleri gerekliliğini vurgulamıştır. Bu disiplinleri şu şekilde vermiştir (Stanton, 2012):

- İstatistik
- Bilgisayar Programcılığı
- Veritabanı Yöneticiliği
- Grafik Tasarımcı
- İlgili diğer disiplinlere ilişkin konular

Bu disiplinler günümüzde *büyükveri* ile birlikte olduğu kadar elektronik belge yöneticileri ve arşiv çalışanları, hatta daha genel olarak bütün bilgi merkezleri çalışanları için de önemli bir hale gelmiştir (Doğan & Arslantekin, s. 78).

Sait Maden Belgeliği’nde bulunan belgeler; organik bağı ve bütünlüğü korunarak sınıflandırılıp Dublin Core Üstveri Öge Kümesi’ne göre tanımlanmıştır.

- **Provenans Sistemi:**

Arşivlerin tasnif işlemleri; varsa ilgili yönetmeliğe veya referans alınan kurum yönetmeliklerine göre, yoksa konusunda uzman ilgili kişilerden oluşan bir komisyonun vereceği karar doğrultusunda yapılır.

Arşivlerin tasnifi belgelerin kolaylıkla bulunabilmeleri ve kullanılabilmeleri için bir sisteme göre düzenlenme şeklidir. Arşiv malzemesinin aktif olduğu dönemlerdeki orijinal düzenlerinin içerikle birlikte korunması kullanıcılara arşivin geçmiş yıllardaki tasnifi hakkında ipuçları verir.

Arşiv tasnif metotlarını aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

1. Kronolojik Tasnif
2. Dönemsel Tasnif
3. Tematik Tasnif
4. Kanonik Tasnif
5. Organik (Provenans Sistemi) Tasnif (Baş, 2019)

Kronolojik tasnif; belgelerin tarihleri esas alınarak konularına bakmaksızın yapılan tarihsel dosyalama sistemidir. Bu sistem; belgelerin tarihlerinin ne kadar geriye gittiğine bakılarak bir dizin oluşturma görevi üstlenmiştir. Kronolojik tasnif sistemi evrak içeriğinin hatırlanmaması durumunda önemli kolaylıklar sağlar.

Dönemsel tasnif; belirli bir tarih aralığındaki döneme ait belgelerin dosyalanma sistemidir. Döneme ait siyasi, sosyal, kültürel olayları ve döneme yön vermiş olay ve kişileri belirli bir çember içinde değerlendirilmesidir.

Tematik tasnif; belirli bir konu ve tema üzerinde tarih yazımına yol gösteren tasnif yöntemidir. Ülkemizdeki tematik tasnif yöntemiyle oluşturulmuş en güzel arşiv örneği Kadın Eserleri Kütüphanesi Bilgi Merkezi Vakfı'nın olduğunu söyleyebiliriz.

Kanonik tasnif; üretimleri ve düşünceleriyle ülke, devlet, kültür, meslek veya sanat dalının tarihini şekillendirmiş tasnif biçimidir. Niyazioğlu (2015), kanonik tasnif biçimini; “*o konu veya alanla ilgili standartlar, prensipler ve normları belirleyen öncü aktörler üzerinden oluşturulan arşiv türleridir*” şeklinde yorumlamıştır (akt. Haşıloğlu, 2016).

Kanonik sözcüğü ‘*genel olarak kabul edilen*’ veya ‘*otoritelerce doğrulanmış*’ anlamlarında kullanılır. (Wikipedia, 2020). Kanonik tasnif yöntemi; belirli bir çalışma alanı çerçevesinde tarih araştırmalarından oluşan, ortaya koyduğu standartlar ve kurallar üzerinden oluşur. Konu araştırmasını yapan tarihçinin konuyu ele alış biçimi, yararlandığı kaynaklar ve araştırma yöntemlerini ortaya koyar.

Organik (Provenans) tasnif; kaynakların aslına sadık kalınarak, arşiv belgelerinin işlem gördüğü tarihlerdeki asli düzeni içerisinde parçalanmadan tasnif edilmesine “*Provenans Sistemi*” denilmektedir. Türk tarihçisi ve aynı zamanda arşiv uzmanı olan Dr. Lajos Fekete tarafından getirtilmiştir (Binark, 1992).

İsmet Binark’a göre 1936 ve 1937 yıllarında Türkiye’de kalan Dr. Fekete, Başbakanlık Arşivi ile Topkapı Sarayı Arşivi’nde çalışmalarını sürdürmüş; kaynakların aslına sadık kalarak, arşiv malzemesinin işlem gördüğü tarihlerdeki asli düzeni içerisinde parçalanmadan tasnif etmiştir (Armağan, 2011, s. 26).

Fonlara saygı olarak bilinen bu prensip, bir birimden gelen belge serilerinin bir başka birimden gelen belgelerle, herhangi bir şekilde (örneğin konusal olarak) birleştirmeme prensibidir (Güner, 2017). Provenans, belli bir üretime ait belgelerin diğer üretenlerle karıştırılmaması gerektiğini ya da daha basit olarak belgelerin üreten kişi, kurum, büro ya da birimlere bağlı olarak bir arada tutulması gerektiğini ifade etmektedir.

“Provenans yöntemi, arşivlere devredilen fonları, bütünlükleri bozulmadan aynı haliyle bırakmaktır. Belge, kamu kuruluşlarından geliyorsa, zaten bir tasnif sistemi içinde ve ayrı fonlar halinde gelecektir. Bu fonların bozulmaması gerekir. Belgeler, satın alma, vasiyet ya da benzeri özel hallerle arşive geçmişse, bu durumda gerçek fonları belirleyip daha sonra tasnif işlemine başlamak gerekir. Bu prensip arşivcinin belgeleri toplu olarak ele almasını sağlar. Arşivci, belli bir organik kaynaktan gelen belgeleri bir bütün olarak işleme tabi tutabilir. Böylece, belgeler tek tek ele almak yerine gruplar ya da seriler halinde ele alınabilir. Provenans sistemi, büyük miktarda belgelerin düzenlenmesinde arşivcilik mesleğinin esasını oluşturmaktadır.”
(Schellenberg, Theodore R., 2008)

Afiş, kitap, fotoğraf, eşya, baskı türleri gibi basılı tasarım ürünleri ile video-ses kayıtlarının bulunduğu grafik tasarım arşivleri daha çok ikonografik arşivler sınıfına girerler (Haşiloğlu, 2016, s. 75).

Özel arşivler, en basit tanımıyla resmi olmayan arşivlerdir ve kamu arşivlerinin tamamlayıcısı durumundadırlar (Güler, 2017, s. 13).

Proje kapsamındaki belgeler özel arşiv grubuna girmekte olup ‘Provenans Sistemi’ ile tasnifi yapılmıştır. Sait Maden’e ait afiş tasarımları, kitap kapakları, fotoğraflar, yazı tasarımları olmak üzere organik bütünlükte gruplanarak tasnif edilmiştir.

3.1.3.3. Arşiv Mekânı, Onarım ve Koruma

Arşiv koleksiyonlarının miktarı, büyüklüğü ve şekli birbirlerinden çok farklıdır. Belgelerin depolanacağı mekân belirlenirken koleksiyonun fiziksel yapısı ve ihtiyaçlarına göre planlama yapılmalıdır. Depolanacak mekânın temel yapısı, merkezi havalandırma ve iklimlendirme sistemi, aydınlatma, drenaj yapısı ve yangına karşı koruma sistemlerinin sağlam ve kullanılabilir halde olmaları gerekmektedir. Bunun yanında depo odasındaki dolap ve raf sistemlerinin yapısı ve malzeme seçimi önemlidir.

Sait Maden Belgeliği’nin bulunduğu Sanal Müze odasındaki dolaplar su baskınından ya da başka bir durumdan korunmak için yerden 10 cm yükseklikte yerleştirilmiş olup çelik çekmece ve açık raflarla raf sistemleri bulunmaktadır. Arşiv mekânının ısısı 18-20 °C ve nem oranı %40-50 arasında değişiklik göstermektedir. Dolap içleri ve çekmeceli raf sistemleri içerisinde ortamın nem oranını dengelemek için silica-jel paketleri bulunmaktadır. Renkli indikator kâğıtlarıyla gerekli durumlarda kâğıdın ph dereceleri ölçülmektedir. Mekânın sıcaklık ve nem oranlarının sabit tutulmasını sağlayan nem alma cihazı (DeLonghi/Pump System) mevcuttur. Mekânın ısı ve nem durumu uzman tarafından periyodik olarak takip edilip kayıt altına alınmaktadır.



Fotoğraf 6. İndicator kâğıtları



Resim 9. Ortam nem alma cihazı

Depolama sırasında belgelerin korunmasında en önemli yöntem mekanik olarak yapılan müdahalelerdir. Belgeler üzerinde yapılacak tüm koruma, bakım ve onarım işlemlerinin kontrollü, uzman kişiler tarafından yapılması ve geri dönüşümü mümkün olan yöntemlerin uygulanması gerekmektedir.

Belgeleri saklamak için seçilen malzemelerin yapısı zarar vermeyecek ve yıpranma sürecini etkilemeyecek şekilde profesyonel yöntemler kullanılarak seçilmelidir. Depolanan belgelere kolay erişilebilir olması ve belgelere zarar gelmeden depolanmış olması önemlidir.

Sait Maden Belgeliği'nin bulunduğu arşiv odasındaki belgeler; ışık, ısı ve nemin kontrol altında tutulduğu asitsiz kâğıtlar, kutular ve şeffaf dosyalar kullanılarak yatay konumda saklanmaktadır. FM-200 (gazlı) yangın söndürme sistemi mevcuttur. Mekânın aydınlatmaları LED (Light Emitting Diode) ışıktır.

Sait Maden arşivi birime getirildikten tanımlama ve tasnifi yapılırken gerekli görülen belgelerde mekanik temizlikleri, yumuşak uçlu fırçalar ile yüzeyde bulunan toz ve kir birikintileri temizlendikten sonra dosyalanmıştır. Daha ileri düzeyde bozulma görülen belgeler (*yırtık, böceklenme ve kâğıt malzeme üzerinde bulunan lekelenmeler*) tespit edilerek restorasyon ve konservasyon çalışmaları için planlamaları yapılmıştır.

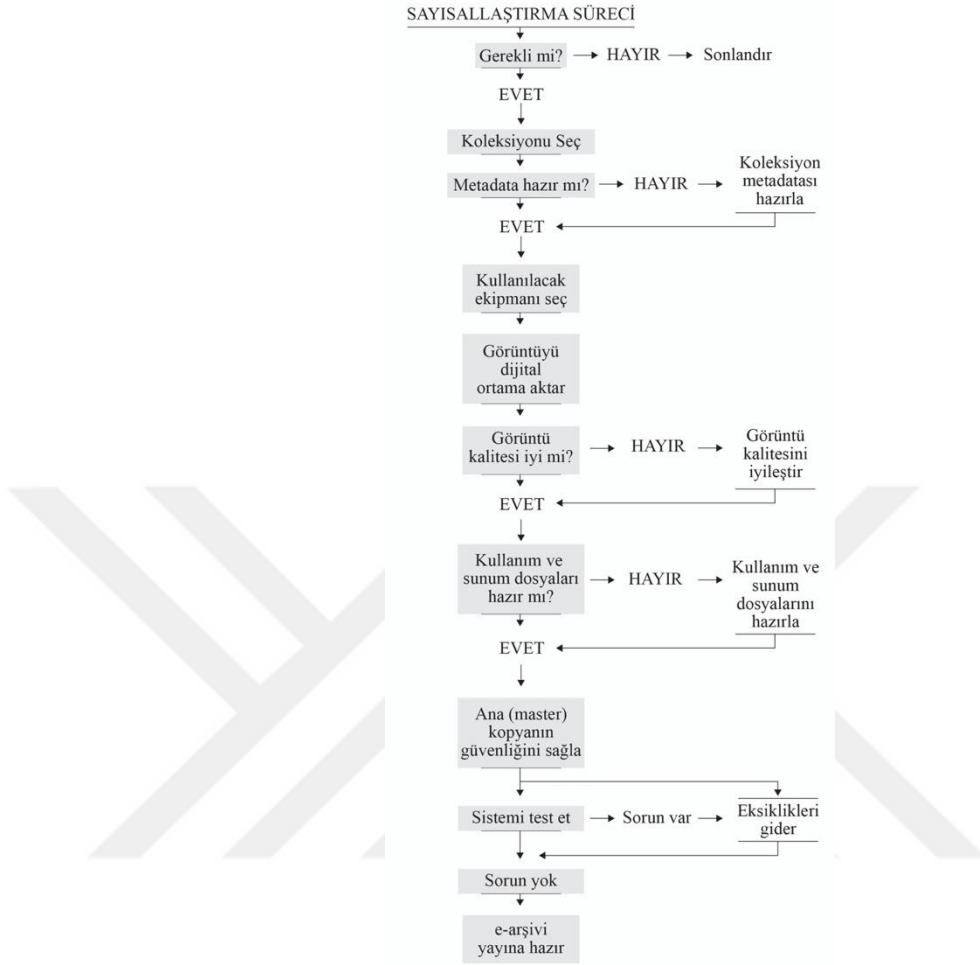
3.1.3.4. Sayısallaştırma

Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük; *dijital* kelimesini *sayısal* olarak açıklanmış ve *sayısal* kavramını “*Sayı ile ilgili, sayıya dayanan, numerik, dijital*” (Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük, 2020) olarak tanımlamıştır.

Sayısallaştırmanın amacını vurgulayan bir diğer tanım ise; “*görsel ya da işitsel öğelerin, bilgisayarlar tarafından tanınabilmesi, işlenebilmesi ve saklanabilmesi amacıyla sayısal kodlara dönüştürülmesi işlemidir*” (Şahin, 2010, s. 31) şeklindedir.

Sayısallaştırma iş akışını şu şekilde sıralanabilmektedir:

1. Koleksiyon seçimi
2. Koleksiyonun metadatasının hazırlanması
3. Ekipman seçimi
4. Tarama
5. Taranan görüntülerin işlenmesi
6. Görüntülerin ana (master) / kullanım / web sunum kopyalarının oluşturulması
7. Ana kopyalarının güvenliği
8. Yayınlamadan önce son değerlendirmelerin yapılarak test edilmesi
9. Yayın/Erişim (Güner, 2013).



Şekil 4. Sayısallaştırma iş akış şeması (Güner, 2013)

Sayısallaştırma işlemindeki en önemli unsurlardan bir tanesi çözünürlüktür. Çözünürlüğü tanımlamak için iki ayrı terim kullanılır:

DPI (Dots Per Inch): Görüntülenin malzemenin yeniden baskı çıktısı alındığındaki çözünürlük yoğunluğunu ifade eder.

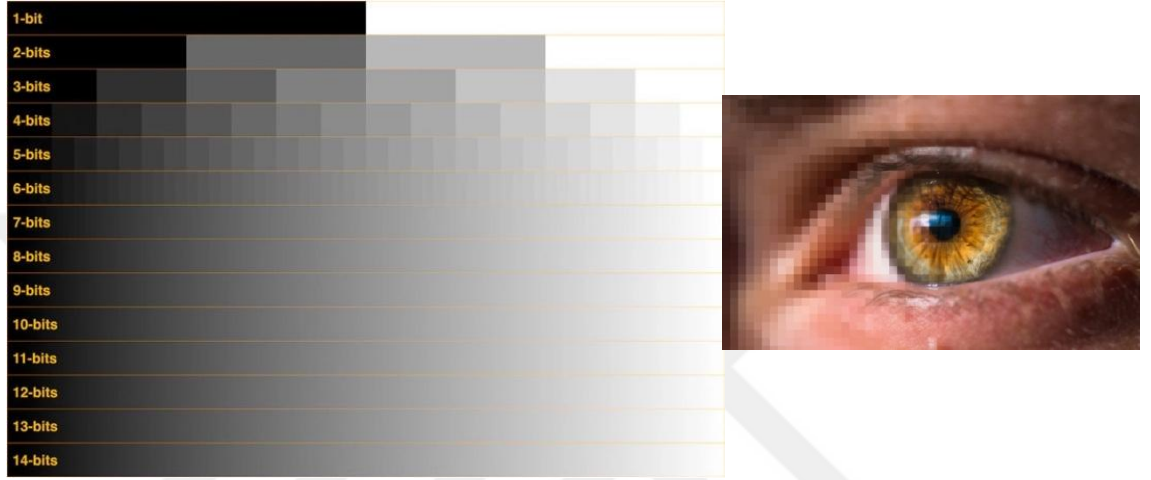
PPI (Pixel Per Inch): Görüntülenen malzemenin tarama esnasında hangi yoğunlukta taranacağını ve bilgisayar ekranında hangi çözünürlükte görüntüleneceğini ifade eder.

Tablo 7. Farklı malzeme türleri ve kullanım amaçları için uygun çözünürlük tablosu (Kandur, 2006, s. 71)

Belge Türü	Çözünürlük (minimum/optimum)	Notlar
Basılı Metin	400-600 DPI	
Basılı Fotoğraf	300-600 DPI	Zenginleştirme ile 600 DPI
Nadir Eserler	300-500 DPI	
Haritalar	200-400 DPI	
Grafik ve Çizimler	300-600 DPI	
Sanat Eseri	300-400 DPI	
Negatif Fotoğraflar/ Şeffaf Malzemeler	300-400 DPI	400 DPI çıktı sağlayacak tarama
Mikro Formlar	300-400 DPI	Orijinal boyutta 300-400 DPI

Sayısallaştırma basamağının bir diğer önemli noktası ise belgenin Renk Derinliği'nin doğru ayarlanmasıdır. Görüntüyü oluşturan her bir noktacığın (piksel) alabileceği renk aralığı ne kadar fazla ise o noktacık da renk havuzunda gerçeğe daha yakın bir renk ve netlikteki görüntü aktarır. Buna renk derinliği denir. Genelde 'bit' olarak ifade edilir. Sayısallaştırma çalışmalarında genelde 24 bit renk derinliği istenir. Bunun anlamı 24 bit renk derinliğine sahip bir noktacık $2^{24} = 16.777.216$ (yaklaşık 16.7 milyon) adet renk alabilir (Ünal, 2019).

Sayısallaştırılan malzemenin saklama formatı erişim ve teknolojik yeniliklere dönüşümü açısından önemlidir. Format seçimi yapılırken birçok unsur göz önünde bulundurulmalıdır (Kandur, 2006, s. 73).



Resim 10. Renk derinliklerinin görünümleri

Tablo 8. Görüntü dosya formatları (Kandur, 2006).

Format adı ve Versiyon	Dosya Uzantısı	Tonlama	Sıkıştırma	Standart/ Tescil	Renk Yönetimi
TIFF 6.0 Tagged Image File Format	.tif .tiff	1 bit S/B 4/8 bit gri tonlama 64 bit renk	Sıkıştırmasız Kayıpsız Sıkıştırma (ITU G4, LZW, ...) Kayıplı Sıkıştırma (JPEG)	Resmi olmayan endüstri standardı	RGB Palette YcbCr CMYK CIE-Lab Palette
GIF 89a Graphics Interchange Format	.gif	1-8 bit S/B, gri tonlama veya renkli	Sıkıştırmasız Kayıpsız Sıkıştırma (ITU G4, LZW, ...) Kayıplı Sıkıştırma (JPEG)	Resmi olmayan endüstri standardı	Palette
JPEG/JFIF Joint Photographic Expert Group JPEG File Interchange Format	.jpeg .jpg .jif .jiff	1-8 bit gri tonlama 24 bit renkli	Sıkıştırmasız Kayıplı sıkıştırma (JPEG)	Açık kaynak kodlu	Photo YCC NIF RGB ICC
Flashpix 1.0.2	.fpx	8 bit gri tonlama 24 bit renkli	Sıkıştırmasız Kayıplı sıkıştırma (JPEG)	Açık kaynak kodlu	Photo YCC NIF RGB ICC
ImagePac, Photo CD	.pcd	24 bit renkli	Görsel olmayan kayıplı sıkıştırma (Kodak Tescilli)	Marka Tescilli	Photo YCC
PNG 1.2 Portable Network Graphics	.png	1-48 bit gri tonlama 8-64 bit renkli	Kayıpsız	ISO 15948	Palette, sRGB ICC
PDF Portable Document Format	.pdf	4 bit gri tonlama 8-64 bit renkli	Sıkıştırmasız Kayıpsız sıkıştırma (ITU G4, LZW, vb.) Kayıplı sıkıştırma (JPEG)	Resmi olmayan endüstri standardı	RGB YcbCr CMYK

“Sait Maden Belgeliği Sanal Müze Projesi” belge ve kaynaklarının sayısal ortama aktarılmasında kullanılan tarayıcılar ve dosya formatları, belgelerin tür ve boyutlarına göre çeşitlilik göstermektedir.

A4 ve A3 boyutundaki fotoğraf ve belgeler için en çok bilinen ve en çok kullanılan tarayıcı türü olan *Düz Yataklı (Flatbed)* tarayıcıları kullanılmıştır. A1 boyutundaki afişler, posterler, mimari projeler, haritalar, gazete ve dergiler gibi ebatları büyük belgeler için; *Tambur (Drum)* tarayıcılar kullanılmaktadır. Tambur tarayıcılar yüksek kalitede tarama yaparlar fakat hassas belgeler için sıkıştırma riskine karşı dikkat edilmesi gereken tarayıcılardır. Slayt, negatif filmler ve cam negatifler için *Slayt Tarayıcıları (Slide)* kullanılmıştır (Resim 13). Doğrudan taramaya elverişli olmayan dokümanların dijitalleştirilmesi için kullanılır.

Belge boyutları daha büyük olan harita, plan ve afiş türü malzemelerin taranmasında belgeye zarar vermeden sayısallaştırma işlemini gerçekleştiren Salt Araştırma Merkezi Arşiv biriminin de kullandığı büyük boyut tarama cihazları en sağlıklı tarayıcılardır (Fotoğraf 5).



Resim 11. Düz yataklı ve tambur tarayıcı



Resim 12. Slayt tarayıcıları



Fotoğraf 7. Büyük boy tarama cihazı (SALT Arşiv Birimi)

Seçkisi yapılan efemera belgeleri; 300 (DPI) ile 600 DPI²⁶ arasında Joint Picture Experts Group (JPEG) ya da Tagged-Image File Format (TIFF) dosya formatında yedekli olarak sayısal ortama aktarılmıştır. Sayısallaştırma işleminin önceliği belgenin içeriğine ve fiziksel durumuna göre değişiklik göstermiştir.

²⁶ DPI açılımı Dots Per Inch, Inch başına düşen noktadır. Bu tanım nokta vuruşu yazıcılarda alınan çıktıların kalitesini gösteren bir değerdir.

Tarayıcıda zarar görüleceği düşünülen belgeler ve 3 boyutlu ambalaj gibi malzemeler için özel bir bilgisayar modeli olan *HP Sprout Pro* ile görüntü aktarımı sağlanmıştır. Bir diğer yöntem ise daha iyi çözünürlük ve boyut sınırlaması olmadan dijital fotoğraf makinesi kullanılarak, bir tarayıcı prototipi (copy stand) oluşturulup fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

Sayısallaştırma işleminden sonra belgelerin web sunumu için kurum politikası çerçevesinde versiyonlarının hazırlanması gerekir. Telif hakları göz önünde tutularak belgelerin hangi şartlarda kullanıcıya açık olacağı belirlenmelidir. Belgelerin versiyonlarının hazırlanmasındaki bir diğer amaç; ana (master) kopyanın güvenli bir sunucuda tutulması ve boyutunun büyük olması sebebiyle internet hızını yavaşlatarak erişimin engellenmesidir.

Sayısallaştırılan belgelerin web sunum formatlarına hazırlığı için toplu işlem yapabilme özelliği olan yazılımlar çalışma süresini kısaltarak zaman kazandıracaktır. Büyük bir koleksiyonun tek tek web sunum formatlarının oluşturulması oldukça emek isteyen bir durumdur. Çeşitli yazılımlardan hangisi kurum için en uygun olacaksa belirlenen bir kurul tarafından incelenip kullanılması tavsiye edilir.

3.1.3.5. Erişim

Yayımlanma süreci kullanıcı ile arşiv belgesinin bulunduğu noktadır. Kurum politikası doğrultusunda erişim ve kullanım haklarını belirleyerek erişime açılır. Sistem kendi web sayfası altında ya da üst kuruma ait alt bir web sayfasıyla sağlanabilir.

Sait Maden Belgeliği Sanal Müze Projesi'nin yapım aşaması halen devam etmektedir. Arşiv pratiği yapılan tüm arşiv belgelerin erişimi, açık erişimle düşük çözünürlükte (72 PPI) görselleri kullanıcıların erişimine açık olup ücretsiz ve evrensel olacaktır. Kullanım şartları kurumun belirlediği formda gerçekleştirilecektir.

“Kütüphane, arşiv ve müze gibi bellek kurumlarının genellikle geçmişle ilgili olduğu düşünülür. Oysa kültürel mirasın yönetiminde ve kültürel miras ürünlerinin

kuşaktan kuşağa aktarılmasında çok önemli rol oynayan bu kurumlar gelecekle ilgilidir. Dijital çağda yaşanan hızlı teknolojik gelişmelerle birlikte kültürel miras ürünleri giderek çeşitlenmekte, dijitalleşmekte ve “yakınsamakta”dır. Bellek kurumlarının bu meydan okumaya karşı hazırlıklı olma, bu süreci iyi yönetme, dijital kültürel mirasın geleceğini güvence altına alma sorumlulukları vardır.”
(Tonta, 2019)

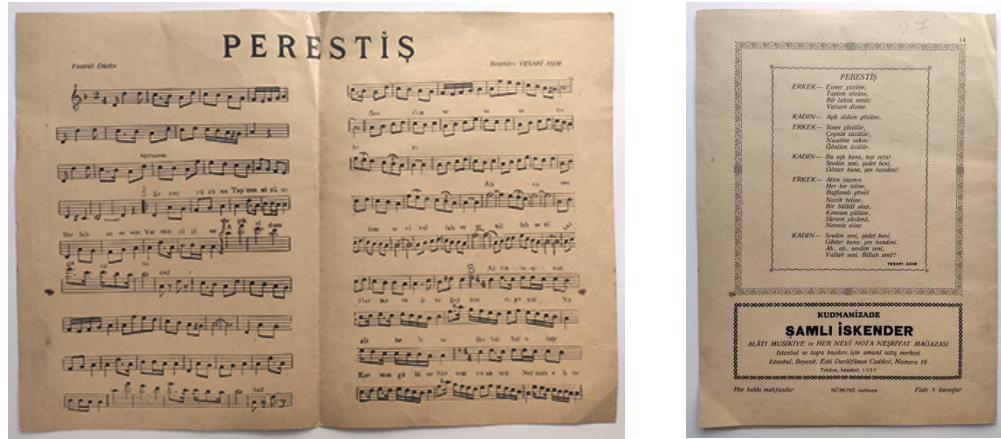
Yaşar Tonta’nın vurguladığı bu sorumluklar, 2019 Aralık ayı başından itibaren tüm dünyada etkisi altına alan ve halen devam etmekte COVID-19 salgınında kendisini hatırlatmıştır. Salgından korunmak adına milyonlarca insan mekânlarında izole olarak “yeni normalin” başlangıcına adapte olmaya çalışmışlardır. Bu süreç içerisinde izole ortamda geçirilen zamana büyük katkılardan biri de dijital teknolojinin kullanılmasıdır. Tüm dünyada eğitim süreci, iş yaşantısı, sosyal hayat başta olmak üzere tüm aktivitelerimiz uzaktan erişim üzerine kurgulanmıştır. Birçok müze ve kültür-sanat merkezleri web sayfalarını erişime açarak dünyanın dört bir yanından ulaşımın mümkün ve artık bir gereklilik olduğunu göstermiştir.

3.2. ‘Sait Maden Belgeliği’nde Bulunan Efemera Belgelerinde Grafik Tasarım Veri Okumaları

İnceleme 1:



Fotoğraf 8. ‘Perestîş’ başlıklı nota fasikülü kapağı (Sait Maden Arşivi)



Fotoğraf 9. ‘Perestîş’ başlıklı nota fasikülü arka kapağı ve iç sayfaları

Tezin uygulama aşamasında incelenen ilk efemera, Sait Maden Belgeliği’nde bulunan, ancak Sait Maden’in tasarımı olmayan, Maden’in doğduğu 1930’lu yılların başında üretilmiş olduğu düşünülen ‘PERESTİŞ’ isimli nota fasikülüdür (Fotograf 6).

Maden bu efemerayı belgeliğine muhtemelen Türk Grafik Tasarım Tarihi araştırmalarına görsel kanıt sağlamak için edinmiş ve saklamıştır.

Belgenin ‘yapısal veri’leri şöyledir: Fiziksel özellikleri; 18x24,5 cm boyutunda, ortadan tek kırımlı, 2 yaprak, 4 sayfa, 80-110 gr arası ikinci kalite hamur kâğıt, tek renk (siyah) ön/arka baskı biçimindedir.

Belgenin kapağı, ‘tanımlayıcı veriler’ penceresinden görsel hiyerarşi dikkate alınarak incelendiğinde; ilk önce notanın başlığı göze çarpmaktadır. Perestiş başlığı, durdurucu etki ile kapak düzeninde birinci okumayı sağlamaktadır. Daha sonra dikkat çeken bilgi, notanın bestekârı “Yesari Asım” adıdır; başlıktan sonraki ikinci önemli bilgi olarak en üstte yer almaktadır. Üçüncü sırada da rakamla 14 ile belirtilmiş fasikül serisi nosu okunmaktadır. Kapakta ayrıca küçük bir şekilde yazılmış, dönemin kapak ressamlarından biri olduğu düşünülen ‘Lutfu’ imzası tespit edilmiştir. Kapağın belirleyici ögesi ise görsel çekiciliği ile illüstrasyon (resimleme) çalışmasıdır. Bu bilgilerle birlikte kapağa mühür ile basılmış bir yazı kümesi de bulunmaktadır. Damga mühür, notayı satan yere aittir. Mühür baskıda “Kudmani Zade Şamlı İskender” satıcı bilgisi, “18 Beyazıt 18 Eski Darülfunun Karşısında” yazısı adresi ve telefonu yazılıdır: “Telef: İstanbul 1836”.

Kapaktaki ‘yönetimsel veriler’e baktığımızda; kapakta ana öge olarak yer alan resimleme, üretim tarzıyla birçok bilgi sunmaktadır. İllüstrasyonun üslubu, üretildiği tarih hakkında ipucu vermektedir. Kapak illüstrasyonu, 1920’li yılların başında kendisini gösteren Art Deco sanat akımının özelliklerini taşımaktadır. Fakat kapaktaki alfabe bilgisi Latin abecesi olduğu için ve Türkiye Cumhuriyeti’nin 1928 yılında Latin abecesi kullanmaya başladığı düşünüldüğünde, notanın tasarım ve basım yılı 1928 yılı sonrasına tarihlenebilir. Bu verilerden hareketle belgenin erken Cumhuriyet döneminde basılmış olduğu tahmin edilebilmektedir. Ayrıca, notanın bestekârı Yesari Asım Arsoy 1900 doğumludur. Bestelerini genellikle kendisinin yazdığı bilinmektedir (Yesari Asım Arsoy, 2020). 1930’lar bestekârın aktif çalışma dönemine denk geldiği ve kapakta bulunan fotoğrafında da 30-35 yaşlarında görüldüğü için belgenin 1930’lu yıllarda basılmış olması olasıdır.

Kapakta Art Deco sanat akımının plastik özellikleri kadın ve erkek figüründe, diyagonal düzenlenen grafik düzende ve kenar bordüründe görülmektedir. İllüstrasyondaki kadın figürünün saç ve göz yapısı, kıyafet detayları Batı'nın 1920-1930'lu yıllardaki moda anlayışıyla örtüşmektedir. Kapaktaki ana tipografik öge olan notanın başlığı 'Perestiş' kelimesi tapma, tapınma, taparcasına sevmek (Kubbealtı Lugatı, 2020) anlamındadır. Başlıkta kullanılan yazı elle çizilmiş, elle üretilmiştir. Perestiş kelimesinin anlamı ile örtüşecek biçimde, dönemin yazı tasarımlarından daha farklı bir tarzda oluşturulmuştur. Bestenin sözleri ile ilişkili bir kapak resimlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Bu açıdan içerik ve biçim ilişkisinde söz edilebilmektedir.

Yukarıda örneklenen tasarımın yönetsel, yapısal ve tanımlayıcı verilerini okuma süreci üzerinden belgenin üstverisi oluşturulmuştur.

İnceleme 2: Portre İllüstrasyonu



Fotoğraf 10. 'Mazlum K. Köstekçi' portre illüstrasyonu



Fotoğraf 11. Birlikte saklanan diğer portre illüstrasyonları

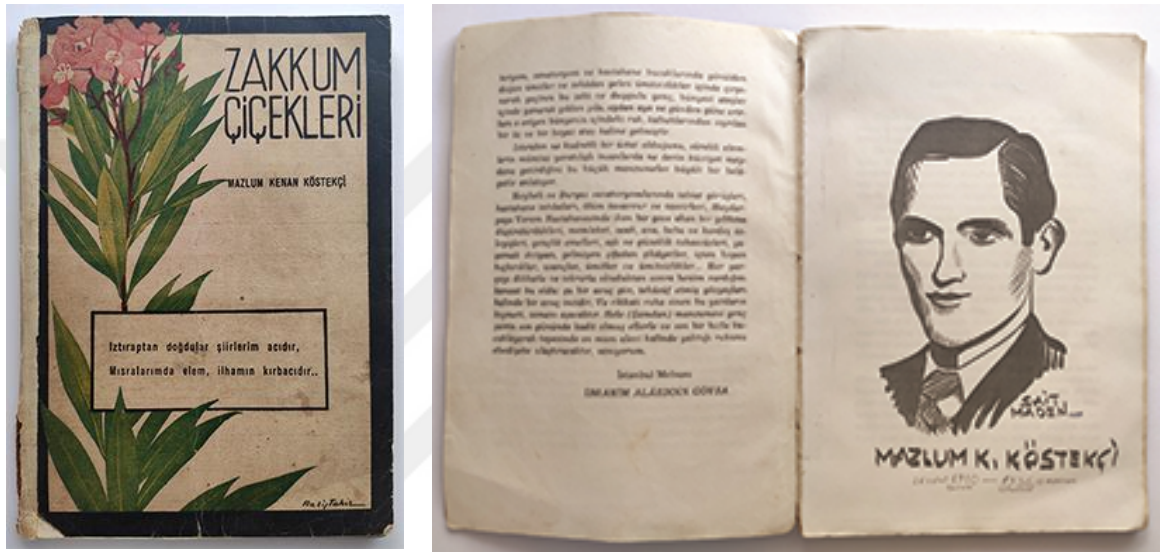
Tezin uygulama örnekleri kapsamında incelenen portre illüstrasyonu yine Sait Maden Belgeliği'nde yer alan ve bu kez Sait Maden'in elinin ürünü bir çalışmadır. Belgelikte, “Mazlum K. Köstekçi” portre illüstrasyonu dışında aynı üslupta yapılmış 4 adet daha çalışma bulunmaktadır (Fotoğraf 9). Hepsi fiziksel olarak bir arada bulunmuştur. İllüstrasyonun sayısallaştırma işlemi tamamlanarak kayıt altına alınmıştır. Fakat çalışmanın neden yapıldığı ya da hangi amaçla kullanıldığı hakkında belgelik içerisinde yer alan herhangi bir tamamlayıcı veriye rastlanmamıştır.

Belgenin ‘yapısal verisi’ olarak fiziksel durumu; 13x17,5 cm boyutundaki ince gramaj çizim kâğıdı içerisine kırmızı renkli mürekkep ile çalışılmıştır. İllüstrasyonun üslubu; ince uçlu fırça kullanarak, tarama çizgilerle elle yapıldığı görülmektedir (Fotoğraf 8).

Portre illüstrasyonunun altında ana tipografik öge olarak büyük harfler ile portre sahibinin adı: “MAZLUM K. KÖSTEKÇİ” yazmaktadır. Tasarımcı Sait Maden'in imzası çalışmanın sağ alt köşesinde daha küçük boyutta yer almaktadır.

Aynı zamanda grafik tasarım tarihi araştırmacısı Ömer Durmaz'ın arşivinde “Zakkum Çiçekleri” isimli Mazlum Kenan Köstekçi'ye ait şiir kitabı bulunmaktadır (Fotoğraf 10). Durmaz ile yapılan sözlü konuşmada, arşivinde bulunan kitap kapağını

kapakta kullanılan ana tipografik üslup ve kitap ressamının çalışmasından dolayı sahiplendiğini aktarmıştır (Durmaz, 2019). Şiir kitabının iç sayfaları incelendiğinde Sait Maden belgeliğinde yer alan Sait Maden'in yapmış olduğu Mazlum K. Köstekçi'ye ait portre çalışması basılmış halde (Fotograf 11) (5. sayfadan sonra) bulunmaktadır. Baskı halindeki illüstrasyon çalışmasında Maden'in imzası yanında yapım yılı 1950 yer almaktadır.



Fotograf 12. ‘Zakkum Çiçekleri’ şiir kitabı (Ömer Durmaz Arşivi)

Fotograf 13. ‘Zakkum Çiçekleri’ şiir kitabı iç sayfasında yer alan portre illüstrasyonu

Her iki belge farklı iki arşivin parçası olmakla birlikte birbirini tamamlar hale gelmiştir. Hatta Sait Maden Belgeliği’ndeki Mazlum K. Köstekçi illüstrasyonu ile birlikte yer alan diğer çalışmaların da bir başka kitabın sayfasında yer alıyor olma olasılığını ortaya çıkarmıştır.

Turgut Çeviker ile yapılar e-posta röportajında arşiv belgelerinin birbirlerini tamamlaması ve konuşması durumu şu şekilde açıklanabilir:

“Her şey birbiriyle ilişki halindedir. Diyalektiğin ana kurallarından biri. Ben, Türk karikatür tarihiyle ilgileniyorum. Karikatür, siyasi ve sosyal tarihçiler ele aldıkları konuları kanıtlamak için baş vurdukları bir belgedir. Temple Üniversitesi tarih

bölümü Başkanı Prof. Dr. Palmira Burummett, İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm / 1908-1911 adlı kitabında dönemin karikatürlerinden yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu'na emperyalizmin girişini inceler. Ben de Karikatürkiye / 1923-2008 adlı çalışmamda karikatürlerle Cumhuriyet Türkiye'si'nin tarihini kurguladım. Başka örnekler de gösterilebilir.” (Çeviker, 2020)

İnceleme 3: Kan Davası Film Afişi



Fotoğraf 14. ‘Kan Davası’ isimli illüstrasyon çalışması

Sait Maden’in grafik tasarımcı kimliği üzerinden çalışmalarına bakıldığında; büyük çoğunluğunu logo ve kitap kapağı tasarımlarından oluştuğu iyi bilinen genel bir bilgidir. Az da olsa afiş çalışması da vardır; ancak sinema afişi yaptığı kayıtlara geçmemiştir.

Yukarıda gösterilen illüstrasyon çalışması Sait Maden Belgeliği’nde yer alan, Sait Maden’e ait olduğuna dair bir imza taşımayan bir *artwork*’tür. Belki bir kitap

kapağı çalışması ya da afiş çalışmasına ait olabilecek bir orijinaldir; künyesi yoktur. İllüstrasyonun ‘yapısal verisi’ şöyledir: 35x50 cm boyutunda, kalın gramajlı kanvas kâğıda, akrilik boya ile çalışılmıştır (Fotoğraf 12).

İllüstrasyonun ‘tanımlayıcı veriler’ ile görsel hiyerarşisi incelendiğinde; çalışma alanının yaklaşık yarısını kaplayan, ana figürü oluşturan sağ alt tarafta yer alan kadın illüstrasyonu bulunmaktadır. Arka planda ise daha küçük boyutta iki figür resmedilmiştir. Tipografik öge olarak büyük harflerle diyagonal biçimde “KAN DAVASI” yazısı iki satır halinde bulunmaktadır.

Arşiv sorumlusunun belgelik içinde yer alan belgelerin tanımlayıcı verisinin yetersiz olduğu durumda, belgeliği zenginleştirmek adına sahadan kaynak araştırması gerektirdiği durumların söz konusu olduğu “Efemeranın Derlenmesi” başlığı altında anlatılmıştır. Ayrıca daha önce de bahsedildiği gibi efemera belgelerinin büyük çoğunluğu koleksiyoncu ve sahaflarda olduğu bilinmektedir. İnternet üzerinden yapılan dijital taramada “Kan Davası” isimli film afişinin bir müzayede evi tarafından mezatta satışa sunulduğu bulunmuş ve tezin uygulama aşaması için satın alınmıştır.



Fotoğraf 15. ‘Kan Davası’ film afişi

Film afişinin fiziksel durumu 55x80 cm boyutunda, ince pelür kâğıda renkli basılmış, kat izi bulunmakla birlikte kondisyonu iyi durumdadır (Fotoğraf: 13). Belgelerle karşılaştırma yapıldığında ve afiş üzerinde Sait Maden imzası bulunduğu görülmektedir. Afişin tasarım öğeleri döneminin sinema afiş tasarımlarıyla benzerlik göstermektedir; ancak Sait Maden'in bilinen çağdaş tasarım anlayışını yansıtmamaktadır.

Eskiz çalışmasının varlığı ve kayıt altına alınması, müzayededen temin edilen efemera belgesinin kimlik bilgisini tamamlanması ile doğru kanıt niteliği oluşturmuştur.

İnceleme 4: Kulüp Rakısı Etiketi



Fotoğraf 16. İnhisarlar İdaresi (eski Tekel) ‘Kulüp Rakısı Etiketi’

“Kulüp Rakısı” etiketi Sait Maden Belgeliği’nde yer alan, Sait Maden’in kendisi için biriktirmiş olduğu tahmin edilen, alkollü içeceklerin etiketlerinin derlendiği koleksiyoncular için özel olarak üretilen bir defterde yer almaktadır. Etiket defterinde; İnhisarlar’a ait likör, rakı, şarap, kanyak ve vermut etiketleri de bulunmaktadır.



Fotoğraf 17. Kulüp Rakısı Etiketinin altın yaldız ve gofraj baskı ayrıntısı

Kulüp Rakısı etiketine ait ‘yapısal veriler’ incelendiğinde; 11x7,5 cm boyutunda, renkli tıfdruk baskı tekniğinde üretilmiştir. Etiketinde bulunan illüstrasyon zemininin genelinde sıcak altın varak, tüm tipografik alanlarda ise gofraj (kabartma) kullanılmıştır. Kaliteli bir baskı örneğidir. Etiketinin tasarımcısı İhap Hulusi ile ilgili yazılı kaynaklarda sık rastladığımız bu grafik üründe, kullanılan baskı tekniğinin yayınlarda görüldüğü halinden çok daha ayrıntılı olduğu, etiketin kendisi görüldüğünde anlaşılmaktadır. Bu sebeple üstveri yazımlarında belgenin orijinalini incelemenin en sağlıklı yöntem olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Etiketinde ‘yönetimsel veriler’i incelendiğimizde; ana tipografik öge olarak “kulüp rakısı” gotik harf formunda, iki satır halinde, sağ üst tarafa yazılmıştır. Sol tarafta iki insan figürü yer almaktadır. Figürlerin üst tarafında “üzüm ve anasondan yapılmış” ibaresi bulunmaktadır. Sağ köşede ise ürün ambalajı resmedilmiştir. Etiketinin alt kısmında, tek satırda ürüne ait içerik (DERECESİ 50), fiyat (FİATİ 140) ve miktarı (MİKDARI – 50 S.L.) yazılmıştır.

Etiket tasarımı Cumhuriyet dönemi Türk grafik tasarımcı İhap Hulusi Görey’e ait olduğu bilinmektedir. Eski dönem etiketlerinde İhap Hulusi Görey’in imzası da bulunmaktadır. İhap Hulusi Görey Kulüp Rakısı etiketini 1930 yılında tasarlamıştır (Biyografi.info, 2020). Figürlerdeki illüstrasyon üslubunun modern bir şekilde stilize

edilmesi, kıyafetlerdeki ayrıntılar, papyon, puro ve şarap kadehi kullanımı yeni kurulan Cumhuriyet dönemi yıllarındaki modern anlayışın görsel imgelerle aktarma çabası olduğu görülmektedir.

İnceleme 5:



Fotoğraf 18. ‘Portakal Çiçeği Likörü’ etiketi

Sait Maden Belgeliği’nde yer alan Maden’in toplamış olduğu etiketlerin bulunduğu defterde incelenen başka bir örnek de Portakal Çiçeği Likörü etiketidir.

Portakal Çiçeği Likörü etiketine ait ‘yapısal veriler’ incelendiğinde; 7,4x12 cm boyutunda, renkli tıfdruk baskı tekniğinde üretilmiştir. Etiket çerçeveleyen bordür motifinde, etiket adının yer aldığı “Portakal Çiçeği Likörü” yazılı tipografinin zeminindeki kurdele motifinde ve tipografik öğelerde lokal olarak altın varak kullanılmıştır. Ayrıca ana tipografik öğelerde gofraj (kabartma) uygulaması bulunmaktadır. Etiket defterinde bulunan tüm etiketlerde bahsedilen baskı tekniklerinin hepsinin uygulandığı görülmektedir. Bu durum İnhisarlar İdaresi etiketlerinin tasarım anlayışındaki devamlılığı ve stili göstermektedir.

Etiketin ‘yönetimsel veriler’i incelendiğinde; ana tipografik öge, ürünün adı “Portakal Çiçeği Likörü” yazısıdır. Tipografisi *vintage* kıvrımlara sahip, gravür gibi resimlenen kurdele içerisinde diyagonal yerleştirilmiş boyutlu harflerle oluşturulmuştur. Tipografik yerleşim ürünü tanıtan bilgilerin bulunduğu satırlar halinde devam etmektedir. Kullanılan yazı tasarımı ve renkler birbiri ile uyumlu ve profesyonel bir orantıda içinde düzenlenmiştir. Alt kısımda daha küçük oranda 5 satırda yerleştirilmiş ürünü tavsiye eden bir metin kullanılmaktadır. Metin ifadesinde Osmanlıca kelimelerin sıklığı dikkat çekmektedir. Ürün etiketinin çift dilde yazılmış olması (Portakal Çiçeği Likörü – Curaçao Triple Sec Liqueur) önemli bir veridir. Bu durum ürünün etiketinin Türkçeleştirildiği ya da ürünün ihraç edildiği göstermektedir. Nitekim araştırmalar sonucunda likörün Hollanda’da üretildiği bulunmuştur (Fotograf 17) (What's the Difference Between Orange Curacao and Triple Sec?, 2020). İhisarlar İdaresi, aynı formdaki şişesini kullanıp ve orijinal etiketindeki tasarımı da bozmayıp Türkçeleştirerek satışa sunmuştur.



Fotograf 19. ‘Portakal Çiçeği Likörü’ şişesi ve İngilizce ilanı

İncelenen etiket tasarımı tipografik yerleşim ve tavsiye metninin bir etiket tasarımına göre uzun olması, üstveri tanımlamalarında kaynak türünü belirlerken hata yapılmasına sebebiyet verebilir. Kaynak türünün doğru tanımlanmaması, araştırma merkezleri ve arşivlerde zaman zaman gözlenen bir durumdur. Grafik tasarımcıya danışılmadan yapılan efemera tür tanımlamalarında; etiket tasarımına afiş, afiş tasarımına broşür ya da el ilanı gibi tanımlamalar yapılabilmektedir. Bu durum doğru

anahtar kelimeyi oluşturmadiğından literatür taramasında veri kaybına sebep olmaktadır.

SONUÇ

“Grafik Tasarım ile Efemera İlişkisi ve Sait Maden Belgeliğı Örneğı” başlıklı tez çalışmasında; bilimsel kanıt niteliğı taşıyabilen, belgesel ve bilgisel değere sahip olabilen ve tarihsel araştırmalarda bir bilgi kaynağı olarak kullanılabilen efemera belgelerinin tanımlanmasında ve grafik verilerinin yorumlanmasında grafik tasarımcının rolü vurgulanmıştır. Araştırma, disiplinlerarası bir bakış ile yürütölmüş grafik tasarım disiplini açısından sentezlenerek konunun ilgili alanlar tarafından da tartışılabilmesi için öneri niteliğinde görüş ortaya koymuştur.

Tezin araştırma sürecinde, on dördüncü yüzyıldan günümüze değin efemera kavramının çeşitli amaçlarda kullanıldığı ve farklı tanımlamalarının olduğı görölmüştür. Tanımlamaların çeşitliliğı kavramın anlaşılmasında kurumların belirlediğı politikalara göre değeriendirildiğı izlenilmiştir. Söz konusu bu durumun ölkemiz için de geçerli olduğı izlenilmiştir. Efemera belgelerinin farkındalığı çok eski zamanlara dayanmamakla birlikte yeteri ilgiyi görmediğı; ancak yakın zamanda önemini yansıtan akademik çalışmaların gerçekleştiğı saptanmıştır. Günümüzde araştırma merkezlerinin yapmış olduğı seminer ve sempozyumlarla bu alanda ilerleme kaydedildiğı görölmüştür. Ayrıca kamu ve özel arşivlerden derlenen içerik ve görsel malzemelerle çok çeşitli sergiler yapıldığı belirlenmiştir. Öte yandan efemera belgelerinin kullanıldığı alanlar çoğalsa da efemera olgusunun yeterince tartışılmadığı, özellikle grafik tasarım açısından kavramın kapsamlı şekilde incelenmediğı anlaşılmıştır.

Grafik tasarım kuramcısı Steven Heller, grafik ürünlerin, geçmişı anlayarak geleceğı anlamlandırmak için tarihin önemli kaynaklarından biri olduğunu vurgulamış ve araştırma konusu olarak dipsiz kuyuya benzetmiştir. Tezin kapsamı doğrultusunda Heller ile gerçekleştirilen e-posta röportajında grafik ürünün tanımını şu şekilde özetlemiştir: “*Fikir, işlev ve form*”. Grafik tasarımın çıktısını fiziksel bir varoluş değil, bir fikir veya mesajın tür ve görüntüdeki fiziksel veya sayısal temsili olduğunu söylemiştir. Heller’a göre önemli olan vurgu, grafik tasarım çıktısının efemera olup

olmadığını bağlamına bakarak karar verilmesi gerektiğidir. Aktarılan bağlam; kültür, politika, ticaret, teknoloji, inanç vb. hakkındaki söyledikleri tarihteki yerini ve zamanını belirli bir estetik ile tanımlamasıdır. Bu söylemden yola çıkılarak çoğu grafik tasarım çıktısının efemera olduğu ya da olma potansiyeli taşıdığı kabul edilebilir. Heller ayrıca efemeranın yer aldığı arşivlerin birer depo değil, hikâyelerin yetiştirildiği seralar olup arşivi oluşturan parçaların tohumlarından güçlü hikâyelerin büyüdüğünü belirtmiştir (Heller, 2020). Heller'ın sözünü ettiği hikâyeler üstveriye dair doneler olarak açıklanabilmektedir.

“Tüm sanatlar gibi grafik tasarım da kendi çağının bir aynasıdır” (Tez, 2018, s. 239). Zeki Tez'in yapmış olduğu yorum ile desteklendiğinde, grafik tasarım ürünün uzamsal dönüşüm içerisinde ulaştığı son evre olduğu düşünülen efemera belgelerinin döneminin izlerini yansıtarak tarihe tanıklık edebildiği görülmüştür. İncelenen örneklerde bu durum gözlemlenmiştir.

Sanat tarihçi Ömer Faruk Şerifoğlu'nun (2020) *“Efemera medeniyetin simgesidir”* sözünden de anlaşıldığı üzere, efemera belgelerinin tarihsel platformlarda varlığını devam ettirerek ait olduğu toplumun, dönemin sosyo-kültürel göstergeleri arasında kabul edildiği anlaşılmıştır. Toplama kültürü ile hayatta kalma şansını yakalayan efemera belgelerinin, koleksiyoncu ya da araştırmacı tarafından bir araya getirilme sürecinde arşiv bilinci oluşmuş ve toplum ya da kurumlarda korunmasının bu sayede arttığı gözlemlenmiştir.

Araştırma içerisindeki verilerden anlaşılmıştır ki; arşiv belgelerinin üstveri tanımlamalarının doğru yapılması bilgi kaynağına ulaşımı ve bilgi alışverişinin kolaylığı için en önemli rollerden biri olabilmektedir. Doğru yapılan tanımlamalar kaynağın değerini kanıtlayabilmektedir. Pandemi döneminde yapılan e-posta röportajlarından çıkarılacak ortak payda; efemera belgelerinin ilettiği grafik ürünü oluşturan unsurların tanımlanması ve yorumlanmasında grafik tasarımcının etkisinin önemli olduğu belirtilmektedir. Bu açıdan bakıldığında grafik tasarımcının arşiv ve koleksiyonlardaki rolü, baskı altı malzeme bilgisi ve basıma dair baskı üstü teknikleri

hakkında bilgi sahibi olan ve bu bilgileri yorumlayabilen uzman kişi olarak ifade edilebilir.

Grafik tasarım ve efemera ilişkisini örnekleyen çalışmaların disiplinlerarası bir işbirliği anlayışı ile entelektüel donanım gerektirdiği söylenebilir. Her ne kadar efemera belgelerinin grafik tasarım ve grafik tasarımcıyla organik bir bağı olsa da tasarım ürününün üretim süreçlerini belirleyen dönemsel bağlama dair belgenin kaynak değeri ve kalitesi açısından, tanımlamayı yapan uzmanın; sosyoloji, siyaset, ekonomi tarihi, mimarlık ve tasarım tarihi gibi disiplinler hakkında da bilgi sahibi olması ya da bu alanlardaki uzmanlarla birlikte çalışma kültürüne sahip olması gerekmektedir. Grafik tasarımcının, grafik tasarım tarihi hakkında bilgi sahibi olması ve bahsi geçen diğer disiplinler ile ilişkide olması, paydaşlar oluşturma önerilmektedir.

Bununla birlikte, grafik tasarım disiplini içerisinde efemera belgelerine yönelik bilincin oluşması için grafik tasarım akademisyenlerine ve grafik tasarım tarihçilerine büyük rol düştüğünün altını çizmek gerekmektedir. Grafik tasarım eğitimi içerisinde nasıl sosyal sorumluluğu yönelik bilinç aşılanıyorsa grafik ürünün bir gün efemera belgesine dönebileceğinin bilgisi de öğrenciye aşılanmalıdır. Örneğin ambalaj tasarımı derslerinde tasarım öğrencisine tasarlayacağı ambalajın satış-pazarlama işlevi sonrasında nasıl geri dönüşüme gideceği, üretiminde fazla malzeme kullanılmasının çevreye vereceği zarar gibi konular ‘sürdürülebilir tasarım’ anlayışıyla anlatılıyorsa, grafik ürünün dönüşme potansiyeli içerisinde efemera belgesinin de olduğu aktarılmalıdır. Bu bakış açısıyla yetiştirilecek grafik tasarım öğrencilerinin sürdürülebilir tasarım olgusunu her açıdan kavrayacakları düşünülmektedir. Tasarım öğrencileri bu sayede geçici bir süre için dolaşımda olması beklenen grafik ürünlerin kalıcı etkilerini daha iyi anlayabilir ve mesleki tarihlerini görsel kültür üzerinden daha iyi anlama olanağına sahip olabilirler.

Temelde bilgi aktarma işlevine sahip bir disiplin olan grafik tasarımın, efemera özelliği kazandığında da doğru bilgi aktaracak şekilde arşivlenmesi ve bu iki farklı evre arasındaki bağın doğru kurulması, bilimsel etik gerekçesi ile hem disiplinler hem de disiplinlerarası çalışmalar için önerilmektedir. Sonuç olarak tezin önermesi, görsel

iletişimi sağlayan grafik ürünün zaman içerisinde dönüştüğü son evrenin efemera belgeleri olduğu, grafik ürünün üretildiği dönemin bağlamı içerisinde var olduğu için anlamını buna göre oluşturduğu ve izleyicisine, biriktirenine, arşivleyenine bu niteliklerini aktardığı yönündedir. Efemera olgusu, grafik tasarım tarihi çalışmalarında kendisine daha fazla yer buldukça disiplinlerarası çalışmalarda grafik tasarımcıların da yer alabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Ambrose, G., & Aono-Billson, N. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım*. (M. Taşçıoğlu, Dü.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G., & Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (B. Barhana, Dü.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Ayaokur, A. (2014). *Müzelerde Bilgi Yönetimi*. Ankara: VEKAM Yayınları Araştırma Dizisi 1.

Binark, İ. (1992). *Başbakanlık Osmanlı Arşivi Tasnif Talimatnamesi*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

Bloom, J. M. (2003). *Kağıda İşlenen Uygarlık Kağıdın Tarihi ve İslam Dünyasına Etkisi*. (Z. Kılıç, Dü.) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. İstanbul: Kitapyayınevi.

- Dallas, C. (1994). A New Agenda for Museum Information Systems. *Problems and Potentials of Electronic Information in Archaeology* (s. 251-264). London (UK): British Academy & Council for British Archaeology.
- Davaz, A. (2109). *Bir Kadın Arşivini Okuma Denemesi Necile Tevfik Arşivi Açıklamalı Kataloğu (1924-1954)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Dearstyne, B. W., Akbulut, M., & İçimsoy, A. O. (2001). *Arşivsel Girişim / Modern Arşivcilik İlkeleri, Uygulamaları ve Yönetim Teknikleri*. İstanbul.
- Erkmen, B. (1983, Haziran). Hazırlanmamış Bir Grafik Sanatlar Sözlüğü'nden Bazı Alıntılar... *Gösteri*, 3(31), s. 90-93.
- Gökkurt, P. D. (2017). Bilginin Gerçekliği Problemine Sosyal Epistemolojik Bir Yaklaşım. T. B. Bülent Yılmaz içinde, *Bilgi ve Belge Yönetim Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: hiperlink.
- Harland, R. (2014). Seeking to Build Graphic Theory From Graphic Design Research. In P. Rodgers, & J. Yee, *The Routledge Companion to Design Research* (Vol. 39, s. 90). New York: Routledge.
- Heller, S., & Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. (B. Bayrak, Dü.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hollis, R. (2017). *About Graphic Design*. Belgium: Cassochrome.
- Makepeace, C. E. (1985). *Ephemera: A book on its collection, conservation and use*. Michigan: Gower.
- Organ, M. K. (1987). Ephemera in Archives: What to Do? *Journal of the Australian Society of Archivists*, 105-118.
- Rickards, M. (2000). *Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*. London: The British Library: Newyork: Routledge.

Pullman, C. (2007, 09). Grafik Tasarımda Bazı Şeyler Değişti. *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*(12), s. 16-18.

Schellenberg, Theodore R. (2008). *Arşivsel Değerlendirme İlkeleri*. (İ. Keskin, & İ. Bozan, Dü) İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Taylor, J., Carolyn, H., & Harris, V. (2002). *Refiguring the Archive*. Cape Town, South Africa: Clyson Printers.

Tez, Z. (2008). *Kağıdın ve Matbaanın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Tez, Z. (2018). *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Tonta, Y. (2019). Kültürel Miras Yönetiminde Bellek Kurumlarının Rolü. *digitalSSM Arşiv ve Araştırma Alanı*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım* (Cilt 10. baskı). İstanbul: İnkılâp.

Makaleler

Atabaş, M. K. (2004). Kent Kimliğine Sahip Çıkmanın Güzel Bin Örneği "Koleksiyonlarda Ankara" Sergisi. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bülteni*, 44.

Baydar, Y. (1996, Şubat 21). Kağıttan Hazine. *Milliyet Gazete Arşivi*, 4.

Burant, J. (1995). Ephemera, Archives, and Another View of History. *Archivaria*(40), 189-198.

- Coşkun, H. (2001). Bir Ephemera Tutkunu Herman Boyacıoğlu.
Ephemera Bülteni (9), 2-3.
- Ellis, A. J. (1993). *Keeping Archives*. Sydney: Port Melbourne, Victoria:
Thorpe in association with the Australian Society of Archivists Inc.
- Erkmen, B. (2008, Mart). KONUŞMA-LAR: 1997-2007 Arasında Bülent Erkmen’le
Yapılmış ve Yayınlanmış Sözlü/Yazılı Konuşmalardan Kurgulanmıştır.
Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi(18), s. 44-67.
- Evren, B. (1996, 1996). *Toplumsal Tarih*(28), 40.
- Evren, B. (1990, Temmuz 8). Tarihi Belgeler Kartpostallar. *Güneş Pazar*, 46.
- Evren, B. (2019, Mart-Nisan). Efemeranın Art Nouveau’su. *Efemera*(10), 30-39.
- Glaser, M. (1987, 11). Grafik Sanatlar Üzerine. *Yazılar*, 1(1), s. 1.
- Gürsel, B. (2016, Kasım). Türkiye’nin Efemera Arşivleri ve Koleksiyonları.
Toplumsal Tarih(275), 69.
- Heller, S. (2014, Aralık). Survival of the Fittest. *Print*(68), s. 34-35.
- Heller, S. (2016, Şubat). Disiplin Dimdik Durduğunda. *Yazılar*(161), s. 4.
- Kandur, H. (2006). Elektronik Belge Yönetimi Sistem Kriterleri Referans Modeli.
T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı(29), 71.
- Karamustafa, S. (2000, Aralık). Marka ve Ürün Kimliği.
Arredamento Mimarlık(131), s. 81-83.
- Koot, R., & Koppenol, K. (2016). From Marginal to Mainstream:
Art Ephemera as Research Material at the RKD. *Art Documentation*, 44.

- Menne–Haritz, A. (1999). *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie*.
Institut für Archivwissenschaft.
- Millar, L. A. (2017). *Archives Principles and Practices*. London: Facet Publishing.
- Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer.
Women & Performance: a journal of feminist theory, 10.
- Karamustafa, S. (2008, Mayıs). 68 Kuşağından Bir Tasarımcı ve Eğitimci:
Sadık Kuramustafa. 40-53. (Ö. Durmaz, & S. Niyazioğlu, Röportajı Yapanlar)
Grafik Tasarım: Görsel İletişim Tasarımı Dergisi.
- Lupton, E. (2008, Ekim). Üretici Olarak Tasarımcı. *Grafik Tasarım:
Görsel İletişim Kültürü Dergisi*(25), s. 42-43.
- Mastoridis, K. (1999). Ephemeris and the First Steps of the Greek Press.
Hypen, a Typographic Forum, 2(3), 69-87.
- Seton, R. E. (1984). *The preservation and administration of private archives :
a RAMP study*. Paris: United Nations Educational, Scientific and
Cultural Organization.
- Somer, N., & Keskin, İ. (2012). Bir Bilgi Kaynağı Olarak Efemera ve Türleri.
Bilgi Dünyası, 13(2), 437-456.
- Odabaşı, H. (2009). E-Devlet Sürecinde Elektronik Belge Yönetimi.
Türk Kütüphaneciler Derneği, 348.
- Özel, N. (2016). Müzelerde Bilginin Düzenlenmesi ve Erişime Sunulması:
Ankara'daki Müzelere Yönelik Bir Araştırma. *DTCF Dergisi* 56.1, 177-209.
- Taşcıoğlu, M. (2013, Kasım-Aralık). Kartografiden Günümüz Harita Tasarımına
Yeryüzünün Kâğıttaki Grafik Yansıması. *ART-E*, s. 1-24.

- Tuncer, S. (2006, Aralık). Grafik tasarım: İki boyutlu yüzeyde dört boyutlu bir evren yaratmak... *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*(3), s. 64-65.
- Uralman, N. H. (2006). 21. Yüzyıla Girerken Bir Bilgi Kurumu Olarak Müze. *Bilgi Dünyası*, 250-266.
- Yalçinkaya, B., & Özdemir, L. (2013, Eylül 19-21). *ÜNAK 2013 Konferansı*, 35.

Kitap İçi Bölüm

- Anameriç, H. (2020). *Bilgi Kaynakları*. Ankara : Ankara Üniversitesi .
- Anameriç, H. (2014). Popüler Kültürümüzde Arşiv Belgelerimizin Geçerliliği: Siyasi ve Sosyal Etki. *Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi* (s. 312-320).
Urla: UNAK 2014.
- Armağan, Ş. A. (2011). Bir Değerlendirme: Cumhuriyet Döneminde Arşivciliğimiz ve Arşivcilik Eğitimi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(22), 20-51.
- Boeri, R. J., & Hensel, M. (1998). Manage your Metadata. *eMedia Professional*, 11(8), 42.
- Chartered Institute of Library and Information Professionals (CILIP). (2003, January). Ephemera: The Stuff of History, Report of the Working Party on Ephemera set up by CILIP. s. 12-13.
- Çiçek, N. (2005). Arşiv Belgelerinin Türünün Belirlenmesinde Form Özelliklerinin Kullanılması. *Türk Kütüphaneciliği*, 19(4), 432-448.

- Doğan, K., & Arslantekin, S. (tarih yok). Elektronik Belge Yönetimi, Dijital Arşivleme Sistemleri ve Büyük Veri. *Bilgi Sistemleri ve Bilişim Yönetimi Beklentiler ve Yeni Yaklaşımlar*, 65-80.
- Güler, N. A. (2017). İstanbuldaki Bilgi ve Belge Merkezlerinde Bulunan Şahıs Arşivleri Üzerine Bir İnceleme. T. Karatepe, E. Y. Şentürk, & V. Saydam içinde, *Özel Arşivlerde Teori ve Uygulama* (s. 11-130). İstanbul: hiperyayın.
- Güner, Ö. (2017). Özel Arşivlerin Düzenlenmesi: Bir Yol Haritası. T. Karatepe, E. Y. Şentürk, & S. Varol içinde, *Özel Arşivlerde Teori ve Uygulama* (s. 233-243). İstanbul: Hiperyayın.
- Güner, Ö. (2017). Arşiv Yönetimi Açısından Ontolojik Tabanlı Uygulamaların Rolü/Önemi. T. Karatepe, E. Y. Şentürk, & V. Saydam içinde, *Özel Arşivlerde Teori ve Uygulama* (s. 278-293). İstanbul: Hiperlink.
- İnceoğlu, S. (2017). Efemera Kavramı ve Avrupa'daki Bilgi Merkezlerinden Örnekler. T. Karatepe, E. Y. Şentürk, & V. Saydam içinde, *Özel Arşivlerde Teori ve Uygulama* (s. 209). İstanbul: Hiperyayın.
- Keskin, İ. & İshak, S. Ş. (2013). Efemeranın Bir Bilgi Kaynağı Olarak Değerlendirilmesi. E. M., K. Feridun, A. İshak, & Ali içinde, *Osmanlı'nın İzinde Prof. Dr. Mehmet İspirli Armağanı* (Cilt II). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Keskin, İ., & Somer, Ş. N. (2013). *Efemeranın Bir Bilgi Kaynağı Olarak Değerlendirilmesi Osmanlı'nın İzinde Prof. Dr. Mehmet İspirli Armağanı* (Cilt Cilt II). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Keskin, İ., & Somer, Ş. N. (2012). Efemera Koleksiyonu Oluşturmada Arşivcinin Rolü. Ö. Külcü, T. Çakmak, & N. Özel içinde, *Prof. Dr. K. Gülbün Baybur'a Armağan* (s. 35-42). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü.

- Kösemen, R. (2008, Ekim Sayı 25). Rauf Kösemen ile Söyleşi. 58-71.
(Ö. Durmaz, Röportaj Yapan)
Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi.
- Kurt, M. K. (2015). Gökhan Akçura ile 'Efemera' Üzerine. *Hece Dergisi*, 62.
- Lupton, E. (2007). Yapımcılar. *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*(25), s. 44-47.
- Maden, S. (2008, Ocak Sayı 16). Sait Maden ile Söyleşi.
Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 20-39.
(Ö. Durmaz, Röportaj Yapan)
- Madran, B. (2009). Koleksiyonerlik ve Müzecilik.
L. Çalıkoglu içinde, *Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik* (s. 63-85).
İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sandbach, K. (2011). Graphic Design and the Aesthetics of Place.
Iridescent, 1(1), 148-159.
- Roberts, D. (1993). Managng Records in Special Formats.
(J. Ellis, & P. Melbourne, Dü) *Keeping Archives*, 412.
- Somer, Ş., & Keskin, İ. (2014). Efemera Bulunduran/Derleyen Yerler:
Bir Değerlendirme. H. Aynur, B. Aydın, & M. B. Ülker içinde,
İsmail E. Erünsal'a Armağan (2) (s. 1069-1084).
İstanbul: Elma Basım Yayın ve İletişim Hizmetleri.
- Şentürk, B. (2019, İlkbahar). Arşivsel Tanımlama: Arşivi Görünür Kılmanın
Vazgeçilmez Unsuru. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi v
Belge Yönetimi Bölümü Bilgi ve Belge Araştırmaları Dergisi*(11), 60-71.
- Young, T. G. (2003). Evidence: Towards a Library Definiton of Ephemera.
RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage, 4(1), 25.

Basılmamış Kaynaklar

Aslıyüksek, M. K. (2020, Şubat). Türkiye'de İlk Efemera Çalışmaları.

Bacaksız, E. (2009). *Baskı Tekniklerinin İncelenmesi*.

İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Matbaa Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Byrne, L. (2012). *What is Ephemera?*

Coles, L. (1988). *Other Archival Holdings*. (N. Somer, & İ. Keskin, Çev.)
Archives of Association of British Columbia.

Çeviker, T. (2020, Nisan 10). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.
(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Baş, İ. (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Türk Arşivlerindeki Tasnif Sistemleri ve Arşiv Belgesinin Hizmete Sunumu*. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı.

Durmaz, Ö. (2013, 05 07). *İletişim Tasarımı Nerede?*

Disiplinlerarası bir Uzmanlık Alanının Disiplinlerin Arasında Kalışı.

09. 2020 tarihinde Academia.edu: <https://www.academia.edu/8711478/>
adresinden alındı

Durmaz, Ö. (2019, Kasım 10). Sait Maden Sanal Arşiv .

Ertürk, M. (2013, 11-12). Grafik Sanatlardan İletişim Tasarımına:

Görsel İletişim Tasarımı Bölümlerinin Durumu. *Basım Dünyası*(83), s. 48-50.

<https://medium.com/@muraterturk/grafik-sanatlardan->

[i%CC%87leti%C5%9Fim-tasar%C4%B1m%C4%B1na-b046da8fa4a](https://medium.com/@muraterturk/grafik-sanatlardan-i%CC%87leti%C5%9Fim-tasar%C4%B1m%C4%B1na-b046da8fa4a)

adresinden alındı

Evren, B. (2020, April 20). Grafik Tasarım ile Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Evren, B. (2018). Ephemera Kağıt Arkeologları Derneği Kurucuları.

Fotoğraf. Karagözoğlu Aslıyüksek, Mehlika.

Güner, Ö. (2013). *Sayısal Kütüphane Koleksiyonları: Marmara Üniversitesi*

Yayınlarının Sayısal Ortamda Hizmete Sunulması İçin Gerekli Altyapının

Oluşturulması. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı.

Haşiloğlu, M. F. (2016). *"Tasarımın Arşivi, Arşivin Tasarımı" Grafik Tasarım*

Arşivlerinin Sayısallaştırarak Açık Arşiv Haline Getirilmesi Bağlamında

Grafist Açık örneği. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı.

İnceoğlu, S. (2019). *Sosyal ve Kültürel Boyutta Efemera.* Doktora Tezi.

İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilgi ve

Belge Yönetimi AnaBilim Dalı.

Kahraman, C. (2020, April 20). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Karamustafa, S. (2020, Nisan 10). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Karakaş, S., Rukancı, F., & Anameriç, H. (2009). *Belge Yönetimi ve Arşiv Terimleri*

Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü.

Kaya, A. (2015). *Ephemera Koleksiyonlarının Derlenmesi, Tanımlanması, Erişimi ve*

Korunması: İstanbul Üzerine Bir İnceleme. İSTANBUL: İstanbul Üniversitesi.

Niyazioğlu, S. (2015). Bellekten Bilgiye Görsel Arşivler.

İKSV Yenilikçilik Merkezi Atölye Çalışması. İstanbul.

Niyazioğlu, S. (2020, Mayıs 15). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Sandalcı, M. (2020, Nisan 12). Efemera ve Grafik Tasarım İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Saydam Gülmez, S. A. (2018). *Salt Araştırmadaki Mustafa Şemsettin Şeniz Arşivi'nin Sayısallaştırılması ve Kataloglanması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı.

Soykan, S. (2007). *Web Tabanlı Dublin Core Metadata Üreticisi Tasarımı*.

Ankara: Başkent Üniversitesi, İstatistik ve Bilgisayar Bilimleri Anabilim Dalı.

Şahin, İ. D. (2010). *Yerel Kültürel Mirasının Dijitalleştirilmesi ve Halk Kütüphaneleri Örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı.

Şerifoğlu, Ö. F. (2020, Mayıs 10). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Şeşen, Y. (2019). *Türkiye'de Özel Arşiv Türü Olarak Bilet Efemeraları*. Ankara:

Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı.

Tonta, Y. (2018). Efemera. *I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu*. Ankara.

Ünal, H. (2019). *Dijitalleştirme ve Kurumsal Elektronik Arşiv Yönetimi Sistemlerinin Yapılandırılması*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Ana Bilim Dalı.

Zencirli, D. (2008). *Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarına Özgün Baskının*

Yaratıcı Düşünme Becerileri ve Öz Yeterlilik Algısı Üzerindeki Yansıması.

İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Resim-İş Öğretmenliği Programı Doktora Tezi.

İnternet Kaynakları

Adlı, A. (2020, Nisan 10). *Nadir Kitap*. Efemeranın Önemini Geç Farkettim:

<https://www.nadirkita.com/haluk-perk-roportaji-blog19.html> adresinden alındı

ANAMED. (2017, Ocak-Haziran). *Yusuf Franko 'nun İnsanları:*

Bir Osmanlı Bürokratinin Karikatürleri. <https://anamed.ku.edu.tr/events/yusuf-frankonun-insanlari-bir-osmanli-burokratinin-karikaturleri/> adresinden alındı

APIKAM. (2020, Mayıs 1). İBB Ahmet Piriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi:

<https://www.apikam.org.tr/?AspxAutoDetectCookieSupport=1> adresinden alındı

Biyografi.info. (2020, Mayıs 10). *İhap Hulusi Görey*. Biyografi:

<https://www.biyografi.info/kisi/ihap-hulusi-gorey>
adresinden alındı

Bracy, J. (2011). *What's In A Name? The Fate Of "Graphic Design"*.

Eylül 2020 tarihinde Academia.edu:

https://www.academia.edu/8158337/Whats_In_A_Name_The_Fate_Of_Graphic_Design_
adresinden alındı

Cindoruk, A., Makal, E., & Muratoğlu, E. (2013, Ekim 11). *Konuşma / Talk:*

Grup Grip-in Kolektifi. Salt Online:

<https://www.youtube.com/watch?v=uHF7yiQSzeg>
adresinden alındı

Çanakkale Kent Müzesi ve Arşivi. (2020, Mayıs 1).

<https://www.canakkale.bel.tr/tr/sayfa/1137-kulturel-ve-sosyal-mekanlar/1307-canakkale-kent-muzesi-ve-arsivi>
adresinden alındı

Çorum Belediyesi Kent Arşivi. (2020, Mayıs 1).

<http://kentarsivi.corum.bel.tr/>
adresinden alındı

Elitez, İ. (2020, Ocak 14). *Terminoloji Ne Demek?*

Haziran 2020 tarihinde İstanbul İşletme Enstitüsü:

<https://www.iienstitu.com/blog/terminoloji-ne-demek>

adresinden alındı

Evren, B. (2000, Eylül 17). *Çağın Hobisi: Ephemera*. Cumhuriyet Arşivi:

<https://www.cumhuriyetarsivi.com/monitor/index.xhtml>

adresinden alındı

Evren, B. (2017, Ağustos 01). *Efemera'nın Tarihi*. efemeraturk:

<https://www.efemeraturk.com/ephemera-nin-tarihi>

adresinden alındı

Evren, B. (2018, Haziran 4). *Gelecek Yılların Ephemerası Yalnızca Selüloza*

Tutsak Kalmayacak! BinbirEfemera:

<https://www.binbirefemera.com/TR/Blog-Details/burcak-evrenle-yarinin-ephemerasi-konustuk.html>

adresinden alındı

Helfand, J. (2019, 06 11). *What is Graphic Design?*

Retrieved 09 2020, from AIGA: The Professional Association for Design:

<https://www.aiga.org/aiga/content/tools-and-resources/what-is-graphic-design/>

Heller, S. (2020, July 1). *Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi*.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Hızlan, D. (2014, Temmuz 17). *Türk operasının hikâyesini afişlerden izleyebiliriz*.

Hürriyet: **[https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/turk-](https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/turk-operasinin-hik-yesini-afislerden-izleyebiliriz-26825346)**

[operasinin-hik-yesini-afislerden-izleyebiliriz-26825346](https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/turk-operasinin-hik-yesini-afislerden-izleyebiliriz-26825346)

adresinden alındı

İstanbul Filatelistler Derneği. (2020, Ocak 20).

<http://www.istanbulfilateli.com>

adresinden alındı

İşli, E. N. (2020, Mart 25). Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Pera Mezat, M. (2020). *Efemera*. peramezat:

<https://www.peramezat.com>

adresinden alındı

Kadıköy Belediyesi Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi ve Kültür Merkezi.

(2020, Nisan 1). Koleksiyonlar: **<http://www.kbtesak.org/altsayfa.aspx?id=39>**

adresinden alındı

Karol, E. (2016, 10 05). *Grafik Tasarımcı Kimdir; Nasıl Çalışır; Neler Düşünür?*

09 2020 tarihinde Manifold:

<https://manifold.press/grafik-tasarimci-kimdir-nasil-calisir-neler-dusunur>

adresinden alındı

Ksilografi. (2020, Şubat 10).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ksilografi>

adresinden alındı

Kubbealtı Lugatı. (2020, Haziran 5). Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı:

<http://www.lugatim.com/s/perestis> adresinden alındı

Library of Congress. (2020, Mai 25). Ephemera:

Three Centuries of Broadsides and Other Printed Ephemera :

<https://www.loc.gov/collections/broadsides-and-other-printed-ephemera/about-this-collection/>

adresinden alındı

Margolin, V. (2000). Toward a History of Graphic Design Interview with

Victor Margolin. 1-5. (F. Béltran, Röportaj Yapan)

<https://victor.people.uic.edu/articles/interview.pdf>. 09 2020 tarihinde Victor

Margolin: **<https://victor.people.uic.edu/articles/interview.pdf>**

adresinden alındı

Meggs, P. B. (2020, Nisan 2). *Graphic Design*. (Encyclopædia Britannica, inc.)

Haziran 2020 tarihinde Encyclopædia Britannica:

<https://www.britannica.com/art/graphic-design>

adresinden alındı

Muñoz, J. E. (2020, Mart 20). *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Esteban_Mu%C3%B1oz#Ephemera_as_evidence

adresinden alındı

Nişanyan, S. (2015, Aralık 8). *Graf*. Haziran 2020 tarihinde Nişanyan Sözlük:

<http://www.nisanyansozluk.com/?k=%2Bgraf>

adresinden alındı

National Library of Australia. (2020, April 10). Ephemera:

<https://www.nla.gov.au/what-we-collect/ephemera>

adresinden alındı

Oral, Ş. (2020). *Grafik Tasarım ile efemera ilişkisi*.

(N. Durmaz, Röportaj Yapan)

Özen, S. (2020, Ocak 10). *Konuşma: Nostalji Eleştirisinin Eleştirisi Saadet Özen*.

(A. Sonra?, Prodüktör) Arşivden Sonra?:

<https://www.youtube.com/watch?v=OLRnfmphhGE>

adresinden alındı

RegDwight. (2013, Şubat 14). “-gram” vs. “-graph”.

Haziran 2020 tarihinde English Language & Usage Stack Exchange:

<https://english.stackexchange.com/questions/27996/gram-vs-graph>

adresinden alındı

Robusto. (2011, Mayıs 31). “-gram” vs. “-graph”. Haziran 2020 tarihinde

English Language & Usage Stack Exchange:

<https://english.stackexchange.com/questions/27996/gram-vs-graph>

adresinden alındı

SALT, A. (2013, Eylül 10). *Dizin ve Dolaşım: Driftmentary*. saltonline:

<https://saltonline.org/tr/631/dizin-ve-dolasim-driftmentary>

adresinden alındı

SALT. (2020). *SALTONLINE*.

[https://saltonline.org/?gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_2N5ieZ4wjiB8](https://saltonline.org/?gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_2N5ieZ4wjiB8XOs1nH3fu151AxtLlI90kt8t6aW0FyIguu9Ut85kQaAhXYEALw_wcB)

[XOs1nH3fu151AxtLlI90kt8t6aW0FyIguu9Ut85kQaAhXYEALw_wcB](https://saltonline.org/?gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_2N5ieZ4wjiB8XOs1nH3fu151AxtLlI90kt8t6aW0FyIguu9Ut85kQaAhXYEALw_wcB)

adresinden alındı

Sanders, P. (2020, April 10). *Pressure+Ink: The Lithographic*

Process.<https://www.youtube.com/watch?v=1-RC4dROiNY> adresinden alındı

Society of American Archivist. (2020, March 15).

<https://www2.archivists.org/glossary/terms/e/ephemera> adresinden alındı

Şehir Kütüphanesi. (2020, Mayıs 1). Bursa Büyükşehir Belediyesi Kütüphaneleri:

<http://kutuphaneler.bursa.bel.tr/kutuphanelerimiz/sehir-kutuphanesi>

adresinden alındı

Tekcan, E. (2020, Mart 20). *IMOGA*.

Baskı Teknikleri: <https://imoga.org/pages/baski-teknikleri-techniques>

adresinden alındı

The Ephemera Society of America. (2020, April 01).

(<https://www.ephemerasyetiy.org>, Prodüktör, & What is "ephemera"?)

www.ephemerasyetiy.org: <https://www.ephemerasyetiy.org/definition/>

adresinden alındı

The Oxford English Dictionary. (2020, January 10).

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ephemera>.

adresinden alındı

Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük. (2020, Mart 15).

www.tdk.gov.tr adresinden alındı

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, Nisan 15).

<https://sozluk.gov.tr/?kelime=> adresinden alındı

Vignelli, M. (1997). "Bir Tasarımcı Bir Kaşıktan Bir Kente Kadar Her Şeyi

Tasarlayabilmeli". *Dedi Ki: 01, 2002, 2.* (M. B. Pedersen, Röportaj Yapan, & Ç.

Turgul, Çevirmen) Grafikerler Meslek Kuruluşu.

VEKAM. (2019, Mayıs 31). *Efemera Çalıştayı.*

<https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/efemera-calistayi> adresinden alındı

VEKAM. (2018, Nisan 25-27). *Geçici Belgelerin Kalıcı Etkisi:*

I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu.

<https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/gecici-belgelerin-kalici-etkisi-i-uluslararsi-efemera-calismalari-sempozyumu> adresinden alındı

What is a Lithograph? Understanding Different Types of Printing. (2020, Nisan 20).

<https://www.invaluable.com/blog/what-is-a-lithograph/> adresinden alındı

What's the Difference Between Orange Curacao and Triple Sec? (2020, Mart 15).

Alcademics: <https://www.alcademics.com/2011/02/whats-the-difference-between-orange-curacao-and-triple-sec-.html> adresinden alındı

Whitlock, J. (2020, March 11). *Los Angeles Archivists Collective.*

Retrieved from All Archives are Design Archives:

<https://www.laacollective.org/work/all-archives-are-design-archives>

Wikipedia. (2020, Haziran 5). Göstergebilim:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6stergebilim> adresinden alındı

Wikipedia. (2020, Mayıs 10). Kanonik: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kanonik>

adresinden alındı

Wikipedia. (2020, Mayıs 25). Paris Uluslararası Sergisi (1900):

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Uluslararası_Sergisi_\(1900\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Uluslararası_Sergisi_(1900))
adresinden alındı

Yesari Asım Arsoy. (2020, Mayıs). Vikipedi:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yesari_Asım_Arsoy adresinden alındı

EKLER LİSTESİ – 1:

Disipliner bakış açısıyla grafik tasarımcılar ile yapılar röportajlar:

EK 1. Sadık KARAMUSTAFA ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

Yüksek lisans tezimin temel yaklaşımı, sizin “grafik tasarım ürününün 3 hayatı vardır” açıklamanıza dayanıyor. Bu yaklaşımı ilk önce 2002 yılındaki 101 Dergi sergi kitabındaki “Grafik Tasarım Tarihi Nasıl Okunmalı” yazınızda tespit ettim. Daha sonra 2003’te “Yolculuklar, Ayinler, Kelimeler, Resimler” yazınızda da kullanmışsınız. Bu görüşünüzden yola çıkarak grafik tasarım ürününe disiplinler arası baktığımızda dördüncü evresi olarak efemera belgeleri diyebilir miyiz?

İkibin yılında yazdığım, grafik tasarımın üç yaşam dönemi ile ilgili tespit aslında bir yazıdan alıntı. Ben bu kavramı biraz kendime uyarlayıp deneyimlerime dayanarak geliştirdim. Düşüncemde değişen birşey yok; yaptığımız projeler önce iletişim mecralarında, birilerine ait bir mesajı iletiyor ki buna GT ürününün doğumundan sonra ilk yaşamı diyebiliyoruz.

Sonra ne oluyor; tasarımcı olarak, eğer biraz meraklıysak, yaptığımız işleri, başka bağlamlar içinde, yayınlarda, sergilerde, etkinliklerde gösteriyoruz. Bu genellikle aynı işi yapan meslektaşları eğiticileri, öğrencileri ilgilendiriyor. Bir tür kapalı devre iletişim gibi. Bu yüzden “ayinler” terimini kullanıyorum. Bu tür ayinler için “yolculuklar” yapıyoruz. Bu da GT ürününün ikinci yaşamı.

Bu arada bir hatırlatma: Ben GT ürünü için yapıt terimini kullanmıyorum. Seksenli yıllarda Arredamento Mimarlık dergisinin Bülent Erkmen dosyası için sorulan soruya verdiğim yanıtta grafik tasarım ürününe “yapıt” denemeyeceğini, nedenleriyle anlatmıştım. Birkaç kişi daha aynı görüşü paylaşmıştı.

Üçüncü aşama, eğer iş tarihsel bir değer taşıyorsa, arkasında sağlam bir hikaye varsa, GT ürünü müzelerin koleksiyonuna alınabiliyor.

Özetlediğim bu görüşler daha sonraki deneyimlerim sonucunda doğrulandı, hatta yeni boyutlar eklendi. Küratörler, özellikle yaptıkları sergilerde GT ürünü tanık-belge olarak sergilemeye başladılar. Özellikle son yıllarda açılan SALT sergilerinde bu yaklaşımı görmekteyiz. Ömer Durmaz’ın Stüdyo X İstanbul’da ‘Gözlere Konuşmak – Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bilginin Görselleştirilmesi’ ve ‘Fuar’ın Ressamları’ sergilerinde buna tanık olduk. Örnekleri çoğaltabiliriz.

Bir başka boyut da tasarımcının yaptığı bir işi sonradan bambaşka bir bağlam içinde, kültürel bir projede kullanması. 2003’te Tokyo GGG galeride yapılan sergimdeki yaklaşımı örnek gösterebilirim Burada grafik - tipografik tasarım elemanın ya da fikrinin sökülüp takılabilir, yeniden kurgulanabilir, dönüştürülebilir nitelikte olması önemlidir.

Efemera meselesine gelince; iletişim mecralarında yayınlanan grafik tasarım ürünü efemeriktir. Tabii burada genellemekten kaçınmak gerekir. Afiş, dergi, gazete, broşür, davetiye vs. işlevi bittikten sonra efemeraya dönüşür. Ancak ben burada efemera terimi yerine “belge” demekten yanayım. Kurumsal kimlik, yönlendirme gibi elemanlar için, kitap gibi farklı nitelikte ve uzun ömürlü çalışmalar için efemera terimini kullanamıyoruz.

Sizin kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeralardan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Kişisel profesyonel ve akademik projelerim için arşiv oluşturmaya ve geliştirmeye gayret ederim. Topladığım görsel malzemelerden kolleksiyon yapmak gibi bir kaygım ya da isteğim yok. Bazen uzun süren bir araştırma için, söz konusu kategori kapsamında çok şey biriktirdiğim olur. İlk bakışta kolleksiyon gibi görünen bu girişim uzun vadede bir sergi, kitap, makale vs olarak tamamlanır. Arşiv için orijinal obje bulamadığım zaman, fotoğraf, fotokopi, tıpkıbasım veya dijital kopya işimi görür.

İlgilendiğim tarihsel konuların başında çok dilli ve çok kültürlü Osmanlı grafik tasarımı geliyor. Ondokuzuncu yüzyıl ortalarından başlayarak İstanbul'da faaliyet gösteren Zelich Biraderler'in yayımladığı, günlük yaprakları olan bir takvim yıllar önce dikkatimi çekti ve bulabildiğim birkaç örneği arşivime aldım. 7x10 cm boyutlarındaki takvim yaprağının üzerinde dokuz ayrı dilde, farklı alfabelerle basılmış bilgiler yer alıyordu. Latin, Arap, Kiril, Ermeni, Grek, İbrani alfabeleriyle yazılmış gün, ay, yıl gibi takvim bilgileri, dokuz ayrı kültüre bilgiler: Kutsal günler, bayramlar, dini tatiller vs. Ayrıca Miladi, Hicri, İbrani takvim yılları... Zelich Biraderlerin takvimi Galata'daki matbaada basılıyor ve satışa çıkarılıyor. Galata bir liman ve ticaret bölgesi. Tam karşısında, İstanbul'un sanayi ve ticaret bölgesi olan Eminönü, Tahtakale, Bahçekapı, Beyazıt Kapalıçarşı var. Haliç'in her iki yakasında, farklı kültürlerden gelen esnaf, zenaatkar iş tutuyorlar. Finans kurumları yine bu bölgede. Burada yaşayan ve çalışan insanlar imparatorluğun farklı bölgelerinden ve başka ülkelerden gelmişler. Birbirleriyle iş yapıyorlar. Müslümanlar cuma, Museviler Cumartesi, katolik ve Ortodokslar Pazar günü tatil yapıyorlar. Rus, Bulgar, İranlı, Arap, Musevi, İtalyan, Sırp, İngiliz, Fransız, Türk iş insanları bunlar. Sadece İstanbul'da değil, İmparatorluğun başka kentlerinde de benzer durum var. Zelich takvim işte böylesine zengin bir kültürel ve ekonomik ortamda yayımlanıyor. Olağanüstü bir tarihi vesika. Avuçiçi kadar bir kâğıt üzerinde dünyanın bilgisi var.

2009'da, Koreli tasarımcı dostum Ahn Sang-soo'dan bir çağrı aldım. Ahn bir kaç yıldır, her sayfasında farklı bir tasarımcının işinin yer aldığı büyük boy takvimler yayınlıyordu. O yılın takviminde benden katkı istedi. Takvim projesinin küratörü ve tasarımcısı Ahn'ın kendisiydi. Takvim sayfası için Zelich takvimini verdim ve Koreli tasarımcı dostumun usta elinin değdiği, nefis bir tasarımla basıldı.

Benim çalıştığım konuları bilen bazı araştırmacı, tasarımcı ve küratör dostlarımla, kendi çalışmalarında kullanmak için bilgi ve belgeye ihtiyaçları olursa sevinerek yardımcı olurum. Arşivimdeki malzemeleri eğitimde de kullanırım zaman zaman.

Yukarıda verdiğim örnekte olduğu gibi, arşivimdeki toplanmış vesikalar benim yapmadığım bazı projelerde kullanıldı. Ama bunların sayısı fazla değildir. Salt'ın 2013'de düzenlediği "Duvar Resminden Korkuyorlar" başlıklı sergi için arşivimden, 1 Mayıs 1977 katliamını günlerinin gazetelerini verdim. Ömer Durmaz "İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcı ve İllüstratörü" kitabında kitap kapakları arşivimden bazı işleri yayımladı. Zaman zaman bazı meslektaşlarımla makaleleri ve tezleri için kütüphanemden ve arşivimden yararlandıkları olmuştur.

Tezimin önerisi grafik tasarımın efemera, efemeranın grafik değerleri üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Soruya cevap vermeden önce, efemera kavramının ne anlama geldiğini araştırmam gerekti. İtiraf etmeliyim ki, bu konuyu pek fazla düşünmemişim şimdiye kadar. Terimin doğru kullanılması konusunda bazı tereddütlerim vardı, ancak üzerinde durmak fırsatı bulamamıştım. Sorunuz beni, konuyu araştırmaya teşvik etti. Biraz sözlük karıştırdım; deneyimlerimi hatırlamaya çalıştım. Mutlaka siz de tez konusunu seçerken bu araştırmayı fazlasıyla yapmışsınızdır.

Ephemeral: (Yunanca Ephemerous; Epi, kısa ömürlü, hemera, gün) Bir gün içinde başlayıp biten; birgün için var olan. (The New Webster Dictionary, 1968) İngilizce ve Fransızca sözlüklerde "ephemera" kelimesi özel olarak, grafik veya matbaacılıkla ilişkilendirilmiyor. Türk dil kurumu Yazım kılavuzunun 2005 tarihli edisyonunda bulamadım. Ancak günümüz internet kaynaklarında, günümüzde kullanılan anlamıyla yer alıyor. Demek ki türkçe terminolojiye girişi çok eskiye dayanmıyor.

Bu terimin İngilizce grafik tasarım terminolojisinde “retro image” şeklinde kullanıldığına tanık olmuştum. Eskiden yayınlanmış basılı belgeler üzerindeki yazı ve resimlerin grafik tasarımcılar tarafından yeni üretimlerde kullanılması kastediliyor.

Tezinizin önerisinde yer alan “grafik tasarımın efemera, efemeranın grafik değerleri” ifadesine şu noktada biraz tereddütlü yaklaşıyorum. Eski belgelerdeki yazı ve resimlerden bahsediyorsak, burada “ephemeral” yani kısa ömürlü olan yazı ve resimler değil, bunların üzerine basıldığı kâğıt olmalı diye düşünmekteyim. Evet, kâğıt da grafik tasarım değerleriyle ilgili unsurlarından biridir ama söz konusu bağlamda değil. Grafik tasarım değerlerini oluşturan yazı ve resimlerin “efemera” olarak nitelendirilebileceği kanısında değilim. Bu konuyu iyi düşünmek gerekir.

Grafik tasarımda retro resimlerin yeniden kullanılması sanıyorum, 2. Dünya savaşı kuşağıyla başlar ki bunun araştırmaya değer bir konudur. Picasso ve Braque’ın resimlerinde basılı kâğıt üzerindeki yazıları kullandıkları bilinmektedir. Kolaj tekniği Dada akımında temel ifade unsuru olarak yer almıştır. Ancak retro imajların sanatta kullanılmalarıyla, grafik tasarımda kullanılması arasında ciddi farklar vardır. Grafik tasarımda retro imaj kullanımının İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşmasının nedenleri arasında, ısmarlama fotoğraf ve illüstrasyonun yüksek maliyeti, retro görüntülerin teliften düşmüş olmaları, savaş sonrasında grafik tasarımın çalışma alanının genişlemesi, yüksek maliyetli reklam bütçelerinin yanı sıra, düşük bütçeli “çizgialtı” işlerin yaygınlaşması gibi unsurlardan söz edebiliriz. Pentagram, Pushpin, Chermayeff+Geismar gibi tasarım ajanslarının işlerinde retro görüntülerden sıkça yararlandığını biliyoruz.

Arşivlerde (tasarım arşivleri dışındaki arşivler) grafik tasarımın ve grafik tasarımcının yeri hakkına ne düşünüyorsunuz?

Dünya’da, koleksiyonlarında grafik tasarım tarihi ürünlerini bulunduran bir çok müze, araştırma kuruluşu ve özel arşiv ve bu konuda çalışan, araştıran uzmanlar var. Türkiye bu konuda henüz emekleme aşamasında. Akademik çalışmalara veri sağlayacak ciddi yapıların ortaya çıkması zaman alacak gibi geliyor bana. Arşiv konusunda yolun başındayız henüz. Değerli bulduğum birkaç bireysel girişim dışında grafik tasarım tarihi

arşivimiz yok ne yazık ki. Birkaç dergi girişimi uzun ömürlü olamadı. Yayınların çoğu kahve masası kitabı niteliğinde. Kısaca yürünecek uzun bir yol var önümüzde.

EK 2. Turgut ÇEVİKER ile söyleşi:
“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Bu tanım, “efemera” hakkında bir fikir veriyor, ancak eksik kanımca. Sanırım “efemera” sözcüğündeki “ömrü kısa nesne” olma halini aşan bir durum var pratikte. Giriş biletleri, sakız veya gofret içinden çıkan resimler, özenle tasarlanmış bir kitapçının ambalaj kâğıdı, seçim meydanlarına savrulan politik söz ve resimlerin taşıyıcısı kâğıtlar ve bunlar gibi sıralanabilecek birçok nesne “ömürsüz”dür. Örneğin bir siyasal bildiri “geçici” olmakla birlikte, “kalıcı”dır da; çünkü o günlerin tarihi için önemli bir belgedir. Örnekleri çoğaltmak olanaklı.

Efemera, gündelik hayatın izlerini taşıyan, zamanı geçmiş iki boyutlu her şey (kâğıt, tekstil, plastik) olarak tanımlanabilir.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Tasarım, her yerdedir; her şey bir tasarım içerir. Çünkü her nesnenin ve/ya her nesne grubunun kurgusu bir taşıma fikrini içerir. Arşiv ise, tasarlanmış binlerce imgenin saklandığı yer. Tasarım tarihi oradan çıkıyor. Yani arşivlenen imgeler geçmişteki

tasarım süreçlerinin tanıkları. Sanat tarihi, nasıl ki, müze ve özel koleksiyonlarda saklanan yapıtlar üzerinden yazılıyorsa; tasarım tarihi de arşivlenmiş –geçici ve kalıcı– tasarım nesnelerinden yazılıyor. Bir tasarım arşivi, bir tasarım müzesinin deposu sayılabilir.

1980 sonrası önem kazanan, öne çıkan bu efemera olgusunu yakından izledim, izliyorum. Adı önce Moda Mübadele olan, daha sonra Moda Müzayede’yi, kurulduğundan beri izliyorum. Her hafta yüzlerce imgeyi kataloglarda tarayıp göre göre, Türkiye’deki tasarım dünyası hakkında yeni bir fikir oluştu bende. Kültür hayatımızda, hatta kültür tarihimizde böyle bir sayfa yoktu daha önce.

Arşiv ile tasarım arasındaki en önemli ilişki bu bence.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Efemera diye tanımlanan nesneler, 1960 öncesi basın ressamı tarafından baskıya hazırlanıyordu; 1960’lı yıllarda – baskı tekniklerinin gelişmesiyle– “basın ressamı” yerini “grafiker”e bıraktı. “Letraset” büyük bir buluştu, ancak onu bilgisayar “font”ları yendi. Yani, şu veya bu dönem “gündelik hayatın izleri”ni taşıyan iki boyutlu nesneleri, bugünkü “grafik bilgi”yle anlayabilir, inceleyebilir ve “tasarım tarihi”nin kaynaklarını saptayabiliriz. Bunun “Nasıl olur?”unu, bir gün büyük bir “Tasarım Müzesi” kurulduğunda herkes görebilecektir. Bu aysbergi, şimdilik meraklı koleksiyoncular biriktirdikleri kadarıyla görebiliyor.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Her şey birbiriyle ilişki halindedir. Diyalektiğin ana kurallarından biri. Ben, Türk karikatür tarihiyle ilgileniyorum. Karikatür, siyasi ve sosyal tarihçiler ele aldıkları konuları kanıtlamak için baş vurdukları bir belgedir. Temple Üniversitesi tarih bölümü Başkanı Prof. Dr. Palmira Burummett, İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve

Emperyalizm / 1908-1911 (İletişim Yay., İst., 2003) adlı kitabında dönemin karikatürlerinden yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu'na emperyalizmin girişini inceler. Ben de Karikatürkiye / 1923-2008 (NTV Yay., İst., 2010) adlı çalışmamda karikatürlerle Cumhuriyet Türkiye'si'nin tarihini kurguladım. Başka örnekler de gösterilebilir.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Bugünkü “geçici” olan aynı zamanda “kalıcı”dır. Ancak burada bir “derleme” olgusu ortaya çıkıyor. Kütüphaneler Genel Müdürlüğü'ne bağlı Derleme Müdürlüğü var. Yayımlanan süreli yayınları, kitap ve broşürleri, yasalarda yer alan tanımıyla “mevkute”ler, derlenir ve başta Millî Kütüphane olmak üzere belirlenmiş kütüphanelere dağıtılır. Efemera olarak nitelenebilecek nesneleri de derleyecek bir kurum oluşturulabilir. Bu konu mesleki kurumsallaşmayı gerektiriyor; Kültür Bakanlığı'ndan bunun talep edilmesi gerekiyor.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

“Efemera” sözcüğü dilimize girmeden önce “eski” sıfatıyla tanımlanırdı “nesneler”. “Eski evrak”, “eski diploma”, “eski gazete”, vb. Eskiye olan düşkünlük, çok çok eski bir haslet olmasına karşın; yaşadığımız son yarım yüzyıl içinde “12 Eylül” sonrası kendini göstermeye başladı; aydın çevrelerde “nostalji” konuşulur oldu; hatta bu sözcük herkesin diline yapıştı. Kültür hayatının nabzını tutan ve bunu özel dosyalarla belgeleyen Milliyet Sanat Dergisi (15 Temmuz 1982, Yeni Dizi Sayı: 52), çok erken bir zamanda “nostalji” konulu bir özel dosya yayımlamıştı.

Tanık olduğumuz süreç, “12 Eylül”ün işsiz bıraktığı aydınlar, üniversiteden atılan öğrenciler, okuma olanağı bulamayan gençler, kültür alanında iş sahibi olmak için çabaladı. Sanat galerisi açan, dergilerde editörlük yapan, sinema ve dizi filmlerde çalışanların yanı sıra –hiç parasız olanlar– kişisel kitaplıklarını sokak sergileriyle

satmaya başladı; biraz tüylenen dükkân açmaya cesaret etti. Kadıköy’de (İstanbul) Akmar Pasajı, Bahariye’de Moda Pasajı, o yıllarda birdenbire bir sahaf çarşısına dönüşmüştü.

Sahaflığın yanında “eskicilik”, kendini göstermeye başladı. Bu türün birkaç önemli dükkânı Akmar Pasajı’nda hayat bulmuştu. Sonra hızla İstanbul’un iki yakasına yayıldı. Eski yayın müzayedeciliğinin ilk önemli atılımını Librair de Péra üstlendi.

Sorunuzun iki yönü var: a) Efemeranın tarihi; b) Efemeranın Türkiye’de keşfinin tarihi!

1983’de başlayarak, 1867’den bu yana yüzlerce süreli yayının binlerce sayfasını taradım. Konum öncelikle karikatür tarihi, mizah basını, mizah yazarları ve metinleriydi. Yıllar yılı süren bu tarama çabası bana, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini çeşitli yönleriyle tanıma olanağı verdi. Ben “konu”mu tararken, “konu dışı”na çıkarak çalışırım; kendimi dizginleyemem. Ölüm ilanlarından reklamlara değin hızla göz atarım. Bu süreli yayınlarda, Türkiye’nin dıştan görülebilir bütün hayatı belgelenmiş. Bütün siyasal, sosyal, kültürel ve sportif birikimi orada bir rapor gibi duruyor. Bu süreli yayınlara birikimi olmasa hayatımız biter! Her şey orada.

Efemeraya büyük bir ilgi var. Ancak “bilinçli koleksiyoncu” sorunu var! Efemeranın nasıl anlaşıldığının önemi yok... Yaklaşık 20-30 yıldır kurulan efemera müzayede şirketlerine bakıldığında işin önemi ortaya çıkıyor. Büyük kentlerin “çöp”ü bile değerlidir. Antika ve sahaf esnaflığının yerleş(e)mediği kentlere acıyorum! Çünkü en önemli hasletlerden biri olan “saklama”dan habersiz yaşıyorlar. Büyük kentler, özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir efemera konusunda birer dev mıknaatıs olarak iş görüyor. Bilinçli koleksiyoncu azımsanmayacak kadar çok. Bu birikim kişisel koleksiyonları oluşturuyor. Bir gün iyi bir girişimle bir Tasarım Müzesi kurulmaya kalkıldığında “hazine” hazır!

Yüksek lisans tezimin önerisi; “Bir grafik tasarım ürününün son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeranın incelenmesini, bilgi edinilmesini sağlayan grafik değerleri” üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Sorunuzu, bir nesnenin “efemera evresi” ve onun “grafik değerleri” gibi anlıyorum. 1970’lerden bu yana birkaç ayda bir eve gelen elektrik ve su faturaları bize neleri gösterir? Öncelikle kullandığımız elektrik ve suyun miktarı, kaç para ödendiği. Sonra nasıl bir kâğıda basıldığı ve bu fatura nasıl tasarlanmış ve hangi teknikle basılmış.

Ben, her “sorun”u bir “cinayet” gibi algılayıp onun nasıl tahlil edileceğini düşünürüm. Elimizdeki “kanıt”lar, bize istediğimiz her şeyi söyler.

EK 3. Celal YILDIRIM ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Efemera tanımınıza aynen katılıyorum. Ayrıca ben bir grafiker olarak görsel estetiğe bakıyorum. Evlerde veya sergi salonlarında sergilenebilir mi? Çerçeveye girer mi? Yani, dosyalarda veya arşiv raflarında gizlenmeden teşhir edilmesi taraftarıyım.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Bildiğim kadarıyla genel arşivler; tarih, konu ve içerik olarak arşivlerini oluşturuyorlar.

Ben bir grafiker olarak klasik arşiv dışında broşür, gazete ve dergilerin içindeki reklamların ayrıntılı olarak belirtilmesini isterim. Çünkü o dönemdeki reklam dili ve kullanılan görsellerin içeriği benim için daha önemli. Bir de kitap kapakları var. Onların çizerini ve tasarımlarını kimlerin yaptığını mutlaka belirtilmesi lazım.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

1980’li yıllarda ülkemizde araştırma yapacağımız grafik kitaplarının azlığı ve ulaşmakta zorlandığımız dönemler nedeniyle genelde yerli ve yabancı dergilerdeki ilanları takip etmeye önem verirdim. Onlardan esinlenmelerim olurdu. Hatta o ilanlardan ve kesip biriktirdiğim logolardan kendime bir katalog bile oluşturmuştum. O yıllarda efemera kavramı henüz bilinmiyordu. 1996 yılında Ephemera Derneği’ni onbir arkadaşla kurduktan sonra bu tür basılı belgelere bakış açım değişti. Elime geçen belgeleri, baskı tekniği, grafik ve estetik olarak değerlendirdim. Örneğin bir dönem fatura ve antetli kâğıt koleksiyonum vardı. 1800-1920 yıllarında kullanılan gravür ve taş baskı teknikleri beni çok etkilemişti. Çalışmaları kıskanmadım desem yalan olur.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Evet mesela nüfus sayımı ile ilgili topladığım efemera belgeleri, Efemera Dergimizin 12. sayısında dergi yazarımız Mehmet Hastaş tarafından makale olarak yayımlandı. Efemera Dergisinin 14. Sayısında Necip Bey Kremleri ile ilgili belgeler yazarımız Burçak Evren tarafından yayımlandı. Efemera Dergimizin 15. Sayısında Deniz askerlerinin başlığı ile ilgili fotoğraflardan olan koleksiyonum yazarımız Rasim Ünlü tarafından yayımlandı.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Şu anda kişisel olarak biz koleksiyon yapanlar evlerimizde kendi çapımızda dosyalarda biriktiriyoruz. Kalıcı olması için belediyelerin ve kütüphanelerin ve derneklerin devreye sokulması gerekir. Şu an Atatürk Kütüphanesi, İKSV İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü ve Salt Araştırma gibi güzel çalışmalar yapan kuruluşlar mevcut.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Efemera ürünleri 1980-1990’lı yıllarda koleksiyon ürünü olarak mezatlarda çıkıyordu. Antetli belge, broşür, afiş vb. Başta çocukça yapılan koleksiyon olarak görenler oldu. Kitaplarda ve araştırmalarda kullanıldıkça ve özel müessese tarihi ile prestij kitaplar yapıldıkça işin değeri anlaşıldı. Müzayede yapan firma sayısı arttı. Bir liralık kartpostalların 100 liraya satılmasıyla bir anda ilgi artı (O dönem yapılan müzayede katalogları şimdi aranır oldu). Hatta kitap satan sahaflar bile efemeraya yöneldi. Birazda konu hakkında hiçbir bilgisi olmayan insanların evlerindeki birikimlerini temizlik amacıyla çöpe atmasıyla efemeraya ulaşmamız kolaylaştı. Şu anda dijital ortamın gelişmesiyle internet üzerinden yapılan mezatlar büyük ilgi görüyor. Fakat dijitalleşmenin artmasıyla bazı koleksiyonlarda bitme noktasına geldi. Milli piyango, ulaşım biletleri, el ilanları, antetli evraklar vb...

Yüksek lisans tezimin önerisi; “Bir grafik tasarım ürününün son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeranın incelenmesini, bilgi edinilmesini sağlayan grafik değerleri” üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Üretilen efemera belgelerinin ömrünün kısa olması nedeniyle bir grafiker olarak yaptığımız çalışmanın estetik ve dönemi yansıtmasını yani çerçeveye girecek değerde olmasını isterim.

EK 4. Dilek PEKTAŞ ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Efemera kelimesinin etimolojisine baktığımızda, anlamı konusunda bize birçok ipucu verdiğini görüyoruz.

Yunanca'dan gelen bu kelime: sadece bir günlük ömrü olan, kısa ömürlü, anlamına gelmektedir. Genel olarak da batı dillerinde, işlevi bittikten sonra elde tutulması ve saklanması gerekmeyen basılı malzeme, kısa ömürlü küçük geçici belgeler, “ıvır zıvır” olarak tarif edilmektedir.

Geçen zaman içinde efemeranın korunmasının önemi anlaşıldı. Bu tür malzemelerin yaklaşık tümünün grafik tasarım ürünü olduğu düşünüldüğünde, bir yandan yaratıldığı dönemdeki tasarım dilini gösteren, diğer taraftan gündelik yaşamın toplumsal ve kültürel yapısını aktaran, önemli belgeler olarak, toplanmaya, koleksiyonlar yapılmaya ve bit pazarlarında ve müzayedelerde satılmaya başladı.

Bu özgeçmiş üzerinden, tarif edilecek olursa: “Efemera, gündelik yaşamda, işlevi kısa süreli olan basılı malzeme ve belgelerin, işlevini doldurduktan sonra, dönemi hakkında önemli bilgiler aktarması, tasarım niteliğiyle değerli olması halinde, korunup saklanan, arşivlenen, gündelik kullanım nesneleridir.

Grafik ürün, grafik yapıt, grafik eser... Grafik Tasarım çıktısının varlığını nasıl tanımlıyorsunuz? Sizce bir ürün mü, eser mi, yapıt mı? Farkı var mı? Varsa bu farklar ne zaman ortaya çıkıyor?

Grafik tasarım çıktısı, benim için bir grafik tasarım ürünüdür. Neden: Çünkü, Sanat ve tasarım ortak yanları olmakla birlikte, farklı süreçler üzerinden üretimlerini gerçekleştirirler. Bu bağlamda, Batı dillerinde, örneğin ingilizcede, art/sanat ve design/ tasarım iki ayrı kategoriye işaret eder.

Kısaca: sanat yapıtı, sanatçının duygu ve düşünceleri üzerinden, sorunsal/konuyu ve malzemeyi kendisinin belirlediği, yaratıcı bir üründür.

Grafik tasarım ürünü ise, bir mesajın hedef kitleye iletilmesi gibi, gündelik yaşamdaki bir iletişim problemini çözmek üzere, tasarımcıya dışarıdan aktarılmış, bir konunun çözümlemesidir. Bu çözümlemede tasarımcı, bazen resimleme ve tipografi

elemanlarını birlikte kullanarak, bazen tek başına görsel veya sözel -tipografi- elemanları kullanarak, yaratıcı bir çözüm üretir. Bu durumda, sanat yapıtı da, grafik tasarım ürünü de yaratıcı süreçlere işaret eder, ancak farklı bağlamlar üzerinden yaratılır. Farklı olarak isimlendirilmesi bu nedenledir.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Grafik tasarım, daha önce de değindiğim gibi, tam da efemeranın adeta üreticisidir. Bu tasarım dalı, gündelik hayatta görsel bir dille kurulan insanlar arası iletişimin başat aktörlerinin en önemlilerinden biridir. Bu iletişim, yerine göre afiş, broşür, el ilanı, basılı malzeme, davetiye, kartpostal, gibi tasarım ürünleri kullanılarak, yerine göre de, etiket, bilet, sigara kutusu, çeşitli ambalaj tasarımlarıyla ürün tanıtımı yapmak üzere, gerçekleştirilir.

Bu ürünler işlevlerini doldurduktan sonra, tasarlanış biçimiyle özgün, yaratıcı, dönemine işaret eden özelliklere sahip ise, bugün efemera olarak tarif edilen yeni bir niteliğe bürünürler.

Efemera olarak değer kazanıp, saklanmaya başlandığında, taşıdıkları bilgiyi ve belge olma özelliklerini okuyabilmemiz konusunda, grafik tasarım tarihi bilgileri bizlere rehber olur. Çünkü efemeranın var olması grafik tasarım çözümlemesi ile gerçekleşmiştir. Bu da, yaratıldığı dönemdeki işleviyle gündelik yaşama gönderme yapan ve toplumsal yaşam özellikleri ortaya koyan parametrelere ulaşmamızı sağlar.

Yüksek lisans tezimin önerisi; etiket, bilet, broşür, davetiye vb. grafik tasarımların son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeraların incelenmesinde grafik üretim tekniği bilgisi ile grafik tasarım tarihi bilgisinin katkısı üzerine... Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Bence doğru bir çerçeve çizmişsiniz. Ürünün, özgün ve yaratıcı bir anlatım dili varsa, bu özelliğe de değinmenizde yarar olabilir.

EK 5. Sinan NİYAZIOĞLU ile söyleşi:
“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Niteleme sıfatından üretilmiş bir terim olan Yunanca kökenli efemera (ephemera) kelimesini sözlük anlamıyla “geçici” ve “gündelik” karşılıklarıyla tanımlamayı anlamlı ve doğru buluyorum.

Grafik ürün, grafik yapıt, grafik eser... Grafik Tasarım çıktısının varlığını nasıl tanımlıyorsunuz? Sizce bir ürün mü, eser mi, yapıt mı? Farkı var mı? Varsa bu farklar ne zaman ortaya çıkıyor?

Grafik tasarım ürününün yapıt olabilmesini zamana karşı direnebilmesine ve hatta tarihçeye eklenilebilmesine bağlı olduğunu düşünüyorum. Sorunuzun yanıtını somutlaştırmak gerekirse, Milton Glaser’in ünlü Dylan afişini örnek verebilirim. Milton Glaser bu afişini Bob Dylan’ın long-play plak albümünün ambalajının içerisinde yer almak üzere promosyon afişi olarak tasarlamıştı. Bu afişte konserle ilgili yer veya zaman bilgisi yer almaz; çünkü afiş, Bob Dylan’ın herhangi bir konserinin duyuru işlevini üstlenmek yerine, Glaser’in Bob Dylan ve onun müziğe yaklaşımının illüstratif yorumunu yansıtır. Ancak afiş zamana kadar direnebilmiş hem ürettiği dönemle hem de Milton Glaser ile özdeşleşerek ikonikleşmiştir. Hatta denilebilir ki, bir gösterge olarak Dylan afişi, Dylan’dan daha çok Milton Glaser’la özdeşleşmiştir. Tıpkı Mona Lisa tablosunu gördüğümüzde yapıtın ressamı Leonardo da Vinci’yi çağrıştırdığı gibi...

Benzer şekilde El Lissitzky’nin Mayakovsky için tasarladığı Ses İçin (For the Voice) şiir kitabını örnek verebilirim. Zihinini ve kalbini sosyalist ütopyanın sisli ufkuna yöneltmiş bir devrimci olarak El Lissitzky’nin bu kitabı tasarlarken bir yapıt

yaratma niyetiyle soyunduğunu düşünmüyorum; çünkü her tamamlanan üretiminin ardından bir sonraki projeyi ele alan devrimci gerçekliği ve bunun ötesinde derin bir metafizikçiliği vardı El Lissitzky'nin... Ama Ses İçin (For the Voice) bir yapıt mıdır elbette yapıttır...Tasarımcısının ardından onu ele alan bir çok tarihçinin okuması ve tarihe kazandırmasıyla, her defasında yeniden okunan “zamansız” bir yapıt... Tıpkı Mayakovsky'nin şiirlerinin zamansızlığı gibi...

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Sorunuzun yanıtını grafik tasarım disiplini içerisinde pratik üretim gerçekleştiren meslektaşlarımdan farklı olarak, üretimleri dönemler bazında anlamaya, yorumlamaya ve tarihçe içerisinde yeniden ele almaya çalışan bir grafik tasarım tarihçisi olarak yanıtlamaya çalışacağım.

Efemera ürününü anlamaya yardımcı olan grafik bilgi dediğiniz ürünün teknik üretim bilgileriye elbette yüzey veya malzeme okuması açısından oldukça yardımcı olur. Ancak grafik tasarım ürününün esas işlevinin herhangi bir programın iletişim işlevini yerine getirmek olduğu düşünüldüğünde, ürünün üretim süreçlerini belirleyen dönemsel bağlama dair, sosyoloji, siyaset, ekonomi tarihi gibi disiplinler hakkında da bilgi sahibi olmanın gerektiğini düşünüyorum. Özellikle Batı ve Kuzey Avrupa ülkelerinde, grafik tasarım ürünlerinin tarihçeye kazandırılmasında sanat tarihçilerinin, mimarlık tarihçilerinin, ekonomi, iktisat tarihçilerinin de dahil olduğu köklü bir gelenek var. Bu nedenle aynı ürüne farklı uzmanlık alanlarından yapılan değerlendirmeler ürün analizine çok katmanlılık kazandırabiliyor. Uzmanlaşmaya, demokratik kültüre saygı duyan tüm toplumlarda olgunlaşan diğer bilim alanlarında görüldüğü gibi, grafik tasarım tarihi alanında da oldukça yetkin okumalar bu sayede çıkabiliyor. Bir grafik tasarım tarihçisi olarak farklı disiplinlerden uzmanların aynı ürüne dair yorumlarına önem vermemiz gerektiğini, disiplinler arası çalışma ve üretme kültürünü kazanmamız gerektiğini düşünüyorum ve öneriyorum.

***Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir?
Deneyiminizi aktarır mısınız?***

Arşivleme, geçici, dönemsel veya tarihsel olanı koruma altına almayı ve kalıcılaştırmayı amaçlar. Bu nedenle her arşivleme projesinin ortaya çıkış amacında kalıcı kılma fikri yatar. Ancak bu amaçla başlanan ve tamamlanan arşivler zamana karşı direnip kalıcı olabilir mi? Bu sorunun yanıtını arşivin etkili yönetimi belirler. Arşivin etkili yönetimi ise fiziksel veya sayısal arşivin mülkiyetini yürüten kişi veya kurumların başarısı kadar, o arşivde yer alan ürünleri tarihçeye eklemleyebilen, yeni veya taze bağlamlarla her defasında farklı soluk kazandırarak ele alabilen araştırmacıların, uzmanların veya tarihçilerin de katkısıyla mümkündür. Türkiye’de siyaset tarihi, bilim tarihi, mimarlık tarihi alanlarında arşivlerin başarılı şekilde yürütüldüğü örnekleri görebiliyoruz; ancak grafik tasarım tarihinin emekleyerek gelişen bir disiplin olduğunu, tarihçe alanında uzman kişilerin artışıyla, istikrarlı üretimiyle var olan veya ileride var olacak arşivlerin ancak bu sayede kalıcılaşılabileceğini deneyimlerime dayanarak söyleyebilirim. Bunun da nedeni kanımca şundan kaynaklanıyor: Türkiye’de siyaset tarihi yeni bir ideolojiyi kamusal kültüre empoze etmekle veya var olan bir ideolojinin koruyuculuğuna soyunmakla güçleniyor. Bilim tarihi, buluşları ve ilerlemeleriyle pozitivist iradenin ve uzmanlaşmanın yetkinliğini somutlaştırıyor. Mimarlık tarihi ise son 150 yıllık modernleşme tarihimizde kamusal alanın ve mekân kültürünün gelişimini ele alıyor. Tüm bu saydığım alanların diğer uzmanlık alanları içerisinde başarılı kılan ortak paydayı kendilerini konumlandırmalarına dair vizyon sahibi olmalarına bağlıyorum. Ancak Türkiye’de grafik tasarım disiplininin üretiminin, mesleki örgütlenmesinin ve tarihini ve tüm bunların sonucunda arşivleme pratiklerine dair; mesleki camiadan üreticiler olarak mesleğimizi konumlandırabildiğimizi, geleceğe yönelik vizyonlar belirleyebildiğimizi ve bunlar ölçeğinde tarihçeye ve arşive girdiğimizi açıkçası söyleyemem. Önemli niyetlerin, girişimlerin ve Yurdaer Hoca gibi öncü aktörlerin mesleki camiamızda var olması, mesleki örgütlenme kültürümüzün gelişimi ve üretimlerimizle bu mesleğe katkı sunma konusunda hepimize daha fazla sorumluluk yüklediğini düşünüyorum.

Yüksek lisans tezimin önerisi; etiket, bilet, broşür, davetiye vb grafik tasarımların son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeraların incelenmesinde grafik üretim tekniği bilgisi ile grafik tasarım tarihi bilgisinin katkısı üzerine... Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Sorunuzdan anladığım kadarıyla işlevini tamamlayan etiket, bilet, broşür, davetiye gibi geçici ürünlerin tarihsel nesneye dönüşme şekliyle ilgileniyorsanız, bunu da üretim teknikleri açısından ele alıyorsanız, yüksek lisans tez çalışması açısından oldukça ilginç bir çalışma olur. Bir etiketin serigrafi veya ofset baskı tekniğiyle üretimi etiketin nitelendirilmesine, tanımlanmasına dair teknik bilgi katkısı sunar ve bildiğim kadarıyla bu alanda grafik tasarım tarihinde yüksek lisans tez çalışması yapılmadı. Özgün bir çalışma olacağını düşünüyorum.

EK 6. Nazlı Eda NOYAN ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Geçici, üretim nedenleri, işlevleri, çok yerde ve kolay ulaşılır olmaları itibariyle çok da kıymetli görünmeyen, biraz da “ıvır zıvır” olarak algılanan grafik ürünler.

Tarihe ışık tutmaları ve bellek oluşturmaları nedeniyle aslında oldukça önemliler. Kişisel hikayeleri nedeniyle saklanmaları onlara nostaljik ve duygusal bir değer de katıyor.

Bu zamanların efemerası “basılı” olan dışında memler, gifler, dolaşımda olan ve sanal koleksiyonlarını yaptığımız tasarımlar olabilir mi? Bence öyle olacak.

Grafik ürün, grafik yapıt, grafik eser... Grafik Tasarım çıktısının varlığını nasıl tanımlıyorsunuz? Sizce bir ürün mü, eser mi, yapıt mı? Farkı var mı? Varsa bu farklar ne zaman ortaya çıkıyor?

Ben tasarım kelimesini tercih ederim. Verilen emek, süreç, niyet, sonuç onun “ürün”. “eser”, “yapıt” olarak tanımlanmasını sağlayabilir ancak genel ifade olarak belirli sınırlamalar, koşullar, amaçlar doğrultusunda şekillenen bir üretim var ortada.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Grafik bilgi efemerayı anlamaya onu eser, tekil ve vb. şekillerde tanımlamayı seçmediğimiz, üretim koşullarını bildiğimiz ya da tahmin edebildiğimiz ve bu yolla kültürel ve toplumsal konumu hakkında sağlıklı sorular sorup çıkarımlar yapabileceğimiz için yardımcı olur.

Efemerayı nostaljik, retro, tarihi, kültürel, vb. karakteriyle bana ilham da verdiği için merakla takip eder ve ondan faydalanırım.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Bellek çok önemli. Bellek yoksa kültür olabilir mi?

Bir hikayenin içinde arşivlenmeleri ve yaşatılmaları benim için en etkileyici olanı. Bunun en şahane örneği Orhan Pamuk’un Mesumiyet Müzesi. Tüm arşiv ve müzecilere örnek olmalı.

Bu zamanların efemerası sanal efemeraları nasıl arşivleyip saklayabiliriz?

Yüksek lisans tezimin önerisi; etiket, bilet, broşür, davetiye vb grafik tasarımların son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeraların incelenmesinde grafik üretim tekniği bilgisi ile grafik tasarım tarihi bilgisinin katkısı üzerine... Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Toplumsal, ekonomik, kültürel tarih dışında yerellik ve “buraya ait olan”nın tartışmasında efemeralar çok önemli bir veri sağlayacaktır.

EK 7. Fuat AKDENİZLİ ile söyleşi:
“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 20 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Tanımda eksik olan tek şey kısa ömürlülük. Ephemeral kelimesi ingilizce kısa ömürlülük anlamında kullanılıyor. Bir efemeranın bütün bunların yanısıra kısa ömürlü, gelip geçici bir özelliği de olması lazım. Verilen tanımlamada geriye kalanları için katılmaktan başka söylenecek bir şey yok.

Grafik ürün, grafik yapıt, grafik eser... Grafik Tasarım çıktısının varlığını nasıl tanımlıyorsunuz? Sizce bir ürün mü, eser mi, yapıt mı? Farkı var mı? Varsa bu farklar ne zaman ortaya çıkıyor?

Bence hepsi grafik ürün. Eser ve yapıt, tasarımdan çok sanatın terminolojisi. Çizgiroman ve müze resmi arasındaki uzun süredir varolan ihtilaf diğer grafik üretimler için de söz konusu. Nasıl ki çizgiromanı müzede sergilenir hale getirmiş Chris Ware, Robert Crumb, Art Spiegelman gibi isimler varsa grafik tasarımcılar içinde de böyle isimler bulmak olası ama bu onların yaptıklarının eser ya da yapıt olduğu anlamına gelmiyor. Eser ya da yapıt tanımlamaları grafik ürünlerin resme ve sanata kaydığı grafik baskı/baskıresim alanı için daha doğru ifadeler gibi görünüyor. Tasarım, sanat değildir ama sanat düzeyinde bir ustalıkla yapılabilir gerçeğini de unutmamak lazım.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Grafik bilginin efemerayı değerlendirmeye tek başına yetmeyeceğini söyleyebilirim. Bir efemerayı diğer bir efemereye göre daha değerli yapan şey sadece grafik tasarımı değil

aynı zamanda tarihsel bağlamıdır. Örneğin elinizde iki farklı efemera koleksiyonu olduğunu varsayalım. Bunlardan biri, ki bunu tamamen kurgusal olarak örneklendiriyorum, Rusya’da Çar II: Nikolay’ın muhaliflere karşı bastırdığı ilanlar olsun; diğeri de aynı dönemde muhaliflerce basılan el ilanlarının koleksiyonu olsun. Birisi çarlık matbaasının tüm olanakları ile diğeri ise isyancıların kısıtlı olanaklarıyla basılmış olsalar bile tarihsel önemleri tasarımları nasıl olursa olsun her iki koleksiyonu da değerli kılacaktır.

Öte yandan grafik bilgi, efemerayı doğru tarihlendirmek ve ya doğru kişiye atfetmek anlamlarında faydalı olabilir. Burada yapılan, eldeki bilgiler doğrultusunda grafik tasarım nesnesini bir bilirkişi gibi yorumlamak olacaktır. Nerede basılmış, kim için basılmış, ne amaçla basılmış, hangi teknikle basılmış, kaç renk basılmış, hangi yazı karakterleri kullanılmış gibi soruların bazılarının cevaplarını grafik tasarım bilgisi üzerinden vermek olasıdır.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Koleksiyoncu bir kimliğim ya da eğilimim yok. Efemera değeri olan bazı şeyleri de koleksiyon mantığından çok benim için önemli olduklarından dolayı saklamak istedim her zaman. Kendimi bir koleksiyoncu olarak nitelendiremem ama görmekten keyif aldığım ve bilgi edindiğim güzel koleksiyonlar oldu. Görebildiğim tüm nitelikli koleksiyonların ortak özellikleri neredeyse yeni gibi parçalar içermeleri, bu parçaların güneş ışığı, nem ve hava gibi dış ortamlardan mümkün olduğunca izole edilerek korunmuş ve saklanmış olmaları, parçaların tarihsel bir sıra içerisinde ve haklarında bilgi içerecek şekilde sıralanmış olmasıydı. Kendi adıma böyle bir çalışmanın ya da deneyimin bir parçası olmuşluğum yoktur. O yüzden koruma ve restorasyon anlamında teknik bir önerim olamaz.

Grafik tasarım alanında çalışan biri olarak ise geçici belgelerin kalıcı arşiv çalışmalarının yapılabilmesi için bu parçalar arasındaki taksonominin sadece biçimsel değil içerik olarak da yapılması gerektiğini düşünüyorum. Tabi burada taksonomiden kastım fen bilimlerindeki anlamında değil. Doğru sınıflandırılmış ya da gruplandırılmış

parçalar, uygun bir şekilde korunup sunulduklarında basıldıkları dönemde sadece işlevsel şeyler olsalar bile zaman içerisinde kültürel ve tarihsel bir değer kazanacaklardır. Hatta yakın zamanlı örnekler olarak bankaların yayınevlerince basılan Osmanlı katrvizitleri, eski İstanbul mönüleri gibi koleksiyonlar gösterilebilir.

Yüksek lisans tezimin önerisi; etiket, bilet, broşür, davetiye vb grafik tasarımların son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeraların incelenmesinde grafik üretim tekniği bilgisi ile grafik tasarım tarihi bilgisinin katkısı üzerine... Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Kanımca her hangi bir grafik tasarım nesnesinin efemeraya dönüşmesi için belirli bir zamanın geçmiş olmasının belirleyiciliği yoktur. Grafik tasarım nesnesini efemera olarak değerli hale getiren biraz da o nesneye yüklenen tarihsel, toplumsal ve kişisel değerlerdir. Örneğin, hayranları için sevdiği müzik grubunun biraz önce biten konserine ait biletler, afişler, o güne özel basılmış grafik nesneler ve hatta o günkü gazete haberleri bile değer kazanacak ve eğer bütün bu parçalar eksiksiz bir araya getirilebilirse çok da değerli bir efemera koleksiyonu oluşturacaklardır.

Efemeranın değerlendirilmesinde grafik üretim tekniği bilgisine sahip olmak sözkonusu parçanın basıldığı coğrafya ve basım şartları hakkında daha fazla bilgi edinilmesine yardımcı olur. Bu bilgi, efemeranın maddi değerini belirlerken de bir ölçüt olarak kullanılabilir. Üretim tekniğinde zanaatın payı, kullanılan malzemenin katkısı gibi ölçütler bir değerlendirme yapılması için katkı sağlayacaklardır. Tasarım tarihi bilgisi ise söz konusu olan efemeranın dahil olduğu düşünülen üslupların, tasarımcısının kim olduğunun ve kimin için ne amaçla yapıldığının bilgisi ile donatarak tarihsel değerinin belirlenmesini kolaylaştıracaktır. Bütün bu bilgilerin sahibi olmak elinizde tuttuğunuz ve Paris'te XIX. yüzyıl sonunda basılmış Art Nouveau tarzında bir efemerayı sıradan bir kartpostalmış gibi yırtıp atmanıza engel olacaktır.

EKLER LİSTESİ – 2:

Disipliner arası bakış açısıyla

müze araştırmacısı, tasarım tarihçisi, koleksiyoncu, sahaf, konservatör ile
yapılar röportajlar:

EK 8. Gökhan AKÇURA ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Daha önce Hece Dergisi’nde yapmış olduğun röportajımdan alıntılایayım: “Önce sözcüğün etimolojisine bakayım. Yunanca bir sözcük ve anlamı “bir günden fazla kalıcı olmayan” anlamına geliyor. Eskiden ömrü çok kısa bitki ve böcekler için kullanılırmış. Biz bugün bu sözcüğü çok daha geniş bir anlamda kullanıyoruz. İnsanlar tarafından üretilmiş, genellikle kâğıt üzerine basılmış malzemeler için. Ama giderek bu anlam da

genişledi; işin içine plaklar, promosyon malzemeleri, şişeler vb. gibi daha değişik malzemeler de girdi. Döneminde tüketim için kullanılmış, üretildiği zaman çok bir değeri olmayan, ama zaman içinde ayrı bir önem kazanan malzemeler. Kartpostallar, biletler, gravürler, telefon kartları, fotoğraflar, reklam malzemeleri, çikolata kartları gibi basılı malzemeler “basılı efemeralar” olarak adlandırılabilir. Ama dediğim gibi şişeler de, kasetler de, plaklar da aynı kavram içinde yer alabiliyorlar. (Kurt, 2015)

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Arşivlerde grafik tasarımcıdan çok, genel olarak “grafik tasarım disiplini”ne şu ya da bu şekilde sahip elemanların çalışması önemli. Yani burada bir sınıflama, kategorize etme durumu var. Arşivlerde yer alacak efemeraların sınıflandırılması işi.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Elbette yardımcı olur. Efemeraların büyük çoğunluğu grafik ürünlerdir. Bunların kim tarafından, hangi zamanda, hangi etkiler altında, ne şekilde üretildiklerini bir grafiker değerlendirebilir. Hem de öyle her grafiker değil. Grafik üretim tarihine vakıf bir grafik tasarımcı olmalı bu. Grafik tarihi ile efemera tarihi birbirini besleyen iki disiplindir.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Çok... Grafik tarihi yapan bir çok araştırmacı benim arşivime girip, kendi araştırmaları için yararlandılar. Bunun dışında çok sık olarak yüksek lisans ve doktora öğrencilerine görsel malzeme açısından yardım ediyorum.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Açıkçası bu konuda fikrine başvurulacak en son insan benim. Efemeralar, ilgili konuların dosyaları içinde dururlar. Ya da karton kutularda üstüste yer alırlar. Bir şey bulmak için kutular iner, açılır. Taranmaya başlanır.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Bundan kırk yıl kadar önce efemera sözcüğünü bilen bile yoktu sanırım. Bazı koleksiyoncular vardı, pul, bilet, damga, kartpostal toplarlardı. Bunu da kapalı bir dünya içinde gerçekleştirirdi. Yani toplamak, meraklılar çevresinde teşhir etmek, bazı yarışmalara katılmak vb. ile sınırlıydı koleksiyonculuk. Efemera, 1980’lerden sonra görsel malzeme ihtiyacının artmasıyla bir sıçrama yaşadı. Sergicilik, yayıncılık, multivizyon gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışı bu ihtiyacı körükledi. Efemera dergileri, dernekleri; pek uzun ömürlü olamasalar da çıkmaya başladı. Eski pulcular efemera müzayedeleri yapmaya başladılar. Bugün artık eski tip koleksiyonculara benzeyen, sırf kendi merakı için efemera toplayanlar oldukça azaldı. Artık efemera toplayıcıları, araştırdıkları konuları görsel açıdan çeşitlendirmek, bir araştırma ürünü ortaya çıkarmak amacıyla efemeraların peşine düşüyorlar. Efemeraları ustaca basılı ürünler haline dönüştüren araştırmacılar, yazarlar da çoğaldı. Televizyon ve sinema endüstrisinin gelişimiyle birlikte palazlanan “art direktörlük” kurumu da efemeraların peşine düşen, ya da bu konuda yetkin isimlere danışan yeni bir disiplin oldu. Artık her ay onlarca efemera müzayedesini düzenleniyor, internet üzerinden yoğun ölçüde efemera satışı yapılıyor.

EK 9. Ömer Faruk ŞERİFOĞLU ile söyleşi:
“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Bu tanıma katılmakla birlikte; gündelik yaşamın akışı içerisinde anlamını ve rolünü tamamlayan her türden materyalin, benzeri milyonlarcası yok/çöp olup giderken bazılarının bilinçli veya belki de bilinçsizce korunması ve çok geçmeden de bunların birer belgeye dönüşmesi diye özetleyebilirim.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Çok özel ve derin bir ilişki kuramasam da, grafik tasarımcı elinden çıkmış materyallerin korunma şansının diğerlerine göre daha fazla olacağını kabul ediyorum.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Grafik, gündelik yaşam malzemesinin efemeraya dönüşme ihtimalini artır diyebiliriz.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Doğal olarak oldu/oluyor. Bir efemera, üretildiği materyalden, üretim biçiminden üzerinde yer alan grafik ve bilgiye kadar onlarca araştırmanın konusu olabilirler. Benim koleksiyonunu yaptığım Halepli bir editörün kartpostalları, o coğrafyanın doğası, folkloru, tarihi dokusu başta olmak üzere, kartpostal tarihi ve 3-4 kuşak üretimi yapan ailenin tarihi gibi birçok konuya kaynaklık etmektedirler.

***Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir?
Deneyiminizi aktarır mısınız?***

Çok zor. Ben kendi topladıklarımın bile ne kadarının korunacağından kuşkuluyum. Ülkemizin, dünyamızın geleceği de pek umut vermiyor. Yukarıda sözünü ettiğim Halepli aileyi 2008’de bulmuş, yaşayanları ile görüşmüştüm. Benim yanımdaki malzemeye hayran kaldılar, ellerinde bir tek orijinal kartpostal yoktu. Bir takım dijital baskılar vardı, ofislerinde. Şimdi ne oldu aileye, merak ediyorum ama ulaşamıyorum da... O aileden geriye bugünlerden ne kalmış olabilir ki... Benim topladığım 1910-1920’lere ait kartpostalların büyük kısmını Paris’ten almıştım. İstanbul’dan Amerika’dan, Arjantin’den İspanya’dan, Çin’den aldıklarım oldu ama basıldıkları yer olan Halep’te bir tane bulamamıştım. Buradan hareketle efemera demek medeniyet demek diyebiliriz. Ya da medeniyetin/barışın meyvesi diyelim. Savaş sadece insanları değil, medeniyeti ve onun asli bir unsuru olan efemerayı da yok ediyor.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Daha çok başındayız yolun. Yeterli olmasa da algılanmasında iyiye doğru bir ivme var diyebiliriz son 30 yılda...

Yüksek lisans tezimin önerisi “bir grafik tasarım ürününün son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeranın incelenmesini, bilgi edinilmesini sağlayan grafik değerleri” üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Söylediğim gibi gündelik yaşam materyalinin ömrünü uzatmasında ve değer atfedilerek efemeraya dönüşmesinde çok önemli bir etken olduğunu söyleyebilirim.

**EK 10. Emin Nedret İŞLİ ile söyleşi:
“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020**

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

“Gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” diye anlamlandırılan efemeralar Türk sahaflık tarihine çok yakın zamanlarda girmiş ve sahaf esnafının gelir kalemlerinden biri oluşturmuştur. Dünya’da daha çok kartpostalcılar, filatelistlerin; hobi ürünleri satanların iltifat ettiği bu alana, sahafların satın aldıkları büyük kütüphane ve arşivlerden bu tür efemera malzemesinin de çıkması sonucu sahaflar içinde bir satış kalemi haline gelmiştir efemera. Yukarıdaki tanıma bir sahaf gözüyle bakacak olursak tamamlanması gerek noktalar olduğu kesindir. Özellikle bu tür malzemenin saklanması, korunması ve bulunması konularında yukarıdaki tanım eksik kalmaktadır. Bu tanıma “kullanıldıktan veya üretildikten sonra saklanması düşünülmeyen, korunmak yerine atılan ve pek çoğu çeşitli sebeplerle yitip kaybolan belgeler”dir ilavesini yapmak lazımdır. Zaten efemera malzemesini bir koleksiyoncu malzemesi, ticari bir değer olmasını sağlayan yine onu yaratan insanlar tarafından korunmayıp atılması, yok edilmesidir. Düşünün onbinlerce basılan bir bilet eser alanlar tarafından tümüyle saklansa onun nadirlik ve sahafiye anlamında değeri olabilir mi? Evet tarihsel olarak bir belge niteliği taşır ama ticari bir anlam ifade etmediği için araştırmacılara ulaşması zor olur. Çünkü bahse konu malzemeleri nadirliklerinden ötürü bilim insanlarına ulaştıranlar sahaflar, filatelistler, koleksiyon malzemesi tedarikçileridir.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Bizim Osmanlı’dan bu yana arşivciliğimiz çok sınırlı, çok dar çerçevede, çok lokal bir anlayışla günümüze ulaşmıştır. Gerek kütüphanelerimizde gerekse arşivlerde belge

anlayışı daha çok tarih ve siyaset ağırlıklı, nadir olmasına dikkat edilen, sanat, edebiyat, sosyal hayat, gündelik yaşam gibi konulara seyrek olarak giren bir düşünce hakimdi. Örneğin zaten sınırlı sayıda olan sanat müzelerimizin bir arşiv oluşturma fikri son yıllara kadar yoktu. Arşivcilik ve kütüphanecilik bölümlerinde sanat tarihi derslerinin çok az olduğu, modern sanat, grafik tasarım, sosyal tarih gibi konulara pek az değinildiği hatta yok sayıldığı bildiğimiz gerçeklerdendir. Böylesi bir durumdan sonra son yıllarda üniversitelerimizde gerçekleşen atılımlar grafik tasarımcıları tarih, tarihçileri de grafik tasarım alanına girmeye zorlamıştır. Grafik tasarımcılarının Osmanlı belgeleri veya efemera malzemesi arasında çok şey bulacağı kesindir. Kesin olan bir başka nokta da arşiv belgelerini inceleyen tarihçinin grafik tasarım tarihini bilmesi, o belgeyi yorumlamak konusunda o kişiye çok büyük kolaylıklar, katkılar sağlayacağıdır. Özetle arşivlerde, bilgi, belge merkezlerinde grafik tasarım uzmanlarının da yer alması veya bu konuda danışmanların bulunması günümüz bilim dünyasının vazgeçilmezlerindendir.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Efemera ve diğer arşivsel nitelikli belgeleri okumak, anlamak, sonuçlar ortaya koymak için pek çok bilimsel disiplinden bilgili olmak, o alanlara eğilmek lazımdır. Bu disiplinlerden biri olan grafik tasarım ve onun tarihsel gelişiminden haberdar olmak zorunluluğu vardır. İncelenen tarihsiz bir belgenin grafik tasarım tarihini bilen bir araştırmacıya tarihi saptamada büyük kolaylıklar sağlayacağı aşık bir durumdur. Tasarımcı imzası bir belgenin hangi çevrelerde oluşturulduğunu anlatır bize, dönemin modası, zihniyeti, toplumsal eğilimler bir efemera belgesindeki grafik düzenlemede bariz olarak saptanabilir.

Tabii sahaflık mesleğinde 40 yıllık bir süreyi aşmış olan biri olarak rahatlıkla şunu söyleyebilirim: Elimizden geçen belgelere, malzemelere grafik tasarımcı gözüyle bakılması, değerlendirilmesi çok çok yeni bir durumdur. Hatta şunu bile rahatlıkla söyleyebiliriz ki efemera denilen malzemenin, şahsi arşivlerin, zati malzemenin, ticari

belgelerin ticari anlamda değerlendirilmesi ve korunması, alınması / satılması son 40/50 seneden beri gerçekleşen bir durumdur. 1960'lar, 1970'lerde bu tür malzeme bırakın grafik tasarımcı gözüyle bakılmasını, piyasaya sunulması bile büyük tesadüfler eseri oluşan bir iş olurdu. Bu nedenle hâlâ, özellikle de tedarikçi olarak efemera belgelerini grafik tasarımcı gözüyle irdeleyen, toplayan, değerlendiren gerek satıcı gerekse toplayıcı bilinçli çok az insan vardır. Fakat ibre bu alanın hızla geliştiği ve genişlediği, dolayısıyla malzemenin maddi olarak değer kazandığı yönündedir.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Elbete hem sahaflık mesleği hem de 40 yılı aşan bir biriktiricilik sebebiyle büyük bir kitaplık ve arşive sahibim. Bu zaman süresinde biriktirdiğim özellikle yayıncılık tarihimizle ilgili pek çok malzeme arşivimde var. Eski editör yazışmaları, yayınevi faturaları, çinkograf ve klişecilerin belgeleri, hurufat katalogları gibi koleksiyonunu yaptığım hatırı sayılır bir belge topluluğu sanırım grafik tasarım tarihi ile uğraşanlara hatırı sayılır bir belgelik sunuyordu.

Koleksiyonumda yer alan ve henüz ortaya çıkarılmamış belgeleri çeşitli yayın organları vasıtasıyla yayımlayarak veya ilgili araştırmacılar ile birebir paylaşarak ışık tutmaya gayret ediyorum.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Efemera biriktirme, arşiv oluşturma daha önce de bahsettiğim gibi Türkiye'de yenidir. Hakkı Tarık Us, Taha Toros, Arslan Kaynardağ, Tarık Zafer Tunaya, Süheyl Ünver, Sedat Hakkı Eldem gibi önemli şahsiyetler ve bilim insanları arşivleme yapmışlar, dolayısıyla efemera malzemesi de toplamışlardır. Eski arşivlere baktığımızda toplanan malzemenin daha çok siyasi, edebi, tarihi şahsiyetlerin yazıları, mektupları, müsveddeleri, imzalı ve notlu kitapları şeklindedir. Yazarlardan aralarındaki mektuplaşmaları saklayan biriktirip arşivleyen de çok fazla yoktur. Yazarların bu tür yazışmaları ya kendi hayatlarında kendileri tarafından okunduktan sonra atılır, ya da

öldükten sonra varisleri tarafından içeriklerindeki özel bilgiler bilinmesin denilerek imha edilir. O yüzden bizde yazarlarımızın yazışma, zati eşya arşivini kapsayan bir kurum yoktur. Bu tür belgeler çeşitli kütüphanelere veya koleksiyonculara dağılmıştır. Türk Tarih Kurumu, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Tüstav, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve SALT Araştırma Merkezi gibi kurumlarda değişik konularda ciddi belge arşivi ve efemera bulunur. Ama bu kurumlar baştaki ilk ikisi hariç son 30/40 senede kurulmuşlardır. Bizde efemera arşivi oluşturma çalışmaları daha yeni bir olgudur.

Efemera arşivi oluşturmak meşakkatli bir iştir. Hem zaman hem de maddi emek vermeniz gereken bir durumdur. Bir konu altında toplayacağınız malzemeyi çok değişik yerlerden temin etmeniz gerekmektedir. Bu yerleri gezme, görme, tarayıp tesbit etmek zaman isteyen bir uğraşıdır. Ayrıca bu tür efemerayı bulunduran kimseler eğer profesyonel satıcı iseler buna bir de maddi fedakarlık gerektiren bir durum ortaya çıkar.

Efemera arşivi oluşturmakta ayrıca uzmanlık gerektiren bir iştir. Belgenin incelenip sınıflandırılması, korunması, kullanımında gösterilecek titizlik gibi birçok bilgiyi gerektiren bir incelikli iştir. Bu yüzden kütüphanelerimizin yeterli efemera bölümü yok gibidir.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Türkiye’de efemera olgusu yenidir. Daha önce vurgulamıştım. Benim çıraklık yıllarıma denk gelen 1970’li yıllarda toptan alınan kitaplıklarda efemera sayılacak malzemelere dikkat edilmez, önem verilmezdi. Bu yüzden pek çok önemli belge ve bilgi kaybolup gitti. Buna neden olan konuların başında efemera dediğimiz malzemenin bir piyasasının yani maddi karşılığının olmayışındı. Bu nedenle pek çok insan kişisel veya aile arşivini çöpe attı, imha etti. Son yıllara doğru giderek evlerde, ailelerde azalan ama piyasaya çıkan bu tür malzeme alınır satılır meta olmaktan öteye geçip koleksiyon objeleri haline geldi. Her tür konuda efemeranın toplayıcısının bulunması, biriktirenin çok, sunulan malzemenin az oluşur adeta bir efemera karaborsasının oluşmasına yol açtı. Meraklı

koleksiyoncunun hemen her efemera malzemesine ilgi göstermesi, koleksiyoncuların geniş bir yelpazede efemera malzemesi toplaması fiyatların yükselmesine neden olduğu gibi koleksiyoncunun eline geçen malzemeye akademik çevrelerin ulaşabilmesi güçlüğü ortaya çıktı. Grafik tasarım açısında belgesel nitelikteki malzeme pek çok durumda bir süs belgesi, görsel bir gösteri objesine dönüştü. Piyasada alınan satılan malzemenin dijital bir bankasının olmayışı özellikle grafik tasarım tarihi için çalışanların ana kaynağa ulaşma sorunu yaşamasına neden oldu.

Efemera'nın bir piyasasının oluşması, maddi karşılığının olmasının büyük bir faydası ise malzemenin atılıp yok olmasını engelledi. Bu tür malzemenin bir şekilde maddi bir karşılığının olmasının duyulması ile insanlar ellerindeki bu tür malzemeyi sahafa, müzayede evlerine, filatelistlere getirdiler, stmak istediler. Bu da araştırmacıların bir anlamda malzemeye ulaşmasını kolaylaştırdı ya da en azından araştırılan konuyla ilgili materyalden haberdar olunmasını sağladı.

Artık bu piyasanın ticari oyuncuları sayılan sahaflar, müzayedeciler, filatelistler hatta antikacılar efemera malzemesinin kıymetli olduğunu biliyorlar. Gittikleri evlerde, aldıkları kütüphane veya eşyalarda efemera malzemesi bulunuyorsa onları atmayıp, imha etmeyim meraklısına sunma yolları arıyorlar. Bu durum grafik tasarımcılar ve bu konuda çalışma yapanların malzemeyi kolay bulmasına, en azından malzemenin bolluk veya nadirliğini ölçmesini sağlıyor.

Günümüzde efemeraya duyulan ilgi önemli ve güzel, çünkü benim sahaf çıraklığında kıymeti bilinmeyip atılan malzemeyi düşünüyor ve nelerin yok olduğunu üzülerek hatırlıyorum. Artıl bundan 40 yıl öncesinin durumu yok kesin. Ne o zaman ki gibi bir efemera bolluğu var, ne de çıkan malzemeyi cahilce, umursamazlıkla çöpe atacak bir esnaf gurubu. Bu iyi ve güzel bir durum. Ama koleksiyoncularımız biraz daha bilinçlense, biraz daha akademik bilgilerle donansa ve daha da önemlisi yaptıkları koleksiyonları akademik dünya ile paylaşabilse. Bu denge ve düzenek sağlandığında grafik tasarım tarihi ile ilgili daha kapsamlı çalışmalar yapılabilir.

Bir de akademik dünya mensuplarının da efemera dünyası ile ilgilenmeleri, o dünyanın insanları ile dostluk kurmaları gerekmektedir. Seçkinci ve tepeden bakan bir

tavırla, efemera dünyasını küçük görmek, sadece ve sadece üniversite kütüphane ve kaynakları ile yetinmek yapılacak araştırmaların çok eksiklikler taşıyacağını ifade etmeliyim.

İstanbul Üniversitesinde master yapmış, fakat 40 yıldır ülkede sahaflık icra eden bir kişi olarak söylemeliyim ki iyi ve sağlam çalışmalar her iki dünyanın içine girebilmiş, akademik dünyanın disiplinini, efemera dünyasının malzeme bolluğunu çalışmalarında meczetmiş bilim insanlarınıninkidir.

EK 11. Cengiz KAHRAMAN ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

İnsanların işlevsel bir araç olarak kullandıkları, çoğunlukla önemli ve değerli bulmadıkları kişisel hayatlarından kalan izler. Sanırım büyük bir bölümü bunların ileride başkalarının ilgisini çekeceğini, alınıp satılacağını, nasıl yaşadıkları hakkında fikir üreteceğini tahmin etmiyordu. Yine de saklanmış olmaları bize geleceğe iz bırakma dürtüsüyle hareket ettiklerini düşündürebilir.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Arşivlerdeki her türlü malzemeye üretilme biçimleri hakkında fikir üretmek, başka bir açıdan da bakmak açısından grafik tasarımcıların da önemli olduğunu düşünüyorum. Bu işleri üreten insanların kimler olduğunu yoksa kim merak ederdi?

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Bir koleksiyoncunun ilk başta ürünle ilişki kurması, faydacılık, işlevsellik açısından olabileceği gibi haz alma dürtüsüyle de gerçekleşebilir. Estetik değerler taşıyan bir kâğıdın, üzerinde hiç bir çalışma olmayan bir kâğıttan koleksiyoncunun ilk bakışta daha fazla ilgisini çekeceğini düşünüyorum. Bilgi sahibi olan birisi ise sadece toplamak dürtüsüyle hareket eden birisinden daha başka bir gözle bakar. Zamanla belleğinde biriktirdiği donanım, buna tasarım ve grafik bilgileri de dahil, ürünleri daha farklı bir gözle değerlendirmesini sağlar.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Ben daha çok fotoğraf ve fotoğrafçılarla ilgili çalışıyorum. Ama örneğin fotoğrafçı Ferid İbrahim'in logosunu bilmek bir müzayedede fotoğraflarını tanımama yardımcı olur. Grafik tasarım konusunda çok fazla çalışan insan yok sanırım. Dolayısıyla çalıştıkları konuyla ilgili malzemeyi grafik tasarım olarak değil, arşivlerinin tamamlayıcı unsuru olarak görüyorlar.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Dijitalize ettikten sonra, uygun koşullarda saklayıp çok fazla gün ışığıyla temasını engellemek gerekir. Çoğu kâğıt zamanın yıpratıcı etkisine maruz kaldığı için yavaş yavaş yok olabilir.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Sanırım Türkiye’de fotoğraf gibi efemeranın da değeri anlaşılmadı. Birçok kurum kendi evraklarını yok ediyor hala. Kurum çalışmalarında çoğunlukla kişisel arşivlere başvurulması da bunun kanıtı.

Yüksek lisans tezimin önerisi “bir grafik tasarım ürününün son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeranın incelenmesini, bilgi edinilmesini sağlayan grafik değerleri” üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Sanırım ticari bir faaliyet olarak üretilen ve dolaşıma sokulan bazı materyaller üretildikleri amacın dışında zamanla başka bir metaya dönüşüyor. Üretim sürecindeki amaçla, kullanım sonrası başka niyetlerle saklanması, üzerine konuşulması, değerlendirme yapılması ilginç. Bu konuda akademisyenlerin fikir üretmesi çok önemli.

EK 12. Burçak MADRAN söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Tanım çok yerinde. Ben bilgi ve belgeye, anı bellek değeri olan, geçmişin görsellik içeren “kâğıt” hafızası da derdim.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Ben daha çok arşivlerin grafik tasarımcılara katkısının olabileceğini düşünüyorum. Özellikle her şeyin dijitalleştiği çağımızda yazarak, çizerek, bir kâğıt “mekanını” kullanarak geliştirilen iletişim yöntemi günümüz yaratıcılığına çok katkı sağlayabilecektir.

Bir başka açıdan bakacak olursak, grafik tasarımın belki uygulamasının değil ama teorisinin geçmişin efemeralarını anlamak, değerlendirmek konusunda en etkin araştırma geliştirebilecek alandır. Tekniklerin, yöntemlerin, stillerin yorumlanması, değerlendirilmesi ve anlamlandırılabilmesi açısından grafik tasarım yöntem pratiğini bilen tasarımcıların araştırmaları, arşivbilimcilerin araştırmalarının yanı sıra farklı bakış açıları getirir, farklı algı yöntemleri sunar.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Tekniklerin, yöntemlerin, tarzların yorumlanması, değerlendirilmesi ve anlamlandırılabilmesi açısından grafik tasarım pratiğini bilen tasarımcıların araştırmaları, arşivbilimcilerin araştırmalarının yanı sıra farklı bakış açıları getirir, farklı algı yöntemleri sunar. Efemeranın içerdiği bilgi-belge değeri kadar üretim yöntemi de bir hafıza bir tanıklıktır.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Bence efemera hiçbir zaman tekil bir meta değildir. Çoklu algıları, işlevleri, anlamları sürekli keşfedilebilir. Örneğin benim elimdeki Osmanlı dönemine ait müzelerle ilgili bir kitabın elime geçtiğinde harap olan cildiyle içinden çok ilgilenen biriyle karşılaştım. Bu müze-i hümayun kataloğunun o dönem için “endüstriyel” olarak üretilip takılmış cildini kendi uzmanlığıyla yorumladı ve malzemesini, tutkalını, dikişini uzun uzun inceledi. Stereoskopik fotoğraflar toplamak benim için 1900 tarihli stereoskopumu işlevsel hale getirmek için bir araçken rastgele aldığım fotoğraf kartonlarından bir ikisi İstanbul, göç, dönem giysileri konularında çalışan kişilerin dikkatini çekti ve işine yaradı.

***Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir?
Deneyiminizi aktarır mısınız?***

Efemera zor bir malzeme. Müzede kumaşla birlikte en hassas ve koruması en karmaşık organik nesneler efemeralardır. Sunumlarında olduğu kadar, saklanmalarında da özel ve sürdürülebilir iklimlendirme, aydınlatma koşulları gerektirirler. Efemera söz konusu olunca en çok korktuğumuz şey nem ve sudur sonra da ışık... Maalesef kağıdın ve üzerinde yer alan boya, mürekkep, baskı gibi unsurların onarımı ve bozulduktan sonra yerine konabilmesi son derece zordur. Zamanla silinen bir fotoğraf yeniden üretilemez.

Bir başka yönden de efemera nasıl arşivleneceği tartışmalı bir konudur. Bir yandan çoklu biçimde var olabildikleri için bir özgünlük değerlendirmesi gerektirirler. Diğer yandan geçicilik işleviyle özel olarak saklanmadıkları zaman erişimleri tesadüfidir. Bilinçli kişiler tarafından sistematik biçimde toplanıp korunmadıkları taktirde süreklilik yakalamak zordur. Müze deneyiminde kuşkusuz en “efemer” malzemeye bile “paha biçilmez” şekilde davranıyoruz. Bir bilet, bir makbuz, anonim bile olsa bir mektup, bir kart müze koleksiyonuna ve/veya arşivine girdikten sonra diğer koleksiyon malzemeleriyle aynı önemde değerlendiriliyor. Bu tür koleksiyonlarda efemeraların belgelenmesi yani kopyalarının çıkarılması (fotoğraf, tarama, replika gibi...) detaylı tanım ve tasvirlerinin yapılması kalıcılıklarını garantiye alır.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Soruyu efemera değil koleksiyonculuk açısından ele almak isterim. Koleksiyon yapmak yaşadığımız coğrafyanın bireysel ve kamusal alışkanlıkları içine çok geç dahil olmuş bir pratiktir. Bunun bence birden fazla nedeni var. Birincisi yönetim sistemiyle ilişkisi. Saltanat odaklı yönetim biçimi. Her maddi değer “yönetene” ait olması ve özellikle Osmanlı sisteminde mal, mülk konularının bireysel aidiyetle olan zayıf bağlantısı. İkincisi ise inanç sistemiyle ilişkisi. İslam dininin bir getirisi, “dünya malına” önem vermeyen, manevi değerleri öne çıkaran bir inanç. Bir diğer bakılması gereken kavramsa yine bize özgü tarihselliğin sürekliliği kavramı. 19. Yüzyıla kadar pek az

değişen yaşam biçimleriyle geçmiş bugün gelecek ilişkisinin teorize edilememesi hali. Örneğin bir olayın yaşanmasından onyıllar hatta yüzyıllar sonra bile konuyu yazan ya da anlatan bir tarihçinin şimdiki zaman kullanması.

Dolayısıyla tüm koleksiyonlar (collectibles) gibi efemeranın da sistematik olarak toplanması ancak yirminci yüzyılın konusudur. Kişisel ilgilerin sonucudur. Bir diğer unsur olarak koleksiyon yapabilmek “refah” gerektirir. Yani kişilerin ya da kurumların buna ayırabileceği ekonomik ve zaman kaynaklarının serbestisi lazımdır. Sözün özü bütün bunlar birleştiğinde koleksiyonculuk ülkemizde zaten çok geç gelişmeye başlamıştır. Öncelikli gelişmeye başladığı alanlar da “maddi ya da manevi” değere sahip nesneler üzerinedir. Efemera gibi maddi bir geri dönüşü olmayan değer “değer” olarak tanınması ve kabullenilmesi de kuşkusuz çok daha uzun bir zaman almıştır. Buna rağmen ulaşılabilirliğindeki kolaylık ve maddi olarak da erişilebilirliği efemera koleksiyonculuğunu hızla üst sıralara oturtmuştur diyebiliriz. Yine de bu işler biraz el yordamıyla gidiyor. Özelleşmiş, işin sonunda kamusal yarar da sağlayabilecek “bilgi” üretimi ve temini henüz çok tanımlı açılımlar sunmuyor.

EK 13. Şükrü ORAL ile söyleşi:

“Grafik Tasarım ve Efemera İlişkisi”, 25 Mart 2020

En temel anlamıyla efemera; “gerek bilgisel gerekse belgesel değere sahip olan, üretildikleri dönem hakkında ayrıntılı bilgiler veren, gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen belge türleridir” olarak tanımlanıyor. Siz nasıl tanımlarsınız?

Efemerayı tek bir kelime ile açıklamak gerekirse hiç şüphe yok ki en iyi karşılığı “gündelik” olur. Günümüzde görsel ya da bilgisel her türden eski kâğıtlar için kullanılıyor efemera. Bence çok yanlış bir ele alış. Söz konusu gündelik hayata dair bilgi ise; söz gelimi üç tekerlekli arabasına bir gazoz afişi yapıştırıp gezen bir gazoz satıcısını ele alalım. Sadece afiş midir gündelik bilgi değerini taşıyan (efemera!)? Gazoz kapağı, gazozların bulunduğu kasa, açacak vs. bunlar gündelik hayata dair ne varsa

barındıran çok önemli unsurlardır. Efemera, gündelik hayata dair bilgi/belge ya da görsel her türden malzemedir.

Arşivlerde (grafik tasarım arşivleri dışındaki genel arşivler açısından soruyorum) bir grafik tasarımcının katkısının ne olabileceğiyle ilgili ya da grafik tasarım disiplini ile arşivlere neler sağlanabileceği/sağlandığı hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Arşivcilik ve grafik tasarım disiplini ilişkisini değerlendirir misiniz?

Ömer Durmaz'ın Stüdyo X'te sergilediği "Gözlere Konuşmak" infografik sergisini görene kadar bu konuda herhangi bir bağ göremiyordum. Düşünmemiştim bile. Arşivler bir anlamda bilgiyi geri çağırma birimleri olduğu için grafik tasarımın işini yaparken hiç şüphe yok ki sürekli olarak ortak çalışma alanında yer tutacaktır.

Kendi alanınızdan, üretimlerinizden hareketle baktığınızda, efemera ve grafik tasarım ilişkisini değerlendirir misiniz? Grafik bilgi efemerayı anlamaya yardımcı olur mu? Nasıl olur?

Bir şişenin etiketinden, kurumsal bir firmanın antetli kağıdına, oradan ayakkabı üzerinde yer alan logoya kadar tarih boyunca gündelik yaşamın estetiği olmazsa olmaz bir ihtiyaç olarak hayatımızda yer alıyor. Grafik bilgi, efemeranın görsel anlamda yorumlayabilecek belki de tek disiplindir. Biraz iddialı gibi oldu ama bunu resim, heykel gibi bir sanat dalının yapamayacağı ortada. Keza tarih tek başına çok yetersiz kalır.

Kendi özel arşivinizde yer alan belgelerden (efemeradan) bir başka konuya (kendi araştırmalarınız dışında birinin konusu) ışık tutan bir durum oldu mu?

Birden çok kere oldu; olmaya da devam ediyor. Örneğin son olarak piyango koleksiyonuna dair elimdeki çok önemli bir osmanlıca İhap Hulusi çizim 'tayyare piyangosu' afişi hem İhap Hulusi toplayan bir dostuma hem de grafik tasarım tarihi çalışan bir başka dostumuza katkı sağladı. Çünkü efemeraya bakınca bir, iki, üç, dört... değil onlarca okuma yapabilirsiniz. Örneğin, bu afişe bakarak, grafik tasarım tarihi,

piyango, iktisat tarihi, matbaa tarihi, baskı türleri, kişisel refah düzeyi vs. her şeyi hakkında bir yorumlamanız olabilir. Bu nedenle kişisel ve de kurumsal arşivler olabildiğince paylaşımına açık olmalı. Bu paylaşımlar bir toplumu ve toplumlar arası bağlantıları besleyerek medeni hale getirir. Malesef yurtdışındaki arşivlerin online ulaşım kolaylıkları biz de o kadar yaygın da değil, kaliteli de değil.

Efemera gibi geçici belgelerin, kalıcı arşiv çalışması nasıl gerçekleşir? Deneyiminizi aktarır mısınız?

Efemeranın geçici olduğunu düşünmüyorum. Örneğin Coca Cola logosu 100 yılı aşkın süredir aynı şekilde kullanılıyor. Değişenler ise bir öncekinin etkisi altında yoluna devam ediyor. Gazoz kapağı çöpe atılmıyor; raylarda dümdüz hale getirilip oynanıyor; inşaatlarda çiviye tutan pul oluyor... oluyor da oluyor.. kıscası gündelik bilgi bir sonraki güne bir şekilde değişerek de olsa kalıyor. mesele değişimi takip edip bugüne kadar gelişini izlemek ve de bunun keyfini sürmek.

Türkiye’de efemeranın tarihiyle ilgili gözlemlerinizi, deneyimlerinizi anlatabilir misiniz? Sizce doğru anlaşıldı mı? Efemeraya olan ilgiyi nasıl buluyorsunuz?

Çok başındayız bu işlerin açıkçası bu sorunun cevabı ülkenin entellektüel düzeyi, kendi alanında ülkesinde ya da dünya da fark yaratmak isteyenlerin sayısına bağlı olarak artacaktır. O sebepten ülkenin hali ne ki efemeranın hali ne olsun.

Yüksek lisans tezimin önerisi “bir grafik tasarım ürününün son tarihte dönüştüğü efemera evresi ve efemeranın incelenmesini, bilgi edinilmesini sağlayan grafik değerleri” üzerine. Bu öneri ile ilgili yorumlarınızı alabilir miyim?

Grafik tasarım disiplininin neredeyse tek çalışma alanı efemeranın doğuşunu hazırlamaktır. Etiket, kartvizit, afiş, ambalaj tasarımı vs. şöyle bi kafayı kaldırıp gündelik hayatımıza baktığımızda gördüğümüz birçok şey grafik tasarımın ürünü.

EKLER LİSTESİ – 3:
Gerçekleştirilen Araştırma Gezileri:

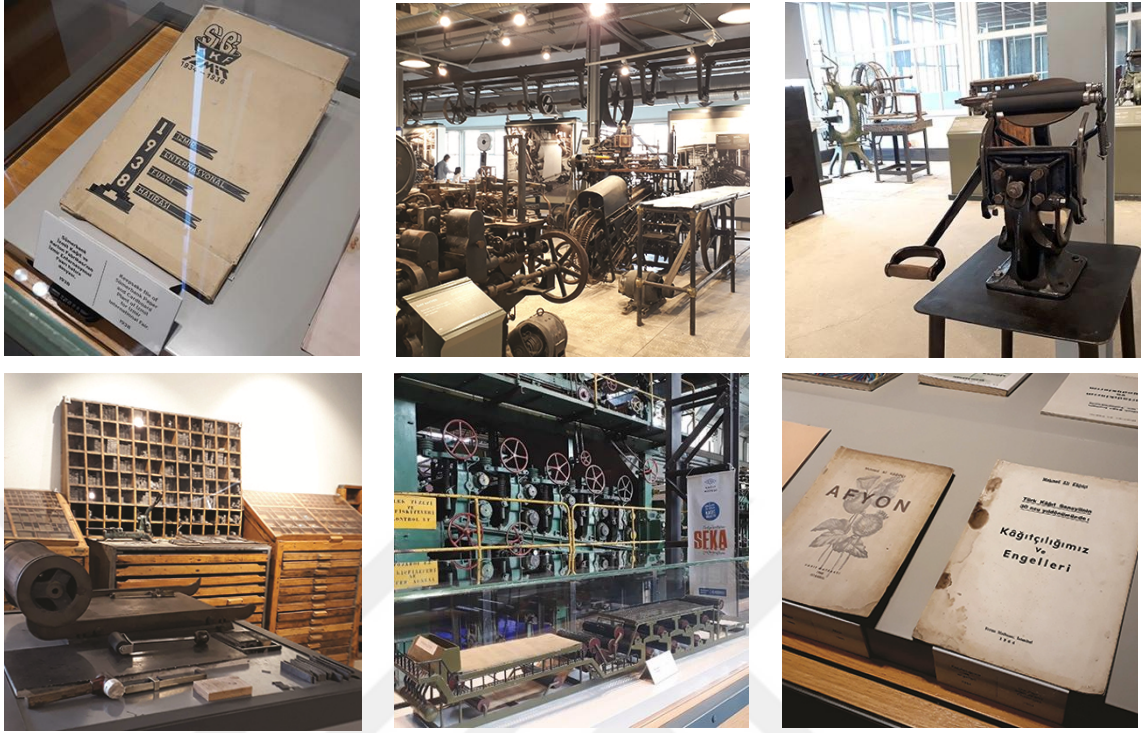
Araştırma Gezisi 1:
‘Dijital Çağda Arşivler ve Kültürel Miras’ Konferansı,
Boğaziçi Üniversitesi - İstanbul, 20 Ekim 2017

Boğaziçi Üniversitesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi’nin yöneticiliğindeki konferansta farklı uzmanlık alanına sahip kişilerin katılımıyla, ülkemizde son dönem arşivleme ve dijitalleştirme alanında yaşanan gelişimler konuşulmuştur. Arşiv geleneği ve gelişen bilgi teknolojileri, arşivlerde ve arşiv üzerinde çalışan arşiv uzmanlarının, kütüphanecilerin, akademisyenlerin ve küratörlerin, kurum hafızasının ve toplumsal hafızanın oluşumundaki rolü ve önemi hakkında paneller düzenlenmiş görüşler bildirilmiştir.



Araştırma Gezisi 2:
SEKA Kâğıt Müzesi, Kocaeli, 9 Haziran 2018

SEKA Kâğıt Müzesi; Türkiye’de kâğıt üretimi denildiğinde akla gelen en önemli kurum olan SEKA fabrikasının endüstriyel mirasının müzeye dönüşüm projesidir. Her yönüyle kâğıdı, kâğıdın tarihini ve üretim süreçlerinin sergilendiği uluslararası standartlara sahip müzede bugüne kadar kâğıt üretim sürecinde kullanılan makina ve ekipmanların yanı sıra on binlerce fotoğraf, belge ve obje sergilenmektedir. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi tarafından müze haline getirilen SEKA; kurucusu Türkiye’nin ilk kâğıt mühendisi Mehmet Ali Kâğıtçı’nın hikayesini ve fabrikanın kuruluş tarihi olan 1934 ve sonrası Cumhuriyet döneminin sosyal, kültürel ve endüstriyel izlerini aktaran değerli bir arşivdir.



Araştırma Gezisi 3:

Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 22 Mart 2019

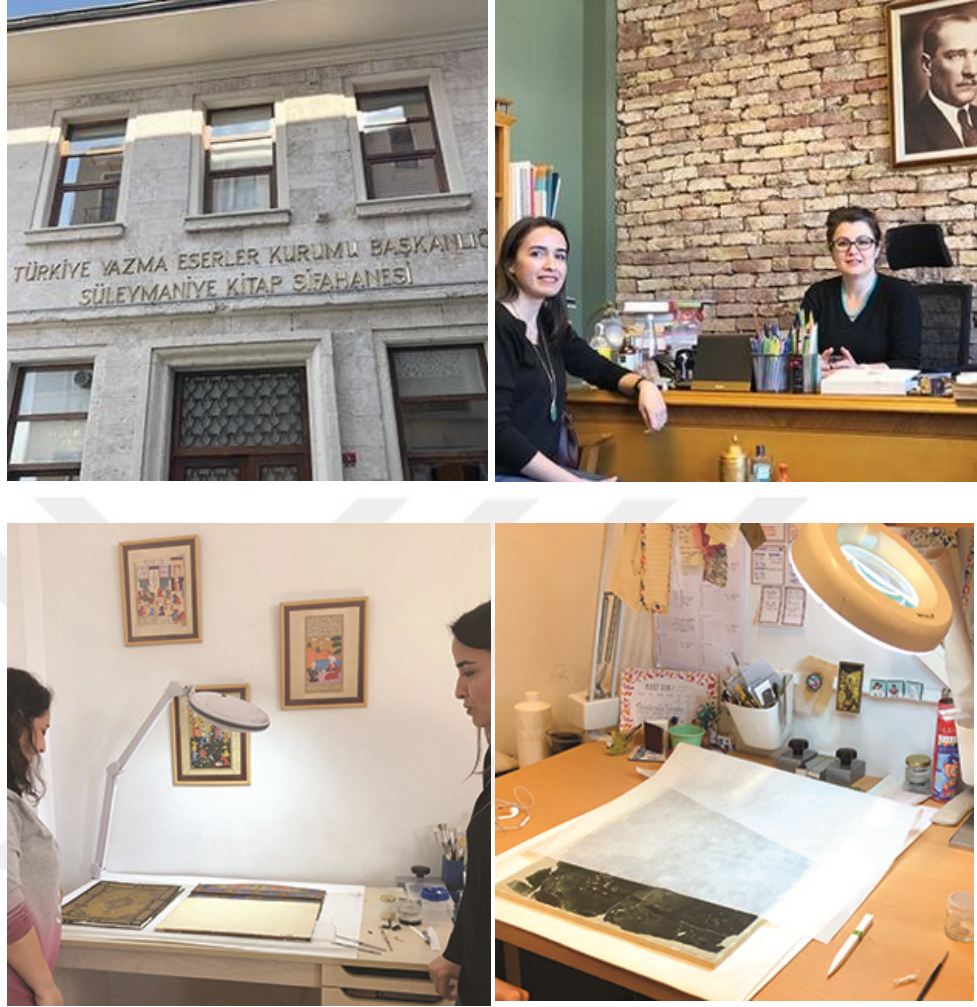
İstanbul'un eski yerleşim yerlerinden Emirgan'da yer alan müze; hat, resim, mobilya ve dekoratif eserler, Abidin Dino Arşivi, Emirgan Arşivi olmak üzere sürekli sergilenen koleksiyonların yanı sıra dönemsel olarak güncel ve değerli koleksiyonların yer aldığı sergilere ev sahipliği yapmaktadır. Müze konservasyon yöneticisi Nurçin Kural Özgörüş ile müzenin kurumsal prensipleri, eser ve koleksiyonların konservasyon, sergileme ve depolama süreçleri hakkında görüşmede bulunulmuştur. Türkiye'de ilk dijital arşive sahip müze olan Sabancı Müzesinin dijital arşiv sorumlusu Osman Serhat Kahraman ile koleksiyonların sayısallaştırma süreçleri ve dijital restorasyon yöntemleri hakkında söyleşi gerçekleştirilmiştir.



Araştırma Gezisi 4:

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Kitap Şifahanesi, İstanbul, 22 Mart 2019

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı bünyesindeki yazma eserleri evrensel etik ve prensipler çerçevesinde, donanımlı bir konservasyon laboratuvarında ele alarak gelecek gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Daire Başkanı Uzman Nil Baydar ile yapılan görüşmede kütüphanedeki yazma eserler ve belgelere uygulanan belgeleme, inceleme, koruma ve onarım, sayısallaştırma, depolama ve erişim uygulamaları hakkında bilgi alınmış konservasyon atölyeleri ziyaret edilmiştir.



Araştırma Gezisi 5:
SALT Galata, İstanbul, 23 Mart 2019

Türkiye’de başarılı proje ve sergileriyle kâr amacı gütmeyen kültür kurumlarından biri olan SALT; Araştırma ve Programlar Yardımcı Direktörü Lorans Tanatar Baruh öncülüğünde ve Kütüphane ve Arşiv Yönetmeni Sezin Romi ile arşiv çalışmaları hakkında görüşmede bulunulmuştur. SALT Araştırma’nın; ‘Sanat’, ‘Mimarlık ve Tasarım’, ‘Kent, Toplum ve Ekonomi’ konuları çerçevesinde dahil edilen belge ve kaynaklarının kurum prensipleri içerisinde nasıl değerlendirildiği hakkında bilgi alınmıştır. SALT bünyesine gelen arşiv koleksiyonlarının belgeleme, tanımlama,

sayısallaştırma, depolama ve erişim basamaklarındaki süreç incelenmiştir. Arşiv ofisi, arşiv mekânı ve arşiv depoları ziyaret edilerek sistemleri hakkında kaynakça oluşturulmuştur.



Araştırma Gezisi 6:

Serendip Restorasyon Laboratuvarı, İstanbul, 24 Mart 2019

Serendip Restorasyon, kurumlarının ve kişisel arşivlerin restorasyon ve konservasyon çalışmalarına hizmet veren özel bir laboratuvarıdır. Kurucu ortaklarından Şükrü Oral ile konservasyon laboratuvarı ziyaretinde; arşiv ve koleksiyonlara yaklaşımların kamu ve özel kurumlardaki farkları ve yöntemleri üzerine görüşmelerde bulunulmuştur. Ayrıca arşiv malzemesinin korunması ve belgelerin uzun ömürlülüğünün sağlanması açısından en önemli aşamasını oluşturan bakım ve onarım çalışmalarının yeni yöntemleri hakkında görüşler alınmıştır. Belgelerin tanımlanması ve doğru konservasyon tamamlamaları için ihtiyaç duyulan ve danışılan disiplin dallarından biri olan grafik tasarımcının önemi üzerine görüş alışverişi yapılmıştır.



Araştırma Gezisi 7:

HERITAGE İstanbul, Restorasyon, Arkeoloji, Müzecilik Teknolojileri Fuarı 2019
İstanbul, 13 Nisan 2019

2017 yılından beri her yıl düzenlenmekte olan fuar yeni teknolojiler ışığında tarih ve sanat varlıklarının korunması, saklanması ve gelecek yıllara aktarılmasına yönelik çalışan kurum ve kuruluşlar ile sektörle ilgili tedarikçilerin bir araya getirilmesini amaçlamaktadır. 2019 yılı fuarına ziyarette bulunup bilimsel ve teknik yenilikler hakkında bilgi edinilmiştir.

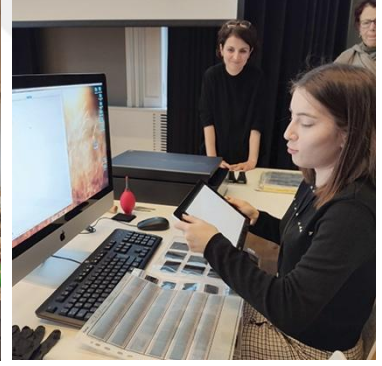


Araştırma Gezisi 8:

SALT Galata, Atölye: Amatör Arşivcilik, İstanbul, 18 Ocak 2020

SALT Araştırma ekibi ve restoratör, arkeolog ve arkeometrist Gülgün Derviş yürütücülüğünde; SALT Araştırma uygulamaları üzerinden amatör arşivcilik çalışmaları

ele alınmıştır. Atölyede belge ve kaynak türleri, kişisel olanaklarla koruma ve saklama yöntemleri, sayısallaştırma, sınıflama, tanımlama ve erişim aşamaları uygulamalı olarak gösterilmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

Uyruğu: TC

Medeni Hali: Evli

Eğitim Durumu:

Lisans:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü Lisans Eğitimi (2005 – 2009)

Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu,

Restorasyon ve Konservasyon Bölümü Önlisans Eğitimi (2001 – 2004)

Lise:

Karşıyaka Gazi Lisesi (Almanca YDA) (1995 – 1999)

İş Deneyimi:

2017 – 2020 Karşıyaka Belediyesi (Tasarım atölyesi sorumlusu)

2010 – 2016 TMMOB Makina Mühendisleri Odası (Görsel iletişim tasarımcısı)

2009 – 2010 Logos Pathos Reklam Ajansı (Görsel iletişim tasarımcısı)

2004 – 2006 İzmir Arkeoloji Müzesi Restorasyon Laboratuvarı ve
İzmir Agorası (Restoratör ve konservatör)

06/2005 - 07/2005 Didyma (Didim) Kazısı (Restoratör ve konservatör)

06/2004 - 08/2004 Pergamon (Bergama) Kazısı (Restoratör ve konservatör)

07/2003 - 09/2003 Klazomenai (Urla) Kazısı (Restoratör ve konservatör)