

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU

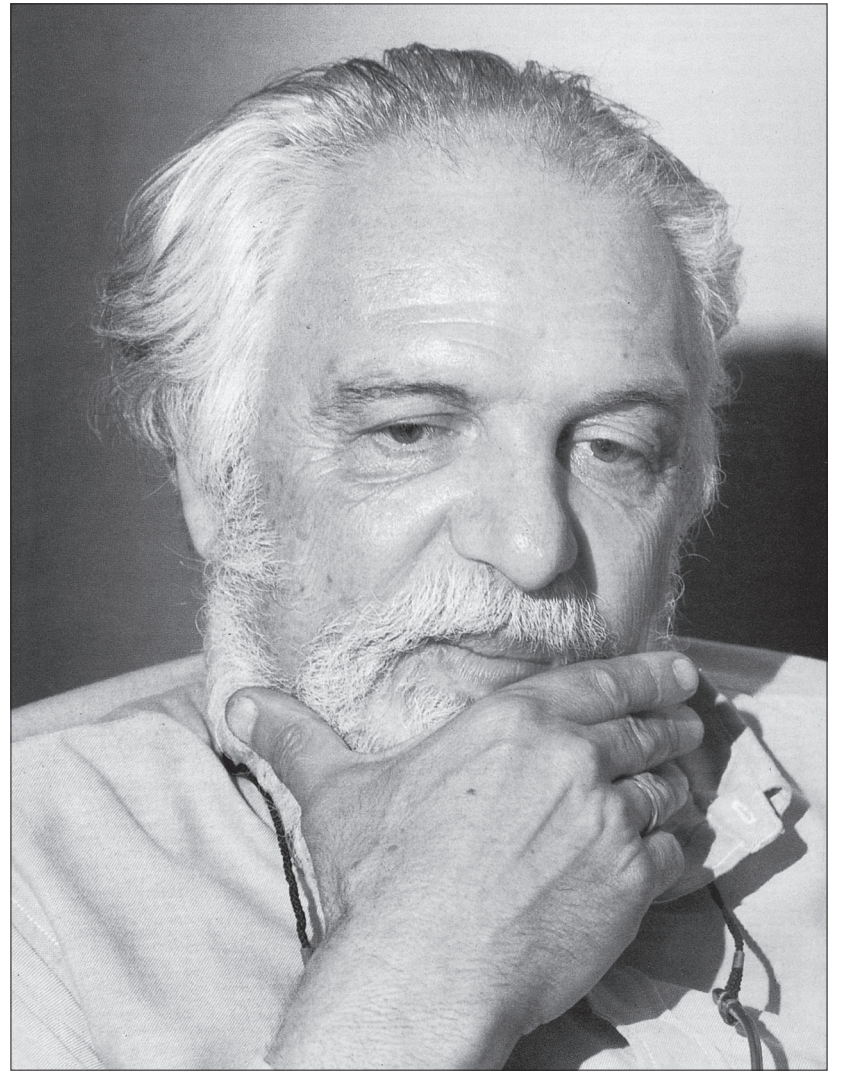
Modern grafik tasarıma geçişin baş aktörü

Necati Abacı

Hürriyet Gösteri, Mayıs 1999

Mengü Ertel adına ilk kez ortaokulda okurken 1970–1971 yıllarında haftalık fasiküller halinde yayınlanan bir aksiklopedideki “madde”nin hemen yanında Gogol’ün **Müfettiş**’i için yaptığı renkli afiş vardı. “Resim gibi afiş” demiştim kendi kendime. Ressam olma düşlerimi bir anda farklı boyutlara sürüklemişti o küçükçük röprodüksiyon. Zaman içinde Mengü Ertel’i izledikçe, grafik sanatına hangi ufukla baktığımı da algılamaya başlamıştım. 1969’da **Yeditepe**’de yayınlanmış bir söyleşide Mengü Ertel şöyle diyordu: “Tiyatro afişi yaparken, belli bir noktadan hareket etmek ve eserin özünü zedelemeyen biçim olarak en uygun ve en güzeli bulmak çabasında olduğum için; çok açık ve aydınlık bir

gerçek çıktı karşıma. Tiyatro afişinde sadece tiyatro bilmek, resim yapabilmek yetmiyor. Grafik sanatçısının mutlaka karikatürü, fotoğrafı, sinemayı, baskı olanaklarını, vesaire birçok konuyu ayrıntılarına kadar incelemesi gerekiyor.”¹ Mengü Ertel’in yapıtlarına bakarak, onları “okuduğumuzda” bu sözlerin doğruluğunu, gerçekliğini hemen anlıyorsunuz. Jean Genet’in “**Hizmetçiler**”i için yaptığı afiş ressamın elinden çıkmış bir plastiğe sahiptir, ama tüm bunların yanında afişteki “Hizmetçiler” sözcüğünü çikolatalı krema izlenimi verecek biçimde çizerek de tipografik mizah yapar. Muhsin Ertuğrul’un 60. sanat yılı için yaptığı afiş de unutulmazlar içinde yer almakta kuşkusuz. Bu kez Usta’nın malzemesi fotoğraf olmuş, afişini bir Muhsin Ertuğrul portresinin “pozitif” ve “negatif” baskısını, tiyatroyu simgeleyen “gülen” ve “ağlayan” maskelere dönüştürerek kurmuştur. Bernard Shaw’ın “**Androcles ile Aslan**” oyunu için yaptığı aslan tasvirini ise bir grafik tasarımcı bakışın karikatürel soyutlaması olarak yorumlayabiliriz. Arthur Miller’in “**Bütün Oğullarım**”ı için yaptığı afiş ise, üç boyutlu bir düzenlemenin (enstelasyon) afişe yansımalarıdır sanki. Ne güzel demiş Muhsin Ertuğrul: “Tiyatro afişçisi seyircinin iki buçuk saatte çözeceği bilmeceyi, bize bir bakışta özetleyip ortaya koyan, az çizen, ama bu çizgileri öz konuşturan, nükte kaynağı



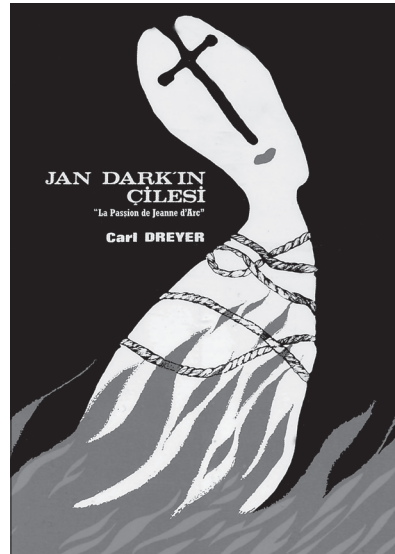
Mengü Ertel.

bir sanatçıdır.” Mengü Ertel’in başyapıtlarından biri olan Haldun Taner’in “**Keşanlı Ali Destanı**” oyunu afişi, bu tanımlamanın en güzel örneklerinden biri. Afiş ile oyun öylesine özdeşleşmiştir ki, Mengü Ertel’in yarattığı, – adeta – Keşanlı Ali’nin “kostüm”ü haline gelmiştir. Bir başka unutulmaz yapıtı olan ve Paris’te büyük ödül kazanan “**Jeanne d’Arc’ın Tutkusu**” afişi üzerine dünyaca tanınmış sanat eleştirmeni **Alexandre Alexandre** şunları söylüyor: “Aziz Jeanne”ın trajedisini öylesine çarpıcı biçimde işlemiş ki bu başyapıt, gerçek yerini (ancak) bir müzede bulabilir.”²

1931 doğumlu Mengü Ertel, modern grafik tasarımımızın öncülerinden biridir. O, İhâp Hulusi’nin temsil ettiği klasik grafik tasarımdan, modern tasarıma geçişin baş aktörüdür... Onun için, bir Gogol oyunu ne kadar “sanat” ise, o yapıt için gerçekleştirilecek “afiş” de o denli “sanat”tır. Bu yaklaşım ve bütünleşme, onun yarattığının en önemli anahtarıdır. Çocukluğumdaki o ansiklopedi ne oldu bilmiyorum. Ama kesip sakladığım “Mengü Ertel maddesi” hâlâ bende duruyor. ●

1 Mengü Ertel, Afişler, San Grafik Yay., İstanbul 1980.

2 Novum Gebrauchs Graphik, Nisan 1977.



Mengü Ertel Ustamıza...

Sevgili “Yazılar” okuru, Yazılar’ın mart sayısını, onu birkaç sayfaya sığdırmanın imkânsız olduğunu bilmemize rağmen, 2000 yılının mart ayında kaybettiğimiz ustamız Mengü Ertel’e ayırdık. Sevgiyle okumanız ve saklamanız dileğiyle.

Yeşim Demir

GMK Yönetim Kurulu Başkanı

Mengü Ertel: “Bu kumaşın dokusunda benim de bir ipliğim var”

Söyleşi: **Ömer Madra**
Arredamento Dekorasyon,
Haziran 1992

Türkiye’de grafik tasarımının kilometre taşlarından biri, hatta “doyen”i sayılabilecek Mengü Ertel, bu sayımızın söyleşi konuğu. 1959’dan başlayarak sayısız afiş tasarlayan, İslamabad Camisi’nin duvarları için devasa seramik panolar yapan Ertel pek çok uluslararası ve ulusal ödülün de sahibi. Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun kurucusu ve – kendi deyişiyle “hasbelkader” – başkanı olan Mengü Ertel, sinema sanatına olan onulmaz tutkusunun bir sonucu olarak da Sinematek’in başkanlık ve genel sekreterliğini çeşitli dönemlerde yürüttü. Ertel’le dergimiz yayın yönetmeni Ömer Madra konuştu.

Formel bir soruyla başlayalım isterseniz. Resim, heykel ve mimarlığı geleneksel sanatlardan sayarsak, grafik ve endüstri tasarımının gerçek çağdaş sanatlardan olduğu söylenebilir mi?

Böyle bir ayrıma gidilebilir de, ben bir sanatsal yapıtı tasarlanırken, artık resmi, heykel, seramik veya mimari gibi kesin bir ayrımın da aşıldığını varsayıyorum. Tasarım olayı olarak geliyor bana, onu yeğliyorum daha doğrusu. Mesela, grafik sanatlar çağdaş biçimlendirmelerden bir tanesi. Ama, grafik sanatları salt genel tariflemeler içinde kabullenemiyorum. Yüzeysel satırların düzenlenmesi gibi göremiyorum ben grafik sanatları. Grafik sanatların üçüncü boyut gereksinimi olabilir. Kendi işlerimde de hissediyorum, o boyuta girmeye çalışıyorum, çeşitli şekillerde bulaşıyorum. Ona bulaştığım zaman, biraz da ürküyorum açıkçası. Yani, bizde böyle parsellenmiş arsalar gibi, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür var. Bunların alanlarına giriyorsunuz ve “hırr!” diye bakıyorlar insana. Son zamanlarda

heykeltıraşların alanına giriyorum. Belki bana kızmıyorlar; bir reaksiyon almış da değilim. Ama ben genel alışkanlıklarımınla şöyle bir kompleks içindeyim: “Dur bakalım, sen grafikçisin, ‘elinin hamuruyla’ ne karışıyorsun” falan... **Seramik çalışmalarınız var mesala.**

İslamabad’da bir seramik pano yaptım. Dalokay’ın camisinin kible duvarı, abdest alma mahalleri ve koridorlarındaki bütün seramik tasarımını düşündüm, gerçekleştirilmesinde bulundum; ama uygulamada bulunamadım, polis müsaade etmedi. Elime geçen fotoğraflardan da gördüğüm kadarıyla, istediğim gibi uygulanamadı. Sonradan gidip görme olanağı da bulamadım. Bu arada Vedat Dalokay, sonra Ziya Ül Hak da öldü. Doğru dürüst bir açılış yapılamadı. Aydın Boysan’la Vedat Dalokay getirip “şunu yap” dedikleri zaman tepki gösterdim, “ben seramikçi değilim” dedim. Onun üzerine Boysan, “Yahu, sen iki-üç gün önce grafikçilerle mimarlar işbirliği yapmıyor diye şikâyet ettin. Bu bir tasarım. Üç bin küsur metre kare. Normal seramikçi atölyesinde yapmaya kalksa, beş-altı yıl sürer, sonuç da alamaz. Bu, bir fabrika işi. Bunun malzemesi ahşap, demir, alüminyum olabilir. Burada seramik” dedi. Ben seramikçi olmadığım halde, dünyanın en büyük seramik panosunun tasarımcısı oldum; ama, kendimi seramik pano yapmış olarak görmüyorum, bir duvar tasarımı yaptım. Endüstri tasarımı konusu bu; hatta, mimariye de giriyor. Vedat Dalokay’ın yaptığı camide çadır esprisi vardır, biliyorsunuz. Orada kullandığı bir açı var; 36 derece mi, 42 derece mi... Ben 18’e 26 santim boyutlarında modüller oluşturdum. Bir başak motifiydi bu ve motifin üstündeki açı Dalokay’ın kullandığı açının aynıydı. Yani, o mimari yapıdaki çizgiye uyum göstermeye çalıştım.

Bu, önceden belirlenmiş kesin kategorilerin tamamen dışına çıktığını gösteren bir şey. Pop-Art için de aynı şey söylenemez mi? Yani, sanat, tasarım ve başka disiplinler...

Disiplinlerin birbirinin içine girmesi olayı. Bugün mesela, Serko’yla [Sarkis] konuşuyoruz, Serko’nun yaptığı birtakım şeylere bakıyoruz. Resim mi diyeceksiniz? Böyle bir sınıflandırmaya sokma olanağınız yok. Tamamen özgün, kendi başına bir tasarım olayı. O mekânın düzenlenmesi, o fikrin getirilmesi; hatta, bir anlamda edebiyat da giriyor. Ben sinemada da bunu görüyorum. Sinema – ben eski bir sinema hastasıyım, ailecek öyleyiz – devamlı izlediğim bir

sanat, benim yaşamımın içinde. Bir dönem biçimsel sinema bizi çok ilgilendiriyordu. Yok kadrajlar, yok ışık oyunları, Rembrandvârî kompozisyonlar, “Asya’da Fırtına” filmindeki ufuk hattında koşan atlılar gibi... Plastik birtakım şeyler bizi cezbediyordu. Bu biçim araştırmaları ve yaklaşımlarında diyalog olabildiğince az olacaktı; hatta diyalogsuz filmler geçerliydi. Ve dünya sineması da her tür dilden arınmış bir sinemasal dil oluşturmaya çalışıyordu. Bugün Woody Allen edebi dili de sokuyor sinemanın içine ve çok iyi bağdaştırıyor. Kitap veya roman diyalogu falan da değil. Sinemasal bir diyalog. “Another woman” diye bir filmi vardı mesela. Filmin çok önemli bir kısmında sadece soyut bir ses olarak var konuşmalar, bir havalandırma deliğinden duyuluyor; fakat, sinemasal anlatıma giriyor. Halbuki onbeş-yirmi sene önce çok laf vardı der, küçümserdik.

Bu yaklaşımınızdan bir “ilerleme çizgisi”ne inandığınızı düşünüyorum. Gerek tasarımda, gerekse sanatta böyle ortak bir dile doğru gidiliyor; ama, acaba her ikisinde de bir çeşit bitirici, tüketici bir eğilim de sezilmiyor mu?
E, var tabii, kesinlikle var, düpedüz

bütün sanatlarda var. Ama, grafikte veya endüstri tasarımının doğasında var. Ben kendimde onu hissediyorum. Bir taraftan bu konulara eğilim duymak – heyecanlanmak, hoşlanmakla beraber, iyi bir tasarımdan – tüketime de yönelik olsa – rafine bir formdan çok hoşlanıyorum. Ama, naif olan beni daima cezbediyor. Örneğin, afiş yapmakla ünlenmiş, “afişçi” diye mesleklendirilmiş bir adamım, dolayısıyla da afiş yapma durumunda her zaman kalıyorum. Bundan hoşlanıyorum da; ama, bu afişleri ticari olmaması koşuluyla yapıyorum. Ne bileyim, bir festival için yapıyorum da, bir şirket için yapmıyorum. Yahut, tiyatro için yapıyorum da, soba için yapmıyorum. Yapamıyorum da ayrıca, o başka bir olay, altına imza atılacak bir şey değil, eser niteliği yok. O konunun istediği, çağırıp bağırın, kendini öne çıkaran, arkasındaki mamule talep yaratmaya çalışan başka bir şey oluyor. Üstelik, geçimimi temin etmek için çevremdeki insanlarla anonim olarak ürettiğim bir şey oluyor; benim olmuyor. Onun için de, artistik olarak resimsel bir şey yaptığım zaman, naif bir çizgi yeğliyorum.

Ucuz Giyim Fuarı '76 için afiş, 1976.



Grafik tasarım geleneğinde ne gibi kaynaklar var?

Bizim meslek dalında, eğitime başladığımız ilk günden bu yana en büyük kaynak birkaç Batı dergisidir; *Graphis*, *Idea*, *Novum*, *Graphis*'in yıllıkları, *Graphic Design* falan. O dergilerde dünyadan toplanan, ortalamanın üstündeki tasarımların örnekleri görülürdü. Bizim öğrenci olduğumuz dönemde Akademi kütüphanesinde bunlara bakılır ve tasarımlar çalınarak ödev olarak yapılırdı. Yürüttüğün anlaşılmasını diye de, o sayfalar yırtılarak yakalanma önlenmeye çalışılırdı. Gerçi, Türkiye'ye on tane gelirdi bu dergilerden, üç tanesi kalırdı. Böyle bir geçmişten geliyor bu hikâye. Ama, onlar belirleyici niteliği olan birtakım dergilerdi. Giderek, bizim yaptığımız mesleğe talep arttıkça, bu işe daha ciddi eğilen insanlar çoğaldıkça, o dergilerin içinde bizler de yer almaya başladık. Dolayısıyla da, kopya anlamsız hale geldi. Şimdi, gene o dergilerden gördüğümüze göre, şu sıralar dünyada nostaljik bir eğilim var; geriye dönüşler, Art Déco'ya, Fütürizm'e dönüşler, göndermeler...

Her dalda var bu.

Her dalda var, bizim meslekte daha da belirginleşiyor. Daha duyarlı, daha sıcak bakan insanlar geçmişten örnek alıp değerlendirirken onların iyi örneklerini taklit eden şeyler yapıyor. Artık disiplinlerden kurtulma, daha yumuşak, naif, ilkel çizgilere doğru yönelme eğilimi izleniyor.

Türk grafik sanatı diye bir şeyden rahatlıkla söz edilebilir herhalde...

Tartışmasız. Resimden, heykelden daha fazla Türk grafik sanatından söz edilebilir.

Türk grafik sanatının konumlanmasında siz kendinizi nereye koyuyorsunuz?

Bugünkü grafik tanımlamalara uyan ve çok kaliteli olan bir gelenek var Türkiye toprağı üzerinde. Örneğin, Karagöz tasviri, ebru, hat, tezhip... Bir Türk-İslam sentezi esprisinde demiyorum ben bunu; bir tarzı, plastik anlatımı benimsemiş olarak söylüyorum. Bu dalları resmin kökenleri olmaktan çok, grafiğin kökenleri olarak geriye götürülebiliriz. Türk grafik sanatı dediğim zaman, Karagöz tasviri kesenleri, ebru yapanları, özellikle hat sanatlarını rahatlıkla alabilirim; suret yasağına rağmen, o yasağın avantajıyla diyeceğim hatta. Avrupalı için ise durum farklı; suret yapabilme yeteneği olan yüreklendiriliyor, başta ediliyor. Benzetme hünerbazlığı büyük prim alıyor. Onlar kaptırmış giderken, biz bu sınırlamanın getirdiği bir ifade zorlamasıyla hakikaten çok büyük plastik değerler üretme şansını kazanıyoruz.

Siz 1960'ların başlarından itibaren bir süre – deyim hoş değil ama – “star” durumundaydınız, öyle değil mi?

Benim ilk sergim 69'da. Ama, dediğiniz yanlış değil, 59'dan itibaren tiyatro afişleri yapmaya başladım çünkü, Kenterler'le başladım.

Peki, şimdi afiş yönü ağır basıyor. Ama, bir grafik kaygının da hissedildiği açık.

O açık. Sinema-tiyatro afişlerinin en parlak olduğu dönemde Aydın Gün'ün bize sağladığı olanaklarla yaptık İstanbul Şehir Operası afişlerini. 59-60'larda yapılan bütün afişler benimdir. “Madam Butterfly”, “Konsolos”, “Yarasa”, “Maskeli Balo” afişleri... Muhsin Bey o sırada tiyatronun başındaydı, Aydın Bey Ankara'dan geldi, operayı kurdu. Muhsin bey Aydın Bey'le tanıştırdı beni. Afişler yaptım. O kadar yaptım diyorum ki, onların çinkolarını da ben yaptım. Mesela, çinkoyu çalışırken, parmağını deşirdiğin zaman kıyamet kopuyor. Çünkü, o kadar hassas bir satıh var ki, o satıh parmağının da izini alıyor. Onu öğrettikleri zaman, “aman dokunma” dedikleri anda, iki elimle, parmağımla çinkonun üzerine girdim ben. Son derece güzel dokular oluştu tabii, onu algılar algılamaz. Çinkonun üstüne dantel koyup pistoleyle boyadıktan sonra harika bir doku kazanıyorsun. Öyle şeyler kullanarak yaptım ilk 7-8 afişi. Ciddi bir araştırma yapılırsa çıkar onlar ortaya.

Neden “ciddi araştırma” gerekiyor?

Çünkü, her zaman her basılı kâğıdı arşive alıyor Milli Kütüphane; fakat, sanatçı adıyla almıyor, ressam adı yok. Oyunun adına, rejisörün adına göre bulabilirsiniz. Çevirmen adından da bulabilirsiniz. Matbaa adı var ama. Milli Kütüphane'de böyle bir araştırma yaptığım zaman, böyle buldum. Derleme Yasası'na göre bulunuyor bunlar, yasa olmasa boku yedikti.

Ondan sonra Aydın Gün İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin müdürü oldu, AKM açıldı. AKM'in ilk oyunu “Aida”nın afişini yaptım. Sonra Aydın Bey bütün afişleri benim yapmamı istedi. O sırada atölyemde Erkal Yavi, Leyla Uçansu, Turgay Betil çalışıyordu. Afişler benden şahsen istendiği halde, ben dönüşümlü olarak her oyunu bir arkadaşına vermeye çalışıyordum. Bunların hepsine tek başıma sahip çıkabilirdim ve tek adam, tek tabanca olabilirdim; bunu kullanmadım. Bir afişi Erkal Yavi, birini Leyla Uçansu, üçüncüsünü Turgay Betil yaptı, dördüncüsünü ben yaptım, beşincisini Ahmet Güleriyüz yaptı, altıncısını bilmem kim. Afişleri çıkarayım,



22. Moskova Olimpiyatları Afiş Yarışması'nda üçüncülük ödülünü alan çalışması, 1980.

görsünüz; repertuar sırasına bakın, saptarsınız.

Birçoğu da atölyenizde yapıldı.

Benim atölyemde yapıldı. Hepsinin altında San Grafik veya San Organizasyon yazar. İlk defa olarak San Organizasyon – Erkal, San Organizasyon – Mengü, San Organizasyon – Leyla, San Grafik – Leyla, San Grafik – Ahmet diye imza attık.

Bir çeşit el verme geleneğine bağlı kaldığımızdan da söz edilebilir mi?

Özellikle söylenecek şeylerden biri o. Bakın, zaman zaman benimle ilgili olarak birtakım konuşmalar, yazılar çıkar, bir yerde dedikodusu yapılır. Bazı şeyleri bencil olarak kendime malettiğim söylenir. O zaman daha çok sinirleniyorum; çünkü, özellikle bunu yapmadım. Hatta, kendim için haksızlık olabilecek kadar... Bunların hepsinin art direktörüüm ben aynı zamanda. O zaman böyle bir kavram yoktu; şimdi var. Anonim veya kişisel kompozisyonların oluşmasında, gerçekleşmesinde, tekniğinde, yazının yerinin saptanmasında, eleştirisinde vs. hepsinde benim son derece somut katkım vardır.

Bir anlamda çağdaş art direktör kavramının başlangıcı sizinle oldu diyebilir miyiz?

Öyle bir iddiam yok. Bir tarihte Cumhuriyet'te bir röportaj

yapılmıştı ve sorulmuştu “siz neredesiniz” diye. Şöyle bir deyim kullandım, sanıyorum ki, doğru: “Bu kumaşın dokusunda benim bir ipliğim var”. Bir doku var, bunu oluşturan ipliklerden biri benim diyebilirim.

Buradan başka bir konuya atlamak istiyorum. Necmi Sönmez “aykırı bir ses” getirdiğinizi de söylüyor Muhsin Ertuğrul'la ilgili çalışmanızın değerlendirilmesinde. Bu “aykırılık” terimine katılıyor musunuz?

Kesinlikle aykırılıktan yanayım. Ama, aykırı olabilecek kadar marjinal bir şeyim de olamadı hiçbir zaman. Yine söylenebilir bu. Gerek özel hayatımda, gerek giyinişimde... Yelek giymekten saç sakala başka türlü bakmakla o aykırılığı fizik olarak dahi yansıtmak gereğini hissediyorsunuz. İçten gelen bir şey bu. Sıradan bir nitelimeye razı değilim diyeceğim en azından. Sıradan olmaya razı olmuş değilim. **Bir mizah unsuru var sizde. Türkiye'de yalnız sanatta değil, her alanda eksik olan bir şey bence mizah. Bu, belki kendi kendisiyle alay edilmesine en tahammülsüz milletlerden biri olduğumuz içindir. Sizde yarı-gizli bir mizah dozu var. Buna katılıyor musunuz?** Evet, kesinlikle. Yaşamımda da o alaycı tavır, mizah gizli. Her zaman onu yakalamaya çalışıyorum. ●

Mengü Ertel'in "Büyülmeler"i*

Aykut Köksal

Mengü Ertel'in kırk yıla ulaşan grafik üretim serüveninde başta gelen özelliğin, tasarım disiplininin sınırları içinde kalmaya direnme olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye'nin çağdaş grafik tasarım tarihinin başlangıç dönemini oluşturan 60'lı yıllarda gerçekleştirdiği tiyatro afişlerinde bu direnmenin de ipuçları ortaya çıkar. Bu afişlerin önemli bir bölümü, tasarım disiplininin olmazsa olmaz bir öğesi olan "sipariş"i dışarıda bırakan çalışmalardır. 20. yüzyıl grafik tasarımında belirleyici bir rol oynayan "yazı" da bu afişlerde ikincil konumda yer alır ve Ertel, "resimleme"ye yaslanan anlatım dilini yapıtının ayırıcı özelliği kılar. Bu ilk tiyatro afişlerinin ardından, Mengü Ertel'in üretiminin ağırlık noktası tasarım disiplininin daha da dışına kayacaktır. **Aktörlük Hakkında Aykırı Çizgiler** (1969), **Doğurgan Döngü** (1979) ve **Oyuncular** (1988) tiyatro bağlamında kalan, ancak programını Ertel'in belirlediği serbest çalışmalardır. Bu çalışmalarda, Mengü Ertel'in ilk afişlerinden beri metaforlar üzerinde yürüyen anlatımı maske izleğiyle buluşur. **Hilmi Yavuz**, oyuncular için yazdığı "**Mengü'nün Yüzleri**" başlıklı yazıda şöyle diyor: "**Maskeli baloda maskenin arkasıdır, gösterilendir, önemli olan, tiyatrodaki ise maskenin kendisi... Mengü, işte bu maskeyi, oyuncunun onun yüzünü sıradan bir gösteren olmaktan çıkarıp bir eğretilemeye dönüştürüyor.**"

Zamanla ve mekânla belirlenmiş

Gerek tasarım disiplininin dışına kayma isteğinin, gerekse de tiyatro bağlamının belirleyiciliğinin yalnızca Mengü Ertel'de değil, **Yurdaer Altıntaş** ve **Bülent Erkmen**'in üretiminde de öne çıktığını biliyoruz. Altıntaş'ın da tiyatro afişlerinin ardından Karagöz dizisiyle kendi programına yöneldiği, bu çalışmalarda geliştirdiği kendi sözlüğünü yine ağırlıklı olarak serbest çalışmalarla var ettiği görülüyor. Erkmen ise bir yandan tiyatro afişlerini programdan özerkleşme alanı olarak seçiyor, öte yandan çağdaş sanat bağlamına girecek kavramsal işler üretiyor. İşte Mengü Ertel'in Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde yer alan **Büyülmeler**'ini de bu çerçevede değerlendirmek gerekiyor. Ertel'in çalışması iki aşamadan oluşan bir süreci içeriyor: "**Korkunç İvan**",



Büyülmeler dizisinden Zübük isimli çalışma, 1999.

"**Hacivat**", "**Karagöz**", "**Neptün**", "**Pan**", "**Don Juan**" gibi tiplerini ya da kuş böcek gibi temaları soyutlamalarla işaretlere dönüştüren bir dizi "**grafik**" gerçekleştiriyor Ertel. Yönlendiriciliği kalemin kendisine bırakan, eski hatların doğal akışını anımsatan çizimler çıkıyor ortaya. Ardından Ertel, bu çizimlerden bir bölümünü büyülmeye karar veriyor. Boyutları ise işlerin sergileneneceği mekân belirliyor. Büyülmeye işlemi çağdaş teknolojinin olanaklarıyla ve tek defalık üretim olanağı tanıyan dijital baskı yöntemiyle gerçekleştiriliyor. Burada içinde yer aldığı bağlamın tanımladığı zaman ve mekânla belirlenmiş bir çağdaş sanat çalışmasıyla karşı karşıyayız. İşler bir yandan boyutlarıyla o mekânın duvarlarıyla ilişki içinde olduğunu söylüyor, öte yandan o duvarlardan koparak geçiciliğini (sergi süresiyle tanımlanmış zaman dilimini) gösteriyor. Çağdaş sanatın ana sorunsallarından biri olan geçicilik, baskıların yer aldığı malzemenin hafifliğinde, neredeyse yalnızca baskı yüzeyinin (ya da çizim yüzeyinin) kendisine indirgenmişliğinde ve minime ulaşan sergileme düzeninde öne çıkıyor. Çizimler, kaplanmaya çağırıcı çıplak duvar yüzeyine yapışmaya hazır, ama yapışmamış, hem ona ait hem değil. Baskı yöntemi ve malzemesi iletişim sektörünün kullandığı araçlardan seçilmiş. İletişimciler ise bu araçları "**geçici**" olan mesajlarını iletmede kullanıyorlar. Ertel, çalışmasını çağdaş sanat üretiminin kulvarına sokarken grafik çalışmalarına eklenen bir dil kullanmakla yetinmiyor, araç seçimini de yine kendi alanıyla hesaplaşma üzerine kuruyor ve aynı mekânda yer alan **In Medias Res** sergisinden iki yıl sonra yine çağdaş sanatın **medium** çoğulluğunu işaret eden bir çalışma gerçekleştiriyor.

Hat sanatının iki farklı yorumu var

Mengü Ertel'in **Büyülmeler**'i genellikle de ilişki içinde. Birbirini tamamlayan iki ayrı düzeyden oluşan bu ilişki, geleneğe doğrudan atıflarla da ortaya çıkmıyor. Bu



Büyülmeler dizisinden Büyük Kuş isimli çalışma, 1999.

düzeyleyen ilki, çizimlerin bir kendiliğindenlik içinde geleneksel hat sanatıyla akraba sonuçlara ulaşması oluyor. Cumhuriyetin sanat üretiminde hat sanatının iki farklı yorumu var. Bunlardan ilkinin **Emin Barın**'ın çalışmalarında görüyoruz. Barın bir yandan modern yazı düzenlemelerinde hat geleneğinden yararlanıyor, bir yandan da hattın yola çıkarak soyuta yaklaşan düzenlemeler gerçekleştiriyor. İkinci yorum ise **Klee**'nin de işaret etmek istediği gibi hat geleneğini yalnızca biçime indirgeyen iç bağlam üzerinden geliyor. Modernizmin, anlamı biçimin iç ilişkiler düzeninde gören yaklaşımıyla bütünleşen bu yorum, eski hatların taşıdığı biçim bağlamını yazının anlamından soyutlayarak kullanmak oluyor. Mengü Ertel'in çizimleri ise bu iki yorumun da dışında konumlanıyor. Ertel ne hattın yola çıkıyor, ne de hat geleneğini kendisine bir anlam bağlamı olarak seçiyor. Çizimlere kaynak olan temaların kendi dünyasından ya da sinema ve tiyatrodan kaynaklandığını biliyoruz. Ne var ki kalemin sürükleyiciliğinde, hat geleneğiyle, özellikle de meşklerle aynı kanala giren çizimler çıkıyor ortaya. Bu çizimlerin geleneğe anlam bağını, yani ikinci düzeyi oluşturan ise büyülmeye edimi ve büyülmelerin bağlamla girdiği ilişki oluyor. Bu noktada anımsanması gereken iki örnek var. Edirne Eski Cami'deki duvar yazıları ve Ayasofya'daki "**çihar yâr-ı güzün**" levhaları. Dev boyutlarını konumlandığı mekândan ve duvar yüzeylerinden alan Eski Cami'deki yazılar aynı zamanda mekânın anlam bağlamını taşıyan, işaretleyen öğeler. Kazasker **Mustafa İzzet Efendi**'nin yazdığı, **Hz. Ebubekir**, **Hz. Ömer**, **Hz. Osman** ve **Hz. Ali**'nin adlarını taşıyan 7,5 m çapındaki "**çihar yâr-ı güzün**" levhaları ise mekâna 19. yüzyılın ortalarında yerleştirilmiş olmalarına karşın, Ayasofya'daki anlam dönüşümünü aktaran öğelerin başında geliyor. Eski Cami'de anlamın kalıcılığı duvar yüzeyinin üzerinde yer alan yazıda, yani ögenin bağlamın fiziksel bir parçasına dönüşmesinde somutlaşıyor (doğal dil dönemi

üretiminin zorunlu bir özelliği bu), Ayasofya'da ise bütüne sonradan eklenen yeni anlam, ögenin (yazı levhasının) sonradan eklenmişliğinde ortaya çıkıyor. Ama her iki durumda da öge bağlamla birlikte anlamlandırıyor ve bağlamı anlamlandırıyor.

Yapıt sözünü gerilimin içinden söylüyor

Mengü Ertel'in çizimleri de bir yandan Eski Cami'deki duvar yazıları gibi tek başına bir **entité** tanımlamaktan uzak duruyor ("**grafik**"leri taşıyan malzemenin yalnızca çizim yüzeyine indirgenmişliğini belirtmiştik) ve duvarın fiziksel olarak bir parçası olmamalarına karşın boyutlarıyla ve sergilenme düzenleriyle duvara ait olduklarını söylüyor, bir yandan da Ayasofya'daki yazı levhaları gibi bütüne sonradan eklendiğini, ama geçici bir sergi söz konusu olduğu için de bir süre sonra bütünden kopacağını söylüyor. Çizim panolarının varla yok arasında duran maddi gerçekliği ve uçuculuğu, gelip geçiciliği daha da belirgin kılıyor. Tarihiyle ve çıplak taş örgü duvarlarıyla kalıcı ağırlığını anlatan sergi, mekânının bu hafif ve geçici öğelerle buluşması ise tüm bağlamı tanımlayan şiddetli bir gerilim yaratıyor. İşte Ertel'in yapıtı da sözünü bu gerilimin içinden söylüyor. Sonuç olarak bağlamsal bütünlüğün peşindeki çağdaş sanatın, bu bütünlüğe sahip geleneksel **structure**'lerle ilişkisinin, Türkiye'nin çağdaş sanatçılarına önemli bir hesaplaşma alanı yarattığını yeniden anımsarsa, Mengü Ertel'in **Büyülmeler**'inin de hangi açılımlarla olanak sağladığını görebiliriz. ●

* Aykut Köksal'ın 1999 yılının Nisan ayında küratörlüğünü üstlendiği, Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde yer alan, Mengü Ertel'in "**Büyülmeler**" başlıklı son sergisi için yazdığı yazı.

Bu sayının içeriğinin hazırlanmasında katkıda bulunan Prof. Dilek Bektaş ve Sinan Niyazioğlu'na teşekkür ederiz.

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