

Yazılar:

GRAFİK ERLER MESLEK KURULUŞU
Güzelbahçe Sokak Şafak Ap. 13/3, 80200 Nişantaşı, İstanbul Tel. 241 05 95

Grafik Tarzlar (8)

GEÇ MODERN (1935-1990)

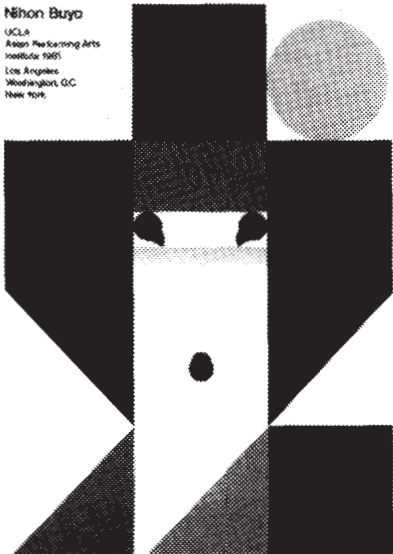
İngiltere

Tanımlanmasındaki ve bileşenlerinin ayrıştırılmasındaki güçlükler karşın Japon grafik tarzı kolaylıkla teşhis edilebilir. Üstelik bu teşhiste tipografinin ve zaman zaman kullanılan geleneksel görsel öğelerin

Shigeo Fukuda. Tek kişilik bir sergi için afiş, 1986. Tasarımcının arşivinden



Ikko Tanaka. Asian Performing Arts Institute, UCLA [Asya Gösteri Sanatları Enstitüsü, UCLA]. Tiyatro afişi, 1981. Tasarımcının arşivinden



Shigeo Okamoto. Life and Pottery [Yaşam ve Seramik]. Yirmibirinci Seramik Deneme ve Araştırma Merkezi Sergisi için afiş, 1986. Tasarımcının arşivinden

katkısı çok azdır. Vatandaşlarına ve tüm dünyaya ürün tanıtmak ve düşünce yaymakla görevlendirilen Japon tasarımcılar, ilginç bir biçimde ulusal ama aynı zamanda da uluslararası bir sesle konuşmaktadırlar. İletişim sanatlarındaki mevcut fotografik ve bilgisayar destekli tüm araçları sonuna kadar kullanan Japon tasarımcılar, afişin iki boyutlu yüzeyini dönüştürebilmektedirler. Yeni yarattıkları üç boyutlu arenalarda, hem tipik, ince uyumlar, hem uyumsuz renkler, rastlantısal biçimler ve patlama görüntüleri uçmaktadır. Çağdaş tasarımın öncülerinden Kazumasa Nagai ve Ikko Tanaka'nın Japon grafik tarzına belirgin katkıları olmuştur.

POST-MODERNİZM (1975-1990)

Seksenli yılların temelde eklektik tasarım ortamında Post-Modern terimi, dogma üzerine değil, dünyanın dört bir yanındaki bireysel tasarımcıların çeşitli kuram ve uygulamalarının biraz da rastgele etkileşimine dayanan, özgün bir uluslararası tarz için kullanılmaya başlanmıştır. Mevcut mimari eleştiride bu terim resmî olarak ve etkin bir biçimde, tutucu Modernist saflığın reddedilmesini ve yerine güncelleştirilmiş Neo-klasik süslemelerin konmasını tarif etmektedir. Bu tanım çağdaş tasarımda daha az hassastır, ve

belki Post-Modernizm geçici bir dönem başı işareti olarak kabul edilebilir. Terimin grafik tasarım alanındaki en genel yorumu, katı Bauhaus'çu olmayan tüm çağdaş uygulayıcıları kapsamlı ve seksenli yılların Neo-Dada, Neo-Ekspresyonizm, Punk ve Pasifik Modern gibi alt-tarzlarını da kucaklamalıdır.

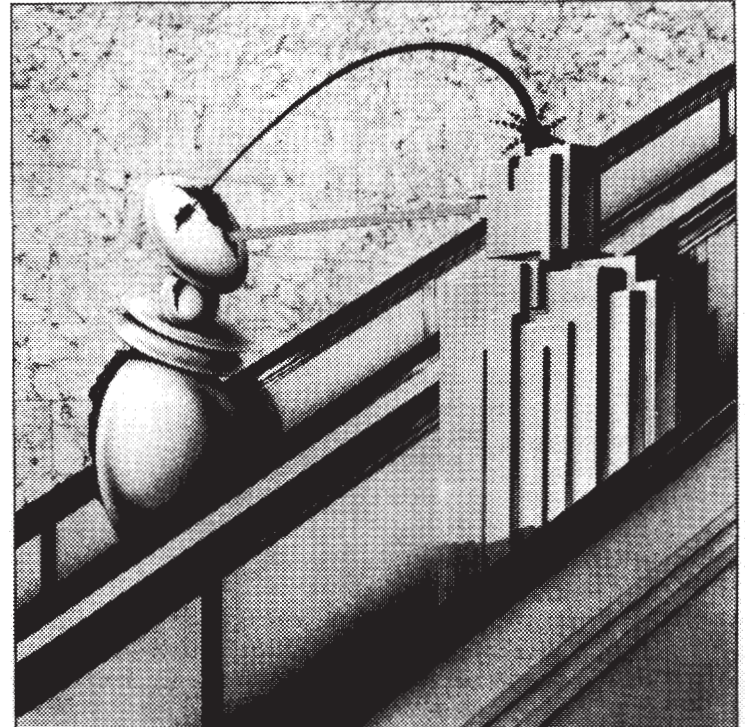
Art Deco gibi, bu son önemli uluslararası tarz da, sanat tarihi ile yeni teknolojiyi süslemeci eğilimlerle harmanlayarak, geniş tabanlı ve ticari olarak da kabul gören bir dış görünüş elde etmeyi hedeflemektedir. Post-Modernizm'in çeşitli alt-tarzlarını belirgin görsel, kimi zaman da düşünsel özellikler birleştirmektedir. Bu özellikler, boşlukta uçan biçimler, zikzak çizgiler, rastgele serpiştirilmiş lekeler ve çizgilerden oluşan neşeli ve enerji dolu bir geometri; çok katmanlı ve parçalı görüntüler, hoş pastel uyumlar, uyumsuz ve geniş espaslı tipografi; sanat ve tasarım tarihine sıkça yapılan göndermeler olarak sıralanabilir.

Post-Modern tasarım estetiği, adının konmasından çok önceleri ortaktaydı. Ellilerin ve altmışların sonlarında, Push Pin Stüdyolarının bazı ürünlerinde canlanan Art Nouveau ve Art Deco düşkünlüğünde, erken doğmuş Post-Modern eğilimler gözlenebiliyordu. Hatta daha önceleri, 1947'de, Ettore Sottsass, Jr. öncüsü olduğu, etkili ancak kısa ömürlü Memphis Tarzı'nın habercisi olan ve Konstruktivist formlarla çılgınca renklendirilmiş geometrik döküntüleri birleştirdiği bir dizi grafik üretmişti. Sottsass, 80'li yılların başlarında geniş kentsel çevreleri anlamlı bir

düzeyde iyileştirme şansının çok az olduğunu farkederek bireysel özgürlüğün son kalesi olan "ev"i yeniden tasarlamaya girişti. Ürettiği, çizgi romanları anımsatan pastel renkli Memphis mobilyaları, tekstil ürünleri ve aksesuarları ilk elde oyuncaksı, dik başlı ve katı işlevselciliği eleştirir nitelikteydiler. Bunların üç boyutlu kolaj/montaj olma özellikleri, Milano, Barselona, Los Angeles, San Fransisco ve Tokyo'daki grafik tarzın görüntüsünü büyük ölçüde etkiledi. Sottsass'ın ürünleri bugün bile grafik tasarımın dayanıklı tüketim mallarına nasıl uygulanacağını tanımlamayı sürdürmektedirler. İsviçrelielerin Post-Modernizm'e ilk katkıları Basel'de, Wolfgang Weingart'ın 1968'de Allegemeine Gewerbeschule'nin öğretim kadrosuna katılmasıyla gerçekleşmişti. Kareli düzleme bağımlı İsviçre tasarım ve tipografisinin aşırı tertip ve temizliğini reddeden Weingart, değişik ağırlıkta harf karakterlerini aynı sözcük içinde karıştırdı; kareli düzlemler oluşturdu ama onlara uymadı; yazıyı görüntülerin içine yerleştirdi. İsviçre formalizminden yararlanmasına karşın, Weingart'ın Basel Tarzı, bilgisayar çağına özgü bir tür iki boyutlu uzaydan kurtuluştu. Weingart ile birlikte çalışan çok sayıda Avrupalı ve Amerikalı öğrenci de onun yaratıcı yaklaşımını genişleterek tasarımın seksenli yıllara özgü görüntüsünün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Önce Basel'de öğrenci, sonraları Yale ve SUNY Purchase'da öğretmen olan New York'lu tasarımcı Dan Friedman yeni tasarımın en önemli hocalarındandı. Friedman,

George Hardie ve Richard Manning (Hipgnosis). Black Sabbath: Technical Ecstasy [Black Sabbath: Teknik Haz]. Plak kapağı, 1976. Tasarımcıların koleksiyonundan

BLACK SABBATH



TECHNICAL ECSTASY

avant-garde ile pratik tasarım uygulamalarının ilişkisini test eden çeşitli ilginç öğrenci projeleri geliştirmişti. 1973'te şöyle yazıyordu Friedman: "Okunaklılık (etkili, açık seçik ve yalın ifadenin özelliği) ve okunabilirlik (okurken ilgi ve zevk uyandıran, akli uyaran özellikler) çoğu kez çatışırlar. Bir tipografik önerme nereye kadar hem işlevsel hem de estetik açıdan sıradışı olabilir?" Friedman'ın yaklaşımı ABD tasarım eğitiminde dalgalar halinde yayılacaktı. Los Angeles'da tasarımcı April Greiman ve fotoğrafçı Jayme Odgers kinetik fotoğrafı kullanarak yeni dili bir adım daha ileri götürdüler. Basel'in yasalarını California pop/funk'ı ile birleştiriyorlardı. Bir tür aşırı görüntü yüklemesiydi bu ve ortaya çıkan doku İngiliz plak kapağı stüdyosu Hipgnosis ile Japon afiş sanatçısı Tadanori Yoko'nun çalışmalarında kılere benziyordu. Greiman daha sonraları soyut bilgisayar görüntüleri kullanarak okunaklılığın sınırlarını daha da genişletti. Aynı sıralarda mimar Robert Venturi ve Michael Graves'den etkilenen bir grup San Fransisco'lu tasarımcı, düzleştirilmiş Neo-klasik hatlarla kendisini belli eden Post-Modern dekoratif motifler geliştirdiler. Michigan, Bloomfield Hills'deki Cranbrook Akademisi'ndeki öğretmenler, yapı ayrıştırma kuramından yola çıkarak bir tür analitik tasarım yaklaşımı geliştirmişlerdi. Bu kurama göre soyut görsel iletişimin sınırları, karmaşık tipografik konfigürasyonlar yoluyla kaç değişik anlam düzeyinin ifade edilebileceği hesaplanarak test ediliyordu. Bu kuramın en iyi uygulamalarına, özde dekoratif olmalarına karşın, çağdaş Hollanda firmaları Studio Dumbar ve Total Design'ın işlevsel tasarım çalışmalarında rastlanır. Grafik tasarımın bir yandan böylelikle analitik yöntemlerle araştırılmasının yanı sıra, daha ifadeci ve rastlantısal yaklaşımlar da izleniyordu. Tıpkı üzerinden henüz on yıl geçmiş olan saykadelik gibi, -Neo-Ekspresyonizm ve Neo-Dada diye de bilinen- Punk da altmışlı yılların underground basınının ve anti-tasarım estetiğinin tinsel bebeğiydi. Rock piyasasının ürünü olarak İngiltere'de ortaya çıkan Punk, çeşitli yerel kültürlerin, özellikle de Londra, New York, Los Angeles ve Seattle'in sınırları içinde gelişti. Punk tasarımında hız ve ekonomi yatıyordu. Punk afişlerin ve tabloid boy gazetelerin en belirgin özellikleri düzensiz çerçeveler, kesilmiş değil koparılmış gibi duran kağıt kenarları, tipografi ve görsel malzeme kullanımında tehdit mektuplarını hatırlatan harf kolajları idi. Underground basınında olduğu gibi, Punk'ın genel görsel kimliğinde de çizgi romanların çok önemli bir yeri vardı. İsviçre Punk'ında yazı ve gö-

rüntü çok daha incelikli kullanılıyordu. Kareli düzleme acımasızca ve ileri teknoloji ile saldırılmıştı bu kez de. Bu yaklaşım zamanla bozularak biçim değiştirmiş ve daha ticarî bir akım olan Yeni Dalga'ya dönüşmüştür. Karikatürist Gary Panter'in öfkeyle dile getirdiği gibi, "Punk samimi bir ifadedir. Yeni Dalga ise bir ambalaj terimidir." Post-Modern etiketine karşın, seksenlerin tasarım tarzını çeşitli bölümlerinin toplamı olarak tanımlamamız gerekir. Ortak bir dönemsel dağar olduğuna, ya da tüm medyalarda göze çarpan ve çok çeşitli ürünlere uygulanmış olan en azından akraba estetik duyarlılıkların ve artistik etkileşimin bulunduğu bir moda olarak yaygınlaşmayı sürdürmektedir. Bu sürecin gerçek doğasını ve önemini ancak zaman ortaya koyacaktır.

Memphis/Basel/Zürih

Milano'da 1980 yılında kurulan Memphis, 1970'li yıllarda İtalya'da hakim olan sınırsız yaratıcılığın ve işlevsel tasarıma bilinçli karşı çıkışın uzantısıydı. Memphis terimi, çizgi romanlardakini andıran mobilyalarla ve tekstil ürünleriyle eş anlamlı hale gelmişti ve Emilo Ambasz'ın dediği gibi, akım "...kısa ömürlü olgularla barış ilan etmişti." Altmışlı yılların sonlarında Basel'de Wolfgang Weingart İsviçre tasarımının geleneksel tertip ve temizliğine serbest tipografisi ile karşı çıktı. Weingart'ın tarzı kendisini kırık çizgiler, geniş espaslar ve değişik ağırlıkta harflerin bir arada kullanılmasıyla belli ediyordu. Zürih'te Odermatt ve Tissi, yüzey formlarının arasına

MEMPHIS

MEMPHIS

MEMPHIS

Memphis logoları

yazı bantlarının serpiştirildiği bir tipografik kolaj yöntemi geliştirdiler. Bu yöntem izleyicinin tasarım sürecine katıldığını sanmasına yol açan bir spontanlık duygusu yaratıyordu.

Amerika'da Yeni Dalga

Altmışlı yılların sonlarında ve yetmişlerde İsviçre'de tasarım eğitimi gören pek çok Amerikalı tasarımcı, öğrendiklerini uygulamak üzere ülkelerine döndüler. Ancak bu sanatçıların çalışmaları eski bir kuşağın tasarım üzerindeki akılcı etkilerini yansıtacağına, okunaklılığın temel ilkelerine yönelik hararetli bir saldırı, dolayısıyla da mevcut grafik dağarı tanımlama çabası olarak ortaya çıktı. Optik ve bilgisayar teknolojilerindeki yenilikler sayesinde yapılan deneyler, tasarımlarının enerji dolu bir görünüm kazanmasıyla sonuçlanmıştı. Bu çerçevede üretilen işler,

Dan Friedman'ın "Bir tipografik önerme nereye kadar hem işlevsel hem de estetik açıdan sıradışı olabilir?" sorusunu yanıtlamaktadır. Seksenli yılların tasarımında, her alanda neşeli bir eklektisizm hakimdir. Grafik imgelem, maddesel, tecimsel ve high-tech kültürlerin ürünlerine yönelik çağdaş fetişizmi yansıtmaktadır. Bazı tasarımcılar yirmili yılların tipografi ve ilüstrasyon tarzlarını ustalıklı güncelleştirerek, saat kadranelerinden alışveriş torbalarına dek çeşitli tecimsel dayanıklı ürünlere uygulamışlardır. Başka tasarımcılar ise bilgisayar teknolojisi kullanarak, kitap ve dergilerin içeriğini değilse de, görünüşlerini değiştirmişlerdir.



John Jay. New Year 1983. [Yeni Yıl 1983]. Bloomingdale's için alışveriş torbası, 1982. Richard Hsu (sanat yönetmeni) ve Melanie Marder Parks (sanatçı). Bloomingdale's, New York arşivinden

Dan Friedman. Idea. Typography Today'in kapağı, 1981. Tasarımcının arşivinden





John Jay. New Year 1984. [Yeni Yıl 1984]. Bloomingdale's için alışveriş torbası, 1983. Richard Hsu (sanat yönetmeni) ve Gene Greif (sanatçı). Bloomingdale's, New York arşivinden

Amerika'da Punk

Diğer yirminci yüzyıl gençlik hareketleri gibi, güncel gençlik kültürü de kendi baskın tasarım dilini yaratmıştır. Bu yeni tarzın başlıca dayanağı, başkaldırının işaretleri olarak çizgi romanlardır ve kolaj tekniklerinin temelini oluşturan ilkelik de özdeki hamlığın ifadesine yardım etmiştir. Bu yüzden kolaj, Punk'ın ilk aşamalarında tercih edilen bir sanatsal yöntemdi ve sonuçta tarzın ana tasarım tekniği olarak geliştirildi.



Art Chantry. Give Peace a Dance. [Barışa Bir Dans Tanı] Afiş, 1987.

Christopher Garland. Boraxx. Gazete kapağı, 1981. Tasarımcının arşivinden



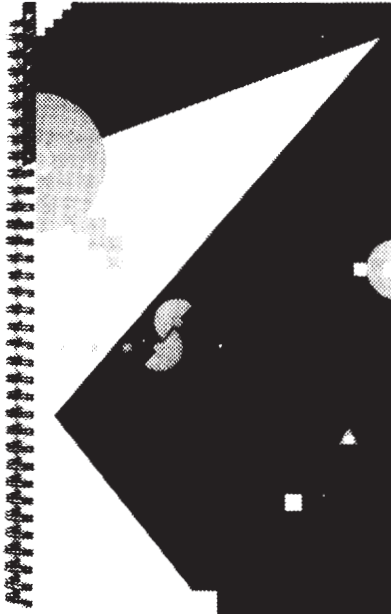
Amerikan Post-Modernizmi

Mimarlıkta hüküm süren eğilimler her dönemde tipografik ve resimsel tarzları etkilemişlerdir. Günümüzde mimarlar, iç mimarlar ve grafik tasarımcılar arasında giderek artan yaratıcı paslaşmalar dikkate alındığında, Amerikan Post-Modernizmi'ni tanımlayan mimarî grafik tarza şaşmamak gerekir.



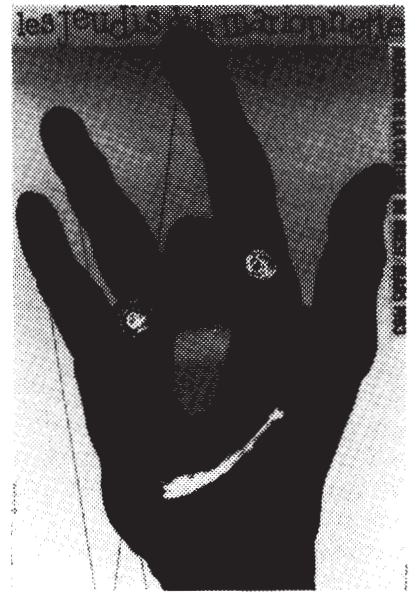
Steve Snider. Zipper Hospital [Fermuar Hastanesi]. Amblem, 1985. Tasarımcının arşivinden

Michael R. Orr, Donna Bagley ve Rachel Schreiber Levitan. 16th Annual Exhibition of the Rochester Society of Communicating Arts. [Rochester İletişim Sanatları Derneği'nin Onaltıncı Yıl Sergisi]. Katalog kapağı, 1985. Tasarımcıların arşivinden



Avrupa'da Yeni Dalga

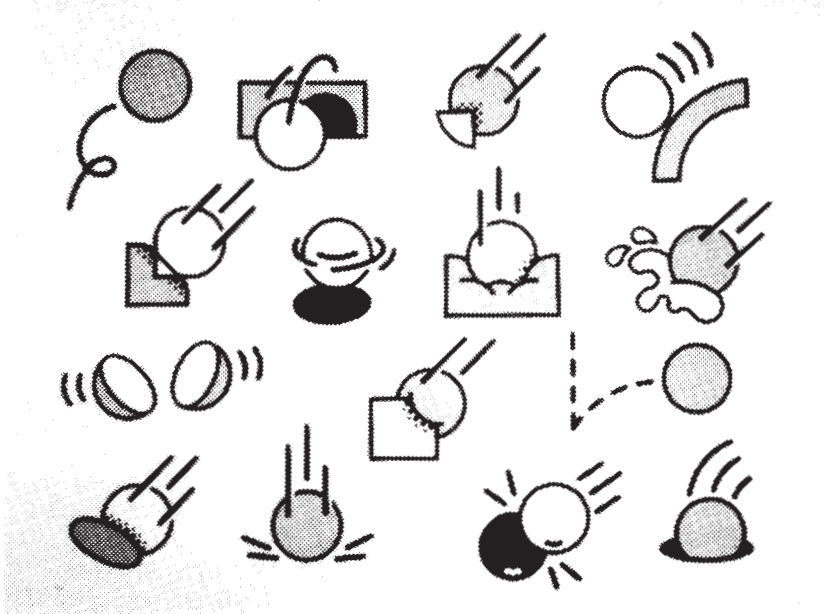
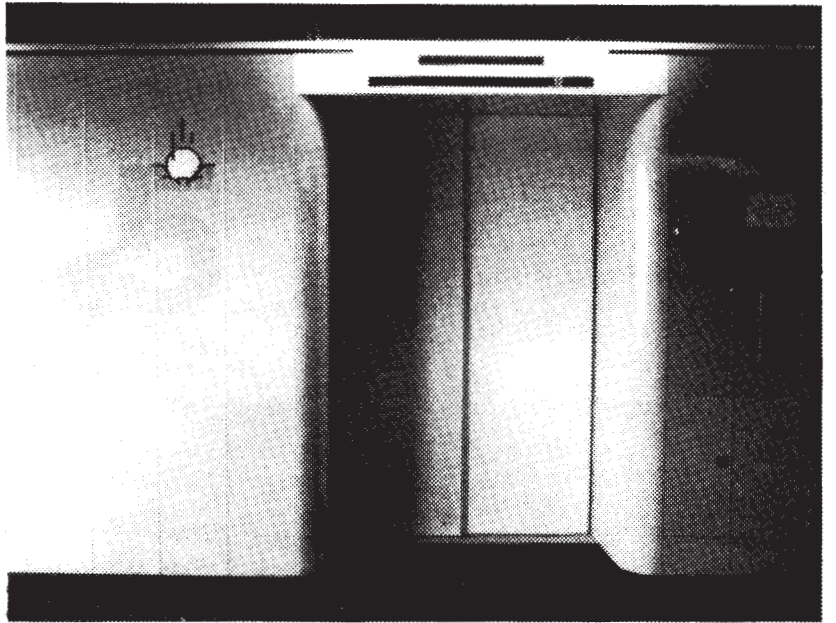
1968 genel grevine katılanlarla güçlü bir iletişim kurma gereksinimine yanıt olarak Fransız grafik tasarımcılar, kaba hatlara sahip grafik formlardan ve elle üretilmiş sade bir tipografiden oluşan, etkili bir görsel dil geliştirdiler. Grapus tasarım topluluğunun dağarı yıllar geçtikçe, çok katmanlı fotoğrafı, karmaşık tipografik ve resimsel tasarımlar ve benzersiz renkli ve siyah/beyaz deneyler ile giderek daha incelikli bir hâl almıştı. Afişçi Alain Le Quernec, yazı-görüntü birleşimlerinin permutasyonlarını hassas bir biçimde düzene sokmuştu. Hollanda'nın yenilikçilikten hiç şaşmayan tasarım kuruluşu Studio Dumber ise, kabul edilebilir kurumsal, devlet kaynaklı ve hizmet amaçlı iletişimin sınırlarını genişletti. Hollandalı tasarımcı Joost Swarte, hem karikatür kitaplarında, hem de posta pullarında kullanılabilen çağdaş bir tarzı geliştirirken, geçmişin çizgi roman ustalarından ve nostaljik süslü harf karakterlerinden yararlanmıştı.



Alain Le Quernec. Marionette'in Perşembeleri. Afiş, 1983. Tasarımcının arşivinden

Paul Wearing'in kumaş baskıları da grafikte ve kumaş tasarımında komik dekoratif desenlere geri dönüşün tipik habercisiydi.●

Studio Dumber. Bir hastanede zıplayan top görüntüleri kullanarak gerçekleştirilen kat tanımı sistemi, 1979-80. Studio Dumber, The Hague arşivinden



Dönüşümlü Kağıt ve Mukavva: Mit ve Gerçek

İngiliz Baskı Sanayicileri
Birliği'nin Broşüründen

Günümüzde, çevre konusunda hal-
kın gösterdiği ilgi alkışlanmaya de-
ğer. Dünyamızı gelecek nesiller
için koruyacak, tavırlarda ve
endüstriyel yöntemlerde değişiklik-
ler yapılması kaçınılmaz olarak
gerekecek.

Çevresel faktörler karmaşık ve gö-
rünürde de çoğu kez karşıtlıklar
yaratıyor: Bazen bilimadamları bi-
le gerçekler ve nasıl bir yol izlen-
mesi gerektiği konularında emin
olamıyorlar. Mitler ortaya çıkıyor
ve "gerçek" oluyorlar. Bunlardan
özellikle bir tanesi medyada sık
sık tekrarlanıyor: Kağıt üretimi
için Brezilya'daki yağmur ormanla-
rının yok edildiği. "Bill" adlı tele-
vizyon programındaki bir sahne
bunun tipik bir örneği: Bir polis
memuru bir diğerine şöyle der:
"Aç şu çekmeceyi bak, bir tek bu
adam için toplanan kağıtlar bir
Brezilya ormanını yoketmeye ye-
ter!"

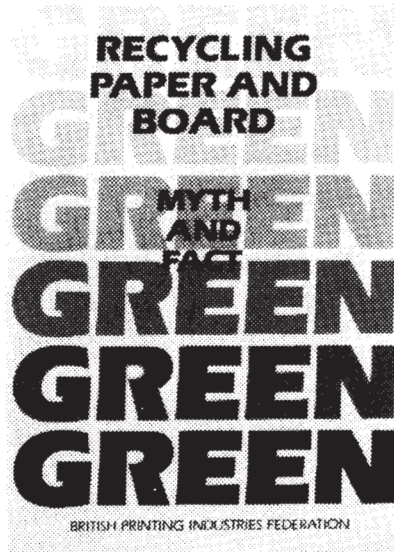
Hiçbir şey bu denli yanlış olamaz.
Kağıt hamuru ve kağıt fabrikaların-
ın yöneticileri, çiftçilerin tarlala-
rına baktığı gibi, ormanlarına
uzun vadeli yatırımlar olarak ba-
karlar. Ve bu bakış açısıyla,
"mahsullerini" yeniden eker ve
hasat ederler. Brezilya kağıt firma-
larından sadece biri günde 100.000
ağaç dikiyor! Ancak, bu bizi kağıt
kaynaklarımızı en iyi şekilde kul-
lanmaktan alıkoymamalı.

Çevre bilincinin yüksek olduğu bu
günlerin, baskı endüstrisindeki en
belirgin göstergesi, dönüşümlü ka-
ğıt (recycled paper) ve mukavva
(board) kullanımının artması ve
birçok matbaanın malzemelerin
tekrar kullanımı konusunda uyum-
lu olmaları ve bir çok ürünü dö-
nüşümlü kağıt ve mukavvalarda
basmayı desteklemeleri. Ancak ye-
niden işlenip kullanılabilir hale getiril-
en malzemelerimizi iyi kullanma-
lıyız; sadece yeşilci görünmek için
dönüşümlü kağıt kullanılmasında
ısrar eden müşteriler gerçekte çev-
reci olmayabilirler.

Çevrecilik kaygısı, önemli de olsa,
bir baskı işinde kullanılacak kağıt
ve mukavvayı belirlerken dikkate
alınması gereken unsurlardan sa-
dece biridir. Bu broşürü okumak,
bir ya da iki güncel mit konusun-
da sizi aydınlatılabilir ve baskı işle-
rinizin alım-satımında doğru karar
vermenizde yardımcı olabilir.

MİT: Kağıt ve baskı endüstrilerin-
de, malzemelerin yeniden işlenip
kullanılabilir hale getirilmesi yeni bir
yöntemdir.

GERÇEK: Baskı için kağıt yapı-



Broşürün kapağı.

mında malzemelerin yeniden kul-
lanımı yüzyıllardır geçerli. Ahşap-
tan yapılma kağıt hamuru birinci
ham madde olmadan önce eski
kumaş parçaları kullanılırdı.
MİT: Şu sıralarda çok az miktarda
kağıt ve mukavva yeniden işlenip
kullanılıyor. Kağıt üreticilerine bu-
nu çoğaltmaları için baskı yapıl-
ması gerekiyor.

GERÇEK: Kağıt endüstrisi, eleştir-
menlerinden ileride ve bu konuda
teşvik edilmeye ihtiyaçları yok.
Britanya kağıt ve mukavva fabrika-
larında kullanılan lifin (fiber)
yarısından çoğu yeniden işlenip
kullanılabilir hale getirilen artık-
maddelerden oluşuyor. Britanya'da
tüketilen kağıt ve mukavvanın
%27'sini endüstri yeniden kullanı-
yor. 1990'ların ilk yıllarında kuru-
lacağı açıklanan iki büyük gazete
kağıdı fabrikası sadece artık-
madde kullanacak. Samandan ka-
ğıt hamuru üretecek 300 milyon
sterlinlik bir fabrikanın da
Humburside'da kurulması önerildi.

MİT: Kağıt endüstrisi (ve dolay-
ısıyla matbaacılık) Brezilya'daki
yağmur ormanlarını tahrip ediyor.

GERÇEK: Çiftçilik için arazi açıl-
ması ve yavaş büyüyen sert ağaçla-
ra talebin artmasından dolayı bu
ormanlara zarar veriliyor. Yağmur
ormanlarında bulunan çeşitli tropik
ve sert ağaçlar kağıt yapımı
için kullanılan lifler için iyi bir
kaynak değiller. Her yıl dünyadaki
ormanların %0.3'ünün yok edildiği
bir gerçek, ama bu miktarın yarı-
sından fazlası yakıt için harcanı-
yor. (Gelişmekte olan ülkelerde bu
rakkam %80'i bulabiliyor.) Kağıt
yapımcıları, çoğunlukla, ticarî or-
manlardaki ağaçlar inşaat ve mo-
bilya yapımı için kesildikten son-
ra, arta kalan kısımlarını alırlar.
Ayrıca geride kalan ağaçların iyi
gelişebilmesini sağlamak için or-
manın traşlanması sırasında elde
edilen parçaları kullanılırlar.

MİT: Dünyanın sınırlı ağaç kaynak-
larını korumak için, çöpe attığımız
kağıtları yeniden kullanmalıyız.

GERÇEK: Bunu yapmak zorunda
değiliz. Kağıt üretimi için yetiştiril-

len ağaçlar tahıl ya da sebze gibi
yetiştirilir, tek farkı daha uzun
aralıklarda hasat edilmeleridir.
Ağaç ticaretinde olan kişiler kes-
tikleri ağaçlardan daha fazlasını
ekiyorlar, ve kullanılan ahşaptan
çok fazlası her zaman yetiştirili-
yor. Kağıt talebini karşılarken dö-
nüşümlü lif kullanılması şart ol-
masa da bunu, çeşitli çevresel ve
ticarî nedenlerden dolayı yapmak
akıllıca olur. Dünyadaki kağıt ya-
pımcıları milyonlarca ton kağıdı
yeniden işleyip kullanarak, ağaç ti-
caretinde olanların, şimdiki ve ge-
lecekte olacak talebin üstünde
ağaç bulundurmalarına yardımcı
oluyorlar.

MİT: Herşeyi dönüşümlü kağıt ve
mukavvalar üzerine basmalıyız.
GERÇEK: Bunu yapmamalıyız,
hatta yapamayız. Bankada kullanı-
lan bazı kağıtlar gibi bazı ürünler
kumaştan üretilen kağıt üzerine
basılıyor, yemek ve ilaç ambalajla-
rı gibi diğer bazı ürünler de dönü-
şümlü malzemelerin garantileye-
meyeceği "temizlik" özelliğini ta-
şımaları. Kağıt lifleri her yeni
kullanımda güçlerini yitirirler, do-
layısıyla dönüşümlü kağıt ve mu-
kavva kullanımının gücü ve baskı
nitelikleri tutarsızdır ve hiç işlen-
memiş kağıtlar gibi rahatlıkla ga-
rantilenemezler.

Çöpe atılan kağıtların çoğu toplan-
madığı ve yeniden işlenmenin ka-
ğıdın liflerini zayıflattığı için, ka-
ğıt yapımında hiç kullanılmamış
ham life sürekli ihtiyaç duyuluyor.
Bu ham kağıt hamuru ya kendi
başına kullanılabilir ya da yeniden iş-
lenen kağıtlarla birlikte, onlara ge-
reken direnci vermek ve aranan
nitelikleri sağlamak için kullanılır.
Bu nedenle, yeniden işlenen lifle-
ri, gazete, kırışık ve diğer amba-
lajlama ürünleri gibi düşük dere-
celi kağıt ve mukavvalarda kullan-
mak daha doğrudur. Baskı süre-
cinden ürünü kullanana kadar be-
yaz rengin ve dayanıklılığın temel
şartlar olduğu yüksek kalite baskı-
larda, yeniden işlenen kağıtların
kullanılmaması ekonomik ve pra-
tik açılarından gereklidir. Yüksek
kaliteli renkli broşürler, reklam
yapıtları, büyük renkli kitaplar,
prestijli firma raporları ve hesap
dökümlerinde, yeniden işlenen ka-
ğıtlar kullanılmamalıdır.

MİT: Yeniden işlenen kağıtlar ham
kağıt hamurundan daha ucuzdur.
GERÇEK: Dönüşümlü kağıtların
fiyatları aynı derecedeki ham ka-
ğıtların fiyatından biraz daha yük-
sektir. Belirsiz ekonomik şartlarda
toplama, ayırma, mürekkepten
arındırma ve yeniden işlemede or-
taya çıkan zorluklarla birlikte
artık-kağıt talebindeki iniş-çıkışlar,
bu işe ayrılan sermayenin kısıtlan-
masına neden oluyor. Buna kıyasla
somut talepler karşısında birbirle-
rini tamamlayan ormanlara yakın
yerlerde kurulan, maliyeti belli ka-
ğıt hamuru ve kağıt fabrikaları
için olağanüstü rakamlarda yatı-

rımlar yapıldı. Ancak, dönüşümlü
malzemeler için gösterilen güncel
gereksinimlerin artmasıyla, mürek-
kepten arındırma gibi yeniden işle-
yip kullanıma hazırlama yöntemle-
rine daha çok yatırım yapılacak ve
fiyatlar değişecek.

MİT: Sadece yeniden işlenip kulla-
nılan kağıtlar çevre dostudurlar.
GERÇEK: Bazı bakımlardan, dö-
nüşümlü kağıtlar çevre açısından
faydalıdır, çünkü gömme ya da
yakma gibi yöntemlere gerek kal-
madan artık-madde sorununu çö-
zerler. Ancak üretim ve artığın
toplanması aşamalarında daha faz-
la enerjiye gerek duyurabilir ve
mürekkebi temizlerken daha çok
kimyasal madde kullanımına neden
olabilirler. Ama diğer kağıtların
da başka nedenlerden dolayı daha
"yeşil" oldukları düşünülebilir.
Örneğin, saman, kaliteli kuşe ka-
ğıt yapımında hamurun %40'ını
teşkil edebilir. Diğer kağıtlar, üre-
timleri sırasında çevreye çok az
zarar verirler. Bunlar arasında
kimyasal olarak beyazlatılan kağıt-
lar bulunuyor ki bunların beyazlat-
tıcı maddesi chlorine'in yerine
chlorine dioxide, oxygen ya da
hydrogen peroxide kullanılıyor.
Ayrıca mekanik yollarla üretilen
kağıt hamurları da kullanılıyor. Bu
sonuncular çoğunlukla gazetelerde
kullanılıyor; hiçbir kimyasal be-
yazlatıcı içermiyorlar; beyazlık
oranları da düşük. En aşırı mit ise
"ahşaptan özgür" kağıtların hiç
ahşap içermediği ve bu nedenle de
çevresel açıdan önerilmeleri gerek-
tiği. Bu mit, "ahşaptan özgür" te-
riminin, ticarete, tamamiyle kim-
yasal yöntemlerle beyazlatılmış,
yani mekanik yoldan üretilen ah-
şap hamurunu hiç içermeyen, bir
tür kağıt için kullanılıyor
olmasıdır.●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmen
Uygulama: Feride Ilgüy
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Dizgi: Osman Tülü TIPOGRAF
Basıldığı yer: OFSET YAPIMEVİ