

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>

BARIŞ ACAR

BARIŞ ACAR
EKPHRASIS

ÇAĞDAŞ
SANATTA
BİREYLEŞMELER-I

P E K
H ÇAĞDAŞ
SANATTA
A R
BİREYLEŞMELER - I
S I S



BARİŞ ACAR

EKPHRASIS

ÇAĞDAŞ

SANATTA

BİREYLEŞMELER - I



**COR
PUS
Y**



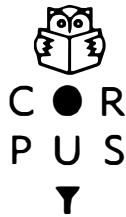
Bariş Acar

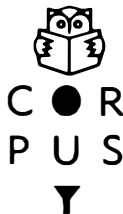
Aydın, 1977 doğumlu. Orta öğrenimini *İzmir Atatürk Lisesi*'nde tamamladıktan sonra *Fizik Mühendisliği* öğrenimi gördü. Daha sonra *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümüne* geçerek bu bölümü tamamladı. Sanat tarihi kuramı üzerine yüksek lisans tezini *Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümü* bünyesinde hazırladı. Yayıncılık alanında çeşitli dergilerin kurucu ve yürütücü kadrolarında yer aldı; A. Danto, H. Foster, R. Sennett gibi yazarların kitaplarının yayıma hazırlanması görevlerini üstlendi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'nde *Sanat Tarihi* ve *Sanat Kuramı* üzerine dersler verdi. Çağdaş sanat alanında sergiler düzenledi. 1997 yılından itibaren sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları alanındaki birçok dergide yayımlandı. Ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra, *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı ve *Toz / Dust* (Ve Yayınevi, 2016) adlı çift dilli bir haiku kitabı ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes'in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016), *Ekphrasis Üçlemesi 1, 2, 3 cilt* (Corpus Yayınları, 2018) ve *Ekphrasis / Passages Between The Visible And The Sayable / Selected Writings* (Corpus Yayınları, 2018) kitapları bulunmaktadır. *Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü*'nde doktora araştırmalarını sürdürmektedir.

E K P H R A S I S

*Çağdaş Sanatta
Bireyleşmeler- I*

B A R I Ş A C A R





Corpus Yayınları no: 015

Ekphrasis | Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler- I | Barış Acar

Editör: Ekrem Kahraman • Kitap Tasarımı: Savaş Çekiş

© Barış Acar, 2017, Corpus Yayınları, 2018 • 1. Baskı: Mart 2018

ISBN 978-605-81714-0-4 • Yayıncı Sertifika No: 32752

Baskı ve Cilt: Overprint Matbaacılık ve Dış Tic. Ltd. Şti.

Atatürk Mahallesi 310. Sokak No: 12 Kat: 1

İkitelli - Küçükçekmece / İstanbul Tel: 0212 698 21 00

Corpus Yayınları Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sokak

Üretmen Han No: 27 / 201 Çağaloğlu Fatih İstanbul

0537 795 16 21

corpusyayinlari@gmail.com

www.corpusyayin.com



Bu kitap SAHA Derneği'nin katkılarıyla yayınlanmıştır.

E K P H R A S I S

*Çağdaş Sanatta
Bireyleşmeler- I*

*“Gerçekte, ancak satılabilir bir şeyim varsa özel mülkiyet sahibiyim demektir; oysa kendime ait olan satılabilir olmayabilir. Benim ceketim, ancak, ben onu takas edebilir, rehine verebilir ya da satabilirim, yani pazara sürülebilir olduğu sürece özel mülkiyettir. Eğer bu özelliğini yitirirse, paçavraya dönüşürse, hâlâ onu benim için değerli kulan bazı özellikleri bulunabilir; hatta benim özelliğim olup beni hırpani bir birey haline getirebilir. Fakat hiçbir iktisatçı onu benim özel mülkiyetim olarak nitelemeyi düşünmeyecektir; çünkü o bana başkasının emeğinin zerresine bile hükmetme olanağı tanımamaktadır... Özel mülkiyet yalnızca insanların değil aynı zamanda şeylerin bireyselliğini de yabancılaştırır.”**

(Karl Marx ve Friedrich Engels, Alman İdeolojisi)

* Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, (Çev. Tonguç Ok ve Olcay Geniközümez), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2013, s. 196-197.



Elif Varol Ergen, Gözetçiler, dijital baskı, 2010.

ikinci

Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler- I

kitap

İçindekiler:

- 013 I - Procrustes Evi**
- 015** Hayır, Sizden Bahsediyorum!
- 019** Sansür ve Temaşa
- 023** Türkiye Ergenlikten Çıkıyor
- 029** Gezi Direnişi ve Sanatın Politikası
- 049** Kamusallığın Sanatsal Oluşumu
- 059** Türkiye’de Video Sanatı Ne Zaman Bitti?
-
- 065 II - Süreğen Semptomlar**
- 067** Cevdet Erek / Nesnenin Geri Çekilişi
- 079** .-_- / Olanaksız - Olanaklı Anomim
- 087** Nova Kozmikova / Amenhotep ile Akhnaten
- 095** Handan Börüteçene / Farkındalık Mitosuna Karşı
- 099** Nancy Atakan / Çağdaş Sanat ve Biçim Tasarımı
- 111** Canan Dağdelen / Mimariden Öte Mekânla
- 117** Ferhat Özgür / Sismolog Olarak Sanatçı
- 123** Genco Gülan / Sanatçının Osman Hamdi Bey Olarak Portresi
- 139** Erdal Duman / Pop Art Bombalar
- 143** Mehmet Ali Uysal / Mekâna Karşı Mekânın İçinde
- 149** Sera Marshall / Metindışı Bir Laboratuvar
-
- 155 III - Pentürü Aramak**
- 157** Ekrem Kahraman / Sanat Tarihçisinin Usturası
- 175** Hakan Gürsoytrak / Hafriyattan Evren Çıkarmak
- 179** Zeliha Akçaoğlu / Kıpırtının Resmi
- 183** Selma Gürbüz / Biçim Duygusu
- 197** Nazım Ünal Yılmaz / Barbarları Beklerken
- 193** Ali Elmacı / Çağdaş Sanatı Müsamereden Ayırt Etmek Mümkün Mü?
- 201** Burcu Perçin / Olgü ve Olay Arasında

- 207 Nihal Martlı / Teşrih ile Teşhir Arasında Kendine Bakmak
215 Nur Gürel / Varlığın Evinde
221 Hayri Ağan / Boya ve Doku
227 Kemal Seyhan / Arka Yüzden Desenler
233 Mustafa Duymaz / Kentin Kodlarını Tersine Çevirmek
239 Uğur Güler / Özyıkım ya da Geç Avangardın Kaçış Stratejileri
245 Serdar Milli / Tualde Kısa Devre
251 Burhan Doğançay / Duvarları Kağıt Gibi Yırtan Adam
257 Abidin Elderoğlu / Gün Işığına Özenen Tablolar

265 *IV – Pygmalion Hakikati*

- 267 Şadi Çalık / Soyutu Bulmak
273 İlhan Koman / Hareket - İmaj ve Heykel
281 Kuzgun Acar / Organizma Estetiği
289 Osman Dinç / Heykel ve Ten
295 Mehmet Aksoy / Heykeli Parçalara Ayırmak İçin Beş Neden
303 Selçuk Yılmaz / Boşluğa Asılı Heykeller

307 *V – İmaj, Anlam ve Direniş*

- 309 Gül Ezen / Basamaklar
313 Atilla Torunoğlu / Belgesel Fotoğraf
319 Uygur Asan / Yuvarlağın Bir Köşesi
323 Ziya Azazi / Gaz Maskeli Derviş



Federico Hurtado, Jujiira Perro! Uç Bölümlük Bir Opera İçin Eskizler, 2011.

I.

Procrustes
Evi



Uğur Güler, İsimsiz, tual üzerine akrilik, 140 x 185 cm., 2011.

Hayır, Sizden Bahsediyorum!

Çağdaş sanat üzerine konuşmak için
öncelikle onunla ilgili konuşanlar
hakkında konuşmak gerekiyor.

Sadece gazeteye, dergiye çıkmaya çalışma;
aynı zamanda onu okumalısın da.
Haberler sadece başlıktan ibaret değildir.
Detayları gör, ilgileri kur; karşı ol ve birlik
kur!

"İsteme"ni doğru kullan!

Her şeyi isteyen, hemen isteyen, sürekli
isteyen kasaba politikacılarından olma!
Her şeyden önce de kimden, neyi ve nasıl
isteyeceğini bil!

Eleştiriye kulak vermeyi öğrenmelisin.
Hem de bir an evvel!
Seni kurtaracak yegâne yetenek eleştiriye
kendi silahın olarak kullandığın zaman

görünür olacak.

Kendini anlatıp durma! Dünyada
yalnızca sen yoksun.

Kendi üzerine kapanan dünyanın yapma
duyarlılıklarından kurtul!

Sol düşünce senin güdümünde olmadı
hiçbir zaman; öyleymiş gibi davranma ya
da Marksizm üzerine atıp tutan ortayolcu
ağzını bir kenara bırak artık!

Her şeyi biliyorum ukalalığından kurtul!

Cahilliğinden tek çıkış yolun bu!

Konuşmayı öğren! Dil önemlidir.

"Network" diye sağa sola mesaj
göndermek ya da Facebook'a yazmak
dışında da yazıyla ilgilen!

Okuyan ne dediğini anlayabilmeli.

Düzgün kurulmuş bir cümle için
hayatını yazıya adayanlara saygı duy!

Biliyorum, buraya “tırmalayarak” geldin; ama bu kimseyi tırmalayabileceğin ya da tırmalaman gerektiği anlamına gelmiyor.

Çiğ olma!

Kitaplar da yalnızca başlıklardan ibaret değildir.

Kitap oku!

Ama alıntı yapmak için değil.

Cümleleri yalan yanlış ezberleyeceğine okuduğunu özümsemeyi ve başkalarına iletmeyi dene! Gerçekten kafanın içinde bir şey varsa ancak böylece anlaşılabilir. Söylenenleri geniş bir çerçevede değerlendirebilir!

Totolojilerden sadece yeni totolojiler çıkar. Sen, yeni çıkarımlar yap!

Kendi çıkarımlarına köle olma. Ötekini duy!

“Öteki” yalnızca sergi başlıklarında yararlanman gereken kullanışlı bir terim değildir. Bocerabiliyorsan sürekli “öteki” olmanın acısını duy!

Çuvaldızı önce kendine batırmayı bil!

“Kendim” dediğin yapıntıyı sök!

Dünya görüşün, öğrenimin, ölçütlerin ve terimlerin baştan sona yanlışlarla dolu olabilir. Kendini dinle!

Dilinin kritiğini yapamayan ona sahip olamaz. Sanat tarihini, felsefeyi ya da entelektüalizmi sanat adına eleştir, piyasa

ağızyla ve onun adına değil.

“Modernizm”i bilmeden, sırf revaçta diye, onun hakkında atıp tutma!

Bir gün tükürdüğünü yalaman icap edebilir.

İnanmadığın şeyi yapma!

Okumuyor, yazmıyor, izlemiyor; gerçek anlamda “sanat”ı takip etmiyorsan neden bu işi yapıyorsun?

Riyakârlıktan vazgeç!

Cahil cesaretini piyasa ağızyla birleştirerek ancak sevmediğini söylediğin insanlara benzeyebilirsin. Bunu yapma!

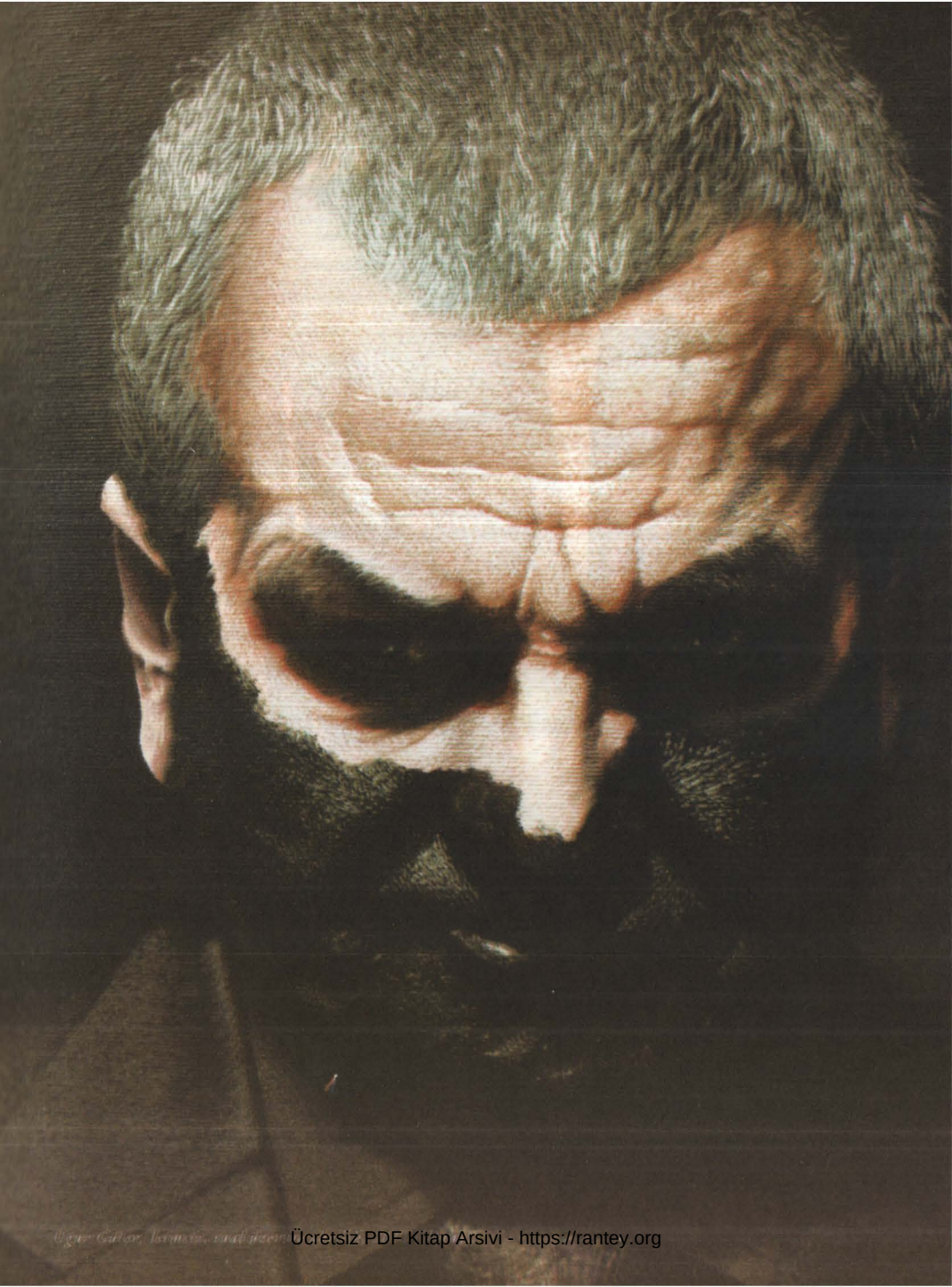
Açılışlarda satış için koleksiyoner peşinde dolandığın kadar sergiyi gezen genç, meraklı ama ürkek adımlara da göz kulak ol!

Onlar senin için değil, sen onlar için varsın! Dedelerinin hatasını tekrarlama! Senin var kalabilmen için tek açık kapıyı üstüne kapama!

Eleştirirken beni onaylama; çünkü senden bahsediyorum, ne kadar yanlış ve zavallısın derken hep senden bahsediyorum!

Bunu hiç unutma!

(Lebriz Sanat Dergi, Kasım 2011)





Bubi, Oturak, karışık teknik, 2011.

Sansür ve Temaşa

Biz tikelde tükenmeyi severiz.
Çünkü orada gündem vardır.
Çünkü orada dedikodu vardır.
Çünkü “*para*” orada döner.
Çünkü, aslında herkes çok iyi bilir ki,
yaşam orada sürüp gitmektedir.
Tikel olaylardan genel ilkeler çıkarmayız.
İlke düzeyine yükselmiş gerçeklik bizi
boğar.

Batı, modernitenin ürettiği kavramsal
çıkma sokaklarda bir aşağı bir yukarı
dolanadursun, biz sabah uyanıp ansızın
“*kavram ötesi*” oluruz.

Bu yüzden, hakkında hiçbir şey bilmesek
de, Kant’ı sevmeyiz.

İnce ince düşünülmüş, sabırla arka
sokakları dolaşmış, kapıları, pencereleri

bir bir kontrol edilmiş bir *kuram* yerine,
tesadüfen bulunmuş patikalar, aforizma
düzeyinde kısa yollar ilgimizi çeker bizim.
Nietzsche, Heidegger, Foucault, Deleuze
böyle girmiştir ufkumuza.
Biz “*alıntılama*”yı severiz.
Alıntılanan tikel bile değildir; ölesiye
“*tekil*” bırakılmıştır, ki eninde sonunda
“*para*”ya tahvil edilebilir olsun.

Bu sebeplerden, İstanbul Modern
ile Bubi arasındaki *diyalog* ya da
diyalogsuzluk* bizi ilke düzeyinde
değil, dedikodu düzeyinde ilgilendirir.
“*Kalburüstü*” sanatçılar bu konuda
sessizliklerini korurlar; sanatçı örgütleri
ya da çeşitli düzeydeki sanat kuruluşları
bir şaşkınlık nidasıyla yetinir. Genç

sanatçıların ve sanatçı örgütlülüklerinin tavrına ikircikli yaklaşılr. Keza, herkes işin arka planını bildiği vehmiyle hareket etmektedir. Asla açıkça dile getirilmeyen -çünkü ağza alındığında dile getirenin ağzına yapışacağını herkesin bildiği- gerçeklik yeterince gerçek değildir. Kimse tarafından kabul edilmeyen gerçeklik, henüz soyutlama düzeyinde -genelgeçerliğe ulaşmış- bir gerçek değildir. İstenmemektedir; işlevlendirilmemiştir; ne kadar kaskatı karşımızda dursa da, aslında yoktur.

İstanbul Modern'in "*özel gece*"si ve onun küratöryal arka planı ne olursa olsun, sanatçıyla bani (siparişi / patron) arasında tarihin her döneminde mevcut olan gerilimin burada da vuku bulduğunu belirtmek kritik önemdedir. Sanat tarihi için, önünde sonunda, baki olan bu gerilimli ortamdaki öznellik konumlarının birbirine karşı gösterdiği dirençtir. Michelangelo'dan Caravaggio'ya, Rembrandt'tan Goya'ya klasik sanat tarihi bu direncin farklı ölçeklerdeki örnekleriyle doludur ve tarihyazımı bu örneklerin irdelenmesine çok şey borçludur. Modernizm açısından ise sorun biraz daha çetrefillidir. Keza görece özgür (sanatçının sanatsal

yaratıdaki bağımsızlığının ona sözde koşulsuz şartsız teslim edildiği) bir dönemde sürtünme noktaları da direnç noktaları da görünmez olmuştur. Gerçekte ise söz konusu çatışma piyasa ilişkileri içinde çözülerek sanat tarihi yazımının iliklerine dek yayılmıştır. Sansür yok olmamış; sadece biçim değiştirdiği için gerçekte ortada neyin olup bittiğini seçmek zorlaşmıştır.

Yoko Ono'dan Ai Weiwei'ye dek sanatçıyla onu kuşatan sistem arasındaki sürtüşme sürüp gitmekte, ancak, görünen o ki, bir zamanlar iskelesinin üstünde çalışırken kendisine komut vermeye çalışan kilise yetkilisine boya ve fırçalarını fırlatan Michelangelo ekolünden sanatçı tipolojisi git gide kan kaybetmektedir.

Yalnızca modern dönemler için konuşacak olursak şu soru önemlidir: Türkiye plastik sanatlar dünyasında sanatçının uğradığı kovuşturma ve baskılar ortadadır, hatta her geçen gün kat be kat artmaktadır. Peki kaç çağdaş sanatçı bu duruma karşı bedel ödemeyi göze alarak hareket etmiştir / etmektedir? Yazın dünyasında içinden geçtiği döneme karşı gösterdiği direnç yüzünden yıllarını sürgünde geçiren ya da halen hapiste

olan sayısız kişi gösterilebilirken plastik sanatların bu ürkek sessizliğı neye yorulabilir?

Sansür ya da sansür olarak addedilebilecek gelişmeler, özellikle küratöryal uygulamaların yaygınlaştığı 90'lı yıllardan bu yana, çeşitli boyutlarda sürüp gitmekteyken Bubi'nin eline geçirdiğı baltayla işini, bağışladığı kurumun önünde parçalara ayırmasını beklerdim. Bu gerçekleşmedi. Gerçekleşmesi istenebilir miydi; bunu da kestirmek güç. Bunun yerine, aynı mekânda bir grup genç çağdaş sanatçı “*piyasa*”nın tepkisini de üzerlerine çekmeyi göze alarak bir protesto gösterisi gerçekleştirdi; işlerini mevcut sergilerden çekti; hâlâ da bu protestoyu yaygınlaştırmak için çaba gösteriyor.

Alıntılar evreninde dedikodu tüketme alışkanlığından vazgeçeceksek öncelikle -kayıp olduğunu talkım satarak ilan ettiğimiz- öznellik konumları olarak neye karşılık geldiğimizi yeniden ölçüp biçmemiz gerekiyor. Belki buradan, kimilerinin ısrarla yaptığı gibi, alıntı üzerine alıntı yaparak sanatçıyı teröristten ayırt edecek gerekçeler üretme geleneğı dışında, nicedir eksikliğini duyduğumuz, yeni bir kuramsal konumlanma bile

çıkabilir.

Kendi gerçekliğimizi sahiplenme zamanı gelmedi mi?

* İstanbul Modern'in bir yardım gâyesi için çeşitli sanatçılardan yapıt üretimi talebinde bulunması ve akabinde söz konusu sanatçılardan Bubi'nin “*Oturak*” adlı işinin reddedilmesi üzerine yaşanan *sansür* tartışmaları kastedilmektedir. 10 Aralık 2011 tarihinde müzeye gelir sağlamak amacıyla düzenlenen etkinlik ile ilgili sorunlar görsel sanat çevrelerinde yoğun olarak tartışılmış ve sanatçılar tarafından çeşitli protestolar gerçekleştirildiğı gibi, bu tip kurumsal müdahalelere karşı sanatçıların örgütlenmesi için girişimler başlatılmıştır. ~

Detaylı bilgi için bkz.: <http://www.siyahbant.org/istanbul-modern-olayi-ve-sansur-sinirlari/>

(*Birgün*, 10 Ocak 2012)



Fotoğraf: Nazım Serhat Fırat

Türkiye Ergenlikten Çıkıyor

Görmenin Diyalektiği'nde Susan Buck-Morss, Walter Benjamin'in *Gesammelte Schriften*'inin (Toplu Yapıtlar) beşinci cildinden şu alıntıyı yapıyor:

“...yanıp sönen bir imge olarak geçmiş, tanımının şimdisinde [im Jetzt der Erkennbarkeit] sıkı sıkıya kavranmalıdır.”

“Geçmiş tanımanın şimdisinde kavramak”ın genel çerçevesi farklı düşünürler tarafından yirminci yüzyılın belki de en çok tartışılmış önermesidir. Orada Bergsoncu sezgisel zamanı da bulabiliyoruz, Lyotard'ın tarihin sonunu da. Şairler Baudelaire'den beri zaten şimdinin ormanlarını dolanıyorlar.

Araştırmacılar Lefebvre'nin “gündelik hayat”ında yaşıyorlar. Bununla birlikte “şimdi”nin ne olduğunu da nelere vakıf olabileceğini de ancak yavaş yavaş kavrayabiliyoruz. Bugün dile getirebileceğimiz en azından şu: yanlışlıkla yorumlanageldiği gibi bu ifade tarihin çöktüğünü, artık var olmadığını söylemiyor. Modern zamanların “şimdi”si tarihin yoksanması hiç değil. Aksine tarihin bugün gerçekleştiğinin ayırdına varılmasını (tanınmasını) istiyor. Dolayısıyla tükenmiş bir tarihten çok yoğunlaşmış bir tarihten söz etmek gerekiyor belki de. Üst üste yığılan imgeler aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir tarihi tanımlayabilmek gerekiyor.



Fotoğraf: Nazım Serbat Fırat

Klasik tarih paradigmasının en büyük problemi bir olayın tarihsel olarak kabul edilebilmesi için ne kadar sürenin geçmesi gerektiğinin bilinemez oluşudur. Collingwood tarihinin geriye dönük, kanıta dayalı ve böylelikle rasyonel yazımı salâhiyetini bu mesafe duygusundan alır. Ancak uygun mesafeye olan mesafemiz kapsam dışı bırakılmıştır. Benjamin’in izinden giderek soracak olursak; tarih *“tanımanın şimdisinde kavranıyorken”* beklemeyi öneren bu yaklaşım neyin mesafesini aramaktadır?

Gezi Direnişi Türkiye’de tarih yazımını düşünmek için de yeni olanaklar sunuyor bize.

Özellikle hareketin toplumsal boyutundan ürkenler konu üzerine düşünmeyi erteleyerek güvenli bir mesafe arıyorlar kendilerine. Keza bugün söyledikleri bir yanlış söz yarınki konumlanmaları için geriye dönük olarak ciddi arızalar yaratabilir. Oysa binlerce kişi bir şimdinin inşası için düşüncelerini sokaklarda gezdirirken, belki onlardan daha fazla sayıda kişi bilgisayar başında o ana tanık olmaya ve ona katılmaya çalışırken mesafe korumak ne zor?

Son günlerde *“Gezi Direnişi bitti, sonlandı, ama sonucu ne oldu?”* diyen bir halet-i ruhiye kol geziyor ortalıkta. Derken bu ölüm ilanlarının arasından

bir başka yerden yeni bir öfke diriliyor, sokakları dolduruyor. Keza bu öfke üç-beş yılın değil, on yılların birikiminin bir sonucu.

Kimse saçma sapan konuşan yeni bir lider aramıyor.

Kimse iktidarın bir çıkar çevresinden başka bir çıkar çevresine teslim edilmesine razı gelmiyor. Kimse egosu bunca büyümüş bir devletin zulmü altında daha çok ezilmek istemiyor. Daha fazla “devlet baba şiddeti” görmek, iki de bir azarlanmak, ara ara tokatlanmak istemiyor kimse. Türkiye ergenlikten çıkıyor belki de. Lider sultasına tapanlar kadar darbe meraklılarını da geri adım attıran bu.

İktidar canhıraş insanları bir komploya kurban gittiklerine inandırma gayretinde. Oysa bugün komplonun ne olduğundan, komplocunun ne istediğinden daha sağlam bir hakikat duruyor önümüzde. Gezi Direnişi’nin yarattığı bileşenler yıllardır kendi cebine çalışan, sözüne güvenilmez, iki de bir burnunu insanların yaşam biçimlerine sokan politikacılardan kurtulmanın yollarını arıyor. Öyle görünüyor ki bu kez komplocular da avuçlarını yalayacak. Halk komplocuları değil birbirini dinliyor çünkü sokaklarda / parklarda. Mahallelerde kurulan forumlarda ilk kez bu istekliliklerinin onları nereye götürebileceğini anlamaya çalışıyorlar ve



Fotoğraf: Nazım Serhat Fırat



Fotoğraf: Nazım Serhat Fırat

bunu da herhangi bir örgüt altında değil, kendiliğinden başarıyorlar.

Direnişin bittiği asıl nokta sokaklarda, parklarda konuşan insanların yerini strateji uzmanları, kanaat önderleri, komplo teorisyenleri aldığına olacak. Keza onlar tarihselleşmiş *akıl* adına söz alıyor olacaklar. Güvenli mesafelere çekildikten ve iktidar eyleyecek kuşbakışı noktalar bulduktan sonra konuşacaklar. Sesleri şimdiden duyulmaya başlasa da “*bağzı*” tarihçilerin sokağı kapmasına henüz vakit var. Nitekim şimdiye dek o ya da bu biçimde hissettirildikleri aidietlerini bir kenara bırakarak bir şeyin içinde bir araya gelmeyi deniyor insanlar. Temsilietlerini aidietlerinde değil bizzat kendi öznelliklerinde buluyorlar. Eskinin tekrarı olan içten pazarlıklı politikacılar yerine yeni bir siyaset yapma biçimi arıyorlar.

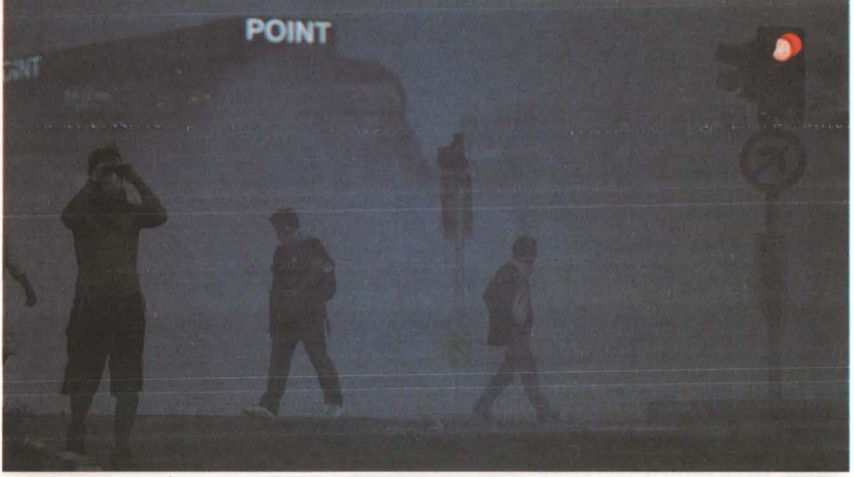
Yer yer sanatsal, hemen her zaman şiirsel ve tümüyle romantik olan bu buluşmalar kendileri için bir tarih yazmanın sırlarını keşfetmeye çalışıyorlar.

Rancière özellikle *Tarihin Adları*’nda buradaki duygunun altını çok isabetli bir biçimde çiziyor. Tarihi tarih yapan

şeyi, “*anlatı*” olması, “*romantik*” ya da “*edebî*” olması engellemez; Napolyon’un arkasında duran *kimliği belirlenemeyenlerin* eylemleri ve sözcüklerini bulup çıkarmak bilimsel ve siyasal bir görevdir, diyor. İşte, kimliği belirlenemeyenler bugün parkları dolduruyor, internette yeni buluşma noktaları oluşturuyor, bir arada yaşamının siyaseten kurgulanmamış yeni bir kültürünü keşfetmeye çalışıyorlar.

Şimdinin içine kendi *flu* imgelerini düşürüyorlar.
Tarihi tanıyorlar.

(*Radikal Kitap*, 08.07.2013)



Fotoğraf: Nazım Serhat Fırat

Gezi Direniş i ve Sanatın Politikası

Zaman zaman uykuya yatıp gözden kaybolan, sonra bir gün, tam da unutuldu derken, ıssız bir sokak başında ansızın karşımıza çıkan çok yaşlı bir hayalettir “*politik sanat*” tartışması. Eli kolu uzundur, şekilsizdir, öfkeli; çoğu kişi için tarif edilemez derecede korkutucudur. Buna karşın ağırdır ve hantal hareket eder. Ondan korkanlar, çekinenler, haz etmeyenler bir şekilde her seferinde ondan kaçmanın yolunu bulurlar. Bu yüzden gerçek anlamda bir tehdit değildir; olsa olsa bir tehditin anımsatılması, ansızın gözler önünde çakıp kaybolmasıdır.

“*Politik sanat*” tanımını Benjamin’in bıraktığı yerden “*politikanın estetize*

edilmesi”nin¹ bir uzantısı olarak tanımlayıp bir nebze olsun arkaplana doğru itelemeyi başarabilirsek, “*sanatın politikası*”nın ne demek olduğu üzerine konuşabiliriz sanıyorum.

İlk koşul bu eski alışkanlığı bir kenara bırakmak olabilir. Herhangi bir politik angajmanın temsilciliğini üstlenmeyen (temsil değil, asıl olmak isteyen), bu anlamda bir mesajın çevirisi ya da iletişim teorisinin reklama dönük yüzünün yansıması olmayan, (kendi kendisinin mesajı ve iletilisi olabilen; özgünlüğünü reel-politikle ilişkisinde değil, kendiliği sayesinde kuran) bir sanattan söz edebilir miyiz? Daha da zoru şu ki, bunu, metafizik üretiyor olmanın tuzaklarına düşmeden sanata özgü ontolojik bir

zeminden yapabilir miyiz? Eğer ki böyle bir şey üzerine konuşmaya değerse materyale ya da türsel ayrımlara bağlı kalmayan böylesi bir sanatın terimlerini nasıl kurabiliriz? Sanatın politikası bağlamında; materyalinin, üslubunun, coğrafyasının ya da döneminin, sanatçısının ya da tümüyle zeitgeist'in politik angajmanları dışında bir sanattan ve dahası onun politikasından söz etmek mümkün müdür?

Rancière'in Özgün Mekân Olarak Politikası

Rancière, Estetiğin Huzursuzluğu kitabında buna dair Erken-Romantikler'den beri süregelen tartışmaları kendi üretimi olan kavramlarla yeniden ele almayı deniyor. 2004 yılında yayımlanmış kitabın “Siyaset Olarak Estetik” alt başlığı taşıyan bölümü tümüyle sanat ve siyasetin kesiştiği yerin neresi olduğunu bulmaya hasredilmiş. Burada Rancière, Aristoteles'e dönerek “ses ve söz” arasındaki ayrıma gidiyor. Duyguyu dışavurmaya yarayan bedene / hayvana özgü “ses” ile haklı ve haksız arasında ayrım yapmaya yarayan zihinsel / insanı insan yapan öz olarak “söz”ü yeniden karşılaştırıyor. Burada sanatın da siyasetin

de aslında bu “söz”ün gerçekleştiği zaman ve mekânda kendilerine bir hareket stratejisi belirlemeye çalıştığının altını çiziyor ve bundan dolayı sanatın ve politikanın aslında birbirinden ayrı şeyler değil, aynı zeminde çalışan farklı rejimler olduğunu vurguluyor:

“Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yaşılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar.”²

Burada sıraladığı üç unsur aslında Rancière'in “görünürlük formları ve anlaşılabilirlik kipleri arasında”ki pratiklere dair tanımlamayı denediği üç rejimin işlevleridir: “etik imgeler rejimi”, “temsili sanat rejimi”, “estetik sanat rejimi”.³ Bunlardan ilk ikisini ontolojik olarak sanatın kurucu ögesi olmadığını söyleyerek eleyen Rancière, “estetik sanat rejimi”nin bir yapıt teknik ölçütler ya da temsiliyet ilişkilerinden çıkartarak bir “duyusal alımlama biçimi”yle aidiyet



ilişkinine soktuğunu vurgular. Böylece “duyulur”dan kaynaklanan sanata özgü bir deneyim alanı oluşmuş olur. İşte bu duyulur - paylaşımının gerçekleştiği mekân sanatın ve siyasetin kesiştiği yerdir. Keza siyaset, Rancière’e göre, “özgül bir mekânın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortaklaşmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelere bulunduğu alanın şekillendirilmesidir.”⁴

Sanat da siyaset de birer “söz” alma biçimi olarak bu mekânı yeniden düzenleme kipleridir. Bu noktada Rancière “politik sanat”la (siyaset için sanat) “sanatın

politikası” (sanat için sanat) arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını düşünür. Çünkü “duyulur olanın paylaşımı” özünde siyasaldır Rancière’e göre.⁵ Bu yüzden iki anlayış da belirli bir mekânı konfigüre ederek politik işlevi üretecektir. Benjamin’in “politikanın estetize edilmesi” kavramsallaşmasına da atıfta bulunan düşünür, belli ki, ünlü makalenin sonundaki “estetğin politikleşmesi”ni de hesaba katarak, bu iki anlayış arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmaya çalışır.

“Estetik sanat rejiminde, sanatın siyaseti, daha doğrusu metapolitikası, şu kurucu paradoksla belirlenir: Bu rejimde sanat aynı zamanda sanat - olmayan olduğu,

*sanattan başka bir şey olduğu ölçüde sanattır*⁶ ifadesiyle Rancière, sanatın mekân düzenleyen bir deneyim olarak işlevini “*sanat - olmayan*” biçiminde tanımlar. Halbuki, sanat bir mekân konfigürasyonu ve bunun deneyimi ise neden aynı olgu onu “*sanat - olmayan*” olarak tanımlamamıza yol açsın ki?⁷ Sanat ve siyasetin aynı şey olduğunu söylemeye dek ilerletilebilecek bu uslamlama başlangıçta yapılan bir yanlış seçimden kaynaklanıyor görünmektedir. Rancière siyasetin mekân olarak kavramsal yeniden inşasını çok yerinde gerçekleştirmekte ve sanatın bu alanla ilgisi konusunda tümüyle haklı görünmektedir. Bununla birlikte kanımızca aynı ontolojik zeminde hareket etme durumu “*politik sanat*”la “*sanatın politikası*” arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmaz. Keza Benjamin’in araştırmasının özünü oluşturan “*politikanın esteteze edilmesi*” (bizim “*politik sanat*”, Rancière’in “*siyaset için sanat*” diyerek andığı olgu) deneyimin ancak belirgin biçimine vurgu yapar. Bu biçim iletişim teorisi tarafından alanı belirlenmiş ve sanatı bir aygıt / aracı bir nesne olarak gören yaklaşımdan suyunu alır. Rancière’in “*görünür*”den yola çıkan ve “*duyulurun - paylaşımı*”nda

somutlaşan kavramsal önerisi de içerdiği biçimci öz nedeniyle bu tehlikeye açık görünmektedir. Bununla birlikte, sanatın politikası olarak adlandırabileceğimiz olgu, politik sanatla aynı mekân konfigürasyonu yöntemini kullandığını kabul etmemize karşın, ürettiği deneyimin niteliği bakımından bambaşka sonuçlar ortaya koyacaktır. Bu yüzden de politikanın mekânda oluşturduğu etki ile sanatın mekânda oluşturduğu etki aynılaşmaz. Rancière’in terimleri ile söyleyecek olursak, sanatla siyaset arasındaki çelişki ortadan kalmaz.

Elbette Rancière bu sorunu görebilmektedir. Bu yüzden “*yaşam biçimine dönüştürülmüş sanat*” şeklindeki avangard projeyi örneklem alanı olarak öne sürer. Konstrüktivistlerden Arts and Crafts’a, Bauhaus’dan Beuys’a bu girişimin “*politik olan*”la nasıl ilişkilendiğini kısaca açmayı deneyen Rancière, “*Estetik metapolitika, estetik askıya almada bulduğu canlı hakikat vaadini, ancak bu askıya alma yı iptal etme ve formu yaşam biçimine dönüştürme pahasına gerçekleştirilebilir,*” der.⁸ Burada temel sorunun “*biçim*” kavrayışında yattığı açıkça

görülmektedir.⁹ Rancière, “*formu yaşam biçimine dönüştürmek*” derken “*formun edimde ortadan kaldırılması*”nı düşünür.¹⁰ Oysa edimin kendisi de bir formdur. Bauhaus ekolünden beri biçime ilişkin temel yaklaşım zaten Rancière’in mekân konfigürasyonu dediği şeyle özdeşdir. *Minimal Sanat*’ta son halini bulmuş olan bu tanım uyarınca biçim, mekânın belirli bir düzenlenişidir. *Performans Sanatı, Enstalasyon, Happeningler* bu sayede sanat tarihine dahil olmuşlardır.

Bu noktadan sonra önemli olan sanatın politikasının ürettiği mekân konfigürasyonunun niteliğini tartışmaktır. Bunu da ancak ve ancak sanatın perspektifinden kurulmuş bir terminolojiyle gerçekleştirebiliriz.

Şiirin Mekân Olarak Politikası

Rancière’in söz konusu kitabında bir bölümü Alain Badiou’nun *İnestetik*’ine ayırmış olması tesadüf değildir.¹¹ Keza Badiou sanat üzerine makalelerini topladığı bu kitabının özellikle “*Bir Şiir Nedir ve Felsefe Şiir Hakkında Ne düşünür?*”¹² başlığını taşıyan bölümünde sanatın -Antik Yunan için açıkça politik bir karakter taşıyan- felsefe karşısındaki

konumunu nesne edinir.

Klasik olageldiği üzere, Platon’un şiiri kent - devletinden dışlamasını konu alan Badiou’nun eleştirisi öncelikle şiirin düşünmeyle ilişkisini tartışır:

“...bir şiir düşünmesinin var olduğu, ya da şiirin bir düşünme olduğu varsayılabilir, bu düşünme duyumsanabilir olandan ayırlamaz, düşünme olarak ayırt edilmesi ya da ayrılması mümkün olmayan bir düşünmedir...”

Felsefe için şiir sanatı düşünme olmayan, düşünülebilir bile olmayan bir düşünmedir. Ama zaten felsefenin meselesi düşünmeyi düşünmektir; düşünmeyi düşünmenin düşünülmesi olarak saptamaktır. Öyleyse felsefe mathème’nin gidimli dolayımına yaslanarak, her türlü dolaysız düşünmeyi kendi alanından dışlamalıdır.”¹³

Badiou’nun *mathème* olarak adlandırdığı matematiksel / rasyonel diyebileceğimiz (tümdengelim, eklemlenme ve tutarlılığa dayanan)¹⁴, belirli bir izlek boyunca takip edilebilir olan düşünme Devlet için makbul kabul edilirken, şiirin gidimli (çıkarımsal / discursive) olmayan varlık kipi tehlikeli bulunmuştur.¹⁵ Dolayısıyla Platon “düşünme”yi ancak



belirli bir biçimde düşünme olarak kullanılmaktadır.¹⁶

Buradan Rancière'in mekân konfigürasyonu olarak politikasına dönecek olursak burada önemli bir kınılma noktası buluruz. Mekân - kurucu eylemlilikler olarak sanat ve siyaset Rancière'ye göre aynı biçimde "söz" almaktadır. Bu yüzden olguların kendisi de aynulaşma tehlikesiyle yüz yüze kalırlar. Ancak Badiou şiirin bu mekân içindeki varlığını politikanın varlığından kesin bir biçimde ayırır. Şiir, politika bağlamında, mekânın kendisi olarak / mekâna dönüşerek işlemekte, felsefe (ya da bizim yazımız bağlamında politika) ise mekânı düşünümseleştirerek

logos'a çekmektedir. Sanat mekânı ona dönüşerek ele geçirmeye çalışırken, politika mekânı ancak söylem düzeyinde yeniden kurarak hareket eder. Badiou'da bunu en açıkça ve çarpıcı biçimde Mallarmé'den tiyatroya ve dansa geçtiği bölümlerde görürüz.

"Spinoza diyordu ki, daha beden neye kâdir olduğunu bile bilmediğimiz halde düşüncenin ne olduğunu bilmeye çalışıyoruz. Ben diyeceğim ki, dans tam da beden sanatı kâdir olduğunu ve verili bir anda tam olarak ne ölçüde kâdir olduğunu gösteren şeydir. Ama beden sanatı kâdir olduğunu söylemek bir 'beden sanatı' yapmak değildir. Dans beden bu

sanata kâdir olduğuna işaret eder; ama belirli bir sanatı tanımlamaz. Bedenin beden olarak sanata kâdir olduğunu söylemek onu bir beden - düşünce olarak görmektir. Bir bedene kapatılmış bir düşünce değil, düşünce olan bir beden olarak."¹⁷

İki düşünür arasındaki tartışmaya sıkışıp kalmamak adına, bir sonraki bölümde ele alacağımız konuya da ışık tutması bakımından, Rancière'in Badiou'yu eleştirirken dile getirdiği Mallarmé örneğini ele alabiliriz. Badiou, *Mallarmé şiiri* ile onun *şiir* üzerine düşüncelerinin farkının altını çizerek. Ona göre bu iki etkinlik bambaşka hakikatler üretir. Sanatın varlık kipinin hakikatle kurduğu ilişkiyi felsefenin ya da mantıksal düşünmenin hakikatle¹⁸ kurduğu ilişkiden farklı değerlendirmek gerekir. Benjamin'in başta gösterdiğimiz ayrımına çok benzer biçimde "*olan bitenin şiirleştirilmesi*" ile "*bir düşünce geçidi olan şiiri*" birbirinden ayırmak gerektiğini söyler Badiou.¹⁹ Rancière ise böyle bir ayrım olmadığı konusunda ısrarcıdır. Rancière'e göre Badiou'nun yaptığı ayrım sadece dizayle düzyazı arasındaki ayrımdır. Rancière sanatın (sadece malzemesinden kaynaklanmayan,

aksine mekânda yer tutuşunda temellendirilebilecek) özgün yapısını yok sayar. Mallarmé'nin şiir üzerine düşüncelerinin de şiirinin kendisi olduğunu öne sürece kadar ileri götürür bu tutumunu.²⁰ Rancière'e göre Badiou, Mallarmé'nin şiirini "*çıkarm*" (eksiltme / subtraction) aracılığıyla her türlü cisimleşmeden arındırarak İde durumuna getirmeye çalışmaktadır.²¹

*"Mallarmé durmaksızın şiiri gerçekleştirmiş bir olayın izi olarak değil, bir çizme edimi olarak, şiirin 'öznesi / konusuyla' benzeşime giren bir belirliğin ve bir kayboluşun açılması olarak söze döker ve düzenler."*²²

"*Şiirin dağınılığı*" olarak da adlandırır Rancière bu olguyu. Belirgin olarak *Kavramsal Sanat*'ta temsil edilen ve bütün çağdaş sanat fikrinin arkasında yatan bu "*cisimsizleşme*" ya da "*dağınılık*" teması neden sanatın yeni varlık kipi olarak kabul edilmek yerine felsefenin içinde eritilmeye çalışılmaktadır. Bunu anlamak zordur. Elbette Rancière'in bu yaklaşımının tezinin salahiyeti açısından önemli olduğunu biliyoruz: sanatın aynı zamanda sanat - olmayan olması. Ne var ki, Badiou'ya yönelttiği eleştirilerin büyük

kısmı konusunda haklı görünse de, sanata (özellikle şiire) bakışında çok ciddi bir problem olduğu su götürmezdir.

Kavramsal bir takım belirlemeleri ödünç aldığımız bu noktadan itibaren siyaset felsefesi üzerine düşünmekte uzmanlaşmış filozoflardan ayrılarak sanat tarihin alanında hareket etmenin karşılaştığımız zorlukların üstesinden gelme konusunda faydaları olacağını düşünüyoruz.

Buchloh'un Genişletilmiş Uzamı

Halen Harvard Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Tarihi bölümünde profesörlük görevini yürüten Alman sanat tarihçisi Benjamin H. D. Buchloh'un 1977 yılında bir sergi kataloğu için kaleme aldığı *"Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945"* [Biçimcilik ve Tarihçilik: 1945 Sonrası Amerika ve Avrupa Sanatında Değişen Konseptler] adlı makalesi avangardın İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki manzarasını ortaya koyabilmek açısından öne çıkmaktadır. Buchloh makalesinde Avrupa ve Amerikan çağdaş sanatının gelişmesinin temel dinamiklerini, ortaklaştığı noktaları ve farklılıkları konu edinir.

Sanatçıların karizmatik kişilikleri etrafında belirlenmiş olan bu dönemi ikilikler şeklinde ele alırken, bir yandan da sanat tarihinin klasikleşmiş analogik metodunun eleştirisini üretecek yeni bir anlayış ortaya koyar.

Yetmişlerin sonlarına doğru kaleme alınmış ve bütün altmışlar birikimini sıcağı sıcağına derlemeye çalışan bu metnine Buchloh önemli bir itirafa başlar, ki bu itiraf sanat tarihi bakışının saihleştirilmesi konusunda sonrasında bizim için bir teminat olacaktır. Buchloh'a göre sanat tarihçisinin görevi sanat yapıtını kültürel bir nesne haline getirerek yok oluştan kurtarmaktır; böylece "yapıt"ı tarihsel bir işlev kazandırılmış olur. Kuşkusuz bu tarihsel açıdan kritik bir girişimdir. Ancak olaya yalnızca tarihinin perspektifinden baktığımızda bir şeyleri eksik bırakmış oluruz. Keza bunu yaparken sanat tarihçisi "ne eylemlerin içinde bulunmuştur ne herhangi bir etki oluşturmıştır; ne risk almıştır ne de bir sorumluluğu vardır."²³ Oysa sanatçı "olay"ın merkezindedir, doğrudan onu yaşayan ve onunla var olandır. Yaratı sürecinde sanatın görünümü tarihinin kurguladığı şekilde cereyanı etmeyebilir.



Bu yüzden Buchloh'un sanat üzerine konuşanın konumu açıklıkla dile getirmiş olması önemlidir. Bu itirafı birlikte dışarıdan bakan bir göz için orijinal etkiye (original impact) ancak dolaylı yoldan (indirect manner) ulaşılabilceği teyit edilmiş olur.

Bu saptama, yüzyıl başı avangard kalkışmayla beraber başlayan ve en güçlü haline altmışlar sanatında ulaşan yeni sanatsal yaratı anlayışı açısından kritik değerdedir. Keza, Buchloh'a göre, bu yıllarla birlikte, sanatsal yaratıda *“olguyu tanımlamak için kullanılan terimler olguyu üretmek için kullanılan terimlere dönüşmüşlerdir.”*²⁴ Bir bakıma sanat tarihçisiyle sanatçı arasındaki sınır da muğlaklaşmaya başlamıştır.

Dolayısıyla Foucault'nun 17. yüzyıla atfen tanımladığı özne ve nesnenin özenle sabitlenmiş konumlarında yaşanan episteme kayması altmışlarda sanat dünyasının gündemindedir. Bu tarihten itibaren bir eserin nesnel sonucu (objective results of his work) gibi bir şeyden söz etmek anlamsızdır.²⁵ Benzerliklerden çok benzemeliklerde temellenen, iki varlık tabakası arasındaki harekette tezahürünü bulan bir sanat tanımı karşımızda dikilmektedir. Bu episteme kaymasının en belirgin göstergelerinden biri sanat yapıtının cisimsizleşmesinde (immateriality) kendini gösterir. Duchamp'dan beri sanat *“nesnesizliğin propagandası”* haline gelmiştir; ancak burada asıl

önemli olan sanat yapıtının malzemesel yönden olduğu kadar kavrayışsal yönden de zenginleşmiş olmasıdır. Her şey sanat nesnesi olabilmektedir artık; ancak yine de malzemenin bu biçimsel öne çıkışı, incelikli -zanaatkârca- işlenmiş malzemeden bahsettiğimiz anlamına gelmez. Aksine malzeme tümüyle sınırlandırılarak ele alınmaya başlanmıştır. Nesnesizlik sanatçının nesnesiyle (aslında burada “malzemesi” demek daha doğru olacak) ilişkisinin en aza inmesi anlamına gelirken malzemenin dünyayla (Rancière’in terimiyle mekânla) ilişkisinin en üst safhaya ulaşması demektir. Keza sanat yapıtı artık *“olup bitmiş bir olayın fiziksel anımsatıcısı”*ndan başka bir şey değildir. Kavrayışsal zenginlik ancak malzemenin geri çekilmesiyle açıklanabilir. Malzeme sürekli bir basitleştirme ve sınırlandırmayla ele alınmış; hatta *“bir nesne en temel öğelerine dek sınırlandırılmıştır”* müddetçe sorunlu addedilmiştir. Flaneur’dan beri süregelen bir isyandır bu ve temelde şeyleşmeye (reification) karşıdır; bu yüzden nesne olarak sanat yapıtı sürekli indirgenmiş ve sonunda bir deklarasyona dönüşmüştür. Keza yapıt artık malzemede somutlaşan görsellik yerine alımlayıcının zihnine

hitap eden sözcükler (“söz”ler) tarafından biçimlendirilmektedir.²⁶

Altmışlardan itibaren sanat yapıtından söz ederken onun üzerine konuşabileceğimiz yegâne olgu yapıtın *“zihinsel çerçevesi”*dir (spiritual conception of a work).²⁷ Dolayısıyla görsellik üzerinden işleyen benzerlikler, analogiler ya da klasifikasyonlar işlevsel olamaz Buchloh’a göre.

Sanat yapıtının, Rancière’in de ima ettiği anlamda, cisimsizleşerek mekânla ilgili bir olguya dönüşmesi Buchloh’a göre tam anlamıyla Pollock ile Kaprow arasında bir yerlerde vuku bulmuştur. Pollock resimde yüzeyselliği ve Greenberg’in deyişiyle resmin *kendiliğini* keşfederken Buchloh için onun değeri daha çok *“kendiliğinden oluşmuş plastik eşdeğerliliklerin [plastic equivalents] merkezsizleşmesi”*nde yatar. Böylece sanatçı tarafından oluşturulmuş herhangi bir kült, hatta (surrealistlerin peşinde olduğu şekliyle) sanatçının hayalgücü bile alımlayıcı üzerinde baskı kurma yeteneğini kaybeder.²⁸ Resmin yüzeyinde plastik olgular kadar sanatçıya da yer yoktur artık.

Buchloh’un makalesindeki bir



başka başarısı Georges Mathieu'nün çalışmalarını Pollock'unkilerden rahatlıkla ayırabilmesinde yatar. Soyut dışavurumcu Fransız sanatçı kuşağının temsilcilerinden olan Mathieu, Buchloh'a göre, *"yanlış anlamadan kaynaklanmış bir karikatür"*dür. Buchloh, makalesinde herhangi görsel bir benzerlikten söz etmez / kullandığı analogiyi görsellikle temellendirmez. Hatta bizatihi Mathieu'nün hatasının böylesi bir görselliği takip etmesinden geldiğini ima eder. Sanatçı jestine ve geleneksel kişiselliğe olan bağlılığı yüzünden *"sanatçının toplumdaki rolü üzerine uzmanlaşmış bir özel girişimdir"* Mathieu, Buchloh'a göre. Böylelikle yapıt sanat tarihinde ilk kez başlangıçtaki

özgürlük konumuna geri dönmüştür. Başka bir kabile tarafından tesadüfen keşfedilmiş Lascaux figürleri o ilk görüldükleri andaki içgüdüsel coşkuyla yeniden buluşurlar.²⁹

Bu noktada artık biçim yapıta hakim değildir. Hatta bu hakimiyetsilik durumu o kadar belirgindir ki, Kaprow'un happening'lerinde sanatçı özne neredeyse görünmez olmuş yapıt tümüyle rastlantısallığın belirleyiciliği altına girmiştir. Başta *"geçmişte kalmış bir aktivitenin fiziksel anımsatıcısı"* olan eser, Kaprow'da sadece geçmiş zamanda olup bitmiş, anımsatıcıları kendisi olmayan ve hatta anımsatıcıları tarafında çağrılması bile mümkün



olmayan şeylere dönüşmüştür. Bu yüzden bir yapıtı tanımlarken olduğu kadar, bir başka yapıtla ilişkiye sokarken de duyuşal verilerden yararlanamayız. Buchloh *şansla biçim* arasındaki bu ilişkiyi “*kavramsal kimlik*” (conceptual identity) ve “*algısal benzemezlik*” (perceptual dissimilarity) kavramlarıyla ele almayı dener. Kavramsal kimlik eseri belirli bir zaman ve yerde, belirli bir biçimin içine hapsedmeye uğraşır. Oysa algısal benzemezlik eseri sürekli yeniden içeriklendirmektedir. Böylece yapıtta algısal (duyulur) olan ile kavramsal olan karşı karşıya gelmiş olur.

Algısal benzemezlik iki yönlü olarak

çalışır: sanatçı tarafından bu nesnenin izole edilmesi (isoleted) ile gerçeklerin; ancak kamu açısından bu aynı zamanda bir anıtsallaşmış bir ulaşılabilirliktir (monumental accessibility). Yapıtın görsel gösterge ve yalın nesne olarak uzamı genişletilmiş (spatial extention as a visual sign and a literal object) ancak aynı zamanda görsel açıdan da (visual appearance) olumsuzlanmıştır. Bu noktada Buchloh görsel olana dair yargısını şöyle verecektir:

“Geniştilemiş bir uzamda yer alan olgu, kavramsallığının ötesinde erişilebilir değildir. Yapıtın görselliği ve onun malzemesi, fikrin ve olgunun

*kendisini içeren ve saklayan nesne ile sınırlanmıştır.*⁹⁰

Görsellik yalıtılmış tekil nesnenin içine sıkıştırılmıştır, sanatçı tarafından bir fikirle çerçevelenerek oraya hapsedilmiştir. Bu yüzden ona ulaşamayız. Onun biçimsel varoluşu artık zihinsel bir yapı tarafından belirlenmektedir. Buchloh bütün kavramsal sanatın temel yönteminin de zaten bu olduğuna dikkat çeker: *“algının geri çekilmesi”* (withdrawal of perception).

Rancière’in mekânında sanatın hareketini tartışmak, sanatın politikasının olası kimliklenmelerini araştırmak için yola koyulacağımız *“degree zero”* (sıfır noktası) burasıdır. Algı, bir başka deyişle *“duyulur”*’un bedensel imkânı olumsuzlandığında ya da tümüyle geri çekildiğinde konuşanın niteliğini nasıl saptayabiliriz? Bu noktadan itibaren konuşan sanatın *“olay”* halidir. Söz yetkisinin sanatçıda olmadığını Pollock ve Kaprow’dan bu tarafa teyit etmiş durumdayız. Malzeme üzerinde somutlaşmanın da, *ressansal eylemin* (painterly act) Stella, Judd ve nihayetinde Buren’le birlikte

geçirdiği dönüşüm sonrasında, aynı biçimde kapsam dışına alındığını öne sürebileceğimizi sanıyorum. Dolayısıyla mekân biçimlendiren öznel durumunu ne sanatçıda ne de yapıttadır. Bir zamanlar bunlar olmaksızın tasavvur edilemeyen sanat artık tümüyle kendi varlığı tarafından doldurulmuştur. Badiou’nun işaret ettiği şekliyle, metaforun içinde kaybolma riskini göze almaksızın onu anlamayamayız; ancak bu kayboluş esnasında dışarı seslenmek de olası değildir. Rancière’in sanatın politikası olarak gözünde canlanan şeyin yegâne olanağının da burada bulunduğunu düşünüyoruz. Sanat, *“sanat - olmayan”*’da değil, aksine saf kendiliği biçiminde sanat olduğu bu anda politikayla aynı mekânı kavıyor demektir. Politikanın rasyonel akılla (Aristoteles’e dönerek *“söz”*le) kuşatmaya çalıştığı mekânı sanat malzemelerin dokusuna tümüyle sinmesini sağladığı kendi diliyle (yine *“söz”*le, ancak bu kez her seferinde ancak bir kerelik olabilen kendi inşa ettiği sözle) sağlar. .

Olay - Sanat Olarak Gezi Direnişi

Kuşkusuz yukarıda yaptığımız her açıklama, yüklendikleri uzun tarihsel tartışmalar nedeniyle, bir kez daha

açıklanmayı bekleyen yönler taşıyorlar. Bununla birlikte makale içinde sınırladığımız böylesi bir konuyu güncelliği ile kavramayan bir girişim çok anlamlı olmayacaktır. Bu yüzden henüz geçip gitmekte olana, ufkumuzdan kaybolmadan önce, -içerinden- bir bakış atmaya çalışmakta fayda görüyoruz.

28 Mayıs 2013 tarihinde İstanbul'da bir parkın yıkılarak yerine AVM inşa edilmek istenmesiyle başlayan ve bu makalenin yazımının henüz sürdüğü 20 Haziran tarihinde sonlanmış görünmeyen *Gezi Direnişi*'nin sanatın politikası açısından ortaya çıkardığı sonuçların şimdiden son derece ilginç ve ilham verici olduğunu düşünüyoruz. Olayın siyasi görünümü, süreç ve sonuçlarına siyaset bilimcilerini ilgilendiren bir olgu olarak burada değinmeyeceğiz. Keza bu yol tam da "*politik sanat*"ın mekân yaklaşımına uygun sosyolojik ve kültürel çözümlemelerin peşi sıra ilerleyen bir yoldur. Bunun yerine biz *Gezi Direnişi* boyunca yapılan şarkılar, atılan sloganlar, yazılan duvar yazıları, sokak düzenlemeleri, videolar ve belki de tam olarak üretilen direnme biçimleri üzerine söz almalıyız. Öncelikle, henüz olayların ortasındaiken

Bienal'le ilgili olarak ortaya çıkan tartışmaların haklılık payını teslim etmeliyiz. Tartışmalar, "*kamusal alan*"ı konu alan ve eleştirel bir duruş sergilemek vaadinde olan⁴² bir bienalin bunca *happening*'den ve *enstasyon*dan sonra ne yapacağının sorunlu olduğunu vurguluyor. Sorunun kendisi içten içe politik alanda "*sanat*"ın sahihliğine karşı bir güvensizliğin ve tedirginliğin tezahürü olsa da, gerçekten de, özellikle çağdaş / güncel sanatçıların direniş sırasındaki durumu / konumlanmaları bu soruyu belirli bir haklılık noktasına çekiyorlar. Çağdaş sanat uygulamaları içinde "*politik sanat*"la ilgili görünen pek çok sanatçı eylemlere destek verdi. Ya aktif olarak orada bulundu ve direnişe katıldı ya da enformasyon akışını sağlayarak / enformasyon üreterek sürece dahil oldu. Gerçekleşmeyen şey ise söz konusu sanatçıların (ya da sanatçı kuşağının) işleriyle birlikte alanda var olmak konusunda yaşadıkları güçlüklerdi. Bugün uluslararası sanat piyasasında adından sıklıkla söz edilen ve İstanbul'da yaşayan pek çok sanatçı eylemlere politik bir karakter olarak destek verdiler (politik özne olarak oradaydılar); ancak birer sanat olayı olarak (sanatın politikası anlamında) onun içinde aktif roller üstlenemediler.



Genellikle galeri mekânları içine sıkışmış (ve bu sıkışmışlıktan sıkıntı duyduklarını her fırsatta dile getiren) bu sanatçılar ellerine geçen bu en büyük fırsatı ıskalamış oldular böylece. Bunu aynı zamanda zaten çok uzun zaman önce miadını doldurmuş olan *“politik sanat”* arayışının iflası olarak da görmek mümkün.

Ancak *Gezi Direnişi* bize bambaşka bir şey gösterdi. Sanatçıları tarafından icra edilmediği halde alanın her köşesinden sanat yapıtları fişkırmaya başladı. Önce duvar yazıları, sloganlar vb. olarak başlayan bu patlama, bir süre sonra bizatihi enstalasyonlara ve happening’lere evrildi. Demir bariyerlere delik açıp

flüt yaparak çalan adamlardan, reklam panolarına resim yapanlara, barikatlarda ritim tutan gruplara dek sanat direnişin kendisi haline geliyordu. Yapanlar sanatçı olmadığı halde etrafta sanat kol geziyordu. Zaman zaman bazı kişilikler ya da ikonlarda düğümlense de bu düğümlenme (gaz maskeli *Mevlevi direnişçi* ya da *Duran Adam* örneğinde olduğu gibi) hemen çoğalıyor, parçalara ayrılıp yeni kimliklere bürünüyor ve böylece hızla anonimleşiyordu. Buchloh’un Pollock üzerinden saptadığı sanatçı jestinin geri çekilmesi, içinde soluk alıp verdiğimiz şimdiki zamanda tam anlamıyla yeni bir mekân ürettiyordu. Yeni ve tümüyle *“söz”*e açılmış bu mekânda



yapıt olarak gösterilebilecek herhangi bir nesneye rastlamak da imkânsızdı. *Fulya Erdemci*'nin otobüs duraklarında entalasyonları koruyalım, belgeleyelim ya da Bedri Baykam'ın Duran Adam'ı ilk gördüğünde *bunun heykeli de yapılır* demesi bu çaresizliğin farklı düzeylerdeki dışavurumlarıydı sadece. Yalıtılmış *nesne* sanat yapıtı değildi, bir sanat - olay'ın burada vuku bulduğunun belli belirsiz anımsatıcılarıydılar sadece. Keza "söz" kendi başına havada asılı duruyordu. Tümöyle politikanın konuştuğualandı burası, ancak bu kez yeni bir biçimde söz alınıyordu.

Kaprow'un happening'leri anonim

karakterlerde can buluyor, Buren'in imleri duvarlara düşülüyordu. Olmaz denilen Debordcu "*dérive*" (sürüklenme) kent meydanında vücut buluyordu. Sanatçısız sanat, *olay* olarak sokaklarda dolaşıyordu. Bütün dolayımından kurtulmuş ve kendi dilinden –kendisinin de fark edemediği bir şekilde– üremekte olan politikayı takip ediyordu. Sanatın politikasında şiirsel olanla teatral olan, bedensel olanla işitsel olan, malzeme aşırı bir duyarlılıkla hareket ediyordu.

Sanatın politikasının ontolojik anlamda doğru kurulmuş bir zemininden hâlâ uzaktayız. Fakat *Gezi Direnişi* "*risk almadan ortalıkta dolaşan*" biz

tarihçiler için yeni bir ışık yakıyor.

Zeitgeist paradigmasını sarsarak, sanat yöneticisinin, sanatçısının, hatta yapıtın bile ötesine geçmiş, herkes için ve her an ulaşılabilir kılınmış bir anıtsallaştırmayı gözlerimizle gördük. Şimdi sorumluluk üstlenip sanatın politikasına katılmanın yollarını bulmak gerekiyor.

Dipnotlar:

1. Benjamin, Walter. *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cema), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı"* makalesinde ele alınan bu konu, üzerinde yeterince durulmamış bir alan olarak çalışılmayı bekliyor. Benjamin, burada *"politikanın estetize edilmesi"*ni en son görünümünü savaşta bulan faşist bir yöntem olarak tanımlıyor. (Daha detaylı tartışması ve Alman Romantikleri'nde bu konunun kökenleşmesi Benjamin, Walter. *Estetize Edilmiş Yaşam*, (Çev. Ünsal Oskay), İstanbul: Der Yayınları, 1995, 64-70'te bulunabilir.) Buna karşın yazının sonundaki uyarısı, yani sanata dışardan politik görevler biçilmesi de buna bir çözüm getiriyor. Buradaki öneri, yani *"sanatın politize edilmesi"*, Rancière'in yaklaşımından hareket ederek söyleyecek olursak, sanki sanatın içinde politik olan yokmuş gibi bir algıyı beraberinde getiren bu tutum, estetik olanın politikleştirilmesi ile politik olanın estetize edilmesini aynılaştırmaktan başka bir şey sunmuyor. Bunun yerine sanatın politik olarak anlamının ortaya çıkışını araştırmamız gerekiyor. Müze kuran burjuva aklın ürettiği *"teşhir değeri"*ne karşı çıkarken dinsel temeller taşıyan *"kült değeri"*nin yerinde bugün neyin ikame ettiğinin sorgulanması gerekiyor.
2. Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 27.
3. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, s. 32-33. Konumuz sanat ile politika arasındaki ilişkiyi çözümlemek olduğundan bu kavramlaştırmamızın uygunluğu tartışma dışı bırakılmıştır. Bununla birlikte Rancière'in bu kavramlaştırmaları yaparken hareket noktasının *"görünürlük formları"*, *"duyasal*

alışılma biçimleri" olması kanımızca bir probleme işaret etmektedir. Temel epistemolojik kurgu için seçilmiş gibi görünen *"duyulur"* (sensible) kavramı düşünürün sanat tarihi geleneğinin yaslandığı biçimci kalıplardan kurtulamadığını göstermektedir. Gerçi Rancière bu makalede *"duyulur"*u bir iletişim ortamını işaret etmek amacıyla kullanır görünmektedir; ancak *"görünür"*de temellenen bu kavrama yüklenen fazla önem, örneğin Görüntülerin Yazgısı'nda yapıtın üzerine, çökmüş *"yorum"*a ve *"kuram"*a bir eleştiri halini aldığı anda çağdaş sanat uygulamalarının pek çoğu için tehlike çanları çalmaya başlar. Rancière, Jacques. *Görüntülerin Yazgısı*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Versus Yayınları, 2008: 73. Yakından bakıldığında Rancière'in önerisi olan söz konusu ayrımlar en geniş anlamıyla Panofsky ikonografisinin çizdiği çerçevede seyretmektedir. Bu noktayı belirtmek önemlidir; keza, örneğin bu terimlerle *"kavramsal sanatı"* anlamak mümkün olmayacağı gibi, *"ilişkisel estetik"*in doğru değerlendirilmesi açısından sıkıntılara da yol açacaktır.

4. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 28.
5. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 36. Burada *"paylaşım"* sözcüğüne dönerek sanat yapıtının iletişim teorisiyle sorunlu ilişkisine, yeniden, şerh düşmek gerekir.
6. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 40.
7. Rancière'in *"sanat-olmayan"*ı tanımlama amacı, izleyen satırlarda vurguladığı gibi, temelde, modern sanatın özerkliği fikrinden *"postmodern kopuş"*u geçersiz kılmaktır. Ancak bu geçersizleştirme adına üstünden atladığı şeyler kurmaya çalıştığı epistemolojiyi temelden sarsıyor görünmektedir.
8. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 42-43.
9. Rancière burada Wölflin'in *"biçim, bir şeyin ya da bir nesneler grubunun en genel anlamda ayırt edici çizgileri ya da karakteridir"* şeklindeki anlayışını temel alır görünmektedir. Belting, Hans. *The End of the History of Art*, (Çev. C.S. Wood), Chicago: The University of Chicago Press, 1987, s. 22. Oysa sanat tarihi içinde daha Riegl'den beri biçim için bunun tersi anlayışlar mevcuttur. *"Bir sanat yapıtını, ham maddesinin mekanik bir ürünü olarak görmek ya da amacın belirlediği harici nedenlerin ve tekniğin bir ürünü olarak görmek, kendi dönemlerinin 'sanat istenci' nin (kunstvollen) üzerine söz bildiren yazarların spekülasyonudur..."* Riegl, Alois. "Leading Characteristic of the Late

Roman", *The Art of Art History*, (Ed. D. Preziosi), New York: Oxford University Press, 2009, s. 156-157.

10. Rancière'in "sanat-olmayan" derken kast ettiği biçimin ortadan kalktığı bu andır. Ancak avangardın tarihinde böyle bir ortadan kalkışın kendisi şaibelidir. Olsa olsa, en genel anlamıyla, biçimin İde'nin bir kipine dönüşmesinden ya da İde'nin içinde yeniden ortaya çıkmasından söz edilebilir.

11. Rancière, Jacques. "Badiou'nun İnsteniği: Modernizmin Burkulmaları", *a.g.e.*, 2012, s. 65-88.

12. Badiou, Alain. *Başka Bir Estetik Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 27-40.

13. Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 30.

14. Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 36.

15. Badiou, bu makalesinde şiirin gidimlilik karşıtı var oluşuna karşı belirli bir sempati ile yaklaşır görünürken, muhtemelen bu makaleden daha sonra yazdığı ve kitabında giriş yazısı olarak yer verdiği "Sanat ve Felsefe" makalesinde avangardı bütünlük kuramadığı için eleştirmektedir. Didaktik ve romantik bulduğu avangard geleneği (yüzyıl başından 1960'lara dek) alegorik olmak ve öyle kalmakla eleştirir, ki bu da açıkça kitabın temel savları açısından bir tutarsızlık göstergesidir. Bkz.: Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 18-19. "Bugün avangardlar kalmadı artık." yargısıyla taçlanan bu çelişkili tutumu sanırım yazarın edebiyata olan düşkünlüğü kadar çağdaş sanata eğilmemiş olmasına verilmelidir. Bu sorun Rancière tarafından da görülmüştür: "Badiou'da sanat, adlandırma olduğu sürece vardır. Dolayısıyla onun için yerinde kavram sanat değil şiirdir." Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 77.

16. Badiou, şiirin ve *matbème*'nin "düşünme"yle bağı konusunu Lacan'a dayanarak irdeler söz konusu makalede. İki kavramın da tutarlılık anlamında ancak ve ancak bir boşluğa hitap ettiklerini söyler. Şiir metaforun oluşturduğu uzamsal boşluğa yaslanır, matematiğin kurmacası yapısı ise Gödel'den beri bilinmektedir. Dolayısıyla buradaki karşıtlık ilişkisini "duyulur" (haz alınabilir imge) ile "kavranır" (saf akıl) arasındaki karşıtlıkta temellendirmeyi reddeder. Rancière ile ayrılıklarının asıl başladığı noktada kanımızca burasıdır. Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 32-33. "Şiir, bir yandan ortadan kayboluşu denen bir arkaplan önünde arçyan eden mevcudiyet düşüncesi

olanak dolaysız bir eylemdir; bir yandan da her yerel hakikat figürü gibi aynı zamanda bir düşünme programıdır, güçlü bir öngörüdür, dilin hem içkin hem de yaratılmış bir 'başka' dilin boy gösteriyle zorlanmasıdır." Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 35.

17. Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 85.

18. Burada Badiou'nun "hakikat"ının Rancière'in "mekân"ına benzediğini düşünüyorum.

19. Mallarmé'nin bunu "transpozisyon" olarak adlandırdığını belirten Badiou, "Transpozisyon dilin kovuğunda bir İdea üretir - kesinlikle bir nesne değil," der. Badiou, Alain. *a.g.e.*, 2010, s. 43.

20. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 76.

21. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 77. Rancière şiirin düşününsel (reflexive) olmadığını ve bu yüzden kendi düşüncesini eksilterek (çıkarım aracılığıyla) işlediğini öne sürer. Buradaki eksiltme (substraction) ise yine felsefe tarafından tanımlanmak zorundadır. Bu noktada Rancière, düşününselliğin ötesini yine düşününselliğe bağlayarak, en yakınından bütün sürrealizm tartışmalarının üzerine bir kalemle çiziyor görüntüsü vermektedir. Buna göre, felsefenin ya da politikanın dışı düşünülebilir değildir. Sanatın bir düşünce kipi olarak varlığı (ki Romantiklerden beri tartışma konusudur bu) tanımlanabilir olmadığı için üzerinde uzlaşma kabul etmez.

22. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 78.

23. Buchloh, Benjamin H.D. "Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945", *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 1977, s. 82.

24. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s. 83.

25. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s.

86. Buchloh altmışlara dek baskın geleneğin "sanatçı karizması" etrafından geliştiğinden ve bu geleneğin bazı sanatçıların devralındığından söz eder. Sanatçının karizmatik kişiliği eserinin nesnel sonucu haline gelmiştir. Ancak yine aynı yıllarda sanatçı kişiliğinin de kaybedilmesi ve yapıta dair yeni bir algının doğması gerçekleşmektedir. Bu aynı zamanda "politik sanat"ta somutlaşan bir mesajın aktarıcısı olarak var olma ihtimalinin de sonudur. Yine Rancière'in mekân konfigürasyonu açısından ele alacak olursak, sanatçı mekânla ilgili herhangi bir düzenleme yetkisine sahip değildir. Bu yetkiyi tümüyle "materia prima"ya (lat. ilk madde) devretmiştir. Dolayısıyla yapıyla birlikte mekânın kendisine dönüşerek kaybolduğuna öne sürebiliriz.



Bunun tam olarak ne anlama geldiği Kaprow'da daha iyi anlaşılacaktır.

26. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s. 96.
27. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s. 94.
28. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s. 85.
29. Buren'in çizimleri tam olarak Lascaux'a geri dönüşün işaretleridir. Yapıtın ne zaman tarihsel bir im ne zaman bir sanatsal oluş olduğu arasındaki ayrım burada kaybedilir. Buchloh, Duchamp'ın sanat yapıtı algısına yaptığı gerçek katkısının onun "birincil nesne gerçekliği"nden (primary object reality) "ikincil mitik gerçeklik"e (secondary sign reality) dönüşümü sağlamış olmasının yarattığını söyler. Ancak parantez içinde hemen ekler: "...and vice versa". Yani yapıt için bundan böyle tam aksi de geçerlidir. Yapıt artık nesnenin fiziksel / görsel varoluşu ile sınırlı değildir (belki hiç olmamıştır, ancak bu kopuş sanat tarihinde ilk defa bu kadar belirgindir). Bu yüzden birincil nesne gerçekliği ile onu tanımlayamayız. Üzerine konuşabilmek için göstergeye dair ikincil bir gerçeklik hakkında konuşmamız gerekir, ki bu gerçeklik kavramsal yapıdadır. Öte yandan Buchloh bunun tersinin de geçerli olduğunu söylerken kavramsal olanın yapısına dair önemli bir ipucu da verir bize. Kavramsal olan görsel olan gibi sabit ve değişmez bir gerçeklik gibi görünmez. Çift taraflı ve geçirgendir. Ontolojik anlamda bir soyutlama biçimi olarak göstergenin

kavramsal yapısı nesneyle onun kavramı arasında harekete geçebilişimiz bir yüzey oluşturur bizim için. (Burada hâlâ Hartmann ontolojisinin çalıştığını söyleyebiliriz). Hartmann bir süre sonra nesne olarak yapıt tümüyle bir kenara bırakılarak bir kavramla başka bir kavram arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır.
30. Buchloh, Benjamin H.D. *a.g.e.*, 1977, s. 94.
31. Rancière buna en genel anlamıyla "eleştirel sanat" diyor. Eleştirel sanat, "tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eylemciye dönüştürmeyi amaçlar." Rancière, Jacques. *a.g.e.*, 2012, s. 48. Siyasetle ilişkisi içinde iki tip politika bulan Rancière'e göre bir yanda avangarddan beslenen sanatın hayata dönüserek politikleşmesi (bunun Benjamin'in politikanın esteteze edilmesinden çok farklı olmadığını söylemiştik) yer alıyor; diğer yanda ise kendi dilinden ödün vermeyen, dışdünyaya kapalı ama kendi içinde sağlam duran "direngen form siyasatı"ni (örneğin Schönberg müziği) buluyor. Bizde kastediler ise genellikle bu ikisinin kesişimi muğlak bir alandan başka bir şey olmuyor.

(Genç Sanat, Haziran 2013)



Fotoğraf: Nazim Serhat Fırat

Kamusallığın Sanatsal Oluşumu*

Jürgen Habermas'ın *"kamusal alan"* (Öffentlichkeit) kavramını ele alırken, bir noktada düşünürün kendisinden de kaynaklandığı varsayılabilir, bir kaymadan söz edebiliriz. *Kamusallığın Yapısal Oluşumu* kitabında Habermas, 16. yüzyıldan itibaren, hümanist düşüncenin gelişim sürecinin de bir parçası olarak, sanatların filolojik eleştirisi aracılığıyla kamusal kavramının nasıl ortaya çıktığını gözler önüne serer. Kamusal alan, saray aristokrasinin tekelinde olan sanatlara dair söz alma hakkının kent burjuvazisine geçmesiyle doğrudan ilişkilidir. Feodal yapının sonucu olarak git gide güçlenen prenslerin düzenlediği şölenler, sanatçı

hamilikleri ve sanat yapıtlarının -ister edebiyat ister müzik isterse resim alanında olsun- *"salon"*larda ilk kez insanların karşısına çıktığı etkinliklerin düzenlenmesi *"kamu"*nun doğumunun işaretçileri olarak saptanır. Habermas'ın usulca işaret ettiği şekliyle, zaman içinde, orta sınıfları, zanaatkarları ve küçük esnafı bile kapsayan bu toplanma mekânları, *özgür eleştirinin* merkezleridir. Öyle ki, 18. yüzyıla gelindiğinde neredeyse bu salonlarda ilk yapıtlarını halka sunmamış, halkın eleştirel süzgecinden geçmemiş büyük sanatçı yoktur. Böylelikle rütbe - mevki törenselliğinin yerini entelektüel düzeydeki bir eşitlik varsayımı almaya başlar. Kamusalığın kritik noktası

buradaki “eş değ erlilik” nosyonudur.

“Sergilenen bir resim basılmış bir kitaptır, sabnelenmiş bir oyundur - herkes onun hakkında yargıda bulunma hakkına sahiptir.”¹

Kitapta, salonlardan kahvehanelere, oradan kentin bütün sokaklarına yayılan yeni kiteselliğin oluşum ve dönüşümünün siyasal niteliği, anlamı ve sonuçları üzerinde detaylı bir şekilde durulur. Kuşkusuz bu gelişim söz alma hakkıyla ilgilidir. Kimin hangi konu üzerine fikir beyan etme hakkı olduğu, dolayısıyla o konuya etkiyebileceği bu noktadan itibaren tartışmaya açılır. Böylece “kamu”, önceleri toplumsal yaşantıda sadece sayılarla ifade edilen ve sosyo-kültürel anlamda varlığıyla yokluğu arasında çok büyük bir uçurum olmayan demos’tan (halk / nüfus) ayrılır. Kamusal alan bireylerin özneleşme süreçleriyle yeniden örgütlenen “demokratik” bir toplum yapısı olarak karşımıza çıkar.² Ancak, burada bizim konumuz açısından daha önemli bir nokta vardır. Söz konusu dönüşümün neredeyse tek başına nesnesi haline gelmiş olan “sanatlar”a, onların bu oluşumdaki özgün konumlarına değ inmez Habermas.³ Kamunun

doğuş u bireyselleşmiş kitleler olarak sanat üzerine söz alma hakkıyla, bir adım daha ötesinde, sanatların temsile dayalı köklerinden sıyrılarak güzel sanatlar içinde yeni bir görme rejimi uyarınca yeniden örgütlenmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Sosyoloji geleneğinden geldiği için Habermas’ın ilgisi bu alana dönük değildir. O buradaki bireyselleşmeleri, Kartezyen geleneğe de uygun bir biçimde, nesneden bağımsız bir etki alanı olarak düşünmek eğ ilimindedir. Oysa, kamunun doğumuyla bugün kullandığımız anlamıyla sanatların ortaya çıkışının bu örtüşmesi salt tesadüfün ötesinde bir anlam taşıyor olmalıdır. Nasıl olmuş da modern kamunun doğumu sanatların yeniden kuruluşuyla aynı zamanı ve mekânı paylaşmıştır?

Siyasal olanla sanat arasındaki korelasyonu göstermenin en güzel yollarından biri “mekân”ı gözden geçirmektir. Galerî mekânının kökeni yapı içindeki hacimleri birbirine bağlayan salonlar olarak karşımıza çıkar. 17. yüzyıldan itibaren, saraylarda mekânları birbirine bağlayan bu “koridor”lar, içlerinden geçerken sanat eserlerinin görülmesi için alanlar

olarak işlev görmeye başlar. Bu yönüyle galeri öncelikle bir geçiş mekânıdır. Bir köprü işlevi görür. Bu köprü işlevi modernizm açısından da belirleyici olacaktır. Keza, Paris salon sergileri hem sanatın saraydan dışarı çıkmasının hem de saray beğenisinin sanatın bütünü üzerinde hakimiyet kurmasının işaretçisi olmuştur. Modern sanatın en belirleyici özelliği olan özerklik ve sanatsal yaratının bağımsızlığı fikri de, avangard sanatçıların salonlardaki klasik beğeniye başkaldırmaları ve kendi salonlarını açmalarıyla oluşur. Böylece bir geçiş mekânında “*sanatın sergilenmesi*” sanatsal rejimin değişiminin de ilk adımı olmuştur.

Kamunun oluşumu sanatsal ifade edişin kıyı sularında gerçekleşir, çünkü sanat da siyaset gibi bir mekân ve zaman düzenleme biçimidir. Elbetteki “*salon*” geleneğinde sanatsal olanın konuşulması siyasal bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Çoğu örnekte böyle de yapılmıştır. Lakin burada bir alanın öteki alanının göstergesi olarak okunmasından daha önemli olan olgu, iki alanın birbiri yerine ikame edilebilirliğini sağlayan ortaklığın araştırılması olmalıdır.

Jacques Rancière, bu ortaklık nosyonunu açıklamak için “*duyulur paylaşımı*”nı merkezi bir kavram olarak kullanır. Rancière’e göre, hem sanat hem siyaset, belirli bir zamanda ve mekânda duysal deneyimin normlarını askıya alma biçimleridir. Bir dönem, bir ulus ya da bir cemaat tarafından “*norm*” olarak kabul görmüş olguların (bunlar ahlâk kabulleri olduğu gibi güzellik ölçütleri de olabilirler) tartışmaya açılmasıyla ki yeni duyumsama biçimleri ortaya çıkabilir. Bu yönüyle Rancière, toplumsal örgüyü tanımlamak için Aydınlanma’dan beri kullanılan “*consensus*” (uzlaşma) kavramının merkezi önemini eleştirir ve toplumu bir arada tutan sözleşmenin uzlaşmalar değil uzlaşmazlıklar temelinde oluştuğunu öne sürer. Tarihsel özneler bir takım konular üzerinde *uyuşmazlıklar* (dissensus) üreterek, bu uyumsuzlukların müzakere edilmesi temelinde bir araya gelmişlerdir, der. Siyaset de bu uyuşmazlıkların ürettiği ilişkilerden ortaya çıkmaktadır. Rancière için siyaset, iktidarın uygulanması ya da iktidar için mücadele değil, “*belirli bir deneyim alanının, ortaklaşmış ve ortak bir karara bağlanmış gibi görünen nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen*

*öznelerin bulunduğu bir alanın
şekillendirilmesidir.”⁴*

Dikkatli baktığımızda sanatın da benzer bir mekânizma kullandığını fark ederiz. Sanat da maddi ve simgesel mekâna ait alımlama biçimlerinin yeniden değerlendirilmesi, o güne dek kabul görmüş duyusal deneyimlerin (ve elbette bunların zihinsel formlarının) yeniden tanımlanması olduğundan doğal olarak siyasal olanla aynı zeminde hareket eder. Zaten yukarıdaki tanıma bakar bakmaz, 18. yüzyıl salonlarında olup biten ve kamuyu doğuracak olan şeyin neden sanatsal olduğunu anlamamak olanaksızdır. Resimler üzerine konuşma, bir besteyi değerlendirme, topluluk karşısında okunan bir metnin edebi olup olmadığı konusunda söz alma hakkı, “*duyulur*”u paylaşma siyasetinin kendisi bu ortaklığı zorunlu kılar. Ele alınan konunun niteliği, reel politikayla doğrudan ilgili olup olmasına bakılmaksızın, onun ele alınma biçimi, daha doğrusu bu ele alınışı mümkün kılan mekanizma siyasetin sahnesini kurar. Böylece Rancière’in terminolojisinde, tiyatronun ve meclisin aynı “*duyuluru paylaşma rejimi*”nin farklı iki görüntüsü olduğunu fark ederiz.

Sanat da siyaset de var olmak için sanat olmayan ve siyaset olmayanla (o güne dek siyasal ya da sanatsal olarak tanımlanmamış olanla) ilişkiye geçmek zorundadırlar.⁵ Bu yüzden sanat da siyaset de sınırlarında ortaya çıkarlar. Norm ya da uzlaşma rejimleri sunmazlar. Sınırı genişletme, yeniden düşünme, sınır fikrini tartışma olgusunun kendisi sanatsalı ve siyasalı ortaya çıkartır.

Kamunun ortaya çıkışıyla aynı ana rast gelen ve Rancière’in “*estetik sanat rejimi*” olarak andığı sanatsal algılama modeli, temsili modelden bir kopuş oluşturmaya amaçlayarak yola koyulmaz. Sanatın ne yaptığı ve kimin sanat yapabileceğiyle ilgili bir karara dayanır.⁶ Bu sebeple kamusalın oluşumunun aynı zamanda sanatsal olduğu fikrini öne sürebileceğimizi düşünüyorum. Bırakalım, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* [Sanat Tarihini Yeniden Düşünmek: Mahcup Bir Bilim Üzerine Düşünmeler] adlı çalışmasında Donald Preziosi’nin belirttiği gibi, sosyologlar resmin anlamı tüketiciye götüren bir tür kurye işlevi taşıdığını düşündürsünler⁷; duyulur paylaşımının yeniden düzenleyici niteliğiyle sanat en başından beri

dünyalar üretmenin peşindedir.

Modern galericiliğin kuruluşundan önce sanatın el değiştirmesini sağlayan kurumlar, Hollanda örneğindeki gibi, lonca örgütleri ya da antikacılar ve sanat malzemeleri satan dükkânlardır. Sanatçılar bu mekânlar aracılığıyla sanat alıcıları / koleksiyonerlerle bir araya gelirler. Bu mekânlar zaman içinde sergileme işlevinin ön plana çıkmasında da aracı rolünü üstleneceklerdir. Böylece geçiş mekânları karşılaşma mekânlarına dönüşmeye başlar. Farklı düşüncelerin, farklı üslupların, farklı geleneklerin, farklı sınıfsal tabakaların yakınlığı kesişme alanları ortaya çıkar. 19. yüzyılın son çeyreğinde New York'ta açılan galerilerde *"Paris'ten Empresyonistler"* başlığıyla sergilerin düzenlenmesi, bağımsız kamuoyunun kuruluşunda bu karşılaşmanın önemini göstermesi açısından önemlidir.

Sanatın ve siyasetin bulunduğu en önemli ortak payda olarak mekân kavramını gösterdik. Peki, nasıl bir mekândan söz ediyoruz ya da *"mekân"*dan neyi anlıyoruz? Henri Lefebvre, mimarlıktan kente, iktisadi olandan felsefeye uzanan çizgide mekân kavramını incelediği ve

başyapıtı sayılabilecek *Mekânın Üretimi* kitabında bize çok detaylı analizler sunar.

*"Mekân: Benim mekânım, metni [texte] benim oluşturduğum bir bağlam [contexte] değildir, öncelikle benim bedenimdir ve bedenimi yansıtsı ve gölgesi gibi takip eden bedenimin ötekisidir: Bedenime temas eden, isabet eden, onu tehdit ya da teşvik eden şey ile tüm diğer bedenler arasındaki hareketli kesişimdir. Dolayısıyla, daha önce kullanılan terimleri ele alırsak, mesafe ve gerilim, temas ve kopuş vardır."*⁸

İşte, sanatın ustaca yeniden - kurguladığı mekân, öznellik pozisyonlarının ve nesnellik durumlarının belirlendiği, hem bedensel hem zihinsel olabilen bu uzamdır. Kendisi bir şey olmadığı halde şeyler arasındaki ilişkileri sağlayan bir kümedir.⁹ Mekânın sağladığı boş alan, ürettiği ilişkiselliklerle toplumsal olmayanın toplumsallaşmasına yol açar.¹⁰

Bu noktada, mekânın sağladığı uzamın / *"boş alan"*ın bizi *"galeri"* kavramının kökenine götürdüğünü düşünebiliriz. Sanat tarihinde *"galeri"* sözcüğü, modern anlamda *"sanat galerisi"*nin ortaya çıkışından çok daha önce,

mimari bir oluşumu tarif etmek için kullanılmıştır. Kiliselerde yan neflerin üst katında yer alan mekânlar, tiyatrodaki salonun içini dolaşan balkon katı “*galeri*” olarak adlandırılmıştır.¹¹ Sıklıkla “*galeri boşluğu*”, “*galeri katı*” olarak da anılan bu alan, gözlemciye ana mekânı belirli bir mesafeden ve kuşbakışı bir noktadan izleme şansı sunar. Modern kentin yapılanmasında olduğu gibi, bir yandan merkezin etrafını sarar, ona aittir; bir yandan da merkezi gözlem altında tutacak mesafesini korur. Yönetim erkinin tanınmasını da, ona karşı eleştirel tutumu da kurgusunda taşır. Bu balkonların, Barok dönemle birlikte tiyatrolarda halktan kişilerin oldukça ucuza temsilleri izlemesini sağlayan yer olduklarını da düşünürsek sanat ve kamunun yukarıda tartıştığımız anlamlarının galeride nasıl bir araya geldiğini görebiliriz.¹²

Sanat galerilerinin teslim aldığı geleneği kavramın bu yönleriyle birlikte düşünmezsek iktisadi boyutun ötesine geçememiş oluruz. Bir sanat galerisi, resimleri, heykelleri, video ya da enstalasyonları bir araya getiren nötr alan olmadan çok önce, bireyselleşme tarzlarına ve *özneleşme* imkânına dair bir *sözce* (statement) olmuştur. Aynı sınıfsal katmanlardan bir grup insanın sahip oldukları farklı perspektifleri birleştiren bir boşluktur.

Galeri boşluğu, burjuva kamunun oluşumu için kritik önem taşımıştır. Bu aynı zamanda kentin örgütlenişi problemini açığa vurur. Anlamı, söz alışlarıyla bedenlerin eşitlendiği sanatsal bir mekân üretimi olmasıdır. Halk oradadır; söz alma mesafesinde. Bu yüzden ondaki eşitlik nosyonu içindeki yapıtları önceler. Öte yandan yapıtın temsil rejiminden sıyrıldığı anda, siyasi anlamda, kamunun oluşumunu beraberinde getirmesi, sanatın siyasetini görünür kılmayı açısından da paha biçilmez değerdedir.

Türkiye’de özel galericiliğin tarihi kamusalığın oluşum ve gelişimine dair pek çok ipucu sunar bize. 1947’de Oygur Galerisi, 1951’de Maya Sanat Galerisi, aynı yıl Ankara’da açılan Helikon Derneği Galerisi, 1969’da Galerisi 1, 1970’den sonra ise Melda Kaptana Sanat Galerisi, Cumalı ve Artisan Sanat Galerileri, Galerisi Baraz ve Maçka Sanat Galerisi sırasıyla bu alanın öncüleri olarak ortaya çıkarlar.

Kuşkusuz detaylı bir analizle bu isimlerin her biri başka bir tartışma nesnesi sunacaktır. Buna karşın, Maya Sanat Galerisi’nin sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmayarak edebiyattan sinemaya dek sanatın her alanındaki meraklıları bir araya getirmesini, sanatsal kamunun kuruluşu konusunda altını çizmemiz

gereken bir örnek olarak işaretlemeliyiz. Konumuz bağlamındaki ikinci önemli etkiye ise, daha çok İstanbul odaklı gelişen sanat galericiliğinin Ankara'daki çıkışıyla tanık oluruz. Devlettten bağımsız sanat kurumu oluşturma iddiasıyla ortaya çıkan Helikon Derneği'nin Mithatpaşa Caddesi'ndeki galerisi, soyut sanatın resim ve heykel alanındaki örneklerini halkla buluşturmak amacı taşımaktaydı. Aynı zamanda film gösterimleri ve konferanslar vermeyi amaçlayan galeri genç sanatçıları etrafında toplayarak yoğun bir şekilde çalışmaya başladı. Ancak galeri 6-7 Eylül Olayları nedeniyle (isminden dolayı) hedef gösterilerek 1955 yılında kapatıldı ve yöneticileri sorguya çekildiler.¹³

Bu örnekler bize Türkiye'de daha ilk adımlardan itibaren sanat galerilerinin kamusal alanı inşa etme konusunda nasıl öne çıktıklarını ve tıkanıklıkları noktaları ele vermektedir. Yetmişli yılların ortaları aynı zamanda dünyanın da yeni düşünceler ve bu düşünceleri hayata geçirmek yolunda ortaya çıkmış keskin ütopyalarla bezeli yıllardı. Ütopyanın iki anlamı da vardır burada. Hem fanteziye dönük ele avuca sığmaz yönü, hem toplum tasavvuru anlamındaki yasakoyucu bakışı. Bu yılların kamusunun sanatsal oluşumunu yaratan etmenlere, etkinliklerine bakarak, sanatçı ve üslup

tercihlerini inceleyerek ulaşabiliriz.

İlk olarak, genel anlamda, 1914 kuşağı ressamlarına yönelen *"ilk bilinçli koleksiyonerler"* tanımlamasından yola çıkabiliriz. Dönemin sanatsal oluşumunu belirleyecek olan ana eğilimlerden biri bu. Bu başlık altında belki de bu dönemin, sanat tarihsel açıdan ciddi anlamda incelenmeyi bekleyen, en önemli olgularından biri olarak Sezer Tansuğ eleştirisinin altını çizmek gerekiyor. Akademinin bağımsızlığıyla başlayarak, akademi den de bağımsız olabilecek bir eleştiri geleneği için Tansuğ'un, Oktay Aslanapa'dan sonra sanat tarihinde çizdiği yönün anlaşılması kamu ile sanat arasındaki korelasyonun niteliğini anlamak babında çok değer taşıyor. İkinci olarak ise, Maya Sanat Galerisi'yle başlayan galeri mekânının sanatçıları tarafından kamusal kullanımından yola çıkarak çeşitli sonuçlara ulaşabiliyoruz. Henüz yaşayan ve döneme ruhunu verecek arayışlara imza atan çağdaş sanatçıların desteklenmesi, onların işlerinin bir araya getirilmesi, söz konusu kamunun sanatçı tarafından hangi yönde ve nasıl inşa edildiğini ele veriyor. Bu noktada hemen isimlerin altını çizmek gerek: Örneğin Maçka Sanat Galerisi'nde Altan Gürman, Kuzgun Acar ve 80'lere girerken, Komet, Ömer Uluç, Sarkis sergileri bu doğrultuda birer belirteç olarak kaşımıza çıkıyor. Klasik malzemeyi

dönüştüren ya da terkeden, akademik geleneğin sınırlarını mekânın sınırlarında yeniden yorumlayan sanatçılar bu dönemin sanatçıları. Kamusallığın yeni mekânları, geleneğin üretimine ve kökenlerden beslenen tarihyazımına karşı, çağcıl olanın / “*yaşayan tîn*”in dile gelmesi galerinin üreticisi olduğu yeni alımlama modelini ve kamuyu işaret ediyorlar.

Türkiye’de müzelerin kamusallığı ikame edemediği noktada ortaya çıkan ve gelişimini bu koşullar altında, küçücük dairelerde, sınırlı mekânlarda ama büyük bir şevkle sürdürmeye çalışan galericilik tarihi çağdaş sanatın varlık koşullarının güçlüğünü de ele vermektedir. Modern ve çağdaş sanatların alımlanmasının önündeki en büyük problem olarak kamunun oluşumunun önündeki engelleri bu bağlamda yeniden düşünmeliyiz. 80’lerin sonu ve 90’lı yılların yükselen neo-liberal ekonomi politikası içinde çağdaş sanat kendine bir yer bulmaya başladığında ise, bu daha çok çeşitli uluslararası spekülasyonlar ve müzayede evlerinin güdümünde gerçekleşmeye başlar. Yani “*kamu*” bir kez daha üzerinden atlanarak inşa edilmeye çalışılmaktadır. Kamunun siyasal ve sanatsal kuruluşunun ana unsuru olan alımlayıcı ile sanatçının bu kesişme / geçişlilik mekânları, bugün de varlıklarını güçlükle devam ettirmektedir.

Duyulurun paylaşımına her biri kendince ve özgür bir biçimde katılan bu yeni kamunun ve onun sanatsal oluşumunun bugünün Türkiye’si’ne uzanan bir tarihi var. Bu tarih, eğer ki günümüz dinamiklerinin dönüşümü doğru yorumlanmak isteniyorsa, sanat tarihyazımı nosyonları başta olmak üzere, her yönüyle yeniden ele alınmayı bekliyor. Keza bizce sorun, gündelik yaşantı içinde “*duyulur*”u düzenleyen ilkeleri takip ederek bu oluşumu yeniden inşa etmekte düğümleniyor. Başka bir deyişle, kültürün koşulu terk edeceğimiz yeni binalar kurma, temas alanları yaratma cesaretinde gizli.

Asaf Bayat’ın özellikle *Yakın Doğu*’da mekânın dönüşümü üzerine tezlerine bakarsak, bu inşanın mimariyle, sokakla ve kentle hâlâ çok sıkı bağlar taşıdığını gözlemleyebiliriz.¹⁴ Kamunun, ortaya çıkışından bugüne dek, alt sınıflardan beslenerek genişleyen bir yapısı var ve bu yapı sıradan eylemlerin bir araya gelmesinden oluşuyor. Gündelik yaşantı içinde sık sık bir araya gelip ayrılan, ötede bir kez daha buluşan tekillikler, mekânı yeni tarzlarda doldurmanın yollarını inşa ediyorlar. *Gezi Direnişi*’nin de gösterdiği gibi, kamuyu oluşturan bu kavramlar, anlamları değişmekte de olsa, bugün siyasetin ve sanatın geçerliliğini sürdürdüğünü gösteriyorlar.

21. yüzyılın ilk çeyreği gösteriyor ki, mekân kavramı ve algısı büyük bir hızla değişiyor. Bu noktada önemli olan geçmişe duyulan nostalji ya da geleceğe acele yatırımlardan ziyade, olan bitenin neliğini çözümleyerek onun için mümkün olumsal yorumların sayısını arttırmak olabilir. Bu, geçmişin yorumunu da geleceğin inşasını da kolaylaştıracaktır. Kamunun doğumu ve kamusal alanın ortaya çıkışı bize sanatların siyasalla nasıl iç içe olduğunu gösteriyordu. Bugün, yeniden, sanat algısıyla birlikte siyallik biçimlerinin de hızla değiştiği büyük bir altüst oluş döneminden geçiyoruz. Sosyal medya kimlikleri ve oyun konsollarıyla siyasal temsiliyet biçimleri arasında görünmez bağlar var. Bunu mekân üretiminin koşulları ile biçimlerinin nasıl değiştiğini takip ederek bulabiliriz. Kaldı ki bu analiz, bizi kaçınılmaz olarak sanatlardaki dönüşüme de taşıyacaktır.

* *Maşka Sanat Galerisinin Kırk Yılı, 2017* kitabında yer alması *Görünmeyene Bakmak* başlıklı makalenin geliştirilmiş halidir.

Dipnotlar

1. Habermas, Jürgen. *Kamusal Alanın Yapısal Oluşumu*, (Çev. Tanıl Bora & Mithat Sancar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 112.
2. Elbette bu noktada kimin ne kadar söz alabildiği sorunu halen çözülmüş önümüzde durduğu için demokrasinin niteliği üzerine düşünmek şarttır.
3. İlginç bir şekilde bu etki sanat tarihi tarafından da göz ardı edilir. O da kendi alanını sadece sanatlardaki değişimle sınırlı tutar.
4. Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev.

Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 28.

5. Detaylı analizi için doğru yer burası olmasa da, Rancière'in "demokrasi" üzerine düşüncelerinin buradaki çitlik nosyonundan beslendiğini de belirtmek gerekir. "Özgür, özerk cemaat, yaşanmış deneyimi birbirinden ayrı alanlara bölmeyen, gündelik hayat, sanat, siyaset ve din arasında ayrılık tanımayan bir cemaattir." Rancière, a.g.e., s. 39.

6. Rancière, a.g.e., s. 163.

7. Preziosi, Donald. *Rethinking Art History - Meditations on A Coy Science*, New Haven & London: Yale University Press, 1989, s. 45.

8. Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayınları, 2014, s. 200.

9. Lefebvre, a.g.e., s. 108.

10. Lefebvre, a.g.e., s. 206.

11. Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2011, s. 113.

12. Herhalde burada Marcel Carné'nin bu kattan bir balık açısıyla çektiği muhteşem filmi *Les Enfants du Paradis*'yi (1945) anmamak haksızlık olacaktır.

13. Ecevit, Bülent. "Helikon", Sanat Müze, <<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/12beh.htm>>, Erişim Tarihi: Mayıs 2016; "Helikon", Gergedan, Temmuz 1988, No: 17, s. 150-153.

14. İran, Mısır, Suriye, Türkiye gibi ülkelerde madun hareketlerini inceleyen Bayat'ın tezleri, özellikle 1990'larla beraber dünya ölçeğindeki incelemelerde ortaya çıkmış yeni bakış açılarını bir araya getirdiği için önemlidir. Bayat, Asef. *Orta Doğu'da Maduniyet - Toplumsal Hareketler ve Siyaset*, (Yay. Haz. ve Çev. Özgür Gökmen ve Seçil Deren), İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, özellikle bkz.: s. 36-46. Ayrıca bkz.: Bayat, Asef. *Life as Politics - How Ordinary People Change the Middle East*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.



Nancy Arakan, Belgeleme, 1994/ 2012.

Türkiye’de

“Video Sanatı”

Ne Zaman Bitti? *

*“Diyelim ki video bizim için bir öznellik
icat etme aracı olsun.
Bunu biz öyle görüyoruz.”*

Ulus Baker

Belki de soruyu şöyle formülize ettiğimizde daha anlaşılır olacak: Videonun 1990’lı yıllardaki kuvvetli rüzgârının Türkiye çağdaş sanatından böyle çarçabuk esip geçmesini nasıl düşünmeliyiz? Video neden bitti? Dahası böylesi hızla ufkumuzdan kaybolup giden nasıl olup da başlamıştı? Oysa henüz oturmamış mıydık tartışmaya; an mı, bellek mi; eşzamanlılık mı, belgesel mi; led mi, projeksiyon mu üzerine? Beta versus VHS, mpeg versus avi, Youtube versus Vimeo derken, ne zaman geçiverdi videonun mevsimi?

Kuşkusuz, radyo yıldızlarını öldürerek işe koyulmamıştı bizde video. Kültür

emperyalizminin sıçramalı gelişim pratiği içinde popüler kültür ile plastik sanatlar kıtası arasındaki korelasyon bu kadar rahat gösterilebilir değil. Yine de, sanat tarihsel anlamda, video sanatının bir takım sönmüş yıldızların ışıklarının aldaticılığını göstererek işe koyulduğunu söyleyebiliriz. Göstermek de demeyelim isterseniz, 1990 yıllarda Türkiye’de video, 80 darbesinin ezici iktidarı altında gerek politik gerek sanatsal (ya da poetik) anlamda varlık gösteremeyen klasik sanat yapma biçimlerinin yerine kendi parıltılı ışıklarını geçirerek alanda bir zemin kayması yarattı. Benim Geç-Avangard olarak andığım ve 2000’li yılların ortasına dek uzanan bu yaklaşık

on-on beş senelik zaman dilimi içerisinde sürekli tekillikler üretti. Bununla şunu kastediyorum: ne sadece bu medium üzerine uzmanlaşan, yani video sanatçısı diyebileceğimiz sanatçılar ortaya çıktı ne de belirli bir kanonu izleyen ya da kendisinin bir kanon oluşturduğunu öne sürebileceğimiz süreklilikler üretti. Belki de zaten 90'lar "*sürekliliklerin eleştirisi*"nin yılları olduğundan böyle bir çabaya da hiç gerek duymadı. Sonuçta Türkiye video sanatı, bienal vb. etkinlikler içinde biçimlenmiş, uluslararası çağdaş sanat ortamında ara sıra boy gösteren, bireyselleşemediği gibi kurumlaşamamış da olan bir başka acayiplik olarak ana akımdaki macerasını tamamladı.

İşte tam bu nokta, 1993 yılında ODTÜ'de kurulmuş olan GİSAM'da (Görsel İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi) Ulus Baker'in ortaya attığı soruları yeniden sormak için harika bir yer. Ölmüş olanda gerçekte yaşayanın ne olduğunu anlamak böylece bir parça mümkün olabilir.

GİSAM'daki video üzerine derslerinde Baker, "*video sanatı*" olarak tanımlanan plastik sanatlar alanına dair çok fazla

bir şey söylemez. Onun ilgi alanı daha çok sinemadaki video ya da sinemaya karşı video diyebileceğimiz bir sorun üzerine odaklanmıştır. Yine de videonun -Althusserci anlamda- "*ideolojisi*" üzerine diyebileceğimiz bu notlar, 1960'ların video sanatçılarının deneyimlerini değerlendirirken de Ayzenshtayn'ın ya da Vertov'un *montaj kuramı* üzerine giderken de medium'un kendini sunma biçiminden kaynaklanan ürettiği ilişkisellikleri değerlendirmek için inanılmaz faydalı ipuçları sunar.

Video sanatından söz ettiğinde, özellikle feminist sanatçıların ürettiği videolardan hareketle yaptığı şu saptama önemlidir: "*Video onlar için sonunda 'görüyorum' demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla 'görüyorum'... Kamera'yı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, aıp aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum.*"

Sinema ile video arasındaki fark, Baker'e göre, "*seyrediyorum*"a karşı koyutlanmış (postulate) olan "*görüyorum*"da temellenir. Elbette bu, *edilgin* izleyicinin

yerine *etkin* öznelğin geçirilmesi anlamına gelmektedir. Ancak bu tam olarak ne anlama gelmektedir? Özellikle çağdaş sanat “açıklamaları” içinde sıklıkla karşımıza çıkan ve “*postmodern anlatı*”yla ilişkilendirilen bu yaklaşıma karşı Baker’in konumu çok nettir. Daha söze başlarken *video postmodern değildir*, der ve onu Duchamp’ın eyleminin olduğunca modern anlatı içinde konumlandırmak gerektiğini vurgular. Deleuze’ün “*hareket-imağ*” düşüncesi ile videosal görüntünün gerçekte ne yapmakta olduğunu açıklamaya çalışır. Baker’e göre bu, hareketin imaja süreyi eklemesi tezi üzerinden düşüncecek olursak, Vertov’un montajcı *kine-göz*’ünün eyleminden çok da uzak değildir. Bunu da Kant estetiği ile temellendirebileceğimizi söyler. Kant’tan beri fikirler gerçeklik kazanmak için kendilerini mekân ve zaman’da konumlandırmak zorunda kalmışlardır. Bu mekân-zaman ikilisi, düşüncenin *Platonik idea*’dan kopmak adına varlık kategorisine yerleşme biçimidir. Bu sebeple, o günden beridir bir fikri duyduğumuzda onun nasıl görselleştirdiğini görmek isteriz. Bir başka deyişle fikir ancak imajı aracılığıyla takip edilebilir olur. Baker burada “*imağ*”ın “*kurum*”

demek olduğunu ustaca belirtir. “*Bugün bir ‘fikir’den bahsettiğimizde onun imajını da talep ediyoruz - zamanda ve mekânda. Kurumlaşmamış fikirler bugünkü dünya için bir ihtiyaçtır...*”

Böylece, *düşünmekle görmek* arasında, günümüzde geçerli olan, diyalektiğin belirli bir imaj rejimi aracılığıyla kurumlaştırılmış olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla birlikte, Baker’e göre, eğer ki sinemadan ayrı bir alan olarak tanımlayacaksak video, sinemasal görüntünün yüzyıl boyunca kemikleşmiş imaj rejiminden bir kopuşu da gerektirir. Keza imajlarla işlemek istememektedir. İmağ üretimi, -Foucault’nun izinden giderek söyleyecek olursak- şeylerin düzenini sağlamak için dünyayı bilgi figürleri olarak organize etme işlemidir. “*Scyretmeye karşı görme*” ifadesinin içerdiği asıl güç burada devreye girer. “*Scyretmek*” bir imaj rejimine tabii olmak, ona boyun eğmek anlamına gelir. Video, tam da kendisine verilen bu bilgi figürlerine kuşkuyla yaklaştığı, imajın kurgusunu sorguladığı ve görenin içinde bulunduğu görme koşullarını hesaba katmaya yeltendiği için “*görmek*”le ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden Baker, videodan bahsederken

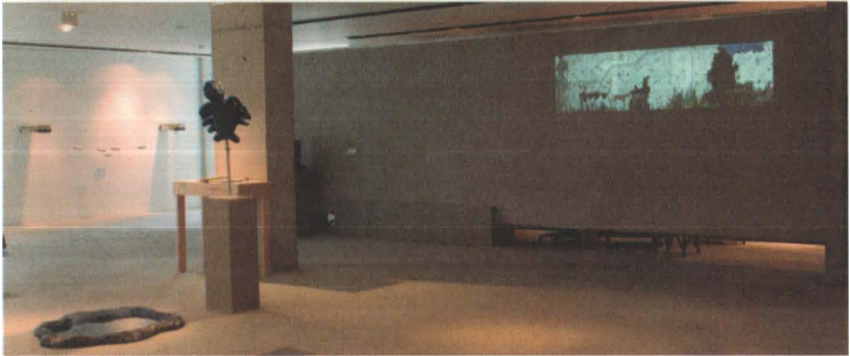
öznellik sorununu gündeme getirir. Video bir öznellik konumu olarak değil, ama öznellik “*icat etme*” aracı olarak değer kazandığında yeni bir şeyler söylemeye başlamaktadır. Buradaki “*yeni*”, sinemaya karşı olduğu kadar, Kant’a karşıdır. Yükseltilmiş mutlak bir öznellik yerine video bizi kurmaca “*oyunsu*” öznellikler ve özneleşmeler alanına davet eder. (Bu ayırım sinemayı ele geçirmiş imaj rejimini videoda da aynı şekilde kullanmak niyetinde olan sanatçıları fark etmek için hâlâ en geçerli ölçütü verir.) Böylece sorunun kendisinin ya da cevabının değil, sorunun sorulabilme olanağının düşünüldüğü yeni bir alana gireriz. İmaj, biçimi ya da içeriğinden önce, kendi kipliklerine dönerek ortaya çıkışının hesabını tutmaya girişir. Öyle ya da böyle, öznellik sorusundan bağımsız bir video düşünmek olanaklı değildir.

90’lı yıllar çağdaş sanatının alameti farikası olan *video sanatı* bugün nerede sorusunu, ancak kendini saran dünyayla kurduğu ilişkiler ve onun ürettiği özneleşme olanakları üzerinden araştırırsak modanın gelip geçiciliğini aşan cevaplar üretebiliriz. 1990’ların ortasından 2000’lerin ortasına dek üretilen videoların reel politikayla ilişkisi, diğer sanat alanlarıyla geliştirdiği

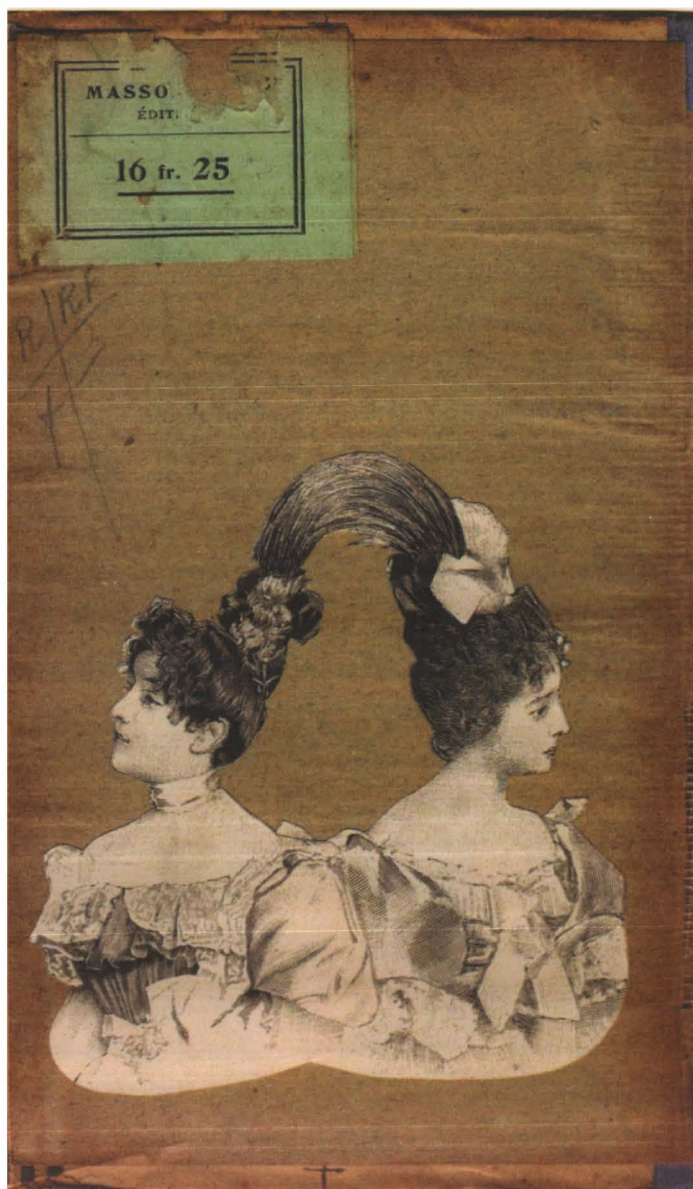
konvansiyonlar, kendi tekniği konusunda ortaya koyduğu soru ve cevaplar bize onun neliğini düşünmek için sağlam ipuçları verecektir. Bunlar arasında, özellikle farklı farklı bağlamlarla, videoaktivizmle, dokümanter videomla, sinema ve müzik endüstrisine iş yetiştiren görüntü yönetmenleriyle, underground kültür bağlamında VJ’likle vb. üretilmiş ya da üretilmemiş ilişkiler özel bir önem taşımaktadır. Bana kalırsa, tek başına bile, söz edilen dönemdeki “*video sanatçıları*”nın, *Gezi Direnişi* sırasında videolarıyla ne yapmakta oldukları güçlü bir semptom olarak okunmalıdır. İmaj politikalarının iktisadi baskısı altındaki gösteri, her şekilde varlığını sürdürür. Ancak gösteriyle eş zamanlı olarak sanatın müdahalesi de sürecektir. Video, bu yüzden, videodan sonra da en az önce olduğu kadar önemlidir. Onun ana akımda tedavülden kalkışını araştırması adına yürürlüğe girişi olarak okumak gerekir.

Belki de, Türkiye’de Nam June Paik, John Cage ile henüz karşılaşacaktır.

* *Videoist*’in 04.04.2017-06.05.2017 tarihleri arasında Ankara Arte Sanat’ta gerçekleştirdiği “*Katmanları Açmak / Unfold*” sergisi üzerine kaleme alınmıştır.



Unfold sergisinden görünümeler.



Federico Hurtado, Masso İkizleri - Saçlarından Birleştirilmiş, 2011.

II.

*Süreğen
Semptomlar*



Cevdet Erek

Nesnenin

Geri Çekilişi ya da

Estetiğin

Geri Dönüşü

"Adorno tam bir geç dönem figürüdür çünkü yaptığı şeylerin büyük bir bölümü kendi zamanına acımasızca karşı çıkar. Her ne kadar pek çok farklı alanda epeyce yazmış olsa da, bütün bu alanlardaki başlıca ilerlemelere saldırmış, hepsinin üzerine yağın korkunç bir sülfürik asit sağanağı rolü oynamıştır. Tek bir eserini bile Adornocu bir sisteme ya da yönteme sıkıştırmanın imkânsız olduğu koca bir külliyyatın yazarı olarak, verimlilik nosyonuna da karşı çıkmıştır. Tam bir uzmanlaşma çağında yaşamasına rağmen pek çok konuyla ilgilenmiş, neredeyse önüne gelen her şey üzerine yazmıştır. Kendi ilgi alanları -müzik, felsefe, toplumsal eğilimler,

tarikh, iletişim, göstergebilim- söz konusu olduğunda, elitist bir tavır sergilemekten hiç çekinmemiştir. Okurlarına hiç ayrıcalık tanımaz; ne bir özet, ne bir hoşbeş merasimi, ne faydalı yol işaretleri, ne de okurun işini kolaylaştıracak bir sadeleştirme. Yazılarında, herhangi bir tesellinin ya da sahte iyimserliğin izine bile rastlanmaz. Okurken, Adorno'nun kendini giderek daha küçük parçalara ayıran öfkeli bir makine olduğu izlenimine kapılırsınız. Onda bir minyatürcünün amansız ayrıntı hastalığı vardır: en son kusuru arar, bulduğunda da bilgiç bilgiç tebessüm eder."

Birinci Adım: Temellendirme

Edward Said'in son çalışmalarından biri olan ve 90ların ortalarında Columbia Üniversitesi'nde verdiği dersleri temel alan *Geç Dönem Üslubu* kitabı, farklı sanat disiplinleri arasında ince bir zekâyla ve müthiş bir çabuklukla kurduğu bağlar sebebiyle olduğu kadar, -gerçek anlamda ön plana getirmese dahi- üslup fikrine ve onun işleyişine dair öne sürdüğü iddialar sebebiyle de ilgiyi hak eden bir çalışma. Said, burada, müzikten resme ve edebiyata dek farklı alanlarda büyük eserler vermiş sanatçıların yaşlılık dönemlerine, son günlerine, içlerinden koştukları toplumsal ve sosyal bağlama odaklanır. Bu "*geç dönem*"ın sanatçıların önceki dönemleriyle (gençlik, olgunluk vb.) nasıl bağlantılı olduğu ve aslında -bir bakıma- nasıl da hiç benzemez olduğu üzerine düşünür. Buraya kadar problemin *sanat tarihi* yazımının klasik zorluklarından biri olduğunu düşünebiliriz. Biçimsel gelişim anlayışı üzerine organize edilmiş "*üsluplar tarihi yazımı*" sistematığının bir eleştirisi...

"Bir üslupta her şeyden önce sanatçının kendi zamanı ya da tarihsel dönemi, toplumu ve öncelleriyle bağlantısı vardır; estetik yapıt, bütün o indirgenemez

*bireyselliğine rağmen, üretildiği ve ortaya çıktığı devrin bir parçasıdır - ya da paradoksal biçimde parçası değildir. İşin ilginç tarafı, bu durum sosyolojik ya da siyasi bir eşsüremlilikten çok, retorik ya da biçimsel üslupla ilgilidir."*²

İlk adımda Said, sanat tarihinin ana hatlarından ayrılmama gayretindedir. Sanat yapıtı ile dönemi arasında bir korelasyonun kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ancak bu korelasyonu basitçe yapıtla dönemin olgu ve olayları arasında bulmaz. Yapıtın estetik kriterler içinde değerlendirilebilmesi için söz konusu korelasyonun üslup tarafından kurulduğunu belirtir. Görmeye dair belirli tarihselliklerin izini taşıyan bugünkü zihinsel şemamızca yapıt, ancak kendisine dikilen "*üslup*" kategorisince "*estetik olarak*" belirli bir toplum ya da zaman dilimiyle ilişkilendirildiğinde yapıt vasfını kazanmaktadır. Burada, Said'in "*üslup*" fikrini yapıta içkin kabul etmek konusundaki sakıncalı tavrı değerlidir. Üslubu, aşkın bir kategori olarak yapıtın estetikleştirilmesi sürecinde onun varlık tabakasına eklediğimizi öne sürer Said. Sorunu bir "*üslup sorunu*" olarak gördüğünü açıkça belli eder. Sanat tarihinin alameti farikası olan dönemlere

ayırarak düşünme sorununun, özünde, bir “retorik” sorunu olduğunu vurgular.

Said, sanatçıların üretkenliklerini toplumsal bağlamı içinde tartınakta ve zaman ilerledikçe kefenin hangi kısmının ve neden ağır bastığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Buna karşın kitabın bazı bölümlerinde, “geç dönem” farklı anlamlarda kullanılmaya başlar. Düşünürün gözünde 20. yüzyılın ortalarından itibaren üretilen her yapıtın bir “geç dönem” yapıtı olarak tanımlanmaya başladığını, dolayısıyla, Said’in çağını bir tür “geçlik”le, gecikmişlikle nitelediğini fark etmeye başlarız. Geç dönemin belirgin özelliği Adorno’da kendini tam anlamıyla göstermektedir. Said’e göre onun hiçbir yapıtı belirli bir dizgeye oturtulamaz. Bu sadece düşünürün tek bir alan üzerine odaklanmaması, politika, sanat, müzik, tarih, sosyoloji gibi uzayıp gide alanlarda ürün vermesinden kaynaklanmaz. Bir disiplin içinde bile tam bir klasifikasyon içine girdi dediğimiz anca elimizde kaçıp “sülfürik asit sağanağı” gibi yağmaya başlar. Dolayısıyla Adorno’nun yapıtı başlı başına bir “geç dönem üslubu”dur.

Hemen hemen aynı yıllarda konu üzerine

yazan Arthur Danto’nun *Sanatın Sonundan Sonra* kitabının neredeyse tümüyle bu konuya hasredildiğini görürüz. Friedrich Wölflin’in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* çalışmasının eleştirisi olarak tasarlanmış kitap, sanatçıları yaşadıkları dönemin doğal birer sonucu olarak gören sanat tarihinin kurucu / pozitivist algısal şemasını çağdaş sanat lehine bozma denemesi olarak okunabilir. Bu amaçla Danto’nun da “üslup” kavramını Said’in kullanımına çok benzer bir vurguyla kullandığını görürüz: “Üslup, bir grup sanat eserinin paylaşmakla kalmayıp aynı zamanda ‘sanat eseri’ kavramını felsefi anlamda belirlediği de düşünülen özelliklerin toplamıdır.”³ Said’in “geç dönem üslubu” diye isimlendirdiği, sanatçıların üretimlerini kolaylıkla hangi şemaya ait olduğunun belirlenemediği aşamaya gelene dek üslup kavramı bu şekilde tasnif edici bir öge olarak kullanılmıştır. Oysa, Danto’nun da vurguladığı gibi, avangard deneyimin ve özellikle de 60’lar sanatının ardından üslupsal şemalar ansızın ortadan kaybolur. Daha doğrusu her şeyin aynı anda olanaklı olduğu bir çerçevede iç içe geçer, üst üste biner. Beğeniye dayanan biçimsel estetik algının

terk edilerek anlama estetiğine geçildiği nokta burasıdır.⁴ Bu noktanın ötesinde üslupsal ayrımlarla ilgilenmek, sanatların yapısının değişmesine karşılık sanat tarihinin klasik gözlem çerçevesinde ısrar etmek anlamına gelecektir. Vasari'den Greenberg'e geçiş, kullanımdan yoruma geçiştir. Greenberg'den bugüne geçiş ise eski üslupsal kategorizasyonların geçersizleştiği, bu yüzden her şeyin sanat olabileceği, biçimsel anlamda apriori (önsel) hiçbir zorunluluk taşımayan bir alana geçiştir.⁵ Bu yüzden "*geç dönem üslubu*" aslında *üslup aşırı* bir dönemdir. Üslupsal kategorizasyonun tarihsellikten söküldüğü an'ı tanımlar.

Antik Yunan'ın henüz ayrılaşmamış sanat - zanaat birlikteliğinin sanat - zanaat birlikteliğinin *Aydınlanma*'ya dek sürmesi gibi Kant estetiğine dayalı biçimsel öğeler aracılığıyla betimlenebilen sanat da 20. yüzyılın ortalarına dek varlığını zar zor sürdürebilmiş, 60 sonrasında ise geçerliliğini tümenden yitirmiştir. Bu yüzden çağdaş sanatçıları üretimleri üzerine yazmaya sanat tarihinin en büyük açmazlarından biri olan üslup sorununu hesaba katmadan başlamak meselenin büyük bölümünü ıskalamayı da beraberinde getirir.

İkinci Adım: Olgu Dökümü

Mekân içinde dokunduğu her şeyi üretim nesnesine dönüştürebilen bir çağdaş sanatçı olarak Cevdet Erek, "*geç dönemi üslubu*"nun ya da -yerinde bir deyiş önerceksek- "*üslup aşırı dönem*"in içine doğmuştur. Adorno'nun da ustaları arasında bulunduğu bir sürekli kendini aşma döneminin içinde üretimine başlamış ve onu sürdürmektedir. Öyle ki, o artık bir ressam, heykeltıraş, müzisyen, oyuncu ya da yazar da değildir; sanatçıdır. Sanatçı olarak sadece üslup ve dönem şemalarının daraltıcı atmosferinden çıkmakla kalmamış, sanat disiplinleri arasında açılmış bulunan geniş açıklıklar arasında dolanma ve yeri geldiğinde yeni bir tür *icat etme* olanaklarına da sahip olmuştur. Bu anlamda kendisini Kant estetiğine bağlayan zincirlerden daha doğmadan önce kurtulmak lüksüne sahiptir. Elbette, bu bağlılık sadece *doğum hakkı* gibi bir şey değildir. Aynı zamanda, piyasada, akademide, yayın dünyasında vb. inatla yaşamını sürdüren sanat tarihinin geleneksel dilinin ötesine çıkabildiği için devralabildiği bir haktır. Keza, üslup aşırı dönemde bütün biçimsel olanaklar açık olduğu gibi aynı zamanda tarihsel olanaklar da ulaşılabilir ve özellikle gelenekselleşmiş

kurumsal yapılar içinde inatçı
sürdürücüleri bulunmaktadır.

Sanatçının üslup aşırı eylemleri ve bu
eylemler temelinde oluşturduğu yeni
ilişkilere odaklanabilmek için öncelikle
bir olgu dökümüne ihtiyacımız olduğu
açıktır. Cevdet Ereğ'in işlerinde bize bu
olgu dökümünü sağlayacak olan kritik
kavram ise "*mekân*"dır.

Mekâna açılma, mekânı bulma ya da
mekân üretme yeteneği yüzünden
Cevdet Ereğ'in işlerini avangard
geleneğin bir uzantısı olarak görebiliriz.
Vahşiler (les Fauves) tarafından
duvarları yıkılmış salonlardan café'lere,
sokaklara, meydanlara çıkma geleneğinin
avangardın ardında yatan temel fikir
olduğunu düşünürsek mekân olgusunun
neden bu kadar önemli olduğunu
anlayabiliriz. Sanatsal bir olanak olarak
mekânın bulgulanması aynı zamanda
biçimsel şemalar içine hapsedilmiş
sanatın kendisine dikilen gömleğe
sıgmaması anlamına da gelmektedir.
Sanat tarihi açısından avangardın
kavramsal olarak "*genişletilmiş mekânı*"
her türden biçimin ve üslupların
biriktiği bir kap olarak eşitleyici bir işlev
görmüştür. Orada en olanaksız görülen

üsluplar yan yana, üst üste durabilir.
Cabaret Voltaire'in bize getirdiği yeni algı
çerçevesi, her şeyden önce, Danto'nun
ima ettiği türden bir olanaklılık ve
eşitleme misyonu taşıır.

Bununla birlikte Cevdet Ereğ'in
mekânını *Cabaret Voltaire*'in
mekânından ayıran bir unsuru da hemen
not düşmek gerekecektir. Tarihsel
Avangard'ın simgeleştirdiği Cabaret Voltaire
bir istif mekânıdır. Hatta bu dönem
avangardının bütün mekânının bir
çeşit *Hieronymus Bosch istifi* olduğunu
rahatlıkla söyleyebiliriz. Sanat tarihinin
seçme, ayıklama ve yeniden organize
etme ediminin aksi yönünde çalışan
inşacılar olarak avangardlar, klasifikasyon
düşüncesinin kendisine saldırarak
nesneleri, edimleri ve olguları, ellerine
geçirdikleri tüm malzemeyi bir odaya
yığma eğilimindedirler.

Bu anlamda Kurt Schwitters'i çarpıcı bir
örnek olarak ele alabiliriz. Şair, besteci,
ressam, heykeltıraş Schwitters, tam
bir yığma ustasıdır. Grafik tasarımları,
heykelleri, resimleri bu yığınlarla doludur.
Sözcükleri yığar (bütün kolajları), sesleri
yığar (Ursonate), bütün bir yaşamını
bir odaya yığar (Mertzbau). Bu yığın
sanatçının birikenleridir her zaman.

Schwitters'in üzerinden yüz yıl atlayarak Cevdet Ereğ'in işlerine geldiğimizde bu huzursuz ikiz kardeşlerin mekânı, sesle, sözle, onu edimselleştirerek kavramaya yönelik takıntılarını gözlemleyebileceğimiz gibi, avangard sanatçının mekânı kavrayışının geçirdiği dönüşümü de gözlemleyebiliriz. Keza 60'lar kavşağından, *Yeni Avangard*'ın sonuna dek tartışılmış çözüm arayışlarından sonra sanatçı daha çok istiflemeyi; sakince toplar, bir araya getirir, uyup uymadığını kontrol eder. Aradan *Kosuth zekâsı*, *Buren inatçılığı*, *Beuys deneyimi*, *Debord şamarı* geçmiştir. Cevdet Ereğ'in işlerinde avangardın tarihinde bu sürenin geçişini hissedebiliriz.

Ereğ, mekânı tarihsel öncülleri gibi tıka basa doldurmaz; onu sakince keşfetmeye çalışır. Sanki içinde bu keşfin sonuçları konusunda belli belirsiz kuşkular da gizlidir. Tedirgin tedirgin mekânı hissetmeye çalışır. Mekânın içinden çok yanılla yöresiyle ilgilidir. Uzun zaman önce kaybettiği bir şeyi bedensel deneyimi aracılığıyla yeniden oluşturmaya çalışmak ister gibidir. Merzbau *mekânı* onun içinden yeni bir mekân çıkmaya zorlar gibi,

patlatıncaya kadar zorlar. Ereğ ise aynı mekân üzerine, ancak boşlukla çalışır. İşlerindeki *minimalist* etkiyi yaratan da boşluktaki bu arayıştır. Oysa Ereğ minimalist değildir. Mekân nesnel bir olgu olarak, hele de işlev anlamında onun ilgi alanı içinde değildir. Belirli bir deneyim tarafından yeniden oluşturulan bir mekândır onun aradığı. Boşluğa gereksinmesi de bu yüzdendir. Boşlukta bir etkinin peşindedir. İstanbul Arter'de yaptığı *Şaşaa* (2011) işi sanatçının bu boşluğu nasıl kurduğunun güzel bir örneği olarak gösterilebilir. Mekânla kurduğu ilişkide mimariyi bezemekle, onun içine ya da üzerine yeni öğeler eklemekle değil, çıkarmakla ilgilidir Ereğ. Bu yüzden giriş cephesine yapıştırdığı sticker'ları sökerek mekânı yeniden üretmeye, yeni biçimler oluşturmaya davet eder izleyiciyi. Önce Kunsthalle Basel'de *Week* (Hafta) ismiyle (2012), daha sonra yine Viyana MAK'ta *Re-Illuminations* (Yeniden-Aydınlatma - 2013) ismiyle yaptığı düzenlemeyi de bu tipte bir boşluk derlemenin örneği olarak değerlendirebiliriz. Mimarinin içine, ondan esirgenmiş ışığın yeniden davet edildiği bu işler iki durumda yeni kavramlar üstlenerek karşımıza çıkarlar. Aynı iş değildirler. *Week*'te mekânı

zamanla kavramak çabasındaiken, *Re-Illuminations*’ta sesle kurulan bedensel ilişki ön plana çıkar. Schwiters’le *bağ* mekân yaratma istekliliğinde ortaya çıkar. Aynılık ise söz konusu mekânı kurma biçimleridir. Schwiters’in malzemesi gün boyunca kendisinde biriken nesneler iken, Ereğ’in nesneleri mekânı o bir anda kuruveren sesler, ılık ve bizatihi sürekli kendini oluşturmakla meşgul olan boşluğun kendisidir. Ursonate ile de benzer bir *analoji* kurabiliriz. Ursonate etrafındaki her tınıyı yankılamaya çalışan insan sesiyle mekânı doldurur, Ereğ’in işinde ise sesin kendisinden çok sesin *ses haline* gelme anı, onu oluşturan mekânsal öğeler iş başındadır. Bu haliyle adeta mekândan sesi çıkarmayı, ayıklamayı dener. İki de sesin kökenini bulmaya niyetli görünür. Araştırmalarının çıkış noktası burasıdır. Kültürel olanı içeren bir doğa arayışındadırlar. Schwiters bunu hiçbir türden estetiğe izin vermeyecek kadar sıkıştırmayla / tekrar etmeyle yapar; Ereğ ise başka türden bir estetiği geri çağırarak var olanı yerinden etmeyi dener.

Schwiters’in ve Ereğ’in ortaklaşa kullandığı avangard mekanizmanın adı “mekân”dır. Biri *anti-art*’ın

göbeğinden, diğeri “*yeni anlatımcılık*” diye anabileceğimiz bir çağın ortasından söz alan bu iki sanatçı mekân sayesinde ve onun aracılığıyla sanat üretimine girerler. *Mekân* üzerinde odaklanan bu etkinlik biçim verici olanın biçimlendirilmesi olarak da özetlenebilir. Avangard mekân içerdiği diğer bütün malzemelerle ve sonunda mekânın fikriyle birlikte olanak *üreten* mekândır. Ancak burada mekânı yeni bir çeşit *kanvas* olarak düşünmek hatasından uzak durmak gerekir. Sanatçı için sesin, nesnenin, rengin, kokunun, sıcaklığın iç içe geçtiği bir yer değildir mekân, aksine sesin *ses* olarak ortaya çıkabilmesinin, rengin *renk* olarak görülmesinin, her türlü duyumun ve nesnenin *kendisi* olarak gerçekleşmesinin hammaddesidir. Böylesi bir mekân üslup üretmez, üreyecek türlü çeşitteki *üslup* için bir olanak da olamaz. Ayrıştırmayı öneren üslubun yerine sanatçı edimi sayesinde bir araya gelen ilişkisellikleri önerir.

Üçüncü Adım: Geri Çekilme

Ereğ’in çalışmasını Ursonate ile karşılaştırırken tarihsel avangardların istifleme yönteminin aksine çağdaş sanatçının işini mekândan çıkarma yöntemini kullanarak oluşturduğunu

ve bunun minimalist üslupla da ilgisi olmadığını belirtmiştik. Bu şekilde bir eksiltme bizi üçüncü adıma, eş zamanlı olarak nesnenin geri çekilişine ve estetiğin geri dönüşünün başladığı ana geri getirir.

Viyana'da *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*'de yer almış *Sky Ornamentation with 3 Sounding Douts and Anti-Pigeon Net* (Üç Ses Noktası ve Güvercin Ağı ile Gök Süslemesi – 2010) ve bu çalışmanın yeniden düzenlemesi olarak Sharjah Bienali'nde üretilmiş *Courtyard Ornamentation with 4 Sounding Dots and a Shade* (Dört Ses Noktası ve Bir Tente ile Avlu Süslemesi – 2013) işini bir arada ele alarak söz konusu geri çekilişi örneklendirebiliriz.

Sky Ornamentation with 3 Sounding Douts and Anti-Pigeon Net (2010) işinde sanatçı, kültür miraslarının yoğun olduğu kalabalık kentlerde kamusal alanlardaki heykel, rölyef benzeri sanat eserlerini kuşlardan korumak için kullanılan tel örgüyle serginin yer aldığı binanın orta avlusunun üstünü örter. Ağ şeklindeki bu tel örgünün üzerine de üç hoparlör yerleştirir. Gökyüzüne konmuş noktaları andıran bu hoparlörler bir yandan avlu mekânı için mimari

bezeme gibi işlev görürken bir yandan da mekânın boşluğuna seslenmektedir. *Courtyard Ornamentation with 4 Sounding Dots and a Shade* (2013) işi ise avlu olarak düzenlenmiş bir mimari alanın ortasında bir alanın üstünün tenteye örtülmesinden oluşur. Şarika kentinin sıcak ikliminde avluya gölgesini veren tenteyi dört duvara yerleştirilmiş hoparlörlerden yayılan ritim süsler. İki işte de bezeme / süsleme mekânın duvarlarından sökülmüştür. Süsleme duvardan söküldüğü gibi görsellikten de soyutlanmıştır. Mekânı duvarsız düşünmeye doğru bir eğilim görebiliriz burada. Cevdet Ereke, mekânı oluşturan boşlukla olduğu kadar o boşluğun sınırlarıyla ilgilidir. Bu yüzden Şarika'daki gölge mekân, kurmanın en güzel örneklerinden biri olur. Hiçbir nesnenin ağırlığını taşımayan gölge gibi hafif, ses gibi uçucu öğelerle mekân kurar sanatçı ya da Viyana'daki işte olduğu gibi kafesin örtüsü aracılığıyla mekânı kaplayan ritim oradaki boşluğu muhafaza eder. Bu soyutlama ve muhafazanın giderek mistik bir yönü olduğunu söyleyebiliriz. Keza sanatçı tarafından ses ve boşlukla kavranması beklenen beden saf duyumsamaya, dolayısıyla içe dönüşü davet eder.

90'lı yıllar sanatı ve 2000'li yıllar için belirleyici olduğunu düşündüğümüz *Yeni Anlatımcılık*, çağdaş sanatta hikâye anlatımını geri getirmişti. Söz konusu yıllarda yapıt, onu oluşturan nesnelerin ya da o nesneleri bir araya getiren sanatçının hikâyesi olmaksızın anlaşılamiyordu. Hikâyeleri derleyerek bir bakıma tarihsel avangardın istifleme çabasını sürdürüyordu. Kendini estetikten böylece kurtarmaya çalışıyordu. Oysa Ereğ'in neredeyse modernist bir izleği sürdürerek hikâyeyi yeniden yapıtın dışına gönderdiğini söyleyebiliriz. Onun mekanında hikâyenin yerini alan *duyumsama*dır ve bu duyumsama ister istemez estetiğe seslenmektedir.

Re- Illuminations (2013) içinde bu olgunun doruk yaptığını görebiliriz. Işığın içeri alabilmek için MAK sergi salonunun üzeri örtülmüş iç avlusunun çatısını açtırır Ereğ. Böylece Şarika'da gölgeyle kurulan etki burada ışıqla kurulmuş olur. Şarika'da ışığın altında gölgeyle yaratılmış mekân da burada gölgelik yerde ışıqla yeniden dile gelir. Malzemenin kendisi değil üstlendiği *etki*, mekânın edimselliğine yaptığı katkı önemlidir onun için. Dolayısıyla *mekân*

tarihsel avangardın aksine edimden ortaya çıkan bir olgu olarak değil, edimde çözölen bir yapıda karşımıza çıkar. Öyle ki sanatçı bütün işlerinde aslında Edgar Allan Poe'cu estetik bir *"tek etki"*nin peşindeymiş gibi bir görünüm çizer. O etkinin ne olduğuna ise kendisi karar vermese de *niteliği* konusunda epey söz sahibidir. Alımlayıcıda bir etkinin oluşmasını, tam olarak onun tarafından bir etkinin yaşantılanmasını / deneyimlenmesini bekler. Mekânı örten *gölge*, boşluğu dolduran *ses*, binaya yeniden davet edilen *ışık* sıradan durumlarda bile tasavvufi bir gizem yaratır. İçinde olduğumuz mekân bizden bir şey talep etmektedir. Böylece çağdaş sanatın tarihinde *nesne* geri çekilirken *özne* yeniden bir adım öne çıkmaktadır. Etkin özne değil, kavramsal olarak orada olduğu varsayılan / kuramsal bir özne...

"Sülfürik asit sağanağı" öyle şiddetli yağmıştır ki, üslupların hepsinin aynı anda var olduğu dünyada nesnelerin sınırlarını çizen sözcükler erimeye yüz tutmuşlardır. Bir zamanlar gösterebilim aracılığıyla daha önce söylenmiş bütün sözlerin tarihselliğini yüklenmiş olan sözcükler, bundan böyle aynı anda her yönü ve her anlamı gösterirler. Bu

onların anlam fikrinden hoşlanmadıkları anlamına da gelir. “Yeniden aydınlanma” ancak kör edici ışık sayesinde mümkün olabilir. *Re- Illuminations* (2013) Ereğ’in mekân araştırmasında gerçekten bir doruğu temsil eder bu yüzden. Kalın, beyaz, ağır perdelerle örtülmüş kocaman bir boşluk. Perde iki yönlü işlev görür. Bir yandan muhafaza eder. İçeridekini sakınır. Bir yandan da ışığı dışarı bırakmaz. Yine de uçucudur. Gölge gibidir. Perdenin dışında insanlar sergiyi gezerken içeriye belli belirsiz sesleri gelir. Örtülmüş bir sestir bu. Kimlikleri gizler. Konuşulanı anlaşılmaz kılar. Işık tavandan içeri süzülerek gelir. Bu süzölmüş/ eksiltilmiş dünya alımlayıcıyı da içeri iter. Nesnenin böylesine geri çekildiği bir ortamda estetiğin geri geliş kuşku uyandırıcı değildir. Aksine alımlayıcıdan saf duyumsamayı talep eden mekânın kendisi doğal olarak *estetik* geri çağırılmaktadır. Yalnızca bu kez karşımızda olan meta estetiğinden çok, saf duyumsamaya dayalı, *mistik* kökleri olan bir estetikdir.

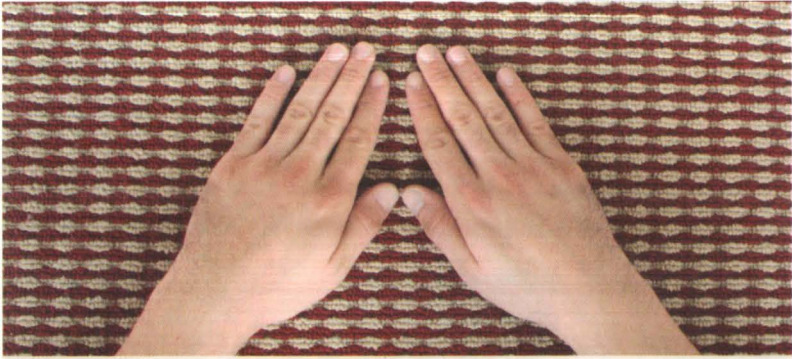
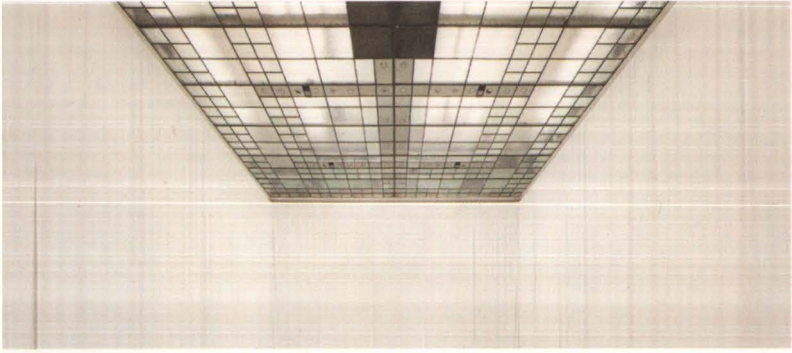
Sanat tarihi kanonuna karşı *istif*, estetiği yıkıcı bir isyan olarak gündeme gelmişti. Ancak *kanon* bu istifi de ustaca tasnif etmeyi bildi ve kendine dahil etti.

Üsluplar tarihi avangarda karşı galip çıktı. Çağdaş sanatçıların gündemindeki geri çekilme ve eksiltmenin kanona yeni bir saldırı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu kez geriye kategorilendirecek bir şey kalmayana dek eksilterek bunu yapmaktadırlar. Geri dönen estetik ise kavramın geri çekildiğini değil, yeniden ve başka biçimde yapılandığını gösteriyor.

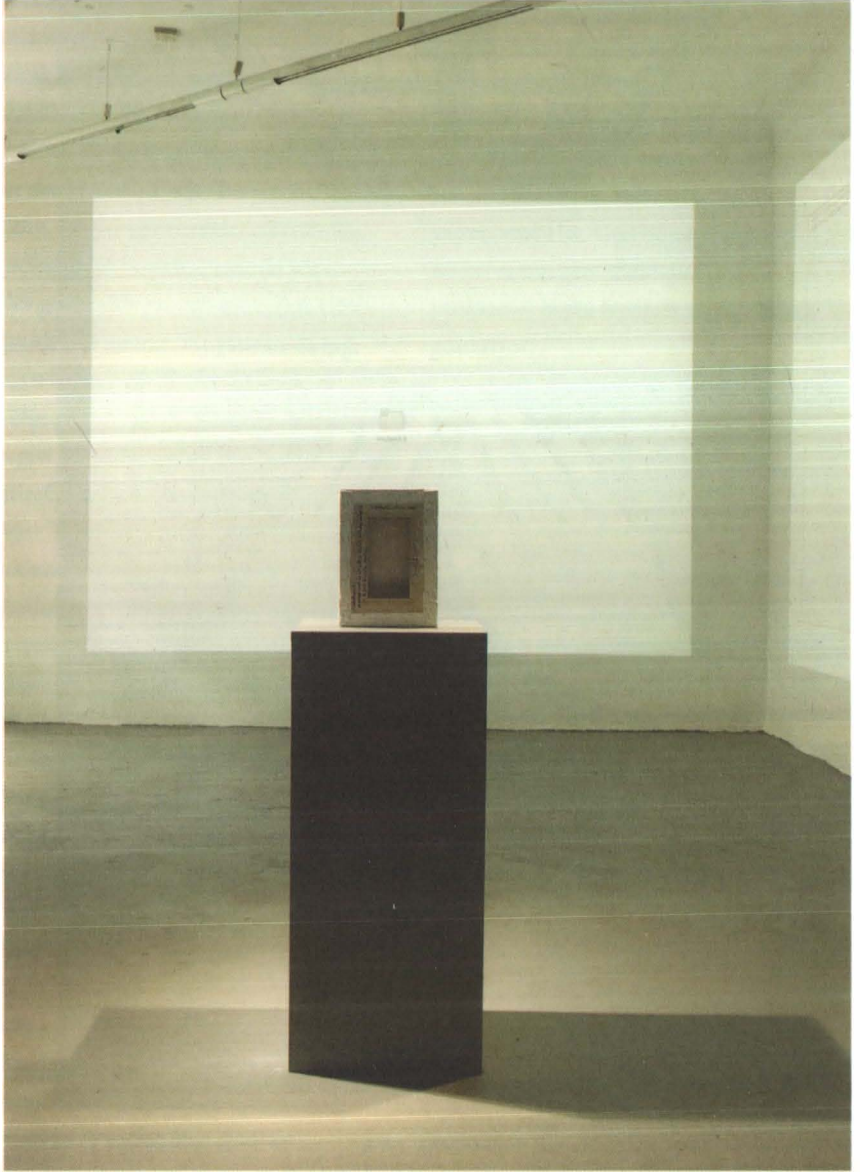
Dipnotlar

1. Said, Edward W. *Geç Dönem Üslubu - Rüzgâra Karşı Edebiyat ve Müzik*, (Çev. Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 41.
2. Said, Edward W. *a.g.e.*, s. 145.
3. Danto, A.C. *After the End of Art*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, s. 44. 2004 yılında yazdığı makalesinde Jacques Rancière'in günümüz sanatını tanımlama biçiminde de aynı üsluptan kopuşu saptamak mümkündür: “Sanatı, artık onu icra etme yollarının ayrışması aracılığıyla tanımlamıyoruz; sanat eserlerine özgü duyulabilir biçimleri ayırt ederek tanımlıyoruz.” Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics - The Distribution of the Sensible*, (Çev. Gabriel Rockhill), New York: Continuum International Publishing, 2004, s. 22.
4. Danto, A.C. *a.g.e.*, s. 77.
5. Danto, A.C. *a.g.e.*, s. 196.

(Cevdet Ereğ, Revolver Publishing, 2015)



*Cevdet Erek, yukarıdan aşağıya sırayla:
Reillumination (foto: MAK - Katrin Wißkirchen), 2013;
Sabil Sabnesi Sesi, 2008; Ritimler Odası (foto: Nils Linger), 2012.*



Sezgiler (Josef Beuys'tan Sonra), 96,000 Alman Markı Değişim Değerindeki Eşsiz Nesne, 2012.

.- _ -.

O l a n a k s ı z -

O l a n a k l ı A n o m i m

Çoğaltma probleminin felsefi kategori olarak sürekli *orijinal* ve *kopya* problemiyle ilişkilendirilmesini keşke sadece kötü bir tesadüf olarak değerlendirebilseydik. Kuşkusuz *seri üretim* ve bir yapıtı bir *seri* olarak kurgulamak birbirinden farklı şeyler. Öte yandan özünde iki yaklaşım da çoğaltma edimine yaslandığı için bizi orijinallik ve kopya gibi majörleştirilmiş kavramlara götürme olasılığı taşıyor. Ancak popüler felsefe tartışmaları ya da *piyasalaşmış kavramsallaştırma* denemeleri içinde tartışmanın sadece orijinallik boyutuyla algılanmasının bu kadar masum olduğunu öne sürmek güç. Sanatçı aurası üzerinde parıltıyan tek yapıtın değişim değeri ile onun kopyalarının da söz konusu auradan paylarını alması,

dolayısıyla halihazırda sıkışık bir alana hapsolan piyasayı genişletmesi buradaki manzaranın zemin rengini oluşturuyor. Oysa çoğaltmanın etik alana dek uzanan asıl hedefleri orijinallik tartışmasıyla kurulan bu zemin renginin sinsî nötrlüğünden çok daha farklı ufuklara uzanıyor.

Joseph Beuys'un 1965 yılından ölümüne değin uğraştığı en büyük problemlerden birinin *çoğaltma* (multiple) olduğunu düşünürsek buradaki kasta bir adım yaklaşabiliriz sanıyorum. Üstelik Beuys'un işlerindeki "*çoğaltma*" vurgusu üzerinde yeterince durulmamıştır da. Said'in diliyle "*geç dönem üslubu*"nun neredeyse tamamına yayılan bu etkinlik onun "*olgunluk dönemi*" (Beuys'un

Beuys yaptığına inanmamız beklenen dönemi) olarak saptanan birkaç işin ardında kalır. Oysa Duchamp'ın satrancı gibidir Beuys'un çoğaltmaları. Sanatçının sanatçı olarak dünyada yer tutuşunun sanat yapıtı üretiminin gerekçesi olması *fikrini* şart koşar. Alımlayıcının ürüne (orijinalliğe) değil *edime* (üretime) odaklanmasını sağlar. Alımlayıcıyı sonuca değil nedenlere çağırır. Sanatçı olmaya açık davettir. Hem avangarddır, hem de modern. Bu yüzden de günümüz piyasa dili tarafından yenilir yutulur değildir.

Neoliberal dalganın sırtında yaşayan patetik modernizm eleştirisi Beuys sularına pek yanaşmaz. Sitüasyonistlere zaten hiç bakmazlar. Avangard eleştirileri yüz yıl başıyla sınırlıdır.

Avangard'ın nevi şahsına münhasır karakterlerinden Beuys'un "çoğaltma"yla peşinde olduğunun bir tür anonimlik olduğunu söyleyebileceğimizi sanıyorum. Özne mitosunun biricikliğine karşı bireydeki anonim insanı arar Beuys. Pop kültürün içinde *öznenin* tam da krallığının en görkemli döneminde kendini silmeye uğraşan bir *kimlik* olarak karşımıza çıkar. Bir parça keçe biraz yağ ile de onu tanıyabilirsiniz ya da ahşabın

başına geçmiş kutu çatarken de...

Beuys'un "çoğaltma" eyleminin iki reel sonucundan söz edebiliriz:

1. *Başarılammıştır.* Olanaksızın alanında zaten başarılı olması da mümkün değildir. Sanat tarihi sanat alanının tamamına yaptığı gibi onun yapıtını da kendi bildiği gibi yeniden içeriklendirmiştir. Başka bir bağlama taşıyıp, sökerek kendi kanonuna, hatta kendi kamusuna mal etmiştir. Sanat tarihi "olanaksız"ın alanının inşasıdır. Çünkü ancak olanaklıyı saf dışı ederek bütünlüklü bir tarihyazımı kurabilir. Hegelyan perspektiften söyleyecek olursak, "sanatın sonu"nun kutlandığı yerdir.

2. *Başarılmıştır.* Çünkü olanaklının alanında bir özneliğe sıkışıp kalmadan yeni bir bireye geçmeyi başarmıştır. Sanat alanındaki etkisi, *piyasa* ve onun emrindeki *sanat tarihi* üzerinde ne kadar çalışırsa çalışsın, Beuys'un çoğaltıcısı olduğu avangard *ide* başka sanatçılarda yeniden yankılanmıştır. Sanat, Aristoteles'in doğası gereği eksik olması gereken *Poetika*'sının gösterdiği gibi olanaklılık alanında bir *inşadır*.

“Düşünülebilir olanaksız” ona sirayet edemez. Sanat tarihinin varlığı da bizatihi bunun ispatıdır.

Sanatı tarihselleştirme örüntüsü olarak *sanat tarihi* sanat olamayana tarif eder. Ekphrasis’in her satırında bu buruk ayrılık hissedilir. Oysa sanata dair *çoğaltmalar* kendi dilini kendi kuran anonim kimlikler olarak her çağda yeniden karşımıza çıkar. Kendini tekrar etse bile aynı değildir.

Beuys’un sanat tarihinin elinde kalsa çürüyüp gidecek işini olanaklılık alanına bir kez daha taşıyan girişimlerden biri .-_-.’ya ait.

Bir açık / özgür yazılım savunucusu olan .-_- işlerini noktalama işaretlerinden oluşmuş bu mahlasla imzalıyor. Böylece daha ilk adımda “*dil*”ın dışına çıkarak, kendini evinde hissettiği bir alan kuruyor. (Oysa biz olanaksızın üreticileri, *Nokta Kısa Çizgi Alt Çizgi Kısa Çizgi Nokta* diye isimlendirerek onu evinden çıkarma yoluna düşüyoruz bir kez daha.) Sayısal dünyada yaşayan ve onun olanaklarıyla hem kimliği hem de anonimliği eş zamanlı üretmeye çalışan sanatçılardan biri .-_-.

2010’da Arter’in İkinci Sergi’sinde yer alan “*Şans Eseri: Potansiyel Olarak Sergilendikten Sonra En Fazla Değer Kazanacak Sanat Eseri*” adlı işini görmüştüm ilk olarak. Prodüksiyon bütçesiyle satın aldığı otuz üç bin adet şans oyunu kuponunu sergiliyordu bir vitrinin içinde. Yapıt ve değer ilişkisine yöneltilmiş en güzel eleştirilerden biriydi bana kalırsa. Ancak bir-iki nüktedan tanıtım yazısı dışında hakkında adam akıllı bir değerlendirme görmedim sonrasında. Gazeteciliğin bulvarlaşmış ara sokaklarına terk edilmiş sanat eleştirisinde bir takım noktalama işaretlerini kimliklendirmek kolay olmasa gerekti. Oysa değişim değeri olarak değme müzelik eserin yanında baş köşeye konulması işten bile değildi bu eserin. Hem de bir takım müzayede hilelerine başvurmaksızın, kendiliğinden. Greenbergcü yapıtın hakikati nosyonundan yola çıkarak söylersek kendiliğini tam anlamıyla ve sadece yüzeyde kuran bir başyapıtı bana göre.

4 - 20 Temmuz 2013 tarihleri arasında .-_-., *Sezgiler* (Joseph Beuys’un Ardından) sergisiyle *Berlin Apartman Projesi*’nde ydi.

Sergi için yazdığı giriş yazısında Beuys'un içine dilediğini koyabileceğiniz basit ahşap bir kutudan oluşan *Sezgi* adlı yapıtını onun en fazla sayıda üretilmiş çoğaltması olarak tanımlıyordu. .-_-., Beuys tarafından on iki bin tane üretilmiş ve her biri sekiz Alman markına satılmış olan bu kutuları sayısal ortam aracılığıyla yeniden dolaşıma sokmayı deniyor. Keza günümüzde bu kutuların her biri bir koleksiyonerin elinde ve değerleri sekiz alman markının çok ötesinde. Hatta, yaptığı yazışmalar sonucunda, görselini internette yayımlamak için bile telif şirketlerine ödeme yapmak gerektiğini öğrendiğini söylüyor .-_-.

Sergide yer alan ilk ve aynı zamanda satılık olan tek yapıt, "*sezgi.1.0: 96.000 alman mark'lık mutlak bir değişim değerine sahip biricik bir sanat yapıtı*_" adını taşıyor. Bir heykel resim formu da tasarlanmış eserin üzerinde Beuys'un orijinal eserinin haklarını saklı tutan şirketin bilgilerini gösterir şu ifadeler yer alıyor: "*Joseph Beuys'un 'sezgi' yapıtının fotoğrafı, 1968 © Copyright Estate of Joseph Beuys / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn_*". Satış fiyatını belirleyen şey ise Beuys'un ürettiği ve sekiz marktan satışa sunduğu

bütün kutuların toplam fiyatının bu kadar etmesi. .-_-., tek bir yapıtta somutlaştırdığı ve sergi salonunun ortasına sabitlenmiş bir tualden oluşan bu işi 96.000 alman markına, ancak sadece artık dolaşımda olmayan bu para biriminde satıyor. Alman markını bulmak için bugün yapabileceğiniz yegâne girişim onu koleksiyonerlerden satın almak. Dolayısıyla .-_-.'nın ürettiği bu işi satın alabilmeniz tek yolu bir başka koleksiyon parçasıyla takasa girmek oluyor.

Sergi'nin ev sahipliği yaptığı ikinci eser: "*sezgi.2.0_*".

<http://www.intuitions.httpdot.net/intuition2.0/> adresinden ulaşılabiliecek bu eser, telif hakları yüzünden kullanılmayan Beuys'un eserinin görselinin olması gereken yerdeki kırık linki (boşluğu) işaret ediyor. Bunun bir edisyonu (çoğaltması) olan "*sezgi.2.1_*" ise boyut, arayüz vb. gibi seçimler yüzünden her bilgisayarda farklı görünen bu işin sanatçının kullandığı formatlardaki bir görselinden oluşuyor.

Serginin en sevdiğim işi -şu anda bilgisayarımın masaüstünde de duran-,

“sezgi3.0: maddeden tamamen bağımsızlaştırılmış, sıfır-bayılık sanat yapısı” adlı iş. Beuys’un fikrini izleyerek içine istediğiniz şeyi koyabileceğiniz bir klasör “sezgi3.0”.

<http://www.intuitions.httpdot.net/intuition3.0/intuition3.0.tar.gz> linkinden indirip siz de istediğiniz amaçla kullanabiliyorsunuz bu klasörü.

Dolayısıyla Beuys’un tek tek elle çoğaltarak ulaşmaya çalıştığı ütopyaya -_-’nın halihazırda ulaşmış olduğunu söyleyebiliriz. Hem bu kez hiçbir ticaret erbabının metalaştıramayacağı bir biçimde bize sunulduğu için sanat piyasası tarafından kapılmaya karşı da dirençli.

-_-’nın stratejisi özenle geliştirilmiş işi alımlayıcıya yalnızca yeni bakma olanakları sunmuyor, aynı zamanda onu *copyleft*’in* her gün yeniden üretilen olanaklılık dünyasında kendi başına stratejiler üretmeye davet ediyor. Telif haklarının anonimleştirilmesi ve etik ilkelere bağlı çoğaltımı benimseyen “*copyleft*” düşüncesinin yaygınlaştırılması da atılan en önemli adım.

(Bu konuda daha detaylı bilgi için:

<https://www.gnu.org/licenses/copyleft.tr.html>)

Öte yandan, sanatın her türden girişimine baştan direnç gösterse de hemen akabinde onu kuşatmaya başlayan olanaksızın müdahalelerini de kayıt altına almak gerekiyor.

Örneğin, sayısal temelli bu işin alımlayıcıya ulaşması için somut bir mekânda sergilenmesine gereksinim duyulması ilk kapma makinesini harekete geçiriyor. Masaüstümde son derece canlı ve gerçek duran “sezgi3.0” sergi mekânında bu masumiyetini, dahası gerçeklik duyumunu yitiriyor. Ne yaptığını bilen usta eller tarafından gösterinin alanına çekiliyor. Keza galeri duvarına yansıtılmış o klasöre kimse bir fikrini koymayacak ya da o anki sezgilerini saklamak için onu kullanamayacak. Bir kereliğine üretilmişlik aurası, başta tarihlerini verdiğimiz sergi sınırları içinde sanat tarihi tarafından kategorilendirilecek. Keza bu kategorilendirmenin, söz konusu işin 13. İstanbul Bienali’nin işleri arasında da yer alarak şimdiden tamamlanmış olduğunu bile öne sürebiliriz. Yeni bir mekân yaratım ve

kullanımının özgün örneklerinden biri olmak yerine, anlamının dışında ve ötesinde sanat tarihi tarafından yeniden işlevlendirme çarkına girmiş olacak.

Yahut, biri gerçekten “*sezgi1.0: 96.000 alman mark’lık mutlak bir değişim değerine sahip biricik bir sanat yapıtı*”¹’nı söz konusu takasa girerek koleksiyonuna katacak ve üzerinde yazan fiyat etiketine rağmen onu sanatçısının biçtiği (aslında düşünsel olan) değeri umursamadan değişim değerini kat be kat arttırarak piyasaya sokacak.

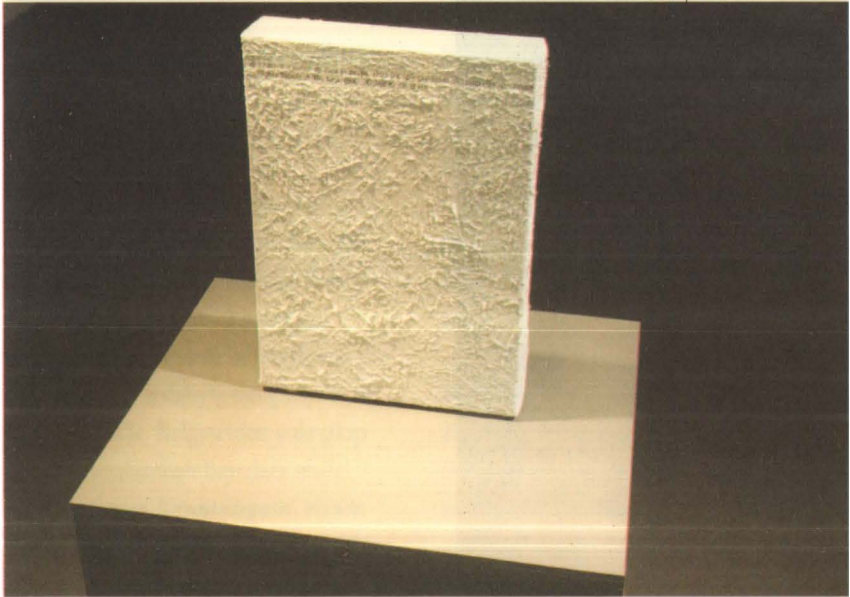
.-.’nın oluşturduğu *direnme stratejisi* bu müdahalelere karşı yine de değerli. Beuys’u sanat tarihinin dışında birinin

duyduğunu ve içine sürüklendiği ölümden döndürerek ait olduğu yere, yani yaşama geri çektiğini gösteriyor.

Masaüstümde bir “*sezgi3.0*” duruyor ve ben her an onu çoğaltabilirim.

¹ Bir çalışmanın telif haklarını bir kişiye devreden copyright’a karşı oluşturulmuş, üretilen yapının kamu malı olduğunu belirtmek için kullanılan özgür yazılım terimi. (y.n.)

(*Lebriz Sanal Dergi*, 24 Ekim 2013)



..-.-, *Sezgiler (Josef Beuys'tan Sonra)*, 96,000 Alman Markı Değişim Değerindeki Eşsiz Nesne, 2012.

Einstein on the Beach Melbourne, Simon Parris - Man in Chair



Akhnaten, kumtaşı, M.Ö. 1365-60 (Mısır Müzesi/ Kabire).

Nova Kozmikova

Amenhotep ile Akhnaten

Anlatmaya yine yuvarlağın köşesinden başlayalım.

Merkeze olmasa da, onun komşuluklarına dönüp dolaşıp çıkarız sonunda.

Philip Glass'ı dinlemiş olma ihtimaliniz nedir? *Hours* filminin ardından o kadar da az değil. Yine de çok olmadığının altını çizmeli. Ben, Coppola'nın yapımcılık yaptığını duyup, nedense merakla, izlediğim *Powaqqatsi* aracılığıyla tanışmıştım ilk olarak Glass'la. Belgeselden yola çıkıp müzikte sonlanmak hayırlara vesile değildir. Sonra *Koyaanisqatsi*, en son da *Naqoyqatsi* geldi. İzleme sırası çekim sırasını son halkada tutturabildi yani. O

da en sevmediğim halka oldu. Hemen ardından da ise efsanevi *Einstein on the Beach* girdi dinleme listeme ve beni yerle yeksan eyledi. O günden beri beni daha çok sarsan bir albüm dinledim mi, emin değilim.

Sayı sayarak opera yapabilmek nereden bakılsa Kurt Schwitters'in rüyalarını süslerdi.

Bunun gerçekleşmiş olması başımı döndürmüştü, hâlâ da döndürür.

Bu kez ise önümde *Akhnaten* var. *Einstein on the Beach*'ten [Einstein Sahilde] sekiz yıl önce yazılmış. Opera gibi opera. Hikâyeci türden klasik episotları izleyen bir opera demek istiyorum bununla. Albümü dinlerken

zaman zaman küçük video kayıtlarından operayı takip etme şansı da buluyorum. *Akhnaten* yine ilginç bir seçim. Sanat tarihi için önemli figürlerden birini bulup ustaca çıkarmış saklandığı kuytudan Glass. Bu kez de minimalist üslubuyla müthiş uyum içinde bir seçim yapmış. Tekrara dayalı kompozisyonlarını *Eski Mısır*'ın tekrarını bozan tek adamın üzerinden kurgulamış. Opera, adı bütün yazıtlardan çıkartıldığı için 19. yüzyıla dek varlığı dahi bilinmeyen bu firavunun hikâyesini anlatıyor. Asıl adı IV. Amenhotep olan ve firavun olduktan sonra Akhnaten ismini alarak, çoktanrılı geleneğe son veren ve böylece bütün Mısır geleneğini değiştirmeye yeltenen adamın hikâyesi bu. Sanat tarihi açısından önemi ise, ustalığın kopyaya ve tekrara dayalı olduğu Mısır resim ve heykel sanatı içinde Akhnaten'in epey ayrıksı bir yere sahip olmasından geliyor. Kendini ideal bir güzellik abidesi olarak (düzgün, yapılı bir vücut, standartlaştırılmış bir gösterim ve ifadesiz bir yüzle) değil, kişisel özellikleriyle tasvir ettirmeyi benimsemiş tek firavun Akhnaten. Tasvirlerden bildiğimiz kadarıyla haddinden fazla uzun bir yüz, yuvarlak, top gibi bir çene, koca burun ve şişkin dudaklara sahip. Bu yüzden bütün

Mısır sanatı içinde ona dair az sayıdaki tasvir sanki karikatürmüş gibi duruyor. Derste gösterdiğinizde öğrencilerin ağzı yüzü bükülüyor. Orijinal eseri bozan hınzır bir çağdaş sanatçının işi sananlar bile çıkıyor Akhnaten tasvirlerini.

90lar Sonrası Türkiye Sanat Tarihi Yazımı

2-10 Kasım 2013 tarihleri arasında düzenlenen 23. TÜYAP Artist Sanat Fuarı'nın en dikkat çeken etkinliği, kuşkusuz, Ali Şimşek küratörlüğündeki *Müdahale Var Mı?* ya da yenilenen ismiyle *Müdahale Var - Kesin Bilgi* sergisiydi.*

Hikâyeyi sanat dünyasına aşına olan hemen herkes biliyordur artık. Bilmeyenler de kısa bir araştırmayla süreçte neler olup bittiğini, kimin konuya nasıl yaklaştığını rahatlıkla öğrenebilirler. Benim burada üzerinde durmak istediğim şey, sergi, onun süreçleri ya da sonrasında yaşananlar değil. Sergi vesilesiyle bir sanatçı üzerinden açığa çıkan sanat tarihsel bir kırılma üzerinde durmak istiyorum.

Temel önermem ise şu olacak: Nova Kozmikova'nın işleri Türkiye sanat tarihi açısından ancak aradan yüzyıl



geçtikten sonra bulunacak Akhnaten'in tasvirleridir.

Türkiye sanat tarihi yazımı açısından bir süredir *Arafevresine* girmiş bulunuyoruz. Bu alanda yazılıp çizilenler ve 90lara dek yazılıp çizilme yöntemi ile 90 sonrasında yaşananlar arasında karşılaştırma imkânımız olmayan bir epistemolojik kayma mevcut. Bu kayma, yalnızca mimarlık tarihine dayalı olarak *Türk Sanatı Tarihi*'ni üretmiş olan ilk kuşak (pozitivist) kurucu - öncü sanat tarihi yazımının öğrencileri olan ve 60'lar Türkiye Sanat Tarihini üretmiş



"Müdahale Var mı?" sergisinin "Müdahale Var - Kesin Bilgi"ye dönüşmüş hali.



olan kalemelerin tükenmiş olmasından, onların biçimlendirdikleri aklın 3. kuşak temsilciler elinde yeni çağrışım kavramaktan fersah fersah uzak düşmelerinden kaynaklanmıyor; aynı zamanda, tarihyazımına ilişkin disiplinin ana gövdesindeki daha büyük ölçekteki çatlağa yönelik Türkçe üretilmiş herhangi bir çalışmanın bulunmamasından, sanat tarihinin tarihyazımının ana gövdesinde meydana gelmiş bu depreme sakinlik bir mesafede kalıp, teorik olarak her şey yolundaymış gibi davranarak ikonografik yöneme (zaten asla adamakıllı çözümlenmemiş olduğun için) “sözde” bağlı kalma çabalarından kaynaklanıyor. Türkiye sanat tarihinin 90’larını tarif edebilmek ve geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkiyi doğru dürüst kurabilmek için teorik olarak daha iyi tartışılmış yöntemler ve yazımlar üzerinde çalışmak gerekiyor.

Bu noktada tanıklığını yapabileceğimiz şimdilik yalnızca şu: Sanatçıların ya da sanatsal yaratının biçimsel ilgiler üzerinden birbirine eklenerek gelişmediği, bu türden bir sanat yazımının olanaksızlığının bugün için aşikâr olmanın yanında dün için nasıl olanaklı olduğunun tartışılmasının da

kaçınılmaz hale geldiği böylesi bir Araf noktasında ve anında, geleneği kıran ve yeni bir dili kendi kaynaklarından üreten anonim kimliklerin inşasına girişilebilmiştir.

Nova Kozmikova'nın olanaklılığının kökeninde *anonim* oluştan beslenen bu inşa vardır.

Çağdaş sanat çevrelerinin ve sıkı internet sörfçülerinin dışında çoğu kişinin bilmediği Nova Kozmikova ismi TÜYAP'taki *Müdahale Var - Kesin Bilgi* sergisi ile gündeme geldi. Sadece gündeme gelmekle kalmadı, aynı zamanda başbakana hakaret konulu bir davanın muhatabı olarak yargıya da uzandı. Sanat ve eleştirmen derneklerinin konuyla ilgili gözle görülür "*durgunluk*"larının yanında *Gezi Direnişi* sırasında herkes için tanındık olan ve Kozmikova'ya dava açılmasına neden olan "*Akı yordu*" işi eleştiri konusu edilmeye başlandı. İş, doğrudan ve kaba olmakla eleştirildi. Eleştiri her zaman mümkündü ama bunu "*ince*" yapmak lazımdı; böyle kör parmağım gözüne bir üslup rahatsız edici olabilirdi ve olmuştu.

Gariptir, benim Kozmikova'da

Akhnaten'i gördüğüm nokta da tam olarak burası.

Eleştiriye haklı buluyorum. Kozmikova aynen Akhnaten'in kendi tasvirlerinde yapılmasını istediği gibi "*doğrudan*" çalışmıştır. Gördüğü şeyi gördüğü gibi temsile yansıtmıştır. Suç buysa, Kozmikova bu suçu işlemiştir. Bütün *Gezi Direnişi* boyunca başbakanın takındığı üslubu çalışmasına olduğu gibi aksettirmiştir. Bu yönüyle nesnesini idealize etmekten, soyutlamaktan, yaratıcı "*sanatçı ilhamı*"ndan yoksundur.

Kaldı ki bu tavır Nova Kozmikova'nın işlerinin tümüne yayılmış bir şekilde de bulunabilir. Kozmikova sanatçı ilhamıyla çalışmaz. Hatta bilgisayarının başında oturmuş, çoğu yine internetten ele geçirdiği imajlara manipüle ederken kendisini bir sanatçı olarak gördüğünü de sanmıyorum. O olsa olsa kendisine verilen desteyi karıştırıp oyuna sokan anonim bir krupiye olabilir. Bu nedenle kimliği, mesleği, sanat ile olan geçmişi beni ilgilendirmiyor. Kozmikova'nın işlerine bakarken yalnızca eline geçen desteyi dağıtırken gösterdiği özene dikkat ediyorum.

Oyun her zaman olduğu gibi (belki her

zamankinden biraz daha fazlaca) hileli bir desteyle sürmektedir. Masa da tezgâh da çok önceden kurulmuştur. Kiminin sadece izleyici olarak yer aldığı bu masada kazananlar baştan bellidir. Bunun için eğitilmişlerdir. Bunun için yaşarlar. Kasa ise zaten her zaman kasadır. Oyunun sonunda en çok kazanan hep o olacaktır. Oysa Kozmikova gibi karakterler için ilgi çekici olan oyunun oynanışdır. Kazanmakla değil, bunca hileli kağıtla oyunun nasıl olup da sürebildiğiyle ilgilidirler. Bu yüzden kartları her zaman yeniden düzenlemek telaşındadırlar. Dünyanın işleyişine dair kendisine ulaşmış bütün materyal onun ilgi alanındadır ve onları sürekli yeniden düzenleyerek oyuna sokar. Göstergelere karşı savaşmak ya da ilhamla yüklü / saf bir imge üretmek iddiası yerine onlara katılmayı tercih etmiştir. Anonimliğinin arkasındaki motivasyonun bu olduğunu söyleyebiliriz. Kendi eylemini oyunun doğası içinde tüketir. Gerçek anlamda ürünlerinin sanata yaklaştığı nokta da burasıdır. Bir kere tasarlandıktan sonra oyunu kendiliklerinden sürdürme yeteneğindedirler. Sanatçı kültü Kozmikova gibi kişilerin ilgisini çekmez. Piyasanın işleyişine katılıp ismini pazarlamak onun ilgi alanında değildir.

Hatta onun nefret ettiği tiplerin masanın etrafına oturup kendini oyuna kaptıran ve her koşulda kaybetmeye yazgılı oyuncular olduğunu da söyleyebiliriz. İnternete farklı Facebook hesaplarına, farklı bloglara yayılmış Kozmikova kimliğini takip etmeye çalışırken onun bu kimliğe karşı tutumunu hemen görebilirsiniz. Birer yapıt olmanın ötesinde kendisi için tutulmuş notlar, karşısındakine söylenmiş sözlerdir bunların çoğu. Bu yüzden tutarlı bir sanatçı kimliği inşa etmezler. Eyleme geçmiş bir söz olarak hareket anında vardır ve anlamlıdır. Sonrasında -yeni bir desteye girinceye dek- kenara çekilirler. Öte yandan tutarlı bir sanatçı kimliği inşasına girişse de bunu başarabileceği şüphe götürür. Keza yapıp etme biçimi bu tarz bir düşünüşle çelişir her fırsatta.

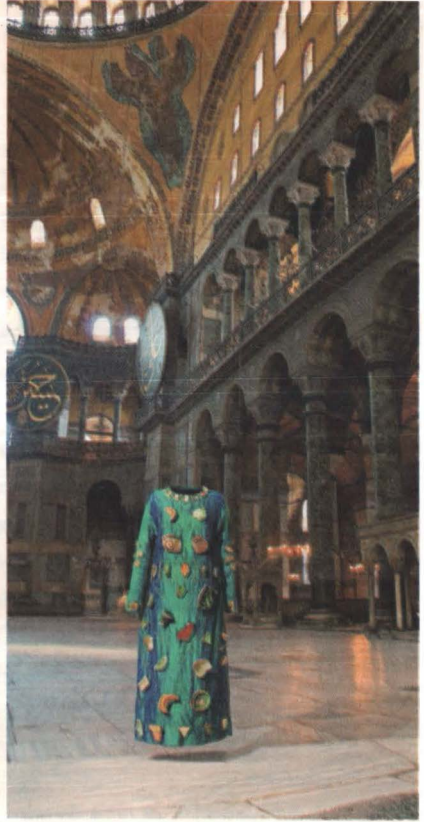
Çağdaş / güncel bir sanatçı olarak Nova Kozmikova'yı sanat tarihi kabul etmeyecektir. Sanat tarihi, bilindik bütün tanrıları gömerek geleneğin karşısına çıkmaktansa revizyonlarla ve küçük adımlarla ilerlemeyi tercih eder. Birbirine neden-sonuç ilişkileriyle eklenerek oluşturulmuş tarihyazımının "gelişme"den anladığı budur. Bu yüzden karşısına çıkan Akhnaten tasvirlerini

görmezden gelmek durumundadır. Akhnatenler ise yazgıları karşısında sessiz, daha doğrusu, kayıtsızdırlar. En konuşkan göründükleri anda bile. 1984 yılında *Einstein on the Beach* üzerine yapılan belgeselde operanın sahne yönetmenliğini yapan Robert Wilson'ın söylediği gibi; sanatçı aslında sözsüz bir opera yapmaktadır, çünkü gerçek sanatçı dilin yapısının sözle değil sesle ilgili olduğunu bilir ve onu göstermek ister. Sesleri ve şeyleri düzenleyerek üzerine konuştuğunun ne olduğunu onu izleyen herkesle birlikte kurmaya çalışır.

Nova Kozmikova oyunun hilesini kavramış ama iyi bir krupiye olarak bizim için imajları yeniden ve yeniden düzenleyerek oyuna sokuyor; böylece anonim bir kimlik olarak 2000li yılların tasvirini çıkarıyor. Bu resmi beğenmeyenlerin aynada kendi suretlerini kontrol etmekten başka çareleri yok.

* Serginin bitişine iki gün kala yapılan bir şikayet sonucu Nova Kozmikova'nın *Akıyordu* adlı işi dönemin başbakanına hakaret içerdiği gerekçesiyle şikayet edilmiş, küratör karakola sorguya çağırılmış ve söz konusu işin sergiden kaldırılması üzerine serginin adı *Müdahale Var - Kesin Bilgi* olarak değiştirilerek protesto niteliğinde eserlerin üzeri kapatılmıştır.

(*Lebriz Sanal Dergi*, 24 Aralık 2013)



Handan Börüteçene, Suların Bağladığı/ Suların Çözdüğü, 2007.

Handan Börüteçene

Farkındalık Mitosuna Karşı

Sanat tarihinde kimi figürler sanki hep oradaymış gibi görünürler. Bu, sanat tarihinin sanat faktörüdür. Yakınlarına gitmeye çalışırsınız. Ne kadar yaklaşırsanız o kadar mesafe açılır aranızda. Bu da sanat tarihinin tarih faktörü. Tanıdığınız, ama nereden olduğunu çıkaramadığınız bir ses gibi. Bir nevi kendilik bulursunuz onlarda. Hep “ben” olan, ama her seferinde farklı öznelliklerden konuşan sesler.

Handan Börüteçene bu sanatçılardandır. Türkiye çağdaş sanatının yakından tanıdığı ama hep mesafede kalmayı yeğleyen sesi.

Günümüz Amerikan sanatının alamet-i farikası haline geldiği gibi, kıta Avrupa’sı çağdaş sanatında da büyük oranda kabul gören “ilişkisel estetik”i çağdaş

sanatın ana gövdesinden ayıran nedir? Örneğin enstalasyon ya da performans ile ilişkisel estetiğin özsel bir farkı olduğunu öne sürebilir miyiz? Bourriaud’nun tanımından hareketle “karşılıklı eylem”, “bir aradalık” ve “ilişkisel” bir döneme özgülenebilir mi, yoksa çok daha geniş bir spektrumda sanat tarihinin özel bir anlaşılma kipine mi vurgu yapar?

İlişkisel estetik sıklıkla ima edildiğinin aksine temsil ilişkisinden sıyrılmış değildir. Sadece onu öteler. Temsil nesnelerle anlamlar arasında değil eylemlerle anlamlar arasına sıkışır. Nesnenin yerini alan eylem ilk bakışta temsil düzeneğini kırıyormuş gibi görünse de kapıdan kovulan bacadan geriye döner. Temsilin geri davet edildiği an, tam da sanatçının eylemi öngörme, onu işaret etme, onu seçme edimidir.

Bunu en iyi gözlemleyeceğimiz olgu temsilin doğasındaki “*mizansen*”ın ilişkisel estetikte kendini yeniden merkezi rolde bulmasıdır. J. Ranciere’in terimiyle söyleyecek olursak, eleştirel sanat “*dispositif*”i (düzeneği) reddetmez, aksine alanını geliştirerek onu besler. İzleyicinin esere yakınlığı ya da uzaklığı onun pedagojik yönünü değiştirmez. Burada, eleştirelilik adına yola çıkan eser “*mimesis dolayımı*”nı kullanmak yerine “*etik dolaysızlık*”ı yeğlemektedir. Oysa her iki durum da eserin yarattığı duygu ya da düşüncenin izleyicinin yaşantısında değişiklik meydana getireceği şeklindeki pedagojik varsayımdan beslenir.

Handan Börüteçene’nin on yıl önce Borusan Sanat Galerisi’nde açtığı “*İki Oda Bir Salon: Huzur*” sergisi sonrası yapılan (Serhan Ada, Hilmi Yavuz, Nilüfer Kuyaş, Nevzat Sayın, Evrim Altuğ, Serkan Özkaya ve sanatçının kendisinin katıldığı) konuşmada Nilüfer Kuyaş’ın sorusu çok anlamlı duruyor bu noktada. Sanat yapıtının izleyicide farkındalık yarattığının sürekli vurgulanması üzerine Kuyaş soruyor: “*Peki ama, ben bu ‘farkındalıkla’ bundan sonra ne yapacağım?*”

Bu soru bizi sanat eserinin üretimiyle onun sosyal işlevi arasındaki ayrıma götürür, ki estetik kopuş da tam burada başlar.

Bu “*kopuş*”, onun paydaları ve sonuçları üzerine daha çok konuşmak gerekiyor.

Börüteçene’nin eserleri doğrudan içinde bulunduğu mekâna ve zamana müdahale etmek için üretilmiş eserler olduğundan estetik kopuşu anlamak için üzerine daha çok düşünölmeyi hakediyor. Sanatçının tavrının çağdaş sanatın bu basit yöntemsel seçimiyle kalmayıp bir tür tarihsel müdahaleye dönüşmesi ise daha ilginç. Mevcut tarih yazımını, sanat tarihi yazımı başta olmak üzere sadece eleştirmekle yetinmeden, onun iktidarını hedef gösteren Börüteçene için sanat yapıtının söz konusu “*kopuş*”ta temellendiğini söylemek bile olası.

Şurası açık ki 90’lı yıllar üzerine Bourriaud’nun açıklamalarından bu yana “*ilişkisel*” konusundaki yaklaşımımız değişti. Sadece ilişkisel estetik kategorisine ait olduğu düşünölen eserler için değil, genel anlamıyla “*karşılıklık*” bağlamında sanat yapıtının ürettiği ilişkilerden beklentilerimizde

bir değişiklik meydana geldi. Ancak, Ranciere'in dikkat çektiği gibi, bu dönüşümün piyasa içinde bir çeşit "consensus"e oturduğunu söyleyebiliriz. Oysa sanatçının "estetik kopuş" için ortaya attığı zar hâlâ dönmeye devam ediyor.

Işıkla gölge yalnızca itmez birbirini. Zaman zaman bir ilişme, sokulma ilişkisidir aralarındaki. Bedene çarpıp onun izini toprağa düşüren güneş uzuvları birbirine yaklaştırr. Sınırlar keskin değildir artık. Toprağın üzerinde gölgeler birbirine değer. Handan Börüteçene'nin sanat anlayışını böyle değerlendirmek gerekir. Onun

için sanat bedene çarpan ışıktır. Sıcak vücutta kalsa da yansırsı toprağa düşen. Topraktaki bu izlerin peşinden gitmesi Börüteçene'nin tarihle ilgisini ele verir. Malzemesi tarihten arta kalan izlerdir her zaman. O izleri alır ve yeni bir şeylere dönüştürmeye uğraşır. Bir zamanlar olduklarını düşündüğü şeylere. Bir zamanlardan bugüne kalma biçimlerinin gizemine. Bir zamanların gelecek kipliliğine. Bu sebeple temsiller de yerini gölgelere bırakır, üst üste binen, birbirine değen gölgelere...

(Art Unlimited, Kasım 2014)



Handan Börüteçene, Suların Bağladığı/ Suların Çözdüğü, 2007.

Nancy Atakan, *Sabtekar Olmadığımızı Nereden Biliyoruz?*, dijital baskı, 130 x 100 cm., 2011.



Nancy Atakan, *Sabtekar Olmadığımızı Nereden Biliyoruz?*, dijital baskı, 130 x 100 cm., 2011.

Nancy Atakan

Çağdaş Sanat ve Biçim Tasarımı *

Kant, “*beğeni yargısı*”nı, kuramsal akılla pratik akıl arasında, ne zorunluluk ne özgürlük / hem zorunluluk hem özgürlük olarak tanımlanabilecek, kesin olarak “*kavramlaştırılmaz*” bir yerde konumlandırdı. Onun estetik kuramı, kavramsal sınırları belirginleştirerek disipline özgün bir alan açsa da, özellikle “*ortak duyum*” (sensus communis) konusundaki bağlayıcılık yüzünden bu özgürlük belirlenmişlikten (determinizm) kurtulamaz. Öznenin pratiğiyle evrenselin yasası arasındaki denge oyun kavramı aracılığıyla –aslında “*oyunlu*” bir biçimde– kurulmaya çalışılsa da, beğeni yargısının getirisi bir kez daha “*yasalılık*” olur. İletişimin olanaklılığı açısından var olması gereken “*ilke*” evrensel olarak bağlayıcıdır (Oysa çocuk için oyunun doğasında hiçbir zaman bağlayıcı

evrensel bir doğruluk bulunmaz).

Nesneye içkin olmadığı, öznedeki olup bittiği halde nesnenin bir niteliğiymiş gibi düşünülmesi salık verilen “*beğeni yargısı*”, sanat yapıtının doğasını da başlı başına değiştirir. Burada değişikliğe vurgu yaparken, aslında Kant’ın sanat yapıtının neliği anlamında yapmanın eşiğinde durduğu bir değişikliği / hamleyi yapmaktan son anda vazgeçmiş olduğunu da söyleyebiliriz. Kant’ın bütün yazdıkları içinde akıl dışına en yakın alan olarak, “*kavramsızlık*” niteliğiyle ortalıkta dolanan sanat yapıtı, son anda yeniden aklın güvenli kollarına döner. Aydınlanma Çağı’nın ideallerine uygun olarak sanat, “*ortak duyum*”un “*sağduyu*” (konsensüs) içeriğine sıkıştırılarak kontrol altına alınır. Bu süreci ise –sanat tarihinin pozitivizm adına üstlenmekten

büyük mutluluk duyacağı- parçalama, tasnif etme ve yeniden kurgulama işlemi takip edecektir.

Şamanın, taş ustasının, ortaçağ ikonafilin, Cimabue'nin, Goya'nın akıl almaz çabası, toplumsal şartlarla sanatçı duyarlılığının o ya da bu şekilde sentezlendiği çeşitli "*biçimler*" altında yeniden inşa edilecektir. Modernizmin türlü yollarla ele geçirmeye çalıştığı "*biçim*" sorunu buradaki temel sorun olmasına karşın, daha sonra yeniden dönmek üzere onu bir kenara not alıp, öncelikle "*beğeni yargısı*"nın sanat yapısı üzerindeki etkisine odaklanalım.

*"Güzel olan kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir."*¹ diyordu Kant. Kavramsızlığın arka planında yatan "*ereksizlik*" ve evrensel olanı kurmak için ortaya atılan "*ortak duyum*" üzerinde, özellikle Türkçe külliyatta, bugüne dek yeterince durulduğunu düşünüyorum. Oysa aynı duyarlılığı "*haz*" kavramı çerçevesinde gösterdiğimizi sanmıyorum. Doğu geleneğinde -Batı'dakinin aksine- "*haz*", zaten bütün kapılardan kovulduğu için garip bir durum değil bu. Sanat yapısının neliğini ve o nelikte meydana gelmiş ya da gelebilecek

değişimleri anlamak için kısaca buna bakmaya çalışalım.

Kant, beğeni yargısından söz ederken sık sık "*boşlanma*"nın estetik bir ölçüt olamayacağının altını çizer. Bu, hem "*boşlanma*" sanat yapısına özgü bir duyulanım olmadığı için böyledir, hem de onun özneye mahkum edici yönünden kurtulmadan evrensel bir ilkeye varmak olanaksızdır. Öte yandan, "*boşlanma*" estetik kategoriden çıkartılırken arka kapıda "*haz*" görünür olur. "Beğeni yargısı"nın temeli olarak haz, "*güzel*"ın nesneye değil, özneye dair bir yargı olmasının zorunluluğundan ileri gelir. Özne, "duyumsar" ve bu duyumsama "*güzel*"ın olmazsa olmaz koşuludur. Kant'ın materyalizminin bile bir tür idealist içerik tarafından belirlendiğini düşündüğümüzde ("*Metarial olarak bakıldığında doğa, deneyin bütün nesnelerinin tümüdür.*"² "*Doğa ve olanaklı deney tamamen aynı şeydir.*"³ Yani anlama yetisi deneyden değil, deney ondan çıkar.⁴) "*güzel*"e ilişkin yargının duyuma bu kadar yaslanması ilgi çekici görünecektir.

Bu çekiciliğin büyüüne kapılmadan önce şunu soralım: Şayet bu kadar

önemliyse, hazzı oluşturan temel duyum nedir? Bunu filozoflardan yola çıkarak anlamak yerine şairlerden hareket etmeyi -haz gibi, kavramlar yerine duyumlarla işleyen bir olgu söz konusu olduğunda- ontik bağlamda daha doğru buluyorum.

Poe, şairin ilham perisini sonsuza kadar kapı dışarı ettiği *“Kompozisyonun Felsefesi”* (Philosophy of Composition) makalesinde *“haz”*’ı *“özdeşleşme ve tekrar”* olarak belirler.⁵ *Özdeşleşme*⁶ olmaksızın haz ortaya çıkmaz. Hazzı yaratan özdeşlik, kişinin nesnede yaşamaya başladığı öznelik biçimidir.⁷ Kişi, nesne üzerinde özneliğe kavuşurken nesnede bilince gelmiş olur. Bu yaklaşım kuşkusuz Poe’nun şiirde aradığı *“uyum”*’u, ritim ve anlam arasındaki bağıntıyı bize verecektir. *“Kompozisyonun Felsefesi”* bize gösterir ki, *“Kuzgun”* (The Raven) şiirinde Poe, neredeyse tümüyle bu uyumu (tek etki) yaratmak üzerine uğraş vermiştir. *“Güzel”*’i ortaya çıkarmak için seçilmiş olan konudan tona, karakterlerden seslere dek her şey bu doğrultuda bir örgütlenmenin sonucunda ortaya çıkar. Öte yandan, haz bir kerelik olamaz. Akılla tüketilemeyecek olan bu duyum, ancak ve ancak tekrar yoluyla her seferinde yeniden bulunabilir

/ bedenleşebilir. Şair bunu *“bir daha asla”*’nın (nevermore) tekrarında bulacaktır. (Kayıp olanın vücuda getirilmesi.) Yeniden filozofa dönecek olursak, özdeşleşmenin, aslında Kant’ın aradığı *“uyum”* olduğunu öne sürebiliriz. Çünkü *“beğeni yargısı”*’nın temeli olan akılla hayalgücü ancak uyum içinde bir araya getirilebilir. Deleuze, Kant’ın metinlerini çözümlerken, uyum ve uyumsuzluk ilişkisinin üzerinde özellikle durur. Açıkça uyumsuz olan hayalgücü (daha sonra sezgi ve deha tarafından kapılacak olan bu huzursuz ruh), sadece varsayılmakla kalmaz, kültürel bir çerçeve (Bildung) içinde ele alınarak ahlâksal bir eylekle çiftleştirilir: Uyumsuz uyum.⁸

Deleuze’ün, Kant’la bir tür selamlaşma ve aynı zamanda hesaplaşma sayılabilecek metninde, kırılma noktası burada ortaya çıkar: Deleuze, Kant’ın ortak duyumla uyum içinde olacak bir yargı yaratmak için biçim duygusundan hareket ettiğini söyler. Ancak biçim kendi başına empirik -ve kaçınılmaz olarak sonsuza dek öznal- olacağından ondan kaçınmak da gerekmektedir. Bu noktada ahlâk yargısı karşımıza *“biçim tasarımı”* kılığında getirilir. Şayet *“yüksek bir yeti”* olacak ise duygular, *“tasarım”*’ın kişi üzerindeki

etkisi olarak ele alınmalıdır. Böylece sanat yapıtının en kritik anı olan “biçim” ve onun özne üzerindeki etkisi *“biçim duygusu”*, “tasarım”da eritilerek ortak duyuma katılır. Nesneye kayıtsızlaşmanın koşulu “biçim”i, *“tekil bir nesnenin hayalgücündeki düşünümsel yansıması”* haline getirmektir.⁹ Düşünümsel (reflection) hale getirilerek nesneden koparılmış biçim duygusu *“güzel”*’in konusunu nesne değil, *“tasarım”* haline getirir. Düşünüm aracılığıyla sanat yapıtında görünen *“güzel”* böylelikle bir kavrama gelmiştir.¹⁰

Bu noktada yazımıza başladığımız noktaya geri dönebiliriz. Kant’ta beğeni yargısının *“nesneye içkin olmadığını, öznde olup bittiği halde nesnenin bir niteliğiymiş gibi düşünüldüğünü”* söylemiştik. Kant’ın beğeni yargısının niteliği konusundaki bu yaklaşımı, sanat yapıtının doğasına dek uzanan temel bir tartışmanın ilk halkası olarak görülebilir. Böylece, ilk hamlede öznden koparılmış olan duyum, ikinci hamle de (düşünüme dayalı *“biçim tasarımı”* kavramlaştırması yoluyla) nesneden de tümüyle sökülüp alınmıştır. Ne nesnede ne öznde gerçek anlamda mevcut olan *“güzel”*, doğrudan öyle anılmadığı halde

“aşkın” (transcendental) bir kavrama dönüşecektir. Yasa koyucu olmanın koşulu budur.¹¹

Öyleyse bu yasanın neliği hakkında da birkaç kelam etmemiz gerekecek. Estetik yargıgücünün getirdiği yasa, çizgi ve kompozisyonu temel alan klasik estetiğin özneyi öne çıkaran unsurlarına karşı renk ve ses gibi unsurları çalıştırarak “doğa”yı bir adım öne çıkartır. Doğa, insan müdahalesi olmaksızın, kendiliğinden “güzel”i meydana getirmiştir. Öyleyse sanat doğaya döndüğü anda ahlâksal/ ereksel (teleolojik) bir yargı ile birleşebilir. Deleuze’nün terimleriyle anacak olursak, *“biçimsel bir beğeni estetiğine karşı içerikli bir üst-estetik”* kurmanın tek yolu budur.¹²

Kant’ın biçim kavramını başkalaştırdığını da hesaba katarsak, bu yılların, Antik dönemden, Ortaçağdan ve Rönesanstan epey çeşitlenerek çıkmış olan sanat edimlerini hem içerik hem biçim anlamında bir üst-estetikle yeniden şekillendirmeyi deneyen bir girişimin öznesi olduğunu saptayabiliriz. Winckelmann’ın 1764 yılında yayımladığı *“Geschichte der Kunst des Alterthums”* (Antik Sanatın Tarihi)

kitabında ilk kez *“biçimsel yaklaşım”*, *“Yunan sanatını oluşturan ortak kodlar”* gibi ifadelerin yer aldığını düşünürsek, sanat tarihiyle estetiğin, sanata karşı aynı anda bir saldırı başlattığını söylemek çok yanlış olmayacaktır. Tanımlama kriterleri ortaya çıkar çıkmaz onları yeniden içeriklendirecek -ve yine kaçınılmaz olarak, tanrısal buyruğa bağlayacak- öneriler de sökün etmiştir.

Tarihsel olarak değil belki ama kavramsal düzeyde bu hakkı kendimizde görerek, büyük ve korkutucu bir açıklığı bir çırpıda geçmeyi göze alıp günümüze uzanan bir adım atmayı denediğimizde, Kant’ın *“beğeni yargısı”*’nı temellendirme girişimleri ve *“biçim tasarımı”* kavramsal önerisiyle estetik kuramına yapıklannın bugünün sanatı üzerindeki etkilerini ele alabilir miyiz; mümkünse bunu nasıl yapabiliriz? Her şey için her şeyin rahatlıkla milat olarak saptanabileceği günümüzde¹³, Kavramsal Sanat’ı çağdaş sanat uygulamaları için epistemolojik bir sıçrama noktası olarak görebilirsek¹⁴, sanat yapıtında var olan *“biçim duygusu”*’nun neliğini nasıl belirleyebiliriz? Kavramsal Sanat, üretim (prodüksiyon) olarak sanata karşı çıkarken -bu tepki *“sanat yapıtı”*’na karşı

değildir, sanatın yapıtta tüketilmesine karşıdır-, aslında avangard bir ruhla, sanatçı üzerine baskı kuran sanat piyasasını / sanat kurumlarını hedef tahtasına koymuştu. Ancak, *“sanat”*’ın bir kavram olarak salt varlığını bulmayı hedeflerken aynı zamanda ortaya attığı düşününsel tutumla Kant’ın sembolizmini de en uç noktasına dek takip ettiği ileri sürülebilir.

Danto, 20. yüzyıl sonunda sanatın durumunu tanımlarken, Wölfflinci sanat tarihi perspektifinden önemli bir sapmayı işaret eder. Yüzyıl sonunda sanatçı için *“tüm biçimler olanaklı”*’dır. *“Hâlihazırdaki sanat tanımımız karşılaşılabileceğimiz tüm biçimleri sanat olarak kabul etmeye hazır”*’dır.¹⁵ Bununla birlikte Danto, sınırsız bir özgürlük alanı olarak yorumlanabilecek bu ifadelerle hemen bir uyarı notu da düşer: *“Tüm yaşam formları bize ait derken, bunların kullanımıyla bunlar hakkında söz söylemek arasında bir ayrım yapıyorum. Karşılaştığımız örneklerde formlar onlardan söz edebileceğimiz biçimde bizindir; kullanılabileceğimiz biçimde değil.”*¹⁶

Bu ifadeleri nasıl değerlendirmeliyiz?

Tanımla olgu arasına giren bu olağanüstü boşluğu nasıl kapatabiliriz?

Danto, çağdaş sanat için belirgin bir “biçim” tanımı yapmanın olanaksız olduğunu mu söylüyor; yoksa her türden tanım yapabilmenin olanaklılığına rağmen “biçim” üretmenin olanaksızlığını mı ima ediyor?

Ayrıma Kant’ın gözlüğüyle bakmaya çalışalım. Beğeni duygusundan söz edeceksek ve bunu evrensel bir yasaya bağlayarak özel bir niteliğe yükseltmek niyetindeyssek, Kant, sanat yapıtındaki “biçim”in nesneye içkin bir özellik olmadığına ısrar ediyordu. Estetik nesneye bakışımızda bulunan bir tasarım (önceden tasarlanmamış *apriori* bir tasarım) olduğunu ve beğeni yargısını ancak bununla temellendirilebileceğimizi söylüyordu. Ne ki, biçim öznedede değildi. Özneler arasılık şeklinde örgütlenmiş bir tikellikten söz ettiğini düşünmemiz için de bir sebep yok - aksini düşünmek için çok sebep veriyor bize oysa. Dolayısıyla özneler üstü bir yere konumlanmış (adeta *kendinde şey-ding an sich*- gibi kurgulanmış) “aşkın” bir gözdür burada fark etmemiz beklenen.¹⁷

Danto’nun tanıma gelen ama ele gelmeyen “biçim”i, Kant’ınkinden çok yakın bir tını bırakmıyor mu kulaklarımızda? Kavramsız olma niteliğiyle yola çıkıp doğaya sirayet etmiş özsel bir kavramda nihayet erdirdiğimiz Kantçı estetiğin “ortak duyum”u (sensus communis), o teskin edici, o mutlak göz olmasının Danto’nun kulağıımıza fısıldadığı? Bunun hakkında kesin bir hüküm vermek sanıldığı kadar kolay değil. Hatta bir hüküm cidden gerekli mi; o da belli değil. Bulduğumuz nokta da en azından şunun hakkı teslim edilmeli: böyle bir çaba için “tarihsel” anlamda çok fazla örneğin üzerinden geçmek, doğru düzgün düşünümSELLİKLER (reflexivity) üretmek için çağrısına (zeigeist) sinmiş hercai kokuyu çok iyi koklayıp hakkıyla birbirinden ayırt etmek gerekiyor.

Taylan Altuğ, Deleuze’ün Kant üzerine çalışmasına yazdığı önsözde, felsefeci için şu ilginç notu düşerken pek de haksız sayılmaz: “Kant’a karşı felsefe yapabilirsiniz, Kantçı felsefe de yapabilirsiniz; ama Kantsız felsefe yapamazsınız.”

Bu yargıyı sanatçıyı da kapsayacak şekilde daha geniş bir çerçevede düşünmemek için hiçbir neden yok. Özellikle de

Kavramsal Sanat'tan sonra avangard olma iddiasını sürdüren çağdaş sanat alanından söz ediyorsak.

Bir özne olarak çağdaş sanatçı "*biçim tasarımı*"nı ne kadar duyuyor ya da bu kavramsal şema gerçekten onun işlerinde görünür durumda mı? Tekil örnekler üzerinden hareket ederek cevaplamamız gereken asıl soru bu. 21. yüzyılda çağdaş sanatçıların "*biçim*"ı "*ortak duyum*"u nasıl yeniden üretiyor?

Nancy Atakan'ın işleri, ilk bakışta, biçimsel anlamda oldukça geniş bir yelpaze çiziyor gibi görünüyor. İzleyicide bu duygunun gelişmesine neden olan şey, kullandığı malzemenin çeşitliliği. Video, fotoğraf, resim, yerleştirme, performans vb. malzeme, teknik anlamda, neredeyse sanatın bütün biçimlerini içine alacakmış gibi görünen avangard bir etkinlik olarak karşımıza çıkıyor.

Öte yandan, bu işlerde, avangard'ın öncü ve kavgacı ruhundan çok, yaşamı yaşama perspektifi dikkati çekiyor. Kendi yaşamından, içinde bulunduğu toplumsal alt-üst oluştan hareket eden sanatçı, dünyanın kendisine sunduğu malzemeleri dönüştürerek sanatsal biçimler haline getiriyor.

Pi Artworks'ün ilk galerisinde yer alan "*Sabtekar Olmadığımızı Nereden Biliyoruz?*" sergisi bunun tipik denebilecek örnekleriyle dolu. Rauchenberg'ün kolajlarında kullandığı plastik dili, sokaktaki bir tezgâhta, bir çay ocağında ya da bir dükkân vitrininde görüyor Nancy Atakan. Üst üste binmiş imgelerden, nesneler yığınağından bir "*özdeşleşim*" ortaya çıkarıyor. Sergi temasının "*sabtekarlık*" iddiasının arka planında bu özdeşleşim duyusunun yattığını söyleyebiliriz. Yüzyıllar boyunca sanatçı ediminin "*tekrar*" yoluyla ürettiği "*haz*"⁸ Atakan'ın gözlerinin önünde canlanıyor; bu yüzden de yeni bir şey yapmadığını yalnızca "*aynısının kopyası*"nı ürettiğini söylüyor. Sanat tarihinin sürekli yeniden üretilmiş bu hazın örnekleriyle dolu olduğunu anımsatıyor bize. Bu da sanat tarihiyle kurduğu ilginin ne kadar güçlü olduğuna işaret ediyor. Peki, buradaki özdeşleşim nasıl / hangi yolla çalışıyor?

Sanat tarihi birikimini, sonunda, tarihsel süreç içinde benzer olanları yan yana getirip farklı olanları ayırmak suretiyle sınıflandırmalar üretmek şeklinde tanımlayabilirsek, sanatçının yaptığı,

dünyaya bakarken kendisine dek gelen bu sınıflamaları yeniden yaşama iade etme çabası olarak görebiliriz. Nancy Atakan, dünyayı/ tarihi anlama çabasının bir parçası olarak hep sanat tarihine baktığını söylüyor. Sanat tarihinin yöntemiyle sanatçının yöntemi birbirlerine ters yönlere çalışan eylemler olmasına karşın, Nancy Atakan, kendi eğitim sürecinin getirdiği verileri sanatı için kullanmayı deniyor.

“Anlamak için sanat yapıyorum. (...) Bir sanatçının sanat tarihi bilmeden sanatçı olabileceğini düşünemem... Benim anlama çabamla anlatma çabam arasında yoğun bir ilişki var. İşi yaptıktan sonra mutlaka onun üzerine yazarım. Belki de kendi sanat tarihimi kendim yazmaya çalışıyorum.”

1960’ların avangard geleneğini anımsatan bu ifadeler, avangardın ikinci atılımında Amerika’da, Avrupa’da söz konusu sanatçıların yüksek lisans ve doktora çalışmalarına başlayarak, aynı zamanda sanat kuramcısı olma yolunda ilerlediklerini aklı getiriyor.

“1970’li yıllarda Türkiye’ye geldiğimde Türkiye içine kapalı bir ülkedydi. Burada

yapılan sanatı anlayamıyordum. Kavramsal Sanat’a yönelmem bu anlama çabası yüzünden oldu.”

Andre Lhote, “kuramcı - sanatçılar”a, döneminde, alaycı bir biçimde “geviş getiren ressamlar” dendiğini söylüyordu. Buna karşın Kandinski’den Bauhaus’a, Frankfurt Okulu’ndan J.P. Sartre’a dek pek çok farklı alanda çalışan sanatçı bu yolu izlemekten geri durmadı. Yakından baktığımızda, başta *Kavramsal Sanat* olmak üzere, yeni-avangard’ın sanat tarihinden beslendiğini, giderek bu sanatçıların kendi sanatlarının tarihini yazmaya aday olduklarını görebiliriz. Bu durumda sanatçının dünyayla kurduğu ilişkinin -özellikle de enformasyonun tarihte benzeri görülmemiş biçimde yoğunlaştığı 20. yy.’ın ikinci yarısından itibaren- sanat tarihi dolayısıyla gerçekleştiğini söylemek mümkün.

“Çünkü sanat tarihi, yöntem meşrulaştırıyor.”

Burada “meşrulaştırma”yı “anlama” / “anlam üretme” bağlamında kullandığını çıkarıyorum Atakan’ın sözlerinden.

“Ben, sanat tarihini hikâye anlatımı

olarak görüyorum.” diye devam ediyor sanatçı.

Volkan Arslan’ın konuya farklı bir bağlamda yaklaşan, “*Sanat tarihi o dönemdeki iktidarın beğenileri doğrultusunda gelişir.*” sözleri sanatla sanat tarihi arasında yeni ilgiler kurulabileceğini gösteriyor. Sanatçı için, sanatı zedelemeyen, iktidar mekanizmalarının bağlayıcılığı dışında bir sanat tarihinin, tarih yazımı anlamında epistemolojisini Ranke’ın kanıtlar tarihinden çok Homeros’un *meseller* tarihine yakın tutarak kurabildiğini fark ediyorum.

Bütün bunlardan yola çıkarak, Nancy Atakan’ın İstanbul’un çeşitli yerlerinden çekilmiş gündelik yaşam fotoğraflarıyla kolajları yan yana getirdiği işleri için özdeşleyimin “*haz*” ile değil, sanat tarihi aracılığıyla dolayımlanmış bir tür “*düşünüm*” üzerinden çalıştığı öne sürülebilir. Böylece, Kant’ın “*tekil bir nesnenin hayal gücündeki düşünümssel yansıması*” anlamında kullandığı ve sonunda nesneye karşı belirli bir kayıtsızlaşmayı getirdiğini söylediğimiz “*biçim tasarımı*”nın günümüzde, çağdaş sanattaki niteliğine bir adım daha

yaklaştığımızı düşünüyorum.

Nancy Atakan’ın işlerinde “*haz*”zın yerini almış olan “*düşünüm*”ü daha iyi anlamamızı sağlayacak bir örnek var elimizde: Pi Artworks Galerisi 2’de yer alan “*Buralı*” sergisinden “*Bir Zamanlar Çamaşır İplerinde...*” adlı yerleştirme ve fotoğrafları. Çalışma, Nancy Atakan’ın New York’tan Türkiye’ye gelişinden beri dikkatini çeken, son birkaç yıldır da fotoğrafladığı, iplerle balkonlara, sokaklara asılmış çamaşırlar üzerine kurgulanmış. 2002-2011 tarihleri arasında yayılan bu fotoğrafları sanatçı, bu süre zarfında bir *bellek* olarak biriktirdikten sonra kendi balkonuna asarak yeniden sergiliyor ve fotoğraflıyor. Bu, bir yandan işlerini hep sokakta kurgulayan, orada ve orayı yaşatan Nancy Atakan’ın bakışını simgelemesi açısından önemli. Öte yandan, çağdaş sanatçının işlerini kurgularken bir tür *bellek* mi kurduğunu da tartıştıyor bize.

Kendisinin bir belgeci olduğunu söylüyor Atakan, biriktirdiği imajları asla kaybetmiyor; geriye dönerek bu imgeler aracılığıyla anımsıyor. Çağdaş sanatçı, sokağı, dünyayı, yaşamı anlamak için dışarıda dolanıyor.¹⁹ Belki gerçek

anlamıyla bir bellek kurduğunu iddia etmek çok kolay değil, yine de onda biriken görüntüler daha sonra bir bellek olarak okunabilirler. Aslına bakılırsa, sezgileriyle yaşamdan bir “an” kapıyor çağdaş sanatçı ve onu yaşamda tutmaya çalışıyor; dolayısıyla tarih, bellek, zihin gibi kavramlardan çok, yaşamla, yaşamsallıkla ilgili olduğunu gösteriyor bize. Çalışmanın içerik dokusunu böyle değerlendirebilirken, biçimsel anlamda “*düşünüm*”ün gücüne tanıklık ediyoruz: imgenin fotoğrafının fotoğrafları. İplere asılı çamaşırlardan iplere asılı çamaşır fotoğraflarına geçiş, sanat tarihsel belleğin olguları dönüştürme hızını ortaya koyuyor. Tasarım haline getirilerek sanatçının hayal gücünde yeniden yaratılmış olan imgeler, biçime kavuştuıkları anda bile, gerçek anlamda düşünümsel bir dolayımın içinde varlıklarını tamamlayabiliyorlar. “*Biçim tasarımı*” öylesine güçlü bir hale gelmiş ki, olası tüm biçimler birer “*oyun*” içinde tümüyle “*ortak duyum*”un evreninde²⁰ anlam kazanabiliyor. Baudrilard’ın terimleriyle söyleyecek olursak, gerçekliğin simülasyonu olarak bile “*biçim*” birkaç kuşak geride kalmış görünüyor. Bu yüzden sanatçının malzemesi sonsuzcasına çeşitlenebiliyor;

ama -Danto’nun sözünü ettiği gibi- dil alanından çıkarak gerçekliğe tekabül edebilecek bir “*biçim*”e karşılık gelip gelmediği tanımlanamıyor. Korumanın imkânsız hale geldiği bir İstanbul’da, “*save me*” yazısının çaresizliği, kültürel-politik anlamda bu edimin *Tarihi Kentler Birliği*, ÇEKÜL gibi kurumlarla birlikte hareket edebilme olanağından yoksun olması gibi avangard içerikten kopma halleri de bu durumun “*ortak duyum*”da yarattığı travmayı gözler önüne seriyor.

Evrensel / genelgeçer yasa arayışında Kant’ın erk tarafından belirlenmiş ve erkleştiren “*ortak duyum*”u, hiç bitmeyen “*düşünüm*” süreçleri içinde dolayım olarak bugün her zamankinden güçlü bir şekilde “*biçim tasarımı*” fikrinden besleniyor gibi görünüyor. Kavramsal anlamda birçok kapalılık tarafından daha baştan determine edilmiş bu ortamda çağdaş sanatçı, *Aydınlanma estetiği* tarafından şekillendirilmiş sanat tarihsel birikimden devraldığı mirasla hayalgücü arasında yeni görme biçimleri yaratmak için çalışıyor.

* Metnin oluşumunda, Nancy Atakan’ın “*Sabtekar Olmadığımızı Nereden Biliyoruz*” ve “*Buralı 1970-2011*” sergileri dolayısıyla, sanatçının

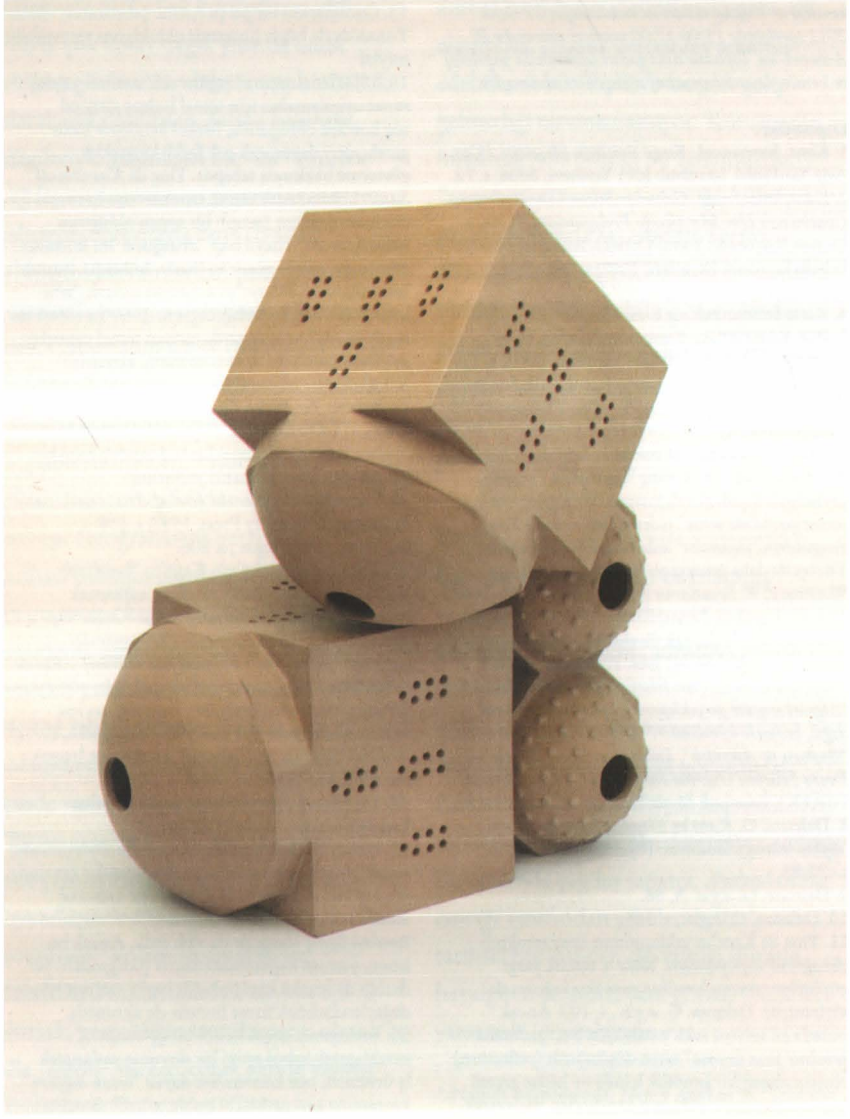
kendisi ve Volkan Aslan'ın katılımlıyla 29 Ocak 2011 tarihinde 15:00-17:00 saatleri arasında Pi Artwork'un Tophane'deki galeri salonunda yapılmış ve henüz yayımlanmamış söyleşi esas alınmıştır

Dipnotlar:

1. Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi, 2006, s. 72.
2. Kant, Immanuel. *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafizige Prolegomena*, (Çev. Ioanna Kuçuradi, Yusuf Örnekk), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2002, s. 46.
3. Kant, Immanuel. *a.g.e.*, s. 72.
4. Kant, Immanuel. *a.g.e.*, s. 65.
5. Poe, Edgar Allan. *Yazmanın Felsefesi*, (Çev. Savaş Kılıç), İstanbul: İthaki Yayınları, 2002, s. 11. İngilizce orijinal metin: <http://www.scribd.com/doc/7949802/Edgar-Allan-Poe-The-Philosophy-of-Composition>
6. Kanımca buradaki özdeşleşme, Theodor Lipps'in üzerine çalıştığı "*einfühlung*" (eşduyum / empati) kavramıyla ilişkili olarak insanın "*bir başkasının yerine geçebilme yetisi*", giderek "*bir nâmede kendi duygularını yaşaması*" anlamında düşünülebilir. Türkçe'de daha geniş çaplı bir tartışma için: Worringer, W. *Soyutlama ve Özdeşleşim*, (Çev. İsmail Tunali), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.
7. Buradan yola çıkarak ilk elden Kartezyen bir dualizme ulaşılabilir gibi, Ponty'nin sözünü ettiği anlamda "*ten felsefesi*" de üretilebilir: "*Algusal sentezi gerçekleştirgen, epistemolojik özne değil, bedenın kendisidir.*" GÖKYARAN, Erdem. "*Başkası ve Aşkınlık*", *Dünyanın Teni - Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (Haz. Zeynep DİREK), İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 46.
8. Deleuze, G. *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, (Çev. Taylan Altuğ), İstanbul: Payel Yayınları, 1995, s. 92-93.
9. Deleuze, G. *a.g.e.*, s. 88.
10. Deleuze, G. *a.g.e.*, s. 108.
11. Yine de Kant'ın yaklaşımının epey temkinli olduğunu söyleyebiliriz. Keza o, estetik yargı gücünün yalnızca kendine yasa koyduğunu da söylemiştir. Deleuze, G. *a.g.e.*, s. 103. Ancak burada şu soruyu saklı tutabiliriz: Bu, "*yalnızca kendine yasa koyma*" zaten düşünümle (reflection) oluşturulmuş bir kendilik içinde ne kadar geçerli kalabilecekler? Bu yaklaşım kendinden başlayarak her şey yasa koymanın bir başka şekli değil midir?
12. Deleuze, G. *a.g.e.*, s. 99.

13. Özdeşleşimi bir parça tersine çalıştırarak, Antik Yunan'da da böyle hissetmiş olduklarını varsayabilir miyiz?

14. 1960'lar sanatı ve bugüne dek uzanan çağdaş sanat uygulamaları için temel bulma girişimi söz konusu olduğunda, herkes kendince haklı gerekçelere dayanarak çok farklı kaynaklar gösterme hakkına sahiptir. Yine de *Kavramsal Sanat*'i bir mihenk olarak tanımlarken üzerinde durmam gereken önemli bir ayırım olduğunu hissediyorum. Yüzyıl başı "*avangard*"ı kristalize eden olgu, *ready-made*'in (hazır, buluntu - yapıt) bulunuşudur. Bürger'in tanımına uyarak "*yeni-avangard*" adıyla anılabileceğimiz 1960'lar sanatı ise *ready-made*'i ve avangardı yaratan temel unsurları aynen kullanmaya devam ederken, kendisini haleflerinden ayırtılabileceğimiz temel bir özellik sunar bize. Bu, biçim olarak "*kavram*"ın keşfidir. Üzerinde detaylı olarak durulması gereken bu ayırımı, konumuzla özel bir bağ taşıdığı için, bu çalışmada sadece anmakla yetinelim.
15. Danto, A.C. *After the End of Art*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, s. 198.
16. Danto, A.C. *a.g.e.*, s. 206.
17. Burada Nietzsche'nin Kant'ın "*kendinde şey*" hakkındaki müthiş yansımasını anmamak haksızlık olacak gibi hissediyorum: "*Onlar hep tümüyle düşünülemez bir göz düşünmemizi beklerler bizden, belli bir yöne yönelmemiz, etkin ve yorumlayıcı kuvvetlere engel olan bir göz, görmenin bir şey görmek olduğunu fark etmemiz, saçma ve kavranamaz bir göz beklerler.*" Nietzsche, F. *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*, (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları, 2004, s. 123.
18. Yine Ponty izlenerek, dünyayı bedenine katmanın hazzı denebilir mi buna?
19. Nancy Atakan ve Volkan Aslan'la söyleşimizde, sokak, meydan, kamusal alan gibi konular üzerinde de durduk. Avrupa'da ve Türkiye'de kamusal alanda sanat etkinliklerinin sebep ve sonuçları üzerine ilginç sonuçlar elde ettik. Ancak bu konu, yazının kapsamının dışına çıktığından -yer darlığı da hesaba katılarak- bir başka yazının içinde değerlendirilmek üzere burada ele alınmadı.
20. Sanatçının ancak belirli bir çevrenin ortaklaşarak kabul ettiği bir duyuma yaslanarak iş üretmesi, bizi konsensüse dayalı "*ortak duyum*" kavramına geri getirir, ki bu da, günümüz için, Bourdieu'nün "*habitus*" kavramıyla tam anlamıyla uyum içindedir.



Canan Dağdelen, Çifte Hamam "Hürrem" _relocated, 110 x 25,8 x 22 cm., 2015 (Foto: Oğuz Karakütük).

Canan Dağdelen

Mimari den Öte Mekân

Yazınsal referansların popüler olduğu bir çağda, bir sanat tarihçisi olarak, hâlâ söyleşiye önem verenlerdenim. Yazının fundalıkları sanıldığından daha sık ve derin vadilere açılıyorlar ansızın. Bu yüzden içine dalmadan önce bedenini söze dönüşen jestleriyle onu kuşatmak, yumuşatmak gerektiğini düşünüyorum. Hele ki sanat söz konusu olduğunda yazının dikte ediciliğine karşı kulak kesilmenin öneminin birkaç kat daha arttığını sanıyorum. Sanat yazıya dönüşerek kendine yabancılaşmadan önce onun kendi sesiyle konuştuğu yerde konaklamayı yeğliyorum.

Canan Dağdelen'in atölyesinin beyaz duvarları arasına bu duygularla giriyorum. Her sanatçının atölyesi

işleriyle paralellikler taşır. Malzemesi ne olursa olsun yapıtıyla kurduğu ilişki oralara bir yere gizlenmiştir. Atölyeyi yeterince gözlerseniz ya da sanatçı size o izni verirse duvarlara sinmiş tarihi çekip çıkarabilirsiniz. Sözcükler belleğinizi ele geçirmeden sanata kendinizi bırakmayı bilerseniz yapıt dile gelecektir. Bu anlamda bir sanat tarihçisinin işlevi, hele ki söz konusu olan çağdaş sanatsa, iyi bir medyum olmakta gizlidir. Zeitgeist'in bir yerlerinde, bir sanatçının içine sığınmış sanatın sesini bedeninde duymak ve onun konuşmasına olanak sağlamaktır sanat tarihçisinin işi.

Canan Dağdelen'in atölyesi de işleri gibi beyaz bir yüzey tarafından kuşatılmış. O beyaz yüzey üzerinde yer yer renkler

belirmişler. Duvarlara asılmış kağıtlarda taslaklar, masaların üzerinde modeller, kalıplar, işlerinden örnekler... Toprağın yüzeyinden yükselen biçimler gibi tomurcuklanmışlar.

Öncelikli malzemesi seramik olan bir sanatçı için gündelik yaşantı belirleyici öneme sahip. Keza malzemenin biçimlenişi, tarihsel gelişimi ve sanatlar içinde bugün kazandığı kimlik, gündelik yaşantının içinde oluşuyor. Gereklerinimlerin biçim verdiği gündelik kullanım nesneleriyle olan bağı, örneğin resim sanatına göre onu yaşantıyla daha çok ilişkilendiriyor. Bu yüzden diğer sanatlara göre gündelik yaşamın her türlü müdahalesine daha açık seramik. Bu da onu çağdaş sanat anlamında (yaşam-sanat ilişkisinde) bir adım öne çıkartıyor. Toprağı biçimlendiren insan etkinliği orada başat. Ancak tek başına değil. Fırının sıcaklığını, ısının dönüştürücü gücünü de hesaba katmalı.

“Seramik yerine toprak diye adlandırıyorum. Seramik çok daha genel ve geniş bir tanım. Toprak bana daha doğru geliyor...”

Toprak sözcüğünün “yeryüzü”nü

işaret ettiğini fark ediyorum onun için. Ancak bununla kalmıyor Dağdelen, tarihsel olarak izini sürüyor bu fikrin. Osmanlı’ya, Selçuklu’ya, temel yapı formlarına, göçebe yaşantıya, güneş altında pişen ilk tuğlaya kadar geri gidiyor. Tuğlanın elde tutulacak şekilde kurgulanmış olmasıyla etrafımızda biçimlendirdiğimiz dünya arasında bir ilgi kuruyor. Yeryüzünün teninden kendimize mimari bir yaşantı ürettiğimizi söylüyor işleri. Birim ve eylem tekrarının bizim için yeni tipte bir mekân algısı yarattığını ortaya koyuyor. Peşinde olduğu şey, ne mimari ne de belirli bir yurt. Mekânı yaratan insan ediminin peşisıra dolanıyor daha çok. Çalıştığı malzemeler ile kurduğu ilişkiden çıkan sonuçları bir sanatçı duyarlılığıyla değerlendiriyor. Öncelikle yer tutmanın problemleriyle uğraşıyor. Cézanne için resimde yeni bir mekân üretmek nasıl önemliyse, Dağdelen için de çalışmalarını kendi mekânını üretmek o kadar önemli. Bunun kökensel ya da ulusal anlamda yurt duygusuyla değil, insanın insan olma sürecindeki en büyük problemi olan “yer edinme”yle ilgisi kurulabilir. Mekânı insanî bir alan olarak dönüştürmek... Kant’ın sözünü ettiği “biçim duygusu”nu bedeninin etkinliğinin

bir sonucu olarak algılamak... Böylece, içinde kendimiz olabileceğimiz bir dünya kurabilmek...

Beyaz toprak, porselen, alüminyum ya da fotoğraf... Malzemenin öneminin farkında, ancak sanatını malzemeye tutsak etmiyor; her türlü malzeme onun sanatında yerini bulabiliyor. İşlerine yakından bakıldığında malzemesi aslında belirli kavramsal çerçeveler etrafında şekilleniyor. Yazıyla kurduğu ilişki, uzamda biçimlenme, bedensel mekân duygusu ve hareket ana temalar olarak karşımıza çıkıyorlar. Bir çağdaş sanatçı olarak Dağdelen'in işlerinin temelini oluşturan bu soyut malzemeler kendi aralarında da çoklu ilişkiler kuruyorlar. Bütün işleri baştan başa saran mekân duygusu ise yeryüzünün insan eylemiyle dönüşmesini konu ediniyor. Bu yüzden onun sanatında yalnızca mimariyi görenler büyük bir yanlış içindeler. Çağdaş sanatın malzemenin malzeme olmazdan önceki halini araması gibi, Dağdelen de mimarinin mimari olmazdan önceki halini arıyor.

Mimari bütünleştirici bir çerçeve önerip birimi gizlerken, Dağdelen'in çalışmaları süreci aksi yönde katederek

birimi görünür kılama amacı taşıyor. *"bir GÖZde"* ya da *"Homely"*ye baktığımızda onların bir bütün değil, bir araya getirilmiş birimler olduğunu görüyoruz. Mimari tarafından kusursuzlaştırılarak yutulmuş çekirdek / birim yeniden görünür oluyor. Söz konusu işlerde, birimlerin özellikle vurgulanması için aradaki bağ abartılmış. Haneyi ören birimden çok iki birimi bağlayan harç ön plana çıkıyor. Bütüne giden her bir birimi işaret eden onların birbirine bağlanma biçimi. Diğer örneklerde de benzer biçimde *"bağ"* unsurunu bulmak olanaklı. Bir kervansaray planını metal birimlerle *"dot"*larken (noktalar halinde yeniden kurarken) de, *"AT HOME dot"*u ya da *"Libellulidae"*yi (Yusufluk) kurgularken de birimleri bir arada tutan bağ sanatçının dikkatimizi çektiği asıl olgu. Porselen birimleri havada asılı tutan çelik sicimler ve bu *"dot"*ların arasındaki boşluk mimarinin görünmez ama kurucu yanını ortaya çıkartıyorlar. Dijital bir karakter olarak sanatçının *"dot"*u bulgulaması da bu sebeple denebilir. Bir birimin etrafımızı nasıl kuşattığını anlatmak için *"dot"* güncel bir yol. *"Ev"*i, *"hane"*yi, *"mimari"*yi anlamak için de öyle. Geçmişte sosyal yaşantı için olduğu gibi sanatlar için de kapsayıcı role

bürünmüş mimarının yerini günümüzde büyük bir hızla dijital dünya alıyor. Bu yüzden sanatçı yüzünü mimariyi olduğu kadar sanal dünyayı da oluşturan temel birime, “dot”lara çeviriyor.

“Temel mimari bir formu, kırılğan bir materyalle ve güncel bir içerikle birleştirmek yaptığım.”

Sanat tarihi terimcesinde şiddetli biçimde teknikleştirilmeye tabi tutularak yok edilen mimari gerçekte “teknik” değil; “sosyal”dır. Bu yüzden sanatsal bir değer olarak öne çıkan mimari çoğu zaman mimarlıkla ilgili değildir. Yaşayan şeyi teknikleştiremezsiniz; teknikleştirmemelisiniz. Bunu yaptığınızda mimarının en önemli unsurunu, metafor olarak varlığını koruyamamış olursunuz. Canan Dağdelen’in mimariyi “dot”larına ayırırken gördüğü sır da böyle bir şey.

Onu “mimari”ye, “yer”e, “ev”e bağlayan, malzemenin malzeme haline getirilerek tüketilmeden önceki olanak dolu varlığı.

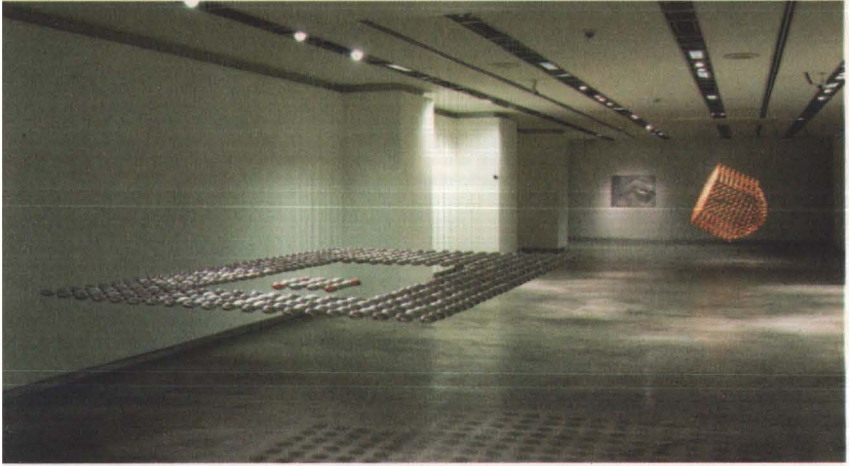
Seramikten sonra seramik nedir?

Sanattan sonra sanat üretilebilir mi?

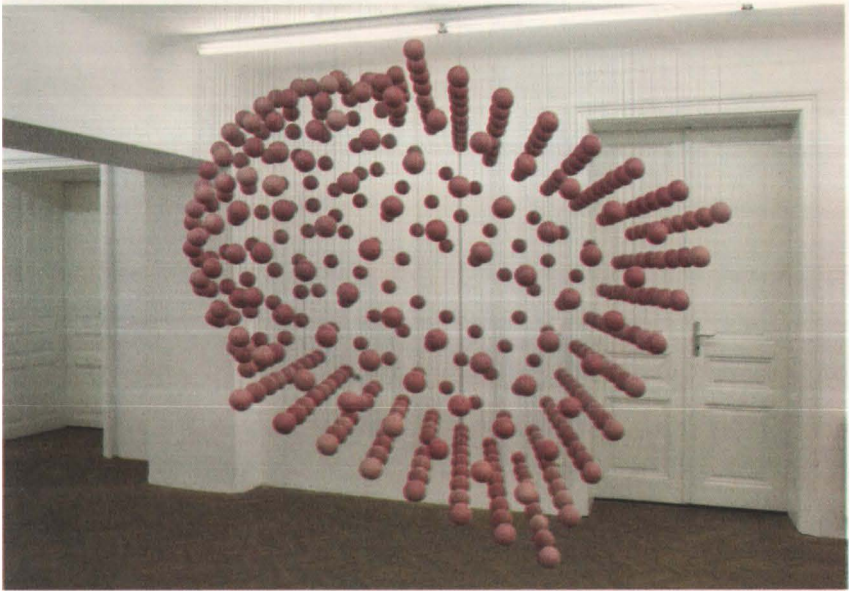
Sanat tarihinden sonra sanat tarihi nasıl yazılabilir?

Görünmez ipliklerle birbirine bağlanan bu sorular ancak bağ yerlerindeki, “dot”ları birbirine bağlayan “dilsel arızalar” görünür kılınıp onun altında parlayan ve yapıtı “sanat” haline getiren ışıltı aracılığıyla yanıtlanabilir. Bir çağdaş sanatçı olarak Canan Dağdelen’in atölyesi, beyaz yüzeylerin yarattığı bu harikulade “tabula rasa”nın gebeliğini barındırıyor.

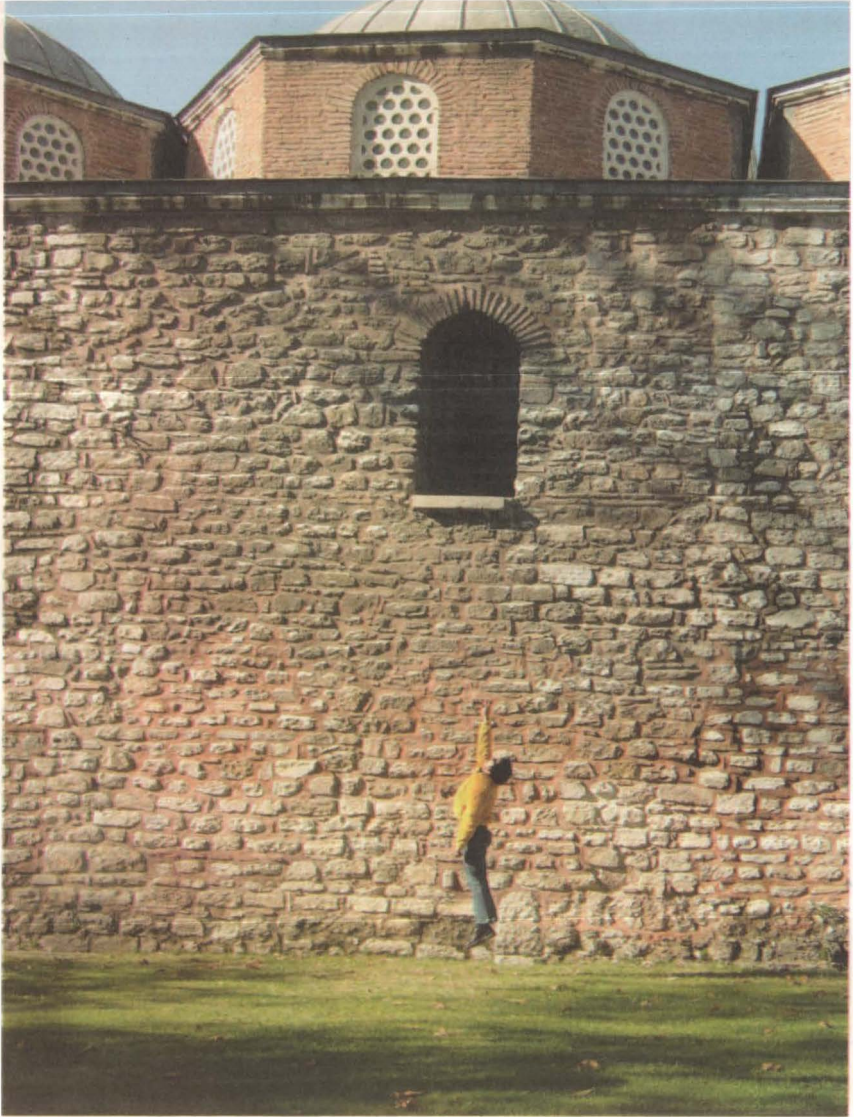
(Lebriz Sanal Dergi, Eylül 2011),



Canan Dağdelen, TABANI dot, 170 x 300 x 180 cm., 2007 (Foto: Emre Ögan).



Canan Dağdelen, UPRISE, 147 x 99 x 130 cm., 2015 (Foto: Rupert Steiner).



Ferhat Özgür, Sıçrama, 2004.

Ferhat Özgür

Sismolog Olarak Sanatçı

'90 sonrası üretilen sanatı '60'lar sanatından ayıran etmenlerden biri, *otoriter üretici* olarak sanatçı kimliğinin dağılmasında kendini gösterir. Elbette yine bir tür kimliklenmeye karşılık geldiğini ilk elden saptayabileceğimiz bu yeni pozisyonda sanatçı, yapıtlarını birleştiren muktedir bir unsur olarak 60'ların karizmatik sanatçı kimliğine benzemez. Daha çok, yapıtların yörüngesinde döndüğü bir yıldız ya da -alegoriyi tersinden çalıştıracak olursak- karadelik gibi çalışır. Onun etrafındaki gezegenlerden, uydulardan ya da çeşit çeşit gök cisimlerinden söz edebiliriz. Elbette bir de diğer yıldızlarla / kara deliklerle olan gerilimli çekim gücü ilişkisinden...

Böyle bir ortamda sanatçının yaşantısı

ve üretimi sürekli bir kesişmeler ve dağılmalar alanı gibidir. Çift taraflı olarak çalışan sanat tarihinin ve piyasanın açıklama biçimleri ve arzusu tarafından ne kadar bir araya getirilse de bir süre içinde dağılıp, daha ötede yeni bir kimlik oluşturmak üzere ayrışmaya eğilimlidir.

1965 doğumlu olmasına karşın Ferhat Özgür'ü, sanatçı olarak kimliğinin bu en belirgin özelliği nedeniyle, '90'lı yıllar sanatı içinde değerlendirebiliriz. Kanımca '60'lı ve '70'li yıllarda doğan pek çok sanatçı, görsel literatürümüzde belirgin bir çözülmenin yaşandığı '90'larda kendilerine varlık alanı bulmaya başlamışlardır. Bu yıllarda Ankara'nın etkinlikler bağlamında İstanbul'la at başı gittiği öne sürülebilir. 2000'lere

nazaran Ankara bu yıllarda, gerek banka galerilerindeki etkinlikler, gerek yabancı kültür merkezlerinin mekanlarındaki sergiler, kurumsal yarışmalı sergiler, *Devlet Resim ve Heykel Sergileri* ve sonrasında gerçekleşen “Ankara’da Genç Sanat” sergileri (1998, 1999, 2000) ile genç kuşak için dinamizmini koruyan bir bünyeye sahiptir. Bu bağlamda, Özgür gerek sanatçı sorumluluğu, gerek akademik ortamdaki yenilikçi duruşu ve gerekse kuramsal yönde verdiği ürünlerle kuşağı içerisinde bir koltukta birden çok karpuzu taşıma isteğini ve bilincini benimsemiş, bunu istikrarlı biçimde sürdürebilmiş ender bir figür olarak karşımıza çıkar. Onun sanatçı kimliğini ancak yaşantısında üstlendiği rollerin bir kesişmesi olarak tanımlanabilir. Bu kimliğin içinde Ankara, akademi, resim, video, fotoğraf, politika vardır. Bir yere mihlanmaya eğilimli kuramcı zihinle sık sık çatışmaya giren sanatçı ediminin yaşama gitmek için çabalayan çıkışları vardır. Özgür, akademisyen olarak genç yaştaki profesörlüğünü de başarısını da bu gerilime borçludur.

Periferinin merkezi olarak taşra ruhunun bünyeleşmiş hali olan Ankara, Özgür’ün hikayesinde belirleyici rolü oynar.

Ankara’da doğup yetişmiş olmak zaten başlı başına “uzakta olmak” demektir. Bir göç merkezi olarak aynı zamanda hem Anadolu’nun uzağındasınızdır hem de asıl çekim gücü ve sanatsal merkez olan İstanbul’un uzağında. Çoğu zaman aynı kaptı yaşamayı olanaksız gören akademik kimliğin sanatçı kimliğiyle Ferhat Özgür’de bu kadar uyumlu olabilmesi Ankara’nın etkisidir. Keza Ankaralı sanatçı ancak kendi teorik zeminini kendisi yaratarak ve onu pratiği içinde ispatlayarak var olabilir. Ankara atmosferi tümüyle politik ve kurumsal bir kimliğe bürünmüştür. Bu yüzden bir sismolog gibi çalışır Özgür: Bir yandan etrafında olup biten sarsıntıları kayıt altına alır, bir yandan da o sarsıntılar esnasında hayatta kalma mücadelesi verir.

Yurtdışında, *FRAC Bordeaux, Paris George Pompidou, Sandretto Rebaudengo Torino* gibi kurumsal koleksiyonlara yapıtları kabul edilmiş bu üretken figürün Türkiye ölçeğinde gereken ilgiyi yeterince görmediğini, hâlâ kapsamlı bir sergisinin ve kitap ya da kataloğunun yapılamamış olduğunu ve Türkiye’nin başını çektiği kimi kurumsal koleksiyonlarda yapıtlarının bulunmadığını onun Ankara kökenli

oluşunun kaderine mi vermek gerekir, yoksa bu durumu Türkiye gibi duygusal parametrelerin son derece belirleyici olduğu ilişkiler ağı çerçevesinde mi düşünmek gerekir, insan sormadan edemiyor.

İstanbul Yapı Kredi Kazım

Taşkent Sanat Galerisi'de 2009'da gerçekleştirdiği *"Şehir Defteri"*, *Stockholm Marabouparken*'de 2013'te düzenlediği *"Bugün Herkes Dışarı"* ve *New York MoMA PS1*'de yine 2013'ye açtığı *"Şarkı Söyleyebilirim"*, nam-ı diğer *"Hallelujah"* gibi kişisel sergilerini olanaklı kılan, yazının başında sözünü ettiğim ve çözümlene ve dağılma olarak nitelediğim bu çift yönlü bakıştır. Sanatçının, *MoMA PS1*'de iki buçuk aya yayılan bu kişisel sergisinin İstanbul medyasında, ırılı ufaklı bir-iki değerlendirmeyi saymazsak, tam anlamıyla görmezden gelindiğini ve ıskalandığını da hatırlatmalıyız. Özgür'ün bu söylenenler bağlamında, bir yandan ufku giren sanatsal / kültürel mirasla hesaplaşmak için ürettiği *"Sıçra"* (2004) adlı dizi fotoğraflarında, İstanbul'daki tarihi yapıların zirvelerine nafil bir biçimde bir sıçrayışta dokunmaya çalışması, bir yandan da *"Merhamet"* (2006) olduğu gibi sosyal

arkeolog gibi iş başına geçmesi ile doğup büyüdüğü sokağa yıllar sonra gidip çektiği ve oradaki tüm mahalle sakinlerini sokak boyunca sıraya dizip sonra sokağın bir girişinden bir de çıkışından ayrı ayrı fotoğrafladığı *"Bugün Herkes Dışarı"* (2003), özelinde Türkiye ama genelinde insanlık durumumuza ilişkin pek çok bağlamı bünyesinde barındırmasıyla, bizleri yeniden büyüteç altına alınması gereken bir sanatçı profiliyle karşı karşıya getiriyor.

2006 yılında konuk sanatçı olarak bulunduğu Bochum'da ürettiği *"Löbring Deneyimleri"*, 2007 yılında Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesini *karaoké video* formatında sunduğu *"I Love You 301"* adlı yapıtları, Özgür'ün son döneminin en ilginç örneklerini oluşturuyorlar. Sanatçının Pompidou Müzesi tarafından satın alınan *"Metamorfoz Muhabbet"* (2009) ile Salzburg Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonunda yer alan *"Vasiyet ya da 10 Emir"* (2009) videoları, Özgür'ün bedensel oluşla düşünsel kapılmalar arasındaki sınırı sorguladığını gösteriyor. *"Metamorfoz Muhabbet"*, sanatçının, Cumhuriyet ve Anadolu kadını paradigmalarını hem sözlü hem de

bedensel dönüşüm üzerinden sorgulayıp, oradan komşuluk ilişkisine özellikle Ankara topoğrafyasından bakarken, henüz Türkiye’de gösterilmemiş olan *“Vasiyet ya da 10 Emir”* ise ölüm döşegine sıkışmış, son nefesini vermekte olan Doğulu bir sanatçının (sanatçının kendisi) dünya sanat tarihine sığmayan Batı eksenli arzularını, ironik, matrak ve trajikomik bir biçimde görselleştirir.

“Vasiyet ya da 10 Emir”’in üretim tarihi göz önüne alındığında, yeni yetmelik döneminde Batı sanat tarihinde meşruluk kazanma çıkırtkanlığı yapan Doğulu bir sanatçı şikayetine tersine, Batı’yı merkez alma obsesyonun altında ezilen Doğulu bir sanatçının içine düştüğü duruma gülmekteyizdir.

En son yapıtlarından olan ve kadına yönelik şiddeti, aile içi namahrem

kavgaları, çocuk gelinleri, Türkiye’de kadın olmanın katlanılmaz ağırlığını bir tür soap-opera izleğinde parodileştirdiği *“Aşık Kadınlar”* (2013) ile ucuz işçi gücünü, emek sömürsünü ve işçi haklarını bir tür sos al sorumluluk projesine dönüştürerek sinematografik bir belgesel kıvamında savunduğu *“Biz Ameleyiz”* (2013) adlı videolarını, üç buçuk yıldır İstanbul’da yaşamasına karşın Ankara’da çekmiştir. Bu yüzden yapıtlarının tümü Ankara’da edindiği bu mücadele tutkusuna sebebiyle asla tamamlanmayacak bir görüntü verir. Yapıtları, gideceği bir yer varken arada sanatçının yaşantısından karşımıza çıkan tanıklıklardır. Sonunda, yapıt tam ortaya çıktığı anda sanatçısı başka bir mücadelenin peşi sıra artık orada değildir.

(*İstanbul Art News, Mart 2014*)



Ferhat Özgür, Azizler, 2009.



Genco Gülan, İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi (İS.CaM), 1998.



Genco Gülan

Sanatçının Osman Hamdi Bey Olarak Portresi

Sanat tarihinin öyküsüne bakıldığında dikkati çekecek olan ilk şey, onun sanat ve teknikle kurduğu gerilimli ilişkidir. Bu ilişki zaman zaman *zeitgeist* (çağ ruhu) ile “*Her çağın kendine ait bir düşünme, yorumlama, ifade etme biçimi vardır.*” şeklinde tanımlanır. Sanat tarihçileri ise, biçeme etkisi içerisinde tekniğin sanatla kurduğu zorunluluk bağı (determinizm) üzerinde durarak, her çağın belirli görsel şemaları olduğunu vurgularlar. Her iki durumda da söylenmek istenen şey, sanat yapıtının dönemi içinde oluşan teknik gelişmelerle yakın akrabalıklar taşıdığıdır. Gilles Deleuze’un “*Makine teknik olmadan önce sosyaldir.*”¹ derken kastettiği, tekniğin herhangi bir insan etkinliğinden soyutlanamazlığıdır. Bu, Antik Yunan’ın sanat için ayrı bir sözcük

kullanmadan, benzer her tür etkinliği “*techne*” (zanaat) ile özdeşleştirmesine benzer bir durumdur.

Söz konusu durumu, Rönesans’tan bu yana, birkaç kırılma noktasıyla şöyle ele alabiliriz: 16. yüzyıldan itibaren yağlıboyanın gelişimi, henüz ortaya çıkan yeni bir sınıf olarak burjuvazinin beğenisiyle tual resmi arasındaki bağlantıyı sağlayan en önemli halkadır. Resimde gösterilen nesneye sahip olmayı anlatan tual resmi, ancak teknik bir gelişme sonrasında mümkün olabilmıştır.² Benzer şekilde, 19. yüzyılın sonunda, fotoğraf makinesinin keşfi ve yaygın kullanımı resim sanatının o güne dek peşinde olduğu “*gerçeklik yanılması*”nın bir yana bırakılmasını

beraberinde getirmiş ve empresyonist sanatı ortaya çıkararak modernizmin yolunu açmıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, sanatla teknik arasındaki ilişkiyi en iyi anlatanların başında kuşkusuz Walter Benjamin gelmektedir. Benjamin, tekniğin olanaklarıyla (örneğin tıpkıbasımla) çoğaltılabildiği günümüzde sanat yapıtının varlık yapısında kaybolan bir şeyler olduğuna vurgu yapar. Yapıtın alımlayıcı üzerinde yarattığı, “*şimdi ve burada*”lık ve “*biriciklik duygusu*” ortadan kalkmıştır.³ Bu noktadan sonra çağdaş sanat yaklaşımları teknikle daha görünür bir ilişki kurmaya başlar. Bu ilişki, 1980 sonrasında bilgisayarın yaygınlaşması ve 1990’lı yıllarda internetin büyük ölçüde yaygınlaşmasıyla, sanat yapıtının, nesneler, durumlar ve olaylar arasındaki bağla açıklandığı ilişkisel estetik tartışmalarını beraberinde getirir.⁴

Böylesi bir ortamda sanatçı, artık belirli bir medyanın kullanıcısı olmaktan çıkar. Klasik olarak kullanılan, ressam, heykeltıraş, tiyatrocu, sinema yönetmeni tanımları artık bir şey anlatmamaktadır. Sanatçı anlatmak istediği şey için tekniğin

olanakları ölçüsünde ve onları zorlayarak disiplinlerarası bir alanda hareket etmektedir. Aslında bu tutumuyla çağdaş sanatçı, Rönesans’ın başlatıcısı olan, öznenin nesneden bağımsızlaşması (ya da öznenin nesneye yabancılaşması) sürecinde Michelangelo’dan farklı bir tutum gütmemektedir. Nasıl ki, Michelangelo, anlatmak istediği şeyin yeri ve doğası uyarınca, kendi bireysel manifestosunu gerçekleştirmek için, kâh resmi kâh heykeli kullanıyorsa, Antik Yunan’ın idealleştirilmiş bedenleriyle, maniyerist üslubu arka arkaya çalışmalarına taşıyabiliyorsa, günümüz sanatçısı da medyalar arasında gezinirken aynı şeyi yapmaktadır. Çalışmalarında yağlıboyanın ya da buluntu malzemenin kullanılışı, videoyla performansın iç içe geçişi, internet sanatıyla enstalasyonun yan yana kullanılışı, sanatçının çağında bulduğu *techné*’yle beraber kendini gerçekleştirmesinin basamakları olarak değerlendirilebilir.

Boğaziçi Üniversitesi’nde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler okuduktan sonra, yüksek lisans derecesini New York’ta New School Üniversitesi’nde *Yeni Medya* alanında alan Genco Gülan, disiplinlerarası olmayı çalışmalarında en



Osman Hamdi Bey, Rüstem Paşa
Camii Önünde, 1900.



iyi örnekleyen sanatçılarımızdan birisi. Bir yandan video işleri gerçekleştirirken, bir yandan performanslar ve enstalasyonlar üretiyor. İnternet için yaptığı işlerin yanında, tiyatro oyunları için tasarımlar yapıyor.

Genco Gülan'ın çalışmalarında genellikle farklı gerçeklik katmanları saptamak olanaklı. Buna karşın ister gerçek mekânda yer tutsun, isterse sanal ortamda yer alsın Gülan'ın çalışmaları beden kavramıyla ilişkilenebilir. Örneğin *"Kopya"* sergisinde Gülan, mahalle berberlerinden toplamış olduğu saçları, duvara simetrik olarak yerleştirdiği üç adet DNA analizinin önüne yerleştiriyor. Dijital baskı tekniğiyle kendi saç ve kan örneklerinin büyütülmüş kopyalarını içeren bu baskıların üzerinde de aynalar yer alıyor. Sanatçı burada, kimlik kavramının, yaşantımızda hiç hesaba katmadığımız noktalarda oluşturduğu tanımlamalara ve hiyerarşiye karşın çoğaltılabilir oluşu üzerine düşünüyor. 2002 yılında yaptığı *"Benim Adım İstanbul"* sergisinde yer alan *"Semazen"* animasyonunda ya da *"Gündelik Mitolojiler"* çalışmasında ise, bedenler bu kez dijital bir ortamda üretilmiş olarak karşımıza çıkıyorlar. Video, 3D

animasyon, net-art ya da tiyatro sahnesi Gülan'ın dilini ortaya koymasında büyük farklar yaratmıyorlar. Burada bir düşünüş biçiminden öbürüne geçiş söz konusu değil. Süreç içinde tüm yaklaşımlar aynı oranda kullanılabilir.

Genco Gülan'ın en çok tanınan işlerinden biri, 1998 yılında, Türkiye'de henüz bir modern ya da çağdaş sanat müzesi yokken, çalışmalarına başladığı *"İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi"* (<http://www.istanbulmuseum.org/>) projesi. Kavramsal olarak üretilmiş olan bu iş, sokak levhalarından müzenin tanıtım eşyalarına, poşetlerine kadar bir göstergeler bütünü oluşturarak *İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi*'nin yokluğuna işaret ediyor. Proje, ilerledikçe, üç boyutlu mekân tasarımları ve sergi salonlarıyla bir sanal müze oluşumunu meydana getiriyor. Daha sonra da bu sergilerden bazıları gerçek mekânlarda izleyici karşısında çıkıyor. Bu konuda Tomur Atagök ve Hüsamettin Koçan'ın müze girişimlerinden de yararlandığını söyleyen Gülan, kendi çabasını bu girişimler içinde bireysel bir sanatçı yorumu olarak görüyor.

Sonrasında Web Bienali (<http://>



Genco Gülan, Burunlu Yıldız, performanslı plastik, 1993.

webbiennial.org/) içinde devam eden bu girişim, kullanıcıların katılımı üzerinden yeni şekillere bürünen bir “*ağ sanatı*” merkezi gibi faaliyet gösteriyor. Resimlerin taranarak internete aktarılmasından farklı olarak internet ortamı için üretilmiş işleri bir araya getiren Genco Gülan, dünyayla iletişim kurmayı ön plana çıkarıyor. Çoklu kullanımın ve etkileşimin alanı olarak internet, bilgisayarınıza kaydettiğinizde ölecek olan, web’deki kullanımıyla sürekli yenilenen, bu anlamda gerçekliği başka bir gerçeklik içinde sürekli yeniden kurgulayan bir yapı sunuyor. Bu yapı, bir yandan ilişkisel estetiği desteklerken, bir yandan da anonimliği besleyerek sanat yapıtı için Ortaçağ katedrallerinin yapısını andıran bir çoğulculuğu gündeme taşıyor.

Bu anlamda sanatçı için dijital sanat, yalnızca bir iletişim aracı değil, sanatın yapısına dair bir dönüşüm olarak önem kazanıyor. Bir etkiler ağı olarak sanat, nesnel varlığını, modernizmin, Baudelaire’den beri hayal ettiği biçimde, sürekli yenilikle ve yenilenmeyle, gelişmekte olan bir duygu ve düşünce zinciri olarak kuruyor.

Osman Hamdi Realitesi

Öte yandan, Türkiye’de çağdaş sanatçı için en önemli sorunlardan biri bağlamsal düşüncenin yokluğudur. Felsefede “*tekçi düşünce*” olarak adlandırılan ve Ortaçağ’da Arap dünyasıyla Avrupa dünyasının (yaygın adlandırılışıyla doğu-batı düalizminin) ortaya çıkışında önemli rol oynamış bulunan kavram burada kilit noktasıdır. Bizans düşün yaşamı için de önemli isimlerden biri olmuş Plotinus’tan tasavvuf felsefesine kadar pek çok yorumu bulunan tekçi düşünce, son kertede her şeyin “*evrensel bir*”e gittiğini, çeşitliliklerin altında hep aynı ve biricik “*töz*”ün yattığını savunur. Şeylerin, olayların, durumların yalnızca ve yalnızca bir olası yorumu vardır. Bunun dışındakiler tümüyle bir yanlış anlama, yanılısma, sapmadır. Aristoteles’in Fizik’inde anlattığı değişmez, durağan, sabit evren, neredeyse tüm Ortadoğu halkları için dünyayı anlamamanın tek biçimi olmuştur. Karşılaştığımız bir şeyin hep o şey olmasını isteriz. Hücrelerimize dek işlemiş bir alımlama biçimidir bu. Bir tek güzel, bir tek doğru, bir tek iyi olması gerekmektedir. Bunun aksini düşünmek bile suçtur.



Genco Gülan, Kopya, 2002.

Örneğin bu ülkede fizik öğretmenlerinin optik anlatması çok zordur. Siyahın renk olmadığını söylediğinizde öğrencilerin yüzlerinin aldığı şaşkın hal çarpıcıdır. Hele hele, kırmızı ışık altında yeşil renkli bir cismin siyah görüneceğini duyduklarında buna hiçbir anlam veremezler. Anlam dünyalarında buna ilişkin bir karşılık yoktur. Hiçbir zaman doğayla bu boyutta bir iletişime girmedikleri için cismin rengiyle ışığı birbirine karıştırırlar; bunların ancak insan gözünün retinasında bildiğimiz renkleri verdiğini hayvanların bizim gibi görmediğini bir türlü anlamazlar.

Tekçi düşünce farklılıkları yok etmez belki, ama aynı gibi göstermek için ne gerekiyorsa yapmıştır. Bir şeyin anlamının içinde bulunduğu bağlamla varlık kazandığı fikrine şiddetle karşı çıkar. Anlam fikrini insanın eylemliliğinden ayırır; böylece tüm kavramlar aynı adı zikredecek şekilde bulanıklaşırlar. Nietzsche'nin her bakış açısını tartışılmaz birer gerçeklik olarak kabul eden, her insan tekiyle sonsuz sayıda gerçeklik bulunduğunu ve bunlardan herhangi birinin daha sahil bulunamayacağını söyleyen "perspektivizm" düşüncesi bize

yabancıdır.

Çağdaş sanatçı, içinde yettiği kaotik imgeler ormanında yolunu bulmak için sürekli sağa sola çarpar. Nesnelerle karşılaşma anı olarak bu temas önceden adlandırılmış olanı yeniden bulgulamasını da beraberinde getirir. Burada tekçi düşünce "Dur!" der, "*haddini aşma. O dokunduğun nesnenin adı senden önce konmuştu.*" Oysa sanatçı kavramların peşinde değildir. Eline geçirdiği şeyin (bu şey bir kavram olsa bile) içini açıp onun ötesini görmek derdindedir (elinde yeniden ve sadece bir kavram kalacak olsa bile). Bu yüzden "*bakma*"sına devam eder. Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği "*görünürlüğün kurucu doğası*" gereği bakmasından bir ürün ortaya çıkar. Bu, "*yapıt*"tır; sanatçının yapıtı. Dolayısıyla her sanatçının yapıtı malzemeyi aşan bir gerçeklik sunar. Bir malzeme olarak kuramı aşan, sanat tarihini aşan, verili olanı aşan yepyeni ve sanatçılar kadar çok sayıda gerçek çıkar sanattan.

Genco Gülan'ın *Siyah Beyaz Sanat Galerisi*'nde izleyiciyle buluşan son sergisinde bu gerçeklik üretiminin çok çarpıcı örnekleri yer aldı. Sergi

oryantalizmi hedefine koymasıyla yukarıda sözünü ettiğimiz tekçi düşüncenin iktidar kurucu yapısına dokunuyordu. Öte yandan sergide yer alan iki işle çağdaş sanatın kurucu gücü ortaya konuyor, ezberi yapılan kimi doğrular sorguya çekiliyordu.

Ses enstalasyonu olarak yerleştirilen işinde Gülan, tanınmış sanatçıların adlarının farklı dillerde okunuşlarını dile getiriyor; daha doğrusu çeşitli telaffuzlarını seslendirmeye çalışıyordu. Kulaklıktan dinlediğimiz ve aslında hepimizin dilinde dolaşan adlar git gide anlamlarını yitiriyorlar ve bir süre sonra onlara ait gerçekler bulanık bir ses dumanı altında kaybolup gidiyor. Olanaksız bir edim olarak sanatçının girişimi, sanatın alımlanışındaki zorunlu durak olarak dilin anlamsızlığını, ifadelerin görünür olanın doğasını yansıtmakta ne derece yetersiz olduklarını anlatıyor. Van Gogh'un "*Fan Hob*" olarak dile gelmesi, sözü edilen kişinin aynı kişi olmama ihtimalini ortaya koyuyor. Daha doğrusu aynı kişinin kendisiyle özdeş olup olamayacağı sorusunu gündeme getiriyor. Sanatçının doğası farklı katmanları ve her an değişen yüzlerce duyumu bir arada barındıran

bir platform olarak etrafımızda firdolayı dönüyor.

Gülan'ın sesle yaptığı anlamı bağlam içinde konumlandırma işlemi, Osman Hamdi'nin tablosunu taklit ettiği video işinde ise doruk noktasına ulaşıyor.

Öncelikli soru şu: *Sanatçı neden Osman Hamdi kılığına bürünmüştür?*

Osman Hamdi'nin de bir sanatçı olduğunu düşündüğümüzde sorunun boyutunun genişlediğini fark ederiz. Osman Hamdi neden Osman Hamdi olma gereği duymuştur; neden müze kurmuş, akademi açmış, nizamnameler yayımlamıştır. Yurtdışında eğitim görmüş yetenekli bir ressam olmak Osman Hamdi'ye neden yetmemiştir? Resimlerine neden topluma önder olma misyonunu katmıştır? Bu soruların tarihsel anlamdaki cevaplarını biliyoruz. Ancak bilmediğimiz, onun sanatçı duyarlılığının kendine dönmek yerine neden sürekli dışa doğru açıldığıdır.

Genco Gülan'ın Osman Hamdi olarak portresi bu yüzden önemlidir. Gülan, video işinde, Osman Hamdi kılığında caminin önünde onun kendini resmetmeyi seçtiği pozu yeniden

canlandırır. Sanatçı Osman Hamdi'nin bu pozu verirken nereye baktığının bulunmasını ister. Burada Genco Gülan'ın, sanat tarihçisinin ikonografik analizinin ötesinde bir araştırmamanın peşinde olduğunu anlayabiliriz hemen. Osman Hamdi'nin ne gördüğünün, ne görmek istediğinin, dahası beklediği şeyi görüp görmediğinin önemi vardır onun için.

Osman Hamdi'nin sarı cübbesinin yerini aynı renk bir işçi tulumu alır. Sarık barete dönüşür. Eldeki tespih bir cetvel olur. Kuşağa sıkıştırılmış kitap ise gömleğin içine sokuşturulur. Osman Hamdi'yle aynı kareye yerleşen Gülan, sanat tarihsel bir sıçramayla yüz yıl öncesine döner. Kendi çağından muzip bir bakışla Osman Hamdi'nin gördüğü kadrja bakar.

Bu noktadan itibaren aydınlanma geleneğinin bir uzantısı olarak sanatçının toplum mühendisi olma misyonu Osman Hamdi'den Genco Gülan'a akar. Tespihin duaları saydığı gibi Gülan'ın cetveli de, inşa edilecek yeni bir gerçeklik için önüne çıkan olanakları ölçmeye başlar. İki sanatçının aynı kadrja doğru yönelmiş bakışları paraleldir paralel olmasına ama, gördükleri gerçekliklerin

aynı olmasına olanak yoktur. Eski İstanbul sanatçıların ardındaki camide gizemli bir şekilde saklanmıştır. Önlerinde ise ölçülüp biçilmesi gereken kocaman bir dünya durmaktadır. Osman Hamdi bu işlemi ölçüsüz olana ölçü getirerek nizamnamelerle yapmıştır. Genco Gülan ise, ölçüye vurulmuş olana yeniden özgürlüğünü vererek yapar. Böylece Osman Hamdi'nin sanatçı kimliği kuramsal insanın içinden sıyrılıp yeniden sanatına kavuşur.

Sanatçının sesle ve videoyla ürettiği yeni bağlamlar, bize yeni olanaklar açar. Bu olanaklılıklar alanında gerçekliğin yalnızca bağlam içinde varlık kazanabileceğini fark ederiz. Bağlam olmazsa gerçeklik de olmayacaktır; tek bir gerçekliğin olduğunu savlayanlar gerçekliğe sırtlarını dönmüş iktidar üreticileridir.

Kravatlı Adamın Maceraları

*"Kravatlı Adam"*ı tanıdığımdan beri, hayatıma bir heyecan girdi. Nerede, ne yapacak, yaptıklarının nasıl bir sonucu olacak; merak eder oldum. Rüstem Paşa Camisi'nin önünde Türkiye'de müzeciliğin kurucusu olmuş Osman Hamdi Bey kılığında çıkmıştı bir

kez karşıma. Sarı cübbe yerine sarı işçi tulumu giymiş, kafasına da sarık kabilinden baret geçirmiş. Elinde tespih diye şerit metre. Kendine ölçecek bir şey, mühendisliğini yapılacak bir toplum arar gibiydi. O zamanlar henüz *Kravatlı Adam* değildi; ama *Kravatlı Adam*'ın bütün emarelerini toplamıştı kendinde.

Bir çağdaş sanatçı olarak Genco Gülan, yaptığı onlarca sergiyle, performansla, etkinlikle sanat ortamında adından sık sık söz ettirse de yeterince tanınan bir sanatçı değil. Genco Gülan adı tanınmasına tanınıyor da, meşgalesi nedir, ne tür bir sanat yapar, hangi işlerini biliyorsunuz dendi mi, bir boşluk duygusu oluşur, bir süre cevap veremez insan. Bu her şeyden önce onu tanımlamanın zorluğundan ileri geliyor. Soruların cevabı ise onun sanat anlayışında gizli ve tabii *Kravatlı Adam*'da. *Kravatlı Adam* daha önce de çok farklı kılıklarda çıktı karşıma. Ama her seferinde hiç şaşmadan onun o olduğunu anlayıverdim.

Adamın biri, 1993 yılında, henüz performans sanatı ülkede tanınmış ve yaygın değilken, *"Burunlu Yıldız"*ı yapıyor. Yıldız Sarayı önünde yapılan bir etkinlikte, tekerlekler takılmış metal

borulardan bir yıldız tören yürüyüşüyle saray bahçesinde dolaştırıyor. İstibdat Dönemi olarak anılan Abdülhamid'li yıllarda *"burun"* ve *"yıldız"* sözcüklerinin yasaklanması üzerine bir gecikmiş eylem bu. 1995'te TÜYAP sergi salonuna tuğladan bir oda inşa ediyor, etrafına toprağını, tavuklarını da ekledikten sonra, içine 50 ekran anne-baba ve 35 ekran çocuklardan oluşmuş altı kişilik bir televizyon ailesi yerleştiriyor. 1997'de ülkede o güne dek bir çağdaş sanat müzesi olmadığı gerekçesiyle, kocaman bir tabelaya *İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi (iS.CaM)* yazdırıp, tişörtlerini, antetli alışveriş poşetlerini tasarlayıp bu özlemini sokak sokak, sergi sergi dolaştırıyor. 1998 yılında, bu kez Günümüz Sanatçıları sergisi için, performans sanatçısı arkadaşısını bir tuale birlikte jürinin karşısına gönderiyor. *"Ben, Genco Gülan'm yaptım"* diye kendini tanıtan performans sanatçısına jüri tarafından sergide ne yapacağı soruluyor. O da, *"Ben karşıda duran bisiklet ve sandalye gibi bir eserim"* cevabını verince iş sergiden geri çevriliyor.

Sanatçının 2000'lerden itibaren, *"yeni medya"* olarak anılan elektronik ortamda hazırladığı modeller, modellemeler,

sergiler, internet sanatı çalışmaları; bor mineralinden yaptığı mutasyona uğramış heykeler de var. Her biri üzerinde durmak için bu yazıyı kitap kalınlığına çıkarmak gerek.

Özcesi, Genco Gülan'ın bütün çalışmalarında dünyaya karşı algısı tümüyle açık yenilikçi bir sanatçı, gülen bir adam, hınzır bir eleştirmen var. *Devlet Resim Heykel Müzesi*'ne, kurumun kendi hazırladığı sergi afişini buruşturup bir kaide üzerine yerleştirerek *"İşte, size benim heykelim"* de dese, berberden topladığı saçları DNA kodlarıyla birleştirip sergi salonuna da saçsa hep aynı temayı işliyor. Çağdaş sanatçının kendini malzemeden muaf kılan, herhangi bir araca, üsluba, akıma yapışıp kalmadan, dünyanın içinde rahatlıkla gezinen tavrının en rafine örneklerini veriyor.

Galeri Artist'te 2009 yılında sergilediği *"Kılıç-Adam İstanbul'da"* serisindeki fotoğrafları gördükten sonra, bunların hepsine birden *"Kravatlı Adam'ın Maceraları"* demeye karar verdim. Bunu derken, Turhan Selçuk'un Abdülcabbar'ı vardı kafamın bir

köşesinde. Abdülcabbar, nasıl 60'lı, 70'li yıllarda toplumun özlemlerini yansıtan bir figürse Genco Gülan'ın *Kravatlı Adam*'ı da günümüzün bastırılmış özlemlerini dışa vuruyor.

"Artist" davasına kadar geri götürüyorum ben *Kravatlı Adam*'ın oluşum sürecini. 2006 yılında Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın bir çiftçiye *"Artistik yapma"* sözü üzerine sanatçının bir *"artist"* olarak dava açma girişimi bir milat olabilir. Bir süre *Plastik Sanatlar Derneği*'nin bir çıkış yapmasını beklediğini söyleyen sanatçı, sonunda kendisi bireysel olarak dava açmaya kadar götürür girişimini. Dava geri dönmüş olsa da, bürokratik aygıtın, onun işleyişinin, dilinin, Gülan'ın işlerinde hep bir çıkış noktası olduğunu göstermek için yeterli.

Sonra kılıç balıkları gelir. Sanatçı, artık *Kravatlı Adam* olmuş, üzerinde siyah bir takım, takımına uygun siyah kravatıyla resmi bir kimlik edinmiş aramızda gezinerek performansını kendisiyle özdeşleştirir. Bu resmi kıyafet, toplumsal absürdü göstermek, eleştirmek, ona gülebilmek için seçtiği yoldur. Kafasına koca bir kılıç balığı

Genco Gülan, Kılıç-Adam İstanbul'da, 2009.





kafası geçirerek gecekonduların, sıkışmış trafiğin, kulelerin önünde poz verir, tam da üçüncü köprü tartışmaları sırasında Boğaz Köprüsü'nü kılıcıyla kesmeye kalkışır. Toplumsal travmaya yol açan, tarihsel bilinçsizlikten beslenen sorunlar *Kravatlı Adam*'ın kılıç balığı kılığındaki bedeni tarafından saldırıya uğrar. Davetli olduğu bir festivale gidebilmek için vize alırken kendisinden biyometrik fotoğraf istenmesi üzerine, "bio-sanatçı" ironisiyle değişik formatlara göre çekilmiş görüntülerini bir araya getirip üzerlerinde oynayarak bir sergi açar. *Biyo-kontrol*e karşı bir *Kravatlı Adam* reaksiyonu gösterir. Sanatçısı olduğu galerinin geçici duvarlarını yıkma işlevini seve seve üstlenir. Üzerinde takım elbisesi, elinde kazma canhıraş bir mücadeleyle girişir duvarlarla. Avangard sanatçının bir paradosu olduğunu da bilerek bu eylemin yıkıcılığından kaçmaz. Yıkılan duvarlar midir, avangard sanatçı kimliği mi, yoksa bizzat *Kravatlı Adam*'ın yılların yorgunluğunu taşıyan bedenini işaret eden, imkânsız deneyimlemeye kalkışmış sanatçı için bir yıkım ritüeli midir bu; tam olarak belli olmaz.

Abdülcanbaz'ın meşhur Osmanlı tokadı *Kravatlı Adam*'ın takım elbisesi içine

sıkışmış kalmıştır. Yine de orada bir yerde gizilgüç olarak durduğunu hissettirir bize. Sadece bir sanatçı olduğu için değil, aramanın rızaklarına düşmekten korkmayan bir sanatçı olduğu için de merakla takip ediyorum Genco Gülan'ı.

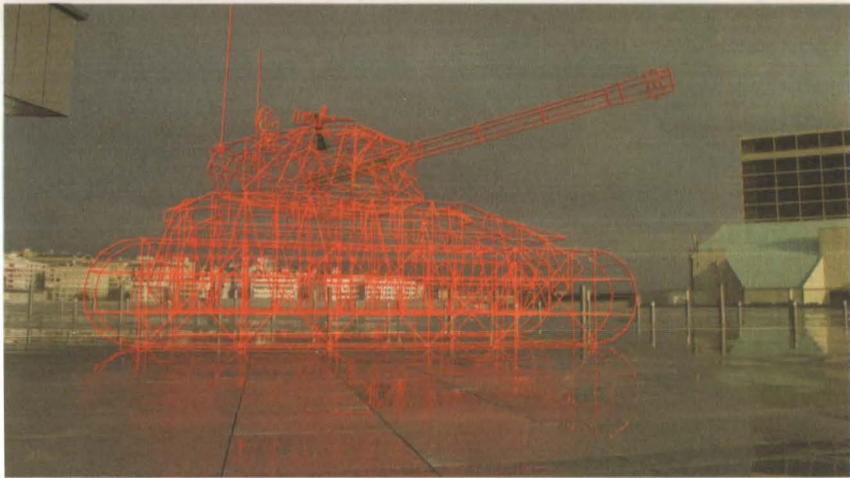
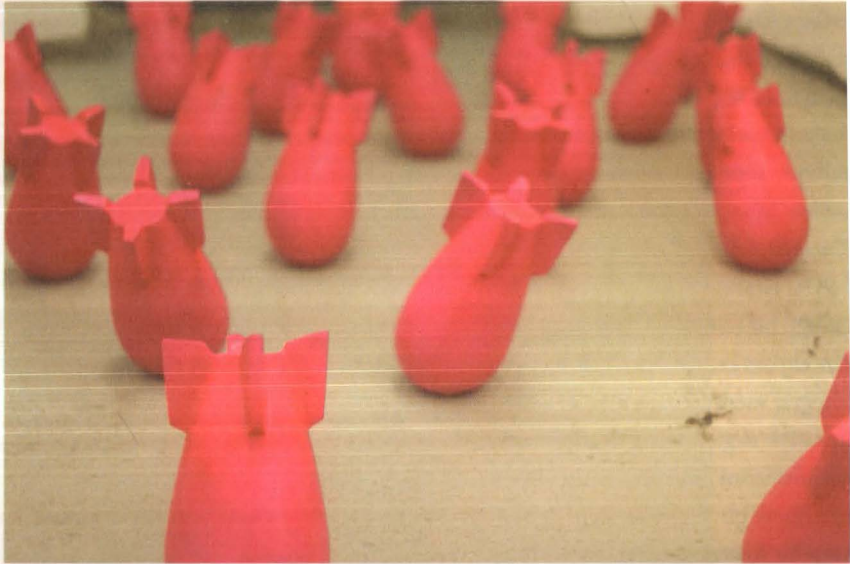
"*Kravatlı Adam*" bir gün salonunuzun ortasında dikilip size bilmediğiniz bir dilde şarkı söylerse sakın şaşırmayın!

Dipnotlar:

1. Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. *Diyaloglar*, (Çev. Ali Akay), İstanbul, Bağlam Yayınları, 1990: 99-100.
2. Berger, John. *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul, Metis yayınları, 1999: 83-84
3. Benjamin, Walter. *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004: 53-55.
4. Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*, (Çev. Saadet Özen), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.

(*Tasarım Merkezi, Nisan 2007; Rh + Sanart, Mart 2008 ve T24, 4 Nisan 2011*)

Erdal Duman, Gül Tarlası, 2011.



Erdal Duman, Tank Kimdeyse Süleyman Odur, 800 x 400 x 320 cm., 2013.

Erdal Duman

Pop Art Bombalar

Çağdaş sanat, malzemeyle yeni bir tür ilişkiyi simgeler. Klasik ya da modern anlamdaki sanatçı-malzeme ilişkisini çağdaş sanatçıda aramak boşunadır. Bize klasik terimini armağan etmiş olan, sanat kavramının icadı olarak da anabileceğimiz, *Güzel Sanatlar*'ın özgün bir alan olarak kendini uygulamalı sanatlardan ayırmaya başladığı yıllarda sanatçı henüz malzemesiyle birlikte sanatçıdır. Bu ikilinin “*üslup*” çerçevesi içinde garip bir bütünlük göstermesi beklenir. Modern dönemler olarak anılan ve üslupların büyük bir hızla birbirinin içine girmesiyle ayırt edebileceğimiz 19. yy. sonundan 20. yy. ortalarına dek uzanan dönemde ise bu ilişki bir karşıtlık kimliğine bürünmüştür. Sanatçı malzemesine rağmen kendisini ortaya

koyar. Dünyayı dönüştürme temelinde onunla bir güç mücadelesine girer. Oysa, bugün yaygın olarak “*çağdaş sanat*” olarak anılan ve tarihsel olarak 1960’lar avangardıyla ilişkilendirebileceğimiz sanatsal yaklaşım, malzemeyle yeni bir tür ilişki önerir gibidir. Çağdaş ya da güncel, nasıl isimlendirirsek isimlendirelim, bu işlerde, sanatçı malzemesini çok önemsemiyormuş gibi bir görünüm çizer. Ona karşı kayıtsızlaşmıştır. Malzeme bir varlık kipi olarak değil, bir araç olarak sanatçının ilgi uzamına girer.

Çağdaş sanatçılar sürekli malzeme farklılaşmasıyla karşımıza çıkarlar. Sanatçının dünyasına bir şekilde dahil olmuş her tür malzemenin sanat üretimi içinde yerinin olduğu bu alanda,

bir sanatçı sürekli yeni malzemelerle iş yaparken de karşımıza çıkabilir. Avangard bir tutum olarak yaşantı içinde karşılaşılan -gündelik yaşamın atıklarından insan ilişkilerine dek- her türlü nesne sanatçının sanat yapma eyleminin bir parçası olabilir.

İstiklal Caddesi'nin orta yerinde olmasına rağmen adını daha çok orta ya üstü bir kitlenin bildiği Rumeli Han'da yer alan artSümer, 20 Ocak-19 Şubat tarihleri arasında Erdal Duman'ın son işlerine ev sahipliği yapıyor. Aslı Sümer'in yöneticiliğinde sergilerin düzenlendiği galeri mekânı, binaya en az müdahaleyle oluşturulmuş özgün bir alan. Dökülmüş sıvanın, yıkıntı halindeki kirişlerin arasında çağdaş sanatın özgün sesleri soluk buluyor.

Erdal Duman, son yıllarda Ankara'nın kasvetli sanat ortamına hareket getiren *Yaygara Güncel Sanat Topluluğu*'nun kurucularından. İşlerinde militarizmi ve daha belirgin olarak da savaş araç gereçlerini konu ediniyor. Daha önce Ankara'da katıldığı sergilerde ve Contemporary İstanbul gibi etkinliklerde çeşitli örneklerini izleyici karşısına çıkardığı işler ilk kez .artSümer'de toplu

olarak sergileniyor.

Savaş, günümüz dünyasında neredeyse bütün bir haritayı kaplayacak şekilde yayıldığı halde en görünmez hale gelen olgulardan biri. Her an her yerde bir ayaklanma, bir toplumsal kalkışma ya da topyekün seferberlik durumu yaşanıyor. Ön planda insanlar acı çeker ve ölürlen, resmin görünmeyen kısmında silah teknolojileri üzerine büyük pazarlar kurulup dağılıyor. Erdal Duman işlerinde resmin bu görülmeyen kısmına odaklanıyor. Daha doğrusu hepimizin bilmesine ve apaçık göz önünde olmasına karşın, iktidar odaklarının ustaca sümen altı etmeyi başardıkları, dikkati başka bir tarafa çekmeyi becerdikleri bu illüzyona işaret ediyor.

Erdal Duman'ın *Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi*'ndeki yere çakılmış uçağı, *Cer Modern Sanatlar Merkezi*'ne inşa ettiği tank, çitalardan örülmüş iskeletleriyle bu simülasyona tanıklık ediyordu. Malzemesi boyanmış ince ahşap çitalardı. Bu çitalarla bir usta titizliğiyle çalışan sanatçı, örümcek gibi hareketlerle yanını yöresini dolanarak kendi savaş aracını inşa ediyordu. Bir ölüm makinesi olmasına karşın arkasını

gösteren, çarpıcı renkleriyle fazlasıyla göz önünde olan, öte yandan geçirgenliği yüzünden varlığı hakkında emin olamadığımız bir imge oluşturunca bu silahlar. Yapıtın üzerine gittiği çelişkiler bunlarla da sınırlı değildi. Malzemenin kırılabilirliği, yapıtın sergi sonrasında sökölmesi gibi yaşamsal / performatif öğeler Duman'ın işlerini avangard bir düzleme parçınıyordu.

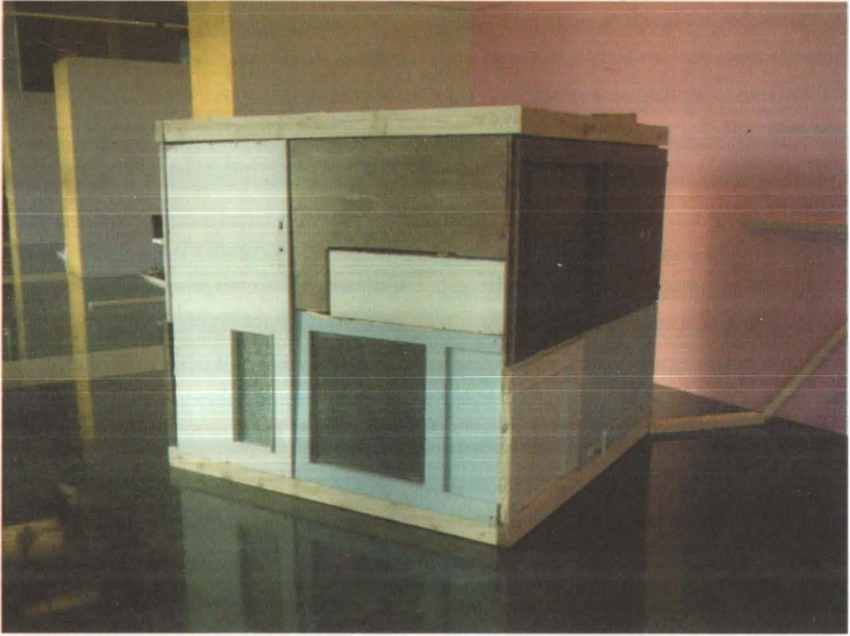
Mühimmat sergisiyle ise sanatçının işlerinde yeni bir yol ortaya çıkmış görünüyor. Konu ve kapsam aynı kalmakla birlikte sanatçı, malzemesini yeniliyor. Ahşap çitelerin yerini almış olan metal çubuklar sergi salonunda bambaşka bir etki uyandırıyor. Bir yandan malzemedeki ürkütücü gerçeklik duygusu metalin sertliğiyle birleşince, iyice tehditkâr bir havaya bürünüyor. Çıtadan metale geçiş, mühimmatı gerçek bir cephaneliğe doğru yaklaştırıyor. Malzeme temsil ettiği objeyi arar şekilde gerçekliğe doğru meydediyor. İrfan Önürmen'in gazete kağıtlarından silahlarının aksine, Erdal Duman'ın kalashnikofları göz gez arpacığı tehdit edici bir şekilde hizaya getiriyor. Öte yandan kullanılan renkler metalin yüzeyinde öyle parlıyorlar ki, bu ister istemez

"pop" bir etki yaratıyor. Albenili hale geliyor. Bombalar sergi salonunun çıplak zemininde dururken, babasının dolaba sakladığı silahın albenisine kapılmış çocuğun gözlerindeki iştahla bakıyoruz bu nesnelere.

Bunun tehlikeli yanı ortada. Erdal Duman sözünü esirgmeden içinden geçtiğimiz dönemin bir özeti olarak da okunabilecek bu çıplak gerçeğin gözlerinin içine bakıyor. .art Sümer'e düşen Erdal Duman bombası henüz patlamıyor belki, ama bütün ayartıcılığıyla izleyene hazla dolu bir yıkım vad ediyor.

(Lebriz Sanat Dergi, Şubat 2011)

Mehmet Ali Uysal, O-Dam'Da Bir Ben, 2005/ 2010.



Mehmet Ali Uysal, Mandal, 2004.

Mehmet Ali Uysal

Mekâna Karşı Mekânın İçinde

Jean Paul Sartre'ın Giacometti üzerine dile getirdiği, sanatçının ancak ne yapmak istediğini bildiği, ne yaptığını ise tam olarak bilemediği; alımlayıcıysa sanatçının ne yaptığını bilebildiği, ama ne yapmak istediğini asla bilemediği yolundaki sözleri, yaratma eyleminin çift yönlü bir varoluşa karşılık geldiğini vurgular. Sanat yapıtı, nesnel / dış dünyada var olan gerçeklikle tinsel / düşünsel gerçekliğin bir araya geldiği tabakalı bir yapı sergiler. Hartmann'ın *"Tinsel bir içeriğin bir nesne üzerinde görünebilir hale gelmesi"* olarak tanımladığı sanat yapıtının doğası özü gereği çelişiktir. Sanatçının güçlüğü, bir yandan bu çelişkili yapıyla boğuşurken, bir yandan da gerçekliği genellikle tek

boyutuyla (tek başına nesnel olan ya da tek başına tinsel olanla) kavrayan genel değerlendirmelere karşı çabalamasında yatar. Çağlar boyunca sanatçıların bohem ya da içe kapanık bir yaşantı sürmesi, bilgeyle deli arasında, meczup bir kimse olarak dolaşmasının temelinde bu durum bulunur.

Sanat tarihine bakıldığında, karşımıza, sanatçının bu mücadelesinin temel unsurlarından biri olarak mekân problemi çıkar.

Mekân yaratmak, hangi sanat dalından olursa olsun, sanatçının başat problemlerindendir. Edebiyatta Sait Faik'in mekânlarından söz edilir; Garcia

Marquez'in düşsel mekânları vardır; Milan Kundera'nın romanlarında, aralarında yüzyıllar olan kahramanlar aynı mekân içinde keşifler. Tiyatroda mekân, dekor problemi, onun somut ya da soyut gösterimi, işlevselliği gibi noktalarda karşımıza dikilir. Müzikte, sesin oluşmasında ve iletilmesinde varlık koşulu olarak, akustik olarak vardır.

Burada mekân, nesnel, dış dünyanın objeleri tarafından sınırları çizilen bir hacmi tanımlamaktan çok, tinsel bir olabilirlikler alanı olarak tanımlanmalıdır. İçinde eylemin var olduğu, kendini sonsuz boşluktan ayıran, özgül bir insanlık tarihi birikimidir mekân. İlk insandan bugüne kurgularımız, tasarımlarımız ile oluşturduğumuz bu alan sayesinde bir takım olanaklara kavuşuruz. Sosyolojik anlamda düşünüldüğünde; hareket etme, bir başlangıçtan bir sonuca gitme, ilerleme kavramlarının da bu mekân tanımı sayesinde varlık bulduğunu söyleyebiliriz.

Plastik sanatlarda ise, daha geniş bir sorgulama alanı bulur mekân problemi. Yüzyıllar boyunca sanatçılar, dış dünyanın yansıtılması, hayal

gücünün temsil edilmesi, oran ve orantı hesaplarıyla ideal olanın bulunması, kompozisyon kurgusu, ışık ve hacmin biçimlendirilmesi gibi sorunlar üzerinden mekân problemini tartışmışlardır. Minyatürlerde görüşümüz kuş bakışı tasvirle birbirinin üzerine binen figürler, Giotto'nun fresklerinde oluşmaya başlayan perspektif ve kısaltım (rakursi) teknikleriyle yeni bir mekân organizasyonu doğurur. Yüksek Rönesans'ta Piero Della Francesca'nın donuk ama kusursuz perspektifi, Barok dönemin karanlıklar içinde biçimlenen hareketli mekânına doğru değişir. Neoklasizm'de resim yüzeyine doğru daralan alan derinliği, Modernizmle birlikte bu yüzeyin yepyeni mekân tartışmalarını beraberinde getiren sıçramasını doğurur. Manet'nin renkle ön plana çıkarılmış düzleştirmeleri, Monet'nin retinadaki ışığı yakalama girişimi ve nihayet Braque ve Picasso'nun farklı perspektifleri aynı resim yüzeyinde bir araya getiren analitik çabalarıyla mekân algısı yepyeni boyutlara ulaşır.

Çağdaş sanatçı için mekân sorunu bir varlık sorunudur. Yüzyıl başında ve ortasındaki tüm avant-garde çabaların ardından, günümüz sanatçısı, eylemin

yüzeyin kendisi olduğu, nesneyle anlam arasında sürekli değişen ilişkisel bağlarla mekânın öneminin gitgide arttığı bir dönemden geçmektedir.

Mehmet Ali Uysal, bu güçlüğü derinden duyan sanatçılardan biri. Mekânı kavramak için onun sınırlarında geziniyor, “duvar”ı nesne olarak seçiyor kendine. Murathan Mungan’dan hareketle, duvarın kamusal olanla özel olan arasındaki ayrım çizgisi olduğunu, bununla “ten”le bir ilişki taşıdığını söylüyor.

“Aslında duvarın yüzeyine ait bir arayıştan öte duvarın kendisi ile ilgili bir arayış veya tartışma benim yaptığım. Duvarın yüzeyi değil tamamı, yüzeyi de içine alan duvar adı verilen kalınlığın tamamı söz konusu. İç’i iç, dış’ı dış olarak kabul etmemize neden olan, orası ile burası diye tanımlayabilmemizi sağlayan değer olarak duvar. Duvar’ı öylesine doğal olarak kabullenmişizdir ki duvarları yıkmaktan bahsederez ama asıl bahsedilen bölmeleri, odaları azaltmaktır. Yoksa mekânı oluşturan, sınırları koyan duvarı kaldırmak değil amaç. Böyle bir amaç olsa söz konusu işlem için öncelik çatıyı kaldırmak

olmalıdır. Duvarları kaldırmak, yıkmak deyimleri sınırlandırılmaya, saklanan gerçeklere bir başkaldırı özelliği taşımaktadır. Çünkü bilinir ki duvarların ardında olanlar bireyseldir, o mekânı mekân yapan değerlere aittir. Tıpkı tenimizin maneviyatımızı saklaması gibi duvarlar da mekânın belleğini, varlığını saklar. Bu açıdan bakıldığında tenimiz gibi duvar mekânın belleğidir ve esnektir.”

Tebdil-i Mekân sergisinde yer alan *Mandal* işi, mekânı tenle özdeşleştiren sanatçının, onu yakalama, tutma, dönüştürme sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıkıyor. Mehmet Ali Uysal, Öklid geometrisinin sınırları çerçevesinde belirlenmiş yüzeyi, eğrisel düzlemde bozuyor. Onunla mücadele ediyor. Onun, bizim tarafımızdan biçimlendirilmiş, bizimle biçimlenen yapısını anımsatıyor bize. Dış dünyanın katı ve çizgisel yapısına karşılık, özellikle digital devrimle birlikte gelişen sanal dünyanın organik biçimlerini en katı, en sorgulamadığımız yüzeylerde araştırıyor. Bu araştırma, duvara yerleştirilen kupa içinde de karşımıza çıktığı gibi bir yandan da mekâna ilişkin tartışmayı geleneksel bir yaklaşımla ele alıyor. Duvarı tutan

ahşap mandal ve kupa çekme eylemi geleneksel bir kimlik, bir aidiyet taşıyor.

“Duvar çalışmalarımın dışındaki geleneksel olarak tanımlanabilecek üç boyutlu çalışmalarında da malzemenin katı’ndan çok esnek bir yapıya sahip oluşu etkisi ön plandadır. Gelenek ve kimlik anlamında ise, belki bu çalışmalar geleneksel heykel sanatının çok dışında görebilirsiniz, ama uzun zamandır dünyada uygulamaları olan ve tartışmaları yapılan bu tarz pek çok çalışmadan söz edebiliriz. Benim için bu işlerin tartışması genel anlamda ‘yerel’ olanın ‘evrensel’ olup olmadığı tartışması içinde yapılabilir.”

Şehir ve Bölge Planlamacılığı bölümünden mezun olan Mehmet Ali Uysal, bu eğitimi alırken, bir çeşit heykel eğitimi de almış olduğunu vurguluyor. Almış olduğu mimarlık eğitiminin farklı disiplinlerin ortaklığını gerektirdiğini belirten Uysal, mekân üzerine düşünmesinin de bu şehircilik eğitimiyle ilişkilendirilebileceğini söylüyor.

Ankara Gar’ın da sergilediği *“O-Dam’Da Bir Ben”* (2010) işinde sanatçı, duvarı başka bir alegoriyle araştırma yoluna

gidiyor. Burada, George Simmel’in, iç ve dış arasındaki ayrılığın kaldırılmasını sağlayan araç olarak kapı üzerine fikirlerinden yola çıktığını söyleyen Uysal, tamamen kapılardan oluşmuş kapalı bir kutu üretiyor.

“Simmel’e göre; bu eklem devingen bir bağlantıdır ve bu bağlantıda iç ile dış durmaksızın birbirleri ile etkileşecektir. Kapıda iki uzam arasındaki ayrılık tamamen ortadan kalkmaz; iç ile dış arasındaki ayrılık karşılıklı olarak ertelenir, içeriinin dışarıya ve dışarının da içeriye alınması kararsız bir biçimde devam eder. Mekânı sınırlayan duvar, iki bölüm arasındaki ilişkiyi keserken; kapı bu iki bölüm arasındaki bağlantıyı kurar. Projede ‘Kapı’ mekânı sınırlayan ‘duvar’dan farklı ve iç / dış arasındaki bağlantı noktası olarak kullanılmıştır.”

Böylece her yöne doğru sınırsız bir açıklık üreten kilitli mekân, yerleştirildiği yerle beraber, bir yolculuk, harekete geçme, iletişim kurma metaforu üretiyor. Odanın mahremiyeti, açılmayı bekleyen, kapalı olduğu halde dışarıyla iletişim kurabilen, izleyicide merak uyandıran bir kütlesellikle varlığını ortaya koyuyor.

“Kapi... daima açık kalır. Bir engel ya da kapatma olma yan sınır çizgisini belirtir. Belirtir, ama sağlam, geçilmez, aşılmaz bir şey yoktur bunda. Kapi içeriye baktırır, boş ve geçici olarak yasaklanmış yerlerin içine...”

Uysal, basit makara sistemiyle duvar yüzeyine sabitlediği taşların bir ucunu mekândaki kapılara bağlayarak, onların iç / dış gerilimini çözümleyen yapısını duvara iletiyor. Böylece, duvarın en temel yapı malzemesi olarak hareketsiz kılınmış taş, durağanlığını kırarak yapı çevrede insan faktörünün algılanmasını sağlıyor.

Sanatın mekânı sorgulama yolculuğunda Uysal, sanat yapıtının ürettiği biçimleme gerilimini, ilişkiselliği, çift anlamlılıkları ustaca kullanıyor. Sanat yapıtı, insan yaratısı olan kültürel çevreyle doğal çevre arasında yeni bir organik kuram üretiyor.

Dipnotlar:

1.Sözer, Önay. “Yuvaya-Dönüş’te ‘Kapi’ Sorunu- Georg Simmel ve Martin Heidegger”, *Cogito*, sayı 18, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

(Tasarım Merkezi, Temmuz-Ağustos 2007)



Sera Marshall

Metin dışı Bir Laboratuvar

Bir kenti başkent yapan nedir?
Devletin merkezi kurumlarının orada bulunması mı? Sermaye birikimi mi?
Örnek bir kent inşası olarak taşıdığı ve ürettiği değerler mi?
İnsanlar için cazibe merkezi oluşu mu?
Entelektüel üretimi mi?
Bugün Ankara gerçekten bunlardan hangisi?

Bir kenti kent yapan sadece soyut olarak taşıdığı değerler değildir.

Aynı zamanda o kenti yaşayan ve yaşatan bireylerdir; onların yapıp ettikleridir.

Bugünlerde Ankara çağdaş sanatın soluk alıp vermesi için yeni bir olanak yaratıyor.
Galeri Artist Ankara, olağan sergi

programına paralel olarak yürüteceği bir programla çağdaş sanat alanını araştıran genç sanatçılara kapılarını açıyor. Çağdaş sanatın dünyaya etkin katılımı öneren avangard tutumunu başkentten gücüyle birleştirmek için bir laboratuvar öneriyor. Sanatçıları ve sanatseverleri uygun bileşimi bulana dek bu laboratuvarı deneyler yapmaya davet ediyor.

Kalıplaşmış olana en güzel başkaldırı kendi özgün sesini bulmaktır. Sanatçı için sesini son perdesine kadar sınayacağı bir alan bulmak paha biçilmez değerdedir. Toplumun, etrafındaki tüm gürültüyü bastırabilecek bu sese her şeyden çok gereksinimi vardır.

Sanatsal türlerin iç içe geçtiği, “yaşayan sanat”ın yaşamı by-pass edeceği, “disiplinlerarasılık”ın değil “disiplinasızlık”ın en temiz seslerle ortaya çıkacağı bu davete kulak kabartmak önemli. İlk kişisel sergileriyle karşımıza çıkacak sanatçıların yapıtlarının gözleri içine bakmak, kavramsal anlamdaki önerilere kapı aralamak, toplumu kuran ilişkiselliği yeniden üretmek bu kent için daha da önemli.

Bu kapsamdaki ilk sergi aynı zamanda Sera Marshall’ın da ilk kişisel sergisi. İngiltere’de Glasgow School of Art and Design’da Fotoğrafçılık eğitimi alan Marshall bir “fotoğrafçı, kitapsever ve matbaacılık tutkunu” olarak tanımlıyor kendini. Londra ve Glasgow’da karma sergilerde yer alan sanatçı öncelikle titiz bir derleyici kimliğiyle karşımıza çıkıyor. İlk bakış için kendini kolay ele vermeyen çalışmaları, özenle seçilmiş, bir araya getirilmiş imajlar, metinler ve gündelik yaşam örüntülerinden oluşuyor. Kafasını meşgul eden bir izlek yerine, çeşitli izlerin üst üste bindiği bir kavşakta durmuş bir çeşit imge dökümün peşinde gibi görünüyor. Bu anlamda yapıtlarına bakıldığında iki eğilimin birbiri üzerine sarmalandığını görmek mümkün: ilk

olarak fotoğrafın ağır bastığı gündelik yaşam formları ve sanatçının karşılaştığı kültürel iklimlerin yansımaları var. “Kürt kürt”, “Whenever i chop onions...” (Ne Zaman Soğan Doğrasam...) da bu izleri görmek mümkün. İkinci eğilim ise Türkiye’de çok örneğine rastlamadığımız “text art”a (metin sanatı) yakın bir anlatım taşıyor. Ancak burada Kosuth benzeri bir kavramsallık arayışı değil söz konusu olan. Yazının bildirimle, ifadeyle, iletişimle olan ilişkilerini araştırıyor Marshall. Kaligrafiden çok tipografiye dönük, sözcüklerin yazı olarak ifade edilmesinin giziye hesaplaşıyor. “He said” (O Dedi Ki), “She said” (O Dedi Ki), “Licking Fingers, Fingering Books” (Yalanmış Parmaklar, Kitapları Karıştırmak), “Fill in your own down face, punk” (Yattığın Yeri Doldur, Punk), “What are you doing? I’m courting” (Ne yapıyorsun? Kur Yapıyorum!) bu işlerden.

Kendi içine kapanan bir yapı olarak birinin sözlerini taşıyan “kitap” öne çıkıyor onun işlerinde. Galerî mekânının içinde yeni bir mekân yaratıyor, alımlayıcıyı dış dünyadan kopararak kendi içinde var olmaya ve taşıdığı gizleri paylaşmaya davet ediyor. Derridacı

anlamda sorgularsak, göstergebilimsel olarak metnin dışının gerçekten var olup olmadığını araştırdığını da söylemek mümkün Sera Marshall'ın. Sadece sözcüklerden oluşan kitapların yanında, gündelik yaşamın getirdiği nesneleri, mübadele araçlarını, fotoğrafları sözcüklerle harmanlayan kitaplar, bir nevi bu araştırmanın ürünü. Sözcüğün sözcük olarak bir metinler dünyasının dışına gidip gitmediğini görmemizi sağlıyor. Adeta sözcüklerdeki anlamla birlikte onların kullanım olanağını araştırarak Geç-Wittgensteinci bir tutum sergiliyor.

Spolia / Ganimet sergisi ise Marshall'ın ArtistLab için hazırladığı yeni işlerden oluşuyor. Fotoğraf çalışmalarından ışıklı panolara ve tual üzerinde çeşitli uygulamalara uzanan bu işlerde de aynı arşivci duygu hakim. “*A Dirty Work*” (Pis Bir İş) neon yazısı ile Aslantepe Kazı Evi'nin fotoğrafı arasına yerleştirilmiş “*Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*” (Aziz Lorenzo ve Assisili Francesco Eşliğinde İsa'nın Doğumu) tablosu serginin ana başlığını çok güzel özetliyor. Carravagio'nun 1609 yılında yaptığı aynı adlı tablosunun 1969 yılında mafyayla ilişkisi olan kişiler tarafından

çalışması, uzun süre bir ahırda saklandıktan sonra çürümesi üzerine ortadan kaldırılması üzerine yapmış Sera Marshall bu işi. Aynı boyutlardaki tualı bir ahırda beklettikten sonra, üzerindeki toz toprakla birlikte sergileyen Marshall, tablonun önüne bir de kitap yerleştirmiş: Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ını. *Ganimet* olarak kaldırılan sonra da bir köşede unutilan bu yapıtın akıbeti, uygarlıkların birbirine olan bakışını da özetliyor aslında. İsa'nın bir ahırda gerçekleşen doğumunu gösteren bu tablo yine bir ahırda çürümeye bırakılıyor. Marshall'ın üçüncü ahır ise yok edilmiş bu gerçekliği yeniden kazanmaya, belki de kendi lehine ganimetleştirmeye çalışıyor. Bu noktada sanatçının serginin başlığı için önerdiği *ganimet* kavramı daha da önem kazanıyor. Dünyayı işgal eden soyutlamaların, kavramsal düzenlemelerin, bir iktidar biçimi olarak “*dil*”ın yaşantılarımızdan topladığı ganimete odaklanıyor. Uygarlık fikrinin yağmacı karakterini yeniden görmemizi sağlıyor.

Yüzümüzü sanat tarihine dönerek düşünürsek buradaki fikri daha iyi anlayabiliriz: Bunun için Diyarbakır Ulu Camii'nin duvarlarını süsleyen ince ince

işlenmiş Bizans devşirmesi sütunlara bakmak yeterli. Bizans surlarındaki Roma yazıtlarına... Sinop Cezaevi'nin deniz duvarında *"galebeçalıcı sultan..."* diye başlayan Selçuklu kitabelerine... Bir uygarlığın başka bir uygarlığı ganimet olarak alması gibi, biz de sözcükler aracılığıyla, çeşitli yaşam içeriklerini bize bırakılmış çağrueundan devşiriyoruz. Sürekli bir alıntılar ve göndermeler bütünü olarak kurduğumuz dünya, altı çizili faturalar, kesilmiş fotoğraflar, bağlamsızlaşmış sözcüklerle bizi bir

kaosun içine sürüklüyor.

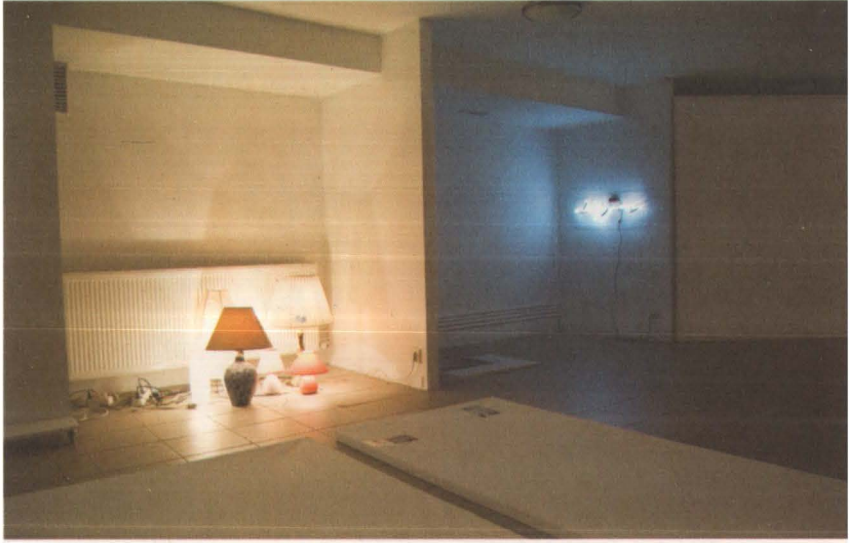
Sera Marshall genç bir sanatçı olarak bu kaosa bakma cesareti gösteriyor. Bu yüzden onun yapıtı, kendini hemen ele vermek yerine, içindeki gizleri *"durup ince şeyleri anlayarak"* takip etme çağrısı yapıyor. Hakikat olarak *"metindışı"* nı bir laboratuvar ortamında yeniden üretiyor.

Bu çağrı, aynı zamanda, Ankara'nın da çağrısı!

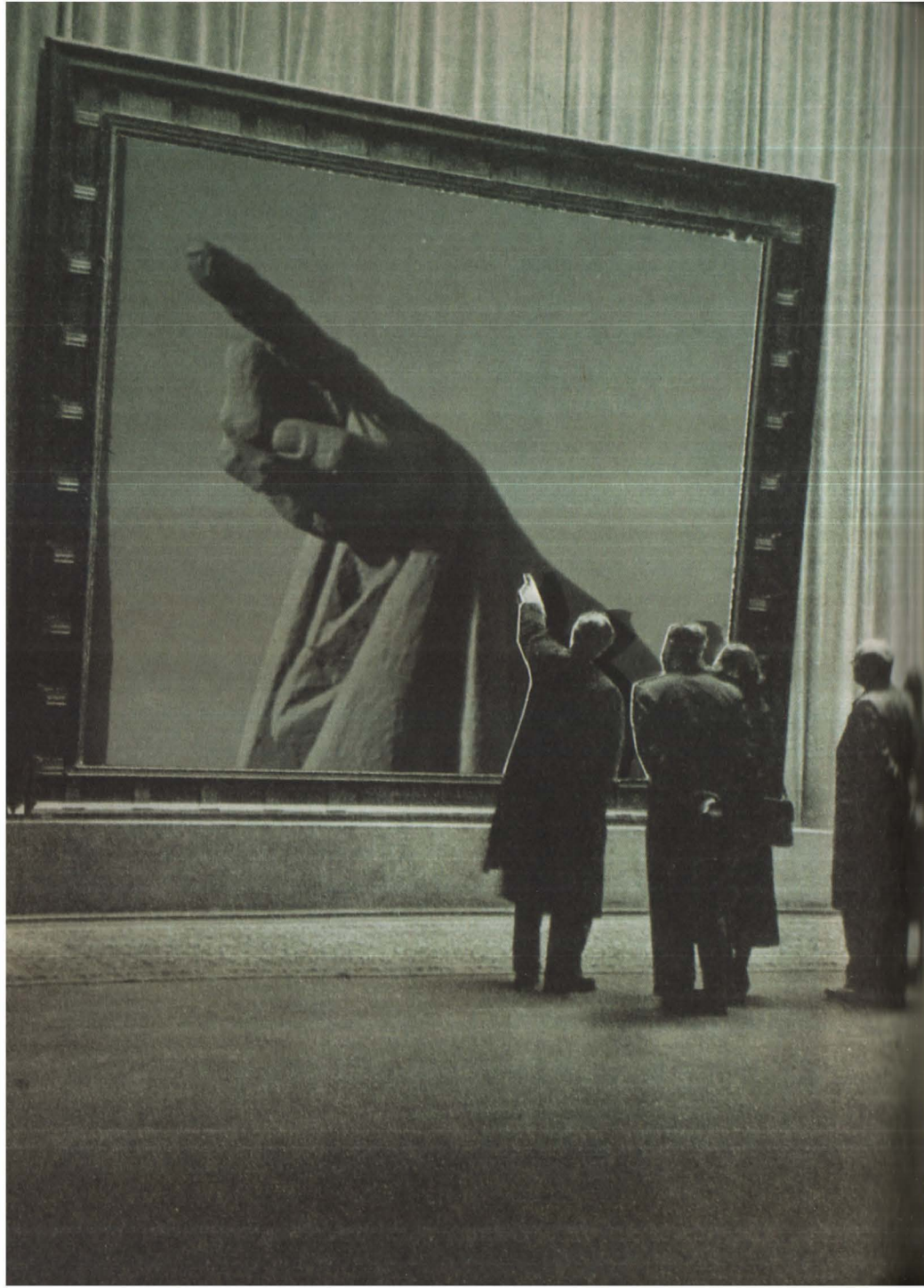
(Artist, Mayıs 2010)



Sera Marshall, Erwin, Bir Işık Bana Açık Bırak, 2010.



Sera Marshall, Erwin, Bir Işık Bana Açık Bırak ve Kirlili Iş, 2010.



III.

*Pentürü
Aramak*



Ekrem Kabraman, Yeryüzü Ayetleri, tual üzeri yağlıboya, 200 x 200 cm., 2011.

Ekrem Kahraman

Sanat Tarihçisinin Usturası

Her şeyden önce sanat tarihçisinin *usturasını* masanın üzerine bırakması gerekiyor. Konuşmaya bundan sonra başlayabiliriz. O ustura ki, yalın kavramsal ayrımlar yapma geleneği anlamında, biz onunla düşünmeye başladık; lakin bir o kadardır ve belki -yapılan yayınların fazlalığı üzerinden kıyaslayacak olursak- çok daha fazla zamandır nesnesi üzerine düşünmekten alıkoyuyor bizi ve tam da bu yüzden usturanın eylemini çözümlemek ve hâlâ ondan kurtulabilen bir “*sanat*” varsa onu iyileştirmek için geriye doğru da uzanan bir çabaya girişmek gerekiyor.

Bu sebeple *teşrih* öncelikle usturanın teşrihi olacaktır. Sanatları kesip biçmek için kullanılanı kesip biçmeden onun ürettiği düşünüşün çıkmazlarını keşfetmek mümkün görünmüyor.

Bunun ilk aşaması da söz konusu silahın masanın üzerine bırakılması, deyim yerindeyse, *teslim* edilmesidir. Sanat tarihçisi usturasını teslim etmedikçe çağdaş sanata ve onunla birlikte oluşmuş olan (ve doğal olarak sanatın tarihini katetmiş olan ve artık geri dönüşü de olanaksız olan) yeni poetik evrene girmek mümkün değildir.

Sanat tarihçisinin usturasına bir kronoloji biçilecekse bu kronoloji 14. yüzyılın başlarına dek geri götürülebilir. Ancak kesin olarak 18. yüzyıldan bu yana *üsluplar tarihi* diye anılmaktadır. Kültürel kodlar içinde belirli biçimsel kalıplar aracılığıyla bir üslubun doğup geliştiği ve zaman içinde bir diğeri ile yer değiştirdiği şeklindeki bu okuma biçimi disiplinin kuruluş süreçlerinde epey işlevsel görünmüştür. D. Carrier bunu

Principles of Art History Writing'de¹
(Sanat Tarihi Yazımının İlkeleri)

Winckelmann'la örneklendirir. Metaryal olmayan dünyayı metaryal dünyayı taklitle açıklayan ve doğum, büyüme, ölüm dizgesinde temellenen bu tarih anlayışı kültürel dönüşüme uygun estetik kategoriler yaratmak için kullanılmıştır.

H. Wölfflin'in biçimçi okumasıyla doruğuna ulaşan sanat tarihi yazımı bu disiplinleşme sürecinin sonucudur. Bu epistemolojik dizge, bir yandan ulus-devletlerin ortaya çıkma süreçlerinde imparatorluk geçmişlerinden devralınan kültür mirasını yorumlayabilmek için kullanılır, bir yandan da sosyal alanda olduğu kadar sanatsal alanda da kendini gösteren yeni ve devrimci dönüşümleri açıkladığı için elverişlidir.

Her üslup bir kültüre aittir; onun simgeselliği ile yüklüdür ve onun değerlerini korur. Lakin bu sanat tarihinin belkemiği olarak kullanılan bu estetik teori kültürden kültüre değişiklik gösteren yapıları açıklayamaz. Sanat yapıtını “*sanat*” yapan şeyi kültürel öğelerde gördüğünden bir eliyle “*güzel-duyu*”ya yaslanarak evrensellik kapısını açarken onu kültürel kodlara bağlayarak öbür eliyle aynı kapıyı sıkı sıkıya kilitler.

Hele hele “*çağının ötesinde*” diye anılan tekil ya da tikel örnekleri tümüyle görmezden geldiği için sürekli boşluklar yaratarak ilerlemek zorundadır. Tüm sanat tarihi geleneğinin kendi üretimi olan söz konusu boşlukları dilsel pratiğiyle yamama girişimi olduğunu bile söylemek mümkündür.²

Sanatlar üzerinde yarattığı tahribatı değerlendirmeyi bir kenara bırakırsak, en azından şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, en azından 20. yüzyılın ortasından bu yana çoktan tarihi geçmiş bir dili zorlayarak sanat tarihinin en çok zarar verdiği kendi sesidir. Dilinin gittikçe körelmesine karşın aynı yaklaşım ve yöntemleri kullanmak konusunda gösterdiği ısrar onu konuşamaz hale getirmiştir. Bu sebeple çağdaş sanat üzerine söz alanların filozoflar ve sosyologlar olması şaşırtıcı değildir. Şimdi, filozofların sık sık nesnelerinden ayrılmaları (sanat felsefecilerinin tükenmeyen evrensel geçerlilik arayışları ya da estetikçilerin duygulanım alanını çözümlemek konusundaki açmazları) ile sosyologların herhangi bir dönemde tek bir örnek ya da bir sanatçının yalnızca bir yapıtından yola çıkarak kültürel bağlamda yaptıkları inanması güç

genellemelerden kurtulmak için sanat tarihinin alana geri dönmesi gerekiyorsa, bu öncelikle kendi sırtındaki yükten kurtulması ve hemen ardından da “*kavramsal*” bir yeniden inşa sürecine girmesiyle mümkün olacaktır.

Ockham’ın Usturası

İncelemeye 14. yüzyılın büyük düşünürlerinden *Ockham’ın usturası* metaforuyla başlamamız sadece edebi metafor kurma amacıyla ya da bir tesadüf değil. Modern epistemolojinin atalarından biri olarak kabul edilen bu Ortaçağ filozofu *Skolastik düşünüşün* sistemli ilk eleştirmenidir. Bir *Fransiskan* (bir tarikat) olarak papalıkla giriştiği sapkınlık tartışması onu izleyen dönemlerde seküler dünyanın kurucularından biri haline getirmiştir. Toplumsal yaşantıda bireyin etik ve ruhsal anlamda bağımsızlığının savunucusu olmuştur.³ *Zekâ ve istenç* arasındaki ayrımı reddederek duyumsamayı temel bir ayrım olarak kabul etmesi ve bunu da doğrudan insan bedeni üzerinden temellendirme çabası Ockham’ı modern felsefe tarihine bağlar.⁴

Ockham’la birlikte Rönesans’a dek

etkisini her geçen gün arttıracak olan tümellerin eleştirisi başlamıştır. Aristotelesçi *sabit euren* ve *kozmik düzen* anlayışının eleştirisini ortaya koyan bu gelenek, sanatçılar açısından dünyanın otonom nesneler dünyası olarak değerlendirilebilmesi için kritik bir aracı anlamına gelmektedir. Tümel bir biçimin idesi olmadan var olabilen tikeller tümdengelimci düşüncenin yıkılmasının truva atlarıdır. Özcülük, sınıflama ve hiyerarşi eleştirisi suyunu Ockham’ın usturasından alır. Bu eleştiriyle birlikte insan sonsuz bireysel olanaklara sahip bir canlıya dönüşecektir. Ockhamcı felsefi eleştiri, metafizik güzellik anlayışını çöktürmesiyle, Rönesansın *Platoncu estetiğini* de aşacak ve *Maniyerizm’e* kadar etkisini sürdürecektir.⁵

Peki nedir Ockham’ın meşhur usturası? Ortaçağların başlıca araştırma konusu olan Aristoteles felsefesinin Hristiyan teolojisiyle uzlaştırılması sorunu Ockham’a gelinceye dek büyük bir metafizik gelenek üretmiştir. Doğudan ve Batı’dan bir çok filozofun ve teoloğun katkısıyla oluşmuş literatüre Ockham’ın en önemli katkısı genellikle “*tutumluluk*” (parsimony) diye anılan ilkeyi uygulamaya koymuş

olmasıdır. Kendisinden sonra pek çok farklı disiplinden araştırmacının da yorumladığı ve kullandığı bu ilke eşit düzeyde olan şeylerden yalın olanının doğru olduğunu söyler. Burada ustura, kısaltma / indirgeme / basitleştirme işlemini tanımlayan metafordur. İlke özü itibariyle çok açık görünür: “*Basit olan doğrudur.*” Lakin bu ilkenin asıl gücünü anlamak için metafizik tartışmalarının kapsamlılığını düşünmek gerekir. Bir ilkeyi üretmek için mutlaka tüm dengeli bir çıkarsamanın gerektiği bir entelektüel ortamda, ontolojik kaygılardan bağımsızlaşarak tümüyle deneyimden gelen ve yöntemsel bir tercih gibi görünen yargının açıklığının kendisi devrimcidir. Ockham yorumcuları bu ilkenin farklı yorumları üzerinde dururken dünyanın basitliği ile dünyanın metafizik yeniden inşasının basitliği arasındaki farka dikkat çekmişlerdir. Biri dünyanın metafizik tartışmalarının içerdiği kadar karmaşık olmadığını, diğeri ise daha çok *dül felsefesi* alanına girecek şekilde retorik eleştirisinde kendini gösterir. İlkine kuramsal ikincisine yöntemsel tutumluluk diyebiliriz; ancak her iki yorumun da ortaklaştığı nokta yöntemsel usturanın öyle ya da böyle kullanılma zorunluluğudur.

Ockham için tutumluluk ilkesi yöntemsel anlamda akılsal bir tercihtir. Böylece filozof ilk olarak *gerçek* ile *akıl* arasında bir korelasyon keşfetmiş olur.⁶

Bununla birlikte Ockham’ın usturası çokluk ya da yoğunluk fikrine karşı bir indirgeme girişimi olarak da anlaşılmalıdır. Eğer ki “*onu gerektiren bir sebep yoksa*” karmaşadan, metafizik tuzaklardan, çokluktan uzak durmak gerektiğini söyler; yoksa onların yanlış olduğunu öne sürmez.⁷

Ockham’ın usturası metafizik bir idealar evreninin sofistike yapısı yerine yaşamın tercih edilmesi adına “*akıl*”ın öne sürülmesi olarak karşımızda durur.

Sanat tarihi disiplini açısından Ockham’ın usturası çift yönlü kullanıma açıktır. Hem disiplinin kesip biçmeye yarayan akılcı soykütüğünü göstermesi açısından hem de avangard girişim sonrası sanat dünyasının ilkesini özetlemesi bakımından önem taşır. Bunu daha fazla derinleştirmeden şimdilik şöyle ortaya koymuş olalım: sanat tarihinin usturası pragmatik yolla öne sürülmüş kavramsal tercihleri ile çerçeve çizici olmuştur. Başlangıçta Ockham ustanın elindeki gibi mevcut

hiyerarşik yapıya (metafizik örgü içindeki iktidara) aykırı görünse de zaman içinde kendi hiyerarşisini biçimci okul içinde kuracaktır. Öte yandan ise söz konusu ustura öyle kullanışlıdır ki, onu kendi yapısı olan modernite sürecinin kırılma noktalarında da görmek olası olur. Keza, Maniyeristlerden bu yana avangard girişimlerin tümü Ockham'dan aşındıkları usturanın basitlik düsturunu ilke edinir ve iktisadi çehre altında gizlenmekte olan metafizik evrene –ki bunun tersi de doğrudur– karşı kendi alanlarını açmak için ustaca kullanırlar.

Renk Alanı Resmi ve Geç Resimsel Soyutlama

Sanat tarihinin keskin bilenmiş usturasından ustaca kurtulan avangardlar için 1950li yıllar kritik önemdedir. Keza bu yıllarda renk ile nesne arasındaki mücadelenin en güçlü anlarından biri yaşanacaktır. 1940lı yıllardan itibaren Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis gibi sanatçılar, her biri kendi izleğince, başta resim sanatı tarihi olmak üzere bütün sanat tarihini bambaşka bir yöne doğru sürecek bir girişimi başlatırlar.⁹

Soyut Dışavurumculuk akımının birer süreği olarak ortaya çıkan *Renk Alanı Resmi* (Color Field Painting) ve *Geç - Resimsel Soyutlama* (Post Painterly Abstraction) akımları içinde değerlendirilen bu sanatçılara dair belirleyici çerçeveyi Clement Greenberg, 1954-55 yıllarında *“Abstract, Representational and so forth”*¹⁰ [Soyut, Temsili ve Ötesi] ve Partisan Review’de yayımladığı *“American-Type Painting”*¹¹ [Amerikan Tarzı Resim] yazılarında geliştirebilir. Bir yandan modernizmi de tanımlamak gayretinde olan bu makaleler, Batı sanatının temellendiği optik geleneği tiyatro sahnesi, resim sanatını da bir pencereden dünyaya bakıyor olma durumuyla ortaya koyar. Doğal olarak bu gelenek mimesis ve temsil üzerinden biçimlenen bir gelenektir.

“Giotto’dan Courbet’e kadar ressamın ilk görevi, düz yüzey üzerindeki üç boyutlu uzam yanılsamasının içini oymaktı. Bu yüzeyin içerisinden, sanki bir prosenyumdan sahneye bakıyormuş gibi bakılıyordu. Modernizm bu sahneyi öyle daraltmıştır ki artık arka perde, ressamın üzerinde çalışmak üzere elinde*



Ekrem Kabraman, Kelimesiz Kalmak, Tual üzeri yağlıboya, 205 x 205 cm., 2012.

özüne dokunulmamıştır.¹³ 1950li yıllara girilirken karşımıza çıkan sanatçıların soyut çalışmaları ise başka bir doğrultuda gelişmektedir. Greenberg'e göre gerçek anlamıyla soyut ancak bu sanatçılarla birlikte karşımıza çıkar.¹⁴ Git gide daralan resmin arka planı (bu arka plan ister üçüncü boyut yanılması olsun isterse ontolojik anlamdaki tinsel tabaka olsun) ile yüzey arasındaki boşluk, sonunda resmin sanatçı ya da alımlayıcıyla karşılıklı durduğu bir ana kadar azalır.

Bu noktada avangard ile ilişkisi bağlamında resme bakmaya başlayabiliriz.

Jackson Pollock ya da daha yakın bir örnekle Mark Rothko ile Barnett Newman arasındaki ayrımı nasıl tanımlayabiliriz ya da bu sanatçıların çalışmaları için resimsel olan ve sanatsal olan arasında bir ayırmadan söz etmek ne kadar anlamlıdır?

Ben, Greenberg'ün üzerlerine bir tür estetik teorisi yazmaya çalıştığı bu sanatçıların çabalarının tam anlamıyla resim yüzeyinden kopma anı olduğunu öne süreceğim. Pollock akıtmalarıyla kendine dek uzanan *Batı sanatı* optik şemasının son hamlesini yapmıştır.

Giotto'dan Pollock'a dek temsil üzerinden ilerleyen gelenek sanatçının izini son kez tuale düşürür. Bundan sonra resim bir paradigma değişimini işaret edecek şekilde Arafa düşer. Greenberg'ün iddia ettiği gibi, resim artık sadece tam önümüzde durmamakta bizzat bir nesne olarak aramıza karışmaktadır. Newman ve Reinhardt'la beraber başlayan resimsel çizgi bu adımdır.

*"Çağdaş özneyi parçalara ayırmaya dayanan genel bir felsefi açıklamaya göre, soyut sanat, çağdaş dünyadaki yabancılaşmayı 'yeniden sunar/ temsil eder', yani bu sanatın içeriği soyut olarak kabul edilmelidir. Gelgelelim, bu yaklaşım aşırı basit ve hantaldır. Newman örneğinde geçerli olan ise bunun tam tersidir: Soyutlama resmin temsili içeriği değil, yalnızca Newman'ın boyarken kullandığı biçimsel dildir."*¹⁵

Peter de Bolla estetik deneyimi nesne edildiği *Art Matters* (Sanat Meseleleri [Türkçe'de: Sanat ve Estetik]) kitabında Newman'ın resimsel tutumunu büyük bir ustalıkla inceler. Newman'ın büyük boyutlu ve dikey şeritlerle kesilmiş monokrom resimleri her şeyden önce

kalan tek şey olan perdenin aynısı olmuştur. Ressam bu perdeyi ne kadar zengin ve çeşitli biçimlerde işlerse işlesin; üzerine hâlâ anlaşılabilir imajlar çiziyor olsa bile bir tür kayıp duygusuyla karşı karşıya kalırız. Bu perde - resimde bizi rahatsız eden şey imajların bozunumu hatta yokluğu değil; ressamın, bedeninin de içinde hareket ettiği türden bir uzam yanılması yaratmak zorunda olduğu dönemlerde imajların bolca faydalandığı uzama dayanan hakların yürürlükten kaldırılmasıdır. Uzama dayanan bu yanılma veya yanılma hissini, bu yanılmayı dolduran imajlardan daha fazla özleyebiliriz. Resim (picture) şimdi bedenimizle aynı mezhebe üye bir varlık (entity) hâline geldi; artık bu mezhebin hayali eşdeğerinin aracı değil. Resimdeki uzam (pictorial space) tüm 'içerisi'ni yitirmiş ve tamamıyla 'dışarı' olmuş durumda. İzleyici (spectator) artık kendi bulunduğu uzamdan onun içerisine kaçamaz.

Resim izleyicinin gözünü yanıltsa bile bu, resimdeki uzamdan değil, optik nedenlerdendir: yani betimleyici çağrışımlarla büyük oranda bağını koparmış renk ve biçim ilişkileri aracılığıyla; çoğunlukla ise alt ve

üstün, ön ve arka planın birbirinin yerine geçirilerek manipüle edilmesiyle. Görünüşe bakılırsa soyut resim, yanılmacı resime göre daha dar, daha fiziki ve hayal gücü daha düşük bir deneyim sunmakla kalmıyor, bir yandan da tabiri caizse isimleri ve geçişli filleri resim dilinden çıkarıyor. Göz, temel vurguları tespit etmekte zorlanıyor, tüm yüzeyi bir bütün ve farklılaşmamış bir ilgi alanı olarak ele almak zorunda kalıyor doğrudan. Böylelikle resmi, genel anlamdaki bütünlüğü bakımından daha çabuk hissetmek ve değerlendirmek zorunda kalıyoruz. Temsile dayalı resim (representational picture) görünüşte (ve yalnızca görünüşte) tüm tepkilerimizi böyle dar bir sınır içerisine sıkıktırmaya bizi zorlamıyor.¹²

Greenberg'un eleştirisi Kandinski'ye dek erken modernlerin, dolayısıyla ilk soyut sanatçıların da bu geleneğin etkisinden tam olarak sıyrılmadığını söyler. Soyutlama süreçleri adım adım ilerleyerek ama sonunda tümüyle dünyanın soyut bir forma dönüştürülmesini beraberinde getirir de, tabloda sadece renk yüzeyi olarak soyut kaldığında bile anlamsal bir arka planın temsili geride bırakılmak istenmiştir. Dolayısıyla temsil sisteminin

izleyicinin konumunu problemli hale getirir. İzleyicinin bu büyük tuallerle normal boyutlardaki bir yapının içinde karşılaşması imkânsızdır. Karşılaştığında ise onu algılamak için duracağı yeri bulması kolay olmaz. Keza resmin tümünü görmek için epeyce geri çekilmek zorundadır. Lakin o durumda da hem sergi mekânında başka yapıtlarla kesişmek durumunda kalacak hem de yapıttan çok uzaklaştığı için onunla fiziksel bağı zayıflayacaktır. Zaten Newman'ın kendisi de resimlerinin onların uzaktan görülmek için değil, aksine yakından bakılmak için olduğunu söylemiştir. İzleyici yeterince uzaklaşmadığı resmin önünde, yalnızca monokrom boyanmış bir yüzeyin yanında yürür. Böylece resmin soyutluğunun salt biçimsel bir işlevi olduğunu görebiliriz. Bu sayede resim neredeyse bir mekân problemi haline gelmeye başlar. Heykelle arasındaki sınır çizgisi belirsiz olmaya başlar. Kuşkusuz onun arkasına geçmesi mümkün değildir, ancak resmin üzerine konmuş dikey kesikler (Newman onlara fermuar dese de ben kesik demeyi tercih edeceğim) izleyiciye zaman duygusunu deneyimletecek ve onu bir kez daha heykele yaklaştıracaktır. Aslında burada

resmin heykele benzerliği değildir sorun. Sorun, resmin heykelin ürettiği mekânsallığa benzer bir duyguya yol açmasıdır. Resmin ürettiği estetik deneyim görmeye değil, tanık olmaya yakındır. Böylece klasik resim sanatının olageldiği gibi görsel bir deneyimle değil, boyanın renk olarak değil nesne olarak varlığını öne alan deneyimle yüz yüze olduğumuzu fark ederiz. Dolayısıyla izleyicinin de bir tür kamusal alan üretiminin parçası haline geldiğini düşünebiliriz.

"Aslında bu imgeyi görebilmeye başlamadan önce bakmakta olduğum şeyte tanık olmak zorundayım; bu anlamda bakmak hiç de görsel bir etkinliğe benzemez, daha çok varlığın ya da varlık duygusunun fark edilmesine benzer. Neredeyse bir şey görsele ait olan alandan çıkarılmış, her zamanki yerinden alınıp bilinmedik başka bir yere götürülmüş gibidir. O şey benim kendi mevcudiyetimi saptamamdır. Orada olduğuma, görme yetisinin onayıyla değil -bir aynanın önünde durmuyorum-, ancak görme duygusunun başka bir duyu (Aydınlanma düşünürlerinin içsel duyu ya da beğeni dedikleri şey) içinde çözülmesi sayesinde tanıklık ederim. Bu, zorunlu olarak görüş

içinde bir dokunma duyumu uyandım, sanki dokunma duyusu görme yetisine dahil olmuş gibidir.”¹⁶

Böylelikle Pollock’un ve Rothko’nun tual yüzeyinde bıraktıkları incecik izden, Kaprow’un ve Buren’in mekânlarına geçiş yapabiliriz. Minimalist Sanat, Happeningler, Enstalasyon, Performans ve Video sanatı gibi yeni avangard hareket ve mediumlar bu noktada tabloya girebilirler.

Bu konunun daha detaylı incelemesini Benjamin Buchloh’un 1971 yılında kaleme aldığı, Avrupa ve Amerika tarih anlayışlarının çağdaş sanat üretimiyle ilişkisini irdelediği “Formalism and Historicity”¹⁷ makalesinden takip edebiliriz. Burada Buchloh, tarihsel avangardlarla yeni avangardlar arasındaki ontolojik farklılık üzerinde durur. Duchamp’ın sanat yapıtı algısına yaptığı katkının onun sanat yapıtını “*birincil nesnel gerçeklikten ikincil göstergesel gerçekliğe dönüştürme*” işlemi olduğu söyler. Ancak parantez içinde hemen ekler: “*tersi de doğrudur*”. Yapıt artık nesnenin fiziksel / görsel varoluşu ile sınırlı değildir (belki hiç olmamıştır, ancak bu kopuş sanat tarihinde ilk

defa bu kadar belirgindir). Bu yüzden “*birincil nesne gerçekliği*” ile onu tanımlayamayız. Üzerine konuşabilmek için göstergeye dair ikincil bir gerçeklik hakkında konuşmamız gerekir, ki bu gerçeklik kavramsal yapıdadır. Öte yandan Buchloh bunun tersinin de geçerli olduğunu söylerken kavramsal olanın yapısına dair önemli bir ipucu da verir bize. Kavramsal olan görsel olan gibi sabit ve değişmez bir gerçeklik gibi görünmez. Çift taraflı ve geçirgendir. Ontolojik anlamda bir soyutlama biçimi olarak göstergenin kavramsal yapısı nesneyle onun kavramı arasında harekete geçebileceğimiz bir yüzey oluşturur bizim için.¹⁸

Bir süre sonra nesne olarak yapıt tümüyle bir kenara bırakılarak bir kavramla başka bir kavram arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır. Resim geleneğinin de içinde olduğu alımlama mekanizması sosyal ve politik olan tarafından belirlenen bir tarihsel gerçeklik kurmuştur. Resimsel Eylem olarak da tanımlayabileceğimiz bu gelenek Buren ve dönemindeki sanatçılarla birlikte aynı zamanda ters yönde de çalışmaya başlar. Buren tarafından resim dekompoze edilmiş ve ortadan



Ekrem Kabraman, Belirtiler ve Hakikatler, karışık teknik, 205 x 235 cm., 2012.

kaldırılmıştır. Bundan böyle tarih sanatçı tarafından işaretlenmekte ve böylece görselleşmektedir.¹⁹

Buren ya da Kaprow gibi sanatçıları ortaya çıkaran, yani resimsel olandan paradigmal / epistemolojik kopuşu sağlayan şey bu kavramsallaşma durumudur Buchloh'a göre. Newman, Reinhardt, Stella gibi resimle kavram arasındaki bu geçiş bölgesinde yer tutan sanatçılar resimden ressamca olan / resimsele gönderme yapan her şeyi çıkartmışlardır. Tablo tümüyle açık ve özerk bir nesne statüsüne sıçramıştır. Eğer ki renkten söz ediyorsak, geriye kalan boyadır. O boya ki Robert Smithson'dan Jean-Michel Basquiat'ya dek yeni avangardlar onunla sokakları yeniden keşfe çıkacaktır.

Ekrem Kahraman Resmini Anlama ve Yorumlama İçin Küçük Bir Giriş

Sağduyu sahibi okuyucu yazıda ele aldığım Barnett Newman resimleriyle Ekrem Kahraman arasında nasıl bir ilişki olduğunu soracaktır hemen. Haklıdır. Lakin yazı buraya dek bunu anlatmayı başaramadıysa ben bu noktada analogiler aracılığıyla bunu sağlayabileceğimi düşünmüyorum. Analoji ve sınıflandırma

üzerinden gelişmiş bir sanat tarihinin sağduyusudur burada okuyucuyu yönlendiren. Benim maksadım ise ilişkisizlikler üzerinden ilişkilenen bir sanat tarihi yazımının olanağını araştırmak. Kahraman'ın çalışmaları için kimsenin garip karşılamayacağı biçimde Dali ya da Magritte benzetmeleri yapabilir, onun yettiği topraklara bağlayarak biraz metafizik resim biraz da gerçeküstücülüğe atıfla resmini açıklayabilirdim. Onda ki temsilleri ve sembollerini çözmekle ya da çeşitli hikâyeler üzerinden onları okumakla vakit geçirebilirdim. Bu, mevcut sanat tarihi anlatısına ve sanat eleştirisine uygun olduğu için söylediklerimin şüphe götürür bir tarafı olmazdı. Öte yandan belki yeni, daha önce üzerinde durulmamış, bir-iki olgu üzerinde durarak ben de bu anlatıya eklemenebilirdim ve böylece bu resimlerde beni çeken şey hakkında hiçbir şey söylememiş olurdum. Söz konusu anlatının ya da sanatçının doğduğu yer, sosyal belirlenimi, eğilimleri vb. gibi kökenci hikâyelerin söyledikleri şey önünde sonunda hep aynıdır: Sanat yapıtı döneminin aynasıdır. Ancak bu aslında yapıt üzerine hiçbir şey söylememek anlamına gelir ve sanatçıyı

da bir illüstratör konumuna sabitler. Benim ilgimi çeken onun resimsel tercihleri ve bunun sanat tarihi içinde uzandığı ufuktu. Kanımca hiçbir ilişki kurulmadığını düşündüğümüz yerde poetik dilin konuştukları bize bu ezberlerden daha taze bir bakış sağlayabilir. Bir nevi resmin ufkundan yaşamın ufkuna seyahat de denebilir belki buna.

Ekrem Kahraman resminde oldum olası beni huzursuz eden bir şey vardı. Kendisine bunu söylediğimde de ilgiyle dinlemişti. Şimdi bu yazı aracılığıyla bunu biraz olsun somutlaştırabildiğimi düşünüyorum. Kahraman'ın işlerinin belirli bir optik geleneğe yaslanan yönleri, kendine özgü resimsel tercihleri ve bu tercihlerden sapma anları var. İşte benim amacım bu resimsel amaçların niteliğine, onlardan sapma anlarına ve giderek karşımdaki bu resimleri sanat yapan şeyin ne olduğuna yaklaşılmaya çalışmak oldu.

Bir adım daha öteye geçmeme izin verilirse, sanatçının da, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde ele aldığı anlamda yapıtın ruh'unu ima ederek, temsil sorunlarının ötesinde sanatsal anlamda bir yaşama karışma girişimi

içinde olduğunu düşünüyorum. Aksi takdirde resimlerinin üzerine konmuş boya tuşelerini açıklamak imkânsız olurdu. Renkle boya arasında sürekli bir gerilim var bu resimlerde. Çoğunluğun aksine onlara bakarken ben hiçbir zaman ova, bozkır, toprak, tente, çadır, bulut vb. temsiller görmedim. Hatta bu açıklamaları okuduğumda dönüp dönüp resimlere yeniden bakma ihtiyacı duydum. Hakikatten bu sözcüklerle baktığımız zaman gördüğümüz şeylerin doğru tasvir edildiğini düşünmemek garip kaçıyor. Ancak nesnelerin kimliğine dair bu yaman saptamalar, ne bulutun neden sürekli karşımıza çıktığını açıklıyor ne de resme bir anda küçük dairesel noktaların, renk plakalarının, geometrik formların, uzun çubuksu yapıların, kimi zaman serigrafıye aktarılmış fotoğraf parçalarının girişini anlamlı kılıyor. Ancak yeni bir anlatıdan beslenerek, anlatıyı tekrar ederek bu açık kapatılmaya çalışılıyor.

Zaman içinde, Ekrem Kahraman'ın resimlerine baktıkça, onlarda beni huzursuz eden şeyi bulduğumu sanıyorum. Kendisi buna gölge dese de, ben, resmin kimi zaman monokroma yaklaşan arka planıyla ön planındaki

nesneler arasına yerleştirilmiş mesafe olarak görüyorum bu huzursuzluğun sebebini. Oysa bu resimler katman resimleri de değiller. Bu anlamda üst üste yığılaşıp dokulaşmayı ya da bir derinlik duyumu elde edilme çabasını da göstermiyorlar. Zaman zaman boya ile renk arasında ressamın eylemini seziyoruz. Ancak o bunda da ısrarcı değil. Resmin başka bir köşesinde tümüyle suskun ince bir renk tabakası karşımıza çıkıyor. İçinden geldiği ve dışına doğru baktığı geleneklerin harmoniye oturmeyen sesleri gibiler. Yan yana ama iç içe değil. Mesafe olarak andığım renk bölgeleri bu iki gelenek arasındaki ayrımı yaratıyor bir yandan. Boya ve rengi ayırdığı gibi, ressam ve resmini de birbirinden ayırıyor. Bunun aynı zamanda kavramsal bir inşa ve politik bir tutum olduğunu öne sürebilir miyiz?

Ekrem Kahraman resmi sanat tarihinin usturasını vurduğu yeri çok güzel gösteriyor bize. Akademik dilin kurallarını ve o dilden kendini dünyaya fırlatmayı deneyen sanatçıyı...

Bu da bize aşağı doğru çalışan usturanın yukarı doğru da aynı serilikte kayabileceğini bir kez daha anımsatıyor. * lat. Proscenium: ön sahne (y.n.)

Dipnotlar:

1. Carrirer, David. *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1991.
2. Sanat tarihinin bu yönteminin disipline soktuğu şey sanat tarihinin "gerçek"leri değil, disiplin olarak kendi varlığıdır. Disiplinin bilimselliğini oluşturan süreç, bir takım varsayımların üzerinden, ideal bir duruma göre oluşturulmuş kültürel belirlenmişliklerdir. W. Davis, Winckelmann'ın sanat tarihi disiplinin temellerini attığı çalışmalarını incelerken, kayıp olan halkalar (örneğin kayıp bir Yunan resmi gibi) vurgusunun öne çıktığını belirtir ve sanat tarihinin her zaman bir eksiklik duygusuyla ilerlediğini söyler. Üzerine kafa yorulan şey, eksiltiyi sanat tarihçisinin anlatısının içine eklemektir. Disiplinin nesnel ihtiyacı, kaybedilen şeyin bir kopyası olduğuna inanma zorunluluğudur. Davis, W. "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", *The Art of Art History*, Ed. D. Preziosi, New York: Oxford University Press, 2009, s. 35-44.
3. Shogimen, Takashi. *Ockham and Political Discourse in the Late Middle Ages*, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 232-234.
4. Osborne, T. M. *Human Action In Thomas Aquinas, John Duns Scotus and William of Ockham*, Washington, The Catholic University of America Press, 2014, s. 45-48.
5. Eco, Umberto. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul, Can Yayınları, 1999, s. 145.
6. Keele, Rondo. *Ockham Explained from Razor to Rebellion*, Chicago, Open Court, 2010, s. 91-92.
7. Keele, Rondo. *a.g.e.*, s. 96-98.
8. Avangard üzerine çalışan araştırmacılar köken olarak Romantizmi gösterebilir de ben -her ne kadar köken olarak görmesem de- biraz daha geri giderek avangarda yakınlaşmamızı sağlayacak en yoğun ilişiksellik modeli olarak Maniyerizmi görüyorum. Brueghel ve Bosch'tan, El Greco ve Arcimboldo'ya, Rönesans resmine karşı girilen bilinçdışı mücadele rahatlıkla avangard bir semptom olarak okunabilir.
9. Bu noktada iki kaynak, Serge Guilbaut'nun *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı - Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş* (How New York Stole the Idea of Modern Art?) ve Frances Stonor Saunders'ın *Parayın: Verdi Düdüğü Çaldı - CIA ve Kültürel Soğuk Savaş* (The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and

Letters) kitapları, kültürel bir olgu olarak sanatın nasıl manipüle edildiğini göstermesi açısından önemli örneklerdir. Bu sosyo-politik okumanın önemine karşın, felsefi olarak, sanatı sanat yapan şeyin neliği bakımından -bizim yazımız bağlamında da boya ile nesne arasındaki ilişkisellik anlamında- hiçbir şey söylemezler. Bu yüzden bu yazının kapsamı dışında bırakılmışlardır.

10. Greenberg, Clement. *Art and Culture - Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989, s. 133-138.

11. Greenberg, Clement. *a.g.e.*, s. 208-229.

12. Greenberg, Clement. *a.g.e.*, 136-137.

13. Kandinski bu görüşünü *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabında şöyle dile getirir: "Herhangi bir formun anlamsız ya da 'hiçbir şey' demiyor oluğu edebi olarak mümkün değildir. Dünyadaki her form bir şey söyler; fakat çoğu zaman mesa'i bize ulaşamaz ya da ulaşsa bile tam olarak anlayamayabilir." Kandinsky, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2001, s. 84. Bu konunun ontolojik anlamda geniş çaplı bir değerlendirmesi için ayrıca bkz.: Tunali, İsmail. *Felsefenin Işığında*

Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1989.

14. Sözüünü ettiğimiz iki makalesinde de Greenberg söz konusu soyut girişimleri yeni bir sanatsal yaklaşımın "septom"u olarak tanımlar.

15. Bolla, Peter de. *Sanat ve Estetik*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 45.

16. Bolla, Peter de. *a.g.e.*, s. 57.

17. Buchloh, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, London, MIT Press, 2000.

18. Sanat ontolojisi anlamında bu noktayı daha iyi anlamak için kanımca Nicolai Harmanen en iyi kaynaktır. Yeni ontolojinin tabakalar teorisi felsefeciler tarafından çağdaş sanatı anlamak için kullanılırsa da bana kalırsa kendisinden faydalanabileceğimiz en önemli çalışmadır.

19. Buchloh, Benjamin. *a.g.e.*, s. 101.

(Ekrem Kahraman, *Yeryüzü Duaları, Destek Reasürans, Ekim 2015*)



Hakan Gürsoytrak

Hafriyat'tan Evren Çıkarmak

Kentin tarihi, yıkıntılar ve inşanın iç içe geçtiği bir yap-bozu andırır. İçinde inşanın olmadığı kent kurgusu, ancak bir “*idea*”, tamamlanıp bittiği düşünülen bir *Babil* olabilir. Bu anlamda kent, ulaşılması istenen *Platonik tasarımın*, idealar dünyası olarak gerçekliğin ön örneğidir.

Hangi ülkede hangi kentte olursanız olun görebilirsiniz bu kurguyu.

Neolitik devrim olarak nitelenen ve göçebe yaşıntıdan tarıma ilk defa geçilen yerler olarak gösterilen *Çayönü* ve *Çatalhöyük* yerleşmelerinin katmanlarında ilerledikçe, nesnelerle yapılar arasındaki ilişki bu ideal düzen arayışının ilk örneklerini gösterir. Antik dönemin tapınaklar etrafında gelişen agoralarında, insan yaşantısının kent

kurgusunu nasıl biçimlendirdiğini okuyabiliriz. 13. yüzyıla geldiğimizde, kırsal üretimin yerini alan ticaret ekonomisinin kurumlarının ve bugünkü üniversitenin temeli olan *scholarların* kentsel kurguda yeni bir oluşumu başlattığına tanık oluruz. 20. yüzyılda, Konstrüktivistlerin yenilik ve hız kavramlarıyla helezonlar halinde yükselen anıtları, doğa insan karşılaşmasında endüstrinin gücünü gösteren simgeler olarak kente bir başka anlam yüklerler. Tarihsel sürecinde kent, *inşa* ve *inkârı* sürekli bir arada taşır. Kurarken yıkmakta ve kavramsal altyapısını da bu gerilimin içinden sağlamaktadır.

Wycherley, *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?* yapıtında, kenti kuran insanın “*güzel*”i arayışını, bir taşın

biçimlendirilişinden ya da bir duvarın örölüşünden çıkartabileceğimizi söyler.¹ Kentsel yaşantıyı kuşatan karmaşa içinde oranı ve uyumu görmek, ritmi yakalamak, onun sesine kendimizi kaptırmak pek olanaklı değildir. Çeşitli ölçeklerde etrafımızı saran düzenin çok katmanlı yapısından ziyade bir ören yerinin dağınıklığında daha açık görebiliriz bu gerçeği. Yıkıntılar arasında karşımıza çıkan bir taşta, taş ustasının bıraktığı izler, taşı yontarkenki özeni, oranları belirlerken, yivleri açarken geliştirdiği teknik duyarlılık, güzele olan özlemi görmemiz için kapılar aralar. Kent, güzele açılan bu kapının toplumsal planda geliştirilmiş bir örneğidir.

Sanatçının kente bakmasının örnekleri kentin “güzel”le karşılaşmasının yansıması olarak bize ulaşır. Bu, çatışmalı bir süreçtir. Sanatçı kente bakarken onu görünür kılar, yorumlarken dönüştürür.

Nasıl ki, *Cumhuriyet*’in ilk yıllarında *Yurt Gezileri*’nde ressamlar kır manzaralarını, köy yaşantısını anlatmışlarsa, bugün de sanatçı çalışmalarında benzer bir şekilde yurda, onun kentlerine bakıyor. Bugün görünenle o gün görünen arasında büyük karşıtlıklar olduğu gibi koşutluklar da var.

Hafriyat Grubu’nun kurucularından Hakan Gürsoytrak, çalışmalarında kent kavramını bir problem olarak ön plana çıkartıyor ve “*Acaba Yurt Gezileri*’nde yapılmış olan resimlerin aynı noktalarına gitssek, aynı yerlerden resimler yapsak neler çıkacak?” sorusunu soruyor.

“Bugün beton yığını bir ormanda yaşıyoruz, doğal hayatı da belgesellerden izliyoruz. Var olana bakmak tutkusundan, aslında kente baktığımızı keşfettik: Coğrafi bir alan, gelenekle beraber tarihi geçmiş, Cumhuriyetin Modernist projesi ve günümüzün vurduymaz çıkarıcılığı... Kenti resmetmek, konu olarak kent görüntülerini kullanmak olduğu kadar, kent içi zamanın tükeniş hızının da resimde imgeleştirilmesi ile ilgilidir ve resmetme biçimine taşınır.”

1963 doğumlu sanatçı, kenti *kültür endüstrisi* kavramında ayrı düşünemediğinin altını çiziyor ve bir İstanbul gözlemcisi olarak kurdukları *Hafriyat projesini* de bu bağlam içinde tanımlıyor. Bir sanatçı kolektifi olarak 1996 yılında kurulan *Hafriyat*, popüler kültür tarafından biçimlendirilmiş pratik yaşam sorunlarına eğilen bir sanatçı

kolektifi. Sanat ortamının steril ve tutucu olabilen yapısına karşı kurulan *Hafriyat*, adının da çağrıştırdığı gibi, öncelikle kentlilik olgusu üzerinde duruyor. Kentli olmanın ne'liğini araştırırken, sanatın nasıl sosyolojik bir göz olabileceğinin örneklerini üretiyor.

"Gündelik yaşamda her gün görmekten önemsizleştiği için ya da hakikaten ötekileştirildiği için kenara atılmış olana baktık ve onunla empati kurduk. Bunu da sokağa ve alt kültüre bakmak olarak tarif ettik. Kente bakış ya da kentli olmak tanımı ve imgenin çevreselliği kavramlarını geliştirdik."

Murat Akgündüz, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Nalan Yırtmaç, Charlie, Antonio Casentino ve Extramücadele'den oluşan *Hafriyat* sanatçıları, cazip buluşlar yapmanın yerine "keşfetmeyi", "zamanı ve mekânı yeniden biçimlendirmeyi", "üst üste yığılmış bina ve beton katmanlarının altına saklanmış geçmişini görmeyi" deniyorlar.

Bu görme biçimini Gürsoytrak'ın şu sözleri çok güzel ifade ediyor:

"Altyapısız asfaltın, her seçim döneminde tekrar tekrar dökülmesi politik zihniyetimizin neden göstergesi olmasın? Bitmeyen bir kazı ve inşaa ve hafriyat faaliyeti hayatlarımızın gerçekliğidir ve yeni olan, artık biliyoruz ki, her zaman iyi değildir. Evrenselliğe teğet, kendi kimlik problemlerine de odaklanmış bir yerellik önerisinin olabilirliği üzerine çalışıyoruz."

Hafriyat sanatçıları, kentlilik bilinci üzerine çalışırken, bunu yalnızca sanatsal çalışmalarında değil, sanat üretme biçimlerinde de göstermeyi amaçlıyorlar. Gürsoytrak'ın biçiminde tanık olduğumuz, tuale kıyasla hakir görünen karikatürvari kurgu, fotoğraf tan çalışma, gazete haberlerini izleme gibi yaklaşımlar, bir yandan gündelik olanı olanca hızıyla sanatın içine sokuyor, bir yandan da onu anıtsallaştırmadan bizim yaşantımıza, eleştirel bir bakışla yeniden ekliyor.

"Hafriyat'ta tek tek işlerde yaptığımız, mesela bir gazete fotoğrafını, karikatür biçimleri ve soyut bir boya diliyle harmanlamak, katmanlaştırmak nasıl bir 'çok odaklılık' göstergesi oluşturuyorsa, sergi düzenlemesinde de benzer bir çoğulculuk önerisi oluşturuldu."

Hafriyat'ın çoğulcu düşüncesinin temelinde bu disiplinlerarasılık fikri yatmaktadır."

"İrfan Önürmen'in tülleri, Caner Karavit'in suntaları, Mustafa Pancar'ın flomasterleri, Akagündüz'ün desenleri. Bence her sözün kendine has malzemesi vardır ya da her malzeme iştten ayrı bir şeyin de göstergesidir."

"Sokaklar, eşyaların başka bir fonksiyon verilerek yeniden kullanıldığı tasarımlarla doludur. Bisiklet pedalına gazoz kapağından bile yapardık. Antonio Cosentino peynir tenekelerinden işler yapıyor. Kullandığım gazete fotoları yeni imaj yapmamak için tercih edildiler, onları yeniden üretmiş oldum."

Burada, Pop art'ın ticari nesneleri sıklığı ve albenisi içinde izleyen yaklaşımı yerine, "tüketilmiş olan" ya da "bir türlü tüketilemeyen" kavramlarının geçtiğini görüyoruz. Hatalı üretilmiş nesneler, sürekli bir dönüşüm içinde kendini yeniden üreten nesneler kentin kaotik atmosferinin tamamlayıcısı oluyorlar.

Resimlerinde bakılmanın değil, bakmanın, yeni bir bakış üretmenin

peşinde olduğunu belirten Gürsoytrak, yoğun istiflemeyle kurguladığı figür kullanımıyla kentin içinden geçmişe, Ortaçağ minyatürlerine, Bruegel tablolarına uzanan bir delik açıyor. Bu açıklıktan görünen manzarada insanlar oradan oraya canhıraş koşuşturuyorlar, Ortaçağ düğün görünümünün yerini sınav salonları alıyor, Babil Kulesi'nin katları apartmanların merdiven boşluklarında yankılanıyor, egemenlik simgesi atlar eski model minibüslere dönüşüyorlar.

Binlerce, milyonlarca insanı gereksinimleri üzerinden bir araya toplayan kent, görsel belleğimizde sürekli yeni katmanlar oluşturarak yaşantıları tarihe atıyor. Katmanlar, bir o kadar zaman sonra, bir ören yerinin yalnızlığında açıldığında, o zaman, sanatçının eli taş ustasının yakaladığı "güzel"i geleceğe sunmuş olacak.

Dipnotlar:

1. Wycherley, R.E. *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?*, (Çev. Nur Nırven ve Nezih Başgelen), İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993, s. 44.

(Tasarım Merkezi, Mayıs 2007)



Hakan Gürsoytrak, Hürriyetimiz Kanadımızın Altındadır, 1996.



Zeliha Akçaoğlu

Kıpırtının Resmi

Aslında bütün ressamalar katmanların resmini yaparlar.

Antikçağ vazolarını süsleyen Herakleitos hikâyeleri de, Ortaçağın mistik katedral vitrayları da, yalnızca retinaya düşen ışıkların peşinde olduğunu söyleyen empresyonist ressamalar da aynı büyüünün peşindedir: görünenin ardındakini, gerçekliği; bir başka katmanı keşfetmek. Bu yüzden ressamın etkinliği katmanlar içinde bir arayışın hikâyesidir.

Katmanları resmeden sanatçı boyanın farklı yüzeyleri arasında dolandığı gibi, imgenin de farklı boyutları arasında bir yolculuğa çıkmıştır. Katmanlaşma, dünyanın derinliklerinden şimdide uzanan jeolojik bir tabakalanma, buna bağlı tarihsel bir okuma olabileceği gibi,

otobüs camında iç ve dışın, görüntü ve yansımanın üst üste binen an içindeki varoluşu da olabilir.

Daha ileri de gidilebilir. *Soyut ekspresyonizmin* resmin yalnızca kendisi olduğunu, başka bir şeyi temsil etmediğini ileri süren boya izlerinde; Jackson Pollock'un akıtmalarında, Franz Kline'in fırça darbelerinde bir ön plan, arka plan ilişkisi bulmak olanaklıdır. İsmail Tunalı'nın "*soyut resim konusuz olabilir, ama nesnesiz değildir*"indeki gibi; boya katmanlarının oluşturduğu yüzey ve sanatçının içsel yaşantısı farklı varlık tabakaları olarak yapıtın doğasında saklı.

Hele de özel olarak katmanlaşmayı sorun edinen ressamalar sanat tarihi

içinde kendilerine pek çok farklı referans bulurlar. Bir resimde en doğru gibi görünen referans Van Gogh'ken, bir diğerinde Willem de Kooning olur. Birinde fütürist imgeler gözünüze çarparken, diğerinde foto-gerçekçilik fırça darbelerinin ardına yerleşir. Böylece izleyici, Monet'nin *"Bayraklarla Donanmış Rue Montorgueil"*inden Signac'ın Antibes, Marsilya manzaralarına, Severini'nin *"Pam-Pam"*ından Cezanne'ın *"Sainte-Victoire Dağı"*na sanat tarihinin üslup katalogları içinde bir aşağı bir yukarı gezintiye çıkar. Böylece katmanlaşma, görünürle görünürün belleği arasında sürekli yeni anlamlar kazanır, titremeler yaratır.

Zeliha Akçaoğlu, katmanlaşmayı kullanışıyla yukarıda sözü edilen referansları yaratan bir sanatçı. Resimlerinde, görsel bellek, dünü ve bugünü bir araya getirecek şekilde kurgulanır. Üst üste binmiş fırça darbelerinde görünürün yolculuğuna dair yeni bir derinlik algısı var. Kendisi bunu *"kıpırtı"* olarak adlandırıyor.

"Geçmişte yaşanmış zamanla, yaşanması istenmiş zaman, diğer bir deyişle özlenen zaman bellekte hatırlanır."

Geçmiş ve gelecek birbirini iter. Geçmiş ve geleceğin birbirini ittiği nokta olan şu 'an' çalışmamın çıkış noktasıdır. Geçmiş, şimdi, gelecek üçlüsünün çizgisel ve eşzamanlı yerleşimi üzerinde yoğunlaşarak, bu üçlünün geçişten görüntülerinin meydana getirdiği 'kıpırtı' çalışmamın temelidir."

Zamanı böylesi Bergsoncu bir harmanlamayla kullanan Akçaoğlu, kent ve doğayı da mekân içinde bir araya getiriyor. Tualin üzerini kaplayan tuşeler, Cezanne'ın kübizme yol açan renk kullanımı gibi derinlik algısını güçlendiriyor. Bunun yanında dünyanın algısı üzerine yorumuyla Altamira ve Lascaux'daki resim sanatının kökenlerine kadar geriye giderek halüsinasyonları ve beynimizin dünyaya karşı verdiği tepkileri tartışmaya açıyor. Şamanın trans halinde gördüğü benekler bu kez modern dünyanın imgelerinin üzerini kaplıyorlar. Renkler, çizgiler ve noktalarla oluşturulan yüzeye karşı figürleri içeren bir başka yüzey daha yaratılıyor.

Oluşun sürekliliğiyle gözün fotografik kurgusu arasında kalan sanatçı tualine bu gerilimi taşıyor. Akçaoğlu'nun *"kıpırtı"*sı ontolojik bir tabakalanmayı işaret

ediyor. Sanat eserinin nesnelleşmiş tin olarak bu tabakalanmada bir ara katman oluşturmasını psikolojik gerekçeleriyle birlikte getirip önümüze koyuyor.

“Tüm bu yüzeyler birbirini olumsuzlamaz, aksine birbirlerinin içlerinden geçerek kendilerini hâlâ var edebilirler. Böylece soyut formlarla somut formlar eş zamanlı olarak oluşur.”
Modern dünyanın imgelerini takip

eden Akçaoğlu, resimlerinde; kent üzerinde geziniyor; toplantı salonlarına, eylemlere, eğlence mekânlarına giriyor; aile albümlerine sokulup onlara yeniden bakmayı öneriyor.

John Berger’nin deyimiyle, “anın içindeki sonusuzu” işaret ediyor.

(Tasarım Merkezi, Ocak 2007)



Zeliha Akçaoğlu, Manavgat, tual üzerine akrilik, 100 x 125 cm., 2006.

Selma Gürbüz, Av Sonrası, kağıt üzerine karışık teknik, 99.5 x 174 cm., 2005.



Selma Gürbüz, Cennet III, tual üzerine yağlıboya, 190 x 270 cm., 2010.

Selma Gürbüz

Biçim Duygusu

Kumbaracı'dan yukarı tırmanıyorum. Bir ucu Tophane'nin içlerine diğer ucu İstiklal'in göbeğine çıkan, melez, ama eski, güzel bir yokuş Kumbaracı. Benimle birlikte çocuğun biri tırmanıyor sokağı elinde öte beri, uflaya pufлая. Onu görünce ben de zorlanıyormuş gibi yapıyorum. Şaşkın bakıyor bana.

Selma Gürbüz'ün atölyesinden, sıcak bir söyleşinin atmosferinden böyle çıkıyorum. Aklımda renkler, formlar. Platon'un sözünü ettiği anlamda, hiç değilse sanatçı için, bir idealar / tözler evreni tasarlanabilirse, Selma Gürbüz'ün evreni renkler ve formlardan oluşurdu gibi geliyor bana. Ona, sanatını tanımlayan şeyin bir tür *“form duygusu”*

mu olduğunu sorduğumda üzerine çok düşünmemiş gibi uzun uzun susuyor. Sonra, *“Bir birim var oradan yola çıkıyorum.”* deyiveriyor. Memnun bir gülümseme yayılıyor dudaklarına. Ne güzel anlatıyor. Bir yandan *“modern”*ın biçim duygumunu, malzeme duyarlılığını taşıırken, bir yandan çağdaş sanatın yapısını çok iyi kavıyor Selma Gürbüz. Malzeme, sınıflandırmalar, ekol ya da üsluplar onun için belirleyici değil. Bunlardan kaçmaya çalışmadığı gibi onların kendini sınırlamasına da izin vermiyor. Sanat, (Poe'nun hiç ulaşamadığı ama aynı zamanda hiç yitirmediği *“haz”* duygumu gibi) çekirdek bir fikir olarak onda sabit duruyor. Sanki bütün sanatını bu *“yok-merkez”* etrafında

şekillendiriyor sanatçı.

Onun üzerine yazılmış hiçbir yazıyı okumadığımı fark ediyorum şaşkınlık içinde. Bunun sebeplerini görüştüğümüzden sonra tam tamına anlamış olacağım. Selma Gürbüz'ün yapıtları güçlü bir modernist altyapıdan besleniyor; bu yüzden kendi kendilerini yeterince anlatıyorlar, ayrıca bir aracıya gereksinimleri yok. Aslında daha iyi anlatabilirim bunu, sözcüklerin aracılığı onun resimle ya da heykelle kurduğu bağı tarif etmek için yeterli değil. Tümüyle dokunsal, görsel, duyuma seslenen bir yapısı var onun sanatının. Bundan dolayı, sergi salonlarında bile ancak karşılaşılabiliyorsunuz onun resmiyle. Bir kedi nasıl ansızın yolunuzu keser ve gözlerinize bakarsa, öyle.

Londra'da *Rose Issa Project*'te Şubat ayında başlamış Nisan'a dek sürecektir bir sergisi var Selma Gürbüz'ün. Birim tekrarları, tek ton zemin üzerine boşluk-doluluk ilişkilerinin kombine edilmesiyle oluşturulmuş tablolar çoğunluğu. Ruhlarını kedilerin uykulu bakışlarına teslim etmiş kadınlar, kuşla kuş, gözle göz olmuş bedenler... "*Shadows of Myself*" (Kendinin Gölgeleleri) adlı bu sergi üzerine

konusurken oryantalizm meselesinden yola çıkıyoruz. Söyleşinin tamamı üzerine bir yazıyı umarım yakın zamanda hazırlayabileceğim, ancak şimdilik, bu uzun söyleşiden kısa bir alıntı yapma iznim olursa, sanatçının konumunu özetleyen şu sözlerini ele almak isterim:

"Batı nasıl Doğu'ya bakıyorsa, ben Batı sanatını bilerek Doğu'dan Batı'ya bakma arzusu duyuyorum. Doğulu gözüyle Velazquez'e bakıyorum. Aynı zamanda Doğu sanatına bakıyorum. Japon sanatı, Çin sanatı, Osmanlı minyatürüne, yüzyıllarca sürmüş bütün bu geleneklere ve onların birbiriyle ilişkilerine bakıyorum."

"Kendinin gölgeleeri" tek bir gölge değil demek ki. Zaman ve mekân boyunca sürekli yeniden şekillenen gölgeler bunlar. Kılık değiştiren benlikler. Sanat ortamının kaotik yapısı içinde sanatçının entelektüel olarak donanımlı olması gerektiğini, ama aynı zamanda kendisine belirgin bir *humour* duygusuyla yaklaşabilmesinin de şart olduğunu söylüyor usulca. Gürbüz'ün tabloları gibi konuştuğunu fark ediyorum. Bir hikâye anlatıcısı olduğunu düşünüyorum onun. Selma Gürbüz hikâye anlatıyor ya da,

takip ettiği geleneklere bakarak şöyle de söyleyebilirim, bir yerlerde birilerinin anlattığı hikâyeler var ve o bunun değerini biliyor. Hikâyelerin ya da hikâye edişin yapısı değişse de “*anlatılıyor*”un insanı tanımlayan bir yönü var. Gürbüz, bu geleneğin izini sürüyor.

Günümüzde sanat bir hikâye anlatımı mı? Modernizm’in bütün temsil kırma girişimlerine karşın hâlâ öyle bana kalırsa. Kandinski, bunu renklere ve biçimlere yüklediği anlamları ele aldığı “*Sanatta Tinsellik Üzerine*” kitabıyla ele vermişti. Greenberg’in desteklediği *Soyut Dışavurumculuk*’un “*resmin yalnızca resim olması*” ideali Lucien Freud’un pentürleri tarafından parçalandı. Hele ki çağdaş sanatın tümüyle bir hikâye anlatma girişimi olduğunu söyleyecek kadar ileri götürebilirim bu savımı. Bir ara “*Van Gogh Kulağını Neden Kesti?*” başlığıyla sanatçının konumuna ilişkin bir deneme yazmıştım. Bir sanatçı için en önemli organın “*kulak*” olduğunu düşünüyorum hâlâ. Dışarı değil içeri doğru işleyen yapısı yüzünden sanatçının gözü değil, kulağı asıl üzerine eğilmemiz gereken. Ötekini kendine katabilmeyi böylece başarıyor çünkü.

Selma Gürbüz’ün resimleri içinde bir takım hikâyeler dolanıyor. Kulak kesilmiş etrafında dönen dünyayı dinleyen bir sanatçı olarak bu hikâyelerden kaçması olası değil. Şu ya da bu öykünün tasviri olmasalar da, belki hikâye anlatmanın kendisini anlatıyor sanatçı bize. Elbette, kulak kabartmasını bilene.

Zihnimin perdesinde gölgelerini taşıdığım Selma Gürbüz figürleriyle soluk soluğa tırmandığım yokuşun sonunda İstiklal’in kalabalığı karşılıyor beni. Yanlış gelmişim duygusuyla gerisin geri yokuştan aşağı iniyorum. Çocuk, gülümseyerek İstiklal’in curcunasında kayboluyor.

(T24, 28 Mart 2011)



Nazım Ünal Yılmaz, Merdivende Çıplaklar, tual üzerine yağlıboya, 160 x 125 cm., 2010.

Nazım Ünal Yılmaz

Barbarları Beklerken

Nazım Ünal Yılmaz dolayısıyla olan, ancak Nazım hakkında olmayan bu yazı bir sanatçı üzerinden çağdaş sanata dair içinden geçtiğimiz döneme dair ruh halini anlama denemesi olarak okunabilir. Bu sebeple yazım sanatçının neden barbarları beklediğine odaklanacak; bunu anlamayı deneyecek, anladığını aktarmaya çalışacak. “*Hakkında*” değil de “*dolayısıyla*” olduğu için -özlerle değil ilinekle hareket ettiğinden-, doğal olarak, politik bir yazı olacak. Bir sanat dergisinin sayfalarında politika okumaktan hoşlanmayanlar ya da dolayısıyla sokulmuş güncel felsefi klişelere yüz sürmeyen politikadan haz etmeyenler bu yazıyı okuyamayacak.

Bir adam neden barbarları bekler?

İlk sorum bu. Bir ressam demiyorum; keza Nazım’ın bir ressam olduğunu düşünmüyorum. Onda daha fazlası var. Gerekçelendireceğim. Asıl soruya geri döneyim: Bir adamın barbarları beklemesinin ardında yatan itkiyi nasıl açıklayabiliriz? Nazım, C. Kavafis’le açıklamaya çalışıyor kendini.

“Neyi bekliyoruz böyle toplanmış pazar yerine?/ Bugün barbarlar geliyormuş buraya./ Neden hiç kısırtı yok senatoda?/ Senatörler neden yasa yapmadan oturuyorlar?/ Çünkü barbarlar geliyormuş bugün./ Senatörler neden yasa yaparlar?/ Barbarlar geldi mi bir kez, yasaları onlar yapacaklar... / Neden bu beklenmedik şaşkınlık, bu kargaşa?/ (Nasıl da asıldı yüzü herkesin!)/ Neden

böyle hızla boşalıyor sokaklarla alanlar,/ neden herkes dalgın dönüyor evine?/ Çünkü hava karardı, barbarlar gelmedi./ ve sınır boyundan dönen habercilere göre,/ barbarlar diye kimseler yokmuş artık./ Peki, biz ne yapacağız şimdi barbarlar olmadan?/ Birleşit çözümünü onlar sorunlarımıza.”

(C. Kavafis, Çev. Cevat Çapan)

Kendisine sorulan her soruyu “çünkü barbarlar geliyormuş bugün”le yanıtlayan bir toplumun barbarların gelmeyişi karşısındaki çaresizliği iyi bir açıklama olabilir. Ancak sanatçıya inanmak sanat tarihçisinin yapacağı şey değildir. Ona inanmak yerine, ondan daha çok şey bildiği safsatasıyla, onun söylemediği şeylere gözünü diker sanat tarihçisi. Madem seleflerimiz böyle eylemiş, biz de daha önce gidilmiş yoldan yeniden geçelim.

Barbarları bekleyen birinin “*barbarları beklemek zorunda bırakılışı*” diye yorumlasak buradaki ruh halini bu bizim için fazla kolay bir çıkış yolu olurdu. Zorunda kalmış ama bunu dışa vurmayan nicesiyle sanatçının karışıklığını anlayamayız bu yolla. Nazım barbarları beklerken onları beklemek

zorunda olduğunun bilincinde bir sanatçı. Kavafis’in ustaca ima ettiği gibi, barbarları asıl bekleyenler, senatörler, konsüller, yargıçlar, sultanlar ve hatipler değil mi? Kavafis’in şiirindeki iktidar sahipleri sadece barbarları bekleyenler değil, aynı zamanda onları çağıranlardır. Keza iktidarda bulunanlar barbarların isim babalarıdır. Denebilir ki, barbarlar iktidarın kaybedilmiş arzu nesneleridir. Buradan yola çıkarak öne sürebiliriz ki barbarların gelmesi değil, barbarların gelme ihtimalidir iktidar sahiplerinin seslendikleri. Bu yüzden aslında içten içe bilirler ki barbarlar gelmeyecek. Onları arzulayanlar olarak kendileri git gide barbarlara dönüşecekler. Bunu bilişsel düzeyde değil belki ama sezgisel olarak bildiklerinden rahat ve huzurludur bekleyişleri. Görüntüdeki yerinde duramazlıkları tebalarına karşı soyundukları rolün gereğidir. Teba ise -kendini sanatçı olarak nitelemekten hoşlanan geniş kitleyi kastediyorum burada- efendileri tarafından verilen role kendini kaptırıp beklemenin heyecanında tüketir ömrünü. Dolayısıyla koleksiyonerlere ürün / resim yetiştiren o geniş kitle de aslında beklememektedir. Sadece bekleme oyununa kendilerini fazla kaptırdıkları söylenebilir. Bu

yüzden barbarları beklemek kala kala Nazım’a kalmıştır. Eline geçridiği her tür malzemeyle dünyaya kafa tutmaya yeltenen Nazımlar bekler barbarları. Hatta gelmezse bir gün kalkıp onlara gitmeyi bile düşünürler.

Öte yandan kendi bedenini kaldırıp barbara götüren adam ressam değildir. Ressamlar olsa olsa, çarşıdaki İsa’yı resmeden nicesi gibi, bu anın resmini yapmaya yeltenirler. Onları ilgilendiren Platon’un meşhur duvarına düşen gölgelerdir / yanılmalardır. Tebayla ilgileri burada kurulur; burada sanatçıyla yollarını ayırırlar; burada “ürün” vermeye başlarlar. Bana inanmayanlar Rubens’in “*The Arrival of Marie de Medici in Marseilles*” (Marie de Medici’nin Marsilya’da Karşılansması) tablosuna bir kez daha bakabilir. Ayak bastığı her yerde Medicilerin izini süren ve onları görkemli Roma taklalarının altında mitolojik varlıklar gibi resmeden kişi ressam olabilir. Işığın rengini aramış ve bulmuş, biçimi kompozisyona uydurmuş, yanılzamaya ilişkin bütün şifreleri çözmüşlerdir. Bundan sonra atölyelerinde oturup kendilerine biçilen rolü layıkıyla oynar ressamlar (Resmin tarihte

aralıklarla görünüp kaybolan sanatsal ruhuna Modernizm çerçevesinden atıfla söylersek; Empresyonizm’in geçtiği yolu gerisin geriye yürümüşler ve saray çevresine yuvalanmış ışsız atölyelerine dönmüşlerdir). Terebentin kokan rutubetli deliklerinde barbarları bekleyişin seramonisini yazarlar. Kusursuz vakanüvislerdir. Belgeci ve fazlasıyla tarihseldirler. Sonuçta tatsız bir temsil, küçük hüner gösterileri ve solup gitmekte olan ışıktan başka bir şey kalmaz onlardan geriye.

Lütfen dönüp yeniden Rubens’in renklerine bakın.

Onu çağdaşı Rembrandt’la kıyaslayın. Rembrandt’ın yaşamının ışığı söndükçe kendini daha güçlü duyuran boyasıyla Rubens’in gevşedikçe gevşeyen tonlarını yan yana koyun.

Resimle sanat arasında sürüp giden kavgaya tanıklık edin.

Barbarları beklemeyi tercih ettiği için Nazım resim yapmamayı seçmiştir. Boyayı ve bezi kullanması afiş yapan adamı nasıl ressam yapmıyorsa, fırça ve tual de Nazım’ı ressam yapmaz. *Çağdaş sanat* dediğimiz olgu da tam bu noktada kurulur. Günümüzde ancak resmin

malzemelerini kullanarak resimden başka bir şey yapan adam sanatçı olabilir. Bunu diğer medium'lara da genişletmemek için hiçbir sebep yok. Çünkü sorun medium sorunu değil, sanatın özünün ne olduğuyla ilgilidir. Avangardın tarihinde görünür olan sanatsal öz, sanatçı özneye yeryüzü arasındaki bu gerilimde tezahürünü bulursa bulur.

Bulmazsa zaten bunun ne demek olduğunu asla anlamayacaktır.

Tam da bu yüzden sanat tarihinin bildik kategorileriyle, dışavurumla, bilinçaltıyla, *Meta fizik Resim* 'i vb. ima ederek Nazım Ünal Yılmaz'ı açıklamaya çalışanlar yanılıyor. Bu bir sanatçıyı anlama değil, onu tarihselleştirerek rafa kaldırma, -deyim yerindeyse- elini kolunu bağlayarak barbarlara teslim etme yöntemidir. Bu, sanat tarihçisinin çalışma yöntemidir. İşinden sıkılmış sanat tarihçisi nesnesi ve daha da önemlisi nesne edinme yöntemi üzerine kafa yormamak için ya önünde hazır bulduğu kategorilere bakarak sanatçıya bir reçete yazar ya da malumat dökümü yaparak onu taburcuya sevk eder. Her iki durum da sanatçıyı hasta olarak kabul etme ön kabulü değişmemektedir.

Barbarları bekleyen adam yeryüzünün sabrına sahiptir ve yeryüzüyle bir olup bekler. Bu sanatçının var olma biçimidir. Akademiyle kavgalıdır (Kuramsal akıl bir kere olsun onu ilgilendirmemiştir). Ülkesinden uzaktır (Nerede olursa olsun uzakta olacaktır). Eline fırçayı her aldığı anda ben ne yapıyorum demekten kendini bir türlü alıkoyamaz (Bıraksalar Hughes'un tanrı bahçesinde biten Balina-otu gibi yaşayacaktır). Bu yüzden olanca "şık"lığıyla yapılan sergisinin açılışına fotokopiyle çoğaltılmış bir fanzin ekler, bir şaman gibi etrafına kendisini koruyacak sözcükleri toplar, Pessoa'nın ruhunu yardıma çağırır.

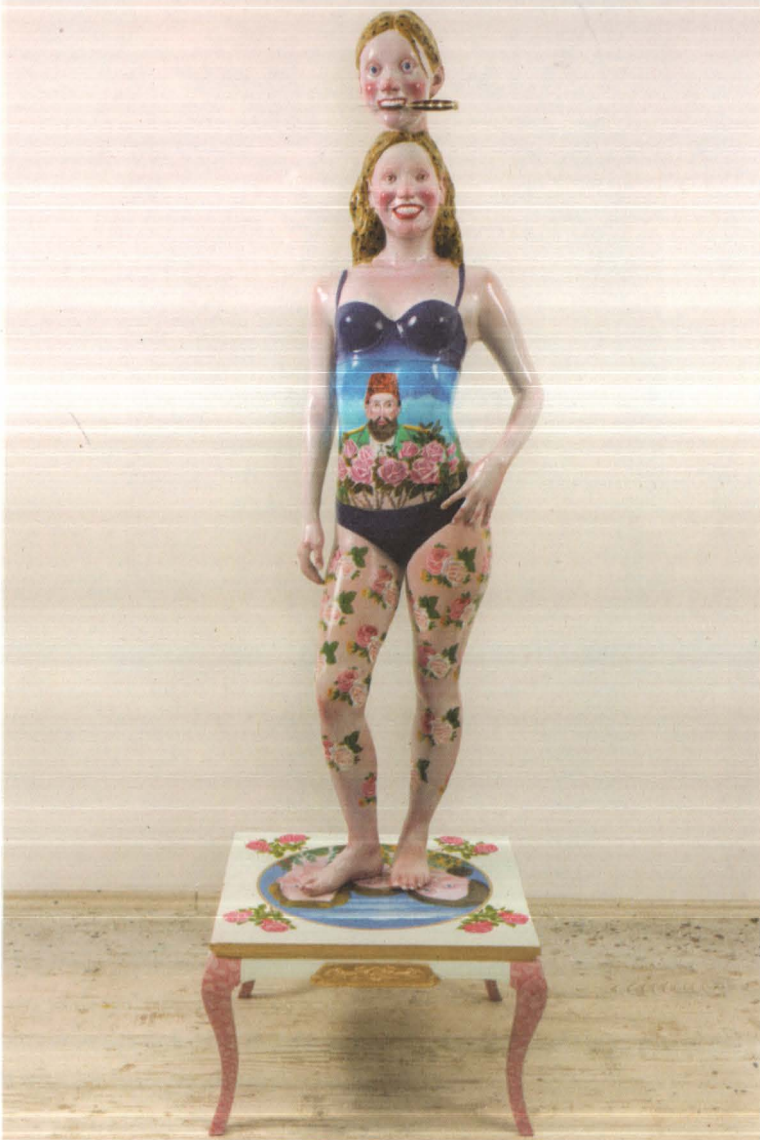
Barbarları beklediğini deklare eden adam barbarlara karşı hazırlığını yapan adamdır.

Bir gün onlarla yüz yüze geleceğini bilir. Onun cephanesi hem gelecek barbarlara hem barbarları çağırana hem de bu karanlık kurban törenine argüman toplayan sanat tarihçisine karşı aynı özenle hazırlanmıştır.

(*Lebriz Sanal Dergi, Kasım 2012*)



Nazım Ünal Yılmaz, Kowboy, tual üzerine yağlıboya, 50 x 40 cm., 2010.



Ali Elmacı, Senin Duygularına Karşılık Veremem Osman III, ahşap ve reçine üzerine yağlıboya, 210 x 60 x 60 cm., 2016.

Ali Elmacı

Çağdaş Sanatı

Müşamereden Ayırt Etmek

Mümkün Mü?

Çağdaş sanat alanında 90'lı yıllarla birlikte Türkiye yeni bir döneme girdi. Genç sanatçıların akademideki eğitimleriyle ve giderek gelenekle bir yol ayrımı duygusu taşıyan sanat üretme biçimleri, *İstanbul Bienali* gibi uluslararası çağdaş sanat etkinlikleri ve sanat fuarları gibi konular birbiri ardına çağdaş sanat alanını belirleyen başlıklar oldular. Bu dönemin ürünleri, niteliği, piyasa ilişkileri vb. üzerine o günden beri yoğun bir tartışma sürüp gidiyor. Bununla birlikte alan üzerine nitelikli tartışma platformlarının (bağımsız çalışan dergilerin, sistematik yayınların ve kurumsal girişimlerin) eksikliği nedeniyle üretilen bilginin büyük çoğunluğu kuma yazılmış yazılar gibi, bir sonraki sefer de aynı noktadan başlayıp benzer bir erimde

tükenmek üzere, silinip gittiler.

Yine de, en azından, bu tartışmalar sonucunda iki büyük olgunun günümüzü belirlediğini saptamak mümkün. Bunlardan ilki, çağdaş sanatın kendisini resim geleneğinin domine ettiği piyasadan kurtarmak isteyiydi. Ülkede 1960'lardan bu yana dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden ve zaman zaman da bu gelişmeler içinde yer alan, İlhan Koman, Sarkis, Nil Yalter, Cengiz Çekil, Füsun Onur, Sanat Tanımı Topluluğu (STT) gibi güçlü örnekler vardı. Ne var ki 90'lar kuşağı sanatçıları akademideki klasik sanat anlayışının baskılaması altında bu öncülerle bağlarını da yitirmişlerdi. Dolayısıyla, Cengiz Çekil örneğinde olduğu gibi, bu isimlerin

90'lar sanat dünyasına eklemlenmesi ancak 2000lerle birlikte *"yeniden keşfedilmeleri"*ne bağlı olacaktı. (Güncel sanat anlatısı içinde aynı keşfin, kavramsal sanat çalışmalarını 70'li yılların başından bu yana kesintisiz sürdüren STT'nin başına gelmemesi üzerinde ayrıca durmak gerekiyor.) Böylesi bir ilişkilene için 90'lar'ın genç sanatçılarının ne eğitim gördükleri kurumlarda sistematik araştırmalar ne de ulaşabilecekleri basılı / görsel yeterli kaynak vardı. Yine de, hem yüzyıl başı ve ortasındaki avangard ruhu takip etmek hem de dolaşımda olduğunun yavaş yavaş farkına vardıkları uluslararası çağdaş sanat piyasasına dahil olmak istiyorlardı.

İkinci olgu ise bu dönemde üretilen işler üzerine giden çağdaş sanat eleştirisinin, ya felsefi olarak delik deşik ve yetersiz ya da sosyolojik analizin dar sokaklarında tükenerek alanın ana gövdesine etkimeyecek denli marazlı oluşuydu. Sanat üretiliyordu, lakin onun eleştirisi ilk örnekte alanı felsefi olarak besleyecek donanımdan yoksundu; ikinci örnekte ise *"yanlış modernizm"*ın toplum mühendisliği hevesine takılıp eline geçirdiği değnekle önüne geleni pataklamanın peşine

gidiyordu. Donanım yoksunluğu, yarım yamalak çevrilmiş (ya da -Derrida'nın Gramatoloji'si örneğinde olduğu gibi- çevrilmesi için 2010'lu yılları bekleyeceğimiz) kitaplardan *"ilhamla"* kaleme alınmış basın bültenleri ve kataloglardaki yalan yanlış kavramsallaştırmalarda kendini gösteriyordu.

Sosyolojik eleştiri ise, sanat yapıtının ontolojik yapısındaki dönüşümleri hesaba katmaksızın sadece piyasanın hareketlerine odaklandığından, bir süre sonra kendini sanat tarihi adına resim piyasasının eski *"çok satarları"*nın melankolik hatıralarını terennüm ederken buluyordu. Eleştirinin düştüğü bu ikili açmaz da doğal olarak bir kralın yerini bir süre sonra başka bir kralın almasından başka bir sonuca yol açmıyordu. Hatta eleştirenlerin kendilerinin kralın soytarılığına soyunduğu örneklerle tanık oluyorduk.

Bugün *"sanat tarihinin düşüşü"*nden söz ediliyorsa, bu konuda hayıflanmak yerine, ilk etapta, disiplinin düşecek denli durağanlaşmasına yol açan bu olguları ortaya çıkarmak ve konuyla ilgili aktörlerin paylarına düşeni hesap etmek gerekiyor.

Türkiye’de çağdaş sanatın 90’lı yıllardan sonrasını iki farklı dönem olarak değerlendiriyorum.

1992-94 (İstanbul Bienali çevresinde küratörlük tartışmaları) ile başlayıp 2004-2006 (İstanbul Modern’in ve Contemporary İstanbul’un açılışı) yıllarına dek uzanan dönem, yukarıda kimi özelliklerinden söz ettiğim geç-avangard’ın ortaya çıktığı ve yapılandığı yıllar.

2006’dan bu yana ise her küçük galerinin

kendi küratörü ve “çok-satar”ının olduğu piyasalaşmanın tamamlandığı, fuarların çeşitlendiği yıllar geliyor. İlk dönemde geç-avangard sanatçıların işlerinin, nitelikleri tartışılrsa da, politik konular çevresinde döndüğünü söylemek mümkün. Sonraki dönemde ise daha çok uluslararası piyasaya, ülke içindeki bir-iki kuruma ve koleksiyonerlere odaklanmış bir kendini ispat çabası (sanatçıların kendi ikonografilerini geliştirmek yönünde atılmış kimi



Ali Elmacı, *Onu Öldür Beni Güldür III*, tual üzerine yağlıboya, 175 x 220 cm., 2014.

adımlar) öne çıkıyor. 2010'dan itibaren ise, ülkedeki politik gidişatla da uygun bir biçimde, ciddi bir *durgunlaşma* ve *çöküş* havasından söz etmek mümkün.

Bu yıl 11. kez düzenlenen Contemporary İstanbul etrafında dönen tartışmalar çağdaş sanatın 90'lardan bu yana çizdiği panoramanın neye benzediğini özetlemek için güzel bir fırsat sunuyor.

Bu fuara gelmeden, ilk olarak, 24 Eylül-6 Kasım tarihleri arasında beşincisi düzenlenecek olan Çanakkale Bienali'nin iptal edilmesi üzerinde durmak gerekiyor. Göçmen ve mülteci sorunlarının bütün Avrupa'yı kasıp kavurduğu bir dönemde onuncu yılına giren bienalin bu yılki çerçevesini "*Anavatan*" kavramı oluşturuyordu. Ancak, AKP'li bir milletvekilinin bienalin genel sanat yönetmenliğini üstlenen Beral Madra'yı HDP'yi desteklediği gerekçesiyle hedef göstermesi sonucunda bienal iptal edilmek durumunda kaldı. Bu mühim olay sanat çevrelerinde küçük çaplı tartışmaların dışında çok dikkat çekmedi. Tartışmalar da yönetimin iptal kararının doğru olup olmadığı ve kimi sanatçıların tepkileri etrafında yoğunlaştı. Tek başına milletvekilinin müdahalesi politikanın

estetikleşme çabasının "*dejenere sanatı işaret etmek*" noktasında olduğunu gösteriyordu. Ki itham olarak anılan partinin HDP olması da yine kendi başına çok önemli bir olguydu. Bu ise, eğer ki gerçekleşseydi, sanatın nasıl politikleşebileceğini görmek için iyi bir fırsattı. Amacım bienal yönetiminin kararını tartışmak değil, bu karar sonrası bile oluşamayan kamuoyunun (sanatçısından izleyicisine sanat dünyasının elbette) politik konumuna işaret etmek. Neticede olay yoğun Türkiye gündeminde büyük bir hızla yerini başka sorunlara bıraktı.

Bu yüzden Contemporary İstanbul'u Çanakkale Bienali'nin başına geleni aklımızdan çıkarmadan değerlendirmek gerekiyor.

Contemporary İstanbul, OHAL koşullarında ve yoğun güvenlik önlemleri altında, 20 ülkeden 70 galeri ve 500'ün üzerinde sanatçının katılımıyla sadece "*özel konuklar*"a açık bir çerçevede 3-6 Kasım tarihleri arasında gerçekleşti. Fuarın çok öncesinde başlayan tartışmalar, hem sıcak hem soğuk savaş koşullarını eş zamanlı yaşayan bir ülkenin güllük gülistanlık bir resminin çizilmesi

üzerine yoğunlaşmıştı. Galeriler ve katılımcı sanatçılar tartışmayı “*Ne yani, sanat için hiç mi yaşama alanı olmasın, ölelim mi?*” şeklinde göğüslemeye çalışırken, konuşma ve etkinliklerde “*sanat piyasasının ıhtıyaçları*”, koleksiyonerlik, “*sanat ve ekonomi*” gibi başlıklar öne çıkıyordu. Ancak fuarın en önemli olayı, hiç kuşkusuz, Ali Elmacı’nın “*Ben Senin Duygularına Karşılık Veremem Osman III*” adlı heykelinin uğradığı saldırı oldu. Heykelin üzerinde yer alan II. Abdülhamid figürünü bahane ederek sosyal medyada #UluHakanıYedirtmeyiz hashtag’i üzerinden bir araya gelen bir grup “*ecdada saygısızlık*” yapıldığı gerekçesiyle fuarı basmaya çalıştı ve yaşanan arbede sonrasında sanatçı çalışmasını fuardan çekme kararı aldı.

Bu anlamda Ali Elmacı heykelinin tam da olması gerektiği gibi çalıştığını söyleyebiliriz. “*Ben senin duygularına karşılık veremem!*” diyen iki kafalı kadın heykeli, hem koleksiyonerlere hem de ecdat düşkünlerine aynı anda cevap veriyor. Bedeni çiçeklerle süslenmiş ve göbeğinin üzerinde şakacı bir Abdülmamit duruyor, ama gülümseyen suratının üstünde ikinci bir kafası var

ve ağzında da keskin bir bıçak taşıyor. Ali’nin resimlerine aşına olanların çok iyi bildiği bu bıçak sanatçının fırçası aslında. Bütün o dekoratif süslemeler koleksiyonerlerin fetişe dönüşmüş beğenilerini kışkırtırken ince bir alay da taşıyorlar. Ulu hakancılar ise Abdülmamid’in diliyle dokunduğu burnundan ne anlamaları gerekiyorsa tam olarak onu anladıkları için bu kadar kızgınlar. Dolayısıyla sanatçının fırçası tam da bugünkü Türkiye gerçeğine dokunuyor.

Toplumu kutuplaştırarak yönetmek amacıyla kişilerin açıkça hedef gösterildiği ve başlarına bir şey geldiğinde “*toplumsal hassasiyetler*” gerekçesiyle sorumluların elini kolunu sallayarak etrafta dolaşmasının “*normal*” kabul edildiği Türkiye siyasal ortamında iki geri-çekilme kararını da saygıyla karşılamak gerekiyor elbette. Ancak sorun kişisel kararlarının ötesinde, söz konusu olaylarda somutlaşmış kamuoyunun üretebildiği dirençte yatıyor. O direnç, kişisel anlamda, bugün hapiste tutsak olan Aslı Erdoğan ve Necmiye Alpay örneğinde olduğu gibi, “*yalnız değilsiniz*” noktasında takılı kaldığı ve örgütlü mücadeleye dönüşmediği

sürece, fasarya konuşan bir siyasinin iki dudağının arasında ya da her sakallıya ecdat diyen bir güruhun insafında tükeniyor. Çağdaş sanatın örgütlenmesi anlamında bakıldığında ise, direncin varlığı ya da yokluğu, Contemporary İstanbul'un *“kentnin marka değerine”* odaklanmış tavırlarında ya da neredeyse her oturumda kendisine söz verilen Hasan Bülent Kahraman'ın iktidarla kurduğu sıkı fıkı ilişkilerde rahatlıkla gözlemlenebilir sanıyorum.

Çanakkale Bienali'nin açıkça politik olan yönelimi ve -atölye ziyaretlerimden ve kendisiyle sohbetlerimden yola çıkarak rahatlıkla söyleyebilirim ki- Ali'nin işinin eleştirel söylemi, çağdaş sanatın politikayla nasıl ilişkilenebildiğinin örnekleri olarak karşımızda duruyor. Görülen o ki *çağdaş sanat* kurumsal düzeyde *“mış gibi yapmaya”* oynuyor ve bu müsamerede kendilerine pozisyon kapmaya çalışan pek çok ismi de peşi

sıra sürüklüyor. Buna karşın sanatçıların başka bir dünya için bireyleşmeler peşinde olduğunu söylemek de mümkün. Dolayısıyla sorun, bir kez daha, sanat ve politika arasındaki ilişkilenenin kurumlarını nasıl yaratacağımız, yani bireyleşmeleri nasıl bir araya getireceğimiz sorunu.

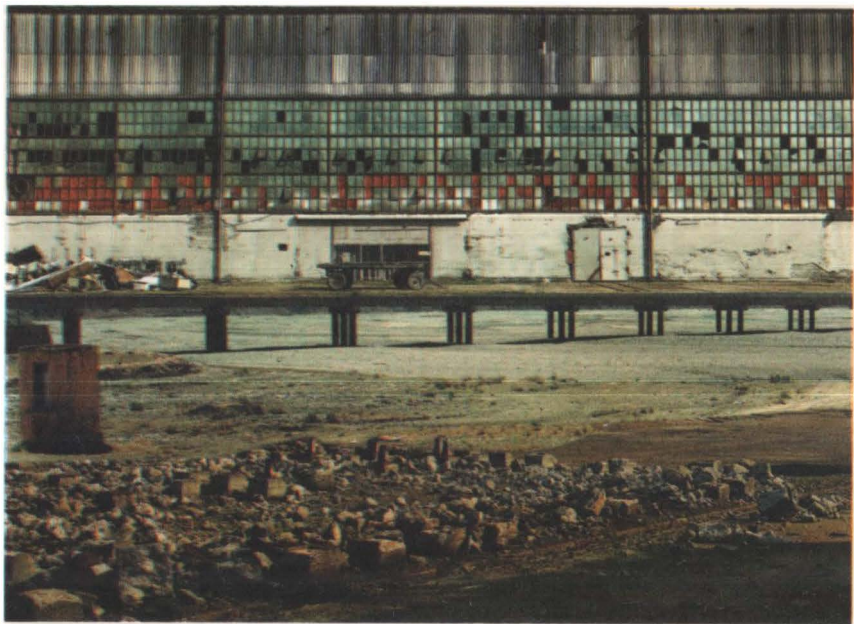
Bu yüzden, 90'lı yıllardan bugüne Türkiye'de çağdaş sanatın gelişimini ya da politikayla ilişkisini değerlendirirken odaklanmamız gereken yer, mevcut kurumlar ya da sermayenin etrafında toplanan çıkar çevreleri değil, sanatçıların ve onların üretimlerinin *“ilişkisiz ilişkileri”* olmalı.

Belki de sanat tarihini İkarus'un yazgısından kurtaracak olan şey yazımızın başında vurguladığımız eski gözlüklerden bir an önce kurtulmak olacaktır.

(Yeni E, Kasım 2016)



Ali Elmacı, Ben Sana Bakmıyorum, Üstüne Alınma, tual üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm., 2016.



Burcu Perçin, İsimsiz, 2010.

Burcu Perçin

Olgu ve Olay Arasında

Aykırı örnekler her zaman sıralanabilir olsa da, 20. yüzyıl sanatı için baskın motif resimsel olanın yıkımıyla kendini ifade etti. Avangardlarla birlikte dünyanın bir yapıt olarak sanat alanına açılması, pentürün o güne kadar yüklediği dünyanın gizini açılama işlevini terk etmesine neden oldu. Artık Leonardo'nun *etütleri* de, Rembrandt'tan Monet'ye uzanan *ışık* araştırmaları da ömrünü tüketmişti. Dadacıların kurallarından boşanmış sanatı, sanatçı özgürlüğünü olduğu gibi, nesnelerin *özgürlüğünü* de müjdeliyordu. Mayakovski ve arkadaşlarının *yakalarına* taktıkları kaşıklar ve Duchamp'ın tekerleği, Alan Kaprow'la Olaylar'a, Robert Smithson'la Sarmal Dalgakıran'a dönüştüğünde daha iyi anlaşıldı bu. Yeni dünya, Kant'ın "*kendinde şey*"ini

kıskandırıcısına dolaysız kendiliğini ortaya koymaya çalışıyordu. Üstelik, ilk bakışta çapraşık görünse bile, bunu yaparken açıkça öznenin dili de oluyordu. Bu açıdan, yüzyılın sonundan başına gerigidimli bir bakışla ele alındığında sanatların felsefeden bir adım önde gittiğini öne sürmek olanaklı. *Olgu* ve *olay* "*aynı andalık*"la sanat içinde yeni bir oluş tarzı ortaya koyuyordu. Gerçekleşmiş olan ve onun deneyimi aynı paydaya davet ediliyordu.

Ne ki, aynı *andalık* ya da *anındalık*, sanat oluşu / sanatın neliğini sanat yapıtından ayırıyor, hatta uzaklaştırıyordu. Yapıt, aristokrat ya da burjuva nitelikli iktidarlarla ilişkili meta estetiği algısının sınırları içerisine terk edilirken; sanat, yaşama özdeşlikler kurarak kendine yeni

soluk alma alanları arıyordu. Zorunlu olarak yapıtla eş biçimli düşünölen pentür geleneği, üçüncü boyutun yeni bir tarzda bulgulanmasını da muştulayan bu kuşku bulutu nedeniyle, 80'li yıllara kadar çekinik duruşunu devam ettirdi. Pollock'un yaşaının izdüşümünü arayan tualleri ve Yves Klein'in Antropometri gösterileri bu ara dönemin en güzel ifadeleri olarak ele alınabilir. Bir yandan pentür arayışı sürdürölmeye çalışılıyor, öte yandan da "yaşam"ı önerme ilkesinden vazgeçilmiyordu.

Duchamp'ın "Sanat oluş neden hâlâ, tual ve boyayla, yapıta gereksinim duysun ki?" şeklindeki sorgusu geçerliliğini sürdürüyor olsa da, 80'li yıllarla birlikte, Baselitz ve Kiefer gibi sanatçıların öncülüğündeki *Yeni Dışavurumculuk* akımının etkisiyle pentür konusundaki çekince eski gücünü yitirdi. Son 20-25 yıllık dönemde, boya, boya olarak varlığını tual üzerinde yeniden gösterdi ve pentürü aramak için yeni bir ışık yaktı bizim için.

"Şimdi bir sahne sunulmuş, bize, bizim karşımızda. Boş bir sahne: daha doğrusu, insandan yoksun. Issız da denilebilir. Issız bir alan. Onun karşısına durmaya

geliyoruz, ama bizi içermeyecek. Tanıştı olacağız, ama 'hiç kimse için tanıklar' olarak."

Ahmet Soysal, Burcu Perçin için yazdığı katalog metninde pentürün bu yeni alımlanmasını bir kez daha öneren bir vurgu yapıyor. Doğalcı / gerçekçi bir tekniğe sızan daha özgür bir biçemsel tutumdan söz ediyor. *Özgürlük ve zorunluluğun* bir arada, son bir kez harmanlanmasında, yitirilmiş praksisin izlerini görüyor. Olgü ve olayın birbirini çekiştiren zincirinin en çok *praksisle* varlık kazanabileceğini söylüyor bu satırlar. Olayın olgulaşmasını ve olgunun olay üzerindeki kaçınılmaz belirleyiciliğini en güzel praksis anlatıyor.

"Sonun Tanıştı" başlıklı epeyce kapalı, kavramsal düzlemdeyse bir o kadar acımasız yazıdan sonra Perçin'in işleri üzerine kelam etmek git gide zorlaşıyor. Ama şunu hemen söylemek olanaklı; Perçin'in nesneleriyle doğası arasında bir gerilim var. Boyanın katmanlaştığı yerlerle, arka plana doğru tual yüzeyinin kendini göstermesine izin verdiği beyazlar çarpışıyorlar. Boya aracılığıyla öznenin varlığını içeren, buna karşın tualin kendini hissettirmesiyle sonsuza

dek öznenin varlığını dışsallaştıran bu biçem, olgu ile olayı aynı sahneye çağırıyor. Onların doğuş anını görmeye davet ediyor alımlayıcıyı. İşte bu kısacık doğum anı ve o anın sonu Soysal'ın metninin bize anlattığı. Praksisin son kez parıldaması.

İlinti kurulabilecek herhangi bir romantizmden özenle kaçmak gerekiyor bu noktada. Hatta çağımızın Werther'inin bir anti-romantik olması gerektiğini söylüyor Perçin'in resimleri. Endüstri ve doğa birbirinin içinde ve birbirini sonsuza dek dışlarasına yan yanalar. Bir sevişme sonrası darmadağınlığını gözler önüne seren bu kösnül yan yanalık, geriye bir tek insan eylemliliğini bırakıyor. Resimlerde göremediğimiz, ama orada olduğundan kesinlikle emin olduğumuz bir *"yok tanık"*, öznesinden sıyrılmış saf praksis insanın bu resimlerdeki varlığı.

Terk edilmiş tersanelerin tenhasında dağ ve metali yakınlaştıran bir şeyler var. Resimleri sürekli yatay ve dikey olarak bölen çizgiler tarafından görsel olarak doğrulanan bu yakınlık, renklerin oluşumuna tanık olmamızla da destekleniyor. Dağ ve metal, renk ve

biçim, bakan ve bakılan, terk edilmiş bir işlev içinde sessizce yeniden buluşuyorlar.

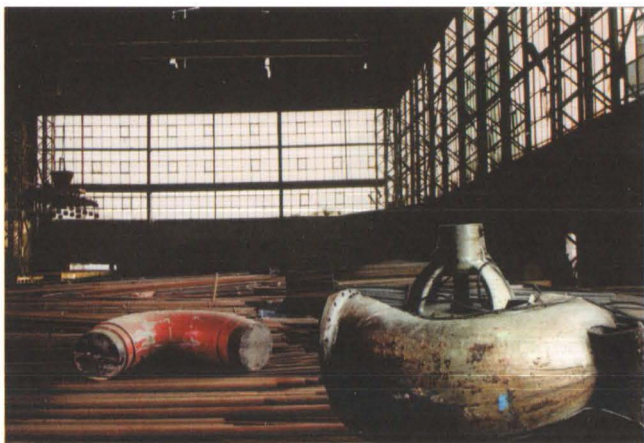
Perçin'in *"işlev"*ini böyle anlamamız gerektiğini düşünüyorum. Yaşamın yaşam sonrasındaki / yaşamın ötesinde bulacağımız izi işlev. Boya bu işlev için tanıklığı üstlenen sadık bir aracı sadece. Gözü kavrama iliştiriyor. Bir zamanlar olmuş olan için / olgu için tanıklık gözü ilk plana koyuyor. *"İşlev"*in, resimde gördüğümüz nesnelere dair bir kayıt tutma mı, yoksa görme edimimizin kurucu doğasına dair bir belirlenim mi olduğu sorusunu soruyor bize. Yaşam, yaşam sonrasında bile görülebilir olanın aracılığıyla bir işlev ediniyor kendine. Pentür, gözün işlevini yaşama eşitliyor.

Derken Perçin'in Rauschenbergvari bir edimle kolajlarını pentür geleneği içinde değerlendirdiğine tanık oluyoruz. Kimi tuale aktarılmış bu işler, ilk bakışta pentürle savaşır görünüyorlar. İlk izlenim bir kenara bırakıldığında ise, güçlü kompozisyon duygularıyla insanı sarıp sarmalayan kolajlar yine gözü işaret ediyor bize. Pentürün gözle ve göz için doğasını, Rauschenberg kadar acımasız bir biçimde vurguluyorlar.

Kurucu bir özne olarak insanın *doğası* tüm nesneler dünyasını acımasız bir biçimde ve sonsuza kadar alt üst ediyor. Fütüristlerin “*yeni biçimsel olanakları*”nı gayet sakin bir sunumla yeniden bulabiliyoruz bu resimlerde. Üst üste binen görüntüler sessiz olmalarına karşın hırçın ve kaplarına sığmayacak şekilde istiflenmişler. Kolajların sert köşeli sözcükleri resimlerin kalın boya duvarına çarpıp yankılanıyorlar. Az sonra bir hareketlilik, uğursuz bir esinti, her şeyi kasıp kavuracak son bir patlama bekliyor insan. Belki de alımlayıcı bu patlamayı tetiklemek için seçilmiş bedhah bir özne.

Hamlet’in yıkıma yol açan kuşkucu doğası, Faust’un kendiyle birlikte etrafındaki her şeyi yıkıma sürükleyen arayışı gibi, yokluğunda bile fazlasıyla konuşkan bu resimlerde insan. Bu anlamda çok teatral çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz Perçin’in resimlerinin. Soysal’ın “*sahne*” sözcüğünü özenle seçmesinin nedeni de bu. Pentür, Burcu Perçin’in elinde, görünürlüğün kurduğu yıkıntılarla örülü büyük sahneyi insan olgusu ve deneyimiyle yeniden harmanlıyor.

(*Artist Actual, Kasım 2008*)



Burcu Perçin, İsimsiz, 2010.



Nihal Martli, Göğsü Kesik Portre, tual üzerine yağlıboya, 70 x 80 cm., 2004.

Nihal Martlı

Teşrih İle Teşhir Arasında Kendine Bakmak

Arapça'dan dilimize geçen *"teşrih"* sözcüğü tıp alanı dışında artık kullanılmıyor. TDK'nın, ilk anlamını, *"Bir sorunu veya konuyu ele alıp en ince noktalarına kadar gözden geçirerek anlatma"* olarak verdiği sözcük, felsefe alanında daha çok *"açımlama"* sözcüğüyle karşılanıyor. Ancak böyle yapılıncı sözcüğün ikinci anlamını oluşturan *"anatomi"* ve halk ağzındaki karşılığı olan *"iskelet"* terimleriyle bağlantısı tümüyle ortadan kalkıyor. Otopsinin ya da tıp fakültelerinde anatomi dersinin yapıldığı yer olarak kullanılan *"teşrihane"* sözcüğü bu bağlantıyı en kuvvetle hissedebileceğimiz yer kanımca. Teşrih açılmamaya dönüştüğünde *"insanın içini açıp bakmak"* anlamı kayboluyor. Böylece bir şeyi en ince noktasına kadar incelerken,

onun içine girmek, damarlarıyla sinirlerinin arasından ona bakmak fikri tümüyle yitiriliyor. Hele de başka bir sözcükle, *"teşhir"* sözcüğüyle girdiği hınzır iletişim ortadan kalkınca büsbütün yavanlaşıyor ima. Aracılığıyla ele aldığımız şeyin dokularının arasında gezindiğiniz, mahreminin de ötesine dokunduğunuz *"teşrih etme"* işlemi açılanın *"teşhir olma"* sını da beraberinde getiriyor. Varlığının en kuytu köşesine kadar girdiğiniz, sonsuz bir sergilemeye maruz kalıyor bundan böyle, dile düşüyor.

Sanatçının eylemi mutlak olarak *teşrihi* içeren bir eylem. Düşünüşü, hareketi, yaratımı sürekli kendi üzerine dönüşlülükler taşıyor. Kendini keşfederek varlığı açıyor bize. Kendiyle

didişmesi yapıtının dokusuna nüfuz ediyor. Hücre hücre söktüğü kendi varlığı tualin üzerine saçılıyor. Ne kadar derine inerse kazısı, o kadar geniş bir yaygı açılıyor önümüze. Bu anlamda olabilecek en geniş sunum kendi varlığının hiçlenmesiyle eşitleniyor. Yani teşrih tam anlamıyla gerçekleştiğinde, son hücre de söküldüğünde teşhir en geniş anına ulaşmış oluyor ve bu onun son anı oluyor aynı zamanda. Derrida'nın "*Nietzschelerin Şölens*"nde vurguladığı gibi; bu son an, artık yaşamını kaybetmiş öznenin kendini ad olarak yeniden ve hep yeniden yaratacağı bir şölene dönüşüyor. Sanatçının kendiliğinin bir kendilikler ormanına dönüşmesi. Sonsuz gösterinin hazin ilk anı.

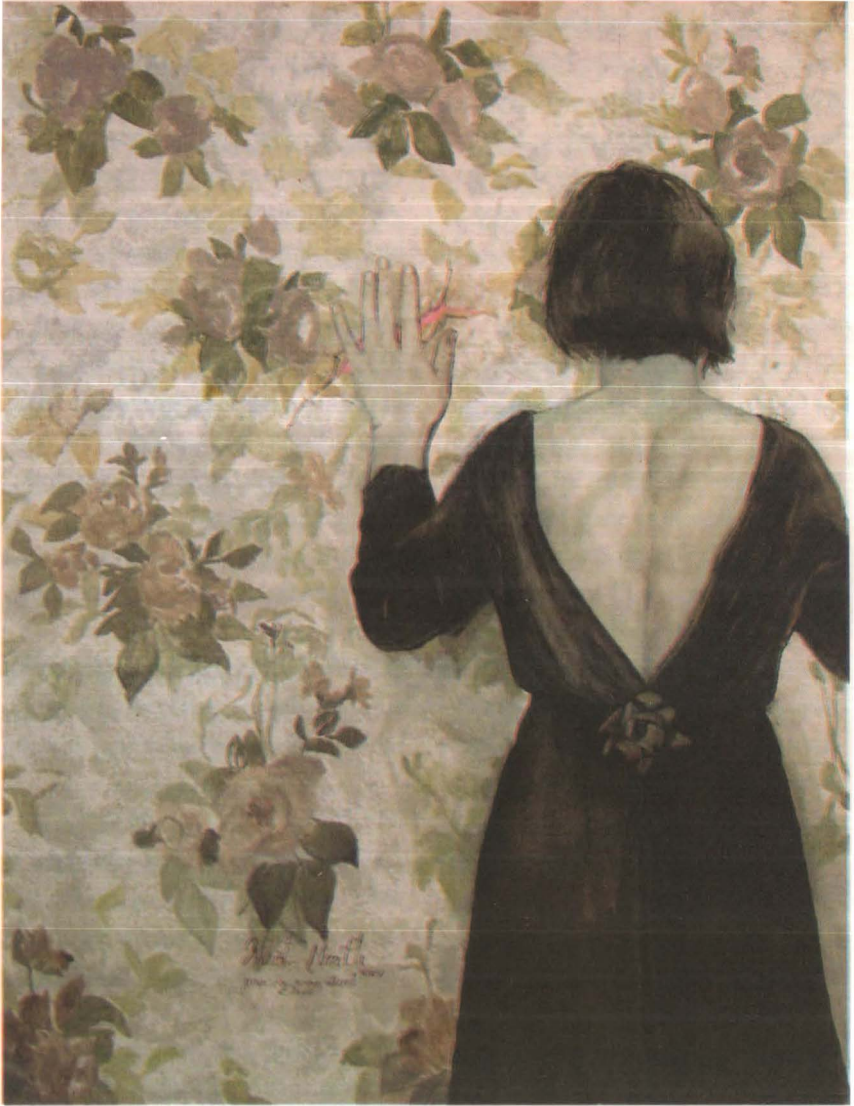
"*Kendine bakmak*", "*otoportre*"; "*otobiyografi*" pek çok kez işlenmiş konular. Buradaki öznellik-nesnellik durumları; öznenin hem bilgi objesi hem bilen *suje* olması durumu ve düşünüm; kendi üzerine katlanan düşünme, refleksiyon, pek çok kez ve farklı yorumlarla üzerinde sık sık durulan kritik noktalar. Yine de "*kendilik*"ın kendisine genellikle bakılmaması, "*bir şeyin kendi olması*"nın anlamının yeterince çözümlenmemesi yüzünden iyice

anlaşılmış, özellikle de sanatçı etkinliği üzerinde yeterince irdelenmiş değil.

Kant'ın "*bir şeyin kendisi olarak ne olduğu*"nın aklın kategorileri araya girmeksizin bilinmemesi yorumu ışığında sanatçı kendine baktığında ne görüyor? Nietzsche'nin bu konudaki yorumu, kendiliğin asla tam olarak kurulamaması, "*oluşun varlığa akmaması*" ya da "*varlıkla kesintiye uğramaması*" nedeniyle, sürekli bulanık, ele geçirilemez, *Dionisyak* kaldığı yönünde.

Buradaki Dionisyak kendinden geçme hali, belki de kendiliği ve kendine bakmanın neliğini yakalamak için elimizdeki en önemli bulgu. Teşrihe girişen sanatçı için kendilik, "*Bakbalar Tragedyası*"nın bedenlerini parçalayan kadınları gibi, öylesine oluş halinde ve kendinde; başka bir dile dönüştürülemez çünkü.

Bedenini *pentüre* açısıyla, pentürü yırtma pahasına "*kendi*" olan bir sanatçı Nihal Martlı. Resimlerine yayılmış olan "*kendine bakma hali*" gerçekten de dokuların, kasların, damarların ve sinirlerin arasından bir kendine bakma. Bunu yaparken bir şeyi gizlemiyor,



Nihal Martlı, Yaralı, tual üzerine yağlıboya, 81 x 106 cm., 2005.

ayıklama ya da seçme yapmıyor Nihal. Elinde ne varsa, yaşamında hangi parça geçtiyse eline onu çıkartıp gösteriyor tualde. Kendi otopsisine katılan ressam duygularını renklerle açıyor. Pastel tonların yumuşaklığı içinden çıgıllıklar atıyor izleyene sırtını dönmüş sanatçı (*Yaralı - Blessé*). Yetmiyor yazıya dökülüyor kendilik tualin üzerinde. Nazım Hikmet'in *şiiir yazması* gibi bir *resim yapmadan* söz edebiliriz onun resim serüveninde. Yaşamıyla bir olmuş resimler bunlar. Bu yüzden onun kaynaklarını görmek, etkilendiğı sanatçıları takip etmek, üslubunu analiz etmek kolay görünür ilk bakışta. Oysa resimler arasında gezindikçe bütün bu yaşantıları saran bir oluşun gerçekliğı gelip dayatır kendini size. Tümüyle *teşhir* olsa da asla siz olamayacağınız resimlerdir onlar. Karşınızda durup sizi incelerler. Az sonra sizinle ilgili bir yargıya varıp, odadan çıkıp gideceklerini düşünürsünüz bu resimlerdeki yüzlerin.

Bu resimlerin başında gelen "*Unutulduğum*" (*J'ai tombe a l'oubli*) sanatçının o bakışını taşır yüzünde. Çok, çok yukarılardan size bakar. Ayakkabısının burnunu yüzünüzde hissedersiniz. Figürün duruşu öyledir

ki; gözleri, iskemleyi tutan parmakları ve üst üste binen ayaklarının çizdiği hat üzerinde sıçrayıp gidecekmiş izlenimi yaratır. Eteğinin etrafını saran ince tül, beyaz topuklu ayakkabının baskısıyla gerilmiş damarlarla tam anlamıyla bir tezat oluşturur. O zaman bunun kendine bakan bir yüz olduğunu daha iyi anlarsınız. Tualdeki figür size değil, sizin yüzünüzden kendi varoluşuna bakmakta ve gördüğü "*unutuş*"tan haz etmemektedir. "*Göğsü Kesik Portre*"nin (*Poitrine coupée*) eliyle kendi dirseğini kavramış, parmağı etine gömülmüş figürü de açıklığa kavuşur böylece. Zeminden keskin çizgilerle ayırt edilmiş portre kendi kendini yakalamıştır. Yakalamanın da yakalamanın kâr etmiyor oluşunun da aynı anda kavrandığı bir çaresizlik okuruz bu portrede.

Nihal'in 2005'te yaptığı tablolarla 2007'de yaptıkları arasında geçişlilikler olduğu gibi kopmalar da var. Bir *Bakha* kadını olarak kendini teşrihe devam ediyor bu resimlerde Nihal, tırnaklarıyla tualin yüzeyini kazıyor; ama artık üslupsal değil. Önceden belirlenmiş ve dışarıdan resimsel olarak gelip pentüre sızmış, teknik ustalık, akademik ölçütlerin sıkıştırılmaları, gizlenmeye

çalışan fırçanın yerinde, huzursuzluğun ta kendisi var. Boya eski kontrollü halinden çıkmış, tual yüzeyinde rahatça geziniyor. “*Portreler*” serisi bunun çok çarpıcı bir dille anlatıyorlar. Özellikle *Portre 3* bu anlamda bir manifesto niteliğinde. Kendisi olmanın bengiliğinde bir figür. *Külkedisi* (Cendrillon) ve *Peri* (Fée) tablolarına bakarak yalnızca dışavurumcu öğelerin ağırlık kazandığını ya da fırçanın özgürleştiğini değil, aynı zamanda zeminle girilen kontrast mücadelesinin de sona ermiş olduğunu söylenebiliriz. Figür eskisi gibi zemine karşı olarak değil, zeminin bir parçası olarak onun içinden var oluyor.

2005 yılına ait tablolara baskın karakterini veren eğilim, Turgut Uyar’ın şiirinden bir dizeyle “*Sizin alınız al inandım*” olarak isimlendirilen tabloda en çıplak haliyle karşımıza çıkar. Bu dönemde sanatçı sembollerin aracılığına başvurur: Hazırlanıp tezgâhın üzerine dizilmiş kekler birer semboldür. Lavaboya konulmuş çiçekler de öyle. Acemice lavabonun altına gizlenmiş öteberinin varlığı, kavanozların içindeki fırçalar, rafta duran kupanın üzerinde ters dönmüş kalp, yarı açık tezgâh kapağının getirdiği tedirginlik... Oysa

Virginia Woolf’un, Sylvia Plath’ın ya da Nilgin Marmara’nın portrelerinde böyle bir sembolizmden eser yoktur. Bakışa sinmiş, boyanın içine girmiş bir tedirginlik burada bizi karşılayan. Sapasağlam yüzün içinde duran ve “*İşte, bu halde, buradayım*” diyen bir kendilik...

Bu iki dönemi karşılaştırmak için en uygun iki resim Yaralı (Blessée) ve Küvette Nihal (Nihâl dans la baignoire) tabloları.

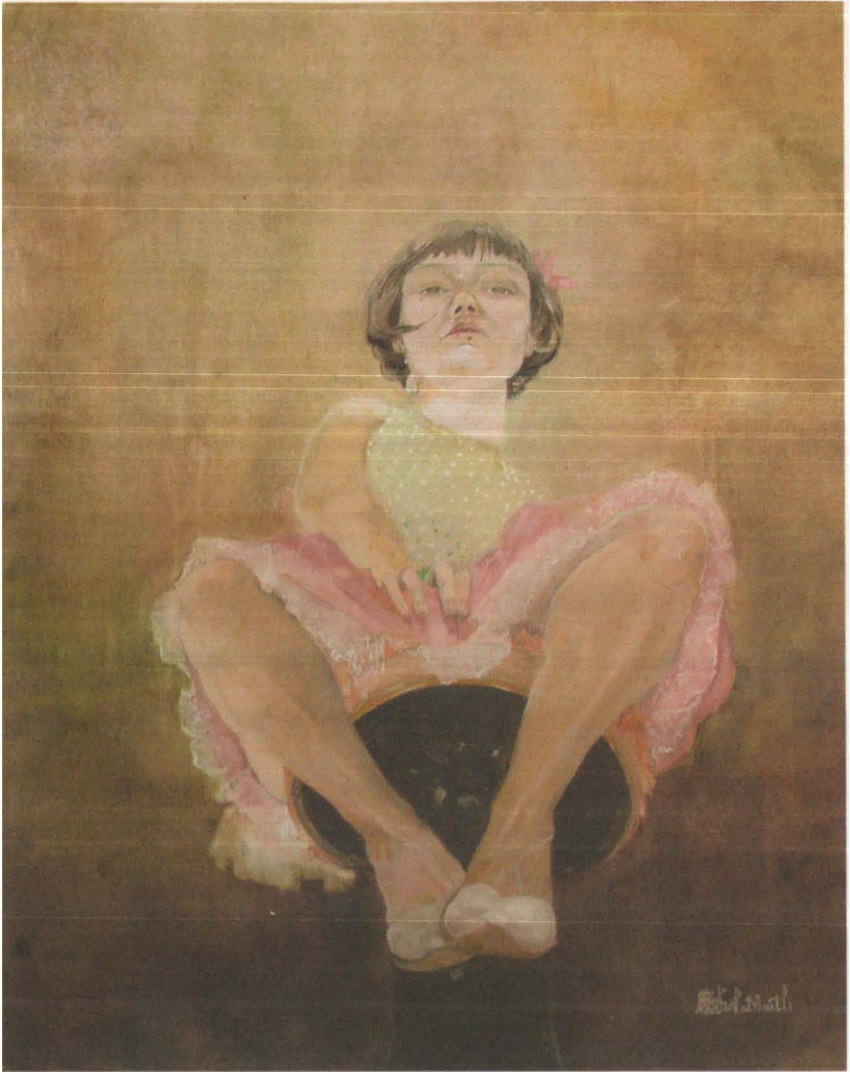
“*Yaralı*”da zemini kaplayan ölgün tonlar, yüzünü görmediğiniz figürün ruh durumunu yansıtır bize. Duvar kâğıdının üzerindeki rengini kaybetmiş güller, figürün elbisesini tutan bel kısmındaki karanlık kurdelede karşılığını bulur. Bu tabloda duvardaki yırtığı (yarayı) gönülsüzce kapatan elden daha önemli olan, sırt çizgilerinin sanki içeri göçmek istermişçesine bükülmesi ve diğer elin kompozisyonun dışına taşmasıdır. İzleyicisine (kendine) yüzünü dönmüş bu figür sanki tablodan çoktan çıkıp gitmiş, sadece solmuş güller gibi bir aksini bırakmıştır geride.

“*Küvette Nihal*”de ise, küvetin üzerine

yerleşmiş olan güller pembeleşmiştir.
Buradan figürün giysisine sıçrayan pembe,
dudaklarda en canlı tonuna kavuşur.
Bakışlar serttir ama çaresiz değildir bu
kez. Tek tonun egemenliği yerine, küveti
dolduran suyun yüzeyinde renkler
gezinirler. Yaralı'daki pastel etki boyanın
ve fırçanın kendini duyurduğu lekelerden
oluşmuş bir yüzeye dönüşür. Kompozisyon
ise epeyce zorlanmıştır. Figürü baskılayan
üstteki kesme, küvetin yatayda uzanışına
karşın küvettekinin dikey etkiyi
sahiplenişyle kınılmaya uğrar.

Bakha kadını pentürün içinde kendini
yeniden bulgular. *Teşrih* bitip de *teşhire*
başlandığında Kant'ın kendiliği hiçbir
aracıya gereksinim duymadan kendi
ağzından konuşmaya başlar. Ama
anladığımız ama anlamadığımız dilden,
bu konuşma Dionysos ayinlerindendir ve
bedenli oluşumuzla her birimiz zaten bu
dilin kendisiyizdir.

(*Artist Actual, Aralık 2008*)



Nihal Martlı, Unutuldum, tual üzerine yağlıboya, 80 x 100 cm., 2004.



Nur Gürel, Taksim, 2009.

Nur Gürel

Varlığın Evinde

20. yüzyılın şaşkınlığa uğrattıcı avangard sanatının içinden geçtikten sonra ayırtına varmak ne kadar zor olsa da, dünden bugüne *pentür* yalnızca “görmek”le ilişkili.

Avangardlar dünyayı üç boyutluluğu içinde, hatta onun da ötesinde dördüncü, beşinci bir boyut yaratacak şekilde bir bakışla kavıyorlar. Enstalasyonların seyirci etkileşimi, performans sanatının *o andalığı*, video sanatının içerdiği hareket hep bu arayışla anlam kazanıyor. Böylece varlığı gözün dışındaki boyutlarıyla deneyimlemeye çalışıyorlar.

Oysa ressamın etkinliğine baktığımızda onun yüzyıllar boyunca yalnızca görünür olanı aradığına şahit oluyoruz. Görünür olanın bilmecesini, gözün

nasıl olup da bizim için anlamlı bir dünyayı kurduğunu, nesnelerle beni nasıl bir oyuna soktuğunu ve ne ara içinden varolduğum evreni benimle var olan evren haline dönüştürdüğünü arıyor ressam. Boyayla ve tualle giriştiği mücadelenin kökeninde gözden çıkan ve yeniden göze dönecek olan bu dönüşüm anını yakalama çabası var.

Bunu belki de en iyi hisseden ve ellerinden geldiğince anlatmaya çalışanlar empresyonistlerdi. Empresyonist ressamlar doğayı tam olarak “*gözün gördüğü doğa*” olarak yorumlayarak, gözün hep orada olan ama edilgen varlığına gerekli saygıyı gösterdiler. Dış dünyayı *görülen*, yani gözü de içine

katan bir dünya olarak yeniden kurmaya kalkıştılar. Bu çaba, örneğin Monet'nin resminde daha içkin ve genele yayılmış bir argüman olarak kalırken, Seurat resminin noktacılığında ve kompozisyon örgütlenmesinde çok şiddetli bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Görünürlük, kurmaktadır. Dünyayı algılamamızı belirleyen, onu biçimlendiren ana olgu görmektir. Daha sonra Gauguin ve Cezanne'da görme edimi karşı konulmaz biçimde yeni çağın tahtına oturur. Bu nedenle empresyonizm modern sanat alanında çok önemli bir yere sahiptir. Göz, görmenin öznesi olarak varlığın evine konuk olur. Bu konukluk görmenin özneler arasılığını da beraberinde getirmiştir. Rönesans'ın kimliği müphem öznesi, empresyonistler aracılığıyla bakışa odaklanarak, özneler arasılığı da hesaba katacak şekilde, yeniden kurulur.

Husserl'in "*Bilinç, ancak bir şeyin bilinci olarak vardır*"ndan yola çıkacak olursak, görme konusunda ressamın da filozofun izinden gittiğini söyleyebiliriz. Ressamın görmesi, örtük ya da açık, şeylerle kurulmuş bir antlaşmadır. Şeyler dünyasının bir alımlanışıyla başlar ve yine bir şey olarak onların arasına geri döner.

Yalnızca dış dünya değil, düşler, imgeler ve olanaklı tüm biçimler buna dahildir. Pentür, görmenin dokusuyla; yüzeyle, uzam yanılmasıyla ve renklerle - şeylere dokunmanın aracıdır. Giderek varlığı içine almanın bir yolu olarak karşımıza çıkar resim. Ressam varlığı görme aracılığıyla solumaktadır.

Nur Gürel'in resimlerinin bu bağlam içinde önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum. Teknik bir *sıkıntı*nın çözümünü, bir serinin ya da temanın devam ettirilmesini, bir *iddian*ın ispatını aramıyor Nur'un resimleri. Doğrudan varlığın içine bakıyorlar. Varlığın görünürlüğüne bakıyor bu resimler. Örneğin *renği* Nur'un resimlerinden çıkarttığınızda geriye bir şey kalmayacaktır. Aynı şey, biçimin yarattığı *hareket* duygusu için de geçerli. Masa lambasının ışığıyla aydınlanmış nesneler, ışığın rengine bürünmüşlerdir. Fırçalar, boyalar, incelticiler vb.'den oluşmuş bu ölüdoğa, ışığın etkisiyle masanın adeta saydamlaşmış yüzeyinden yansıyarak bize ulaşıyor. Işık sayesinde var olmuş, görünürlük aracılığıyla retinamıza ulaşmış bu eşyalar, az sonra başka görünürlükler üretmek üzere bir araya gelecekler. Ne ki bu bir araya

geliş öncesinde hepsi de ketum. Kendi varlıkları görünürlük içinde yitip gidecek az sonra. Yüzeyin bir parçasına dönüştürüp kaybolacaklar. Bu yüzden ışığı boyada tekrar etmeden önce, son bir kez varlıklarını yansıtmayı tercih ediyorlar. Aynı metaforu izleyerek; ressamın malzemelere dağılmış varoluşu kadar yalnız ve görülemezler olduklarını da söylemek mümkün.

Kahvaltı tablosu Nur'un resimlerindeki varlığın dile gelişini anlamak için kritik önemde. Bütün bu resimler birer *ölüdoğa*. Renkler ne kadar canlılığı zorlarsa zorlasın, terk edilmişlik duygusunu üzerlerinden atamıyorlar. Kapların içindeki sıvıların durağanlığı masaya saçılmış öteberinin yaşam izi olarak algılanmasını engelliyor. Camın ve metalin yansıttığı ışıklar masa örtüsüne yerleştirilmiş manzara resmiyle bir tezat oluşturuyor. Kültür örüntüleri olan bu nesneler içlerinde barındırdıkları yiyecekleri doğadan kopartıyorlar. Bir zamanlar canlılığı ihtiva eden yiyecekler artık birer eşya kategorisinde. İnsan zihninin nesneleştirici doğası etrafındaki her türlü canlılığı kendi süzgecinden geçirerek yeniden var ediyor. Bu yüzden böyle dilsiz, böyle görünürlükleri içinde

yapayalnız duruyor Nur'un resimleri. *Ölüdoğa* onda varlığa atılmışlığı temsil ediyor. Varlığın *varlık* olarak yalnızlığını ve anlaşmazlığını taşıyor. Bu duyguyu en iyi anlatan resimlerinden biri kuşkusuz *Oda* tablosu. Van Gogh'un odasını çağrıştıran bu oda empresyonizmin önemli temsilcisinin olduğunca iyi çözümlüyor görünür olanın varlığını. Onun içindeki yalnızlığı, çaresizliği, atılmışlığı hissedebiliyoruz hemen. Van Gogh'un aralık penceresi burada birbirine açılan kapılar olarak karşımıza çıkıyor. Sarı ve yeşilin uyumunu, insan üretimi dünyayla doğa arasında yarattığı gerilimi taşıyor bu resim. Nesnelerin köşelere sıkıştığı kadrajda varlığa atılmışlık, doğadan kopuş ve görmenin yalnızlaştırıcı doğası gizli. Yer yer eskiz çizgilerinin görünür olduğu duvarlar, çerçevededikleri koltukları birer insan boşluğu gibi saklıyorlar.

Bir Yastıkta Kocar Mıyım? da bu resimlerin yanında ele alınabilir. Kahvaltı tablosunda ve pek çok kent manzarasında olduğu gibi bu resim de kuşbakışı bir perspektifi yeğliyor. İnsani boşluk burada da iş başında. Yorganın saten dış yüzüyle iç yüzünün dokusunun yarattığı karşıtlık dikkatimizi çekiyor ilkin. Sonra,

yatağın yalnızca bir yanında yatılmış olduğu hissini ve diğer taraftaki yastığa sarılıp uyumuşluğun getirdiği yalnızlığı fark ediyoruz. Ressam dokuyu olduğu gibi imgeleri de bu yönde çok şiddetli kullanıyor.

Kent manzaralarına geçildiğinde de varlık problemi kendini olanca gücüyle duyurmaya devam ediyor. Artık daha güçlü olarak doğa-kültür ikilemine giriyoruz. *Zincirlikuyu*'da yolun, trafik çizgilerinin, korkulukların yarattığı sınır çizgileri, asfaltta kolaj olarak kullanılan manzarayla hareket kazanıyorlar. Küçük işletmelerin duvarlarını süsleyen kitch duvar kağıdı, duvarda ulaşamadığı özlemine burada ulaşıyor. En olmadık yerde renkleriyle doğayı öyle güçlü ima ediyor ki, kentin grisi çözülüyor bu ima içinde. *Kadıköy* ya da *Mecidiyeköy* tablolarında özellikle seçilen duraklardaki otobüsler, yarattığımız kültürün donuk doğasını tarif edercesine özensiz, karmakarışık bir istifle önümüzde uzanıyorlar. İnsanın bir maket resmindeymişçesine önemsizleştiği bu resimlerde, yarattığımız görünürlüğün anlaşılmazlığıyla yüz yüze geliyoruz. Kent içinde hiçbir ima taşıyor. Çok katmanlılık, sembolik değer vb.'nin

tümüyle yok edildiği modern kent, ancak donuk sosyolojik analizin istatistiksel nesnesi olabilir hale geliyor. Görünürlük gittikçe sessizleşiyor.

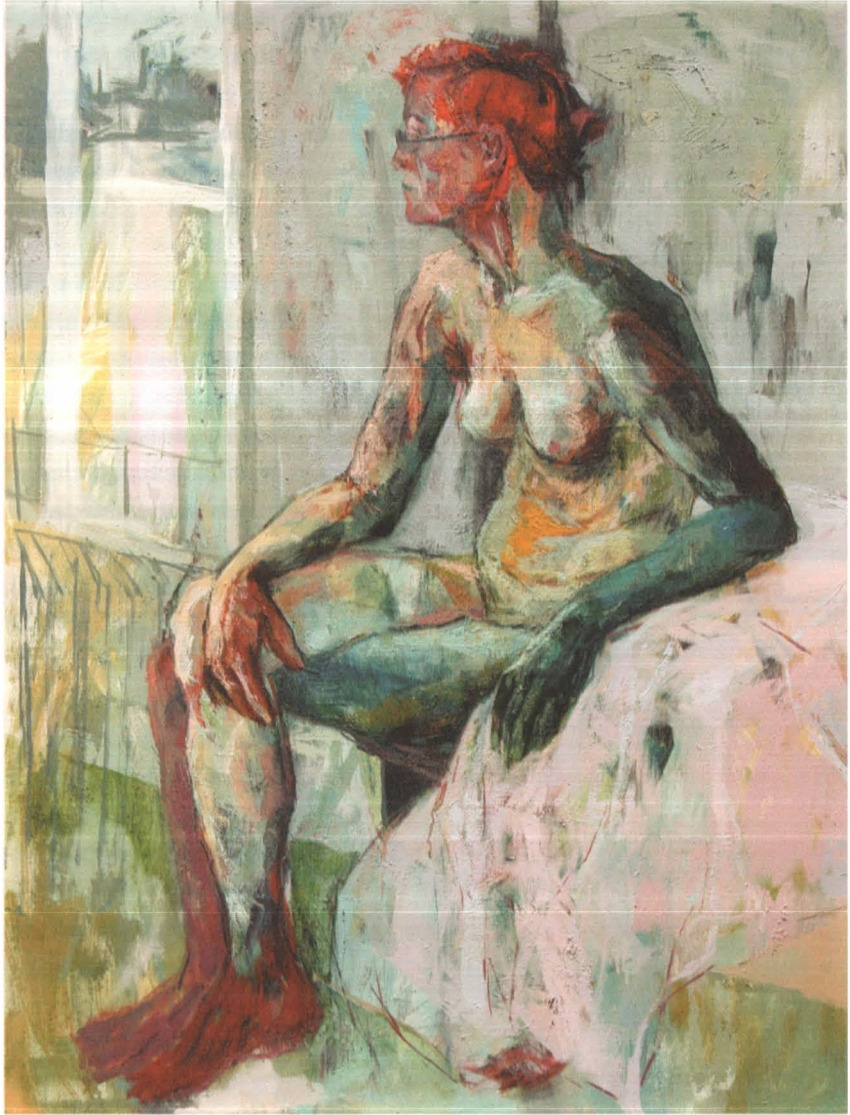
Aslında buradaki duyguyu destekleyecek çocuk resimleri de var Nur Gürel'in. Varlık konusunda yaptığı araştırmayı bu tablolarında daha ileri noktalara taşıyacağını düşünüyorum. Yüzlerin belirsizleştiği, fonun önünde birer figür olmaktan öte bir anlamı yokmuşçasına duran ya da bacakların yerine protezlerin yerleştirildiği bu resimlerde, görünür olan akacak yeni bir varlık kipi anyor kendine. İnsanın bir "*şey*" olmaktan çıkmak için yeni bir hamle içinde olduğuna tanık oluyoruz. Şeyleşmenin getirdiği insansızlaşmayla yüzleşiyoruz. Sanıyorum ki bu tanıklık bize ressamın şeylerle antlaşmasında yeni bir noktayı da müjdeliyor.

(*Artist Actual*, Ocak 2009)

Nur Gürel, Oda, 2009.



Nur Gürel, Zincirlikuyu, 2009.



Hayri Aġan, Yıldız, tual üzerine yaġlıboya, 120 x 90 cm., 2005.

Hayri Ağan

Boya ve Doku

Pentürü Aramak yazı dizisinin öncelikli amacı günümüz Türkiye'sinde -özellikle 1990'lardan itibaren- ivmeli bir hareket gösteren avangardizm tarafından kuşatılmış pentür alanında genç sanatçıların etkinliklerini takip etmek, çağdaş / güncel sanat alanındaki gelişmelerden sonra ve onların hemen yanı başında süregiden pentür sanatçılarının çalışmalarının gelişim doğrultularını saptayabilmektir. Bu izlek üzerinde karşılaştığım örnekler, 90'lar Türkiye'sinde avangardizmin ansızın eşitsiz gelişimi¹ ve uluslararası etkinlikler de dahil olmak üzere büyük sanat organizasyonlarında ilk göze çarpan ürünler olarak öne çıkmaları yüzünden çekinceyi doğrudan ya da dolaylı olarak ifade ediyorlardı. Galerî salonlarını dolduran yapıtların hâlâ büyük oranda

pentür işleri olmasına, çağdaş / güncel sanat adı altında dolaşımda olan yapıtlarınsa -tabiri yerindeyse- "*kullanım değeri*" olduğu halde "*değişim değeri*" olmamasına karşın "*gözde*" olan yine de bu avangard işlerdi.

Dolayısıyla pentür, sanat çevresini büyük oranda manipüle edici olmasına karşın çağruhu anlamında bir adım geriden takip ediyordu "*piyasa*"yı. Bu, anlaşılması ve tahlil edilmesi güç durum pentür sanatçısını tedirgin bir konuma sürüklüyordu. Yine de şunu söylemekte fayda var: ilk andaki tepkiselliğe karşın çoğu pentür sanatçısı, üretilmekte olan çağdaş sanat örneklerine iyi örnek-kötü örnek ayrımını yaparak yaklaşma çabası içindeydi. Yapılmak istenen ile yapılmakta olan arasındaki ayrımı fark edebiliyor ve dışından da olsa hemen

yanı başından takip ettikleri avangard etkinlikleri anlama çabasını bir kenara bırakmıyorlardı. Dolayısıyla farklı tonlarda da olsa yapıtlarının dokusuna sızan avangard tutumun farkındaydılar.

Pentür ve avangard arasındaki gerilimli durumu bir çırpıda gözlemek için, Türkiye’de resim sanatının tarihi boyunca yapılacak küçük bir gezinti yeterlidir. Asker Ressamlar kuşağından 60’lı yılların ortalarına kadar resim sanatı için merkezi problem “*boya*”dır. Dolayısıyla resim sanatı, 20. yüzyıl başından beri gelişmekte olan avangardizmi tanımadığı gibi, pentürün dışında tanımlı da değildir. 60’ların sonları ve belirgin olarak da 70’li yıllarla birlikte ülkemizde evrensel avangardizmin yansıması olarak da anılabilecek etkinlikler kendini göstermeye başladığında, resim sanatı bundan büyük ölçüde etkilenmez. Çünkü öncülük anlamındaki avangardizme² ilişkin tartışmalar, büyük oranda, soyut sanat ve yerellik-evrensellik tartışmaları içinde belirlenmiştir. Bunun sonucunda 70’li yılların avangardizmi kendi içinde pek çok tartışmaya sahne olsa da pentür için güçlü bir rakip olarak kendini ortaya koyamamış; dolayısıyla bu

iki alan birbirine çok dokunmadan yan yana yaşayabilmiştir.

80’lerin ikinci yarısından başlayarak belirginleşen 90’lı yılların avangardizminin ayırt edici özelliği ise, pentürün tümüyle terk edilmesi gerektiği söylemiyle ortaya çıkmış olmasıdır.³ Bu dilek zaman zaman sesli olarak dile getirilse de, çoğunca içten içe bir kabul olarak yazının başında sözünü ettiğimiz etkinlikler silsilesiyle ağırlığını ortaya koymuştur. Günümüzde pentür açısından kaybolan ve yaşamakta olanın ne olduğu anlamak için bu tarihsel çözümlemeyi doğru yapmak hayati önem taşımaktadır. Buradaki dönüşümü, kökenlere dönerek söyleyecek olursak, ancak Süleyman Seyyid ya da Hoca Ali Rıza’nın birer resminden günümüz pentürüne uzanan çizgiyi aşamalar içinde yan yana koyarak anlayabiliriz.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi araştırma görevlilerinden ressam Hayri Ağan bu noktada bize bir şeyler söylemektedir. Onun resminin pentürde kaybolmaya yüz tutan bir şeyin peşinde olduğunu görür görmez söyleyebiliriz. Süleyman Seyyid, Hikmet Onat, Ali Avni Çelebi, Turan Erol ve Hayri Ağan’ın

resimleri yan yana durduğunda bir gariplik hissetmeyiz. Belirli bir geleneğin peşinde olduğu açıktır Ağan'ın. Bu gelenek için de kritik nesnenin “*boya*” olduğu belirgindir. Onlar boyayla uğraşmaktadır. *Görün*ün doğasında aradıkları, hesaplaştıkları, atölyeleri içinde boğuştukları “*boya*”dır. Boyayla olan mücadeleleri onlar için resmin belirleyici unsurlarının başında gelir. Hoca Ali Rıza'nın peyzajlarında, Süleyman Seyyid'in natürmortlarında hissettiğimiz olgu, boyanın içinde gizli olan dünyayı açığa çıkarma çabasıdır. Aynen Cezanne'nin resminde olduğu gibi, bu ressamların çalışmalarında “*yavaş yavaş*” boya aracılığıyla tual yüzeyinde canlılık kazanmaktadır. Onlar boyanın derdini dinlerler. Konuşmaktan çok, malzeme olarak yeryüzünün kendisini dinlemek tutkusundadırlar. Bu tutumu ille de mensubu olduğu geleneksel çemberin dışında değerlendirmek istersek, her iki ucu da hakikate çıkan çift yönlü bir yol üzerinde avangardizmin izlediğinin tersine bir yolu kat etmekte olduklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. Avangardizm anlamdan malzemeye gitmeye çalışmaktayken pentür geleneği boyadan anlam çıkarmanın yükünü taşımaktadır. Hayri Ağan'ın resminde konuşmakta

olan boyadır. Ne ki bu gerilimsiz ve keyfekeder bir süreç değildir. Bu resimlerde nesnelerle boya arasında belirgin bir çatışma yaşandığını hemen anlayabiliriz. Nesneler rengin içinden belirir. Ancak rengin arasından belirmeleriyle onun aracılığıyla belirmeleri aynı anda yaşanan bir süreçti. Birbirinin iten boya katmanları, kendi renginde eriyen tonlar ve arka planı dolduran desen nesnelere nefes aldirmek istemez gibi tual yüzeyine yayılmıştır. Hayri Ağan resmine bakanlar canlılığın içinde kaynadığı bir evrim havuzuna bakar gibi boyanın içinde gezinirler. Böylece boya yavaş yavaş açılmaya başlar. Onun izin verdiği ölçüde soyuttan somuta bir hareket başlar. Renk biçim kazanmaktadır. Bu aşamada doku devreye girer. Boya katmanlarının oluşturduğu kalın zemin bir potlaç gibi nesnelerle dolmaya başlar.

Açık Deniz ve *Deniz Feneri* tablolarında boyadan nesneye, nesneden boyaya bu sürekli “*oluş*” halini açıkça görebiliriz. Gemiler de ağaçlar da donmuş görüntülerine rağmen bir devinim içindedir. Ancak bu devinim tümüyle renk ve doku aracılığıyla hayat kazanmıştır. Boya, kendi sesi

ve ağırlığından bir dünya kurmuştur. Fener kulesinin beyazı yalnızca duvar olarak değil, beyazın kendisi olarak da mevcudiyet kazanır. Duvar taklidi yapan bir beyaz değil, duvardaki “*duvar-oluş*”u gören bir boya katmanıdır. Liman ve balıkçılara odaklanan bu resimlerden *Hindiler* ve *Dülger Balığına* geçerken pentüre dair önemli bir ipucu daha yakalarız: Pentürün dili sözle değildir.

Hayri Ağan resmindeki nesneler figür olarak adlandırıldıklarında gerçekliklerinden bir şeyler yitirir. Heideggerci anlamda malzemelerini haykırarak hakikatlerini açınılayan bu nesneler, bir ve tek olarak figüre bağlandığında dilselleştirilmiş olur. Oysa hiçbir dışavurum dilsel (sentaksa bağlı) değildir. Renk ve dokunun yarattığı şiddetli dışavurum bir biçimde dilselleştirildiği takdirde ondan geriye hiçbir “*oluş*” kalmaz. Bu da boyanın araladığı perdeyi bir daha açılmamacasına sımsıkı kapayacaktır. Bu resimlerde bir dilden söz edilecekse bu ancak gözüün konuşmaya başladığı yerden itibaren olanaklıdır. Öte yandan Ağan’ın resmindeki dışavurum, Emil Nolde benzeri saldırgan bir dışavurumdan çok Jackson Pollock’u andıran zarif bir dışavurumdur. Şiddeti sanatçıdan tuale doğru değil,

tualden izleyiciye doğru yönelmiştir.

Avangardın olanağı pentürün dokusunda da gizlidir. Yeryüzünün kendini açması olarak sanat malzemeyle tin arasında yaşayan bir alan yaratır. Her ne kadar farkında değiliz gibi görünsek de, bu aslında insan olarak yaşama şansına sahip olduğumuz tek aralıktır.

Dipnotlar:

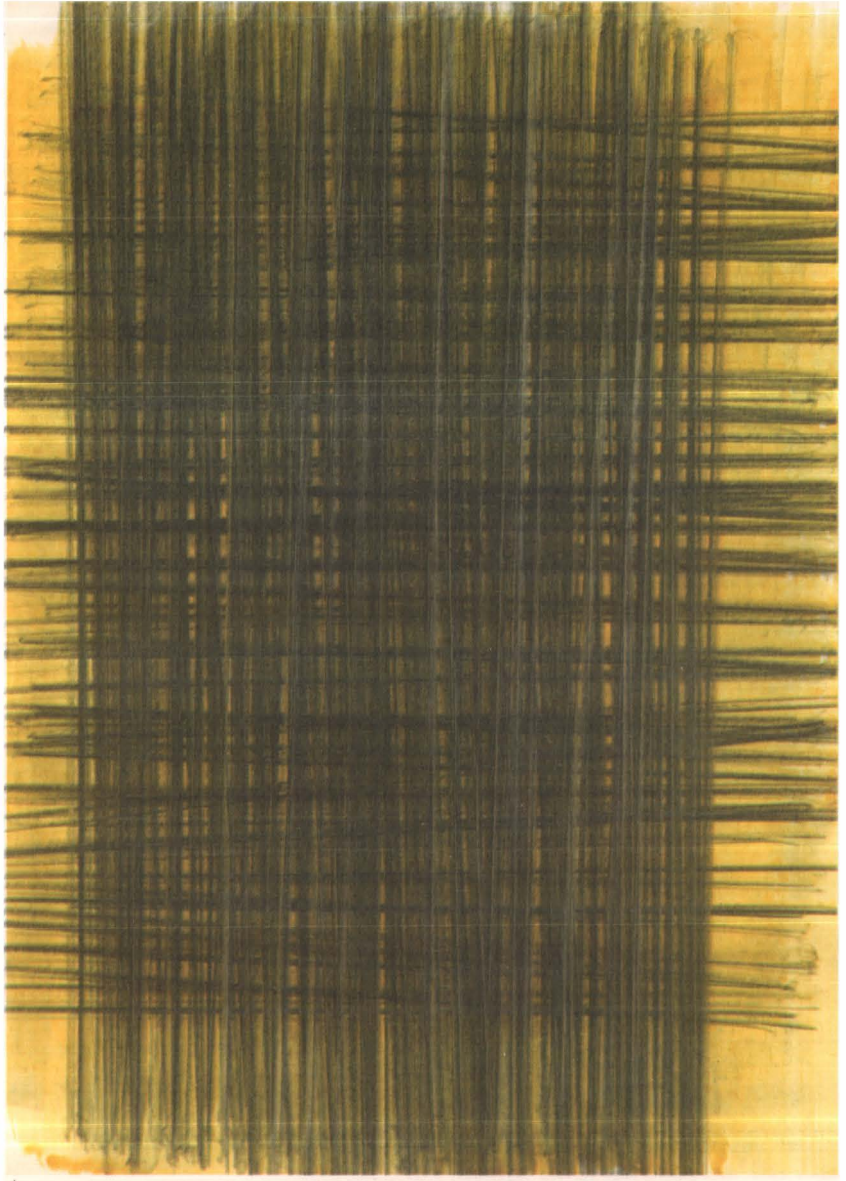
1. Burada “*çevitsiz gelişim*” ifadesiyle tür içindeki sıçramayı olduğu kadar, bu sıçramanın çağdaş sanatın ülkemiz içindeki tarihsel kökenlerinden beslenmek yerine yurtdışından ithal edilmiş bir takım kavram ve yönelimlerle ivme kazanmasını da kastetmekteyim.
2. Öncülük anlamındaki avangardizmin bir ülkenin kendi dinamikleri doğrultusunda gelişmekte olduğunu kabul edersek, burada sözü edilen tartışmaların Avrupa’da Dadacılıkla başlayan ve önce aristokrat, sonra da burjuvalaşmış sanat kavramı ve kurumlarıyla hesaplaşmayı öneren avangardizmden tümüyle farklı olduğunun altını çizmeliyiz.
3. Unutmamak gerekir ki, Avrupa ve Amerika’da genel olarak Yeni Avangard’in, daha özelindeyse Minimalizmin 60’lı yıllarda savunduğu söylemdir bu. Üzerinde durulması gereken bir diğer yön de, 90’lı yılların bu çıkışının İkinci Dünya Savaşı öncesi Tarihsel Avangardinin “*yıkıcı*” tavrından çok, Yeni Avangard’in “*kurumsallığı dışlamayan*” ılımlı tutumunu benimsemiş olmasıdır.

(*Artist Modern, Ocak 2010*)

Hayri Aġan, Suda Yıldız, tual üzerine yaġlıboya, 60 x 80 cm., 2005.



Hayri Aġan, Aşık Deniz, tual üzerine yaġlıboya, 95x135 cm., 2006.



Kemal Seyhan, İsimsiz, kağıt üzerine çin mürekkebi ve grafit, 42 x 29,7 cm., 2018.

Kemal Seyhan

Arka Yüzden Desenler

Orta Avrupa, tarih boyunca bir eşik rolü üstlenmiştir. Kimi zaman üstünden atlanan, kimi zaman önünde beklenen, kimi zaman da şaman kültüründeki eşik cinleri misali, içinden efsunlu rivayetler saçılan kentlerle doludur bu coğrafya. Alpler'in çetinliğiyle Akdeniz'in yakınlığı arasında her iki uçtan da beslenen hikayeler taşır. Hem soğuktur hem sıcak, hem uzaktır hem yakın. İki uca da sıçrama anını temsil eder.

Orta Avrupa sanatının, şayet böyle bir ruhtan söz edilebilirse, belirleyici teması "*karar*"dır bu yüzden. *Karar*, çift yönlü bir anlam taşır: bir yandan tercih etmeyi, harekete geçmek için yapılan ilk eylemi, ilk anı tasvir eder. Diğer yandan da dengede olmayı, belirli bir "*istikrar*"ı, görüşü keskinleştirmek

için *sabitlenmeyi* anlatır.

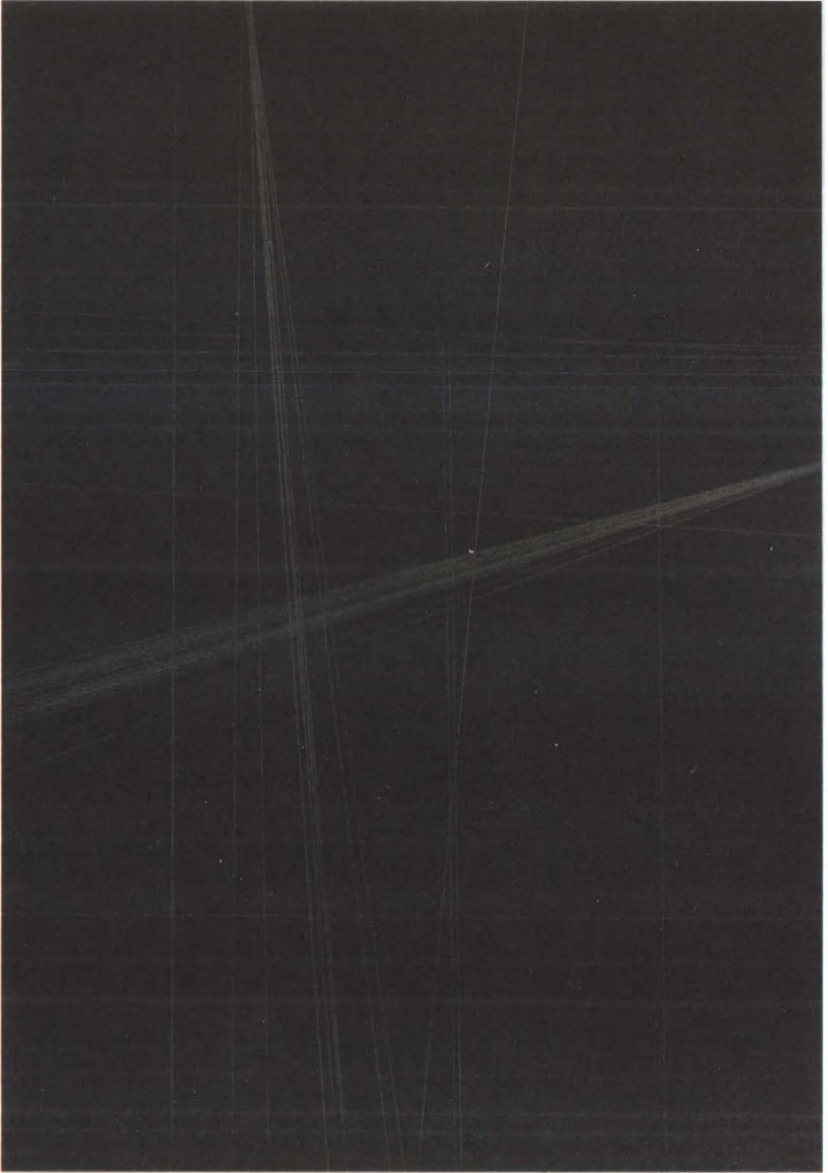
Müzikte de görsel sanatlarda da, hatta bilimsel alanda bile çok büyük bir tarihsel mirasın üzerinde hayat kazanan Orta Avrupalı her hikaye, öncelikle "*karar*"ını bulmak zorunda kalmıştır. Geçmişin tarihsel yükü ile *yenin*in heyecanı arasında kararında bir çizgi arar kendine Orta Avrupa. Ancak bundan sonradır ki, o çizginin üzerinde sıçramasını gerçekleştirir. Bu karar duygusunu hesaba katmayan kişi, önünde sonunda, yalnızlık ile terk edilmişlik arasında payına düşen hüznle tanışır. Orta Avrupa'da, Viyana ezici sanatsal birikimiyle bu ruhun en iyi temsilcilerinden biridir. Özellikle de çağdaş sanat alanındaki hareketi buna örnektir. Kültürel dokusu özenle

korunduğu gibi, her türden sanatsal / kültürel yeni girişime de olanak sağlamaktan geri durmayan Viyana kenti, kendine yüz sürenlerden belirli bir yavaşlık / sakinlik talep eder.

Modernitenin olmazsa olmaz koşulu iyi organize edilmiş kentsel olanaklar ve sosyal yaşam, ancak senfoninin tamamını dinlemeye niyetliyseniz, ona vakit ayıracaksanız size kendini açacaktır. Bu yüzden Viyana için bir sanatsal oluşum öncelikle *kararını* bulmalıdır. Görüşünü netleştirebilmek için bir araya gelen ögeler, bu karar anıyla birlikte kargaşanın ortasında anlamlı bir harekete dönüşebilirler. Mekân68 adıyla Viyana'nın merkezi noktalarından 7. Bölge'de *Neustiftgasse 68* numarada kapılarını açan sanat merkezi böyle bir kararın ürünü. Kurucuları benim de aralarında bulunduğu; Emine ve Walter Stelzhammer çifti, otuz yıldır bu kentte yaşayan sanatçılar Canan Dağdelen, Ahmet Orhan ve Kemal Seyhan ile gazeteci Patrizia Tonin. Kentin kültürel yaşantısında önemli yerleri olan Stelzhammer çiftine ait olan galerinin iç tasarımını, aynı zamanda Mimarlar Odası Başkanı olan Walter Stelzhammer yapmış. Avusturya'ya göçün ellinci

yılı yaklaşırken Viyana gibi kültürler arası diyalog konusunda yıllardır çaba sarfeden bir kentin en büyük eksikliği, Türkiye'deki çağdaş sanata yansıtacak kalıcı bir yapılanmanın hayata geçirilememiş olmasıydı. Mekân68 bu eksikliği gidermek amacıyla yola çıkıyor.

13 Şubat'ta ilk sergisini Kemal Seyhan ile gerçekleştiren Mekân68, kalabalık bir açılışa ev sahipliği yaptı. Seyhan'ın kağıt üzerine grafit ve tual üzerine grafit, kimi çok büyük boyutlu işlerden oluşan serginin açılışına Avusturyalı ve Türkiyeli çok sayıda davetli katıldı. Seyhan'dan "*Arka Yüzden Desenler*" '80'li yılların ortalarından itibaren Avusturya'da yaşamaya başlamış olan Kemal Seyhan, otuz yıla yaklaşan sanat yaşamında pek çok farklı aşamadan geçmiş. Seyhan'ın resimlerine yansıyan ve genellikle *soyut* olarak tarif edilen biçimlenmenin Proustvari bir hatırlama sürecinin ürünü olduğunu savlayabiliriz. Hem İstanbul'da hem Viyana'da birer atöyesi bulunan sanatçı, yaşantısındaki izleri tuallerinde görünür kılıyor. Genellikle soyut eğilimiyle karşımıza çıkan bu işlerin tek bir referans noktası olduğu söylenebilir: *iz olarak tarih*. Çoğu zaman mimarının yarattığı görsel etki



Kemal Seyhan, İsimsiz, kağıt üzerine gümüş kalem ve grafit, 297 x 42 cm., 2013.

tarafından oluşturulmuş dikey ve yatay çizgilerden, kimi zaman duvara atılmış çentiklerden, eşiklerdeki oyuklardan ya da resim yaparken zeminde duran kağıt üzerinde oluşmuş birbirini kesen izlerden faydalıyor Kemal Seyhan.

Seyhan'ın işlerinin Benjamin'in tarih anlayışıyla kesişen yanları var. Benjamin, Proust'un imgesinden söz ederken, bu imgenin ömrün esere adanmışlığında belirlediğini söyler.

Her an'ı, her detayı yakalamaya çalışmıştır Proust. Ancak Benjamin için önemli olan Proust'ta yazıya dökülenleri hatırlama sürecinin kendisidir. Proust'u *Proust* yapan bütün o olay ve kişileri yaratan hafızanın bu kendi üzerine eğilme sürecidir. İşte Benjamin'in "*halının arka yüzündeki desenler*" dediği şey de budur. Ön planda gördüğümüz bütün desenleri yaratan, aslında halının arka yüzündeki bu ilmeklerdir / yaşıntı içerikleridir.

Benjamin'in sözünü ettiği bu imgeden yola çıkan *Arka Yüzden Desenler* sergisi, Kemal Seyhan'ın soyutu arayışında yeni bir halkayı biçimlendiriyor. Ressam tarihin izini daha güçlü bir biçimde ön plana çıkartıyor. Böylece izleyici, aynen

Proust'ta olduğu gibi, orada kendi tarihini de görebiliyor. Soyutun sadece *biçim* değil, aynı zamanda *özün* kendisi olduğu yeni bir katmana ulaşıyoruz.

Soyut ile somutun birliğine dönüş organik bir bileşik olan *karbon* temelli grafit çalışmalarının zemininde kullanan Seyhan, daha bu seçimiyle tarihselliği / organik olanın tarihini yapıtına taşıyor. Füzlenle üzerinden geçtiği kağıtta bıraktığı izler, sanatçının çalışmayı yaparkenki, bir daha yakalanması olanaksız olan *tarihsel an'a* tanıklık ediyor. Bu yüzden temsil içeren resim yüzeyinden çok daha kararlı bir biçimde bize tarihsel olanı getiriyor.

Öte yandan her şeyi temsile yoran zihnimize izin vererek görsel bellekte yer etmiş Osmanlı cami mimarisinin kubbelerine yaklaşmak da mümkün Seyhan'ın kağıt üzerine grafit işlerinde. Kubbelerin bakır kaplamalarının korozyonla bozulmuş, yılların izlerini taşıyan yüzeyleri, referans evreninde ilk olarak işaret edilebileceklerden. Sergi kapsamında 1,5 metreye 2,5 metre üç siyah kağıt işini triptik düzende sergileyen Seyhan, böylece kendi tarihinin izlerini mekânın girişine yerleştiriyor. Bu işleri

geçip arka bölüme ulaştığımızda ise yeni dönem işlerine ulaşıyoruz. Tarihsellik etkisi burada katmanlar halinde en somut haliyle karşımıza çıkıyor. Soyutun somuta bu kadar yaklaştığı anda Kemal Seyhan'ın resimleri artık daha fazla

resim olarak kalmıyor, tual yüzeyini terk ederek yaşamı talep eden *bellek izlerine* dönüşüyorlar.

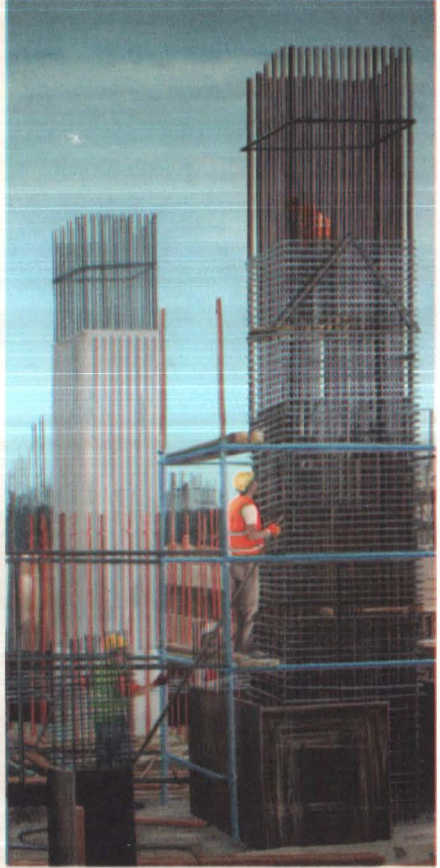
(İstanbul Art News, Mart 2014)



Kemal Seyhan, İsimsiz, kağıt üzerine grafit, 29,7 x 42 cm., 2008.



*Mustafa Duymaz, Kent-VII, karışık teknik,
200 x 175 cm., 2011.*



*Mustafa Duymaz, İşçiyiz, tual üzerine yağlıboya,
99 x 197 cm., 2014.*

Mustafa Duymaz

Kentin Kodlarını Tersine Çevirmek

“Modern dünyamızın özü reklamcılıktır. Bu haliyle, sanki bizim dünyanın başka bir dünyada reklamı yapısın diye keşfedilmiş olduğu söylenebilir,” der Baudrillard, *Sanatın Komplosu*’nda. Bu sözlerin çağdaş sanat alanında en az ikili bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. İlk olarak çağdaş sanatın bir simülakra oluşunu imler. Baudrillard’dan çok önce Deleuze’un, daha önce de Klossowski’nin geliştirdiği simülakra kavramında tehdit edici olan yön, onun benzerlik değil benzemezlik örüntülerini kullanarak asıl/ köken/ öz konseptini boşa çıkarmasıdır. Bu anlamda çağdaş sanat yerleşik “öz”ü reddeder ve yeri çok da kestirilemez

olan “*bağlam*”lara yerleşir. Ancak başlı başına bu yer değişimini, onun kendini salıvermesi, yani yüzyıl başı avangard ütopyalarından vazgeçmesi olarak yorumlamak da, ansızın özgürleşmesi / demokratikleşmesi vb. şekilde düşünmek de hatalı olacaktır. Keza yapının ürettiği estetik rejimin / görme konisinin neliği ile onun o ya da bu iktidar tarafından ele geçirilmesi / hegemonya altına alınması süreci başka dinamiklerdir.

Baudrillard’ın vurguladığı ikinci yön, isim vermeden de olsa, buradaki hegemonya kuramında ağırlık kazanır. Kapitalist bir gösterge ekonomisi içinde



çağdaş sanat, temsil ilişkilerinde yeni bir boyuta sıçramayı temsil eder. Gösterge değer üretirken yapıtın kendisinden / varlığından uzaklaşır. Sürekli bir diğerine atıfta bulunan ve ne kadar çok atıfta bulunulursa o kadar değerli addedilen, tümüyle sembolik bir evrene geçer. Reklamın geçerlilik kazandığı evren budur.

Reklam haline gelmiş dünyanın en güçlü imgesi ise kuşkusuz kenttir. Sürekli yıkılan ve yeniden inşa edilen kent, bir kullanımlar evreninden değişimler evrenine devredilmiştir. Bu noktada çağdaş sanatla kent arasında kuracağımız bir korelasyon, bizi yukarıda

bahsettiğimiz dogmatik yargılardan kurtarabilir.

Çağdaş sanat da kent gibidir; onun değişimini engelleyemezsiniz, ancak onu kendi lehinize üretebilirsiniz. Lefebvre, *Mekânın Üretimi*'nde kentin bu yönünün kusursuzca vurgular.

"Mekan bedenden yola çıkarak algulanır, yaşanır ve üretilir. Ötede ise İktidar bulunur. Yasal ya da yasadışı, anayasal ya da değil, birkaç iktidara bölünmüş olan, kurumlar ve bir bürokrasi dolayısıyla dağılmış bulunan iktidarın kodu çözülemez. Onun kodu yoktur. Neden? Devlet mevcut kodları kullanır.



*Bunları dayatmak için inşa ettiği vaki
olsa da, bunları değiştirir, manipüle eder.
İktidar tek bir mantığa hapsedilemez.
İktidarın stratejileri vardır...”*

Mustafa Duymaz'ın tual üzerinde inşa ettiği kentlere ben hep bu gözle baktım. Savaş meydanı olarak kurgulanmış bir dönüşüm alanı. İskeleler, vinçler, beton, fabrikalar, köprüler, trenler, aralarına dağılmış kasklar ve kaskların altında ancak makinelerin birer parçası olarak görebileceğimiz, arzudan yoksun, daha doğrusu empati kuramayacağınız bir şekilde resmedilmiş insanlar... Makine olarak kentin temsili ile bu temsile bakan gözün konstrüksiyonu ayrıştırma çabası

arasındaki gerilim. Öte yandan sosyolojik bir saptamada tüketilemeyecek resimlerdi de bunlar. Her biri bir kompozisyon sorununun üzerine gitmeye çalışır şekilde ele alınmış. Resme dair bir problemi çözmenin işaretlerini taşıyorlar.

Onaylanmış Tahribat bu anlamıyla Duymaz'ın çalışmalarını yeni alanlara doğru genişletiyor. Bir yanda zorunlu olarak konstrüktist yapının soyut bir dille birleşmeye çalıştığını takip edebiliyoruz. Bir yandan da işçilerin tabloların bitmeyen inşa sürecinde pozisyon kazanmaya başladığını görüyoruz. Daha önce resimsel değerlerle, boyutla, renkle, tonla makineleşen işçiler, bu kez

somut olarak kendileri kolonların içine giriyorlar, kendi etraflarına ördükleri demirlerle birlikte betonun bir parçası olmaya hazırlanıyorlar. Ancak bu bir cenaze töreni değil. Aksine Lefebvre'nin belirttiği şekliyle bir tehdit unsuru. Keza beden bir dinamit gibi binaları ayakta tutan parçalara yerleşiyor. Dolayısıyla bu sergide tahribatı kimin kime yaptığı biraz karışmış durumda. Hümanist perspektifle insanın tahribatından mı, yoksa bir direniş stratejisi olarak inşa sürecinin sabote edilmesinden mi söz ediyoruz?

Ben, *Onaylanmış Tahribat*'tan

ikinci anlamı çıkarıyorum. Nitekim, Duymaz'ın işlerine sızan kolajlar, reklam mantığını tersine çeviren *détournement*'lar (bozma/ ters yüz etme) ortaya çıkıyor bu sergide. Kentin kimliğini bozan, onun kendini marka değeri olarak sunuşunu ters yüz eden ve böylelikle birey'e doğru kenti yeniden harekete geçiren çalışmalar bunlar. Mustafa Duymaz, kentin dokusundaki dönüşümü pentürün yüzeyindeki bir kod bozumuna dönüştürüyor. Yeni kodlar üretiyor. Eskilerini geçersiz kılmayı deniyor.

(*İstanbul Art News, Haziran 2016*)



Mustafa Duyamaz, Panokent-1, karışık teknik, 200 x 350 cm., 2011.

Mustafa Duyamaz, Dönüşüm-1, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 500 cm., 2013.



Uğur Güler, Özyıkım II, tual üzerine akrilik, 160 x 200 cm. 2014.



Uğur Güler, Özyıkım I, tual üzerine akrilik, 140 x 185 cm. 2014.

Uğur Güler

Özyıkım ya da Geç Avangardın Kaçış Stratejileri

Sanat tarihi açısından Türkiye için bir kırılma noktası olarak değerlendirmemiz gereken 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren yaşanan gelişmeleri bir bütün olarak çağdaş sanatın kaçış stratejisi şeklinde okumamız mümkün mü? Bunun için öncelikle *"kaçış stratejisi"* terimiyle neyi ifade ettiğimizi iyi tanımlamak gerekiyor. Ardından da 90'ların sözünü ettiğimiz bölümünün kendinden önce gelen ve sonraya kalan yönlerini belirtebilmek, elbette olası sonuçlarıyla beraber değerlendirerek...

*"Kaçış stratejisi"*ni, Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni*'de kullandığı *"ligne de fuite"* (kaçış çizgisi) terimini işmar ederek kullanıyorum.

Kitabın ilk bölümünde birbirine yakın ama farklı anlamlarda pek çok yerde kullanılan bu terimde benim için önemli olan perspektifin yeniden değerlendirilmesi. Tual yüzeyinde ufuk noktasına doğru nesnelerin küçülerek uzakta görünmesine yol açan, bu anlamda izleyici için yanıltsamayı üretecek en başat unsur olan kaçış çizgileri Deleuze ve Guattari tarafından bambaşka bir anlamda kullanılır. Düşünürler için *"kapma aygıtı"*nın (appareil de capture) işbaşında olduğu düzenek üzerinde her an yer değiştiren, geçişken, olası noktalar / parçalar / fragmanlar bularak, bunlar aracılığıyla sistemden özgürleşmeyi tanımlar *"kaçış çizgileri"*. Dolayısıyla Rönesans'tan bu yana

süregelen resim geleneğinin yanılmasıyla büyülemeyi başarırlar. İşte Türkiye çağdaş sanatından uzak ufuklara doğru onlarca farklı dor'u tıklayarak ilerleyen bu kaçış çizgilerini kullanmayı ve onu kullananları kastediyorum “*kaçış stratejisi*”yle.

90'ların önemi ise Avangard'ın bize özgü gelişim tarihinde temelleniyor. Elbette Avangard'ı üniversiteli sanat tarihçi ve işinin kurdu olmuş galeristlerin, üsluplar tarihinin epeyce sallantılı yuva inşasını ustaca bir manevrayla Çin Seddi gibi kullanarak devasa bir piyasaya dönüştürmesinden çok farklı anlıyorum. Türkiye Avangardının 60'ları uluslararası Avangard'a göre biçimci gelenekten bir kopuşu değil, aksine biçimin bulgulanmasını getirmiştir. Biçimin konu karşısında ilk kez bağımsızlaştığı bu tarihsel anda uluslararası Avangard hareketin kimi özellikleriyle örtüşmeler yaşansa bile genel anlamıyla bir gecikmişlik söz konusudur. Bunu varsayımsal bir gelişim çizgisi üzerinde ileri ya da geride olma anlamında değil, eş zamanlılık iddialarına bir cevap olarak ve bir tortullaşmanın ardından harekete geçme, kendi evrimsel çizgisi üzerinde tamamlanmış gibi görüneni yeniden

diriltme anlamında düşünmek gerekir.

Bu anlamıyla 90'lar Türkiye'si'nin Geç-Avangardı'nı çağdaş sanatın nihayet kendi ayakları üzerinde yola çıkması olarak değerlendirebiliriz.

Sanat tarihini genellikle salatalık böler gibi, 60'lı, 70'li, 80'li şeklinde onlu yıllarla dilimlemek alışkanlığımızdır. Oysa hiçbir on yıl bu kadar kesin başlayıp bitmez, çoğu zaman da bir çağ ruhu on yılla devrini teslim etmez.

Daha önceki bir yazımda belirttiğim gibi 90'ların ortasında şahlanan haleti ruhiyenin kapanışı için 2000'lerin ikinci yarısını ve çağdaş sanat üzerinde büyük paraların döndüğü fuar etkinliklerini beklemek gerekecektir.

Şayet üzerine çöreklenmiş bir sultaya başkaldırmak zor ise, ondan daha zor olan şey bu başkaldırıdan sonra yeni bir *kaçış stratejisi* ortaya koyabilmektir. Sıfırlı yılların sonlarına doğru üretmeye başlayan kuşağın kendini içinde bulduğu zorluğu ancak bununla açıklayabiliriz. Başkaldırının kendisi *çalışırken* nasıl başkaldırabilirsiniz ki?

Tembel ve her daim uyukulu

öğrencilerimden olan Uğur Güler'i anlamaya buradan başlıyorum. Keza o, döneminde kendisine yakın görülebilecek belki bir iki sanatçıyla eş zamanlı olarak, başkaldırının en ağır görünümlerinden biri olan kendine karşı ayaklanma yoluyla kaçış stratejisini inşa etmiş.

Aşağıdaki satırlar Uğur Güler'in "özyıkım" teması üzerine hazırladığı işlerine eşlik etmek üzere yazılmıştır. Aynı zamanda daha kapsamlı bir araştırmanın da ilk işaretçileri olarak görülebilirler.

Özyıkım iki kişilik bir hadisedir. Yıkılan ve yıkan kendiliğin iki yüzü değil iki farklı kendilik katmanıdır. *Yıkılan*, yani halihazırda kurulmuş olandan / bina edilmiş bulunandan başkası değildir. *İnşa faaliyeti* ise en bir başına kurgucular için bile toplumsal bir boyutta gerçekleşmek zorundadır. Bu durumda yıkılan, bireyin toplumsal olarak inşa edilmiş olanaklı tezahürlerinden biridir. Yıkan ise aynı bedene bağlı yaşamak zorunda kalmış, ciğerleri ortak olsa da yüreği farklı gelişmiş siyam ikizi olarak görülebilir.

Yıkan ve yıkılan arasında aynı bedende süregiden bu savaş doğrudan öznelik

Özyıkım özkıymıdan farklıdır. A. Camus bunu biliyordu.

Özyıkım, yıkan ile yıkılan, fetheden ve fethedilen, toplumsal ile bireysel arasındaki mesafenin aşılmasıdır. F. Nietzsche bunu biliyordu.

Baktığın şeyin kendisinden soyutlanmış bir bakış düşünmeye çalışmak saçma derecede gülünçtür. Ian Curtis de bunu biliyordu.

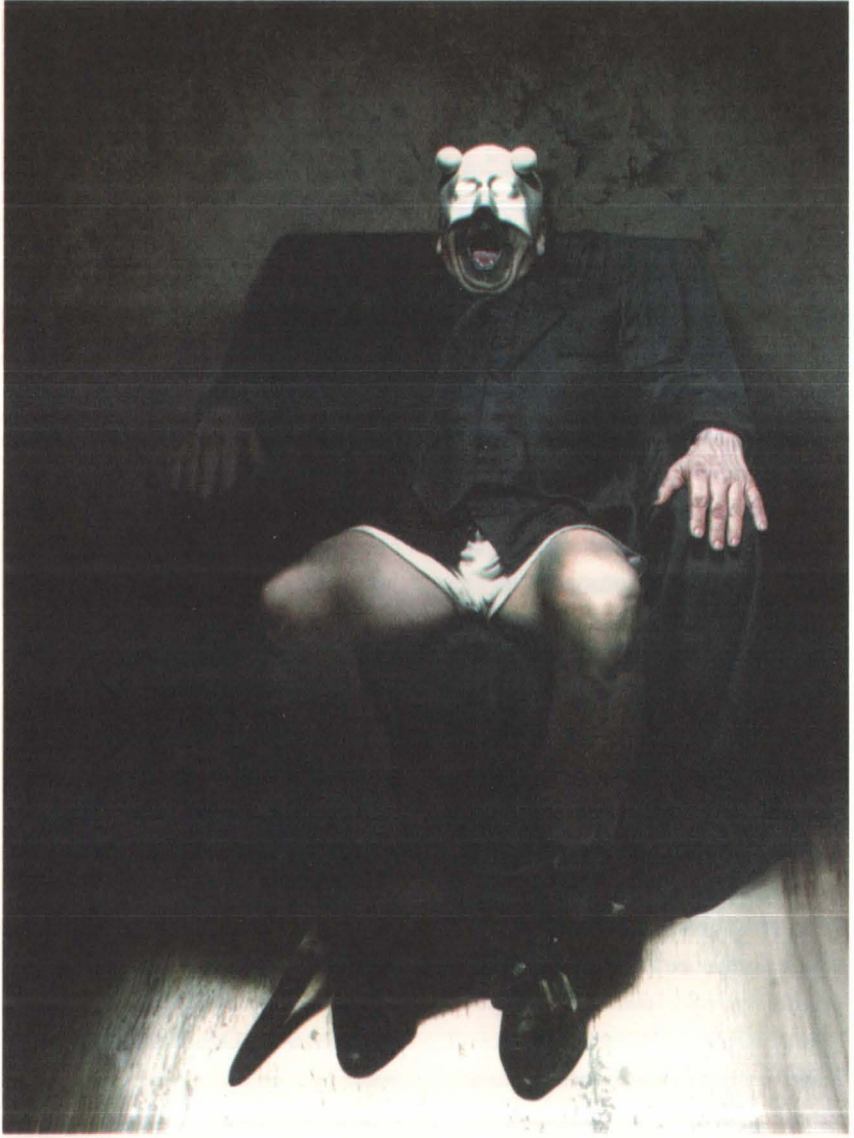
"This is a crisis I knew had to come / Destroying the balance I'd kept."

(Gelmekte olduğunu bildiğim bir kriz bu / Koruduğum dengeyi altüst eden)

Bu üç figür *özyıkımın* üç farklı kipini tarihte süreksiz olarak verir ve her biri aynı anda doğru olmanın hazzını duyar. Adımıza üretilmiş öznellik konumlarının bu koşulsuz reddi, sanat alanında, akademi ile sanat piyasası arasındaki uzamda, belirsizlik tarafından domine edilen bu boşlukta *özyıkımın* habitatını kurar.

Piyasa değeri sanatçının kendi ile arasındaki mesafeyi gösterir. Soru şöyle de özetlenebilir: *Özyıkımın* reel değeri nedir?

Bu değer arttıkça sanatçı ile eseri arasındaki mesafe açılır. Mesafe açıldıkça



Ugur Güler, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 185 x 140 cm., 2011.

sanatçı kendine ulaşmada güçlük çeker. Savaşı sona erdirecek olan da ona neden olan da bu süreçtir.

Bir anlamda savaşın sonucu, nedeni içinde boylu boyunca uzanmıştır.

Bu durumu kendini yıkmak için dinamiklerinin ters kolerasyonu ile açıklayabiliriz: Mesafe ne kadar artarsa özyıkım o kadar zorunlu hale gelir. Özyıkıma varmak için öncelikle tümüyle kurgusal, tarihsel ve iktidarcıl olan o kahredici özü bulmak gerekir. Yıkıldığının kendin olduğuna emin olmak Yeldeğirmenleriyle savaşmadığına tanıklık edecek bir Sancho Panza bulmayı şart koşar. Sancho Panza, Don Quixote'un olumsuzlanması değil, özyıkımdır.

"Eserin ister bitsin ister uzasın, ne önemi var! Beceriksizce girişmiş olduğun şeyi asrların bitiremezlerdi. Onları daldırdığın körlükten çıkacaklardır yine de, ama intikam alacak kuvvetleri olacak mıdır? Ya senin kendini savunacak kudretin? Bu soy paslanmıştır, sen daha da paslanmışsındır. Düşman'ına doğru dönerek, onun senin güneşini çalıp başka bir evrene asacağı günü bekliyorum."

Öte yandan söz konusu olan Türkiye iken özyıkımın kaçınılmazlığı adeta bir

yazgı görünümüne bürünür. Keza bu arena sadece yıkan ve yıkılardan oluşmaz.

Gladyatörlerini vahşi kaplanlarla sınımağa alışmış bu arenada *seyirci*, *tacir* ve *tüketici* her seferinde en kanlı sahneye yatırım yapar. Sanatçı için bu konseptleri hoca ve öğrencisi, akademi ve galeri, aile ve diğerleri olarak okumak da mümkündür.

Özyıkımın Türkiye'si, Antik Yunan'ın Roma'da çözülmesidir ya da *Dionysos*'un hegemonyada yitmesi.

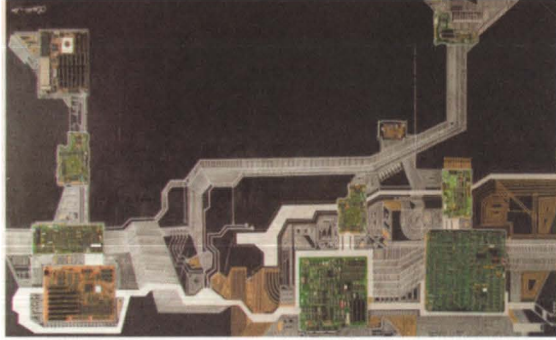
Özyıkımı bu çoklu hegemonyaya karşı girişilmiş kırılma bir direniş stratejisi olarak da görebiliriz. Ancak özyıkımlardır ki *reel*lik adı altındaki ilişkiler hayal gücünün lehine çözülebilir.

Bu sebeple *özyıkım* sanatçı için olanaklıdır.

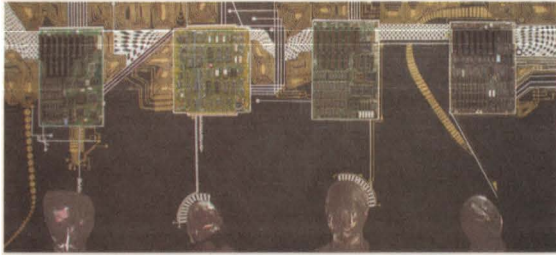
Dipnotlar:

1. Cioran, E. *Tarih ve Ütopya*, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 76.
2. Cioran, E. *Çürümenin Kitabı*, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 133.

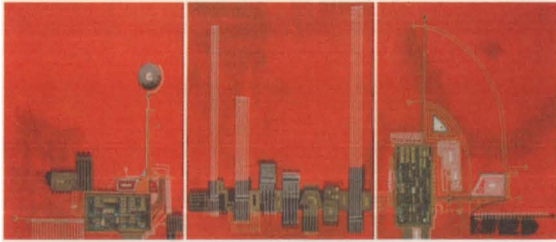
(Lebriz Sanal Dergi, Kasım 2014)



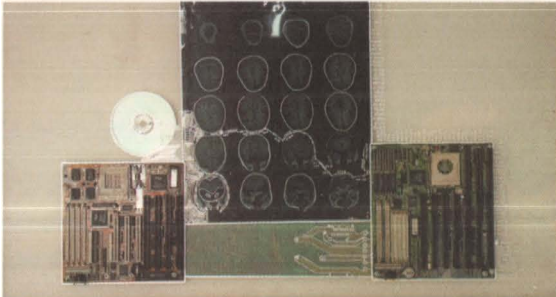
Serdar Milli, İsimsiz, tual üzerine karışık teknik, 135 x 265 cm., 2004.



Serdar Milli, İsimsiz, tual üzerine karışık teknik, 90 x 180 cm., 2004.



Serdar Milli, İsimsiz, tual üzerine karışık teknik, 80 x 210 cm., 2004.



Serdar Milli, İsimsiz, tual üzerine karışık teknik, 80 x 210 cm., 2004.

Serdar Milli

Tualde Kısa Devre

*Kitabın yayımından kısa süre
önce kaybettiğimiz sanatçının
anısına saygıyla.*

*“Akılla hareket ediyoruz diye kötüye
kullandıkları güçlerini maskeleyenlere
ya da keyfi bir imparatorluk kurmak
ya da bunu haklı göstermek için aklın
silahlarına davrananlara karşı savaşmak
da yine aklı savunmaktır.”*

Sanatçının yaşamı ikili bir varoluş taşır. *Görünürün* (doxa) içinde, yeni bir görme biçimiyle var olan, görünürlüğü şifresini gerçek lehine çözmeye çalışan (epistemeyi arayan) sanatçı sürekli çelişkiler içindedir. Yapıtının doğasındaki çok katmanlılık onun da yaşamına sinmiştir. Tablonun nesnel varlığı (tual, boya, terebentin vb.) yapıtın kendisi değildir. Sanat yapıtının varlığı, onun tinsel değerinde, daha doğrusu tinsel bir değer bir nesne üzerinde görünür hale gelmesinde

gizlidir. Aynı şekilde sanatçının yaşamını çevreleyen görüntüler de onun için birer ilinektirler.

Marleu-Ponty felsefesindeki görünen olarak *görme durumu* en kritik biçimde sanatçının var oluşunda kendini duyurur. Varlığı bütün olarak kavrama girişimi felsefeciyle sanatçının ortak ilgi alanıdır. Tek farkla ki, bu bütüncül bakış, felsefecide usla kavranan bir açıklamayken, sanatçıda yeni bir *görme biçimi* önerisidir. İskender Savaşır, bu yüzden, Kandinski'nin tablolarının birer felsefe metni gibi okunmasını önerir. Kandinski'nin amacı, tarih hakkında öykü anlatmak değil, tarihin gerçekte nasıl görüldüğünü araştırmak, onun görsel olarak okunmasını sağlamaktır. Bu

anlamda sanatçının yaşantısını çevreleyen her görüntü, onun sanatsal malzemesidir. Sanatçı bakışını dünya ve dünyada yer kaplayan kendi bedeni üzerinde gezdirerek doğru gerçeğin resmini çıkarmaya çalışır.

Sanat tarihinde, 20. yüzyılın başlangıcıyla birlikte, malzeme konusu başlı başına bir problem halini alır. Gelişen teknoloji yalnızca teknik bir belirlenim olarak değil, sosyo-kültürel bir olgu olarak da yaşantıya müdahale etmeye başlamıştır. Daha doğru bir ifadelendirmeyle, bu yıllarla tekniğin sosyal alana müdahalesi artık apaçık biçimde görünür hale gelir. *İletişim ve ulaşım* alanında yaşanan gelişmeler, fotoğraf makinesinin ve sinemanın yaygın kullanımı gibi sanat alanının yapısını da tartışmaya açan değişimlerle gündelik yaşamı baştan aşağıya dönüşüme uğratar. Baudelaire'in fragman estetiği olarak nitelediği modern toplumun *estetik* yaşantısı, yaşantıdan koparılmış her türlü malzemenin sanata taşınmasına olanak vermektedir.

Konstrüktivizm, fütürizm, dadacılık gibi modernist akımlar sanat kavramını yerleşmiş olan sanat anlayışlarından ayırır ve anti-estetik bu alanın kullanıma sokar.

Mühendis-sanatçı kavramlaştırması, makineye tapınmaya dönüşen girişimler, sahne gösterileriyle birleşen etkinlikler ressamın paletinin içinde kendilerine bir yer bulurlar. Burada, sanatçının “yeni”yi bulgulamak isteği kadar, var olan malzemenin doğasına ve onun sınırlılıklarına bir başkaldırı da söz konusudur. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda performans ve video sanatları, fluxus, happening, kavramsal sanat gibi yaklaşımlar, bu avant-garde eğilimi yeni boyutlara taşıyarak sürdürür.

Rönesans'la birlikte, yağlıboya, resim geleneğine hem yeni bir malzeme hem de simgecilikten anlatımcılığa doğru yeni bir bakış olarak girer. Modernizmde ise, çeşitli malzeme kullanımı, anlatımdan pentüre geçişin bir simgesidir. Jackson Pollock'un akıtmaları, Robert Rauschenberg'in yatağını tablo haline getirerek gündelik yaşamın izlerini sürmesi, 20. yüzyıl sanatçısının gerilimini yansıtan örneklerdir.

Özellikle teknoloji alanında yaşanan hızlı değişim, sanatçının gündeminde yırtılmalar ortaya çıkarmıştır. Wolf Wostell'in “*Dé-coll'age*”larında, Burhan Doğançay'ın duvarlarında rastladığımız

bu yırtılmalar, bir arkeoloğun etkinliğini andırır şekilde, tual yüzeyinde sürdürülen yüzey araştırmalarına benzetilebilir.

Anadolu için bu gerilim daha farklı sonuçlara gebedir. Gündelik yaşamın yakın zamana kadar kır toplumu üzerinden tanımlandığı yaşantımızda, modernizmin görüntüleri nedenlerinden önce yer tutmuştur. Bu yer tutuş, şiddetli bir çarpışma biçiminde olabildiği gibi, doğu bilgelğinde gizli soyutlama eğilimiyle, özdeşleşim kurarak içinde eritme şeklinde de gerçekleşebilir.

Serdar Milli'nin işleri, yaşantının bu nesnel ve tinsel oluşlarının çarpışma alanı olarak gerçekleştirilmiş soyutlamalardır. Bir 20. yüzyıl sanatçısı olarak Serdar Milli, söz konusu çelişkiyi görünür kılmak için pentürü seçer. Sanatçının tualinde kendine yer bulan elektronik devreler, aynı zamanda onun plastik ifadesini oluşturan pentür geleneğinin göstergeleridir. Burada sanatçı, avant-garde estetiğin (ya da karşı-estetiğin) izini sürerken, Marcel Duchamp'ın buluntu nesne yaklaşımından çok, Kurt Schwitters'deki, Robert Rauschenberg'deki plastik etkiye yakındır.

Serdar Milli'de plastik etki, modern yaşantının fragmanlarını yeniden kurgulayan montaj etkinliğine benzer. Konstrüktivist olarak nitelenebilecek bu etkinlik, resim yüzeyinin dekoratif kurgulanışını bozmak içindir. 1989 yılında renkli kalemle yapılmış ilk dönem elektronik devre çizimleri, 2000'li yıllarda yerini gerçek objelere bırakır. Bu kondansatör, diyor ve direnç çizimlerinde, Kandinski'nin son dönem soyut resimlerindeki organik varoluşu görmek olanaklıdır. Enformasyon çağının soğuk ve ruhsuz nesneleri bu resimlerde, katılıklarına başkaldıran bir hareket duygusuyla uzaya açılırlar.

2003-2004 yılında yaptığı resimlerde acı çeken insan figürleri, elektronik devrelerden oluşmuş bir gökyüzünün altına yerleştirilirler. Koyu siyah bir fon önünde elektronik yollarla birbirine bağlanmış devreler, altta bulunan küçük boyutlu insan başlarına kadar uzanırlar. Elektronikleşmiş bir evrende bilgi, açıklayıcı ve iletişim sağlayıcı olmak yerine, karmaşık, ağır ve baskıcı bir ağ haline gelmiştir.

Devrelerin kullanımı, resim yüzeyinin

İki boyutluluğunu da kırmayı hedefler. Anlatıcılık yerine resimsel öğelerdeki görsel ifadeyi bulmaya çalışan sanatçı için, tuale vidalanan üç boyutlu devreler buluntu nesne kullanımının taşıdığı yaşam-sanat gerilimini de beraberinde getirir.

Mekanik bir işlem yoluyla üretilmiş ve çeşitli kodlar içeren elektronik devreler pek çok çağrışıma yol açarlar. Bakır plaketin üzerine spreyle geçirilen baskı devre şemasının izlediği yollar, Asur çivi yazısının, Mısır hiyerogliflerinin görsel dilini yansıtır. Sanatçı burada, entegre ve mikroişlemcilerin yollarını yeniden kurgularken, bir kentte gezinir, bir insanın düşünsel haritasını çizer gibi bir istifleme etkinliği gerçekleştirir.

Serdar Milli'nin resimlerinde, kuşbakışı bir kent görünümü içinde, yer altı sistemlerinde, gökdelenlerin önünde dolaşan sinyaller, insanları temsil eder. Ufuk çizgisinin ötesinde yine devreden oluşan başka bir samanyolu dikkati çeker. Burada elde edilmiş görsel derinlik, yeni bir pastoral resim etkisi yaratır.

Siyah çerçeve içerisinde biçimlenmiş yollar, yine bu kent görüntüsünün, bu kez renkli, ifadeleridir. Elektronik devrelerden esinlenilmiş bölümlemeler, ilk resimlerdeki organik yapıyı da yanına alarak, kent kurgusunu yeniden düşünür.

Klee'nin 2. Dünya Savaşı ve ertesini haber veren, *Siyah, Hald Yerinde* resminde olduğu gibi, yalnızca elektronik devreyi kullandığı çalışmalarında, siyah fonun önündeki devre bir felaket habercisidir. İki siyah pano arasında bir giyotin bıçağı gibi asılı duran bakır levha, engizisyon korkutuculuğuyla yaşamla aramızda uzanan bağları kesmek üzeredir.

MR çekimleri, Duchamp'nın büyük camından hareketle kurulmuş olan esnek cam ve pleksiglas üzerine yapılmış işlerle, Milli'nin resimlerine yeni bir nesne olarak girer. Böylece devrelerin içerdigi elektronik kayıt, beynin elektromanyetik dalga altındaki görüntüsüyle tamamlanmış olur. Bellek, ne elektronik devrelerde ne de bu devrelerle sağlanmış görüntülerde bulunabilir. Ancak bu tablolarla, sanatçının tarihe düştüğü iz bellek olarak tanımlanabilir.

2005 yılında yapılan ve röntgen filminden kesilerek oluşturulan kadın portresi de bu bellek sorununu işaret eder. Esnek cam üzerine yerleştirilen profilden büst görüntüde, belleğin kayıt işlevini kafatasına yerleştirilen CD sağılar gibi görünmektedir. Oysa burada CD, yalnızca, izleyicinin duruşuna göre, gökkuşağı renkleriyle parlamakta ve filmin üzerinde tamamen yapay bir görünüm oluşturmaktadır. Röntgen filmindeki küçük bir ayrıntıya dikkat edene kadar çalışma, donuk ve ürkütücü bir ifade taşır. Bu ayrıntı, kadının kulağındaki küpedir. Bilgiyi veren, canlı oluşu tanıtlayan, kimliği ifşa eden, bu belli belirsiz ayrıntıdır ve göz onu bulup ortaya çıkarma yetisine sahiptir.

Serdar Milli, çalışmalarıyla, bir yandan Habermas'ın uyarısını dikkate alır: teknolojinin ideolojik bir aygıt olarak yapılanışına dikkat çeker. Öte yandan Bourdieu'nün aklı savunan öğretisini de hesaba katar ve karşı olduğunu teknolojinin bu türden kullanılışı olduğunu söyler; onu bozup yeniden düşünmek her zaman insanın elindedir.

Dipnotlar:

1. Bourdieu, Pierre. *Karşı Ateşler*, (Çev. Halime Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 20.

(Tasarım Merkezi, Şubat 2007)



Burhan Doğançay, İtalya Duvarlarından, 1989.

Burhan Doğançay

Duvarları Kağıt Gibi

Yırtan Adam

Burhan Doğançay'ın, Ankara'da, hemen hemen aynı günlerde iki ayrı sergisi açıldı. İlki, *Hacettepe Kültür Merkezi*'nde, Doğançay'ın bu üniversiteye bağışladığı, 20 eserlik koleksiyonu içeren sergiydi. Diğeriyse, *Galeri Nev*'de, ressamın 70'lerden 2000'lere 50 eserini izleyici önüne çıkarıyordu.

Hacettepe Kültür Merkezi Sanat Galerisi'ne, Sıhhiye'nin araç trafiğinin darmadağın ettiği, Abdi İpekçi Parkı'ndan çıkılabilir. Metin Yurdanur'un yakarmak için açılmadığı apaçık olan elleri onca hırpalanmışlığıyla oradadır. Güvercin pisliğinin keskin kokusundan kaçarak hastane önü telaşına dalarsınız.

Ya kalenin bakırcılar tarafından, hediyeletik eşya satan dükkanların arasından, ya da *Kurtuluş Parkı*'nın kenarından, Dalokay Düğün Salonu'nda evlenmek için kuyrukta olanların arasından geçerek gelinir bu sergi salonuna.

Yolu aştığınızda, aradığınız, ihtişamını aştığınız yolla büyötmüş olarak size sunacaktır.

Duvarları kağıt gibi yırtan adamın fotoğrafına bakıyorum. Alelade, tanıdık, bizden; hepimiz gibi biri. Bu yolla onun bir duvar simyacı olduğunu anlamaya olanak yok. Çok şey görmeyi umduğum yüzünün çizgilerini renklerle bölmeli. Sarı ve mavi alınının kırışıklarına hücum etmeli, kırmızı ve siyah tüm çehresini sarmalı.

İşte, *Alexander'in Duvarı*'ndan (1995) karanlık bir bulut üzerimize geliyor. Siyah metal plakaların ardında örtülü kalan renklerle özdeşleşiyoruz. 70'lerdeki taşbaskılardan 95'e, duvarlar gitgide ete kemiğe bürünüyorlar. Çeşitli malzeme kullanımı, zaman kavramını devreye sokarak, ressamın, Alexander'ın duvarını örten plakalara attığı beyazın öldürüyor. Ümitsiz bir çırpınış olan beyazın sadece lekeleri kalıyor bugüne.

Aynı zamanda tüm bir tarihsel sürece atıf olarak da düşünülebilecek "*siyah metal plakalarla kaplanmış duvar*" bize duvarların izini süren bu adamın bir çeşit özetini sunuyor.

Doğu hristiyanlığının ikona-kırıcı döneminde *bir kadının evinin duvarındaki aziz swasını yiyerek iyileştiği* söylenir.¹ Bu öyküde kadının duvarla, duvardaki imgelerle ilişkisi bir tür aşk ilişkisi gibidir. Onu içine almadıkça, onunla bir olmadıkça iyileşmesi olanaksızdır sanki. Doğançay'ın duvarlarla ilişkisi de böyle tanımlanmayacaksa, başka nasıl tanımlanabilir?

New York, İsrail, İsviçre, Paris,

Avustralya, Güneydoğu Asya, Uzak Doğu, Çin, Doğu Avrupa, Orta ve Güney Amerika, Küba, Togo, Benin, Güney Afrika, Namibya, Zimbabwe, Rusya, Vietnam, Burma, Nepal, Bangladeş, Sri Lanka, Bahreyn, Katar, Umman, Birleşik Arap Emirlikleri, Yemen, Lübnan, Suriye, Azerbaycan, Ukrayna, Makedonya, Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Özbekistan, Gürcistan... duvarları. Dünyanın Duvarları!

Doğançay'ın tekniğinden söz edecek değilim. Israr edilirse onun bir tekniğinin olduğunu yadsımaya dek götürebilirim bu tutumumu. Modern sanatı bu denli güçlü temsil eden bir adamı "*tekne*"yle anlamak düşünülemez çünkü. Soyut sanatın gizilgücü "*ars*"la dolaysız bir ilgiye girme çabasından gelmez mi? Bundan dolayı onu tekniğe bağlamak, resmini boyaya indirgemek anlamına gelecektir; sanatını öldürmek...

Ama renklerinden söz etmeli. Özellikle de kırmızıyla siyahtan. Duvarın metal aksanı olarak kırmızıyla siyahtan. Duvardan fırlayan metalden. Bir özgürleşim olmalı bu. Duvarın hantallığına, yer değiştirmezliğine inat,

birer iç organ gibi yapısından dışarı fırlayan...

Kırmızı ve siyah. Birer şiddet simgesi. Tehlikesizmiş gibi yanı başımızda dikilen duvardan üzerimize fırlatılmış. Afişler de böyle değil mi, kapı numaraları, anahtar delikleri...

Kapı'da (1990) olduğu gibi. Artık açılmayacak olan ve bundan dolayı sanatçının tualine yarısını aktardığı, üzeri yırtılmış afişlerde donmuş gülümsemelerle, boyalar ve yazılarla kaplı, kilidi boşa kalmış Kapı...

Kant'ın duyarlık ile zihin arasında bıraktığı uçurum için Hegel, *"Bu bölünme güzel içinde giderilmiştir; burada genel ile tikel, sonlu ile sonsuz, kavram ile nesne birbirleri içine yetkin bir biçimde girerler ve bütünleşirler."* demiş.

Doğançay'ın resimleri sözü edilen boşluğun nasıl dolduğunun güzel örnekleri.

Taş baskı kapılarındaki anahtar delikleri ve ziller, iki kanadı birbirinden sonsuza dek ayıran bir çizgi çekiyorlar. Kapı numaraları büyüyüp kimlikleşiyor.

Ahşabın üzerini süsleyen silmeler acılı birer göz oluyorlar. Bu resimler tinsel olanın nasıl olup da görünür olabildiğinin somut örnekleri olarak gururla ışıltıyor.

Yırtılmış duvarların arasında geziniyorum.

Doğançay'ın elleriyle yırttığı duvarlar nedense bir türlü yıkılmıyorlar. Oysa onun gözlerinin retinasına düşen New York duvarlarının, İtalya, İspanya, Portekiz duvarlarının greyderlerle bir bir yıkıldığına eminim. Tanıklığın sonsuza dek öldürüldüğüne... Belki tam bu yüzden yıkılmıyor Doğançay'ın kağıt gibi yırttığı duvarları. İnatla tanıklıklarını sürdürüyorlar.

Arjantin Caddesi, bütün yokuşları arabayla zahmetsizce aşmaya almış ayakların ezişini özleyedursun, siz, *Papazın Bağı*'nda, kestane ağaçlarının altında çayınızı içerek inersiniz *Galeri Nev*'e. Büyük pencereci apartmanların sessizliği sonbahar yapraklarının hışırdamalarıyla ritim kazanırken, kamusal alanın bir parçası olarak duvarın yok denecek kadar unutulmuş olduğunu sezersiniz.

Yolu aştığınızda aradığınızla karşılaşsınız.

Aştığınız yol özlediğinizle kavuşmuştur.

Salona girer girmez *Pretzel Biçimi* (1973) ve *Duvarlar 70* (1970) karşıyorlar geleni.

Yanlış sırayla ilerlediğimin farkındayım, ama *İnsan Kalıntıları* (1968), *Taramalar* (1973) ve yine *Duvarlar* (1970) tüm yüzeye yayılmış çarpıcı renkleriyle mknatıs gibi her şeyi kendilerine çekiyorlar.

Hacettepe'deki sergiden farklı olarak burada ressamın farklı dönem çalışmalarından birden fazla örnek görmek mümkün. *Balo Salonu* (1989), *Kağıt Yılanlar* (1988) ve *Kötü Haber* (1988), kompozisyonun daha karmaşık örgütlenmesiyle Hacettepe'de yer alan *King and I* (Kral ve Ben - 1988)'dan ayrılıyorlar.

Bir duvarı boylu boyunca kaplayan yelkenlilerse yolculuklarına *Fırtınalı Hava* (1974)'yla başlıyor. Beyaz zemin üzerinde, etraflarını zar gibi kaplayan karanlığa yelken açan mavi, beyaz ve kırmızı, içsel bir yolculuk olarak tualin derinliğine doğru, *Batıya Yelken Açmak*

(1974)'la tamamlanıyor.

Galeri'de ressamın fotoğraf çalışmalarının toplandığı "*Wall of the World*"e (Dünya Duvarı) bakıyorum. Doğançay'ın resimden fotoğrafa akan yolculuğu başka birini hatırlatıyor bana: Cartier-Bresson. Bu ünlü fotoğrafçı, fotoğraftan resme geçişini edilsenlikten etkenliğe geçiş olarak tanımlamış.³ Oysa Doğançay'ın resmindeki ilkeleriyle örtüşen fotoğrafları var. Toplumların yaşayışına, oradaki insana nesneler aracılığıyla bakabilen biri için bu çok da zor olmasa gerek. Ressamın taşbaskılardan çeşitli malzemeye geçişini de böyle anlayabileceğimizi düşünüyorum. Fotoğrafın gerçekliğiyle malzemenin gerçekliği dışsal olana yaklaşmak anlamında örtüşebiliyor. Duvardaki yırtık onu saptayan gözle görülebilir oluyor çünkü, tinsel olan onun araçlarıyla görülebilir kılınıyor.

Duvar yırtıldığında ardından ne çıkacak sorusu ciddi bir sorudur, ya da duvar yırtıldığında görülebilir olacak mıyım? Onun yırtık afişlerini belki de böyle anlamalıyız. Bizim gördüğümüz değil, ardından görünür olduğumuz delikler.

Yolu gerisin geri dönerken istemeden de olsa bir sonuç düşünüyorsunuz: Duvara değen elimizin izi, duvar gitse de tual de kalıyor.

Dipnotlar:

1. Lowden, John. "İkona mı, Put mu? İkonakırımcılık Tartışması", Sanat Dünyamız,

69-70, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 209-210.

2. Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa, Asa Yayınları, 2000, s. 144.

3. "Resim İçin Fotoğrafı Terk Eden Sanatçı: Cartier-Bresson", Gergedan, 13, Mart 1988, s. 19.

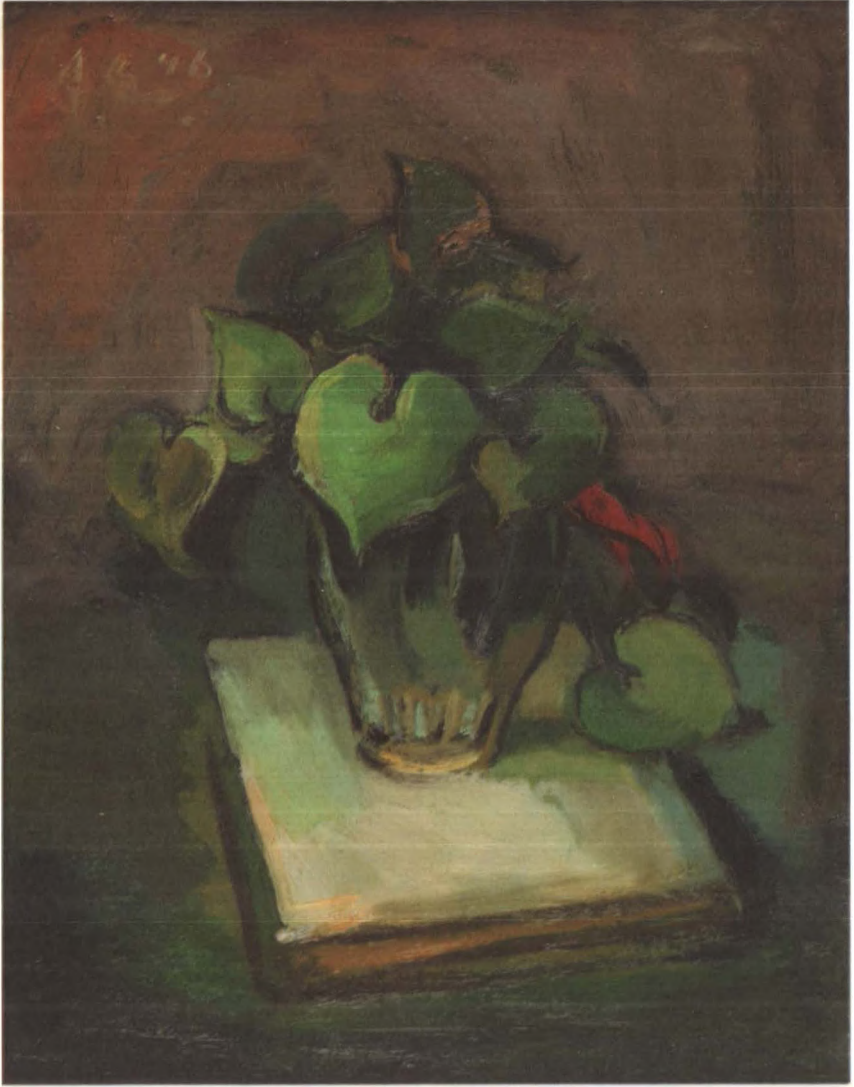
(Artist, Nisan 2005)

Burhan Doğançay, Billboard, 1964.



Burhan Doğançay, Siyah Siyahıtır, 1995.





Abidin Elderoğlu, Ölüdoğa, karton üzerine yağlıboya, 1946.

Abidin Elderoğlu

Gün Işığına Özenen Tablolar

“Ressam ya da besteci sıcak tonlar ve tınıları doğru kullanıp ‘sıcak’ yapıtlar yaratırsa birdenbire ısınır, hatta yanarsınız. Kusura bakmayın ama, gerçek müzik ve resim canınızı yakandır.”

Vasili Kandinski

Karşıtların çatışmasını ve birlikteliğini uzun zamandır biliyoruz. Onların nasıl olup da birbirlerini yarattıkları, hangi gerekçelerle bir arada bulunabildikleri ve bu çatışma-yapışık olma ikilemi içinde hangisinin kalıcı olduğu üzerine çokça sözler edildi. Yadsımanın yadsınmasına kadar giden sürecin yaratıcı dinamikleri, iktisadi, sosyal, siyasal düzlemelerden sanat alanına değin sunuldu, tartışıldı.

Soyut resim alanında bir yazıya başlarken de geldi karşımıza dikildi aynı ilişki. Abidin Elderoğlu’nun resim sergisini gezerken adım adım peşimizden dolandı ve sergi broşüründe yer alan sözcükleriyle kavga boyutuna ulaştı.

Soyut sanatın amentüsü haline gelmiş olan “konuyu değil, ritmi resmetmek” söylemi bu broşürün havasına da egemen. Ancak biz onu incelemeden önce, soyut sanatın anladığı anlamda soyutlamanın öncü ve güçlü örneklerinden bir ressamın ifadelerine dönelim. Belki de bu yolla söz konusu çatışmayı daha iyi anlamış oluruz.

Modern sanatın daha ilk adımlarında post empresyonistlerden bir ressamın dünyayı (ya da tırnak içinde “dünyayı”, çünkü esasen burada “resmi”, “sanatı” daha çok) nasıl başka türlü algıladığını sanatçının mektuplarından örneklerle görelim.

Van Gogh, fırtınalı havada manzaranın önüne tualini koyup resmini öyle yapmayı severdi. Ancak bundaki amacı doğayı olduğu gibi taklit etmek değildi. Theo'ya yazdığı mektuplarda sık sık değinir buna.

"Örneğe, şu yağmur altında yaptığım iki etüd - şamurlu yoldaki küçük figür hani- bazı başka etüdlerimin tamı tamına karşıtıymış gibi geliyor bana. Onlara baktığımda o kasvetli yağmurlu günün duygusunu yeniden taşıyorum, küçük figür ise, birkaç renk lekесinden başka bir şey olmamasına karşı, sanki canlı gibi... Figüre hayat veren çizimin doğruluğu da değil üstelik, çünkü aslında çizgi, desen yok o resimde. Demek istediğim şu ki, doğaya kirpiklerinin arasından baktığında, yani dış çizgiler silikleşip renk karışımları haline geldiğinde, oluşan esrarlı havayı andıran bir şeyler var bu iki etüdde."

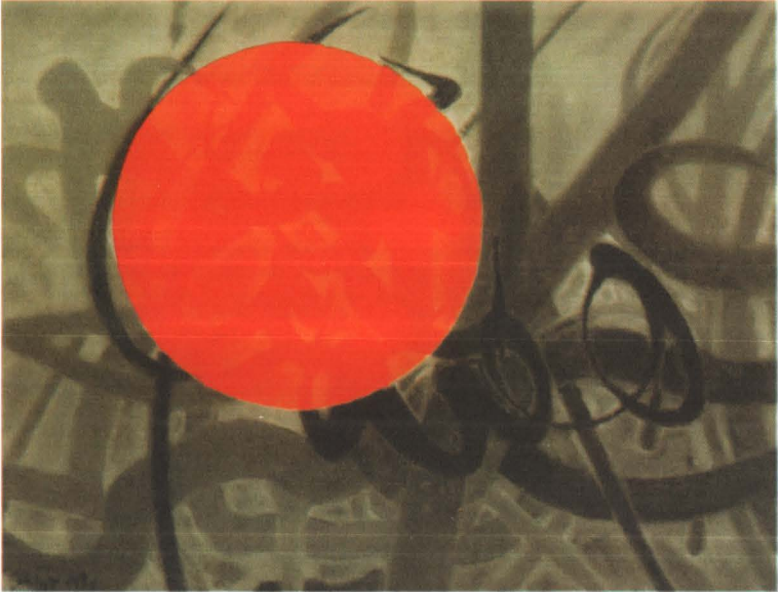
Bunu doğaya yeni bir bakış tarzı olarak yorumlayanlar çoğunluktadır. Gerçekten de, resme yansıyan doğa artık, o güne kadar görmeye alıştığımız doğadan o kadar farklıdır ki, hemen bu yargıya ikna olmaya meylediriz.

"Geçenlerde gördüğüm fırtınayı anlatmış mıydım sana? Deniz sarımtıraktı, özellikle kıyıya yakın yerlerde; ufukta ak bir ılık çizgisi, onun üstünde korkunç, karanlık, kurşuni bulutlar... Bunlardan eğik çizgiler halinde boşanıyordu yağmur. Rüzgar kayaların arasındaki küçük patikanın tozlarını denize doğru uçuşuruyor, yeni açmış akdiken çalılarını, kayaların şurasından burasından uç vermiş şebboyları, bir o yana bir bu yana sallıyordu... Sağ yanda yemyeşil, taptaze mısır tarlaları, daha uzakta ise bir vakitler Albrecht Dürer'in çizdiklerine benzeyen bir kent görünümü vardı. Kuleleri, değirmenleri, kurşuni damları, Gotik üslubunda evleri olan bir kent... Eteklerinde bir liman, iki yanındaki setlerin denize doğru iyice uzandığı... Denizi geçen Pazar akşamı da gördüm, her şey karanlık ve gri idi... Sonra şafak sökmeye başladı."

Bir izlenim olarak doğa gündemdedir artık.

Ancak cümleleri yapısöküme uğrattıp da, mektubu yazanın anlattığına değil, anlatış biçimine bakarsak yeni yeni şeyler görmeye başlarız.

"Renk kendi başına her şeyi anlatır,



Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 39 x 48 cm., 1970.



bunsuz yapamaz insan, ille de kullanmak zorundadır; güzel olan bir şey, -ama gerçekten güzel olan bir şey- aynı zamanda doğrudur da. Veronose, 'Cana'da Düğün' tablosundaki o sık insanların portrelerini yaparken paletindeki tüm zenginliği eflatunlar, harika altınsı tonlarla tuale dökmüştü."¹⁴

Ressamın yapmaya çalıştığı, doğayı yeni bir şekilde ele almak olarak nitelenemez artık.

O, resmi yeni bir şekilde ele almak peşindedir ve peşinde olduğu, doğanın taklidi değil, doğanın rakibi olarak, renklerle, biçimlerle kurulmuş yeni bir evrendir.

Çoğunca nesnesiz olduğunu iddia edilen, dış dünyayla bağıni koparmaya çalışan soyut sanatın kimi söylemlerine / söylem sahiplerine karşı Kandinsky'nin sözleri, temsil ilişkisinin çift karakterli yapısını ortaya sermek için elverişlidir.

"Metod arayışında sanatçı daha da ileri gider. Sanat yalnızca sanatçılarca kavranabilir özel bir alan halini alır ve sanatçılar, öfkeyle, halkın eserlerine karşı kayıtsızlığından yakınırlar... Böylece sanatçı küçük bir patron grubu ve

uzmanlarca övölür ve ortaya kabiliyetli, usta sanatçılardan oluşan bir topluluk çıkar. İşte, sanatta zafer böyle kolayca kazanılmıştır."¹⁵

Bununla ne demek istiyoruz ya da Kandinski, halktan kopan ve kendi evreninde mutlu mesut yaşayan sanatın hiç de zafer kazanmış falan olmayacağını altını çizirken nasıl bir perspektif sunuyor? Burada hangi yaraya parmak basılıyor?

Bunun yanıtı da Elderoğlu'nun sergisinde gizli.

Abidin Elderoğlu'nun resimleri gün ışığına özenir. Sergi salonunun loş, yapay ışığıyla onu gördüğünüzde bir eksiklik duygusu, bir tamamlanmamışlık gelir oturur yüreğinize. Yarım kalanın ne olduğunu ancak gün ışığının parlak renkleriyle karşılaştığınızda anlayabilirsiniz. Resimlerin içinden yükselen ışık, renkler, kaligrafinin her an canlanıverecekmiş gibi duran biçimleriyle de birleşip sokağa çıkmak isterler. Karşıtlarıyla yüzleşmek, onunla bütünleşmek, yeni bir devinin yaratmaktır bütün dertleri.

"Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa,

resim elemanlarını bu yönde yeniden örgütlemek, onlara etkin görevler vermek, ya da görevlere uygun etkin plastik öğeler yerleştirmekle olur.”

(Abidin Elderoğlu, sergi broşüründen)

Kaligrafinin en önemli özelliği insan bedeniyle olan ilişkisidir. Bu ilişki çok boyutlu bir ilişkidir. Her harfin insan vücudunun bir duruşuna karşılık gelmesinin yanında, hattatların yazıyı dizlerinde yazdıkları da söylenir. Bu demektir ki, insan vücuduyla başlayan hikâye yine orada son bulmaktadır.⁶ Doğu toplumlarında, kaligrafi insan bedeninin kutsanması, aşkınsallaştırılması anlamında değil de tam tersi bir doğrultuda ele alınmıştır hep. Orada tanrısal lütfun, insanın “*tek anlama yetisi*”yle kavranabilecek tek bir tezahürü bulunur. Böylece Antik Çağ’ın ve Rönesans’ın güzelduyusuyla, örneğin İslâm kaligrafisinin güzelduyu anlayışı, söz konusu olan aynı eleman, yani insan bedeni bile olsa, birbirinden kökten farklıdır.

Çağdaş sanatı bunları da düşünerek ama bundan ayrı bir yerde değerlendirmek gerekir elbet. Çünkü Elderoğlu’nun resimlerinde tanık olduğumuz şekliyle

yalnızca mistik olanla değil, olanaklı olanla da ilgilidir bu. Canhıraş dağa tırmanan insanların yarattıkları beden şekilleri, kaligrafik çalışmalarında, evrenin sonsuzluğunda devinen şekillere dönüşürler.

Bu, somutun soyutla girdiği ilişkide bir *sentez* arayışı olarak değerlendirilebilir.

“Resimlerim, neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemeye göredir.”

(Abidin Elderoğlu, sergi broşüründen)

Hareket izlenimi sanatçının salt istenç olarak müzikal olana yönelmesiyle ortaya çıkar. Attığı ilk adımdaysa kaligrafinin diyagonal çizgilerinden yardım alır. Sonuçta *ritm* ve *uyum*, aynen müzikte olduğu gibi, metafizik olanın dile getirilme aracı olarak, kaligrafide de bulunur. Tuallere biraz yaklaşp baktığımızda ise elde ettiğimiz etki resmin kaybolmasından da öte, parçalara ayrılmasıdır. Birbirine yaslanarak uzayıp giden çizgiler, sahneye çıkan fırça darbelerinin kesikliğiyle darmadağın edilir. Deli gibi sağa sola vurulmuş bu darbeler, izleyeni kaosun göbeğine geri sürüklemek için dokuya yedirilmiştir.

“Problem konudan sıyrılmak, konusuz

plastik bir müzikalite yaratmak...”
(Abidin Elderoğlu, sergi broşüründen)

Cézanne'ın çay fincanında gördüğü “*yaşayan şey*” elbette tinsel olanla ilgilidir. Ancak yöntem araştırmaları ve biçimsel kaygıların eşik noktasında “*nesne*” anlayışı yatar.⁷ Soyut sanatın gizleriyle uğraşan ressam “*nesne*”nin gizleriyle de uğraşmaktadır. Bu çaba içerisinde “*nesnesiz*” olduğunu ilan ettiği gün, sanatının yok oluşunu da ilan etmiş demektir. Kandinsky'nin dile getirdiği perspektifi kaybetmemek çağdaş sanatçı için yaşamsal öneme sahiptir.

Soyut sanatın elinde taşıdığı bomba, eğer ki, soyut - somut, nesneli - nesnesiz ilişkisi diyalektik bir biçimde kavranıp kullanılırsa yaşama dahil olabilecektir. “*Gerçek sanatın can yakıcı*” olması işte böylece anlam kazanmaktadır. Aksi halde bombanın taşıyanının elinde patlaması ve getirdiğinden çoğunu götürmesi işten bile değildir.

Dipnotlar:

1. Kandinsky, Vassili. Aktaran: İpşiroğlu, Nazan. *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995, s. 111.
2. Van Gogh, Vincent. *Theo'ya Mektuplar*, (Çev. Pınar Kür), İstanbul: Yapı Kredi

Yayınları, 2001, s. 115.

3. Van Gogh, Vincent. a.g.e., s. 19.

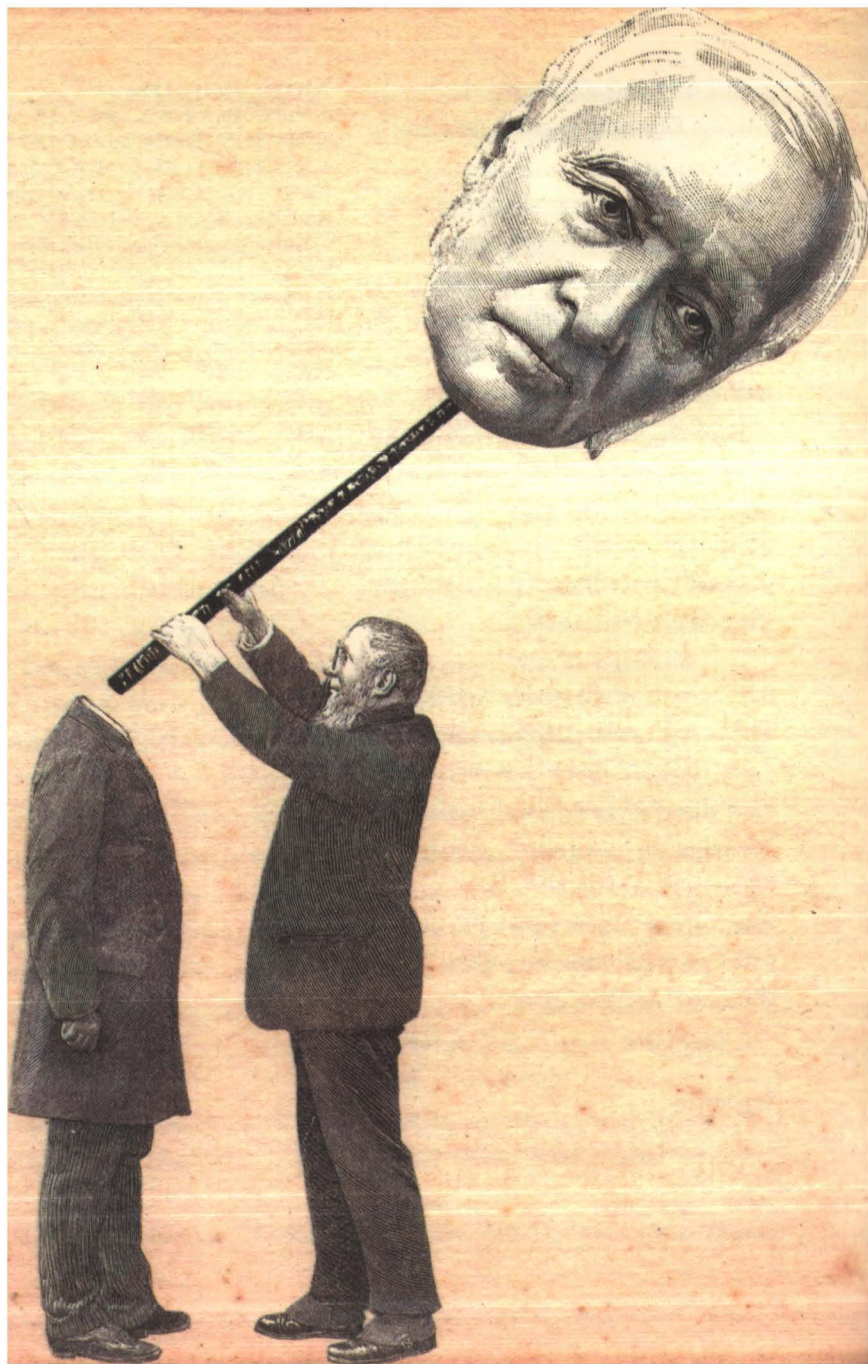
4. Van Gogh, Vincent. a.g.e., s. 157.

5. Kandinsky, Vassili. *Sanatta Rubsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2001, s. 48.

6. Kaligrafi konusundaki bilgiler için sayın hocam Erdal Eser'e teşekkürler bence bilirim.

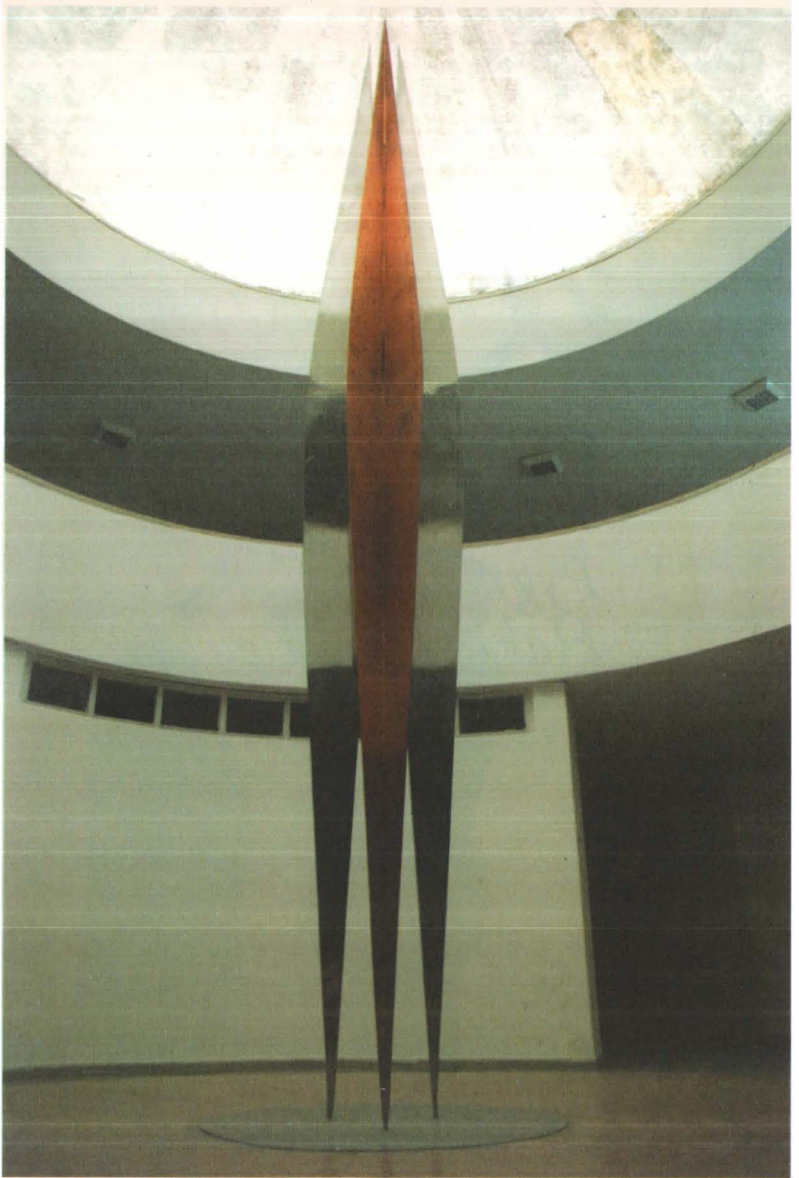
7. Soyut resimde sanat eserinin nesnesi için bkz. Tunali, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1989.

(*Evrensel Kültür, Ocak 2004*)



IV.

Pygmalion
Hakikati



Şadi Çalık, Soyut Heykel, 1969.

Şadi Çalık

Soyutu Bulmak

Yonttuğu heykele duyduğu aşkla onun canlanması sağlayan Kıbrıslı heykeltıraş Pygmalion'un hikâyesi pek çok farklı yoruma konu olmuştur. Temelde bir dönüşüme denk gelen hikâyenin merkezi sorunsalı, ilk bakışta sanat yapıtı üzerine bir *mesel*miş gibi görünür; sanatçı ve yapıt arasındaki ilişkide çözümlenmek istenir. Oysa, Pygmalion hikâyesi *Afrodite hikâyesinin* bir parçasıdır sadece. Bu anlamda onu, “*güzel*” kavramı ve “*güzellik*”in oluşumuyla ilgili bir çerçeve içinde düşünmek gerekir. Zaten heykeltıraşın eylemine yakından baktığımızda, bunun bir ideyi / kavramı gerçeğe dönüştürmek / nesneleştirmek şeklindeki çok daha yaman bir problemle ilgili olduğu dikkat çekecektir. Bir kavram nasıl olur da gerçeklikte var

olabilir ya da gerçekliği karşılık gelebilir?

Heykel sanatı, içinde bulunduğumuz uzaya biçim vermek, onu hacimsel olarak, yer kaplamasıyla, dolulukları ve boşluklarıyla, sanatçının ve alımlayıcının dokunaklarıyla yeniden var etmek anlamında düşünülürse, özne - nesne düalizmini de kaplamı içerisine alan yukarıdaki soru, sanat dalının üzerinde dolaşan bir *Demokles kılıcı* niteliği kazanır. Kandinski'nin, *Sanatta Ruhsallık Üstüne* kitabında yer alan, “*Sanatların çağlar boyu süregelmiş olan ilişkisi dışsal formlarla değil anlamlardır.*” yorumu herkesten çok heykeltıraşı bağlayıcı bir niteliğe bürünür. Uzay nasıl olacak da anlama bürünecektir?

Her ne kadar, heykel alanına uzakmış gibi dursa da, bunun yanıtı “soyut”un doğru şekilde kavranmasından geçer. Sanat alanında anlam sorunsalının çözüm yeridir soyut. Bunun anlaşılabilmesi, öncelikle örgün eğitimimiz boyunca bize dikte edilmiş kötü kavramlaştırmalardan kurtulmayı gerektirir. Ne yazık ki bir çok sanatçı ve –daha da kötüsü– sanat tarihçisi, *“beş duyu organımızla tanımlayamadığımız şey”* olarak bilirler ve sanat alanına *“dış dünyada karşılığı olmayan, duygularla ilgili”* vb. şekillerde tercüme ederler soyutu. Böyle anlaşıldığında ise, soyutun kavramla buluşması, anlamın kurucu ögesi olarak değerlendirilip yorumlanması olanaksız hale gelir. Soyut çalışan sanatçılar da, iki anlaşılmazlık bulutu arasında kaybolup giderler; ya melankolik bir biçimde *“içindeki ni betimliyor”*a meyledilir ya da *“her yaptığı da sanat oluyor bunların”*a dönüverir algı. Hele de söz konusu olan heykel olduğunda, bu garip yorumlar, murcu, çekici bırakıp koşar adım kaçıp uzaklaşmasına yol açar sanatçının.

Tek tek şeylerin ötesinde onların genel adı olarak var olandır soyut. Tikel şeylerin tümel bir kategori altında ifade edilmesidir. Kelimenin

kökeninde yatan *“ayırt edilme, bir şeyden alınıp çıkarılma”* bir indirgeme gibi anlaşılmalıdır. Aksine, bir şeyin ilineklerinden sıyrılarak öz olarak ortaya konmasıdır. *“İnsanlık”* teriminde olduğu gibi, insanlardan doğmasına karşın artık tek tek onlarla ilgisi olmayan, ama yine de onların genelini tanımlayan olgular *“soyut”*u ifade edebilir. Dolayısıyla insanın tüm kavramsal cephaneliği soyutlama edimi tarafından kurulmuştur.

Bununla birlikte *soyutlama* ile *soyutu* da birbirinden ayırt etmek gereklidir. Biri bir *edimi* ifade ederken, diğeri doğrudan kavramın kendisini oluşturur. Sanatlar için bu ayrım kritik önemdedir, çünkü zaman içinde iki sözcüğün kazandığı anlam; *“figüratif olandan yola çıkarak biçim bozmalarla oluşturulmuş”* ile *“hiçbir figürü betimlemeyen, dolaysız kendiliği ifade eden”* olarak ayrılmıştır. (Burada dikkat edilmesi gereken bir başka nokta, *“figür”* sözcüğü yerine *“nesne”*nin tercih edilmemiş olmasıdır. Keza figürden ve onun temsilinden uzak durabilmesine karşılık, *“bir özne için bilgi objesi”* olma anlamındaki *“nesne”*den kaçamaz soyut sanat; nesnesiz değildir. Yalnızca zihinsel bir nesneye karşılık gelir bilgi objesi.).

Tarihsel bir takım nedenlerden dolayı, ülkemizde heykeltıraşla soyutun buluşması sıkıntılı olmuşsa da, çok önemli heykeltıraşlar yetiştirmiş olduğumuzu söyleyebiliriz (Belki de “*bize rağmen yine de yetiştirmiştir onlar*” diye düzeltmek gerek buradaki ifadeyi).

Şadi Çalık heykelleri *soyut* konusunda çok erken dönemlerde ulaştığımız doruklardan birini temsil eder. Kaynağını *antik Yunan ve Mısır sanatlarında* bulduğunu söylediği heykel çalışmaları, malzemesiyle bir hesaplaşmayı ifade ettiği gibi, dünyanın rasyonel alımlanışının da peşindedir. 1950’li yıllarda yaptığı ilk soyut heykelleriyle nesnel dünyanın peşinde olduğunu söyler sanatçı. Siren Çalık, *İş Bankası Yayınları* arasından çıkan retrospektif sergi kitabında bunu, Şadi Çalık’ın heykellerindeki *üçgen kurguya* atıfla anlatır. 1952 yılına tarihlenen *Uçan Form*’un pek güzel gösterdiği bu üçgen yapı, dış dünyanın fiziksel gerçekliğinin soyut bir formda betimlenmesidir. Uçanın bir *kuş* değil bir *form* olduğunu gösterir bize.

Matematiksel bir gerçeklik olarak “*üç noktadan bir düzlem geçer*” tanımının

fizik dünyadaki yorumunu aramaktadır Şadi Çalık. *ODTÜ Fizik Bölümü Üçlü Amfînin* ortasına dikili bulunan heykeli bunun en güzel örneklerinden biridir. Çağlar boyunca ocaklarda ateş pişirmek için kullanılan sacayaklarında kullanılan, mitolojide Apollon’un kâhinlik yapmak için kullandığı formun bir uzantısıdır bu heykel. Altı metrelik boyuyla iki kat arasında üç nokta üzerinde yükselen soyut heykel, nereden bakarsanız bakın sürekli dönüyormuş izlenimi verir. Bir yüzde *bakır*, öbür bir yüzde *çelik* kullanılarak yapılmış heykelin doğal renkleri de bu hareket duygusunu destekler. Her gün bu heykelin çevresinde dönenler çok daha iyi anlarlar bu duyguyu. Yer değiştirmenin / hareket olgusunun kavramsallaştırılmış halidir Çalık’ın heykeli. Aynı duyguyu İstanbul Merter’deki *Vakko Genel Müdürlük Binası* için yaptığı heykelde, bu kez yüzeylerin yer değiştirmesinde hissedebilirsiniz.

Galatasaray’daki, İstiklal Caddesi’nin simgesi haline gelmiş bulunan *50. Yıl Anıtı* ise, soyut konusunda ulaşılmış yetkinliği gösterir. Türkiye Cumhuriyeti devrimlerini ve ilerlemeye olan inancı simgeleyen heykel, adeta yerin altından

gelen bir gücün etkisiyle diyagonal bir biçimde gökyüzüne sıçramaktadır. Necati Cumalı “Etiler Mektupları” adlı kitabının Şadi Çalık’ın ölümü üzerine kaleme aldığı denemesinde, bu heykelin adeta çıkış mottosunu verir bize:

“Kalabalık figürler ile eşya bir romanın sayfalarındaki gibi uyum içinde akarlar. Her figürü canlıdır. Yüzeyler en aza indirilmiş, duyarlı bir elin geçtiği yalınlık kazanmışlardır. Bir konuşmamızda, en güzel heykel kibrit kutusudur, kibrit kutusunu ilk yontan insanın yaratıcılığına erişmek isterdim demişti.”

Gerçekten de kibrit kutusunda tutuşmayı bekleyen çöplerin birbirinin önüne atılışlarına benzer 50. yıl heykeli. Soyutlama gücünü de bu metafor dan alır. Birbirine benzeyen yüzleriyle, bağımsızlık ve kardeşliğe duydukları inançlarıyla öne atılan Anadolu halklarının devrim coşkusu, hiçbir figüre gereksinim duyulmadan bu soyut form içinde bir araya getirilmiştir.

1957 yılında Amerikan Haberler Bürosu’nda açılan bir karma sergide yer almış olan *Minimumizm* adlı

heykeli ise, *Minimalizm* akımından çok daha önce, heykeltıraşın soyutla ulaşılacak yalınlık konusunda ulaştığı noktayı simgeler. “Çizginin mekân içindeki değerini göstermek” amacıyla yaptığını söylediği *Minimumizm*, onun zaman zaman resimle de buluşan kompozisyon anlayışını özetlemesi bakımından ilgi çekicidir: Tek bir çizgi heykel olarak bir mekân yaratabilir. Canan Beykal da 13 Ekim 1994 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan yazısında, Çalık’ın bu öncü yönünün altını çizer: sanatçının heykelle birleşmiş *ses enstalasyonu* gibi düşünceleri olduğundan söz eder.

Soyut çalışmalarının yanı sıra, soyutlamaları da pek çok çağdaş sanatçıdan daha taze bir soluk taşıyor Şadi Çalık’ın. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde bulunan *Vietnam* heykeli, Karaköy’deki Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü kapısı gibi çalışmaları figürü *kavramsal* düzeye yakınlaştırmayan, kavramla nesnesini yeni bir sentez içinde değerlendirmenin örnekleridir.

Dönemin sanat anlayışı yüzünden istediği projeleri çoğu zaman gerçekleştiremeyen, kazandığı

yarışmalarda maket aşamasında kalmış pek çok çalışması bulunan bu büyük heykeltıraş, yine ODTÜ yerleşkesine yaptığı Atatürk heykeliyle anıt konusunda ülkemiz için en güzel örneklerden birini vermiştir. Bir noktadan fışkıran çalılar gibi küçük bir tepenin üzerine yerleştirilmiş olan bu kütleli heykel, anıt heykellerin bir şablonmuşçasına birbirini tekrar etmeyebileceğini, yeni bir form arayışını da içine alacak şekilde yorumlar yapılabileceğini ispat etmektedir.

Soyut, insanın zihinsel yetileriyle kendine verili gerçekliği dönüştürme gücünü

anlatır.

Bu gücün kurucu doğası, bugün bildiğimiz dünyayı yaratarak insanı diğer tüm canlılardan ayırmaktadır.

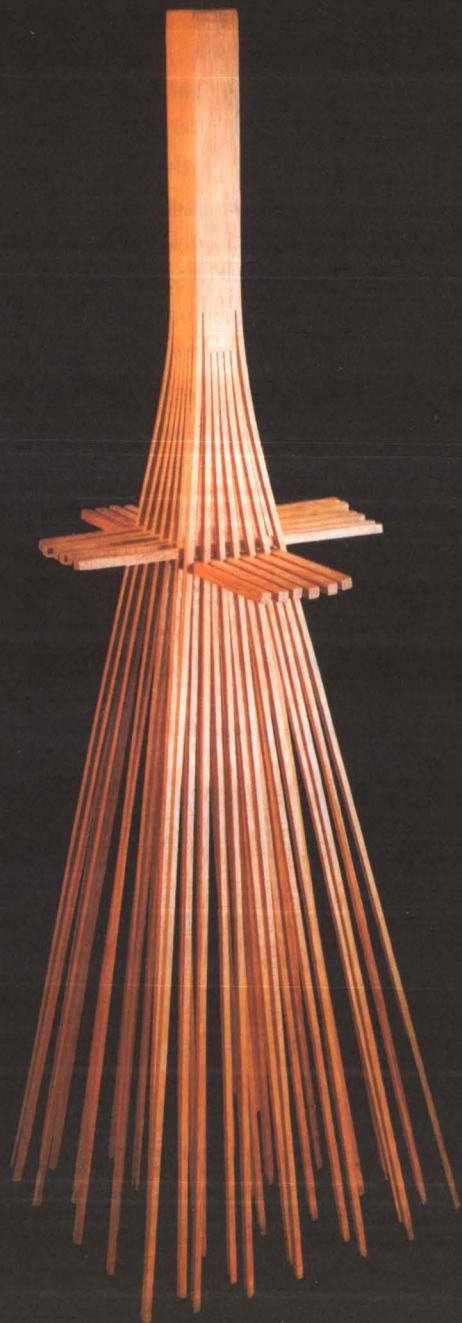
İnsan soyutlayan canlıdır.

Heykeltıraş da, zihninin dünyayı biçimlendirdiği yerde durup Pygmalion'un peşinde olduğu dönüşüm anının heyecanını en derinden duyma şansına kavuşmuş kişidir.

(Artist Modern, Eylül 2008)

Şadi Çalık, Atatürk Anıtı, 1966.





İlhan Koman

Hareket - İmaj ve Heykel

İlhan Koman'ın *Derviş*'i bir platform üzerinde dönmektedir. Rotorları, hyperformları, hatta statik denge anlamında sütunları bile hareket ederler. Yeni bir alımlama biçiminin beraberinde getirdiği şaşkınlıkla bu heykellere bakan kişinin zihninde uyanan ilk soru yanlıştır: *"Nasıl oluyor da hareket ediyor bu heykeller?"*

Gerçekten de yaman bir problemdir heykelin hareket etmesi ve üzerine sorulan sorunun cevaplanması, hem sanatçı hem sanat alımlayıcısı açısından büyük önem taşır.

Ne ki aslında üzerine eğililmesi gereken asıl problemi ıskalamaya da neden olur bu zamansız sorulmuş soru.

Hareketin nasıl olduğuna ilişkin soru sanat yapıtının neliğinin anlaşılmasında ikincil bir değer taşır. İlhan Koman'ın

heykellerine sorulacak ilk soru *"Bu heykeller neden hareket ediyor?"* sorusudur.

Heykel sanatı *hareketi* içerir. Diğer sanat dallarında da vardır hareket ve hareketin duygusu (ya da hareket duygusu), ama tiyatrodan da söz ediyor olsak bir süre sonra fark ederiz ki burada andığımız hareket kendi başına bir hareket değil, hareketin bir *temsili*dir.

Resim avangard çıkıştan bu yana temsilden kurtulmaya çalışıyorsa, el sanatları işlevin bir yansıması olarak var oluşunu minimalist manifestoyla süslemenin naturalizminden köşe bucak saklasın, modern tiyatro, yabancılaştırma ve performansla anındalığa vurgu yapsın, şiir anlamsızın kıyı sularında istediği kadar gezinsin, bir şeyin yerine



ikame etmenin, onu işaret etmenin,
çağırışmanın zulmünden kurtulamaz
kolay kolay.

Heykel ise, her ne kadar yerleşik
beğenilerin düzeyinde üretilen örnekleri
bunu anlamamız için iyi birer referans
olmasa da, temsilden azat olarak varlığa

gelmiştir. O, kendi başına vardır.
Dinsel ritüellerin arkaik nesnesi olması
boşuna değildir. Eti dünyadan yapılma
olduğundan heykeltıraşın ediminden
sonra kendi başına yaşayandır heykel. Bu
yüzden, sanıldığığının aksine, sanat dalları
içinde anlaşılması en zor olandır. Var

olanın var olmağıyla bütün bağıntıları içerisinde alımlanmasını önerir.

Avangardlar yüzlerini bu sebeple üçüncü boyuta dönmüşlerdir.

Sanat olarak yaşamı önermek, dünyaya yüzünü dönmek aynı zamanda heykele dönmektir.

Dünya nasılsa heykel de öyledir.

Şayet dünya hareketi içeriyorsa, değişim ve oluş onun özünde varsa, heykel de dolaysız olarak hareketin kendisi olacaktır.

Diğer sanat türleri izleyicisini sabitlemeye çalışırken heykel onu hareket etmeye davet eder.

“Gel” der, “çevremde dolaş, hep bir diğer açıdan görmeye çalış beni, farklı ışıklar altında yeniden ve yeniden bak. Uzak durma, dokunmayı dene.”

İzleyicisinin hareketiyle, ışığın gövdesi üzerinde gezinmesiyle heykel de hareket eder, bulunduğu mekânı deneyimler, ona yeni bir şeyler katar her seferinde.

İlhan Koman’ın heykelde yaptığı bundan fazladır. Onda heykelin kendisi de izleyicisinin hareketine katılmıştır. Karşılıklı bir hareket söz konusudur. Fletcher Benton’ın, Mark Suvero’nun, Calder’in ya da Tinguely’nin kinetik

heykellerinden farklıdır Koman

heykelleri. Ne renkler ne de makine estetiğidir onun yapıtlarının taşıdığı öz.

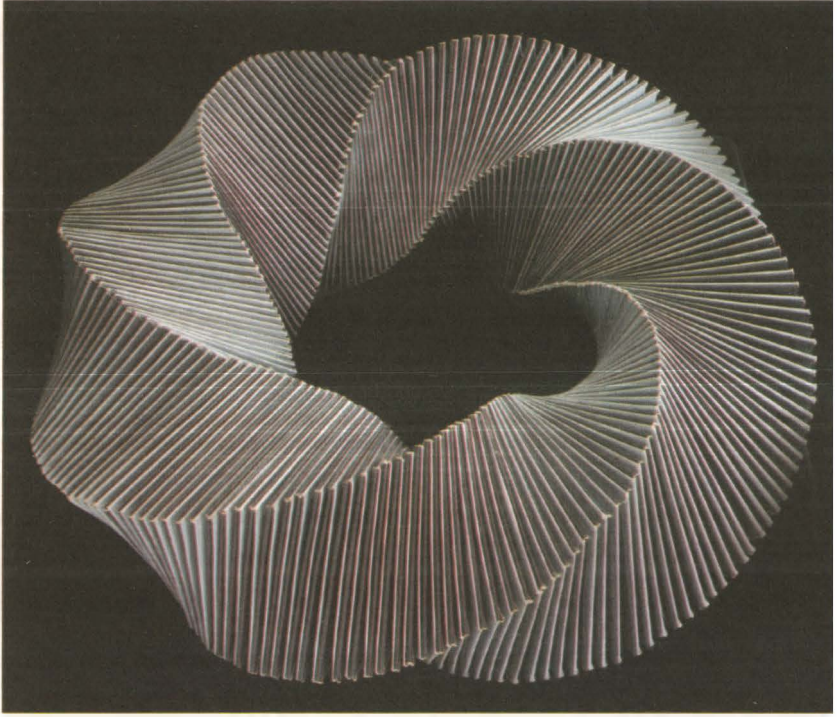
Aslında bu anlamda bir estetikten çok bir varoluşu aramaktadır Koman.

Malzemenin taşıdığı varoluşun gizleri üzerine düşünmektedir.

“1970 yılında yaptığım deneyler sırasında sert olmayan, esnek bir forma sahip, 10 birleşme noktası olan ve 16 tane eşkenar üçgen şeklinde yüzü olan bir polihedron bulmuştum. Aslına bakarsanız bu bir çeşit polihedron bazlı, hafif, katlanabilen ve inşaat malzemesi olarak da kullanılabilen bir element idi ve boşlukta diklemesine kurulan mühendislik eseri yapılarda yararlı olduğunu düşünmüştüm.”

Bu satırların dünyanın gizlerini araştıran bir bilim insanının değil de bir sanatçının ağzından duyulması, bize Koman’ın estetikten öte varoluş sorununu araştırıyor olduğunun ipuçlarını verir.

Derviş, tavana bağlanmış olan ipin ekseninde, aynı gövdeden çıkan farklı uzunluktaki tahta bacaklarıyla bir platformun üzerinde döner durur. Hareket eden değil hareket ön plandadır



burada. Tahtanın esnekliği hareketin büyüsunü oluşturmaktadır. Rotorlar rüzgârın gücünden esinlenmiş formlar olarak semazenin hareketini kendilerince tekrar ederler. *Sonsuz Sütun* ise birbiri üzerine yıkılan kütleleriyle sonsuza dek sabitlenmiş bir hareketin sözcüsüdür.

Halk Sigorta için 1980' de yaptığı *Akdeniz beykeli*, kinetik bir yapıya sahip olmasa da, bu hareket fikrine

odaklanmıştır. 6 metre yüksekliği ve 4 metre genişliğiyle 4,5 ton demirden yapılmış olan heykel, formu oluşturan 112 metal levhanın boşluklarla birbirine sabitlenmesi sayesinde adeta saydam bir görünüme bürünür.

Dalgalar halinde birbirine sabitlenmiş levhalar, bir yandan bir silueti oluştururken bir yandan da o silueti parçalarlar. Ağırlıklarını unutarak bir geminin nasıl deniz üstünde

olduğunu anlatmaya başlayan demir levhalar, geminin ve denizin nasıl olup da birbirinin uzantısı olabileceğinin bilmeceğini söyler.

Ağırlık ve hafiflik, kütle ve boşluk, rüzgâr ve insan aynı bedende birbiriyle sürekli yer değiştirir haldedir.

Bergson'un hareket üzerine satırları belki Koman'ın heykelini anlamak için bazı ipuçları verebilir.

Madde ve Bellek yapıtında Bergson hareketin kavranışındaki yanlışlara veryansın eder. Kitabının sonuç bölümünü, Eleali Zenon'dan Descartes'a hareket konusundaki indirgemeci tutumlara dikkat çekmeye ayırmıştır.

"Hareketli olanın bir noktadan geçtiğini görürsem, orada durmasının da mümkün olduğunu kuşkusuz düşünebilirim; ve durmadığında da, onun geçişini son derece kısa bir kıvıltısızlık olarak düşünme eğilimi gösteririm, çünkü en azından bunu düşünecek zamana ihtiyacım vardır; ama burada kıvıltılamayan şey yalnızca benim imgelemimdir, hareketli olanın rolü ise hareket etmektir."

Duyularımız hareketi kesintisiz olarak bize sunma yeteneğine sahiptirler, oysa zihnimiz hareketi yeniden kurarken onu durgun görüntülerinden faydalanarak parçalara ayırır. Hareketi bir çizgi üzerinde ilerleme olarak düşünmenin, bir yörüngeye oturtmanın onu *"hayali duraklardan"* geçirmek olduğunu söyler. Böylece *yolla hareketin* çakıştığını düşünme eğilimine karşı şunu söyler: *"...bir ilerleme bir şeyle, bir hareket hareketsizlikle nasıl çakışır."*

Ona göre hareketin bölünemezliği anın olanaksızlığıyla eşdeğerdir. Buradaki hatanın *"hareketi ve süreyi uzama dönüştüren dil"*den kaynaklandığını söyler.

Hareketin Descartes matematiğinden geçen bir yorumla başka bir şeye göre yer değiştirme olarak görülmesine de karşı çıkar filozof. Eğer bir hareketten söz edilecekse bunu başka şeylerle ilişkisine göre değil, *"mutlak hareket"* olarak ele almak gerektiği sonucuna varır. Bu konuda duyularımıza güvenmemiz gerektiğini öğütler bize. Çünkü *"hareketle temas edemeyen bilincimiz, esrarengiz bir süreç sayesinde, onları duyuma dönüştürecektir."*

Duyumla hareket arasındaki ilişkiyi zorlayıcı ama şiirsel bir ifadeyle dile getirir:

“Duyum, hareketsiz olarak, yüzeye yayılır; ama derinlerde yaşar ve titrer.”

İlhan Koman'ın heykeli olsa olsa bu *titremenin heykeli* olarak düşünülebilir. Onun mühendis yanı / matematiksel gerçekliği yüzeye yayılan duyumun ilk safhasıdır, ama derinlerde yaşayan bir şeylerin olduğunu sezinletmek için sürekli kıpırdar durur.

Hareketle ilgili bu düşünce canlılık kategorisiyle ilgili görünüyor. Dünyada hareketi canlılığın bir uzantısı olarak görmek eğilimine sahip olan insan, cansız dünyanın hareketini çoğu zaman hesap dışında bırakıyor, duyumsamıyor. Organizmanın varlığının bir parçası olarak düşünülen hareket doğal olarak (aslında Bergson buna *“dilsel olarak”* diyor) onun olanakları ölçüsüyle değerlendiriliyor. Oysa depremlerle, gezegenlerin hareketiyle, galaksilerin doğmaları ve ölmeleriyle bize kendini anımsatan hareket, peşi sıra çok farklı imaj dizileri biriktirerek, çok farklı biçimlerde paketler halinde milyon yıldır boşlukta tekrar ediyor.

Deleuze'ün Bergson'dan yola çıkarak geliştirdiği *“hareketli imaj / hareket-imaj”* kavramı burada işimize yarayabilir. Bergson'un, yukarıda işaret ettiğimiz, hareketin bellekte hareket olarak yeniden kurulmasının olanaksızlığı durumu Deleuze tarafından sinemada çözümlenir. Deleuze'e göre hareket - imajı anlamının en iyi yolu, Melies'le başlayan ve Sovyet sinemacıları tarafından doruk noktasına taşınan montaj pratiğine bakmaktır. Ulus Baker'in video ve sinema üzerine müthiş titiz çalışmaları sayesinde bir parça yaklaşılabildiğimiz montaja dayalı hareket - imajda hareket, taşıyıcısından ve aynı zamanda bellekten soyutlanarak bir imajın içinde birikebilmektedir. Arka arkaya dizilen resimlerin yarattığı yanılsamanın aksine, farklı zamansal kesitlerin birleştirilmesiyle yeni bir bütün / yeni bir hareket sunar bu hareket - imaj. Ne fiziksel dünyada ne de rasyonel düşüncede var olan yeni bir alımlama biçimi... Öznesinden bağımsız olarak düşünmeye devam eden bir düşünce... Hareketi yanılsamanın ötesine taşıyarak imajın kendisi haline getirmek...

İlhan Koman *“soyut devingen heykel”*leriyle maddenin içinde bizim için

gizil durumda olan hareketi bulup ortaya çıkartır.

Oluşun oluş olarak nasıl imaja döküldüğünün manifestosudur onun heykelleri; hareket - imajın heykeldeki zaferidir.

KAYNAKLAR

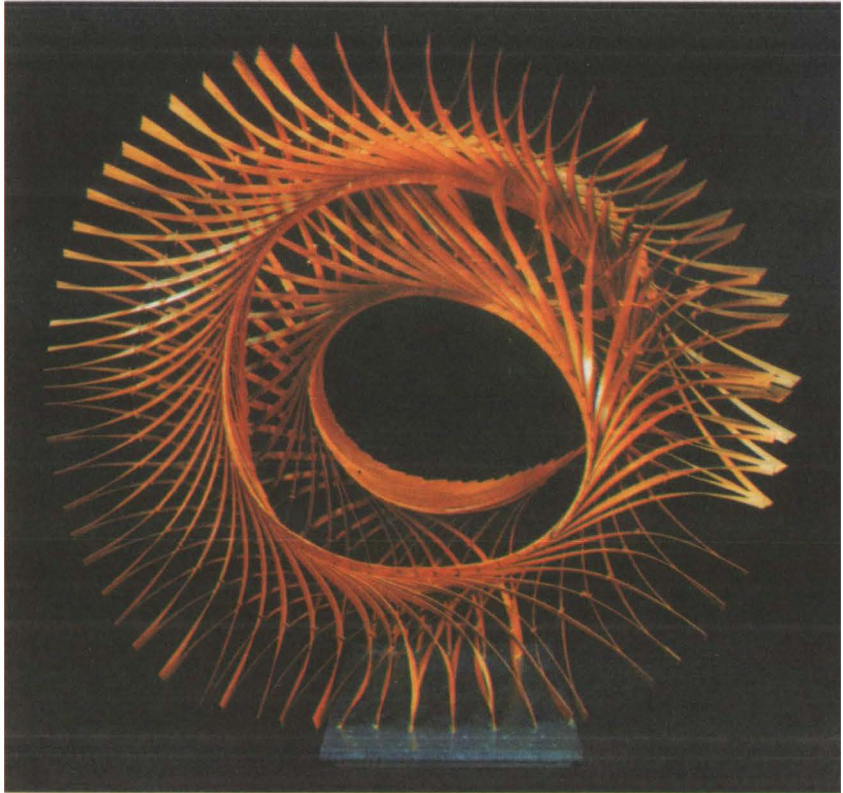
Bergson, Henri. *Madde ve Bellek*, (Çev. Işık Ergüden), Ankara, Dost Yayınları, 2007. (Özellikle

139-151. sayfalar)

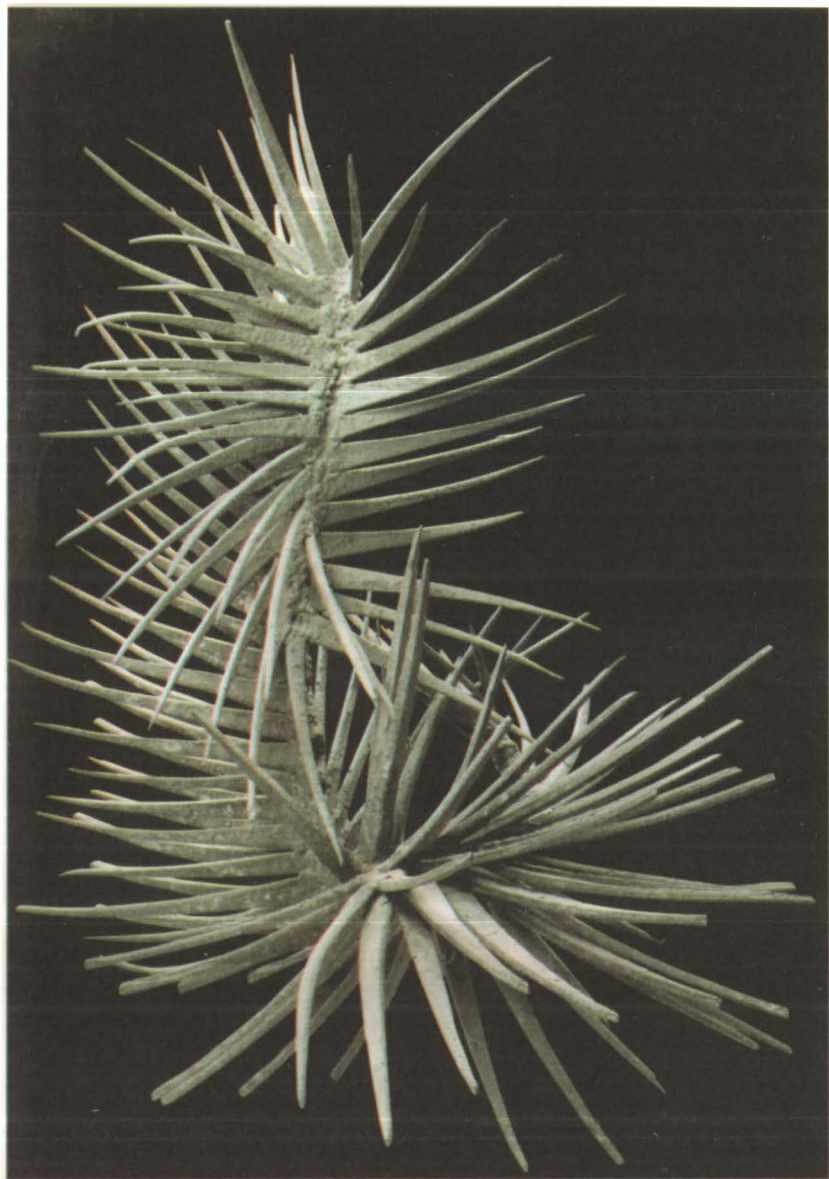
Deleuze, Gilles. *Sinema 1: Hareket-İmaj*, (Çev. Ulus Baker), Kötötonomedy, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,22,0,0,1,0>

Koman, İlhan. *Soyut Devingen Heykele Bakışım*, (Çev. Zeynep Zilleloğlu), *Bellek ve Ölçek - Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*, (Ed. Cem İleri), İstanbul: İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi, 2006, s. 85-95.

(*Artist Modern, Kasım 2008*)



İlhan Koman, Anafor, 1975-80.



Kugun Acar, Isimsiz, 1961.

Kuzgun Acar

Organizma Estetiği

Pygmalion'un İzinde yazı dizisinin ilk üç yazısı için yola çıkarken, yapıtlarıyla kavramsal sonuçlara ulaşmış sanatçılara odaklanacağımı, sanatın neliği konusunda önemli olduğunu düşündüğüm kimi kavramlar aracılığıyla Türk heykel sanatının başyapıtlarına dokunabileceğimi biliyordum. Bu açıdan, Şadi Çalık'ın "*soyut*"u ve İlhan Koman'ın "*hareket - imaj*"ı bu yolculukta benim için çok güçlü arayışlardı. Üçüncü yazı da öyle olacaktı. Heykellerinin fotoğraflarını her gördüğümde irkildiğim, desenlerinin helezonlarında kendimi kaybettiğim, Santralistanbul'da karşılaştığımda sergi boyunca tırtılsız hareketiyle peşimde dolaştığını hissettiğim Kuzgun Acar heykeli, "*organizma estetiği*" kavramıyla anlaşılmalı, estetik olarak bu öncüden yola çıkılarak ele alınmalıydı.

Ne ki, Acar'a ilişkin metinler içinde ilerledikçe bunun güçlüğüyle de yüzleşmem gerekti. Her şeyden önce organizma estetiğinin fazlasıyla karmaşık tarihi ve maddécilikten teist yorumlara uzanan arka planı pek çok problemle yüzleşmeyi gerektiriyordu. Böylesi bir girişim, Acar'ın heykeli üzerine odaklanmanın önünde bir engel teşkil edecekti. İkinci olarak, Kuzgun Acar heykelinin tarihi, Türkiye heykel sanatının gelişimine ya da, daha geniş anlamıyla, Türkiye'de sanatın varlığı problemine dokunan yanlarıyla çok iç acıtıcıydı. Anlatmak istediklerim için bütün bunları kapsayacak bir platform bulmam gerekiyordu.

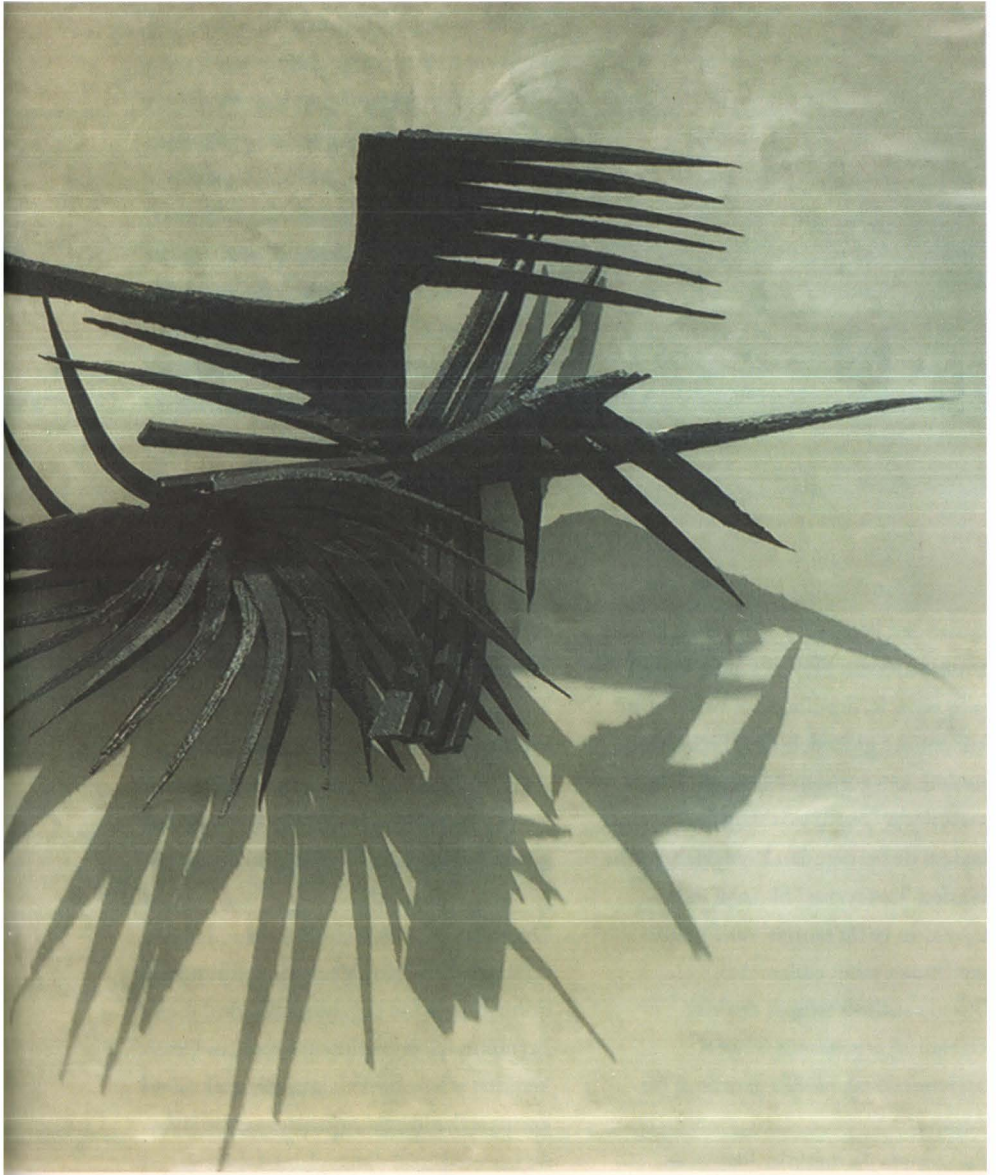
Bu platformu bana, Enis Batur'un 1997 yılında Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı bir "Köşebent" verdi. *Heykeller ve Hayaller* başlığını taşıyan yazısında Batur, Alain Resnais'nin *Heykeller de Ölü!* belgesel filminden söz ediyordu.

Ünlü yönetmenin 1953 yılında Chris Marker'la beraber yönettiği *Les Statues Meurent Aussi* (*Heykeller de Ölü!*), heykellerden yola çıkarak Afrika toplumuna bakıyor ve buradaki yaşam, kültür ve ölüm kavramlarına odaklanıyordu.

Ancak alışlageldiği üzere, önce toplumsal, tarihsel bir analiz yapıp sonra da sanatlara yüzünü dönmüyordu çalışma. Aksine doğrudan heykellere bakarak başlıyordu. Kendini özellikle duyuran kamera, 20. yüzyıl sanatını baştan başa değiştirmiş Afrika heykel ve maskalarının karşısında konumlanıyor, sonra da yer değiştirip onlardan insanlara doğru bakmaya başlıyordu. Sanki heykellerle bir karşılıklı-oluş'tan söz ediliyor gibiydi. Bütün bir kültür kavramı bu karşılıklı bakışım alanı içinde şekillenmişti; *yaşam* ve *ölüm* onun içinde gizliydi. İnsanlar gibi heykeller de ölüyordu bu yüzden. Onlar yaşam için olduğu kadar ölüm için de birer barınaktılar; bu yanlarıyla canlılığı tümüyle içlerinde saklayabiliyorlardı.

Heykeller de Ölü! Afrika sanatına





Kuzgun Acar, Kuşlar, 1967.

odaklanıyordu.

Ancak bunun yanında Mısır'dan, Sümer'den, Uzakdoğudan getirdiği örneklerle arkaik sanatın modern döneme aktardıklarının da peşindeydi. Tüm bu heykellerin taşıdığı dışavurumcu öğeler, klasik ya da akademik heykel anlayışının donuk, cansız, statükocu yapısının nasıl kırılabilceğinin örnekleriydiler.

Modern sanat arkaik heykelde yaşamakta olan bir şey görmüştü. Bu heykeller anıtsallaştırma nesnesi değildi.

Yaşamakla ilgili derdi olan, yaşama cevap veren, yaşamak isteyen heykellerdi.

Aslına bakılırsa arkaik heykel bize uzun zamandan beri unuttuğumuz şu olguyu anımsatıyordu: Heykel sanatı, varlığa geliş tarzıyla, dış dünyanın nesnelerini kullanma / giderek bulma biçimiyle canlılık kategorisiyle ilişkiliydi. Dinsel metinlerin “put”u yasaklamasının temel nedeni de bu olgudan kaynaklanıyordu.

Heykel “can verme” fikrini içinde taşıyordu ve bu tanrısal vasıf insan tarafından taklit edilemezdi.

Burada sözünü ettiğim *canlılık* kategorisi, *organizma felsefesi* bağlamında sık sık dile getirilmiş bir düşünce.

Bu konuda ilk metinler Platon ve

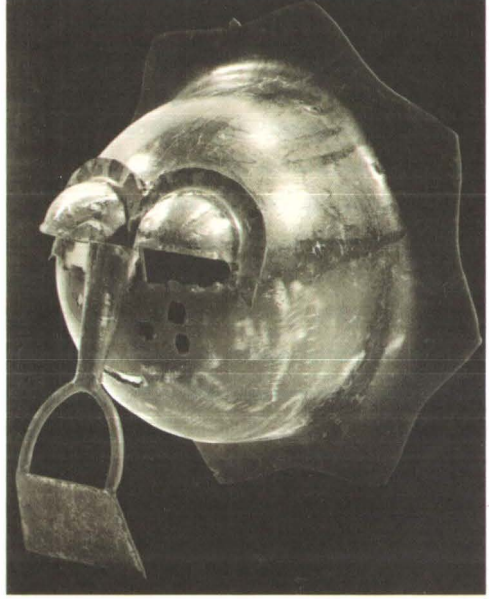
Aristoteles'te var. Platon toplum yapısını, Aristoteles ise doğanın süreçlerini organizmayı model olarak çözümlemeye çalışan şemalar üretiyorlar. Bu haliyle daha çok *evrenin* ve *olguların* doğalcı bir yaklaşımla canlılık kategorisi üzerinden ele alınması organizma felsefesi. Ancak La Mettrie'nin “*Makine Olarak İnsan*”ıyla daha çok evrimci bir anlam kazanan yaklaşım, Whitehead ile *uyum* ve *uyumsuz*la ilişkilenererek bir ahlâk yasası olarak karşımıza çıkıyor. Umberto Eco ise, Aziz Augustinus'un *güzellik* anlayışını ele alırken *organizma estetiği*nden söz ediyor. Onun dış dünyayı analiz etmeye dönük doğalcı tutumunun bir tür organizma estetiği yarattığını söylüyor. Dış dünyanın belirli bir yönünün vurgulandığını, ondaki canlılık kategorisinin de ele alındığını söyleyebilir miyiz organizma estetiğiyle? En azından kaynaklar bunun için yeterli görünüyor.

Organizmanın temel bir isteme etrafında kendini düzenlemesi, dünyayı dönüştürmesi ve çoğalması süreci kavramın işlemini oluşturuyor. Yeniden arkaik heykele geri dönerek konuşacak olursak, organizma estetiğiyle ne kastettiğimizi daha iyi anlatabiliriz.

Bu masklara, kaba yonutlara, gözleri yerlerinden fırlamış yüzlere, yalnızca bir kaşığın içiyle oluşturulmuş sınırlara yakından bakacak olursak onlarda “isteme”yi görebiliriz. Bu, yalnızca sanatçısının istemesi ya da alımlayıcının onda bulduğu bir bilgi olarak isteme değildir. Biçim kazanmış maddenin kendi başına var olan istemesidir.

Kant’ın “*ortak duyum*”undan destek alarak söyleyelim; bu, bütün alımlayıcılar onda bunu gördüğünden dolayı tek tek onlardan bağımsızlaştırarak genel geçerliliğini varsayabileceğimiz, orada olması gereken bir “isteme”dir. Bu vücut bulmuş isteme aynı zamanda dünyayı dönüştürmektedir de. Heykel sanatının temel meselesinin bu olduğunu bile iddia edebiliriz tek başına.

Heykel bulunduğu mekâna katılır ve onun kendinin kılar, kendi imbiğinden geçirir ve geriye verir / ondan beslenir ve onu besler aynı zamanda. “*İsteme*”yi “*özbiçim*”ten ayırdığımızı göre çoğalma sorununu da tarihsel



Kuzgun Acar, Bertold Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu için yapmış mask, 1975.

bir evrim olarak ele almakta pek sakınca yok gibi duruyor. Dolayısıyla *canlılık kategorisini* hesaba katan bir *organizma estetiği*nden söz etmek için gerekli dayanağı bulabiliyoruz. Bunun yeter şartını yaratmak içinse estetik alanında bir uğraşıya girmek gerekiyor.

Kuzgun Acar Heykeli tek başına bunun manifestosunu yazıyor. Başlangıcından son gününe Kuzgun Acar'ın heykel macerası bu işin praksiyesiyle didişiyor. “*Afrikalı büyücü*” olarak anılması daha başlangıçta onun kökenlerini ele veriyor. Demir kafesler, paslı demirler, hurdacılardan bulunmuş malzeme, çiviler, çelik kamalar, masklarını yaparken kullandığı günlük kullanım eşyaları vb., yapıp etmelerimizin orta yerinden bulunup çıkarılmış bu malzeme doğrudan yaşamı hedef gösteriyor.

Hareketin heykeltıraşı deniyor Kuzgun Acar için, oysa hareketten daha fazla olan bir şey var onda. Hareket eden formu değil, *hareket etme* itkisini gösteriyor onun heykelleri. *Organizma estetiği* bu heykelleri anlamada en çok bu noktada yardımcı oluyor. Ferit Edgü'nün *buluta benzettiği kafes* heykelleri *geçirgenlik* ve *uçuculukları*yla hareketi temsil etmenin

ötesinde, hareketin hemen öncesi gibiler. Retinada bıraktıkları *etki* hareket etme isteminin yerinde duramayan heyecanıyla dopdolu. Çivilerden oluşturduğu heykeller, Deleuze'ün isteme makineleri gibi, parçalara ayrılmış organizmanın bir bütün olarak nasıl var olduğunu tanıtlıyor. Bir sürü ilmekle birbirine bağlanmış, her biri ayrı bir *istemeye* sahip olan, ama yine de tek ve bütün bir beden. Bugün “*digital art*” kapsamında daha açık gördüğümüz yatay ve dikey çizgilerle, *pikselli görüntülerle* yaratılmış interaktif etkiler bu çivi heykellerde bulunabilir. Gözün çivilerin başlarıyla uçları arasında yaptığı yolculuk, ani kıvrımlar ve üç boyutlu döndürmelerle bizim hareketimize tepki veriyor. Adnan Çoker'in dikkat çektiği gibi, 1955 yılında İstanbul'da sergi açan Norbert Kricke heykeline bakmak gerekiyor belki de Acar heykelinin bu dönemini anlamak için. Bu iki heykeltıraş arasında üslupsal bir geçişlilik var çünkü.

Çelik kamalarla oluşturduğu heykeller ilkel bir organizma, tek hücreli bir canlı gibi yaşama isteğiyle dopdolu. İçten dışa doğru bir patlama, bir kar tanesi gibi boşluğa doğru canhıraş bir uzanma bu heykellerin yaşantıladığı. Buradan

hareketle onun mimariyle kurduğu ilişkiye de uzanmak mümkün. Kapalı bir mekânının içinde değil, binanın dış yüzeyinde, hep dışa, insanlara doğru taşma isteğiyle dopdolu bir çaba içinde onun heykelleri. Ayakta duruşları biraz titrek, biraz destek ister gibi bu yüzden. Türkiye'nin ilk gökdeleni olan Kızılay'daki Enver Tokay yapısının alınlığında yer alan, daha sonra siparişçileri tarafından hurdacıya satılan "Türkiye" heykelinin kapladığı 80 metrekairelik alan düşünüldüğünde bu "ayakları üzerinde durma" sorununun aslında gerçeği yansıtmadığı görülecektir. Olmak istediği yere, insanların gözleri önünde olacağı binanın yüzeyine çıktığında gayet güçlü bir biçimde yerinde durur bu heykeller; bir kuş misali her an kalkıp gidecekmiş gibi görünmesini bir kenara bırakırsak.

Mehmet Ulusoy tarafında sahneye konan Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* için yaptığı, bugün pek azı elimizde olan, maskları, en hafif ifadeyle, Kuzgun Acar heykelinin canlı olanla buluşmasının mucizesi gibi görünecektir. Bir sürü gündelik malzemenin bir araya getirdiği, huzursuz, hırçın ya da sevinçten deliye dönmüş yüzlerle karşılaşırız.

Oyuncuların yüzlerinde, sahnede, sokaklarda karşılaştığı insanlara bakmaya başlayan bu yapıtlar, sonunda yaşama kavuşmuş olmanın taşkınlığını taşırlar üzerlerinde.

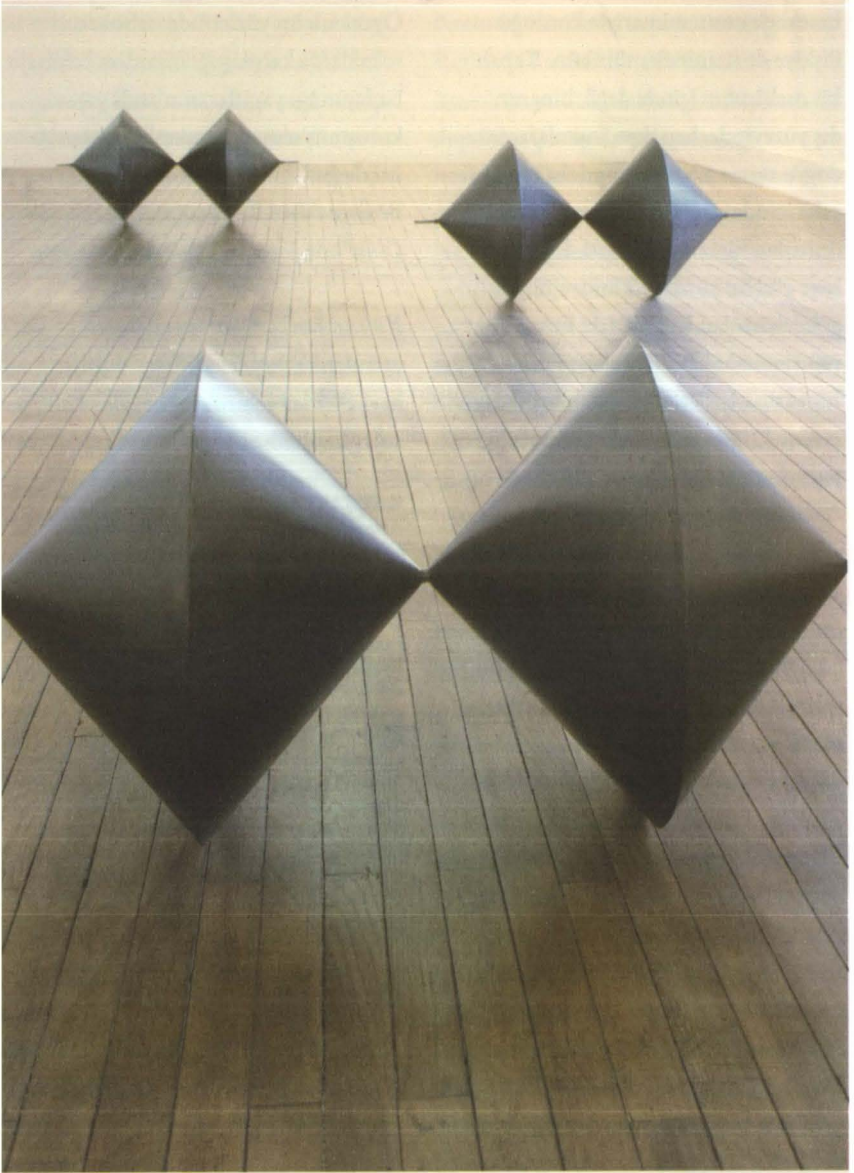
Böylece Alain Resnais'nin *Heykeller de Ölümler*üne yeniden ulaşırız.

Kültür, canlılık, yaşam ve ölüm,
insanlardan heykele giderek değil,
heykellerden insana doğru gelerek
anlaşılır olur.

KAYNAKLAR

- Anonim. "Sanat Hurdaya, Reklam Duvara", Cumhuriyet, 20 Kasım 1990, s. 5.
Batur, Enis. "Heykeller ve Hayaller", Cumhuriyet, 19 Ekim 1997, s. 10.
Çoker, Adnan. "Soyut Heykel", Yeni Boyut, 8, İstanbul, 1982, s. 4-6.
Eroğlu, Özkan. "Kuzgun Acar Estetiğine Çözümse Bir Yorum", Arkitekt, 453, İstanbul, Eylül 1997, s. 58-61.
Mürittoğlu, Zühtü. "Uluslararası Ödül ve Ün Kazanan Acar'a Seyirci Bile Olamadık", Milliyet Sanat, 171, 13 Şubat 1976, s. 4-5.
Özsegin, Kaya. "Kuzgun Acar Köklü Bir Tasarım Nemesi Olarak Heykel", Artist, 20/6, İstanbul, 2004, s. 33-35.
Ural, Murat. "Mimarlıkla Heykel Arasında Gerilimli İlişkiler ve Kuzgun Acar", Arredamento Dekorasyon, 97, İstanbul, Kasım 1997, s. 122-125.

(Artist Modern, Aralık 2008)



Osman Dinç, Uç Araç, çelik, 80 x 200 cm., 1996.

Osman Dinç

Heykel ve Ten

Sanat yapıtı üzerine düşünürken Merleau-Ponty'den yola çıkan çözümlemeciler kendilerini çoğu zaman resim sanatıyla sınırlı tutar. Kendine has bir metodu olan bu fenonemoloji felsefecisi, dünyanın varlığa gelmesinde *göz* (bakışı) merkeze alması nedeniyle sanki kendini pentürün alanına hapsedmiştir. Oysa onun çalışmalarını verdiği örneklerin ötesinde değerlendirmeyi bilenler için, üçüncü boyuttan söz ederken Merleau-Ponty'nin muradının yalnızca iki boyutlu bir yüzeyde üçüncü boyutun kurulmasındaki *yanılsama* edimi olmadığı apaçıktır. Zaten bu konuda örneklem alanı olarak belirlediği Cézanne resmi de bunu ispat eder. Sanat tarihinde bir süre Panofsky'yi

izledikten sonra, *gestalt* ekolü olarak anılabilecek bir yaklaşımın titiz araştırmacısı olmuş Gombrich¹ gibi Rönesans resmini odak olarak seçmemiştir Ponty. Eğer ki göz ve gözün edimi ile kurulan dünya fikrini, sözünü ettiğimiz arkaik temellerinde takip etmiş olsaydı kuşkusuz bugün çağdaş sanat alanında adına bu derece sık rastlanmıyor olacaktı. Ponty'nin üzerinde durduğu -esasen *gestalt*'ın meselesi gibi görünen ve bu yönüyle Arnheim tarafından titizce masaya yatırılmış olan ² gözün *üçüncü boyutu* yakalaması sorunu perspektifle uzaktan yakından alakalı değildir. Perspektif bu sorunun olası çözümlerinden birinin iyi bir uygulayıcısıdır yalnızca. Gözün üçüncü boyutu şu an algıladığımız haliyle

kavrayacak biçimde evrimleşmesi, Ponty için tenselliğin doğrudan bir sonucudur. Bu konuda Cézanne'ı örnek gösteren konuşması ilgi çekicidir:

*"Klasik resimde desenle renk birbirinden ayrılır: nesnenin uzamsal şeması çizilir, sonra bu şema renkle doldurulurdu. Oysa Cézanne şöyle diyor: 'İnsan renk sürdüğü ölçüde desen çizer.' Demek istiyor ki algılanan dünyada da, bu dünyayı dışı vuran tabloda da nesnenin konturunu ve biçimini renklerin bittiği ya da değiştiği noktadan ayıramayız, her şeyi (nesnenin biçimini, kendine özgü rengini, fizyonomisini, yanındaki nesnelerle ilişkisini...) içeren renk cümbüşünden o konturu ve biçimi kesin çizgilerle ayıramayız."*³

Bu sözlerde güzel sanatlar fakültelerini epeyce meşgul eden *renk* ve *çizgi* ayrımı üzerine bir dersten öte imalar vardır. Bunu rengin ve çizginin niteliği üzerine kısa bir düşünümle ortaya koyabiliriz. *Renk* doğrudan gözün ilgi alanındadır. Görmenin bir sonucu olarak rengi tanımlarız. *Çizgi* ise dokunmanın sınırını ihlal eder. Görsel olarak onu oluştursak bile, onun kurucu ögesi sınır çizmek olduğundan bedenle ve beden

tenselliğiyle ilgilidir.

Dolayısıyla yukandaki satırlarda renk ve çizgi yerine *görme* ve *dokunmayı* koyacak olursak Ponty'nin hareket noktası daha rahat anlaşılır.

Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'inden verdiği örnek de bu alımlama biçimi pekiştirmektedir:

*"Limonun sarılığı limonun niteliklerinin hepsine bulaşır, limonun her niteliği öbürlerine bulaşır. Limonun ekşiliği sarı, sarılığı ekşidir; bir pastanın rengini yeriz..."*⁴

Algı, bütünseldir; onu bölüp parçalayarak ele alamayız. Alsak bile yanlış veya eksik sonuçlara ulaşırız. Klasik fenomenolojinin ulaştığı bu gestaltçı sonucun ötesinde ise, Ponty'nin iması bunun bedenin kendi kendisini beden olarak bilmesiyle (kendini görmesi, kendine dokunması vb.) kuruluyor olduğu gerçeğidir. Yani kırılma noktasının "*algı*"da değil "*beden*"de, bir adım daha ötesinde "*ten*"de olduğu öngörüsüdür Ponty'nin getirdiği. *Ten* dünyanın kumaşıyla örtülü olduğundan kendinde dünyayı bulur ya da aksi istikametten dünya aracılığıyla kendine açılır.

Bu noktada heykel sanatına dönmekte fayda var.

Heykel, resmin aksine, kendini önce dokunmaya verir.

Antik Yunan'dan bu yana (belirgin olarak da kentlilikle ilişkilendirilebilecek şekilde) yönetsel sıradüzeni, meydan ve anıtlarla özdeşleştirilen bir gelenek tarafından heykel *gözün* egemenliğine terk edilmiş görünmektedir. Bakış için kurgulanmış, tabulaştırılmış bir güzellik, yücenin hiyerarşi tarafından ele geçirilmesi...

Oysa heykel sanatının kökeninde yatan arkeolojinin küçük buluntularına sığmadığımızda, hem heykelin bize dayatılandan bambaşka görünen bir yüzünü keşfederiz hem Minimalizm gibi akımların onda gördüğü *avangard* özü bir çırpıda kavrayabiliriz. Kendisine dokunulan bir bedeni olması (belki burada "*mevcudiyet*"ı de imleyen "*vücut*" sözcüğü meramımızı daha iyi anlatacaktır), arkaik heykeli bir tapınma nesnesine de dönüştürmüştür. Heykel, beden için bedenden yola çıkarak kurulmuş bir sanatsal yaratıyı dile getirir. Ondaki tensellik bedenli olmanın bir gereği olarak Sartre'ın tanımındaki gibi görmeyi, koklamayı, duymayı, tatmayı ve dokunmayı bir araya getiren bir özellik

taşır. Keza heykelin malzemesindeki farklılaşma -demir, ahşap, taş ya da karışık malzemeden oluşması- onun tenselliğinin birleştirici yönünü ayırt etmemiz için bize bu farklı bakış açılarını sunar.

Osman Dinç heykelinde *tensellik*le ilgili değinilerime geçmeden önce Dinç'in heykeline çok yakın bulduğum ve heykelde tensellik konusunu biraz daha iyi anlayabilmemizi sağlayacak bir heykeltıraşa değinmek istiyorum: Richard Serra.

Daha çok metal levhalarıyla tanıdığımız Richard Serra, her şeyden önce çok yönlü bir sanatçı. Video işlerinden, resme kadar pek çok farklı yapıta imza atmış. Ancak özellikle Minimalizm ile kurduğu ilişki ve bu doğrultuda büyük metal levhalardan oluşturduğu düzenlemeleri ile tanınıyor. Richard Sniff, *Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı* makalesinde ⁵ bu komplike sanatçının çalışmalarının can alıcı noktaları üzerinde durmuş. Şöyle diyor Sniff:

"Serra, uzamın fiziksel olarak kavranmasının zaman içinde devinim (ya da şaba) yoluyla gerçekleşmesi gerektiğine inanmaktadır, bunun için de yüzey çalışmalarını zaman bakımından

uzatma yoluna gider. Ölçülendirilmiş, tartılmış devinim uzam ile zaman arasında yer alan ve bedensel olarak duymayı hayal ettiğimiz kavramsal açıklığı yaratır.

Serra'nın tasarımının geçmişteki bir örneğine -bedensel bilinci maddi öze bağlamak, uza y ve zamanda olduğu gibi görme ve dokunmayı da birleştirmek- sanatçının hayran olduğu Paul Cézanne'da rastlamak mümkündür.”⁶

Buradaki anlatımda geçen “bedensel bilinci maddi öze bağlamak” ifadesi, belki de izleyicilerinin içinde gezindikleri ya da bir çimenliğin ortasında karşılaştıkları Serra'nın devasa metal bloklarını anlamak için seçebilecek en iyi tanımlama. Endüstriyel birer atığı andıran, koridorlar, helezonlar, sınırlar ve açıklıklar oluşturan bu bloklar bedensel bir deneyim olmaksızın anlaşılabilir şeyler değil. Dolayısıyla ölçeklerinin büyüklüğüne ve malzeme olarak ilk bakıştaki yadırgatıcılıklarına rağmen “tensel” olduklarını öne sürmek olanaklı. Hatta öyle ki, tensellikleri, tam da Ponty'nin anlattığı gibi, gözden parmak ucuna, parmak ucundan göze doğru sürekli devinim içinde olan bir canlılık taşıyor.

Osman Dinç'in de resimden başlayan, çok çeşitli malzemelerle yerleştirme ve kavramsal sanata odaklanan, giderek ise demir malzemeyle gerçekleştirdiği heykellere evrilen çalışma süreci Serra'nın araştırmalarını anırtıyor. İki sanatçı da heykeltıraşlıklarının yanında ve ötesinde kendilerini yeryüzüne bakan etkin ve dönüştürücü birer özne olarak tanımlıyorlar. İki sanatçı da malzemede gizli olan bir şeyi açığa çıkarmak ister gibi yapıt üretiyorlar. İki sanatçı da yapıtlarının kavramsal yönlerine en az malzemelerine sahip çıktıkları kadar sahip çıkıyorlar. Ayrıldıkları noktaysa, büyük oranda, ölçek sorunu konusunda ortaya attıkları çözümler. Richard Serra kültürel belleğinin yansımasını endüstride bulurken, Osman Dinç onu, belki de kelimenin tam anlamıyla, demircilik yapan ailesinin baba ocağında buluyor. Bu baba ocağı Serra'nın insanı ezen kütleleri yerine, avuç içine sığacak kadar küçülebilen, ev içine sığışan, öte beri olarak ortalıklarda gezinen ev eşyasında kendini açığa vuruyor.

Osman Dinç'in heykellerine hakim olan duygu kırılmalı duygu. Birer kabuk olarak içindekini korumak için üretilmiş gibi görünen bu “başka bir uygarlığa

aitmiş gibi görünen nesneler"⁷ üstindis malzemelerinin sertliğine karşın çok hassas bir dengeyle çatılmış izlenimini uyandırıyorlar.

Çok güçlü görünmesine karşın yine de yok olup gitmiş bir uyarlığın simgesi Dinç'in elinde demir. Savaşlar üretmiş olmasına karşın kendisini taşıyamayacak kadar kederli.

Yana devrilmiş, eğrilmiş ya da bir çubuğunu ucunda salınmakta.

Bu demir heykellerin camla, yağmurla, ışıkla sıkı fıkıllıkları da bu sebeple...

Figür bir sorun değil Dinç'in heykelinde. Genellikle *"gerçekçilik"* olarak görülen figürle insanı anlatma kaygısı, onun heykellerinde heykelin *"yapılmış"* olmasıyla zaten merkezi bir problem halini almış. *Denizi Kalbinde Taşıyan Kayık, Arının Alınteri, Saint Exupery'nin Anısına* heykellerinde, heykelin bir varlık olarak vücut bulması sürecinin insaniliği dışa vuruluyor. Ponty'nin, gözün insan-oluş ile biçimlenmiş dünyayı tanınması yaklaşımında olduğu gibi, bu heykellerin de bir bakışı var. Dünyaya karşı bir tutumları, anlatacakları hikâyeler... Ne ki bunu onlardan damıtmayı bilmeniz gerekiyor.

Teninizin onların tenine değmesi...

Maddenin canlı ve cansız formunda

birbirinin içine sızmasının gizi bu dokunma alanından başka bir şey değil.

Bu yüzden Dinç'in bütün işlerinde orada olan bir insanı görüyorsunuz.

Ürettiği nesnenin üretim sürecinin bir parçası olan, artık o maddede cisimleşmiş, zamanla onda birikmiş bir tarihsellik olarak insan.

Cezanne'in *"yaşayan şey"*...

Dipnotlar:

1. Bu konunun daha detaylı olarak izini sürebilmek için b. z.: Gombrich, E.H. *Sanat ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cema), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992. Özelli le b. z.: *Üçüncü Boyutun Çöküntüsü* ile başlayarak 3. ve 4. bölümler.
2. Arnheim, Rudolf. *Görsel Düşünme*, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
3. Merleau-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 21-22.
4. Merleau-Ponty, Maurice. a.g.e., s. 30.
5. Sniff, Richard. *Kalın Çizgiler: Serra'nın Sıyahı*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Sanat Dünyamız, 76, Yaz 2000, s. 195-202.
6. Sniff, Richard. a.g.e., s. 201.
7. Alıntı: Kaya, Çiğdem. *"Osman Dinç", Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (Ed. İpek Duben, Esra Yıldız), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 285-296.

(*Artist Actual*, Eylül 2009)



Mehmet Aksoy

**Heykeli Parçalara Ayırmak İçin
Beş Neden**



Mehmet Aksoy, İnsanlık Anıtı (yıkımından önce), 2011.

Rönesans ile başlayan ve 20. yüzyıla uzanan süreçte, doğayı gözlemleme, rasyonalleştirilmiş bir dünyayı insanın egemenliğine bırakma ve varlığı içsel (verili, tamamlanmış) bir varlıktan dışsal (kaotik, oluşturulacak) bir varlığa dönüştürme sürecinde, yüzyıllar boyunca uykuya yatmış bir kavram yeniden uyandırıldı. Mağara duvarlarına ilk resimleri çizen atalarımızdan kalıt “*gerçekçilik*” kavramıydı bu.

Ne ki, *gerçekçilik* kavramı için bu yeniden doğuş ilkel olarak anabileceğimiz ham ilk halinden çok farklı bir biçimde vuku buldu.

Afşar Timuçin felsefe tarihinde *gerçekçilik* kavramının yerini araştırırken kökenlere işaret ederek bize çok önemli bir şeyi anımsatır: İlk insan zorunlu olarak gerçekçidir. Çünkü nesne ile onun kavramı arasında bir ayırım yapamaz.¹

Dolayısıyla bu *arkaik gerçeklik* kavramı, insan için, onu işleyerek geliştirebileceği diyalektik bir öz taşımaz. Neyse o olmayı ifade eden bu gerçeklik adeta saf bir “*kendinde şey*” olarak kör ve sağırdır.

19. yüzyılın gerçekçilikleri ise bu kez Pozitivist bilimselliğin yanılmaz kılıcı *deneysellik*i yedeğinde getirmişlerdir. Deneysellik dış dünyayı ve maddeyi temel aldığından gerçekliğin yeni araçları onu

tam anlamıyla yeryüzüne bağlamaktadır. Sonunda Rönesans’la başlayan uzun gebelik döneminin sonunda, 19. yüzyılda gerçekleşen bu şaşalı doğum sonrasında dünya hiç olmadığı kadar maddileşmiştir. Hume’un, Leibniz’in, hatta Kant’ın felsefelerinde bulduğumuz “*gerçekliğin kabulü*” hali o kadar etkilidir ki, Feuerbach, Marx, Nietzsche felsefeleri gerçekliği dünya üzerinde taptaze bir güçle kurabilirler.

Gerçekçiliğin 19. yüzyıldaki görkemli yeniden doğumu için edebiyat alanına bakmak plastik sanatlar için de müthiş ilham vericidir. Bu yıllar, Zola’nın, Balzac’ın, Stendal’ın, Tolstoy’un, Dostoyevski’nin yıllarıdır. Lukács’ın “*büyük gerçekçilik*” olarak söz ettiği bu dönem edebiyatının ayırt edici özelliği, *genel ve özel*in bir sentez içinde bir araya getirilebilmesidir. Bu dönem edebiyat yapıtlarında karşılaştığımız tipler, temel özellikleri bakımından, hem toplumsal hem de bireysel yönden gelişim düzeylerinin en yüksek noktasında yoğunlaşmış karakterlerdir.² Yapıtın yansıttığı gerçeklikte toplumsal ve bireysel olanaklar sonuna kadar açılmış, gözler önüne serilmiştir. Böylece gerçeklik kuru bir yansıtma olmanın

ötesinde bir olanaklar zincirinin başlangıç noktası olarak karşımıza çıkar. Balzac'ın sanatı “yoğunlaştırılmış doğa” olarak gören yaklaşımını³ Lukács şu sözlerle değerlendirebilir:

*“Balzac’ın gerçekçiliğinin özü, toplumsal varlıkları toplumun her sınıfı içinde kendilerini zorunlu olarak göstermesi gereken toplumsal bilinçle toplumsal varlık arasındaki çelişmelerde ve bu çelişmeler yoluyla, toplumsal bilincin temeli olarak göstermesidir.”*⁴

Gerçekçiliğin en büyük başarısı içinde yaşadığımız çelişmenin açığa vurulması, farkına varılmasıdır. Sanat yapıtı kendi gerçekliği içinde dış dünyayı kristalize ederek onda çoğunca gizil olarak bulunanı açığa vurur. Lukács bu durumu “çağdaş gerçekçiliği” değerlendirdiği kitabının Kafka’ya ayırdığı bölümünde de ele alır. Öznele görüşle gerçeklik özdeşleştirdiğinde kaybedilen “dünyanın birliği”dir.⁵ Fragmanlara bölünmüş, bütünlüğünü kaybetmiş dünya gerçekliğini yitirmiştir. Düşünülemez, o ya da bu yönde geliştirilemez, yalnızca Kafka’da olduğu şekliyle baş edilmez bir karabasan gibi içine çeker insanı.

Bununla birlikte 20. yüzyıl yazını çok güçlü bir gerçekçilik eleştirisini de içinde taşımaktadır. Lukács’ın hatıratından bildiğimiz kadarıyla, gerçeklik konusunda Kafka’nın haklı olabileceğini de gördü bu usta eleştirmen. Kafka haklıydı, çünkü fragmanlara bölünmüş dünya Pozitivist aklın bir sonucuydu aslında. Pozitivizm yalnızca neden-sonuç ilişkilerini çözebiliyordu. Bir sonucun bir nedeni gerektireceği açık bir olguydu, ama Pozitivizmin nedenin kendi yurdunda bir analiz yapması imkânsızdı. Geri gidimli bir değerlendirmeye bir neden-sonuçlar zincirinden başkasını göremiyordu ve bu aslında cevabın ertelenmesinden, uzak bir tarihte bütün düğümlerin çözüleceği şeklinde yorumlanabilecek yeni bir metafizik yanlıgıdan başka anlama gelmiyordu.

Toplumcu gerçekçilik bilimselliğin Pozitivist yorumunu sahiplenerek bunu sanat alanında onun terimleriyle dolaşıma soktu. Böylece dış dünyanın ekonomi tarafından nasıl determine edildiğini, toplumsal düzenin çürüten yanlarını ve kapitalist sistemin çirkin yüzünü başarıyla gösterdi ama, verili olanı *deşifre etmedeki kıvraklığını oluşturmakta olana katılma* anlamında

gösteremedi. Maddi yönüne vurgu yaparak somutlaştırdığı dünyayı, soyuta yükselterek onun içindeki *harekete geçirici ögeyi* yakalayamadı. Tabiri caizse, maddenin teklifi içinde sıkışıp kaldı. Tümüyle tinsel dünyanın kuşatılmasını ve oluşun zorlu takibini gerektiren diyalektik ögeyi bir kez kaybedince de Platon'dan bile geri bir *idealist düşünüş biçiminin* içine girdi.

Toplumcu sanat için kırılma noktalarından biri gerçekçilik konusundaki bu *pozitivist daralmaydı*. Sanat yapıtı gerçekliği "*yansıtmaya*" amacıyla mimesis kuramının Platoncu yorumunda takılıp kalınca, onda ne Herakleitos'un olmakta olanı baştacı eden "*yaşamı önerme*" yaklaşımı ne Marx'ın gördüğü can alıcı "*kendisi için yaşayabilme*" özü kaldı. Platon'un kuramına göre, sanat yansımalarla ilgiliydi, ne ki bu yansımalar gerçekliği bire bir kopyaladığından gerçekliğin taşıdığı özü, yani ideaları gösterme gücünden yoksundular. Gerçekten de Platon'un işaret ettiği bir nokta çok isabetle gerçekçilik tartışmasının temeline dokunuyordu; bu tarz bir sanat, gerçekliğin kendisi duruyorken onun yarattığı yansılamayı

yeniden üreterek bizi gerçekliğin kendinden de uzak utmuyor muydu? Bu anlamda Benjamin'in teknik üretimle birlikte aura'nın kaybolduğunu söylemesi, Platon'un yüzyıllar sonra yeniden ete kemiğe bürünen sesi olarak da yorumlanamaz mı?

Bu noktada sözü heykeltıraşa vermek gerek.

Mehmet Aksoy heykeli, somut ve soyutun, tikel ve tümelin, bireysel ve toplumsalın kesiştiği kavşağa çadır kurmuştur. Bu, heykeltıraşın insanı kavrayışından gelir. İnsanı bir sonuç olarak görmez Mehmet Aksoy; oluşu içinde ve kaotik, tam da dönüşüm anında onun yanında biter. Bu yüzden gerçekliği yeniden üretirken onu dönüştürdüğü sonuna kadar bilincindedir.

Jale Erzen "*figürü anlam taşıyan bir biçim olarak işleyen sanatçı*" diyor Aksoy için.⁶ Figür bir suret değildir Mehmet Aksoy'da, aynı zamanda kendisidir. Heykellerinde karşılaştığımız aynı imgenin pozitif ve negatif tekrarları, biçim olarak figürü taşısa da anlam olarak kendiliği vurgular. Anlam ve biçim, boşluk - doluluk içinde bir araya getirilir, ki bu aynı zamanda gerçekliğin

taşıdığı çelişmeye işaret eder. Pozitivizmin görmezden geldiği çelişmeyi bedenine sokmuştur Mehmet Aksoy heykeli, bu yüzden gerçekçiliği biçimsel olanın çok ötesinde tinsel bir boyut taşır.

Mehmet Aksoy heykelinde kütle önemlidir; Yusuf Atılgan'ın *"yere kalın kalın basan kişileri"* gibi kütle heykelde varlığını her daim duyurur. Taş taş olarak vardır. Malzemesi biçimi önceler. Dolayısıyla heykelinin ayakları yere basar. Gerçeklik üzerine olduğunu hiç unutturmaz izleyene. Buna karşın kendi bedeninden kaçan, ondan taşan, oradan bir ok gibi fırlayan bir kütledir karşımızda duran. Boşluğa doğru bir hamledir Aksoy'un heykelinde kütle, yeri saptanamaz, kendini kuşatan hacmi kuşatmak peşindedir. Bu yüzden yolu ikiliklerden geçer. Çoğu zaman iki kütlenin karşılıklı konumlanmasını içerir. İki insan, iki öge, iki anlam, belirgin bir gerilim içinde karşı karşıya getirilmiştir. Kimi zaman aralarında asla kapanmayacak bir boşluğu barındırırlar, kimi zamansa birbirlerine sarmaş dolaş olmuş, zamanın akmasına izin vermek istemez gibidirler.

Lukács'ın büyük gerçekçilerde gördüğü

toplum-birey ikiliği gibi bir kapsayan ve kapsanan durumu vardır bu heykellerde. Ne ki, kimin kimi kapsadığını keşfetmek her zaman öyle kolay değildir. İki büyük gücün korkunç mücadelesini görürüz taşın bedeninde.

Bu heykeller çatışma ve birleşme diyalektiğinin başyapıtlarıdır.

Taşın barındırdığı zaman katmanlarıyla kapladığı hacim arasındaki karşıtlık olarak da görebileceğimiz heykellerinde bir insan kavrayışı dile gelir Mehmet Aksoy'un.

Zamanın tortusunu bedeninde taşıyan bir varlıktır insan, bundan dolayı da tarihseldir. Geçmişe doğru uzanan kalıtsal kökenleri, dış dünyanın şartlarına göre belirlenmiş bir dokusu ve taşın incelendiği yerde sanatçısını zorlayan belirleyicileri vardır. Bu onun toplumsallığıdır. Ancak, aynı zamanda, zamanı hiç takmıyormuş gibi o anda orada bulunmak gibi bir lükse de sahiptir. Yontucusunun karşısındadır. Karşımızdadır. Kapladığı hacimle zamandan arınmış, küstah bir sonsuzluk duygusu içinde ona sahip olduğunu sananların gözlerinin içine bakar. Kimselere dokundurmadığı yüce bireyselliğini yüzümüze haykırır.

Böylece içinde gerçekliklerin biriktiği bir kavşak olarak “*insan*” ı solur.

Ucube Üzre

Bir Roma geleneğidir suçluyu atlara bağlayıp parçalara ayırmak.

Kefarette sürer.

Diyet, borçluyla alacaklı arasındaki son hükümdür.

Bedenle ödenir.

Ödetme, zulmetme, sahiplik hakkı olan alacaklı, ancak yıkarak, parçalara ayırarak, eriterek hıncını alır.

Suçluyla “*bedel*” ödetmek gerekir.

1. Mehmet Aksoy heykeli, *somut ve soyutun, tikel ve tümelin, bireysel ve toplumsalın* kesiştiği kavşağa çadır kurmuştur. Bu, heykeltıraşın insan kavrayışından gelir.

İnsanı bir sonuç olarak görmez Mehmet Aksoy; oluşu içinde ve kaotik, tam da dönüşüm anında onun yanında biter. Bu yüzden gerçekliği yeniden üretirken onu dönüştürdüğünün bilincindedir. Figür bir suret değildir Mehmet Aksoy’da, aynı zamanda kendisidir.

Bu, “*suç*”tur.

2. Heykellerinde karşılaştığımız aynı imgenin pozitif ve negatif tekrarları,

biçim olarak figürü taşısa da anlam olarak kendiliği vurgular. Anlam ve biçim, boşluk - doluluk içinde bir araya getirilir, ki bu aynı zamanda gerçekliğin taşıdığı çelişmeye işaret eder. Pozitivizmin görmezden geldiği çelişmeyi bedenine sokmuştur Mehmet Aksoy heykeli; biçimsel olanın ötesinde tinsel bir boyut taşır.

Bu, “*suç*”tur.



Mehmet Aksoy, *Asker Kaçağı Anıtı*, 1989.

3. Mehmet Aksoy heykelinde kütle önemlidir; Yusuf Atılgan’ın “*yere kalın kalın basan kişileri*” gibi kütle heykelde varlığını her daim duyurur. Taş, taş olarak vardır. Malzemesi biçimi önceler. Dolayısıyla heykelinin ayakları yere basar. Buna karşın kendi bedeninden kaçan, ondan taşan, oradan bir ok gibi fırlayan bir kütledir karşımızda duran. Bu, “*suç*”tur.

4. Boşluğa doğru bir hamledir Aksoy'un heykelinde kütle, yeri saptanamaz, kendini kuşatan hacmi kuşatmak peşindedir. Bu yüzden yolu ikiliklerden geçer. Çoğu zaman iki kütleli karşılıklı konumlanmasını içerir. İki insan, iki öge, iki anlam, belirgin bir gerilim içinde karşı karşıya getirilmiştir. Kimi zaman aralarında asla kapanmayacak bir boşluğu barındırırlar, kimi zamansa birbirlerine sarmış dolaş olmuş, zamanın akmasına izin vermek istemez gibidirler.

Bu, "sıf"tır.

5. Taş, zamanı taşır. Katmanları pek çok gerçeği aynı anda barındırır. Mehmet Aksoy'un heykellerinde bu insan kavrayışıdır. Zamanın tortusunu bedeninde taşıyan bir varlıktır insan, bundan dolayı tarihseldir. Geçmişe doğru uzanan kalıtsal kökenleri, dış dünyanın şartlarına göre belirlenmiş bir dokusu ve taşın inceldiği yerde sanatçısını zorlayan belirleyicileri vardır. Toplumsallığı bedenliliğidir.

Bu, "sıf"tır.

Mehmet Aksoy'un heykeli, zamanı hiç takmıyormuş gibi o anda orada bulunmak lüksüne sahiptir. Yontucusunun karşısındadır.

Karşımızdadır. Kapladığı hacim bir boşluğu doldurmuştur. Zamandan arınmış, bir sonsuzluk duygusu içinde yıkmak için üstüne gelenlerin gözlerine bakar. O anda bile gerçekliklerin biriktiği bir kavşak olarak "insan"ı solur.

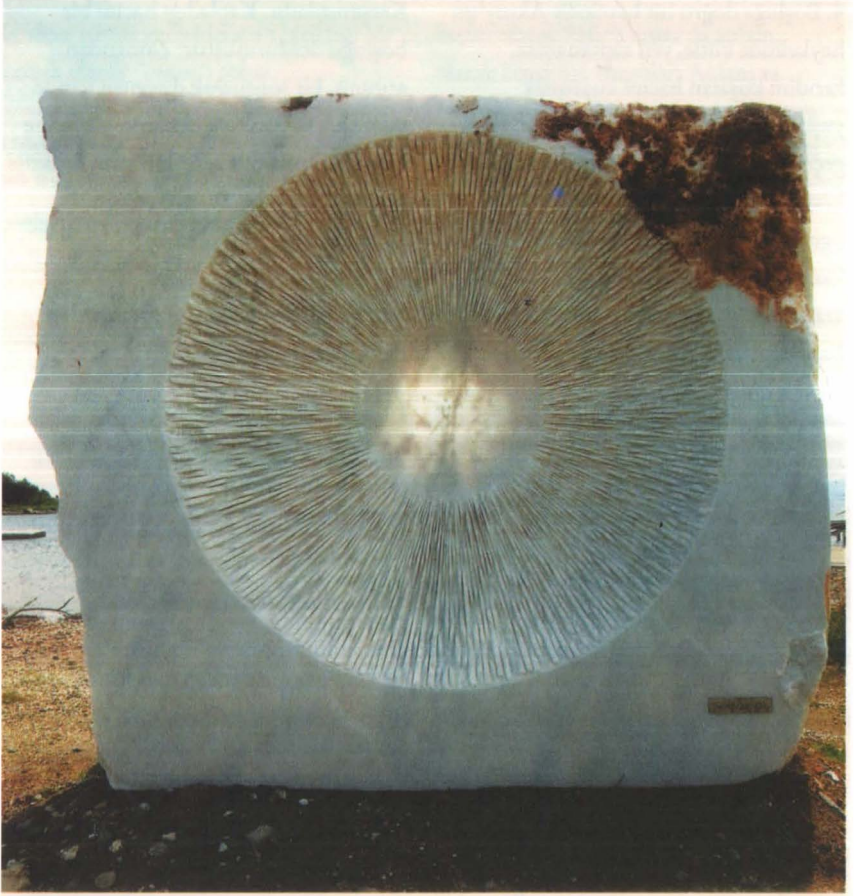
O, sıfırdur.

Sırf bu yüzden kendisini yıkanlardan daha uzun yaşayacaktır.

Dipnotlar:

1. Timuçin, Afşar. *Düşünce Tarihi - Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları*, Cilt 1, İstanbul: Bulut Yayınları, 2002, s. 48-52.
2. Lukács, G. *Avrupa Gerçekliği*, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları, 1987, s. 13-14.
3. Lukács, G. a.g.e., 79.
4. Lukács, G. a.g.e., 58.
5. Lukács, G. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları, 1986, s. 60.
6. Erzen, Jale N. *Mehmet Aksoy*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996, s. 22.

(*Artist Modern, Ocak 2009; Lebriz Sanal Dergi, Ocak 2011*)



Selçuk Yılmaz, Aspat Güneşi, mermer, 215 x 270 x 70 cm., 2004.

Selçuk Yılmaz

Boşluğa Asılı Heykeller

Anadolu'nun heykel geleneği uzun bir geçmişe sahip. Çatalhöyük'teki, Alishar'daki, Çayönü'ndeki figürinlere, Antik Yunan'a, Selçuklular'a uzanan bir geçmiş bu. Bu topraklara ait simge dili, kütle - mekân - form ilişkisi içinde, yüzyıllardan yüzyıllara iletilmiş. Kibele'lerden Medusa'ya, Hitit kabartmalarından Bizans Liturjisi'ndeki ikonlara, Selçuklu kapısını bekleyen meleklerden Osmanlı mezar taşlarına hacimsel formun tarih içindeki sıçrama - devamlılık çizgisini sezmek olanaklı.

Bu yüzden çağdaş heykel sanatçısı yüzyılların gerilimini sırtında taşır. Formla içeriğin, gelenekle geleceğin, yasaklamayla özgürlüğün harmanlandığı bir gerilimdir burada söz konusu olan. Çalışmalarında bu gerilimi yaratıcı bir süreç olarak kullanan bir heykeltıraş Selçuk Yılmaz. Anadolu'da yaşamış toplumların biçimlendirme özelliklerini, malzeme kullanım ilişkilerini, inşa yöntemlerini heykellerinin yapısal temeli haline getirmiş bir sanatçı.

Yapıtlarındaki simgesel tutumu, imgeleminde kurguladığı insan ve hayvan figürlerini geçmişle gelecek arasında yerleştirmesiyle açıklıyor. *Geçmiş ve gelecek* arasındaki ilişkiyi sembolleştiren gizemli imajlar, devingen ve duygu yüklü bir ifadenin taşıyıcısı haline geliyorlar. Yılmaz, amacını, heykellerini izleyenlerin bu ifadeyi sezmesini sağlamak olarak tanımlıyor.

“Malzeme, bir yapıtta kendi karakteriyle, nitelikleriyle var olmalı, alışılmışlığa ve sıradanlığa düşmeden. Heykellerimde çoğunlukla iki farklı malzemenin dengeli uyumuna dayanan, akışkan geometrik biçimler kullanmaktayım. Kullandığım malzemeler duygu ve düşüncelerime cevap verdiği sürece; taş, metal, ahşap, pişmiş toprak gibi çeşitlenmektedir.”

“*Heykel gibi*” ifadesinin durağan bir düşünceyi içerdiğini belirten Yılmaz, biçimsel anlamda yere sağlam basmayı vurgulayan bu yaklaşım yerine; yerle ilişkisini kesercesine yükselen, boşlukta asılı duruyormuşçasına yerçekimine karşı koyan, sonsuzluğu barındıran, tükenmişliğe karşı duran bir heykeli anıyor.

“Her yapıt sanatçısı için bilinmeyene doğru atılan, hissedilebilen, ancak bütünüyle kavranamayan bir adımdır.”

Türk heykel geleneğinde heykelin boşluğa biçim kazandırma arayışı bir ölçek sorunuyla da birlikte yürür. Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne anıtsallık temelli heykel anlayışı, doğadan kente, kentten insan ölçeğine doğru dönüşen bir yol izler. Bu arada anıtsal olan da kendi içinde bir dönüşüm geçirmek zorundadır. Selçuk Yılmaz’ın işleri ölçek sorununa getirdiği çağdaş çözümlerle öne çıkar.

Bu konudaki yaklaşımını şu sözleriyle özetliyor:

“Boyut, heykel için en temel kavramlardan biridir. Küçük heykel yoktur; ölçüleri küçük de olsa heykel üç boyutludur. Dört bir tarafı ortadadır. Dört bir yanını düşünmek, hesabını vermek gerek. Küçük olan yalnızca onun nesnel varlığıdır. Etrafındaki kütle ve nesnelerle benzer olsa bile barındırdığı enerji ve duygu yükü ile onlardan ayrılır.”

Ölçek problemini, mekân probleminin

üzerine giderek çözen sanatçı, heykeli kamusal alanda, alımlayıcısıyla ilişkisi içinde değerlendirir.

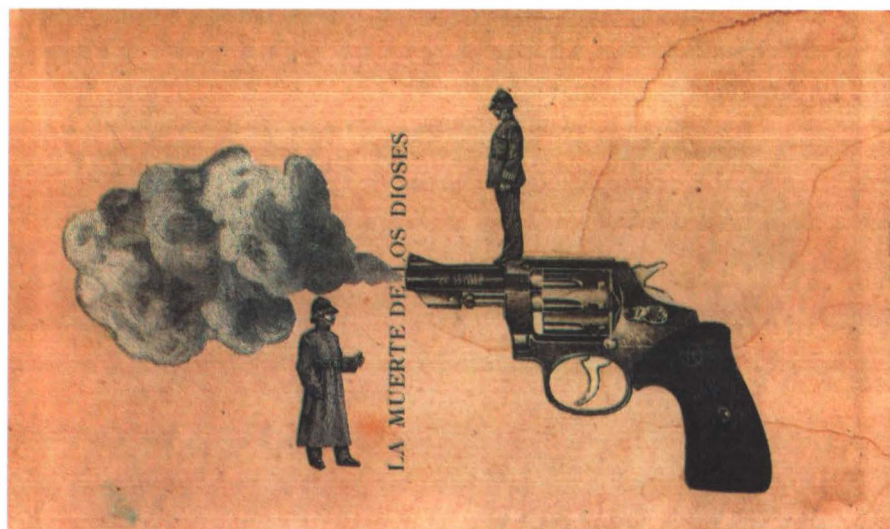
“Her heykelin kendine ait varlığını en etkili kılan bir boyutu vardır ki bu küçültme veya büyütme kabul etmez.”

Ana tanrıça figürleriyle ikonaklast geçmişi bir arada taşıyan bu topraklarda, Yılmaz’ın heykelleri, zorlu bir yolu yürüten çağdaşlaşma geleneğinin bir özetini sunuyor.

(Tasarım Merkezi, Aralık 2006)



Selçuk Yılmaz, At, mermer ve metal, 2006.



Federico Hurtado, Tanrıların Ölümü, 2011.

V.

*İmaj,
Anlam ve
Direniş*



G ü l E z e n

B a s a m a k l a r

Susan Sontag, 1977 yılında, daha önce yayımlanmış makalelerinden derlediği “Fotoğraf Üzerine” adlı kitabında şöyle der:

“Fotoğraf makinesi dünyayı güzelleştirme rolünde öylesine başarılı olmuştur ki, güzelin standardı artık dünya değil, fotoğraflardır.”

Sontag’ın fotoğraf konusundaki sözleri keskin bir eleştiri taşır.

Fotoğraf makinesi, görülen her şeyi biriktirme aracı olarak, bir sahiplenme duygusu üretir.

Bu, tüketim kültürünün estetik alanda elde ettiği başarının sonucudur.

Ancak bu şekilde insanoğlu, daha çok görüntü tüketmeye gereksinim duymuş ve giderek dünya, görüntü uğruna didik didik edilen bir yığınağa dönüşmüştür.

Bir görme biçimi olarak fotoğrafın ürettiği “ideoloji”dir Sontag’ın derdi.

“Kültür endüstrisi”yle yazgısını birleştiren fotoğrafa karşı buradaki tavır alışı, insanı yeryüzünden kopartan, onu yeniden üretilmiş bir simgeler ormanına / gerçeklik kopyalarına, bugünkü deyişle simülakrlara karşı koruma girişimidir.

Sontag’ın sesi 30 yıl öncesinden bunları söylerken, bugün, görünürün egemenliği (özellikle de digital sıçramalarla) gücünü kat be kat arttırmıştır.

Görünürün bu boyutta tüketilmesi gerçeklik yitimini de beraberinde getirmiştir.

Burada söz konusu olan fotoğrafın zamanı dondurma / kesme özelliğinden başka bir şeydir.

Mekân içinde yer alan, bizim zaman

aracılığıyla tanıklık ettiğimiz görünür, fotoğrafik yeniden üretim sonucunda mekânsal olma özelliğini de yitirir. Görünür olan artık dokunsal değildir ve nesnelerin dokunsallığının yerini sadece “bakma”yı gerçek kabul eden bir edilgenlik alır.

Nazif Topçuoğlu, mimari çevrenin fotoğraf için üretilir olduğunu ve bu şekilde bozuma uğratıldığını söylerken, bu gerçeklik yitiminden söz etmektedir.²

Günümüz fotoğrafçısının yaşadığı çelişkinin kökeni buradadır. Bir yandan gördüğünü tüm gerçekliği ve “güzelliği” içinde aktarmaya çalışırken, bir yandan onu eksiltmekte, tasnif etmektedir.

Mimarlık eğitimi almış fotoğraf sanatçısı Gül Ezen’in çalışmaları bu gerilim üzerinde gezinmektedir. Fotoğrafına konu olan mekân, İran’da, Fas’ta, Almanya’da ya da Meksika’da da olsa, sanatçı objektifini Cezannévari bir *canlı oluş* içeren yapılarda gezdirir. İnsan üretimi mekânın, insani bir varoluş içeren yaşantısını bizim için görünür kılmaya çalışır. Mekânlar, kadınlar, dönüşümler konuları arasındadır. Bu görüntüler, onda, insan yaşayışını merkeze alan bir duyarlılık

etrafında birikmiştir.

“Basamaklar” serisinden fotoğraflarında bu duyarlılığın izlerini takip edebiliriz. Bir ören yerine gittiğimizde ışığın buyurgan ve detayları ezen gücüne tanık oluruz. Hiçbir yaşantı izini görmemize izin vermeyen bu turistik girişime karşı Gül Ezen, “Basamaklar”da, mekânları gölgeyi araştırarak deneyimlemeye çalışıyor. Orada bir yaşam üretiyor. Bize, fotoğrafın ışık sanatı olduğu kadar gölgenin de sanatı olduğunu anımsatıyor.

Kendisini fotoğrafa çeken şeyin bir *ivedilik* duygusu olduğunu belirten sanatçı, yaşamın pek çok sırrının gölgede, baktığımız anda kendini göstermeyende gizli olduğunu belirtiyor. Bu yüzden fotoğraflarındaki mekânları önceden tespit ederek, birkaç kez buralara gittiğini ve çekimlerini böylece yaptığını vurguluyor.

Bu anlamda *basamaklar* bir aracı mekân olarak karşımız çıkıyor. Bizi bir yerden bir yere ulaştıran, dikey düzlemde aşağı yukarı hareket ettiren birer geçiş mekânı. Oysa mimarlık tarihinden biliyoruz ki, geçiş amacının ötesinde bir oran - orantı, düzen ve sunum biçimidir merdiven

basamakları. Antik Roma'da Vitruvius'un yazdıklarından Barok dünyanın ritm ve hareket etkisi üreticisi olarak basamaklara, Art-Nouveau'nun kıvrık çizgilerle bezeli merdivenlerine görebiliriz bu vurguyu.

Objektif, basamaklara yöneldiğinde insan yaşantısının bu görünmeyen mekânı görünür kılınmış oluyor.

Gül Ezen, *"Basamaklar, yukarıya çıkmış olana aşağıya baktığında daha geniş ve daha net bir görüş açısı; aşağıdan yukarıya doğru çıkana ise, yeni bir keşif, daha iyi bir yerlerde olma ümidi ve heyecanı verir."* diyerek özetliyor bu fotoğraflarla ilişkisini.

Sontag, son derece soğukkanlı bir biçimde, bir tüketme biçimi olarak fotoğraftan ve zamanı donduran / öldüren olarak fotoğrafçıdan söz ederken; Gül Ezen, bunun tam tersi bir bakış üretmek için yola çıkıyor. Onda fotoğraf, sanat tarihsel bir bakış gibi...

Lazarus kıssası misali, ölü olanı diriltmeyi amaçlıyor.

1. Sontag, Susan. *Fotoğraf Üzerine*, (çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999, s. 105.

2. Topçuoğlu, Nazif. *Fotoğraf Olmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 152.

(Tasarım Merkezi, Mart 2007)



Gül Ezen, *Mary Mount*, 2002-2007.



Atilla Torunoğlu, Uç Amca Çocuğu, Aksaray, 1968.

A t i l l a T o r u n o ğ l u

B e l g e s e l F o t o ğ r a f

2 - 4 Mayıs (2008) tarihlerinde AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) “7. Fotoğraf Sempozyumu”nu gerçekleştirdi. Belgesel fotoğraf alt başlığıyla hazırlanan sempozyumda Ara Güler ve Fikret Otyam’dan, Tuğrul Çakar ve Murat Germen’e kadar pek çok fotoğraf sanatçısı fotoğraflarıyla, gösterileriyle, bildirileriyle yer aldılar. Ayrıca belgesel fotoğraf üzerine ateşli tartışmalarla geçen oturumlar, AFSAD fotoğraf atölyelerinin yaptıkları çalışmaları izleyiciye aktaran toplu gösterimler sempozyumun etkileyici anlarıydı.

Bununla birlikte yapılan etkinlikler, fotoğraf özelinde sanat konusunda geliştirdiğimiz bilincin geldiği noktayı görmemize vesile oluyordu. Konu belgesel fotoğrafçılık olunca, fotoğrafın

yaşamla olan ilişkisi, sanatın bir müdahale biçimi olup olmadığı gibi sorular dökülüyordu ortaya. Soruya verilen farklı cevapların içindeyse ne yazık ki, büyük söylemler ya da büyük söylemlerden kaçınmaya çalışan büyük *geri çekilişler* şeklindeki ikili konumlanışlardan öte bir olasılık görünmüyordu. Sanatın bir edim olarak varlığı, öznenin dünyaya katılımının bir biçimi anlamındaki müdahale söz konusu edilmiyordu. Dolayısıyla bu tutumun zihinsel ve biçimsel alanların birlikteliğini nasıl sağladığı tam olarak anlaşılıp ortaya konulamıyordu.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Öğretim Görevlisi Ergün Turan’ın aktardığı bir anı, ilk bakışta bu konuyla ilgisiz görüne

de fotoğrafçının ne yapmakta olduğunu ve müdahalesinin biçimini çarpıcı bir dille aktarıyor.

“Belgesel fotoğraf dersindeyiz. Hocamız Sabit Kalfagil, önüne konan fotoğraflara bakar ve şu soruyu sorar: ‘Evladım neden çektin bu fotoğrafı?’ Öğrenci yanıt verir. ‘Kötü bir gün geçirmiştim. Kendimi berbat hissediyordum. Üstelik hava soğuktu ve çok üşüyordum. Ağacın dibine kıvrılmış, o kör kediyi görünce çok etkilendim. O da, tıpkı benim gibiydi, umutsuz ve üşümüş. Bu nedenle çektim.’ Bu yanıt üzerine Sabit Hoca, ‘Evladım ben hikâyeni sormadım. Bunları anılarında yazarsın. Ben, seni bu fotoğrafı çekmeye iten görsel öğeleri duymak istiyorum. Sözüünü ettiğin ruh halini ve soğuğu ben yaşamadım. Yani hikâye sana ait. Hikâyenin beni ilgilendirmesini sağlayacak olan şey fotoğraftaki görsel öğelerdir. Nedir bu görsel öğeler? Başta fotoğrafçının konusuna yaklaşımı ve kadrage seçimidir, kullanılan ışıktır, lekelerin dengeli dağılımıdır, hareketin zamanlamasıdır, siyah beyazın dengesidir, ilgi merkezidir, konunun belirginliğidir, sadeliktir, temiz bir fondur, fotoğrafçının teknik

performansıdır. Senin sözünü ettiğin atmosferi, duyguyu bize taşıyacak olan bu görsel öğelerdir ki, bunlar fotoğrafın yapısal öğeleridir. Fotoğrafın gücü bu yapısal öğelerin kullanımındaki ustalikle ortaya çıkar. O zaman bu çekilen fotoğraf salt sana ait olmaktan çıkar, bizleri de kendisine bakmaya zorlar. Aksi halde ortaya çıkan sadece laf salatasıdır. Unutmayalım ki, fotoğraf altıyazı ile kendini anlatmaz. Onun anlatım gücü, içerdiği görsel öğeler ile oluşur.’ dedi ve arkasından da şunları ekledi. ‘Peki, diyelim ki bir gaflet anında bu fotoğrafı çektin, o zaman bari basmasaydın. Hadi bastın diyelim, peki bana niye gösteriyorsun? Yani şimdi şunu söylemek istiyorum. Bu fotoğraf ancak senin kişisel arşivine girebilir. Baktığın zaman sana yaşadığın o duyguları hatırlatır. Ama bir görüntüye fotoğraf diyebilmek için bundan daha fazlasına ihtiyacımız vardır.’ ”

Türkiye’de fotoğrafın teknik belirlenimiyle samimiyetini aynı anda yaşatan, belgesel nitelikli çalışma yaparak onu sanat formuna yükselten, bu anlamda yaşama onu sanata dahil ederek müdahale eden pek çok sanatçı var. Ara Güler ve Fikret Otyam

kuşağından, fotoğraf konusunda büyük emek harcamış, özellikle de topluma ışık tutması için objektifini yaşayan insana çevirmiş sanatçılardan biri de Atilla Torunoğlu. Siyah-beyaz fotoğraf konusunda bir dönemin belleği olarak değerlendirilebilecek çalışmaları, “*sanat oluş*”la yaşamın yan yanalığının nasıl sağlanacağını büyük bir titizlikle gösteriyor. Uzun zamandır sanatsal etkinliklerden uzak durmasına karşılık fotoğrafla alışverişi hiç bitmeyen sanatçı çalışmalarıyla, sanatta teknik olanla zihinsel samimiyet içinde nasıl bir araya getirileceğini gösteriyor.

Eliyle başını göstererek, fotoğraf önce burasıyla çekilir, diyor Atilla Torunoğlu. Fotoğrafçı neyi çekmek istediğini bilir, kafasında bir öykü vardır. Ondan sonra görev göze geçer. Göz kadraji seçer. Fotoğrafı nasıl çekeceğine karar verir. En son görev makinenindir. O görüntüyü nasıl yakalayacağınıza, ışığı nasıl ayarlayacağınıza, enstantaneyi, diyaframı ne yapacağınıza dair makine bilginiz yoksa fotoğrafı çekemezsiniz. Fotoğraf çekmek bu üç unsur arasında müthiş hızla gerçekleşen bir işbirliğini gerektirir.

Atilla Torunoğlu, Türk fotoğrafçılığında

üzerinde kara bulutlar gezinen bir ekolü temsil ediyor. Sosyal fotoğrafçılık olarak anılan, fotoğrafın topluma dönük yüzünün, belgesel nitelikli, araştırmacı, içinde yaşadığı dünyayı insandan yola çıkarak anlamaya çalışan ekolün en güçlü temsilcilerinden biri o. Anadolu’nun dört bir yanını dolaşarak çektiği siyah beyaz fotoğrafları bir dönemin aydınlanmasını sağlıyor. Torunoğlu’nun fotoğraflarına bakarken 70’li yılların köylü gerçeğini, ivmelenen kentleşmenin getirdiği çarpıklıkların oluşturduğu kontrastı takip edebiliyorsunuz. Hemen her fotoğrafının bir öyküsü var Atilla Torunoğlu’nun. Fotoğrafın bir zamanlar hikâye anlatma aracı olarak görüldüğünü söylüyor. Dikkatle bakıldığında ise, güçlü hikâyelerin ardında daha da güçlü bir kompozisyon duygusu, ritm ve yalınlık yatıyor.

Artık fotoğraf çekmek kolay, *makine bizim yerimize her şeyi yapıyor diye düşünüyor gençler*, diyor Atilla Torunoğlu. Ama en önemli şeyi, fotoğrafın önce kafada çekildiğini unutuyorlar. Çok iyi, usta bir fotoğrafçı için bile iyi fotoğraf, hem de öyle muhteşem bir sanat eseri değil, sadece iyi bir fotoğraf, fotoğrafçının bütün

çektikleri içinde yüzde onu geçmez, diye sözlerine ekliyor.

Bu sırada duvarında asılı duran Yashica marka, box diye anılan fotoğraf makinesini alıyor eline. Küçük bir penceresi olan ve bu pencereden bakılarak bire bir ölçüde çekim yapan makineyi boynuna asıyor. Hâlâ çalışır durumda olduğunu öğreniyoruz bu eski makinenin. Ayna düzeneği yardımıyla gözü vizör penceresine dayamadan, tepeden bakarak da fotoğraf çekebilen bu makine aracılığıyla modellerini rahatsız etmeden, doğallıklarını içinde fotoğraf çekbildiğini söylüyor. Kadrajına girenlerin poz vermelerine izin vermeden çekilen bu fotoğraflar, olabildiğince yaşamın içinden kareler sunuyor bizlere.

Şu anda İstanbul Modern'in koleksiyonunda yer alan “Yabalı İhtiyar” fotoğrafı onun en tanınmış çalışmalarından biri. Bu fotoğraftaki yabalı köylünün, aynı zamanda köyün imamı olduğunu öğreniyoruz Torunoğlu'ndan. Çalışması karşılığında aynı ödeme, yani yiyecek, yakacak vb. şeklinde ödeme alan imam beli bir dönem burada çalıştıktan sonra başka bir köye göçerek orada çalışıyormuş. Müthiş

bir çalışmanın orta yerinde, bir yandan yabasıyla bir anıt gibi dikilirken, bir yandan da fotoğrafını çeken yabancıya karşı güçlü bir sevecenlik duygusuyla gülümsüyor yabalı köylü.

Kompozisyonun muhteşem kurulduğu bir başka karede iki köylü eşikle köylerine dönüyorlar. Yolun uzunluğuna karşı yolculuk araçlarının epeyce ağır seyrettiğini görebiliyorsunuz. Hal böyle olunca, önde giden eşiğine ters binmiş de şöyleşile şöyleşile yol alınıyor. Nasıl olsa kırk yıllık can yoldaşı köyün yolunu ezbere biliyor. Tarlaların arasında açılmış yollar fotoğraf karesini enine ve boyuna çizgilerle bölümlendiriyor. Bir türlü “figürler” diyerek yabancılaşmadığınız yolcular ise bu çizgilerden birinin üzerinde on yıllardır yollarına devam ediyor.

Atilla Torunoğlu'nun fotoğrafları bir dönemin resmi geçidi gibi, gözün gördüğü her görüntüyü kaydetmeye çalışıyorlar.

Bu büyük fotoğrafçıyı ve onun vizörüne yakalananları merak edenler, önemli bir 13. yy. Selçuklu yapısı olan Arslanhane Camisi yönünde Ankara Kalesi'ne çıkarken Torunoğlu'nun dükkânına

uğrayabilirler. Burada o müthiş fotoğrafların baskılarını edinebilecekleri gibi, onunla küçük bir sohbet olanağını da yakalamış oldukları için çok şanslı olacaklardır.

(Rh+ Sanart, Haziran 2008)



Atilla Torunoglu, Yabalı İbriyar - Fazıl Dayı, 1963.



Uyg ar A s a n

Y u v a r l a ğ ı n B i r K ö ŝ e s i

Uyg ar A s a n'ın *Sergi Evi*'ndeki (<http://uygarasan.blogspot.com>) son sergisi üzerine yazmak için bilgisayarın başına oturdum ve üç gün boyunca yazıya en az on farklı girizgâh yazdım. Hiçbirini beğenmedim, sildim. Sonunda fark ettim ki ne kadar yazsam o kadar sileceğim. Sanki klavyenin tuşlarını sökercesine yazmak istiyorum. Anlattıkça anlatacaklarım var, ama bir eksiklik duygusu bırakmıyor peşimi. Sonunda yenik düştüm. Cümle kurmanın zulmünden, ifade etmenin yavanlığından sese dönmeyi denemeye karar verdim...

• • •

Piyasa değeri olmayan, internette yayımlanmış, galeride bile değil, fotoğraflar için bu çabaya değer mi?

Alt alta dizilmiş bir sürü fotoğraf.

Gidilen her köşeden getirilmiş.

Görülenden seçilmiş, ayıklanmış, derlenmiş.

Estetik değil ama biçimli de.

Fotoğraf değeri olmayan fotoğraflar, denebilirse, fotoğrafın içine bakmaya teşneler.

Köşelerdeki çatlaklar, oyuklar, döküntüler, uyumsuzluklar, boya üstüne boya, yoksulluk, belediyenin levhası, karayollarının numarasyonu.

Taşa çatılmış taş.

Sıva ve tuğla.

Beton.

Lümpen yazılamalar ve her yerde bitebilen ot.

Kedi, kova ve oluk.

Yama ve devşirme.

Rakamlar, rakamlar ve rakamlar.
En çok da devletin rakam olarak varlığı.
Devletin kırmızı rakamlarda beliriveren
anlamsız, güdük, ısrarlı varlığı.

• • •

Benim için serginin özü, özünün ustaca
gizlenmiş oluşu.

Bir “öz”ün hakikatini sezdiren ama
saptamaz kılan da.

İsminde gizli bu gerilim işte:

BU KÖŞELERİN BİR DE İÇLERİ VAR.

Tek bir cümleyle bütün resmi tersine
çeviriyor Uygur Asan.

Dışarıyı gösterirken içeriği anlatıyor. Tek
bir insanın olmadığı karelerde insanın
varlığını duyumsatıyor.

Evlerin duvarlarından, duvarların
kesişen yerlerinden, onların yeniden
ve yeniden onarılmış olmalarından,
üst üste boyalardan, her gelenin attığı
yeni numaralardan, eklentilerden,
yontulmalardan, kemirilmelerden
süzülüp içeri sızmayı deniyor.

Ezberden konuşanın rijitlik gördüğü,
deyimlerden gidip zevzeklik edeceği
yerde, köşelerde insanların kesişen
yaşamlarını görüyor. Eylemlerini arıyor.
Tarihlerini okumayı deniyor.

Bununla da yetinmiyor. İzleyeni içeriyi
bulmaya davet ediyor.

Bu köşelerin bir de içleri var;
düşünebiliyor musun?

Düşünebilir misin?

Bilir misin?

• • •

Sergi Evi projesine başladığında bir
Sanal Sergi Manifestosu yazmıştı Uygur.
Olduğu gibi aktarıyorum:

sanal sergi manifestosu

1. bu, bir sergi sonrası işlerin sanal
ortama aktarılması değildir.

2. bu, bir sergiden bazı işlerin sanal
ortama aktarılması değildir.

3. bu, bir sergidir, işlerle ilk kez burada
karşılaşılabacaktır.

4. deyim yerindeyse karşılaşılanlar
‘orijinal’dir. alınıp satılmaz, duvara
asılmaz. isterseniz bilgisayarınızda
masaüstü yaparsınız, o kadar. bunun
dışında çıkış alınıp duvara asılmak
istenirse de, asılır; buna kimse engel ol(a)
mayacaktır. bakın keyfinize...

5. sanatın görülüp konuşulabilmesi,
bir düşüncenin yürürlüğe girmesi için
somut, kapalı, duvarları ve kuralları olan
bir yere ihtiyaç yoktur. bir blog- mekân
artık bir ‘sergi evi’dir, kapısı hep açık.

6. 1gün, 1 hafta, 1 ay açık bir sergi

salonu değildir burası. sonsuza dek sanal dünyaya postalanmıştır. o hep burada olacaktır.

7. herkes sanatçıdır ve sadece 'arzu' kritiktir. isteyen kendi evini yapa(caktı)r.

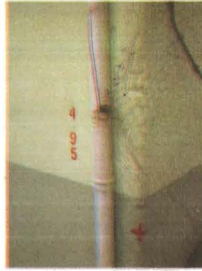
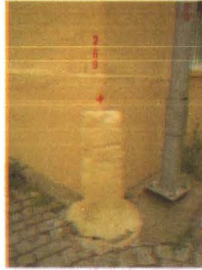
• • •

Bir de bana, "Sözünü edip durduğun

'avangard' hani nerede?" diye soruyorlar. Her an yanında dolaşıyorsun, lakin senin gözün yükseklerde.

Kesiştiğin köşelere yeniden bak, belki içlerini görebilirsin!

(Lebriz Sanal Dergi, Haziran 2015)





SEN DE GEL
DENİZ ARGÜNDÜZ / ZİYA AZAZI

Fotoğraf: Deniz Akgündüz, *Sen de Gel* (AKM'nin Çatısında), 2013.

Ziya Azazi

Gaz Maskeli Derviş

Onunla ilk olarak Ocak ayında MAK'ın (Viyana Uygulamalı Sanatlar Müzesi) sergisi *Mucizevi Göstergeler*'in açılışında karşılaştık. Ortak bir arkadaşın yanında, sergi açılışlarının boğucu atmosferinden bunalmış bir dansçı ve bir sanat tarihçisi olarak hoş sohbet ettik. Telefonunu aldım, adını da “*Dans*” olarak kaydettim. Aylar sonra ona tekrar ulaştığımda bu adlandırmanın onun yaptığı işin niteliğiyle de ürettiği karakterin anonimliğiyle de şaşılacak biçimde örtüşüyor oluşu hoşumuza gitti.

Gezi Direnişi'nden bu yana onu neredeyse hepimiz *Gaz Maskeli Derviş* olarak tanıyoruz. Ziya Azazi, fotoğraf sanatçısı Deniz Akgündüz ile başlattıkları

“*SEN de GEL!*” hareketini Taksim Meydanı başta olmak üzere, birçok yerde sahnelediler. Fotoğraf ve videoları da sosyal medyada büyük bir hızla dolaştı ve *Direniş*'in ikonlarından birine dönüştü. 1969 Antakya doğumlu Azazi, 1994 yılından beri Avusturya'da yaşıyor ve uluslararası pek çok organizasyonda performanslarını sergiliyor, atölyeler gerçekleştiriyor. Azazi'yle Gezi Direnişi, dans ve sanatın politikası üzerine konuştuk.

Barış Acar: Derviş figürü nasıl ortaya çıktı. Oradan başlayalım istersen.

Ziya Azazi: Bir çağdaş dansçı olarak yıllar boyunca farklı projelerde yer aldıktan sonra, kendime “*benim lisanım nedir?*”

diye sordum. Bu arayış döneminde basit hareketlerin tekrarına dayalı, repetatif dansa ulaştım. Dönüşün tekrarını yaptığım da doğal olarak *semazen* diye bildiğimiz *dervîşi* görür oldum. 1999 yılından beridir sahne çalışmalarının temeli, coğrafyamızda Mevlevîliğe mal edilen, aslında Sufizm'in mirası olan bu dönüş danslarına dayanıyor. Zamanla da bu lisanım oldu. 2000'li yıllar boyunca dönüş üzerinde temellenen performanslarımla çağrı aldım hep.

B.A.: Gezi Direnişi'yle yolun nasıl kesişti?

Z.A.: 31 Haziran gecesi olaylardan haberdar oldum. Projeyi beraber yürüttüğüm, fotoğraf sanatçısı arkadaşım Deniz Akgündüz beni aradı. 1 Haziran'da 12 saat boyunca kesintisiz olarak *Halk TV*'yi izledim. Sonra ne yapmalı diye düşünmeye başladım. Televizyonun başından kalkıp havayollarını aradım. 2 Haziran'da, performanslarımda kullandığım eteklerimle Türkiye'deydim. Deniz'le birlikte herkes gibi hemen gaz maskesi aldık ve meydana gittik. Ne yapacağımızı kararlaştırmamıştık, ama Gezi Parkı'na vardığımızda eteğimi giyip maskeyi taktım ve dönmeye başladım. Bu zamanla *SEN de GEL!* diyen bir çağrıya dönüştü.

Başından itibaren polarizasyona karşı içgüdüsel bir duruştu aslında. Ben hiçbir zaman politikaya inanmadım. Politikanın temel oyunu *bölmek ve kendini iyi göstermek* olmuştur. Dünyanın her yerinde de böyle işleniyor ve bu polarizasyon insanın yaptığı en büyük hatalardandır. Zaten oluşu sıcak - soğuk, doğu - batı, iyi - kötü gibi dualitelerle tanımlıyoruz ve bu ikilemlerde bölünmüş gibiyiz. Bunu bir de politikayla körüklemek yıkımı hızlandırıyor. Türkiye gibi bazı coğrafyalarda da bu tür hatalar daha da yoğun yaşanmakta! Dengeli kaynak kullanımı ve dağıtımı, evrensel bilgiye ulaşılabilirlik ve toplumsal enstrümanlar (hukuk, sağlık, sanat, inanç vb. gibi) arası insani ağa inananlar olarak Direniş'te performanslarımızda herkesi birliğe, ortada buluşmaya çağırdık. Bütün evrensel zihinler ve mistik yapılar gibi...

B.A.: Bir dansçı olarak bedenini politikasını anlatıyor gibisin. Bedenin mekânda kendi var olma biçimi var. Beden her an mekânla yeni ilişkiye geçme formları üretiyor. İnsanın insanla ilişkisini düzenleme anlamında politika da özünde bu mekân tutuşta cereyan

Fotoğraf: Deniz Akgündüz, Sen de Gel (Gezi Parkı), 2013.



Fotoğraf: Deniz Akgündüz, Sen de Gel (Taksim Meydanı), 2013.

ediyor. Çeşitli söylemlerin içine hapsedilmiş reel-politikadan söz etmiyorum. Onun kurucu ögesi olan politik-insan böyle bir şey. Sen, mekânı kavrayan bu özsel politik oluşu dansla vücuda getiriyorsun. Bence Gezi’de senin varoluşun da böyle bir vücuda gelmenin en kristalize örneği olduğu için çok kıymetli. Önceden kurgulanmış, hesap edilmiş bir proje olarak değil, anonim bir karakter olarak bir anda orada vücut buluyorsun.

Z.A.: Bugün politika derken daha çok iş dünyasını anlıyoruz, senin de söylediğin gibi. Çünkü iş dünyası da benzer matematikle işler, sadece ismi ve kıyafeti farklıdır. Şirketlerden farkı olmayan partiler hiyerarşisi bugün karşımızda olan.

B.A.: Peki, mekânda senin hissettiğin şey neydi tam olarak? Bir dansçı olarak o alanda vücut bulduğunda bir farklılık hissettin mi?

Z.A.: Ben de tabii ki parçalanmışlığın içinde bir parçayım. Ama inanıyorum ki, parçalanmışlığı görerek aşınıkları ve farkları azaltmayı başarırsak bir şey yapmış olacağız. Dans ederken bu coşkuyla dans ediyorum. Bunu örnekleyen bir sürü an var anımsadığım. Bir defasında helikopter geçiyordu.

İzleyenler bunu görünce yuhalamaya başladılar. Bense “*Helikopter...: SEN de GEL!*” diye seslenince yuhalamaktan vazgeçildi ve alkışlamaya başladı. *Anti-Kapitalist Müslümanların* yanında, *Devlet Opera ve Balesi Sanatçıları*nın bulunduğu alanda, *Aynalılar* adında bir müzik grubuyla parkta gezinerek dans ettim. İşçilerle halay çektim, LGBT bayraklarıyla döndüm. Herkesle beraber olmamız çok önemliydi çünkü. AKM’nin önünden, kalabalıklara karışarak Atatürk Heykeli’ne kadar süren uzun performanslar yaptık. Ayrıca Viyana ve Brüksel’de gösteriler oldu. Youtube’tan *SEN de GEL!* diye aratıldığında bunların hepsi izlenebilir.

B.A.: Performans ne zamana kadar devam etti?

Z.A.: Performansları aralıklarla 6 hafta sürdürdük. Ama Facebook’taki *SEN de GEL!* sayfamızla çağrımızı, İstanbul Adalar’da, meydan ve parklarda yaptığımız çekimlerin görsel ve videolarıyla sürdürüyoruz.

B.A.: Alain Badiou, İnestetik’inde dansı değerlendirirken, beden düşünmesi daha doğrusu bedenli düşünme diye tanımlıyor dansı. Böylece bir “day”

olarak adlandırılmayanın içinden ortaya çıkar dans Badiou'ya göre. Sen nasıl değerlendiriyorsun bunu?

Z.A.: Biz zamanı çok çizgisel tasarlıyoruz “dün - bugün - yarın” gibi. Bu nasıl sadece bir tasarıysa, *dans* ile *akıl* arası söylenecekler de öyle kalır. Aslında dans, bir yandan aklın koordinasyonu daha başlamadan çıkabilir, öte yandansa aklın hareketlendirmesi olarak da görünebilir! Atölye çalışmalarımda “*zihni patron statüsünden, işçi pozisyonuna taşımaktan*” bahsederim. Bu durumda bilinçaltı için daha çok yer açılmış olur. Çünkü zaten baskın olan *bilinç*, bedeni hep kontrol eder!

Gezi’de düşünsel bir etkinlik sonrası ortaya çıkan bir davranıştan söz etmek zor. Burada sözünü ettiğim renkte refleks var. Yani “*çapulcu*” içgüdüsel olarak harekete geçiyor!

B.A.: Gezi'deki pek çok sanatsal girişim anonim olarak kaldı ya da anonimliği tercih etti. Senin performansın da, biz seni bilsek, tanısak da anonim bir derviş imajı olarak kimliklendi. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsun?

Z.A.: Ben de hep anonimde kalmayı tercih ediyorum. Anonim bir karaktere küçücük bir dokunuş yapıyorum gaz

maskesiyle. Bu tümüyle “*ulaşılabilir*” bir şey. Bu yüzden herkes bunu kabul etti. Bazıları da tekrar etti.

B.A.: Çok ilginç. Benjamin Buchloh da 1960lar çağdaş sanatının ayırıcı yönünün “anıtsal ulaşılabilirlik” olduğunu söylüyordu. Gezi'deki durum da buna çok benziyordu. Anonimliğin getirdiği bir “ulaşılabilirlik” durumu var ve bu yapının hemen dolaşıma girmesini sağlıyor.

Z.A.: Erdem’in (Gündüz) yaptığı “*Duran Adam*” işi de böyleydi. Ulaşılabilir çünkü.

B.A.: Evet, herkes kendi anlayışınca yeniden üretti o işi. Önemli olan bu yayılmaydı. Performans sanatı bu anlamda öne çıktı mı peki? Ne düşünüyorsun genel olarak eylemlere katılan sanatçılar hakkında?

Z.A.: Herkes direnişe kendi yorumuyla katıldı. Yazılan pankartlar, kurulan çadırlar, çocuklarıyla oturan anneler. Bunlar üstüne kurgulanan videolar. Tüm bu sürecin içinde performansı yeterince göremediğimizi düşünüyorum. Tiyatrocular, opera sanatçıları, sadece orada bulunarak değil, kendi güçlerini de kullanarak sayısız performansın ortaya

çıkmasını sağlayabilirlerdi.

B.A.: Politik öznellikleri yerine sanatçı öznelliklerini ön plana çıkarmalıydılar di'yersun...

Z.A.: Evet, böylece çok daha etkili olurlardı. Bir “*Sen de Gel!*” ile biz iki bini aşttık. Çok daha fazla sanatçı girişimleri, performanslar, olsaydı Türkiye’de ne olacağını düşünabiliyor musunuz? Binlerce kişi sanatsal performanslarla alanları doldurabilirdi ve bu durum uluslararası basında da yer aldığında Hükümet’in tavrını yeniden gözden geçirmesine neden olabilirdi.

Gezi Direnişi sırasında, bazı sanatçılar Galatasaray’dan Taksim Meydanı’na yürüdüler.

Sanatçı, sadece toplu olarak yürüyerek eylemini yapmış olabilir mi?

Sanatçının gücünü ve sanatını kullandığı bir tavır sergilemesi ve bunu bir performansa dönüştürmesi çok daha güçlü bir duruş bence.

B.A.: Çok iyi anlıyorum. Bundan sonrası için ne düşünüyorsun?

Z.A.: İlk kaynama hali şu an durulmuş görünüyor. Ancak bir daha patlayabilir tabii. Bunu zaman gösterecektir. En temel sorun “*Giantism (devleşmek)*”

aslında! Her türlü berberinde yıkım doğurur. Bu yüzden buna karşı durulmalıdır. Ama maalesef ki günümüz hayatında pek olanaklı görünmüyor. Bu yüzden pesimistim.

Dünyanın en uzak köşelerine Cola, Nestle vb. ulaşabiliyorken kitap, gazetenin ulaştırılmamasıdır problem! Dünya ortak bilinç paydasının dengeli artırılması, devlerin fonksiyonel biçimde ufalanması ve kaynakların adil kullanmasına yönelinmedikçe, kaçınılmaz sona yaklaşma hızı yükselmeye devam edecektir

B.A.: Yine de Gezi Direnişi bir takım nüvelerin o karanlık atmosferin içinde yaşamakta olduğunu, bütün o garip dev yağıntının içinde bir gözün inatla sahneyi izlemekte olduğunu göstermedi mi bize?

Z.A.: Bir tür sevişmeydi. Bir daha sevişir miyiz, buna zaman var mı, bilmiyorum. Dünya kanserli bir halde ve iyileşme imkânı yok sanki.

Bu tür müdahalelerle belirli bölgeler geçici olarak iyileşiyor gibi.

Kemoterapi gördük bir nevi.

Son 150 yılda yerküreye yapılan penetrasyonları düşünürsek (yeraltı kaynakları kazanımı, altyapı inşaları, doğaya artık boşaltımları vb. gibi), sanki

sadece akıntıya karşı kürek çekiyoruz.
Öte yandan yaptığımızı yapmaya devam
edeceğiz elbette.
Yeri geldiğinde bir performans daha, bir
gösteri daha.
Hayatta olmanın sorumluluğu bu, başka
bir yolu yok.

*B.A.: Zaman ayırdığın için çok
teşekkürler. Derviş Gezi'de yeniden
doğurduğun, sanatın direnişle nasıl
birleşebileceğini gösterdiğin için nasıl
teşekkür etsek az.*

(E-Skop, Ekim 2013)



Fotoğraf: Deniz Akgündüz, Sen de Gel (Burgazada), 2013.

Ekphrasis Üdemesi, en basit anlamıyla bir *kolaj* kitap olarak görülebilir. Barış Acar “*kolaj*” kavramının bütün modern düşünceye damgasını vurduğunu ve günümüzde *ekphrasis*’in kurgusunda bu arayış ruhunun egemen olduğunu altını çiziyor.

Ekphrasis / Görünür ile Söylenir Arasındaki Geçitler başlığını taşıyan *Birinci Kitap*’ın ardından *Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler - 1* alt başlığını taşıyan bu *İkinci Kitap* doğrudan sanatçılar üzerine yazılardan oluşuyor: Cevdet Ereğ, .-., Nova Kozmiko-va, Handan Börüteçene, Nancy Atakan, Canan Dağdelen, Ferhat Özgür, Genco Gülran, Erdal Duman, Mehmet Ali Uysal, Sera Marshall, Ekrem Kahraman, Hakan Gürsoytrak, Zeliha Akçaoğlu, Nazım Ünal Yılmaz, Ali Elmacı, Burcu Perçin, Nihal Martlı, Nur Gürel, Hayri Ağan, Kemal Seyhan, Mustafa Duymaz, Uğur Güler, Serdar Milli, Selma Gürbüz, Burhan Doğançay, Abidin Elderoğlu, Şadi Çalık, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Osman Dinç, Mehmet Aksoy, Selçuk Yılmaz, Gül Ezen, Atilla Torunoğlu, Uygur Asan, Ziya Azazi...

Sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları ile tanınan Barış Acar’ın ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı ve *Toz / Dust* (Ve Yayınevi, 2016), *Cam / Glass* (Ve Yayınevi, 2018) adlı çift dilli haiku kitapları ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes’in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016) kitapları bulunuyor.



ISBN: 978-605-81714-2-8

