

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

kültürel çalışmalar

davetsiz izleyici

resim üzerine denemeler

mehmet ergüven



davetsiz izleyici

mehmet ergüven

6

6

agorakitaplığı

MEHMET ERGÜVEN

İlk ve orta öğrenimi İstanbul'da tamamlayan Mehmet Ergüven (1947), bir süre Ankara Devlet Konservatuvarı'na devam ettikten sonra Münih'te şan ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. 1977 yılında İzmir'e yerleşen Ergüven, sırasıyla İzmir Devlet Konservatuvarı ve 9 Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahne yönetmeni olarak göreve başladı. Son çeyrek yüzyıl içinde aralarında *Macbeth*, *Faust*, *Fidelio*, *Falstaff*, *Uçan Hollandalı*, *Don Giovanni*, *Figaro'nun Düğünü*, vb. olmak üzere çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven, ayrıca *Gilgameş*'ten *Deli Dumrul*'a kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlendi. 1979 yılında resim eleştirisine başlayan Ergüven, çeşitli dergilerde yazdığı görsel ağırlıklı denemeleri *Sesle Renk Arasında* (1987), *Mavisakal Haklı* (1991), *Yoruma Doğru* (1992), *Sırdaş Görüntüler* (1995), *Pusudaki Ten* (1998), *Görmece* (1988), *Gölgenin Ucunda* (2001), *Kurgu ve Gerçek* (2003) ile *Aydınlıkta Görmek* (2006) başlıklı kitaplarda toplarken, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Devrim Erbil, Alp Tamer Ulukılıç, Neşet Günel, Neşe Erdok ve Ahmet Yeşil'in biyografilerini de kaleme aldı.

Mehmet Ergüven

DAVETSİZ İZLEYİCİ

Resim Üzerine Denemeler

a

agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 14

Davetsiz İzleyici
Resim Üzerine Denemeler
Mehmet Ergüven

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mayıs 2007

ISBN: 978 - 9944 - 916 - 80 - 6

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Zeynep'e...

*Seher yıldızı gibi,
Dikilmiş gözüm sana.*

Anonim

*Doyurucu cevaplar, peşi sıra gelebilecek
soruları engellediğinden hayırlı sayılmaz.*

Vilém Flusser

İÇİNDEKİLER

Avni Lifij	1
İhsan Cemal Karaburçak	9
Cihat Burak	16
Neşet Günal	23
Naile Akıncı	31
Orhan Peker	40
Semih Balcıoğlu	48
Bilge Alkor	57
Devrim Erbil	64
Özer Kabaş	69
Neş'e Erdok	77
Nevhiz Tanyeli	87
Nadide Akdeniz	94

Ekrem Kahraman	100
Fatma Tülin	108
Aydın Ayan	115
Sezai zdemir	122
Ahmet Yeşil	132
Yalçın Karayağız	141
Mustafa zel	149
Selahattin Yıldırım	157
Erdoğan Zmrtoğılu	162
Savaş Çekiç	169
D Grubu zerine Çeşitlemeler	179

Önsöz Yerine: DAVETSİZ İZLEYİCİNİN NOTLARI



Tuvalle Sığmamak

Resim yapmak -tıpkı dans ve müzik gibi-, söz dilinde ifadesi mümkün olmayanın bir başka malzeme aracılığıyla anlatımıdır. Aktarılacak şeyde ses ya da sözden umut kesilmediği sürece tuval başına geçmenin anlamı yoktur. Buna göre her ressam, öncelikle bir *dil* olduğu için resmin aracılığına ihtiyaç duyar. Ne var ki dil de, söyleyecek bir şeyi olanın iletişim arzusuyla kıvrandığı noktada günde-me gelir sadece.

Öte yandan, söylediği şeyin er ya da geç deşifre edilebilir olduğunu varsaymak, her sanatçıyı tehdit eden gizli bir

tuzaktır; aslında burada karşılaştığımız sorun, hemen her sanatçının ilk günden bu yana göğüslemek zorunda olduğu bir ikilemdir hiç kuşkusuz. Söylemek bile fazla: Anlaşılır olmanın önkoşulu evvela kurallara uymaktır. Oysa kuralları çiğnemeyen, ister istemez yaratıcılığı rafa kaldırır. Bu bağlamda sanatçının *dil'e* rağmen dilde var olma yükümlülüğü, alabildiğine hassas bir denge sorunu olup, birinde karar kılan öbüründe yaya kalır hep –o ünlü 'altın orta' ise çoğun yıldızların parladığı saate mahsus ütopyadır gerçekte.

Gelgelelim, bu sorunun varlığı hiçbir sanatçıyı öngördüğü malzemeyle hesplaşmaktan vazgeçirmez; simgesel anlatım, ademoğlunun başat özellikleri arasında ilk sırayı almaktadır çünkü. Ancak, sürekli kendini yenileyip, değişen koşullara uygun ifade olanaklarını kurcalamadığı sürece, sembol gitgide mesaja bırakmaya başlar yerini; bu da tek anlamlı olmak zorundaki sanatın ölümüyle eşanlamlıdır sonuçta.

Tam da bu noktada değişen koşullara uygun biçimin sorgulanması, daha doğrusu yeni biçimin gerekliliği gündemdeki yerini alır. Herkes biliyor: Sanatçı, devraldığı ifade kalıpları yeni içerikleri temsil etmekte yetersiz kaldığı için *biçim'e* yönelmek zorunda kalır; aksi takdirde gerekçesini yitiren yeni biçim arayışı, hiç ummadığı bir anda eskinin hışmına uğrar daima –eskiyi tüketmekte acze düşenin yeniyi arama hakkı yoktur.

Gelenek, eskinin israfını önlediği için çağdaş olana zemin hazırlar; bu da her toplumu ortak belleğini kollamaya davet eder doğal olarak; müşterek hafızanın kaybiysa değerleri değerlendirmeye ilişkin disiplinin teori ve uygulamada hafifsenmesinden başka bir şey değildir. Hiç kuşkusuz, geçmişe sahip çıkmanın ilk şartı, önce o mirası geniş halk dilimlerine mal edecek şekilde koruma altına almaktır.

Bütün bunlar bugün hâlâ çağdaş anlamda bir resim ve heykel müzesinden yoksun Türkiye’de kavramsal sanat adına tuval resmini dışlamanın kime yarar sağlayacağını bir kez daha düşünmeye zorluyor bizi. Böyle bir ortamda eskiyi eskitme şansından mahrum gençlerin *yeni*’ye attıkları kement hep kendi boğazlarına dolanıyor sonuçta; ve bunda en ufak bir suçu olmayan da onlar elbette.

Gençler, sanatta özgürlüğe giden yolun sığmakta zorlandıkları kalıpları kıyasıya örselemekten geçtiğini biliyorlar; ama önce bizim öğrenmemiz gereken bir şey var: o kalıpları sonunda fırlatıp atmak üzere gençlere devretmek.

Genç Olmak

Rahmetli Mahmut Cûda’yla ölümünden kısa bir süre önce yaptığım röportajda kendi kuşağının acınası bir cehalet içinde yetiştiğini, hocaları İbrahim Çallı’dan başka bir ressamı tanımadıklarını üzülerek itiraf etmişti. Ancak bu ve benzeri gerçekleri utanarak söylerken, dönüp dolaşıp hep aynı noktaya geliyordu yaşlı usta: resim ya da sanat tarihiyle ilgili olarak kendi dillerinde okuyabilecekleri herhangi bir kitap şöyle dursun, siyah, beyaz röprodüksiyon kitaplarına bile ulaşmaları mümkün değildi.

Hiç kuşkusuz, 1920’lerden bu yana çok şey değişti Türkiye’de. Öyle ki, günümüzde yabancı dil bilmeyen bir ressam adayı sadece kendi dilinde okuyabildiği kitaplar aracılığıyla bile birçok şeyden haberdar olabilecek durumdadır artık. Yayınevlerinin sezon başında ilan ettikleri yayın programlarına göz atan herkes kolayca fark eder: Batı uygarlığının kilometre taşları arasında yer alan nice önemli eser, son on yıl içinde birbiri ardından dilimize çevrilmeğe başlamıştır. Çok değil, daha çeyrek yüzyıl öncesine ka-

dar Türk okurunun adını dahi duymadığı birçok yazar şimdi kitapçı raflarında alıcısını beklemektedir.

Bütün bunlar ne anlama geliyor? Günümüzde genç olmak hem çok daha kolay ve keyifli, hem de o ölçüde zordur –kolaydır; çünkü dünyayla diyaloga girip eşzamanlı hareket etmek şaşılasi ölçüde kolay hale gelmiştir; zordur, çünkü böyle bir diyaloga girmenin bedeli cidden terlemeyi göze almaktır.

Gerçi çağdaş teknoloji bilginin tanımını kökten değiştirmiştir. Buna göre, herhangi bir konuda bilgi sahibi olmak, nasıl bilgileneceğimize dair bilgi sahibi olmaktır artık; ama bu, sanılanın aksine, çok daha ağır bir sorumluluk yüklemiştir bize –yararlanacağımız olanaklar çığ gibi büyüdükçe, bunlarla hesaplaşmanın faturası da irade gücümüzü zorlayan bir iç disiplin sorununa dönüşmüştür zira.

Her şeyin birkaç yıllık Avrupa eğitimiyle sınırlı olduğu dönemde Cûda ve kuşağının genç olması çok güçtü. Herkes biliyor: Yurtdışındaki bilgi görgü, 1920'lerde karanlığın ortasına mumla açılmış bir parantezdi yalnızca. Şimdiyse gözlerimizi kamaştıran aydınlıktan ötürü körleşme tehlikesiyle karşı karşıyayız. Öyle ki, aydınlığa gerektiği gibi hazırlıklı olmadığımız takdirde mumla açılmış bir paranteze dahi yer yok artık.

Vitrinlerde sararıp, bir türlü okuruyla buluşamayan kitaplar, 21. yüzyılın eşiğinde hâlâ dünyayla diyaloga girmeye pek hevesli olmadığımızı ortaya koyuyor. Genç sanatçılar hak ettikleri ilgiyi görmemekten yakınırken, aslında genç olmak için ciddi bir çaba sarf etmek gerektiğini unutmuş görünüyorlar. Başka türlü olsaydı Benjamin yahut Adorno'dan bin adet basılan bir kitap, yıllar boyu raflarda sürünüp yayıncısını pişman etmezdi.

Gençlere yeterince sahip çıkmadığımız, hatta her vesileyle onları küçümsediğimiz doğru; ama madalyonun bir de öbür yüzü var: kimse genç doğmaz. Bu nedenle, genç kalmak zor olsa bile, ondan daha zor olanı önce genç olmaya hak kazanmak.

Resim Tarihimizi Yazmak

19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana Türkiye’de resim yapılıyor, ancak bu öykünün tarihini yazarken hep aynı resmî anlayışa teslim oluyoruz. Bir başka deyişle, nasılsa oturmuş yargıları sorgulamaktan öylesine korkuyoruz ki, sonuçta ortaya çıkan şey bir öncekinin genişletilmiş tekrarı oluyor sadece –özgün, kıvrak bir zekâ ürünü olan modelden hareketle geçmişî değerlendirmek henüz bütünüyle yabancı bize.

Sartre, düşünmenin bedeli konusunda baştan uyarır herkesi: “Düşünmeye kalkışan, yanılmayı göze almıştır.” Bilmeyen yok: Yanılma hakkına sahip olmadığımız bir ortamda, büyüklerimizin ‘tescilli doğru’sunu öylece kabullenmek değişmeyen kaderimiz neredeyse. Üstelik bunun sıkıntısını en az gençler kadar yaşlılar da çekiyorlar, çünkü onlar da büyüklerinin izinde yürüyüp, kendilerine aktarılanı harfiyen uygulamak zorundalar. Düzen, gençlere yaşının hakkını vermediği gibi, yaşlıların da gençliğe özenmesini peşinen engelliyor; zihinsel etkinliğimiz, daha ilk adımda kireçlenmenin gölgesiyle kararmaya yazgılı.

Kültür ya da sanat, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiyi her kuşağın farklı bir perspektiften sorgulayabildiği ortamda gelişir; ve tam da bu noktada devamlı kırık not almaktadır Türkiye. Öyle ki edebî, daha doğrusu nicedir kaskatı kesilmiş doğrular, algılamakta acze düştü-

ğümüz yanlışların dölyatağına dönüşmüştür artık –yanlış teslim olmanın önkoşulu, yorgun doğrunun altında kalmaktır.

Bu bağlamda Türk resminin çağdaşlaşma sürecinde *D Grubu*’nun işlevini hatırlamaya çalışalım; hâlâ tartışma konusudur bu. Takım mantığıyla ikiye bölünen fanatik karşıt ve yandaşlardan hiçbirisi öbürünü dinlemediği gibi, kimse inandığı doğruyu belli bir değerlendirme modeline göre kanıtlamaya çalışmamaktadır. Ali Avni Çelebi’yi modern Türk resminin başlangıcı kabul eden geleneksel yaklaşım henüz gerekçelendirmemiştir bunu. Aralarında Şefik Bursalı, İhsan Cemal Karaburçak ve Adnan Varınca olmak üzere birçok ressam, hâlâ kuru övgüyle yetinmek zorundadır –sessizlik çemberi, doğrunun uluorta tekrarıyla değil, doğruluğundan kuşku duyduğumuz doğruyla kırılır. Sanat tarihini kanıksanmış doğrular üzerine inşa eden zihniyet, önce kendisi yuvarlanır açtığı boşluğa.

Ne var ki, hiçbir doğru laf olsun diye sorgulanmaz; aksi takdirde karşı çıktığımız şeyin hışmına uğrayıp, yenin önünü büsbütün tıkarız. Dolayısıyla, yeteneğin ötesinde, ciddi ve yorucu araştırmayı göze alamayanların devraldıkları mirasla zerre kadar hesaplaşma şansı yoktur.

Gerekli malzemeyi temin ettikten sonra yeni bir değerlendirme modeli sunmak zor, ama imkânsız değil. Türk resim tarihiyle ilgili kitapları yorgun doğruların istila ettiği uzlaşıyorsak, yalnız *yarın*’ın değil, *geçmiş*’in de önü açık demektir.

Herkes biliyor: Sanat tarihini yeniden yazmanın ilk şartı, önce örgensel sürekliliği dikkate almaktır.

DAVETSİZ İZLEYİCİ

AVNİ LİFİJ



Yaptığımı yapmalıydım.

Lautréamont

Avni Lifij'in yaşadığı zaman dilimini evrensel ölçekte temsil eden resim dili, gücünü karşıt uçlara bölünmüş kişiliğinin üretken geriliminden alır –*Zeitgeist*'la randevusuz buluşma, çevresi ve 'kendi beni'yle uyum arayışı içinde olan birinin kaçınılmaz yazgısıdır burada.

Bu bağlamda, Lifij'in henüz resim eğitimi görmeden yaptığı pipolu otoportresi ile yıllar sonra açık havadaki çalışmasını belgeleyen bir fotoğrafı karşılaştırmaya çalışalım. Sanatçının yirmi yaşındayken gerçekleştirdiği bu oto-

portrede bir başka kişiyi (Fransız işçisi) model almasına rağmen, sonuçta yine kendi yüzünü resmetmesi, ilk bakışta olağan görünse bile, çok geçmeden rahatsız etmeye başlayıp, doyurucu bir cevap beklemektedir bizden. Ancak, bunun cevabını resimde değil, açık havada çekilmiş o fotoğrafta buluyoruz. Lifij'in başında kalpağı, tiril tiril yelekli takım elbisesi ve kravatıyla burada verdiği izlenime en ters düşen şey bohem sanatçıdır; öyle ki, arkaplanda yer alan bakımsız evler ve üstü başı pejmürde kız çocuğun da etkisiyle Lifij, bir ressamdan çok, resme meraklı bir mülkiyeliyi çağrıştırmaktadır bu fotoğrafta; temiz, düzenli ve içinde bulunduğu cemiyetin kurallarına harfiyen riayet eden bir beyefendi –tıpkı Sami Yetik'in tarif ettiği gibi: "(...) ütülü elbiseleri içinde sert bir hezaren gibi dimdik, mikyas pergeli gibi tespit edilmiş ölçülü adımlar ve kurulmuş bir makine gibi muntazam yürüyüş."

Bütün bu verilerin ışığında söz konusu otoportreye bir daha baktığımız zaman, henüz yirmi yaşındaki gencin niçin kendi yüzünde ısrar ettiğini anlamakta gecikmiyoruz: Lifij, bir başka kişiden hareketle, gerçekte tamamen kendine yabancı bir yaşama üslûbunu geçirmiştir üzerine; böyle biriyse yüzünü başkasına borçlanmak yerine, olsa olsa ödünç verir ona. Lifij, başkasına devrettiği yüzü ile, tab'an ters düştüğü yaşama üslûbuna sahip çıkma imkânı bulmuştur böylece; ve bu çelişki, hayatı boyunca belirleyici olup, en az kişiliği kadar resmini de yönlendirmiştir.

Öte yandan, farklı tanıkların izlenimleri de Lifij'in sanatçı kimliğiyle ilgili bu saptamayı doğrular; aşırı duyarlılık, uç noktadaki karşıtların bir tür denge oyunudur burada –karşımızda duran, içedönük ama arkadaş canlısı,



Avni Lifij, çalışma sırasında.

kibar ama damarına basıldığı zaman şaşırtıcı ölçüde küstah ve kaba biridir. Nitekim, Elif Naci'nin 'konuşurken sıcakkanlılığı bir kat daha artan, duygulu zarif adam' olarak tanımladığı bu sanatçı, Ahmet Haşim için düpedüz 'korkunç zat'tır. Haşim'e göre, hiçbir eleştiriye tahammülü olmayan Lifij'in en ufak bir uyarıda bile terbiye kurallarını çiğneyen mütecaviz tavrı, kendini cennetkuşu sanarak yüksekte uçan bir ressamın hezeyanıdır gerçekte: "Ressam Avni Lifij Bey kendi dehasına kendisi hayran ve

bu dehaya hayran olmayı bilmeyenlere ezelden küskün, mağrur, şiddetli, hatta mütehevvir bir ressamdır. Her mübahasede ilk ve son delili kendi dehası, kendi irfanıdır. Tepeden tırnağa kadar ilim, irfan, resim, felsefe gibi eslihayla müsella, gâh irfan tabancasını bir muarızın yüzüne dayayarak, gâh sanat bıçağını bir hürmetsizin gözü önünde parıldatarak, korkunç ve mehîb bir silahşör halinde fikir ve sanatın sulhperver insanları arasında dolaşır.”

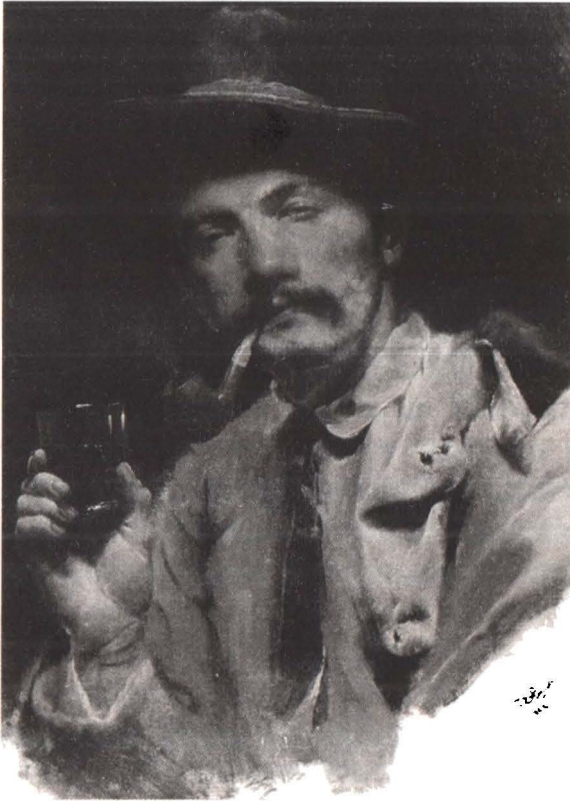
Lifij’in, hayatı ve sanatında kuralları dikkate alan bir sanatçı olmasına rağmen kendi kuşağı içindeki ayrıcalıklı konumu bundan kaynaklanır; sakin görünümü, duyarlılığını dizginlemekte zorlanan bir osuruğu cinlinin, öznelliğini kamufle etmek üzere sığındığı muhayyel korugandır gerçekte –serkeşe yüzünü ödünç veren mazbut (evci-men?) vatandaşın yaratıcılığa sıvandığı noktada hayata ve sanata dair seçimi, ‘kendi beni’yle hesaplaşmayı oynak bir zemine taşır ister istemez; belli bir seçim yok, *ben*’in lahza-da soğurduğu seçimler vardır bundan sonra.

Hiç kuşkusuz, burada tanık olduğumuz şey kararsızlık değil, doğurgan gerilimdir; zamanın (dünya) ruhunu (*Weltgeist*) teneffüs edebilme imkânı, öznelliğini bu gerilime borçlanmış bireyin dünyaya açık olma hakkını kazanmış olmasından kaynaklanır ilkönce; evrensel dile kendiliğinden talip olma bağlamında *Weltoffenheit*, ‘tedirgin ben’in armağanı olarak, doğuştan kazanılmış bir imtiyazdır aslında –aynen Lifij örneğinde karşılaştığımız gibi; ve bu olgu resmî eğitimine doğrudan doğruya yurt dışında (Paris) başlayan bir sanatçı adayının, hangi gerekçeyle atölye eğitimi dışına taşıp, öngördüğü ifade tarzını çok daha geniş erimli bir perspektife taşıdığını göstermektedir bize.

Lifij'in pipolu otoportresi ile fotoğrafı arasındaki ilişki/sizlik, 'izm'lere duyduğu ilgide de karşımıza çıkar; onu kendine özgü kılan, bir bakıma bu kararsızlığa çöken *sui generis*, kendine özgü seçimdir. Nitekim, 'izm'ler arası hayali ortak payda, soğurduğu asıllarını aradan çekecek denli kendisi olmuştur bu üretim modelinde. Buna göre, atölyesine devam ettiği Cormon'a ters düşüp, senbolizme ilgi duyması bir bahane, daha doğrusu ayrıntıdır esasen; ne dereceye kadar etkisinde kaldığı tartışmaya açık olan Pierre Puvis de Chavannes ise Lifij Paris'e gelmeden on bir yıl önce ölmüştür.

Ancak, Lifij'in küçük boyutlarda yaptığı yağlıboya çalışmalarını (*pochade*) hatırladığımızda, Delacroix'nın öğrencisi olan bu ustanın (Puvis) gerçekte bir aracı olduğunu fark etmekte zorlanmayız. Puvis, bu yetenekli genç için, olsa olsa öznel duyarlılığına daha güçlü sahip çıkmak için, geçmişle kuracağı bir köprüdür sadece. Lifij'in uç noktalarda devinip, kabına sığmayan kişiliği, ifade tarzını romantizmde bulan bir duyarlılığın takipçisidir aslında –yalnız resimde değil, bütün sanat dallarında melankoli, malzemeye dev aynasıyla yaklaşım koşuluyla temsiline izin verir ancak. Haşım'ın öfkeli ve ürkünç silahşör olmakla suçladığı bu ressamdaki sıcakkanlılık, özünde kamufle edilmiş karaduygu olup, bunun sanatsal üretimdeki muhatabı da sonuna dek arıtılmış malzemedir; karaduygunun, süzülüp arınmasına aracılık ettiği malzemeden geriye kalan -ya da ona çökelen- tortuda eklemlenme koşulu, ilk günden bu yana sanatın *oluş* sürecinde etkin bir rol oynamıştır –malzeme, insanla ilgili olan şeyler arasında, önce *kayıp*'da fiili varlığının ayırımına varıp mevcudiyetini kutsar.

Resimde, çok sayıdaki figürü konu alan kompozisyonun çözümlenmiş olması, hiçbir zaman o yapının sanatsal niteliğine ilişkin ciddi bir ipucu vermez bize; çok figürlü kompozisyonun hakından gelmek, son tahlilde öğrenilebilen bir beceri olarak, zanaat sorunudur çünkü. Bu yüzden, renk ve ritim gibi sentaktik öğelerle karşılaştırdığımızda, malzeme estetiğinin özgül sorunları arasında kompozisyona yer yoktur. Gerçi iki boyutlu yüzey üzerinde zaman, mekân ve devinime ilişkin sorunların



Avni Lifij, *Otoportre*.

gündeme gelmesi bakımından, sanat tarihi için ayrı bir önemi vardır kompozisyonun; ancak, bunu figür sayısıyla karıştırmamak gerekir. Dolayısıyla, Lifij ve kuşağının Türk resmindeki önemini büyük boyutlu tuvallerde artan figür sayısına bağlamak sadece yanıltır bizi; özellikle Lifij söz konusu olduğunda, çok daha çarpıcı bir gerçeğin gözden kaçmasına yol açmaktadır bu; zira çıkış noktasını romantizmde bulan buradaki üretim modeli, hesaplaşacağı malzemeyi sezgiyle ayıklayıp, ifade edilebilirin eklemlendiği şeyi (*renk*) peşinen zorunlu aracısı haline getirmiştir.

Bütün bunlar, söz konusu resimlerde neyin öncelikle vurgulanması gerektiğini tekrar tartışmaya açar. Güçlü desen yeteneği ile rengin temsili değerine sahip çıkmakta zorlanmayan Lifij -temsili değeriyle kullanılan renk, yetersiz deseni büsbütün zora koşar-, gerçekte özgül renk ustasıdır; en azından, öznel duyarlılığıyla örtüşen resim dili, rengin tamamen özgül değeriyle kullanıldığı küçük boyutlu çalışmalarda çok daha net bir biçimde kendini ele vermektedir.

Çoğun bir kartpostal büyüklüğünde bile olmayan bu *yapıt*'ları, uçucu izlenimlerin kaydedildiği bir belge ya da büyük boyutlu resimler için bir tür ön çalışma şeklinde değerlendirmek, yalnızca gerçeğin tahrif edilmesine zemin hazırlar; bunlar, ayrıca çözümlenmek üzere tasnif edilip, *opus* numarası verilecek denli ciddi çalışmalardır çünkü.

Lifij, yıllar sonra bir başka yetkin örneğini Adnan Varınca'da göreceğimiz gibi, rengin nesneye aidiyetini ihlal ederek dünyayı tasarlar; renk, üzerine yayıldığı formun niteliği değil, onu masseden kozmik töz, bir başka deyişle biçimin şekillenmesini borçlu olduğu *primum mobile*'dir

burada; renge çökelmiş kozmos, görünürlüğün önkoşuludur artık.

Diğer taraftan, bu yapıtların taslak ya da herhangi bir ön çalışma olmadığı konusunda iki önemli ipucu vardır elimizde: Lifij, ne bunlardan hareketle daha büyük resimlere geçmiş, ne de renkle girdiği diyalogu bu boyutların dışına taşımıştır. Burada, kendini daha özgür hissetmekten ötürü renge farklı bir yaklaşım söz konusu olmayıp, sezgiyle yol alan bir usta, daha doğrusu gerçek yaratıcının kendiliğinden vardığı nokta çıkmaktadır karşımıza –resimle hesaplaşmada renk, gidimsiz dilin ifade araçlarından biri olarak, *aktarılan* değil, öylece *bulunmuş* bir vasıta bu aşamada. Besbelli: Lifij, öngördüğü üretim modelinin doğal seyrine koşut olarak, gördüğünü yapmakla yetinmediği noktada, yaptığını görmeye geçmiştir usulca. Öyle ki, bu küçük boyutlu çalışmalara baktıkça hep aynı duyguya kapılırsınız: Lifij, dünyayı resme (renk) sığdırma yolunda özel bir çaba sarf etmediği ölçüde, yeryüzü kendiliğinden resme teslim olmuştur sanki. Bir başka deyişle, bu kendine özgü dünyada renkten çıkan her şeyin, sonuçta yine ona dönmek üzere var olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Lifij’in özgürlüğü, kendine rağmen mahkûm olduğu renktir; bir sonraki evredeyse ait olduğu nesneden kopmaya hazır hale gelen renk, bütünüyle aradan çekilmek için fırsat kollamaktadır artık –sıra, *nesne-resim*’e gelmiştir çünkü.

Lifij, Türk resminde sadece bir kilometre taşı değil, kendisiyle hesaplaşma zahmetine katlanmayı göze alanlar için, çağdaş resme ışık tutan mükemmel bir *öncü*’dür.

1997

İHSAN CEMAL KARABURÇAK



1914 yılında Posta ve Telgraf Mekteb-i Ailesi'ne giren İhsan Cemal Karaburçak'ın fizik ve matematikte gösterdiği başarı, yıllar sonra bir başka yerde işine yarayacaktır: düşsel topografyanın kaydı. Nitekim biraz dikkatli bakan herkes kolayca görür: Bu resimlerde tanık olduğumuz soyutlama iradesi, itici gücünü hep aynı şeye, görünmeyen planimetrik (alan geometrisine ilişkin) altyapıya borçludur.

Karaburçak düzenli ve kurallara uygun hareket etmeyi benimsemiş bir insandır ilk önce; ama bu, onun için kuraldışına meşru (sahici) bir zemin hazırlamanın teminatıdır yalnızca. Tuval sathına gizlice eşlik eden hendese-i musattaha gibi, hayatı da kareli deftere geçirilmiş düzlemküreyi

çağrıştırır –üstlendiği bürokratik görevleri sabırla noktala-
yıp, beklemesini bilen bir *homo socialis*.

Başlangıçta -resme otuz yaşından sonra başlayan bir sanatçı söz konusudur- otodidakt bir ressam olmanın ver-
diği çekingenlikten ötürü uzunca bir süre resmin teorisine
ve önemseddiği ustalar üstüne kafa yoran Karaburçak'ın
daha sonra bu konuyla ilgili olarak kaleme aldığı yazılar,
hakında yapacağımız yorumlar için önemli bir ipucudur
hiç kuşkusuz. Cézanne ve Gauguin hayranlığı, Andre
Lhote'un nerdeyse *poetika*'ya dönüşmüş yazılarıyla bes-
lenmektedir burada. Ne var ki, sonuçta ortaya çıkanın
bunlarla ilgisi son derece sınırlı, hatta hiç yoktur –sahiden
özgün olmanın ilk şartı, öğrenilmiş kuralların ifade ihtiya-
cına aracılık ederken kendiliğinden yaya kalmasıdır.

Karaburçak'ı kalabalıkta yalnızlığı yaşayan o 'müzmin
tedirgin'le açıklamak belki bizi rahatlatır, ama gerçeği yan-
sıtmaz. Bu bağlamda gün boyunca yakın çevresiyle olan iliş-
kilerini dikkate aldığımızda birçok şey aydınlanır: Karabur-
çak'ın kendine mahsus hususi boşluğu, gerçekten gündelik
hayatın izin verdiği ölçüdeki boş zamanla sınırlıdır. Dolayı-
sıyla gece saatleri, bu üretim modelinde kendisiyle buluşa-
bileceği tek -ve zorunlu- zaman dilimidir; gece vakti el ayak
çekildikten sonra, ışıldayan topografyaya gün doğmuştur.

Soyuttan çok soyutlama istencinin ağırlıklı olduğu bu
resimlerde tuval sathı bir istifleme alanıdır; yatay ve dikey
hatların kesiştiği noktada birbirine eklenen muhayyel
dörtgenler, taşıyıcı zemin olmanın ötesinde, çerçevelediği
figürleri yan yana ya da üst üste sıralanmaya mecbur kı-
lar hep; ve bu düzenlemenin dışına çıkan her şey, ister is-
temez kuraldışıyla flört eden bir özgür yaratıcılığın hiz-
metindedir artık. Öyle ki, görünürlüğe talip olmak bunun

için yeterli sebep haline gelmiştir burada; ağaç ya da ev, dış dünyadaki karşılığına gerektiği kadar benzememekten ötürü değil, salt orada öylece var olmaktan dolayı soyutlamadan payına düşeni almaktadır. Düzenleme ilkesinin nihai amacı, bulunduğu yere tesadüfen ait olanı sıraya koyarak, ötesini kendine emanet etmektir.

Bütün bunlar, planimetrik altyapıyla sağlanan katı biçimsel disiplinin, üzerinde yer alan her şeye karşı aşırı duyarlılık kazanmasıyla noktalanır. Bu nedenle, böyle bir zemin üzerinde resim yapmak, daha ilk adımda kurallı suretin ihlaliyle eşanlamlıdır; varlığın konumlandığı yer, deneyden bağımsız bir boşluğun (mekân) kabulünü peşinen yadsıdığı için, yerini kurgulanmış ve o defaya mahsus bir alan tasavvuruna bırakmıştır çünkü; ancak burada söz konusu olan şey, alanın da ötesinde gösterilenle ilişkisini yitirmeksizin bulunduğu yüzeye bitişip, onunla kısmen örtüşen *figürümsü*'dür gerçekte. Dolayısıyla, Karaburçak'ta karşılaştığımız formları, kesin şekline kavuşmayı bekleyen figür-öncesi yapılarla aynı paydaya bağlamak bizi yanıltır; *oluş*'un temsilinden çok, belli bir aşamada öylece kaydıyla yetinen üretim modeli her daim ön plandadır burada.

Ne var ki, görünürde dinginliğin gerekçesi olan bu olguyu, karşıtıyla girdiği gerilimli ilişkiden soyutlayamayız. Karaburçak başlangıçta planimetrik altyapının katılığınan hareketle hazırlayıp, dolaylı biçimde körüklediği gergin ilişkiyi daha sonra yatıştırmak için elinden ne geliyorsa onu yapar; böylelikle temsilini düzlemlükürede aradığı kent atmosferi (topografya), bu katılığın yumuşadığı her noktada sessizce canlanıp kıpırdamaya başlamıştır artık.

Öte yandan, kendine ait yeri ödünç alan figür, bu üretim modelinde daima denetimli rastlantının uzantısında

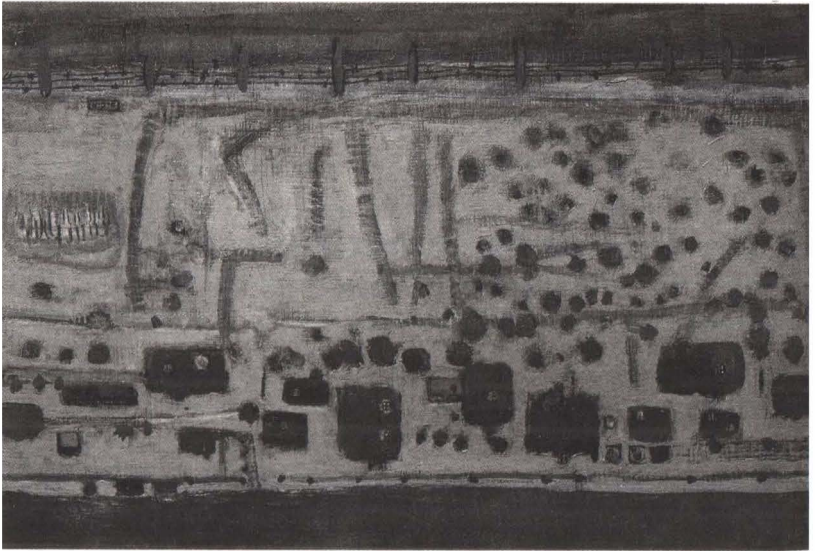
karşımıza çıkar –herhangi bir şeyin yerini dış dünyadaki karşılığından çok resmin belirlemesi de hiç şüphesiz bunun sonucudur. Ayrıca, altyapıda rastlantıyı vurgulamanın yolunu hazırlayan Karaburçak, tuval sathına müdahaleyi kendiliğinden hesaplı tesadüfe terk ettiğinin bilincindedir. Dolayısıyla kutu kutu -ya da hayalen çerçevelenmiş- figürlerin sıralanması, kendisine rağmen usulüne uygun, daha doğrusu usturuplu doğaçlamadan payına düşeni almaya hazırdır hep. Nitekim, kimi zaman sadece *gösteren*'in ilgi alanına giren şekillerin de tamamen bu nedenle kompozisyona zorlanmadan eklenerek, bütünün örgensel bir parçasına dönüştüğünü görürüz.

Karaburçak, dikkat çekecek ölçüde insan figürüne uzak durmasına karşın, biz bu boşluğun farkına varmakta zorlanırız; cansız nesneler arasındaki görünmeyen (tinsel?) ilişkinin düzenleyicisi, bir başka deyişle taşıyıcı dokusu olarak sentaks, hemen herkesin hissedeceği kadar insana özgü sıcaklığı içermektedir çünkü. Rengin, koyu tonlar aracılığıyla geri plana çekilen özgül değeri, tam da bulandırılmış olmanın eşiğinde gizlice ısıldamayı bekleyen doğasından ötürü, yaşantı içeriğinin temsiline kendiliğinden talip olmuştur burada; ancak her şeyin üzerine bir sis bulutu gibi çöken ortak duyarlılık, öznelliği de kapsamına almıştır doğallıkla –*ben*, müsterektir.

Tutumlu renk kullanımı, Karaburçak'ın sıkça yararlandığı bir renk olan mor ile beraber anılmasına yol açmıştır sonuçta; ancak bu renk ile sanatçı arasındaki bağıntı, kişisel tercihin ötesinde, çok daha farklı ve kaçınılmaz bir zorunluluğu işaret eder –ölgün ışıktaki her şey morlaşmanın eşiğindedir. Bu bağlamda ışık çemberinde ışığın kararıp sönmeye yüz tuttuğu son renk mordur; morötesine gelince -bu, mili-

metrenin milyonda biri uzunluğundaki dalga boyunun (nanometre) takriben dört yüzün altına düştüğü noktadır-, zifiri karanlığa gömülen göz düpedüz kördür artık.

Aslında gerek simgesel içeriği, gerek etimolojik kökeni açısından tarih boyunca hiçbir renk mor denli canlı tartışmalara sahne olmamıştır. Öyle ki, morla ilgili yorumlar, birbirine karşıt düşüncelerin savaş alanıdır neredeyse. Örneğin, Antik Yunan metinlerinde kimi zaman fiil olarak kullanılma hakkını saklı tutan *porphyrios* sözcüğü, morun yanı sıra 'değişmek' anlamına da gelir; huzuru bozulan insan morarmaya başlamıştır. İ.S. 6. yüzyılda Sevilalı Isidorus ise çok daha farklı bir açıdan yaklaşır bu renge; morun (purpura) kökeninde *puritate lucis*, yani ışığın saflığı yatmaktadır. Yüzyıllar sonra Goethe'ye geldiğimizde son nokta çoktan koyulmuştur artık; benzersiz doğasıyla mor,



Görünüm, 63 x 93 cm.

yalnız yaşıllığın asaletini değil, gençliğin cana yakınlığını da temsile elverişli tek renktir.

Karaburçak'ın, ölümünden birkaç yıl önce yapılan söyleşide morla ilgili bir soruya verdiği cevap da bütün bunları doğrular; bu renge duyduğu ilgiyi belli bir nedenle açıklama olanağı yoktur –tıpkı morun içeriği gibi. Çeşitli tonlardaki mor rengi sık sık ve uzunca bir zamandan beri kullandığını söyleyen sanatçı, bunun gerekçesini açıklamayı usulca bize bırakmıştır sanki: “Bunu (mor) kullanılması çok zor, bir problem olarak çözülmesi ve yenilmesi uzun zaman isteyen bir renk olduğu için mi, yoksa ruhen çok sevdiğim için mi, yoksa yine sevdiğim öteki *komplemanter*’leri (tamamlayıcı) olan yeşil ve turuncu yanında veya yakınında ahengin tadına doyamadığım için mi kullanıyorum, pek farkında değilim. (...) Ben renk ressamıyım. Güneş de renkleri öldürdüğü için, tabiatı havanın karardığı bulutların biriktiği veya yağmurdan sonra da toprağın, ağaçların ve binaların yıkandığı renklerin meydana çıktığı saatlerde sevmekliğim bu yüzden olabilir. Koyu tonları da, daha çok bu tonlar arasında uygun yerlere konulan ışıkların veya alttan gelen aydınlanmanın cazibesi altında kaldığım için seçiyor olmalıyım. Belki de kötümser veya melankolik bir ruh veya mizaç meselesidir (...).”

Bu cevabı dikkatle okuyan herkes, günbatımı atölyesine kapanıp, gecenin ilerleyen saatleri boyunca sessiz sedasız çalışan Karburçak'ın karamsarlığa kapılmak şöyle dursun basbayağı iyimser olduğunu rahatlıkla fark eder. Önce morun, yani kırmızı ile mavi bileşiminin tamamlayıcı karşıtı olan yeşil ve turuncuyu ele alalım: Yeşil, mordaki kırmızı'yı vurgularken, turuncu da, mavinin tamamlayıcı karşıtı olduğu gerekçesiyle, dolaylı yoldan (morun aracılığı) bu

kırmızı ile yan yana gelme olanağı bulur; sarı ise morun tamamlayıcı karşıtı olarak kendiliğinden bunlara katılmıştır sonuçta. Apaçık: Bu basit çözümleme bile, “Ben renk ressamıyım,” diyen Karaburçak’ın neye işaret ettiğine yeterince ışık tutmaktadır; renk seçiminde tesadüfe yer yoktur burada. Dolayısıyla, uygun yerlerdeki ışık ve alttan gelen aydınlanmanın cazibesini önemseyen Karaburçak, her ne kadar ihtiyatlı bir dil kullanıp, daha fazla açıklama yapmaktan kaçınıyorsa da, seçtiği renklerin niteliği (simgesel içerik), sanatçı duyarlılığına ilişkin bir dizi ipucu vermektedir bize. Buna göre, zifiri karanlığın eşliğindeki mor, en ufak bir ışıltının bile her şeyi aydınlık hale getirmesine yardımcı olan renkli bahane’dir yalnızca.

Yine aynı söyleşide yatay ve dikey hatları denkleştirmeyi, “resim sanatının değişmez unsurlarından biri olan *ritm*’i tamamlamak için yaptığını” söyleyen Karburçak, böylece koyu tonlar arasındaki uygun yerlerin seçiminde, karanlığın planimetrik bir altyapı üzerine yayıldığını bizzat kendisi itiraf eder. Işık çemberinin son rengi olan mor, aydınlık yerlere bu altyapının doldurulmayı bekleyen hazır boşluklarında kavuşur –ve hiç kuşkusuz, Karaburçak’la özdeşleşen mor da büyüleyici etkisini buna borçludur hep.

Ayrıca, hazır sırası gelmişken, bir noktanın daha altını çizmek gerekiyor burada: Karaburçak’ın mor renge duyduğu yakınlığı çok daha başka nedenlerle de açıklamak pekâlâ mümkündür, ama bugün geriye dönüp baktığımızda açıkça görüyoruz: Hayatı boyunca belli bir rengin olanaklarını kurcalayan ressam, kendisine rağmen diğerlerini de kucaklamak zorunda kalır sonuçta –ve belki de bu nedenle, her şeyden önce gerçek bir ‘renk ressamı’dır Karaburçak.

2000

CİHAT BURAK



Cihat Burak, tıpkı sokak kedisi yahut fındıkfaresini sever gibi yaklaşır resme; ve bu sevgi, tuval sathına yayılma yerine l k gibi oturur. Katmanlar halinde üst üste yığılan boya dokusu, suretine talip olduğu Şeyden önce adamakıllı ŐiŐip, Falstaff'ın göbeğine dönüşmüştür neredeyse. Öyle ki, ironi ve mizah, bir bakıma bu görünmeyen göbeğin armağanıdır resme.

Burak, müebbeden akŐamcı olmanın keyfiyle okŐar resmi; ama tırnağı jiletle kesilmiş ellerle –ya da, nicedir duyarlılığını Őeytantırnaėına devretmiŐ parmaklarla. Böyle biri, yaratıcılığı imleyen okŐamanın kuralını ister istemez kendi koyar hep; bu da Burak'ın sadece kendisine benze-

mesi için fazlasıyla yeterlidir. Nitekim, biraz dikkatli bakınca hemen ortaya çıkar: Yaratma süreci, sinir sistemi ile tahayyül gücünün dönüşümlü olarak birbirini soğurduğu hassas bir denge üzerinde yol almaktadır burada. Buna göre fiziksel varoluş (dünyada olmak), malzemeyle hesaplaşma özgürlüğünün değişmeyen çerçevesidir.

Burak, yalnızlığını kollamakta bunca duyarlı olmasına karşın, gerçekte kendi kabuğuna çekildiği zaman bile sokaktaki sıradan insanla birlikteliğini sürdürür. Dolayısıyla, çevresindekileri dikizlemek yerine, açıkça bakıp görmeye çalışır; onlardan biri değildir belki, ama bunun ihtimal dahilinde olmasına ilişkin bilinç niteliği, kendiliğinden dışadönük hale getirir onu.

Bu bağlamda fırçanın yanı sıra kalemle de arası iyi olan Burak'ın öyküleri epey ışıık tutar bize; *Alivülvulâ'yı* hatırlayalım; aslında öyküden çok, öykü gibi anlatılan yaşanmış bir olaydır burada karşılaştığımız sahne: Burak, akşamüstü kafayı çekmek için gittiği meyhanede birbirine satışııp küfredenleri önce seyretmekle yetinir, ama çok geçmeden canı sıkılınca sessizce terk eder orayı. Ne var ki, satır aralarını okuyabilenlerin gözünden kaçmaz: Burak, görünürde sıkılmasına karşın, aslında basbayağı keyif almıştır olup bitenden.

Hayatı, yaşanan ânın hakkını verme koşuluyla fragmanlar halinde algılayıp, resim yahut yazıyla yeniden üretmeye talip olmak, Burak'ı sanatçıdan öte, kendine özgü bir bilgeye çevirmiştir sonuçta; severek resim yapması, özünde bu bilgeliğin doğal uzantısıdır sadece.

Tıpkı o zaman gibi resmin de kendine özgü bir ruhu vardır. Burak'ı farklı kılan olgu, dile getirmekte zorlandı-

ğımız bu tinsel atmosferi resmin bütününe mal ederken gösterdiği şaşılabilir rahatlıkta karşımıza çıkar. Temsil edilen şey, tanıklığın yeterli olduğu varsayımından hareketle, önce resmedilme sürecindeki kuralları iptal edince, özgür ve özgün olmanın gerekçeli nedeni -ya da geçerli hali-kendiliğinden açıklığa kavuşmuştur artık. Ne var ki, resmi soğuran tinsel atmosfer, sanatçının yaşantı içeriğine teslim olup, aşkın bir ruh hali içinde tuval başına geçmesine işaret etmez burada; çünkü mesafe duygusunun kaybolmaya yüz tuttuğu noktada, hicvetmenin verdiği keyif usulca seyirciye çevirmiştir Burak'ı; ancak, trajik yalnızlığın eşiğindeki bir eleştirel karamsarlıktan ziyade, gönüllü ve her şeyi gülümseyerek kabullenen bir içedönüklüğün sonucudur bu. Burak'ın safyürekliliği, özünde geçici bilinç tutulmasının ışıltısıdır sadece.



Telli Baba, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 120 cm., 1984.

Resme yeni başlayan bir insanın masumane beceriksizliği, Burak'ta yalnız içtenliğin değil, bilinçli bir tepkinin sonucudur aynı zamanda. Öyle ki, dünyayı umursamayan bir resimseverin hep aynı ilkeden hareketle son noktayı koyduğunu düşünürüz: *Ben yaptım oldu*. Nitekim, daha ilk bakışta herkes fark eder: Bütünlük duygusundan yoksun bu resimler, belli bir bakış hattına tamamen yabancıdır. Bir başka deyişle, her şeyin kendisine göre konumlandığı *kahraman'*ın peşinen iptal edilmiş olması, açıklamakta zorlandığımız bir ikilemle baş başa bırakır bizi. Bu bağlamda, Burak'ta resmin biçimsel bütünlüğü, gücünü boya dokusunun tuval sathına türdeş dağılımından alırken, kompozisyon (figür düzenlemesi) kaygısının ısrarla göz ardı edildiğine tanık oluruz. Öte yandan, biçime keyfi müdahale hakkını pervasızca kullanan deformasyon iradesi ardında hep aynı gerekçe yatar bu resimlerde: yeniden üreilmeye aday algılama sürecini dağıtarak toparlama özgürlüğü.

Bütün bunlar, öyküyü önceden kurgulamasına karşın, Burak'ın sonuna kadar sonunu kestiremediği bir resim ile oynaştığını gösterir bize. Bu üretim modelinde resim yapmayı sevmek, bir şeyi resim aracılığıyla anlatıyor olmaktan duyulan hazdır; üstelik söyleyeceğini pekâlâ dile getirmiş olduğundan da zerre kadar kuşkusu yokur Burak'ın. Dolayısıyla, anlattığı öykü bittiğinde, resim de öylece son bulmuştur kendiliğinden.

Burak'ta yoğun boya dokusuyla sağlanan üslûp bütünlüğü, özneye birbirine karşıt iki uç nokta arasında özgür devinim olanağı verir; görünürdeki sıkı bütün ise kendine toslayan öznenin usulca ayrıntılara dağılmasıdır aslında. Bu parçalar, giderek şaşılacak bakış hattı ile bir yanda öz-

nenin aşırı mevcudiyetine (benmerkezci) zemin hazırlarken, öbür tarafta bunun karşısına (kolektif ben) odaklanır; ve hiç kuşkusuz, sonuçta ortaya çıkan resim, özgünlüğünü bu iki karşıt kutbun hassas, ama o ölçüde kışkırtıcı dengesine borçludur daima. Ayrıntı kaybıyla noktalanan böyle bir yaratma modelinin kökeninde, parçalarının toplamında kötürümleşen bütün yatar; bütün, figürde tecesüm eden görünürlüğün ötesinde, tamamen bir zihniyet sorunu olarak Burak'ın ilgi alanı içine girmektedir çünkü.

Ne var ki -ister tek figür, ister belli bir öyküyü anlatmaya yönelik sahneleme olsun-, bir şeyi ufalayıp bitleştirme yönündeki güçlü eğilimin burada hep belirleyici rol oynadığına dair sezgisel teşhis bir türlü rahat bırakmaz izleyiciyi; ancak tek figürde (*Gece Bekçisi*) dolaylı olan bu parçalara ayırma işlemi, asıl anlatının resmedildiği örneklerde (*İnsanlar ve Hayvanlar*) Burak'a ışık tutar. Özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren bunun büsbütün açıklığa kavuştuğunu görürüz: Burak, tek figürde dışladığı oylum yanılsamasını, anlatıda zaman ve mekânı içerecek şekilde düzenlemenin bütününe yaymıştır; sahnelenen öyküde yer ve zaman bütünüyle keyfi parçalara bölünmüş olup, öylesine yan yanadır artık -tuval sathı, düşler âleminin sema perdesidir ve hiç kuşkusuz, tam da bu noktada, düpedüz gerçeküstücülüğün kıyısındadır Burak- ama tamamen kendi iç sesine kulak verip, başkalarını iplemeden.

Buna göre, hemen hepsi tahayyül gücünün eseri olan bu resimlerde sadece nesneler değil, bedeni oluşturan organlar da tesadüfen ait olduğu bölümdeki yerini alır. *Gece Bekçisi'*nden *Fıstıkçı İbrahim'e* kadar tek figürün resmedildiği çalışmaları hatırlayalım: soyutlama istencini yönlen-

diren ilke, herhangi bir parçanın abartılı temsilinden çok, o parçaların uyumsuz toplamında karşımıza çıkar. Burak'ın eserlerini yer yer saf yürek resmin eşiğine getiren şey, burada sahip olduğu özgürlüğü keyfi kullanmadan, suretine talip olduğu figürü dış dünyadaki karşılığı ve yerine uygun şekilde tasarlama niyetinden kaynaklanır. Dolayısıyla hiçbir şey, göz boyamaya yönelik gayri samimi biçimsel denemeler kadar yabancı değildir bu resme. Ayrıca, resimle öyle dile getiriyor olmanın, modeli peşinen deforme etmeyle ilgisi yoktur; ancak öyle yapabiliyor olmanın içtenliği, nihai şeklini bulanın en büyük güvencesidir; ve yalnızca bu bile, Burak'ı hangi nedenle ciddiye almamız gerektiği konusunda önemli bir ipucudur.

Bütün bunlar, önce kendi *ben'iyle* barışçıl işbirliğine girmenin rahatlığı, daha sonra içinde yetiştiği kültür coğrafyasını yeterli ölçüde tanıyıp özümseme şansını bulmuş olmanın güvencesiyle, Mozart'tan Nâzım Hikmet'e, Köroğlu'ndan Toulouse-Lautrec'e kadar yerli ya da yabancı her konuyu dilediği gibi resme taşıyarak, hiç fire vermeden işleyebilme olanağı tanımıştır ona.

Bu bağlamda sıra dışı sanatçı kimliğinin oluşumunda, 1920'lerdeki renkli İstanbul mozaığının epey önemli bir rol oynadığını hiç çekinmeden söyleyebiliriz: "İstanbul'un en koyu Osmanlı muhitinde geçti çocukluğum. Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ında... Sonra da Beyoğlu'na geçtik. Onun için, İstanbul'un hem Osmanlı yakasını, hem Levanten yakasını iyi bilirim." Apaçık: Beyoğlu'nda Beyaz Rusların işlettiği pastanelerden başlayıp, Cumhuriyet Meyhanesi'ne varan yaşantı malzemesi, her şeye eleştirel gözle bakan Burak'a hayatı boyunca besleneceği bir kay-

nak sunmuştur. Öykülerinde işlediği karakterler nasıl canlı tanıklığın izini taşıyorsa, resimlerine konu olan hayal gücüyle yoğurulmuş sahneler de aynen öyledir; imgeleme yetisi, çıkış noktasını somut hayata borçlandığı süreçte havalanıp uçmaktadır burada.

O Diyar ki Orada Acayıplikler Olur ya da *Kesik El* gibi bütünüyle fantastik kurgunun belirleyici olduğu resimler ise Edgar Allan Poe hayranı Burak'ın armağanıdır bize.

Öte yandan, farklı yaşantı içeriklerinin inandırıcı biçimde tasavvuru, tanıklığın dışında bir başka melekeyi de şart koşar: özdeşleyim. Burak, resmettiği insanların arasına gizlenip, onlardan biri olmanın keyfini çıkarırken daima özdeşleyimden payına düşeni alır; bu, hiç kuşkusuz, biraz da ait olduğu kuşağın tipik bir özelliğidir aslında, ama *Clochard*'a dikkatli bakınca fark etmekte zorlanmayız: burada temsil edilen evsiz yurtsuz bir düşkünden çok, onun dünyaya bakışı, içine yuvarlandığı boşluktur. Öyle ki, Burak izleyici olmaktan çıkıp, alkolle çakırkeyif olmanın parodisinde kendi portresini resmetmiştir sanki. Buna göre, söz konusu resimde şaşılacak kaçış noktası ile ilkin üzerinde durduğumuz zeminin yalpalamaya başladığını duyumsarız; izleyici, izlenenin gözüyle görmek zorunda kaldığı kurguda, usulca modelin yerine geçmeye adaydır artık; garibanın sırtını karşıdan görürken, sokağa üstten (kuşbakışı) bakarız. *Clochard*'ı ayık kafayla seyreden kişinin bulunduğu noktada sabit bir yerden mahrum olduğu duygusuna kapılması, Burak'ın muzip kişiliğini yansıtan eşsiz bir örnektir gerçekte; özdeşleyim, hicvedilenle bütünleşmenin kaçınılmaz sonucudur burada –ve belki de bu yüzden, Burak'ın dünyasında pisi pisi, kediden önce faredir hep.

NEŞET GÜNAL



Neşet Günal'ın resimlerine bir bütün olarak baktığımız zaman hep aynı şeye tanık oluruz: Sanatsal üretimin önkoşulu, 'kendi beni'ne kement atmaktır. Hiç kuşkuşuz, hemen her sanatçının düşlediği, ama pek azının sonuçlarına katlanmayı göze alabildiği bir seçim söz konusudur burada; çünkü kendisiyle buluşmaya kalkışan sanatçıyı hep aynı şey bekler: sıkıntı. Belki de bu yüzden hayatı boyunca hiç yüksek sesle gülmemiştir Günal. Nitekim biraz dikkatli bakınca görmekte gecikmeyiz: Bütün ilişkilerin milimi milimine hesaplandığı bu dünyada önce resim payına düşeni almıştır bundan. Günal, *insan*'a odaklı resminin altyapısını aynen bir mühendis sabrı ve disipliniy-

le kurar daima. Öyle ki, henüz gün ışığına çıkmamış ön taslaklarını görme olanağı bulanların dili tutulur: Günal, büyük boyutlu resimleri için irili ufaklı onlarca taslak hazırlayıp, hiçbir ayrıntıyı tesadüfe bırakmayacak denli her şeyi sağlama bağlamıştır. Oysa, kimi zaman aylarca süren bu hazırlık döneminde, tasarladığı resim kim bilir kaç kez bitmiştir!

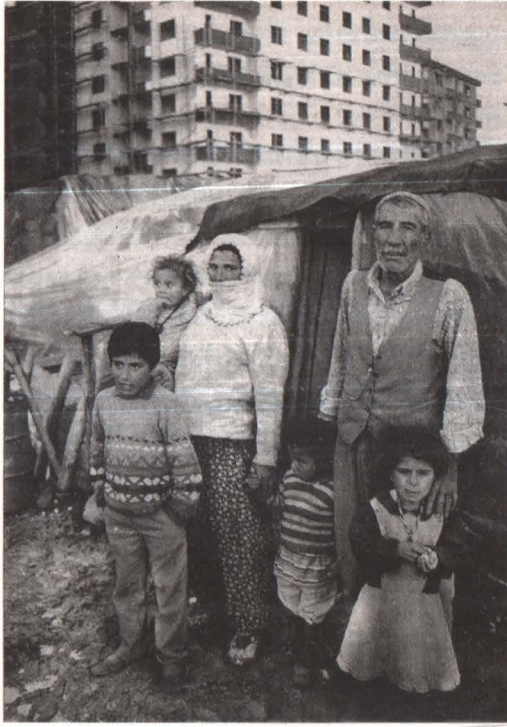
Günal'ın resminde geçmişin gölgesi, bugünü aydınlatan ışıktır; ve bu da hangi nedenle erken olgunlaşmış bir sanatçıyla karşı karşıya geldiğimizi ortaya koyar; resim yapmak, ilk izlenimin keskin ağırlığını bilinçle eğeleme çabasına dönüşmüştür böylece. Ne var ki, kendi içinde varsıllaşarak çeşitlenen bu üretim modeli, resme bakmasını bilenler için her ne kadar görsel şölenden farksız olsa da, sıra karşıtlarına geldiğinde sürekli gündemde tutulan bir karalama vesilesi olmuştur. Buna göre yoksul Anadolu insanına takılıp kalan Günal, ilk günden bu yana hep aynı figürü yapmıştır!

Öte yandan, bu ve benzeri suçlamalarda Günal'ın *dil'*inden çok, artık tarihe karışmış bir konuya yöneldiği savı ısrarla vurgulanır: dünya değişmiştir, ama sanatçı ilk gün neredeyse hâlâ oradadır. Oysa 1997 yılında çekilmiş bir fotoğrafa bakınca, sözde değişim olanca açıklığıyla karşımıza çıkar: değişmeyen Günal değil, gizlenme zahmetine bile katlanmayan sömürü düzenidir. Buna göre, büyük bir olasılıkla oturduğu evin birkaç kilometre ötesinde kaydedilmiş bu görüntü, sözümona geçmişte kalanın ne denli aldatıcı olduğunu açıkça ortaya koyuyor; halen varoşlarda yaşanan dram, Günal'ın öyküsü olmaktan öte, daha sokağa adımını atar atmaz belleğini tazeleyen

bir canlı belgedir burada. Değişen tek şey, olsa olsa dip-yüzeyde bozkırın yerini alan çok katlı 'aparthan'lardır (E. Ayhan) sadece.

Bu gerçeğin ışığında *Yaşantı-II*'yi (1974) söz konusu fotoğrafla kısaca karşılaştırmaya çalışalım. *Yaşantı-II*'de önce toprak ve insanın aynı hamurdan olduğu taşıyıcı doku, çok geçmeden her şeyi kapsamına alır; çevre (doğa) ile insanın yazgı birlikteliği, figürler arasındaki ilişkinin görünür (söz diliyle anlatılabilir) öyküsü olmaktan çıkıp, görünmeyen bir *dramatis personae* olarak malzeme estetiğine çökelmiştir böylece. Günel, dile getirmek istediği şeyin nasılsa anlatılıp paylaşılacağını bilmenin rahatlığına kapılmayınca, sıradan öyküyü şiddetli bir kopma noktasına kadar germekten yana kullanmıştır tercihini; ve bu durumda vurgu, yazgının kabulü ya da reddi olmaktan çıkıp, her an *ad absurdum*'a dönüşmeye hazır bir atmosfer içeriğine bırakmıştır yerini. Öyle ki, inandırıcı olan, daha öncesine gidemeyeceğimiz bir arkaik sahnenin inandırıcılıktan bütünüyle soyutlanmış olmasının sonucudur bu aşamada. Günel'in öngördüğü *görmek*, gözümüze sokulanın yol açtığı körelme ânında özgürce tahayyül edebileceğimiz şeyle baş başa kalmaktır; çünkü gidimsiz dilin sınırları içinde bilinç niteliğini başka türlü sorgulamanın olanağı yoktur.

Yine bu bağlamda, *Yaşantı-II*'yi fotoğraftaki örneğiyle yan yana koyduğumuzda bir kez daha şunu görüyoruz: Günel'da gerçek duygusu ile gerçeğin temsili arasına kesin bir sınır çizgisi çekilmiştir; gerçeğe suret arayışında temsile aracılık eden şeyin ciddi bir ayak bağı olup, ressamı yarı yolda bırakacağı baştan anlaşılmıştır çünkü. Ne var ki, burada söz konusu olan üretim modeli, temsile ara-



cılık edenin tanınabilirliğini zedeleme yerine, tanınabilir olanın aşırı vurgu yoluyla kendine yabancılaşmasına zemin hazırlar; kararlılığın ifadesini üstlenen biçim, ait olduğu (temsil) şeyin kabına sığamayan şeklidir; renksiz renk ise bu gerginliğin özündeki ciddiyeti vurgulayan bir denge unsurudur hiç kuşkusuz.

Bütün bunlar görgü tanığında görmeyi yönlendiren iç mantığı bir kez daha düşünmeye davet eder bizi; görmek, neyi göreceğimize dair keyfî bir seçme iradesiyle bütünleşirken, aynı edim, görgü tanığında zorunlu ayıklama istencini şart koşar. Günal da, ilgi alanına giren insanların tanıklığını üstlenirken böylesi bir ayıklamaya koşulsuz öncelik



Yaşantı-II, tuval üzerine yağlı boya, 225 x 200 cm.

tanıyıp, figür (insan) dışında kalan ne varsa hepsini muhayyel bir sema perdesine havale eder. Bu nedenle, dipyüzey, figürün çıkartma duygusuna son verdiği noktada tamamlanmış olur; bozkır, bütünüyle tahayyül gücünün uzantısında yer alan pano, gözleme dayalı *insan*'ın bulunduğu bölümse sahnedir. Ancak sahnede yer alan aksesuarların da bu ayıklama işleminden payına düşeni aldığına tanık oluruz. Günal, odaklandığı şeye sıradan eklenti olması muhtemel bütün ayrıntıları şaşılası bir kararlılıkla eler; çünkü dile getirmek istediği şeyi dağılmaya karşı koruma-

nın tek yolu budur. Nitekim, *Yaşantı-II'* de bunun en somut örneklerinden biriyle karşılaşırız: Solda, çadırı çağrıştıran eğreti barınak ve hemen yanındaki ibriği bir yana bıraktığımızda, iki çocuklu ailenin üzerine bastığı kıraç toprak dışında hiçbir şey gerçek duygusuna yol açmaz; bunun ardında yatan gerekçeyse bellidir: Hangi konumda olursa olsun, *insan'ı* figüran olmaktan kurtarıp, hak ettiği yeri ona geri verme umudunu yitirmemek; sanatçı, edilgen tanıklığın sancısını çeken kişidir öncelikle.

Resmin oluş sürecine eşlik eden zamanın belirlenebilir süreye yayılması, doğal olarak, ayıklanmış olana da keyfî müdahale fırsatı verir. Kucağında çocuğuyla ayakta duran adama bakalım: Gökyüzü ona göre şekillenmiştir burada; fotoğrafta yakalanmış âna bağımlı olanın yerini resimde tamamen kurgu almıştır; bu ise resimde ayıklanmış olanın ikiye katlandığını gösterir bize. Gerçi fotoğraf da görününden görünmeyeni çıkarma ayrıcalığına sahiptir; ancak fotoğraf yoluyla kaydedilen görüntüde poz bile resimde olduğu denli müdahaleye açık değildir; ve bu da resim ile fotoğrafta söz konusu olan mutlu rastlantının hangi sebepten ötürü farklı koşulların sonucu olup, ayrı dillerde konuştuğunu ortaya koyar.

Günel'da temsil ettiği sınıfın prototipine dönüşen figürlerin çoğu kez birbirine benzemesi, kendi içine kapalı *eidetic* içgörünün çeşitlemeye sınırlı ölçüde açık olmasından kaynaklanır; başlangıçta yaşanmış olanın bıraktığı iz karşısında gündelik izlenimlerin önemi son derece sınırlı, hatta hiç yoktur burada; ancak çevreye karşı duyarlılık yüzünden değil, *insan'* a dair olan asıl sorunun nasılsa ilk izlenimlerde işlenmeye hazır beklediği inancından

dolayı böyledir bu; ve yine bu nedenle, Günal'ın resimleri kendiliğinden belli sayıda diziler (*Toprak Adamları, Korkuluklar, vb.*) kapsamında toplanır hep.

Bu bağlamda *Yaşantı-II*'den yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra çekilmiş fotoğrafa bakınca, resim ile fotoğraf arasındaki tartışmalı ilişkiyi tek yönlü, daha doğrusu sadece kopya açısından irdelemenin ne denli anlamsız olduğu açıkça ortaya çıkar. Kaldı ki, burada asıl vurgulanması gereken konu, Günal'ın salt imgelem gücüyle tasarladığı bir sahnenin somut hayattaki karşılığıyla neredeyse birebir örtüşmesidir; ancak, biraz ilerleyince, ilk bakışta şaşırtıcı olan bu benzerliğin ardında yatan gerçeği fark etmekte zorlanmayız. Buna göre, ressam ve fotoğrafçı, belli bir dünya görüşünün uzantısında, aynı kaygıdan yola çıktıkları sürece, biri fırçasıyla fotoğraf çekerken, öbürü de kamerasıyla resim yapabilir pekâlâ. Dolayısıyla, kimi zaman bunların birbirini tamamladığına tanık olmak heyecan verici bir deneyimdir; en azından, resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi karşılaştırma yoluyla sorgulamanın, o âna kadar geçıştirdiğimiz birçok sorunu daha kapsamlı tartışmak için iyi bir başlangıç olduğunu hiç çekinmeden söyleyebiliriz.

Bu gerçeğin ışığında *Yaşantı-II* ile adsız foto muhabirinin karelediği görüntüdeki dipyüzeyleri kıyaslama bir dizi ipucu verir bize. Örneğin, model ile dipyüzeyin ilişkisini ele alalım: Resimdeki dipyüzey modelden bağımsız olabilmesine karşın, fotoğrafta söz konusu olan arka plan, modelin seçimine kendiliğinden eşlik eder; ve hiç kuşkusuz, fotoğraf yoluyla kaydedilmiş görüntünün o kişi yahut olay ile birlikte mekânı da belgelemesi tamamen bu-

nun sonucudur. Oysa resim örneğinde, portre gibi benzerliğin arandığı modele bile müdahale hakkı saklı olup, dip-yüzey ise boş ya da renkli tuval sathıyla özdeşletecek kadar sınırsız bir özgürlüğe sahiptir artık.

Günel, ilk bakışta bu özgürlüğe sahip çıktığı izlenimi vermesine karşın, aslında bir başka gerçeğin daha altını çizer: Resimsel mekânın boyutları *zamandışı'*dır; olmayan zaman ise, artık *terra incognita'*ya dönüşmüş bir yerin temsilini sürekli *şimdi* ile inandırıcı kılmanın en emin yoludur; böylece, canlı ile cansız arasındaki tözdönüşümünün sembolü olarak hayatı imleyen toprak, kendiliğinden başrole (görünmeyen *dramatis personae*) geçmiştir burada; toprak, *insan'*dır, tıpkı karşıtının da aynen geçerli olması gibi.

Fotoğraf ise, arkaplanda henüz kaba inşaat halindeki çok katlı yapı ile Günel'in açık bıraktığını tamamlayarak, deklanşörün sesiyle duran zamanı *zamandışı'*nın can yeleğine çeviriyor. Bir başka deyişle, sonsuz *şimdi'*ye talip olan *Yaşantı-II'*nin bu fotoğraf sayesinde yere değen ayaklarını görüyoruz; ama bu belirleme, her yeni *şimdi'*de varlığını yenileyerek sürdürmeye aday resmin, kıyaslandığı her fotoğrafa yeni bir boyut eklemek için fırsat kolladığı gerçeğini de değiştirmiyor elbette; yeter ki, o fotoğraf da gerçeğe daima borçlu kalacağıının bilincinde olsun.

Günel'in resimlerine gelince, artık herkesin bildiği üzere, gerçeğe karşı taksitlendirilmiş saygı borcunun tescilinden başka bir şey değildir bunlar.

2002

NAİLE AKINCI



Biçem iradesi gidimsiz dilde hiçbir sivriliğe yer vermediği sürece, giderek kendi kendini törpülemeye başlar; bu aşamada, doğrudan doğruya biçemin kendisi sivril/eş/meye yüz tutmuştur artık. Ancak bunun değişmeyen önkoşulu, bu yöndeki bir beklentinin peşinen dışlanmış olmasıdır; kendine özgü olanı kollamakla yükümlü sanatçının verdiği sınavda en kırılgan nokta tam da burada ortaya çıkar çünkü.

Öte yandan, arınma yoluyla sivril/eş/miş her biçem, ilk bakışta fark edilmeyecek şekilde geri plana çekilerek, yaratıcısı ile çevrenin özdeşliğini kutsamaya aracı olur; özne ile nesnenin gizemli bir geçirgenliğe teslim olduğu

bu süreçte, her şey birbirini yansıtmak üzere sırlanmıştır usulca. Görebildiğim kadar ben bana benzerim burada; aynen, yüzleştığım şeyin görülebildiği ölçüde kendini görmeye başlaması gibi.

Kısaca altı çizilen bu belirleme, ürettiğini önce kendisiyle paylaşmayı öngören Naile Akıncı'da en çarpıcı örneklerinden biriyle karşımıza çıkar. Bu bağlamda yapıtlarına bir bütün olarak bakınca hep aynı şeye tanık oluruz: İlk günden bu yana inatla ve istifini bozmaksızın aynı çizgiyi sürdüren Akıncı, kişiliğini arama zahmetinden kurtulmuştur böylelikle.

Ne var ki, burada söz konusu olan *bozulmayan istif*, hayata ve sanata dair olanın birlikte ele alınması durumunda bir anlam taşır. Buna göre yaratmak, zamana karşı duranı hem hayatta, hem de üretilende istifleme eylemidir esasen. Düzenleme ilkesi olarak sanatta yan yana, alt alta ya da üst üste bir araya gelen her şey, bunun gerçekleşmesi için gereken zamanı da kendiliğinden hayata yayıp, onunla örgensel bir bütün oluşturur sonuçta. Bu bağlamda istifini bozmamak, düzenlemede uyulması gerekenin kabulüyle eşanlamlıdır. Ancak uyulması gereken kuralın (düzen) harfiyen kabulü de sonuçta hep aynı şeyi, kural dışının varlığını onaylamayı şart koşar ister istemez; sanatta düzenli düzensizlikten öteye geçit yoktur çünkü. Yeni yorumlara açık yapıtta bir şey ne denli kendisiyse, *rağmen olduğu*'nun varlığını da o ölçüde kollamak zorundadır; aksi takdirde boşluğa yuvarlanması kaçınılmazdır.

Akıncı'nın yapıtlarında, düzlüğe çıkması gereken temel sorun, izleyiciyi böylesine etkileyen şeyde kuraldışının nerede gizlendiğidir. İlk elde paradoks gibi görünmesine kar-

şın, buna verilecek en kestirme cevap belki de şudur: kurala eksiksiz uymanın kuraldışılığı. Bir başka deyişle, burada söz konusu olan şey uysallaşmış gerilim değil, gerilimin zaten yok olduğunun kışkırtıcı imkânsızlığıdır.

Hiç kuşkusuz, bu yaklaşım eksiksiz bir vecd halini şart koşar ilkönce; ama burada tanık olduğumuz şey sadece yaratma sürecine ilişkin geçici bir aşkınlaşma değil, insan olarak dünyayla ilişkiyi ilgilendiren bir duruş; daha doğrusu, yaratma süreci ile yaşıyor olmayı her türlü abartıdan uzak biçimde aynı paydaya bağlama istencidir; ve bu durumda istifini bozmamak, alınmış bir karardan çok, kişiliğin doğal uzantısıdır artık.

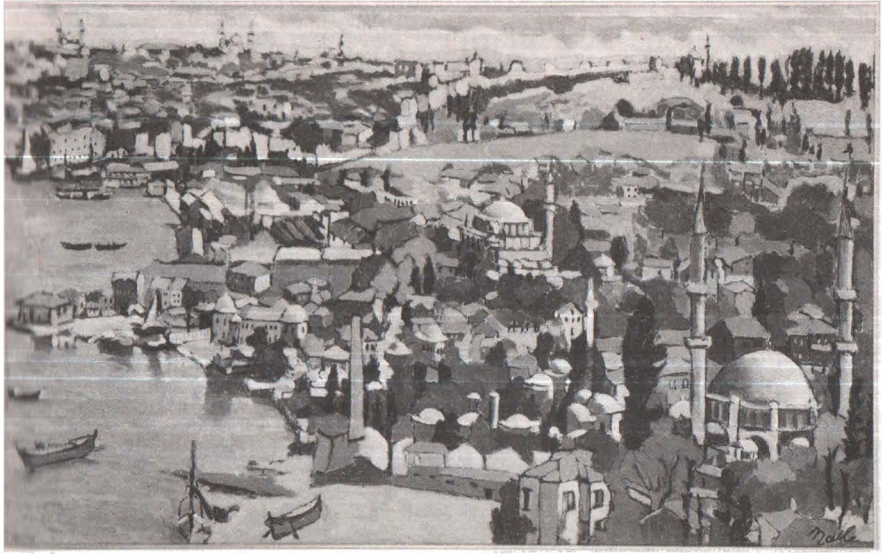
Böyle bir ruh hali içinde üreten sanatçının başat özelliği, ilgi alanına giren her şeye derinlemesine nüfuz etmekten öte, yalnızlığa yazgılı 'sıkılğan ben'ini açıkça sırınga etmesidir ona. Ama bu noktada da Akıncı şaşırtır bizi: İstifini bozmadan resmetmek, tuvaldeki istifleme disiplininin çağrısıdır burada. Buna göre, belli bir mesafe duygusunu koruma güdüsüyle, alabildiğine saydamlaşarak aradan çekilmenin eşiğine gelen *ben*, düzen/leme için bir tehdit unsuru olmaktan çıkıp, sentaksı temkinli olmaya davet etmektedir hep.

Ne var ki, burada yine bir başka noktanın açıklığa kavuşması gerekir öncelikle: Akıncı'da karşılaştığımız mesafe duygusu, tinselliğin yanı sıra, fiilî bir uzaklığa da işaret etmektedir gerçekte; karşıda olan açıkça uzaktadır. Bu nedenle, Eyüp ve Haliç dizisinden başlayıp, Ekinlik Adası'na kadar uzayan bütün açık hava resimlerinin, *ben'i* sorgulamak için fırsat kollayan 'doğa'dan çok, 'manzara' kapsamına girdiğini görürüz.

Gerçi Ekinlik Adası'nı, konu alan kimi örnekler izleyiciyi hayli zora koşar; sentaktik kaygı hissedilir ölçüde farklı bir düzleme geçmiştir burada. Ancak tamamen malzeme estetiğıyle bağıntılı olan bu durum, büyük ölçüde modelin gerçekten yakında bulunmasıyla ilgilidir hiç kuşkusuz. Yakından görmek, buna aracı olan malzemenin de nesne olarak (çıplak mevcudiyet?) görünmesini kaçınılmaz kılmıştır sanki. Buna göre, temsil edileni ilk bakışta tanısak bile, yine de renk ve dokunun bununla gizli bir yarışa girmiş olduğunu fark etmekte zorlanmayız. Öyle ki, figür, bulandığı rengin özgül değerine teslim olmak için fırsat kollamaktadır nerdeyse; rengin temsil değeriye Akıncı'nın ilgi alanına hiçbir zaman girmemiştir aslında. Nitekim, bu yöndeki eğilimi daha başlangıç döneminden itibaren bütün resimlerinde görmek mümkündür; değişen tek şey, her türlü gösterişten uzak bir yalınlaşma istencinin -kuğunun son şarkısı (*Schwanengesang*) çoğu defa böyle tecelli eder- giderek daha belirgin hale gelmesidir sadece.

Bütün bunlar, diziye dönüşmesi kaçınılmaz olan sınırlı sayıdaki konu seçiminde, Akıncı'nın uzlaşmış göstergeden kopmaksızın sürekli dille hesaplaştığını gösterir bize. Burada farklı (yeni?) olan, kendine özgünün sınırları içinde kalanı yoklama yoluyla bulunmuştur daima. Ancak el yordamıyla yürüyen bu kırılgan ve ödünsüz yoklama, özünde duyarlılığın gölgesidir sadece. Akıncı, kendine tosladığı yerde yeniyi yer açar; bu nedenle söz konusu yeniyi görmek, izleyicilerden özel bir çaba ister -aynı yerde derinleşmenin izi, görünmeyenin tuzağıdır.

Bu bağlamda Akıncı'nın kırk altı yıl arayla yaptığı iki resmi -*Eyüp* (1954) ile *Ekinlik Adası* (2000)- kısaca karşılaş-



Eyüp 1954, tuval üzerine yağlıboya, 46.5 x 75 cm., 1986.

tırmaya çalışalım; ama önceden yapılmış olan her resmin daha sonraki örneklerle ilişkin yeterince ipucu verdiğini dikkate alırken, örgensel sürekliliğin de istisnai olanla birlikte yol aldığını unutmaksızın. Kolayca formüle edilebilen her kural, kuraldışı olanların hizaya sokulmasıdır gerçekte. Bu nedenle, gücünü kurala borçlu olan her değerlendirme, er ya da geç karşıtının eksikliğine yuvarlanıp parçalanmaya adaydır.

1954 tarihli *Eyüp*, dil ve tavır açısından Akıncı'nın ömür boyu sadık kalacağı birçok şeye ışık tutar; ancak hemen altını çizelim: Bu üretim modelinde *her* resmi çıkış noktası olarak kabul edip, buradan hareketle diğer örnekleri okumak mümkündür pekâlâ. Buna göre, 'resmedilmeye değer olan'ın sınırlı sayıda olması, aynı görünümün defalarca tekrarlandığı diziyile noktalanır Akın-

cı'da. Ne var ki, piyasa koşullarına teslim olmadığı sürece, her tekrar mutlaka tutarlı bir gerekçeden alır gücünü; aynen burada olduğu gibi. Akıncı'ya göre, bu dünyada her zaman resme dönüşmek için fırsat kollayan bir şey vardır; resim yapmak, sonunda yine herkesin algıladığı görünen ile -'tanıyan görme' (Max Imdahl)- buluşmak üzere, o şeyde henüz görünmeyenin peşine takılmaktır. Bu tavır, yani sıradan izleyicinin de görmesine açık görüne sadakat ilkesi, figürü tehdit eden aşırılığa karşı Akıncı'nın kendiliğinden aldığı bir önlemdir aslında; ama figür ile sentaks arasındaki uyumlu dayanışmayı



Ekinlik Adası, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55 cm., 2000.

dikkate alınca, bu aşırılığın ne denli görelî olduğu derhal ortaya çıkar. Nitekim, daha ilk adımda şu gerçeikle karşılaşırız: Akıncı'nın resminde tanık olduğumuz yanılısama, algılanabilir olanın temsil tarzı değıl, görünürde surete bağımlı olan rengin, gerçekte tamamen özgül değeriyle varlığını sürdürmesidir. Gelgelelim, izleyici bunun farkına vardığında artık çok geçtir; rengin, temsil değerine ters düşmediğı yanılısaması, algılamaya çoktan ağırlığını koymuştur çünkü.

Eyüp'ten bir yıl sonra yapılmış olan *Silahtarağ'a* da bunun en çarpıcı örneklerinden birini görürüz; renk, ilk bakışta dış dünyadaki karşılığıyla uyum içinde görünmesine karşın, her an ondan kopmanın eşiğindedir burada. Bir başka deyişle, palette ait olduğu nesnenin rengiyle buluşan şey, üzerine sürülmüş renk olarak izleyiciyle diyaloga girer ilkönce. Bunun ne anlama geldiğiyse açıkça ortadadır: Sürülmüş olmanın izi, renkte görünür hale geldiğı andan itibaren, rengin ait olduğu nesneden sürülmesi de mümkündür artık. Bu bağlamda renk, uzlaşmış göstergedeki konumundan (kar beyaz yağar, kan kırmızı akar, vb.) kopmaya yüz tutunca, sonuçlarını hep birlikte gördüğümüz gelişmenin önu kendiliğinden açılmış olur: Figür ile rengin karşılıklı bağımsızlaştığı bu süreçte, soyutlama iradesini büyük ölçüde mutlak soyut (şekilsiz, *amorph*, vb.) yönlendirmektedir bundan böyle.

Bütün bunlar, *Silahtarağ'a* da gökyüzü ile tepenin örtüştüğü bölümde çok daha somut bir biçimde görülür; renk, burada iki ayrı şeyi temsil ediyor gibi görünürken, aslında bambaşka bir şeye aracılık etmektedir: ilk bakışta algılanabilir olana direnen malzeme bilinci. Ne var ki,

ta algılanabilir olana direnen malzeme bilinci. Ne var ki, her zaman olduğu gibi istifini bozmayan Akıncı, bu bilinci düzen/lemey/e yedirmekle yetinip, ötesini bize bırakır yine. Nitekim ayrıntılara geçince hemen görürüz: Renk, sürüldüğü yerden sürülmenin eşiğindedir; ama 'tanıyan görme'ye gölge düşürmeksizin elbette; ve Akıncı'nın resimlerinde hep böyle devam eder bu. Dolayısıyla, tek başına ele aldığımız herhangi bir resmin diğer örneklerle bağlantısı sürekli meşgul eder bizi; hatta bu bağlantının adım adım keşfi, kimi zaman tek resme odaklanmayı engeller hale gelip, imkânsız olanı, bütün resimlerle yüzleşmeyi talep eder izleyiciden; ve bu noktada Akıncı'nın istilasına uğrayan izleyici, farkına varmadan o resimlere yayılıp, gitgide bütünleşmeye başlar onlarla -bir dünya yaratılmıştır artık!

Hiç kuşkusuz, burada tanık olduğumuz şey de budur: *Silahtarağa*'nın bir ucu 1954 tarihli *Eyüp*'e değerken, diğeri de aynı görünümün yirmi altı yıl sonra yapılmış olan örneğine uzanır. Akıncı'nın tek resmi ile bütün yapıtları arasındaki ilişki, sürekli birbirine eklemleme yoluyla var olan devingen bir süreçtir. Bir başka deyişle, resmin oluş sürecindeki uğrak noktaları, dışına yayıldığı ölçüde geriye dönüp, anlamlı bütüne yardımcı olmaktadır burada. Ancak Akıncı'nın resimlerinde asıl vurgulanması gereken nokta, örgensel bütünlüğün güvencesi olan sınırlı sayıdaki özelliğin, tekrara yol açmaksızın dengeli dağılımıdır. Daha doğrusu, tekrar aracılığıyla kendini iptal eden tekrar, bu resimlerde sahici olanı güvenceye alan en önemli etkenidir; ve hiç şüphe yok ki, salt bu yüzden, hiçbir şeyin yineleme denli Akıncı'ya yabancı olmadığını rahatlıkla söyle-

mek mümkündür. Aynı konu, devamlı resimlere bölün-
yor olmaktan ötürü, sanatçının odak noktasına aldığı mu-
hayyel *bir*'in etrafında durmadan istiflenir burada. Bu ne-
denle, çoğalan -ya da öyle görünen- özünde değişmeye
yazgılı olandır hep.

Buna göre, kısmen de olsa, rengin temsil değerini dik-
kate alan 1954 tarihli *Eyüp*, yıllar sonra farklı bir düzleme
kaymıştır. *Silahtarağa*'da gökyüzü ile tepe arasındaki töz-
dönüşümü, burada resmin bütününe egemendir artık; tıp-
kı *Etkinlik Adası*'nda olduğu gibi. Öyle ki, *Eyüp*'ü tama-
myla yalayıp soğuran toprak rengi, düpedüz tinsel bir
boyut kazanmıştır şimdi. Ancak, rengin özgül değeriyle
kullanımı yönünde de özel bir çaba görülmez; her şey,
kendi doğal seyri içinde o noktaya gelmiş, Akıncı ise isti-
fini bozmadan sadece olması gerekenin gereğini yerine
getirmiştir sanki! Resmin, *oluş*'una seyirci kalınacak kıva-
ma erişmesi, resimde yaratıcılığa atılan ilk adımdır; res-
sam, o ana dek yönlendirdiği sürece dahil olup, ortaya çı-
kanla özdeşleşmiştir çünkü; yaratma sürecindeki vecd ha-
li, *ben*'e atılmış kementin hedefine ulaşmasıdır.

Ekinlik Adası, tinsel boyutun mutlak yaşantıya evrilme-
si bağlamında büsbütün çarpıcı bir örnek teşkil eder:
Akıncı, surete sadakatin alabildiğine gevşediği bir nokta-
da modelini seçip, 'tanıyan görme' ile 'gören görme' ara-
sında öylece hesaplaşmaya başlamıştır kendisiyle. Bu he-
saplaşmayı gösteriye çevirmeden serinkanlı sürdürme yö-
nündeki kararlılığıysa, izleyiciyle kucaklaşması kaçınıl-
maz olan yerde bir kez daha kendisiyle buluşmasıdır hiç
kuşkusuz.

ORHAN PEKER



Orhan Peker'in resmi, kurala karşı o defaya mahsus olanla fingirdeşmenin öyküsüdür. Ne var ki, giderek malzemeye koşulsuz teslimiyeti öngören bu üretim modeli, rastlantıya sonuna kadar yan çizer hep; burada tanınabilir olan (figür), resmin oluş sürecine kendiliğinden eşlik etmenin yanı sıra, hem itici güç (başlangıç noktası) hem de nihai hedef olarak baştan yerini almıştır çünkü.

Hiç kuşkusuz, Peker örneğinde tanık olduğumuz üzere, özgünlük bundan daha fazla bir şeydir her zaman ve bu da, özgürlüğüne gölge düşmeyecek şekilde yakalanan *olası* ile buluşmadır. Herkes biliyor: Usta bir sanatçının elinde bu olabilir olan, ardından zincirleme sökün edecek

olanların en büyük güvencesidir artık. Buna göre Peker, sureti olduğu şeyden kopma hakkını saklı tutan figürü kendi haline bıraktığı ölçüde, malzemeyle hesaplaşmanın parıltısı da uzlaşmış göstergenin üstüne düşer daima; mutluluğun sembolü olarak ışıltı, bu figürlerin değişmeyen yazgısı olmaktan öte, açıklamakta zorlandığımız ama derinlere kök saldığından kuşku duymadığımız karamsarlığın panzehiridir aslında.

Bu olgu, iskemleden tuzluğa kadar sıradan nesnelere ilgi duyan Peker'in, sıra at, kuş, kedi, manda, vb. belli hayvanlara geldiğinde, hangi gerekçeyle bunları birçok kez ele aldığı sorusuna da ışık tutar. Ancak önce şu noktanın altını çizelim: Sınırlı sayıda imgeyle bir dünya yaratmaya aday olan her sanatçı, giderek birinde karar kılacak şekilde, çeşitleme (*variare*) ile dizi (*Zyklus*) arasında salınmaya başlar ilkönce. Daha doğrusu, sanatçıya rağmen birinden birinin usulca ön plana çıkmak için fırsat kolladığına tanık oluruz bunların. Bu arada çoğu defa kaygan bir zemin üzerinde çeşitlemeyle flört eden düzenli tekrar da (*repetitio*) gizliden gizliye gündemdeki yerini korur hiç şüphesiz. Bu nedenle, aynı imgeyi yineleyen bir sanatçının ne ölçüde içten olduğu sorusuna cevap ararken, önce çeşitleme, dizi ile tekrar arasındaki sınır çizgisinin iyice belirlenmiş olması gerekir.

İlkörneğin belirleyici olduğu çeşitleme, itici gücünü hep aynı şeye, üretilmiş olandan hoşnut kalmaya borçludur. Dolayısıyla, yüzeyde değişir görünen yeni, zaten yeterli olanla bir oynaşma, sınırlı sorumluluğun güvencesinde kendi başına yol alan bir arayıştır. Dizide ise seçilmiş temayla yeterince hesaplaşmadığı duygusu ağır basar; her yeni çalışma, muhayyel bir doyum noktasına varmak

üzere, o temayı tamamlama sürecinde kendiliğinden ortaya çıkan bir devridaimin taşıyıcı ögesine dönüşmüştür böylelikle. Tekrara gelince, yaratıcılığın rafa kalktığı bu üretim modelinde, her sözümona yeni yapıt, bir öncekinin devamlı geriye sayan yorgun suretidir artık. Ne var ki, tıpkı her sanat yapıtına bir parça olsun bulaşan *kitsch* (zorunlu aroma?) gibi, tekrar da, kendini taklit yoluyla *dil'*ine sahip çıkan her sanatçının meşru hakkıdır aslında; aksi takdirde, sanatçının imzası yoktur. Oysa biraz dikkatli bakan kimsenin gözünden kaçmaz: Gerçek sanatçı gitgide daha okunaklı atar imzasını.

Peker örneğinde bütün bunlar kusursuz bir senteze ulaşır. Öyle ki, sınır çizgisinin kaybolmaya yüz tutması nedeniyle bunların içeriğini yeniden tanımlamak zorunda kalırsınız nerdeyse. Bu bağlamda çeşitleme, kendi başına yol alan bir arayış olmanın ötesinde, malzeme estetiğiyle kıyasıya hesaplaşmaya açık bir virtüözlük gösterisine dönüşmüştür düpedüz; ama her türlü özentiden uzak ve korkusuzca. Öte yandan, kısmen ancak kaçınılmaz biçimde diziye eşlik eden dalınç, tıpkı sürekli bas gibi çeşitlemeye de refakat edip, gizli bir itici güç olarak yerini alır burada; ve bu durumda çeşitleme ile dizinin aynı paydayı bölüşmesi sonucu, aralarındaki sınır çizgisi de kendiliğinden iptal olmanın eşiğine gelmiştir doğallıkla.

Yine bu kapsamda, Peker'de sıkıntılı kullanılması gereken yineleme ile tükenme ya da resim dışı beklentiler arasında bir ilişki kurmak gerçeğe ters düşer. Burada tekrar gibi görünen şey, aslında atılan imzanın giderek daha belirgin hale gelmesine yol açacak şekilde, yalnızca dizinin öngördüğü kuruluş mantığıyla ilgilidir çünkü. Ayrıca, Ed-

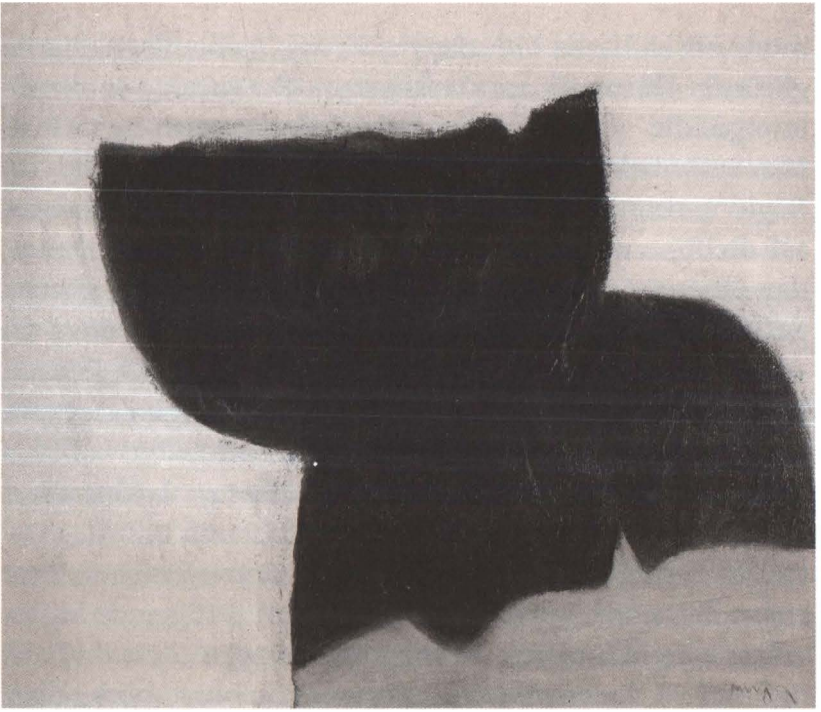
ward Said'in çok açık biçimde formüle ettiği üzere, tekrar olgusunda, izleyici kitlesini hesaba katan bir sanatçının kısmen de olsa üslûp kaygısının yattığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Gerçi üslûbun ardında sanatçının ses tonundan indirgenemez bireyselliğine kadar bir dizi özelliğin yer aldığını kimse yadsıyamaz; ama her şeye rağmen yineleme de payına düşeni alır bu süreçten: "İzleyici kitlesi kişinin kendisiyle sınırlı ya da bütün dünyayı kaplayacak kadar geniş olsa bile, yazarın üslûbu kısmen bir yineleme ve alımlama olgusudur."

Aslında Peker'in resimlerini yönlendiren temel etki, aynı imgenin sonsuz sayıda görünmeye açık gizilgücünden kaynaklanır; görmek, resimdeki karşılığını (eşdeğer?) arama bahanesi için yeterince kışkırtıcı bir edimdir burada; ama biraz dikkatli bakan herkesin kolayca teslim edeceği gibi, Peker'de daha fırçayı eline alır almaz malzemeyle hesaplaşmayı şart koşan bir görmeyi görmektir bu. Dolayısıyla, beygir ya da mandanın tuvaldeki sureti, görünmeye dair ihtimaller üzerine o defaya mahsus olanla sınırlı bir terimdir sadece. Nitekim, burada hep aynı yolun izlendiğine tanık oluruz: bakış açısı değişse bile duruş noktası sabittir. Öyle ki, dizi kapsamında yer alan iki örneği karşılaştırdığımız zaman çok daha iyi görürüz bunu. Peker'in karar kıldığı görünüş, sayısız yörüngesinden herhangi biri etrafında öylesine dönmeye hazır figürün renksiz renkte bile ışıldamaya devam eden fasetasıdır gerçekte; ve tam da bu nedenle, özel hayatında alabildiğine hırçın ve huzursuz bir sanatçının resminde boş yere ararız karamsarlığın izini; faseta, temsilini beklemeden ışıldayan figürün suretidir bu resimlerde.

Hiç kuşkusuz, bütün bunlar kendini gören görmenin sonucudur Peker'de. Nitekim her örnekte aynı şeye tanık olup, tanınabilir olanın her an aradan çekilme hakkını kullanabileceği duygusuna kapılmamız da ısrarla bunu doğrular. Öte yandan, soyutlama iradesinin en az kendisi kadar temsilini üstlendiği şeyle de barışık olması, söz konusu resimlerde malzeme estetiğine tanınmış önceliğe rağmen, figürün hangi nedenle böylesine inandırıcı ve çağdaş olduğu konusunda yeterince ipucu verir bize.

Gelgelelim, resmin oluş sürecine koşut ortaya çıkan figürün bu süreci öncelemesi yine de bir açıklama bekler izleyiciden. Ama önce şu noktada uzlaşalım: Resmin oluş sürecinden hareketle modeline temsil arayışına giren bir sanatçının bu modeli her defa farklı görmesi olağan, hatta kaçınılmazdır; sentaksın belirleyici olduğu üretim sürecine modele rağmen *eidetic* içgörü eşlik eder çünkü. Bir başka deyişle, *oluş*, temsil sorumluluğunu üstlendiği şeyi akışkanlığın belirleyici olduğu bir mantığa göre şekillendirip, sınırlı ölçüde de olsa, tesadüfî olanı bünyesine dahil ederek yol alır hep; ve bu aşamada kendiliğinden değişime uğrayan modelin farklı biçimlere bürünmesi zorunlu olmuştur artık.

Ancak Peker'de farklı bir durum söz konusudur; en azından, uygulamada oluş sürecine koşut ortaya çıkan (şekillenen) figürün daima farklı biçimlere açık olması, bu figürün henüz model olduğu evrede de yürürlüktedir. Dolayısıyla, Peker'in dizilerinde sürekli değişik biçimlere girme eğilimindeki figürün hangi nedenle böylesine inandırıcı olduğunu açıklamakta fazla zorlanmayız: figürün görünen yüzü (faseta), bir yanda zamanın geçiciliğine ta-



Karpuz, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm.

nıklık etmenin ısıltılı hüznü, öbür tarafta örgensel sürekliliği belli bir noktaya sabitleştirme istenci arasında salınıp duran kararsızlığın ürünüdür; ve hiç şüphesiz, Peker'in resimlerinde karşılaştığımız mutluluğun yer yer dramatik olanı çağrıştıran atmosferle aynı paydayı bölüşmesi de tamamen bunun sonucudur.

Hugo von Hofmannsthal, bir başka bağlamda olmasına karşın, burada vurgulamaya çalıştığımız şeyi mineral bilimden ödünç aldığı *allotropi* sözcüğüyle düzlüğe çıkarır: "Mineraloji ilminde neye allotropi dendiğini hatırlıyor musunuz? Madde âleminde aynı şey, iki defa fakat tama-

mıyla başka başka billurlaşmış ve beklenmedik şekillerde görünür. Dramatik karakter, gerçekteki karakterin bir allotropisidir.” Peker’e gelince, iki defayla sınırlı bu ‘billurlaşma ve beklenmedik şekiller’i sonsuza katlar sadece. Böylece, resmin oluş sürecinde bin bir şekle giren modelin aslı da bunu doğrulamaktadır artık; bu ise, dramatik olandan öte -ya da onun yanı sıra- öncelikle içtenliğin göstergesidir Peker’de.

Ne var ki, aynı şeyin başka biçimlere bürünme ihtimali, doğal olarak figürde sonunu kestiremediğimiz soyutla/n/malara yol açar daima; her şekle girebilen, belli bir noktadan sonra, ilkin tanınabilir olmanın baskısından kurtulmuştur çünkü. Yineleyelim: Maddenin billurlaşmaya yüz tuttuğu bu evrede, görmeyi görmenin izini süren biçim ile kendiliğinden değişen model örtüşmeye başlayınca, karşılıklı olarak birbirini kopyalayan figür ile non-figüratif ya da temsil eden (gösteren) ile buna model olan (gösterilen) arasındaki sınır çizgisi de ister istemez geçerliğini yitirmiştir artık.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’ndeki *Karpuzlu Ölüdoğa* bunun en çarpıcı örneklerinden birini verir; görünen, malzeme estetiğine saygı duruşu olarak, aradan çekilmenin eşiğine gelmiştir düpedüz. Öyle ki, resmin ağırlığı zorla/n/manın hafifliğinden kaynaklanır burada. Dolayısıyla, her şeyin kendiliğinden ve sanatçıya rağmen şekillendiği duygusu, daha ilk bakışta izleyiciyi etkisi altına alır.

Hiç kuşkusuz, bu resmi Süleyman Seyyit ya da Mahmut Cûda’nın meyveleriyle karşılaştırmak ayrı ve başlı başına bir deneme konusudur esasen; ama biz, hiç değilse

şu ayrıntının altını çizmekle yetinelim şimdilik. Seyyit'in resminde, görünen ile resmedilen arasındaki ilişki her türlü sorundan arınmıştır neredeyse. Özellikle ölüdoğanın sahnelendiği örneklerde iyice belli olur bu: resim yapmak, sureti aslıyla barıştırmaktır. Dolayısıyla, Seyyit'te, "eşyanın atmosferle muhat olduğunu temyiz eden nüfuzlu bir nazarın ifadesi" (Sami Yetik) çok daha sonra gündeme gelir; aynen Cûda'da olduğu gibi. Bir başka deyişle, söz konusu ressamalarda aslına asılan suret, gizli ya da açık ama devamlı yarış halindedir onunla. Peker'de tanık olduğumuz suret ise, her resme en son kaldığı yerden girerek, kendisiyle yarışmaktadır hep. Yine bu sebepten ötürü Seyyit ve Cûda'da aynı konuyu işleyen resimler grup/sınıf mantığı içinde bir araya gelirken, Peker'de *dizi'*ye dönüşmüştür bu; en önemlisi, diğerlerinde yeni bir kavun resmi için kavunun değişmesi gerekirken, ilkörnekle yetinen Peker'de usul usul aradan çekilmektedir model.

Kısacası, sadece *Karpuzlu Ölüdoğa'*ya bile bu açıdan bakıp, bir yanda Avni Lifij'in poşadları, öbür tarafta Adnan Varınca'nın ölüdoğalarıyla karşılaştırdınca, Türk resminin çağdaşlaşma öyküsünü sil baştan tarihlendirmek kaçınılmaz oluyor.

2003

SEMİH BALCIOĞLU



Gülme, korkusuzluk gibi bir önkoşulun gerçekleştirilmesinde yaşamsal bir etmendir; bu önkoşul olmaksızın dünyaya gerçekçi olarak yaklaşmak olanaksızdır.

Mihail M. Bakhtin

Semih Balcıoğlu'nun 'dünya hâlinden kesitler'e serpiştirdiği kırmızı, *convolvulus* (kahkahaçiçeği) ile cilveleşen, renkli kahkahadır aslında; muziplik, şaka ile ciddiyet arasındaki hassas dengeyi kollayan her sanatçının gizli canyeleğidir çünkü.

Renkler âleminin en renkli rengi olan kırmızı, her şeyden önce hayat ve ölümle kan kardeşi olmasına borçludur

bu özelliğini; ayrıca, uygarlık tarihinde adlandırılan ilk rengin kırmızı olması da tamamen bununla ilgilidir. Öyle ki, Eski Ahit ve bazı söylenceler bile bundan payına düşeni alır: Âdem'in yaratıldığı şey *adamah* (kırmızı toprak), kökeni Babil uygarlığında karşımıza çıkan *damu*'dan (kan) gelmektedir.

Öte yandan, binyıllar boyu kalıcı kırmızıdan yoksun insanoğlu -kan, kısa sürede kahverengiye çalmaktadır çünkü-, bastığı yerin on santim altındaki kırmızı toprak boyasıyla bu sorunu çözümleyince, yeryüzüyle kan bağıını asıl şimdi keşfetmiştir nerdeyse: Toprağın kanı da kırmızıdır.

Gelgelelim, kırmızı ile minyatür arasındaki ilişki bütünü şaşırtır bizi: "Küçük boyutlu resimleri tanımlamak üzere kullandığımız *minyatür*'ün kökeninde, kırmızıya boyama anlamına gelen *miniare* ile hoş bir kırmızı ışık yayan *minium* (sülügen) -antik dönemde gerçekten zincifredir bu- yer alır" (Margarete Bruns).

Bütün bunlar, hiç değilse ilk elde, Balcıoğlu'nun gündelik hayattan öylesine derlediği görüntülere hangi nedenle *Kırmızı* başlığını öngördüğü konusunda birtakım ipuçları verir elbette; ama biraz ilerleyince, burada bir başka gerçeğin daha dikkate alınması gerektiği kendiliğinden ortaya çıkar: Geçici renk körlüğünden sonra ilk fark edilen renk kırmızıdır. Balcıoğlu ise bir bilinç ışıldamasıyla tersine çevirir bunu; öyle ki, en sıradan olay ve nesneleri bile ilk kez gören bir insanın cçşkulu ama o ölçüde soğukkanlı tavrı eşlik eder bakışına. Kırmızı, geçici renk körlüğünü izleyen görmenin parodisi olarak, nazara rengini veren boncuktur burada -ya da burnunun dibindeki şeyi bile kuşbakışı görebilen bir bilgenin yaslandığı boya.

Bu bağlamda *Kırmızı*'ya giren yapıtlar bir ölçüye kadar karikatürle aynı paydayı bölüşmesine karşın, aslında çok daha farklı bir kaygının ürünü olarak önümüze çıkıyor. Balcıoğlu, gülmeye yol açan herhangi bir sahneyi tam da doruk noktasında yakalayarak izleyiciye aktarma yerine, gülümsemekle yetindiği bir şeyi usulca paylaşmak istiyor bizimle. Dolayısıyla, espri yetisine pek güvenmediği izleyiciyi gizlice gıdıklamaya tenezzül etmediği gibi kişisel espri yeteneğini uluorta şova çevirmek de tamamen yabancı ona; ve hiç kuskusuz bu olgu, Balcıoğlu'nun karikatürden ayrıldığı noktaya epey ışık tutar: *Kırmızı*, nüktedan bir ustanın desen ağırlıklı seyir defteridir.

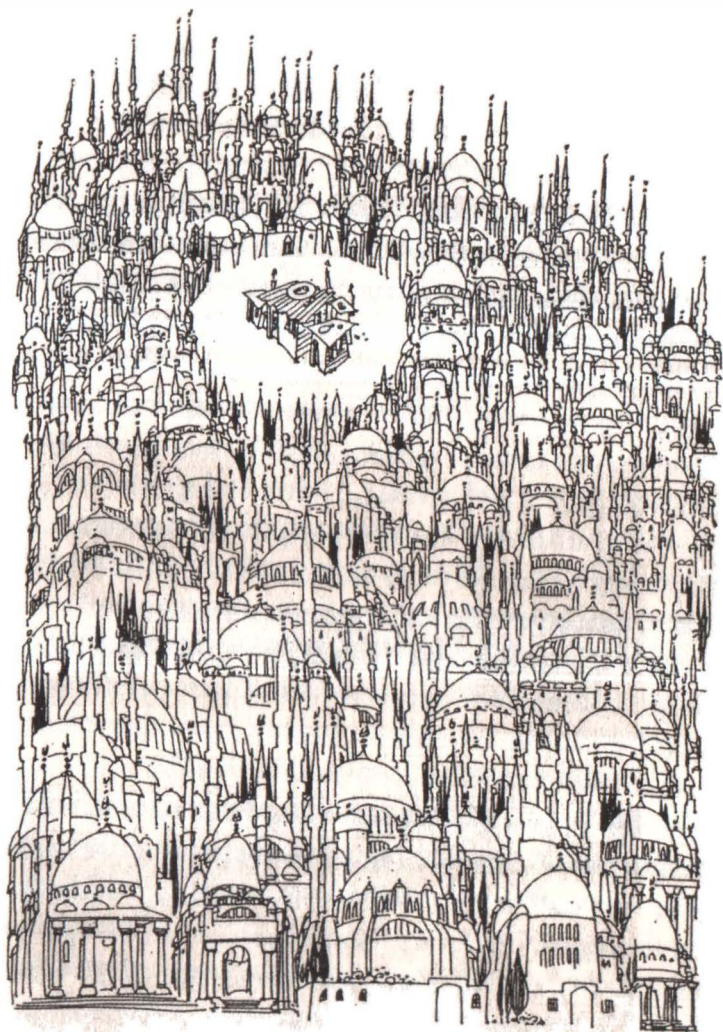
Öyleyse, önce şunda uzlaşalım: Desen, gerçek ya da kurmaca, herhangi bir şeyin görünürlüğüne dair kayıt belgesidir ilkin. Bu nedenle anlatının zorunluluğa dönüşmesi hiçbir zaman söz konusu olmaz burada. Herkes biliyor: Portre, fizyonominin karakteristik çizgileriyle yetindiği gibi, burnunu karıştıran insanın yüzünü de konu alabilir pekâlâ. Ancak kimi zaman öyle örneklerle karşılaşırız ki, sanatçının özel müdahalesine gerek kalmadan, o yüzün (şahıs?) çıplak varlığı bile yeterince gülünçtür artık. Semiha Berksoy'u hatırlamaya çalışalım: ünlü *diva* (!), başkasının abartmasını peşinen geçersiz kılacak denli alayıp pulladığı yüzüyle, boya kabına devrilmiş bir asırlık çınardır hakçası.

Balcıoğlu'nun burada izlediği yöntem, her şeyden önce *Kırmızı*'ya rengini veren kişiliğini açıkça ortaya koyar: Gerçek, görmesini bilen için, yeterince deforme olmaktan payına düşeni alandır zaten; onu düzeltmenin tek yoluyorsa, bozarak kendi haline terk etmektir; sanatçı için boz-

mak, başkasının doğru adına iyi niyetli müdahalesine yeni kapılar açmaktır çünkü. Buna göre, Balcıoğlu'nun özenle üzerinde durduğu nokta, bu olguyu fiyakalı bir gösteriye çevirmeden sessizce gerçekleştirmektir. Daha doğrusu, izleyicinin bilinç niteliğini silkelemek yerine usul usul törpülemeye çalışan bir sanatçıyla karşılaşırız burada.

Öte yandan, *Kırmızı'* da yer alan çalışmaların desen ağırlıklı olmasını karikatüre özgü çizgi mantığından bütünüyle soyutlamak bizi yanıltır. Balcıoğlu'nun tercihini desenden yana kullanması, bir karikatürist olarak suretine talip olduğu figürün çizimini aşırı ölçüde sadeleştirmeye yatkın çizgi diliyle hesaplaşma arzusunun sonucudur; ama bu beklenti, söz konusu çalışmaların hassas bir dengede durduğu gerçeğini değiştirmez; hatta Balcıoğlu'nun öngördüğü dil, tam da bu duyarlı kavşak noktasında önemli bir ipucu verir bize: *Kırmızı*, karikatürün kendine rağmen sivri dilli olduğunu dikkate alan bir desenler toplamıdır.

Bu bağlamda karikatürle ilgili yapılan araştırmanın sonucunu kısaca hatırlamaya çalışalım: Aynı nesnenin fotoğraf, resim ve karikatür yoluyla elde edilen üç farklı suretinde, karikatür en fazla, dikkat çekici olmakla kalmayıp, diğerlerine oranla çok daha hızlı ve kolay algılanma özelliğine de sahiptir. Temsil ettiği şeyin en belirgin özelliği -ya da özellikleri- ile yetinen karikatür, özünde ayıklama iradesinin ürünüdür sadece; anlatılan, kendisine aracılık edenin izini sildiği ölçüde amacına ulaşır burada; bu da karikatürde karşılaştığımız malzeme estetiğinin, salt kendine gönderme yapan *nesneye* tamamen yabancı olduğunu gösterir bize -ya da şöyle formüle edelim: Karikatürün hesaplaştığı gösterge, kendi üzerine kapanmış *gösteri-*



—

len'le sınırlı olup, *gösteren*'in 'bir şey' olarak bağımsız varlığı peşinen dışlanmıştır.

Balcıoğlu, buraya kadar karikatürle uyum içindedir; ama *gösterilen*'in altından anlatılanı çekme yönündeki güçlü eğilim, bir süre sonra *gösteren* ile baş başa bırakır bizi; söylenen şeyin vesileye dönüşmek için fırsat kolladığı yerde, söylenene aracılık eden kendiliğinden ön plana çıkmıştır artık. Gerçi *Kırmızı*'da tanık olduğumuz çizgi dilinin bu belirlemeye tastamam uyduğunu söylemek elbette yanlış olur; hatta tam tersi, dil açısından karikatürle birebir örtüşmeyi zora koşan hiçbir şey yoktur burada; en azından ilk bakışta bu izlenimin ağır bastığını rahatça ileri sürebiliriz.

Ne var ki, karikatürle köşe kapmaca oynayan Balcıoğlu, *Kırmızı*'da bambaşka bir yol izler: tehlikeli, ama önü açık. Herkes hemfikir: Bir sanatçı için olgunluk dönemi ne ulaşmanın önkoşulu, o güne dek yaptıklarından yorgun düştüğünü hisseder hissetmez, sonunda ödeyeceği bedeli iplemeden sadece *yeni*'yle ayağa kalkabileceğini bilmektir –sanatçı sık sık yorgun düşmeye mahkûmdur, yaratıcının farkıysa, hiç sektirmeden bunun farkında olmasıdır yalnızca.

Kırmızı'ya bu bağlamda baktığımız zaman görmekte gecikmeyiz: Balcıoğlu söylemek istediği şeye aracılık edeni, söyleyeceği şeyi gevşetme yoluyla ön plana çıkarmaktadır; öyle ki, karelenen sahnede olup biten şey, 'durum komiği'nin sıfır noktasına kitlenmiştir nerdeyse! Apaçık: Gülünç bir sahne, dünyayı boş yere ciddiye aldığımızı işaret ediyorsa, hiçliğin temsiline talip olmak da sonuçta aynı kapıya çıkar onunla.

Öyleyse burada hazır sırası gelmişken, resim ile karikatürün birbirinden ayrıldığı noktayı bir kez daha hatırla-

makta fayda var: Resim de hiçliğin temsilini üstlenebilir kuşkusuz; hatta portreden ölüdoğaya kadar birçok resim hiçbir şey söylemeden varlığını öylece sürdürmektedir; ama bu suskunluk, dile getirilmesi ancak o malzemeyle mümkün olan *ifade*'ye devredildiği için hiçbir sorun teşkil etmez. Karikatürdeyse korkudan sıkıntıya kadar çeşitli ifadelerin temsili söz konusu olduğunda, önce öznel yaşantı içeriği aradan çekilir; burada her şey, bir ilk-örnek ya da prototip esas kabul edildikten, sonra görünürlüğe kavuşur çünkü. Dolayısıyla, karikatüristin şahsına mahsus çeşitleme özgürlüğü, çoğun bu sınırlı ifade tipolojisinin kalıpları içindedir, öte yandan özgün bir tip yaratmak da bu gerçeği değiştirmez; karikatürün hızlı ve kolay anlaşılma bağlamında amacına ulaşması, anca uzlaşmış bir *ilk-örnek*'ten hareketle mümkündür zira.

Buna göre *Kırmızı*'da karikatürün ifade olanaklarıyla hesaplaşan Balcıoğlu, ister istemez tercihini aşkıya almak zorunda kalacağı bir yol ayrımında bulur kendini; ama yapmaya çalıştığı şey, tam da bu kararsızlığa borçludur itici gücünü; çünkü belli bir *dil*'in sınırını aşmaktan çok, diller arasına sıkışmış doğurgan gerilim söz konusudur burada. Apaçık: Balcıoğlu karikatür ile deseni bir araya değil, yan yana getirmenin peşindedir; ne biri, ne öbürü, ama her ikisi. Bu bağlamda *kırmızı*, yaygın simgesel içeriğinin ötesinde, öncelikle *renk* olarak bu çalışmalara eşlik etmektedir sanki; renk, karikatüre bulaşmayı göze almakla beraber, yine de bir başka malzeme olmanın sembolüdür *Kırmızı*'da; aynen, gösteren ile usulca flört etmeye aday çizgi gibi.

Ne var ki, bütün bunlar Balcıoğlu'nda renk ile çizginin muhayyel bir ortak paydada buluşmasına engel teşkil et-

mez. Önce kırmızıyı ele alalım: Her şeyin siyah/beyaz'la ifade edildiği bir düzenlemede kırmızının ait olduğu nesneyle ilişkisi kendiliğinden boşluğa yuvarlanmıştır: ve böylece soyut bir ifade aracı olan renk, temsil değeriyle kullanılmasına yatkın olduğu örneklerde bile -allık, kan vb. ile kırmızı arasındaki ilişkiyi hatırlayalım-, hiç zorlanmadan ikiye katlamıştır bu özelliğini. Buna göre Balcıoğlu'nda herhangi bir şeyin rengi olma hakkını saklı tutan kırmızı, bunu sınırsız özgürlüğe (keyfinin parodisi?) çevirmiş olmayı kutsamaktadır aslında.

Çizgi ise farklı ve çok daha dolaylı bir biçimde buluşur bu soyutlama iradesiyle; hatta ilk bakışta aralarındaki ilişkiyi belirlemek neredeyse mümkün değildir. Ancak biraz ilerleyince fark etmekte zorlanmayız: Çizgi, temsil ettiği şeyi en belirgin özelliklerine indirgeyinceye kadar soyutlamaya yardımcı bir araçtır burada. Bir başka deyişle, çizgiyi imlediği şeyden bağımsız salt çizgi olarak görmeye ilişkin hiçbir ipucuyla karşılaşmayız *Kırmızı*'da; çizgiyi yönlendiren mantık büyük ölçüde karikatürün öngördüğü ilkeler doğrultusundadır çünkü. Ancak karikatürün taşıyıcı ögesi olan mizah duygusu, *Kırmızı*'da keyfî bir kaideye (altlık) dönüşmüştür sessizce. Öyle ki, karelenen sahnenin soyutlamayı çizgi adına üstlenmiş bir kışkırtıcı yalınlık olduğu izlenimi sonuçta hep ağır basar; ve bu aşamada çizgi, temsiline araçlık ettiği sahnenin rahatlığından ötürü, tek başına ilgi odağı olmaya hak kazanmıştır artık. Gerçi Balcıoğlu açıkça göstermez bunu; ama çalışma disiplini ve doğal yeteneğiyle ulaştığı noktada her an böyle bir şeyi deneme ayrıcalığına sahip olduğunu ima etmekten keyif aldığı da gün gibi açıktır.

Kırmızı' da yer alan çalışmaları kendi içinde sınıflandırmak mümkün olsa bile, asıl dikkat edilmesi gereken şey bunları birbirine bağlayan gizli başlık, daha doğrusu alışılmışın ötesindeki ironidir. Burada gülünç olan, güldürmek için özel bir çaba sarf etmeyi öngörmez; ve tam da bunun peşine düşmüştür Balcıoğlu. Gündelik hayatın akışı içinde sürekli karşılaşmamıza rağmen çoğu defa görmeden geçiştirmekle yetindiğimiz sıradan olaylar, bakış açısındaki en ufak bir değişiklikyle yeterince gülünç olabiliyorsa, hiç kimse gerçeği kendi haline bırakmasını bilen kadar karşısındakini güldürmeye aday değildir. Dahası, burada gündeme gelen mizah duygusu, gülünç olanı yalnızca hüzünden acı/ma/ya kadar bütün insanî boyutlarıyla kucaklamakla kalmayıp, giderek yanlış bilincin panzehiri olarak gerçeğe bakış açımızı da sorgular.

Öte yandan, *Kırmızı'*ya biraz dikkatli bakınca kimsenin gözünden kaçmaz: Balcıoğlu için sahiden gülebilmenin önkoşulu -ya da öbür yüzü-, sıradan rastlantıları keşfetmektir; tesadüfler zincirine düğüm atmak, alışılmışın paspaslanmasıdır çünkü; bu ise alelacele ölmeye mahkûm *doğru'*ya kendini dölleme izni verilmesinden başka bir şey değildir.

Bu bağlamda *Kırmızı'*nın izleyiciyi neye davet ettiği sorusunu cevapsız bırakması, aslında hınzırca düşünülmüş bir tuzak-şaka sadece; kırmızı ise uygun yerlerine damladığı bu şakayı önce aydınlatıp, daha sonra bilinç niteliğimize havale eden renkli ışıltıdır olsa olsa.

Balcıoğlu, *Kırmızı'*da bu ışıltıyı paylaşıyor bizimle; olunlaşmak, aydınlığın yüküyle hafiflemektir çünkü.

2001

BİLGE ALKOR



Bilge Alkor'un yapıtlarıyla hesaplaşmaya giriştiğimizde dönüp dolaşıp sonuçta bunların *oluşum'u* (teşekkül) ile *oluş'u* (tekevvün) arasındaki ilişkiyi kurcalamak zorunda kalıyoruz hep; birinden diğerine geçişte tanık olduğumuz soluklanma süreci, önce bu ilişkinin düzlüğe çıkmasını şart koşuyor çünkü.

Alkor, dile getireceği şeyi özünde yalnızca ifade etmekle yükümlü olduğunu bilmenin rahatlığı içinde, yapının oluşum sürecine eşlik eden susma hakkını uzun bir önsözle çeviriyor ilkin. Burada söz konusu olan sürecin gereksindiği uzun zaman dilimi, yaşantı içeriğine uyum sağlayacak biçim arayışından çok, sanatçının *kendi ben'i*yle bu-

luşma sancısından kaynaklanmaktadır hiç kuşkusuz. Ne var ki, alışılmışın dışında, hatta hiç rastlamadığımız bir hazırlık evresiyle karşı karşıya geliriz bu üretim modelinde: Alkor, daha ilk aşamada özdeşleşme ile *özdeşleyim*'in (Einfühlung) iç içe geçtiği bir çıkış noktasından hareketle, başta kendisi olmak üzere her şeyi nadasa yatırmıştır sanki; bu aşamada ifade edilmeyi bekleyen şey, malzemeye tabakalar halinde eklenmeye yüz tutmuştur artık; ama alabildiğine usulca ve kendiliğinden.

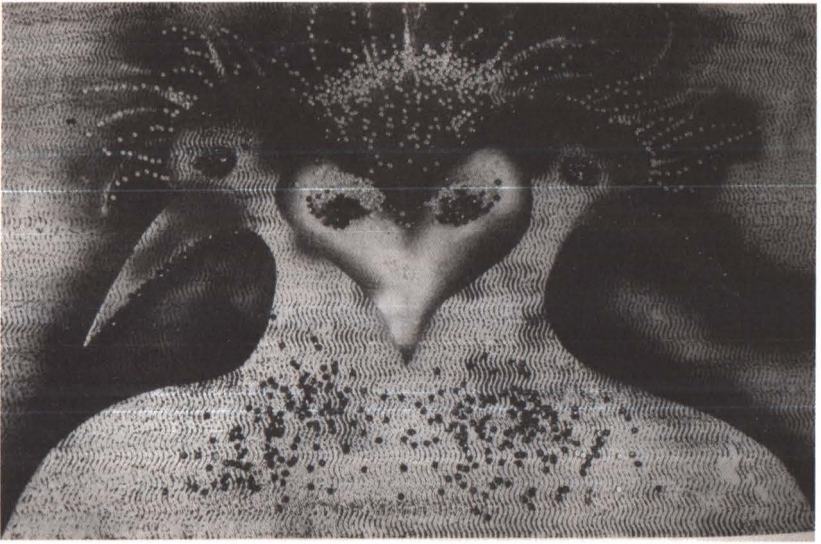
Belki de bu nedenle yapıtın oluşumu için gereken hazırlık Alkor'da hiç bitmez; daha doğrusu, uygulama aşamasında somut uğrak noktaları olarak karşımıza çıkan bu hazırlık süreci, son ana kadar oluşa müdahale hakkını saklı tutar. Öyle ki, her şey geçici bittiler üzerine kuruludur burada; son, şimdilik kaydıyla oraya kadar gelmiş olandır çünkü. Ancak Alkor'un yapıtlarında tanık olduğumuz bu özelliği sayrılı bir mükemmeliyet tutkusuyla karıştırmamak gerekir. Hiç kuşkusuz, bakış açısına göre çok farklı biçimlerde açıklayabiliriz bunu; ama Alkor'un değişik malzemelere duyduğu ilgiyi biraz olsun kurcalayan hemen herkes, tabakalaşma ile yığışım arasında salınan bu üretim modelindeki anahtar sözcüğü bulmakta gecikmez: ekle/mle/mek.

Öncelik sırasının sürekli yer değiştirdiği bu iki fiil, belli bir neden/sonuç ilişkisine göre gündeme gelse bile, yapıtların oluşum ve oluş süreci dikkate alındığında yalnızca bir sonuç olarak ilgi alanımıza girer. Buna göre ister Schubert'in *Kış Yolculuğu*, ister Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünden hareketle tasarlanmış diziler olsun hep aynı şeyi görürüz: Alkor, belli bir kişi, durum ya da yaşan-

tıyla ayrıcalıklı özdeşleşme hakkını saklı tutarak, diziye konu olan ne varsa her şeye damgasını vuran muhayyel bir *dramatis personae* olarak işe koyulur. Bu ise söz konusu yapıtların oluşum evresinde benzerlerinden çok farklı bir yol izlendiğini gösterir bize: Resmedilmeye konu olan şey zamanla birikmez; zaten hazır olan şey resmedilmek üzere kat kat kendi üzerine yayılır; her yeni katman, *kendi beni*'yle bir kez daha buluşmanın kanıtıdır burada.

Fazla ayrıntıya girmeden Papageno'yu ele alalım: *Sihirli Flüt*'ün bu sevimli figürünü irdelemeye başladığımızda Alkor'a ilişkin bir dizi ipucu kendiliğinden sökün eder. Ancak buna geçmeden önce önemli bir noktanın altını çizmekte fayda var: *Sihirli Flüt*'teki bunca figür arasında Alkor'un canlandırmayı düşlediği ilk kişi Papageno'dur! Alkor, cinsiyet ayrımı yapmaksızın yaklaştığı Papageno'ya belli ki yeryüzünü kucaklayan biri olarak bakıyor yalnızca; mutluluğa en basit biyolojik gereksinimleriyle yakalayabilen birinin henüz kararmamış doğallığı.

Yoruma bağlı alarak kuş adamdan kuş avcısına kadar çeşitli kimlikleri olan bu figürle ilgili iki çalışma, Alkor'un *Sihirli Flüt*'teki diğer rollere yaklaşımına da ışık tutuyor esasen. Nitekim biraz dikkatli bakınca görmekte gecikmiyoruz: Her figüre sıkı bir soyutlama iradesinin eşlik ettiği bu dizide Papageno da bundan payına düşeni almakta gecikmiyor. Kuş adam, kökeni mitolojiye dayanan kurmaca bir figür olmasına rağmen, usulca aramıza katılmaya hazır bir canlı haline gelmiştir burada; üstelik hiç göz boyamaya kalkışmayıp, düpedüz kuş ola-



Papageno Maskı II, foto-resim, 50 x 75 cm., 2006.

rak! Besbelli: Özdeşleşme öyle bir noktaya gelmiş ki, ondan sonra uygulanabilir olmanın hiçbir önemi yok artık. Aslında aynı şey operadaki diğer figürler için de geçerli olup, hiçbiri sahne gerçeğinden hareketle tasarlanmamıştır. Bir başka deyişle, görünürlüğünü sadece düşlenmiş olmaya borçlu figürlerdir bunlar –aynen *Merdiven Dindeki Gülümseme* (Antonio Bilbao) adlı operada sirk müdürünü kırmızı eldiven olarak tasarlayan Miro’da gördüğümüz gibi.

Figürle bu yönde hesaplaşma şekli, hiç kuskusuz yapının oluş süreciyle ilgili alan içinde gerçekleşir; ama Alkor tam da bu noktada alışılmışın dışına çıkıp, ezberlenmiş olanı bozar. Nitekim iki Papageno’yu karşılaştırdığımızda hemen fark edileceği üzere, bunlar birbirinin çeşitlemesinden çok, farklılık beklentisine rağmen benzerliğe teslim



Oskar Kokoschka, *Papageno*; *Sihirli Flüt* için kostüm tasarımı, 1955-1956.

olmuş görünen bambaşka örneklerdir gerçekte. Buna göre Alkor'un yapıtlarında tanık olduğumuz oluş süreci, yapıtın tamamlanmasıyla yalnızca kesintiye uğrayıp, hemen ardından gündelik hayatla bütünleşmenin eşiğine gelmiştir. Öyle ki, bundan sonra her şey, sıradan bir çakıl taşı bile *Sihirli Flüt*'teki figürlerden herhangi biriyle buluşup, onunla özdeşleşmeye hazır durumdadır artık.

Bütün bunlar, Alkor'da karşılaştığımız oluş sürecinin yapıtlar arasındaki zaman boşluğuna yuvalandığını gösterir bize; ve bu da, az önce yapıtın tamamlanmasıyla kesintiye uğradığını söylediğimiz oluş sürecinin aslında yapıtlar arasındaki boş zamanın sınırları içinde kaldığını ortaya koyar. Bir başka deyişle kesinti, iki yapıt arasındaki bekleme süresiyle ilgili boşlukta değil, doğrudan doğruya yapıtın var olmasına yönelik fiili çalışma esnasında ortaya çıkan bir şeydir burada. Demek

ki, Alkor'da sözünü ettiğimiz oluş süreci, *kendi beni'*yle hesaplaşan birinin hayatı boyunca bunu eklemleme girişimidir esasen. Öte yandan, malzemeler arası sınır çizgisinin silinmeye başladığı bu aşamada önce malzeme saydam hale gelmeye yüz tutmuştur artık; dil, dillerarası olmaya aday bir ifade aracının ütöpik projesine dönüşmüştür böylece.

Bu bağlamda Oskar Kokoschka'nın Papageno'suyla yapacağımız kısa bir karşılaştırmada bile bu gerçeği açıkça görmek mümkündür. Papageno'ya dışarıdan bakan Kokoschka hiç duraksamadan kuş avcısından yola çıkar; kuş adam dramaturjik açıdan sonunu kestiremediğimiz tuzaklarla doludur çünkü. Ayrıca, sahnelenmek üzere tasarlanan bir figürde, önce tahayyül gücü kendini sınırlar doğal olarak. Alkor ise yalnızca Papageno'yla özdeşleşmiş biri olarak yola çıkmaz; örneklerine Barok sahnesinde rastladığımız bir yaklaşımdan hareketle, her figüre insana özgü belli bir duyarlılığın sembolü olarak yaklaşır.

Kısaca hatırlamaya çalışalım: Temsil ettiği şeyin sınırları içinde kalmaya yazgılı insan, özelliklerinin toplamından soyutlandığı ölçüde sembole dönüşmenin eşiğindedir. Bu noktada Alkor'un figürleri şarkılı oyundan (*Singspiel*) çok çağdaş *opera seria* sahnesinde rol alan kişileri çağrıştırır; Papageno, tıpkı kırmızıda eriyen Papageno gibi, kuş adamın bedeninde yeryüzünü coşkuyla kucaklamaya hazır bir mutluluk sembolüdür böylece. Fotoğraf aracılığıyla son şeklini arayan Papageno, deklanşöre bir kez daha basmanın gerekçesini parıltılı payetlerin eklenmesine bağlamıştır burada. Apaçık: Alkor ekleyerek yol alırken, buna karar verdiği zaman diliminde de kendini eklemlemeye geçmiş-

tir sessizce. Bu ise, az önce vurguladığımız gibi, yapıtla fiili hesaplaşmanın dışına çıkan oluş sürecinin hayatla bütünleşmesinden başka bir şey değildir.

Ne var ki, *Sihirli Flüt*'te cevap bekleyen en önemli soru hep aynı yerde düğümlenir: Esin kaynağı bir başka sanat yapıtı olan yaratıcı çalışma varlık gerekçesini ne ile açıklayacaktır? Alkor, Mozart'ı mı, yoksa metin yazarı Schikaneder'i mi yorumlamaya çalışıyor? Hiç kuşkusuz her ikisini de; ama yalnız çıkış değil, varış noktasında da her ikisini askıya alacağını bilerek elbette. Öyle ya, dünyayı Papageno yahut bir başka figürün gözünden görmeye kalkışan bir sanatçı, buna yol açan her şeyi gitgide aradan çekecek kadar kendisiyle baş başa kalır ister istemez; ve sonuçta oratya çıkan, Mozart'ın Papageno'suna eklenmiş bir başka Papageno'dur artık; biri söz/müzik, diğeri renkle var olan iki farklı figür.

O halde Alkor'un *Sihirli Flüt*'ünde Mozart'ı arayan izleyicinin daha ilk adımda düş kırıklığına uğrayacağını söylemek yanlış olmaz; çünkü her malzeme, ardındaki sırn varlığını kolladığı ölçüde kusursuz aracı olmaya hak kazanır. Bu bağlamda sanat yapıtıyla hesaplaşan kişi önce kendini göremediği sürece, başkasıyla buluşma şansını peşinen yitirmiştir.

Son olarak bir soru daha kalıyor geriye: *Sihirli Flüt*'ü resmetmek bizim için ne anlama gelir? Herkes kendine göre bir cevap verebilir buna, ama şurası kesin: Mozart'ta kendini gören Alkor aracılığıyla biz de kendimizi görme-ye davet ediliyoruz.

2007

DEVİRİM ERBİL



Devrim Erbil'in resmi görünürdeki tüm yalınlığına karşın, akıl ve duyarlılık bağlamında inceden inceye planlanmış bir karşıtlığın ürünüdür gerçekte. Bu karşıtlığın, sanatçı kişiliğine ilişkin trajik bir bölünmeye gönderme yapmaksızın, sürekli dengede durup, değer yargıları açısından *consensus omnium* ile aynı paydayı bölüşüyor görünmesiye, kendisini sürekli denetleyen bir sanatçının kararlı kararsızlığıdır hiç kuşkusuz. Erbil için en büyük erdem, kişilik sahibi olmak değil, kişiliğe sahip çıkmaktır; çünkü kolları kullanmayan kişilik, er geç ödünç alınmaya mahkûmdur sonuçta.

Resmini, daha doğrusu resme ilişkin tasarımını bütün hayatına yayan bir sanatçıyla karşı karşıya geliriz burada;

dolayısıyla tek resmi yoktur Erbil'in; her boyalı tuval, önceden yapılmış benzeri ile kendisini izleyecek olan arasındaki bir ayrıntı, bir yinelemedir sadece. Ancak, sanatsal sığayla ilgili bir tıkHzlığın çok ötesinde, düpedüz benimsenmiş ve bilinçle sürdürülen bir tavrın sonucudur bu. Ayrıca, Erbil'de söz konusu olan yineleme olgusu, iki yapıt arasındaki benzerlikle sınırlandırılmayacak denli karmaşık bir süreçle iç içedir. Buna göre, titreşimden ritme dek uzanan kapsamlı bir amacın gerekçesi olarak gündemdeki yineleme bir itici güçtür. O halde, ontolojik açıdan resmin dokusuyla özdeşleşen bu olgu, kısaca da olsa öncelikle yineleme ögesi üzerinde durmayı zorunlu kılmaktadır.

Erbil'in ısrarla figüre yöneldiği izlenimini bırakması yanıltıcı olup, temelde salt sentaksı desteklemeye yönelik bir bahanedir yalnızca. Nitekim, biraz dikkatli bakınca, *figür-öncesi* (praeformativ), hatta *amorph* yapıların, tanınabilir olanı öncelediği açıkça gözlenmektedir. Buysa, sonuçları açısından önemli bir ışık tutar Erbil'in resmine; çünkü bu yapıları dilediği gibi yineleme olanağı bulan sanatçı, hem ritim, hem de tekil-çoğul diyalektiği yönünden özgün bir devinim alanı yaratmış olmaktadır kendisine. Öyleyse önce şu noktanın altını çizmekte yarar var: Sanat yapıtındaki ritim, düzenlenmiş bir tekdüzelikle örtüşen yinelemenin türevidir son çözümlemede; ve bu özelliğiyle de arka plandan başka bir şey değildir ritim. Erbil, ritmi tek başına ele alıp resmin konusunu yapınca, figürün ne olduğu da anlamını yitirmiştir artık; yani, tuval yüzeyine koştur sayılabilecek bir kesit üzerinde yer alan açık-koyu dizisinin vurgulu biteviyeliği, ister istemez imlenenin aradan çekilmesine yol açıp, salt ritme bı-

rakmıştır yerini. Ancak, burada bir soyutlama istemin-
den çok, zaten soyut olan bir yapının olduğu gibi aktarıl-
ma özlemi vardır; herhangi bir kuşun değil, kuşların hep
birlikte oluşturduğu devinim ve ritmin soyut şemasını
yansıtmaya söz konusudur çünkü. Demek ki, gerekle he-
saplaşmak üzere, salt düzenlemeye ilişkin (*kompositio-
nell*) olana takılıp kalmayan, somut ve doğada var olan
bir kurgunun ardındadır Erbil; figürün değil, yapının *mi-
mesis*'idir burada tanık olduğumuz şey; sanat yapısının
kendisi gibi, raptedilen de bir kezliktir Erbil'de; doğaçla-
ma, resmin *genesis*'iyle bağıntılı bir yöntem sorunu olma-
yıp, aktarılan görüntünün anlık oluşundan kaynaklan-
maktadır sadece.



Soyutlama (Kırmızı), tuval üzerine akrilik, 89 x 116 cm., 1989.

Yine bu doğrultuda, az önce sözü geçen, tekil ile çoğunun birbiriyle diyalektik bir ilişki içinde bulunması da Erbil'in resmiyle ilgili önemli bir ipucu verir bize. Örneğin, en çok karşılaştığımız kuş ve yaprak figürlerini hatırlamaya çalışalım. Aslında düzenli aralıklarla yan yana gelen lekelerden başka bir şey değildir bunlar; ama yine de kuş ve yaprak oldukları konusunda en küçük bir kuşku duymayız. Ancak, kimi zaman tekin neyi temsil ettiği yalnızca toplam/ın/dan çıkarsanırken, kimi zaman da tersi geçerli olup, tek anlaşılmadığı sürece toplam boşlukta kalmaktadır. Hiç kuşkusuz, Erbil'in kendine özgü dünyasında figürün tanınabilirliği, bilinçli olarak gözardı edilen, ikinci derecede bir sorundur. Önemli olan, temsil ettiği nesneden yola çıkan *figür-öncesi* biçimlerin, giderek kendi aralarında oluşturduğu yapı ile gerçek figürlerin içerdiği ritmik ilişkinin örtüşmesidir. Erbil, tekeli doğada olan soyut ve o ölçüde doğmaca bir şemanın ardından *speculum universale*'yi aramaktadır sanki.

Öte yandan, bu şemanın beraberinde getirdiği bir başka özellik de mekânla kurulan ilişkide karşımıza çıkar; mekân, sürekli yüzeyselleşme eğilimindedir. Erbil'de en azından figürlerin dağılım yönü arkaya değil, altlı üstlü yanlara doğrudur. Gerçi derinlik duygusunun bütünüyle yadsındığını söylemek güçtür, ama her şeyin tuval yüzeyine yakın bir kesitte bulunduğu dikkate alındığında, mekân yanılışmasından çok sentaktik kaygının belirleyici olduğunu kolayca görürüz. Dahası, boşlukla eşanlamlı bir mekân anlayışı da pek geçerli değildir Erbil'in yapıtları için; bu yüzden deniz yahut gökyüzü, titreşim halindeki biçimlerin işlevsel ilişkileri adına var olan

taşıyıcı bir zemindir çoğu kez. Nitekim, son dönem çalışmaları açıkça doğrulamaktadır bunu. Erbil, bugüne dek gökyüzü olan zemine yerleştirdiği çıkartma figürle, arka planın tuval yüzeyiyle örtüşen boyalı fondan başka bir şey olmadığını ortaya koymuştur.

Ne var ki, bütün bunlar Erbil'in temelde bir doğa tutkunu -ressamı değil- olduğu gerçeğini değiştirmiyor elbette. Doğa, görünür yüzüyle ilgilendirmiyor onu; coşkusunu için aradığı malzemeyi doğanın sürekli devinim süreci içinde buluyor yalnızca. Dolayısıyla ışık, gölge, oylum, perspektif, vb. öğelerin büyük ölçüde dışlandığı bu dünyada, birbirine dönüşme olasılığını saklı tutan her *figür-öncesi* biçim, sınırsız yinelemeyle titreşime geçmeye hazır-
dır artık.

Erbil, yıllardır ve şaşmadan sürdürdüğü bu yöntemle, giderek kendi imzasını taşıyan bir dünya yaratmayı başarmıştır sonuçta. Onun resim serüveni, kurgu ile gerçeğin etkileşim alanında kendisini var etmeye çalışan bir sanatçının öyküsüdür; Erbil, sancısız deneyim ve yaşantı içeriğinin birtakım düzmece biçimlerle maskelenmediği bu dünyada, en az resmi kadar kişiliğine de sahip çıkma olanağı bulmuştur hep.

1990

ÖZER KABAŞ



*Resim ile resmedilen arasında özdeş bir şeyin bulunması
gerekir ki, biri diğerinin resmi olabilsin.*

Ludwig Wittgenstein

Özer Kabaş, gündelik hayata ilişkin somut izlenimlerini söylence ile *şimdi* arasına koyduğu muhayyel bir karbon kâğıdına aktarır hep – dalgalı deniz, Okeanos; rüzgârlı hava, Zephyros; bocurgatın başında çalışan, Minotau-ros; sığır sevkياتında kullanılan tekne, Nuh’un gemisi vb. Her şey, gizemli *şimdi*’ye çökeliş, onu yönlendiren bir ilkörnek (arketip) ile bağıntılıdır bu kendine özgü dünyada. Öte yandan, fiilen yaşanmış olanın Kabaş’ta bıraktığı

izlenim, hiçbir zaman malzemeyle hesaplaşma adına salt yaşantı içeriğine teslim olmaz; içten, ama daima mesafeli -daha doğrusu, aracılık edeni inceden inceye kollayan- bir yaklaşım söz konusudur burada. Dolayısıyla, izlenimlere açık olup, bir başka dil aracılığıyla yeniden üretilen, her daim *ratio*'nun gözetimi altındadır.

Kabaş, başkasının huzurunda kendine anlatır öyküyü -*öteki*'nin zorunlu mevcudiyeti ise, dili bir iletişim aracı olarak gören bilinç niteliğinin sonucudur. Ne var ki, görsel dile ilişkin bu ortak paydaya duyulan saygı, Kabaş'ın öznel algı içeriğine gölge düşürmez; çünkü burada açıkça algılanabilir olan, izleyicinin belli ilkörnekleri dikkate almak zorunda kaldığı bir kurgunun ürünüdür son tahlilde. Buna göre, tanıklık edilmiş herhangi bir sahne (olay) tuvale aktarıldığında, 'verili görülmüslük'ün (Max Im-dahl) sınırını aşıp, gerek anlam, gerek malzeme estetiği bağlamında, bir başka düzleme geçmiştir artık. Kabaş için resim yapmak -ürettiği yananlamlar ölçüsünde varlığını kutsayan yapıntının (*fiction*) algılanabilir figürle örtüştüğü noktada-, varsıl birikim ve deneyimleri sadeleştirme çabasıdır.

Bocurgat'ı ele alalım: mitos ve antropomorfizm bu örnekte olanca açıklığıyla karşımıza çıkar; boğa başlı adam (Minotauros), sadece dahil olduğu sahneyi mitolojik düzleme kaydıran kurmaca-figür değil, üzerinde *pathos* ve ilkörneği yükseldiği taşıyıcı zemindir her şeyden önce. Genelde figür ile dipyüzey arasındaki ilişkiyi iki uç nokta arasında geren Kabaş, sonuçta gizli bir yabancılaştırma ögesine çevirir bunu; dipyüzey, ya kendisinden başka hiçbir şeye varoluş hakkı tanımayacak şekilde, figürü bütü-

nüyle soğurur (*Adak Balığı*, 1992), ya da mutlak surette ondan kopar (*Huhla*, 1993). Bu iki ucun dengelendiği noktadaysa -tıpkı *Bocurgat*'ta olduğu gibi-, figür ile dipyüzey arasındaki etkileşim, ayrı bir yabancılaştırma ögesine dönüşmüştür sessizce.

Bocurgat'ta karşılatığımız dipyüzey, görünürde figürle organik bir bütün teşkil etmesine karşın, insanı merkeze alan (*anthropozentrisch*) perspektifin dışlanmasına yol açtığını hatırladığımızda, bütün resme egemen olan antropomorfizmle düpedüz çelişmeye başlamıştır –insanbiçimciliğin etkisindeki kurgulama modeli, mekânın temsiliinde aradan çekilerek, görsel mantığı (figüratif mekân?) dışlama fırsatı bulan tasavvur iradesinin bütün resme yayılmasına yardımcı olmuştur böylelikle.

Öte yandan, malzeme estetiğini yönlendiren *oluş*'u (*genesis*) dikkate aldığımızda, Kabaş'ın öngördüğü üretim modelinde daima *nesne-resim*'e yönelik bir beklentinin belirleyici olduğunu müşahade ederiz. Bu bağlamda, sabit bir bakış noktasından yoksunluk, resmi her an istila etmeye hazır malzemenin salt kendi özdeşliğine sahip çıkacağı ortama sürekli katkıda bulunur.

Denize Adanmış Umut'ta (1993) bunun tipik bir örneği çıkar karşımıza: figürle yer değiştiren dipyüzey, sadece ön plana geçmekle kalmayıp, temsili işlevini tamamen yitirmiştir. Kabaş için sabit bakış noktasının iptaliyle açılan boşluk, malzeme estetiği adına kazanılmış bir özgürlük alanıdır burada. Öyle ki, resme baştan sona hakim olan soyutlama iradesi karşısında, figüre yer kalmamıştır neredeyse; tuvale sığmakta zorlanıp öne doğru taşan dipyüzey, sol üst köşeye sıkışmış figür grubunu düpedüz eklen-tiyeye çevirerek yutmuştur.



Bocurgat, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 92 cm., 1989.

Kabaş için derinlik satıhtadır; dolayısıyla, yüzey etkisinin giderilmesine yönelik bir yanılsama arayışına kesinlikle karşı çıkar –malzemenin sürekli görmek zorunda kaldığımız *nesne*/l varlığı, figür ya da mekân yanılsamasının hizmetindeki bir araç değil, doğrudan doğruya amaçtır; burada temsil edilen, kendisine aracı olanın sadece yüklemidir.

Gerektiğinde, algılanabilir olanı ikinci plana iterek, malzemeyle hesaplaşmaya öncelik tanıyan her sanatçı, çoğun yaşantı içeriğinin temsiline yönelik bir *ifade* arayışına girer ilkönce; amacı kendisiyle sınırlı aracın (malzeme) gidimsiz dile mahkûmiyetini pekiştiren eklemleme tarzı, ancak o malzemeyle dile getirilebilir olanı saltık *ifa-*

*de'*yle özdeş kılmıştır çünkü. Yaşantı içeriğini *dil'e* getirme olanağıysa bunun, bir başka deyişle, gidimsiz dilde *ifade* olarak tecessüm etme imkânına sahip göndergesiz aracın sonucudur. Kabaş, tam da bu noktada geri çekilip, izleyiciyle belli bir mesafe koyar arasına; resim yapmaya eşlik eden bilinçli tutumun hedefi, sonunda yine *resim'*le baş başa bırakmaktır bizi –Kabaş'ın iç dünyasına girmek, bütünüyle kendimize doğru yola çıkmaya hazırlıklı olmaktır. Bu yüzden, sunduğu dünyanın derinliği, izleyicinin 'kendi beni'nde inebildiği kadarını asla aşmaz; resimde yaratıcı iletişim, tek başına kalan izleyicinin kendine yuvarlanmasıdır. Kabaş, hazır yerine olası yaşantı içeriğini sunmakla yetinir hep; zira öznel beklentinin, daima kendisinden daha öznel olan yaşantı içeriğiyle birer bir örtüşmesi, sadece ütopyadır.

Deniz, biçimden yoksun yapısıyla, Kabaş'ın kendine özgü dünyasında, kusursuz bir modele dönüşür böylece; özü gereği yaşantı içeriğini yansıtmaya talip olan deniz, öbür yüzünde malzemeyle hesaplaşmayı meşru kılmak üzere fırsat kollayan bir *belirsizlik* sembolüdür –tıpkı gökyüzü gibi. Bu bağlamda, Kabaş'ın deniz temasına duyduğu yoğun ilgiyi, sadece tekneyle yaşanan serüvenlere bağlamak bizi yanıltır; konu seçiminde, en az ressam kadar, öngörülen resim dili de etkin bir rol oynamaktadır çünkü –*dil* olarak resmin cevaz vermediği tema, ressamın ilgi alanından çıkmaya namzettir. Buna göre, Kabaş için deniz, sabit bakış noktasının kendiliğinden geçerliliğini yitirdiği *amorph* kütle olması nedeniyle, her şeyden önce mükemmel bir *gestalt* nesnesi, benimsediği dile en uygun düşen doğa parçasıdır.

Portre-Şefkala (1991) yahut *Huhla*'ya (1993) biraz dikkatli baktığımızda, bu olgunun olanca açıklığıyla karşımıza çıktığını görürüz. İlkinde, yalnız portre ile dipyüzey değil, deniz ile kumsal da birbirinden kopuktur. Kabaş, gerçekten varolan bir yaşlı adamın portresini yaparken, resmin oluş süreci içinde, giderek vesileye çevirmiştir bunu –en azından, portre ile dipyüzeyin yer değiştirdiğini rahatça söyleyebiliriz.

Kabaş, çokluk canlı model karşısında çalışıp, bir dizi öntaslaktan sonra boyaresme geçmesine karşın, yalnız imgelem gücü değil, malzemeyle birebir hesaplama da büyük ölçüde yönlendirir bunu. Bu aşamada nihaî amacın, taslakta kaydedilmiş olan yahut bellekte iz bırakanın aktarılmasıyla hiçbir ilgisi yoktur artık. Öyle ki, figüre rağmen, bütünüyle sentaktik kaygının ürünüdür resim. Aşağıda, tuval sathına dikeylemesine yapışıp, sözümona kumsalı temsil eden kısmı ele alalım: Bu bölüm, salt kendine gönderme yapan bir lekedir sadece; arkadan geldiğini varsaydığımız dalgalarsa, gerçekte yukarıdan gelip aşağıya doğru yalamaktadır burayı. Resmin üst yarısında, birbirine koşut üç dalga arasındaki mesafenin giderek daralmasıyla sağlanan kısmî derinlik yanılsamasına gelince, burada söz konusu olan şeyin, aşağıyı dengelemekten ziyade, onunla çelişip, sabit bakış noktasını ihlal etmek olduğunu görürüz. Resme hangi noktadan baktığını kestiremeyen izleyici, tuhaf, açıklamakta zorlandığı bir rahatsızlık duygusuna kapılır burada; olağan alımlama süreci, seyirci ile resim arasındaki gizli bir perdeyle bhusus engellenmiştir sanki! Ancak, izleyicinin bu zavi-

ye kaybı, Kabaş'ta tesadüfi ya da kazaen olmayıp, son derece bilinçli ve her türlü riski göze alacak şekilde, amaçlanan etkiyi peşinen güvenceye alan bir üretim modelinden kaynaklanır –dışarıda kalan izleyicinin tuvalde açtığı boşluk, malzemeyle dilediği gibi hesaplaşma olanağına kavuşan Kabaş'ın özgürlük alanıdır.

*Huhla'*da, bu yönde kazanılmış özgürlüğün en çarpıcı örneklerinden biriyle karşılaşırız; resim-yapıyor-olmanın bilinci, temsil edileni neredeyse tamamıyla aradan çekmiştir. Bu aşamada renk, algıladığımız şeyin sıfatı olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya o şeyin kendisi olmaya yüz tutmuştur artık. Buna göre, sol alt köşede yer alan sandal olmasa, dipyüzeyin denizi imlediğini varsaymak kesinlikle mümkün değildir. Öte yandan, üstte yeterince belirgin olan deniz ile bu bölüm arasındaki kırmızı hat, algı sığamızı büsbütün zora koşturmaktadır –tıpkı alt yarıda sarı, beyaz ve sütlü kahveden oluşan leke gibi.

Bütün bunlar, rengi özgül değeriyle kullanma yönündeki eğilimin ağır bastığı üretim modelinde, alışılmış figür tasarısını sürekli tehdit eder hiç şüphesiz. Ancak, Kabaş'ın öngördüğü figürde önemli olan, herhangi bir şeklin dış dünyadaki karşılığının kolayca tanınabilir olmasından çok, geri planda kalan desenin bu biçimi taşıyabilir kıvama gelmiş olmasıdır. Kabaş'ta malzeme kaygısının uzantısındaki *amorph* kütle, olsa olsa *dağılmaya* açık *sıkı-bütün'*dür; çünkü burada ortaya çıkan, ardındaki form iradesiyle, gerçekte *toplanmış* olandır zaten: "(...) deseni resmin sonuna kadar taşımak, fırçayla barıştırmak, desenin önemi azaltmıyor, tersine, desen resmin sonucuna yönelik, renklerle barışarak, çağdaş bir biçimde hayatiyet kazanıp,

fırça ve boyanın içine yürüyerek resim bitinceye kadar kendini canlı tutuyor.”

Kabaş'ta figür ile soyutlama istencinin bölüştüğü ortak paydayı sahici kılan gerekçe tam da bu noktada karşımıza çıkar: Herkesin görebileceği yerdeki resim, görünmeyen bir ayaklığın üzerindedir.

Kendi dünyasına çekilebilecek ölçüde donanımlı sanatçının, yaslandığı yerde başkasıyla buluşup çoğalması kaçınılmazdır –belki de bu yüzden, Kabaş'ın kendine anlattığı öyküyü başkası can kulağıyla dinliyor hep.

1997



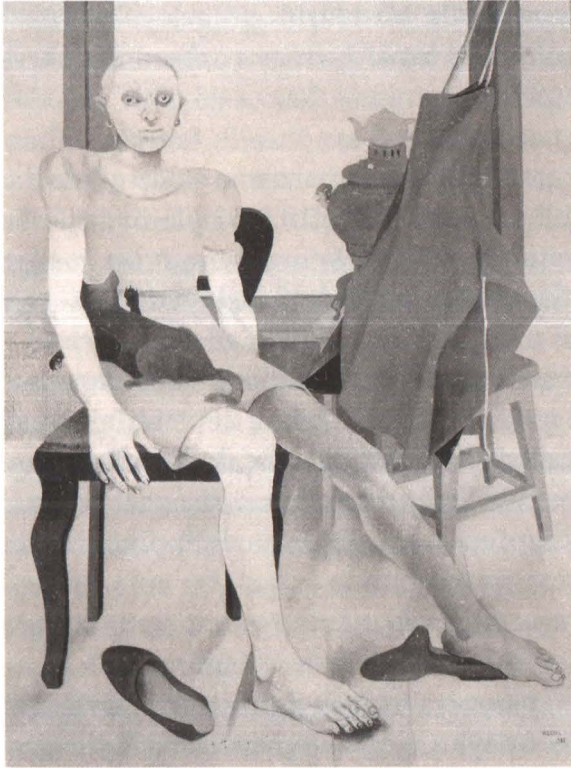
Gerçek ile görüntü arasındaki sınır çizgisinin giderek netliğini yitirmesi, çağdaş teknolojinin görsel iletişim araçlarında ulaştığı yetkinlik düzeyinin kaçınılmaz bir sonucudur aslında. Buna göre, uygarlığın somuttan soyuta doğru ilerleyen gelişim yönü dikkate alındığı zaman, çok yakın bir gelecekte, gerçeğin tümüyle görüntü tarafından kuşatılacağını ileri sürmek pek yanlış olmayacaktır herhalde; çünkü, çarşıdan işyerine kadar günlük hayatta tanık olduğumuz sayısız olay, bilinç niteliği açısından köklü bir dönüşümün eşiğinde olduğumuzu ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle, uzun vadeli ve insan onuruna yaraşır tepkinin gitgide dumura uğra/tıl/dığı

bir dünyada, çatışan insanlardan akli evvel politikacıların sorumsuz uygulamalarına kadar hemen her şey *seyirlik* bir olay durumuna indirgenince, ayrıcalığını yalnızca *yaşanılır* olma özelliğine borçlu olan gerçeğin aslı ile görünüşü arasındaki fark da silinmeye yüz tutmuştur artık.

Bu bağlamda, gerçeğin görüntü tarafından kuşatılmış olması nedeniyle, ister televizyon ekranı veya beyazperde, ister tuval yüzeyi olsun, düşünce ile duyarlılık arasındaki alanda herhangi bir şeyin bu araçlar yoluyla dile getirilme süreci son derece çapraşık bir durum almıştır doğal olarak. O halde, ürettiği her görüntüyle yeni bir sorumluluk üstlendiğinin ayrımında olmayan ressam, istediği kadar 'nasıl' adına biçimle birtakım ince hesaplara girişsin, son çözümlemede çağdışı olmayı peşinen kabul etmiş demektir. Elbette burada söz konusu olan şey, eninde sonunda bir *dil* olan sanatta biçimin ikinci plana atılması değildir; ama her yeni biçim yalnızca bir önceki yeniye değil, değişen koşullara karşı da bir tepkidir. Yeni, eski biçim, sürekli değişen koşulların gerektirdiği yeni tepkiyi dile getirmekte yetersiz kaldığı için işlevini yitirip, değişmek zorunda kalmıştır. Aksi takdirde, salt yeniye yönelik malzemeyle hesaplaşma istemi, en iyimser bir yaklaşımla, *status quo*'nun sürekliliğine hizmet etmek üzere masumiyetini yitirmiş bir oyundur ancak.

Neşe Erdok' un, özneliği en uç noktalara dek zorlayan kendine özgü dünyası, her şeye karşın görüntüden kaynaklanan bu sorumluluğu hep ön planda tutuyor. Dolayısıyla, sanat yapıtı için bir tür *sine qua non* niteliği taşıyan öznellik, bir yanda resmin biricikliğini güvence altına alırken, öte yanda da 'şifreli ben'in tuzağına düşmeksizin, in-

sanlığı topyekûn ilgilendiren bir sorunsala eğilme olanağı veriyor kendisine. Erdok, gözlemlerini yaşantı içeriğinin imbiğinden geçirirken, kesinlikle salt sentaksa yönelik bir malzemeyle hesaplaşma işlemi olarak görmüyor bunu. Ancak, önemli bir noktanın altını çizmek gerekiyor burada: Erdok, figürden yola çıkarak bir sonuca varmıyor; çünkü figür, bir çıkış noktası, yani *üreten* değil, bilinç niteliğine bağımlı bir *genesis*'in son ve zorunlu aşaması olarak *üretilmiş* bir şey. Bu olguysa, aynı zihinsel etkinliğe sadık



Deli Evlatlık, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 150 cm., 1988.

kalma kaydıyla, söz konusu figürlerin her türlü yoruma açık olmasını sağlayan önemli bir etmen elbette.

Hiç kuşkusuz, aydın sorumluluğu bağlamında, belli bir dünya görüşü doğrultusundaki düşünceyi sürekli gündemde tutmaya çalışan bu anlayış, her an için duyarlılığı çiğneme sakıncasıyla karşı karşıyadır. Hele Erdok gibi ilkelerinden hiçbir ödün vermemeye kararlı sanatçı tipinde büsbütün önem kazandığını görüyoruz bu sorunun. Dolayısıyla, konu şöyle dursun, renk, biçim ve hatta resmin tümünü kapsayan düzenlemeye ilişkin (*kompositionell*) yapıda bile bu tavrını gölgeleyebilecek her türlü sapmadan ısrarla uzak durmaya çalışan Erdok, doğal olarak, alıcının imgeleminde 'hazza yönelik' yeniden üretimi önlemek üzere sınırsız bir öncelik tanıyor yalınlığa. Öyle ki, kimi zaman itici olma pahasına sahip çıkılan *sui generis* bir yalınlık bu; ama bilinçsiz tepkiyle özdeşleşen ilk coşkusal izlenim aşıldıktan sonra, bunun bir rastlantı olmayıp; yapıtla izleyici arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir denge unsuru olduğunu anlamakta gecikmiyoruz.

Erdok'un resimlerinde özellikle vurgulanması gereken bir başka nokta da sürekli bilinç denetiminin baskısı altındaki atmosferin (*Stimmung*), ancak dolaylı yoldan sezgiye açık olmasıdır. Yaşantı içeriğinin kişi-mekân ya da kişiler arası ilişkilerden çok, salt, resmedilen figürün kendisinde yoğunlaşma istemi bunda büyük bir rol oynuyor elbette. Ayrıca, yaşantı içeriği adına resmin sentaksıyla ilgili hesaplaşma yönündeki abartılmış eğilim, belli bir bilinç durumunu kapsayan *üretilmiş* figür/ler/e ters düşeceği gibi, sonu belli olmayan bir serüvene atılmakla da eşanlamlıdır son çözümlemede; çünkü, dünya görüşündeki bütünlü-

ğün organik bir yapıyla özdeşleşmesi amaçlandığı sürece, herhangi bir figürü resmedilmeye değer kılan şey, var oluşunun şu veya bu yaklaşıma göre yorumlanabilen çokanlamlı uyandırıcı (*evocative*) etkisi değil, doğrudan doğruya -ontolojik anlamda- var oluşunun *kendisinden* kaynaklanıp, yalnızca bilinç niteliğinin muhatabı olan uyarıcı (*stimulative*) niteliğidir.

Erdok, bu olgunun insan ve nesneye göre değişebilir olma özelliğinden hareketle, psikolojik boyuttaki atmosferin eksikliğini resmi için bir tür doğurgan boşluğa çeviriyor sonuçta. Nitekim, geniş ölçekte bakıldığı zaman, var olan her şeyin canlı-cansız ayrımıyla iki temel kategoriye indirgendiği bu anlayışta, nesnenin tekdüzeliği olanca çıplaklığıyla sergilenirken, aslında 'insan'ın altı çizilmektedir hep. Burada söz konusu olan şey, belli bir 'insanlık durumu' ile birey arasındaki ilişkide herhangi bir seçim yapmak değil, var oluşu anlamlı kılan yönetici ilke olarak, insan ideasının önem ve cayılmazlığını sürekli gündemde tutmaktır. Dolayısıyla, Erdok'ta karşılaştığımız insan, sınıfsal konumuyla ilgili gerçeklere açıkça gönderme yapmasına karşın, yine de o koşullarla belirlenmiş olmanın dar çemberine sıkışıp kalmıyor hiçbir zaman; çünkü, insana kendisini var eden somut koşullardan çıkarak varılsa bile, önceleme *moment'* ile özdeşlenen insan idea'sı bu koşulların dışında, yani *status quo'* nun dilediği gibi müdahale edemeyeceği bir noktada bulunuyor daima.

Genç-yaşlı, kadın-erkek her kim olursa olsun, sanki kendisini değil de, bulunduğu durumu temsil etmek üzere karşımızda öylesine duruyor olması, Erdok'un bütün yapıtlarında karşılaştığımız ustaca düzenlenmiş bir yanıl-

samadır aslında. Sanatsal üretimin çeşitli düzeylerdeki itici gücünü oluşturan bu karşıtlık, bir bakıma Erdok'un resmini tutarlı kılan en önemli etmendir; ve bu tutarlılık, insanı bir bütün olarak kucaklamaya hazır yeni yorumlara açık olmanın sonucudur hiç kuşkusuz.

Bu bağlamda önce nesneyi ele alalım. Burada karşılaştığımız en belirgin özellik, tuval ile nesne yüzeyinin ayrılmaz bir bütün oluşturmasıdır. Erdok'un resimlerinde gölge, ışık, açık-koyu, oylumlama, vb. öğelerden tümüyle ya da büyük ölçüde arınmış nesneler, boyutları abartıldığı ölçüde, kendi hiçliğini vurgularcasına tuval yüzeyine sürülmüş boyanın gerçekliğine bırakmaktadır yerini. Öyle ki itici olmayı göze alarak bırakılan bu doldurma-boşluk, bir yandan sentaktik kaygının dolaylı izlerini taşıırken, öte taraftan da, bilinç niteliğinin ağırlıklı olduğu bir yaklaşımda, hazza yönelik sapmalara kesinlikle ödün verilmeyeceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, sıvandığı düzlemle organik bir bütün oluşturan yüzeysel renk lekesi, gerçekte sınırsız bir kendilik (*entity*) olanağına kavuşmasına karşın, yine de temsil ettiği nesnenin çağrışım alanı içinde devinmektedir; çünkü her nesne, aslına sadık kalınan çevrelemlerle *tanınabilir* bir biçimde verilmiştir burada.

Renkle hesaplaşmaya girişmeksizin verilmiş olan bu geniş yüzeysel alanlar, hiç kuşku yok ki, Erdok'un resminde sıradan izleyicinin beklentilerine en fazla ters düşen noktalardan biridir. Ama kimi zaman iticiliğe varan bu tekdüzelik, bir sonraki aşama da Erdok'un vurgulamak istediği figür için büyük bir önem taşımaktadır. Bundan ötürü, nesnelerde söz konusu olan biteviyelik arttığı ölçüde, insanı ön plana çıkaracak olan fon da o ölçüde destek-

lemektedir bunu. Ancak, nesne ile figür arasındaki karşıtlığa dayalı bu ilişkinin son derece dolaylı ve daha çok imgelem ürünü olup, ne biçim, ne de biçem yönünden bu belirlemeyi kanıtlayabileceğimizi hatırlamakta yarar var; çünkü Erdok, böyle bir karşıtlığın doğrudan vurgulanması halinde, yalnız organik bütünlüğün değil, iletinin de sendeleyeceğini çok iyi bilmektedir. Ama bu dolaylı karşıtlık dikkate alınmadığı sürece, figürün ağırlığını salt kendisiyle açıklama yönündeki her türlü çaba, belli bir noktadan sonra eksik kalmaya mahkûmdur sonuçta.

Figür ise, inceltilmiş boya dokusu ile yüzeyselliğin olabildiğince geniş alanlara yayıldığı bu fon-nesne'ler önünde -arasında değil- kendiliğinden egemen konumdadır doğal olarak. Israrla aynı sınıfın üyeleri işlenmesine karşın, her insan belli bir *gesticulatio* ile var olmaktadır burada; hep ürkek, mahzun ve kederli; ama Heidegger'in deyişiyle 'varlığa atılmışlık'ın soyut acısı değil, emekten sömürüye kadar üretim ilişkilerinden kaynaklanan bir çarpıklığın hüznüdür bu.

Erdok, söz konusu *gesticulatio*'yu ölçülü bir deformasyonla kotarıırken başlıktan potine kadar simgesel bir anlam verdiği bazı aksesuarlarla da pekiştirmeye çalışmaktadır bu yöndeki çabasını. Öte yandan, figürlerin anıtsal niteliği ağır basmasına karşın, hiçbir kahraman yoktur aralarında; çünkü Erdok için somut koşullar, ayrıcalıklı durumlardan daha büyük -veya yüce- bir gizil gücü içermektedir; bu nedenle kişilerin değil, kişileri belirleyen koşulların vurgulanması amaçlanmıştır burada.

Öte yandan, öngörülen dizgenin gereklerine kesinlikle uyma yönündeki ödünsüz çalışma tarzı, etki-biçimi ve



Nesrin Kadıköy Vapuru'nda Hayretler İçinde,
tuval üzerine yağlıboya, 180 x 150 cm., 1995.

renge yaklaşım konusunda bambaşka bir noktaya sürüklemiştir Erdok'un resmini. Sakıncalı ve ilk elde her türlü eleştiriye açık olan bu kendini sınırlama istemi, gerçekte söz konusu yapıtları güçlü kılıp, *üretilmiş'e* sahiçilik niteliği sağlayan en önemli etmendir; çünkü bu istem, resmin oluşum sürecine müdahale etmeksizin, zorunlu ve kendiliğinden ortaya çıkan sonuçla bağıntılıdır daima. Dolayısıyla, etki-biçimi ve renge ilişkin sorunlar, Erdok'ta resim dışı bir değerlendirme platformunda tartışmaya açıktır artık; adı geçen sorunlar hafifsenmiş oldu-

ğu için değil, *genesis* ötesi ve belli bir dünya görüşüne göre resme empoze edilmiş iç mantığın kaçınılmaz sonucu olduğu için böyledir bu.

Buna göre, Erdok'un resminde gündeme gelen sorunsalı renkli olup olmamakla sınırlamak yerine, tartışmanın bir başka düzleme kaydırılması çok daha verimli ipuçları vermektedir bize. Erdok, renkten çok, rengin esinleyici (*suggestiv*) niteliğiyle hesaplaşıp, bu yüzden sakınlı davranmaktadır aslında. Renk, ait olduğu figürden bağımsız olsa bile, hiçbir zaman figürün çağrışım boyutlarını aşmıyor onda; çünkü, salt renge yönelik çağrışımın özerk bir statüye kavuşması, bu figürleri var eden gerçekçi düşüncenin giderek silinip, önemini yitirmesiyle eşanlamlıdır. Erdok'ta tanınabilir biçimin böylesine önemli olmasıysa, figürün kendisinin veya resmî ideolojiye göre belirlenmiş idea'sının değil, bilinç niteliğimizle etkileşim halindeki konumunun temsil ediliyor olmasından kaynaklanmaktadır hiç kuşkusuz. İşte bu yüzden figür, el becerisinin değil, bilinç niteliğini sürekli sorgulamaya yönelik bir biçimin karşılığıdır burada.

Erdok, bu sorgulama süreciyle örtüşen tanınabilirliği bir uç nokta, daha doğrusu nihaî amaç olarak belirledikten sonra ışık, oylum ve mekân aracılığıyla bunu pekiştirmeyi üstlenmiş olan her türlü yanılsamaya karşı çıkınca, yalnızca çarpıcı bir gerilim sağlamakla kalmıyor, sentaktik kaygıların da gündeme geldiği ilginç bir noktada sürdürmeye başlıyor resmini. Bu aşamada renkteki aşırı tutumluluğun resmin bütünüyle kurduğu diyalektik ilişki, nabzın attığı yeri de açıkça ele veriyor: Renk, figür adına arka plana çekildiği oranda, taşıyıcısı olduğu şey için artan

önemiyle birlikte dolaylı yoldan öne çıkıp, onunla özdeşleşme olanağı buluyor sonuçta.

Ne var ki, belli bir soyutlama isteminin sonucunda ortaya çıkan bu belirleme, kanıtlanabilir bir olgu olarak, resmin somut yapısında da sürdürüyor varlığını. Nitekim, perspektif kurallarına uyulmasına karşın, figür (insan) dışındaki rengin sürekli tuval yüzeyine çarpması nedeniyle, boşluk veya diğer nesnelerin toplamı olarak mekân, eninde sonunda rengin *kendilik*'ine dönüşmüş oluyor burada. Bütün bunların ortaya koyduğu gerçekse şudur: Erdok renge değil, renk israfına karşıdır!

Son olarak şu soru kalıyor geriye: Gidimli olmayan, yani uzlaşılmış gösterge yığınağından yoksun bir dille düşünmenin sınırı nereye kadar varabilir? Erdok, aydın olmanın sancısını bu soruya aradığı cevapta çeken az sayıdaki sanatçılarımızdan biridir; onurlu ve direşken...

1992

NEVHİZ TANYELİ



Nevhiz Tanyeli'nin sarsıcı dünyası daha ilk bakışta al-lak bullak eder izleyiciyi; sabit hale gelen, özünde karşıtı-nın maskesi, uğrak noktaları tükenen gerilme sürecinin zorunlu sığınağıdır –düpedüz görmeye göz dikip, bakışı tırmalayan resimlerdir bunlar.

Buna göre, görünürde yırtıcı durallığa teslim olmuş bu figürlerin ardında hep aynı şeyle karşılaşırsınız: kararını öz-gün tercihi doğrultusunda veremeyen insan durmadan dünyaya düşmektedir. Öyle ki, Nevhiz'in figürleri artık mümkün olmayan bir tragedyanın kuklalarını hatırlatır bize; trajik yalnızlık, hususi boşluğunu baştan yitirmiş ol-manın dramıdır burada; ancak, bireysel olmaktan çok,

hep beraber bölüştüğümüz bir yazgıyı temsil etmektedir bu. Nitekim ilk izlenim sonrası hemen fark ederiz. Nevhiz'in sunduğu dünya, bizzat yaşanmış olanın değil, bilinç niteliğine bağlı gözlemin ürünüdür.

Hiçbir şey dünyayı olduğundan daha zavallı gösteremez; o halde resim yapmak, önce bu sefilliğin kamuflesine yarayan ne varsa hepsini peşinen bertaraf edecek şekilde sorumluluk almaktır –gerçekçi olmaya ahdedenin paletinde tozpembeye yer yoktur.

Gerçekçi olmayı ilke edinen her ressam, hayattan seçtiği kesitle ister istemez hassas bir sınır çizgisine taşır resmi; çünkü temsil edilen daima görünmeyen bir sahneleme işlemiyle hesaplaşmak zorundadır burada. Dondurulmuş ânı dünyaya düşmenin parodisine çeviren Tanyeli ise bu sorunu kendiliğinden çözümler: düşmek (yeryüzüne terk edilmişliğin metaforu), figür ile mekânın karşılıklı şekilde birbirini soğurma süreci olarak, sahneleme işleminin aslını iptal eden yedeğidir bu resimlerde –çevresiyle birlikte kargacık burgacık yazıya dönüşen figür, pertavsız-göz'lü ressam aracılığıyla görünür hale gelmiştir.

Nevhiz'de sahneleme ve bunun uzantısındaki poz, kendine dar gelen bedenın çevresini de kapsül-mekân'a çevirmesiyle noktalanır; buraya sıkışıp kalmak, yerküreye yuvarlanmanın öbür yüzüdür –insandan önce, sürüklenildiği boşluk tıknefes ve tekinsizdir. Buna göre, bulunduğu yeri mülkiyetine geçirmekte acze düşen insan, birey olma şansını yitirdiği ölçüde çevresiyle trajik bir tözdönüşümüne girip, sadece bu sürecin (*ozmos?*) biçare öznesi olmakla yetinir. Ne var ki, tam da bu yüzden bireysel olan kendi sınırları dışına taşarak başkasını kapsamına almaya başlar.

Bütün bunlar, Tanyeli'nin temsiline talip olduğu dünyaya ilişkin çarpıcı bir ipucu verir bize: Herhangi bir organ ya da nesnenin fiilen varoluşu, ayrıca sahnelenmesine gerek kalmadan, kendiliğinden podyumdaki yerini almayaya adaydır.

Öte yandan, malzemeyle hesaplaşma tarzının da bu ilkeyi sürekli kollayıp pekiştirdiğini görürüz. Bu bağlamda temsili değerine yabancılaşan rengin özgül değerine yönelmek zorunda kalmayışı bizi şaşırtmaz; Nevhiz'in paletinde ottaşından kumruboza, karasağıdan bozcıla kadar yer alan renkler çoğun renksizdir çünkü; ve kendine özgü bu palet, gerekçeli ânın isterleri dışında ne varsa hepsinden vazgeçmeye hazırdır.

Genel başlığını *düşmek*'le belirlediğimiz gerekçeli ânın ise aşağıya doğru yayılırken ayrıca vurgulanması gereken bir dizi uğrak noktasını açığa vurduğunu görürüz; Nevhiz, temsilini üstlendiği sahneyi -sonuçlarına katlanmayı baştan göze alarak-, şaşırtıcı bir sadeleştirme işlemine tâbi tutar ilkönce. Öyle ki, sonuçta geriye kalan, gözü kara ayıklama iradesinin kendisine rağmen vurgulamaya talip olduğu şeydir artık: Nevhiz, bakışı odakladığı noktada deler –zaman ve mekândaki koordinatlarını yitirme pahasına hiçe sayar; görüntü, açıkça *katharsis*'e savaş açmıştır burada; ifadenin aşırı yoğunlaşması sonucu ortaya çıkan gizli gerilim hattı, görmekten çok çarpılmak içindir sanki. Bu bağlamda tuval yüzeyi, adressiz yolculuğa çıkan topraklanmış ifadenin potkalıdır; herkese, çünkü hiç kimseye postalanmıştır Nevhiz'in paketlediği görüntü; ve belki de bu yüzden, burada karşılaştığımız figürler, tragedyada oynama şansından bile yoksun grotesk yaratıklardır.

Bu olgu, söz konusu resimlerin hangi gerekçeyle çağdaş sıkıntıyı temsil ettiğini gösterir bize. Suç, mecburiyet, ihata ve sorumluluğu şart koşan tragedya, kimsenin yükümlü olmadığı bir düzende varlık nedenini yitirmiştir; herkes suçludur artık. Bu bağlamda 20. yüzyıla damgasını vuran kolektif suçla birlikte trajik çatışkı da tarihe karışmıştır –un ufak olan bireysel yazgının (tragedya?) parçaları, müştereken yakalandığımız hastalığın ölümcül mikrobudur.

Gerçekte Nevhiz'in resmindeki grotesk -özellikle Cihat Burak'la karşılaştırdığımız zaman-, bir çıkış noktasından ziyade dolaylı sonuç olması bakımından epey tartışmaya açıktır. Buna göre Nevhiz'de grotesk, nicedir kayıplara karışan trajik çatışkının, artık temsil edilme şansını yitirmekten ötürü, usulca kendi üzerine iğnelenmesidir; düşmenin metaforu olarak gerekçeli an ise iğneyle kendine tutturulanın sancılı kopuşudur.

Her resim, ifadeyi zamana yayma imkânına sahip olmakla kalmayıp, özü gereği bu hakkını daima kullanır; tual sathında kayıtlanmış olan, kendisine atfedeceğimiz anlam ile sürekli zamana yayılma eğilimindedir çünkü. Nevhiz'in izleyicide yarattığı şok etkisi de bu gerçeği tersyüz etmesinden kaynaklanır bir bakıma; ifadelendirme suretiyle zamana yayma süreci, burada geriye doğru saymaya başlayıp, doruk noktasındaki çılgılığa öylece mihlanıp kalmıştır; zirve, bir adım ötesinde anlamın tükendiği noktadır Nevhiz'de –tıpkı hiçliğin eşiğindeki bu kırılğan yaratıklar gibi. Dolayısıyla, görüntünün tastamam ifade olmasından ötürü, ayrıca anlamlandırmaya yer kalmamıştır burada.



İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya.

Bütün bunlar, bizzat yaşanmış olanın ötesinde, bilinç niteliğine bağlı gözlem ürünü olduğunu varsaydığımız

resimlerin, aynı zamanda bilinçdışının giz/em/li seyir defteriyle de flört ettiğini göstermektedir bize. Nitekim kendi içinde belli temalara ayrılan bu resimlere biraz dikkatli bakınca görmekte gecikmeyiz: hiç değilse bir yönüyle, şifrelenmiş deneyimlerin uzantısındadır bunlar. Buna göre doğum, erkek partnerin yerini alan kaplumbağa, el, kelebek, vb. deşifre edilmeyi bekleyen simgelerdir hiç kuskusuz; ve yine şüphe yok ki, bunlar yaşantı içeriğinin sonucudur doğal olarak.

Nevhiz'in çoğu defa aşkın bir ruh hali içinde tasarlayıp gerçekleştirdiği önçalışmaları, boyaresminin görünmeyen altlığıdır esasen; ancak aralarındaki ilişki tamamen tinsel kökenlidir. Bir başka deyişle, malzemenin ardındaki duyarlılığı hep aynı bilinç niteliği yönlendirmesine karşın uygulamada farklı bir boyut kazanır bu: Renk, kimi zaman özgül değeriyle de kullanıma açıktır: 1960'ların ikinci yarısında (mezuniyet sonrası) yapılan renkli ön çalışmaları (karalama?) hatırlayalım: tasarlanmış olan, uçucu izlenimlerin kaydına yönelik bir haletiruhiyeyle renge yaklaşır. Öyle ki, daha sonra kasvetli atmosferin yegâne dayanağı olan renksiz renk, burada tuval sathıyla örtüşmeye hazır şekilde özgül değeriyle kullanılan renge bırakmıştır yerini. Hiç kuşkusuz, içeriğini yalanlamasa bile vurgulamakta epey çekingen resimlerdir bunlar; ama tam da bu yüzden birçoğu gizli bir tuzaktır neredeyse; ışıldayan coşku, işaret edilenin ötesindedir çünkü; ancak, hemen şu noktanın altını çizmek gerekiyor: Nevhiz'in resminde karşılaştığımız ciddiyet -ya da sorumluluk duygusu-, gerçekte çocuksu duyarlılığın devamı olarak kemale ermiş kırılganlıktır.

Dolayısıyla, çevresini ısıldatan 'safiyane coşku, daha doğrusu yeryüzünü topyekûn kucaklayıp evetlemeye yatkın mutluluk özlemi, bir bakıma Nevhiz'in gizlemekte ustalaştığı öbür yüzüdür sadece.

Ne var ki, burada asıl üzerinde durulması gereken husus, söz konusu kırılğanlığın yalnız öznel yoruma açık olmakla kalmayıp, şeklen de bunu kanıtlamasıdır. İskeletten ötesi fazla gelen ipince figürleri hatırlayalım; sıksalıktan değil, dünyada eğreti durmaktan ötürü kopmanın eşiğindedir bu yaratıklar. Bu bağlamda kemik yığınının fark-sız eller sahibinin ölüsüdür –ya da bir ömrün trajik özeti.

Nevhiz'de yer yer izleyicinin algılama sığasını zora koşan beden, hayat ile ölüm arasındaki sınır çizgisinin silindiği bir ara bölgede sıkışıp kalmanın ezikliği içindedir hep. Karabasan, kargışlanmış dünyada değışmeyen alınyazımız, görebileceğimiz tek düştür. Bireyin bedeni üzerindeki hakkı, lime lime olmasına seyirci kalıp, onu öylece sürüklemekten ibarettir yalnızca; ve belki de bu yüzden, doğmak, vücudumuzda hapis yatmaya atılan ilk adımdır.

Nevhiz'in resimleri, nasılsa bir punduna getirip bu mahpushaneye açtığı gizli delikler esasen; ama ne kadar dışarıya bakmak isterse istesin, sonunda hep içerisindeki karanlığı gözünü alıyor –tıpkı bizim gibi.

1999

NADİDE AKDENİZ



Nadide Akdeniz'in alabildiğine özenle işlenmiş yaprakları gizli bir duraç sunar bize; öyle ki, öykünün geçeceği mekândan çok, yer yer kriminolojik gerilimle bütünleşen bir atmosfer içeriğinin taşıyıcısına tanık oluruz burada; ayrıntı, görünen değil, imlediği şeye kaide olanın kayıtsız önceliğidir. Bir başka deyişle, gösterenin apaçık olmasından ötürü harekete geçen imgelem gücü, tamamlayıp anlamlandırdığı görüntüyü kendiliğinden bütünün parçasına dönüştürmüştür. Cengel, egzotik bitki örtüsünden ziyade, devetabanından kauçuğa kadar gündelik hayatta beraber olduğumuz bir dekoratif nebatat yığışımıdır resimlerde. Öte yandan, yeşilliğin uç noktadaki

abartılmış canlılığı, gıderek mutlak hayatıyeti tersine çevirip, doğaya özgü o bitimsiz (döngüsel) süreci usulca durağanlığa mahkûm etmiştir nerdeyse –vurgulanan *natura naturata*, bu durumda basit bir sahneleme işleminin katkısıyla, düpedüz gerçeküstücülüğün eşiğine getirmiştir Akdeniz’i.

Aslında klasik içeriğinden soyutlanmış bir cengel durmaktadır önümüzde; nitekim genelde hep aynı şeye tanık oluruz: Kuytu köşe, her yeni yaprakla biraz daha yitirmektedir gizemini. Sonuçta ortaya çıkan şeyse, kendisinin parodisine dönüşen cengelin, yerini mutlak *bağlam*’a bırakmış olmasıdır. Buna göre, genelde sükûnet ve ıssızlığın korkuya yol açan çağrışım gücünden hiçbir iz yoktur; ne var ki, tam da bu noktada ortaya çıkan boşluk, en sıradan bir nesneye bile yeni anlamlar yüklemeye hazırdır artık. Akdeniz’in resimlerinde pabuçtan tüpgaza (oksijen tüpü?), iskemleden cansız mankene kadar rastladığımız birçok şey, hep bu altyapının güvencesi altındadır; öyle ki, bunun patlamaya hazır tohuma kadar vardığını görmek mümkündür. Böylece, özünde dekoratif niteliğiyle ön plana çıkan yeşillik, uğradığı köklü değişim sonucu, bambaşka bir kimliğe bürünmüştür.

Doyma noktasına ulaşan görüntü, bir noktadan sonra yeni yorum olanaklarına fırsat vermeyecek biçimde duralığa (hiçlik?) mahkûm olunca, ancak ötekine verdiği anlam ölçüsünde kendi başına anlamlı olma şansına sahiptir. Bu bağlamda tek yahut toplu halde hiçbir anlam ifade etmeyen yaprak, bir başka nesnenin kendisine eklenmesi halinde her şeyi yeniden düşünmeye zorlamaktadır bizi. Ayrıca, Akdeniz’de zaman ve mekân gibi *a priori* kategori-

lerin çoğu defa en son noktaya kadar dışlanma yoluyla var olması epey şaşırtır izleyiciyi; çünkü bunların varlığı, açıkça yokluğun sonucudur. Yanılsama, gösterenin hiçbir



İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 110 cm., 1994.

kuşkuya yer bırakmayan netliğinden değil, imlenenin bütünüyle sezgi, daha doğrusu kaçınılmaz tuzağa bağlanmış olmasından kaynaklanmaktadır –ışık, zaman ve mekân söz konusu olduğunda, yanılısamanın dışlama yoluyla gerçekleştiği kolayca gözümüzden kaçır. Göstereni alabildiğine titiz bir işçilikle çevresinden soyutlama yönündeki dolaylı eğilim, giderek algılanabilir olanı salt kendi varlığına hapsetmiştir sonuçta. Figür, belli bir yerde değil, kendi formuyla sınırlı bir mekân içinde yer alıp, sadece onu doldurur; dolayısıyla, her şey ona göre ve hep o defalıktır. Akdeniz, hiçbir figüre önceden var olan bütünü dikkate alarak yönelmez; bu nedenle bütün, bir şeyin kendisine göre konumlandığı belirleyici ilke değil, istemsiz bir toplamdır sadece. Hiç kuşkusuz, Akdeniz’in resmini gizliden gizliye naif duyarlılığın eşiğine sürükleyen biçimsel çözüm bu olgunun sonucudur.

Bu yapıtlarda herhangi bir figürün kalabalığı aşıp, altı çizili biçimde ilgi odağına yerleşmesi bizi aldatır; çünkü başından itibaren resmin kuruluş mantığı, o figürün kendiliğinden ön plana çıkacağı bir üretim modeline yönelmiştir. Akdeniz, manken veya tüpgaz gibi odak noktasına yerleşmeye aday figürden ziyade, figürün varlığını pekiştirecek boşluğu hesaplaşma konusu yapmıştır; bu da, işçiliği zorunlu kılmasa bile, ayrıntıların sabırla işlenmesi konusunda büyük bir fırsat vermektedir kendisine. Sonuçta, taşıyıcı bir zemin olarak, boşluğu imleyen yaprakların işleniş tarzı, Akdeniz’in bu konudaki duyarlılığını zanaat ağırlıklı bir titizliğin gösterisi olmaktan çıkarıp, gerekçesini bulmakta zorlanmadığımız bir öznel seçimin ilgi alanı içine sokmuştur sessizce. Öte yandan, bütün bunların en

uç noktaya dek yalınlaştırma istemine aracılık ettiğini görürüz; bu anlamda sadelik, bir şeyin sürekli tekrarıyla ortaya çıkan tekdüzeliğin öbür yüzüdür –Akdeniz, hep bu hassas dengede yol alır.

Görüntü, sanatçıdan önce kendisine el koyup, mutlak durallığa mahkûm olduğu diyalektikte kışkırtıcı bir evcilliğin suretine dönüşmüştür sanki –toz pembe görünen şey, patlama noktasındaki bitimsiz süreçselliğin kamuflesidir esasen. Her şey, az önce bitmiş ya da başlamak üzere olanın egemen olduğu bir uysallığa emanet edilmiştir burada. Buna göre, yalıtıldığı ölçüde var olma şansını yakalayan figürün, bir süre sonra sterilize etmek zorunda kaldığı çevresini, sonuçta gülümseyen *horror vacui*'ye çevirdiğini görürüz –mutluluk vaadi *eudaimonia*'nın parodisidir.

Figürün yalnızca kendi varlığı için gerekli olan şeyleri soğurup, bunları tıpkı bir potkal gibi gizlemesi, doğal olarak ışık, zaman ve mekânı büsbütün soyut kategoriler (nitelik) haline getirmiştir Akdeniz'de. Tam bu noktada ilginç bir paradoksla karşılaşırız: Bilinç niteliği, çalışma tarzının armağanıdır sanatçıya.

Akdeniz, genelde cinselliği çağrıştıran simgelerden ısrarla uzak durmasına karşın, modeli hep direnir buna; çok sayıda yaprağı taşıyan gövde, canlılığın (doğurganlık) belirtisi olarak dimdiktir; ve sonuçta sayısız dikeylerle temsil edilen doğanın da bizim için gizli bir ereksiyondan farkı yoktur; dik sap, en küçük bir işaretle bile bu yöndeki çağrışıma hazır durumdadır. Ancak, özünde kolayca ucuzlayabilecek bu sembolün hiçbir şekilde ön plana çıktığını görmeyiz; Akdeniz, cinselliği bu canlı (kalkık?) sap-

lar aracılığıyla çağrıştırmak yerine, zamana en kritik an'ında müdahaleyle sınırlı ve alabildiğine dolaylı ipuçları vermekle yetinir. Bu bağlamda cengelin en ıssız köşesinde tek başına duran bir terlik veya sandalye, handiyse kriminolojinin ilgi alanına giren bir beraberliğin olağanüstü çarpıcı örnekleri arasındadır. Kuytu köşe, tek aksesuar aracılığıyla raptedilmiş zamandan hareketle, şiddetten mahrem olana kadar her şeyi kapsayan bir yaşantı içeriğinin tanığı olmuştur böylece –dışlanan zaman, dondurulduğu noktada bir ipucudur artık.

Mekân ise bütün bu süreçlerin imgelemde biçimlenen sezgisel toplamıdır. Dolayısıyla, algılanabilir olanın belli bir mekânda yer aldığı sanısı, doğrudan doğruya bizim tasarım gücümüzün ürünüdür. Buna göre, verili doğa, bir başka deyişle *natura naturata* ile özdeşleşen şey, cengeldeki steril bitki örtüsünün imlediği mekân olup, sıra dondurulmuş zamana endeksli öykünün imgelem gücümüzde ileri ya da geriye doğru hareketiyle kazandığı devinim olanağına geldiğinde, kendini üretebilir (doğurgan) bir eylemin sureti olarak, sessizce *natura naturans'a* dönüşmektedir bu.

Sonuçta Akdeniz'in, bütünüyle karşıtlar üzerine kurulu olmasına rağmen ilk bakışta sadece sabırlı bir işçiliğe gönderme yapan resimlerinde giderek entelektüel tavrın ağır bastığını görmek, her defasında yeniden şaşırtır bizi.

1995

EKREM KAHRAMAN



İlk bakışta Ekrem Kahraman'ın resimlerini çağrıştıran bir fotoğraf; ancak gazetede hangi gerekçeyle yer aldığını okuyunca irkiliyoruz: Başta nükleer silahlanma yarışı ve Greenpeace'in çevre kirlenmesine karşı düzenlediği gösteriler olmak üzere nicedir görsel belleğimize kazılı olaylar zinciri her şeyi altüst ediyor –ve o zaman anlıyoruz ki, resim ile gökyüzünün ilişkisi günümüzde bambaşka bir düzleme kaymıştır artık.

Gerçi Kahraman'ın resim dünyası izleyiciyi gökyüzüyle hesaplaşıp, her şeyi ona göre yorumlama konusunda epey kıskırtır; en azından yerküreyle iç içe olan gökkubbe-ye tamamen ilgisiz kalmak mümkün değildir. Ayrıca uy-

garlık tarihi boyunca felsefe ile resmin devamlı ilgi odağı olan gökyüzü, yorum konusunda sınırsız bir malzeme sunmaktadır bize. Evrendoğuma (kozmojeni) antik Yunan felsefesinde verilen yeri hatırlayalım; gökyüzü (uzay), sonsuzluğa cevap arayışında Demokritos'tan Aristoteles'e kadar hemen her filozofun başlıca ilgi alanıdır. Ne var ki, bugün geriye dönüp baktığımızda açıkça görüyoruz: Uza-yın soyut varlığını temellendirme arzusu, aslında birbiriyle çelişen önermelerin sancılı öyküsüdür sadece. Bu bağlamda duyulardan arınmış geometrik uzayın keşfi, başlı başına bir dönüm noktasıdır insanlık tarihinde –her uzay-gemisi ile gizemini biraz daha yitiren *sphaera infinita* ise yeryüzünün öbür yarısına dönüşmüştür böylece.

Öte yandan, resim de bu gelişmelerden payına düşeni almıştır doğallıkla; ortaçağda bütün işlevi öte-dünya'ya ilişkin simgesel içeriği temsil etmekle sınırlı dipdüzey, 1400'lerden itibaren perspektifin gündeme gelmesiyle bambaşka bir boyut kazanır; o güne kadar gökyüzünü tekeline alan söylence ve din, bundan böyle arka plandadır.

Buna göre perspektif ile oynamayı eğlenceli uzay-bil-mecesi'ne çeviren Kahraman, ister istemez bu sözcüğün kökeni, daha doğrusu çağrışımları üzerinde durmaya zor-lar bizi. Apaçık: Yüzyıllar sonra yaşantı içeriğinin temsili-ne talip olan romantik resim, büyük ölçüde perspektifin sağladığı olanağa borçludur bunu; çünkü -her ne kadar daha sonra geçerliğini yitirecek olsa da- sabit bakış açısına göre mekân düzenlemesi, figür resminde bireysel varolu-şu güvenceye almanın zorunlu önkoşuludur.

Latince'de tamı tamına görüp algılamayla eşanlama gelen *perspicere*, büyük bir olasılıkla Grekçe'deki *optiké*



Nükleer deneme fotoğrafı.

techne'nin karşılığı olarak düşünülmüştür; daha sonra gelen 'arasında -ya da içinden- görmek' ise İtalyanca'da manzara ya da görünüme işaret eden *prospectiva* ile bütünleşir; ve tam da bu noktada Kahraman'ın resmiyle ilgili olarak önemli bir ipucu çıkar karşımıza: *prospettiva*, sema perdesindeki manzarayla da yakından ilgilidir.

Kahraman, gerektiğinde *oluş*'un temsilini üstlenmek üzere ayırdığı diptyüzeyi, şaşılası bir kararlılıkla sema perdesinden uzak tutar; ama bu yöndeki hakkını her daim saklı tutup, sırası geldiğinde kullanmaktan da geri kalmaz. Buna göre yıldızlı gökyüzü, aslında resmin özgül sorunlarına tahsis edilmiş diptyüzeyin, kimi zaman *locus amoenus*'a göz kırıp, lahzada onun parodisine dönüşmek için fırsat kolladığını ortaya koymaktadır; ve bu olgu, Kahraman'ın hangi sebepten ötürü geniş halk dilimleriyle kucaklaştığını gösterir bize –resmin birbirinden ciddi sorunlarını usulca evcilleştirilmiş konuya çevirme yetisi, do-

ğal olarak Türk resminde apayrı bir yer açmıştır ona. Nitekim her türlü eleştiriye açık olmasına karşın, bütün itirazları peşinen geçersiz kılmaya hazır bir üretim modeliyle karşılaşırız burada; Kahraman, hiçbir şeyi rastlantıya bırakmamanın rahatlığıyla tuval başına geçmektedir çünkü. Bunun en çarpıcı kanıtıysa resmiyle ilgili yaptığı açıklamalarda başkasına söz hakkı vermeyecek denli tutarlı olup, her şeyi açıkça formüle etmesidir.

Ne var ki, Kahraman'ın resimlerini farklı kılan olguyu kendisine ilişkin verdiği bilgileri bir yana bırakarak deşifre etme arzusu, her şeye rağmen sonuçta daha cazip gelir bize. Bu bağlamda üretim sürecine eşlik eden bilinç niteliğinin bizzat sanatçı tarafından çözümlenmesi, olsa olsa sonuca giden yol hakkında bilgi verir izleyiciye; oysa her kişisel izlenim, sanatçının son noktayı koymasından sonra başlayıp, devamlı yenilenmek üzere zincirleme birbirine eklenen bitimsiz süreçler dizisinden bir kesittir aslında.

Kahraman'da anlam ile düzenlemeye ilişkin öğelerin kademeli ve çift yönlü olarak birbirine geçme eğilimi, izleyicinin ilgisini canlı tutan nedenler arasında ilk sırayı alır; birinde tökezleyen, öbüründe doğrulup düzlüğe çıkar hemen. Soyut, en uç noktada bile soyutlamanın sınırını aşmaz; ancak açıkça algılanabilir olan da hiçbir şeye düzenlamı kadar yabancı değildir; ve resim, bu gizli kutuplaşmanın yol açtığı gerilimle ayakta durup, yoluna devam eder hep.

Aslında ayrıntılara geçer geçmez Kahraman'ın böyle bir değerlendirme modelini yer yer zorlayıp, oyunun kurallarını olabildiğince esnek tutmaya çalıştığını görürüz. Örneğin, yerküre ile gökyüzü arasındaki ilişki tözdönüşü-

münün mükemmel örneğini verirken, hiçbiri ayrıca kendisi olarak varlığını sürdürme potansiyeline gölge düşürmez. Resimlerinde gökyüzünün gökyüzü, yeryüzünün yeryüzü olmadığını söyleyen Kahraman da dolaylı yoldan bu gerçeğe, görünenin yalnızca yorum-nesnesi olduğuna işaret etmektedir hiç şüphesiz. Ne var ki, yine de temelde yatan bir başka gerçeği değiştirmiyor bu. Nitekim, Kahraman'ın dediği gibi gökkubbe kendisi olmayabilir; ama gökyüzü-gibi olmak, yorum aşamasında onu öyle görmemiz için engel değildir artık.

Burada her şeyin renkli boşluğa dönüştüğü kozmos, önce yerçekimini askıya alır, daha sonra havası boşaltılmış düşsel atmosferi hayal gücümüze emanet eder; masal dünyasına özgü pespembe ıssızlık, tekinsiz olanı sessizce paketlemiştir sanki. Öte yandan, dikkatli bir gözlemci, bu rengârenk (pespembe) boşluğa tek tük serpiştirilmiş nesnelerin üç ana gruba ayrıldığını görmekte gecikmez: ilki, bozkır ortamını çağrıştıran doğa (bodur bitki örtüsü, ağaç, çakıl); ikincisi, yerleşik düzene geçişi imleyen malzeme (bez, ip, çomak/direk); ve son olarak soyutlamanın izinde, kâh uçuşkan şeritler, kâh katı geometrik tasarımlar.

Kahraman'ın bütün bunları birbirine katıp harmanladığı aşamada renk, her şeyin ıssızlıktaki aşırı mevcudiyetini gizleyerek vurgulayan büyümlü tuldür nerdeyse –ya da saydam mahfaza. Öyle ki, henüz ait olduğu nesneye fırsat kalmadan, rengin kendisi uçuşmaya başlamıştır ilkönce –*gösterilen*'i ihlal etmeden özerkliğine sahip çıkan malzeme, yerküre ile gökyüzü arasında mekik dokurken, sen-taktik düzenlemeyi kendiliğinden evcil (uysal?) hale getirmiştir böylece.

Her şeyin birbiriyle örtüştüğü (osmos?) bu düzenlemede -görünür dünya, bitimsiz sürecin sembolüdür artık-, yaşantı içeriğinin temsili gökyüzünden bütün resme yayılma olanağı bulmuştur doğallıkla; ve bu da, içeriğini herkesin kendi bilinç niteliğine göre şekillendireceği doğurgan bir boşluğa çevirmiştir gökkubbeyi –yeryüzüyle aynı hamurdan olmak, ikiye katlanan şekilsizin (*amorph* yapı) utkusudur.

Bu bağlamda, sonsuzluğu ufuk hattında arayan romantik sanatçılar ile Kahraman arasındaki ilişki de epey tartışmaya açıktır; çünkü birinde sonsuzluğa açılıp, onu



Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 70 cm., 1993.

vurgulamak üzere var olan bu bölüm, diğesinde varlığının iptaliyle sonsuzluk yanılmasına işaret etmektedir. Romantik sanatçı için ufuk hattının sonsuzluğu, özünde *ben*'in çaresizliğini vurgulayan kozmik gücü imler; dolayısıyla, o mekânın içinde olduğumuza dair yanılma beklentisi, gizliden gizliye hep eşlik etmektedir bu resimlere. Sonsuz ufuk hattı, seçilmiş karede çerçeveye sığmayanın gizli tekrarı, daha doğrusu yaratıcı çeşitlemesidir; ayrıntı, bütünü soğurmuştur çünkü. Bu yüzden izleyicinin içinde olduğu görünüm, beklentiler arasında daima ilk sırayı alır. Kahraman'da ise bütünlük talebinden vazgeçen ayrıntı, seçilmiş olmanın ayrıcalığıyla kendiliğinden belli bir mesafe koyar aramıza –*prospettiva*, tuval sahtinin görünmeyen konduğudur. Burada mekânın sonsuzluğunu ima etmekten çok, özenle kurgulanmış bir karenin ön plana çıktığını görürüz; belki tekinsiz, ama son tahlilde *locus amoenus*'a göz kırpacak denli iyimser.

Kahraman'ın bu boşluğa foto-transfer yoluyla suretini aktardığı yapıtlarıysa, yine romantizme özgü tipik bir kurguyu (mizansen) çağrıştırır: izleyicinin bakışını ikiye katlayan figür –sırtı seyirciye dönük bu kişi, baktığı boşlukta kendine yuvarlanmaya yazgılı 'aciz ben'in sembolüdür daima. Oysa aynı mizansenden hareket eden Kahraman, basbayağı *gösteri*'ye çevirir bunu; boşlukta yapayalnız duran figür, gerçekte anlamı boşaltmak üzere dikilmiştir oraya; bu sahne/leme/de yerküre ile gökyüzü, *theatrum mundi*'nin muhayyel podyumudur artık.

Öte yandan, söz konusu resimlerde hep aynı duyguya kapılırız: Kaynağı belirsiz bir ışıkla parça parça aydınlanan toprak, bütün ışıltısına rağmen her şeyin yapay (sah-

te/kırılğan) olduğuna işaret etmektedir sanki; gölgeye de karanlık sıkılmıştır çünkü. Böyle bir podyum-zemin, gökyüzündeki her an içeriğine yabancılaşmaya hazır bulut kümeleri kadar değişkendir; tıpkı nükleer deneme sonrası gökyüzünü istila eden duman-bulut'lar gibi.

Her bulut, olası içeriği üstünde uçuşan biçimdir; ve neyi imleyeceğine çoğun yaşantı içeriği ile bilinç niteliği ortaklaşa karar vermesine rağmen, mutluluk değişmeyen altlığıdır. Başka türlü olsa, düpedüz nükleer savaşa hazırlığın göstergesinde karşıtların sesi kısılır, meydan felaket çığırtkanlarına kalırdı yalnızca. Herkes biliyor: Gereği yerine getirildiği sürece içeriğine müdahale hakkını saklı tutan biçim, kendiliğinden daha iyi, dolayısıyla insana yaraşır bir dünya özlemini dile gitirmektedir hep; tuvaline kendisiyle barışık olmanın damgasını vuran Kahraman da ilk günden beri bunu yapıyor zaten.

2000

FATMA TÜLİN



Fatma Tülin’de malzemeyle hesaplaşma, kendine tahammül etmekte zorlanan bireyin iki uç nokta arasındaki tedirgin kararsızlığına işaret eder –tuval sathı, sorgulamanın boğuşmaya dönüştüğü muhayyel bir muharebe alanıdır burada. Bir başka deyişle Fatma Tülin’de tanık olduğumuz yaratıcı sürtüşme, malzemeyi aşkın bir ruh hali içinde tartaklayan sanatçının, bu sürece önce yabancılaşıp, daha sonra hükmetme arzusu arasında karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu üretim modelinde öncelikle söz konusu olan şey, sürekli kendini didikleyen bilinç niteliğidir; duyarlılık, aracılığıyla dile geldiğinin gizli gölgesi olarak, malzeme bilincinin hep bir adım arkasındadır çünkü –ve yine bununla

bağıntılı olarak, Fatma Tülin'in resimlerinde usta zanaat-kârlığı amaçlayan bir el becerisinden çok, sadece aracı olanın keyfî müdahalesini engellemeyi öngören işçiliğin ağır bastığını hemen herkes kolayca fark eder; onun için önemli olan, narsisizmin eşliğindeki virtüözlük gösterisi değil, malzemeyi sahiden aracı kılıp, bundan kaynaklanması muhtemel her türlü sorunu peşinen bertaraf etmektir.

Bütün bunlar ifade aracı olarak seçtiği şeyde *dil'e* sığmayan, daha doğrusu gidimsiz dile kendine katlanamadığını daha açık seçik belgelediği için sığınarak arınmaya çalışan huzursuz bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu ortaya koyar; ve hiç şüphe yok ki Fatma Tülin tam da bu yüzden, tasarladığı şeyi yalnızca başta görüp, sıra fiilen üretime geldiğinde şaşılacak bir kararlılıkla (inat?) salt malzemeyi muhatap kabul eder kendisine –resim yapmak, buna aracılık edenin olanaklarını kurcalamaktır.

Fatma Tülin, hiç değilse ilk bakışta, figüre bağlı bir resim dilini benimsemiştir; ancak biraz ilerleyince fark etmekte zorlanmayız: figür, suretine talip olduğu şey karşısında gitgide ayrıntı mantığına -bütüne karşı parça- teslim olarak, sonuçta *sui generis* bir forma dönüşür usul usul; öyle ki, dış dünyadaki algılanabilir karşılığını açıkça imlemesine karşın, yine de biçimi ıskalayan *şekilsî*'den başka bir şey değildir bu form. Buna göre, Fatma Tülin'de kimi zaman *amorph* yapıyla flört etmekten geri kalmayan kendine özgü form iradesi, bir şeyi temsil etmekten sıkılıp mahcup olduğu için değil, bu temsile sığmamaktan ötürü *şekilsî*'ye kement atar hep.

Daha da önemlisi, resmin oluş sürecine koşut biçimde kendiliğinden şekillenen bir form söz konusudur burada;

şeklen tasavvur edilenin adım adım geriye çekilişine eşlik eden ürperti ise, çok geçmeden sadece bilinç niteliğinin çerçevelediği bir alanda görünmeyen kaidesi olduğu yaratıcılığın rehberidir artık. Ne var ki, bu üretim modelinde doğaçlamanın oynadığı rol alabildiğine sınırlıdır; zira resmin, özünde varsayıma dayalı nihai sonunu hazırlayan sancılı süreç, birbirine öylesine bitişenlerin değil, katlanmak zorunda kalanların toplamıdır Fatma Tülin’de.

Öte yandan malzemeye böyle bir hesaplaşma tarzını benimseyen sanatçıda figür, ister istemez *varlık biçimi*’nden kopmaya yüz tutar; *şekilsî*’yle örtüşüp ona derinlemesine nüfuz eden renk, kusursuz bir tözdönüşümüne girmiştir onunla; görünür olanın oluş sürecindeki bütün uğrak noktaları, doğrudan doğruya renkte -renk ile değil- tecessüm etmiştir çünkü. Böyle bir durumdaysa -tıpkı müzik gibi- ifade aracı olmaktan çıkıp ifadenin kendisiyle özdeşleşen renk, tamamem yaşantı içeriğinin nuhatabıdır artık. Ne var ki, durmadan didiklediği *ben*’iyle varoluşunu taşımakta zorlanan Fatma Tülin, ilk elde salt haleti ruhiyenin temsiline yatkın görünmesine karşın, tuval başına geçtiğinde hep uyanır; resim yapmakta olduğunun bilinci, yaşantıyı kurcalamaya dair kazandığı haktan haberdar olmayı sadece gündemde tutmakla yetinir; bu hakkın tasarrufunda olduğunu bilmek, kullanımından daha önemliler burada.

Böylece tanınabilir olanın varlık ile etki biçimi arasına sıkışıp kalan Fatma Tülin, iki ucun muhayyel kesişme noktasında korkuyla yalpalar habire; fiili üretim, kendine toslayan sanatçının doğurgan kararsızlığıdır bu aşamada. Apaçık: Bitmeyen resimleridir bunlar; çünkü her yeni res-



Tuval üzerine yağlıboya, 125 x 90 cm., 1991.

min başlangıcı bir öncekine takılarak, öylece kasılıp kalmıştır orada; kopma noktasına dek gerilen, panzehirini yine kendisinde aramaya yazgılı *ben*'in engebeli seyir hattıdır –ya da üretken negatif kopyası.

Başlangıcını ödünç alan resmin *son*'da kararsızlığa mahkûmiyeti, özü itibarıyla bitmeyen sürecin (hayat) kendisidir; ve bu da -aynen Fatma Tülin'in resimlerinde tanık olduğumuz gibi- hayatla örtüşen canlı sürecin sonunda taşmak üzere tuvale yayılmasından başka bir şey değildir. Nitekim, dikkatli bir izleyici hemen fark eder: Görüntü, handiyse istila ettiği bu tuvallere yansıma yerine hep lök gibi çöküp yayılır. Fatma Tülin'in hep daha büyük boyutlarda çalışma özlemi de bir bakıma bunun sonucudur: tuvalin boyutu yetersiz olduğu için değil, peşinen sınırlan-

muş olmaktan ötürü büyüyüp büyüklenen bir görüntüdür burada karşılaştığımız şey.

Bütün, ulaştığı devasa boyut ile ayrıntısına pertavsızla baktığımız duygusunu uyandırır burada; öyle ki kendine sığmakta zorlanan yekpare bütün, önce kendi ağırlığı (oy-lum?) altında kalıp, daha sonra parçasına çevirdiği bütünü usulca yutmaktadır sanki. Gözün uyarılma yetisini kışkırtarak harekete geçiren bu devasa ayrıntı, görüneni anlamlı kılma yolundaki olası çabayı baştan hırpalayıp tartışmaya açar. Bu bağlamda suret, temsiline sıvandığı şeyin aslı silikleştiği ölçüde kendisine aracılık eden malzemenin *nesne* olarak varlığına dikkat çeker; gördüğümüz, tuvale sığmayan suret değil; malzemeyle hesaplaşmaya dar gelen alandaki boğuşma izleridir.

Bu durumda *şekilsî*'nin uzantısında hâlâ mevcudiyetini sürdüren varlık biçimi, söz konusu boğuşmadan arta kalandır -ya da üretim tarzının doğal artığı. Öte yandan, aracı olan kıyasıya sorgulayarak, yer yer ölümcül sınava dönüşen bu tekinsiz süreçte karşılaştığımız figür (şekilsî), biri fiziksel, diğeri psiko-fizyolojik olmak üzere çift yönlü bir büyü/klen/meye tabi olur daima. Başka bir deyişle, çerçeveye sığmakta zorlanan sadece figürün fiziksel boyutu değildir burada karşılaştığımız olgu; birbirine -ya da üst üste- eklenen boya katmanları ile tuval sathı da tinsel (psiko-fizyolojik) açıdan ezilip bel vermeye başlamıştır Fatma Tülin'de; ve hiç kuşkusuz, fiziksel yayılma doğru-dan doğruya bu sancılı tabakalaşmanın sonucudur -bulmak, aramaktır burada.

Bu bağlamda söz konusu resimlerde tuval yüzeyine eklenen her yeni tabaka, muhayyel sona doğru atılmış

umutsuz bir adımdır; her şey, sanatçıya rağmen zincirleme bir tepkimeyle vücut bulmuştur sanki; Fatma Tülin'e düşense, sebebiyet verdiği şeyin ilk elden tanığı olmaktadır sadece. Ne var ki, böyle bir durumda doğaçlamaya açılan yer, ontolojik açıdan her şeyin nihai belirleyicisi olan ilk ve son fırça darbesinin arasına sıkışıp kalmıştır yine de. Nitekim ısrarla birbirine eklenen boya katmanları, Fatma Tülin'deki doğaçlamanın özünde bir yanılsama olduğunu gösterir bize; olmayan çıkış noktasından hareketle tuval başına geçmek, sentaksa ilişkin düzenleme öğelerinin bütün ayrıntılarıyla düzenlenmesini şart koşmaktadır çünkü; ve bu uygulama, *son'un* belirsizliğine karşı alınması gereken tedbirin de önkoşuludur hiç şüphesiz. Bütün bunlar resmin başlangıç ve bitimi arasına sıkışıp kalan Fatma Tülin'in, bu sıkışıklığı hangi nedenle resim dışına da taşıdığını (yaratıcı huzursuzluk) ortaya koyar. Apaçık: Böyle biri için resme adanmış hayat, düpedüz bir mecburiyete işaret etmektedir esasen –sağaltan aracı olarak değil, 'kolektif ben'e teslim olmamak için.

Öte yandan, figürde varlık ve etki biçimi arasındaki tercihinin belirsizliği, rengin temsili ve özgül değeri konusunda da karşımıza çıkar; temsili değeri tahayyül aşamasında kalan renk, sıra uygulamaya geldiğinde bu kez özgül değerine yabancılaşmıştır. Nitekim Fatma Tülin, resmiyle ilgili hiçbir konuda renkle girdiği diyalog kadar somut ipucu vermez bize. Buna göre, eklenen her yeni tabakayla birbirine katlanmak zorunda kalan boya katmanları, rengin özgül değerine büyük ölçüde -hatta tamamen- ket vurur; ancak, ne siyah yahut beyaz karışımıyla *bastırıl-*

mış, ne de grinin müdahalesiyle bulandırılmış renge bu palette yer vardır.

Böylece, özünde kendi *ben'i*yle devamlı srtşmesine rağmen, Fatma Tülin'in tuval sathını yaşantı içeriğini yansıtmaya hazır bir levha gibi görmediğini bir kez daha fark eder izleyici; resim yaparken dikkatinin odaklandığı tek şey, bu eylemin taşıyıcısını (malzeme) belli bir mesafeden eleştirel tavrıla görmektir çünkü –bu ise günümüz resminde çağdaşlığın ölçütüdür her şeyden önce; ama Fatma Tülin'in böyle bir kaygısı yok; olsa olsa kendisiyle buluşmak için resmini görmeye çalışıyor sadece; ve bu da her gün tuval başına geçmek için gereksindiği heyecana fazlasıyla yetiyor; ötesi, başkasının sorunu nasılsa.

2000

AYDIN AYAN



Aydın Ayan'da resmin oluş sürecine eşlik eden uğrak noktalarını sürekli denetleme tutkusu ya da cesareti, öncelikle bilinç niteliğinin sonucu olmasına karşın, çok geçmeden -kendisiyle çelişme pahasına- ikiye bölünür. Öyle ki, Ayan'ın bütün resim sürüveni bu sancılı bölünmeyle iç içedir neredeyse. Gerçi malzeme estetiğine ilişkin kaygının, özünde temsilî niteliği dışlama yönündeki eğilimi burada hiçbir zaman gündeme gelmez; ancak, dolaylı yoldan da olsa, konu seçiminden görüntünün niteliğine kadar, her daim varlığını hissettiğimiz bir olgudur bu.

Buna göre, genç yaşta belli bir yetkinliğe ulaşmış, malzemeyle hesaplaşmasını tamamlayan Ayan için temel sorun,

resimde *ne* ve *niçin* sorularını kolaca cevaplayabileceği üretim modelidir; hiç şüphesiz, burada söz konusu olan sıkıntı, günümüzde hemen her sanatçının şu veya bu biçimde muhatap olduğu evrensel bir sancıdır (açmaz?) esasen. Bir an için, yaratma heyecanının kaçınılmaz zorunluluğa dönüştüğü noktada bu ve benzeri soruların geçerliliğini yitirip, en azından, gerekli cevabı başkalarının vermesi gerektiğini düşünebiliriz; ancak, Ayan ve onunla aynı paydayı bölüşenlerde tanık olduğumuz üzere, ilgi odağını salt *insan*, daha doğrusu insanî etkinliğin görünebilirliğiyle (figüratif anlatım) sınırlayan sanat, bir tür *consensus gentium* olarak kabul edildiği andan itibaren her şey değişir –yaratıcı etkinliği yönlendiren bilinç niteliği, üstlenilmiş sorumluluğun tartışmaya açılmasıdır artık.

Ayan'ın ilgilendiği konuları, kaba bir yaklaşımla üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlardan ilk ve en önemlisi, *homo politicus* olarak, kurulu düzenin eleştirisini öngören ideolojik boyutlu resimlerdir. *Elektrik İşkencesi*'nden *Piyonların Piyonları*'na kadar bir dizi halinde gerçekleşen bu çalışmalar, yaşadığı olaylara sadece tanık olmakla yetinmeyip, kendi sorumluluğunu irdeleyen bir aydının tavrını ortaya koymaktadır aslında. Ne var ki 1970'lerin ikinci yarısını izleyen sanat ortamında Ayan'ı bir *magnet* gibi ön plana çıkaran olgu, postal sesinin tuvale yansımış olması değil, yanlış bilinci malzeme estetiğiyle sorgulamaya yönelik tutumun kayıtsız önceliğidir. Öte yandan, kuru kuruya virtüözlüğün tuzağına düşmeksizin, temsil tarzını devralınmış şekliyle aynen kabullenen üretim modeliyse, hiç şüphesiz, yine bunun sonucu olup, pürüzsüz iletişim özleminden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda, Ayan'ı ilk günden beri meşgul eden konular (sorun?) arasında fotoğrafın özel bir yeri bulunmasına karşın, hiçbir dönemde bu denli açıkça gündeme gelmediğini görürüz. Nitekim, kendisini soğurmak üzere hazır bekleyen malzeme ile imgelem gücüne teslim olduğu ölçüde mevcudiyetini bir kez daha pekiştiren fotoğraf, her türlü eleştiriye peşinen meydan okumaktadır burada. Buna göre, *genesis*'in uğrak noktalarını tesadüfi olandan koruma yönündeki güçlü eğilim, kendiliğinden *resim*'e çevirmiştir fotoğrafı. Bir başka deyişle, yeniden üretimin ancak resim dili içinde gerçekleşme önkoşulu, giderek vesileye dönüşen fotoğrafın, sonuçta tamamıyla aradan çekilmesine yol açmıştır. Model, kamera aracılığıyla kaydedilen görüntünün sureti değil, doğrudan doğruya fotoğrafın kendisidir artık; fotoğraftaki sureti, daima modelin kendisinden başka bir şeydir çünkü; tıpkı fotoğraftan hareketle yapılan resmin, kendisine rağmen fotoğraftan başka bir şey olması gibi –ve bu olgu, fotoğraftaki suretin resim diliyle yeniden üretiminde, kimi defa hiç beklenmeyen bir sonuca zemin hazırlar: modelden daha fazla modele benzeye resim –en azından, fotoğraftaki mekanik yeniden üretimin yerini burada her yönüyle insanî müdahaleye açık bir işlemin almış olmasından ötürü, fotoğrafın öylece boş bırakmak zorunda kaldığını resmin doldurması pekâlâ imkân dahilindedir. Bütün bunlar, *Patron*'daki Alfred Hitchcock'u tekrar gündeme getirir: resmin sınırsız yananlamlandırma olanağı, söz konusu kişiyi, fotoğraftaki örneğine oranla çok daha fazla kendisine benzetmiştir burada.

Ancak, fotoğrafın Ayan için taşıdığı önem yine de sınırlı olup, bu gruba giren çalışmalar arasında, yerine göre tamamen imgelem gücünden hareketle tuval başına geçtiği



Piyonların Piyonları, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 140 cm., 1978.

örneklere tanık oluruz. Aslında, güncel izlenimler ile kökleşmiş algı içeriğinin kesiştiği noktayı, belli bir bakış açısının öncülüğünde bütün resimlerine yayma istenci, bir tür *credo*'ya dönüşmüştür Ayan'da. Buna göre, o sıralar oturduğu evin bitişiğindeki mezarlık, farklı bir gözle görmeye başladığı mezar taşlarını usulca resmine taşıırken, çok yönlü sömürünün tutsağı olmuş insanlar da öznel geçmişiyle bütünleşmektedir hiç şüphesiz. Özellikle kırsal hayattan seçilmiş sahnelerde karşılaştığımız bu olgu, *eudaimonia*'nın rehberliğinde, gerçek ile ütopyanın iç içe geçtiği giz/em/li bir ozmosu hatırlatır bize.

Öte yandan, aynı olgunun dikenli telden kargaya kadar simgesel anlamıyla ön plana çıkan birçok figürü de

kapsamına aldığını görürüz. Ne var ki, yer yer yoruma açık olmakla birlikte, simgesel içeriğin deşifre edilebilir nitelikte olması Ayan için büyük önem taşımaktadır –ve bu, resimde figürü tercih etmenin temel nedenidir bir bakıma; zira, iletişimde bulanıklığa yol açması muhtemel her şeye özünden yabancıdır bu resim.

Ayan'ın şeytanminaresi ya da vazo (çeşmibülbül) gibi belli bir nesneyle sınırlı resimlerindeyse, ölüdoğanın ötesine geçip, malzeme estetiği ile akademik disiplin arasında bir uzlaşma arayışına girdiğini görürüz. Büyük boyutlu çalışmalar için bir tür ön hazırlık olan bu resimler, hem rahatlama, hem hesaplaşma istemini dile getirir esasen. Ayan'da yetkinliğe (mükemmeliyet?) geleneksel kurallara harfiyen uyarak ulaşma özlemi, söylenecek bir şeyi olmayla bağıntılıdır hep; dolayısıyla *ratio* hiçbir koşulda ağırlığını yitirmez. İletişimin, mevcut ifade olanaklarından ustaca yararlanma koşuluyla, karşılıklı diyalogu mümkün kıldığı noktada *dil* sorunu düzlüğe çıkmış olup, bu da salt virtüözlük yahut kısır duygu gibi her an fırsat kollayan tehlikelerin bertaraf edilmesi için yeterli güvencedir burada.

Kuralların, dile getirilmesi gereken şeyde kaçınılmaz bir zorunluluğa dönüştüğü noktada, iki seçenekle (ölüm-cül ikilem?) karşı karşıya gelir sanatçı: ya devraldığı ifade biçimlerini (estetik kategori) büyük ölçüde çiğneyecektir -mutlak red mümkün değildir çünkü-, ya da sahip çıkacaktır bunlara. Hiç kuskusuz, burada söz konusu olan her şeyden evvel bir kişilik sorunudur: sanatsal üretimde, o üretimi önceleyen bilinçli seçim yoktur, doğal yatkınlığın bilinçli muhasebesi vardır olsa olsa. Ancak, bu iki seçenek de muhalif kimliğe yeterince imkân tanımasına karşın, birinin çoğu defa bize bıraktığı açıklamayı, öbürü bizzat

kendisi üstlenir –en azından bu hakkı mahfuzdur. Oysa, izleyicinin beklentileri açısından tersi olması gerekir bunun; çünkü verili olanı (dil) ihlal eden, iletişimi zora koşarken, diğeri zaten açıkça ortadadır.

Bu bağlamda, söylediğini net bir dille ifade etmiş olmanın rahatlığı içinde, ayrıca açıklama yapıp, fazla konuşmaz Ayan; izleyici kendi bilinç niteliğine göre, yapıyla karşı karşıyadır –ne’yi görüp alabiliyorsa, o’dur verilen. Ne var ki, bunu edilgin bir tutum ya da kayıtsız teslimiyetle karıştırmak bizi yanıltır; zira resim, izleyicide belli bir bilinç değişikliğine yol açmadığı sürece, Ayan kendisine ters düşmüştür –dahası: bütün bunları bir alev dalgası gibi yalayan yaşantı içeriğinin bütünüyle ilgası halinde, resmin varlık nedeninden söz etmek mümkün değildir; gidimsiz dil, şiiri bir yana bıraktığımızda, söz diliyle ifade olanağının tükendiği noktada gerekçeli mevcudiyet hakkı kazanmıştır.

Ayan’ın bilinç sorgulamasına ilişkin verdiği mesaj hiçbir kuşkuya yer bırakmamasına rağmen, aynı şeyi yaşantı içeriği için pek kolay söyleyemeyiz; en azından, dolaylı mevcudiyetiyle çok daha çetrefil bir durum söz konusudur burada. Buna göre, ister herhangi bir olay (*İnsanın Hayvana Ettiğidir*), ister bilinçaltına işlemiş herhangi bir figür (*Yüzüko-yun*) olsun, geçmişteki izlenimlerin gerçekçi bir dille temsili gündeme geldiğinde hayati önem kazanan *eidetic* içgörü, kendiliğinden yaşantı içeriğinin katılımıyla var olur –o görüntüye, esinleyici renkleriyle, kristalleşmiş öznel duyarlılığın eşlik etmesi kaçınılmazdır çünkü. Ayan, temsilî değeriyle kullanmakta ısrar ettiği rengi bu aşamada geri plana çekip, usulca soğurmaya başlar; tuhaf, açıklamakta zorlandığımız bir geçmiş duygusu, her şeyi o âna teslim etmek üzere *şimdi’* den koparmıştır sanki. Hiç kuşkusuz, geçmişin

canlandırılması adına bugünü eskitmeye açık, tehlikeli bir oyundur bu; ancak Ayan, dünya görüşüyle son anda düzlüğe çıkarır bunu –sentaksın, düzmece geçmiş bağlamında hazırladığı tuzak, elan yaşanmakta olanı açıkça dile getirenin karşıtı olarak, yabancılaştırma öğesidir Ayan’da.

Bütün bunlar malzemeyle geleneksel çerçevede hesaplaşma özlemini, sonuçta işçiliğin ötesine taşır; yoğun ilgi odağının nesnesi olan, fiilen resim *yapmak* eylemini aşır, bilinç niteliğine katkıda bulunduğu sürece gündemdeki yerini almıştır çünkü. Bir başka deyişle -en azından ilk bakışta-, resimden ziyade, iletinin amacına ulaşması adına, zanaatı önemseyen bir üretim modeli benimsenmiştir burada; ne var ki, her yeni örnekte aracılık işlevini daha mükemmel ifa eden resim, ister istemez, kendisi de amaca dönüşmek için fırsat kollamaktadır son tahlilde; hiç değilse -Ayan örneğinde tanık olduğumuz gibi-, resmin bu yöndeki gizilgücü sürekli gündemdedir.

Yansı/t/malar dizisi, bir bakıma bu gerçeğin sonucudur; kusursuz temsil tutkusu, giderek resim ile aynanın sorgulandığı bir hesaplaşma alanına çevirmiştir tuval yüzeyini –beceri, kendini düşünen düşünce gibi, kendisiyle kendini sorgulamaktadır artık. Bu aşamada şeytanminaresi, resimdeki ayna ya da aynadaki resme yansıyanın suretidir hiç şüphesiz.

Ayan’ın çeyrek yüzyılı bulan resim serüveni, gidimsiz dile mahkûmiyetin sancılı, ama o ölçüde onurlu öyküsüdür –dibindeki uçuböceğiyle yananlamına meydan okuyan çeşmibülbül hep bunu söylüyor bize.

1997

SEZAI ÖZDEMİR



Acıları bir giysi gibi geçiriyorum üstüme.

Walt Whitman

Sezai Özdemir için resim yapmak, dokunsalın görmeyi istila ettiği noktada, beden ile topyekûn diyaloga girmek- tir; fırça, suretine yardımcı olduğu figür için, ellemeye aracılık eden bir aygıtı hatırlatır burada. Ancak, dokunulabilir nitelikte olanın, uzak/yakın ilişkisi bağlamında, mesafe kavramıyla herhangi bir ilgisi yoktur Özdemir’de –ellemeyle iç içe olan, sözcüğün en geniş anlamıyla, topaklaşmış ‘dünya acısı’nın bedende cisimlenen tezahürüdür, Beden ve ıstırap teması, laytmotif olmaktan öte, her şeyin

üzerine inşa edildiği bir şifreli bastır, ya da, katlanılmaz hâle gelen yaşantı içeriğinin yegâne ve zorunlu çeşitlemesi olarak, tüm resmi yönlendiren, *basso continuo*.

Ne var ki, dokunma duyusunun böylesine ağırlıklı olduğu bir üretim modelinde kendiliğinden devreye giren oylum/lama kaygısı Özdemir'e bütünüyle yabancısıdır –en azından, varlığını tinsel sürece borçlu olan bu olgu (ellenabilirlik) karşısında, hacim yanılsamasının tamamen arka planda kaldığını görürüz. Dolayısıyla, üç boyutlu olan figürde yanılsamanın muhatabı o şey değil, bedensel varlığın üstlendiği fiilî acıdır; ruhsal çöküntü *eo ipso* fizyolojinin ilgi alanına giren bir yıkıma dönüşmüştür neredeyse. Bir başka deyişle, dokunmaya ilişkin değerler, ihtilaçla kıvranan bedeninin temsilini üstlenmiştir burada.

Hiç kuşkusuz, görselliğin belirleyici olduğu bir *dil*'de dokunma duyusuna sahip çıkılması, giderek resmi tehdit etmeye başlar. Georg Simmel'i hatırlayalım: "Psikolojik açıdan dokunma duyusu, aslında gerçekliğin duyusudur; yalnızca tutabildiğimiz bir şeyin sahiden gerçek olduğuna inanırız. Elbette bir tuval yahut mermeri elleleyebiliriz; ancak, bir kâğıt parçası üzerinde ellediğimiz şiir ne denli sanat yapıtıysa, o da öyledir. Sanat yapıtı tamamıyla biçimlerden oluşup, sadece görme ve işitme duyusuna açıktır." Dokunma duyusuna tanınan önceliğin barbarlığa gönderme yaptığı hayli yaygın bir kanı olmasına rağmen, son tahlilde yanıltıcıdır; çünkü bütün vücuda yayılan dokunma duyusu, tinsel ve görsel içeriği kendiliğinden kapsama eğilimindedir. İmgelem gücümüzü kışkırtan şey, dokunmayla ikiye katlanır hep. Ölümçül erosun öbür yüzü, dokunma duyusunu sürüncemede bırakarak yücelten alınyazısıdır.

El ile karşılaştırıldığında, doğası gereği, bütün diğer organların edilginliğe mahkûm olduğunu söyleyen Max Raphael ise bütünüyle karşıt görüştedir: “Göz ve kulak tüketebilir, ama kendine mal etmez, sadece el (biyolojik anlamda en yüksek amaçlılık ilkesine göre), dokunmadaki duyuusal işleviyle harekî olana sıkı sıkıya bağlılığı bakımından, aynı anda hem hissedip, hem de talep ederek yakalar.”

Bütün bunlar, talepkâr niteliğiyle dikkati çeken dokunma duyusu ile narsisizm arasındaki hassas ilişkiye de ışık tutar; dokunmak, başkasının vücudunu arzu nesnesine çevirmenin yanı sıra, kendi bedenimizle buluşmaya çıkarılan davetiyedir aynı zamanda –kendi bedeniyle temas, başkasına dokunmanın önkoşuludur. Özdemir için dokunulabilirliği böylesine cazip kılan şey, ete kemiğe bürünmüş acıdan aldığı hazdır.

Görmek, bedenle topyekûn ilişkiye girildiği sürece amacına ulaşır burada; resmin varoluş gerekçesi, ancak bu noktaya vardıktan sonra düzlüğe çıkmıştır. Öte yandan, canlı ya da cansız olduğuna bakmaksızın, vücudun önce modeli soğurması daima önkoşuldur; ve hiç kuskusuz bunu özdeşleyimle aynı paydaya bağlamak sadece yanlışla sürükler bizi; zira Özdemir’de karşılaştığımız özne/nesne bağıntısı, büyük ölçüde adalî olanın kapsamına giren nörolojik bir ilişkidir –algılamaya, hep ihtilâçla kıvranan beden kasılmaları eşlik edip, tıpkı bir alev dalgası gibi biçimlendirme iradesine yayılmaktadır bu. Vücut, dünyanın muhatabı olmanın bedelini her an yeniden ödemek zorundaki bir et yığınının dönüşmüştür Özdemir’de.

Merleau-Ponty bu süreci, vücudun kendini gören olarak görmesiyle açıklar: “Vücudum hem görendir, hem de görü-

nürdür. (...). Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil –ama karıştırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir (...).” Buna göre, gördüğüne eklenerek var olma, son tahlilde, görünenin masedilmesiyle gerçek kimliğini bulur –dünya, bedenimdir.

Narsisizm, yine başa dönüp aslını onaylamak üzere, dağıtılmış bedeni tekrar inşa etmekten alınan hazdır. Özdemir, çıplak bedeniyle ‘zavallı ben’ini soyarken karanlıkta çalınan ıslık örneği, vücudunda düştüğü boşluğa, tinsel mevcudiyetini vurgulama yoluyla tutunacak bir yer aramaktadır kendisine –fiilen varım, o halde benim de acıdan korunma hakkım mahfuzdur.

Özdemir, itiraf etmekte zorlansa bile, sonunda hazza dönüşüncüye dek, hep bu acı çeken tene dokunur; hayata katlanmak üzere bedeniyle girdiği bu zorunlu diyalog, giderek her şeyin mutlak biçimde yaşantı içeriğine eklemle-nip, dokunsal olandan payına düşeni aldığı *sui generis* bir dünya sunar bize. İster ölüdoğa, ister gündelik hayatın akışı içinde herhangi bir sıradan sahne olsun, hemen her şey adalî niteliğiyle ön plana çıkan vücudun kasılmalarından kalıcı izler taşır; tek tek biçim ya da genel düzenleme idesini, dokunulabilir olanın usulca sirayet ettiği noktadaki çatışma yönlendirir; tenin somut mevcudiyetindeki şiddet arttıkça, gölgesinin düştüğü öbür yüzü, bir başka deyişle, tinselliğin ilgi alanına giren karşıtı da o ölçüde güçlenmektedir. Özdemir’in resmi, sonuç itibarıyla, ruh (*psyche*) ve beden (*physis*) arasındaki bu trajik gerilime borçludur varlığını.

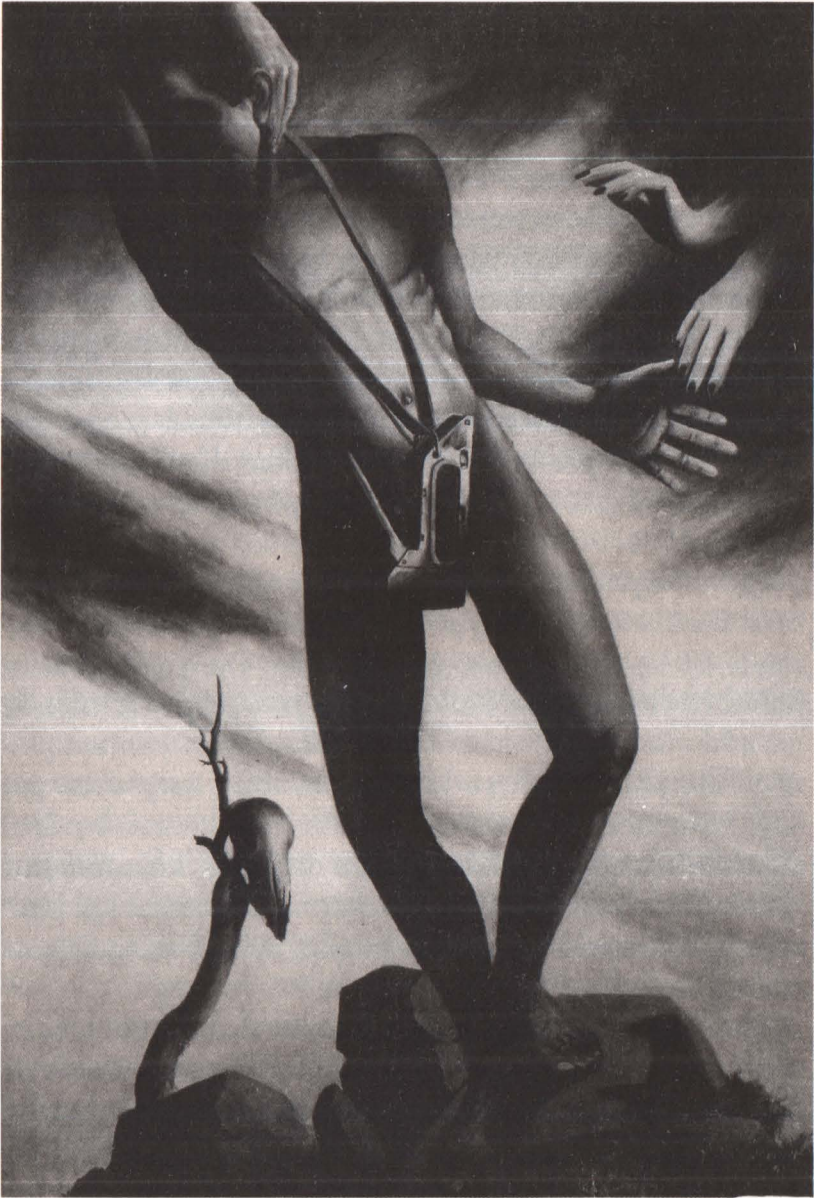
Özdemir'in bir dizi olarak tasarladığı *Şizofrenin Anı Defteri*, bu bağlamda hayli çarpıcı bir örnek teşkil eder: beden (çıplak ten), ayrıntıların sembolle yüklü olduğu bu çalışmalarda, yeryüzüne fırlatılmış et parçasından farksızdır. Vücut, groteskin eşiğindeki pozla, önce kendine yabancılaşır burada; çıplaklık, fizikî gerçek olmanın ötesinde, sığınacağı vücuttan mahrumiyeti imleyen, tinsel bir boşluğu getirmiştir beraberinde -ete kemiğe bürünen *Weltschmerz*: Buradayım, ama kendi suretime bile sahip çıkacak güçten yoksunum; çünkü bakışlarımız kesişmiyor, sana dokunduğumda hep kendime değişiyorum. Yıkım (bedensel iflas?), zorla kendine muhtaç olmanın yol açtığı ölümcül çaresizliktir Özdemir'de -yaşantı içeriğiyle özdeşleşen trajik boşluk, varoluşuna değgin anlamını yitiren tensel mevcudiyetin soyut 'kendinde'liği (*an sich*), bütün dönüşümlü eylemlerden soyutlanmış vücutun mutlak yalnızlığıdır. Merleau-Ponty'nin bu bağlamda vurgulamaya çalıştığı olgu, insanî varoluşu bütünüyle 'bakış alanlarının kesişmesi'ne bağlaması bakımından, önemli bir gerçeğe ışık tutar: "Bir insan vücutu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hissedenden-hissedilir'in kıvılcımı parladığında, sönmeyecek bu ateş yandığında -ta ki vücutun bir kazası hiçbir kazanın yapmaya yetmeyeceğini bozana kadar- buradadır."

Özdemir, söz konusu dizinin on numaralı örneğinde, kendi sınırlarını zorlarcasına doruk noktasına ulaşır: şövalede çarmıha gerilmiş beden, kısmen *delirium tremens*'in eşiğindeki meczubun alabildiğine ürkünç ve sahiciliğinden kuşku duymadığımız bir intihar provasıdır neredeyse!

Hıristiyan kültüründe, kökenindeki dinsel motif nedeniyle, birçok sanatçının kurban ritüeli olarak işlediği bu tema, Özdemir’de tamamen öznel ve öte-dünya’dan bağımsız bir *taedium vitae* çeşitlemesidir sadece –çarmıh, dünyevî olanın sembolüdür burada. Dolayısıyla, şövale, ölüme değil, ölüm arzusuna gönderme yapar. Nitekim, Batı’da kan ve tenle bütünleşen tinsel doyum geleneği, bu örnekte düpedüz fiilî bir acının metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır: Yaşıyorum, ama ölümün eşiğinde dayanılmaz acıyla.

Özdemir, anlatacağı öyküyü belirledikten sonra, mi-zansenin inandırıcılığını dikkate almaz; hatta tam tersi, sonucu ne olursa olsun, kurguyu deşifre eden naif bir tavır özellikle benimser sanki. Bu nedenle, biri yaşamaktan yorgun düşmenin, öbürü üreyip çoğalmanın sembolü olan kurukafa ve narı yan yana getirip, ayrıca renk seçimiyle de bunu vurguladığını görürüz. Öte yandan, sembolün böylesine açık kullanımıyla yetinmeyen Özdemir, bir adım daha atar: malzemeyle hesaplaşma yöntemi, bilinçli olarak nazenin ve kırılğan üslûbun karşısında yer alıp, söylenmek isteneni dobra dobra dile getiren bir ilkel aktarım mantığına eklemlenme üzerine kurulmuştur –pattadan söyleme biçiminin cinsiyeti olsa, erkekliği kimseye bırakmayan resimlerdir bunlar; dangıl dungul, ama izleyeni hayrete düşürecek denli sahici ve saygın.

Gerçekte şizofrenin değil, mesajını iletme tutkusuyla, yaşantı içeriğine kayıtsız teslim olmuş bir sanatçının seyir defteridir bunlar. Özdemir, kimi zaman kendini kaptırıp, ifade adına *dil*’i zorlayan tehlikeli sınırlarda dolaşsa bile, özeleştirir her daim ağırlığını korumaya devam eder. Bu



*Bir Şizofrenin Anı Defteri'nden 1, tuval üzerine yağlıboya,
120 x 80 cm., 1993.*

bağlamda, söz konusu resmin ilk örneği -Özdemir, nihaî çözümünü yine bunun üzerinde gerçekleştirdiği için, bu resim artık yoktur!-, önemle üzerinde durulması gereken bir ipucudur.

İlk çalışmada, resmi yukarıda sağdan başlayıp verevlemesine kat eden kırmızı kumaş ile *incarnato*'nun belli ölçüde aynı rengi paylaşması, zaten yeterince şiddetli olan bu sahnedeki *fortissimo* etkisini yalnız zayıflatmakla kalmayıp, handiyse *kitsch*'in eşiğine getirir –burada ten renginin kırmızıya çalması, henüz ikna yeteneğine güvenmeyen bir sanatçının, *dil*'e (malzeme) kuşkuyla bakan acemiliğine işaret etmektedir hiç şüphesiz. Israrla önündekileri yutan koyu dipyüzeyi ayrıntılarla canlandırma özlemiyse, her şeye rağmen sonuçsuz kalmıştır –sağdaki lambanın ne denli gereksiz olduğu, ikinci (son) örnekte açıkça ortaya çıkar. Aslında sadeleştirme işleminde, ayrıntıların ayıklanmasından çok, vurgulanıp daha belirgin hale geldiğini görürüz. Çıplak vücut, bir yanda figürün sağ omuzundaki siyah kediden fırçaların olduğu kaba, öbür tarafta iskemlenin arkalığından sağ üst köşedeki koyu lekeye doğru çaprazlama ilerleyip kesişen hatlarla gizlice çerçevelenerek merkeze alınmıştır. İlkinde, koyu dipyüzeyin ön plana çıkardığı ölçüde soğurup, ifade gücünü zaafa uğrattığı beden, şimdi çevresiyle organik bir bütün teşki edecek şekilde her şeyin odak noktası haline gelmiştir. Ayrıca, başta fırça gibi uzayan sakal olmak üzere, vücudun belli kısımlarını tekrar elden geçiren Özdemir, ikonolojinin ilgi alanına giren incir yaprağından, uzaktaki (ulaşılmaz?) sevgiliyi imleyen kadın koluna kadar çeşitli semboller ile bu trajik sahnenin yorumunu tamamen bize

bırakır. Şövalenin tepesindeki nazar boncuğunun ise, ister resmi (resim sanatı), ister çıplak vücudu (insan) kem gözlerden korusun, her halukârda örtülü narsisizme gönderme yaptığı kesindir.

Öte yandan, çarmıha gerilme motifiyle ilgili olarak bir başka çarpıcı ipucu da doğayla ilişkide karşımıza çıkar. Buna göre, zeminde özenle işlenip, yakın çekimle pertavsız altına alındığı izlenimi veren çim/enlik, son çözümlemede, doğa resminin başlangıcındaki çarmıha işaret etmektedir hiç kuşkusuz; Constable'ın manzara resmiyle ilgili notlarını hatırlayalım: "İsa'yı Zeytinyağı'nda gösteren elyazmaları, bir çiçek ya da saksıyla bahçeyi ima eder; resimde bunun dışındaki yerler karanlıkta kalır. İsa'nın acıları, çarmıha gerilme ve defin temalarıyla tarih resminin boyutları büyüdüğü andan itibaren, manzara ve onunla ilgili şeyler kaçınılmaz biçimde gündeme gelmiştir. Çarmıhın zeminde oturduğu bir toprak parçası olmalıdır. (...) Henüz ilkel ve yetersiz de olsa, bu noktada manzara resminin başlangıcını görürüz." Besbelli: Atölyedeki incir yaprağı, Adem ile Havva'dan başlayıp çarmıha gerilme motifine kadar geniş bir çağrışım alanı kapsamında, gerek bu dizi (*Şizofrenin Anı Defteri*), gerek dışındaki örneklerde karşılaştığımız çimenlikle aynı paydayı bölüşmektedir.

Bütün bunlara ilaveten, Özdemir' de diziye dönüşen şizofreni konusu, tamamıyla öznel yaşantı içeriğinden kaynaklanan deneyimin izlerini taşımasına karşın, gerçekte bütün resimlerine damgasını vuran bir itici güçtür aslında. Nitekim, biraz dikkatli bakınca, figürün gündelik hayat içindeki en doğal görünümüyle bile bu gerçeği doğru-

ladığına tanık oluruz –ister koşucu, ister çiçek satan kadın olsun, bedensel özür ile ekonomik sıkıntının ötesinde, görünmeyen bir çarmıh yahut darağacı sürekli eşlik etmektedir bu figürlere; aynen Özdemir’e olduğu gibi.

Özdemir, hayatına aradığı bedelde her şeyini feda etmeye hazır kimliğiyle durmadan ölüyor; başka hiçbir çıkış yolu yok çünkü –tuvaldeki *ben*’i hep bu yüzden dipdiri.

1996

AHMET YEŞİL



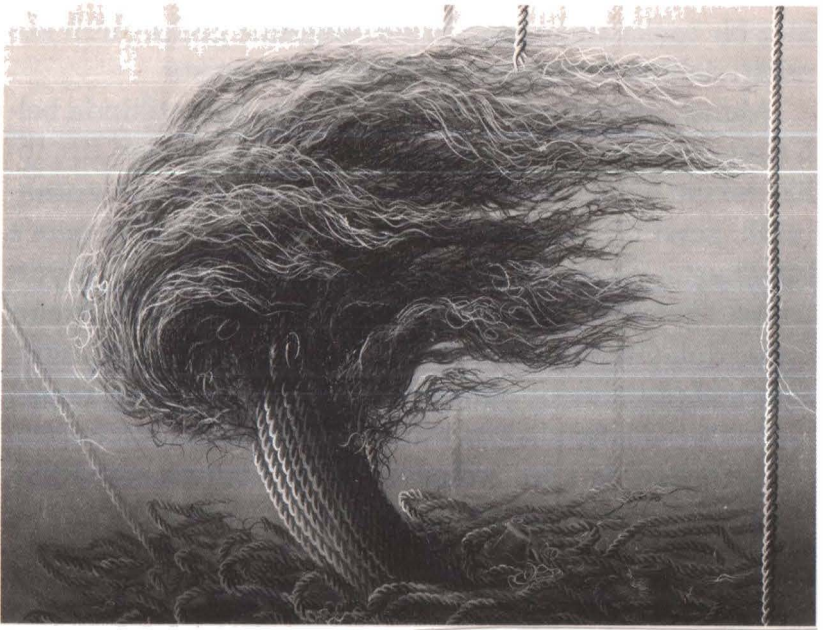
Düzanlamına tıklıp kalmadığımız sürece, her yaratıcı etkinlik özünde bir çevirme işlemidir. Octavio Paz, uzun vadede kişiler arası iletişime de yansıyan bir olguyu farklı uygarlıklar bağlamında irdelerken önemli bir noktanın altını çizer: “Başkalarını anlamak çelişkili bir idealdir; biz değişmeden neyi değiştirmemiz gerektiğini sorgular; kendimiz olmaktan çıkmaksızın öbürü olmamızı ister bizden.” Görüntünün görüntüye aktarıldığı resimdeyse bu çeviri işleminin en uç örneklerinden birine tanık oluruz; suret üreticisi, öncelikle çevirmendir. Buna göre, aslına ne denli sadık olursa olsun, gösteren, bir çevirme iradesini imler son tahlilde –farklı malzemedede üretilen, ister iste-

mez bir başka anlam/landırma dizgesine geçip, onun kuralları dahilinde varoluşunu gerekçeli kılmıştır.

Ahmet Yeşil bir adım daha atıp, uygarlık tarihinde belli simgesel karşılığı olan biçim (spiral) ve nesneleri (ip, iplik) tekrar dönüştürür; malzemeden kaynaklanan zorunluluk, keyfi bir seçimle, metamorfozun eşiğindeki *oyun*'a bırakmıştır yerini. İp, imlediği şeyde kendisinden soyutlanma eğilimine girmesine karşın, yine de ısrarla direnir buna; dolayısıyla, aldığı şeklin dış dünyadaki karşılığını açıkça algılayabiliyor olmamız sonucu değiştirmez; temsili nitelik, her koşulda ipin somut varlığı ardındadır çünkü.

Gerçi Yeşil'in kimi resimleriyle söz konusu nesnelerin simgesel içeriği arasında hiçbir bağıntı kurulamayacağını söylemek yanlış olur; ancak, burada belirleyici olgu, ipin tesadüfen üstlendiği anlam değil, her şeyin ipleşmesine yönelik iradenin bütün resme egemen olmasıdır. Örneğin, *Tehlikeli İlişkiler*'de kadın-erkek münasebetini sorgulayan tavır, büyük ölçüde bağlama borçludur varlığını; ipin, *bağıntı*'yı (ilişki) vurgulaması, jiletin mevcudiyetiyle gerçekleşmiştir.

Yeşil, herhangi bir anlam vermeksizin yola çıktığı iple hesaplaşma yerine, onu kullanmakla yetinir; bu nedenle, ipin geçmişten günümüze gelmesi muhtemel sembolik anlam potansiyelinden ziyade, gündelik hayatta hemen her an elinin altında hazır bulunan ipi, *hic et nunc* niteliğiyle dikkate aldığını görürüz –rastgele, ama örgörülen resmi tamamlayıp, onunla örtüşen bir nesnedir ip. Oysa, Freud'un fallik simgeler sınıfına aldığı bu nesne, Hind kültürüne *sutrâtmâ*'nın maddi sembolü olup, var olan her şeyi birbirine bağlayan tinsel bir güçtür. Yine semboller ta-



Sevdalı Ağaç, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm., 1996.

rihinde köklü bir geçmişi olan ipliğin de -tıpkı saç gibi-, buna benzer bir işlevle tinsel, biyolojik ve sosyal düzlemler arasındaki ilişkide önemli rol alması, Yeşil'in kendine özgü dünyasına hayli uzaktır.

Ne var ki, tam da bu yüzden, yani başlangıçta sıradan bir rastlantıyla bulunup, salt özgünlük adına üzerine gildildiği izlenimi veren bu iplerin sembolizmi peşinen dışlamasından ötürü, Yeşil'de giderek ciddi bir sorun olmaya başlayan *anlatı*, kendiliğinden panzehirini üretmeye geçip, resmin önünü açmıştır -ayrıca bu olgu, varoluşunu tehlikeli bir biçimde sembollerle sürdürme eğilimine giren resim için de çıkış yoludur aynı zamanda. İp, hiçbir koşul-

da, kendi somut varlığına görderme yapmaktan vazgeçmez burada. Böylece, yer yer düzmece bir *eudaimonia*'yı çağrıştıran barış ve aydınlık (mutlu yarın?) gibi sembollerin gözüpek kullanımı büyük ölçüde etkisiz hale gelir. Yeşil'de –en azından, *anlatı*'nın mutlak egemenliğine son verildiğini görürüz.

Yeşil için resim yapmak, öylece hayatına yaydığı bir *oyun*'dur; daha doğrusu, zamanın baskısına meydan okuyup, kendini var etmek üzere, klasik oyun kurallarının geçerliliğini yitirdiği bir *iş-oyun*; yaratma heyecanını çevreleyen zorunlu mesai kaygısı, bu olgunun başat özelliğidir çünkü. İşçiliğe yönelik mükemmeliyet tutkusu, yaratıcı coşkuyu çok sayıdaki başlanmış resme bölebilme yeteneği, disiplinli üretim, vb. birçok şey, iş ile oyun arasındaki sınır çizgisinin burada iptal edildiğini kanıtlayan somut ipuçlarıdır.

Öte yandan, başlangıçta fantastik (gerçeküstü?) bir dünyanın izini süren bu resimlerin dipyüzey ve mekân yanılısamasında geliştirdiği duyarlılığı bir sonraki aşamaya (ipler evresi) devredip, dolaylı yoldan ipleri daha özgür ve *kendini* temsil eder kılması, sonuçta kozmik bir boşluğun oluşumuna yol açmıştır kendiliğinden; imlerde ayrıntı düzeyinde yapılan bir değişiklik, su altından gökyüzüne kadar her yeri aynı dipyüzey önünde temsil edebilmenin güvencesi, uçarı boşluğu usulca *locus amoenus*'a çevirmiştir âdeta –Yeşil'de kuytu köşe imgesi, topyekûn yeryüzüdür. Bu nedenle, tuvalde çerçevelenmiş görüntü, ontolojik bir sınırlama olup, orasının özellikle seçilmiş olduğu yolunda herhangi bir imada bulunmaz; her yeri ilgi odağının merkezi kabul eden algılama etkin-

liği, tesadüfi olanı aradan çekmiştir artık. Ne var ki, sınırdan yoksun mekân imgesi, hiçbir yerde olmayla eşanlamlıdır son tahlilde –bu da, kendisine rağmen, herkese mutluluk telkin etmeye çalışan bir mustaribin oyun içindeki oyunudur hiç şüphesiz.

Mekânda ortaya çıkan bu belirsizliğin zamanı da kapsamına alması, önce boşaltılmış yer ve uzamın talip olduğu gizemli atmosferi tehdit eder; ipin varlığını vurgulayan düzenleme ilkesi, örtülü bir yüzeyselleşme pahasına gerçekleşmiştir sanki. Gelgelelim, mutluluk vaadinin düpedüz sendelemeye başladığı bu noktada, henüz izleyiciye fırsat kalmadan, bizzat Yeşil devreye girip, resminde sahici olanın bilinçli bir seçimden kaynaklandığını ima eder. Yeşil için resim yapmak mutluluğa vesile olsa bile, gerçek doyuma, resimde mutluluğu öyle görünenlerden daha fazla görebildiğini kanıtlamakla ulaşır esasen. Dolayısıyla, resim diliyle entelektüel bir hesaplaşmaya girip, benimsemiş ölçütleri sorgulama yerine, sonucunu baştan kestirebildiği bir yolda ilerlemeyi koşulsuz kabul eder; kusursuz işçiliğe yönelik mükemmeliyet tutkusu, bir bakıma bunun sonucudur. Besbelli: Görünürde kolay, ama uzun erimde zor olanı seçmiştir Yeşil.

Yeryüzü ile sualtı dünyasının aynı boşluk tasarımıyla temsil edilebilir olması, ister istemez mekânın *sui generis* mevcudiyetine ilişkin sorunsalı bir başka düzlemde sorgulamayı şart koşar burada. Yeşil’de tanık olduğumuz mekân yanılsamasının dış dünyadaki somut karşılığıyla ilgisi yoktur; çünkü, illüzyon arayışının kökeninde mekân değil, yalnızca boşaltılmış olanın temsili yatar: “(...) Mekân içinde mekânsızlığı yaşıyorum. (...) Boşlukta yaşamaya ça-



Tehlikeli İlişkiler-1, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 65 cm., 1996.

lışıyorum; çünkü orada yerçekimi yok.” Ne var ki, bu boşluk özlemi, var olan hiçbir şeyin hayatıyetine gölge düşürmez; hatta tam tersi, en sıradan bir nesnenin bile, yeni bağlam arayışıyla, varlığını vurgulamaya çalıştığını görürüz –bir ip ya da makara, hiçbir zaman bu denli kendi değildir.

Yeşil’de, çoğun bittiği yerde karşılaşırız iple; dolayısıyla izleyici, resimdeki muhayyel üst kısmın varlığını her an hissedip, sürekli bunu tamamlamak zorunda hisseder kendini –ve bu da, yukarıda kalan kısmın imgelemde tasarlanmasından çok, aşağıda bulunduğumuz duygusunun güçlenmesiyle noktalanır sonuçta. Nitekim, görüntüde herhangi bir değişikliğe gitmeksizin, tek balıkla kendimizi suyun altında bulmamız bunu açıkça ortaya koymaktadır.

Yeşil, zaman ve mekânın yanı sıra, sesi de iptal etmiştir böylelikle –her yere açık olan, giderek kendisiyle baş başa kalacağı kuytu bir köşeye çevirmiştir orasını. Bu bağlamda, Yeşil’in paylaştığı dünya, gerektiğinde sığınıp, yalnızlığını doludizgin yaşayabileceği bir yerdir esasen –daha doğrusu: sevimli *terra incognita*, hususi boşluğunu güvenceye alan bir yalnızın hazırladığı tuzaktır özü itibarıyla. Yeşil’in gerçekte çevresiyle bölüşmek istediği şey, bambaşka bir iç dünyası olduğunu kanıtlamaktır –kimi zaman sınırları zorlayan *anlatı*’nın ön plana geçme yönündeki eğilimiye hiç şüphesiz bunun sonucudur.

Bütün bunlar, Yeşil’le ilgili çok daha hassas bir başka sorunu gündeme getirir: boşluk, öznel duyarlılığın bunca atmosfer resmini gereksindiği koşulda, yaşantı içeriğini de etkisiz hale getirmiştir nerdeyse –anlamsal bağıntıları ters yüz ederek sorgulayan gerçeküstücü yaklaşımda, haleti ruhiyenin temsilini zihinsel etkinliğin ardında yakalamaya çalışırız; ancak, nafile bir çabadır bu. Yeşil, mutluluk maskesini çıkarıp attığında bile, geriye yine o kalmıştır. Yeşil’in mutsuzluğu, mutluluğa mahkûmiyettir. Bu nedenle oyuna çevrilmiş hayat, onun resimlerinde gerçek karşılığını bulur hep.

Rüzgârlı Ağacın Sevdası’nda bunun tipik bir örneğiyle karşılaşırız: altta Medusa’nın saçlarını hatırlatan, birbirine dolanmış ipler, çok sayıda ışık hattı, tuvalin yüzeyiyle örtüşmesine rağmen gizemli bir pusla geriye doğru açılan turuncu, vb. her şey, Yeşil’in alıştığımız resim dünyasında bir sınır çizgisine dayanmıştır sanki –yaşantı içeriğinin temsil edilmesini hazırlayan mükemmel bir trajik bölünme (*yarılan ben*) noktası. Gelgelelim, resmin başlığından da anlaşıldığı üzere, Yeşil için burada belirleyici olanın kişisel dramla ilgisi yoktur; öznel yazgı (trajik mukadderat), fantastik bir dünyanın ilgi alanına girdiği ölçüde aradan çekilip, öylece sorunsuz hale gelmiştir âdeta; oysa, kara romantizmin eşliğindeki tekinsiz atmosfer, içten içe ağırlığını koyduğu resmi her an yönlendirmeye hazırdır. Hiç kuşkusuz, kaçırılan bir fırsat değil, ilk günden bu yana devam eden belli bir tercih söz konusudur burada; *oyun*’un kuralları, mutluluğa mahkûmiyete göre belirlenmiştir çünkü.

Ne var ki, Yeşil’de zorunluluğa dönüşen bir olguyu, salt içtenliğin tezahürüyle geçiştirip, sahiciliğin teminatı olarak göremeyiz; bu, en azından, onu hafife almak olur. Apaçık: Resim, her şeye rağmen sağaltım aracı değil, bir varoluş biçimidir Yeşil için –’kendi beni’ni sorgulayıp, hayatla barışıl işbirliğine girmeyi kolaylaştıran alternatif etkinlik.

Büyük ölçüde ilk izlenimin belirleyici olduğu bu resimlerde, sezgiyle bütünleşen ayrıntıları aynı paydaya bağlayan ipucu, yine ipin kendisinde olup, ustaca gizlenmiştir bizden. Yeşil’in zaman ve mekânı dışlamaya yönelik genel tavrı, sonuçta kozmik boşluğu hazırlamakla

kalmayıp, ayrıca ipin oluşumuna aracılık eden şeklin bi-teviye tekrarıyla, *meditativ* bir âyine dönüşmüştür usulca; spiral, sonsuz bir sabırla yinelendiği ip-te, Yeşil ve dünyasına ışık tutan semboldür esasen. Tarih boyunca, Mısır kültüründen Museviliğe kadar uzanan çizgide tekil ve çoğun arasındaki bağıntıyı temsil eden bu kozmik biçim, özünde makrokozmosun imgesidir –bir uçta, nefes almak ile hayatın yaratıcı soluğunu birbirine bağlayan ilişki, öbür tarafta daire ve merkez.

Emek, bu boşluğa eklemlenen tinsel işgücünün karşılığıdır burada –resim yapmak, fiili bir dalınç, hayatı kollayan bir esrimedir neredeyse.

Yeşil, sadece yerçekimine değil, yalnızlığ/ın/a da meydan okurcasına uçmaktadır bu boşlukta; ancak, Suna Tanaltay'ın deyişiyle, “kurşun gibi bir ağırlıkla”.

1997

YALÇIN KARAYAĞIZ



Karayağız'ın resimlerinde, mutlak aracıya dönüşmek üzere, kendini iptal eden malzeme gerçekliğinin bir yanda olgu, öbür tarafta kurguyla örtüşmesi çoğu defa izleyiciyi şaşırtır; çünkü, görünürdeki bütün açıklığa rağmen ne biri, ne de ötekinden yana kesin bir tercih yapılmıştır burada. Buna göre, görüntüyü yönlendiren temel ilkede hep aynı şeye tanık oluruz: Gerçek olan ile kurgunun karşılıklı olarak birbirini soğurması, Karayağız için resmin taşıyıcı zemini-
dir. Gerçekte bu kendine özgü ve alabildiğine inatçı resim dilinde, aslına meydan okuyan suret arayışı hiçbir zaman fi-
gürden hareket ederek belli bir nesneyi göstermez; olsa olsa o şeyin altını çizer sadece; bu da, uzlaşmış gösterge yığına-



Yangın, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 70 cm., 1995.

ğından seçilen figürün bütün çıplaklığı içinde imgelem dağarına teslim edildiğini gösterir bize –kusursuz suret, imlediğini soyamak için vesileye dönüşmüştür böylece.

Resimde figür kaygısı, yalnız sentaksla ilgili sorunları içermeyip, görüntü seçimiyle gündeme gelen sahneleme (mizansen) becerisini de şart koşar: çünkü dış dünyada net karşılığı olan figürlerin bir araya geldiği her yerde daima bir sahneleme işlemi söz konusudur. Ne var ki, Karayağız kendiliğinden ortaya çıkan bu durumla yetinmez; nitekim, tıpkı bir *picture puzzle*'ı hatırlatacak şekilde, kalın konturlarla bulunduğu yere hapsettiği figür yahut sahneler de,

kimi zaman bir başka 'sahnelenmiş olan'ın tekrarıdır (suret) bu resimlerde; örneğin herhangi bir filmde seçilmiş kare -A. Tarkovski'ye Saygı- ansızın resimdeki aynada karşımıza çıkabilir. Bu durumda basit bir yansıtma aracı olmaktan çıkan ayna, sadece mekân ve kurgunun sorgulanmasına yardım etmekle kalmayıp, imgelem gücünün daha özgür bir devinim alanına kavuşmasına da katkıda bulunmaktadır -ayna, karşısında duran öylece yansıtan (tekrarlayan) edilgin bir yüzey değil, imgelemede depolanmış olanı güvenceye alan bir bellektir Karayağız'da. Ancak, ayrıntılara geçince, resim ile ayna arasında kendiliğinden oluşmuş bir ortak payda, daha doğrusu benzer işlevlerin yürürlükte olduğunu görürüz; en az ayna kadar, görüntünün (olgu) kendisi de kurgunun hizmetindedir.

Bütün bunlar, çoğun gizli bir ironi -ya da *kitsch*'in parodisi- üzerine kurulu resmiyle, Karayağız'ın dünyayı önce kartpostala çevirdiğini gösterir bize. Birbirine eklenen sahnelerden (parça?) her birinin kendi içinde zaman ve mekânı dikkate alan bir mantık yürürlükte olmasına karşın, sahneler arasındaki ilişkide düpedüz sendelemeye başlamıştır bu. Parçayla sınırlı kaldığı sürece, bir *a priori* kategori olarak, zaman ve mekân o sahneyi incelemekte; ancak, sıra parçaların toplamından oluşan bütüne geldiğinde -Karayağız bu bütünü hiçbir koşulda dışlamaz- örtülü bir eklektizm açıkça ihlal etmektedir bunu.

Burada tanık olduğumuz kusursuz yanılsama özlemi, aslında nesnelerin rastlantısal birlikteliğini içerir -dünya, usulca kurguya dönüşmüştür artık. Buna göre, kimi defa kalın bir siyah çizgiyle nesneleri çepçevre kuşatan kontur, hem bu tesadüfî olanın altını çizmekte, hem de mutlak yanılsamayı kıran bir yabancılaştırma öğesi olmaktadır. An-

cak, daha kapsamlı bir çözümleme söz konusu olduğunda, bu parçalı bütünün, siyah konturla vurgulanmadan önce, doğrudan doğruya görüntünün kendisinden kaynaklandığını müşahade ederiz; düzenleme ilkesini yönlendiren gizli *collage* bütün resme egemendir.

Yangından Sonra'yı ele alalım; bisiklet, ağaçlar, çim zemin, genç sevgililer, deniz (göl?), karşı kıyıdaki tepe, gökyüzü, vb. bunların hemen hepsi malzeme estetiği açısından belli bir biçimsel bütünlüğe göre tasarlanmış olmasına rağmen, aslında her biri teker teker düşünülmüştür; hiç değilse, bir araya gelmelerindeki mantık bunu yalanlamaz; ya da şöyle formüle edelim: Karayağız, bu görüntüyü bir bütün olarak önce imgeleminde kurmuş olsa bile, uygulama aşamasında, bu parçaların birbirinden ayrı olarak varlıklarını sürdürmesine karşı gelmez; hatta tam tersi, kalın kontur aracılığıyla, bu alanda ortaya çıkması muhtemel kaygıları peşinen bertaraf eder.

Dış dünyaya açıkça gönderme yapan figürde malzemeyi salt bu amaca yönelik kullanma eğilimi, eğer *kurgu'nun* yanı sıra daha başka seçenekler de sunmuyorsa, en azından *dil* konusunda ağır eleştirilere hazırlıklı olmalıdır; çünkü böyle bir düzenlemede sentaktik kaygının kendiliğinden arka plana itilmiş olması ihtimali, doğal olarak, yaşantı içeriğiyle hesaplaşma olanağını da tehdit etmektedir. Ne var ki, görüntüyle birlikte parçalara ayrılan yaşantı içeriği bu konuda hiçbir açık kapı bırakmaz; gerçi epey dolaylı yoldan gerçekleşir bu, ama Karayağız sonuçta amacına ulaşmıştır: içeriğe zemin hazırlayan şey, somut (apaçık) göstergelerle salt semantik düzleme kaydırılınca, neticede yaşantıyı tiye alan ironik bir tavrın ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur artık. Aslında figür düpedüz bir bahanedir burada; Karayağız'ın

öngördüğü resim dili, *eski* olmakla suçlanmayı çoktan aşmış, bambaşka kaygıların ürünüdür; figür, sanaçının dile getirmeye tasarladığı şey için zorunlu bir *aracı*'dır çünkü –ve bu, hiç şüphesiz, malzeme estetiğini bütünüyle araca indirgeyen tutumun gerekçesidir aynı zamanda.

Karayağız, özünde bir paradokstan yola çıkarak amacına ulaşır; gelgelelim, izleyici bunu fark edinceye kadar görünenle çoktan diyaloga girip, resmin büyüleyici diline kaptırmıştır kendini. Buna göre, müdahale edilmemiş görüntü ile *gösterilen*'in çok daha fazla boşlukta kalacağı düşüncesi bütün resme egemendir burada. Hiç kuşkusuz, böyle bir izlenimin yaratılmış olması durumunda, izleyicinin imgelem gücü çok daha geniş bir devinim alanına sahiptir; ancak, bütünüyle müdahaleden arınmış bir görüntü sadece ütopyadır son çözümlemede. Karayağız'ın resminde karşılaştığımız mükemmel yanılsama kaygısı (beklenti), bir şeyin aslına benzerliğini değil, müdahale edilmemiş bu görüntüyü içerir, böyle bir durumdaysa çeşitli figürlerin (nesne) yan yana gelmesi sonucu değiştirmez; her şey tek başına ve birbirinden bağımsızdır artık, daha da önemlisi, olgunun zorunlu tamamlayıcısına dönüşmüştür kurgu; öyle ki sahneleme, yani düşünülmüş olan bağlamında ortaya çıkması muhtemel her boşluk, izleyicinin imgelem gücü için yeni ve o ölçüde kışkırtıcı bir uyarıcıyla eşanlamlıdır burada. Dolayısıyla, siyah konturun çevrelediği figür ya da nesneler ısmarlama bir özgünlük arayışı olmayıp, resmin özünde yatan bu bölünmüşlüğü, daha doğrusu parçalara ayrılmış olmanın vurgusudur yalnızca –bütünsellik ideası, *kitsch*'i ıskalayan eklektizmin parodisidir bu aşamada.

Yangından Sonra'da bütün bunları bir kez daha görüyoruz; tesadüfi olan hiçbir şeye yer yok. Doğa (ağaçlar), genç



Bir Aşk Masalı, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 240 cm., 1996-1998.

çift, bisiklet ve yangından oluşan görünüm, farklı kalınlıktaki iki konturla birbirinden ayrılarak toplamına dönüşüyor. Aslında bu düzenlemede bir toplama işleminden söz etmek bile bizi yanıltabilir; çünkü estetize edilmiş gizli bir yığışım olgusu çok daha inandırıcı görünmektedir. Karayagız, görünürdeki bütünselliğe rağmen, figürler (nesne) arasında var olan kurmaca ilişkiyi, külliye izleyicinin tamamlayacağı bir boşluğa çevirmiştir esasen. Her şey, ilkönce kendine özgü çağrışım alanıyla ortaya çıkmaktadır böylelikle. Örneğin, ön planda yer alan bisiklet, genç âşıkların kullandığı bir araç değil, sağlıklı hayatı imleyen bir semboldür burada; aksi takdirde, cinselliğe çok daha net bir biçimde gönderme yapan motosiklet olması gerekirdi onun; yine aynı bağlamda, gökyüzüne hayranlıkla bakan genç çift ile kapkara duman arasında böyle bir ilişki var-

dır; görüntüde bütünsel olan, ayrıntılara geçtiğimizde hep ters düşmektedir kendisine. Dolayısıyla asıl yanılısama, bunların birlikteliğinde karşımıza çıkar; ve tam bu noktada, Karayağız için bir tür zorunluluğa dönüşmüş kusursuz figür tutkusunun açıklığa kavuştuğunu görürüz –figür, vesiledir; çünkü, açıkça algılanabilir olan (figür), bu kurgunun taşıyıcısı olarak, yanılısamaya neden olan değil, tam tersi, onu kıran öğedir. Figür ne denli aslına sadıksa, kurgunun altı da o ölçüde kalın çizilmiş olmaktadır böylece; nesneleri çevreleyen kontur ise, hiç şüphesiz, bunun tekrarından başka bir şey değildir artık.

Karayağız'ın birkaç meyveyle ayrıntıya indirgediği ölüdoğaları, kendi başına bu kurguya önemli katkıda bulunan figürlere bir tür büyütle bakmamızı sağlayan temrinler dizisinde yer alır; yanılısama, suretin *nesne*'ye dönüştüğü gizemli bir *aura*'yla çevrelenmiştir burada –muzların görüntüsü aslından daha sahicidir. Bu ölçüde mükemmeliyet tutkusu, izleyici için el becerisine duyulan hayranlıktan çıkıp, giderek o görüntünün imgeleminde açtığı boşluğa bırakır yerini; aslına meydan okuyan suret, imlediğinden soyutlanan keyfi bir görüntü statüsüne geçmiştir ister istemez –görüntü, tıpkı soyut resimde ait olduğu nesneden bağımsız hale gelen renk örneğinde olduğu gibi, temsil ettiği şeyin dışında, kendi başına var olan *sui generis* bir fenomen gibidir bu noktada.

A. Tarkovski'ye *Saygı*'daysa kurgu büsbütün ön planda olmasına rağmen, Karayağız'ın kendine özgü dilinde, bunun çok daha dolaylı bir biçime büründüğüne tanık oluruz. Üç aşamalı tuval yüzeyi, önce kendine (paspartu), ardından içinde bulunduğumuz yere, ve en sonunda da *aynaresim* -yahut *resimayna*- ile buna eklenen

bir başka (kurgusal) mekâna gönderme yapmaktadır. Tarkovski'nin filminden seçilmiş bir kare, hem *ayna* olarak içinde yer aldığımız mekânı yansıtır, hem de kendi başına *resim*'dir ayrıca. Nitekim, şişe ve çiçeği çevreleyen konturun aynadaki izdüşümünde yer almayışı bu konuda basbayağı kararsızlığa sürükler bizi –paspartuyla başlayıp, kademeli olarak iç içe geçen çerçeve/lenme/ler, sonuçta birbirini kıran yanılısamlar dizisine dönüşmüştür usulca. Ne var ki, biraz daha ilerleyince, A. Tarkovski'ye *Saygı*'yı yönlendiren temel sorunsalın, bütün bunların ötesinde bir başka yerde düğümlendiğini görmekte gecikmeyiz: aslıyla yarışa çıkan suret, tuvaldeki aynaya fırsat kalmadan, kendisi aynanın işlevini üstlenerek, yansı/t/ma üzerine spekülatif bir denemeye çevirmiştir bu resmi; zanaat ön plana çıktığı ölçüde aradan çekilip, bir zorunluluğa dönüşmüştür artık –tıpkı malzemeyi soğurup araca çeviren figür gibi.

Karayağız'da yalnız figür gören, resme bakmakla yetiniyordur.

1995

MUSTAFA ÖZEL



İntihar, kâbusuna son vermek isteyen düşçünün umutsuz davranışıyla mukayese edilebilir. Kötü bir uykudan zorla uyanmak isteyen kişi öldürür; düşünüyü öldürür, düş gören biri olarak kendini öldürür.

Paul Valéry

Geleneksel figür resminde mekânın *a priori* varlığı, ister istemez mizansen sorununu gündeme getirir; çünkü nesne ya da figürü (insan) önceleyen boşluğun belli bir tasarıma göre doldurulması, resim açısından hayati önem taşımaktan öte, kompozisyonun *sine qua non* koşuludur. Ressam, fiilen iki boyutlu tuval yüzeyiyle hesaplaşa bile, son tahlilde, kurgusal boşluğun hayata geçirilmesini üst-

lenmiştir burada. Buna göre, dış dünyadaki karşılığını açıkça algılayabildiğimiz figür söz konusu olduğunda, resim için kaçınılmaz olan sahneleme (canlandırma) işlemi, resim *yapmak*'la eşanlama gelip, boşluğu doldurmanın öbür yüzüne işaret etmektedir.

Mustafa Özel, gündelik hayattan seçtiği sahnelerde, düpedüz sanrının eşiğindeki bir yaşantı içeriğine devreder bu boşluğu; ancak malzeme estetiğine ilişkin benimsenmiş olanı sorgulamak yerine, varlığını dolaylı yoldan sezdiğimiz bir tinsel mesafeyle gerçekleştirir bunu –varoluşsal boşluğu imleyen saydam tabaka. Özel'in resmindeki doğurgan diyalektik süreç, bir bakıma, benliğini soğuran bu azap dolu çökelti ile dışta kalma çabası arasında ortaya çıkan sürtüşme (direnme?) *moment*'ine borçludur varlığını.

Gerçekte, merkezi perspektifin yitirilmesiyle çağdaş resme damgasını vuran sanrı, Carl Einstein'ın altını çizdiği üzere, yerleşik bakış hattının tersine dönmesiyle noktalanmıştır; nesnelerin durağanlığını iptal eden 'yakın perspektif', izleyiciden resme doğru yol alan hattı tersyüz etmekle kalmayıp, bir tür şok etkisi yaratacak şekilde, sürüklemeye başlamıştır bunları –dahili süreçlerin özgür kılındığı bu noktada, dıştaki akışın (seyir) içte olup bitenlere tekabül etmesi mümkün değildir artık. Her şeyin aşırı derecede mekanik bir hal aldığı günümüzde, buradaki uyumsuzluğun giderilmesini sanatçı da bir kenara bırakmış olup, bu gelişme, sonuçta 'alkalik öğeler'in tezahürüne zemin hazırlamıştır.

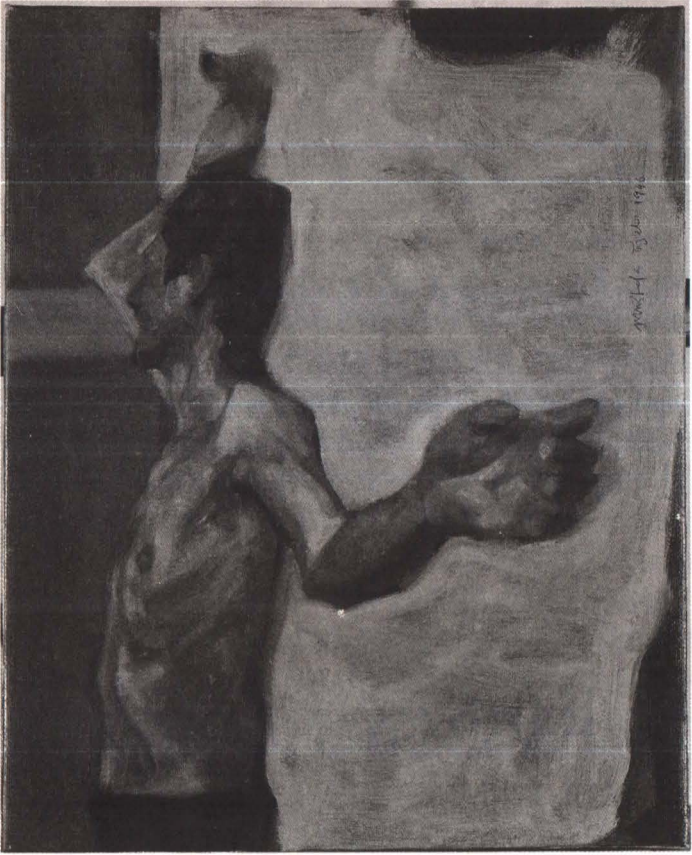
Hiç kuşkusuz, Özel'de tanık olduğumuz yaşantı içeriğinin niteliğini çağdaş resimde sadece biçimle ilgili bir sorun olarak karşımıza çıkan sanrıyla aynı paydaya bağlayamayız; burada, çok daha farklı ve bütünüyle tinselliğin ilgi alanı içine giren bir durum söz konusudur çünkü. Do-

layısıyla, çözümün arandığı noktada salt biçimle hesaplaşma iradesi belirleyici olmaktan uzaktır; en azından *dil*'in sorgulanmasına yönelik bir üretim modeli ile bu resimler arasında doğrudan bir ilgi bulunmadığını kolayca söylemek mümkündür.

Özel, uzlaşmış gösterge yığınağına sadık kaldığı ölçüde öznel duyarlılığına sahip çıkmayı öneren bir anlayışı benimsemiştir. Nitekim, sıra dışı olmak için herhangi bir özel çaba sarf edilmemiş olmasına rağmen, alabildiğine özgün ve sarsıcı bir dünyadır bu –kurgusal ama tamamıyla sahici. Sanrı, zamana iki kez el koymanın ürünüdür burada. Poz vermenin özü gereği zamana müdahalesi, Özel'de ayrıca vurgulanıp, giderek yerçekimine meydan okumaya dönüşür –karelenen görüntü, bir kez daha çerçeveye almıştır kendini.

Özel'in tinsel ağırlıklı mesafe ilkesi, örtülü bir yabancılaşma sürecinin uğrak noktası olarak, devinim ile durallığın oluşturduğu karşıtlığa yayılır esasen –pozun zorunlu kıldığı dondurulmuş anda billurlaşan *ben*, ya da yayılan *şimdi*'ye çökeliş kristalize olan tedirgin haleti ruhiye. Böyle bir durumda iki defa çerçevelenmiş olan önce kendini ilga eder; çerçevenin somut varlığı herhangi bir yerinden kestiği figürde hem kendi gerçekliğine gönderme yapar, hem de fiili mevcudiyetini iptal edercesine aradan çekilir; yerçekimine düşense bunu tamamlamaktır artık.

Bütün bunlar, varoluşuna katlanmakta zorluk çekip, 'parçalanmış ben'in altında ezilen bir kişinin düş ile gerçek arasında sendelediğini gösterir bize. Özel, en sıradan (ferahlatıcı?) görüntülerinde bile, uyanıp uyanmamakta tereddüt eden bir meczup gibi, ısrarla düşünceye sahip çık-



Yılmaz, tuval üzerine yağlıboya, 33 x 41 cm.,1996.

maktadır sanki –onun uyurgezerliği, düşlerine kıyamayan bir yaratıcının olağandışı duyarlılığına işaret eder. Burada karşılaştığımız olgu, gündüz düşleri değil, düşlere teslimiyetin güvencesiyle uyanık olmayı yaratıcılığa dönüştüren bilinç niteliğidir hiç kuşkusuz –Özel, her şeyden önce, 'kendi beni'ni kurcalama cesaretine sahip bir sanatçı kimliğiyle tebarüz eder.

Bu bağlamda, 'ev hayatından kesitler' başlığıyla toparlayabileceğimiz banyo resimlerini hatırlamaya çalışalım: aramızdaki mustarip için ayrıcalıklı intihar mekânı olan banyo, üzerinde her türlü acının yaşandığı gizli bir podium, daha doğrusu 'sendeleyeni ben'in yalıtıldığı *sui generis* kapsüldür bu örneklerde. En masum niyetle bile olsa, kendini banyoya kilitleyen kişi, çıplak tene bir kapı açmıştır usulca; insanoğlu, banyoda her zaman daha fazla çıplaktır; çünkü bu çıplaklığın ardında tenle dolaysız ve her an sorgulamaya dönüşmesi muhtemel bir diyaloga girme tehlikesi mevcuttur –bu tehditkâr yapıyla banyo, içinde bulunan kişiyi lahzada *yaratık*'a çevirmek için fırsat kollamaktadır âdeta. Tenin dramı, içimizdeki saklandığımız yabancı olmasından kaynaklanır; Adam Phillips'ın deyişiyle 'en tanıdık yabancı'dır beden. Gerçi insanın 'kendi beni'yle trajik ayrılığına yol açan bu olgu, Özel'in kendine özgü dünyasında hiçbir zaman abartılıp, ısmarlama bir gösteriye bırakmaz yerini; bu yüzden, onun alabildiğine soğukkanlı ve tutumlu tavrı, sonuçta gizlediği etkinin büsbütün insani bir boyut kazanmasıyla noktalanır –gündelik hayatın tekdüzeliği bedenle bütünleşirken, banyo ortamı (atmosfer?) sancılı hayatın tanıklığını üstlenmiştir.

Özel'e göre, yaşanmakta olan, ayrıca ifade tarzının araştırılmasına gerek duyulmayacak denli derin ve çarpıcıdır; dolayısıyla figürün kayıtsız önceliği bir seçim değil, zorunluluktur. Öte yandan, görünen ile yaşantı içeriği arasındaki örgensel bütünlük, bu üretim modeline *dil*'in kendiliğinden düzlüğe çıktığı bir anlatım kolaylığı sağlamıştır –sahnelenen, zaten kendini sergileyenin her türlü iddiadan uzak, ama o ölçüde kişilikli tescilidir. Özel, banyo gibi farklı bir

mekânın temsilinde bile bu belirlemeyi doğrular: İçerdekile kurduğumuz ilişkide ne izleyen, ne de izlenen vardır; öylece yaşanmakta olan, bakan ve/ya bakılanın ötesinde varlığını sürdürmektedir. Banyodaki insan, olsa olsa kendine bakabilir aynada; biz de onun bakışına bakmakla yetiniriz ancak –tıpkı *İnsan-Kendi Hayatı*’nda olduğu gibi.

Bütün bunlar, Özel’in bir dizi olarak tasarladığı *Yaşamlar*’da olanca açıklığıyla karşımıza çıkar; banyo, trajik yalnızlığın (çağdaş ürperti?) dile geldiği bir semboldür burada. Banyoda başlayıp, televizyon ve portatif radyo gibi gündelik hayatın aksesuarlarına kadar yayılan bu ilgi, başta *Ferdydurke* ve *Woyzeck* olmak üzere, yazın dünyasındaki çarpıcı örnekleri hatırlatır bize. *Ferdydurke*’de Jozi-o’nun intikam planları arasında yer alan banyoyu dikizlemek, karşı tarafa ‘ruhsal saldırı’yla eşanlamlıdır: “Düşmanı banyoda kıştırmaya çalış, böyle bir koşulda onun neye benzediğine bak! Çok dikkatli bak ve gördüklerini aklında iyi tut! Giysiler, güzün düşen yapraklar misali; kibarlığın, zarifliğin, stilin saygınlığını da alıp götürerek düşlerken, sen ona tinsel olarak, kuzuya saldıran aslan gibi saldırabileceksin.” Besbelli: Burada bir *voyeur* konuşmaktadır; oysa Özel’in resimlerinde geçerliğini yitiren *bakmak* edimi, söz konusu sahneyi bambaşka bir yere taşır. Buna göre, gündelik hayatın akışı içinde banyo, evin herhangi bir yeri olmaktan çıkıp, bütünüyle evin kendisini istila etmiştir –banyo, büyülteç altındaki yuva, daha doğrusu, eve taşınan açık hava hapishanesidir. Bir başka deyişle, bu *sui generis* mekân, insanların sıkışıp kaldıkları bir yer olmaktan ziyade, içine fırlatılıp, zorla yaşamaya mahkûm oldukları dünyanın kopyasıdır.

Yaşamlar dizisindeki 1990 tarihli çalışmayı ele alalım: lavabo ve küvete rağmen banyoyu aşan bir mekânda bulduğumuza kuşku yoktur –en azından, özel bir eve ait olmanın sınırlarını epey zorlayan bu sahnede bir hastane yahut sanatoryumda bulunduğumuz duygusu çok daha ağır basmaktadır; ancak, herhangi bir hastane değil, büyük bir ihtimalle ruh ve sinir hastalıkları kliniğidir burası. Nitekim, burada yer alan bir figürün tek başına kaldığı yerdeki görünümü, hayat ile arasındaki bağın ne denli sorunlu olduğunu bir kez daha aydınlatır; intiharın eşiğinde, yaşamaktan yorgun düşmüş bu yaratıkların hayatla ilişkisi pamuk ipliğine bağlıdır.

Burada bizi şaşırtan olgu, birbiriyle ilgisi olmayan figürleri, başlangıçta bir bütün olarak tasarlayan imgelem gücüdür; kişiler arasındaki boşluk (kopukluk), resmin oluşum süreci içinde belli bir sıraya takiben ortaya çıkmaksızın, doğrudan doğruya bu kopukluğun kendisini temsil eden iradenin resme yayılmasıyla, mizansene damgasını vurmuştur. Özel’in resmini böylesine sahici kılan gerekçe, hiç şüphesiz, bu trajik bölünmedir. Öte yandan, görünürdeki hareketliliğe rağmen, yatay ve dikey hatlar aracılığıyla figür (insan) ve nesnelerin örtüşmesi, ister istemez, hayetiyetten yoksun, gerilimli bir durallığa teslimiyeti getirmiştir beraberinde.

Yine aynı dizinin 1993 tarihli bir başka örneğinde, çevresinden soyutlanmış insanı görürüz; üretim endüstrisindeki hegemonyacı projenin mantığına yenik düşen birey için televizyon ile transistörlü radyo son sığınma noktasıdır artık; yarı giyinik ya da çıplak konumdaki kişi, tensel varoluşuna sıkışıp kaldığı bu bomboş odada ölümü beklemektedir

sanki; sayrılı *outsider*, paylaşıldıkça büyüyen yalnızlığın açmazında düpedüz intiharın eşiğine gelmiştir –ayağa kalktığında, önce kendi cesedi üzerine basacaktır böyle biri.

Ancak, yaşantı içeriğini tıpkı bir sismograf hassasiyetiyle kaydedip, bunu tuvaldeki boşluğa mal eden Özel, sadece banyo ve benzeri yerlerle yetinmeksizin, aynı duyarlılığı portre çalışmalarına da yansıtır. Ne var ki, bu defa yalnız *mal du siècle* değil, malzeme estetiğine ilişkin kaygının da pertavsızdan payına düşeni aldığını müşahade ederiz. Buna göre, genelde belli bir ışık kaynağını kullanmayan Özel'in, çoğun özgül niteliğine sadık kaldığı rengin sıcak/soğuk ve açık/koyu gibi değerlerinden hareket ederek modeliyle hesaplaştığı ortaya çıkar; figürün temsili işlevi ya da benzerlikse, bu süreç içinde sessizce araca dönüşmüştür kendiliğinden. Renk, soğurduğu ölçüde ışığa var olma hakkı tanır burada; dolayısıyla, nesneleri yalayıp geçen bağımsız bir ışıktan çok, doğrudan doğruya belli bir şeye ait renkte bulan ışıktan söz etme olanağı vardır –ışık, figürün tinsel niteliği olduğu sürece Özel'in ilgi alanına girmektedir.

Portrelerde izleme olanağı bulduğumuz bu yaklaşım, plaj, meydan ve gar gibi kentin belli yerlerini konu alan resimlere geldiğinde, hüznünlü bir sükûnet ve dinginliğe bırakır yerini; görünen, insandan arta kalan boşluk, düşlerin uzantısındaki bir tür evcilleştirilmiş *horror vacui*'dir neredeyse.

Özel, hâlâ yaşamakta direniyorsa sadece bir tek nedeni var bunun: düşlerine sahip çıkıyor –üstelik kimsenin ortaklık önerisini geri çevirmeden.

SELAHATTİN YILDIRIM



Bir yüz, toplumsal bir dramanın kodlanmış maskesini sunarak yüz olur. (...) Ötekinin yüzü ifadenin ilk yeridir.

Alphonso Lingis

Yüz, *dil'e* sığmaz; çünkü -tıpkı müzikte olduğu gibi- ifadeye aracılık eden bir şey değil, doğrudan doğruya ifadenin kendisi söz konusudur burada. Buna göre, yüzde dile gelen ifade, daima ilkörnek olmanın ayrıcalığını taşıyıp, aracı olduğu şeyle usulca özdeşleşir.

İlk ve son nefes esnasında yüzün aldığı şekli hatırlayalım: aracıyı iptal eden dışavurumda, her şey 'dil-ötesi'nin sınırları içindedir artık. Bir başka deyişle, ifade ihtiyacının mutlak zorunluluğu, tavassut edeni kendiliğinden fazlalı-

ğa çevirmiştir bu noktada. –söylemek istediğimiz şey nedenli hayati önem taşıyorsa, ona aracılık eden de o ölçüde saydamlaşır. Yüz, bu saydamlığa sağladığı olanakla yüz-yıllar boyu sanatçının ilgi odağı olmuştur; çünkü, özü gereği her sanat yapıtının nihaî amacı, bu saydamlığın yeniden üretimdir son tahlilde.

Selahattin Yıldırım'ın bir dizi olarak tasarladığı yüzler, yüzden geriye kalan bu ifade arayışının tipik örnekleri arasında yer alır. Öyle ki, yüzün aradan çekilmeye hazır olduğu bu evrede, her şey muhayyel bir sıfır noktasından başlayarak, malzemeyle birebir hesaplaşmanın eşiğine gelmiştir neredeyse. Bu bağlamda, belli bir şahsa ait olmak şöyle dursun, yüzün temsiline karşı çıkan bir arayışa tanık oluruz bu portre/mti/lerde.

Apaçık: Yıldırım'ın öngördüğü portre, ifade adına dağılan yüzün tecessümüdür –yüz, ardında kalan boşluğu (bunu izleyici doldurmak zorundadır) kimi defa kendine taşıyacak denli fiilî varlığından (somut görünüm) kopmaya hazırdır burada. Hiç kuşkusuz, fizyonomiye ilişkin yorumları peşinen bertaraf eden bir boşluktur bu –*conditio humana*'nın suretine talip olan dipsiz kuyu. Yıkım yüzden başlar; ama sonunda yüzün ilgasıyla kendi varlığını kut-sar ancak; ifadenin yeğînliği, kendisine aracılık edenin iptali pahasına gerçekleşmiştir.

Gerçek yüzün kendi belirişine yardımcı olmadığını söyleyen Alain Finkielraut ardından ekler: “Hakiki yüz, inkârın içinde saklı olan sürekli itiraftır.” Bu bağlamda kendini yadsıyarak var olan yüz, doğası itibarıyla her an dağılmaya hazırdır zaten –tıpkı Yıldırım'ın hesaplaşmaya çalıştığı yüzler gibi.

Ne var ki, söz konusu diziye kendi bütünlüğü içinde bakınca, giderek aşkın bir ruh halini yansıtan (sorgula-

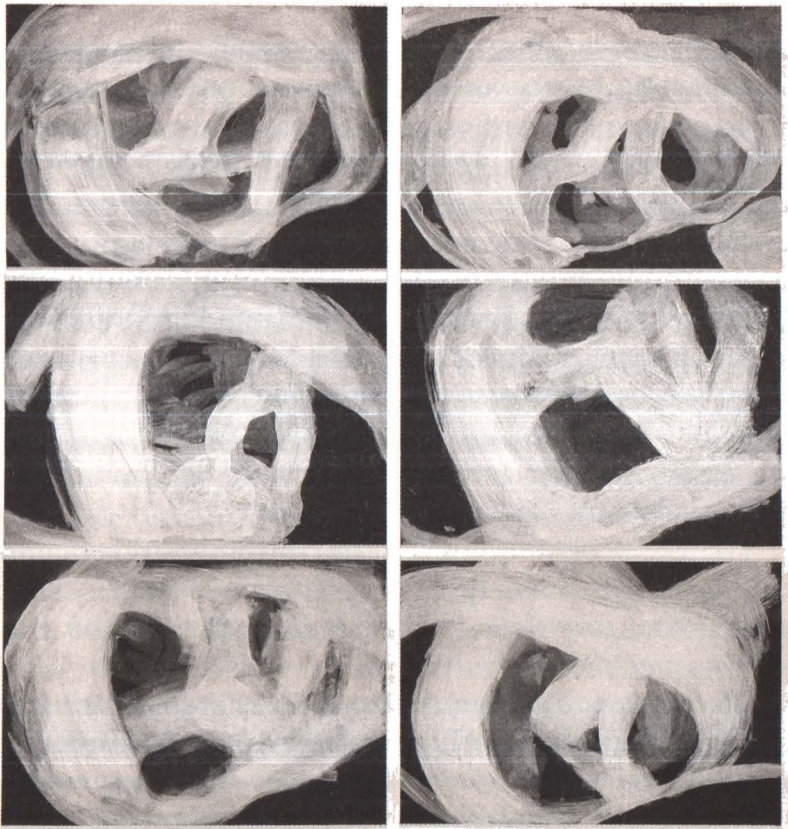
yan?) malzeme bilinci ile yüzün istemli deformasyonu arasında sıkı bir dayanışma olduğunu görmekte zorlanmayız –kendi mevcudiyetini yadsıyan yüz geri plana çekildikçe, sadece aracılığını üstlendiği ifadenin tahripkâr ve alabildiğine şiddet kusan içeriği kalmıştır geriye: *locus terribilis*, ölümün içine boşaldığı kap, tekinsiz kılıftır.

Yine de bu yüzleri yalnızca ölümün metaforu olarak göremeyiz; zira nihaî sonu kurgulamanın kurgunun sonu olacağı kaygısı, Yıldırım için daima temel çıkış noktasıdır –yüz, ölüme işaret etmek üzere dağılır; ancak, henüz hayatta olmanın güvencesiyle, ifadeyi salt *amorph* yapıya teslim etmez; yüzden geriye kalan boşluk, her daim kendi kalıbının izlerini taşımakla yükümlüdür.

Yıldırım'ın benimsediği *blackout*, hiçbir koşulda tanıyabilir olanın külliye iptaliyle eşanlımlı değildir –ölüm maskı olarak *anakoluth*, kendisiyle çeliştiği sürece bu yüzlere yansıma olanağı bulur.

Öte yandan, Yıldırım'ın söz konusu boşluğa tedricen geçtiğine tanık oluruz. Nitekim, birkaç örnekle sınırlı portrenin ardından, önce sargı beziyle (bandaj) çepeçevre kuşatılmış yüzler gündemdeki yerini alır. Kaza sonrasına ilişkin tasarlanmış bu bandajlar yumağıysa, gerçekte kökeni Mısır uygarlığına dek uzanan bilinçdışı bir sembolle iç içedir hiç kuşkusuz. Buna göre, biri kundak, öbürü kefen olmak üzere çift yönlü bir simgesel içeriği olan sargı bezi, dolaylı yoldan hayatın başlangıç ve sonunu imler –sargılı yüz, başlangıcına değen sondur.

Ölümün hayata ait bir olay olmadığını söyleyen Ludwig Wittgenstein'ı hatırlayalım: "Sonsuzluk altında sonsuz zaman süreci değil de zamansızlık anlaşılırsa, o zaman şimdiki zaman içinde yaşayan biri sonsuza kadar yaşar." Bandaj, zamansızlığın sembolü olarak, başlangıcına



İsimsiz, karton üzerine akrilik, 6 adet 22 x 27 cm., 1997.

bitiştirdiği son ile yüzü değil, şimdiki zamanı raptedip dondurmuştur burada. Dolayısıyla, görünürdeki bütün karamsarlığa rağmen, Yıldırım'ın elan yaşanmakta olanı kutsayıp, hayatı olumlayan bir tavır içinde olduğunu rahatça söyleyebiliriz –karabasan hayata sıkı sıkıya bağlı birinin trajik iyimserliğidir (ironi?) bu çalışmalarda.

Ancak bizim için asıl önemli olan, sargı beziyle başlayan bu sürecin, bir tür eksiltme işlemiyle vardığı noktadır.

Bu evrede yüzden geriye kalan, handiyse kurgunun sonuna bırakmıştır yerini, öyle ki, malzemeyi yönlendiren iç mantık, tıpkı 'yüksek sesle düşünme'ye özgü bir erkinliği anımsatır bu aşamada; *gösterilen*, yalnızca vesiledir artık.

Sargı bezi ile kafatasının birbirine karıştığı bu yüzler, kısmen de olsa, sentaksın ilgi alanına giren bir sorun olarak karşımıza çıkar –yüz, uzlaşmış göstergeye mahkûmiyetin infilak noktası; bir başka deyişle, salt kendine gönderme yapmak üzere zorlanan malzemenin sancılı isyanıdır. Çalışmanın doğal akışı içinde giderek malzemeyle oyuna dönüşen bu yaratım süreci, Yıldırım için sonunu kestiremediği bir serüvendir esasen; yüzü sorgulama istenci, aşkın bir ruh hali içinde, malzemenin imkânlarını kurcalamaya bırakmıştır yerini.

Bu kapsama giren çalışmaların iki renksiz renk (siyah/beyaz) ile sırlanmış olması, hiç şüphesiz, öngörülen etkiyi daha da güçlendirmektedir. Yıldırım, genelde dipyüzeyin önceden var olan siyahını figürün (baş) organik bir parçası olarak değerlendirirken, kimi zaman öylece bırakır onu –*horror vacui*, bu aşamada yüzde açılan boşlukla (çukur?) özdeşir artık; beyaz, kendi mezarını açan surattaki kefeni, siyah ise onu yutacak ürkünç boşluğu imler.

Yıldırım, sadece bu boşluğu açmakla yetindiği sürece, malzemeyle oyuna dönüşen hesaplaşma belki yepyeni ufuklar açıyor ona; ama tutunacak bir yer bulup, söz konusu boşluğu doldurmak hep bize düşüyor –vasiyetinin mührüyle damgalanmış her yüz, geride kalanlar için bir başlangıç noktasıdır çünkü.

1997



Resimden müziğe kadar, bir 'izm' olarak, dışavurumculuğun gündeme geldiği bütün örneklerde hep aynı şeye tanık oluruz: Dışavurum, ifade edilmek istenen şeydeki şiddet nedeniyle dilin ışıksız maytabına demir atmaktır. Keskin ve zifiri parıltı, yıkımın eşiğindeki bireyin son çığlığıdır burada; ama öznelliğinde kavrulmaya yazgılı olanın, herkesi buna ortak olmaya çağırdığı bir çığlık. Renk ile uğuldamaya başlayan, açıkça *boya/lama/nın* eşiğine gelmiştir şimdi. Buna göre renk, dışavurumun özündeki itici gücü -bunlar, dünya açısından kaynaklanan patlamalar silsilesidir- evcilleştirmek için fırsat kollarken, boya, söz konusu itici güce güzel adına olası müdahaleyi peşinen dış-

lar; bir şeyi boyamak, rengin iç mantığını farklı bir düzleme kaydırmaktır çünkü. Öte yandan, boyamanın özünde hep aynı şey yatar: mesafe duygusunun sürekli varlığı.

Erdoğan Zümrütoğlu'nun resminde tanık olduğumuz doğurgan çelişkiye, hiç kuşkusuz, tamamen bu olguyla bağıntılıdır. Bir başka deyişle, boyamaya rağmen mesafe duygusunu yitirmeyi şart koşan *sui generis* bir resmetme arzusu yönlendirir bu resmi; beden ise kendiliğinden eşlik etmektedir buna. Böyle bir durumda rengi gereksinen resmetme tarzı renkle boğuşup, yadsıdığı şeyle yoluna devam etmektedir. Renk, renklendirmeden uzaklaştığı ölçüde boyamanın ilgi alanına girerken, resmin oluş süreci de bu alana sığmakta zorlanmaktadır; çünkü ifade edilmeyi bekleyen şiddet ve hayır'ın kaçınılmaz özneliği, büyük ölçüde renk aracılığıyla tuvalde hayata geçer; ve hiç kuşkusuz, bu çelişki -yaratıcılığın kendini sorgulayıp, sığınacağı yarılma hattı olarak- Zümrütoğlu'nun resmine eşlik eden görünmez bir altlıktır. Öte yandan, şiddet ve hayır, hınçtan sıkıntıya kadar bütün çağrışımlarıyla beraber temsil edilmeyi bekler burada. Öyle ki, bunlardan herhangi biri başlık olarak seçildiğinde, diğerleri de kendiliğinden alt alta sıralanmakta zorlanmaz. Ancak, "başka bir insanın zihinsel durumuna ilişkin bir önvarsayım içeren" (Max Scheler) bu tepkilerin temsili yalnızca üst düzeyde bir soyutlama istenciyle ifade edilme olanağı bulur; bu ise -tıpkı müzikte olduğu gibi- ifade eden ile edilenin hayli hassas bir dengede örtüştüğü gerçeğini varsaydığımız sürece mümkündür doğal olarak.

Ne var ki, burada özellikle vurgulanması gereken bir başka nokta daha vardır: Zümrütoğlu'nda ifadeye ilişkin

sürecin boya aracılığıyla yol alması, söz konusu tepkilerin iç içe geçtiği karmaşık toplamı yansıtmaya aşamasında, temsil ideasını bütünüyle farklı bir düzleme taşır. Buna göre, boyayı sürme eylemi, biri yerinden etmeyle eşanlama gelen *sürme*, diğeryse *bulama* olarak çift yönlü bir süreçtir; ve hiç şüphesiz, ortak paydası boya/la/ma olan bir eylemde, bunlar kısmen de olsa birbirini ateşler. Boyamada renge karşı mesafe duygusunun varlığı, beklenenin tersine, renge dair kayıtsızlığa zemin hazırladığı ölçüde



Ben İçin Balballar dizisinden, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 220 cm., 2004.

resimle buluşmaya başlar; renk, yalnızca temsil değerinden değil, sürüldüğü yere ait olmaktan da bağımsız hale gelmiştir burada. Bu aşamada yerinden olanın sığındığı her yer eğreti, ama daha da önemlisi, aynı süreci yaşayan örneğiyle yan yana geldiğinde *bulamaç*'a dönüşmek için fırsat kollayan sahipsiz bir boşluktur sadece; ve tam da bu noktada, bir kısırdöngü olarak, Zümrütoğlu'nun resmini tetikleyen itici güç tekrar karşımıza çıkar: sahipsiz boşluk, özelliğin uzantısında renge bulanmıştır. Bir başka deyişle, sürüldüğü yerden sürülmeye yazgılı renk, rengine bulandı/rdı/ğı sahipsiz boşluğun zoraki konuğudur burada.

Bütünüyle malzeme estetiğinin ilgi alanına giren bu resmetme sürecinde *sürme* ne denli tinselliğin uzantısında yer alıyorsa, *bulama* da o ölçüde somut ve kanıtlanabilir olanın sınırları içindedir. Buna göre, ilk elde paradoks gibi görünmesine karşın, teknik açıdan bulandırılmış renk tamamen yabancısıdır Zümrütoğlu'na; çünkü katılımıyla rengin bulanmasına yol açan gri, daima rengin dışında ve kendiliğinden belirlemiş olarak varlığını sürdürmektedir bu üretim modelinde. Dolayısıyla, burada tanık olduğumuz bulama eyleminin hiçbir zaman rengin bulanmış olmasıyla ilgisi yoktur; gri, bizzat Zümrütoğlu'nun da açıkça dile getirdiği gibi, olsa olsa tehditkar bir şekilde o rengin yanında durmaktadır yalnızca.

Öte yandan, salt siyah ya da beyazın katılımıyla *bastırılmış* olan renge gelince, bunun da Zümrütoğlu'na yabancı olduğunu görmekte gecikmeyiz; çünkü rengin özgül değeriyle var olmaya açık yapısı temelden ters düşmektedir buna. Gerçi sorgulanmadığı sürece, ilk izleni-

min bütün bunları ne ölçüde doğruladığı sorusu tartışmaya açıktır elbette; ancak ayrıntılara geçer geçmez çok sayıda ipucu kendiliğinden sökün etmeye başlar: Zümrütoğlu, sürme/bulama etkinliğinden hareketle, ölüme dair olanın hayattaki izini aramaktadır hep; ama cansiparane ve kabaca.

Dikilitaş olarak balbal, bir bakıma bu izin suretidir. Hayat ile ölüm arasındaki sınır çizgisi iptal olmuştur burada. Zümrütoğlu'nun dikili olana yüklediği anlam, bir yanda Şamanizm, öbür tarafta varoluşçu felsefesinin yer aldığı geniş bir alana yayılır. Buna göre Şamanizmde "özgür isteğiyle bedensel ölümü kabullenen *kurban*" (Campbell) olarak şaman, 'esrik ölüm'de öte-dünyayla flört eden *yalnız* bir adamdır. Yeryüzüne katlanmaya yazgılı bu kurban istiğrak halinde yaşar her şeyi; ama ölümle bu denli içli dışlı olmak, dolaylı yoldan da olsa, hayata ilişkin sarsıcı bir deneyimin göstergesidir sonuçta. Hiç kuşkusuz, şaman kültüründe karşılaştığımız bu kurban ile varoluşçu felsefinin hesaplaştığı insan (yaratık?) birbirinden apayrı şeylerdir. Ama esrik yaşantının içeriğinde yatan hayat ile ölüm arasında gidip gelme ritüeli, hayatın kışkırtıcı kırılğanlığı bağlamında, giderek varolmanın anlam/sızlığı/ına dair birtakım soru işaretlerini de beraberinde getirir ister istemez; ve Heidegger için böyle bir dünyada olmak, ona fırlatılmış olmayla (*Geworfenheit*) eşanlamlıdır artık.

Zümrütoğlu bu iki uç arasında öfkesini dile getirirken, sahipsiz boşluğu (zifiriye bulanmış *horror vacui*?) hayat ile ölüm arasında bir yere koyar; ölmek, yadsınan bedende yok olmanın ötesine geçip, kafa tutmak üzere dünyaya ge-

ri dönmektir burada. Bu ise ilk bakışta tuvaldeki suretine direnen bedenın, aslında resmin bedenın yapılan bir iş olmasının temsiliinde görünürlüğe adaylığını koymasıyla sonuçlanmıştır. Bulanmış boyaya çökelen beden, bütün tuval sathına yayılma olanağı bulmuştur böylece. Öte yandan, öfkenin ifade aracı olan bu çökelti-beden, hiçbir şekilde tenle doğrudan diyaloga girmez. Öyle ki, cinsel organ bile cinselliğın dışında bir metafor olarak yerini alır; düzmek, şiddete karşı şiddetin çaresizliğini kamufle eden son eylemdir çünkü. Buna göre Zümrütoğlu'nun diğer resimlerinde de tanık olduğumuz gibi, balbal dizisinde yer alan erkeklik organları bir erk sembolü (phallus) olmanın ötesinde, "esriklik ölümünden sonra nesnel gerçekliğe geri dönen" (Campell) şamana, *petite-mort* ile gönderme yapan bir çağrışım aracıdır gerçekte.

Bu bağlamda bedenın yapılan bir iş olarak resmetme eylemi, beden ile dünyaya müdahil olma arzusunu bir kez daha körükler. Bulamanın bir eylem olarak bedendeki karşılığı *boğuşma*'dır bundan sonra; ama aralarındaki neden/sonuç ilişkisinin sürekli değişmesiyle elbette. Dolayısıyla, resmetme sürecinde kendine rağmen malzeme estiğini sorgulayan bulama da, hiç şüphe yok ki, sonucu olduğu bu bağusmanın nedenidir aynı zamanda.

Merleau-Ponty'de et kavramını irdeleyen Nilüfer Zengin, tam da bu konuyla ilgili olarak önemli bir noktaya ışık tutar: "Görünür bir şey ile o şeyin rengi arasında her ikisinin de destekçisi olan, her ikisini de besleyen ancak şeyin kendisi olmayan bir doku vardır; şeyin etidir bu. (...) Her parçasıyla dünyaya bağlı beden şeyleri biçimlendirdiği ve şeyler de bedeni biçimlendirdiğine göre, görünürlük

ne biçim alan beden, ne de biçim alan şeylerin kendileridir. Görünürlük, onların biçim alışlarının çakışmasıdır aslında.”

Zümrütoğlu’nda boyaya çökerek bulanan şey, bu çakışma anının sancısıdır esasen; görünürlük kendiliğinden var olan bir şey değildir çünkü. Bu anlamda görmek, görünebilirliğin koşullarını hazırlamayı şart koşar ilkönce. O halde Zümrütoğlu’nun resimlerini çözümlerken cevaplanması gereken asıl soru, beden ve şeylerin, görünürlüğe yol açma adına, karşılıklı olarak birbirini biçimlendirdiği çakışma anını neyin tetiklediğidir. Ayrıca, buna vereceğimiz cevabın büyük ölçüde dışavurumla ilgili olduğunu hatırlayınca büsbütün önem kazanır bu; çünkü söz konusu olan şey mutlak özneliğin belirlenmesidir. Ancak ne denli seçici olursak olalım, burada saptayacağımız özneliğin her şeye rağmen genel başlıktan öteye geçmesi mümkün değildir. Bu nedenle, yalnızca şu gerçeğin altını çizmek en doğrusudur belki de: Zümrütoğlu’nun resmini yönlendiren *taedium vitae* (dünya acısı) değil, somut hayata dair genel ve bilinçli bir hoşnutsuzluktur; dolayısıyla öfke, hınç, şiddet, süregelen uyumsuzluk, vb. Bütün bunlar bu hoşnutsuzluğa bağlanması gereken tepkilerdir sadece. Apaçık: Yaşarken dikilen balbal için gerekli mesafe duygusunun korunması da bunu şart koştaktadır zaten.

Zümrütoğlu, sacayağını boyama, bulama ve sürmenin oluşturduğu bir üretim modelinde sahici olmayı bedenine borçlanıyor hep; ve bu da hangi nedenle kendiliğinden yaratıcılığa talip olduğunu gösteriyor bize.

2004



Gidimli dilin kuşatması altındaki afiş tasarımı, her örnekte özgürlüğüne yeniden sahip çıkmak zorunda kalır; neyin söylendiğine ilişkin gerekçeli beklenti, soyutlama iradesini sürekli sıkıştırıp tehdit etmektedir burada. Bir başka deyişle, afiş tasarımında *salto mortale*'ye dönüşen şey, sıkı ve kimi zaman yaratıcılığa ters düşen kurallara rağmen, özgür devinim alanı olarak, yaratıcılığı kışkırtan boşluğun mevcudiyetidir.

Grafik tasarımına giren çalışma, *gösteren*'in ardına sığınma hakkından yoksundur. Dolayısıyla, bu alanda karşılaştığımız en kuraldışı yapıt bile, sonuçta uzlaşılmış gösterenin çeşitlemesine bağımlı kalıp, varlığını öylece kol-

lamaya yazgılıdır. Afişte yananlamdan hareketle ilişkilen-dirme istenci, öngörülen iletinin vurgulanması koşuluyla meşru bir zemine oturur ancak; neyin söylendiğini açık ve ikna edici bir üslûpla dile getirme zorunluluğu, grafikerin ezeli ayak bağıdır.

Aslında söz/müzik ikilemini çağrıştıran sorunsal, aynen afiş tasarımı için de geçerlidir. Ne var ki, *ses*'in malzeme estetiği bağlamında sahip olduğu ayrıcalık, burada sendelemeye başlar –ses, metni açıklamadan yorumlamakla yetinirken, grafikte söz konusu olan malzeme estetiği, metni çerçeveyeleyen gidimli dile özgü mantığı her an dikkate alıp, onunla *anlamlı* bir bütün oluşturmak zorundadır. Sözlü müzikte ses, koşulsuz bir *kendilik*'in güvencesinde, metne hesap vermeden varlığını sürdürürken, grafikte çizgi ve rengin sentaktik niteliğinden feragat etmesi handiyse önkoşuldur; en azından, salt sentaksa dayalı varlık arayışı grafiğe yabancıdır. Resimde, tıpkı müzik gibi, söylenen şeyin ötesinde, bir şeyi anlatıyor olmak kendi başına yeterli nedendir; grafikte ise söylenen şeyin anlaşılabilirliği -daha doğrusu, anlaşılabilirlik koşuluyla söylenen şeyin varlığı-, salt anlatılıyor olmayı sürekli biçimde tehdit edip bir köşeye sıkıştırmaktadır onu. Aynı düzlem (çerçevre) üzerinde, birinden biri fuzuli hale gelmeksizin, metin ve grafiğin beraberliğini zora koşan sebep bir bakıma bundan kaynaklanır: grafiker, yaratıcılığını ayrı malzemeleri gereksinen dillerin muhayyel ortak paydasında sınamak zorundadır hep. Düşündüğünü görüyor olmak ya da tersi, grafik tasarımı için çıkış noktasından öte bir anlam taşımaz; zire söz diliyle açıkça ifade edilen karşısında grafiğin eklentiye dönüşme olasılığı her daim gündemdeki ye-

rini korur; mesajın bir başka malzeme ile tekrarını meşru kılan gerekçe, ancak daha çarpıcı olma koşuluyla kendini aklama şansına sahiptir. Söz diliyle iletilebilen mesajın tamamlanmaya değil -böyle bir şey yine söz diliyle mümkündür çünkü-, sadece vurgulanmaya ihtiyacı vardır grafik tasarımında. Afişteki görsel öge, metnin kibirli ekosudur. Tipografi ise bu mütekebbir yankının yazıyı görselliğe davetidir.

Bütün bunlar, grafik tasarımında uygulamaya geçmeden önceki evrenin özel bir önem taşıdığını gösterir bize; derinlemesine düşünüp sorgulama, yapıtın oluş sürecindeki tesadüfi uğrak noktalarını baştan belirlemeye yöneliktir. Bu nedenle, grafik tasarımı için söz konusu olan yaratıcılığın ilk planda zihinsel ağırlıklı olduğunu kolayca söyleyebiliriz –ressam, gündelik (somut) hayatla ilişki kurmakta zorlanıp, pekâlâ açık verebilir; grafiker asla!

Savaş Çekiç, bu hassas sınırdaki üretmenin bilinciyle -tıpkı bir dramaturg gibi-, aradan çekildiği ölçüde nihai sona ağırlığını koyacağını peşinen kabullenip, sonuçta ortaya çıkana kendi damgasını vurur. Öyle ki, öznel beğeni yalnızca bir üslûp sorunu olmaktan çıkıp, gitgide soğurduğu işlevin görünmeyen kaidesi, aracı olduğu şeyin öznesidir artık. Bir başka deyişle, tasarımın yaslandığı işlev/sellik, bu üslûptan geriye kalan boşluğun dolgu harcına dönüşmüştür neredeyse.

Grafik tasarımında ekip çalışmasını zorunlu kılan iş bölümü, Çekiç'teki bu üslûbun her türlü önyargıdan uzak biçimde çeşitlenip varsıllaşması için bir vesiledir –grafik, resimden fotoğrafa kadar öteki yaratım alanla-



rıyla sürekli iç içe, kol koladır. Çekiş için işlevsel tasarımın özünde sınırlarını aşmaya hazır malzeme estetiği yatmakta olup, öngördüğü etkiye ulaşmanın yegâne güvencesi, bu bağlamda kendine tanıdığı özgürlüktür. Nitekim, karar aşamasını önceleyen bütün zahmetli önçalışmalara rağmen, son söz hep sezgiye bırakılmıştır burada. Dolayısıyla, herhangi bir fotoğraf ya da resmin seçimi son tahlilde o anlık kıvılcımın ürünüdür bu üretim modelinde; öznel beğeni, çıkış noktası olduğu işlevsel üretimin aynı zamanda teminatıdır.

Tiyatrodan operete kadar çeşitli gösteri türlerinde afiş, çoğun o eserin en çarpıcı sahnelerinden biriyle özdeşleşen özetidir; ancak, bu yaygın ilkenin bir adım ötesine geçince her şey değişmeye başlar; yorumlamam etkinliğine fiilen katılan grafiker, usulca rejisörle aynı hizaya gelmiştir bu aşamada.

Kanlı Düğün'ü ele alalım; Lorca'nın, ay ve ölüm gibi sembollerin yanı sıra, çeşitli imgelerle yüklü bu şiirsel oyununda ajurlu çoraptan bıçağa, dantelli başlıktan ata kadar birçok şey aynen laytmotif gibi kullanılmasına karşın, Çekiş'te hiçbirini görmeyiz bunların: tacla örülü bir duvar önündeki kanlı beyaz eldiven, içeriğinin üzerinde uçuşan özgür bir düzenlemedir bu afişte. Gerçi oyunu bilen bir kişi için renk ve şekillerin (figür) neyi imlediğine dair tahminde bulunmak güç değildir. Kaldı ki, oyunun adı bile bu düzenlemeye ilişkin belli bir ipucu vermektedir bize. Buna göre, beyaz eldivenin masumiyete, kırmızı lekenin ölüme, bulunduğu yere sığmakta zorlanan dipyüzeyin sıkıntıya işaret ettiğini rahatça söylemek mümkündür; ancak her şey alabildiğine dolaylı olup, afiş dilinin el

verdiği ölçüde metaforun ardına gizlenmiştir. Örneğin, *Ignacio Sanchez Mejias için Ağıt'ta* taş, düşlerin imlediği bir alan olarak, zamanı taşıyan omuzdur:

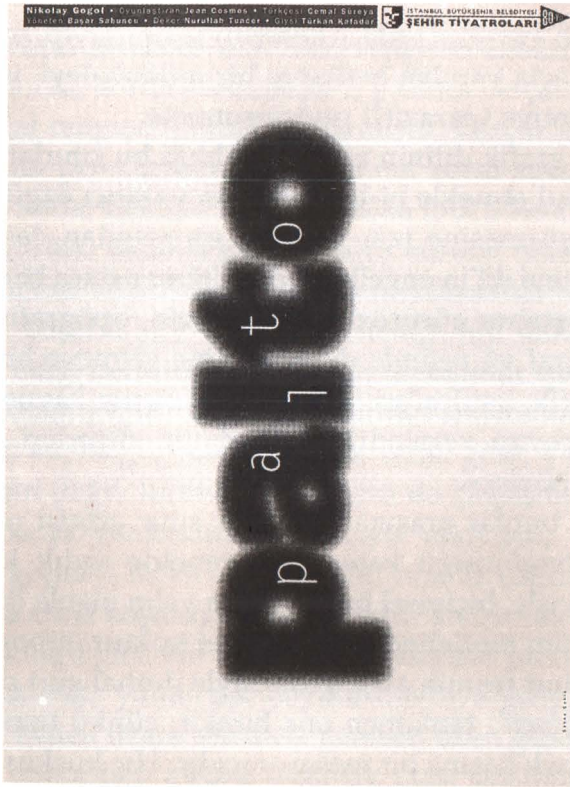
*Ne taşın sırtı biliyor seni,
ne içinde çürüdüğün siyah saten.
Bilmiyor seni sessiz anıların
çünkü ölüsün sen sonsuza kadar.*

Apaçık: İmgelem gücü biraz varsıl olan biri için Çekiç'in afişi, en az *Kanlı Düşün* kadar bu dizelere de eşlik etmeye namzettir.

Gerçekte grafik tasarımının sunduğu yaratıcı olanaklara sığmakta zorlanan bir sanatçıdır Çekiç; bir yanda işlevsel olmanın baskısı, öbür tarafta malzeme estetiğinin getirdiği kısıtlama, durmadan yeni arayışlara yöneltip, kıskırtmaktadır onu.

Bu bağlamda *Savaş ve Barış'ta* tipografik çözümlemeye yönelen sanatçıyı, aynen *Oda ve Kaspar'da* olduğu gibi, afiş sözcüğünün Cermen ülkelerindeki etimolojik kökenini doğrulayan -ilk kez 16. yüzyılda Hollanda'da karşılaştığımız *plakaat'*ın Almanca'daki karşılığı *Plakat* olup, bu da leke yahut kumaş parçası anlamına gelen *Placken* sözcüğüyle bağıntılıdır- bir arayış içinde görürüz.

Grafik tasarımında leke düzenlemesine yönelik kaygının ön planda olması, yüzeysel ve özgül değeriyle kullanılmak zorundaki rengi hep güç durumda bırakır; söylenen şeyin kolayca algılanabilirliğine yönelik geleneksel beklenti, tam da bu noktada grafiği resimden ayırıp, malzeme estetiğini (renk) zora koşmaktadır. Yaygın grafik anlayışında renk, anlaşılabilirlik adına koşulların zorlamasıyla, ait olduğu



nesnenin niteliği değil, biçimidir. Bu nedenle, grafikte kendiliğinden lekeye dönüşme eğilimindeki biçim, üzerinde yer aldığı satıhla ilişkisini sürekli kollayıp, onun varlığını dikkate aldığı sürece üstlendiği rolün gereğini yerine getirir; kolayca algılanabilirlik, önce şekil (figür) ile dipdüzey arasındaki ayrılığın (kopukluk) yeterince belirgin olmasını şart koşturmaktadır çünkü. Böyle bir durumda, temsili değeriyle renk ya da tonlu geçiş, grafiğe özünden yabancıdır –söylenmek istenen şeyin en kestirme ve doğru biçimde alıcıya ulaşması yönündeki temel beklenti, grafikerin öz-

nel yaşantı içeriğini sadece kendisiyle sınırlayıp, malzeme-ye bu amaçla yapılan herhangi bir müdahaleyi, ister istemez, eklentiye (parazit?) çevirir sonuçta.

Çekiç, grafik dilinin zorunlu kıldığı bu sınırlamayı peşinen kabul etmekle birlikte, bunun yaratıcı özgürlüğüne gölge düşürmesine izin vermez; en azından, tasarladığı düzenlemeyi *dil*'in engelleme olasılığını ustaca bertaraf etmeye çalıştığını görürüz. Bu bağlamda, tipografinin yanı sıra fotoğraf ve resimle de işbirliğine girmeye hazır hale gelen grafik, usulca yeni ifade imkânlarına kavuşmuştur; grafiğin cevap vermediği noktadaysa diğerleri devreye girmiştir böylece.

Çekiç, bunlar arasına kesin bir sınır çizgisi çekmekle birlikte, öngördüğü kategoriye genelde sadık kalır. Bir başka deyişle, biçimsel bütünlüğün yalın olanla ödeşleştiği bu üretim modelinde montaja yer yoktur –tipografi, fotoğraf yahut resmin afişe girmesiyle derhal geri plana çekilip, *söylenen*'i tamamen ona bırakır; çünkü tipografinin kendisi başlı başına bir mesaj aracıdır: Hiç kuşkusuz, aynı yaklaşım, lekeyle örtüşen figürlerin yürürlükte olduğu grafik tasarımı için de geçerlidir. Çekiç'te kategorik sınıflandırmaya harfiyen riayet, üslûp bütünlüğünün yegâne teminatıdır.

Buna göre *Palto*, harf içindeki harfle, salt tipografiye dayalı ileti arayışının en yetkin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar; tipografik çözüm, duyuruya ilişkin işlevi zedelemekten, ait olduğu içeriğin üzerinde uçuşan *amorph* bir yapıya (biçim) dönüşmüştür burada.

Savaş ve Barış'taysa bu kez sadece ilk sözcükte aynı yöntemi izeleyen Çekiç, harflerin ardındaki kırmızının tekra-

rını, savaşın sembolü olan kan rengiyle anlamlı kılarken (vurgulama), *ve'* nin yarısı ile *barış'ı*, üzerinde çalıştığı yüzeyin doğal rengine (beyaz?) bırakmıştır. Gerçekte ayrı/ntılı bir yorum gerektirmeyecek denli her şeyin apaçık olduğu bu tasarımda, Çekiç'le ilgili bir başka ipucu kendini ele verir: Özgürlük, ilk akla gelenin körü körüne reddi değildir; afişte işlevsel ve akli olanın her zaman öncelikli bir yeri vardır. Her başarılı afiş -söylemek istediği şey, daha doğrusu aracılık ettiği ileti bağlamında-, ilk çağrışımın vurgulanmasını üstlenen çeşitlemeler (doğaçlama?) arasından en isabetli olanın seçildiği görsel mesajdır. Buna göre, yalnız savaş ve barışın değil, kırmızı ve beyazın da çağrışım alanı belliyse, alıcıyı yönlendirme amacıyla etkileyip, alışılmışın ötesine geçmek, farklı olanı bunun, yani ilk çağrışımın üzerine inşa etme koşuluyla mümkündür ancak –aynen bu örnekte olduğu gibi. Ne var ki, hiçbir afiş salt pratik işleviyle sınırlı kalmaz; yaratıcılık boyutu devreye girip, bu işlevi takviye etmek üzere sentaksa gereken özen gösterilmediği sürece, öngörülen amaca ulaşmak olası değildir. Bu bağlamda, barış sözcüğüyle aynı hizada yer alan on köşeli kırmızı lekeyi (yıldız?) ele alalım: aslında herhangi bir anlamsal işlevi olmayan bu leke, yalnızca görsel denge unsuru olarak tasarlanmıştır. Nitekim, o lekeyi kaldırdığımızda sola yatan afişin, hesabını veremeyeceği bir boşlukla karşı karşıya geldiğini görürüz –sentaksın dikkate alınmadığı grafik tasarımında, önce mesaj sendeleyip, etkisini yitirir.

Çağdaş Türk resmiyle ilgili afişse, her şeyden evvel kıvrak bir zekânın eseridir; renkli parmak izi, özgünlüğünü başkasının dile getirmesini bekleyen resim için bir tür megafona dönüşmüştür burada; ya da şöyle formüle ede-

lim: özgünlüğünün başkası tarafından onaylanmasını ayrıca ifade etmekte zorlanıp tıkanan resim, düpedüz Akhil-leus topuğundan vurulmuştur bu afişte.

Öte yandan, tipik örneğini *Şiddete Hayır!*'da gördüğümüz üzere, kimi zaman ilk çağrışımın ardında yatan içeriğin yıpranıp silinmeye yüz tutması da grafik tasarımcısı için bulunmaz bir fırsattır. Sloganın toplumdaki kutuplaşmayı kışkırtıcı rolü, sadece bölücülüğe çıkarılan davetiye değil, şiddete atılan ilk adımdır esasen –sıkılmış yumruk ya da belli parmak işaretleri, dogmaya dönüşmüş inançların kan kokan habercisidir günümüzde. Ancak, bu afişte bizim için asıl önemli olan nokta, söz konusu işaretlerin Hitler'den Türkeş'e kadar varan gerçek sahipleri yerine, stüdyo kaydının yeğlenmiş olmasıdır. Burada kurgusal olanın tercihi, tasarıma eşlik eden üretim sürecinin başlı başına bir gerçek olduğunu ima eder bize; yaratıcı etkinlikte kurgunun iç mantığı, temsil edilen gerçeğin önündedir hep.

Çekiç, belki de afişi seçerek gerçeğe özellikle borçlanmış olduğunu bilmenin sorumluluğuyla, kurgunun gereğini yerine getirip, onu böylesine kollamaya başlayınca, sonuçta bizim gözümüz açılıyor durmadan. Ötesini herkes biliyor: Bir şeyi yeniden görmek, her halukârda, bilinç niteliğinin sorgulanmasıyla eşanlamlıdır.

1997

D GRUBU ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER



Geyiği Yutan Yılan

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1937 yılında hocası Nazmi Ziya'nın Akademi'de açılan sergisi nedeniyle bir yazı hazırlar. Aslında yüreği insan sevgisiyle dolu olan bir sanatçı için hocasına saygı duruşudur bu metin. Gerçi ilk elden tanık olmanın ötesinde fazla bir şey söylemez Eyüboğlu; ama dikkatli bir okurun hemen fark edeceği üzere, hâlâ güncelliğini koruyan iki önemli sorun burada tartışmaya açılmıştır. İlki, fırçanın yanı sıra kalemle de arası iyi olan ressamlardır. Eyüboğlu, değme yazara taş çıkartacak bir ozan/ressam olmasına karşın, yine de resim konusunda

yazıp çizen meslektaşlarına kuşkuyla bakar: “Memleketimizde resimden ve ressamdan bahsederek, bu mevzu üzerinde fikir yürütenlerin maalesef yine ressamlardan ibaret oluşu, onun (Nazmi Ziya) hakkında söylenenlerin bitarafane olmamasına sebebiyet vermiştir.”

Ne var ki, bu gerçeği dile getiren Eyüboğlu, Nazmi Ziya’yla ilgili yazıyı yine kendisi yazmak zorunda kalmıştır sonuçta. Gerçi resim ve ressamlar hakkında yazmanın kimsenin tekelinde olmadığını dikkate aldığımız zaman, ortada öyle fazla abartılacak bir durum olmadığını kabul edip, hatta kimi zaman bunu desteklemek gerektiğini bile söyleyebiliriz pekâlâ. Ressam, meslektaşını değerlendirirken tamamen öznel ve taraflı olabilir, ama en azından kendisini tanıtmıştır böylece. Dahası, eleştirmen ya da sanat tarihçisinin mutlaka nesnel olacağı konusunda da hiçbir güvence yoktur ortada. Ancak bu belirleme kimseyi yanıltmasın: Resmîyet kazanmış sanat tarihinde yalnızca ressamlar söz sahibi olmaya başladığı andan itibaren her şey birbirine karışıp, göz gözü görmez olmuştur artık.

Bu noktaya şimdilik bir mim koyduktan sonra Eyüboğlu’nun hocasıyla ilgili yazıyı nasıl bağladığına geçelim: “Bünyesinin elastikiyetine, iştahasına güvenen sanatkârların, başlangıçta daima kendilerinden büyük sanatkârlara saldırarak, yılanın kendisinden büyük bir geyiği yutması gibi, onları yuttuğunu ve hazmettiğini görüyoruz. Başlangıçta sevdiği sanatkârların tesiri altında kalanlar, geyiği henüz yutan yılanı andırırlar; o aralık göze çarpan yılan değil yutulan geyiktir. Gün geçtikçe geyik eriyecek ve yılanın bünyesine karışacaktır. Yılanın yuttuğu geyiğe benzemekten korkusu yoktur. (...) Nazmi Ziya’da bizi

sevindiren onun kendisinden evvelki Türk resmine eseriyle bir adım daha ilave etmiş olması ve onda bizi üzen bir şey varsa o da bu adımın yalnız Türk resmine ilave edilmiş olmasıdır.”

Hiç kuskusuz, önce Eyüboğlu’nun sanat görüşünden başlayarak, çok şey söylenebilir bu paragraf hakkında; ama en önemlisi, henüz dört yıl önce kurulan *D Grubu*’nun gizli manifestosu olarak da okumak mümkündür bunu; ve o zaman, günümüzde kafası karışmış olanların yetmiş yıllık öyküsü çıkar karşımıza. Konuyla ilgili herkes biliyor: Eyüboğlu’nun yakındığı şeyi her kuşak yeniden tartışmaya açmaktadır esasen; üstelik gitgide artan bir ses tonuyla ve küstahça.

Fazla ayrıntıya girmeden örnekleyelim: Bir kuşak sonra, Türk resmine yeni bir soluk getirmekle yetinmeyen çağdaşlık beklentisi, İsmail Altınok’ta acınası bir takıntıya dönüşür artık; ve doğal olarak Eyüboğlu topun ucudur şimdi. Figür resmine karşı çıkan Altınok öylesine gemi azıya almıştır ki, hani elinden gelse bu türde çalışan tüm ressamı derhal sınır dışı edecektir; çünkü: “(...) bizim ressamlar bu yeni temel bilincinden yoksun bulundukları içindir ki daima çağımızın gerisinde kalmışlardır. Oysa Batılı sanatçılar her yeni sanat karşısında değişerek, sanatlarında birçok aşama yapmışlardır.”

Kantarın topu kaçınca böyle şeyler yazabiliyor insan. Öyle ki, değişen sanatı sanatçının yaptığını göremeyecek denli bilinci bulanmış biri var karşımızda. Gelgelelim, üzerinde durmaya bile değmeyen bu sayıklama, gizli ya da açık *D Grubu*’nun da zihniyetini yansıtıyor sonuçta. Nitekim, bir önceki kuşağı eleştirirken onların da hep aynı

gerekçeyi ileri sürdüğüne tanık oluruz: Yapılan resim, Batı'daki örneklerin çok gerisindedir! Oysa önceki kuşaktan bir adım öteye gitmenin eleştiri konusu olduğu yerde, geleneği var eden örgensel süreklilik sekteye uğramıştır her şeyden önce. Bu ise içinde yer aldığı geleneği sorgulayıp yenilemekle yükümlü olan *dil*'in, kuşaklar arası kopukluktan doğan boşluğa yuvarlanmasına zemin hazırlar olsa olsa. Dolayısıyla eleştiri şöyle dursun, tam tersine, sonuna kadar desteklenip alkışlanması gereken bir durum söz konusudur burada.

Bütün bunlar *D Grubu*'nun hangi noktada tökezlediğini gösterir bize: yeni bir dili şart koşan modern/izm/in gerekçesi. Uygarlık tarihindeki örnekler bu konuda hiçbir kuşkuyla yer bırakmaz: Sanatın bütün dallarında yeni bir dil ihtiyacı, devralınmış ifade biçimlerinin değişen koşullar karşısında yetersiz kalmasından kaynaklanır; bunun dışındaki her *yeni* arayışı, uğruna savaştığı *biçim*'in altında ezilmeye mahkûmdur daima.

Öte yandan etki/lenme sorunu da *D Grubu*'nun çuvalıdığı konular arasında yer alır. Elbette etkilenme yoluyla değişime açık olmak bilinç niteliğinin temel göstergesidir; hatta daha ileri gidip, bunun her sanatçı için gizli bir amentü olduğunu bile rahatlıkla söyleyebiliriz. Etkiden korkan sanatçı, şaibeli bir yetkinlik mertebesinin kurbanı olmuştur aslında. Gelgelelim, herkesin dikkate alması gereken önemli bir nokta vardır burada: Hiçbir sanatçı yalnızca kendisinden ibaret değildir; ama bu, kendisiyle bulunduğu yerde artı hanesine yazılır daima. Buna göre *yeni* (çağdaş?) adına değişmeye yol açmasını beklediğimiz etkilenmeyi sahici ve verimli kılan en önemli etken, örgen-

sel sürekliliğin kanıtlanabilir varlığında karşımıza çıkar. Bu sürekliliğin kesintiye uğradığı evredeyse önce özgünlük beklentisi rafa kalkmıştır ister istemez. Unutmayalım: Kopya, özümSENmesi mümkün olmamış etki/lenme/dirasında. Ernst Bloch, tam da bu noktada, etki ile kopyayı (aşırma?) birbirine karıştıranların, kulağını hayli ironik bir biçimde bükerek: "Sahteyi orijinalden ayıran şey, daha sahibi durmasıdır."

Solanın Gizemi

Ernst H. Gombrich, *Sanat ve İlerleme* adlı kitabında, antik Yunan'dan günümüze kadar verdiği örneklerle ilerleme düşüncesinin sanat tarihinde ne gibi yanlışlara yol açtığını uzun uzadıya anlatır. Gombrich'e göre, ilerleme ancak bilimde söz konusudur; çünkü burada somut bir amaç-örneğin çocuk felcini önleyecek ilaç- vardır; bu amaca ulaştıktan sonra o konu da kapanmıştır artık. Ayrıca, felç aşısının birçok ilaçtan daha sonra keşfedilmesi de, onun yeni ve bu yüzden daha değerli olduğunu göstermez. Oysa sanatta böyle bir amacın varlığından söz edemeyiz. Dolayısıyla, sözümona uzlaşmış sanat tarihinde Lysippos'un Polykleitos'tan ya da Raffaello'nun Giotto'dan daha yetkin görünmesi son derece aldatıcıdır; en azından bakış açısına göre sürekli değişir bu.

Gombrich, her zaman olduğu gibi son derece somut bir örnekle kanıtlıyor savını. Ne var ki, o denli açık seçik olmayan örneklerin de aynı şeyi doğruladığını kolayca görebiliriz. Oluş (*genesis*) sürecini ele alalım: Sanat yapıtında söz konusu olan bu süreç ne denli bireysel olanın izini ta-

şısa da, çevresiyle (kozmos) ayrılmaz bir bütündür aslında. Bir başka deyişle, sanat yapıtının varlığını borçlandığı sentaks, evrendeki *oluş*'un küçük ölçekli tekrarı, oluşlar zincirinin bir halkasıdır son tahlilde.

Soruna bu açıdan bakınca, değişim arzusunun özünde kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu ortaya çıkar. Sanatçı, her şeyden önce yaşayan bir varlık olarak bu sürece kendiliğinden katılıp, şöyle ya da böyle, ama mutlaka gereğini yerine getirmektedir. Bu noktada, bilinç niteliği, zaten gerçekleşmekte olana kendine rağmen katılmak zorundaki öznenin, bunu ne ölçüye kadar fark ettiğinde gündeme gelir. Dolaşısıyla, sanat yapıtının başat özelliğini *aboutness* (hakkında olmak) ile açıklayan Arthur C. Danto'ya bir ekleme yapmak kaçınılmaz oluyor: *awareness* (farkında olmak).

Bilinç niteliği açısından *D Grubu*, tam da bu farkında olmanın tartışmaya açılmasıyla ilk önceki kuşaklardan ayrılp, Türk resmine yeni (çağdaş, modern, vb.) bir soluk getirmeyi amaçlar; ama iyi niyet yetmez, uygulamada sürekli yanlış bilincin gölgesi düşmektedir üstüne. *Oluş*'un evrensel ölçekteki iç mantığı, onlara rağmen onları yönlendirirken, farkında oldukları şeyden rahatsızlık duyarlar elbette. Ancak bunu dile getirmeye kalkışınca dilin kendisi bir sorun olmaktadır. Daha doğrusu, devralınan ifade biçimi, sonunda *eski*'yi yadsımak üzere, tepki duyulan şeyle hesaplaşma yerine, doğrudan doğruya öteki'ne göre *yeni*'yi gündeme getirmiştir. Ne var ki, görünürde köktenci bir tavrı imleyen bu model, her şeyden önce mutlak kopmanın sağlanması için gerekli olanı yitirmekten ötürü kendisiyle çelişmeye mahkûmdur. Özgürlük bir kez bu şekilde israf edilmeye başlanınca, kimse önünü alamaz artık.

Bütün bunlar, 1930'lerden sonra Türk resminde yaşanan kargaşayı olanca açıklığıyla ortaya koyar. Kuşaklar arasında gerekçeden yoksun ve yalnızca birini yadsımayla amaçlayan modernleşme arzusu, anlamsız hale gelen kopma sürecinde sağlıklı çatışmayı giderek kör dövüşüne çevirmiştir sonuçta. Solmadan açan *eski*, kendini yenileyememenin sıkıntısıyla olduğu yerde bile saymakta zorlanırken, açmadan solan *yeni* de daha döllyatağında son nefesini vermeye yazgılıdır bu ortamda.

Kırılma Noktaları

Kendisine ve dünyaya karşı sorumlu olduğunu düşünen her sanatçı, kimi zaman yapıtlarıyla yetinmeyip, ayrıca sözlü yahut yazılı ek bir açıklama ihtiyacı da duyabilir pekâlâ. Gerçi söyleşi, mektup ve günlükleriyle bu alandaki beklentisini büyük ölçüde gerçekleştirme olanağı bulur; ama bunun ötesine geçip, bir tür sanat tarihçisi kimliğiyle yazmaya başladığı andan itibaren farklı bir durum çıkar ortaya. Hele önerilen değerlendirme modeli henüz farklı seçeneklerin olmayışından ötürü kısa sürede resmiyet kazanmaya başlamışsa, sorun daha da büyüyüp, yeni değerlendirme ölçütlerinin önü büsbütün tıkanmıştır artık.

Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1930'larda altını çizdiği sorun, kuşaklar boyunca devam edecek bir açmazın habercisi gibidir sanki; üstelik uyarıda bulunduğu sırada da Nazmi Ziya'nın sergi kataloğunu yazmakla meşguldür. Nitekim, daha sonra kendisinin de aralarına katılacağı *D Grubu* ve burada bir araya gelenlerin çağdaş Türk resmine katkısına ilişkin bütün değer-

lendirmeler, yine bu grubun kurucu üyeleri arasında yer alan bir başka ressama, Nurullah Berk'e kalmıştır: Türk resim tarihiyle ilgili olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış dört kitaptan üçü Berk'in imzasını taşır! Bu, sonuçları açısından, yeni değer ölçütlerini öylesine tehdit eden bir durumdur ki, hayatı boyunca Berk'e savaş açan Sezer Tansuğ bile *D Grubu*'na yönelik eleştirisinde birçok şeyi geçiştirmek zorunda kalmıştır; en azından Türk resminin çağdaşlaşma sancısı irdelenirken, sanat tarihinin resmiyet kazanmış değerlendirme modeli hâlâ gündemdeki yerini korumaktadır.

Hiç kuşkusuz, Berk'in kurucu üyesi olduğu bir gruba sahip çıkması son derece doğaldır; ancak bu savı doğrulama amacıyla ister istemez önceki kuşaklarla hesaplaşmak zorunda kalıp, tercihlerini sadece *D Grubu*'na göre yapması hiçbir zaman yeterince tartışmaya açılmamıştır. Böylece şablon övgüyle sırası savılan Avni Lifij'den sonra Ali Avni Çelebi'nin çok özel bir yere geldiğini görürüz. Nitekim, yine Berk'in izini süren bir başka ressamın değerlendirilmesinde bu gerçeği açıkça görmek mümkündür: Adnan Turani'ye göre Lifij, Türk resminde güçlü bir kişiliği temsil etmesine rağmen 'renkçi olmayan bir sanatçı'dır!

Öte yandan, *D Grubu*'nun en büyük talihsizliği, Lifij'in yanı sıra aralarında Namık İsmail, Hikmet Onat, vb. içten ve tutarlı sanatçıların yer aldığı 1914 *Kuşağı*'na sınırdaş olmasıdır. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken konu, Berk ve ardıllarının iddia ettikleri gibi, adı geçen sanatçıların izlenimci resimle yetinmeleri değil, resim aracılığıyla içinde yaşadıkları topluma özgü tinin nabzını yakalamış olmalarıdır; en azından, *dil* olarak dışavurumculukla kar-

şılaştırdığımız zaman, izlenimciliğin bu beklentiye çok daha iyi karşılık verdiğini hiç çekinmeden söyleyebiliriz.

Berk, belki de bu nedenle, *D Grubu*'nun yol açtığı kırılma noktasını (devrimci dönüşüm?), kendisinin de içinde yer aldığı *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* ile mukayeseden hareketle belirler hep. Burada eleştirilen şey, söz konusunu sanatçıların Batı etkisinde kalıp, kendi ülkesine özgü konuları imleyecek bilinçten henüz yoksun olmalarıdır. Aslında o dönemde herkesin hemfikir olduğu olduğu kolektif bir yanılgıdır bu. Öyle ki, yine aynı yılların düşünce dünyasında ağırlıklı yeri olan Hilmi Ziya Ülken bile, *Resim ve Cemiyet* adlı kitabında bu hataya düşmekten kurtulamaz: "İşin artistlik ve boyacılık tarafını bırakacak olsak bile, yalnız mevzudaki sunilik bu devir resmini tenkit için kâfidir. Halbuki, esasında, mükemmel sanat eseri ancak artistin kendi mevzuunu bütün mevsukluğu (belgeye dayanan) ile kavraması ve yakaması sayesinde meydana gelebilir."

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni eleştirirken Berk de aynı gerekçeye yaslanır: "Serginin egemen Avrupa kokusu da bir gerçektir. Nasıl olmasındı ki, Fransa ve Almanya'dan bir yıl önce dönen gençler memleket yaşantı ve görünüşleriyle ilgilenmeye vakit bulamamışlar, atölyelerinde öğrendiklerini sıcağı sıcağına sunmak zorunda kalmışlardı."

Berk, 1928 yılında açılan bu sergide, Alman dışavurumculuğunun temsilcileri olarak, Zeki Kocamemi'nin yanı sıra özellikle Ali Avni Çelebi'yi ön plana çıkarır; çünkü: "Münih'teki çalışmaları sırasında yaptığı bu büyük resimle (*Maskeli Balo*) Ali Çelebi, Türk sanatını kökünden sarsa-

cak canlı bir görüş, bir teknik getiriyordu. Hiçbir ressamımız o yıla kadar böyle bir konuyu ele alıp canlandırma-mıştı. Çeşitli karnaval giysilerine bürünmüş "maskeli, kü-lahlı, otform şapkalı eğlenen kadın ve erkekler yeşilimsi bir tahtaperde önünde oynanıyor, ön planda bir kadın çıplaklığının sağlam yapısını seriyordu."

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu kısa alıntılarda bile bu kadar çelişkinin nasıl bir araya geldiğini açıklamak neredeyse olanaksızdır. Buna göre, başlangıçta *konu*'yu ölçüt kabul eden değerlendirme modeli, Çelebi örneğinde açıkça iflas etmiştir. Ancak, asıl sorun bir başka yerde düğümленir. O günün koşullarında Almanya'daki dışavurumculukla ilişki kurması mümkün olmayan -dışavurumculuk, Kuzey ülkelerine özgü son derece karışık ve kökeni hayli derinlerde yatan bir ruh halinin ürünüdür- Çelebi'nin *Maskeli Balo*'su ya da *Vitrin*?, başta Ernst Ludwig Kirchner olmak üzere, August Macke'den Franz Marc'a kadar bir dizi ressamdan ağır biçimde esinlenmiş çeşitlilerdir yalnızca; yani Almanya yerine İtalya'ya gitse fütürizmi, Rusya'ya gitse suprematizmi (yoksa rayonizm mi!) pekâlâ getirmesi mümkündür Çelebi'nin; hele *D Grubu*'nun mantığına göre suprematizmi düşününce 1930'lar-da Türk resminin nasıl büyük bir kayba uğradığını tahmin etmek hiç de zor değildir doğrusu!

Ne var ki, *D grubu* için bunca önemli olan *konu* sorununa bakınca, orada da -tıpkı çoksenslendirilmiş halk türkülerinde olduğu gibi- aynı garabetle karşılaşırız. Sabri Berkel'in *Simitçi*'sini ele alalım: teori, ülkenin tinsel nabzını tutmak şöyle dursun, düpedüz iğdiş etmektedir bu örnekte. Nitekim, yıllar sonra aynı konuyu işleyen Nedim Gün-

sür'ün *Simitçi*'siyle bu örneği karşılaştıran herkes, *D Grubu*'nun elinde konunun ne hale geldiğini çok daha iyi görür.

Bütün bunlar şu gerçeği açıkça ortaya koyuyor: İzlenimci resme karşı çıkararak dışavurumculuğu kübizme sıçrama aracı olarak gören anlayış Türk resim tarihine ege-men oldğu sürece, yalnız Lifij'in rengini değil, başlangıcından günümüze Türk resminin kilometre taşları arasında yer alan isimleri de doğru dürüst tartışmaya açmak maalesef imkânsızdır; ve hiç kuşkusuz, bu bağlamda değerlendirilmesi gereken *D Grubu*'na da aynı yanılmanın gölgesi düşer sonuçta.

Eyüboğlu'nun örnek aldığı yılan, yuttuğu geyiği sindirebilir belki, ama şu gerçeği unutmamak kaydıyla: Geyikle fili birbirine karıştıran yılanın şapkaya takılıp kalması da pekâlâ ihtimal dahilindedir hep!

2003

davetsiz izleyici mehmet ergüven



agora kitaplığı • 165

ISBN 978-9944-916-80-6



9 789944 916806

kültürel çalışmalar • 14

www.agorakitapligi.com

10 YTL

Bir şeyi gördüğümüzü söz diliyle doğrulamaya kalkışmak hayli zahmetli ve özünde umutsuz bir çaba olmasına rağmen, susmanın seçenek olmadığında uzlaştığımız sürece bu konuda yapabileceğimiz fazla da bir şey yoktur maalesef. Ne var ki, burada söz konusu olan asıl amaç, doğrulama arzusundan hareketle kolektif duyarlılığa zemin hazırlayacak bir paylaşım için ortak çıkış yolu bulmaktır. Herhangi bir nesneyi herkesin farklı görmesinden daha doğal bir şey yoktur; ancak bu farklılık söz diline döküldüğü andan itibaren, sonuçta tam da bu farkların oluşturduğu bir ortak paydada buluşmaya başlar çevremizdeki insanlar.

Unutmayalım; bir şeyin bakışa göre farklı olabileceği konusunda uzlaşmak, 'oluş' sürecine saygı duruşudur. Bu da sonuçta her şeyin değişmeye yazgılı olduğunu kıskırtmak için fırsat kollayan bilinç niteliğinin armağanıdır bize. Görmek, değişimin gerekçesine kement atmaktır. Burada duraksayan, sessizce zorbaya dönüşmüş doğruya koşulsuz teslim olmuştur.

"Davetsiz İzleyici"de toplanan resim yazıları bir bakıma bu kaygının ürünü. Ancak, dikkatli bir okurun hemen fark edeceği üzere, seçki mantığına göre bir araya gelen bu resim yazılarına baştan sona damgasını vuran ne bir ölçüt ne de bu yönde bir arayış var. Görmeyi ahdeden kişi, gereksindiği ölçütü gördüğü şeyden çıkarma yönünde bir çaba harcamayı gereksiz bulup, sadece elindeki hazır ölçütlere güvendiği sürece körleşmeye hazırlıklı olmalıdır.

Buna göre, Avni Lili ile Erdoğan Zümrütoğlu'nu doğruluğunu tartışmasız kabul ettiği bir ölçütten hareketle değerlendirmeye kalkışan kişi, en iyimser yaklaşımla önce birini, daha sonra her ikisini birden katleder. Bu olgu, "Davetsiz İzleyici"de yer alan yazıların hangi gerekçe ile ölçütler arasında mekik dokuduğunu ortaya koyuyor; ya da şöyle formüle edelim: Elinizdeki seçki, resmi anlamaktan umudunu kesmiş olsa bile sevmekten vazgeçmeyen birinin hiç değilse buna bir gerekçe arayışının ürünüdür...