

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU

Bülent Erkmen'in yapıtı

Aykut Köksal

20. yüzyıl Türkiye'sinin modernite projesiyle, tasarım disiplinlerindeki modernizm hareketinin buluşmasının, ilk bakışta, "tasarım" disiplinlerinin modernist süreci yaşamasına büyük bir olanak, giderek koşutluk taşıdığı düşünülecektir. Ancak disiplinler arasında farklılaşan belirleyiciler, bu sürecin yaşanmasına da farklılıklar taşımıştır. Tasarım disiplinleri içinde, grafik tasarımla mimarlığın farklı gelişme süreçleri göstermesi bunun en belirgin örneklerinden biridir. Bu farklılık hem dış, hem de iç belirleyiciler çerçevesinde görülebilir: Dış belirleyici, grafik tasarımın içinde yer aldığı bağlamın endüstri toplumundaki üretim ilişkilerinin varlığına ve gelişmesine doğrudan bağlı olması, mimarlıkta ise bağlılığın bu kertede olmamasıdır (Le Corbusier'nin manifestosunu taşıyan 1920'lerde inşa edilmiş bir "villa"nın programı, aynı yıllarda Türkiye için de var olabilir; Behrens'in 1910 tarihli AEG afişinin programı ise AEG düzeyindeki bir endüstri kuruluşunun varlığını zorunlu kılar). İç belirleyici ise *vocabulaire* düzeyindedir: Osmanlı mimarlığı 18. yüzyılım ortalarından başlayarak batılı *vocabulaire*'le tanışmış, grafik tasarım ise, Cumhuriyet'in harf devrimini de içeren kültür devriminin ardından tüm *vocabulaire*'ini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır. Harf devriminin ya da başka bir deyişle yazı devriminin, grafik tasarımın Türkiye'deki tarihinde belirleyici bir rolü vardır. "Yazı", endüstri çağının bir iletişim aracı olan grafik tasarımın *sine qua non* ögesidir. Gerek konstruktivizmde, gerekse de Bauhaus çalışmalarında grafik tasarımın ilkelerini, normlarını belirleyen de yazının kullanımı, yani tipografi olmuştur. Türkiye'nin de, yazıyı kullanmada çok köklü bir geleneği vardır.

Ancak bu gelenek, endüstri çağının grafik ürününe temel oluşturacak bir niteliğe sahip değildir. Harf devrimiyle yani Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişle birlikte ise büyük bir kopuş ortaya çıkmış ve "yazı" da kendi geleneğiyle, tarihiyle ilişkisini yitirmiştir.

İşte bu zorunlu dönüşüm sürecinde, Cumhuriyet dönemi grafiğinin öncü adı olan İhap Hulusi'nin konumlandığı yer, temsil ettiği gelenek, bir yandan çok yakın zamanlara kadar Türkiye'deki grafik tasarımın gelişim sürecini, bir yandan da dünyadaki çağdaş gidişten ayrıldığı noktayı belirler. İhap Hulusi, bir illüstrasyon ustası olan Alman hocasının çizgisindedir, yani resimleyici, illüstrasyoncu bir geleneğe gelmektedir. Yazı, İhap Hulusi'nin üretiminde, ağırlık noktasını resimlemenin oluşturduğu bütüne eklenmiş bir öge olarak ortaya çıkar. Eski yazı geleneğinden kopuşun da güçlendirdiği bu eğilim, çok uzun bir süre Türkiye'deki grafik tasarım üretiminde belirleyici olmayı sürdürmüş, giderek, grafik ürünün yaratım süreci içinde yazının neredeyse unutulmasına kadar varmış, yazı, grafik ürünün ortaya çıkmasından sonra ürüne eklenen bir öğeye dönüşmüştür. Türkiye'de grafik tasarımın modernizmle buluşması ise ancak 1960'lar sonunda ortaya çıkar. Ne var ki, bu dönemde, modernizmin içi boşalmış, kalıplara indirgenmiş, anonim bir üretime dönüşmüş biçimi tüm dünyada egemen olmaya başlamış, bu nedenle de modernizmin son dönemine girilmiştir. Başka bir deyişle, modernizmin dışarıdan taşıma dil tekilliği son yıllarını yaşamaktadır. Türkiye'ye yansıyan da, doğal olarak bu dönemin izdüşümüdür. Bülent Erkmen'in grafik ürünler vermeye başladığı dönem ise, modernizmin buyurgan tekillik döneminin sona erdiği ve tüm tasarım disiplinlerinde modernizm sonrası çoğulculuğun boy göstermeye başladığı 1970'ler sonudur. Ve Bülent Erkmen'in yapıtı, ilk üretim yıllarından başlayarak, tasarım disiplinlerinin tüm dünyada tanımladığı genel sorunsalla hesaplaşma üzerine kuruludur. Bülent Erkmen'in yapıtının okunması, grafik

tasarımın, yukarıda ana çizgileriyle tanımlanan tarihsel süreci bağlamında ele alındığında ise, bu yapıtı belirleyen dinamiklerin Türkiye'den bağımsızlaşan özel bir durum içerdiği görülecektir. Başka bir deyişle, Erkmen, bir yandan Türkiye'deki süreçten bağımsızlaşmış, bir yandan da içinde yer aldığı küresel bağlamın içinde yol açıcı ve öncü bir işlev yüklenmiştir.

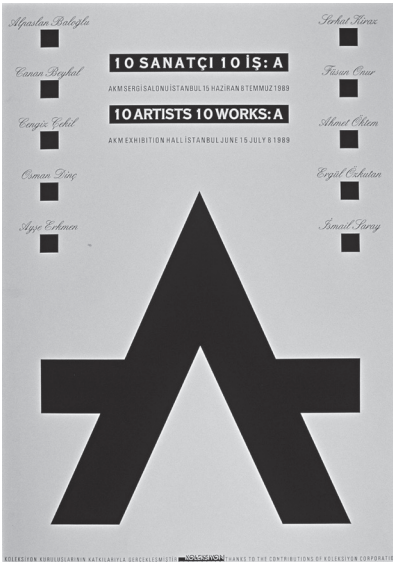
I Erkmen'in ilk çalışmaları, dünyada modernizmin çöküş sürecini çok iyi gözlemleyen bir tasarımcıyla karşı karşıya olduğumuzu gösterir ve Erkmen'in üretimini önemli kılan farklılık da daha bu dönemde ortaya çıkar. Bülent Erkmen, postmodernizmin çoğulluğunu, o çoğulluğun getirdiği zenginliği, söz araçlarındaki genişliği görür ve kendi üretimine taşır, ama bunu yaparken tasarım disiplininin vazgeçilmez kurallarını dışarıda bırakmaz. Modernizmin, tasarım disiplininin varoluşuyla çakışan temel sorunsalını, soruya yanıt bulma sorunsalını ya da yanıtın sorunun bir sonucu olma durumunu postmodernizm ortadan kaldırırken, Bülent Erkmen tasarım disiplininin bu temel sorunsalına sahip çıkar ve postmodernizmin söz çoğulluğunu kullanarak, kendi üretiminin temel belirleyicisi kılar. Denetimsiz bir dil çoğulluğuna kapıları kapatır, ama denetimi var ederken postmodernizmin getirdiği imkânlarla da sırtını dönmez. Postmodernizmin taşıdığı açmazları görerek onun da ötesine geçen bir tasarımcı olarak konumunu tanımlar. Tasarım dünyasında, denetimli bir dil tekilliği ile söz çoğulluğunu buluşturan öncüler arasında yer alır. 1980'li yılların ürünleri, Erkmen'in yapıtını tanımlayan ilk ipuçlarını da verecektir. Bu çalışmalarında, Erkmen, yeni seçmeciliğin getirdiği serbest göndermeleri tasarım disiplininin doğru yanıt

bulma bağlamına oturtur. Grafik tasarımın tarihine, nedensiz ve keyfi göndermelerin yoğunluk kazandığı bu dönemde, Erkmen, *Hotel Myndos* ve *X. Avrupa ve Akdeniz Okçuluk Şampiyonası* çalışmalarıyla, göndermelerin ve çoğulluğun denetim sınırlarını çizen bir tasarımcıdır. Denetimin zorunluluğu, Erkmen'in yapıtını her tür zorunsuz öğeden yalıtmasına dek giden bir ilerlemeyi getirecektir. Zorunsuz öğelerin ayıklanması, sanatçıyı tipografik çözümlere yaklaştırır. Yazı, Erkmen'in tasarımlarında yeni anlam katmanları yüklenecek ve bildirinin ana taşıyıcısı olacaktır. 1988 tarihli *Jan Garbarek* afişi, yalnızca tipografik çözümdeki yetkinliğiyle değil, Erkmen'in bugününü haber veren minimalist yaklaşımıyla da, bir gelişim süreci içindeki yerini alır. Bildirinin, tasarımın öznesinin getirdiği öğelere yüklenmesi, dışarıdan taşınmış anlatımcı çözümlere başvurmama, 1990 tarihli *Tanita Tikaram* afişinde, bu kez tipografik anlatımda değil, doğrudan afişin öznesi olan Tikaram'ın fotoğrafisinden yola çıkan olağanüstü yorumda (Tikaram'ın bakışları şarkılarının yerine geçmiştir) görülür. Bülent Erkmen'in üretimindeki ilk 10 yıllık dilim, denetimsizliğin tüm dünyada tartışmasız egemenlik kurduğu bir dönemde, bir tasarımcının kendi denetim parametrelerini tanımlamaya girişmesinin öyküsüdür.

II Erkmen'in yapıtındaki, ayıklama, dışsal ve zorunsuz olanı yadsıma ve en az söze indirgeme süreci 1990'ların ilk yıllarındaki çalışmalarında neredeyse doruk noktasına ulaşacaktır. Erkmen, bu dönemdeki tipografik çözümlerinde, yazıyı yeniden kurarak anlam katmanları oluşturmayı da bırakır ve yazının müdahale edilmemiş, dönüştürülmemiş saltık varlığıyla

Bülent Erkmen, Jan Garbarek konseri için afiş, 1988.





Bülent Erkmen,
"10 Sanatçı 10 İş: A" sergisi için afiş, 1989.

ulaşılabilir en arı ve doğrudan tipografik çözümler üretir. *Reklam, Reklam; BM Çağdaş Sanat Merkezi; Limited; K.G: Mimarlık; Sanat, Texnh ve Mutfak Dostları Derneği* logoları, kesin doğrudanlıklarıyla, grafik tasarım tarihinde özel bir yere hak kazanır.

Erkmen, bu dönem çalışmalarında, dışarıdan biçimler üreterek özel bir söz dağarı oluşturan ve bu özel biçim sözlüğüyle ayırt edici kimliğini tanımlayan tasarımcı tavrına karşıt konumunu da son derece açık bir biçimde gösterir. Doğal olarak bunun, tasarımın tüm zorunsuz öğelerden yalıtılmasının bir başka boyutunu oluşturduğu söylenebilir. Erkmen tasarımcı kimliğini oluşturmak için görünür (zahiri) sürekliliğin peşine düşmez. Başka bir deyişle, Erkmen'in yapıtını bütünsel bir kimliğe oturtan ve sürekliliği oluşturan, yapıtında oluşturduğu biçim örgüsü değil, arka düzlemdeki düşünsel süreçtir. Ne ki, grafik ürünün dışı vuran bir kimlik sürekliliği talep ettiği durumlarda ise, Bülent Erkmen için görünür sürekliliği oluşturmanın ana kaygı olduğu saptanacaktır. Gerek bu iki farklı süreklilik anlayışının, gerekse de ürünün biçimlenme sürecinde, anlatımcı dış öğelere başvurmamanın belirleyici olduğu örnekler arasında *Arredamento Dekorasyon* dergisinin kapakları belirtilebilir. Bir yandan güçlü bir görsel bütünlükle kimlik sürekliliği oluşturulurken, bir yandan da her kapak kendi özel konusunun taşıdığı/içerdiği ve zaten kendinde var olan öğelerle biçimlenir: Bruno Munari kendi çizdiği insan yüzünün (maskenin) ardında gizlenir, Nezih Eldem kolajında yer alan illüstrasyon Eldem'in otoportre çalışmasından alınmıştır, Venturi'nin anonim iç mekân fotoğraflarında kullandığı konuşma balonları kapakta kendi yapıtlarını taşıyan balonlara dönüşür, Stirling kendi çizdiği



Bülent Erkmen,
"8 Sanatçı 8 İş: B" sergisi için afiş, 1991.

resmiyle hesaplaşır. Her kapak kendi özel sözünü söyler ve her kapak son derece belirgin biçimde bir değerine bağlanır. Aynı süreklilik ve farklılaşma A, B ve C sergilerinin tanıtım öğelerinde de görülür. Erkmen'in kendisini yapıtının ardında gizlemesi yalnızca grafik ürünün doğru tasarım mantığında aranmamalıdır. Gerçekte Erkmen, kendisini görünür kılacak bir söz tekilliği yerine, anlatım araçlarını zengin kılacak söz çoğulluğunu yeğler. Ancak bu söz çoğulluğu öylesine sıkı sıkıya denetlenmiş bir dil tekilliği içinde yer alır ki (burada neo-modernist bir tekillikten söz edilebilir), sonunda Erkmen'in yapıtı çağdaş tasarımın en görünür yapıtlarından birine dönüşür. Türk ve Yunan çağdaş sanatçıların ortak sergisi için oluşturulmuş *Sanat, Texnh* logosu, doğrudanlığı ve mutluluğu ile, tasarımcının, sahneyi sergide yer alan sanatçılara bırakmak için geri çekilmesinin yetkin ve ikinci kez yinelenemez/ulaşılabilir uç noktasıdır. Ne var ki sonunda, logo tüm sergiyi tek başına aktaran güçlü bir işarete dönüşecektir. Bülent Erkmen'in 1990 başlarındaki çalışmaları arasında kitap tasarımları önemli bir yer tutar. Kitap tasarımları, Erkmen'in yapıtının gelişim süreci üzerine de ipuçları verir. Bu ürünler içinde, kitabın, amblem ya da afiş gibi salt tasarım konusu olduğu çalışmaların yanı sıra, tasarım ötesi bir yaklaşımla tümel yapının yeniden kurma/oluşturma sürecine sokulduğu kitaplar da bulunur. Bu kitaplarda, Erkmen'in tasarımı, kitabın taşıdığı bilgiyi de belirleme/yaratma sürecine dönüşür. Başka bir deyişle bu çalışmalarda Erkmen'in öznesi yalnızca kitabın içeriği değil, nesne-kitap olarak kitabın kendisidir. Burada Erkmen'in *Kitap* adını taşıyan 1989 tarihli kitap tasarımı üzerinde daha ayrıntılı durmak gerekecektir: Erkmen, bu çalışmada alışlagemmiş yöntemi

ters çevirmiş, tasarlanmış bütünden yola çıkarak kitaba ulaşmayı amaçlamıştır. Kitabın görünürde Firdevsi'nin *Şahname*'sinden bir minyatürü, gerçekte ise doğrudan *Kitap*'ın kendisini ele alır. Kitabın adının *Kitap* olması da bu yüzdendir. Bu kez roller değişmiş, metni izleyen tasarım yerini tasarımı izleyen metne bırakmıştır. Mevcut metnin yerine bir roman parçasını, minyatürün yerine herhangi bir resmi koyun, *Kitap*'ın bildirisi değişmeyecektir. Bu çalışmasıyla metinsel içeriği yalıtılmış bir dolgu malzeme olarak ele alan ve nesne kitabın tasarım boyutuna ilişkin öncü manifestosunu sunan Erkmen, öteki kitap tasarımı çalışmalarında aynı bilgi oluşturma sürecini, programı metinsel içeriğiyle belirlenmiş kitaplara uygular. Ayşe Davaz'ın *Renk Kavram Sözlüğü*, Beuys Etkinlikleri'nin *Üç Gün*'ü, Sarkis'in *1 Gün*'ü, Ferit Edgü'nün *Kitap ve Ressamın Öyküsü* bu bağlama giren çalışmaların örnekleridir. Kitap tasarımları, Erkmen'in üretimini ulaştacağı noktayı haber veren göstergelerdir.

III

1993'le birlikte Bülent Erkmen'in üretiminde yeni bir dönem başlayacaktır. Bu dönemin belirleyici özelliği, Erkmen'in, tasarımın programını (ya da sorulan soruyu) sorgulamaya başlaması, giderek programdan özerkleşmesidir. Bülent Erkmen'in yapıtındaki özerkleşme bir yandan tasarım disiplininin içinde yer alan üretiminde ortaya çıkar, bir yandan da, tasarım disiplininin dışına çıkan tümüyle özerk bir üretimde kendini gösterir. Bu iki farklı özerkleşme alanı, ara alanlarla, ya da geçiş alanlarıyla birbirine bağlanır ve sonunda bütünsel bir bağlam oluşturur.

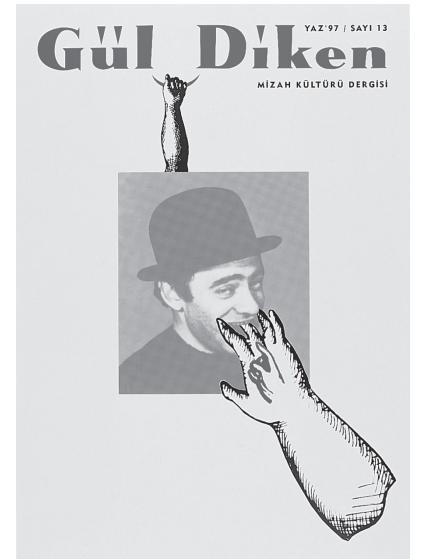
Erkmen'in çalışmalarındaki ilk özerkleşme düzlemi, belki programın içeriğinden değil

Bülent Erkmen,
Güldiken dergisi için kapak, 1994.



ama bağlamından özerkleşme olarak belirir. Bu çalışmaların ilk örnekleri arasında, "Eller Dizisi"ni oluşturan *Güldiken* dergisi kapaklarıyla, "Yüzler Dizisi"ni oluşturan tiyatro afişleri yer alır (*Bezik Oynayan Kadınlar, Bahara Uyanış, Cadılar Zamanı*). Bülent Erkmen'in bu çalışmaları, kendi gerçeklik düzlemleri içine kapalı, içe dönük bir bağlam oluştururlar. Bu çalışmaları anlamlandırmak için tasarıma konu olan dergiye ya da tiyatro oyununa değil, Erkmen'in bütünsel yapıtına bakmak gerekir; ellerin ve yüzlerin ana izlek olarak seçimi de ancak böylesi bir bakışla anlam kazanır. Ne var ki bu özerkleşme, sonunda ürünü tasarım programının dışında bırakacaktır. Başka bir deyişle artık "o" kapak "o" dergiyi, "o" afiş de "o" oyunu anlatmayacaktır. Ama bu durum, o kapağın ya da o afişin Erkmen'in yapıtının bütünü içindeki önemini ve (son derece paradoksal bir biçimde) başarısını ortadan kaldırmaz. El Lisitzki'nin 1922 tarihli bir kitap kapağı, bugün nasıl o kitaptan bağımsız bir anlamlama düzlemi oluşturuyorsa, Erkmen'in dergi kapağı ya da tiyatro afişi de bağımsızlaşır, özerkleşir. Bülent Erkmen'in "Yüzler Dizisi" içinde yer alan ilk tiyatro afişlerinin ardından gerçekleştirdiği ve yine yüz izleğini sürdüren 1995-96 tarihli Devlet Tiyatrosu afişleri, yalnızca bir izlek sürekliliği içinde yer almakla kalmaz, Erkmen'in programını oluşturan oyunların yer aldığı Devlet Tiyatroları'na yönelmiş eleştirel bir söylemin taşıyıcılığını yüklenir: Bu afişlerde, yönetmenin konumunun en az belirleyici olduğu bir tiyatro kurumunun ürettiği oyunlar, o oyunların yönetmenlerinin yüzleriyle temsil edilmektedir. Erkmen bu kez programın içeriğinden özerkleşmeyi, programı yeniden tanımlamaya (giderek değiştirmeye) dek ulaştırır.

Bülent Erkmen,
Güldiken dergisi için kapak, 1997.

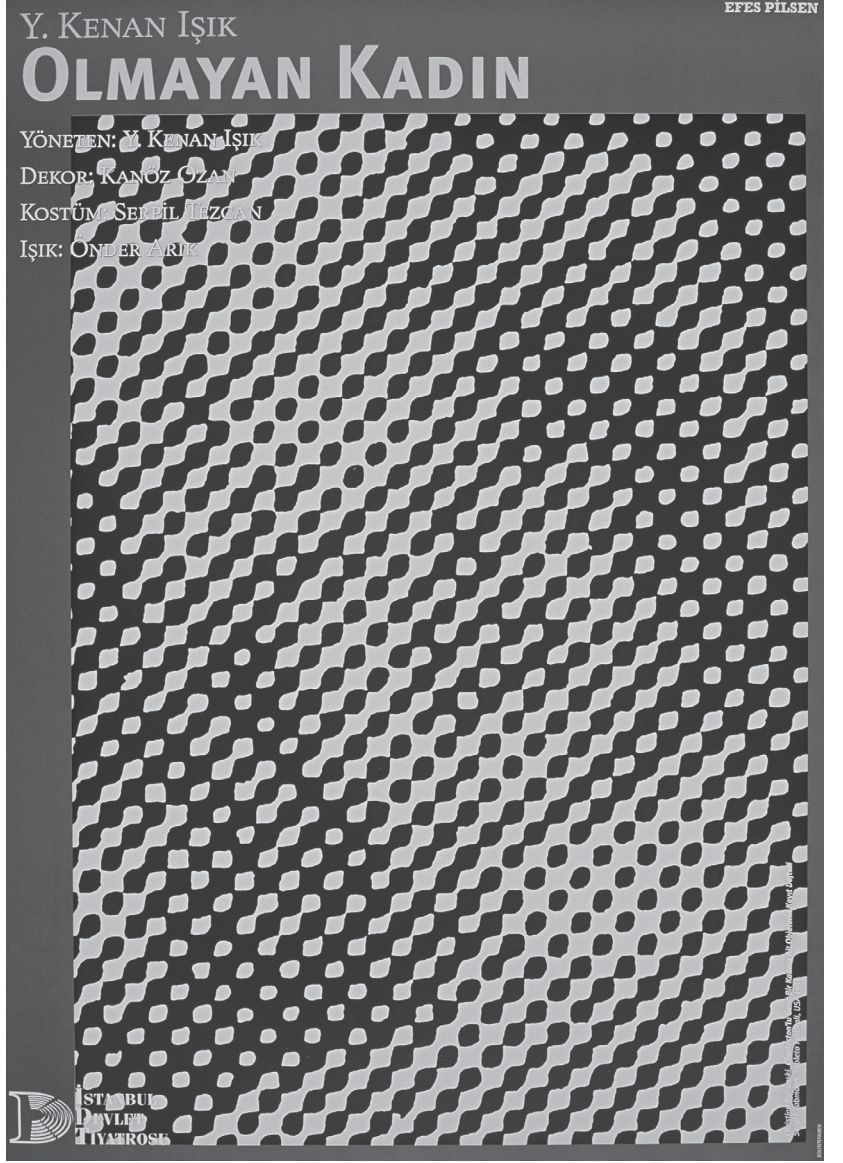


Erkmen'in üretiminde, 1993 sonrasında ortaya çıkan değişimi gösteren bir çalışma dizisi de, Arredamento Dekorasyon dergisi kapaklarıdır. Bu kapakların bütününde, o sayının kapak konusu olan mimar ya da tasarımcının görüntüsü vardır. Ne var ki, 1993 öncesindeki kapaklarda, Erkmen, daha önce de belirttiğimiz gibi, tasarımını tümüyle programın içeriğinden çıkarırken (her kapakta, kapak konusu tasarımcı kendi üretimiyle hesaplamaya girer), 1993 sonrasında, bir yandan tüm kapakları "yüz" izleği içine yerleştirir, bir yandan da bu kez tasarımcının görüntüsüyle kendisi hesaplamaya koyulur. Erkmen'in yapıtındaki özerkleşme süreci, çalışma alanının kendine sınır çekmesinde de belirleyicilik kazanır. Erkmen'i, tasarım disiplini içinde kalarak özgür bırakan alan da, sonuçta, sanat etkinliklerine ilişkin tanıtım ve duyurum öğeleri olur. Ancak bu öğeler de tanıtım ve duyurum işlevinin ötesine geçer, doğrudan o sanat etkinliğinin (ya da üretiminin) bir parçasına dönüşür. Bu bağlamda daha yakından bakmak gereken üç çalışması var Erkmen'in: Ayşe Erkmen'in *Ev* adlı sergisi için broşür, İstanbul festivalleri afiş dörtlemesi ve Devlet Tiyatroları için yapılan 1994 tarihli ilk afiş dizisi.

Ev sergisinin broşürü, sergiden geriye kalan tek öge olarak sergiyi kalıcılığa taşımakla ve sergiyi anlamlandıran bir okuma önermekle kalmaz, kapağından (ya da kapaksızlığından) başlayarak sergiye yeni bir anlam ekler. Broşür kendi kabuğunu fiziksel olarak terkederken, serginin konusu olan "ev"i kendi kabuğu kılmaktadır. Bu noktada, Bülent Erkmen'in üretimi, Ayşe Erkmen'in çağdaş sanat sergisinin kabuğunun içine çekilir, onun bir parçasına dönüşür. İstanbul festivalleri afişlerinde, ortak paydaları "İstanbul" olan dört ayrı festival, İstanbul sözcüğünün dekonstrüktivist parçalanmasıyla ortaya çıkan dört ayrı göstergeyle, Erkmen tarafından yeniden anlamlandırılır. Bu çalışmada Erkmen tipografinin dekonstrüktivist bir yorumunu sunar bize, ama Erkmen'in tüm çalışmalarında olduğu gibi, dekonstrüktivist yaklaşım "hazır bir yanıt" olarak soruyu yakalamaz, soru dekonstrüktivist çözümünü belirler. Sözcüğün kuralsız parçalanması, Erkmen'in *Bosna'ya Yardım Kampanyası* afişinde, tipografinin mesajı yüklenmesinin son derece vurucu ve çağdaş bir yorumunu gösterecektir. Devlet Tiyatroları için gerçekleştirilmiş 1994 tarihli ilk afiş dizisi ise, Erkmen'in o güne

dek denemediği bir yaklaşımla, tasarım ürününün özerkleşmesinde yeni bir adım oluşturur. Genellikle çözümlerinde programın içerdiği öğelerle bağlamını tanımlayan, anlatımcı dış öğelere başvurmayan Erkmen, bu kez sözünü dışarıdan taşıdığı alıntılarla söyleme yolunu seçer. Bu alıntılar o oyun üzerine Erkmen'in kendi yorumunu iletir izleyiciye. Kenan Işık'ın *Olmayan Kadın* adlı oyunu Boltanski'nin bir çalışmasından yapılan alıntıyla, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı*, James Montgomery Flagg'ın bir afişindeki illüstrasyondan yapılan alıntıyla anlamlanır. Bu afişler de yine, ait oldukları oyunların Devlet Tiyatroları'ndaki yorumlarından bağımsız, ancak Erkmen'in oluşturduğu anlamlama düzleminde okunabilir özerk gerçeklikler olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle, Bülent Erkmen, sahneyi oyunların tiyatrodan yeniden üretilmesine bırakmaz, kendisi oyunları yeniden üretir. Burada, bir tasarım çalışmasıyla değil de, alıntılarla örülmüş bir çağdaş sanat üretimiyle karşı karşıya olduğumuzu da düşünebiliriz. Erkmen'in bu çalışmalarının, tasarımın sınırları içinde kalarak özerkleşmenin uç noktası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu özerkleşme, Bülent Erkmen'in çalışmaları içinde önemli bir yer tutan ve tümüyle tasarım disiplininin dışında konumlanan bir dizi çalışmanın belirlediği farklı bir üretim düzlemiyle buluşur. Daha önce de, *Tipografinin Resmî, Resmin Tipografisi* başlıklı mültivizyon çalışmasında ve *Kitap* adlı işinde, programını kendisi tanımlayan Erkmen, grafiğin anlatım araçlarını kullanmaktan vazgeçmeden bağımsız çalışma bağlamını genişletir. Burada özellikle iki çalışmanın üzerinde durmak gerekir: Bunlardan birincisi İstanbul dergisinin İstanbul ütopyalarına ayrılmış sayısında yer alır. Dergi pek çok yazar ve sanatçının yanı sıra, Erkmen'den de kendi İstanbul ütopyasını anlatmasını ister. Bülent Erkmen de karşılıklı iki sayfayı kapsayan bir çalışma yapar. Çalışmada, *Purnell's Pocket Picture Atlas*'ın Avrupa ülkelerini aktaran ansiklopedik bölümünün 32. ve 33. sayfalarını gösteren bir fotoğraf vardır. Dikkatle bakınca Avrupa ülkeleri arasında İstanbul'un da bulunduğunu görülür. Erkmen ütopyasını, İstanbul'u İrlanda ile İtalya arasındaki alfabetik yerine "yerleştirerek" gösterir. İkinci çalışma ise Helsinki Yurttaşlar Derneği tarafından yayınlanmış *Avrupa Nerede Bitiyor?* adlı kitapta yer alır. Bu kitapta da, kitabın adım oluşturan soruya yazar



Bülent Erkmen, *Olmayan Kadın* oyunu için afiş, 1993.

ve sanatçıların verdiği yanıtlar (yazılar / yapıtlar) bulunmaktadır. Erkmen'in yanıtı ise 14 sayfayı kapsayan bir alıntıdır. Faik Sabri Duran'ın *Büyük Atlas*'ının dizin bölümünü alıntılar Erkmen. Dünya'nın tüm ülkelerini, kentlerini, coğrafi yerlerini kapsayan dizin, Erkmen'in müdahalesi olmadan alıntılanmıştır. Erkmen, Avrupa'nın sınırlarını Dünya sınırlarına taşımaktadır. Bu iki çalışmanın, yerleştirme (*installation*) çalışmaları olduğu açıkça görülür. Erkmen, bu işlerinde kendi anlatım araçlarını korur ancak çalışma *topos*'unu değiştirir, tasarımdan, (önceden tanımlanmış bir programa dayalı olmayan) çağdaş sanat üretimine geçer.

Sonsöz

Erkmen'in yapıtının bütünü, bugün ulaştığı son noktada, çağımızın sanatsal üretimi içinde nerede duruyor? Günümüzün çağdaş sanat üretimi içinde, tasarımla uğraşmadıkları halde, grafiğin anlatım araçlarını kullanan pek çok sanatçı var. Doğal olarak, bu sanatçıların çalışmalarında siparişe dayalı işler neredeyse hiç yer almıyor. İşte Bülent Erkmen'in yapıtı bu noktada, *sui generis* bir durum gösteriyor: Bir yandan

tasarım disiplini içinde kalarak onunla hesaplaşmayı göze alıyor, öte yandan bu hesaplaşmanın getirdiği bilgiyi özerk üretim düzlemine taşıyor, ama sonuçta farklı *topos*'ları ortak bir sözde ve ortak bir kimlikte birleştiren kendi bütünsel üretim bağlamını yaratıyor. Belki de bu yüzden, Erkmen'in yapıtı büyük bir "gerilim" taşıyor; ilerlemenin önünü açan, hep yeni bir sözü, yeni bir katkıyı çağırان ve getiren de bu şiddetli gerilim. Ve sonunda Bülent Erkmen'in üretimi son derece önemli bir "çağdaş" üretim olmayı sürdürüyor, hem de kendine (giderek sanata) yeni söz alanları açarak. ●

Bu metin, 21 Mayıs – 3 Ağustos 1997 tarihleri arasında Mainz Gutenberg Museum'da gerçekleşen "Bülent Erkmen / Arbeiten Rundum Kunst u. Kultur" sergisinin katalogunda Almanca ve İngilizce çevirileriyle yer aldı ("Bülent Erkmen – Werkübersicht" – "Bülent Erkmen – A Survey of his Work" in Bülent Erkmen, Arbeiten Rundum Kunst u. Kultur, Gutenberg Museum, Mainz, 1997, ss. 10–19). Metnin Türkçesinin ise ilginç bir serüveni var: Arredamento Dekorasyon dergisi Haziran 1997 sayısında Bülent Erkmen'in sergisine ilişkin bir dosya yayımladı ve bu yazı o dosyada Almanca çevirisinden yeniden Türkçeye aktarılarak, üstelik Dr. Eva Honebutt-Benz imzasıyla yer aldı. Arredamento Dekorasyon'un bir sonraki sayısında ise özgün metin bu kez doğru imza ile yayımlandı (Arredamento Dekorasyon, Temmuz–Ağustos 07–08, 1997, ss. 133–135).

Tasarımın aykırı ismi Jonathan Barnbrook: Tasarımcının sosyal vicdanı olması gerekir

Adnan Tönel
BirGün Gazetesi

Barnbrook, İngiltere'nin en iyi bilinen yaratıcı tasarım stüdyolarından biri ve bu stüdyonun sahibi de dünyaca ünlü aykırı tasarım idolü Jonathan Barnbrook'dan başkası değil. Yenilikçi kitap tasarımlarının, kurumsal kimliklerin üretildiği ve her tasarımcının orada olmak isteyeceği bir mekân. Dünyanın her köşesinden CD, özel yazıtipleri, web siteleri ve dergi tasarımı yaptırmak isteyenlerin uğrak yeri Barnbrook Stüdyosu'nun yaratıcısı Jonathan Barnbrook ile yolumuz İstanbul'da tesadüfen keşişti. Adalar'a yaptığım bir vapur yolculuğunda hayranı olduğum David Bowie'nin bir albüm kapağını tasarlayan sanatçı ile karşılaşacağım aklımın ucundan bile geçmezdi. Vapur yolculuğu süresince konuştuklarımızı paylaşmak da BirGün okuyucularına kısmet oldu bu vesileyle.

Grafik tasarım her türlü yargıdan bağımsız ve politik midir? Siyasi bir içeriğinin olması gerekliliği konusunda ne düşünüyorsunuz?
Bunu okuyan pek çok kişi



muhtemelen grafik tasarımın yaşamlarıyla ne kadar iç içe olduğundan ve grafik tasarımın türlerinden bihaberdir. Örneğin gazete, bir kutu kolanın üzerindeki etiket, Nike logosu, hatta bir gösteride kullanılan pek sinirli bir siyasi pankart dahi bir grafik tasarım ürünüdür. Bu yüzden, her bir grafik tasarımın doğrudan bir siyasi mesajı olmasa da, daima siyasi bir grafik tasarım olduğunu düşünürüm. Grafik tasarımın amacı mesajı olabildiğince etkin bir biçimde iletmektir ve siyasetin büyük bir kısmı da düşüncenizi insanlara iletmekten ibarettir, bu sebeple grafik tasarım daima siyasi değişimin temel bir aracı olacaktır. Herhangi bir iletişim/tasarım mesajın kendisinden çok nedeninden ötürü dolaylı yoldan da siyasi olabilir. Örneğin bir reklamdaki mesaj politik olmayabilir ancak bunun insanların ihtiyaç duymadıkları bir şeyi satın almaları için ortaya konduğu gerçeği de var. Tüketime özendirme ve kârı büyütme doğrudan pazar ekonomisi düşüncesini destekler niteliktedir ki bu da kesin siyasi bir bakıştır.

Politik ve sosyal adaletsizlikleri vurgulayan tasarım işleri hedefini buluyor mu? Ticari sebeplerin ötesinde, sosyal ve siyasal bilinçle oluşturulmuş tasarımlar hedefine ulaşıyor mu?

Bu iki soru birbirine benzer olduğundan birlikte yanıtlıyorum. Eğer söylemek istediklerimizi insanlara etkin bir biçimde ulaştırırsak hepimizin toplumu etkileyebileceğine ve bunu başarmak için grafik tasarımın iyi bir yol olduğuna inanıyorum. İnsanların yanıldıkları nokta ise yalnızca iletişimi tek yönlü olarak görmeleri. Kimse bir afiş görüp fikrini değiştirmesin. Bu birkaç değişik yolla; bir haber görerek, bir arkadaşıyla konuşarak, internetten bilgi edinerek olur. Önemli olan ise mesajı medyaya aktarabilmektir, ancak sonrasında insanlar konuşup tartışmaya başlar ve grafik tasarım bunu sağlamada oldukça etkili olabilir.

Tasarımı beyin yıkama aracı olarak kullanan global şirketlere, bu anlamda nasıl bakıyorsunuz, işlerinizde onlarla nasıl bir reaksiyona giriyorsunuz.

Bunun için yalnızca grafik tasarımı suçlayabileceğimizi düşünmüyorum, çünkü grafik tasarım bu şirketleri destekleyen büyük makinenin bir dişlisinden ibaret. Oysa yönetimlerin, şirketlerin bu kadar güç kazanmasına izin vermesi, insanların hayatlarını reklamların işgal etmesine izin vermesi gibi daha bir sürü konu var. Yine de, grafik tasarımcıların toplum için

çok daha fazlasını yapabileceğini düşünüyorum.

Grafik tasarımcıların çoğu söylediklerinin ya da yaptıklarının sonuçlarını düşünmese de çağımızda herkes yaptığı işin sorumluluğunu almalıdır. Bu bir sorun. "Bu benim işim" demek kabul edilemez, eğer böyle yaparsanız içinde yaşadığımız topluma yardım etme sorumluluğunuzu ve değişime katkı sağlayacak olan gücünüzü reddetmiş olursunuz.

Dünyanın içinde bulunduğu ekonomik çıkmazı oluşturan ya da tarihsel süreçle gelen güdülü toplumları oluşturan güç, sizce daha ne kadar var olabilir? Tasarımcı olarak sizin karşı duruşunuz, yani dayatılanı değil, tercih ettiğinizi üreten yapınız ilgi çekiyor. Örneğin İngiltere özelinde tasarımlarınıza nasıl bakıyorlar?

Büyük bir kriz oluşana dek toplumlar değişmez. Şu sırada çevresel, toplumsal ve finansal yanları olan büyük bir tanesini yaşıyoruz; ancak henüz sistemlerin çökmesine yol açacak kadar kötü olduğunu düşünmüyorum. Değişimi görmeye ömrümüz yetmeyecektir, ancak durumu kötüleştirmek süreci hızlandıracaktır. Ayrıca, çevremdeki insanlardan ilk kez yaşayış biçimimizin doğru olmadığını duyuyorum. Bu krizlerin insanlığın yeni bir çağı için bir başlangıç olduğunu umuyorum ancak henüz işin çok başındayız.

İngiltere'de çalışmalarımı beğenmeyen birçok insan var. Bana "gerçekçi" olmamı, tasarımın hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini söylüyorlar ancak bence asıl onlar hayalperest. Toplum her zaman insanların iradeleriyle dönüştürülmüştür, siyasiler tarafından değil. Tasarımcılar da dahil olmak üzere sayısız farklı insanın becerilerini değişimden yana kullanmasıyla oluşmuştur, fark yaratan budur. Tasarımın yalnızca "ticari" olduğunu düşünenlere gelince, fazla dar görüşlüler.

"Kültür" yaratmaya hevesli değilim, yalnızca işlerimde doğru olduğunu düşündüğüm şeyi söylemekle ilgileniyorum. Eğer işlerim kültürel olarak ilgi çekici kabul ediliyorsa buna itirazım yok ancak asıl nokta bu değil. İnsanların politik ya da toplumsal mesajı yeni ya da daha kolay bir yoldan anlamalarına yardımcı olacak bir yaratıcılık içinde olmaya çalışıyorum. **Türkiye, tasarım olarak sizin için ne ifade ediyor? Yapılan işler ya da kültürel ve sosyal yaşamda gördüklerinizi, anlamında...**

Türkiye ait olduğum kültürümden çok farklı, şaşırtıcı ve karmaşık. Hakkında öğrenmem gereken o kadar çok şey var ki. Bir grafik tasarımcı olarak beni en çok

ilgilendiren Atatürk'ün 1928'de Latin alfabeyi kullanmaya karar vermesi olmuştu. Bu durum, tasarım ve tipografinin bir ideolojiyi taşıyabileceğini ve gelecek için yeni bir umudu ifade edebileceğini ortaya koyuyor. Bu inanılmaz bir şey ve grafik tasarımın siyasi olması, insanların düşüncelerini etkileyebileceği konusunda söylediklerimi onaylıyor.

Yeni bir dünya mümkün mü? Bu sizce nasıl oluşacak?

Çoğumuz istese de "yeniden başlamak" ve yeni bir dünya kurmak mümkün değil. "Dönüşmüş bir dünya" düşünmek çok daha iyi ve çok daha insanca, çünkü bunun ne olduğunu oldukça iyi biliyoruz. Bir grafik tasarımcı ya da bir siyasi tarafından çözülmeyeceği çok açık. Bu değişim insanlığın tamamının bilincinin değişimi olmalı, bir kısmının değil – bu da insanların yeni düşünceleri öğrenmeleri ve bunlar hakkında tartışmalarıyla olacaktır.

Çoğu insan oldukça kısa vadeli düşünüyor. Gelecek beş yılı görebiliyorlar, ancak ben geçmiş bin yıldan bahsediyorum. "Gelişimimiz" doğayı önemsemememizi, birbirimizle olan iletişimimizi unutmamızı öğretilip yerine yaşamımızı düzenlemek ve diğerlerini yönetmemizi sağlamak üzere bireyselciliği ya da dogmatik inancı koydu. Doğayı kucaklayan, herkesin bir bağ içinde olduğunu anlayan bir başka yaşam biçimi olmalı. ●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi

Yeşim Demir

Sorumlu Yayın Yönetmeni

Osman Tülü

Grafik Uygulama

Tipograf

Baskı

A4 Ofset

Para ile satılmaz. Tüm hakları saklıdır.

Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği
Ortaklar Caddesi, Bahçeler Sokağı 17/4

Mecidiyeköy 34394 İstanbul

Tel: (0212) 267 27 58

Faks: (0212) 267 27 59

info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr