

*Resme Bakan
Yazılar*

Galeri Nev

© İlk Baskı, 2004

© Genişletilmiş İkinci Baskı, Aralık 2009

ISBN 975-7529-19-2

Kapak

Galeri Nev, Mayıs 1984

İlk Sergi

Abidin Dino "El"

*Metinlerin imlası yazarların
kaleme aldığı biçimiyle
bırakılmıştır.*

Teknik Hazırlık

İdeaKitap

Baskı

Ajanstürk

Resme Bakan Yazılar

- I -

•

EDİTÖR

Deniz Artun

GALERİ**nev**

İçindekiler

Önsöz

Ali Artun, “Nev Yazılar” 9

Arif Dino

Abidin Dino, “Arif Dino: Yüz” 11

Rasih Nuri İleri, “Arif Dino: Yüz” 19

Âbidin Elderoğlu

Âbidin Elderoğlu, “Benim Sanatım” 23

Jale Erzen, “Abidin Elderoğlu Bir Dünya Ressamı” 25

Hakkı Anlı

Necmi Sönmez, “FİRTINA VE HEYECAN:

Hakkı Anlı’nın Resim Serüveni Üzerine Düşünceler” 35

Ali Artun, “Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı” 55

Abidin Dino

Abidin Dino, “El” 63

Ferit Edgü, “Resmin Anlatı” 67

Yaşar Kemal, “Anadolu Çiçekleri ve Dinonun Çiçeklemesi” 77

Abidin Dino, “Çernobil için ‘Çernobal’” 83

Abidin Dino, “Biçimden Öte” 89

Ali Artun, “Sunuş” 91

Ferit Edgü, “Güzin’in Abidinleri” 94

Rasih Nuri İleri, “Gerilla Desenleri” 96

Nejad Devrim

Nejad Devrim, “Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin Bu Artık / Oust” 103

Sefa Sağlam, “Nejad” 107

Ferit Edgü, “Nejad” 112

Lydia Harambourg, “Nejad” 117

İlhan Koman

Abidin Dino, “Kim Bu İlhan Koman?” 131

Kemal Bastuji

Lional Ray, “Kaligrafik / Erotik” 141

Mübin Orhon

Abidin Dino, “Mübin Orhon” 142

Ali Artun, “Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu” 147

Bénédicte Orhon, “Mübin, Rengin Ustası” 150

Tiraje Dikmen

Patrick Waldborg, “Tiraje veya Zamanların Hafızası” 159

Ali Artun, “Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok! Tiraje Dikmen’le, Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması” 161

Adnan Çoker

Doğan Kuban, “Çoker’in Işıklı Geometrisi” 171

Burhan Doğançay

Necmi Sönmez, “Görüntü ile İmgenin Çakışması:

Burhan Doğançay’ın ‘Attired Wall’ isimli çalışması için bir okuma önerisi” 173

Albert Bitran

Pulat Tacar, “İstanbul’lu Bir Ressam: Albert Bitran” 176

Ömer Uluç

Ömer Uluç, “Armalar” 180

Sezer Tansuğ, “Bir Gelişim Mantığı” 182

Jacques Henric, “Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanılır Hafıflığı” 195

Ömer Uluç-Carole Boulbés, “Söyleşi” 202

John Berger, “Garip Bir Varlık” 207

Mengü Ertel

Hilmi Yavuz, “Mengü’nün ‘Yüzler’i” 211

Erol Akyavaş

Muhammed Arkoun, “Miraçname” 214

Jale Erzen, “An Archeology of Human Drama” 217

Bilge Karasu, “Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki?” 221

Alexander Borofsky, “İkonoklastlar için İkonalar” 226

Semih Kaplanoğlu, “İkonoklastlar için İkonalar” 230

Ali Artun, “Bir Ömrün Resmi” 233

Yüksel Arslan

Sezer Tansuğ, “Yüksel Arslan’ın Çizgi Dünyası” 237

Ali Artun, “Sunuş” 241

Roland Topor, “Yüksel Arslan: ‘İki Taşlı’ Adam” 243

Ulus Baker, “İnsan: Bilimlere Doğru Bir Açılış” 245

Philippe Krebs, “Önsöz” 248

Bilge Friedlaender

Beral Madra, “Bilge Friedlaender: Gilgamiş Destanı” 251

Talat S. Halman, “Gilgamiş” 254

Alev Ebüzziya

Garth Clark, “Tutkulu Bir İncelik:

Alev Ebüzziya Siesbye’in Yalınlaştırılmış Seramikleri” 260

Vibeke Woldbye, “Alev Ebüzziya Siesbye” 263

Mehmet Güleryüz

Karl- Hermann Klock, “Gerçeğin Resmi Değil- Onun Fikri” 267

Hasan Bülent Kahraman, “Mehmet Güleryüz” 270

Enis Batur, “Mehmet Güleryüz’ün Karşı Rüzgar Dizisi Üzerine” 283

Komet

Olivier O. Olivier, “Sevgili Komet” 287

Ahmet Oktay, “Komet: Düşlerin Göçebesi” 289

Yazılar

311

Önsöz

Ali Artun

“Nev Yazılar”

Sergi Yazıları

Cumhuriyet’in ilanını izleyen yıllarda açılan tek tük serginin neredeyse tamamı devlet himayesinde, devlet binalarında düzenlenir ve sonunda gene devletin kültürel politikalarına göre yargılanır. Cumhuriyetçi ideolog ve estetler tarafından kaleme alınan sergi yazılarında, ‘modern ulus’ tasarısının sanatı, sanatın da bu tasarımı karşılıklı olarak meşrulaştırmaları beklenir. Modernleşme davasının gereği olarak icra edilen modern sanat, öyle ya da böyle, bu davayı resmetmeyi de becerebilmelidir. O yıllarda sanat üzerine akıl yürütenleri bunun yordamı meşgul eder: modern kimlik nasıl estetize edilecektir?

Sergiler üzerine en sık yazan ve hemen hepsi akademi mensubu olan ressam-larsa, meslektaşlarının eserlerini daha ziyade form, hacim, armoni, simetri gibi estetik normlarla yargırlar. Ancak bu normlar, kurucu kültürel elitin, Batı sanat geleneği ve modernitesiyle, yerli popüler ve dini zanaatler arasında oluşturmaya çabaladığı ‘sentez’den büsbütün bağımsız değillerdir. Sentezin öğeleri ve bu öğeler arası öncelikler ve vurgular kültürel-politik stratejilere göre belirlenir. Bu stratejiler uyarınca, kimi zaman soyut sanatla İslam bezemesi, kimi zaman da klasizmle popüler tasvirler ‘sentez’e girerler. Kadim resim geleneği minyatür ise Osmanlı’nın temsili gibi algılandığından dışlanır. Dolayısıyla sonunda normlar da, kimliğin inşa edildiği bir bağlam olarak yararlanılan estetiğin türevleri gibi işlev görürler: uluslaşmanın ölçütü olarak sanatın ölçütleri.

İlerleyen yıllara ait sergi yazılarında ulusal ölçütler, modern sanat tarihinin formel, evrensel kategoriyle dengelenir. Sanat eserlerinde birtakım modern stillere ait formlar aranır; eserler bu stillere göre yorumlanır. Bu yorumlar, 'hayatı-eserleri' kalıbındaki biyografilerle tamamlanır. Böylece 'ulusal' ile 'evrensel' ve 'bireysel' birbirleriyle eklemellenmiş gibi olur.

Yakın zamanlara gelindiğinde ise, başka anlatılarda olduğu gibi, sanat anlatılarında da modern tarihyazımının kategorileri giderek gözden düşer. Birbirini izleyen stillerle ilerleyen bir tarih tasavvuruna dayalı şemalar aşınır. Dille ilgili kuramların yükselişiyle birlikte, sergileri 'okuyan' metinler geçerlik kazanmaya başlar. Bu metinler, sanat eserini kuran göstergeleri, bunların anlamlarını, psikik gizlerini sökmeye girişirler. İmgeyi sözle kuşatırlar.

Nev katalogları

Nev kataloglarına yazılan yazılar değişik değişik. Yazarları da öyle: tasavvuf alimlerinden, sanat tarihçilerine, modern eleştiri türünün öncüleri edebiyatçıları-dan, müze/galeri yöneticilerine, eleştirmenlere, sanatçılara kadar birçok sanat erbabı. Dolayısıyla, bu yazılarda ortak bir yaklaşım veya üslup aramak boşunadır. Ama yukarıda değinilen türlerle kıyaslandığında, sanki, bir estetik yargı iradesi yerine, bir izleyicinin izlenimlerini yansıtır: değişik izleyicilerin kendilerine özgü birikimleri bağlamında uyanan değişik ve değişken izlenimleri. Topluca değerlendirildiğinde, yargının mutlaklığı yerine, izlenimlerin göreceliğini gösterirler. İşte bundan dolayı onlar, "Resme Bakan Yazılar"dır.

"Resme Bakan Yazılar"ın derlendiği kaynaklar çoktan tükendi. Yeniden yayınlanmasalardı, belki de sadece birkaç meraklısının arşivinde eskiyip duracaklardı. Bu metinler bir kere daha topluca yayınlandıklarında sadece yeniden basılmış olmuyorlar. Başka başka zamanları ve mekanları -sergileri- eklemleyerek tarihsel imgelemin kapsısını açıyorlar. Bir sergi anında ilk basıldıklarında 'güncel olan' bu yazılar, yıllar sonra yeniden basıldıklarında 'tarihsel' oluyorlar. Yani artık özgür bir sergiye değil, sanat tarihine atıfta bulunuyorlar. Yazarları, sergileri, sanatçıları ve onları bir araya getiren galeriyi bir zamansallık içinde düşünmeye kışkırtıyorlar.

Arif Dino

Abidin Dino

"Arif Dino / Yüz"

İğne ile kuyu kazarcasına resim yapıyordu, ne zaman olursa olsun, nerede olursa olsun. Arif, cebinden çıkardığı ufacık bir hokkada yüzen sırların sırrı kuştüyü fırçasını bir sapa takıp, daha olmazsa tevatür bir kalemtraşla kurşun kalemini sipsivri yontup, hiçbir şeye ve kimseye aldırmadan kendini elinin buyruğuna kaptırır, çizer, çizer, çizerdi dünya yıkılsa.

Arif'in çizgileri kimseye gösterilmek için yapılmış değil. Kendine bile.

"İfrazat" demişti şiir sanatını tanımlamak için, fazlası ile tekrarlayabilirdi bu sözü resim için.

Bu kitapta, bu sergide suratlar, sûretler, yığınla yüzler göreceksiniz. Kimse-nin yapmadığı cinsten eşsiz resimlerdir bunlar. Kaçınılmazlık damgasını taşıyan çeşitlemeler.

Anadolu geleneğinde, göreneğinde, bilirsiniz, insan yüzü kutsal bir biçim:

"Tuttum ayineyi yüzüme

Ali göründü gözüme"

(Muhyeddin Abdal, XVI. yüzyıl)

Hınzır Muhyeddin Abdal'a bakılırsa:

"Dilberin meğer ki yüzü mushafmış

Yazılmış hattında kur'anı buldum"



Arif Dino, Yüz Dizisi, Abidin Dino,
21.5 x 13 cm, kağıt üzerine çini.

Salt yüz değil, oldum olası vücut dahi kutsal Anadolu toprağında. Bunu açıklamayı göze alacaktır Yunus Emre:

“Gice ile gündüzü gökte yıldızı

Levh’de yazılı sözi cümle vücud’da bulduk”

Mevlâna şaşırtıcı sözler ekler bu konuda:

“En güzel şekil olan insan şekli, aşktan da üstündür, düşünceye sığmaz”

Ve ekler biraz çekinerek:

“Bu paha biçilmez şeyin değerini söylesem, ben de yanarım, duyan da yanar”

Tepeden inme ak güvercin donuna girip Hacı Bektaş, bu müjdeyi getirmek için mi Horasan’dan uçup Anadolu’ya konmuştu?

“Yeryüzü etim benim

Akar sulardır kanım”

Pes. Tüm bir dünya görüşü, eksiksiz.

Anadolu var ya, Anadolu; Anadolu’ya her ne gelmiş ve gelecekse, Anadolu’laşır; İslâm dini bile.

Bektaşiliğe ve Mevleviliğe ilişkin aile kökleri bir yana, Arif’in insan yüzü resimlerini etkilemiş ve sonuna kadar etkileyecek Doğu’dan ve Batı’dan binbir kaynak daha gösterilebilir. Birkaçını, şimdi ve burda, sıralamakta fayda var:

1913-1920 yıllarında Arif’in gençliğinde Cenevre’de, “Canlı Sular Rıhtımı”nda bulunan evde, Daumier’den Steinlein’a kadar sıram sıram kırmızı ciltli Fransız karikatür kitapları diziliydi. Ayrıca Alman dergi ve kitapları karikatür üstüne, Grosz, Pascin ve başkaları, 20 yıllarında Paris’te, rue Molitor’daki evde, Sem (Malraux’nun ve Arif’in arkadaşı), Galanis, Fujita, Van Dongen, Picasso vb’nin çizdiği suratların dergileri, katalogları. 1926-27’de Atina’da antik Yunan vazoları. 1927’den sonra İstanbul’un fresk ve mozaiklerinin, İran ve Türk minyatürlerinin yüz çizgileri, hattatların çizgi dümtikleri, Behzat bir yandan, Levni öbür yandan. Toplamını yapın bunların şimdi. Topladınız mı? Sonra da hepsini unutun. Arif’in ilk hüneri, dünyaya ve çağdaşlarına doğrudan doğruya bakmasını bilmek; avcının bakışı, iğne deliğinden iplik geçiren terzinin bakışı, Arif’in bakışı...

Arif’in resim yapma yönteminde biçimleri perde perde arındırma, öze erdirmeye çabası vardır. Simyâger işi.

Bu sırf estetik değil, etik bir kuraldı, yaşamla ilgili.

Resimde fazlalıklardan, yapaylıklardan, yalandan arınmak. Gündelik hayatta ise yer yatağı, üç hasır iskemle, bir masa. Şapka yok, kıyavat yok, bıyık sakal yok. Arınmak lazımdı her şeyden. Ne var ki tütünden vazgeçemiyordu bir türlü!

Dumanlar salarak tek başına yürüdüğü çetin ve yalın bir yoldu bu.

Bir zamanlar -gençliğinde- Gika’nın “Altın Sayı” araştırmaları ile ilgilenmişti;

Gika'ya göre güzelliğin sırrı -ister canlı bir kadında, ister bir yontuda, ister bir yapıda, ister bir resimde- yapısal ölçü kurallarında aranmalıydı. Yeni Eflatun'culardan gelme bir yöntemdi bu, Yunan tapınaklarından Gotik katedrallerine kadar geçerli olan. Kılık değiştirmiş olarak Sinan'ın yapılarında bile bu kurallar sezilebilirdi belki.

Ancak 1925'lerde André Lhote Atölyesinde moda olan beylik "Altın Sayı" öğretisi pahalya oturacaktı birçok ressam, Paris'ten İstanbul'a dönenler arasında bile.

Arif bu tuzağa düşecek değildi elbet. Ona göre "Altın Sayı" bir yaratma kılavuzu değil, anlamaya ve görmeye yararlı analiz araçlarından sadece biriydi. Değişen dünyada değişen çözümler gerekiyordu.

Daha XVI. yüzyılda Muhyeddin ne diyordu?

*"Eski sürüldü gitti
Geldi yenisi yendi"*

Selçuk düzeni batarken semah eder gibi söylemişti bunu Yunus Emre:

*"Yenî subh yenî akşam yenî hâl
Yenî devran yenî dem yîni vîsâl
Kaden yîni yeni mey yîni meşreb
Yeni ayş u yen'îşret yîni mutrab"*

Her şeyde yeni kurallar üretmek lazımdı, hazır reçetelerden, çarelerden, yapmacıklardan bunca korkuyordu ki Arif, kendi göz ve eline bile güvenemiyordu. Kimi zaman araya giriyor, gözle elin ilişkisini kesiyordu. Nasıl mı? İmge bitene kadar, ele ve resme bakmak yok. Yasak. Henri Matisse de sağ elinin ezberciliğinden kuşkulandığı için olmalı, zaman zaman sol elini kullanarak çalışır olmuştur...

Somutun özünde gizlenmiş kimi soyut kuralların peşinde bambaşka düşüncelere varmıştı Arif. Örneğin Doğu teship sanatının özünü oluşturan doğurgan sarmal ilkesine gönül bağlamıştı. Batı'dan Doğu'ya geçip Türk sanatını derinlemesine düşünmeye başladıktan sonradır ki sarmalın önemini kavramış ve benimsemişti. Kendine özgü yaratıcılığı ile Doğu'nun dolambaçlı, içe dönük zaman ve mekan felsefesi idi bu: Ut taksimi, zülûf, tüm İstanbul'du sarmal. Asma yaprakları arasında kıvrıla kıvrıla sürüp giden uç'lar filizler: Bir'in ikileşmesi, ikinin bir'leşmesi; doğa ritmi, sarmal, döner gövdeler, döngüler, girdaplar, kum hortumları, siklonlar, merkezkaç ritimler, galaksiler, devran, ya da sakın akşamda kıvrıla kıvrıla yükselen duman, bir de güzelim saçında zülûf.

Başka bir dinamik, bir güzellik türü. Gerekircilik dışı olmasa bile, daha çapraşık dirimsel sezgiler altında yaratılan biçim örgüleri. Topkapı'da Harem Dairesinin orta yerinde, boydan boya kıvrım kıvrım dallı çiçekli gök mavisine çalan duvar seramiği örneğin, Bahardan daha Bahar. Doğa diyalektiğine banmış bir istif şaheseri Arif'e göre. Batı'yı unutmak söz konusu değildi: Sandro Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" ile eş tutuyordu Harem Dairesinin "Bahar"ını.

Saatler, günler, aylar, yıllarca kafasını kurcalayan bu sorunları Arif, kaç kişiyle konuşabilir, tartışabilir, paylaşabilirdi? Arif'i tanımayanlar hadi neyse, tanıyanların çoğu, hattâ onu gerçekten seven dostları bile Arif'i, iri, şirin ve şaşırtıcı bir yaratık olarak görüyorlardı, aslında adamı hiç anlamadan.

Ölüm döşeginde Yunan Şairesi'nin portresi kadar dramatik resim, topu topu bir XVI. yüzyıl İran minyatüründe gördüm: Kocaman beyaz yastık üstünde can çekişen adamın başı, bakışı. Bir de Metin And'ın yayımladığı minyatür kitabında; kaburgaları çıkmış bir deri bir kemik, kargaların didiklediği dehşet verici yılık atı resmi, XVI. yüzyıl, Osmanlı.

Arif, aldanmıyorsam, en çok benim portrelerimi çizmiş başka başka yıllarda. Günlerimiz beraber geçerdi de ondan belki. Belki de beni, elinden kaçmış bir resim sanıyordu. Sanki biraz hayretle bakıyordu acayip yüzüme, ya da bana öyle geliyor. Bilemem.

Arif'in portreleri çok uzun sürmeyecekti. Dıştan içe kayacak, "gaip"ten misafirleri olacaktı, kağıt üstünde. Zülûf kaynağından gelen biçimler, kopuş resimleri. İstin-yeli Hattat Nuri Hoca'dan miras kalma kuştüyünün marifetleriydi bunlar. Arif "tüy"ün isteklerini, kıvrımlarını yerine getiriyordu, uysalca.

Elinin altında kimi gün, gerçekte düş arası yüzler belirmişti. Aslan Adam, aslan kafalı adam örneğin, ne yaman, ne eşsiz bir resim!

Kimi gün çok eskiden yaşamış kişiler çıkıyordu ortaya, kutsal ve görkemli, hani Adana Müzesi'nde bulunan dağ kristali tanrı heykeline (İ.Ö. XIV-XIII. yüzyıl) benzer... Arif'in neolitiğe kadar uzandığı olurdu, mağaralarda resim çizirdi sanki.

O, "Kafası Yarık Adam"a bakın hele. Kafasına takoz yemiş adamın duygusuna yabancı mısınız? Peki, "Kafası Bölümlü, Çekmeceli Adam"a ne buyrulur? Hepimizin kafasını andırmıyor mu biraz?

Mikelanj'ın Zapata adında birine yazdığı mektupta dediği gibi: "Ne zaman büyük bir ressam -ki öylesi az- yapay ve sahte görünen bir iş yapmışsa, bu sahtelik gerçektir; bir yerde daha büyük bir gerçek, yalan olur."

Dış dünyaya daha az bakar olmuştur Arif ve böylece, Shakespeare'in Sonnet'ini tekrarlayabilirdi:

"Gözüm kapalıyken en açık görür."

Giz yüklü yüzler beliriyordu, görülmedik yüzlü gözlü burunlu ağızlı elli ayaklı. Bir de hayvan-insan çeşitleri karışmıştı araya, acayıpler, alel-acayıpler, minel-garaipiler, rahatsız yüzler.

"Şeklin insan şeklidir çektiğin azap nedir

.....

Sual olunursa cevabın vere

Ağız nedir, dudak nedir, dil nedir?"

(Muhyeddin Abdal)

Arif'in resimlerini pek küçük mü buldunuz? "Tutturdun" diyeceksiniz
–evet bugünlerde tutturdum- Muhyeddin Abdal konuşsun:

"Katrede deryâ ummanı buldum"

Arif'in genellikle resimleri renksiz. Bunda birçok neden var. En önemlisi Arif'in renkleri "orospu" sayması. Ona bakarsanız Mevlâna bile renklerden kuşkuluyor, renksizliği savunuyordu:

"Renksizlik alemine ulaşırsan Musa ile Firavun'un karıştığı aleme erişirsin." Bu bir güçsüzlük sorunu değildi, emin olun. 1930'larda bir kez, anımsıyorum. Arif, Sedat Nuri'nin kıskırtması ile çok renkli soyut bir resim yapmıştı, yağlıboya. Bunca usta bir işti ki bu, yitik resim ortaya çıksa bugün, müzelerde yer alır hemen, kuşkusuz.

Arif'in Adana sürgün yıllarında (1941-1948) ömür törpüsü bir sabırla eğleyip kazıdığı çakıl taşları, hayret verici yüzler, heykellerdi hepsi. On-onbeş parça? Tam anımsamıyorum. Arif 1950'lerde İstanbul'a döndükten sonra çakıl yontularını bir arkadaşın evinde bırakmıştı. O arkadaşın küçük çocukları vardı ve yavrular, Arif'in taşlarından o kadar hoşlanmışlardı ki, evde yalnız kaldıkları bir akşam -oyun bu ya- hepsini teker teker pencereden sokağa fırlatmışlardı... Taşlar gitti gider. Topu topu bir iki taşın fotoğrafı kaldı bu eşsiz yontulardan. Umursamamıştı Arif. Hiç önemi yoktu böyle şeylerin! Sahiden mi söylüyordu?

Yitme, yitiklik ürkütmüyordu Arif'i. Belki bu yüzden kahve telvesi ile resimler yapıyordu, nasıl olsa silinecek olan. Ya da buruşturup atıyordu kimi harika resmi:

"Assı ziyandan geçdüm dükkânım yağma olsun"

(Yunus Emre)

Değersiz saydığından mı resimlerini? Hiç de değil. Satmak, hayır; buna karşılık resmini gerçekten seven ya da anlayan kimselere hediye etmeyi çok severdi. Sanatı satılır "meta" kabul etmiyordu. Önemli olan yaşamak, yaratmak, yapmak, ölüme meydan okumaktı ne olursa olsun, sonrasına gelince...

Resimlerini imzalamaktan bile hoşlanmıyordu. Paranın saltanat sürdüğü bir dünyadan tiksiniyordu düpedüz. Bunda, Anadolu insanının yüzyıllar boyunca taşıdığı duygu ile tam uygunluk içindeydi. Nereden mi çıkarıyorum böyle bir yargıyı? Bunu anlamak için Yunus'tan Useyle Bacı'ya kadar, yüzlerce değil, binlerce dizeyi ortaya çıkarmak kolay, "Varlıkla yok olanlar"ın okumaları, bellemeleri için. "Altın Buzağı" şiirini boşuna yazmamıştı Arif:

"Çalkalanan altın okyanusunda, bir tezek kıt'ası insanlığı yutuyor..."

Bir de kadınlar önemliydi Arif'in hayatında ve resimlerinde. Hele hele "Afet" güzelliğinde "G" hanımın yüzü; Arif'in en büyük aşkı, hurufi gözleri ve ağzı:

"Bir Elif'tir ol başın"

İki zülûf kirpiğin kaşın"

(Muhyeddin Abdal)



Arif Dino
Yüz Dizisi, Bir Yunan Şairesi
18,5 x 12 cm., kağıt üzerine çini

Göreceksiniz “Lavrens’le Sırtkan Ölüm” resmini. Bu siyah beyaz, 1924 yıllarında Paris’te ünlü “Salon des Humoristes”de sergilenmişti. Aynı sergide ağabey Ali Dino faşist Mussolini’ye karşı sert bir karikatür asmıştı. Bir gazetenin üstünde birkaç çizgi ile Ölümün Sözcüsü haline getirdiği Goebbels’in resmi az mı güçlü?

Daumier’nin, Picasso’nun, Nazım’ın bunca sevdiği Don Kişot, Arif’i de yakından ilgilendiriyordu. Cervantes’in kitabını ömrü boyunca başucundan ayırmamıştı. Delikanlı Yaşar Kemal’e yüz kere okutmuştu bu kitabı Adana’da. “İnce Mehmet” daha ortalıkta yoktu, Yaşar şiir yazıyordu, düzyazıya geçmemişti daha, Arif’in “Hazin Yüzlü Şövalye”si yabana atılır bir yorum getirmiyor bence.

Ahmet Dino’nun portresinde bir Fayyom tadı var. Portreler antolojisi yapacak olsam, bu portreyi kordum en büyük örneklerin yanına başına.

Anasının yüzüne benzer kadın resmine gelince, anlatılması güç duygularla, hasretlerle yüklü hayret verici bir resim, siyah beyazın büyük bir ustası tarafından yapılmış...

Ölüm kalım resimleridir bütün bunlar.

Bence Arif Dino’nun çizgisi Türk sanatının eksik kalmış bir halkası. Artık bugün yerini bulsun derim.

Bu sözümü duysa, biraz alaylı gülümseyerek gözlüklerini burnundan kaldırıp alnına yerleştirir, günün beşinci paketinden bir cigara yakıp dumanını üflerdi burnuma sarmal zülûf biçiminde.

Arif Dino

Rasih Nuri İleri

“Arif Dino / Yüz”

Arif Hikmet Dino 1893 yılında İstanbul’da doğdu. Dedesi Mesnevi Şarihi Abidin Paşa, Dışişleri Vekilliği’nden sonra sürgün olarak Ankara, Adana, Ege Adaları valiliklerinde bulunmuştu. Diğer dedesi ise Bektaşî şairlerinden Celal Paşa Gaziturhan’dı. Babası Divan-ı Muhasebat (Sayıştay) başkanlarından Rasih Beyefendi idi. Arif Dino’nun kardeşlerinden Ali ve Abidin Dino da kendisi gibi ressamdır.

Arif Dino Belçika’da Simon Stevens Enstitüsü’nde, Gembloux Ziraat Okulu’nda ve Cenevre Üniversitesi Siyasal Bilimler bölümünde okudu; bir de kadaastro mühendisi şahadetnamesi vardı.

Savaştan sonra, 1924-1928 yıllarında Atina’da portre ressamı olarak büyük bir ün kazandı; bir filmde de rol üstlendi. Türkiye’ye döndükten sonra Fransızca şiirleri Paris’te yayımlandı: “Ecllosion”, 1930. 1937’de Nazım Hikmet’in yönettiği “Güneşe Doğru” filminde Ferdi Tayfur ile başrolü paylaştı.

Resim çalışmalarının yanı sıra İzmir Fuarı’nda Tekel pavyonlarını tasarladı. İ.Ü. Botanik Enstitüsü için bitki panoları çizdi, “Gelincik” sigara paketinin kapağı, Denizcilik Bankası amblemi gibi grafik çalışmalarında bulundu, zaten daha önce Atina’da iken Delf Festivali’nin afiş ödülünü kazanmıştı.

Arif Dino Yeni Adam dergisi ve diğer dergilerde sanat eleştirileri yazdı, 1939-1942 yıllarında ilerici dergilerde, her biri bir çığlık olan vurucu şiirleri yayımlandı. 1942 yılında önce Develi’de, sonra Adana’da “ikâmete memur” edildi. Burada resim çalış-



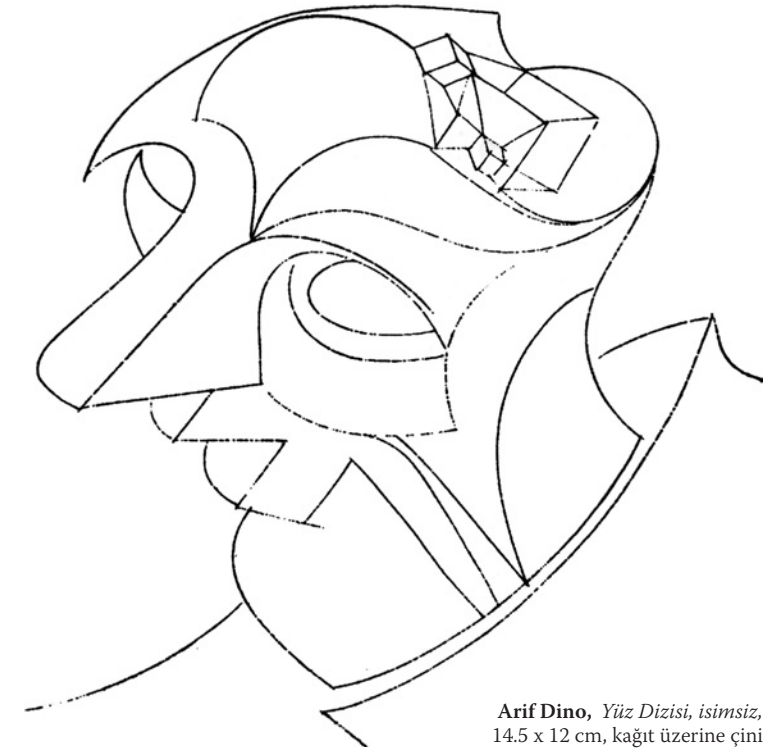
Arif Dino, *Yüz Dizisi, isimsiz*,
14.5 x 11 cm, kağıt üzerine çini

malarını sürdürdü ve çakıl taşlarından yontular yaptı, şiirler söyledi. 1951'de İstanbul'a dönmesine izin verilen Arif Dino Kuzguncuk'taki evinde geçirdiği bir beyin kanaması sonunda 1957 Mart'ında vefat etti.

En küçük bir deseninin, yontusunun değeri çok büyüktü Arif için; ya Atina'da yaptığı gibi olmayacak derecede yüksek fiyata resimlerini satar veya değer verdiği kişilere hediye ederdi. İmzasına gelince, çizgisi imzanın ta kendisi. 800 resim arasında ancak üçü için aldandım, onlar da Abidin'in çıktı; zaten "EL" çizme tutkusu Abidin'e Arif'ten geçmiştir.

Arif'in sanata hürmet kavramı da ilginçti. Hiç unutmam, bir iki santimlik bir heykelciğini Adana'da tarlada düşürdüğünde bütün bir köyü ayağa kaldırdı ve işin garibi, heykelcik ekili tarlada bulundu. Dahası var, ressam arkadaşı F.İ'ye iki güzel resim vermişti, onun uygunsuz davranışını görünce beni yollayıp resimlerini geri aldırtmıştı.

Arif Dino vasiyetnamesinde "resimlerini ve İlhan Arakon'daki heykellerini" bana bırakmıştı; ne yazık ki o heykellerin tümü kayboldu, Arif onları İlhan Arakon'a, kendi hazırladığı senaryo uyarınca çekimini yapmak üzere vermişti; iş uzayınca bana:



Arif Dino, *Yüz Dizisi, isimsiz*,
14.5 x 12 cm, kağıt üzerine çini

"Derhal git heykellerimi al", dedi. Gittiğimde olan olmuştu, İlhan'ın küçük oğlu bir gün heykelcikleri bulmuş, arkadaşları ile oynarken onları kaybetmişti. İkimiz de bunu Arif'e söyleyemedik, kaç kez hasta yatağında İlhan'a daha gidemedim diye onu avuttum, adeta evine gidemez olmuştum. Sonradan vasiyetnamesine geçirdiği heykelcikler bunlardı, elimizde bir tekinin kötü bir mulajı ve ondan çekilen fotoğraflar kaldı. Bendeki resimleri ise sekiz yüzü aşmakta. Ölümünden sonra Sabahattin Eyüboğlu ve dostları Arif hakkında bir kitap yayımlamayı tasarladılar; ressamın resimlerini verdiler ve bunlar Füreye (Koral)'da 18 Ocak 1962 günü sergilendi; satıldı, ancak istenilen kalitede bir röprodüksiyon kitabı basacak kadar para toplanamadı. Yıllar geçti, Cem Yayınları yöneticisi Oğuz Akkan, Abidin'in ve benim önerimiz üzerine Arif Dino'yu basmaya karar verdiği yıl vefat etti (1982). "YÜZ" ile bugün, bu görevin hiç değilse önemli bir kısmını yerine getirmiş bulunuyoruz.



Âbidin Elderoğlu, *Portrem*,
92 x 72 cm, tual üzerine yağlıboya, 1940

Âbidin Elderoğlu

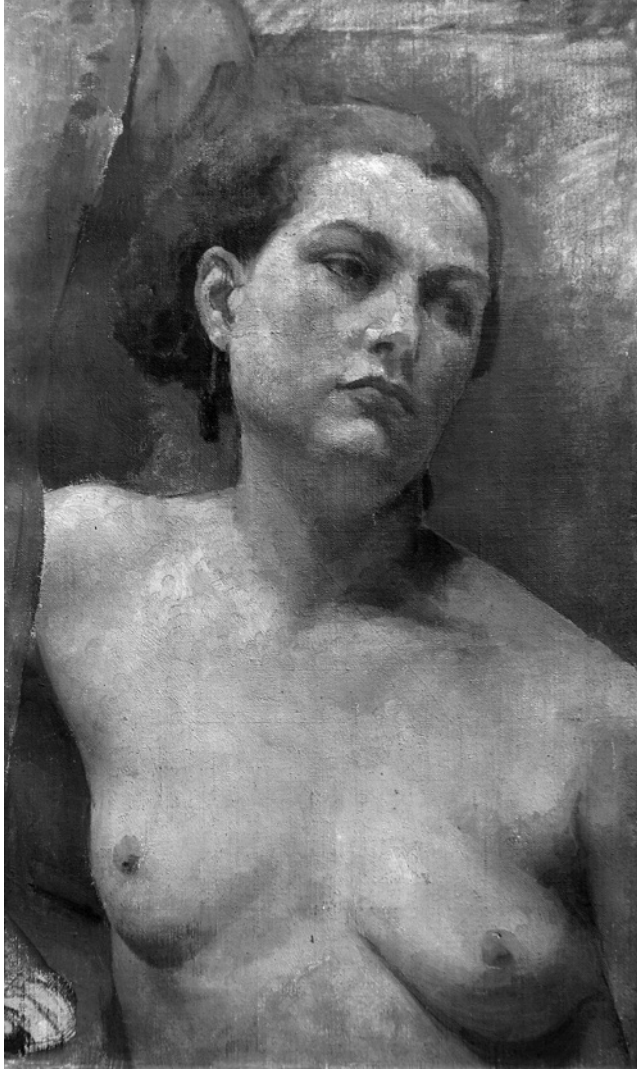
Âbidin Elderoğlu

“Benim Sanatım”

Benim sanatım, resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla müzikte-ki seslerin, işlevlerine göre uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım-koyuluk gibi plastik öğelerin etkinliklerine dayatılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir.

Sorun, konudan sıyrılmak, konusuz plastik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa, eşyayı bu yolda uygulamak, örgütlemek, onlara bir görev vermek ya da bu görevlere uygun etkin plastik elemanlar yerleş-tirmektir. Günümüze kadar, konu ile oluşmuş ve gelişmiş bir sanat dünyası bulunuyordu ve biz onlara hayranlığımızı beslemişsek de, bu duygusal değer salt konuya dayanmış değildir. Konu, gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor. Sanatın kendine özgü saf duygusallığı özgür kalamıyor. Gövdenin ağırlığı daha yükseklerle uçmaya engel oluyor. Ben bunu böyle gördüm ve öyle anladığım için bu yolda çabalamayı inançla sürdürdüm.

Güzellik ve sanat duygusunun arı ve özgün anlamı doğadan, insan varlığından ve ruhsal yasalardan kaynaklanmaktadır. Konudan sıyrılarak soyut bir sonuca varmak için de bu temelden ayrılmak mümkün değildir. Doğadan ve ruhsal yasalardan bilinçaltında beslenerek gelen niteliklerin kuramlarla bilinçli olarak yansıtılabilmesi yaşadığım çağın sanat dünyasında açıklığa kavuşmuştur. Bugün



Âbidin Elderoğlu, *Çıplak*,
65 x 38 cm, tual üzerine yağlıboya, 1931

sanatçı her öğeden yararlanıp yepyeni bir kaos yaratabilir. Yeter ki kuramlar iyi kavranabilsin, yol iyi seçilsin.

Sanatım, Uzakdoğuya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim.

Âbidin Elderoğlu

Jale Erzen

“Abidin Elderoğlu
Bir Dünya Ressamı”

Batı sanat anlayışının, 20. yüzyılda çeşitli etkilerle kendini yenileyerek soyut ve yorumlayıcı bir dile yönelmesi, sanatçılara özgün tavır olanakları sağladı. Kübizm ile başlayarak, biçimin görüntü değil kavramlardan yoğrulması, görsel sanatlara sonsuz çeşitleme özgürlükleri, sonsuz anlam ifadeleri kazandırdı. 1910’larda başlayan soyutlamalar, tüm biçimsel çeşitlemelerin denenmiş olduğu yaklaşık 1970’lere kadar, farklı akımlar, kimlikler ve sanat felsefeleri doğurdu.

Abidin Elderoğlu, bu anlayışa dışarıdan yaklaşarak, kendini bu doğrultuda yetiştiren ve neticede, herhangi bir özgün modern batılı sanatçıdan farksız, tümüyle kendi yorumu ve yaratısı olan derinlikli bir resim ortaya koymuştur. 1960’lı yıllardan başlayarak Avrupa’da açtığı sergilerde gördüğü profesyonel ilgi ile sanatının önemini yurt dışında kanıtlamıştır. Sanatçılığı, hocalığı ve Türkiye’de modern sanat anlayışını geliştirmek ve yaymak için giriştiği yazarlığı ile sanatta ulaşılacak en kapsamlı boyuta ulaşmış ama ticari ve medyatik bir tavrı olmadığı ve Ankara’da kaldığı için layık olduğu ölçüde tanınmamıştır. Kuşkusuz, ülkemizde sanat ortamının genel sağlığı içinde herhangi bir sanatçının yeterince tanınmamış ve anlaşılmamış olması şaşırtıcı değildir. Fakat, ne yazık ki, sanat konusundaki bütün söylemler, bir yerde, bu acı gerçek içinde sürdürülüyor.

Abidin Elderoğlu 20. yüzyılın özgün sanatçılarından biridir. Derin bir sanat tutkusu ve sanatçı alçakgönüllülüğü ile kendini klasik batı resim geleneğinde yetiştirmiş,

zamanının insanı ve sanatçısı olabilmiş, olgunluk yıllarında biçimsel ve içeriksel bir farklılık gösteren özgün ve derinlikli bir resim yaratmıştır. Batıda açtığı sergilerde gördüğü ilgi sanatının önemini kanıtlar, ama ne yazık ki, kişisel çabalarla, kurumsal destek almadan gerçekleştirdiği bu etkinlikler, özellikle uluslararası sanatın batı merkezli tavrı içinde yeterince kalıcı ve ağırlıklı olmasını sağlayamamıştır.

20. yüzyılda tüm dünyayı kapsamına alan modernist yaklaşım içinde, Abidin Elderoğlu'nun eserlerinin, doğu kaynaklı bir duyarlılık ve biçim ile, bu modernizmin tinselliğine yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Bu yüzyılın sanatı maddenin tasviri meselesini daha çok fotoğrafa bırakarak, bir yerde 'görünmez' olanın imgesini yaratmaya çalıştı. Soyut sanatın en önemli arayışlarından biri, görünmez olanın, yani maddenin değil varlığın imgesini yaratmaktır. Bu bağlamda modern resme ve resamlara, çoğu kez doğu felsefeleri, Budizm, Şamanizm gibi dinler yol gösterici olmuştur. Örneğin, Kandinsky'nin sanatında mistik bir düşüncenin rol oynadığı bilinir. Sanatın giderek dinden bağımsızlaşması, çoğu kez din yerine tinselliği ön plana çıkarmıştır. Bu anlamda, soyut sanatın evrensel bir dil oluşturduğu ve kültürler ötesi bir ortaklık kurduğu söylenebilir. Birçok sanatçı kendi ülkesinin ve tarihinin belirlemelerinden bağımsız olarak kendine yakın bulduğu felsefeler ya da biçimlere yaklaşmıştır. Örneğin, 1950'lerde soyut dışavurumcu akımın temsilcilerinden Mark Tobey, Doğu Asya kültürlerinden esinlenerek farklı bir resim yaratmıştır.

Abidin Elderoğlu'nun kaligrafik, zaman zaman, doğu resminde olduğu gibi tonaliteyi ön planda kullanan, büyük ışık kontrastları ile bir tür mistik mekân yaratan resimleri, o yıllarda kökenlerini Asya'da arayarak kimliklerini bulmaya çalışan sanatçıların yarattığı örneklerden farklı bir konumdadır. Zira, Abidin Elderoğlu bütün dünya sanatına derin ilgi duyan biri olarak batı ile doğunun sentezini yapmıştır. Son yıllarında özellikle doğu sanatını duyumsatan resimlerindeki biçimler ise kendi gelişiminin doğal sonucudur. 'Sanatım, Uzakdoğuya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim'¹ ifadesi de batı öğretisinin sanatında ne kadar önemli bir rol oynadığının göstergesidir. Ancak, 1950'lerde ülkenin ileri gelen modern sanatçıları arasında bir kimlik kaygısı, kuşkusuz, söz konusu idi. Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Bedri Rahmi gibi önemli sanatçılar bilinçli bir biçimde yerel temeller üzerine çağdaş bir dil kurmak istiyorlardı. Sanat yaşamlarının bütün dönemlerinde bu tavrı takınmış olmasalar da o günlerde Türk sanat ve kültür ortamında yaygın olan söylem, çağdaş Türk sanatını yerel, batılı ya da evrensel olarak tarif etmek isteyen tartışmalarla doluydu. Bedri Rahmi ve Nurullah Berk seçimlerini belirgin biçimde yerel referanslar doğrultusunda yaptılar. Sabri Berkel, kısa bir süre için aynı seçimi konularına yansıtırsa da temelde soyut sanata yatkınlığı onu bu tür polemiklerden uzak tuttu. Abidin

Elderoğlu'nun resminin gelişim süreci ise doğu kökenli gibi görünen biçimleri, resim dilinin kendi olanakları içinden son derece rasyonel olarak ürettiğini gösteriyor.

Abidin Elderoğlu'nun özellikle 1960'lı yılların ortalarında olgun kimliğine kavuşan resmi, kendi iç rasyonalitesi ile, uzun deneyim ve arayışlar sonunda gelişmiş bir resimdir; dışarıdan ilgisini çeken formların yorumu ya da çeşitlemesi değildir. Özellikle 1960 sonrası resimlerinde gördüğümüz kaligrafik biçimlemeler, ne hat sanatına ne de doğu yazısına bakarak gelişmiştir. Sonuçta bunlara benzemiş olsalar da kökenleri Abidin Elderoğlu'nun daha önceki çalışmalarındadır. Abidin Elderoğlu bazı yazılı ifadelerinde doğu sanatına olan yakınlığından söz etse de, gençlik yıllarındaki etüdleri buna yönelik arayışlar göstermez. Kendi iç dinamiği ile ulaştığı soyutlamanın en son aşamasında doğu ile olan yakınlığı onun için de bir keşif olmalı idi. Ancak bu yakınlık, farkına vardığı zaman üzerine düştüğü ve belki de Türk sanatında o günkü söylemlere yakın durduğu için kavram olarak benimsediği bir tavır olmuştur. Çizim ve etüdlerini incelediğimizde bu dönem biçimlerinin iki kökeni olduğunu görürüz. Biri çizginin serbest serüveni, öteki ise gerçekçi figüratif imgelerin ana çizgilerinden yapılan soyutlamalardır. 1940'ların sonundan 1950'lerin sonuna kadar süren deneyiminde ve soyuta ısınma yılları içindeki çalışmalarında, onun daha sonra asıl tavrını belirleyen resimlerinin habercisi olan formlara rastlanır. Çizginin yüzey üzerinde serbest kıvrımlar oluşturarak gezindiği kompozisyonlarında biçimler açık ve koyu tonlarla doldurulur, bu tonların ya da renklerin kontrast oluşturması sonucunda ortaya çıkan biçimlemelerin çoğu, peyzajların ya da doğadaki formların yorumları olan birçok çalışmaya soyut bir görüntü verir. Özellikle 1955 sonrası çalışmaları, Sabri Berkel'in de aynı dönemde yaptığı bazı soyutlamaları andırır. Bu bağlamda Abidin Elderoğlu'nun resminde soyutlamanın, kendi dinamiğinin doğal sonucu olarak, bazı biçimsel öğelerin irdelenmesi ve abartılması ile geliştiğini söyleyebiliriz.

Bu soyutlamayı daha iyi anlamak için erken yıllarından itibaren yaptığı, son derece yetkin çizimlerine bakabiliriz. İster insan grupları, portre ve çıplak çizimlerinde, ister Muş'ta yaptığı manzaralar ve diğer doğadan çalışmalarında, sonunda iki önemli unsur temsiliyetin önüne geçer: ton kontrastı ve çizginin hareketliliği. Özellikle portrelerde ve çıplaklarda imgenin etrafındaki konturlar başlı başına dikkat çeker; incelik, kalınlık, tonalite kazanır, yumuşar, kıvrılır... Sonuçta konturun içindeki figür ne denli tariflenmiş olursa olsun, konu konturun kendisidir ve son dönem soyutlamalarındaki kaligrafinin temeli işte burada atılmıştır. Kendisinin de olgunluk yıllarında ifade ettiği gibi resimsel nitelikler konudan daha önemlidir. Burada hemen belirtmek gerekir ki, Abidin Elderoğlu soyuta ve bu niteliklere ne denli önem vermiş olursa olsun, konuyu terk ettiği zamanlarda bile içeriği, mistisizm, duygu, ruh hali olarak hiçbir zaman terk etmemiştir. Tonalitenin ön plana çıkışı ve çizginin adeta



Abidin Elderoğlu, *Saksı*,
130 x 89 cm, tual üzerine yağlıboya

kaligrafik bir hareket kazanması, daha sonra değinileceği gibi, maddenin ağırlığını ve yer çekimini yok etmiş, tinselliği derinleştirmiştir.

Diğer yandan, Abidin Elderoğlu'nun olgun dönemi olarak tanımlayabileceğimiz 1960 sonrası resimlerinin birçok açıdan doğulu bir duyarlılığın izlerini taşıdığı da söylenebilir. Bu bir arayışın sonucu olmaktan çok, bu dönemde kendi kültürünün doğu bileşimlerinin doğal olarak ortaya çıkmış olmasındandır. Aslında, sanat tarihini ve Türk resmini doğru değerlendirmek açısından bu tür sorgulamaların büyük bir anlamı olduğuna inanmıyorum. Bu noktada en önemli unsur, hangi kökenden ve hangi nedenle olursa olsun Abidin Elderoğlu'nun resminin o günkü uluslararası modernist kapsam içinde önemli bir yere ve yaklaşım çizgisine oturduğudur. Bu yaklaşım, sanatı modern insanın tinsel alanı ve ifadesi olarak görür. Soyut sanatın anlamı büyük ölçüde böyle bir kapsam içinde gelişir.

Abidin Elderoğlu, birçok batılı modernist sanatçı gibi olgun ifadesini, klasik batı resminin geleneğinden geliştirmiştir. Gelişme dönemi olarak kabul edebileceğimiz 1930-1950 yılları arasında, 19. yüzyıl sonunda yetişen pek çok sanatçı gibi tarihi ve sembolik konulara yönelmiş, büyük figüratif kompozisyonlarla bir tür idealist felsefe öne sürmüştür. Söz konusu döneminin başlarında yaptığı büyük destansı kompozisyonlar, aynı zamanda, Cumhuriyet'in kuruluşu ya da Kurtuluş Savaşı gibi milliyetçi temalara da gönderme yapar. Bu bağlamda, iki dünya savaşı arasında uluslararası sanat ortamında gelişen neo-klasik yaklaşımın resimlerine hakim olduğu da söylenebilir. Bu kompozisyonlarda klasik batı resminin öğretileri belirgin biçimde göze çarpar. Aynı zamanda, sonradan soyuta yönelecek bir ressamın en yakın gelebilecek Poussin türü sadeleşme ile birbirine girmiş figürlerin, koyu/açık, gölge/ışık skalası içinde anlaşılır bir dile uyarlandığı görülür. Bir yerde, Rodin'in Cehennem Kapıları kompozisyonunu anımsatan figür karmaşası, Poussin'in en aza indirgenmiş tonlamaları ve soyuta yaklaşan figür sadeliği ile açıklık kazanır.²

Abidin Elderoğlu'nun 1960'lar öncesi çalışmalarında ve bunlar hakkında kendi resmini anlatırken yazdığı yazılarda, batı resmini iyi öğrenmek için farklı tarihi akımları incelediği ve denediği görülür. Kendisinin de söylediği gibi, yaratıcı olmak için klasik resim bilgisi şarttır. Bu bağlamda, Abidin Elderoğlu'nun sonradan yöneldiği özgün soyutlamalarındaki biçim estetiğinin temelinde derin bir resim bilgisi ve algı analizi mevcuttur. Eserlerindeki en etkileyici estetik unsurlardan biri, son dönem soyut resimlerine de derinlik ve çok yönlülük kazandıracak olan, iki farklı renk ve ton yaklaşımının bir arada kullanılmasıdır. Örneğin, resimdeki bazı öğeler ve biçimler birbirleri ile siyah ve beyaz gibi keskin bir karşıtlık içindeyken, diğer biçimler birbirlerinden ince bir renk farkı ile ayrılır; çok açık mor ve sarı, ya da çok açık pembe ve mavi gibi. Bu tür, birbirini tamamlayan renklerin (mor/sarı, yeşil/kırmızı, mavi/turuncu gibi) aynı tonaltıda yanyana kullanılması göz için zor bir durum yaratarak

renk titreşimi oluşturur. Bu, birçok izlenimci ressamın kullandığı bir tekniktir ama Abidin Elderoğlu'nun yaratmak istediği gibi bir 'kaos' ancak böyle ince bir farklılığın yanına siyah beyaz gibi kontrastlı biçimler koyulduğunda yaratılabilir. Aslında, Abidin Elderoğlu'nun sözünü ettiği kaos, resimde iki ayrı sistemin yanyana kullanılması ama ilk anda bunun belirli bir kademeleme yaratamamasıdır.³ Bunun sağladığı nitelik ise, perspektif gibi, çizgisel derinlik gibi metodlara başvurmada, doğrudan estetik olan bir derinlik ve zenginliktir. Ayrıca, bu metodla, Abidin Elderoğlu'nun resimlerini farklı aşamalarla da okunabilir; resim her bakışta bize yeni görsellikler sunar.

Ayrıca, özellikle son yılların çalışmalarında, rengin yanısıra boya ile de resmin içinde bir farklılık yaratma arzusu izlenir. Yağlıboya resimlerinin bazılarında ince bir boya sürüşü ile boyanmış yüzey üzerinde daha koyu renkte gölgeler belirirken ön planda asıl konu olan biçimlerin adeta seramik kalınlığında boyanarak iyice öne geldiklerini, neredeyse tuvalden ayrıldıklarını görülür, hatta bunlar da kendi içlerinde açık ve koyu alanlar olarak farklılaşır. Aslında, biçimlerin oluşmasında sıvı boya dağılımının yarattığı rastlantısallık, ancak estetik bir vurgudur. Görülüyor ki Abidin Elderoğlu istediği etkiyi, kendince 'kaos'u ve ancak doğu resminde geliştirilmiş olan bir havayı yaratmak için son derece bilinçli tekniklerle algıyı kontrol altına almıştır.

Abidin Elderoğlu resminden söz ederken sık sık müziğe gönderme yapar. Bu bağlamda aradığının sadece konusuzluk değil (zira müzikte de konu vardır), mekânda serbestçe yayılabilme potansiyeli olduğunu sanıyorum; bir tür maddenin ağırlığından kurtulma... Abidin Elderoğlu'nun doğadan sıkça yaptığı etüdlere baktığımızda yer çekiminden kurtulmuş bir atmosfer hissi ediniyoruz. Son döneminde yaptığı soyut resimlerde bu hafiflik büsbütün egemen olmuştur. Birçok ağaç, dağ ve diğer doğa resimlerinde aslında yer çekimine bağımlı olan bu öğelerin adeta müzik gibi hafif, maddesel değil tinsel olduklarını hissederiz. Zamanının birçok ressamı gibi o da Cézanne'dan etkilenmiştir. Bu etki iki unsurda belirgindir. Bunlardan birincisi boya ya da çizginin belirli düzlemlere göre yönlendirilmesi ve böylece maddenin, yüzeyin ya da espasın parçalanması, ikincisi ise resmedilen nesnenin tamamının boyanmaması, maddenin içine mekânın, ya da atmosferin bir biçimde nüfuz etmesidir. Cézanne'ın birçok resminde gördüğümüz maddenin hafifliği Abidin Elderoğlu'nun resimlerinde de vardır. Son dönem resimlerinin giderek daha mistik bir nitelik kazanması, doğu sanatında olduğu gibi, bu yer çekiminden bağımsızlıkla da ilgilidir. Bunu sağlayan unsurlardan biri özellikle renklerin sıvı etkisidir ve kullanılan malzeme suluboya ya da çini mürekkebi olduğunda bu etki daha da artar. Mürekkebin kağıt üzerinde serbest dağılımı ve farklı tonaliteler yaratması, suluboyanın şeffaf ve atmosferik etkisi ya da bazı resimlerde nesnelerin gölgelerinin sanki nesneden bağımsız bir planda yer alması, imgeyi yerden kaldırır.

Abidin Elderoğlu'nun resmini anlatırken vurguladığı müzikalite hissine erken dönemlerinden itibaren rastlanır. Örneğin 1930'ların sonunda yaptığı dağ ve ağaç

resimlerinde büyük bir akışkanlık vardır. Kendisi de doğadaki biçimlerin genellikle S eğrileri ile geliştiğini söylemiştir. Birçok figüründe bu S eğrileri çeşitli imgeler ve biçimler arasında akışkanlık sağlayarak adeta müzikte algıladığımız sürekliliği oluşturur. Bu organik bütünlük Abidin Elderoğlu'nun resminin temelindeki klasisizmden kaynaklandığı kadar, belki de onun resminin ifade ettiği bir değeri de ortaya koyar: herşeyin birbirine dönüştüğü ve birbiri ile ilişkili olduğu...

Abidin Elderoğlu'nun olgunluk dönemi resimlerini konularına göre birkaç ana grupta toplamak mümkün olabilir: soyutlanmış peyzajlar, su peyzajları (bir tür su altı dünyası), gerçeküstü mistik objeler ve evrenin sonsuzluğu içindeki oluşumları akla getiren resimler. Fakat 1950'lerde ton kontrastlarının figürlerin okunurluğunu yok ettiği soyutlamalardan başlayarak, eserlerini teknik ve üslup bakımından gruplandırarak olursak, çizginin ve özellikle kaligrafinin egemen olduğu, akışkan bir tonalitenin bulunduğu, renk, ton ve çizginin farklı anlatımlar yaratarak birarada kullanıldığı, ya da sadece tonalitenin egemen olduğu resimler olarak ayırabiliriz. Bunların hepsinde, ne denli soyut olursa olsun, biçimler genellikle çerçevenin içinde hareket ederler; çerçeve dışına taşkılları vakit bile, resimde sunulan mekân çerçeveyi çok aşmaz. Bir başka deyişle kontrol edilmiş bir kompozisyon vardır. Bu da, soyut ve özgür olsa da, Abidin Elderoğlu'nun resmine her zaman klasik bir anlayışın ya da düzenin hakim olduğunun ifadesidir. Bunun dışında yapılabilecek bir diğer genelleme ise gördüğümüz imgeleri adlandırmak, ne olduklarını tarif edemesek de, Abidin Elderoğlu'nun resminin tamamen figürden kopmuş olmadığıdır; gerçeküstü, tinsel, ya da fantastik olarak tanımlansa da resimlerinin soyut bir figürasyon içerir. Son resimlerinde kaligrafik çizgilerin, akışkan çini mürekkebinin, ya da jestüel formların bir tür insan figürü göndermesi yapımları da Abidin Elderoğlu'nun figürasyondan pek uzaklaşmamış olduğunu kanıtlar. Her ne kadar doğu sanatlarına yakın bir estetik yaratmışsa da, bu figuratif eğilim, eğitiminin klasik batı resmi geleneği üzerinde temellenmiş olmasına bağlanabilir.

Öte yandan, özellikle son yıllarında tercih ettiği suluboya ve mürekkep, resmine aynı zamanda bir 'rastlantısallık' getirmiştir. Abidin Elderoğlu bu 'rastlantı' niteliğini korumak için suluboya ve mürekkep eskizlerini yağlıboya ile de uygulamıştır. Ancak Elderoğlu'nda 'rastlantı'nın her zaman belirli bir kontrole tabi olduğu da söylenebilir. Bu 'rastlantısallık' ve boyanın akışkanlığından elde edilen planlanmamış etkiler, doğu estetiğinin önemli bir unsuru olsa da, 1940 ve 1950'ler arasında Fransa'da Taşizm, Amerika'da ise Soyut Dışavurumculuk akımları içinde de birçok sanatçı tarafından benimsenmiş ve çağdaş sanat ifadesinin önemli eğilimleri olmuştur. Bu bakımdan, Elderoğlu'nun sanatındaki doğu estetiğine yalnızca dolaysız bir köken ya da kimlik arama ve doğuya yönelme olarak bakılmamalıdır. Aynı eğilimler Avrupa ve Amerika'da da birçok sanatçıda görülür. Daha önce de söz edildiği gibi, batı kültürünün 20. yüzyılda kendini yenileme ve maddiyata karşı gelme yollarından biri de,



Abidin Elderoğlu, *İsimsiz*,
34 x 47 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi, 1971

Wassily Kandinsky, Hans Hartung, Hans Hoffman, Pierre Soulages, Mark Tobey ve daha birçoklarının yaptığı gibi doğu sanatlarına yönelme idi. Demek ki Elderoğlu aslında, herşeyden önce uluslararası bir eğilim içindeydi.⁴

Abidin Elderoğlu, soyut resimde kendi dilini yaratan büyük modernist ustalar gibi, sağlam bir figür birikimi, klasik temalar, tarihi konular, adeta destansı yaklaşımlarla geliştirdiği klasik bir kompozisyon yapısı üzerinde ve bu temelin verdiği güvenle, tamamen kendine özgü, yeni bir resim dili geliştirmiştir. Abidin Elderoğlu'nun ikonografisinin doğu resmine yakın olması, Türk resmi için bir kazanç sayılmıştır, ancak eserlerinin önemli olmasının tek nedeni bu olamaz. Diğer bir deyişle, Elderoğlu'nun son dönem resmindeki doğu kökenli olduğu hissedilen biçimlemeler, yalnızca bu nedenle değil, estetik ve özgün oldukları için de değerlidir. 20. yüzyıl başında hem batı hem de batı dışı kültürlerin, farklı nedenlerle (endüstrileşme, parçalanma, göç, kolonileşme, melezleşme, v.b.) kimliklerini sorgulamaları, birçok Türk sanatçısı gibi Abidin Elderoğlu'nu da etkiledi. Klee'den Kandinsky'ye, Moore'dan Maillot'ya herkesi ilgilendiren bu problematik, bir yandan da sanatçıları yeni ifadeler yaratmaya yöneltmişti. Türk sanatı da kimlik konusunu milliyetçilikle karıştırmadığı zaman ortaya, Abidin Elderoğlu'nda olduğu gibi, özgün biçimlenmeler çıkarmayı bilmiştir. Ne yazık ki sanatçılar sorunlara ne kadar



Abidin Elderoğlu, *İsimsiz*,
11 x 15 cm, kağıt üzerine lavi

derinden baksalar da eleştirmenlerimiz genellikle kimlik sorununu ancak milli sınırlar içinde görebildikleri için bu sanatçıların çoğunu anlamaktan geri kalmışlardır. Abidin Elderoğlu'nun kendi kimliğini araması bakımından, gününün yaratıcı sanatçılarından farkı yoktur. Onun için resim sözlerin ötesinde bir alanda yaşamını sürdürür; resmi müzikle bağdaştırması da bu nedenledir.

Ayrıca Abidin Elderoğlu, bir sanat filozofu olarak değil, bir Cumhuriyet aydını olarak hem izleyicisini, hem de modern kültür birikimi yeni olan sokaktaki insanı bilgilendirmek için sanat üzerine yazılar kaleme almıştır. Diğer batılı çağdaş ve yaratıcı sanatçılardan farkı, sanat cahili bir ortam içinde yaşamış olmasıdır. Resmine toplumdaki bir ses, eleştirmenlerden derin cevaplar gelmemiştir. Eserleri Avrupa'da açtığı sergilerde satana kadar sanatını tamamen yalnızlık ve sessizlik içinde sürdürmüştür ama anlaşılıyor ki dev bir inanç ve disiplin ile çalışmıştır. Resimlerinin Avrupa'da satılması ile ilgili söylediği sözler, izleyicisi ile ilk kez karşılıklı bir iletişim kurduğunu ve böylece uzun çabalarının meyvesini aldığına inandığını gösterir. Ne yazık ki bu aslında yetersiz mükafatlar, yalnızca yurtdışından gelmiştir. Türkiye'de aday gösterildiği bir ödül ise, jürinin resimdeki genç annenin göğüslerinin emzirmemiş göğüsler olarak resmlediğine karar vermesi üzerine kendisine verilmemiştir.⁵ Bu hikâyeler insanı isyan ettirdiği

kadar, o yıllarda sanat alanında ne denli geri olduğumuzu da gösteriyor. Bugün biraz daha yol katettiğimizi umarım.

Türkiye'nin kendini uluslararası sanat ve kültür haritasına oturtacak kadar sanata ve kültüre önem vermemiş olmasından dolayı Elderoğlu gibi birçok önemli sanatçımız ne ülkemizde ne de yurtdışında yeterince tanınıyorlar. Ne yazık ki, sığ değerlere yapılan abartılı yatırımlar Türkiye'nin gerçek kültür potansiyelini yok ediyor. Eleştiri ve sanat felsefesi ise medyayla sınırlı kaldığı için bu alanlardan da sanata olumlu bir katkı bekleyemiyoruz. Metnimi istemeyerek bu sözlerle bitiriyorum. Elderoğlu sergisi vesilesiyle bu gerçekleri bir kez daha anımsamak ve dolayısıyla sahiplenilmemiş, unutulmuş, bazıları bugün hâlâ kendi yalnızlıkları içinde yaşayan sanatçılarımızı gündeme getirmek isterim. Abidin Elderoğlu'nun ve bu diğer sanatçıların bugün çok daha iyi tanınmış olması, birçok müzede ve arşivde eserleri, mektupları, belgeleri bulunması gerekirdi. Galerî Nev tarafından gerçekleştirilen bugünkü ciddi girişimin müzeler ve diğer önemli kamu kurumları tarafından sürdürülmesini dilerim.

¹ Bakınız: "Hayat ve İdeal", Eskiz, A. Koleksiyonu, D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, Abidin Elderoğlu, Türk Ressamları Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No. 260, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s.69.

² İbid. s.73.

³ "Sorum, konudan sıyrılmak, konusuz plastik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır", İbid. s.69.

Jale Nejdert Erzen, Abstraction into Mysticism: Two Turkish Painters, Annals for Aesthetics, Proceedings, Vol. 42/2003-2004, ed. Panayotis and Effie Michelis Foundation, s.35-45. Bu denemede Abidin Elderoğlu ve Melike Abasıyakin Kurtic'in uluslararası eğilimlerle birlikte soyutlamayı sanatın tinsel yönelmesi olarak ele aldıklarından söz edilmektedir.

⁵ İbid. s.54.

Hakkı Anlı

Necmi Sönmez

"Fırtına ve Heyecan
Hakkı Anlı'nın Resim Serüveni Üzerine Düşünceler"

1. Oluşum Süreci

Çağdaş Türk Resmi'nin 1923-45 yıllarında izlediği gelişim çizgisi, sadece bir takım grupların kurulup, birbirleri arasında yürüttükleri sanat mücadeleleriyle sınırlı kalmayacak denli zengin ve 1945 sonrasındaki sanat gündemini oluşturan dinamiklerin belirlendiği sancılı bir "modernleşme süreci" kimliğine sahiptir. Bu dönemde ele alınabilecek olan tüm sanatsal olgular, üç aşağı beş yukarı devletin görsel sanatlar alanındaki eğitim ve sergileme politikalarını belirleyen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde şekillenmişti. Hakkı Anlı üzerine monografik bir inceleme karakterini taşıyan bu yazının, Akademi'de o yıllarda izlenen eğitim sistemi ve burada uygulanan farklı sanat yorumlamalarıyla başlaması yadırganmamalı. Çünkü 1924'te İstanbul Lisesi'ni bitirdikten sonra Namık İsmail Atölyesi'nde sanat öğrenimine başlayan Hakkı Anlı'nın sanat anlayışını belirleyen temel öge, Akademi'de edindiği "klasik kökenli", doğayı-figürü yorumlama öğretisi olmuştur. O yıllarda Namık İsmail'in uyguladığı eğitim anlayışına dair yeterli belge olmaması genç bir sanatçı adayını kuşatan atmosfer hakkında bilgi edinmemizi zorlaştırıyor ama, Celâl Esad Arseven'in yerinde tanımlaması Namık İsmail'in resim anlayışı hakkında önemli ipuçları vermektedir:

"Ustaca fırça vuruşları ve sağlam çizgileriyle temayüz eden Namık İsmail realist bir figür ressamı olduğu kadar, impressionist bir peyzaj (manzara) ressamı idi. Biraz illüstrasyon'a kaçan resimlerinde kendi etrafını bezeyen bir şıklık göze çarpar.

Daima yenilik arayan ve paletini değiştiren bu genç impressionist'in bazen Realizm'e ve Klasisizm'e gittiği de görülür. Bilhassa figürlerinde bir temayül barizdir."¹

Genç ressam aday  Ahmed Hakk 'nın² böylesi eğilimleri olan atölye hocasının etkisi altında kalarak yaptığı öğrencilik çalışmalarında kendini belli eden temel özel-lik, "d ş dünyayı" kuşatmak, onu boya, renk, kompozisyon gibi elemanlarla yeniden tanımlamak isteyen bir uğraştır. Burada Ahmed Hakk 'nın karikatüre olan ilgisinden söz  cmak gerekir.

1928-30 yılları arasında Akbaba, Resimli şafak gibi mizah dergilerinde resimle karikatür arasında kalmış izlenimi uyandıran çalışmalar yayınlayan genç sanatçının bu işi sadece para kazanmak amacıyla yaptığı bilinmektedir.³ Belirli sınırlar içinde erotik özellikler taşıyan bu çalışmaların ilginç yanı, doğru bir desen bilgisiyle  izilm ş olmalarıdır ki, bu da genç sanatçı adayının illüstrasyona olan yatkınl ğını ele verir. Arif Dino'nun 28.10.1928'de Yeni Adam dergisinde Ahmed Hakk   zerine yayınlanan de-ęerlendirme yazısı, sadece genç sanatçıyı değil, o yıllardaki resim ortamını tanımlar:

"Evvelki sayımızda İsmail Hakkı genç sanatçılarımızdan Ali Avni'den bahsetti. Biz bu sayıda yine genç ressamlarımızdan Ahmed Hakk 'yı Yeni Adam'ın okuyucu-larına tanıtacağız. Onun en büyük hususiyetlerinden biri kendi kendisini yetiştirm ş olmasıdır. Bu genç oniki seneden beri İstanbul G.S. Akademisi'nde  alış ğı halde, hiç bir zaman hocalarını taklit etme hevesinde bulunmamıştır. Hoca olarak tanıdığı tabiat, ışık ve renk içinde yüzen İstanbul'dur. O, modern sanatçı ancak renksiz Avrupa baskı-larından tanı mıştır, bunun için modernlerin kuyrukçusu sayamayız, mamafih yeni sanat hareketlerini takipten ve Avrupa'ya gitmek bahtıyarlığında ve betbahlığında bulunan arkadaşları ile de temastan geri kalmamıştır. Kafası bu sanat inkıl plarını sünger gibi i enlerdendir. Onun kendi kendini nasıl yetiştirdiğinden bahsetmeden evvel Avrupa'ya gitme bahtıyarlığında ve betbahlığında bulunanlardan bahsetmek isteriz.

Bahtıyar,      : bayatlam ş bir 1900 sanatçı tesirinden kurtulmuşlar. Bahtıyar,      : iliklerine kadar galeri, müze, sergi dolu memleketlerde hiç olmazsa,    dört sene yaşamışlardır. Betbaht,      : yaşayan sanat ile doğrudan doğruya temasa geç-mişlerdir. Betbaht,      : onlar hiç bir hazırlıksız, yani en ufak bir g z ve sanat bilgile-ri olmadan yola çıkmışlardır. Betbaht,      : insan hiç bir dil bilmeden bin m ş     la bir l gat kitabından lisan öğrenebilir fakat dilini bilmediği bir memlekette ufak bir sergi kataloğunu bile seçemez, o müzelerde daima körebe oynamaya mahk mdur. Betbaht,      : o belki ömrünün sonuna kadar ders vermek gibi sıkıntıya giren orta derecede bir ressam damgası taşıyacaktır.

Ahmet Hakk 'ya gelince, o g z ve kafa bilgilerini İstanbul'da tatmine  alışıyor. Onunla ilerde damgasız ve tamamıyla yerli bir ressam olduğu için övünç duyacağız... Ahmed Hakk  bütün iyi sanat  lar gibi, kendi kendisini yiyerek yine kendi kendisini yetiştirmek ideali arkasından yürümektedir."⁴



Hakk  Anlı, Saçını Tarayan Kadın,
65 x 49 cm, tual üzerine yağlıboya, 1951

Ahmed Hakkı, 1932'de, yirmialtı yaşında Akademi'den mezun olduğunda, yaşamını sürdürebilmek uğruna, kendi kuşağının bir çok sanatçısı gibi, orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak çalışmaya başladı. 1932-36 arasında tarihlenen resimlerinde, genç sanatçının, öğrendiklerini doğru olarak kavrayabilme çabasıyla, arayış içinde olduğu, gözlemlediği dış dünyayı mümkün olduğunca fotoğrafa yakınlaştıran bir tarzla tuale geçirdiği gözlemlenir. 1933'de İstanbul'da kurulan "D Grubu"nu kuran sanatçıların pek çoğuyla arkadaş olmasına ve düzenli olarak görüşmesine rağmen Ahmed Hakkı'nın neden bu gruplaşma içine girmediği kolaylıkla açıklanamayan bir olgudur. Ancak 1944'te resmen bu gruba katıldığı halde sanatçının neden kendisiyle yapılan birçok söyleşide ve biyografilerinde Türkiye'ye batıya özgü sanat akımlarını getiren "D Grubu" kurucu üyeleri içinde olduğunu savladığı da esrarını koruyan konulardan birisidir. Arif Dino'nun son derece yetkin olarak saptadığı gibi Ahmed Hakkı adeta bir otodidakt gibi kendi kendini yetiştirmiştir.

1936 yılında Akademi'nin resim bölümünü yeniden düzenlemesi amacıyla Türkiye'ye davet edilen Fransız sanatçısı Léopold Lévy'nin (1882-1966) eğitim ve resim anlayışı kısa bir süre içinde, sadece öğrencileri üzerinde değil, Akademi dışında kalan çevre üzerinde de etkili oldu. Lévy'nin Cézanne'a bağlı biçim bozma (déformation) anlayışını, yumuşak ve griye yakın renklerle yorumlayan yaklaşımıyla o yıllarda önemli bir eğilim, hatta başlı başına bir akım yaratmıştır. Ancak Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin Münih'te Hans Hofmann'ın (1880-1966) öğrencisi olmalarından kaynaklanan "farklı" bir biçim bozma ve renk anlayışına sahip oldukları görülür. Anlı'nın çalışmalarında 1936'dan itibaren gözlemlenen değişim Lévy'nin öğretisiyle açıklanabilecek olan açılımlara sahiptir. "Bursa Camii Avlusu" (1936) isimli desen ve aynı tarihli "Karım" isimli yağlıboya bu değişimi tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Desende, sanatçının kısa bir süre içinde gözlemlediği bir görüntüyü, doğru ama yetkinlik gösterisine gerek duymayan bir desen anlayışıyla ele almasına karşın, yağlıboya kompozisyonunda, grinin hakim olduğu tonlarla yüzün ve omuzların üçboyutlu olarak yorumlandığı izlenir. Her iki çalışmada da kendini gösteren Cézanne-vari formlandırma uğraşı, sanatçının otuz yaşında vardığı yetkinliği tanımlar. İster doğaya, ister figure bakarak çalışsın, onun bu yıllarda yaptığı resimlerinde "kendisi olabilmek" üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir.

Belirli oranda üçboyutlu karakter taşımasına rağmen, onun Kübizm ve Dışavurumculuk'ta görüldüğü oranda "biçim bozmaya" kaymaması ilginçtir. Çünkü Anlı'nın bu geri çekilen tavrı, onu üç aşağı beş yukarı hemen hemen her Türk ressamının o zaman el yordamı göz kararıyla, hiç bir araştırmaya dayanmaksızın denediği Kübizm hastalığından koruyor. Kocamemi, Tollu, Ali Çelebi, Hale Asaf'da yetkin bir çabayla gündeme gelen "Kübizmi yorumlama" eğilimi, o yılların sanat ortamında dillerden düşmeyen, çok tartışılan bir konu olmuştur. D Grubu'nun atak tavırlarıyla

güçlenen bu tartışmanın "kuramsal" hiçbir dayanağı yoktur. Nitekim Doç. Zeynep Yasa Yaman'ın araştırmalarında ortaya koyduğu gibi⁶, 1936-40 yılları arasında sanat ortamında sürdürülen "Modern Resim-Kübizm" tartışması, batıdaki tartışmaların tersine, körebe oynarcasına gelişmiştir. Günümüzde de yaşanan kavram karmaşasının temelinde yatan, gerekli kaynaklardan beslenmeden "tartışma" açma, kuru gürültünün ötesine geçmediği için, "Modernizm"i temellendirme, tanımlama ve yorumlama eğilimi görülmez. Anlı'nın Kübist denemelere girmese de, güncel tartışmaların dışında olmadığını gösteren delil, onun Fotomagazin dergisinde 1 Mart 1939'da yayınlanan yazısıdır.⁷

"Geçen ayın dedikodusunu teşkil eden (D) grubu resim sergisinin sanat muhitiinde mühim bir hareket yarattığı inkar edilemez! Türk sanat tarihinin birer kıymet olarak anılacak sanatkarlarımız için biz de edebiyatsız! bir resim tenkidi yapmak istedik...

Bizde Hamdi beye kadar resim tabiatın bütün (detay)larını yapma kaygusu vardı. Bu şekilde tablo bitmiş gibi görünürdü. Halbuki tabiat denen şeyin (detay)larını yapmakla tabloyu bitmiş zannetmek büyük hatadır. Çünkü bir ağacın yapraklarını, bir insanın gözlerini, parmaklarını yapıp bitirmekten ziyade, o ağacın ve eşyanın kendi muhiti ile olan münasebetlerini araştırmak, ı ışık ve gölge kıymetlerini doğru koymak, formları lâyikiyle hissettirmek, tabloyu iyi kompoze etmek ve bir renk ahengi içinde tamamlamak lâzımdır... Bence klasik veya modern resim yoktur. İyi resim ve fena resim vardır."⁸

Bu yazıda sanatçı aynı zamanda kendi resimlerinde izlediği kurgu metodlarını da son derece açık bir tarzla dile getirmektedir. 1939'da Ankara Halkevi'nde ilk kişisel sergisini otuza yakın resimle açan sanatçının, sergi davetiyesinde heykeltıraş Nusret Suman'ın kaleme aldığı sunu yazısında yer alan aşağıdaki satırlar, onun 1940'ların sanat ortamında üstlendiği konum hakkında bilgi verir:

"Ahmed Hakkı modeline bakarken ne kübist, ne fütürist ve ne de dadaist olmayı aklına getirmez, eşyayı bütün hususiyet ve güzelliği ile gören sağlam gözle ona kendi içinin değişkenliğinden katmasını bilir..."⁹

1940-47 arasında Anlı, doğayı gözlemleyerek, önceleri algıladığı renk-form birlikteliklerini "gerçekçi" bir tarzda, sonralarıysa giderek üçboyutlu bir biçimlendirme anlayışına varmıştır. Bu yedi yıl içinde, kendini adım adım belli eden gelişim çizgisi, (geç de olsa) sanatçının doğa karşısında bağımsızca çalıştığını gösterir. Önce Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen "Yurt Gezileri" kapsamında, 1941'de Kütahya'ya giden sanatçının burada yaptığı bir desene bakalım. Doğa karşısında yapıldığı üzerinde renkleri, tonları açıklayan Osmanlıca notlardan anlaşılan bu eskizde dikkati çeken, sanatçının perspektif kurallarına sahip olan çizgi anlayışını, "açık-koyu" değerlerin yardımıyla üçboyutlu bir yapılandırma üzerine oturtmasıdır. 1942 tarihli bir kompozisyonunda bu yapılandırma çabasının bir adım daha öteye taşınarak, tedirginlikten uzak,

gözün gördüğüyle değil, kurgunun beklentileriyle adım atıldığı görülür. Anlı, doğada gözlemlediği gerçekçi ilişkileri “çözümlemek” açısından ele alırken, buna “karşıtlık” getirmek zorunda olduğunun da bilincindedir. Bu yüzden “Narlar” (1942) isimli çalışması, sanatçının inançlarının, kuşkularıyla çakıştığı bir resmidir. Burada gözlemlenen, beyaz bezle narlar arasındaki “dondurulmuş” ilişkidir. Masanın eğri, resmin arka planını kaplayan perdenin hareketli olması, ressamın “şu durumda burası doğru, şu durumda burası yanlış” diye düşündüğünün kanıtıdır. 1947’de oğlu Mustafa’yı gösteren resmi, Anlı’nın uzun süren araştırmalarıyla vardığı üçboyutlu “iç denge” unsurunu soyutlama adına “bozacağının” kanıtıdır adeta. Hasır sandalyenin üzerinde kitap okuyan çocuğun oturduğundaki olağanlık, resmin arka planını oluşturan büyük lekelerin dağılık gibi duran hali, bu çalışmanın taşıdığı devinimi gösteriyor. Öylesine bir devinim ki bu, karşılıklı denge unsurlarının “ip üzerinde duran” özelliklerini bozup yeniden kurabiliyor. Böylece kendini daha da belirgin kılan devinim, kompozisyon kurgusu içinde “eskimeyen” bir dinamizm kazandırıyor. Aradan tam tamına elli yıl geçmesine rağmen, sanki dün yapılmışcasına, yaşayan bir resim bu.

1944’te D Grubu’nun Akademi’de açılan 11. sergisiyle¹⁰ resmen bu grubun üyesi olmasına rağmen, Anlı 1947’de grup sergilerinde “gerçekçi-izlenimci” tarzda çalışmalarını sergiledi. (RESİM 8) 1946’da İsmail Oygar Galerisi’nde 3. kişisel sergisini açan Anlı için yakın arkadaşı Sabri Berkel’in Tasvir gazetesinde yayınlanan yazısı, onun “doğadan kopamayan” özelliğinin, aynı sıkıntıları yaşamış olan başka bir sanatçı tarafından yorumlanışını aktarır:

“...resim yaparken çok düşünür ve hesap eder, çünkü Hakkı Anlı sanatını kendisi yaratmak zorundadır. Gözalcı ve aldatıcı lüzumsuz tesirlerden uzak kalmayı, sanat kaidelerine hakkı ile riayet etmeyi, her yaptığı resimde bir netice almayı arzu eder. Sanatta: Heyecanı yaratmayı ve verimi bu şekilde anlar.”¹¹

2. 1947 Paris: "Ver Elini Picasso"

2. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra birçok Türk sanatçısı yeni gelişmeleri yerinde takip edebilmek için, o zamanlar uluslararası sanat merkezi konumundaki Paris’e gitmişlerdi. Hakkı Anlı da 1947 yazında Öğretmen Bilgi-Görgü Kanunu’ndan yararlanarak edindiği üç aylık bursla gittiği bu kentte, ilk kez modern sanatın önemli temsilcilerinin işlerini görür; ancak “güncel gelişmelerle” değil “klasik” bir akım olarak sanat tarihinin raflarına kaldırılan Kübizm ile ilgilenir. Sadece Anlı değil, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer başta olmak üzere 1945 sonrasında Paris’e giden sanatçılarımız (Nejad Devrim, Abidin Dino, Mübin, Tiraje, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid doğrudan soyut sanatla ilgilendikleri için, onların ayrı bir çizgide ele alınması gerekir) ısrarla Kübizm ile ilgilenmişlerdir. Bence bu olgunun altında yatan nedenlerden

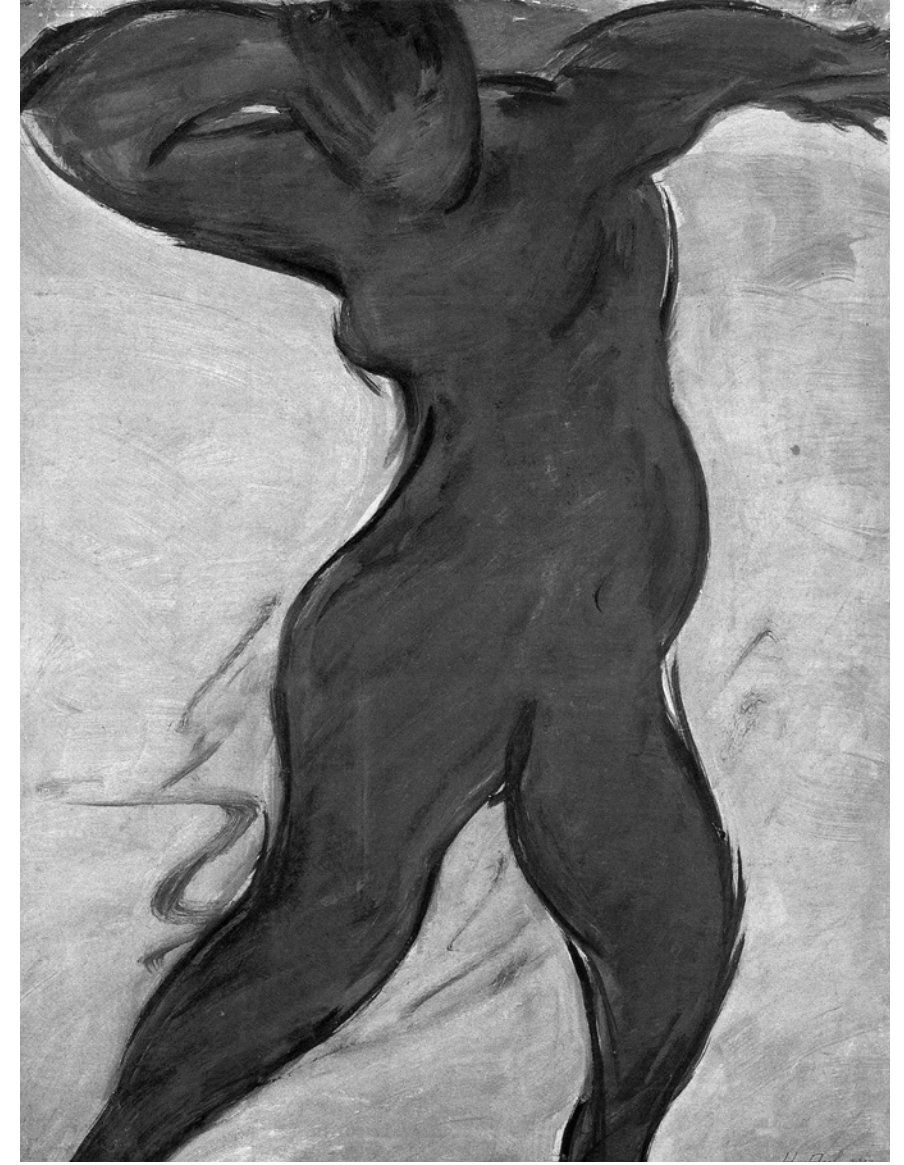
biri de, 1930’larda Paris’te André Lhote ve Fernand Léger Atölyeleri’nde çalışan genç Türk ressamlarının İstanbul’a döndüklerinde Çallı Kuşağı’nın izlenimciliği karşısında savundukları Kübizm’i “modernleşmenin” tek koşulu olarak Türk Sanat Ortamının bilinç altına yerleştirmiş olmalarıdır. Ayrı bir inceleme konusu olacak denli cazip olan bu özellik, ülkemiz ressamlarının kafasında “modern ressamın” mutlaka “Kübist” resim yapması ve bu akımı iyi etüd etmiş olması gerekir gibi bir fikir uyandırmıştır. Bu durum, Batılı sanat akımları karşısında Türk ressamlarının çoğunun “güncel” olanı değil, sürekli olarak “güvenilir, tarihsel” olanı tercih etmeleri eğilimini ortaya çıkarmıştır. Bu çerçevede Anlı’nın 1947 yazında açılan ünlü “Le Surréalisme” sergisini ya da Vieira da Silva, Roger Bissière, Serge Poliakoff gibi o dönemin önde gelen soyut ressamlarıyla ilgilenmek yerine “ver elini Picasso” deyip çok kısa bir süre içinde tarzını değiştirerek İstanbul’a gelir gelmez Kübist tarzda çalışmaya başlaması önemli bir olgudur. Çünkü bu köktenci değişimin altında yatan olgular, kendisini yetiştirmiş bir sanatçı olarak Anlı’nın “silbaştan” yapmaktan korkmayan, gündemi yakalamak adına “tutarsızlıkla” suçlanabilmeyi bile göze alan tavrı hakkında bilgi verir. 1947’deki ilk Kübist denemelerinde sanatçının insan vücudunu programlı bir şekilde geometrik parçalara ayırdığı ve her parçayı kalın çizgilerle vurguladığı görülür. Portre, nü konularını Kübist tarzda yorumlayan sanatçının kendisi gibi 1947’deki Paris yolculuğundan sonra tarzını değiştiren Sabri Berkel gibi, akademik olmayan bir yaklaşım açısıyla çalışması, onun ayrıcalığını açık ve özlü biçimde ortaya koyar.

Anlı’nın Kübizm yorumlamasına ivme kazandıran asıl olgu, onun özel bir kurum olan Académie Frochet’de Jean Metzinger’in (1883-1956) denetimi altında çalışması olmuştur. Büyük bir ihtimalle 1949 yılının ilk aylarında kalp rahatsızlığı nedeniyle, resim öğretmenliği görevinden ayrıldıktan sonra tekrar Paris’e giden sanatçının neden özellikle Metzinger’le çalışmayı tercih ettiğine dair elimizde yeterli detaylı bilgi yoktur. Ama Pierre Cabanne’nin Kübizm’i enine boyuna inceleyen ünlü çalışmasına göre¹² 1945’ten sonra Paris’te “On Derste Kübizm” öğreten özel atölyelerin enflasyonunu yaşıyordu. Anlı’nın diğer Türk ressamları gibi Lhote, Léger atölyelerini değil de neden Metzinger’i tercih ettiği ilgimi çekmiştir hep. Kübizm akımı içinde önemli bir yeri olan Metzinger, 1911’de Salon des Indépendants’daki ilk Kübizm sergisine katılmış¹³ ve aynı yıl Albert Gleizes ile birlikte, Kübizm hakkında ilk teorik yayın olan “Du Cubisme” kitabını¹⁴ yayınlamıştır. 1920’lere dek Paris’in öncü sanatçılarından biri olan Metzinger, ele aldığı konuları, geometrik basitleştirmeye ve stilizasyona tâbi tutarak “Analitik Kübizm”¹⁵ çerçevesinde ele alınacak olan resimler yapmıştır. Ama 1924’ten sonra “Konstrüktivist Realizm” ismini verdiği bir yaklaşımla “Kübizm”i akademikleştirme eğilimi içine girmesi onu gündem dışına itmiştir. Anlı tahminen 1949’un ilk yarısında kısa bir süre Metzinger atölyesinde çalıştıktan sonra İstanbul’a geldi ve çoğunlukla yeni resimlerinden oluşan 4. kişisel sergisini Mayıs ayında İstanbul Fransız

Konsolosluğu salonlarında açtı. Bu serginin yankıları, o yıllarda sanat ortamında iyice alevlenmiş olan “Kübizm-Yeni Sanat” tartışmalarına farklı bir soluk getirmişti. Bu yüzden Behçet Kemal Çağlar’ın bu serginin açıldığı günü detaylı olarak ele alan yazısına kulak vermek gerekir:

“...Sergide, her seviyede ve her zevkte seyircinin kolayca anlayıp üzerinde takdirle durduğu resimler yanında, ihtilâçlı ilham ve buhran anlarının mahsulü ve pek yeni resim anlayışı ile çizilmiş, yepyeni resim ekollerine mensup tablolar da yer almış bulunmaktadır... İlk günü, serginin açılışında hazır bulunan ve yeni sanat cereyanlarını her zaman desteklemiş olan Vedat Nedim Tör, bu birbirine zıd gördüğü sanat çalışmaları üzerinde sanatkârı bir sual yağmuruna tutmak suretiyle durmuş ve Hakkı Anlı’nın ısrarlı teklifi üzerine bir yüksekçe yere çıkarak bu fikrini davetlilere de izah ve telkin etmiştir. Bu iki cins çalışmanın aynı adamın olduğuna inanmanın pek güç olduğunu ileri sürerek söze başlayan Vedat Nedim... sanatkârın gündelik buhranlar üstünde bir başka ve istikrarlı, huzurlu eserler vermesi gerektiğini belirtmiştir.”¹⁶

1947’den kesin olarak yerleştiği 1954 yılına dek Anlı tam 13 kez Paris’e gittiği için bu yolculuklarındaki kalış süresini, Paris’te kurduğu diyalogları belirlemek oldukça zor. Ancak Paris’e her gidişi onun Kübist resme karşı olan inancını güçlendirmesi ve farklı etkiler altına girmesine neden olmuştur. Bu etkilerin sanat tarihi açısından incelenmesinde karşılaşılan en büyük zorluk, sanatçının Kübist resimlerine tarih koymamasında, bazen de bilinçli olarak yaptıklarının tarihlerini değiştirmesinde yatmaktadır.¹⁷ Bu yüzden Anlı’nın Kübist resimlerini yorumlarken, kimi tahminlerden yola çıkmak ve tarihlendirme konusunda eli açık davranmak zorunda kalıyoruz. Ele alacağımız ilk Kübist çalışma, arkasındaki öğrenci resmi nedeniyle sanatçının Paris dönüşü öğretmenliğe devam ettiği 1947-49 yılları arasında tarihlendirilebilir. Bu kompozisyon daha ilk bakışta Picasso’nun etkisini ele verirken aynı zamanda sanatçının “bir an evvel” Kübist resim dilini çözmek isteyen bir öğrenci sabırsızlığına sahip olduğunu da ortaya çıkarıyor. Anlı, birbiriyle diyalogu varmış gibi görünen iki figürü karşılıklı olarak yorumlarken, insan vücuduna ait formları “geometrik biçimler” haline dönüştürmek için çaba harcıyor. Bunu bir ressamın sağduyusuna göre, normalden, gerçekçilikten mümkün olduğunca hızlıca uzaklaşmak adına yaptığı için, her türlü “programlılıktan” uzak görünüyor. Sanatçının günü gününe tarih attığı ender desenlerinden biri olan küçük bir çalışma Anlı’nın konstrüktif bir resim kurgusunu değil, açık-koyu renk değerlerinin uyumuna önem veren bir stille Kübizm’i yorumladığının işaretidir. Bu küçük desende gözlemlenen yumuşak, yuvarlak formların geliştirilmiş düzeyde yorumlanışını gösteren “Saçını Tarayan Kadın” isimli kompozisyon, 1951’de Paris’te Jean Metzinger Atölyesi isimli sergide Galerie Suzanne Michel’de sergilendiği ve bu galeri tarafından kartpostal olarak yayınlandığı için, büyük bir ihtimalle 1951 yılında boyanmış olabilir. Anlı’nın canlı renklerle yorumladığı bu çalışmanın detaylardan



Hakkı Anlı, *Dansöz*,
65 x 48 cm, tual üzerine yağlıboya, 1951

mümkün olduğunca ayrıştırılmış hali oldukça ilginçtir. Çünkü kütsel bir bütünlükle, figürün bu denli deforme edilmesi, sanatçının o yıllarda Kübist öğretiden yola çıkarak, soyutlamaya doğru ilerlemek istediğini düşündürecek özelliklere sahip. İsmail Oygar'ın Jean Metzinger'in Hakkı Anlı'ya yolladığı bir mektup¹⁸ nedeniyle kaleme aldığı yazı, Anlı'nın kübist resimlerinin o dönemde nasıl algılandığını göstermektedir:

“Hakkı Anlı'nın Paris dönüşü resimlerini geçenlerde Sanat Dostları Cemiyeti lokalinde açılan birkaç ressamla birlikte tertiplenmiş olan sergide gördük. Kendini yüzde yüz resim sanatına vermiş olan Hakkı Anlı “mücerret resim”de kuvvetli ifade taşıyan eserleriyle, şahsiyetini ortaya koymuştur. Ressamlar arasında alaka uyandıran bu resimlere birçok kimseler Paris'te sanatkarın Picasso tesirinde fazla kalmış olduğunu söylediler... Sanatkarların birçok tesir altında kalması kadar tabii bir şey olamaz. Hakkı Anlı gibi birçok ressam Paris'e gittiler, geldiler. Paris mektebi tesirlerinin içinde Hakkı Anlı kadar şahsiyetini bulan sanatkar azdır.”¹⁹

Ancak her eleştiri bu kadar destekleyici değildir. Ressam imzasıyla yayınlanan başka bir yazıda ise şu değerlendirme karşımıza çıkıyor:

“Hakkı Anlı ise insafsızca Picasso'dan çarpıyor. Bu o kadar aşına ki günlük gazetelerden birinde futbol ve resim münekkidiği yapan bir zat böylelerinin Frans'a da mahkemeye verildiğini yazıyordu... Hakkı Anlı bir tarihte “D” Grubu'nu tenkid ededi. Hem de ne kadar güzel. ...Eski kanaatlarından, fikirlerinden elbise değiştirir gibi kolaylıkla sıyrılıp bu grup içine giriverdi. Tam “D” Grubu ananesine uygun olarak da kendisine münasip bir üstadı Picasso'yu taklit etmek üzere seçti.”²⁰

Anlı'nın Kübist resimlerine yöneltilen eleştirilere kulak asmadan inandığı yolda ilerlediği, onun 1952 tarihli bir kompozisyonuna bakıldığında açık olarak ortaya çıkıyor. Belirgin oranda soyutlama eğilimi taşıyan bu çalışmanın diğer bir özelliği de, formları ne kadar deforme etmeye kalkarsa kalksın, klasik anlamda figürü yetkin bir desen anlayışıyla çözümlenmiş olması onun Kübizm'i ne kadar güçlü temeller üzerine oturtmuş olduğunu gösteriyor.

1954'te Yapı ve Kredi Bankası'nın “istihsal” konulu resim yarışması, dünyaca ünlü çağdaş sanat tarihçileri Lionello Venturi, Herbert Read ve Paul Fieries'den oluşan jürisi ve yüklü miktardaki ödülleri nedeniyle, o dönemde resim yapan her sanatçının katıldığı ve sonuçları itibarıyla çok tartışılan ve Çağdaş Türk Resim Tarihi'nde önemli izler bırakan bir etkinlik konumundaydı. O yıllarda amacına ulaşmış, güçlenmiş ve çoğu Akademi'de öğretim üyesi olarak çalışan D Grubu sanatçıların dereceye girememelerine karşılık, o zamana dek sadece gravürleriyle tanınan Aliye Berger'in ilk yağlıboya denemesiyle büyük ödülü kazanması sanat çevrelerinde şok etkisi yaratmıştı. Anlı'nın Aliye Berger, Fethi Karakaş'ın ardından bu yarışmada 2500 Liralık üçüncülük ödülünü kazanmasının nedenini, kurgu mantığı açısından iki aşamalı bir yaratı sürecini ardında bırakmış olan olgun çalışmasında aramak gerekir. Bu kompozisyonu

ayrıntılı olarak incelemeyen önce, sanatçıdan yarışma hakkında ne düşündüğünü öğrenmekte yarar var:

“Yapı ve Kredi Bankası'nın açtığı yarışmadaki dereceniz hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu sonuç sizi memnun etti mi? -Eğer derecem, kalitelere inandığım arkadaşların arasında görseydim, çok memnun olacaktım. Yarışma yapılırken Paris'te bulunuyordum. Açılan sergiyi ne yazık ki göremedim. Birinci ve ikinci gelen resimlerin ancak fotoğraflarını görebildim. Ama bu bana oldukça fikir verdi. Birinci: yeni bir söz, yeni bir espri değildir... ikinci ise; bir tablonun temel vasfı olan valor ve ton zevkinden mahrumdur... Bütün bunlara rağmen, bu kadar haksızlığa her yerde, her zaman rastlanır diyebilirim.”²¹

İstanbul Lisesi'nde öğrencileriyle birlikte boyadığı bu resim bence onun sanat serüveninde önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Çünkü elimizdeki bazı kaynaklar,²² onun 1952'den itibaren İstanbul'da soyut resim denemelerine başladığını bildiriyor. Bu bilgiden yola çıkarak değerlendirildiğinde “soyutlama” eğiliminin, yarışma resminde belli bir “uç noktasına” vardığı görülüyor. Anlı yarışmaya Aliye Berger gibi coşkulu bir soyut resimle katılmasa da, Kübist etkilerin paralelinde ama Ortodoks Kübizm'den ayrılmış bir çalışmayla katılmıştır. Türk motiflerini kübistleştirme eğilimine girmeyerek, tablo yüzeyinde son derece hareketli planlar oluşturarak adeta, figürleri geometrik alanların arkasına saklamıştır. Bu da, kompozisyonun iki aşamalı bir yaratı sürecinden geçmiş olduğunu düşündürmektedir. Tablonun ilk aşamasını, resim yüzeyinin Rönesans'tan beri bilinen klasik kurgu şemasıyla bir üçgeni oluşturacak şekilde bölünüşü oluşturuyor. Bu üçgeni oluşturan ana planda Anlı'nın figüratif formları, birbiriyle olan ilişkilerine dikkat etmeden, olgun bir Kübist yaklaşımla irili ufaklı parçalara ayırdığı gözlemleniyor. Kendisi kayıp olan bu resmin siyah/beyaz fotoğrafları,²³ kompozisyonun büyük formlardan küçük parçalara doğru sistematik olarak nasıl parçalandığını ortaya çıkarmaktadır. Resim yüzeyinin organik formlara gönderme yapmaksızın ayrıştırılmasını kapsayan ikinci aşama, Anlı'nın Kübizm öğretisi içinde yakaladığı, kendine özgü bir duyuş özgürleşme modeli olarak yorumlanabilir. Yarışmaya katılan diğer resimlerle karşılaştırıldığında, sanatçının bu tablosunda vardığı Kübizm yorumunun, geleneksel, Türkiye'ye özgü hiçbir motif ele almamış olması üzerinde durulması gereken bir özelliktir. Çünkü 1951'de Paris'te ilk kez karşılaştığı Meksika ve Latin Amerika Çağdaş Resmi, Nurullah Berk'i²⁴ özgün bir “Türk Resmi” yaratmak adına, geleneksel temaları, halı, kilim motiflerini, Arap yazısını Kübizm tekniğiyle yorumlamaya itmiştir. Berk, Sabri Berkel ve Cemal Tollu'yu da etkisi altına alarak o dönemde bir “sentez” oluşturma çabasını birçok ressamın kafasına sokmuştu. Ama arkası gel(e)memiş bu eğilimin. Çünkü “geleneğin” görsel yaratıda kullanılabilmesi için belli oranlarda farklı formlara dönüştürülmesi gerekiyor. Bunu gerçekleştirecek olan birikimden yoksun olan ressamlarımızın doğrudan halı, kilim, yazma motiflerine eğilmeleri,

ne yazık ki “geleneğin kirlenmesine” yol açmıştır. Anlı’nın bu yola girmeden araştırmalarını sezgilerine²⁵ dayanarak sürdürmesi, Türk Resmi içindeki Kübist yorumuna ayrı bir zenginlik kazandırmıştır. Paris’te de Kübist araştırmalarını sürdüren Anlı, bu yıllarda bence Picasso ile kesin bir hesaplaşma içine girmiştir. Bu sanatçı diyalogunu ilginç kılan, sanatçının özel arşivinde Picasso’nun reproduksiyonlarının bulunmasıdır. Anlı’nın Paris’te geçirdiği ilk yıllarda yaptığı bir desen ile karşılaştırılınca bu etkileşimin farklı bir boyutu daha ortaya çıkıyor. Oda şu: Picasso’nun o dönemde yaptıklarıyla değil, 1930’lardaki çalışmalarıyla yakından ilgileniyor sanatçı. Nitekim Picasso’nun o döneminde yaptığı resimlerle Anlı’nın kurduğu diyalog, elbette kimi formların olduğu gibi tekrarlanması üzerine kuruludur. Anlı’nın desenindeki sol kol ile Picasso’nun Dora Maar portresinin sol kolu arasındaki benzerlik, tekrarlanan formlardan sadece bir tanesi. Ama Anlı sadece Picasso ile değil, o yıllarda Paris’te zirveye çıkan soyut resimle de ilgilenmiştir.

3. Soyut Dönem, Formların İmge Olması

Paris’e yerleşmeye gelen her yabancı sanatçı gibi Anlı da öncelikle zorluklarla karşılaşır. Ancak uzun bir süre yaşamını paylaştığı resimsever Fransız Bayan Lina Pittier, ona birçok konuda yardımcı olur. 1955’lerde ilk kez doğaya gönderme yapmaksızın soyut tarzda çalışmaya başlayan sanatçının bu kararı vermesindeki en önemli etken, onun tıpkı 1947’de olduğu gibi “gündemde olan” türde üretme, böylece sanat ortamıyla eşzamanlı bir diyalog içinde olma arzusudur. Anlı’nın tartışılan sanata karşı olan bu kara sevdası, onun pek az Türk ressamında karşılaşılan “stil” değiştirme cesaretinin nedenidir.

1950’lerin ikinci yarısında soyut sanat, dünyanın birçok yerinde kabul görmüş, hatta giderek akademikleşen, kemikleşip kendini tekrar eden bir kimliğe bürünmüştü. Anlı’nın soyut sanatı yorumlarken kısa zamanda gösterdiği aşama, onun 1955’te Salon des Réalités Nouvelles²⁶ ve Salon Comparaisons²⁷ sergilerine soyut resimleriyle katılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu sergilerde Anlı’nın geometrik kökenli mi yoksa lirik soyutlama türünde mi resimler sergilediğini bilmemekle beraber, Paris’te yaptığı Kübist bir desenin arkasında görülen başka bir eskiz onun geometrik kökenli soyut sanatla ilgilendiğini göstermektedir. Bu desen sanatçı tarafından büyütülüp gwaşla tekrar ele alınmasa rağmen, tuale geçirilmemiştir.

Kübizm’den soyut sanata geçen Anlı, bence soyut resimlerinin kurgusunda 1960’lara dek kültürel değerleri ön plana çıkarma gayreti göstermiştir. 1955 tarihli bir krokisinde görüldüğü gibi sanatçı resim yüzeyini belirli geometrik planlara bölüp daha sonra bunları kendi aralarında kurgulamayı öngören, neredeyse konstrüktif denebilecek bir yöntemle çalışıyordu. Böylece soyut kompozisyonlarına ritmik, son derece hareketli nitelikler kazandıran sanatçının bu tavrı, Hans Hartung’tan Nicolas de Staël’e,

Pierre Soulages’dan Gérard Schneider’e dek Paris’te soyut çalışan tüm ressamalarda gözlemlenen bir yaklaşıma sahiptir. Anlı’nın diğer sanatçıları tekrar ettiği anlamında yorumlanmamalıdır bu cümle. Paris kentini o yıllarda “dünyanın sanat merkezi” olma özelliğini New York’a kaptırmadan önce sahip olduğu sanat ortamı, çokkültürlüydü. Bu çokkültürlülük, Çağdaş Fransız resmine büyük kazanımlar getirmişti. Çünkü sadece Amerikalı (S.Francis, M. Tobey), Kuzey Avrupalı (P. Alechinsky, K. Appel, R. Mortonsen) değil İranlı (Rezvani, Zahar), Türkiyeli (Bitran, N. Devrim, A. Dino, M. Orhon, F. Zeid), Romanyalı (N. Dumitresco, A. Istrati) Çinli (Zoo Wo Ki) ressamlar da bu ortamda soyut resimlerini kabul ettirerek belli bir etkinliğe ulaşmışlardı.²⁸ Anlı da 1958’de Galerie La Main Gauche’da açtığı kişisel sergisinin ardından 1961’de kendisine oldukça önemli bir kariyer sağlayan St. Gallen’deki Galerie Im Erker’de altıncı kişisel sergisini açmıştır.

Çalışmalarını halen sürdüren bu galeri, o yıllarda soyut sanatı sergileyen uluslararası bir niteliğe sahipti. Anlı, Avenue de Général Leclerc 19 numaradaki atölyesinin²⁹ sahibi olan İsviçreli Karl Liner’in resimlerine ilgi göstermesiyle, Galerie Im Erker’i yöneten Franz Larese’in de ilgisini çekti. Larese Anlı’yı galeri programına alarak³⁰ 1960’dan itibaren kendisiyle düzenli olarak çalışmaya başladı. 1961’deki kişisel sergisi (26 Nisan-2 Haziran) nedeniyle önsözün, Denys Chevalier’in kaleme aldığı siyah-beyaz bir katalog yayınlayan bu galeri Anlı’nın resimlerinin önemli özel koleksiyonlara girmesine neden oldu.³¹ İsviçre’nin tanınmış eleştirmenlerinden olan Ruedi Mettler, Anlı’nın sergisiyle ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Sanatçının son dönem çalışmalarından oluşan St. Gallen’deki sergi, öncelikle bir resmin ötekini rahatsız etmediği bir bütünlükle dikkati çekiyor. Anlı bir şairdir. Onun Dışavurumculuğu, elemanlarında ve tanımlanamayan bir güçte değil müzikalitesinde köklenmiştir. Dışavurumcu sembol ve vurgular her türlü karşıtıktan uzak olan şiirsel mekanlarda gezinmektedir. Sanatçının renkleri özellikle tek renkli skala üzerinde yoğunlaşmıştır, dumanlı kahverengi, mavi-griler ve kurşuni tonlar ağır basar. Ama onun resimleri buğulu bir etki bırakmazlar çünkü resmin derinliğinden gelen bir ışıkla aydınlanmışlardır... Belki de “Ecole de France”a özgü teknik ve yaklaşım açılarından gözü kamaştığı için sanatçı, Fransız’dan daha Fransız olabilmek adına ikinci bir süreç arayışı içindedir.”³²

Uyguladığı tanıtım faaliyetleri sayesinde³³ Galerie Im Erker, Anlı’nın sergisiyle ilgili olarak İsviçre ve Almanya’da irili ufaklı yirmiye yakın sergi eleştirisinin yayınlanmasını sağlamıştır. Bu sayı, neredeyse elli yıla yakın bir süre Paris’te yaşayan sanatçı hakkında Fransızca olarak yayınlanan eleştirilerden fazladır. Tanınmış Fransız sanat tarihçisi Denys Chevalier’in önsözünde Anlı’nın soyut resimlerinin temel problemleri hakkında bilgi verilmektedir:

“Anlı için mekan, vazgeçilmez bir üç boyutlu çerçeve olmasının dışında, bir

hareketin daha doğrusu bir ritmin arkasında bıraktığı protokol gibidir. Onun anlatım arzusunda mekan ve onun yeni oluşumları varmak istediği son etki değildir. Işık bir ritmin temposunu, vardığı en yüksek noktayı veya grafik ritmlerin birbiriyle oluşturduğu yankıyı görünür kılmakla yükümlüdür. Onun problemi, mekan ve ışık elemanlarını kullanarak bir hareketin oluşumunu resimde saptayabilmektir.”³⁴

Bu açıdan bakıldığında sanatçının bu galeride sergilediği resimlerinden biri olan, 1961 tarihli bir resimde Chevalier’in deşindiğı özellikleri görmek mümkün. Anlı’nın mavi, kiremit kırmızısı, siyah ve gri tonlarını kullanarak boyadığı bu çalışmada dikkati çeken ilk özellik, kompozisyonu oldukça hareketlendiren sol taraftaki kalın fırça darbeleridir. Bu fırça darbelerinin konumu, onların tabloda son olarak çalışılan bölümler olduğunu haber veriyor. Resmin arka planında göze çarpan, birbiriyle uyum içindeki kısımlar, sanatçının soyut resimlerindeki kurgu anlayışı hakkında bilgi veren özelliklere sahip. Anlı önce resim yüzeyini irili ufaklı parçalara ayıran bir yaklaşımla, kompozisyonlarına başlıyor. Gri renkli ama birbirinin tekrarı olmayan tonlarla çeşitlendirilen bu “ilk aşama”, sanatçının başka bir resminde onun Kübist kurgu mantığını ne kadar iyi kavradığını gösteren bir tarzla, daha açık olarak görülüyor. Anlı resim yüzeyini böylece ilk aşamada, düz, fazla ritmik olmayan bir açıdan biçimlemesi, daha sonra bu yüzey üzerinde girişeceği “ikinci aşamada” kurgu yöntemlerini farklılaştıracağını işaretidir. “İkinci aşama”da ise, sanatçının daha önce şekillendirdiğı alanlar üzerinde bir seçim yaparak, hisleriyle belli noktaları duyarlı fırça vuruşlarıyla hareketlendirdiğı görülüyor. Bu içdevinim kompozisyonlara iki boyutlu bir özellik kazandırsa da, izleyicide açık, belirsizliği giderilmiş bir söylem kurulduğu hissini uyandırıyor. Bu iki aşamalı kurgu eğilimi, sanatçının soyut çalışmalarında giriştiğı özgürleşme çabasının ardında yatan zorlukları da düşündürmektedir. Çünkü, Paris’te o dönemde birçok sanatçı için yolgösterici durumunda olan Nicolas de Staël, Vieira da Silva ile diyaloga girmeden kendi yolunu çizme eğiliminde olan Anlı, birden soyut resim yapmaya başlayan yüzlerce ressam arasında boğulma kaygısını içinde taşıyarak çetin bir çaba harcamaktadır. Zahmetsizce, belli kalıplarla bir çırpıda yapılan türde değil (George Mathieu vb.) kendi resminden beslenen iletişimle gelişen soyut resimlerinde sanatçının farklı kurguları deneyerek, soyut sanatın dil sınırlılığını aşma eğilimi içinde olduğu da gözlemlenir.

1968 tarihli iki çalışması onun soyut resimlerinde özellikle mekanın yorumu, çözümü, açılımı ile ilgilendiğini göstermektedir. İlk resim, Anlı’nın artık resim yüzeyini belirli parçalara ayırmaksızın, lekesel değerlerin eşğinde “farklı” bir mekan yorumuna girdiğinin belgesidir. Kompozisyonu oluşturan gri-siyah-mavi kütle, resmin sol tarafından başlayıp sağ alt tarafında giderek büyüyen bir sarmalı andırıyor. Sadece kırmızı küçük lekelerle belirli noktalarda “özel anlamlar yüklenmiş” olan bu çalışmada, mekan olgusu “iki boyutlu” olarak ele alınmakta, açık-koyu tonlar arasındaki “verici-

alıcı” ilişkiler, kurulan dengenin sadece görsel değerleri ortaya çıkardığını düşündürmektedir. Anlı sürekli olarak üçboyutlu algıya dayalı olarak yorumladığı form ilişkilerini “iki boyutlu” bir düzeye indirgediğinde, sanat serüveni açısından o zamana dek denemediğı bir araştırma alanının kapılarını aralıyordu. Aynı tarihlerde yapıldığını düşündüren başka bir çalışma, sanatçının bu araştırmalarını belli kalıplara, anlatım kiplerine dökmeden sürdürdüğünü ortaya çıkarttığı gibi, onun sürekli bir değişim, farklılaşma eğilimi taşıdığını, görsel elemanlarını alabildiğine zorlayarak, bir “yoruma” varmak istediğini düşündürüyor.

Anlı’nın “yoruma” vardığının kanıtı olan “Le radeau de la Méduse” isimli şiirsel çalışma içinde barındırdığı bir çok özelliğiyle, sanatçının soyut sanatı o günlerde ele alınan kalıplar dışında ele aldığını, duygu ve düşüncelerini, kendi bildiğı doğrultuda sarsılmaz bir inançla beslediğini göstermektedir. Kompozisyonun ismi de son derece ilginç. Théodore Géricault’nun 1918-19 yıllarında boyadığı ve Musée du Louvre’da bulunan “Le radeau de la Méduse” isimli büyük boyutlu resmi, o dönemde gerçekleşen trajik bir deniz kazasından kurtulan yolcuları bir sal üzerinde, yıpranmış çaresiz bir halde göstermektedir. Taşıdığı sembolik ifadeler yüzünden birbirinden farklı yorumlarla ele alınan bu önemli resimle, Hakkı Anlı’nın soyut resmi arasında uzaktan yakından bir benzerlik olmamasına rağmen, sanatçının neden bu ismi tercih ettiğı bilinmemektedir. Kompozisyonu oluşturan mavi-lacivert-siyah-beyaz karışımından oluşan lekesel kütle adeta yüzüncesine resmin sağ üst tarafına yerleştirilmiştir. Sanatçı çok önem verdiği bu resmini bir tür melek olarak yorumluyor³⁵ ve resim serüvenine yeni boyutlar sürükleyen bir “anahtar yapıt” olarak tanımlıyordu. Bu resimde karşılaşılan hareketli, sarmalı andıran fırça vuruşlarının gönderme yaptığı bir nesne, dayandıkları herhangi bir form yoktur.

Sanatçının 1950’lerde yaptığı soyut resimlerinden çıktığı görülen ritmik, kalın fırça darbeleri belirsizlikle yüklü haliyle, kompozisyona bir tür tanımsızlık kazandırmakla kalmıyor, izleyicide şiirsel bir coşku karşısında olduğu izlenimini uyandırıyorlar. Anlı burada mekan olgusunu, iki boyutlu ama çokanlamlılığa açık bir tarzda yorumlarken, gerçekte “yeni bir kıtayı” keşfetmiyor ama belirsizliği giderilmiş bir söylem kurduğunu duyumsatıyor. Elli üç yaşındaki sanatçının “sadece kendisi” olduğu bir resimle karşı karşıyayız. Bu resmin yankılarını, farklı deneyleri ön plana çıkaran çalışmalar dikkatli olarak incelenirse, 1969 yılının sanatçının resim serüveninde önemli noktayı vurguladığını görürüz. Çünkü bu yılda gerçekleştirilen resimlerde kendini belirgin kılan “ölçütlerin değişmesi”, kendisini bölüm bölüm yürütülecek olan bir süreç olacak ve Anlı’nın vefatına dek sürecektir. Figür öncesi olarak da yorumlanabilecek olan bu kompozisyonların ardında “semi-figüratif” özellikli çalışmaların gelmesi, sanatçının ileriki dönemlerinde kullanacağı kimi imgelerin ilk kez ele alınışını gösterir. Ancak Anlı bu yıllarda figürle ilgilenmemiş, soyut sanat içinde ayrı bir formlandırma, yapı-

landırma evresine girmiştir. 1967'de Strasbourg'da düzenlenen Türk Kültür Haftası nedeniyle Bibliothèque Nationale Universitaire'de kişisel bir sergi açan sanatçının sergi davetiyesinde yer alan çalışması, onun resim yüzeyinin kıvılcımlaştırılmasına dayalı olan yeni arayışlara girdiğini gösterir. Bu resimde de görüldüğü gibi sanatçı kalın fırça ve spatülle çalıştığı tablo yüzeyini, birbirinin içinde eriyen ritmlerin birleştiği bir bütünlüğe zorlamaktadır. Ancak, daha önceleri de sıkça kullandığı, sarmalları andıran ve kompozisyonda bir derinlik oluşturan bölümlerle, bunların üzerinde iki boyutluluk izlenimi uyandıran spatül darbeleri belli bir karşıtlık oluşturmaktadır. Tablo yüzeyinin yer yer kazınmışçasına bir izlenim bıraktığı bu teknik, Hans Hartung Gérard Schneider, ve Karl Otto Götz tarafından da kullanılmıştır. Ama Anlı düşüncelerini, farklı yönlerde hareket eden fırçaların birbiriyle olan ilişkilerinden oluşan “farklı bir mekan yorumlaması” üzerinde yoğunlaştırdığı için, çalışmalarını bu sanatçılardan farklı rotalarda sürdürüyordu. Bu farklılık kendini 1972(?) ve 1973(?) tarihli iki kompozisyonda belirgin kıldığından ötürü önem kazanıyor. Çünkü bu yıllarda Anlı'nın soyut araştırmalarına devam etmekle beraber figüratif resimler de yaptığını biliyoruz. Figüratif resimlere geçmeden önce, son derece şaşırtıcı özelliklere sahip olan bu iki soyut kompozisyona kısaca bakmak gerekir. Mavi ve kırmızı tonlar üzerinde adeta dans edercesine gezinen fırça darbeleri, sanatçının yeni öğeler peşinde ilerleyen, eski çalışmalarından getirdiği tecrübeleri yeni heyecanlarla bileştirerek oluşturduğu farklı bir atmosfer yaratıyorlar. Bu atmosfer sanatçının da ilgisini çekmiş olmalı, bu resimlerde gözlemlenen görsel değerlerin daha da üst boyutlarda yorumlanması anlamına gelen denemelerde bulunmuş, bütünden parçaya, parçadan da en yalın elemanlara dek ilerleyen bir soyut sanat serüvenini sürdürebilmiştir. Ama bildiğimiz başka bir gerçekte Anlı'nın bu araştırmaları yaparken bir yanda da “semi-figüratif” resimler yaptığıdır. Durum onu gösteriyor ki Anlı da 1970'lerde soyut sanattan uzaklaşarak figür resmine ilgi duyan birçok sanatçı gibi, soyut sanatın o günün ölçütlerinde kişisel arayışlara yanıt veremeyeceğini düşünüyordu. Kosta Daponte'nin 1974 yılında Paris'te yaşayan Türk ressamlarıyla yaptığı bir dizi söyleşide, Anlı yaşadığı sıkıntıyı şöyle dile getirmiştir:

“...Biz bahtsız bir sanatçı kuşağıyız. 40'larda hatta 50'lerin başında soyut resim vardı. Soyut epokum çok başarılı idi. Resimlerim o zaman satıldı. Sonra op art pop art çıktı resmin içine ettiler... Boyacılar da ressam diye geçiniyor, tablo üretiyorlar bugün.”³⁶

Pop Art'ın Paris'te büyük bir başarıyla kendini göstermesi ve arkası arkasına gelen yeni akımlar, soyut resmin etkisinin ortadan kalkmasına sebep olduğu gibi, soyut tarzda çalışan bir çok ressamın da figürle ilgilenmesine neden oldu. Anlı da bu tür bir eğilime girerek tekrar figürle ilgilenmeye başlamıştır. Daponte'nin yazısında yer alan bir bölüm bu özelliği ayrıntılarıyla ele almaktadır:

“Anlı şimdi dört yıldır “yerden ayağı kesilmiş, uzayda sevişen varlıklar tasarlıyor.” Bu kompozisyonlarını cinsel bir tutku gibi bulanlar, görenler var. Anlı'nın bu



Hakkı Anlı, Boşlukta,
65 x 50 cm, kağıt üzerine guaş, 1951

“uçan varlıkları” gerçekten de seviyor, renk lekeleri içinde. Bu yeni tür kompozisyonları ile Anlı, soyut resimden figure döndüğünü kabul ediyor ama “bildiğimiz, alışılmış figüratif değil bu” diyor.”³⁷

4. Semi-Figüratif Resimler, Lekelerin Formlandırılması

Anlı’nın 1970’lerden itibaren gerçekleştirdiği semi-figüratif resimleri, öncelikle soyut resimlerinin getirdiği lekesel değerleri formlandırarak, insan vücudunu andırmaları üzerine kurulu bir yaklaşım açısını gündeme getirmektedir. Son derece ilginç cinsel fantazilerle desteklenen semi-figüratif resimler, giderek dekoratifleşen özellikleriyle başlıca iki dönem geçirmişlerdi. 1970-1984 arasındaki ilk dönemde gözlemleyen, sanatçının lekeler halinde resim yüzeyine yerleştirdiği kütsel formları, arkadan verilen bir ışıkla aydınlatılan, yarı gizemli yarı mistik bir atmosfer kurmasıdır. Ayakları yerden kesilmiş izlenimini uyandıran bu figürlerin ya da figür gruplarının aşkın bir erotizm taşımaları, onlara belli oranda albeni kazandırdığı gibi, soyut resim geleneğinin nasıl dönüştürülebileceği konusunda da önemli bilgiler verir. 1970 tarihli “Jacob et l’Ange” bu açıdan özellikle ilginç bir çalışmadır. Birbirine kenetlenmiş olan figürlerin koyu kahverengi bir zemin üzerinde kütsel olarak önemli bir ağırlık oluşturmalarına rağmen, sanatçı bu ağırlığı kompozisyon üzerine yaydığı son derece sınırlı ışık hüzmeleriyle ortadan kaldırarak, ancak kısık gözlerle daha iyi kavranabilecek olan bir biçime sokmaktadır. Anlı zaman içinde kullandığı ışık miktarını arttırarak 1972 tarihli “Seul” isimli çalışmasında belirgin olarak ortaya çıktığı gibi, kendisine ışığa-karşı (contre-jour) duyarlı bir çalışma metodu geliştirmiştir. Ancak 1984’ten sonra ilerleyen yaşının etkisiyle sanatçının çalışmalarında belirli bir geriye dönüşü elini boyadan soğutmamak amacıyla “sadece” çalışmış olmak için boyanan resimler dönemi başlamıştır. Bu dönemi sanatçı 1987’de kendi sözcükleriyle tanımlamıştır.³⁸

“Yaşım ilerledi. Günde ancak birkaç saat çalışabiliyorum. Televizyon izliyorum. Sinemayı çok severim, ama kaliteli film çok az. Şimdilerde Belmondo’nun filmlerinden hoşlanıyorum. Size bir şey diyeyim mi? Ben sinemada insanların öldürüldüğü filmleri, hayvanların öldürüldüğü filmlere tercih ediyorum. Neden mi? dersiniz, sinemada insanlar rol icabı öldürülüyorlar. Ama zavallı hayvanları rol icabı bile gerçekten öldürüyorlar.”

Ölüm teması Anlı’nın konuşmalarında severek sık sık tekrarladığı bir konuydu, bununla karamizah yaptığını düşünmüştüm.³⁹ 28 Ocak 1990’da kesin olarak dönüş yaptığı İstanbul’da 20 Şubat 1991’de vefat eden sanatçı, arkasında önemli bir sanat serüveni ve yetkin resimler bırakmıştır. Onu Çağdaş Türk Resmi içinde özgün bir yere oturtan, “modern sanat” a olan inancı ve yeni olanı yakalayabilmek adına, varolan ölçütleri aşan bir kararlılık ve heyecanla kendi yolunda ilerlemesidir. Anlı’nın arşivinde bulduğum, yayınlanmak üzere hazırlanmasına rağmen hiçbir yayın organına gönderilmeyen

bir mektup, Türkiye’de Batı kaynaklı “modern sanat” ı uygulayan ilk sanatçı kuşağının zaman içinde geçirdiği evrimi, sanatçıya özgü bir mizah anlayışı ile dile getirmektedir:

“Tollu Cemal işittim, sen tekrar resim yapmak istiyormuşsun, bu yaştan sonra dönülmez. Hem resim yapmak resim satmak kadar kolay değildir. Resim satanlarımız, sergilerde mükafat kazananlarımız çoktur amma resim yapan kaç arkadaş kaldık.

Sen iyi bilirsin vakti ile içinde resim yapmak arzusu ile çırpınan bir grup vardı. Garblı hocalarından öğrendiklerini henüz unutmamışlardı. Bu grup dışında kalanların kıskanç gözleri onun üzerine dikilmişti. Günün birinde bu sevimli grup üyelerine nazar değdi, resim satmak, sandalya kapmak hevesine kapıldılar. Grup dışındakiler ile birleşerek, resim yapmakta devam eden arkadaşlarına hücumla başladılar. Çünkü yapacak başka iş kalmamıştı. Sanatta aradıklarını buldular, birer şahsiyet olduk zannettiler. Halbuki; sevgili Tollu Cemal o gün, bu gündür kimimiz resim yaptık, kimimiz resim sattık.”⁴⁰

Hakkı Anlı ile ilgili araştırmamda bana yol gösterici olan, sanatçının eşi Zehra Anlı tarafından saklanan tarihsel belgeler olmuştur. Bu belgeleri ayrıntılı olarak tasnif ederek günümüze dek ulaştıran, sanatçının gelini ve oğlu Yıldız-Mustafa Anlı olmuştur. Kendilerine gösterdikleri yakın ilgi ve destekten ötürü teşekkür ederim. Tiraje, Anlı’nın sanatsal eğilimlerini, kimi özelliklerini bana anlatmakla kalmamış, özellikle biyografi kısmında gerçeğe en yakın olana ulaşmamda önemli katkıları olmuştur. Ali Artun’a, Megi ve Haldun Dostoglu’na da çalışmam sırasında gösterdikleri yakın ilgiden ötürü teşekkürü borç bilirim. Eğer onların kararlılıkları olmasaydı Hakkı Anlı üzerine bu kitap yayınlanamayacak, sanatçı üzerindeki karanlık devam edecekti.

¹ Arseven, Celâl Esad: Türk Sanat Tarihi, Cilt 3, s. 205. (Tarih belirtilmemiştir. Bu araştırmadaki tüm alıntılarda, çağdaş yazım kuralları değil, yazarların kullandığı ifade ve noktalama tarzı esas alınmıştır.)

² Ahmed isminin yazılışı, sanatçı hakkındaki yazılarda büyük bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Çünkü kimi kez Ahmet kimi kez de Ahmed olarak yayınlanan bu ön isim belli oranda kargaşa yaratmaktadır. Sanatçı imzasını Ahmed olarak atmıştır. Ancak yazının devamında alıntı yapılacak olan tarihi belgelerde ismi o zaman yayınlandığı tarzda aktarmaya özen gösterdim.

³ Sanatçının oğlu Mustafa Anlı ile yapılan 23.3.1997 tarihli özel görüşmeden.

⁴ Dino, Arif: Bir Genç Ressam Ahmed Hakkı, Yeni Adam, 28.10.1928. Dino’nun bu yazısında verdiği kimi bilgiler yanlıştır. Sanatçı Akademi’de on iki yıl değil, sekiz yıl eğitim almıştır.

⁵ Lévy, Akademi’ye geldiğinde ona Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat Atölyeleri dışında tüm den Akademi’nin Resim Bölümü Şefliği verilmişti. Berk, Tollu, Eyüboğlu, gibi D Grubu üyeleri Lévy’nin asistanı olmalarına rağmen, öğrenciierden ayrı olmakla beraber yine onun gözetiminde çalışıyorlardı.

⁶ Yasa, Zeynep Yaman: 1930-1950 yılları arasında kültür ve sanat ortamına bir bakış: D Grubu, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 1992, s. 33-49.

⁷ Hakkı, Ahmet: D Grubu Resim ve Heykel Sergisi, Fotomagazin, 1 Mart 1939.

⁸ Anlı bu yazısını, D Grubu’nun 28 Ocak-6 Şubat 1939 tarihlerinde Akademi’de açılan 7. sergisi nedeniyle yayınlamıştır. O güne dek gerçekleştirilen en kapsamlı D Grubu etkinliği olan 7. sergi, aynı zamanda grup üyelerinin üstlendikleri resmi görevler sayesinde devlet erkini arkalarına aldıklarını gösteriyordu.

⁹ Suman, Nusret: Ressam Ahmed Hakkı Anlı, Ankara 1939, Sergi Davetiyesi.

¹⁰ Çoker, Adnan: Cemal Tollu, İstanbul 1996, s: 84-85.

¹¹ Berkel, Sabri. Ahmed Hakkı Anlı ve Sergisi, Tasvir, 6 Mayıs 1946.

¹² Cabanne, Pierre: Die Heroische Zeit des Kubismus, Wien 1964.

¹³ Lexikon der Kunst, Cilt 8, Freiburg 1989, ss. 143-44.

¹⁴ Metzinger, Jean; Gleizes, Albert: Du Cubisme, Paris 1912. Birçok dünya diline çevirilmiş olan bu önemli kitapçığı Hakkı Anlı'nın okuyup okumadığını bilmiyoruz.

¹⁵ Ünlü müze yöneticisi ve sanat tarihçisi A. J. Barr, Cubism and Abstract Art (1936) isimli önemli araştırmasında Kübizm akımını analitik ve sentetik olmak üzere iki gruba ayırır. Ona göre Picasso ve Braque'in kolaj tekniğiyle çalışmaya başlamaları Kübizm'in analitik dönemini kapatıp, sentetik dönemini başlatmıştır.

¹⁶ Çağlar, Behçet Kemal: Hakkı Anlı'nın Sergisi, Şadırvan, 20 Mayıs 1949.

¹⁷ Anlı doğum tarihini de sık sık manipüle etmiştir. Kendi eliyle yazdığı bir çok belgede doğum tarihini 1916 olarak göstermektedir.

¹⁸ Sanatçının arşivinde bu mektubun orijinali değil, Osmanlıca ve Türkçe çevirileri bulunmuştur.

Kendisine resimlerinin fotoğraflarını gönderen bir öğrencisini desteklemek amacıyla Metzinger'in yazdığı bu mektupta, Anlı'nın resimlerinin sağlamlığından söz edilmektedir.

¹⁹ Oygar, İsmail: Mücerret Resim ve Hakkı Anlı, Yeditepe, 1 Mart 1951.

²⁰ Ressam: "D" Grubu Resim Sergisi, Yeryüzü, Sayı 4, 1 Aralık 1951.

²¹ Özer, Kemal: Hakkı Anlı ile Bir Konuşma, Yenilik, Şubat 1955.

²² Chevalier, Denys: Hakkı Anlı, St. Gallen 1961. (Sergi Kataloğu)

²³ Mustafa Anlı arşivi.

²⁴ Nurullah Berk (1904-1982) Çağdaş Türk Resmi içinde teorik olarak düşüncelerini aktarabilen ve sistematik olan D Grubu'nun savlarını formu eden bir özelliğiyle etkin bir rol oynamıştır.

²⁵ Hakkı Anlı, tarihlere bölünebilecek dönemler geçirmesine rağmen programatik bir tarzda değil, sezgileri çerçevesinde ilerleyen, kendi yolunu arayan bir sanat serüveni sürdürmüştür.

²⁶ Salon des Réalités Nouvelles, 1947'de soyut resim yapan sanatçıları çatısı altında toplayan bir sanatçı birliği idi. Her yıl düzenli olarak açılan sergileriyle bu grup, Pop Art gelene dek Avrupa kıtasının öncü sanat akımını temsil ediyordu. Anlı'nın yanı sıra Albert Bitran, Abidin Dino, Nejad Devrim, İlhan Koman, Mübin Orhon, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid'in resimleri de bu salonda sergilenmiştir.

²⁷ Salon Comparaisons, tıpkı Salon des Réalités Nouvelles gibi ama figüratif eğilimli çalışmaların da kabul edildiği, Paris'li sanatçıların her yıl düzenledikleri bir tür grup sergisi niteliğindedir.

²⁸ Karşılaştığınız: Ragon. Michel: Das Abenteur der abstrakten Kunst, Darmstadt 1957, s. 84-86.

²⁹ Anlı'ya bu atölyeyi, heykeltraş Semiramis Zorlu bırakmıştı. İsmi önemli çağdaş heykel kitaplarında geçen bu sanatçımızın izi kayıptır.

³⁰ Franz Larese'in 15.4.1997 tarihli mektubundan.

³¹ Kimi kaynaklarda bu galerinin yardımıyla Anlı'nın Guggenheim Koleksiyonu'na alındığı belirtilmektedir.

Franz Larese 20.5.1997 tarihli mektubunda bunun doğru olmadığını bildirmiştir.

³² Mettler, Ruedi: Hakkı Anlı Zur Ausstellung in der Galerie Im Erker, St. Galler Tagblatt, Nr. 234, .5.1961. (Çeviri: NS)

³³ Galeri verdiği ilanlarla International Art Diary, Who is Who in Painting gibi yayınlara Anlı'nın girmesini sağlamıştır.

³⁴ Chevalier. Denys: Hakkı Anlı, St. Gallen, 1961 (Sergi Kataloğu).

³⁵ Sanatçı ile 23 Eylül 1988'de Paris'te yaptığım görüşmeden.

³⁶ Daponte, Kosta: Hakkı Anlı'ya göre Picasso'dan sonra resmin geleceği kötüleşti, Cumhuriyet, 7 Haziran 1974.

³⁷ Ibid.

³⁸ Akdora, Gürler: Objelerim genellikle kadın, o, güzel estetik yaratık..., 2000'e Doğru, 22-28 Şubat 1987, s. 51.

³⁹ Anlı'yı Paris'te 1988'de atölyesinde üç kez, evinde ise bir kez ziyaret ettim. Bu ziyaretlerde anlattığı birçok (gerekli gereksiz, erotik, trajik) hatıradan çok, iki üç cümlesinin sonunda "Ben öleceğim, beni Cezayir Mezarlığı'na gömecekler" diye sızlanması dikkatimi çekmişti.

⁴⁰ Sanatçının el yazısıyla yazdığı bu mektup, Mustafa Anlı Arşivi'ndedir. (Mektupta yer alan dil bilgisi ve imla hataları sanatçıya aittir, değiştirilmeden alıntı yapılmıştır.)

Hakkı Anlı

Ali Artun

"Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı"

İkinci buluşmamız 1988 sonbaharındaydı. Birgün Tiraje Hanım aradı beni ve Hakkı Anlı'nın büyük sıkıntı içinde olduğunu söyledi. O sıralarda bir arkadaşımın yönettiği Teleteknik şirketinin bir sanat fonu vardı. Bu fonu kullanarak onun bazı resimlerinin hemen satın alınıp, ardından da sergilenmesini tasarladık. Nitekim, 21 Ekim 1988'de Ankara Galeri Nev'de açıldı bu sergi. (Daha sonraki Nev sergileri tam 10 yıl sonra açıldı, hem Ankara'da hem İstanbul'da ve metnini Necmi Sönmez'in yazdığı bir kitap yayınladık. Hala Hakkı Anlı'nın sanatı konusundaki en temel, en kapsamlı kaynaktır bu kitap.)

1988 sonbaharında bu yukarda değindiğim tasarı çerçevesinde ziyaret ettim ben onu. Bu sefer birkaç günü atölyesinde geçirdik. Çok zor duyuyordu ama buna rağmen uzun uzun sohbet ettik. Atölyesi darmadağınktı, gelen giden allak bullak etmiş ve öylecene bırakmıştı. O nedenle önce atölyeyi derledim topladım. Sonra sergilenecek eserleri ayırdık. Hemen ödemesini yaptık. Zaten şirketin yöneticisi olan arkadaşım da bu iş için Paris'e gelmişti. Anlı da bizi üçüncü günün akşamüstü bir café'ye davet etti, içkiler ısmarladı ve böylece ayrıldık. Bu sefer de ilk görüşmemizdeki gibi parantezler açılıyordu, ama şimdi bunlar daha çok, kendi yaşadıklarından canlandığı bir takım erotik hayallerdi ve gene koyu bir argoyle dile geliyordu.



Hakkı Anlı, *Kübit*,
63 x 48 cm, kağıt üzerine karakalem, 1951

“Modernizm” Kavramı Üzerine

Anlı ile tanışma faslına dair bu girişten sonra, ben Hakkı Anlı'nın sanatında II. Dünya Savaşı öncesindeki dönemle, sonrasındaki dönem arasındaki dönüşümü ele alacağım ve bu dönüşüm temelinde Türkiye’de yerel bir modernizm zamanına ilişkin düşüncelerime değineceğim. Dolayısıyla satırbaşlarıyla da olsa önce modernizm kavramını açmam gerekiyor. Bilindiği gibi, 1970’lerden sonra modernliğe ilişkin teolojik tarih anlatıları kırılmaya başladı. Bütün toplumların, bütün kültürlerin ortak bir ideale, bir telosa doğru aynı hat üzerinde ilerledikleri, ve kiminin ileride, kiminin geride; kiminin gelişmiş, kiminin az gelişmiş; kiminin modern, kiminin primitif olduğu yekpare uygarlık anlatıları, çizgisel tarih şemaları sorgulanmaya başladı. Bunların yerini farklı toplumların, farklı farklı süreçler izledikleri modernleşme öyküleri doldurmaya başladı. Mekânına göre değişen başka zamanlardan, veya başka deyişle, coğrafyasına göre değişen başka tarihlerden, öteki modernizmlerden söz açılır oldu. Bunda tabii Edward Said’in oryantalizm tezi ve, daha da önemlisi, postkolonyal düşünce etkiliydi: Şark’ı bir Garp tahayyülü olarak inşa eden Avrupa merkezli (euro-centric) zihniyet yoğun bir eleştiriye ve dekonstrüksiyona hedef oluyordu. Ben de bu sıralarda Türkiye sanatında bir kültürel/estetik modernizm zamanını düşünmeye ve araştırmaya başladım. Bu konuda kısa kısa yazılar da yayınladım. En ayrıntılısı 1998 yılında Toplum ve Bilim dergisinin “Sanat ve Kuram” sayısında yer aldı. Daha sonra, editörlüğünü yaptığım Sanat-Hayat dizisinden çıkan Baudelaire’in *Modern Hayatın Ressamı* ve Peter Bürger’in *Avangard Kuramı* kitaplarının sunuş yazılarında modernizm kavramı üzerinde durdum. Onun için burada bu konuya uzun boylu girmeyeceğim. Ama konuşmamın daha sonraki bölümlerinin izlenebilmesi, anlaşılabilmesi açısından, son derece rasgele kullanılan bu modernizm kavramına nasıl yaklaştığuma ilişkin bazı ipuçları vermem zorunlu galiba.

Sanatın özerkleşmesi, toplumsal işbölümü çerçevesinde köklü dönüşümlere, önemli kurumların doğmasına yol açar. Nedir bu kurumlar? Winckelmann’la başlayan sanat tarihidir. Baumgarten’le başlayan estetik, Diderot ve arkadan Baudelaire’in eleştirileridir, modern müzelerdir, sanat piyasası ve galerilerdir. Yağlıboyanın tüpe girmesi gibi kimi yeni tekniklerdir, röprodüksiyon gibi teknolojilerdir. (Boyanın tüpe girmesi deyip geçmeyin, eskiden boya karmak ressamların başlıca becerisi sayıldığı için, ressamlar Rönesans İtalya’sında eczacılarla, 17.yüzyıl Hollanda’sında da her türden boyacı ve badanacılarla aynı loncalarda örgütlenmişlerdir. Ayrıca *plein air* peyzajların ve Empresyonizmin ortaya çıkmasında tüp hayatıdır.) Bütün bu yukardaki kurumlar birbirleriyle ve Romantizmle çağdaştır. Sonuçta sanat, toplumda kendine özerk bir ağ örerek, yüzyıllardır bağımlı olduğu kilisenin, sarayın veya başka herhangi bir resmi otoritenin himayesinden, zanaat ve sipariş düzeninden kurtulmuştur.

Hakkı Anlı'nın Sanatı ve Yerel Bir Modernizm Zamanı

Acaba Türkiye'de sanatın tarihinde bir özerkleşme zamanı belirlenebilir mi? Kültür tarihimizde yukarda değidiğim anlamda bir modernizm eşiği veya dönemeci tanımlanabilir mi? Bence evet ve bu zaman II. Dünya Savaşı ertesidir; sanattaki ifadesi ise soyuttur ve Hakkı Anlı bu dönüşümün en önemli temsilcilerindendir. Hakkı Anlı'nın yanı sıra, tabii Nejad Devrim, Selim Turan ve Mübin sayılabilir. (Edebiyatımızda da bu dönüşümün birinci ve ikinci yeni hareketlerine karşılık geldiğini düşünüyorum.) Türkiye'deki bu soyut dalga Avrupa'da ve ABD'deki soyutun yükselişiyle çağdaştır. Yani öyle, Cumhuriyet dönemindeki her sanat hareketi için söylenegeldiği gibi anakronik değildir. Soyut dönemecin -"soyut ekspresyonizmin"- ABD sanatında da modernist bir dönüşüm oluşturduğu hatırlanırsa, Türkiye'deki kırılma ABD modernizmiyle de çağdaş sayılır.

İşte Hakkı Anlı'nın 1950 başlarında, Paris'e yerleşene kadarki kübizmi de aynı böyle: çizgi ve renklerin geometrik ve matematiksel inşası. 1954'te Yapı Kredi'nin düzenlediği "İstihsal" yarışmasına verdiği tablosu ve onun geometrik kuruluşu Anlı'nın kübizm anlayışının son derecede temsili bir örneği. Aynı anlayışa daha 1930'larda Tollu'da, daha sonra da Nurullah Berk'te, Sabri Berkel'de ve Zeki Faik İzer'de rastlıyoruz. Hepsinin kübist temrinlerle uğraştığı bir dönem olmuş. Dolayısıyla bu ressamaların bazı işleri, aynı sanatçının elinden çıkmış kadar birbirine benzer. Berk'in geometri temelindeki soyut sanat ve kübizm tasavvuru katı bir ussallığın, rasyonalizmin ürünüdür. Bunun bir sonucu olarak geometrik estetiği makine çağıyla özdeşleştirir. Bu estetiğin ne I. Dünya Savaşı öncesi kübizmle, yani Picasso- Braque kübizmiyle, ne de II. Dünya Savaşı sonrası soyut dalgayla, o lirik veya geometrik soyutlarla bir ilgisi yoktur. İki savaş arasında yükselen Pürizmle, De Stijl (1917-1933) ve Bauhaus hareketleriyle (1919-1932) ve Rus Konstrüktivimi ile ilişkilidir. Le Corbusier ve Ozenfant'ın 1920'lerde yayınladıkları Pürist Manifesto'daki sanat tanımı Berk'inkinden farklı değildir: "sanat nizam verir, beşeri nizamın şaheseridir"¹ Bu gibi estetiklerin rasyonalizmi ile, metropolün modern zaman duygusundan türeyen fragman estetiğine dayalı Picasso-Braque kübizminin hayalciliği arasında ilgi kurmak güçtür. Hatta birbirlerine karşıt oldukları dahi savunulabilir. Bilimi rehber edinen sanat, bir makine estetiği, daha doğrusu makineyi yücelten bir estetik doğurur. Bu makine estetiği bilime, endüstriye ve aynı zamanda bilimin endüstriyel üretime uygulandığı Taylorizme tapar adeta. Bu estetiğin Rusya kolu ise Konstrüktivistlerdir; Rodçenko'dur, Tatlin'dir, Moholy-Nagy'dir. Aralarında fırcayı atıp, T-cetveli ve gönyeyyle, teknik resim misali sanat yapanlar bile vardır. Nitekim Rodçenko'nun Çizgi broşürünün kapağı 45 derecelik gönyeyyle çizilmiş tek bir çizgiden ibarettir. Onlara göre Konstrüktivizm, Sovyet Devrimi'nin estetiğidir. 1921'de İlk Konstrüktivistler Grubu amaçlarını "maddi strüktürlerin komünist ifadesine ulaşmak" olarak tanımlar. Bu tanım, rasyonalist makine estetiğinin toplumsal, siyasal ve kültürel bir hadise olduğunu ifade etmektedir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Kübizm ve Demokrasi

Kübizmi Cumhuriyet'in inşasıyla, "yeni toplumla", "asriyetle" eklemlen İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu, Cumhuriyet ertesinde Türk yüksek öğreniminin kurulmasında önemli bir şahsiyet, bir seçkin. 1923-25 arasında Darülfünun Emmini, yani İstanbul Üniversitesi Rektörü. Daha önce, cumhuriyet öncesinde de Edebiyat Fakültesinin dekanı. 1929'da Ankara'da Gazi Terbiye'yi kurmakla görevlendiriliyor ve bu kurumun başına vekaleten müdür olarak atanıyor. 1933'e kadar da, İstanbul'da Akademi'de estetik ve resim pedagojisi hocası. Benim üzerinde duracağım kitabı *Demokrasi ve Sanat*. Aynı konulara değindiği bir başka kitabı, Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi 1929'da yayınlanmış.

Elbette Baltacıoğlu'nda kübizm, çağdaşlığın en önemli ögesi sayılan sanayileşmeyi de, makineleri de ifade eder. Ona göre "işin sanayileşmesi bir bakıma hendeseleşmesidir." Üretimin hendeseleşmesi, onun bilimselleşmesi anlamınadır. Çünkü, "hendese, ilmin şekillerde tecellisinden başka bir şey değildir."³ Baltacıoğlu kitabında Sanat ve Cemiyet ve onu izleyen Demokrasi başlıklı bölümlerden sonra, konuyu Mimari'ye ve Resim'e getirir. Önerdiği 'toplumsal kübizmin', 'siyasal-kültürel kübizmin' bu alanlarda nasıl ifade edildiğini açıklar ve "yeni sanat"ın resim sathının planlanmasına dayandığını belirtir: "yeni tablo, muşamba üzerinde zaruri olarak yassılaşmış tabiat değildir; düz sathıtan oluşan muşamba kanunlarına göre taaddüt ve tedahül eden [çoğalan ve birbirine geçen] planlardan mürekkep [oluşan] gayri tabii fakat bedii bir sistem, bir manzumedir [bütünlüktür]". İşte bu tanımla, Nurullah Berk'in yukarda aktardığım 'modern sanatın bilimsel resmi' konusundaki formülü nerdeyse aynıdır. Baltacıoğlu ve Berk'in kübizm çözümlemelerine onların çağdaşları olan başka aydınların yazılarında da rastlanır. Örneğin Baltacıoğlu'nun Edebiyat Fakültesi'nden arkadaşı Mustafa Şekip Tunç, "bütün canlı şekillerin daire, müselles, mikap gibi hendesi şekillere aktarılması"ndan bahseder. Hatırlarsanız, Püristler ve Konstrüktivistler de yöntemlerini böyle açıklıyorlardı. Oysa ki, bizim kültürel elitte, Avrupa'daki çağdaşları aynı şeyleri söylüyor gibi görünseler de, aralarında köklü bir fark bulunur. Yerli formüller, diğerlerinininki gibi kendi sanatlarının tarihinin ve kültürlerinin bir eşiğini karşılamaz. Bir tercümedir, bir alıntıdır; bir kültürel politikanın, Batılılaşma düşüncelerinin ifadesidir. Nitekim bu kültürel politika değişektir ve 1930'lardaki milliyetçi dönemeçle birlikte kübizm gözden düşecektir.

'Ulusal Kübizm'

Ve 1933'teki üniversite reformuyla birlikte İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Akademi hocalığı dahil bütün görevlerinden alınır. Birden kübizmde, soyut sanatta Türk ve İslam sanatlarının hendesesi keşfedilir: Kilimlerde, mihraplarda, hat ve süsleme sanatlarında zaten geometri de, soyut da vardır. Sabahattin Eyüboğlu Matisse'de min-



Hakkı Anlı, *Dudak*,
58 x 72 cm, tual üzerine yağlıboya

yatürü, Sedat Hakkı Eldem Le Corbusier'de ve Frank Lloyd Wright'ın mimarlığında Türk evini keşfeder. Ulusal estetiğin zaten uluslararası olanda, Batı formlarında temsil edildiği görülür. Bu dönüşüm sürecinde kübizm de ulusallaşır. Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Sabri Berkel, ve Cemal Tollu geleneksel, ulusal konuları, ya da nü gibi klasik konuları, geometrik şablonlara uyarlayarak, kübist yoğurtçu, zeybek, köylü, "istihsal" resimleri boyarlar. Sonuçta bireysel bir dille ve özerk bir sanatla değil, gene ideolojik olarak yüklü tablolarla karşılaşırız. Kübizm modernist bir estetikten daha ziyade, bir modernizasyon estetiği olarak kavranır. Yani sanayileşmenin, çağdaş bilimin ve teknolojinin bir temsili gibi araçsallaşır. Modern metropolün zaman ve mekân kavrayışından, 19. yüzyıl sonunun fragman estetiğinden türeyen Paris kübizminden, özerk bir modernist estetikten iz kalmaz.

Türkiye'de Modernizm Zamanı

Modernist dönüşümün en önemli göstergeleri, sanatın ulus inşası gibi siyasal ideallerden, davalardan, toplumsal ve kültürel angajmanlardan sıyrılarak amacını kendine yöneltmesi, ontolojik meselelerine eğilmesidir. Kendi dilinde bir siyaset inşa etmesidir. (Nietzsche sanatın siyasetine "büyük siyaset" diyor.) Türk

sanatındaki modernist dönemecin diğer bir önemli göstergesi, Almanya, İtalya, Sovyetler gibi parti devletlerine özgü resmi, klasist, realist estetiğin terk edilmesi- dir. Aslında bu resmi estetiğe o zamanlar sanat ve edebiyatta muhalif olan Türkiye Komünist Partisi'nin de bir itirazı olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü bu resmi estetik, dünyada Sovyetler'in kültürel politikalarına dönük her çevrenin benimsediği 'Komintern realizmi' ile çelişmez. Benim kanımca, II. Dünya Savaşı sonrasındaki soyut dalga, bizde ilk kez akedemizm karşı çıktığını iddia eden ve "halk için sanat" şiarıyla yürütülen, TKP'nin de etkili olduğu, Nuri İyem'in başını çektiği "Yeniler" hareketinden çok daha muhaliftir. Barbizon Okulu'nu, Corot'yu hatırlatan bir estetikten çok daha devrimcidir.

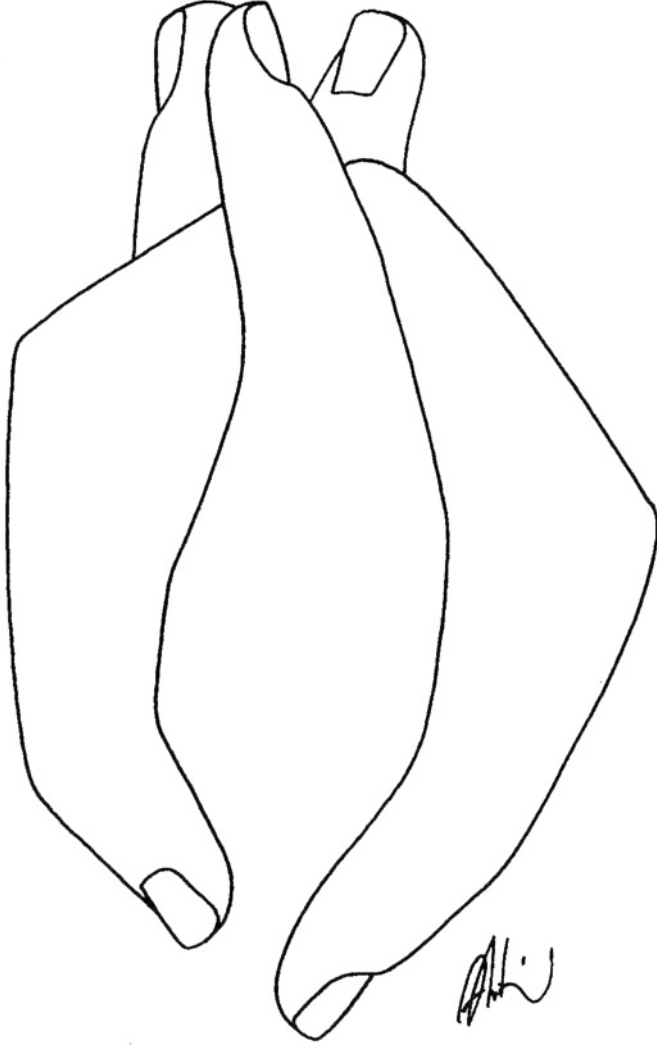
İki savaş arasında Paris'in kozmopolit havası dağılır. Üstelik dadaist ve sür-realistler New York'ta diasporadadır. Bilimin, endüstrinin, makinaların sanatı büyümesi sonucu sanki Paris'in avangardist hayalgücü akla teslim olmuştur. Diktatörlüklerde klasizm ve realizmin restorasyonu yaşanırken, modernizmin merkezinde cansız bir kübizm ve soyut metafiziği sürüp gider. Oysa II. Savaş'ının ardından avangardın önderleri Paris'e dönerler, Paris ekolü yeniden canlanır. Çevre ülkelerden birçok sanatçı gene Paris'e akın eder. İşte Hakkı Anlı ve diğerleri bu atmosferde kendi bireysel estetik devrimlerini gerçekleştirirler. Benim Hakkı Anlı'yı ilk ziyaretimde gördüğüm "cinsel sarmallar" kanımca bu dönüşümün zirvesidir. Bu resimler estetik özgürleşmenin, bireyselliğin eserleridir. Sonsuz muammalarıyla gerçekten başka bir dile tercüme edilemezler, sadece ona özgü bir sanatı temsil ederler. Bilinçaltının, sapkınlığın, jestüel ifade gücünün eserleridir. Bunlarda İstanbul'un korporatist sanat cemiyetlerinden, akademik rekabetten, egemen kültürel politikaların estetik disiplininin, doktriner kübizmden eser yoktur. Yerel bir modernist dönüşümün ikonları arasında sayılmalıdırlar.

¹ Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars (Londra: Yale University Press, 1993) s.19.

² Fer, Batchelor, Wood, Realism, Ratioalism, Surrealism, s.28.

³ Sibel Bozdoğan, Modernism and Nation Building (Seattle:University of Washington Press, 2001) s.170.

⁴ Bozdoğan, Modernism and Nation Building, s.234.



Abidin Dino, *El Dizisi*,
50 x 35 cm, kağıt üzerine çini.

Abidin Dino

Abidin Dino

“El”

"Hem de ellerime tapma duygusu ile kendimi dolu hissediyorum, gizemli mavi damarlarla örülmüş o kemik yelpazeye, şaşılasi becerilerine, herşeyi yapabilir görünmelerine -yavaşça yumulmalarına, ya da tek yumrukta bir şeyi ezmeye hazır olmalarına."

(Virginia Woolf, *Dalgalar*, 1929)

Belki ölüme meydan okuma anlamına, mağara duvarlarından tutun, Türkmen oymaklarının düğün bayraklarına, kimi bozkır kerpiç evlerinin böğrüne kadar avuçlar, kemik yelpazeler, eller, el damgaları vurulmadı mı?

Bırakalım bunları, bir olay anımsıyorum, nasıl anlatsam? Hangi yıl olmalı, belki 1925-1928 arası. Kış kıyamet, kar fırtınası, tipi. Yeniköy'de yalıda el resimleri çizip duruyorum. Saat kaç, bilemiyorum. Peşpeşe, elleri kocaman, birtakım yaratıklar beliriyor kağıtların üstünde. Çizdikçe, saatler geçtikçe, bir çeşit esriklik alıyor beni. Uzun sürüyor. Derken -ama ne zaman, nasıl bilemiyorum- önce belli belirsiz, sonra gittikçe hızlanan, önü alınmaz bir çeşit sıkıntı, boğuntu doluyor içime. Çizdiklerim bir tuhaf, zıvanadan çıkmış şeyler ve birden bire farkına varıyorum ki, çizdiğimi sandığım o kocaman elli adamlar, artık KENDİ KENDİLERİNİ çiziyorlar, bensiz. Elim, -ki benim değildi artık- o acaip biçimlere tutsak. Dışarıdan bakıyorum olan bitene, ikilemişim, el çiziyor, kendine buyruk, durdurtamıyorum. Birkaç kez bağırılmışım, Suphi eniştem



Abidin Dino, *El Dizisi, Otoportre*,
kağıt üzerine çini.

üst kattan duymuş, yetişmiş, zor bela kendime gelmişim. Neden mi anlatıyorum bu olayı? Çizme eyleminin pek de öyle tehlikesiz olmadığını anlatmak için.

Bedri Rahmi'nin gencecik bir ressam akrabası vardı, çizgileri biçimlerin önüne erişiyordu, öylesine arınmış ve kesin. Çize çize çıldırdı, doktorlar ne derlerse desinler, bence çizmekten çıldırdı. Biçimler bir tuzak. Kimi gün gider görürdüm O'nu Bakırköy'de, biraz sevinirdi. Elektroşoklar hiç fayda vermiyordu artık. İmgeler iç setlerini yıkmış, karşı gelemiyordu, resimleri çözüldü, ölüme kavuştu.

Gauguin'in "Meleklerle Savaş", ressamın imgelerle kavgaya tutuşmasıdır bir bakıma. Yenilmek de var bu kavgada. Ben canımı ucuz kurtarmış sayılabilirdim. Artık korkmuyordum, başdönmelerini aşmış, eller yerine parmakları tutturmuştum, hiçbir öğretiyi ya da akıma bağlanmaksızın, saat zemberekleri ile uğraşan bir saat onarıcısı kadar dikkatli, bütün gün çiziyordum. Ama Arif'in acaip bir bitkiye bakarcasına resimlerine ilgi göstermesi bana yetiyordu. Başkaları da hoşlanmıştı bu çizgilerden. Çok sevdiğim hat istiflerinden birşeyler öğrenmiş olabilir miydim? Belki evet. (Kıvrımlar şehveti, tura, işaretler müziği, dikeylerle yatayların uyumu, dolular boşlar, denge kuralı, buluş.)

İstinye'deki küçücük ahşap evinde, Hattat Nuri Hoca'ya misafirliğe giderdik Arif'le beraber, "meşk"lerinde bulunur, kahvesini içerdik. Kar gibi ak minderde bağdaş kurmuş Nuri Hoca, yumurtalı kağıdı sol avcuna yerleştirir, sağ elinde tuttuğu kamyş kalemle çaprazlama sülüsle girişirdi. İki eli birden harflerin kıvrımına göre kıpırdar, nefesini tutar, alıp verirdi kendi içine kapanıp. Uzun sınamalardan sonra bizi yeterince olgunlaştırmış sayarak, dünyanın en ince, en kıvrak çizgilerini çizen (...) kuşunun kanadından koparılan belirli bir tüyün sırrını ikimize birden vasiyet etmişti. Bu sır hiç kimseye söylenmeyecekti. İşte o tüy yüzünden 1938 yılında Picasso deliye dönmüştü meraktan, hikayesi uzun sürer, geçiyorum. Nuri Hoca kimi günler, can sıkıntısından, topuk üstü pervane, tek başına semah eder, ya da uzun bir çubuk ucunda ard arda sigaralar içerdi.

Parmak istiflerini "D" Grubu'nun ikinci ya da üçüncü sergisinde duvarlara astım, damdan düşer gibi. Tek tük sevenler olmuştu. 60 yıllarında Paris'te, eski sergi ve resimlerini hatırlamıştı Nazım, besbelli: "parmaklarımın ağırlığı yok / parmaklarım ellerimle ayaklarımdan kopup havalanacaklar / salına salına dönecekler başımın üstünde". Yer çekiminden kurtulmuş resimden, insandan konuştuk, uzaydan. Resimli bir kitap yazmak söz konusuydu: "sen el resimleri yaparsın Abidin / bizim ırgatların demircilerin ellerini". Yer çekimini omuzlarında fazlasıyla taşıyanlardan söz ettik. Yaptığım oldu o babacan, sağlam, yaratıcı, tosun gibi elleri, ama ne yalan söyleyeyim kimi upuzun incecik kız ellerini çizmekten de geri kalmadım. Söz aramızda, Nazım'ın da kız ellerini yadırgadığı ileri sürülemez. Beri taraftan Elsa'nın ellerine Aragon az mı övgüler düzdü, birbirine kattı ortalığı. Çizdiğim bir kadın elini kapıp, Elsa'ya adanmış bir plağın üstüne koymamış mıydı şair? O yüzden telefonu açıp Elsa bana: "spasiba"

dememiş miydi? Gününe göre uysal, kavgacı, halsiz, atılgan, çeşitli eller çizdim, üretim aracı ellerden okşama aracı ellere kadar.

1968 baharında bütün dünyayı birdenbire bir gençlik rüzgarı sardı. Böylece Mayıs 68'de Paris sokakları savaştan bir panayır yerine dönüştü ve o yüzden hasta yatağımdan kalkıp sokakta gördüklerimi çizdim. Romancı için “yol üstünde bir ayna” demiş Stendhal. Aynı şeyi (hem doğru hem yanlış olan aynı şeyi) ressam için de söylemek büsbütün yersiz değil.

Her ne ise, bütün bunlar bir yana, gördüğünüz bu kitabın çizgileri tüm resim dönemlerimin karşılığı değil. Hepsi birden sığmaz tek kitaba; daha köylüler, kalabalıklar, uzun yürüyüşler var; 30 yıllarının esrarkeşleri de eksik, bir de hastalar, hastaneler.

Uzak Doğu ressamı çaresini bulmuşlar; resim türleri değişikçe adlarını değiştirmişler. Resim delisi Hokusai (Hokusai) böylece otuz kez adını ve imzasını yenilemiş, iyi de etmiş. Ben de kırk kez adımı değiştirmek isterdim. Gerçi kolayını bulmuştum, yıllarca hiç imza atmadım resimlerime, resmin kendisi dururken imza neyin nesî? Daha sonra imzamı resimleştirdim.

Bu kitapta az değil, 60 resmim bir arada. Sevinçliyim.

Gerçi çok bilmiş kocakarılar bakılırsa, ressamın ürettiği yapay yaratıklar, mahşer gününde çıkagelip sanatçıdan can isteyeceklerdir. Gelirlerse gelsinler, onlara iki çift sözüm var.

Abidin Dino

Ferit Edgü

“Resmin Anları”

1./

Her ressam güne bir renkle, bir çizgiyle başlar.
Bu, iki renk, iki çizgi olduğunda, resim başlamış olur.
İşte, **Bu Dünya**'dır resim, dediğimiz.

2./

Resmin boyutları büyüdükçe
kendine çekmek istediği kişilerin sayısı
kendiliğinden artar.
Resmin boyutları küçüldükçe
kendine bir kişiyi çekmeye çalışır.
Sonunda o kişinin resmi olur.

3./

Küçük resim rastlantı olabilir-
Resim ânının rastlantısı.
Büyük resim rastlantı olamaz.
Ancak rastlantı **gibi** olur.

4./

Resimdeki rastlantı,
renkle rengin,
biçimle biçimin
renkle biçimin
biçimle rengin rastlantısıdır.

5./

Bir çok büyük resim gördüm ki çok küçüktüler.
Bir çok küçük resim gördüm ki çok büyüktüler.

6./

Küçük resim boy ölçüşmez.

7./

Abidin'in resmindeki üçgen
Öklid'in üçgeni değildir.

8./

Küçük resim, gözü büyük açar.

9./

İki renk ve bir fırçadan
aşılmaz bir dağ oluşur.

10./

Resimlerin adına bakmayınız-

11./

Sizin, bir resimde, çiçek diye baktığınız
ola ki bir insandır.

12./

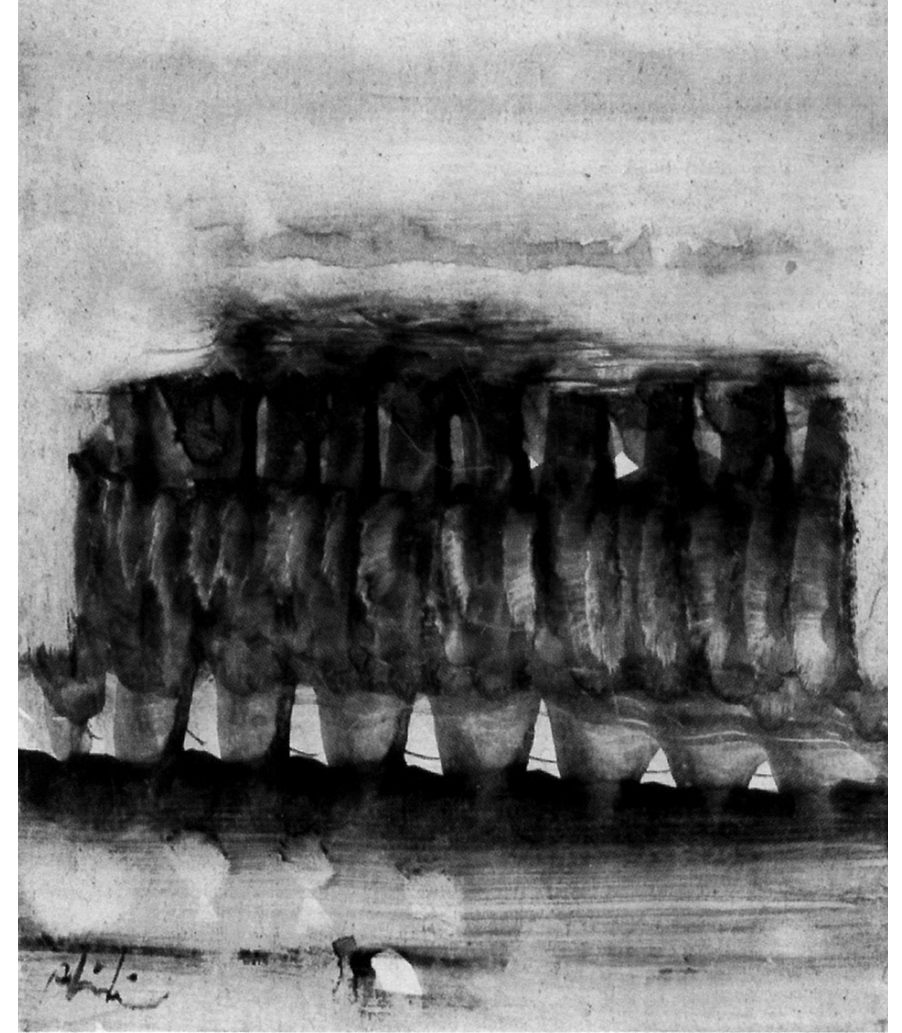
Gri ve siyah
işte iki büyük **renk ki**
beyaza bile gereksinimleri yok.

13./

Dağları delen Ferhad
bir resimde
belki yalnızca bir fırçanın narkırmızısı
izdüşümüdür.

14./

Bir yüzeyde kendi haline bırakılmış akan bir renk
(hangi renk olursa olsun)
çoğu kez, sanatçının akan kanıdır.



Abidin Dino,
Bu Dünya Dizisi, Bekliyor,
kağıt üzerine akrilik

15./

Bir küçük yüz
her zaman en azından 100'dür.

16./

Dağları da, düzleri de
yaylaları da, ovaları da
küçük yüzeylerde yaşayabilir ressam.

17./

Resmin ardında kimse yok.
Ressamdan başka.

18./

Küçük resimlerin sesi daha çabuk duyulur.

19./

Bir sabah, uyku mahmuru, pencereden baktım:
Abidin'in bir resmiydi Boğaz.

20./

Kayaların içinde bir kaya
bağrı yanık
kara bir bulutun içinde-
Büyük sılanın küçümencik
resimleri bunlar.

21./

Fırtına, bora...
Benim resmim de öyle,
yalnızca bir renk ve bir yalım,
der gibi Abidin.

22./

Bir piramit yükselirken
bir piramit çöker.
Kalan resimdir
ressamın dünyası.

23./

Boyadım ve sildim
bir **İm**'di-
Resimdi.

24./

Resmin denizi
her zaman dalgalıdır.

25./

Abidin'in renkleri kendi aralarında konuşuyor.
O, sanki yalnızca aracı-
onları dinleyen.

26./

"Resmim kendi kendini yaratıyor..."
Abidin'in duyar gibi olduğum bu sözleri
büyük boyutlu resimler için
geçerli değildir.
Bu nedenle büyük resimler
hemen her zaman
küçük resimleri kıskanır.

27./

Yalnız ekleyerek değil
silerek de resim yapılır.
İşte belgeleri.

28./

Pazartesi: Mavi
Salı: Pembe
Çarşamba: Mor
Günlerin de rengi var.
(Siyah ve beyaz: Kişiyi özel günler için.)

29./

Ada, bulutlarda.
Bulut, denizde.
Ressam aramızda-
çok uzakta olsa da.

30./

Dünün aynası değildir resim.
Ne de geleceğin.
İnsanın aynasıdır.
Bugünün insanı
yarını görür onda.

31./

Kelebek kanat çırpıtı'nın
Ateş böceği yanıp-söndü'nün
resmi de olabilir bir resim.
- İşte bu resim.

32./

Hiçbir şeyin resmidir
her şeyin resmi olabilecek.

33./

Dış dünyadan
bizi kurtaran ressamın
vision'udur resim.

34./

İç dünya ile dış dünya
birleşiyor:
Dışdünya: renk
İçdünya: biçim
(Bir bileşimin eskizi bu resimler.)

35./

Renkleri Tanrı değil
Ressam yarattı.
Görmüyor musunuz
İşte Bu Dünya...

36./

Bakın ve gözlerinizi kapayın
gözkapaklarınızın ardındaki görüntü
Abidin'in küçük resimleri.

37./

Resimde uyum aramayın.
Harmonie, mızıka içindir.

38./

Özlemin ve umudun resimlerini çizmişti Abidin.
Bunlar da düşlerin resimleri.

39./

Binbir gecenin sarmal resimleri-
bitmeyen.
Biri bittiğinde öbürü başlayan-

40./

Sanat resimleri, zenaat resimleri olduğu gibi
organik resimler, **inorganik** resimler de vardır:
Abidin'in bu resimleri ne organiktir, ne inorganik.
Varla yok arasındaki resimler bunlar: **sınır** resimleri.



Abidin Dino,
Bu Dünya Dizisi, Av Üstünde,
kağıt üzerine akrilik

41./

Bu resimlerin hiçbir “**eklem**”e gereksinimleri yok.
Düşlerin eklemi olmadığı için.

42./

Tedirgin edici resimler vardır.
(Bu resimler, onlardan değil.)

Tedirgin olan resimler vardır.
(Bunlar o resimlerden değil.)

Bunlar, düşlerin dilinin
resim diline çevrilmiş.

43./

Resim, gerçek resim kendisinin dışında
hiçbir şey düşündürmeyendir.

44./

Sözcüklerin çağrışımı vardır.
Renklerin ve biçimlerin çağrışımı yoktur.
Renklerin ve biçimlerin çağrışımı resimdir.

45./

Bu resimleri ilk kez gördüğümde
Max Ernst’in mikroskopik resimlerini düşünmüştüm.
Bir ayrımla: Bunlar
düşlere yerleştirilmiş bir mikroskopta beliren
görüntüler olmalıydı.
Abidin’e sordum, öyle mi diye.
Yanıtı yeni bir resim oldu.

46./

Gariptir: Tanrı kavramının resimde yeri yoktur.
Resimde renklerin yeri vardır.
Kimbilir, belki, Tanrı da bir renktir.
Öyleyse, acaba hangi renktir?*

Beyaz?
Siyah?

Abidin’in bu resimlerinde
ne saf beyaz var
ne saf siyah.

47./

Araştırma-
Bulmak için değil
araştırmak için.

48./

Mavi Piramit.

Mavi mi piramite dönüşmüştü
piramit mi maviye?
Abidin’e sordum.
Resmin kendine sor, dedi.

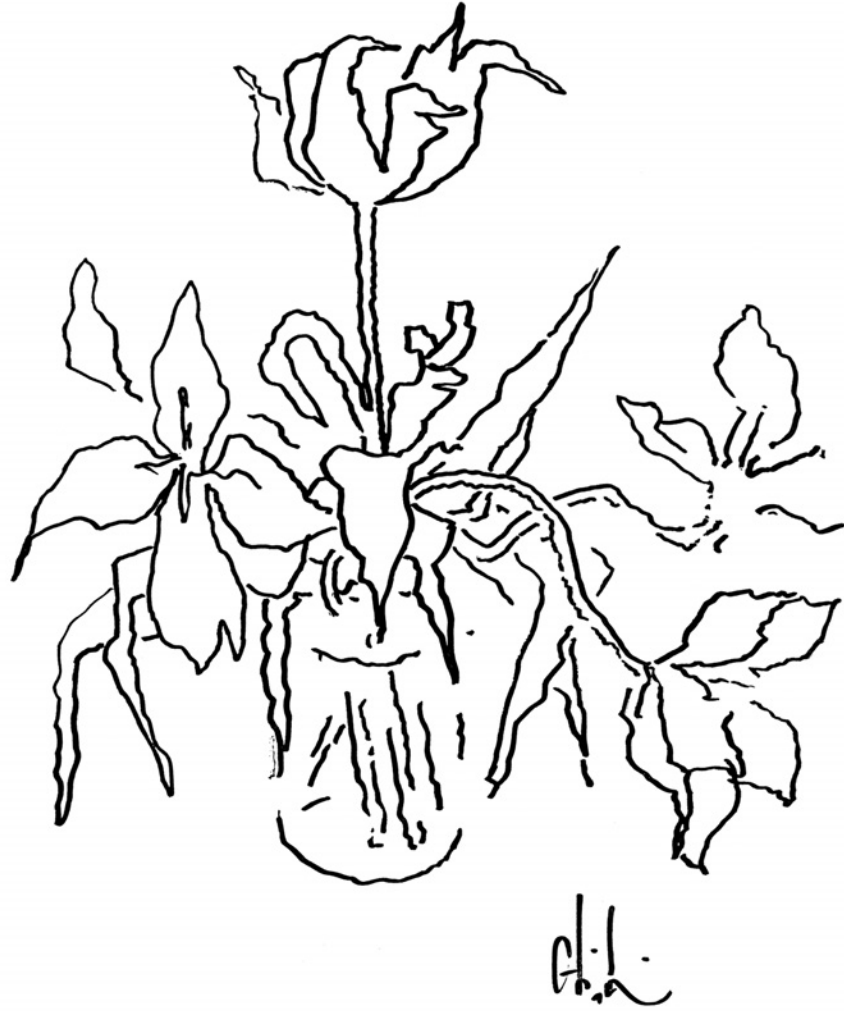
49./

Resmin ânu
Benim anımdır.
Böylesi küçük anlarda oluşur resim,
dedi Abidin.

50./

Böylesi küçük anılardan oluşur
sanatçının dünyası, diyor fakir.

*Bunu bilse bilse Arif Dino bilirdi. Ama, o da, “Arif olan anlasın” deyip gitti.



Abidin Dino, *İsimsiz*,
29 x 21 cm, kağıt üzerine çini

Abidin Dino

Yaşar Kemal

“Anadolu Çiçekleri ve Dino’nun Çiçeklemesi”

İyice anımsayamıyorum, bilmem Adanada da çiçek yapar mıydı! Haziran, temmuz aylarında Çukurova sapsarı kesilir. Güneş, tarlalar, sular, ağaçlar tozlar, yağın yağmurlar, bu aylarda pek yağmur yağmaz ya, her şey sapsarıdır.

Bu sarılığın içinde belki bir adam boyu, belki de az daha kısa devedikenleri, çok mavi bu sarının üstüne konar. Nereden bakarsan bak, upuzun, güzel, taze, serin bir mavi, sarının ortasında balkır. Şimdi şu anda belki de doğayı, belki de bir Abidin Dino resmini anlatıyorum size. Belleğimde karışmış gitmiş. Belki de mavi bir damla düşmüştür, çok ipiltili, bu sarının üstüne... Bu bir renk büyüsüdür. Belki de bu büyü bir Abidin Dino resmi. Uzak, çok uzak gökleri vardır Çukurovanın, çok uzak yıldızları... Çok uzak, çepeçevre mavi, uçuk mavi, mor, uçuk, bakır rengi dağları vardır Çukurovanın; dumana batmış. Ortasında bir çiçek, görkemli... Belki bu Çukurovadır, belki de bir Abidin Dino resmi.

Doğa bir büyüdür. Bir yaratmadır görene. Abidin Dino resmi de bir büyü, dehşet bir patlama, bir yaratmadır...

Abidin Dinodaki bu çiçek zenginliği salt Çukurova değildir. Salt Karacaoğlan, salt Dadaloğlu, salt Çukurun kadınlarının türküleri değildir. Bir Türkmen kilimi, bin renkli bir büyü çiçeğidir. Çukurovada Abidin Dinoyu bu kilim emzirmiştir. Çorumda, Mecitözünde bir bilge kilim dokuyucusu ona arkadaşlık etmiştir. Bir minyatürde Şaha,



Abidin Dino, Çiçekleme Dizisi, İsimsiz,
50 x 70 cm, kağıt üzerine guaj

Sultan'a çiçek koklatan ustayla konuşmuştur Abidin Dino... Mevlanada çiçek açarken, işte o çiçeği daha tomurcuktayken Abidin Dino görmüştür.

“Benim oğlum ölürken/Çiçekler çığırıştı açtı” ağdını ilk Abidin Dino duymuştur, iskan Türkmeni yangılı kadının ağzından...

Abidin Dino dünyanın çiçeklerinden, çiçeklerin kokularından, renklerinden süzülerek günümüze gelmiştir.

Anadoluda çiçekler konuşur. Bir oyaya, bir kilime, bir yazmaya, bir haliya, çoraba, mendile çiçek konmuşsa o çiçek konuşur. Muhabbeti simgeler, acıyı, savaşı, derdi, belayı, sevinci, kavuşma gününü, mutluluğu, yalancılığı, doğruluğu, barışı simgeler Anadolu'da çiçekler. Her çiçeğin adından çok anlamı vardır. Sözü, türküsü vardır. Anadolu'nun muhabbet tarihi çiçeklerin anlamıyla yazılsa tıptıptına uyar.

Renklerin adı, çiçek adıdır. Nar çiçeği, kadife çiçeği, limon çiçeği, üçgül pembe-si. Savaşların adı da çiçeklerdedir. En azgın çiçek, papuç inciri çiçeğidir, o savaşı simgeler, kilimlere öyle geçer. Menekşe boynu büküktür, türkülere öyle geçer. Gül özlemdir, güzelliştir, türkülere öyle geçer. Yarpuz çiçeği serinliktir, türkülere öyle geçer. Mavi çiçek gönderilirse umuttur, bağlılıktır, sarı çiçek gönderilirse umutsuzluk, kırgınlıktır, türkülere öyle geçer. “Sarı çiçek savran kurmuş oturmuş”, bir yenilgi türküsüdür. Yeşil dal murattır. Anadolu insanının yaşamına ne kadar girmiş çiçek, onunla nicesine haşır neşir olmuş Anadolu. Anadolu'da çiçekler üstüne araştırmalar yapılmalı. Yunan taşlarına, Ermeni kiliselerine, Selçuk anıtlarına, Osmanlı camilerine bakmalı... Selimiye'nin içindeki boynu bükük lale Selimiye'yi simgeler, ayrı bir güzelliştir. Sinan, Anadolu çiçeklemesidir.

Yalnız bizim Anadolu mu, tüm insanoğlu yaşamının her yanına yönüne bir çiçek takmıştır. İnsanoğlunun adı, çiçekli insanoğlu olmalıydı.

Ama çiçek Anadolu'da insan yaşamıyla bir bileşimdir, bütündür. Öbür insanların yaşamlarını kendi yaşamımız kadar, tarihimiz kadar yakından bilmiyoruz ki... çiçeklerle ilişkilerini böylesine saptayalım. Kimbilir öteki ülkelerin insanları da...

Koca Yunus bir gönül çiçeklemesidir.

Nazım Hikmet, Orhan Veli, Fazıl Hüsni Dağlarca birer çiçek delisidir. Nazım'ın karanfili, Orhan'ın “Bu tepeden tırnağa çiçek açan ağaç”ı doğaya birer güzellemedir.

Pir Sultan'ın da derdi günü çiçekti. “Elin taşı gelir geçer, dostun gülü deler geçer”.

Abidin Dinonun çiçeklerini ne zaman gördüm onu da anımsamıyorum. Herhalde Pariste görmüş değilim, Abidin Dinoda çiçek yapma, yaratma, açtırma merakı çok eskilere dayanır. Gene de Adanada olacak, yaptığı ilk çiçek bir mavi büyü çiçeği olacak. Belleğimi yokluyorum, belki de bu çiçekler Abidin Dino var olmadan da vardı, ama olamaz. Bir dergide görmüş olacağım, belki bir desen, belki maviye, Abidin Dinonun o güzel desenini belleğimde ben boyadım.

Yıllar önceydi, uzun boylu Dino çiçekleri çıktı karşıma... Bu çiçekler bu dünyadan değildi... Ayrı, uzak, eski, belki de terütaze, bu daha doğru olacak, bir dünyadandı. Bir büyü dünyasındandı diyeceğim geliyor ya, büyü ne demek? Gerçek olmayan mı, gerçeğin üstünde, dışında, ötesinde bir dünyadan mı, gerçeğin arkasında, gerçeğin bir başka yüzü mü? Belki de herkesin yaşadığı düş dünyasının çiçekleriydi bunlar. Uzun boyunlu maviler, uzun boylu kırmızılar, som yeşiller, som sarılar, som yanık sarılar, som aklar, sonsuz uzaklıkta maviler, uçup gitmişler, elle tutulamayıp gözle ulaşılmayanlar... Başdöndürücü, insanı alıp götürücü... Esrikleştirici... Bir büyü, bir düş dünyası... Merihli çiçekler, ayda bitmiş, oradan alınıp getirilmiş çiçekler... Kimbilir ay çiçeği nasıl olur? Abidin Dino karşılığını veriyor, işte böyle olur diyor. Bu bir ay çiçeğidir, renginin adını siz koyun. Ya, Abidin Dinonun çiçeklerindeki çok rengin adını koymuyoruz. Koyanın alnını karışlarım. Sarısına sarı, yeşiline yeşil diyebilene aşkolsun. Mavisine de mavi...

Abidin Dinonun bende bu çiçeklerinden bir tanesi var: Yanık mor, belki yanık mavi, yanık boz, yani yanık kül rengi, belki de Çukurova yana yana ördölurun rengi, öyle bir renk... Çukurovadan bir köylü akrabam geldi eve, bu yanık mavi çiçek duvarda asılıydı, gitti geldi, bu resimden ayrılmadı. Sonunda konuştu, “amma da iyi yapmış adam”, dedi. İşte güz günü Çukurovada çiçekler böylesine kavrulur. Yıllardır bu çiçek burada asılıydı ve bu çiçeği hep bir düş çiçeği sanıyordum. Ya da hiç adını duymadığım, Abidin Dinonun bildiği bir çiçek sanıyordum, karşıma Çukurun kurumuş güz çiçekleri çıkmasın mı? Sonra Abidin Dino ve çiçekleri üstüne kılı kırk yararcasına düşündüm; çünkü benim için artık bu iş o kadar ucuz değildi, işin içinde işler vardı. Düş çiçeği demek işin kolayıydı, öteki dünyaların da çiçeği demek işin kolayıydı... Artık her Abidin Dino çiçeğinde bir şeyler bulmaya başladım. Kenan Özbekin her Anadolu çiçeğinden bir şey, bir anlam, bir renk, bir duygu çıkardığı gibi... Her Abidin Dino resmini aramağa başladım... Kırgınlığı, dostluğu, öfkeyi, sevgiyi, barışı, insanlığı, özlemi, kardeşliği söylüyordu, sonsuzluğu, acıyı, ölümü söylüyordu bu çiçekler... Coşkunluğu, gözü açık düş görmeyi, sonsuz diri, tepeden tırnağa çiçeğe durmuş tosun gibi umutları söylüyordu bu çiçekler... Ayağı yerde bir insanın bir büyüdü dünyasıydı bu çiçekler... Temele, köke bağlıydı. Bir Yunus Emre, bir Karacaoğlan, bir Pir Sultan, bir Koca Nazım çiçekleniyordu bu renklerde. Nasrettin Hoca’yı da unutmamıştı Abidin Dino. O da canü yürekten gülüyordu Abidin Dinoda... Kurnaz, akıllı, seven, gülen, ağlayan, alçakgönüllü... Haaa, Abidin Dinonun çiçeklerinin en büyük özelliği, bu çiçeklerin alçakgönüllü olmalarıydı. Yaşam gibi, doğa gibi, gerçek bilge insan gibi alçakgönüllüydü Abidin Dinonun pırıl pırıl usta dünyasındaki renkler, çizgiler.

“Sen mutluluğun resmini yapabilir misin?” diye sormuştu ona bir şiirinde Nazım. Bir şeyler görmüş, bir şeyler sezinlemiş olacak bu büyük, usta arkadaşında Nazım ki, sen mutluluğun resmini çizebilir misin, diye soruyordu. Bu çiçeklerin tümünü görseydi

bu soruyu bu en iyi, en yakın, en candan arkadaşına sormazdı Nazım... Biliyorum ki, bu çiçeklerin çoğunu göremedi Nazım. Görseydi arkadaşının mutlulukların, umutların, sevinçlerin, kavgaların, dostlukların, ağzına kadar sevinç çiçeği açmış yüreklerin, öfkelerin, özlemlerin resmini çizdiğini, hem de çiçeklerde çizerek dünyamızı daha yaşanılabilir bir dünya yaptığını, dünyamızı daha insanca gördüğünü görür, sevinirdi. Dino bu sonsuz Nazım Hikmet sevincinin resmini de bir çiçekte bahara durdururdu. Belki bir seher vaktinde, belki Çukurova’ya mavi ışıklar düşerken, düşlediği bir Nazım Hikmet sevinci çiçeğinde...

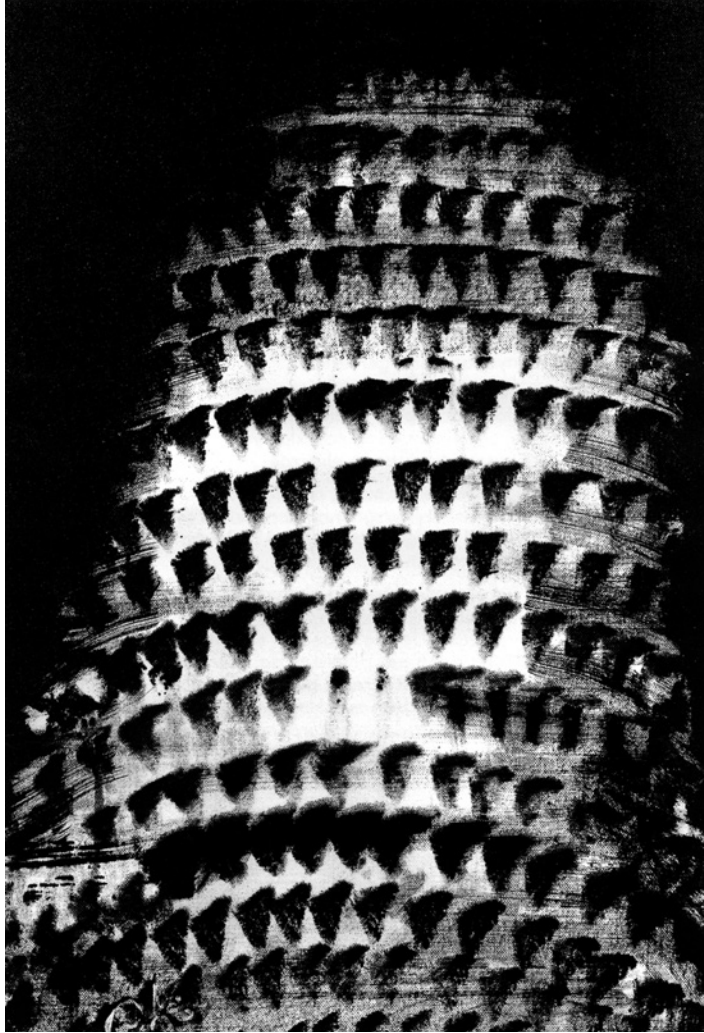
Abidin Dino mutluluğun çiçeğini de çizdi onun sözü üstüne ve çiçeğin altına yazdı: “Sen mutluluğun çiçeğini çizebilir misin Abidin?” Bu, çizebildim mi sorusuydu insanlara... Nazım sağ olsaydı bu yanan kırmızı ortasındaki ak çiçeğe bakar bakar, coşar, coşkunluğundan bir mutluluk türküsü döktürürdü. Bu en iyi arkadaşı mutluluğun çiçeğini, resmini yapmış diye dünyanın en mutlu adamı olurdu.

Abidin Dino dünyamızı çiçeklendirdi, çiçekledi. Çocuklarımızın göğüslerinde kızıl güller açarken... Bu kırmızı çiçekler dünyamız mutluluğa kavuşsun diye açılıyor. Bu çiçekler böyle... Toprağa, dünyamızda dostluk, kardeşlik, sevgi, barış çiçekleri açsın diye düşünüyor ve Abidin Dino bize bir dostluk, güzellik, insanlık, kardeşlik dünyası kuruyor. Sevince götürüyor bizi “Kamalağın, karardıcın arası/İşlaştı gülgüllüce kan oldu”: Dadaloğlu şiirinde söylemiş Abidin Dino daha geniş, daha görkemli resminde söylüyor.

Nazım Hikmet nasıl büyük halk şiirimizin en büyük son halkasıysa, Abidin Dino da Anadolu kiliminin, yazmasının, çam bardağının, oyasının son büyük, görkemli halkası... Nazım Hikmet şiirini halkıyla birlikte nasıl ördüyse, Abidin Dino da resmini kilimci kadın gibi öylesine dokudu.

Dünya şiiri Nazım Hikmet şiirinden nasıl çok şey öğrendiyse, Nazım Hikmet dünya şiirini çağımızda nasıl zenginleştirdi, görkemli bir duruma getirdiyse, Abidin Dinodan da dünya resminin öğreneceği çok şey olacaktır... Abidin Dinodan, Pir Sultan’dan, Koca Yunustan, kilimci Eşeden...

Büyük ustamızın eli dert görmesin, sonuna kadar dünyamızı ışıklı çiçeklere boğsun.



Abidin Dino,
Ak la Ka ra Dizisi, İsimsiz,
37 x 54 cm, tual üzerine akrilik, 1993

Abidin Dino

Abidin Dino

“Çernobil İçin ‘Çernobal’”

“Ölüler bizi unuttu.”

Bu dizeye Ahmet Şükrü Esen’in *Anadolu Türküleri* derlemesinde rastladım. Öncesi ve sonrası ilginç olmayan bir türkünün ortasına nerden ve nasıl gelip oturmuş bu hayret verici bildiri?

Öylesine güçlü bir dize ki, Shakespeare’e mi, Dante’ye mi, Yunus’a mı, Nâzım’a mı yakıştırmalı?

Mayakovski’nin küçük bir kitabı vardır, yanılmıyorsam adı *Nasıl Şiir Yazılır?* Vladimir’in anlattığına göre bir tren yolculuğunda, trenin makine gürültüsünde dalmış gitmişken, beklenmedik şu dize konuvermiş dudaklarına: “Pantolonlu bir bulut...” İki sözcükten ibaret bu çekirdek-dize, uzun bir şiire, bir kitaba dönüşecekti daha sonraları. Nâzım, 1940’ta Bursa hapisanesinden Kemal Tahir’e yazdığı mektupta, kendisini şaşırtan bir olayı anlatır:

“Öyle avare avare dolaşıp duruyorum. Yazı filan yazdığım yok. Yalnız geçen gece, başıma ilk defa geliyor, rüyamda bir şiir söyledim. Uyanınca aklımda iki mısra kaldı:

*En uzak kartal yuvasının
motor sesleri geliyor,
En yalnız dalganın üzerinde
konserve kutuları..*

Bir süre sonra -düşte değil- şairin usta çabasıyla şiir gelişir, yalnızlık kavramını vurgulayarak son biçimini alır:

*Kim bilir kaç milyar ton ağırlığında
çalkalanan su.
En yalnız dalganın üzerinde
boş bir konserve kutusu.*

Bilinçaltı buluşla birleşen bilinçli sanatsal “praxis”, etkinlik göstermiş orada. Kuşku yok, ister uyanık ister uykuda, sanatsal yaratı kendine buyruk, komut dinlemez bir varlık.

Komut derken salt dıştan gelenleri düşünmüyorum, ressamın kendi kendine komut vermesini de kastediyorum. Resmin, şiirin, eserin öz kuralları içinde gelişmesine izin vermeli.

Nâzım şöyle yazacaktı 1945’lerde: “Ben manzaralara çalışıyorum bir yandan ve ne yalan söyleyeyim, kitap ilerledikçe şüpheye düşünüyorum, neye benzeyeceğini kestiremiyorum, hasılı ömrümde ilk defa yaptığım iş bana kafa tutuyor ve ben ona değil, o bana hakim oluyor, planını kendi kendine çiziyor. Bu hiç iyi değil. Beş yıllık emekten sonra karmakarışık bir feryat, bir uğultu, insanı sersemleten bir acı yahut bir ucube çıkacak diye şüphelere düşünüyorum, üzülüyorum ve elimde değil yazıyorum...”

Nâzım’ın telaşı boşuna, ucube değil, bir şaheser doğuyordu kendine buyruk ve bu iyi, hem de çok iyi bir şeydi! (Bakmayın yakınmasına, kendi de pekâla biliyordu.)

Öyle ise Mayakovski’nin “sosyal sipariş” dediği dış etken geçerli değil mi?

Bir ölçüde ve kimi zaman geçerli sanıyorum.

Ne var ki derinden gelen iç dürtü ile toplumun dürtüsü birleşmiyor, rastlaşmıyorsa, boşuna zahmet!

En iyi niyetlerle yazılmış, çizilmiş, boyanmış nice ‘toplumcu’ eser var ki 20’nci yüzyılda daha şimdiden unutulmaya adanmış gitmiş. Goya’nın kişisel dramı (sağırılık, kadınlara küsüs, ihtiyarlık) 1808’de Napoléon ordularının İspanya’ya saldırısı ile birleşince ki, şaheserler şaheseri ‘Savaş Felaketleri’ dizisi ressamın elinden peşpeşe çıkmış bulundu.

Başka bir İspanyol’un, yani Picasso’nun İspanya iç savaşı sırasında can havliyle yaptığı *Guernica* resmine bakın...

Gerçi resim sanatı bir tarih kitabı değil, ne var ki tarihin ressam olacağı tutuyor kimi zaman.

Öte yandan aynı adam, aynı Picasso, İkinci Dünya Savaşı sırasında Antibes’de neredeyse mutlu, mitologya ve Akdeniz yüklü resimler yaratmakla yetinir ve tam o sıralarda Matisse, az ötede Nice kentinde çiçekli huriler çizer rengârenk... İyimserlik bir direnme çeşidi belki de... (Şu resim işine akıl erdirmek kolay değil, vesselâm!)

Dün akşam tiyatro sanatının tapınaklarından biri sayılan Odeon tiyatrosunda

Mehmet Ulusoy’un sahneye koyduğu “*İnsan Manzaraları*”nı seyrettik Güzin’le. İki saat boyunca nefes nefese bir seyrediş ve bu seyrediş neden bitsindi, daha saatlerce, günlerce sürebilirdi insanı büyüleyerek...

Ola ki soran bulunur: “*İnsan Manzaraları*” bir piyes mi ki Mehmet Ulusoy onu sahnelemeye kalkışmış? Soruya Nâzım cevap versin:

“Yani şimdi şu yazdığım 3350 küsurluk kitap bir şiir kitabı değil. İçinde şiir unsuru var, hatta bazen teknik bakımdan kafiye filan bile. Fakat aynı derecede nesir ve *tiyatro* (altını ben çiziyorum, A.D.) hatta senin kaydettiğin sinema senaryosu unsuru da var.”

Tiyatrodan nasıl ayrıldığımızı pek bilemiyorum, bir takım dolambaçlı kulislere geçerek uyur-gezercesine ve mest, çıkış kapılarını aradık Güzin’le.

Bir ara -anımsıyorum- aynı tiyatrodaki fakat ayrı sahne ve saatte Çehov’un *Vişne Bahçesi*’ni oynayan aktörlerle *İnsan Manzaraları*’nın kişileri, küme küme harman olmuşlardı merdivenlerde, koridorlarda, makyaj odalarında. Hayret, Nâzım’la Çehov, Moskova’nın karları altında aynı mezarlıkta yata dursunlar, Paris’te gözümle gördüm, beraber diler.

Tiyatro’nun arka kapısını zor belâ bulabildik nihayet. Birdenbire karanlıkta Luxembourg parkı ve daha ötede pusuda bir Paris çıktı karşımıza. Kent iğreti bir tiyatro dekoruna benziyordu. Gerçek dünya sanki Odeon Tiyatrosu’nun içinde kalmıştı. Evet Halil usta, Bursa, tutuklular, İkinci Dünya Savaşı, Arhavi’li İsmail ve Nâzım, gerçek dünyadan daha gerçektiler...

1940’lardan kırk yıl sonra, yani 1987 yılında ne acayip bir diriliştir bu? Anlaşılan, kimi ölülerin bizleri unutacakları yok, ne de onları unutmak bizim elimizde.

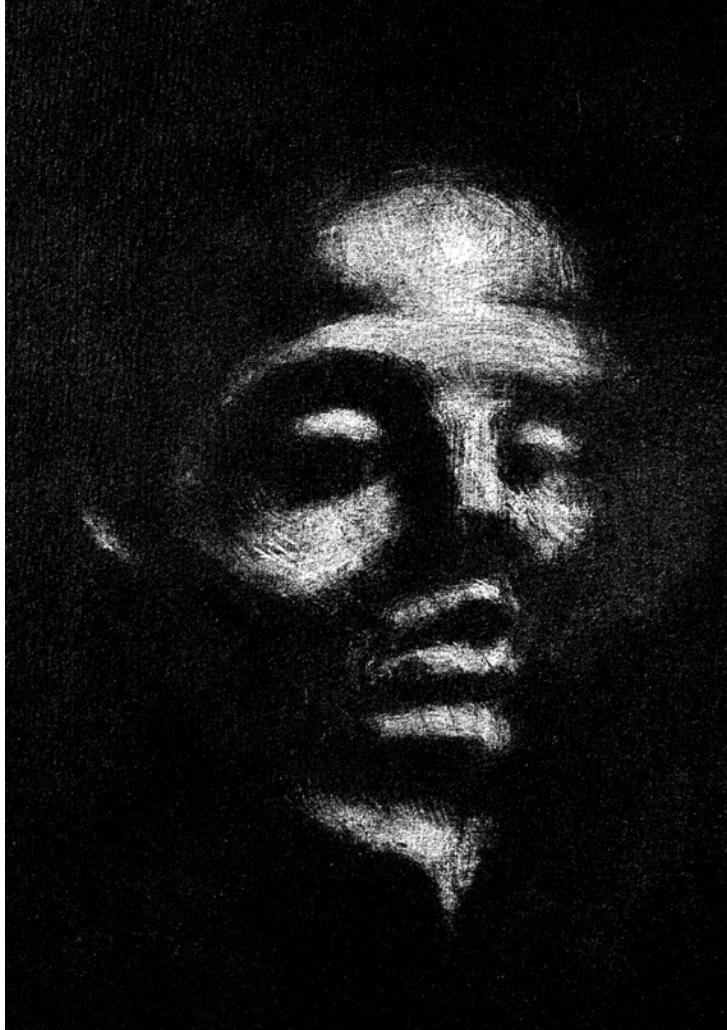
GERGEDAN’a birkaç resim gönderiyorum, siyah-beyaz-gri resimler, orta boy “akrilik” tekniği, geçen yazdan beri yakamı bırakmayan.

Birkaç aydır dünyaya ardarda çökmüş felaketlerin etkisinden sıyrılamıyorum galiba... Hangi felaketlerden mi söz ediyorum? Amerika’da, Hindistan’da, Fransa’da, Rusya’da, İsviçre’de gün geçtikçe çapı irileşen, kimi kimyasal, kimi atomsal, teknolojik kazalardan, âfetlerden, tehditlerden.

Türkiye’de içilen çay, Fransa’nın güneyinde koparılan kekik, Kanada’da eti zehirli sürüler, Ren Nehri’nde su yüzüne vurmuş ölü balıklar... Zehir, radyasyon, ölüm, Ortaçağ’ın büyük veba salgınlarını anımsatan AIDS, yangınlar, patlamalar, çılgın saldırılar, zıvanadan çıkmış bir dünya... Artık barış koşulları içinde bile sinsi bir kuşku sarıyor insanları.

İşte iyi ya da kötü, son resimlerim böylesi bir duygunun tepkilerini taşıyor, bir karşı koyma. Karamsar değil ama karanlık, gizemci değil ama gizleri zorlayan bir resim türü belki.

Ama bakın, umuttan kesilmiş değilim, birden bire Güzin’in bir portresini



Abidin Dino,
Ak la Ka ra Dizisi, Güzin'in Portresi,
37 x 54 cm, tual üzerine akrilik, 1993

yapıvermişim farkına varmadan! Yıllar ve yıllardır beceremediğim bir imge kendiliğinden, hazırlıksız, ezbere oluverdi, ikimiz de şaştık bu işe...

Size gönderdiğim resimleri yorumlayacak değilim. Neme lâzım, Ferit'in sesini duyar gibi oluyorum uzaktan:

"Bırak da resimler konuşsun..."

En doğrusu bu. Selâmlar.

1987 Mart

Gergedan

EK

Az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik, bir de baktık ki zıvanadan çıkmış birbirine saldıran, şaşkın, kanlar içinde yaratıklar gördük. Az ötede denizlerde petrol kusan gemiler gördük, katranlar içinde boğulan balıklar, nefesi kesilen bebekler gördük, ufa-lan, toz olan uluslar, devleşen tekeller gördük...

Saymakla bitmez ki!

Ya resim, zavallı resim ne işe yarar bunca çılgın bir ortamda?

Belki hiçbir işe yaramaz.

Ama belki bir bayraktır resim.

Bir beraberlik çağrısı, kara kadere isyan, bir çeşit küfür, bir soru, güzel günlere ağıt, ya da korkuları dağıtan çocuksu bir oyun.

Kara içinde ak bir umut, bir sevinç kıvılcımı ne olursa olsun.

1 Şubat 1993

Paris



Abidin Dino,
Biçimden Öte Dizisi, İsimsiz,
tual üzerine akrilik, 1993

Abidin Dino

Abidin Dino

“Biçimden Öte”

Değil mi ki “Bir ben vardur benden içerû” demiş Yunus Emre, sorulsa gerek, bende benden içerû bir resim düşünülebilir mi ?

İki yıldan beri suratlar dizisi sürmekte. Kalabalık çizgiler, ne idüğü belirsiz biçimler, renkler, kederli ya da sevinçli, somurtkan ya da güleç, karamsar ya da alabildiğine iyimser yüzler.

Varla yok arası bir gezinti.

İtişe kakışa resimlerime giriyorlar, zorla.

1993 yılında Büyüka'da yaz günü resim yapıyorum.

Allah akıllar versin, sırası mı bu hengâme ortasında, diyeceksiniz.

Sırası değil, biliyorum ama, resim yapmanın sırası ne zaman?

İmgelerle didişmekten başka elden ne gelir?

Değil mi ki siz, ben, hepimiz, İkinci Ortaçağ'a ayak bastık, kanlı büyük değişim yıllarına dalmış bulunuyoruz.

Birinci Ortaçağ yıllarında Bizans prensleri düşman bildiklerinin gözlerine mil çekerlerdi her fırsatta.

Güneş batadursun Adalar'da, çamlar arasında gezintiye çıkan körler, yavaş adımlarla ağaçdan ağaca gidip geliyorlar, ileriye uzanan elleriyle boşluğu yokluyorlardı.

Karanlığın ve ışığın cinsi önemli.

Gözü kapalı bir aşk, Teodora'nın elâ gözleri.

Önce Galata cambazhanelerinde çırılçıplak perendeler atan, sonraları mozaikli kilise duvarlarında kutsallaşan Teodora.

Aslına bakarsanız Teodora'nın güzelliği iki üç harften ibaret.

Çizgilerin sırrı.

Hurufiler bunu pekala anlamışlardı, Ali'nin yüzünü çizerken bıkmadan, usanmadan.

Anlamalı ya da anlamsız harfler, özgürlüğe kavuşmuş, başına buyruk.

Karahisari bile kimi meşklerinde...

Bir surat bir harf.

Çapraşık sorun, işin içinden çıkmak olası elbet, herşeyi silbaştan düşünmek şartıyla.

Bu akşam Heybeli'nin ardına doğru mora çalan küller yağıyor, çaprazlama.

Martılar çılgık çılgılığa.

Artık fırçaları yıkamam lazım. Yoruldum.

Bütün gün hep aynı soru: Lütfen söyler misiniz, benden içerû resmin kapısı nerede?

Abidin Dino

Ali Artun

“İşkence Desenleri: Sunuş”

Abidin Dino bu kitapta derlenen “İşkence Desenleri”ni, siyasal düşünceye ve örgütlenme çabalarına karşı o zamana kadarki en kapsamlı sindirme hareketi olan “1951 Tevkifatı” sürerken çizmiştir. Kendisinin de sorgulanıp salıverildiği baskınlarda, yasal örgütlenmesine izin verilmeyen Türkiye Komünist Partisi ile ilişkisi olduğu iddiasıyla 167 kişi tutuklanmıştır. Tutuklanan pekçok yazar, sanatçı, düşünür, akademisyen arasında, o günlerde Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde felsefe öğrencisi olan ozan Ahmed Arif de vardır. Gözaltındaki sorgulamalardan sonra Ahmed Arif, Abidin Dino'yu ziyaret ederek sorgulamalarda yaşadıklarını anlatmış ve “İşkence Desenleri” böylece onun tanıklığıyla yaratılmışlardır. Abidin Dino her an kendisini de aralarında bulabileceği hücrelerdeki dostlarının acısını, umudunu, uygulandıkları baskıyı ve dirençlerini; çevrelerindeki karanlığı ve içlerindeki aydınlığı bu desenleriyle paylaşmıştır.

Abidin Dino 1952 başında Türkiye'den ayrılarak önce Roma'ya, oradan da Paris'e gitmesinden sonra açtığı ilk sergilerde de hep işkence ile uğraşmıştır. “Eller” gibi, “Çiçekler”, “Adalar”, “Acılar”, “Acayıpler” gibi, “İşkence” de sanatçının sanatında bırakmadığı, değişik dönemlerinde yeniden daldığı temalardan olmuştur.

Abidin, farklı, özerk bir ifade tarzı olarak desen türünün hakkını veren, bu tarzın en üretken temsilcilerindendi. Desen bir bakıma onun güncesiydi ve o bu günceyi gözlerinin seçebildiği, elini oynatabildiği yaşamının son anına kadar yazdı. Pera'nın



Abidin Dino,
İşkence Dizisi, İsimsiz,
kağıt üzerine çini.

keşleri, sazları, köpekleri, balık tezgahları, Çukurova'da pamuk işçileri, saltanat, kurtuluş savaşçıları, Paris caddelerinde 68 direnişçileri, gizemli dilberler, görülmemiş bitkiler, sonra kendisi, ameliyatlar, şırıngalar... Bütün bu desenler, ifade ettikleri nesneler, kişilikler, durumlar kadar sanatçının varoluşunun, yaşamsallığının da ifadesidirler.

Diğer türlerdeki eserleri gibi, Abidin'in desenlerini de, Avrupa-merkezli modernizmin tarihselci şemasının herhangi bir kategorisine zorlayarak yorumlamak mümkün değildir. Öte yandan, 63 yıllık desen külliyyatının tamamında geçerli olan veya bu külliyyatı düzenli olarak dönemselleştirebilecek ortak bir üslup seçebilmek de mümkün değildir. Her tema, her izlenim silsilesi, bir bakıma kendi üslubunu yaratmıştır. Bu izlenimler değişik dönemlerde yeniden işlendiğinde, öncekilerin üsluplarına da göndermede bulunur. Gene de her çizgisi onun adıyla ayırdedebileceğimiz özgün bir eser oluşturur.

Abidin çağdaş sanatın kuramıyla, öncüleriyle, onların ürünleriyle 1934 yılından başlayarak iç-içe olmasına rağmen, bu alandaki egemen diller yerine, kendi dilini geliştirmeyi, çeşitlendirmeyi tercih etmiş, dolayısıyla Paris'teki pek çok meslektaş gibi bir ömür boyu aynı biçimci estetik sorunsala tutsak olmamıştır. Bunda, bir zamanlar ustalarına çıraklık ettiği hat sanatıyla, minyatür sanatıyla, Osmanlı mimarisiyle, Anadolu halk edebiyatıyla, Doğu kültürleriyle, Çin sanatıyla koruduğu bilinçli ilişkisinin etkisi belirleyicidir.

Bu kitapta derlenen "İşkence Desenleri", sanatta toplumsal gerçekçiliğin yoğun olarak tartışıldığı ve sanatçının da bu tartışmalara hararetle katıldığı bir dönemde çizilmişlerdir. Ancak sanatçının bu akıma bağlılığını değil, aksine, bu akımın dogmacı, otoriter, klasizme öykünen, abartılı betimlemelere dayanan, egemen estetiğinin karşısındaki eleştirel özgünlüğünü belgelemektedirler.

Abidin Dino, ne ölçüde hep bireylerin, toplumların özgürlüğü için mücadele ettiyse, kendi sanatsal kimliğini de eserlerinde o ölçüde özgürce ifade etmiştir.

Abidin Dino

Ferit Edgü

“Güzin’in Abidin’leri”

Dino’lar kendilerinden önce Max Ernst’in atölyesi olan Saint-Michel rihtımındaki 13 numaralı apartmanın en üst katında yaşadılar uzun yıllar boyunca.

Buradan ayrılmak zorunda kaldıklarında, Paris’in bir başka ucuna, bir zamanlar Fikret Muallâ’nın mahallesi olan Alesia civarına taşındılar. Bu yeni mekânları, bir sosyal konuttu. L’Eure Sokağı 10 numara. Kat: 8.

Saint Michel rihtımındaki o eski yapı ile hiçbir benzerliği olmayan iki katlı, küçük dairenin bir öncekine tartışılmaz bir üstünlüğü vardı: Pencereden baktığınızda gökyüzü gözüktüyordu, dolayısıyla gün boyu ışıklar içindeydi. Eh, bir ressam için, Paris’te az-buçuk bir ayrıcalık değildir bu.

Ben, Dino’ların bu yeni evine, taşındıklarından bir hayli sonra bastım ayağımı. Eski St.Michel müdavimlerinden biri olduğum için, ilkin şaşırdım. St.Michel’deki atölyenin tavanına, pek az ışık almasına karşın, çok geniş bir mekân izlenimi kalmıştı belleğimde. Orada, Abidin bir köşede resmini yapar, Güzin, kendini bir paravanla “tecrit” ettiği yerde çalışır, radyo programlarını hazırlardı. Bir köşede yemek yapılır, bir köşede yenirdi. (Tuvalet, dışarıda koridordaydı) L’Eure Sokağı’ndaki bu sosyal konutta, Dino’lara, bir şey demedim ama, alışmam kolay olmadı. Nice sonra fark ettim ki St.Michel’deki atölyenin tersine, burası dikeyine gelişen bir mekândı.

Burada, Güzin ile Abidin, çalışmalarını iki ayrı mekânda sürdürme olanağına kavuşmuşlardı. Abidin, üst katta resmini yapıyor, eksik olmayan konuklarıyla alt katta

görüşüyordu. Küçük mutfak, küçük yemek masası bu kattaydı. Güzin’in bir perde ya da paravana gereksinme duymadan kendini “tecrit” edeceği bir odası vardı. Bu, aynı zamanda şu demektir: Güzin, Abidin’in neler çizip boyadığını “anında” göremiyordu.

Abidin, resmine ilgi duymuş herkesin bildiği gibi, tuvalden, yağlıboyadan çok, kâğıt, mürekkep, suluboya ve gúaşa yakınlık duymuş; kanımca, büyük, küçük (onun resminde de boyutun pek önemi yoktur) en güzel, en anlamlı, kendisini en iyi dile getiren resimlerini, kâğıt üzerinde, çini mürekkebi, *lavis*’ler, suluboyalar, gúaşlarla gerçekleştirmiştir. İşte, L’Eure Sokağı’ndaki sosyal konutlarının üst katında, çizip boyadığı resimlerin, özellikle küçük, hatta çok küçük boyutlu kimi resimlerini Güzin’e ayırmış, bir kutuya ya da bir zarfa atmış, “Bunlar Güzin’in” diye.

Onun tüm yazdıklarının, tüm çizdiklerinin Güzin için olduğunu bilen ben, şimdi *Güzin’in Abidin’leri* adını verdiğim bu resimleri birkaç yıl önce gördüm.

Güzin, bir gün, “artık zamanı geldi” diye düşünmüş olmalı ki bu resimleri önüne serdi.

Niçin söylemeyeyim, masanın üzerinde bu birbirinden küçük resimleri görünce bir anda ürperdim. Abidin’in öte dünyadan çizip boyayıp Güzin’e gönderdiği bir tür mesajlar karşısında olduğumu sandım.

1970-90 yılları arasında, Abidin’in üst katta çizip boyayıp, alt kattaki posta kutusuna attığı mektuplardan bir bölümünü bulacaksınız bu kitapçıkta. İyice bakın, okumaya çalışın bu resimleri. Çünkü herbirinde bir giz var.

Abidin Dino

Rasih Nuri İleri

“Abidin Dino Gerilla Desenleri”

Abidin Dino’nun 1941 yılında yaptığı büyük boydaki gerilla desenleri serisi 2005 yılında yani 64 yıl sonra ilk kez sergileniyor. Sonraki yıllarda Abidin’in belirli konularda yaptığı desen serileri bulunmaktadır. Örneğin Nazım Hikmet’in Milli Kurtuluş Savaşı’nı dile getiren desen serisi bunlardan bir tanesidir.

Gerilla serisinin ilginç öyküsünü anlatmadan önce bu seriyi tarihsel gelişimi içinde ele almayı düşündüm. Yani Abidin’in ve Türkiye’nin o dönemle ilişkili gelişimini sunmayı deneyeceğim.

O dönemde Nazım Hikmet ve yakın arkadaşı Arif Dino, İpek Film stüdyolarında “Güneş’e Doğru” filmini çeviriyorlardı. Abidin Dino, o muhitte yakın ilişkisi olmakla birlikte, bir yönden gazetelerde bazısı Abidin bazısı da Celal imzalı karikatürler çizmekteydi. İşin garip tarafı bu karikatürlerin çoğunun Başbakan İsmet İnönü’ye karşı olmasıydı. Abidin bir yönden de genç ressam arkadaşları Nurullahlar, Cemaller, Elif Naciler ile “D Grubu”nu oluşturmuş, ilk desen sergisini açmıştı. Aynı zamanda Abidin, Arif, Ferdi Tayfur, Necip Fazıl, Fikret Adil hatta Peyami Safa ile birlikte çok genç yaşta “bohem hayatına” dalmış bulunuyordu; eniştesi Fikret Adil “Asmalımescit” kitabında ve de Necip Fazıl “Babıâli” isimli hatıratında bu dönemi, bütün taşkınlıkları, kumarı, alkölü, kokain ve esrarı, Beyaz Rus kabareleri ile dile getirmiş bulunmaktadır. Dino ve İleri aileleri Robert Kole’deki tahsilini yarıda bırakan ve sıhhati bozulan Abidin için çok tedirgin idiler. Gazi’nin Sovyetler Birliği’ne bir genci



Abidin Dino,
Gerilla Desenleri,

70 x 50 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi 1941

göndermek istediği duyulunca babam Suphi Nuri, Girit'ten yakın akrabası olan Ali Fuat Paşa'ya ricada bulundu ve bu kanaldan Abidin'in Sovyetler Birliği'ne Türk Hükümeti tarafından gönderilmesi gerçekleşti.

Abidin askerliğini yapmadan pasaportunu alıp 1 Eylül 1934 günü Mosko-va'ya, oradan da Leningrad'a hareket etti. O dönemde Leningrad dünyaca ünlü bir sinema merkezi idi. Yutkeviç ile birlikte ünlü rejisör Eisenstein oradaydılar. Abidin makyaj, dekordan başlayarak, çekim ve rejiiye kadar her dalda gelişti. Hatta "Madenciler" filmi- nin çekiminde büyük katkısı bulundu. Bu arada yaptığı "Büyük Petro" afişi birinciliği kazandığı gibi Yutkeviç'in yardımı ile Moskova'da "D Grubu"nun ve Türk ressamları- nın, Arif Dino'nun, Fikret Mualla'nın, Cemal Nadir'in, desenlerini kapsayan bir sergi düzenlendi. Ne yazık ki çok sonraları yurtdışında çevirdiği, galiba "Gol" adındaki filmin dışında bu alanda bazı nedenlerden eser veremedi.

İkinci Dünya Savaşı tehlikesi ufukta belirince Sovyetler Birliği yabancı sanatkar ve işçilere ya Sovyet vatandaşı olun veya yurduzuza dönün uyarısında bulundu. Bu nedenle Abidin hayatının bu dönemine son vererek 15 Mayıs 1937 günü Sovyetler Birliği'nden ayrılıp Londra'ya hareket etti. Bunun nedeni, eski okul arkadaşı Nazım Kalkavan'ın tiyatro dalındaki çalışmaları dolayısıyla Londra'da bulunmasıydı; kaldı ki çok önceleri kolejdeyken Nazım ile "Fermanlı Deli" piyesinde beraber çalışmışlardı.

Londra'da "Othello"nun modern bir sahneye konusu ve piyesin dekorları için sipariş aldığı gibi, ünlü Amerikan yazar ve resim koleksiyoncusu Gertrude Stein ile de ilişki kurar ve Paris'e geçerek Picasso, Tzara, Breton, Eluard, Dali ile arkadaş olur ve gelecek umutları ile dolu olarak 15 Mayıs 1938 günü deniz yoluyla İstanbul'a döner. İstanbul'da New York sergisini hazırlamak üzere Beyoğlu'nda Mısır Apartmanı'nda çalışmaya başlar ve o zamana göre aşırı yüksek olan 1000 Lira maaşla serginin Türk Pavyonu'nu düzenler. Türk Pavyonu'nun maketini hazırlarken dostu Fikret Mualla'ya da tanesi 5 Lira'dan 40 İstanbul suluboya manzarası yaptırır. Amerika'ya seyahat için terzi İzzet'ten frak ve smokinini yaptırdığı halde askerliğini yapmadığı bahanesiyle sergiyi hazırlamak üzere New York'a gidişine engel olunur. Oysa kendisinde verem nedeniyle çürüğe çıkartılması hakkında rapor bulunmaktadır! Kendisine bu oyunu oynayanlar Abidin'in ailece yakını olan Sedad Hakkı Eldem ve Vedat Nedim Tör'dür. Mualla'nın resimlerine gelince New York'ta sergilenmezler ve sözüm ona yok olurlar.

Artık Abidin için yeni bir dönem başlamaktadır. Yurtdışında çalışmasına ola- nak kalmamış, İngiliz Lordu'nun ve Gertrude Stein'in senaryo siparişleri suya düş- müştür. Halbuki raporu nedeniyle askere dahi alınamamaktadır. 1943'te evlendikten sonra Kayseri'ye askere yollanınca bu rapor sayesinde Nazım Kalkavan ile birlikte ken- disini sakat olarak terhis ettirebildik, ikimize yazdığı teşekkür mektubu hâlâ bendedir.

Abidin yurda döndükten az sonra dünyayı altüst eden İkinci Dünya Savaşı baş- lamış bulunuyordu. Artık herkes için taraf tutma zamanı gelmişti. Eski arkadaşlarından



Abidin Dino,
Gerilla Desenleri,
63 x 45 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi, 1941

Peyami Safa, Abidin Sovyetler'de iken yön değiştirmiş, 40'lı yıllarına kadar, sol dergile- rinde yazı yazan Necip Fazıl da yeni çizgisine erişmişti. Nazım ve Doktor Hikmet on iki yıl sürecek olan haksız mahkumiyet ve hapishane çilelerini çekmekteydiler. Babam Suphi Nuri, onun kardeş çocukları Arif ve Abidin Dino ise anti-faşist savaşımın ön saf- larında idiler. Artık "Ses" dergisi, TKP'nin "Yeni Edebiyat" dergisi ve bu arada genç res- samların düzenlediği "Liman" konulu sergi bu mücadelenin basamaklarını teşkil eder.

"Milli Şef" İsmet İnönü'nün, Atatürk'ün gelenseksel Sovyet dostluğundan ay- rılması, İngiliz ve Fransızlarla pakt imzalaması rastlantısında 1940 yılında Fransa'nın yenilgi ve işgali Türkiye politikasını bir çıkmaza sokmuştu. "Milli Şef" İnönü'nün savaş tehlikesinden kaçmak için Hitler Almanyası tarafını tutması ve hele Hitler'in Sovyetler Birliği'ne saldırışı kırklı yıllardaki Türkiye'nin dramını simgeler. Bu bağlam- da 1942 yılında idari bir kararlar, kanunsuz olarak anti-faşistler ve komünistler çeşitli Anadolu kasabalarına sürgün edilir. Türkiye'nin üzerine bir karabasan çökmüştür. İlkel araçlarla donatılmış olan ordu sürekli olarak seferber durumdadır ve halk yoksulluk içindedir. Almanyaya büyük ihracat yapıldığı gibi halkın temel gıdası olan ekmek ye- nemez durumdadır ve üstelik karne ile dağıtılmaktadır.

Abidin Dino'nun gerilla resimleri bu dönemin, sürgün öncesi döneminin simgesel bir ürünüdür. Batı Avrupa ülkelerinin yıldırım savaşları ile Almanya'ya yenilmesinden sonra Balkan seferleri ve nihayet Rusya'ya karşı girişilen yıldırım savaşı...

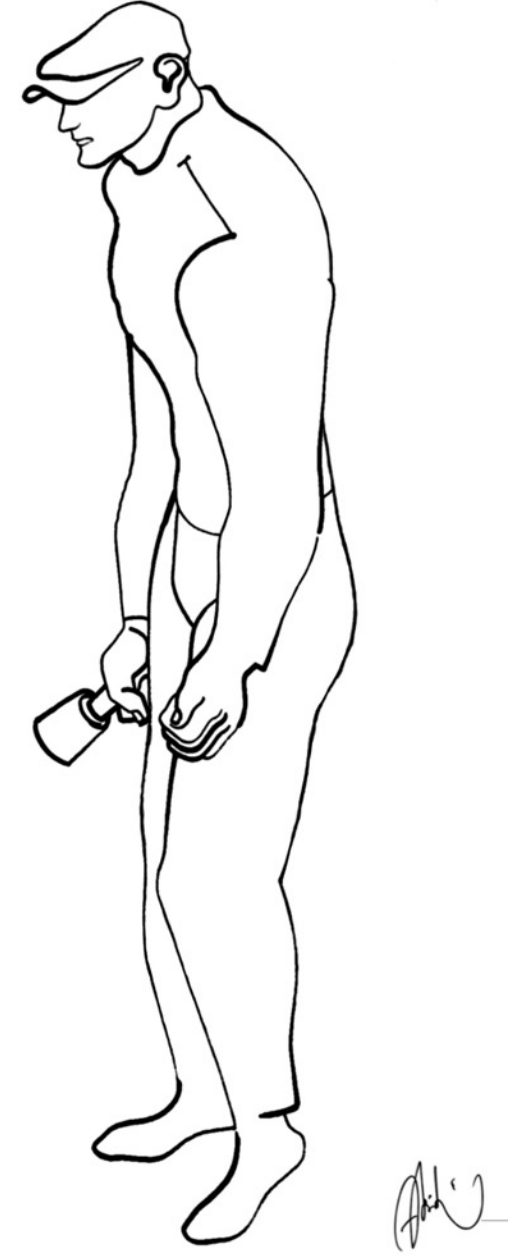
Hiç unutmam Hitler ordularının Polonya, Ukrayna ve Rus ovalarında yıldırım hızıyla ilerleyişi karşısında maneviyatımız çok çetin bir gerilim içindeydi ve bu arada işgal altına giren Sovyetler Birliği'nin uçsuz bucaksız arazisinde yeni bir epope yaşanıyor. Sovyet orduları yeniliyordu ama işçi ve köylülerin cephe gerisindeki gerilla savaşının haberleri de gelmeye başlıyordu. Ordular yeniliyor ancak halk teslim olmuyordu. Bir bakıma, Viyazma, Orel, Vitebsk, Smolensk cephe gerisi direnişleri Milli Kurtuluş Savaşımızdaki Urfa, Maraş, Antep, Çukurova direnişlerini, İzmir'deki "İlk Kurşun"u kalplerimizde canlandırıyordu. Türkiye'ye yapılacak bir Hitler saldırısına karşı Türk Solu bu direnişlerden dersler çıkartıyordu. Asla yenilgiyi kabullenmiyorduk o yıllarda. Abidin'in bu gerilla resimleri de böylece direnişimizin bir ürünüydüler.

Bu arada dünyada bir mucize daha oluşmaktaydı. Hitler vahşetine karşı iki uzlaşmaz dünya, iki düşman rejim, emperyalizm, kapitalizm ile Stalin tipi sosyalizm zorunluluklar karşısında büyük ittifaklarını oluşturmuşlardı. Roosevelt, Churchill ile Stalin güçbirliğine girmiş, bunun mümkün kılınabilmesi için de komünizmin azılı düşmanı A.B.D'nin tüm propagandasının değişmesi gerekmişti. Artık şaşkın bakışlarımızın karşısında Sovyet propagandası yapan Amerikan filmleri seyretmeye başlamıştık.

Abidin büyük boyda gerilla resimleri çizmeye başlamıştı, 1942 anti-faşist sürgünlerinden az önce. Ancak bu resimlerin Alman yanlısı İnönü Türkiye'sinde sergilenmesi olanak dışıydı. Sergi nerede yapılabilirdi? O dönemde ünlü Amerikalı arkeolog Whitmore Ayasofya Müzesi'nin fresklerini açığa çıkartmıştı ve hepimizin dostuydu. Hiç unutmam yamalı bir fotr şapkası vardı. İşte Abidin bir rulo halinde gerilla resimlerini Amerika'ya götürülmek üzere ona teslim etti. Daha önce de resimleri bana verip, ortak dostumuz İlhan Arakon'a fotoğraflarını çekirtmemi söyledi. O zamanın teknolojisi ile bumburuşuk fotoğraflar çıktı. Daha sonraları o fotoğraflara dayanarak birçok kitap, dergi ve kapakta bazıları yayımlanabildi.

Resimlere gelelim. Resimler Amerika'ya götürülmek üzere söylediğimiz gibi Whitmore'a verilmişti. Oysa Türkiye'de durum gerginleşiyordu. Az sonra 1942 sürgünleri Arif'i Develi ilçesine, Abidin'i ise Mecitözü'ne fırlattı. Geçenlerde Abidin'in trende elden yolladığı pusulayı buldum. Tramvaycı Mehmet ile parmak kelepçeli tren-deyiz diye. Tramvaycı Mehmet ünlü komünist Mehmet Bozışık'tan başkası değildi.

Resimlerden bir daha ses çıkmadı, yukarıda bahsettiğim kırışık fotoğraflardan başka ve uzun yıllar geçti. Dünyanın çehresi değişmişti. 1945'te faşizm yenilmiş, büyük ittifak ise yani Amerika, İngiltere, Sovyet ittifakı ve kurulan anti-faşist hükümetler dönemi az sürmüş, iktidardan düşen Chruchill'in ünlü Fulton demeci ile Soğuk Savaş başlamıştı.



Abidin Dino,
Gerilla Desenleri,
90 x 63 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi, 1941

İşte resimlerden kesinkes ümit kesildiği bir sırada evime bir telefon mesajı geldi. Telefon eden Aliye Berger idi. O sırada aile Surpagop'daki Şakir Paşa Apartmanı'nı müteahhide vermiş ve işhanına dönüştürmek girişiminde bulunmuşken tavanarası odalarında bir rulo bulunduğunu, gelip almamı öneriyordu, derhal gittim aldım. Rulo Withimore'a teslim ettiğimiz rulonun ta kendisiydi. Sonradan Fahrünnisa Zeid'den öğrendiğime göre Withimore havaalanında resimleri götürmekten vazgeçmiş ve kendisini yolcu etmeye giden Fahrünnisa Hanım'a teslim etmişti. O da ruloyu tavan arasında farelerin kemirici eleştirisine terk etmişti. Derhal Paris'e, Abidin'e telefon ettim, önce müjdeyi verdim, sonra da talimat istedim. Her nedense Abidin'in o anda sergileme isteği olmadığı anlaşıldı. Bir iki defa daha ne yapayım diye sorduğumda, "resimler sende kalsın, ne yaparsan yap" dedi ve geldik 2005 yılına. Ali Artun'un cici kızı Deniz, Galeri Nev adına bu yıl sergilemek teklifinde bulunduğu tek üzüntüm dayımın 64 yıl sonra da olsa, umut kestiği sergiyi görememesinde. Ben ise o umut ve mücadele dolu yılları yeniden yaşayabileceğim.

Nejad Devrim

Nejad Devrim

"Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin Bu Artık/Oust"²

Bir komployla karşı karşıyayız. Sanatın sağladığı olanaklara, resmin sağladığı olanaklara, insan ruhunun sağladığı olanaklara karşı, görünen veya görünmeyen bir komplo bu. Haydi haydi yeter artık diyelim düşünce tacirlerine...

Haydi haydi yeter artık kızartma satıcılarına...

Tıpkı ilerde mutlaka belli bir yüzde kazanç sağlayabilir düşüncesiyle -yeryüzünün yeni yeteneklerinin tümünü ezme pahasına- kasalara doldurulmuş yanlış maişet birikimine haydi yeter artık dediğimiz gibi. Yeter artık demeyi beceremezsek "bayağı" şimdiye kadar olduğu gibi yaşayıp gider sonuçta.

Bayağı Numara 1

Birinci harp sonrasının neo-klasik cennetinin yeniden oluşumunu bekleyen ve bunun için iç geçiren burjuvaziye ve burjuva ressamına yanıtımız: haydi haydi 1930'lar bir daha geri gelmeyecektir şeklindedir.

Bayağı Numara 2

Resim tramvayına asılan parazit beylere de, sizler sık sanat salonlarının Mikelan'larından başka birşey değilsiniz diyoruz.

Bayağı Numara 3

Hala 40 yıl öncesinin "ışıklar başkentinde" (Paris) yaşamaya devam eden ve kilise arkasında sabık yetenek kaşiflerine de, haydi haydi yürüyün bitti artık diyoruz.

Otuz yıl öncesinin ortamını yeniden tutuşturmaya çabalayan bu Zombi'lere, bu Yaşayan-Ölü'lere, Deux-Magots Devrimcileri'ne, birden bire Bonnard'dan söze giren küçük bereli beylere, Beyler yeter artık haydi, haydi geçiniz... diyoruz. Beyler, yıl 1952... ve artık Ay keşfediliyor... Altın Dana'nın şiir salonlarının veya N.R.F'in (Gallimard Yayınevi) bodrum katlarında süregelen elyazması okuma ticaretinin baştan çıkardığı hala aynı kokuşmuş hayaletler...

Bu noktada bu 'Haydi Haydi Yeter Geçiniz Artık'ları sıralayan bizler, siz sayın Paris Konsorsiyumları'nın veya Dünya Körler Konsorsiyumu'nun veya bu tür görevler üstlenmek isteyen tüm konsorsiyumların şaşkınlığına ve şaşırmasına şaşırıyoruz. Bu konsorsiyumlar Paris ormanının bitki örtüsüne dönüşmüş hastalıklarını kabullenmişlerdir. Bu baylara: Beyler sizin yalancı gerçekliğiniz bizim balta girmemiş ormanımız değildir ve bizim faltaşı gibi açılmış gözleriniz içeriden dışarıya bakarak soyutlamamızı anlatmaya, anlamlandırmaya çabalıyor diyoruz. Bunu yapabilmek içinde ne bal peteği matematiklerine, ne örümcek ağlarının örtüsüne, ne de sonbahar yapraklarının kılcal damarlarının dokusunun sağlayabileceği düşünülen yardıma gereksinim duymuyoruz.

Tüm Herrn Doktor'lara, Raspail Bulvarı'nın sanat satıcılarının çok uzaklardan getirdikleri Alman meslektaşlarına haydi haydi geçiniz yeter artık diyoruz...

Zenci veya Sümer veya Faslı ve bir, iki ve üç... İşte sol kolumdan iki güvercin ve sağ kolumdan bir boğa güreşi çıkarken öbür ayağımda gözü yaşlı bir kadın. İşte beyler Paris'in 20. Bölgesinin yeni dahileri... Hayır, hayır diyecektim ancak yüzyıl başı cambazlığı yapmalarından ötürü haydi haydi, hadi ordan diyorum...

Yeter, yeter artık yeter Beyler... Kendimizinkinden başka bir soluğumuz yok ve olamaz ki Beyler...

Bu belki sadece Küçük Bir Gece Müziği (Eine Kleine Nachtmusic) olacak. Ama olsun. Bu, ve her neyse o, Ruh'un yıldızların ışığında Kalbimizle söyleştiği sahipsiz ve kimsesiz ülkeden geliyor olacaktır. Dört nala kalkmış süvariler renk ülkesinin sınırlarına dayanmıştır. Dört nala gidildiğinde insan ruhu her türlü riski fetheder.

Gezegenlerarası Mesajlar:

Alo alo burası Paris resmine direniş merkezidir.

Alo alo burası Dünya resmine direniş merkezidir.

Ayağa kalkın baylar sizleri şapkalar elde beş dakika saygı duruşuna çağırıyorum.

Sessizlikler...

Dünya (Resim) Konsorsiyumları'nı kaybettik.

Allahısmarladık Cezanne. Merhaba Raimu.

Coudille ve Cézanne'in aileleri, varisleri, Boe-Boe sokağı ve Ka-Ka ve Pou-Pou galerilerinin tüm yayınları sayesinde hükmeden bir firavunu güneş kursuna hapsedmişlerdir.



Nejad Devrim, *İsimsiz*,
tual üzerine yağlıboya, 1955

Günümüzden yüzyıl önce doğmuş ve yarım asır önce ölmüş firavun Cézanne öbür dünya³ ile soluk menekşe mavisi bir tacın taçlandığı bir yalancı burjuva kapısında söyleşmektedir.

Sanki bu büyük renk ustasının tüm bunlara ihtiyacı varmış gibi...

Hanımevendiler, Küçükhanımlar, Beyler,

Aix-en-Provence mezarlığına gidiniz.

Bu arada renk kaybetmemeye de* özen gösteriniz. Cézanne'a bir elveda ve yeni adam Raimu'ya merhaba deyiniz.

Evet gerçekten Raimu'ya, dört üçlkle naneli-limonlu nar şerbeti yapan Raimu'ya. Evet Beyler, resim, özünde Grande-Chaumière Sokağı'nda, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretildiği gibi üç üçlkle değil dört üçlkle yapılır. Ve özünde bu dört üçlüğün üçlüğü dördüncüsüdür. HA-HA-HAPŞUUUU.

Henüz Ekim⁴ ayında olmamıza rağmen ne (berbat) hava!

¹ Bu yazı Nejad Devrim'in Yürütme Kurulu Başkanı olduğu Ekim Salonu'nun 24 Ekim-14 Kasım 1952'de düzenlenen sergisi dolayısıyla yayımlanan broşürde yer almıştır. (Çev.)

² Veya, "Tabancalı (Zorlamalı) Resimden Sakınınız". "Dikkat Tabanca Boyası" veya "Resmi" ya da "Zorlama Resim" anlamlarıyla da okunabilir. (Çev.)

³ Burada öbür dünya au-delà şeklinde yazılması gerekirken bilerek eau-dela şeklinde yazılmıştır. Bilerek yanlış seçilen ifade biçimi, özgün anlamın yanısıra, suyun ötesi, yani Amerika gibi bir ek çağrışım da doğurmaktadır. (Çev.)

* 'renk vermeme' şeklinde de okunabilir. (Çev.)

⁴ Bu yazının yayımlandığı Ekim dergisine de göndermede bulunuyor. (Çev.)

Nejad Devrim

Sefa Sağlam

"Nejad"

Nejad Devrim, Amerika'da 'Soyut Ekspresyonizm' olarak bilinmiş ve çoğunluğu Avrupa'dan gelenlerle başlayan soyut hareketin, Avrupa'daki karşılığı olan 'Lirik Soyut' ve kısmen de 'Geometrik Soyut' içinde yer alır. Informel ve Taşist anlayışları içinde barındıran Lirik Soyut'un Paris Okulu'na yansıyan ve bazı eleştirmenlerce tutucu olarak değerlendirilen yapısına karşılık, Amerikan Soyutunun *Action Painting*'i, zamansal ve fiziksel akışı çok hızlı olan bir hareketin 'sonuç ürünü'nü konu edinir. Harold Rosenberg'in dediği gibi, Amerikalılar için eylemlerinin arenası durumuna gelen tuval, Avrupa'da gelenekle daha girift bir ilişkiyi ve nesnelerin yeniden üretileceği mekanı temsil ediyordu. Amerikalı sanatçıların, konunun üzerine çıkan yanılsama karşısı anlayışına karşın, izleyicinin hakimiyetini korumaya çalışan ve bakışını tuval yüzeyinin içi ile sınırlayan Avrupa resmi, belli bir yer ve zamanda bitmeyi hedefler. Çıkış noktası bir görüntüye ihtiyaç duymayan Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'nde, 'jest'in sonsuzluğu, seyirlik aşamada da devam eder; çünkü bir benzeri olmayan, sürekli birbirlerini kapatarak bir noktadan sonra yapanın uzağına giden, 'buluş'lara yol açan durum hakkındaki 'üzerine düşünmenin' sonu yoktur. Bu noktada denilebilir ki, figüratif resmin bir başkasını yeniden üretmeyen ve bir adlandırma olan yapısının karşısında 'açık' sanat yapıtı durur. Sanat yapıtının 'açık yapıt' olma imkanı, onun tüketilebilirlik süresini de belirler. Yapıtın okunma süresi, dolaylı göndermelerin olmaması

ile birlikte uzar; sadece bir nesneyi 'gösteren' yapıt, nesne gösterildiği anda tüketilir, oysa 'açık' yapıtta nesnenin anlamlandırılma düzeyinde okumanın süresi uzatılabilir.

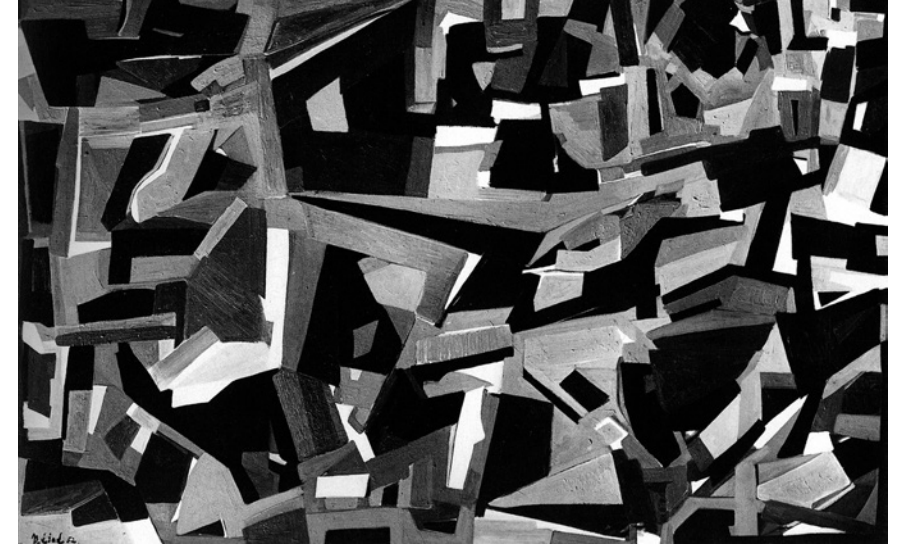
Belli bir biçimde durmamak için direnen bir yenilikçilik peşinde koşan, Baudelaire'in modern insanı gibi, çocukça her şeyi isteyen, ama sonunda bir baş dönmesine tutulan modern sanatçının örneğidir Nejad Melih Devrim. Bu baş dönmesiyle sokak sokak dolaşır ve Walter Benjamin'in *flâneur*'ünün kimliğine bürünür.

Zamanında, fikirleri ve akımlarıyla tüm dünyayı besleyen ve yüzyıl sanatının merkezine oturtulan Paris'e Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino gibi sanatçılarla aynı yıl giden Nejad Devrim, figür resmiyle soyut resim arasındaki mesafeyi bir sıçrama ile ortadan kaldırır.

Dönemin Fransız eleştirmenlerinden Charles Estienne, Paris Ekolü ile birlikte, sanatın artık doğayı taklit etmekten vazgeçtiğini ve onun anlamı haline geldiğini söyler. Bu noktada denilebilir ki, Nejad Devrim resminde, ilk bakışta önceki deneylere gönderme yapmayan bir boyama sürecinde, neyin yapılacağı sorusu, yerini nasıl yapılacağı sorusuna bırakır. Nejad Devrim böylece, tüm bir temsiliyet geleneğini ve onun aşinalığını arkasına alır ve bir bakıma bu aşinalığı ifade etme becerisinden kendini alıkoyar. Burada önceki bazı öğelerin yerini 'sürmek, kapatmak ve silmek' devralır. Nejad Devrim resminde, rastlantının, bilinmeyen ve hazzın formları, yapıtın üretiminin, bunu doğuran arzunun ve erotizmin formlarıdır aynı zamanda. Bu noktada sanat, bir anlamda kendi kuramının eline aldığı bir alana gelir ve kendi kendine konuşmak için gerekli koşullara sahip olmaya başlar. Kendini açar ve tam da soyut resmin alanına oturur. Resmin kendini düşünmeye başladığı yerde konuşması da başlar. Yapandan uzaklaşır ve bu uzaklaşmadan sonra kendini gösterir. Dünya Savaşı sonrasının birbirinden biçim olarak farklı iki soyut anlayışının birlikte izlenebilmeleri, iletişim ve dolayısıyla sergileme sınırlarının ortadan kalkmasıyla mümkün olmuştur. Böylece, doğa kaynaklı Fransız soyutu ile, resmin kendinden çıkışlı soyut karşılaşmışlardır.

Ressam Fahrünnisa Zeid'in oğlu olarak 1923'te Büyüka'da doğan Nejad, 1941-46 arası figüratif Akademi yıllarından sonra, 1946'da Paris'e gider ve orada, hat sanatlarından ve İstanbul'un antik sanatlarından 'kendine özgü' bir üslup oluşturur. Galerie Allard'daki ilk sergisinden sonraki tüm çalışmalarını 'soyut' olarak nitelendirir. Bu sergisiyle birlikte, "plastik sorunları, çizgisel bir ritm duygusu ve renk değerleriyle çözümlenmeye"¹ başlar. Bizans mozaiklerine ilgisiyse Akademi'de asistanı olduğu Léopold Lévy'ye bir tepkidir aslında.

Hans Hoffman'ın tanımıyla, temeli olmadan bazı şeylere yönelen Amerikalı ressamın karşısında, yakın tarihiyle sıkı ilişkisini korumaya çalışan Paris Ekolü ressamı yer alır. Nejad, bazı olanaksızlıkların da etkisiyle, gelenekle olan bu ilişkisini farklı bir coğrafyada çok önceden kurar. Akademi'deki öğrenimi sırasında, kopya edebileceği resmin olmaması, onu Kariye'deki mozaiklerin kopyalarını yapmaya yöneltir; öte yandan Topkapı Sarayı'nın Türk eserlerini ve motiflerini inceler.



Nejad Devrim, *İsimsiz*,
tual üzerine yağlıboya, 1952

Charles Estienne, 1952 yılında düzenlenen *Yeni Paris Ekolü'nün Ressamları* adlı sergisinin broşüründe Paris Ekolü'nü tanımlarken, 20. yüzyıl resminin Paris'te kendi bilincine varma zorunluluğunun, Paris Ekolü olgusunun, bir araştırma ideolojisinden çok, bir buluş uygulaması olduğunu gösterdiğini yazar: "Paris Ekolü'ne has olan bu özel tad, en çıplak ve somut haliyle, plastik olgunun ötesinde berisinde gelişen, daha karmaşık eğilimlerden farklıdır."² Nejad, 1954, 55, 59, 61, 62 yıllarında Galerie Charpentier'de açılan *École de Paris* sergilerine girer. Jacques Lassaigue, 1949'da, Galerie Maeght'te açılan *Les Mains Éblouies* sergisi için yazdığı metinde, eski Türk sanatları ve Bizans sembolizmine bağlılığıyla Nejad'ın, bugünkü mekan ve ritim sorunlarının çözülmesinde yeni olanaklar getirdiğini söyler.

Görünenin dolaysız bir temsili olmaktan kısa zamanda çıkan Nejad Devrim resminde, resim yapma sürecinin elemanları bağımsızlaşmaya ve kendi başlarına konuşmaya başlarlar. Renkler, akarak, çözülerek, nesnenin karşısında bir etki doğurmak, bilmenin karşısına bilmemeyi koymak üzere bir araya gelirler. Denilebilir ki, Nejad Devrim resmi bu noktada *flâneur* yapımcısının yaşamını dışavurur ve onun kendisi üzerindeki rehberliğini sarsar. Bu, sanatçının yapıtın içinde olmaya başladığı, yapıtın nefes almaya başladığı anın göstergesidir. Resim yapma eylemi, konusal öğelerin yerini alan bir enerjiye dönüşür ve ortaya bu üretim geriliminin tanıklarını çıkarır.



Nejad Devrim, *İsimsiz*,
53 x 46 cm, tual üzerine yağlıboya, 1954

1950'li yıllarda, Paris'te Lirik Soyut ve Geometrik Soyut akımlarının etrafında oluşturulan tartışmaların yanısıra, Türkiye'de de, 1930'lu yıllardan itibaren süregelen deformasyon çabalarının sonucu olarak, figüratif soyutlamanın bir ardılı şeklinde, gelenekle bağlantılı bir soyut resmin ortaya çıktığına ve devletin de sınırlı desteği ile kabul gördüğüne tanık oluruz.

Nejad Devrim, bir anlamda, Türkiye'de 'd grubu' biçimciliğine karşı başlattığı kavgayı Paris'te de sürdürür. Hilmi Ziya Ülken ve Şekip Tunç'un desteklediği 'Yeniler' grubunun 1941 yılındaki 'Liman' konulu toplumsal içerikli sergisine, aynı yıl Paris'e gittiği Abidin Dino, Avni Arbaş ve Selim Turan'ın yanısıra, sonraki yıllarda da figüratif eğilimlerinin dışına çıkamayacak olan Haşmet Akal, Turgut Atalay, Faruk Morel ve Agop

Arad ile birlikte katılır. 1945'lere kadar gerçekleştirdiği figüratif resimler, Akademi'deki öğrenciliği sırasında etkisinde kaldığı Matisse ve Bonnard'ın izlerini taşır. 1943-44 yılları arasında, dayısı Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın yanına gittiği Bodrum'da yaptığı *Bodrum Kasabası* ve özellikle de 1941'de boyadığı *Enteryör* adlı resimler, Akademi geleneğinin karanlık ve gri renk etkilerine rağmen, pentür ve konu olarak, yoğun biçimde Matisse etkisini taşır. İstanbul'a geldiğinde, Bodrum'da yaptığı bu resimlerinden *Halikarnas* adlı bir sergi açacaktır.

Nejad Devrim, kendisiyle 1982'de yapılan bir söyleşide, 1960'a kadar olan sanatını, kaligrafi, Paris Ekolü renkçiliği ve siyah-beyaz olarak üç döneme ayırır. 1950 yılından itibaren İtalya, İspanya ve İngiltere'yi içine alan gezileri sonucunda Londra'da, Galerie Lydia Contie'nin daimi ressamlarından biri olur. 1951'de yaptığı Hollanda ve Belçika gezilerinin ertesinde, Maeght Galerisi'nde Beaune, Kandinsky, Jacques Villon, Nicolas de Stael ve Poliakov gibi sanatçılarla sergi açar. Doğu ülkelerine yaptığı gezilerinin ve özellikle de Çin'e yaptığı üç gezinin etkisiyle resmi yumuşar. 1950'lerin geometrik sanatı etkisindeki guaş resimleriyle, Doğu seyahatlerinden sonra, 1960'ların sonunda yaptığı guaşlar hem konu, hem de malzeme kullanımı açısından bu yumuşama ve çözülmenin örnekleridir. İlkini belirlenimciliğine karşılık, ikinciler, malzeme ile tinsel bir temasın işaretlerini taşıyan, su ile boya ilişkisinin bu belirlenimciliği 'akıttığı', Çin seyahatleriyle edinmeye başladığı yeni boyama tavrının ürünleridir. Bu tavır sonucunda, Paris'e gittiği ilk yıllarda, Bizans mozaikleri etkisiyle gerçekleştirdiği resimlerinin geometrik yapısı kırılır. Ayın sıralarda eleştirmen Leon Degand'ın savunduğu 'Soyut Geometri' akımına karşı bir reaksiyon olarak Charles Estienne ve Jacques Lassaigue gibi eleştirmenlerin de katkısıyla "Ekim Salonu"nu kurar.

Dinmeyen yenilikçi çabaların sonucunda sürekli farklılaşan Nejad Devrim resmini belli dönemlere ayırmak sonuç vermez; denilebilir ki, bu renkli manzara, yapımcısının fazlasıyla bir yerde durmak bilmeyen sürekli 'seyir'ine tanıklık eder.

¹ Leon Degand, L'heritage de M.Taine.

² Charles Estienne, L'École de Paris, qu'est-ce que c'est?, Peintres de la Nouvelle École de Paris, Galerie Babylone, 1952.

Nejad Devrim

Ferit Edgü

“Nejad”

1940’larda, Akademi’de Léopold Lévy’nin öğrencisi olan Nejad’ın o yıllarda yaptığı *interieur*lerini, Bodrum ve İstanbul manzaralarını, portrelerini nitelendirmek, Türk resmi içinde bir yere konumlandırmak pek kolay değildir. Çok renkli, çok şaşırtıcı resimlerdir bunlar. Bu iki sıfat (renkli ve şaşırtıcı) sanırım Nejad’ın tüm resim yaşamını özetleyebilecek sözcüklerdir. Daha sonra kendisinin “Bizans Dönemim” diye adlandırdığı resimlerde Bizans sanatının esintilerini görürüz. Çağdaş Türk resminde Bizans sanatının özümsemiş etkisini taşıyan belki tek örnektir bu resimler.

1946 yılında, yedeğinde böylesi bir birikimle Paris’e ayak basan Nejad, savaş sonrasının karmaşık ama coşkulu ve yenilikçi Paris sanat ortamında bulur kendini.

Modern sanatın büyük isimleri, Picasso, Matisse, Braque, Miro, Chagall, Léger, Giacometti’ler yeni ürünler vermekte, öte yandan “Paris Okulu” denilen bir akım oluşmaktadır. Bu sanatçılar, toplumcu-gerçekçi resim anlayışına savaş açarken, figürden, dış dünyadan da yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamışlardır. Nejad’ın bu dönem Paris resimlerinde, figürden, dış dünyadan kesin bir kopuş söz konusu olmadığını, ama bu yenilikçi eğilimin de hiç dışında kalmadığını görürüz. Daha ilk andan itibaren Paris Okulu’ndan bir ressamdır Nejad. Paris’ten ayrıldıktan sonra da böyle anılacaktır. 1950’lerin başlarında ağır basmaya başlayan soyut, non-figüratif akımın, Nicolas de Staël, Poliakof, Deyrolle, Tal Coat, Manessier, Ubac, Lanskoy gibi önde gelen adlarından biridir Nejad. Daha 1948’den itibaren, tüm

akımların, eğilimlerin önde gelen yapıtlarının bir arada sunulduğu en önemli Salon de Mai ve Salon des Réalités Nouvelles sergilerinde Nejad’ın resimleri yer alır.

Paris’e varışının üzerinden bir yıl gibi bir süre geçmiştir ki, Galerie Allord-Maratier’de resimlerini sergiler, bunu 1948-49-50 yıllarında ünlü Maeght Galerisi’nde düzenlenen “Les Mains Éblouies” sergisine katılımı izler. 1950’de New York’taki Sidney Janis Gallery’de “U.S.&France” sergisi için Fransa’dan seçilmiş 15 ressamdan biri de Nejad’dır. (Diğerlerinden birkaçı: Dubuffet, Matta, Soulages, Lanskoy, de Staël, Viera da Silva, Bazaine...) Bu arada, bir resmi Paris Modern Sanatlar Müzesi’nce satın alınıp, çağdaş yenilikçi resmin bir örneği olarak sergilenir.

1954-1962 yılları arasında, Galerie Charpentier’de gerçekleştirilen École de Paris/Paris Okulu sergilerine kesintisiz katılır. Bu arada, iki büyük ozanın Tristan Tzara ve Paul Eluard’ın şiir kitaplarını resimler.

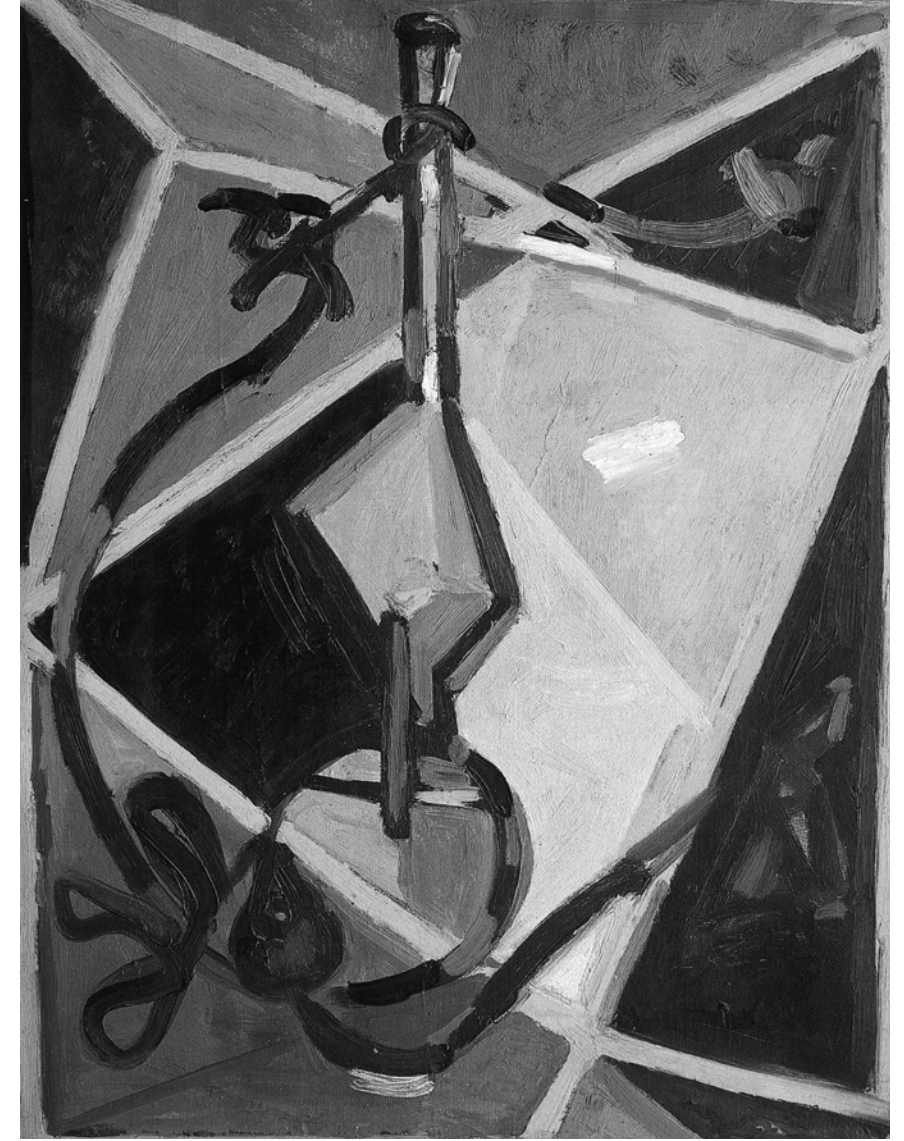
Fransa’nın dışında, İngiltere, Belçika, İtalya, Polonya ve özellikle Danimarka’nın önde gelen yenilikçi galerilerinde sürekli sergileri düzenlenir. Bu ülkelerin çağdaş sanat müzelerine yapıtları girer. Nejad’ın bu dönem resimleri, figürden, dış dünyadan uzaklaşmış, ama gene de içinden çıktığı kültür ve sanat dünyasından bazı ipuçları veren resimlerdir. Bizans sanatının o çok renkli ve hareketli mozaikleriyle, ikonlardaki durağan, dramatik görsellikten, kendi deyişiyle “Bizans Dönemi”nden uzaklaşmıştır. Türk-İslam ve Uzakdoğu hat sanatına yönelmiş, bu sanatın karalama, meşk türüne yaklaşan, hareketli, lirik yapıtlar vermeye başlamıştır. Bu *spontané* resimlerin, büyük bir çoğunluğunu kağıt üzerinde, guaş ve çini mürekkebiyle gerçekleştirmişti sanatçı. Bunun nedeni yeni bir resim dili için, o dilin kendini ortaya koymasına yardımcı olacak yeni *medium*lara olan gereksinmeydi. Bu, Türk ve Uzakdoğu hat sanatına yönelik eleştirmenlerin gözünden kaçmaz. Örneğin, o yılların en etkili sanat eleştirmenlerinden Jacques Lassaigue ve Charles Estienne, Paris’in yenilikçi resmine önemli bir katkı olarak değerlendirirler Nejad’ın bu yönelişlerini. Hat sanatıyla resmi birleştirmekte, çok daha öteye gidecek olan Belçika kaynaklı Cobra akımından ve resimle hat sanatını birleştirmeye çalışan Degottex, Mathieu, Japon Sugai’den çok önce ve Lassaigue’in dediği gibi çok daha “sağlıklı”, çok daha sağlam, çok daha zengin bir katkı, bir yöneliş, bir yeni açılım söz konusudur Nejad’ın bu resimlerinde.

Bugün, Nejad’ın resimlerine bakarken, o yılları, o yılların Paris’ini, o yılların Paris Okulu resimlerini, yeniden yaşar gibiyim. Soyut resmin en uç noktası, dış dünyadan hiçbir öğeye, hiçbir çağrışıma yer vermeyen bu resim anlayışı Nejad’a ilk anda çekici gelmiş olmalı. Gücünü yalnız renklerin ve biçimlerin kendi aralarındaki ilişkisinden alan, dış dünyaya sırtını dönen, bu dünyaya ait herhangi bir nesneyi yansıtmaktan, yorumlamaktan alabildiğince kaçınan bu akımdan, kendi resmini kurmakta yararlandığı kadar, onu kendinden bir şeyler katarak zenginleştiren ender sanatçılardan biridir Nejad.

Paris Okulu sanatçıları arasında Nicolas de Staël, yaşamını noktalamadan önceki son birkaç yılda, o günlerin deyişiyle “figüre dönüş” yapmıştı. Soyut/somut; figüratif/non-figüratif sanat tartışmalarının pek bir anlam taşımadığı günümüzde (hiç değilse benim gözümde) de Staël’in figüratif resimleriyle soyut resimleri arasında, kişilik ve resim dili açısından hiç bir ayırım olmadığı daha iyi görülüyor.

Nejad’daki, doğaya dönüş demeyeyim, ama dış dünyaya yeniden açılış, Staël’deki kadar kesin, öylesine belirgin olmamıştır. Hiç değilse 1960’ların başlarında yaptığı Çin yolculuğuna değin. Nejad’ın açıkça figüre dönmeden (çünkü sanırım Nejad için “dönüş”ün de Staël’deki gibi dramatik bir önemi yoktu) Batı resminin dışındaki başka kültürlerle ve başka dış dünyalara açıldığına yukarda değinmişim. “Dış dünya” dedim; “Doğa” da diyebilirdim. Zira resimlerinde artık doğaya gönderide bulunmaya başlamıştır Nejad. Resimlerine verdiği adlardan (Baltık Denizi Kıyısında / St.Victoire Dağı / Londra / Deniz / Nature-morte...) söz etmiyorum. Kuşkusuz bunlar Baltık Denizi kıyısında ya da Cézanne’nin ölene değin resmetmekten bıkmadığı St.Victoire Dağı karşısında yapılmış resimler değildir. Bu tür resimlerin sanatçının izlenimlerini yansıttığını söylemek de yanıltıcı olur. St.Victoire Dağı resminde, dağı çağrıştıracak hiçbir öge yoktur. Baltık Denizi’nde de denizi değil, değişik mavileri görürüz. Londra resimleri çağdaş lekeci bir anlayıştan ve Londra’dan çok, Turner’ın lirik, küçük boyutlu suluboyalarını çağrıştırır. Şunu demek istiyorum: Nejad’da soyut sanatın ilkelerine olan bağlılık, dış dünyaya açıldığında da sürdürür kendini. Resmin konusu, sanatçıyı değişik bir görsel dile zorlamamaktadır. O, kendi kişiselliği içinde yaşatmaktadır dış dünyayı. Biraz felsefe yapmayı göze alacak olursak, bu resimler esinlendikleri (?) dış dünyaya gönderide bulunmaz.

Öyleyse nedir, nerededir bu resimlerde Baltık Denizi ya da St.Victoire Dağı? Ressamların diliyle, yalnızca bir “çıkış noktası”. Cézanne’nin deyişiyle de bir “motif”dir bunlar. Çıkış noktası bir insan da olabilir, bir köpek de; bir çiçek de olabilir, bir çöplük de. Bizi ilgilendiren, köpek ya da insan; çiçek ya da çöplük değil, resmin kendisidir. Bu resme bakan, ilgi duyan biri olarak, bir ustalık değil hakikilik arıyorum bu resimlerde. Bu hakikilik de resmin nesnesinin, yani örneğimizdeki insan/köpek/çiçek/çöplük’ün hakikiliği değil, ressamın ve resminin hakikiliğidir. De Staël’in resimleri, soyut ya da figüratif bu hakikiliğe sahip olduğu içindir ki figüratif ya da değil, hiçbir şey değişmiyor. Nejad’ın sanatı konusunda da, tüm resimleri için olmasa da, böyle düşünüyorum. Örneğin, 1960’ların başlarında Çin’e gitti. Dönüşünde, Paris’te sergilediği bu “Asya Resimleri”nde (bu adı ben verdim) bambaşka bir Nejad’la karşılaştı Paris. O yıllar, “Yeni Figürasyon” denilen, soyuttan figüre, soyut sanatın kazanımları yadsınmadan, bir dönüş söz konusuydu. Kanımca, de Staël’den sonra bunun en iyi, en anlamlı örneklerini Nejad’ın Asya Resimleri oluşturdu. Yıllar boyunca sürdürdükleri soyut resim anlayışını sihirli bir değneğin dokunmasıyla bir anda bırakıp figürü yeniden keşfetmeye



Nejad Devrim, *İsimsiz*,
73 x 54 cm, tual üzerine yağlıboya, 1948

çıkan ve bunu yaparken bir kişilik değişikliğine uğramışçasına resim dilleri (kişilikleri değil midir bu?) değişen o, sayısız yerli, yabancı ressamlardan biri olmadı Nejad.

1940'ların sonunda, özellikle 1950'lerin başında Paris'te yıldızı parlayan Nejad, niçin, nasıl 1995 yılında yıldızı sönmüş olarak Polonya'nın küçük bir kasabasında, Nowy-Sacz'da yaşama gözlerini kapadı? Bu sorunun yanıtını resminde değil, yaşamında aramak gerektir. Kendisini yakından tanıyanlar bu sözcüklerin ne anlama geldiğini bilirler. Tanımayanlar için şunu söyleyebilirim: Sanatçının yaşamı ile sanatı her zaman örtüşmez. Kimi zaman sanatı yaşamına destek ya da köstek olur; kimi zaman yaşamı sanatına. Nejad birincilerdendi. Ancak bunun nedenleri, ressam Nejad'ı değil, insan Nejad'ı ilgilendiriyor. Dolayısıyla resimleri üzerine yazılan bu küçük yazıdan çok, "insan ruhunun derinliklerine" inecek, o kaosta, hem uçurumları, hem dorukları; hem okyanusları, hem çölleri görüp yaşayabilecek ve bunları sözcüklere dökebilecek bir kaleminden çıkacak bir romanın konusudur bu.

Hem ressamı, hem resimlerini yakından tanıyan bu satırların yazarı, burada sanatçının yalnız resimlerine bakmakla yetindi. Sizlere de aynı şeyi salık veriyor.

Nejad Devrim

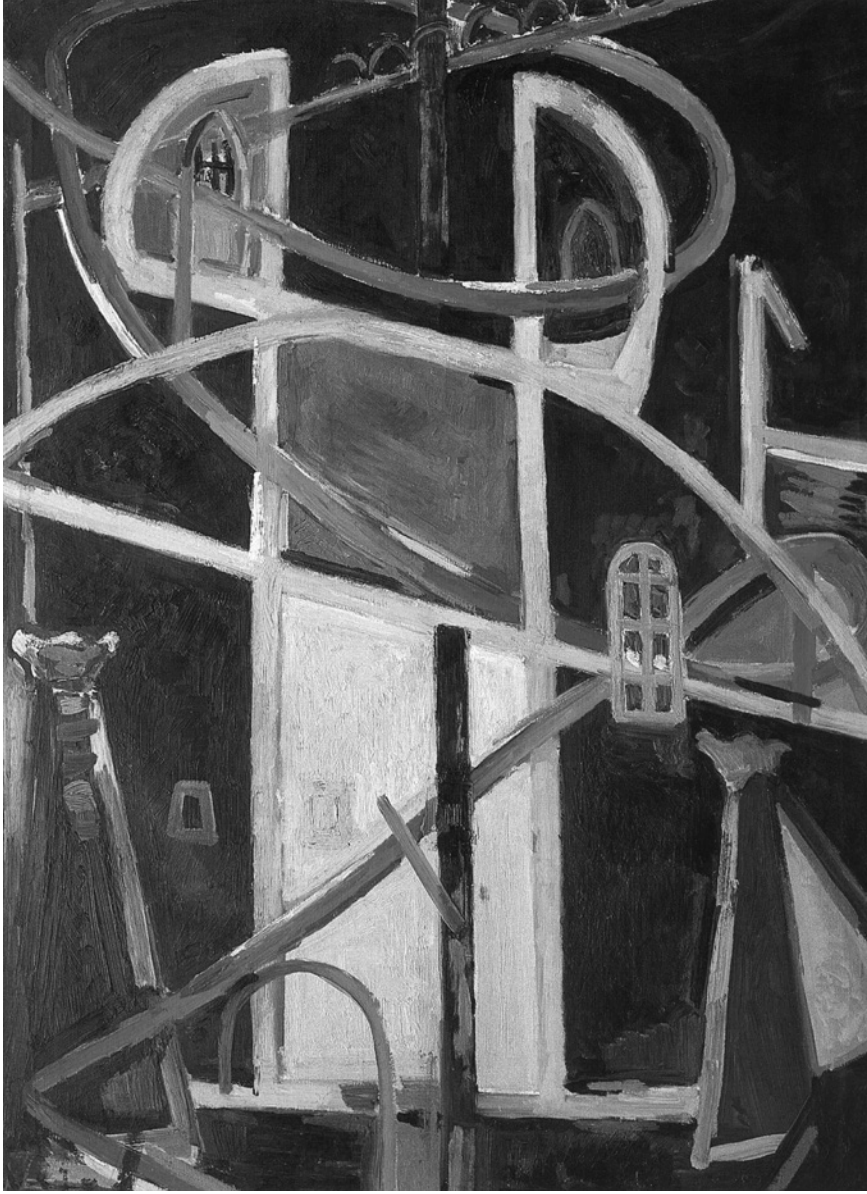
Lydia Harambourg

"Nejad"

Doğu ve Batı'nın kuşattığı, pırıl pırıl kubbelerin şehri İstanbul, Boğaz'ın iki yakasında uzanıyor. Tarih İstanbul'un içine işliyor. Nejad Devrim fikirlerin eylemin önüne geçtiği, endişelerin entelektüel dünyaya çarptığı bir ortamda gözlerini hayata açar. Küçük çocuk elleri ve bakışlarıyla sonuçlarını kestiremediği bir uyumu yakalamaktadır. Kelimelerle bilgiyi, renklerle tadı hissetmektedir adeta. Ruh ile haz birleşmektedir. Mimarının süslü büyüünün popüler gösteriler ile karıştığı bir ortamda, çok erken yaşta tanıştığı renkli uyumlar genç Nejad'ın adeta içine işlemektedir.

Aile geleneği, Nejad'a edebiyat dünyasının ünlü isimlerinden babası İzzet Melih Devrim'le şiir ve hat sanatını resimlerinden ayrı tutmayan annesi, prenses Fahrünnisa Zeid'den geçmiştir. Nejad, hiçbir tereddüte yer bırakmayan, kararlı tavrının tohumlarını, sembollerle renklerin, şehvet ile duygunun buluştuğu bu kavşakta eker.

Kişiliğindeki ikilem, kısa bir süre sonra Devrim'in çağdaş resmin mekan ve ritim sorunlarına getirilebilecek çözümler üzerinde düşünmesine yol açar. İkinci Dünya Savaşı öncesinde modern sanatı Türkiye'ye tanıtanlardan biri olan ve Cézanne'nin ikinci nesil temsilcisi olarak anılan Léopold Lévy'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencisi olması nedeniyle Nejad, modern sanattan fazlasıyla haberdardır. İki vizyonun yüzleşmesinde -yani Cézanne resmindeki gibi- hacimlerin, Bizans mimarisinin dengeli düzenlemesiyle, hesaplanmış mekan içerisinde uyum göstermesi, aynı şekilde



Nejad Devrim, *Ayasofya*,
723 x 57,5 cm, tual üzerine yağlıboya, 1947

fovist mirasın Ayasofya'nın mozaikleri ve iznik seramikleri içinde gösterişli bir uyum bulmasında Fransız ustanın katkıları yadsınamayacak kadar önemlidir.

Nejad, geçmiş ile geleceği birleştirmeyi deneyen, desen geleneğinin devamlılığına, mekan üzerinde renkle daha anlatımsal bir etki için, sadeliğe önem veren bir eğitim almıştı. İlk çalışmalarından itibaren, konunun biçimsel ve duygu yüklü yoğunluğunu cesur paletiyle sağladığı İstanbul ve Bodrum manzaraları, enteryörleri ve portreleri henüz işin başında olan bir ressam için şaşırtıcıdır.

Renk ışık demektir. Bizans'ın mozaik sanatçıları bunu çok iyi bilirlerdi, zaten ışık yoğunluğunu yansıtmak için tıpkı daha sonra Orta Çağ Avrupası'nda cam ustalarının yapacağı gibi en değerli pigmentleri kullanmaktan kaçınmazlardı. Nejad Devrim'in çözmek istediği ve 40'lı yılların başında Bizans mozaiklerini kopya etmesine neden olan sır da, renklerin bu akışkanlığını yakalamayı ve aktarmayı sağlayan sırdır. Bu etki son derece çabuk özümsevenek bir figürasyona dönüşür. İlk tablolarını gerçekleştirmesi ve İstanbul'daki Yeniler Grubu'na katılması 1941 yılına denk gelir. O güne kadar öğrendikleriyle içindeki yeteneklerini tartışmasına yol açacak, aynı zamanda yaratıcı bir tutkunun içinde kendini bulacağı Paris'e gitmesinden iki yıl önce, 1944 yılında, Nejad'ın İstanbul'da gerçekleştirdiği kişisel sergisi, "Bizans dönemi"ni gözler önüne serer.

1946 yılında, Paris hayatı yeniden keşfeder. Sanat ortamı da, bu kenti yaratıcılığın uluslararası merkezi yapmak, dünyanın dört bir yanındaki sanatçıları kendine çeken bir "cazibe odağı" haline getirmek hakkına yeniden kavuşur. Bu zengin ve kamçılayıcı kozmopolit ortam, savaş sonrası yılların tartışılmaz en önemli yaratıcılığını, yani Paris Ekolü'nü oluşturur. Nejad da Paris'e geldiğinde, yaratıcı ve sanatsal ideallerin özgürce izlenebileceği ortamı çok kısa sürede keşfeder ve yeni gelişen bu oluşumla özdeşleşmek ister.

Resmin bütün ufku kaplayan ve her yönden gelen canlı etkileri ile karşı karşıya kalan Devrim, Doğu'ya ait köklerinin, evi gibi benimsediği bu yeni topraklarda işe yarayacağını biliyordu. Çünkü kendi kendini keşfetmeye başlayan bu genç adam, kimliğini farklı perspektiflerle içine girmeye başladığı ortama dahil olmasını sağlayan başka yeniliklere açarak oluşturuyordu. Nejad'ın yaratıcılık macerasının arifesinde ilk durağı olan Paris'e giderken inancı, varoluşunun tüm boyutlarını keşfetmeye çalışmaktı.

Yaratıcılık bekleyemezdi artık. Elinde bir diploması olmasa da olurdu. 23 yaşında hayalperest bu üniversite öğrencisi, cebindeki Amerikalı bizans tarihçisi Thomas Withmore'un tavsiye mektubunu en iyi biçimde değerlendirmeyi başarır ve 1946 yılının Eylül ayında, Alice B. Toklas'ın Gertrude Stein ile paylaştığı dairesine davet edilir. Ortama kısa sürede kabul edilen Nejad, Alice B. Toklas'ın öğleden sonraları düzenlediği edebiyat ve sanat toplantılarına katılır. Toklas'ın Devrim'i "benim genç Türk ressamım" diye tanıttığı Maratier adındaki galerici, bir yıl sonra onun ilk kişisel sergisini açar.

O dönemde Nejad, Grande Chaumière sokağındaki atölyesinde birbiri ardına resimler yapıyordu. Resim, çocukluğundan beri olduğu gibi şimdi de hayatının tam ortasına yerleşiyor tüm hareket ve düşüncelerini yönlendiriyordu. Anılar belleğinde yeniden canlanıyor, Münih, Köln, Postdam, Berlin'e yaptıkları seyahatleri sırasında, annesi ile gezdiği müzeleri ya da daha yakın tarihte 1943-1944 kışında, 14. yüzyıl Bizans mozaikleri hazinesinin en güzellerini barındıran Kariye Camii'ne kapandığı günleri hatırlıyordu. Picasso imzalı Gertrude Stein portresi, Braque ve Juan Gris'nin kübist eserlerinin katı estetiği karşısında, hat ve İslam sanatının kıvrımları tam bir zıtlık oluşturunuyordu. Aynı şekilde, İstanbul'daki Hristiyanlık ve İslam'a ait sanat eserleri arasındaki, temsiliyet ve imaj yokluğu şeklindeki zıtlık, sanatçının sembolize ettiği yeni Paris Ekolü'nün, non-figüratif sanat ortamında özel bir yere sahip olacak eserinin kaynağını oluşturunuyordu. Devrim, haftalar boyunca gittiği Kariye Camii'nde, oradaki eserlerin kopyalarını yaparak, ilerde resmiyle somutlaşacağı ritim duygusunu edinmişti.

14 Mart 1947 tarihinde Paris'liler, Galerie Allard'da açılan ve otuz kadar resimden oluşan, kataloğunun önsözü Maurice Bedel tarafından yazılmış sergiyi gezdiklerinde, Paris'e yerleşmiş az sayıdaki genç Türk sanatçısından birini keşfederler. Nejad'ı Nejad yapan birbiriyle çatışan araştırmalarını, eserlerin hepsinde görmek mümkündür. Yapmış olduğu bir "nü"de, hocası Lévy'nin etkisi farkediliyorsa da, manzara portreler ve ölüdoğalarındaki cömert fırça darbelerinde, canlı ve zıt tonlardan oluşan paleti sayesinde son derece kişisel izler taşıdığı gözlenir. Bazı tuallerinde ise olağanüstü bir şiddetle desteklenmiş grafizmi, resmin planına dahil etmekte yaşadığı zorlukları görürüz. "Chartres" isimli tuali, hem ritmik hem de yapısal planların aynı anda birbiriyle eklemlenmesi dikkate alınarak, yine Cézanne vari bir yorumla okunabilir. 1948-1949 yıllarında da sürdüreceği bu üslup, doğulu kökenini daima hatırlatan, İslami süslemelerle, bazen birbirine zıt da olsa paletindeki yeşiller, griler ve morlarına da uygun bir paralellikte, mekanı soyutlayarak çalışmasını sağlar. Fransız Devleti sanatçının "Nature Morte au Poisson" (Balıklı Natürmort) isimli eserini satın alınca artık başarı kaçınılmaz olur. Basın da boş durmaz. "Arts" dergisine, daha sonraları ressamın yakın dostu olacak Jacques Lassaigne'nin, Nejad üzerine ilk yazısı yayımlanır.

Resim bir kavgadır. Nejad da bu kavgayı sorgular. Onda coşkulu bir taraf vardır. Fiziksel olduğu kadar entelektüel enerjisini ve mekanları keşfetme merakındaki sabırsızlığının neden olduğu canlılığını en açık şekilde gösteren iri yarı yapısı, onun resim yapmaktaki telaşı ile adeta uyum içindedir. İtalya yolculuğu sırasında estetik endişelerinin bazılarına cevaplar bulur. Venedik, Bizans mozaiklerinin diğer seçkin mekanı Ravenna, Floransa ve Fiesole'ye yolculukları onun resminde neredeyse bir dönüm noktası oluşturur. Nejad'ın edindiği bu dönüşüm onu Paris Ekolü içinde ayrı bir yere yerleştirir. Geniş parlak zeminlerin genel uyuma karşı çıkmadığı, büyük boyutlu, karmaşık ve iddialı kompozisyonlar üretir. "Tryptique du Paradis" (1947) isimli

parçalı kompozisyonundaki patlamış formlar, Nejad'ın seyahatlerinde gezdiği kilise ve müzelerde usanmadan seyrettiği Fra Angelico ve "Quattrocento" tablolarından kalma anılarının sonucudur.

Nejad 1948 yılında, Paris'i terk edeceği yıl olan 1968'e kadar kalacağı Cité Falguière'deki atölyesine yerleşir. Modigliani'nin, Foujita'nın, Soutine'in gölgeleri, pabucu dama atılan Montparnasse'ta dolaşırken, yeni neslin popüler mahallesi Saint-Germain-des-Prés olmuştur. Bu yeni kan, sanatı yeniden canlandırır. Nejad da bu yeni oluşumun içindedir. 1948 yılında, 1945 yılında kurulmuş Salon de Mai (Mayıs Sergisi) ve 1946 yılında kurulmuş olan Salon des Réalités Nouvelles (Yeni Gerçekler Sergisi) sergilerine davet edilir. Salon des Réalités Nouvelles'de sergilediği "Ecco Homo" isimli tablosunda, ritmin içinde yer alan, parçalanmış olmalarına rağmen hala okunabilir formlar, hem renkli yüzeye hem de fona entegre olarak sanki doğal mekanlarını bulurlar. O yıllarda Dampierre parkından bir hayli esinlenen Nejad, bunu birçok tualine yansıtır. Bu dönem eserlerinde, renklerin yardımıyla formları ve çizgileri birbirleriyle ilişkilendirerek yumuşatmayı dener.

1949 yılında Nejad Galerî Maeght'te "Les Mains Eblouies" adlı gurubun sergisine üç resim ile katılır: "La Fileuse", "Le Voyage à l'île de Prinkipo" ve "Les Mosquées". Nejad'ın bu tabloları Jacques Lassaigne'e göre oldukça zengin öğelere sahiptir. Lassaigne şöyle der: "Açık pencereler, kıyılar, yelkenler, uçan kuşlar, cesur ve yalın görsel bir dilde buruk taze bir havanın renkleriyle örtüşüyor. Dengeli bir yapı ve sadelik, yeni Fransız resmine bu katkı, Doğu'dan gelen ilk katkıdır ve son derece de sağlıklı". Bir sonraki yıl, Arnal, Huguette, Arthur Bertran, Chapoval, Collignon, Dmitrienko, Koskas, Palazuelo, Rezvani, Signovert'in oluşturduğu ve daha sonra Alechinsky, Doucet, Chillida, Corneille, Goetz gibi genç sanatçıların da katıldığı, yaklaşık on yıl boyunca bu "yeni Fransız Ekolü"nü sergilerde temsil eden grubun son sergisi düzenlenir. Michel Ragon'dan Roger Gindertael'e, Charles Estienne'den Julien Alvard'a, Leon Degand'dan tabii ki Jean Bouret'ye kadar birçok sanat eleştirmeni "Les Mains Eblouies" olarak isimlendirdikleri bu sanatçı grubunu, kendi nesillerinin en yaman sözcüleri olarak tanımlarlar. Nejad bu sergiye "La Comedie Humaine" isimli eseri ile katılır.

Aynı yıl, 1950'de, Nejad ikinci kişisel sergisini, Lydia Conti'nin d'Argenson sokağında açtığı galeride, Saint-Germain-des-Prés müdavimleri için bu efsanevi mekandan çok uzakta, Rive Droite'ta düzenler. Nejad'dan önce bu galeride, o sırada fazla tanınmamış, dönemi simgeleyen lirik soyutlama hareketinin başlıca isimleri olacak üç sanatçı ortaya çıkar. Bu sanatçılar, 1947 yılında ilk sergisini gerçekleştiren Hans Hartung, yine ilk sergisini açan Gérard Schneider ve iki yıl sonra onları izleyen Pierre Soulages'dir. Nejad da bu sergisiyle onların yanında yerini alır. Onun vaatleri de benzer vaatlerdir. Otantik, canlı ve resimsel yaratı tutkunu olan sanatçı, yaratıcısının aynasıdır. Üslubu giderek oturmaya başlar. 1950 yılında yaptığı "İslamae" ve



Nejad Devrim, *Müslüman Mezarlığı*,
59,5 x 72,5 cm, tual üzerine yağlıboya, 1948

1951 tarihli “Le dernier jugement” (Son Yargı) arasında grafizm arayışı değişir. Resim alanı, bir *puzzle*’in hatta bir mozaik’in aydınlık parçalarının iç içe geçmesi gibi, dinamik fırça vuruşları ile parçalara bölünür. Zaten bu tekniğin temel kuralı da bu değil midir?

O yıllara ait eserleri, bir şairin esinlenişi gibi esinlenerek, hareketli ve özel bir akışkanlığa sahne olurlar. Soyutlamaları resmettiği nesnelerin özüne baktığınızda bir anlam kazanır. Nejad, “Aux confins de la joie” (Zevk sınırında) (1951) isimli eserinde, çizgi ile hayatı alıp götürmek ister. İşlek veya çizgisel, şehvetli veya gergin, simetrik ritimlerle oynayarak ya da asimetrik süprizler yaparak, yazı ve formlar oluşturarak bir tarz yaratır. Apollinaire’in o güzel deyişi ile, “Açıklanamayan dünyalar gerçeğe dönüşür.”

Nejad için gerçek, atölyesinde her gün yaşadığı araştırmaların sonucu. Yüzeyi renkle araştırdığı figüratif ölüdoğalar ile Versailles çalışmaları ancak böyle biraraya gelebiliyordu. Denemeleri hafızası ve hayal gücü, resim olarak bir heyacana dönüşmek üzere neredeyse birbirinin içine geçiyordu. Nesnelerin ve eşyaların hacmini oluşturan planlar tual üzerine doğal geometrik kurallar çerçevesinde, dörtgenler, çizgiler ve kavislerden oluşan ve hemen farkedilen bildik sembollerle yerleşiyordu. Saf ve samimi renkler yansıttığı ışık ile tablonun resmettiği manzarada resimsel ve duygu yüklü eşdeğerlik yaratıyordu.

O yıllarda, Nejad’ın çalışmalarında iki tema hakimdi. Birincisi, Fiesole ve Paestum harabeleri ile ifade ettiği İtalya özlemi. Işık adeta yarı saydam bir yüzeydeymiş gibi kayarcasına yayılır. Boya ise kusursuz bir bütünlüğün renkli yansımaları olmak istercesine kimi zaman gündüzün akıcılığını, kimi zaman gecenin saydamlığını temsil eder. İtalya yarımadasının masnaviliğini ya da İstanbul’u ve ıslıl camilerini düşlemek ise resme bakana kalır. İkincisinde ise İber topraklarının gizemli ve ateşli alacakaranlığı Nejad’ın coşkulu fırçasına 1951 yılında gittiği İspanya’nın bağımsız coşkunluğunu resmettirir. Nejad bu gizemli senfonilerinde kutsalın avamla buluştuğu, ilk gençlik duygularının ataların mitleriyle karşılaştığı bu geleneklerin dünyasını anlatır. Sanatçının paleti kalınlaşır. Renkler sırasıyla; arenada kana, dövüşe, boğanın, matadorun yaşamına, ölümüne hatta rengarenk kostümlerine, dönüşü olmayan bir gecenin karanlığına, Engizisyon resmine ve tersine, dokunulmaz bir inancın birliğinin tutuşmasına dönüştüğü küstah zaferinde patlar. Madde, renk ve ışık, “Nuit espagnole” (İspanyol Gecesi) veya “Montée des âmes à Toledé” (Ruhların Toledo’ya Çıkışı) tablolarının vazgeçilmez öğeleridir.

Nejad’ın sanatı ne sembolist, ne kibirli ne de gerçekçi idi. Sanatında soyutlama ile gizeme gerçekçi bir yaklaşım getiriyordu. 1951 yılında Galerie Beaune’daki sergiyi gezerken Nejad’ın son eserlerini izleyen seyirciler buna tanık olurlar. Sergi davetiyesinde sanat eleştirmeni Charles Estienne’nin şu cümlesi yer alır: “Nejad’ın resmi Paris Ekolü’ne bizim için henüz çok yeni ama Île de France’a tuhaf bir biçimde yakın olan, bir tür Doğu’nun ışığını yansıtan bir tarzda, geliştirilmiş bir renk yelpazesi getiriyor.”

Tutkulu ve esinli bir sergi düzenleyicisi olan Charles Estienne, yeni lirik soyutlama fikri çerçevesinde, basında çıkan haber ve yayınlarla desteklenen bir dizi sergi organize eder. 1952 yılının Şubat ayında Galerie Babylone’da “Nouvelle Ecole de Paris” (Yeni Paris Ekolü) ismini verdiği ve sanatçıları iki gruba ayırdığı bir sergi açar. Nejad; Atlan, Degottex, Dmitrienko, Duvillier, Messagier ve annesi Fahrünnisa Zeid’in de bulunduğu ikinci grupta yer alır. Charles Estienne onların resimlerini, sırasıyla “romantik” veya “katil” olmak üzere “critique d’humeur” başlığını hak eden bir sergide bir arada yeniden sergiler. “Rose de l’insulte” (Hakaretin Gülü) sergisi, La Hune galerisinde şiirsel bir tutumla, yukarıda isimleri belirtilen ve aralarında birbirlerinden çok farklı, Chagall ve Degottex, Lopicque ve Reichel gibi sanatçıların yer aldığı sergi ile etkileşim içindeydi ki, bu basit bir bediyyenin sorunlarının ötesine geçen, tartışmalı ve hareketli bir sanat ortamını yansıtır.

Hayal gücü zengin ve tutkulu bir eleştiri ustası olan Charles Estienne, Salon de Mai’ye tepki olarak, Ekim ve Kasım 1952’de Avenue Villiers’de Salle André Bauger’de Salon d’Octobre’u (Ekim Sergisi) kurar. Soyutlama Yeni Paris Ekolü’ne adeta hakim olur. Bu yeni serginin elebaşısı, kendi ifadesi ile “özgürlüğün yüzü, biçimi ve usulü” olan Kandinsky’nin romantizminin hükmettiği soyut ifadeleri, en güdümlüsünden en

ayrıntısına kadar çok iyi tanıyordu. Nejad, Marcel Duchamp'ın himayesindeki bu ilk serginin yürütme kurulu başkanı seçilir. Katalog yerine geçen broşürde Nejad, Charles Estienne'in "Marcel Duchamp ou La Joconde mise à nu" (Marcel Duchamp ya da Çıplak Mona Lisa) başlıklı yazısına cevaben ses getirecek "Oust" (Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin bu Artık) ya da "Prenez garde à la peinture au pistolet" (Tabancalı resme karşı gardınızı alınız) isimli yazısında eleştirilerini yapar. Bu yazıda, ifade biçiminin ahlaki olduğu kadar resimsel bir bağlantıyı nasıl gerektirdiğini vurgular. Aslında son derece açık olan bu yazıyı Nejad bir manifesto gibi kaleme almıştır.

"Bir komployla karşı karşıyayız. Sanatın sağladığı olanaklara, resmin sağladığı olanaklara, insan ruhunun sağladığı olanaklara karşı, görünen veya görünmeyen bir komplo bu. (...) Kendimizinkinden başka bir solugumuz yok ve olamaz ki Beyler... Bu belki sadece Küçük Bir Gece Müziği (Eine Kleine Nachtmusic) olacak. Ama olsun. Bu ve her neyse o, Ruh'un yıldızların ışığında kalbimizle söylediği sahipsiz ve kimsesiz ülkeden geliyor olacaktır. Dört nala kalkmış süvariler renk ülkesinin sınırlarına dayanmıştır. Dört nala gidildiğinde insan ruhu her türlü riski fetheder. (...) "

Yazının tonu belirlenmiştir. İğneli espri anlayışını cümlelerine taşıyan Nejad, gerçeğin yeniden ele alındığı bir öncülüğün sözcüsü olur. "Ben, Nejad, bugün, 1952'de anlaşılmasın mekanlardan yana olduğumu söylüyorum; darbe altındaki ruhun mekânından (...) Fransız Şövalyeliğinin, Kırgız süvariliğinin yeni hanedanları, kıpkırmızı bayraklı yeniçerilerin hanedanları rengin tehlikeli alanlarını istila ettiler. Yeni resim orada, kaleyi zorluyor, kapılar kırılıyor: Çaputçular şehirdeler. (...) " Bu istiareli ve destansı ifade ile Nejad, ailevi köklerinin yanı sıra eğitiminin, mizacının etkisi ile, Paris Ekolü'ne ilk olarak Ortadoğu sanatını getirerek katkıda bulunduğunu renk ve ışık dünyasına ait olduğunu ileri sürer.

1950'li yılların başından beri, Nejad'ın resmini özgünleştiren, kurgularındaki kontrol altına alınmış dinamizmdir. Anlatımın bir parçası olan disiplini ve lirik üslubunu Charles Estienne "renklendirilmiş taşkın ve coşkulu bir oryantalizm" olarak değerlendiriyordu ("Romantiques ou Classiques?", "L'observateur" dergisi, no.57, 10 Mayıs 1951). Yüzeyin renklendirilmiş yorumu, müziğin etkisini çoğu kez resmine taşımış olan Nejad için sesli uyumu simgeliyor olmalıydı. "Hommage à Stravinsky" (Stravinsky'e Saygı, 1952) isimli eseri, müziksel ve resimsel armoninin güzel bir örneğidir.

Biçimleyici grafizmle desteklenen, bu kamçılayıcı ve dolu akışkanlık Nejad'ın neredeyse imzası haline gelir. Sanatçının Paul Facchetti Galerisi'nde 1953 yılında açılan kişisel sergisi için hazırlanan katalogun önsözünde, Pierre Courthion şöyle der: "Nejad'ın atölyesi gördüğüm en keyifli atölyelerden biri... Nejad'ın paletine yansıyan renkler, çalışmasına yansıttığı neşe kadar canlı." Aynı yıl, PAB Yayınevi Nejad ile ilgili bir kitap yayımlar, "Collection Artistes de ce Temps". Kitapta Jacques Lassaigue'in bir yazının yanı sıra, eleştirmen Georges Boudaille'in incelemesine, ressamın 11 resmi ile

birlikte yer verilir. 1955 yılında Nejad, PAB Yayınevi'nin yayınladığı, Tristan Tzara'nın "Le Temps naissant" şiiri için gravürler çizer. O yıllar sanatçı için son derece verimli ve keyifli yıllardır. 1953 yılında Paris, Brüksel ve Lille'de, 1956,1959,1961 ve 1967 yıllarında Kopenhag'da, 1960 yılında ise Londra'da sergiler açar.

1956 yılında Nejad, Alexander Lolas'ın kendisi için Zodiac Galerisi'nde düzenlediği sergi nedeniyle New York'a gider. Burada karşılaştığı çelişkiler çok anidir. Çok daha belirgin bir ışık keşfeden sanatçı, "oradaki güneş başka bir güneş" itirafında bulunur. 1958 yılında Brüksel'deki retrospektif sergisinde sergilenen "Lumière de Manhattan" (Manhattan Işığı) isimli tablosunda olduğu gibi, bu güneş farklı armonilerle birkaç tualine yansır. Nejad New York seyahatini altı ay daha uzatır ve bu sürede Washington ve Philadelphia'yı gezer.

1958 yılı ressam için Brüksel'de Palais des Beaux-Art'da düzenlenen ilk retrospektif sergisi önemli bir aşama olur. Brüksel'e gitmeden birkaç hafta önce, Paris'te La Cour d'Ingres galerisinde açılan sergi için hazırlanan katalogun önsözünü ağız birliği etmişcesine Nejad'ın kişisel kalitelerini kutlayan eleştirmenler arasında bu kaliteleri en iyi dile getiren Michel Seuphor şöyle demektedir: "Nejad'ın sahip olduğu en önemli özelliği kendisi olması. Bu az görülen bir durum, çünkü basit bir başarıya kilitlenmiş böylesi bir yarışta, doğal bir arayış öncelikle şüpheye maruz kalıyor. (...) Nejad ise ne şekillere ne de geometriye bağlı. Onun resminde ne aşırı süsleme, ne boğucu hayaller, ne kaligrafik olarak tanımlanan büyük kora sayrılığı, ne de çok kez görülmüştüğün yeni keşfi olan ve metrekareye düşen durgun tekdüzelik vardır. (...) Onun eserlerine alışkanlıklarımızı -görsel alışkanlıklardan bahsediyorum- bir kenara bırakarak bakmalıyız. Bu durum başka alışkanlıklar edinmemize neden oluyor: Nejad'ın alışkanlıklarını. Sadece resimle, büyük bir kuralsızlıkla, küçük bir dürtüyle seyircisine resme bir sürü şiir katma fırsatı verir. Ne de olsa herkesin bir şair tarafı vardır. Her insan, gerçekte sarhoş olmak için başka şaraplar arar. Nejad'ın yeni şarabı ise hem çok sek hem de çok tatlı. Kurak zevklerin çekiciliğinde sürükleniyor. Üslubu kolaylaştırmıyor." Belli bir olgunlukla bütünleşen kişiliği bazı büyüklerinin Nejad'a övgülerini ifade etmelerine neden olur. Ressam Bissière'in 23 Ağustos 1959 tarihli yayınlanmamış olan mektubunda dile getirdiği gibi: "Resminiz güzel, ben çok büyük saygı duyuyorum, günümüz elitleri arasında yerini alıyor ve ben bunun bilincinde olmanızı istedim..."

Nejad, 1954 yılından 1962 yılına kadar sürekli olarak Raymond Nacenta'nın Charpentier Galerisi'nde düzenlediği "Paris Ekolü" sergilerine katılır. Bu hareketi temsil eden tüm büyük gösterilere davet edilir: Edinburg'da, 1952 yılında "Jeunes Pientres de L'Ecole de Paris" (Paris Ekolü'nün Genç Ressamları); 1950 yılında Leo Castelli'nin New York'da Sydney Jannis Galerisi'nde düzenlediği "Young Painters in US&France" (Amerika ve Fransa'da Genç Ressamlar) sergisine davet eder. Devrim 1953 yılında Madrid'de "Peintres d'aujourd'hui France-Italie" (Fransa-İtalya'da

Bugünün Ressamları) ve "L'art Abstrait"ye (Soyut Sanat), 1954 ve 1956 yıllarında Londra'da Parson's Gallery'de "Les aspects de la peinture moderne française"e (Çağdaş Fransız Resminin Görünümü), 1955'te 3. Menton Bienali'ne, 1965 yıllarında Galliera Paris Müzesi'nde ilk zamanlardan beri sanatçının dostu Jacques Lassaigne tarafından düzenlenen "Promesses Tenues"ye (Tutulan Sözler) katılır. 1957 yıllarında Creuze Galerisi'nde, Michel Seuphor'un "Soyut Resmin Sözlüğü" kitabının yayınlanması vesilesi ile "Soyut Resmin 50 Yılı" başlığı altında bir sergi düzenlenir. Nejad bu sergiye "Altitude I" (Yükseklik 1) (1955) ile katılır. Bu eser, Seuphor'un "Nejad'ın yapıtlarında siyah veya renkli olsun farketmez hepsinde, duyarlılık ile vahşi arzular birbiriyle çarpışıyor. Bazen de ani ve az rastlanır olağanüstü bir keyifle karışıyor" sözleri ile biten biyografik bir metnini resmeder.

Rengin coşkusu Nejad'ın jestini yönlendirir. Nejad rengi, nadir rastlanan armoniler elde etmek için kullanır. Ana hatların düzeni içerisinde, rengin şiddeti hesaplanmıştır. Nejad, konstrüksiyonu öne sürerek ilk izleniminin saflığını yeniden oluşturmaktadır. Kontrol ve akışkanlık adeta tual yüzeyini birlikte paylaşırlar. Nejad resmin gerektirdiği kuralları dikte ettirir. Doğada varolan tüm renklerle herşey mümkündür. Plastik değerler de Nejad'ın üslubunda böyle bir eşitlik bulur. Yukarıda, hat sanatıyla isteyerek yaptıklarının yanı sıra tesadüfen gerçekleştirilen, benzer girişimlerden söz etmiştim. Bu değişim ancak soyutlama içerisinde gerçekleşebilirdi. Nejad'ın resminin özgünlüğü renkli ve plastik çakışma seviyesinde devreye giriyor ki bu da onu çağdaşları ile özdeşleştiriyor. Çünkü Kandinsky'nin deyimi ile, konu resmi gizliyor, renk bütün içinde yerini buluyor. Işıklı bir çokseslilik içinde, siyah ve beyaz uyumlu birliği kaplıyor.

1953 yılından itibaren Nejad, kimi zaman siyah fon üzerine, kimi zaman Lanskoj'dan çok önce, beyaz fon üzerine, bir dizi büyük resim gerçekleştirdi. Siyah, kıymetli taşlarda ya da kaleidoskoplarda olduğu gibi renkli ışıkların fişkırdığı, yansıdığı yoğun durgudur. Buna karşılık, büyük beyaz tuallerden çıkan ışık, kırmızı, sarı, mor, turuncuları ya da soğuk tonlardan mavi ve yeşil gibi renklerin yoğun lekelerini emer. Çok iyi bir renk uzmanı olan Nejad, onlarla bir müzisyenin notalarla oynadığı gibi oynar. Tablo, malzemesinin yanı sıra renkle, yani ışık ile de hayat bulur. Saydamlığa, ışık titreşimlerine daha fazla özen göstermesiyle Nejad'ın fırça vuruşları da incelik. Goethe'yi ve renklerin çakışması konusundaki çalışmalarını hatırlamamak mümkün değil. "Renkler, der Alman şair, ışığın hareketleridir. Işığın hareketleri ve tutkuları" Nejad bu düşüncüyü 1950 ile 1960 yılları içinde, bir dizi tual üzerinde başarılı bir biçimde gerçekleştirmiştir.

Pierre Courthion'un 1961 yılında belirttiği gibi, "Sabırsızlığın ressamı" Nejad, sık sık seyahat eder, her çeşit manzaradan, birbiriyle uyum içinde olan ama bununla beraber ışığa hak ettiği ayrıcalığı tanıyan renkler çıkarır. Hissettiklerini şiirsel bir ifade ile yansıtmayı sürdürerek, hayal ile gizemin sihirli ortamına erişen Nejad, bunu



Nejad Devrim, İsimli,
73 x 54 cm, tual üzerine yağlıboya, 1948

paletinin lirik üslubunu artıran yapısına borçludur. Fransa'nın dışında, daha önce de belirttiğimiz gibi, Amerika Birleşik Devletleri, Danimarka, Hollanda, İngiltere'ye seyahatleri olmuştu. 1960 yılında Polonya'yı, Rusya'yı ve Orta Asya'yı keşfetmesine neden olan ve onu Varşova'dan Moskova'ya, Taşkent'ten Semerkant ve Alma-Ata'ya sürükleyen bir dizi yolculuk girer hayatına. Yolculuklarından birinde edindiği son derece güçlü görsel bir izlenim onun şu notları almasına neden olur: "...Modern sanatın ufku artık Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağları ile sınırlı kalmayacak... Günümüz ressamı Kazakistan'da Aladağlara, ordan Aral Denizi'ne gitmeli ve buralardan yeni esin kaynakları edinmelidir..."

Polonya'da kaldığı sürede, Nejad "Art Populaires" Müzesi'nde keşfettiği popüler sanatın etkisi altında, temalarını yeniler. Şehirleri canlı *patchwork*'lara dönüştüren renklerin ve yoğun canlılığının etkisi ile ressamın vizyonu da değişir. "Les Polonaises" serisini yaratmasına neden olan, köylü kadınların ısıltılı ve alacalı giysileri olsun, katlama teknikleri ve kolaj ile gerçekleştirilmiş ve Wycinanki'nin motiflerinden esinlenilmiş katlanmış kağıtlar olsun, Orta Asya'da yeniden karşılaştığı ve tuallerinde yeniden yerini bulan kubbeler ve minareler olsun, Nejad hepsinin rengarenk formlarının etkisi altında kalır ve yeniden hatırlatmaya dayalı bir anlatım biçimini tercih eder.

1963 yılında Odense'de Westing Galerisi'nde açılan sergisi için hazırlanan broşürünün önsözünde eleştirmen Jean Bouret, Nejad'ın Çin'e 1962 yılında yaptığı seyahati, "Çin yolculuğu özellikle de manzara karşısında onun birdenbire gözlerinin açılmasına neden olur" sözleri ile anlatılır. Bouret şu sözlerle devam eder yazısına: "Rüzgarın aşındırdığı ve binlerce kilometre uzağa taşıdığı, köylülerin sepetlerine koyduğu ve başka yerlere götürdüğü, ekmeğini çıkardığı o kırmızı alüvyonlu topraklar; tembel ya da azgın o sarı sular, Buda heykelleri gibi madenleşmiş o gökyüzleri, hepsi Nejad'ın tualı üzerinde yeni, canlı, vahşi bir uyum içinde, tiyatrodan anlatılan efsaneye eşlik eden dokunaklı ve acıklı müziğin ritminde bir yer buluyordu. Şehirleri adeta ballı bir pastaya benzeten evlerin, tapınakların, saklı bahçelerin üst üste yığılması Nejad'ın üzerinde düşündüğü yeni bir konu olur. Bu düşünce onun yeniden gerçeklerden hareket etmek zorunda olmasıdır; aynı ördek, kelebek ve gülden hareket ederek, rengi su gibi içen şaşırtıcı kağıdını boyayan ressam ya da hayati farklılaştırmak için onu su gibi içen şair gibi."

Böylece Nejad, sanatına daha önce edindiği birikimlerine, yeni bir resim anlayışı içinde açık bir bağımsızlık ve farklı bir bakış açısı getirir. Gördüklerini hemen yakalamak zorundadır. Yüzlerce suluboyaya hayat veren neden budur. Ressam çevik ve uçan fırça vuruşları ile konusunu belirler. Rengi içen pirinç kağıdının yüzeyinde, geçmiş ile geleceği, bakışların gezinebileceği aynı zamanda açık ve kapalı bir yer olabilen tek zaman biriminde birleştirir. Sanatçının "Impressions de Chine" (Çin İzlenimleri) başlığını taşıyan eserleri 1963 yılında Paris'te La Cour d'Ingres'de sergilenir. Nejad Çin resmini incelediğinde ve farklı alan açılımı için bölümlü bir perspektifin anlamını kavrar. Renklerin küstahlığı da, tazeliği de güzelliğini resmin çevre çizgilerinde bulur, o kadar ki desen ve renk üçüncü bir boyut oluşturmak üzere bir bütün olurlar.

Bu görsel kargaşa içerisinde, Nejad görünüşünü içgüdüsel olduğu kadar düşünsel bir resim macerası için serbest bırakır. 1964 yılında ikinci kez gittiği ve Resim ve Heykel Müzesi'nde sergi düzenlediği Pekin'de "kendi" alanını ifade etme kaygısını gösteren iki resim yapar. Resmin ana sorunu önce ve her zaman mekan olmuştur ve her sanatçı kendini ifade edebildiği desen veya renge öncelik vererek bunun için çaba göstermiştir. Nejad da bundan kaçmamıştır. Entelektüel araştırmalarında çok fazla uzağa gitmeden, içgüdüsel olarak renk ve ışığa bel bağlayarak Chevreul'ün tezini uygulamıştır.

Sentez sezgisi içindeki mutlak özgürlüğünü yenilemesini mümkün kılan şey, onun yaratıcılığındaki süreklilik kalitesidir. Nejad Nejad'dır, başdöndürücü resimleri içinde her zaman aynı ve başka türdür. Dünyayı fırçasının ucunda taşır. On dokuz yıllık aradan sonra, Nejad yeniden ülkesine, Türkiye'ye gider ve Alman Kültür Merkezi'nde Paris'ten taşıdığı resimlerle bir sergi açar. Paris giderek ondan fiziksel ve duygusal olarak uzaklaşmıştır. "On sekiz yıllık Paris bir daha hiç başlamamak üzere son bulur. Paris savaş sonrası patlamış bir sanat ve yenilikler dünyasıydı (...) 1965 yılından sonra resmim yumuşadı. Yolculuklarımın bunda etkisi oldu" açıklamasını yapar Nejad. 1967 yılında Amman Belediyesi'nin Milli Kütüphanesi'nde kişisel sergisinin ardından, Mısır, Suriye ve Irak'a gider. Bir sonraki yıl, onu yıllarca kabul etmiş olan şehirle bağlarını iyice koparır. Hayatında önemli bir sayfa kapanır.

1968 yılında Polonya'ya gider. Varşova'ya yerleşir. Kopenhag'a yaptığı yolculuklarının yanı sıra sürekli İtalya'ya, İspanya'ya, Avusturya'ya ve Orta Doğu'ya gider, 1975 yılında ise Paris'e gittiğinde ve kataloğunun önsözünü Michel Tapié'nin yazdığı sergisini Isabelle Lemaigre-Dubreuil Galerisi'nde açar.

1970'li yıllardan itibaren, Nejad tamamen özgür bırakılmış bir renksellikle doygun renklerle çalışmaya başlar. Resimlerine bakan herkes bu konuda hemfikir olmaktadır. İmge, bir kez daha renk-ışık ikilisinin çıkarı için yeri doldurulamayan bir ifade biçiminden uzaklaşır. Etkisindeki süreklilik, renkleri birbirine bağlayan hareketlerle iki katına çıkar, üstelik bu renklerin yoğunluğu Nejad için evrensel bir teyittir. Ressamın ifade biçimi geri dönülmez bir tutku ile doluydu. Tabloyu ışığın yaratıcısı olan sıcak renk yelpazesi oluşturuyor ve böylece renklerin leke gibi fışkırmasının etkisi ile alanını yaratıyordu. Her birinin içinde olan gizli gerilim, daha önce yaşanmış olduğundan yüzeye bütünlük katıyordu.

1980 yılında Nejad yeniden New York'a gider ve plastik özelliklerini bildiği bu mekan ile bir kez daha fiziksel olarak yüzleşir. 1982 yılında Jale Erzen'in kendisi ile yaptığı söyleşide şunları söyler: "New York mimarisi benim soyut resimlerim ile çok daha iyi uyuyor. Orada büyük tablolar yaptım, resimlerime ritim ve vahşet dahil oldu." 1980 tarihli "Manhattan- New York" tualı, daha önce yaptıkları dikkate alındığında, resminin iç gelişiminin mantıksal sonucu gibi ortaya çıkar. Başından beri hat sanatının ve şiirin çifte etkisi altında bulunan, her yerde varolan renk, sanatçının resmini kendi özgürlüğüne sürükler. 1982 yılı Nejad'ın İstanbul'a son gelişi olur. İstanbul'da birkaç ay kaldıktan sonra Paris'e gider ve oradan Polonya'ya geçer, Nowy Sacz kentine yerleşir. 26 Şubat 1995 yılında Nowy Sacz'da hayata gözlerini yumar.

Figürasyon ve soyutlamayı sınırlayan sırasıyla biçimsel ve görsel belirsizlik yeni bir olay değildi. Antik medeniyetler, güçlü ve derin bir ifade biçimiyle bunu son derece doğal bir biçimde kullandılar, çünkü önemli olanın çizgiyle, hareketle resimde ise renkle uygulanmasıydı. İki eğilim arasındaki gidiş gelişlerde yanılma, kararsızlık ve

tereddüt olmaksızın bir varlık ortaya çıkar. Bu varlık da yaratıcılıktır. Aydın bir ailenin mensubu olmak ve gerçeğin artık mutlak bilginin ayrıcalığına sahip olmadığı sanatsal bir mirasın temsilcisi olmak elbette Nejad'ı, Cézanne'inki ile başladığı, yeniliğin evrelerini aşmaya itmiştir.

Paris Ekolü'nün çok yönlü kişiliği olan Nejad kendisinin bir sistemin içine kapatılmasına asla izin vermedi. Nejad'ın hayatı, sonsuz, geri dönüşlü kaligrafik dolambaçlara benzeyen, önce çizginin ve rengin etkileşimini arayan ve adeta patlayan sesli bir renkselliğin zaferi ile sonuçlanan bir hayat. Renk yelpazesinin sunduğu zenginlik içerisinde, Nejad renkli bir nesneden kendi tonunu sunmasını talep eder, başka bir deyişle, renkten bir bütünün yapısal parçası olarak hareket etmesini ister. Biçimin mekanla bütünleşmesi gibi mekan da biçimle bütünleşir ve son sözün ifade özgürlüğüne bırakıldığı resimsel bir zaferle sonuçlanır. Bu zafer Nejad'ı kendi döneminin ressamı yapar.

İlhan Koman

Abidin Dino

“Kim Bu İlhan Koman?”

Nasıl da bilmiş Yunus Emre: “Dervişler uçar, kuşlar deniz kenarın kışlar.”

İlhan Koman yıllardır bir İsveç limanında, kış kıyamette, Nuh misali bir gemide yaşar, kuşlarla kar kaplı “deniz kenarın kışlar.”

İçimde hep bir kuşku: Tufanı mı bekler, ne?

Yontuları ve kendisini otuz yıldır bilirim. Nasıl tanımlasam kimliğini?

1- Maddenin iç yapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır.

2- Yerçekimi yasası ile kıyasıya çekişir.

3- Yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır.

4- Doğa-insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşindedir.

5- Dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli.

6- Çağımızın çelişkilerini yansıtır derinlemesine.

Evet, doğanın o yapışkan yer çekimi yasasını yenmektir işi gücü.

Simyacı gibi bir şey, suratını ve dalgın sıcak gözlerini görseniz, bunu anlarsınız.

Uсталığının temelinde şöyle bir yaklaşım var bence: Koman, yerlerde serili duvaran “cansız”ların, kendi kuralları içinde var olduklarını bilmiş, İlhan'ın elinde çelik, demir, tahta, taş, kil, uzun bir alışveriş sonunda canlanmıştı. Bilir ki Koman, maddenin kendine göre istekleri, cilveleri, domuzlukları, şeytanlıkları, meleklikleri var. Örneğin, çeliğin “suyuna”, tahtanın, mermerin “damarına” uyulmazsa, tutulan iş sarpa sarar, geri

teper, orta yerinden çatlar. Boşuna değil “sabır taşı” imgesi. Maddeyi içten bilmek, onu anlamak gerekiyor. Çelikse çelik, kilse kil, basbayağı bir aşk ilişkisi kurulmadıkça, gerdeğe girilmedikçe madde ile, ondan bir hayır gelmez.

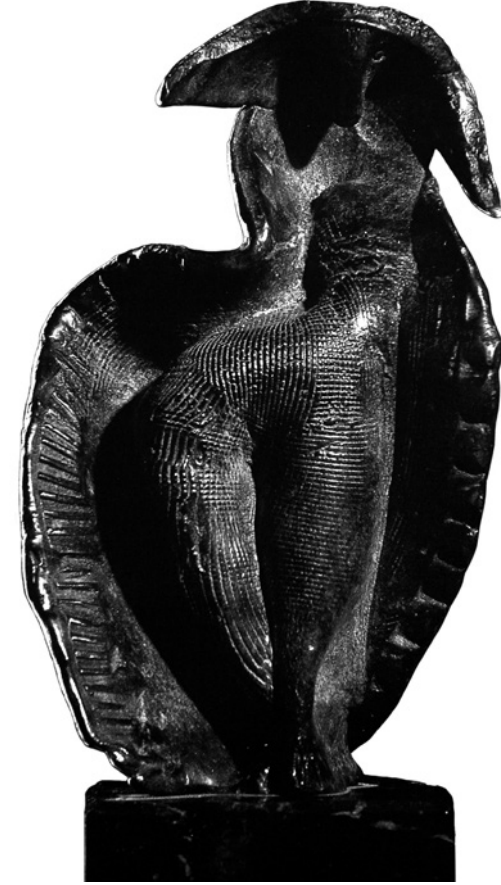
Eski ustalar bunu çok iyi bilirdi. Bakırcının bakırla, taşçının taşla, marangozun tahta ile, tesbihçinin kehribarla alışverişi “aşkı” idi. Koman için “yontu” sözcüğü pek yerinde değil; genelde yontmuyor ki Koman, binbir araçla “yaratıyor”: birtakım yaratılar, yaratıklar meydana getiriyor. Kendilerine özgü anatomileri olan, iç yapısı olan birtakım “mahlûkat” üretiyor. 10 yıl mı sürdü bu dönem, fazla mı, bilemiyorum. Dalgıca benzer bir cam başlıkla yüzünü gözünü korumuştur bu ara, demirleri bitıştirmiş, kaynatmış, lehimlemiştir ateş kusan bir borudan kıvılcımlar saçarak. Bu uğurda saçını sakalını ağartmış, sarartmış, yakmıştır kaç kez. Elleri yanıklar içinde kalmış, aşırı ışıktan gözlerine kan oturmuştu; bir sipahiler ordusunun atlarını tek başına nallasaydı, bu kadar yorulmazdı Allah’ın günü. Günler, aylar, yıllar boyunca, yeryüzü etrafında dönmeye hazır gezegenlere, kimi zaman uçtu uçacak insanlara benzer sürü ile küçük büyük “Koman”lar üretmiş bulundu. Yaman bir tutku hani.

Yıllardan beri bu biçimlerden biri ile yaşıyorum Paris’te, odamda durur, ben tükenirim, o tükenmez, ne acayip şey! Ben gidiciyim, o kalıcı, İlhan’ın ateşten çıkma biçimi ile bunu konuşuruz, uzun uzun ve sevinçli.

Belki bu yaratıcı serüvenin özü burada toplanıyor: Tükenmezlik aygıtları yapıyor Koman, giz’i bu.

Daha sonra, 70’ li yılların başında, yanılmıyorsam, bambaşka bir dönem başlayacaktı. Bu aşamada matematik kaygı ağır basacak, yeni sorunlar karşısında yepyeni bilimsel yöntemler belirecekti. Sanat mı, değil mi söz konusu olan? Bir bakıma değil, temel araştırma alanına giren biçimlerdi bunlar, matematik ve geometrik somutlamalardı. Ne var ki bu araştırmaların ürünü olan biçimler karşısında, biz seyircilerde, ne idüğü belirsiz bir sevinç doğmuştur mutlaka. “Güzel” dememenin olanağı yok. Bulguları elinizle yokluyor, tutuyorsunuz. “Altın orantı” giz’ini heykellerinin dengesinde, boy bosunda saklayan antik çağın Yeni Eflatuncu heykeltıraşlardan öte, belki çağımızın oylum ve topoloji kavramları ile ilgili bir biçim araştırması yapıyordu Koman.

Belki dedim, çünkü, bu konuda bana söz düşmez. Bununla beraber Koman’ın üstüne yürüdüğü “bilinmezlerin” kimisinden az buçuk haberim var. 1978 yılında, dünya basınına önemle yansıyan bir habere göre (bu arada 10 Mayıs 1978’de Le Monde gazetesinde çıkan uzun bir yazı ile) 165 yıldan beri çözilemeyen bir matematik bilinmezin, nihayet Amerikalı bir bilim adamı tarafından bulunduğu haber veriliyordu. Cornell Üniversitesi’nde çalışan Sayın Profesör Robert Conelly, 24 tepeli bir “bükülgen poliedr teoremi” yaratmıştır. Bu soyut buluş -yorumlara göre- birçok somut uygulamalara götürebilirdi, araştırmacıları. Mimari yapıların iç dengesi bakımından, uzay kap-sülleri, istasyonları bakımından sonuçlar doğurabilecek bir buluştu bu.



**İlhan Koman, *İsimsiz*,
17 x 10 x 6 cm, bronz, 1971-75**

Ne yazık ki, çağdaş iletişim araçları ile dünyaya eriştirilen bu haber, önemli bir gerçeği örtbas etmişti: İlhan Koman, “bükülgen poliedr teoremi” sorununu öğrencileri ile ele almış ve sonuçlandırmıştı çoktan. 7 Eylül 1971’de, elde ettiği sonuç 15661 numara ile İsveç Bulgular Kurumu’nda kaydedilmişti ve 730 23 99-6 numara ile tescil edilmişti bile. Aynı konuda ek bir bulguyu da, 12 Eylül 1975’te ayrıca kaydettirmiş bulunuyordu Koman. Sayın Conelly’den hayli önce kesin olarak çözülen sorun, İsveç dosyalarında kaldı o gün bugün. İlhan’ın arkasında Cornell Üniversitesi yok ki!

Koman, “poliedr”lerinin bükülür açılır maketlerini bana göndermişti o sıralarda, dünya güzeli biçimlerdi. Bunlar kristallerin kesitleri kadar şiirsel olmaktan başka, insanlara çeşitli faydalar sağlayabilirlerdi, belki güneş ve rüzgâr enerjisi alanında.

Bir ara (bundan üç, beş yıl önce), hayret, kırk ayaklı direkler türetti! Çeşitli maddeler-den yapılmış. Yeni bir hesap-sevgi ürünü dikeyler. Varoluş kuleleri gibi bir şey. Bütün kuleler öyle değil mi aslında?

Neolitik çağdan beri Anadolu toprağına dikilmiş “fallüs”lerin, dikili taşların simgesel anlamı yeterince açık. Kaldı ki, işin başka bir yönü var İlhan’ın kule tutkusunda. Bana öyle geliyor ki, İlhan’ın bu kuleler tutkusu, dosdoğru Edirne’den gelme, ta çocukluktan.

Sinan ustanın minareleri dünyaya bir meydan okuyuş, kültür alanında: Usta tek eksen üstünde üç ayrı merdiven oturtmuş, kıvrırmıştı, o güne kadar kimsenin beceremediği bir iş.

Koman’a gelince, İsveç’te diktiği -sanırım çelik- bir hayli yüksek modele bakınca, daha da çapraşık ve yeni, iç içe örülmüş bir bütüne vardığının farkına vardım. Sülün gibi bir şey, hiç kimseye benzemez. İlhan’ın kuleleri memleketimizde yerlerini arıyor. Hem de Galata Kulesi, Beyazıt Kulesi boyunda. Ne demişti yazarın biri: “Gün geçtikçe sanat bir bilim olacak, bilimse bir sanat.” 19. yüzyılda söylenmiş bir söz, dosdoğru elbette ki, sanatın da bir teknolojisi var.

İlhan Koman’ın görünüşte birbirinden apayrı aşamalarını sıralamaya çalışıyorum, sözcüklerle bir sanatçıyı anlatmak kadar zor şey yok! Apayrı dedim ama, hepsi aynı iç ateşin ürünü. Biçim çeşitliliği içinde hepsi bir kapıya varıyor. Ve böylece başka bir aşamaya geçiyorum: 1970 yıllarında Koman, bilimsel coşku ürünlerinden başka kimi gün, kilden yapılmış adamcıklara, kadıncıklara, hayvancıklara daldı. Onun için bunlar belki bir oyun, bir dinlenme, bir nefes alma gibi birşeydi.

Yaşar Kemal de, ben de şaşakaldık bunlar karşısında. Put değil ama tapılası şeyler; dümtekli 3x3 zamanlı bir semai gibi bir şey, nasıl anlatsam? Picasso da “oynamıştı” böyle. Antibes müzesinde sergilenir birkaç küçük heykeli. İlhan’ın killeri bambaşka bir dünyadan gelme. Küçük Asyalı bir “sema” içindeler. Görmek lazım. 1978’lerde, Paris’te bir iki ay kalışında, dalgınlıkla elinin altından bir sürü biçimler çıktı bir çırpıda ve bu cinsten. Küçük heykeller desem yanlış olacak, aslında her biri, kocaman bir “abide”nin özü, yavrusudur büyümeyi bekleyen. Önemsemedi, çekip gitti Koman, bu yapıtlar bende kaldı şimdilik. Üstlerine titiriyorum. Bunların döküme geçmesi için uğraşıp duruyorum. Hepsi birden bir müzeyi doyurur, duyduk duymadık demeyin. Başlangıçta sözünü ettiğim kaynaklı biçimler döneminden, bilgisel bulgu döneminden, kuleler döneminden sonra, duygu ve coşku dolu bu kil dönemi neyin nesi? Bir çelişki değil mi? Neden olmasın. İlhan çağımızın insanı, birkaç kültürün insanı, hem Yunus’un, hem Bedreddin’in, hem Sinan’ın torunu ve her şeyden önce, çağımızın parçalanmış adamı, büyük ve hızlı bir değişim içinde, değişimi yaratanlardan biri. Çağımızın çelişkilerini, eylemle düşünce, bilimle duygu, yıkılmışlıkla coşku arasında gitgellerle anlatıyor, yansıtır; yaratıyor çağını.

Derken, evet, derken 1980 yazında, İstanbul’da bir çalışma fırsatı buldu, İlhan Koman tuttuğunu koparıp. İri bir heykel, kolları açık bir kadın çıktı ortaya, dünyayı kucaklayan, dilim dilim bir yaratık, uçtu uçacak!

Fotoğrafını gördüm, baka kaldım, vurulmuş döndüm. Öyle sessiz sedasız kentin bir köşesine, bir duvar dibine konmuş! Bu koca eser tepelik bir yerde kentin baş övücü olmalıydı. Dilimlerinin arasından değil bir beton duvar; İstanbul’un gece gündüz değişken gökyüzü, bulutları, sisleri, güneşleri ve fırtınaları geçmeliydi. Kim kime dum duma, neyse ki İlhan’ın bir heykeli var böylece İstanbul’da. Aslına bakarsınız sanatçı ile çağ birbirine rastlamazsa, ne çağ kendini bulur, ne sanatçı. Sanatın politik gücü en azından 200 yıldır unutuldu bizde. Cılız sonuçlara bakarak diyebiliriz ki, sanatçılarımızla çağ arasında bir bağ kurmuş olmaktan uzak bulunuyoruz. Boş nedenler ileri sürülmesin, ödenek olanak demeyin, araç gereçler değil, istek, kavrayış, çaptır önemli olan. Haliç’de çürüyen bir gemi ya da motor hurdası verin Koman’a, bakın ne oluyor. Haberiniz ola: Yüzyılımızda bir tek İlhan Koman geçecektir burnumuzun dibinden. Kimdir bu İlhan Koman demeyin bay bayanlar. Önemli olan geleceğe seslenme gücüdür. Bir meydan okuyuş.

27 Aralık 1987

İlhan Koman’ın 1970’de Paris’te yaptığı pişmiş kil heykeller birkaç yıl bende misafir kaldıktan sonra Stockholm yolunu tuttular. Ve ne yazık ki, 1986 yılında, yani ölüm İlhan’ın kapısını çalınca kadar tunca dökülmeleri mümkün olmadı. Nihayet 1989’da, ailenin ve Galerî Nev’in çabasıyla, İsveç’ten İtalya’ya taşınan heykeller, Pietra Santa ustaları tarafından kusursuz bir dökümle son aşamalarına ulaştılar ve böylece bu şaheserlerin Türkiye’ye dönüşü sağlanmış bulundu. Sayısı sınırlı dökümün örnekleri hem memlekette, memleket müzelerinde ve koleksiyonlarında, hem de umarım ki gezgin sergilerle bütün dünyada görülebilecekler bundan böyle.

İlhan Koman

Pierre Guéguen

“İlhan Koman ya da Patetik Soyut Heykel”

Gerçek bir sanatçıyı keşfetmek her zaman bir sevinç kaynağıdır. Tanınmayan (en azından benim için) bir heykeltıraş bana on adete yakın ilginç fotoğraflar gönderdi. Ben de, heykeltıraş kuzey kutbunda sürgünde olduğundan, bu fotoğrafları, karar verme ve değerlendirme konusunda son derece uzman André Bloc’a ilettim. Fotoğrafları kabul etti ve böylelikle altı yıldan fazla bir süre önce verdiği bir kararı bir kez daha doğrulamış oldu. Zira kendisi daha önce bu genç sanatçının bir taş heykelini ‘Günümüzün Sanatı’ (*Art d’Aujourd’hui*) dergisinde yayımlamıştı.

İlhan Koman bugün 40’ına yaklaşıyor. Bu yaş, yaratıcılar için olağanüstü bir yaştır; yeteneklerimizin büyük çoğunluğunun filizlendiği, serpildiği ve artık olgunlaşmaya hazır olduğu ruhsal ve dokübilimsel bir aşama gibidir.

Koman’ın yaşamında bugüne kadar iki savaş oldu; ilk savaş onun dünyaya geldiği sırada ülkesinde çoktan hüküm sürüyordu. Türk vatandaşı Koman, çeyrek yüzyılda üç kez işgale uğrayan ve Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra üç ülkenin sınırında bulunan yoksul bir köye dönen eski başkent Edirne’de doğdu. Çocukluğunda Yunan işgalini yaşadı. Padişah tarafından defalarca sürgüne gönderilmiş bir jöntürk liderinin torunuydu. Büyük bir aileden gelen annesi, ülkenin ilk özgür aydın kadınlarından biriydi. Doktor olan babası ise, toprağa ve yoksullara daha yakın olmak için çiftçi olmuştu. Liseli Koman büyürken ailesinin toplumsal fikirlerini çok çabuk benimsedi.

Alman ordusu yaklaştığında Edirne boşaltılınca, Doktor Koman ve ailesi İstanbul’a sığındılar. 1941’de İlhan Koman Güzel Sanatlar Akademisi’ne girdi, heykel bölümünü seçti. Ancak ne yazık ki devrim buraya hiç uğramamıştı. İlhan’ın, çilgin gençlik yıllarında “soyut” olan profesörü, sonuçta uysal bir tutumla akademik tarza dönmüştü. Koman, başkaldırı ruhuyla soyut tarzı benimsedi.

Yetenekli ve çalışkan olan Koman, akademik anlayış içinde bile önemli başarılar elde etti. “Avrupa’da” üç yıllık eğitim bursu veren bir yarışmayı birincilikle kazandı. 1949 yılında Paris’teydi artık. Louvre ve Rodin Müzeleri onu bir anda yuttu ve az kal-sın özgünlüğünü bozmadan bir daha hiç bırakmayacaklardı; ancak müzeler güçlülerin şarabı gibidir, onları daha da güçlendirir ve coşturur. Burs süresi bittiğinde Türkiye’ye döndü ve yetiştirdiği Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim üyeliğine başladı. Genç hocaların kendisine yeni bir kan vermesini bekleyen bu akademik çevrede Koman aslında hiçbir tehlikeyle karşı karşıya değildi.

Buna karşın Koman öğretmekten çok öğrenmeye gereksinim duyuyordu, artık skolastik olarak değil, tam bir bağımsızlık içinde, deneysel olarak öğrenmek. Özgürlük tanrıları onun sesini duydu: 1958 yılında, Brüksel Uluslararası Sanat Fuarı’ndaki Türk Standı’nda çalışmak üzere Belçika’ya gönderildi. Hoş bir ayrıntı: İlhan Koman’a eserlerini bana tanıtmak fikri ‘Günümüz’ (*Aujourd’hui*) dergisinde Buffet’in Jeanne d’Arc’i hakkında yapmış olduğum sert eleştiriyi okuduktan sonra gelmişti. Söz konusu makaleyi yazma nedenim Bakire’nin öcünü almak değil, sanat dünyasında bu (açık bacakları arasında kapkara cinsel organları olan patolojik çıplak kadın resimlerinde bile) sahte ressam ve desencinin Fransız resim sanatını Brüksel’de temsil etme olasılığından sözlemeleriyle!

Fuardan sonra Koman iş aramak için 1959 yılında İsveç’e gitti. Orada yıkık bir ev kiraladı, onardı, kendine mütevazı bir oda ve bir atölye yaptı. Artık değerini kanıtlamaya karar veren heykeltıraşlığı da 1960’ların başında orada başladı. Günleri Stockholm’e çok uzak olmayan bir mimarlık bürosunda çalışarak geçti. Büro yazın küçük ekibi nehrin yukarısında bulunan reçine kokulu ormanlara götüren hala sağlam durumdaki bir mavnanın üzerinde bulunuyordu. Gündüzlerini maket yapmakla geçiren Koman gecelerini heykel çalışmalarına ayırmıştı. Demiri işleyerek gerçekleştirdiği eserler kuzey sanatından çok uzak, tam aksine, Jacobsen’in geometrik soyutlamalarından ya da oranın renkli kuklalarından çok farklıydı. “Malzeme” ve serbest soyutlama kuşağına aittiler. Soyut sanatın ilk ortaya çıktığı dönemlerde, figüratif sanatın büyükleri, hoşnutsuzlukla böyle bir sanatın asla dramatik olamayacağını, dolayısıyla da hiçbir zaman gerçek bir sanat sayılamayacağını iddia etmişti. Figüratif olmayan bir sanatın kaçınılmaz olarak dekorasyon olup olmadığı sorusunu kendi kendine soran Kandinsky, bu iddiaya daha önce bir cevap getirmişti: ‘Eğer bir anlam taşıyorsa, hayır.’



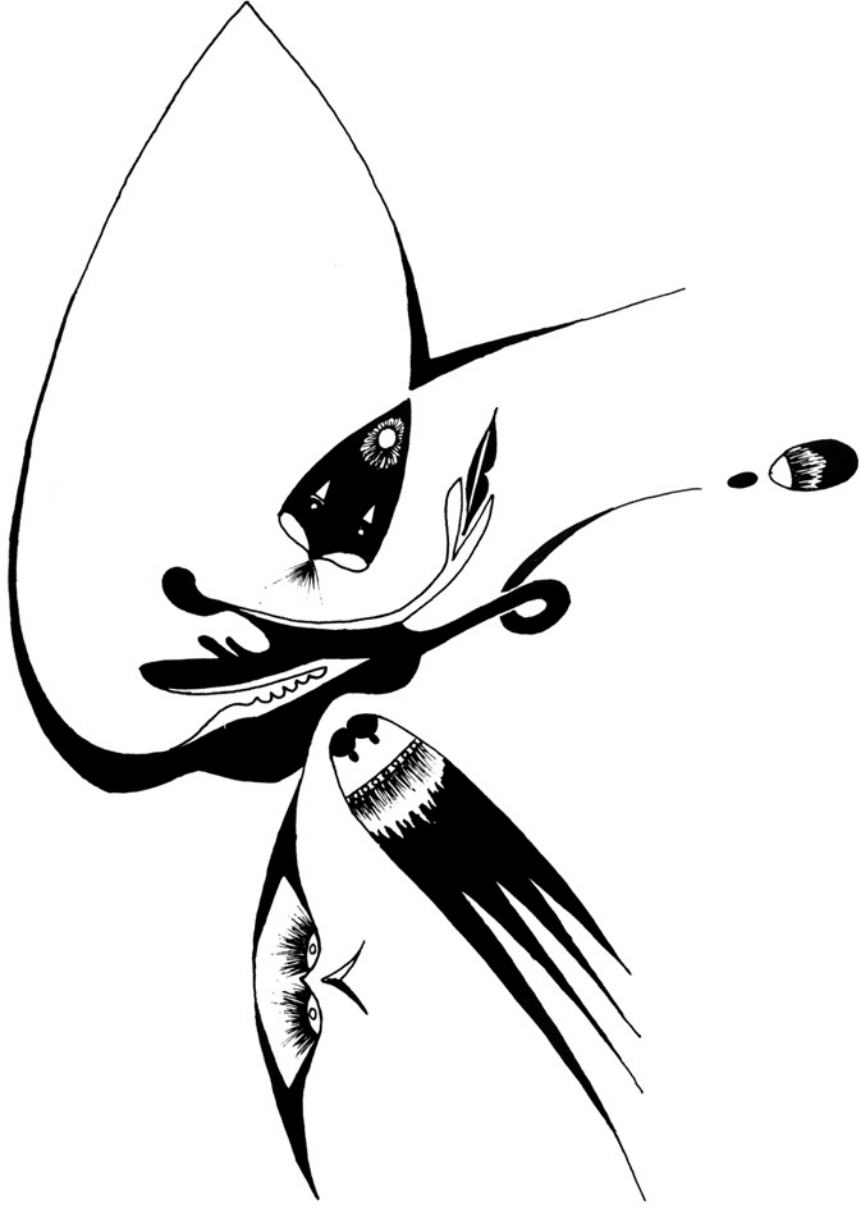
İlhan Koman, *İsimsiz*,
17 x 10 x 6 cm, bronz, 1971-75

İlhan Koman'ın sanatı dramatik açıdan büyük bir anlatım zenginliği taşıyor. Bu karanlık ve karma karışık demirden heykel, mücadeleyle, güvensizlikle ve başkaldırıyla dolu bir geçmişin ve daha az lanetli bir dünyaya delicesine duyulan bir özlemin ifadesi sanki. Koman'ın eserine sızmış olan şiddet titreşimi, sanatçıyı görmüş, inceliğini, eğitimi, kültürünü hissetmiş ve sesinin yumuşaklığını duymuş olanı şaşkınlığa uğrattıyor. Bu şiddet öncelikle uzayan, delik deşik, param parça bir dinamizmle ifade buluyor. Örselenmiş demirler bunlar. Koman'da soyut bir Daumier saklı, ki bu büyük bir övgü. Bazı heykeller biraz, aşamadıkları derin yarıklarla bezeli yanık bir tomruğun üzerine konulmuş demir bacaklı ve dağılmış suratlı insanları andırıyor. Bazıları ise boğarcasına kapanacak kollara ya da yengeç kısıkaçlarına benziyor. Bazen bir heykel tek bir kütleyle indirgenmiş, gaga, kanca ve pençelerle donanmış. Veya boşlukta kuru bir tehdidi daha iyi savurmak istercesine sakat iki bacağı dikenli bir fındık kıracağı gibi açıyor.

Detaylar Koman'a özgü: heykelin kenarları havayı yakalayıp kapıyor içinden ve dışından ona işkence yapıyor. Kenarlardaki koca delikler her yerden doğranmış denizin ısırdığı fiyortları andırıyor. Sanatçının tekniği, onu harekete geçiren ateşi yansıtıyor. Yıldırımlar saçan Zeus, alev üflecini kaynak yapmaktan çok kesmek için kullanıyor. Üfleç cerrahların aleti, acı çeken ve bu acıdan, belki de kendi kendinden, kurtarılması gereken bir ete saldıran delici ve kesici bir bisturi. Sanatındaki kurtuluş açlığı, bir ideale sarılma gereksinimi apaçık ortada. Zaten umudunu yitirmiş bir heykel, melodrama aittir. "Katarsis" olmadan trajedide güzellik de varolamaz. Koman bu huzur verici arınmayı, kendisine canlılık veren bu ritimde arıyor. Sanatçının bütün parçalarının üzerinde, birçok yerde birbirlerini takip eden oldukça geniş ve eşit olmayan paralel çentikler bulunuyor. Bazen, tek bir demir kütle söz konusu olduğunda, bu paralel çizgiler deniz kabuğu ya da bir kasnak biçimi alıyor, bazen de ısrarlı havalara çalan bir akordeon gibi katlar oluşturuyorlar.

Kaygıyı daha iyi yenebilmek için onu donduran, sabitleyen, soyutlayan, geceler boyunca büyük bir kaygı içinde demir işlenmesinden doğan bu tutkulu heykel işte böyle çıktı. Koman, kendi şeytani ritminden vazgeçmeden, ritmin yaratıcı bir tekrar olduğunu hatırlayacak, kuşkusuz yakında ona yine başka biçimler bulacaktır. Gücünü kaybetmeden -o da demir gibi- iradesini biraz yumuşatacaktır. Daha şimdiden bazı heykelleri çok daha kütleli ve daha az ısrarla parçalanmıştır.

Yurttaş-meslektaşları, Türk heykeltıraşlar, 15 Haziranda Rodin Müzesi'nde açılan Uluslararası Heykel Sergisi'nde Koman'ı ustaları ilan ettiler. Bundan çok duyulan Koman, bu dostane payeyi kabul etmedi; ancak eserleri onun adına kabul etti.



Kemal Bastuji, *Kaligrafik/Erotik Dizisi*,
38 x 27 cm, özgün serigrafi, 1986

Kemal Bastuji

Lional Ray

“Kaligrafik/Erotik”

Bastuji dili diye ayrı bir dil var
takımadaların o şiirli gerçekliğinde
solur burada zaman akşam alacasında
anların o belirsiz uçuşuna duyarlı
ve yansıyan yağmurlar, oklar ve lekelerle.
Hepten tasarımlar, ağıp giden düşlerden bir dil
sürgün gibi n'olacağı önceden kestirilmeyen
içinde uykusuzluğun suskunlukları
yitip gidişleri esintilerin
ve kıpır kıpırlığı ateşli meleklerin
ıhlamurların kokusunda.
Bu anlatım, bir dil var, ki suskun yolları
gizemli adımlarla katedip
geceyi
sorulara boğar bizleri.

Mübin Orhon

Abidin Dino

“Mübin Orhon”

1940 yıllarının sonlarına doğru olmalı, bir ara Orhan Veli'nin yörüngesinde dolaşan, ip ince, uzun boylu, terbiyeli, biraz çekingen, yakışıklı bir genç tanıdım. Hem Orhan Veli'nin akrabası, hem de Tanzimatçı Reşit Paşa'nın torunuymuş. (Sahiden bir sakal taksanız, ünlü dedesine tıpkı benziyordu).

Şiir meraklısı değerli bir kaymakam daha yetişecek sanmıştım, ne aldaniş! Birkaç yıl sonra Paris'e vardığımda Mübin Orhon'u tekrar göreceğimi hiç düşünmemiştim. Bambaşka bir genç adamla karşılaşıyordum, mülkiyeliden neredeyse hiç iz kalmamış, resim yapma sevdasına kapılmış bir çilekeş çıkıvermişti karşıma.

Yoksa Orhan Veli'den mi kapmıştı sanat mikrobunu? Kimi akşam Ankara'da, Kürdün meyhanesine, Yeşil Fıçı'ya uğramış olması yeterli bir etken sayılmazdı. Öyle ise? Öyle ise suç Paris'deydi muhakkak, Paris'in sokaklarında, dükkanlarında, havasında, suyunda, hele şarabında olmalıydı. Adım başında resim sanatını çağrıştıran görüntüler, vitrinler, afişler, kahveler, ressam yatağı “bistrot”lar, insanı resim delisi yapmaya yeter de, artar da...

Bir kefeye Sorbonne'la Bibliothèque Nationale'i koyun, öbürüne de Louvre ile Musée de l'Art Moderne'i, hangisi ağır basar, artık sütünüze kalmış bir iş.

Bir doktora çalışması yapmak için Paris'e gelen Mübin, gün geçtikçe istatistikleri, demografiyi, ekonomipolitiki bırakmış, Malevich'in, Mondrian'ın, Klee'nin renk ve boyut teorilerine dalmıştı. Eski günlerden kalma, “Kötü para iyi parayı kovar”



cinsinden laflar ettiği oluyordu ama, aklı fikri Nicolas de Staël'in pütür pütür boya tekniğindeydi artık.

Paris'de, o ara, “tachiste” (lekeci) akımı çıkmıştı ortaya. Akşam üstleri St. Germain-des-Près mahallesinin orta yerinde bulunan dükkanında, İzmirli halıcı Kalaçı'ya uğrayınca, “tachisme”in isim babası ve kuramcısı eleştirmen Charles Estienne'le müritlerine rastlanıyordu sık sık. Ahpabımızı hepisi.

Kalaçı'nın halı dükkanı bir sanat tekkesi haline gelmişti. Çok ucuzdan da olsa bizlerden resim satın aldığı oluyordu. Mübin de uğruyordu Kalaçı'ya, ama tartışmalara pek karışmıyor, Kalaçı'nın ikram ettiği bir iki kadehi içiyordu.

Klasik resim disiplininin, kurallarından geçmemiş bir sanatçı için, “lekeci” resim dili biçilmiş kaftandı. “Tachisme” ister istemez etkileyecekti onu.

Aylar geçiyordu. Barınağımız Schola Cantorum'du. Balzac'ın romanlarında rastlanan cinsten bir çeşit pansiyon, harap saray yavrusu, iç bahçeli manastır kalıntısı gibi bir şey...

Bana İskoçya Kralı II. Jacques'ın, Paris sürgününde oturduğu iki oda isabet etmişti, hortlaklı odalar...

Selim, Mübin orta katlarda, en üst katta ise Avni Arbaş. Ayrıca Pertev Boratav, Mimar Oğuz, yüksek teraslı bu kervansarayda yer edinmişlerdi. Neden bunca Türk bir arada diye sorarsınız, geleneği romancı Necmi Gürmen başlatmış, Sabahattin Eyü-

boğlu, Azra Erhat, Cahit Irgat ve daha niceleri sürdürmüştü. Gelen gidenimiz çoktu, Fikret Muallâ ile Albert Bitran bunlar arasında.

Mübin'in suratı asıktı, dünyaya küsmüş bir hali vardı ve bu küslük asıl kendine dönüktü. Sıkıntısını dağıtmak için olmalı. Schola'nın az ötesinde dillere destan bir Cabernay şarabı satan Mösyö Guimard'ın bistrot'suna uğrayıp kederini dağıtıyordu biraz. Odasında çalışırken kötü bir gramafon sayesinde Miles Davis'in ya da Dede Efendi'nin plaklarını çalıyordu peşpeşe. Miles Davis'in saksafonu hâlâ resim yapmasına yardım ediyor olmalıydı. Mübin kendine bir yol arıyordu.

Aslına bakarsanız 1950 yılları çeşitli akımların tokuştuğu bir alandı. Bir yandan Picasso biçimlere perendeler attırıyor, Matisse eline düşen renkleri azdırıyor, Chagal gökyüzüne kemancılarını salıyor, Balthus soyunuk küçük kızlarla uğraşıyor, Max Ernst gerçekle gerçeküstü arasında cambazlıklar ediyor, Nicolas de Staël soyutla somut arasında köprüler kuruyor ama beri taraftan Hartung beyaz alanlara dobra dobra kara lekeler sürüyor, Viera da Silva zaman ve mekanla satranç oynuyor, Tal Coat doğadan esinlenen bilmecelelere dalıyor, Wols deliriyordu... Demek istiyorum ki resim sanatının çalkantılı denizlerine açılmaya kalkışmak, bir rota seçmek, gemisini kurtarıp, kaptan olmak, kolay değildi. 50.000'i bulduğu söylenen ressam kalabalığı ortasında...

Soyut resim çeşitleri kol kol, Mübin'in arayışları boşlukta bir gezi gibi bir şey, nerden kalkıp nereye varacaktı, belli değildi.

1950 yıllarının Paris'inde, aydın çevrelerde Marx'cı düşünce egemendi. Mübin Marx'dan çok Kafka'da buluyordu kendini. Toplum sorunlarına karşı ilgisiz değildi, ama yaşadığı kişisel bunalımın kahramanı Kafka'dan başkası olamazdı.

Mübin'in resimlerinde dünyanın gözle görülür, elle tutulur verilerine yer verilmediğine göre, başka bir kaynaktan esinlenmesi gerekecekti. Bu esin kaynağı, bu model, olsa olsa kendisi olacaktı, kendi içine dönük bir tedirginliğin belirtisi.

Sakin Mübin'i Hamlet rolünde görmeyin, asık suratı kimi gün aydınlanıyor, şakalar ediyor, keyifleniyor, tavla oynuyor, gezip tozuyordu.

Arkadaşsız değildi büsbütün, hırçınlıkları yüzünden pek çok kişiyi tedirgin etmesine rağmen. Hem resim ayrı bir konu, Mübin'in resimlerinde rahatsızlık ya da mutluluk aramayın, saatler, günler, aylar, yıllar boyunca kovaladığı şey bir ürperiş, bir varolma nedeni, bir çıkış kapısı... Konu resimdi, resmin kendisi, çizdiği bir renk yumağı, kara ya da kırmızı bir geçit, kimi gün Boğaz'ın sisli sümbülü havalarını andıran bir renk dünyası. Türkiye hasreti bastırınca Dede Efendi'nin semâileri, ya da bir ney sesi işe yarıyordu, başka günler siyasal bir tartışma çıkıyordu ortaya. Doğan Avcıoğlu'nun Paris günlerinde az mı sabahlamışlardı memleketi konuşa konuşa.

Süveyş Kanalı savaşı patlak verince Schola'nın iri ve kalın taş duvarları, yakıt eksikliği yüzünden buz kesilince hepimiz bir tarafa kaçtık. Mübin bir ara Rue de la Chaumière sokağında, Modigliani'nin bir zamanlar çalıştığı atölyeye taşınmıştı.



Mübin Orhon, İsimsiz,
42,1 x 32,3 cm, kağıt üzerine guaş, 1972

Hepsini sayacak değilim ama Fikret Muallâ'nın Impasse de Rouet'sinde ve nihayet 26 Rue de Rennes'de çalışıp durdu.

Resimlerini zaman zaman satıyor, galerilerde sergi açıyor, onun resimlerini sevenler çoğalıyordu. Türk vatandaşlığını yitirmemek için askerliğini yapma kararını verdiği sırada umut verici gelişmeler içindeydi, Paris'den ayrılmasa feraha çıkacaktı... Hiç tereddüt etmeden memlekete döndü. Paris galerileri uzaklaşan ressamlardan hiç hoşlanmazlar. Paris'e döndüğünde aralanan kapılar yüzüne kapanmıştı, her şeye silbaştan başlamak gerekiyordu. Bereket versin Sainsbury mucizesi vardı. Sainsbury dünyanın sayılı koleksiyoncularından biri. Arkaik heykellerden tut, yirminci yüzyılın en büyük ustalarına kadar bir müzeyi tek başına dolduracak kadar görkemli bir koleksiyon sahibi.

St. Germain-des-Près'de, Durand Galeri'de sergilenen Mübin'in resimlerine rastlayan Sainsbury, ressamı arayıp bulmuş, ondan sonra da sürekli olarak onunla ilgilenmişti. Ailece paylaşılan bir tutkuydu bu. Eşi ve çocukları da Mübin tiryakisi olmuşlardı ve böylece Sainsbury'ler senede bir iki kez gelip Mübin'in en güzel iri yağlıboya-larını alıp Londra'ya götürmüşlerdi.

İngiliz koleksiyoncularının Mübin'in resimlerine bunca yakınlık duymaları boşuna değildi. İngiltere Turner'in memleketiydi ve Mübin Turner'e hayrandı. Mübin'in yaptığı resimler bambaşkaydı ama her iki ressamın konusu gökyüzü ve su, boşluk ve renkti. Coşkulu bir yitiklik. İngiliz seyircisine yabancı olmayan duygular.

Kadınlar da vardı Mübin'in hayatında, ne var ki Mübin'in aşkı kadın değil, resimdi ve resimle kendisi arasında kimsenin girmesine izin vermiyordu. Değil kadın, arkadaşlık bile onu tedirgin ediyordu. Değerli ve sevgi dolu bir eş, bu beraberlikten doğan sevecen bir kız, Mübin'den ayrı yaşamak zorunda kalmışlardı. Yürüttüğü kavgada kimseye ihtiyacı yoktu sanki. İstenmiş, arınmış, seçilmiş bir çeşit yalnızlık yaşıyordu ressam. Sürekli içkinin verdiği yorgunluğa, delice resim yapma çabası eklenince, sağlığı gün geçtikçe bozuluyordu. Aldırış ettiği yoktu, karşısına aldığı tualle kavgası sürüyordu, düşmana kılıç salları gibi fırça sallıyordu durmadan. Bir dil, bir anlatı, bir duygu bulmuştu ve böylece anlatmak istediğini anlatıyordu anlayana... Bir renk olgunluğuna erişmişti. Duvara asılır asılmaz dolduruyordu resimleri odayı. Resmin kendine özgü varlık sırrı...

Montparnasse'da, Vavin metrosunun yanbaşıında oturduğu binada yaşayan genç Türk ressamı Mübin'le hep ilgileniyorlardı ve bir sabah Mübin'in merdiven sahanlığında sesini, çağrısını duyunca koşmuşlar son anında başında bulunmuşlardı ama ne çare olan olmuştu, Mübin'in ömrü böylece noktalanmış bulunuyordu Paris'de.

Mübin üstüne anlatılması mümkün olan binbir hikaye, olay, kavgı, barışma, serüven pek o kadar ilginç değil hiçbir. Her şeyden önce ortada yaptığı resimler var ve bu resimlere bakınca gördüğümüz şey, bir çilenin içtenliği, coşkunluğu, renk devinimi, güzelliği, teklifi... Türk resim tarihinde bu cins başka bir atılım yok.

Bir çeşit tekrar buluşma sayılabilir, Rumelihisarı'nda Mübin'in mezarı Orhan Veli'nin mezarına komşuluk ediyor. Birlikte gezmeye çıkabilseler, bence soluğu Beykoz'da Kamil'in yerinde alırlardı, ama ne çare ölüm karışmış bir kez.

Nev Galerilerinin Mübin'in suluboyalarını sergilemeleri bence bu yolda önemli bir adım sayılmalı, kutlarım.

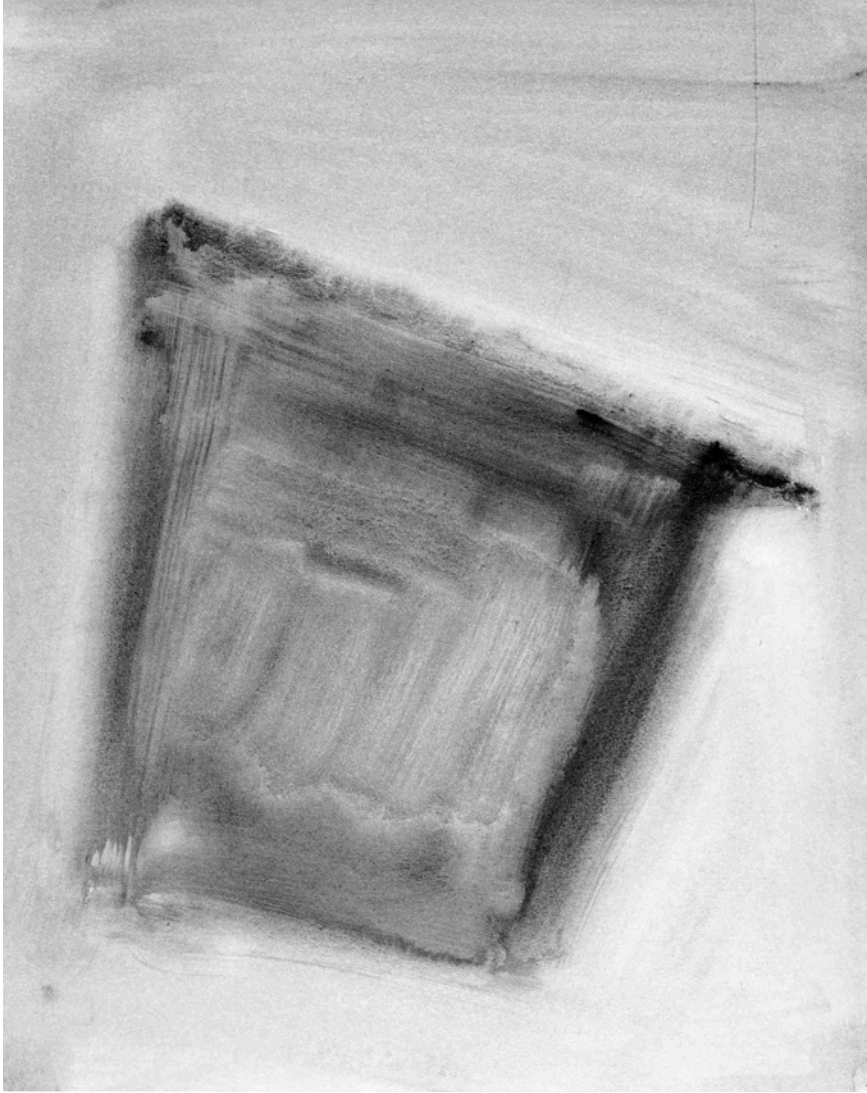
Mübin Orhon

Ali Artun

“Mübin Orhon,
Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu”

Sainsbury'ler, İngiltere'nin ekonomisinde, siyasetinde olduğu kadar, kültürel yaşamında da etkili olan köklü ailelerinden. Ailenin sanat kurumlarındaki yoğun çalışmalarıyla tanınan üyesi Sir Robert Sainsbury. Yıllarca Metropolitan, Tate gibi müzelerin, sanatla ilgili değişik akademik kurum ve derneklerin yönetimlerinde görev almış, dolayısıyla da şövalyelik ünvanına layık görülmüş. Ancak bunların hepsini gölgeleyen başarısı, 1978 yılında eşi Lady Lisa Sainsbury ile birlikte, Norwich'teki East Anglia Üniversitesi bünyesinde kurdukları Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi. Aynı zamanda müzeoloji ve sanat tarihi konularında akademik çalışmaların da yürütüldüğü ve Norman Foster'in mimarlığı nedeniyle de ilgi odağı olan bu merkez, Sainsbury'lerin 1933'ten itibaren oluşturmaya başladıkları Avrupa'nın en hatırı sayılır koleksiyonlarından birini barındırıyor. Koleksiyonun ilk bölümü çağdaş Avrupa sanatına, ikinci bölümü ise Avrupa dışı kültürlerin geçmiş sanatlarına ait eserlerden oluşuyor. İlk bölümdeki Degas, Bonnard, Modigliani ve Picasso'ların, Balthus ve Giacometti'lerin, Henry Moore ve Francis Bacon'ların arasında Mübin Orhon'un da 63 eseri bulunuyor.

Sir Robert Sainsbury, eser beğenirken aklından çok hazlarına, duygularına, sezgilerine teslim olduğunu belirtmektedir. Üstelik sanat eserleri karşısındaki bu tutkusu, onların yaratıcılarına da yansımaktadır. Mübin ve düşünceleriyle, uğraşını en yakından paylaştığı arkadaşı Charles Maussion böylesine hayranlık uyandıran sanatçılar arasında herhalde en ayrıcalıklıları olmuştur. Aralarındaki koleksiyoner-sanatçı



Mübin Orhon, *İsimsiz*,
42,1 x 32,3 cm, kağıt üzerine guaş, 1972

ilişkisi giderek her atölye ziyaretinin arkasından kutlandığı bir yakınlığa, daha sonra da dostluğa dönüşmüştür. 1960'lardan Mübin Orhon'un ölümüne kadar, 20 yıl dolayında süren ilişkileri boyunca Sainsbury çifti sanatçının çalışmalarının en yakın izleyicileri olmuşlar ve bu çalışmaların istisnai örneklerini koleksiyonlarına katmışlardır. Sonunda arkadaşı Maussion'la birlikte Mübin, bu koleksiyondaki savaş sonrası Paris Ekolü döneminin en geniş temsil edilen sanatçıları olmuşlardır.

Mübin'in birkaç yakını dışında pek bilinmeyen ve kendisinin olduğu kadar, bütün çağdaş Türk sanatının da en kapsamlı kişisel koleksiyonlarından birini oluşturan bu birikimden 1992 yılında Abidin Dino ile Haldun Dostoglu'nun yaptığı sohbetlerden birinde haberdar olduk ve hep birlikte bu Mübin'lerle İstanbul'da bir sergi tasavvur etmeye başladık. O günden beri süren gayretler sonunda, SANART'ın şemsiyesi, Sir Robert ve Lady Sainsbury'nin önerimizi kabul etmeleri ve Yapı ve Kredi Bankası'nın gerekli ilgiyi ve desteği sağlaması sayesinde şimdi bu tasavvur gerçekleşiyor.

Koleksiyonlarını esirgemeyen Sir Robert ve Lady Sainsbury çiftine, hazırlık çalışmaları boyunca değerli hizmetlerini sunarak benimle iki yıla yakın işbirliği yapan Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi Başkanı Mr. Derek Gillman ve yardımcısı Dr. William Jeffett'a, tasarıma içten bir ilgiyle yaklaşan Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdür Başyardımcısı Sayın Hasan Ersel'e, gayretlerimizi paylaşan Genel Müdür Yardımcısı Sayın Ömer Kayaloğlu ve Bölüm Yönetmeni Sayın M. Özalp Birol'a, zevkle birlikte çalıştığımız Sayın Veysel Uğurlu'ya ve dokunaklı seslenişleriyle kataloga katkıda bulunan Charles Maussion'a teşekkürlerimizi sunarız.

Bu sergi sevgili dostumuz Abidin Dino'nun ortaya attığı fikir üzerine, Sayın E. Mahir Balcıoğlu'nun başkanı olduğu SANART'ın desteğini sunması, girişimlerimizi birlikte başlattığımız Haldun Dostoglu'nun en başından beri eksik olmayan katkısı, İngiltere'nin önceki dönemlerdeki büyükelçilerinden Sir Timothy ve Lady Daunt'un, Defne Gürsoy Langham'ın, Siyah-Beyaz Galerisi yöneticisi Sayın Faruk Sade'nin, Mübin Orhon'un kızı Bénédicte Schribaux ve Sayın Ahmet Benli'nin değerli yardımları sayesinde gerçekleşmiştir. Kendilerine ve emeği geçen diğer herkese teşekkür ederim.

Mübin Orhon

Bénédicte Orhon

“Mübin, Rengin Ustası”

Mübin’in benimle, tek çocuğu Bénédicte ile konuştukları yaşamsal önem taşıyor. Anlattıklarını burada yazmaya karar verdim çünkü eğer Mübin bunları önemseseydi zaten tek bir söz dahi etmezdi. Onun mirası olarak kabul ettiğim sözlerini, daha sonra, güvendiğim yegâne bilgi kaynakları olan erkek kardeşi Ragıp’ın, Maussion’un, Sainsbury çiftinin ve sevgili Selim Turan’ın anlattıklarıyla tamamladım.

Yaşamının sonuna geldiğinde Mübin, ülkesinden, ailesinden ve Fransa’daki Türk camiasından uzaklaşmıştı; Türklerden sonuna dek yanında kalabilen yalnızca kan kardeşi gibi gördüğü Mehmet Hikmet’ti. Bu "uzaklaşma" kendini, sonu lenf kanserine varan fiziksel bir bitkinlikle gösterdi. Dahası bitkinliği, zihninin devamlı meşgul olmasıyla ikiye katlanıyordu. Onu düşünceleri üzerine yoğunlaşmaya ben ittim, çünkü ikimiz de ölümünün çok yakında olduğunu biliyorduk. Benim yaşamımın temel kuralı "gerçeklerden kaçmamak"tır. Kafasında yarattığı kendi gerçeklerine inanmaya daha meyilli olmasına rağmen Mübin de bu kurala uydu ve sonunda eserlerinin nasıl algılanması gerektiğine ilişkin yol gösterici bazı ipuçları vermeye yanaştı.

Bana güvenmeyi seçerek rahatlamıştı; aslında dünyevi olandan bir el etek çekme olan çalışmasını tüm dikkatimle izlediğimi biliyordu ve sorumluluk duygumu tanıyordu. (Sevgilisinin çocuk yapma isteğini, benim ona beni bile yetiştirmekten aciz olduğunu hatırlatmam üzerine reddetmişti.) Tavsiyesi şöyleydi: Eserleriyle ne



istersem onu yapardım, hatta istersem onları yok edebilecektim ama yapmasam daha iyi olurdu; kendisi için değil, eserleri için.

Ölümünden kısa bir süre önce Mübin’in karanlığını aydınlatan, Maussion’un yardımıyla yaşamına giren Sainsbury çiftiydi. Maussion’un, Mübin öldükten sonra onlara bir guaş armağan etmemi istemesi de Sainsburylere verilen değer in işareti sayılır. Yaşadığı sırada Mübin’in sanatının görkemini farkedene yalnız onlardı. Atölyesindeki iki parça mobilyadan biri olan ve bana özenerek gösterdiği yatak onların armağanıydı. Mübin’in ölüm döşegi olacak, sadakat sembolü bu yatak şimdi benim evimde. Sainsbury çiftinin özellikle takdir ettikleri bir başka sanatçı da Francis Bacon’dur. Tate Müzesi’nin galerilerinde, Bacon’ın koca tualleri ile ilk karşı karşıya geldiğimde, Bacon ile Mübin’in aynı şeyi ifade ettiklerini düşünmüştüm; aralarındaki farklılık yalnızca bu ifadenin biçimindeydi.

Bir de Selim. Mübin ve Selim’in dostlukları yalnızca kendilerini ilgilendiren nedenlerle zaman zaman kesintiye uğramış olsa da, Mübin’in düşüncelerinde Selim ondan hiç ayrılmadı. Onun dışında, derindeki yalnızlığı gerçektir. Sağlık durumunu ailesinden saklıyordu, Paris’teki Türklerden bazıları ise onu rahatsız edebilirdi. Dolayısıyla paylaşmak için yalnızca ben vardım. Beni kızı olarak sevdiği için değil, yaşamının özünü aktarmak istediği ve bu öz onun eserlerinde saklı olduğu için -ki bu eserler, kimilerinin yazdığı gibi “mistik” değil, ruhsaldır; hatta simyasaldır.

Kendisi hiç dindar olmasa da, Mübin'in resim yapışını dervişin dönüşüne benzetmek yanlış olmaz. Plakları içinden yalnızca iki Ruhi Su albümünü, Pir Sultan Abdal ve Yunus Emre'yi sakladım; bunları dinlememi istemişti, bunun üzerine ben de Yunus Emre'den bazı bölümleri cenazesi için kaydettim. Mübin'in benimsediği bu Türk mirası eski, fakat zamanla eskimeyen bir miras. Beni de derinden etkilediğini söylemeliyim. Onu Boğaz'ın yamaçlarından birine, annesinin yanına gömmek için uçakla İstanbul'a götürdüm. Paris'in ve sanatının çifte yalnızlığından koparıp, tarihle dolu bir yere teslim ettim; ona da ait olan bir tarihle. Selim ve Maussion da böyle olmasını uygun görmüşlerdi. *Bedenin Boğaz topraklarında yok oluşu, dervişin dönmenin ritmi içinde yok oluşudur; dervişin dönmenin ritmi içinde yok oluşu, Mübin'in resmi içinde yok oluşudur...*

Mübin, çalışmalarının duvara dekoratif bir sergi gibi asılmasından nefret ederdi. Ayrıca olur olmaz kişilerin aslında evrensel temsilleri olan bu resimlerden yola çıkarak yaptıkları bütün o psikolojik yorumlardan yorulmuştu. Bunu edebi sözcüklerle değil, mimikleri ve burada tekrar edemeyeceğim küfürlerle ifade ederdi. Ölümünden sonra, "mühür altındaki" eserlerini kurtarmanın zorluğu karşısında Selim de, ben de aynı hislere kapıldık: Mübin'in eserleri yalnızca kendi kendilerine, dolayısıyla insanlığa aittir. Bu yüzden onları yok etmek yerine saklamaya karar verdim.

Selim'in gözü keskindi, öznel bir eseri nesnel olandan ayırabilirdi; o da Mübin'in evrenselin tarafında olduğunu bilirdi, kendisi ise zamansalın tarafındaydı. Mübin'in dehası da buradadır: Rengin tüm inceliklerine hakim olmak ve canlıların kaynağı olan ışık üzerine çalışmak. Bunu bilimsel olarak açıklamadı, bilimden anlamazdı, fakat uzun bir sessizliğin ertesinde, ölmeden çok kısa bir zaman önce, renklerinin süs etkisinden ne kadar kesin bir biçimde arınmış olduğunu bana farketirdi. Renklerini bulabilmesi için hiçbir şey onu rahatsız etmemeliydi. Bir yatak, bir masa, plaklar için bir dolap, istiflenmiş guaş boyalar, boş duvarlar ve kağıtlarını kenarlarından tutturmak için kullandığı raptiyelerle dolu bir sehpa... Bu raptiyelerin delikleri bugün kağıt işlerin özgünlüğünü ispat eden bir imza sayılırlar.

Annese

Mübin'in aklı, Boğaz'daki mezarlığın duvar kenarına gömülü olan annesinin naaşına, deniz boyunca uzanan yolun inşaatı sırasında ne olduğu konusuna takılmıştı. Oralarda dolaştım ama sorusuna yanıt bulamadım. Oysa bu Mübin için bir saplantı, bir aile faciası, âdeta ikinci bir yok oluştu. Neyse ki, Ragıp'ın karısı İsmet Hanım sayesinde, onun için bu tarihi mezarlığın tepelerinde bir yer satın alınabilmişti.

Asıl giz, sonsuz hayranlık beslediği annesi Servet Hanım'ın, kendisi altı aylıkken ölmesiydi. Varlığına dair kanıt, babasının sık sık açıp baktığı bir çekmecede sakladığı kesilmiş bir tutam saç (bunu bana, onu geri getirecek bir dua gibi, tekrar tekrar anlatmıştı)

ile eski fotoğraflardan çoğaltılmış iki fotoğraftan ibaretti. Bunlardan birini de kendisi yırttı; diğerini elinden zor aldım. Yok olanın bu varlığının, onun için bir uçurum olduğunu, barok düşlerinin kaynağında bunun yer aldığını Ragıp ile birlikte çözdüm.

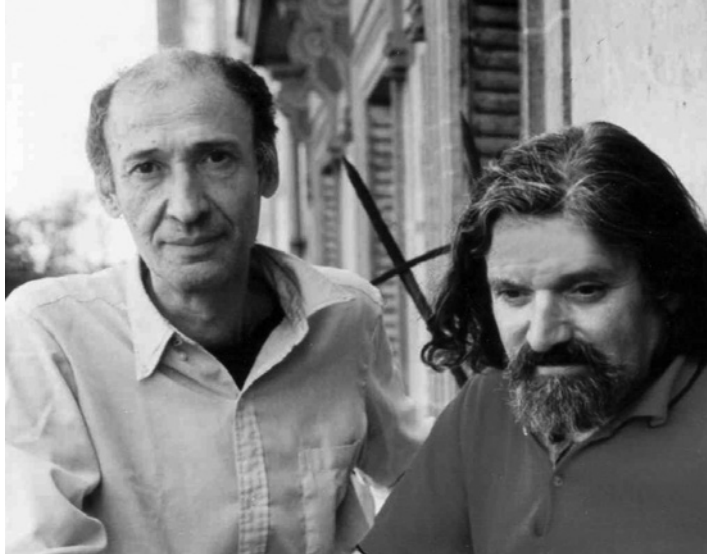
Bizans resim sanatının rafineliliğinden ve kültürünün görkeminden yola çıkarak Mübin, annesini Bizanslı olarak kabul ederdi. Ölmeden önce, gerçek de olsa, efsane de olsa, (büyükannem aslında Türk ismi taşıyan müslüman bir Makedon göçmeniydi) bu mirastan hakkını ısrarla talep etmişti; yalnız kendisi için değil resmi için de. Annesi de, resmi de Bizans'tandı, öyle karar vermişti.

Mübin, Servet Hanım'ın ölüm nedenini biliyor ve bu konuda babasını acımasızca suçluyordu. Üzerine konuşmak annesinin anısından sıyrılmasına yardımcı olmadı, tam olarak kurtulabilmesi için meseleyi kendi içinde çözmesi gerekiyordu. Kalıtsal etkenler de iyi değildi, örneğin benim annesi ile benzerliğim onu anılarla yüzleştiriyordu: Birgün annesini anımsayarak yüzüme dokundduğunda, boş bir bardak birden çatlayıvermişti. Ragıp da ben karşısında olduğum sürece Servet Hanım'ın fotoğrafına gerek olmadığını söyleyerek cüzdanında annesinin fotoğrafını taşımaktan vazgeçmişti. Bu kadının yirmi altı yaşındaki ölümü, ailesi, kocası ve beş çocuğu için büyük bir felaket olmuştu.

Mübin, Selim'in figür boyamasını izlemeyi severdi. Bir gün ondan, ahşap üzerine resmetmekte olduğu beyaz bir kadın silüetini tamamlamadan bırakmasını istemişti. Bu haliyle desen ona annesini anımsatmıştı, oysa Selim'in niyeti kesinlikle bu değildi. Selim bu isteği kabul etti ve resmi bitirmeden imzaladı, ama Mübin'e vermeyi reddetti. Ölümünden sonra bana getirdi; Selim'in sadakati eşsizdi.

Annesini arayışı zaman içinde resminin içine eridi çünkü resmi yokluğa değil, varlığa ilişkindi. Beş yaşından itibaren kendisine, ailesine, ülkesine, dostlarına karşı -Mübin'in resminin bir parçası olan Selim hariç- özellikle ilgisiz kalmama rağmen, anne-oğul / baba-kız arasındaki duygusal bağ kurabilmem, yaptıklarını izlemiş olmam sayesinde. Sessizlik içinde bir âyin: annenin ölümü, benim resimlerini izlerken hiçbir şey söylemeyişi, Mübin'in bir şey söylememi bekleyişi, ölmeden önce resmi hakkında bilmemi istediklerini arada uzun uzun duraklayarak, susarak dile getirişi ve nihayetinde gömülü olduğu yerin sessizliği. İçkin sessizlik -ki Mübin'in resim yaparken sık sık dinlediği sufi müziğinin temelinde de bu vardır. Ben de bu yüzden uzun zaman sessiz bekledim; şimdi sessizliği kırıyorum, bunu kimilerinin onun hakkında yaydığı söylentiler karşısında da yapmalıyım.

Mübin ailesinin sufi geleneği içinden geldiğini düşünürdü; bu doğru değildir. Bir gün, Ragıp'ı bir sürü beyaz kağıdı yerdeki koca bir alana yayarken gördüğümde bir açıklama bekledim. Elindekiler, köklerinin on dördüncü yüzyıldan sofu bir ozana dayandığını gösteren bir aile ağacının parçalarıydı, ama ozanın ismini şimdi hatırlamıyorum. Mübin bunun farkında mıydı hiç bilmiyorum. Ama ben onaltı yaşından beri şiir yazıyorum, Selim bilirdi; *bu ailenin mirası da sessizlik içinde devroluyor.*



Mübin ile Selim, Paris, 1980

Babası

Ragıp, beni ve Mübin'i ailenin manevi mirasçıları olarak görürdü. Mübin resim yaparken göbek adı olan Mustafa'yı kullanmamayı tercih etti; oysa Mustafa, büyük büyük babası Mustafa Reşid Paşa'nın ismiydi. Bir Türk tarihçi bana, kariyerinin başlarında Paris büyükelçiliği de yapmış olan bu ünlü kişiyle gurur duymam gerektiğini söylemişti.

Mübin'in Siyasal Bilimler dalında oldukça başarılı bir öğrencilik geçirdiğini daha sonra büyükelçi olan bir sınıf arkadaşından öğrendim; mezuniyetinin ardından Uluslararası İlişkiler konusunda uzmanlaşmak üzere Londra'ya gönderilmişti. Fakat bu sırada büyükbabasının sık sık yaptığı gibi, aile parasını İstanbul Borsası'nda batırması üzerine, Mübin kendini, tıpkı Mustafa Reşid gibi, Paris'te bulmuştu. Yıllar sonra, elimde Siyasal Bilimler'de yüksek lisans yapmak üzere bir başvuru dosyası ile evine gittiğimde, Mübin duygularının ağırlığı ile bir kenara çöktüvermişti. Kendisinin de saygınlığı yüksek bir üniversite olan Panthéon'a yüksek lisans için kaydolduğunu böylece öğrendim ama daha sonra bu kayıda dair hiçbir ize rastlamadım. Ailesinin siyasi mirasından bir tek o gün söz etti. Mustafa yerine Mübin ismini kullanması tesadüfi değildir.

Mübin'in ölmeden önce pişmanlıkla andığı savaş sonrası Paris'teki yaşamı, daha doğrusu İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu acılı yıkımın zihin açıcı sonuçları

ve zamanın düşünsel parlaklığı da (Le Monde gazetesinin entelektüel seviyesinin bile o yıllarda çok daha yüksek olduğunu söylerdi) aslında Ragıp'ın bana üstü kapalı bir biçimde anlattığı, İstanbul'daki ayrıcalıklı çocukluk yıllarının bir devamıydı. Mübin bir gün erkek kardeşinin evine gömleğine kadar soyulmuş olarak gelmişti; kumarda kaybetmişti ve kendi kendine Ragıp'ın bundan neden ve nasıl sorumlu olduğunu hiç sormadan borcunu ona ödemişti, Ragıp da ödemişti. Aynı biçimde Maussion'un Montparnasse'in kahvelerinden birinin önüne çektiği spor arabasını, araba kullanmayı bilmediği halde almak istemiş ve sonunda çarpıp çöktürmüştü...

Babasının onun üzerine bıraktığı bu siyasal miras uğruna askerliğini Türkiye'de yaptı. Babası neden resim yaptığını ve resimlerinin ne ifade ettiğini sorduğunda rahatsız olmuş ve ona cevap vermeye yanaşmamıştı. Mübin bana bunu sinirle anlatırdı, oysa onu son derece seven babasının kalbinde oğlunu anlayamamanın acısı kaldı. Ben Lütfi Bey'in oğluna, Ragıp'ın kardeşine ve Mübin'in bana karşı duyduğu sevginin gücünü herşeyden ayrı tutarım. Bu sevgi, Servet Hanım'ın ölümünü kaplayan gösterişsiz sessizliğin içinde aktarıldı. Söz konusu olan sahiplenici değil, aksine manevi bir sevgiydi.

Öte yandan Mübin'in sevgisi, ailesinin maddiyatçı insanlara dönüşmesiyle zaman içinde yok oldu. Aynı nedenlerle, Ragıp'ın ölümünden sonra ben de onlardan koptum. Bu dönüşüm, yaşamının sonunda Mübin'i doğduğu ülkeden uzaklaştırdı. Bunu geçici yanılmalara sonunda dağılması olarak görmek gerekir. Tabutunun üzerine koymak için 57 kırmızı gül satın almıştım. Bu güllerden yalnızca bir tanesi Türkiye'ye geldi; bu Ragıp'ı şaşkına çevirmişti. Bilinmeyen bir el tarafından tabutunun üzerine çizilen bir çizgi, Mübin'in yaşamının imzası.

Selim

1955'te Selim ve Mübin, benim doğduğum hastanenin önündeki bir bankta yalnız başlarına oturup beklediler. Selim, kızına ayırmak yerine, parasını çocukça savurduğu için Mübin'e hep kızdı. 1981'de Mübin'in bütün resim malzemelerini Selim'e vermeye karar verdiğimde, onu resme başlatanın kendisi olduğunu öğrendim; atölye derslerini izlemesi bundan sonraydı. Babasının tüm varlığını batırması üzerine Paris'te kala kalınca, İstanbul'dan tanıdığı futbol arkadaşı Selim'i bulmuştu. Bana Selim'den söz etmeyi hep reddetti, bu bir babanın yönünü şaşırmış kıskançlığından kaynaklanıyordu.

Selim ve Mübin, birbirlerine zıt özellikler taşısalar da ayrılamazlar. Mübin'in eserleri, Selim'in içeriğe ve biçime dair gizliden gizliye sürdürdüğü katkısı olmadan anlaşılamaz. Renk kullanımı ve desen üzerine birlikte yaptıkları çalışmalar, ölümünden sonra Mübin'in kağıtları arasından çıkmıştır.

Selim'in cenazedeki eksikliği, kendisinden bir parçanın da eksilmiş olmasındandır. Bu yüzden çıkar çıkmaz onun evine gittim; Selim iyi değildi.

Eserleri

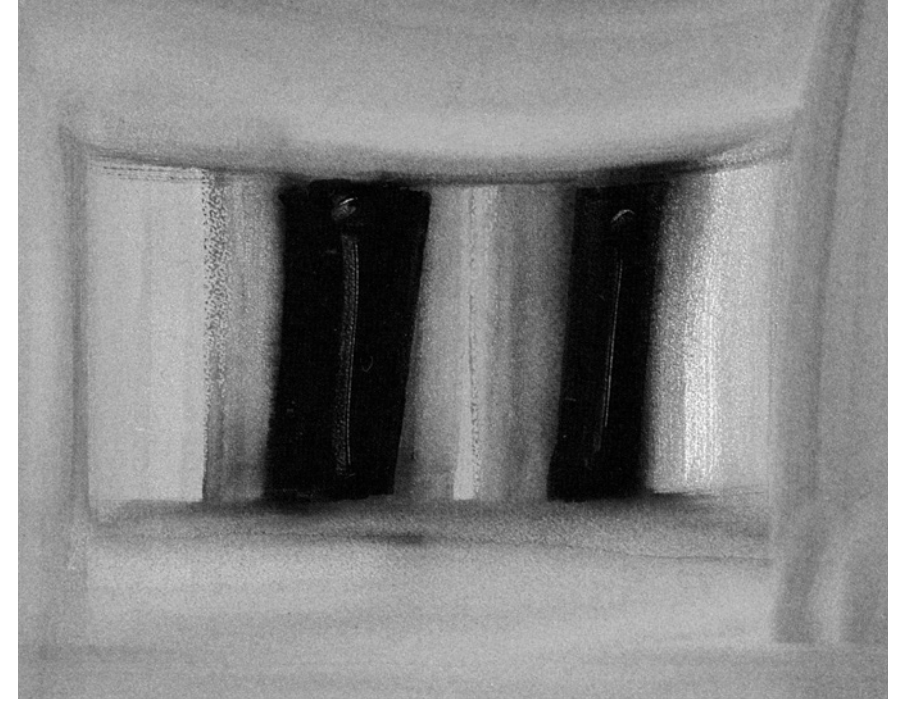
Renk, Arınmışlık ve Guaşlar

Mübin yalnızca ressam Turner'ın suluboya deniz manzaralarına hayranlık duyardı; bunun nedeni Turner'ın bu dönem eserlerindeki ışıktı. Kendisi rengin ustasıdır, renk ise ışığın insan gözünün algılayabileceği bir palette kısmen ifade bulmasıdır. Ona kaynaklık eden on dokuzuncu yüzyıl müzisyenlerinden Weber'dir; bunu anlamak için bu bestecinin kullandığı ses paletini incelemek gerekir. Mübin'in çalışmaları yaşamsal enerji üzerinedir.

Mübin'in Paris kahvelerinde katıldığı sohbetler gelip geçici tartışmalardan ibaretti. Savaş sonrası Montparnasse'ını gururla andığı, Giacometti'nin dünya görüşünün onu duygulandırdığı zamanlar olduysa da, yaşamının sonunda bunlardan da uzaklaştı. Öte yandan, eserlerinin Fransa'da kalmasını istedi. Bu yüzden, benim ölümünden sonra hepsinin Institut de France'a kalmalarını vasiyet ettim; bu kurumun kurucuları arasında soyadını taşıdığım büyük büyük babam da bulunur. En sevdiği yazar Rimbaud idi, Pléiade yayınlarından çıkan bütün kitaplarını okumuştı; bu kitapların da Enver'in karısı Nazan yengeme kalmalarını istedim; ne de olsa Sorbonne'dan Fransız Dili ve Edebiyatı diploması almıştı.

Mübin bana tercihini belirterek, aslında ulaşmış olduğu ve eserlerine kaynaklık eden arınmışlığın altını bir kez daha çiziyordu. Renk bu arınmışlığın bir sonucudur; tıpkı yaşamın tüm zenginliğinin aslında oksijen, hidrojen ve karbon atomlarının bir araya gelmesinin bir sonucu olması gibi.

Benimle Mübin'in konuşmaları hep iki biçimde gerçekleşmiştir. Ya Mübin onu şaşırtan, sinirlendiren ya da etkileyen bir şeyi bana anlatmaya koyulurdu -ki bu oldukça sıkıntılı olurdu çünkü annesinin ölümü ve babasının ona gösterdiği aşırı sevgi dolayısıyla, Mübin duygu dünyasını açıkça dile getirmeyi hiç bir zaman tam olarak öğrenememişti. Ya da aramızda, eserlerindeki ustalık konusunda sessiz bir tartışma sürerdi. Mübin her bir eserinin taşıdığı ağırlığı kesin olarak bilirdi ve buna dair bir yargıda bulunduğumda "Sen nasıl bilebilirsin?" diye atılırdı. Benim, onun eserleri üzerinde yoğunlaşabilme yetim normalin ötesindeydi, dolayısıyla eserlerini değerlendirme konusunda beni eşiti kabul etmişti. Fakat bazı guaşları ve tualleri zorla elinden almaya kalktığımda, yumruk yumruğa dövüşmenin sınırından döndük. Eserlerini aramızdaki insani ilişkiden daha fazla önemsiyor olmama boyun eğdi ve bunu kabul etti. Ben ise, bu karşılaşma sayesinde, eserlerinin özünün Mübin'in kendisinden türediklerini öğrendim; ortaya çıkan her parçanın yalnız onun hissettiği bir anlam olgunluğuna ermesi için yine onun belirlediği bir zaman boyunca yanı başında kalması gerekiyordu. Ona annesinin piyano çaldığını söylediğimde, yine aynı biçimde atılarak "Sen nereden bileceksin ki" demişti, oysa söylediğim doğrudu; ben de çocukken piyano çalmıştım.



Mübin Orhon, İsimsiz,
31 x 39 cm, kağıt üzerine guaş, 1977

Yaşamımızın büyük bir bölümü Mübin'in renklere, benim sözcüklere döktüğüm bir görünmezin içinde geçti; Mübin'in sırrı bu. Sanatı gönüllü ve gizli bir el etek çekmeydi ve çalışması, içinden yaşamsal sıvısının geçtiği omuriliği. Sırrının ne olduğunu bulmama şaşırmaması olağandı; bana eserleri konusunda istediğim gibi hareket etme özgürlüğünü vermesi de bu yüzden olmalıydı. Bütün disiplini, içindeki bütün istek resmindeydi. Bana ölmeden önce korkusuzluktan söz etmişti, oysa günlük yaşamda sorumsuz, hatta zayıf görünürdü. Babası tarafından diğer çocuklardan öyle ayrı tutulmuş ve şımartılmıştı ki gerçek dünya hakkında yanlış bir görüş edinmişti. Onu gerçekliğin ve kendi kendisinin karşısına ben koydum; bu yüzden en sonuna kadar ona baba demeyi reddettim ve çocukluğumdan itibaren hep ressam olarak tanındığı ismiyle seslendim. Sınırlar, onun önüne hiç çizilmemişti; kendisi, kendi kendisinin önüne daha da azını koymuştu. Onun yapamadıklarını yapmamı sağlayan aklıma güvendiği için huzur içinde öldü. İnsan kimliği ile ressam kimliği arasındaki bu fark, eserlerinin gücünü açıklıyor. Günlük yaşamda yapamadıklarını, bir eseri yaratırken yapıyor; işte simya burada.

Son yıllarında fiziksel yorgunluğunun arttığı ve parasız zamanlarında daha ucuz malzemeleri tercih ettiği düşünüldüğünde, Mübin'in bütün eserleri içinde kağıt üzerine gúaşla gerçekleştirilmiş işlerin öne çıkması olağandır, ancak bu eserlerin aynı zamanda, sanatının evrimine dair ayırdedici olma özellikleri vardır.

Selim minyatürden çıkıp heykele doğru yol alır. Mübin ise, askerlik için Türkiye'ye seyahat ettiği 1964-1967 yıllarında zirvesine ulaşan büyük boy yağlıboya tuallerden gúaşlara doğru gider. Başlarda kağıt üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar bir hazırlık aşamasıdır, bunun kanıtları vardır, fakat derken bu çalışmalar sanatının özüne, en ince, en güzel haline dönüşür. Ben, söz konusu Türkiye seyahatini çocuk halimle yanlış bulmuştum; Sainsburyler şaşırmıştı; galerisi bu seyahatin Mübin'in Paris kariyerini mahvettiğini sonradan kabul etti; Selim ve Maussion da aynı fikirdelerdi. Bu seyahat, Mübin'in yaşamının sonunda Türkiye'ye karşı duyduğu olumsuz duyguları da besledi. Ancak bu vesile ile 1970'lerden itibaren gelişen göz kamaştırıcı kağıt işleri, Mübin'in dünya sanat tarihine attığı imzası oldu. Bunlar, masasının üzerine eğilmiş, atalarından kalma minyatürü işleyen bir adamın mahremiyetiyle, evrenselin birleşimiydi. NASA'nın uzay fotoğrafları ile Mübin'in resimleri arasındaki benzerlik kuvvetlidir: ikisi de evrenin onsuz varolamayacağı ışığın bir tercümesidir; maddenin muhteviyatını ya da uzayın boşluğunu belirleyen birinde ışın hareketleri, diğerinde ise el hareketleridir. Eserlerinin başarısı da buradadır: İnsan beyninin hem doğuştan sahip olduğu ve hem de sonradan edindiği kodlardan örülmüş kabuğunu kırmıştır. İslam dini içine demirlemiş olan Sufizmin amacı da tam budur. Selim bunun farkındaydı; Maussion'un mahremiyetini açık etmek istemem ama o da aynı yolu izledi.

Kağıdın desteği Mübin'e sanatını yoğun ve kesintisiz bir biçimde gerçekleştirmenin olanağını sağladı. Sessizliğimi neden bozduğumu anlamak artık zor değil: sanatı bir yatırımdan ibaret görenlerin, sanat ile yalnızca kendilerine sosyal bir yer edinme derdinde olanların ya da varoluşlarındaki derin boşluğu doldurmanın peşinde koşanların bıraktıkları lekelerden arındırarak, Mübin'in eserlerine sahip oldukları büyüklüğü iade etmek istiyorum.

Mübin'in bir eserinin yer aldığı her yerde, bu eserden hayranlık ve hayret duyacak birileri de olmalı; önemli olan yalnızca bu.

Tiraje Dikmen

Patrick Waldberg

“Tiraje veya Zamanın Hafızası”

Tiraje'nin yaşamını Paris ile doğduğu Türkiye'si arasında paylaşmasının, onun espirisini, duyma ve görme yeteneğini, çelişkili değilse de, çoğu kez birbirinden başka yönlerde biçimlendirmesi kaçınılmazdı. Paris bir olaydır, olayların tarih ile günü gününe temasıdır, fikirlerin karşılaşmasıdır, yeni atılımların aydınlığa çıkarılmasıdır, gerçek ile hayalin sürekli sorgulanmasıdır. İstanbul ise, antik dünya ile yakınlık, Doğu'ya açılış, zaman dışılığa tanınan öncelik, Bizans'ın aydınlatıcı varlığı ve efsanevi düşüncenin tarihin keşfinin önünde gelmesidir. Geçenlerde, son yıllarda yaptığı desenleri incelerken, Tiraje'nin eserinin bu ikili titreşimin ritmine uyduğu kanısına vardım. Güncel olaylarla zamanların hafızasındaki izler öylesine yan yana, üst üste veya iç içeler ki, biraz uzunca bakıldığında, bir antik söylemin izi mi, yoksa güncel davranışların kolayca algılanabilen yansıması mı olduğunu ayırtetmekte insan tereddüte düşüyor.

Dünyanın en zengin sanat müzelerinden birini, görmenin sırrına ermiş, aynı zamanda şair olan bir tarihçiyle birlikte gezimi hatırlıyorum. Mısır ve Kalde, Hint ve Çin, Yunan ve Roma'yı geçip de Giotto'nun bulunduğu salona vardığımızda, rehberim ve müşridim olan dostum, kollarını açarak, “Burada günlük olaylar başlıyor” dedi. Baştan sarsıcı gelen veya en azından şaşırtıcı olan bu sözün anlamını kavrayana kadar uzun uzun düşündüm. Georges Duthuit'in bu veciz sözüyle bana öğrettiği Giotto'nun sanatının bir kopmayı ifade ettiğidir: İşaretlerin ateşinin yerine bundan böyle görünümlerin pırıltıları geçecektir. Oysa, bilindiği gibi, önemli her eser, evrensel sanatın

seçkinleri arasında yerini alacaksa, mutlaka ikili bir iz taşımalıdır: Bir taraftan, biçimlerin heybeti, kutsala yöneliş, sembollerin zenginliği, diğer taraftan, olup bitenlerin bilinci, sevinçleri ve acılarıyla cennet bahçelerinden cehennem kapılarına kadar uzanan, insanlığın yeryüzündeki kaderine keskin bir bakış. Tiraje'nin desenleri işte bu ikili niteliğe sahip; onların çekiciliğini yaratan etkenlerden biri de bu.

Tiraje'nin çoktandır şerit, friz veya bandrol türü bir formata eğilimi var. Bunların üstüne, hareket halinde insanlar, kortej, saraban, defile veya konvoylar çizilmiş. Ancak bunlarla, Marquet veya Matisse'in gençliklerinde yaptıkları, sokak sahnelerini -arabayı çeken at, bisikletli, telaş içindeki yayalar- anında tespit etmeyi amaçlayan 'dakikalık-desen' arasında hiçbir benzerlik yok. Tiraje de bizi, sokağa, agoraya, bulvara, hatta çarşının ta ortasına götürüyor; bazen kalabalıklarla, insan gruplarıyla, bazen birbirleriyle karşılaşan ya da birbirlerini izleyen yalnız kişilerle, belirsiz yönelimlerle itilecek dağılan insanların oluşturduğu parçacıklarla yan yana getiriyor. Ancak, Tiraje'nin kimliklerinin tespit edilmesi güç topluluklarında çarpıcı olan, aynı zamanda insanı saran yön, bu toplulukların zamanın dışında oluşlarıdır. Kuşkusuz, Tiraje'nin desenleri güncel kaynaklarla yüklü: Çalkantı, sokakların kargaşası, yaşama kaygısı... Bununla birlikte, bize öyle geliyor ki, bu desenler Nil, Fırat ve Dicle Uygarlıklarına da ait olabilir. Bir mumyanın sargıları üzerine çizilmiş, bir Babil rulosu üzerine kakılmış veya Iraquis'li bir kızılderilinin savaş mesajı gibi bir ağaç kabuğuna oyulmuş olabileceklerini seziyoruz.

Tiraje'nin topluluklarının arasında, şurada burada, dolgun biçimli, ifadeleri gizli, Fayoum portreleri kadar güzel ve esrarengiz bazı kadın portrelerinin de bulunduğu görülüyor. Kişiliğin varlığı, mesafe, şeffaflık, onun sanatının nitelikleridir. Yaşam duygusu öylesine heyecanlı, öylesine berrak, öylesine içten ki, her yarattığı doğal bir hareketten ortaya çıkmış gibi oluyor ve tüm katılıkları dışlıyor. Tiraje, zamanların hafızasındaki izleri keşfetmek gibi nadir bir imtiyaza sahip.

Paris, Aralık 1984

Tiraje Dikmen

Ali Artun

“Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok”

Aries, uzun süredir Tiraje'yle bir söyleşinin peşindeydi. Türk resminin dalgalı serüveni içinde çok özel bir yere sahip olan, bu serüvenin son elli yılının iniş çıkışlarına birebir tanık olmuş, daha da önemlisi -'Parisli' geçinen ama Batı resim tarihinde herhangi bir biçimde adı geçmeyen bir dizi iddialı ressamımızın tersine- yapıtlarıyla Batı sanat ortamlarında gerçekten dikkati çekmiş ama bunu olabildiğince az söylemiş bir ressam Tiraje Dikmen. Ortalarda pek görünmeyen, orada burada sık sık söyleşileri yayınlanmayan, sessiz ve derinlerde çalışan, durmadan çalışan, 'has' bir sanatçı. “Tiraje Hanım'la kim konuşabilir?” Her zaman kendi kendimize sorduğumuz bir soruydu bu. Paris'te yaşadığı için kolay yakalanamayan, herkesle de kolay kolay konuşmayan Tiraje Dikmen'le bu söyleşiyi, sonunda, onun eski dostu, galericisi ve bir anlamda ülkemizdeki yayıncısı Ali Artun gerçekleştirdi. Bir Mayıs günü Büyükdada'da, ulu palmyelerin, sarısabırların gölge düşürdüğü, deniz ve İstanbul kokan eski bir bahçede...

Ali Artun: *Sanatçıların İstanbul'dan Paris'e seyahatleri epey eskilerde başlamış; 18. yüzyıl başlarında. Yalnız, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki seyahatler, öncekilerden köklü olarak ayrılıyor bence. Artık öncekiler gibi ulusal bir davanın, bir idealin -Batı'nın ve Modern'in- peşinde değil, sanatın peşinde gidiyorlar. Dönmeye de gitmiyorlar. Misyoner değil, artık; sanatın ilk gezginleri. Baskı ve resmiyetin kuşattığı yalıtılmış bir ortamdan, kozmopolitliğin, bireysel düş gücünün, yeni tutkusunun merkezine gidiyorlar.*

Her kıtadan, her kültürden sanat göçerleri harmanlanıyorlar. Bu kentin savaş sonrası sanat sahnesinin aktörleri arasına katılıyorlar: Mualla, Hakkı Anlı, Selim Turan, Abidin, Nejad... ve siz.

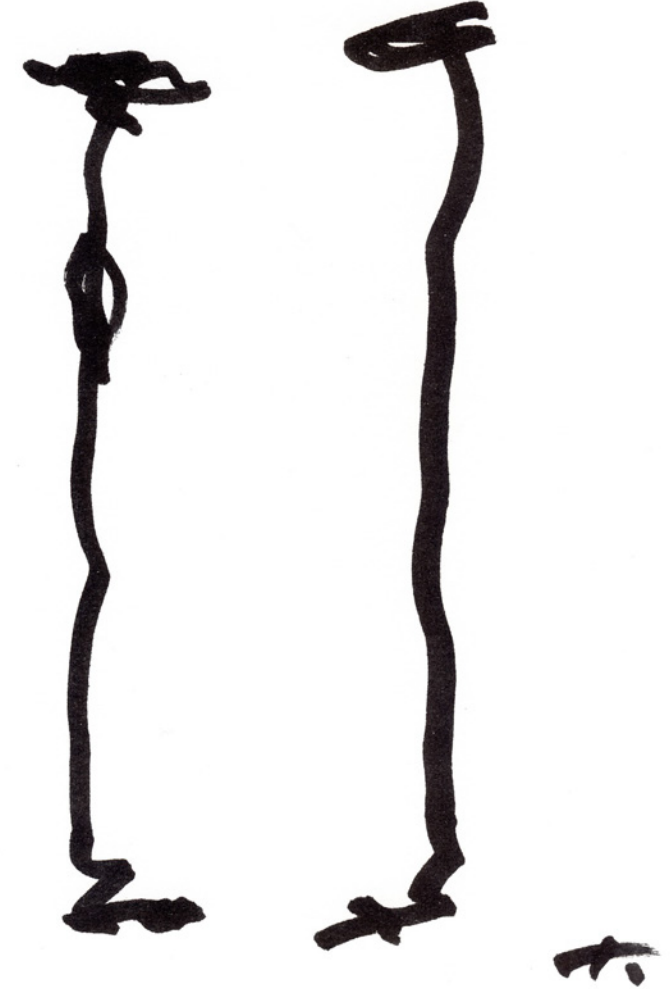
Tiraje Dikmen: II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, yollar açılınca Paris'e giden ressamlar, sizin de belirttiğiniz gibi, sadece resim peşinde gidiyorlardı. Onların sorunları dönmek veya dönmemek değildi. Paris'e ulaşmanın heyecanı ve bilinciyle, sadece resim için yaşıyorlardı. Güçlük veya sıkıntılardan yılmaları söz konusu değildi. Paris Okulu'nun içindeydiler. Bağımsızdılar.

Kendilerinden önce giden kuşaklardan ayrılma sırasında, herhalde, Paris'e gitmeden önce yaşadıkları, yaklaşık son on yıllık dönemin payı vardı. Bu dönemde, 'Üniversite Reformu' ertesinde, Fransa ve Almanya'dan çağırılan bilim adamlarıyla yeni ve çağdaş bir eğitim başlamıştı; yeni bir ortam oluşmuştu.

Sanat çevrelerinde de çağdaş bir hava esiyordu. Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Akademi'yi yeniden düzenlemek, yeni bir eğitime geçmek üzere çağırılan yabancı uzmanlar arasında Leopold Levy, Resim Bölümü başkanlığına getirilmişti (bu görevi 1 Ocak 1937'den, 1 Ocak 1950'ye kadar sürdürecekti). Paris'e 1946-50 arasında giden ressamların hemen hepsi Leopold Levy'nin öğrencileriydi. Leopold Levy'le (Hocalarıyla) uzun beraberlikleri, öğrencilik yılları onları daha İstanbul'dan Paris'in sanat dünyasına yaklaştırmış, hazırlamıştı. Paris'e vardıklarında bocalamayacaklardı.

Leopold Levy, Paris'e dönüşünde Wildenstein Galerisi'nde açılan sergisi vesilesiyle N. Şazi Kösemihal ile yaptığı söyleşide der ki: "Talebelerime sanatın devamlı, değişmez vasıflarını telkin ederken daima devrimizin endişelerini, ileri anlayışını göz önünde bulundurdum. Bugün Paris'teki genç Türk ressamlarının bilhassa resim sanatına ihanet etmeden -ki bugün bu pek nadir görülen bir vasıftır- öncülerin baş safında bulunmaları bunun en güzel delilidir." Bu ressamların Leopold Levy ile yakınlıkları Paris'te de kesintisiz sürdü, onun ölümüne kadar (1966). Ahmet Hamdi Tanpınar da Adalet Cimcoz'a yazdığı 1959 tarihli bir mektubunda bu yakınlıktan bahsediyor: "Leopold Levy Londra'daki sergisinden döndü. Müthiş kritikler almış. Çok sevindim... Leopold Levy'yi seviyorum. Baba adam. Burada Türk talebelerine, Türk ressamlarına nasıl dost, tasavvur edemezsin."

Leopold Levy, resimde eğitime inanmaz; ona göre dersle ressam olunmaz! Sorun resmin nasıl yapılacağını öğretmekten ibaret değil, resmin ne olduğunu ve de ne olmadığını anlatmak ve Hoca'nın asıl sorumluluğu, öğrencinin mutlaka kendi kişiliğini bulmasına yardımcı olabilmektir. Levy, öğrencinin çalışmasını düzeltmez, onunla tartışır, hangi kitabı okuduğunu, hangi müziği dinlediğini konuşurdu. Hoca gibi resim yapılmasına karşıydı. Taklidin her türlüsüne karşıydı. Kösemihal'e diyor ki: "Öğrencilerime katılmış kaideler, düsturlar vermedim; her birinin temayülüne ve istidadına göre tavsiyelerde bulundum... Hastalığı değil, hastayı tedavi ettim!"



Tiraje Dikmen, *İsimsiz*,
kağıt üzerine çini mürekkebi

Nurullah Berk de Levy'nin katkısı üzerinde durur: "Hoca Leopold Levy'yi tanıtmak istediğim bu yazıya 'Türk Resmine Leopold Levy'nin Katkısı' başlığını seçmekle fazla iddialı olmadığım kanısındayım. Bence 'katkı' sözcüğü burada gerçek anlamını buluyor. Bizler daha bugünden Leopold Levy'nin Türkiye'de bulunduğu dönemin, Türk resminde bir tarih olarak kalacağına inanıyoruz... Leopold Levy getirdiği eğitimle mükemmel bir başarıya ulaştı; kendilerini hepimize kabul ettiren yeni bir kuşağın yetişmesinde büyük katkısı oldu. Kanımca yaşlı kuşak da belli bir biçimde bu eğitimin etkisini yaşadı: 'Doğa'ya dönüş' ile ve 'kalıplaştırıcı formüllerden kaçınarak'. Bu yapıcı etki ve özellikle de hocalığı ile yeni bir kuşağa yepyeni bir yaşam veren Leopold Levy, bizim resim etkinliğimizin bir yerinde, yönlendirici desteği ile yeni bir hamleyle öncü olmuştur. Bu eğitimin öneminin özellikle büyük olduğunu düşünüyorum, çünkü bir formül veya birkaç reçeteye özetlenebilecek bir eğitim değil; bir espri, yeni bir espri-dir. Bu eğitim sayesinde birçok sanatçı görmeyi ve hissetmeyi öğrendi. Bu kadar sağlıklı bir temel ölemez, çünkü insana dayanıyor."

Bedri Rahmi'nin de aynı anlamda sözleri var: "Leopold Levy şaşırtıcı bir dayanıklılığın ve enginliğin sonuçlarını elde etti. Eğitiminin etkileri bütün öğrencilerde kendini gösterdi."

AA- 1985 yılında Paris Bienali'ndeki Henri Michaux sergisine girdiğim zaman müthiş şaşırmıştım. Karşımda sanki sizin desenleriniz asılıydı. Sonraları Jackson Pollock'ın da sizinkileri hatırlatan desenlerine rastladım ve başkalarının da. Aşağı yukarı aynı zamanlara ait bu işler, sanki aynı ressamın elinden çıkmıştı. Oysa siz, Michaux ve Pollock tamamen birbirinizden habersizsiniz; üstelik coğrafyalarınız da bambaşkaydı.

TD- Ben de ilk defa Michaux'nun bir sergisine gittiğimde, St. Germain-des-Près'de 'Le Point Cardinal' galerisindeydi, kapıdan içeri adımımı atınca bir an irkildim. Duvar da sanki benim desenlerim asılıydı... Bir saniye süren tuhaf bir his. Yaklaşınca görüyorsunuz ki bu benzerlik tamamen yüzeysel. Arkasında olan espri başka; benimkinden başka. İki ayrı espri söz konusu.

Benim desenlerimde anın 'heyecanı' hızla dışa yansıyor; spontane olarak. Konuların farklılığı, hareketi ve hızı değiştirmiyor. Michaux desenlerinde 'düşüncesini' çiziyor; *cerebrale* olarak. Düşüncesi: Hız. Jean-Dominique Rey'in kitabındaki söyleşisinde Michaux diyor ki: "Resim ve heykel hâlâ ortaçağın yavaşlığı içindeler. Oysa günümüz hızı konuşuyor. Kapımdan çıkar çıkmaz hız dünyasının içinde buluyorum kendimi. Hız devrimizin esaslı bir fenomeni olduğu halde, hızla ilgilenen ressamların bu kadar az sayıda olmasına her zaman şaşıyorum. Uzun süre yalnız suluboya kullandım; çok hızlı bir *medium*. Mürekkep çok hızlı gitmeyi sağlıyor; hatta akrilik daha da hızlı."

Bu açık farklılığa rağmen, yüzeysel de olsa, dış görüntüdeki bu benzerlik nereden geliyor? Herhalde, tek ortak yanımız olan yaşadığımız dünyadaki 'Hava'dan!

Haberleşmenin büyük hızıyla giderek yoğunlaşan bu hava, dünyayı küçülttü. Aslında küçük bir dünyada yaşıyoruz. Bir küçük mekanda gibi. Üstümüzde esiyor hepimizi içine alan bu Hava. Hız ve hareket de onun içinde!

AA- 'Evrensellik' denilen bu hava olmalı. Formların zamanı ve mekanı aşan benzerlikleri Modern sanat tarihinin, 'stil' kavramıyla özümlemeye çalıştığı.

Bizim benzerlik vakamıza gelince, sanıyorum ki bu, savaş gerçeğinin dehşeti karşısında gerçeğe küsen Batı sanatının soyut bir dil arayışıyla ilgili - Taşizm, lirik soyut, Cobra hareketi... Bu arayış, zaten modernliğin başından beri süren Şark estetiğine karşı olan ilginin birden yeniden canlanmasına yol açıyor. Kandinsky'nin sözleriyle, Şark'la paylaşılan insan ruhunun sesi, yegane evrensel ses haline geliyor. Evrensellik insan ruhunu mekan ediniyor. Daha 1920'lerde, Masson, Miro, Aragon hatta Breton gibi sürrealistlerin Budizm'e eğilimleri malum. Savaş ertesinde Zen sanatı çekiciliğinin zirvesine tırmanıyor. Sözcüklerle imgenin bir olduğu Zen şiiri; desenin, resmin, yazının birleştirilmesi. Ekspresyonizm olarak kaligrafi, emprovizasyon olarak kaligrafi... Henri Michaux'nun deseni bu.

Aynı 'hava', zamanın 'otomatik yazı' veya 'otomatik şiir' merakını da körükliyor. Bu sadece Paris'te sürrealistler tarafından denenmemiş. Eluard'ın etkisiyle Picasso da denemiş mesela. Savaş sırasında New York'a geçen Malta, burada Pollock ve arkadaşlarıyla 'otomatik' yazı seansları düzenlemiş. Tabii şair cephesinden, ressam cephesine geçince 'otomatik yazı', 'otomatik desen' olmuş: Resmetme fülünin izleri; Pollock'a atfedilen 'action painting' Sizin 'gözü kapalı' desenlerinizde de benzer bir insiyak yok mu? Hepsinde ortak olan bir tür ideogram ve şiir etkisi; hatta, ritmiyle, coşkusunun kişiselliğiyle bir tür lirizm...

Tabii, bu yaklaşımlarda zamanın formalizmi okunuyor; temsilin bütün boyutlarının forma indirgenmesi, formlar sayesinde başka bir kültürün, ruh dünyasının ele geçirilmesi... Ama temsilin tarihsel, kültürel karmaşıklığı hesaba katılınca formlardan ibaret bir evrensellik oldukça sorunlu hale geliyor. Sizin desenlerinizin kimi formal benzerlikler ötesinde gösterdiği köklü farklılık, bu son söylediklerimi aydınlatıyor bence.

TD- Bahsettiğiniz gözü kapalı yapılan desenlerde, ben gözümü kapayınca neyi yapacağımı bilerek çiziyorum; gözümü açtığımda neyi bulacağımı biliyorum. Bir yerde yazıyı ve imlayı bilip, gözü kapalı, yanlış yapmadan yazmak gibi! Harfleri öğreniyorsunuz, sonra imlayı öğreniyorsunuz ve yazıyı yazıyorsunuz, yazı da kendi biçimini buluyor, sizin yazınız oluyor. Gözü kapalı da yazıyorsunuz, yanlış yapmadan. Bu arada yazınız giderek sadeleşiyor, hızlanıyor; hatta, adeta çizgiler halini alıyor; soyutlaşıyor bir çeşit. Fakat kökünden kopmuyor. Ancak, gözü kapalı çizmenin yanlış anlaşılması, 'kolaylık'la, 'el kolaylığı' ile kesinlikle karıştırılmaması gerekiyor. Çünkü bu çizgiler, bu desenler, kolaylığın tam tersine, uzun çalışma ve deneyimlerin sonucunda varılan bir aşamada, bir birikimden sonra çizilebilen

desenlerdir. Çocuk desenleri, çocuk resimlerindeki saflığa, tazeliğe ancak bir yerden sonra varılabildiği gibi.

Bana göre desen kendi başına bir bütün. Bir tablo veya bir heykel gibi. Ortak değerlerin uygulandığı, başı ve sonu olan bir yapıt (Ingres'in veya Picasso'nun desenleri). Nitekim, siyah-beyaz bir desen çok renkli görünebildiği gibi, çok renkle yapılmış bir resim de renksiz görünebiliyor. Desen bir bütün, öncesi sonrası yok. Krokiler çizmek veya bir tabloya hazırlık desenleri çizmekle sınırlı değil.

AA- Yaptıklarınız iki kutup arasında. Bir kutupta kalabalıklar: Protestolar, kızıl bayraklı yürüyüşler, çatışmalar, göçler, hatta ayinler. Bu dizilerin bir bölümü, sizi etkilemiş belirli siyasal hadiseler üzerine: Zonguldak kömür işçilerinin grevleri ardından çizilen altı metrelik muhteşem desen aklıma geliyor hemen; sonra, bu sefer de neredeyse kibrit kutusu büyüklüğündeki Körfez Savaşı göçleri dizisi; 1968 Paris... Çağdaş hayatın hızla gelip geçen fragmanlarından türeyen destanlar. Karşı kutupta ise tamamen mahrem atmosferler: Loş ışıktaki, masa başında iki ahbap, dizlerinin dibinde köpekleri, konuşuyorlar. Veya eski desenlerinizdeki kur yapan çiftler, tepelerinde bir kuş... Bu çiftler birtakım yaratıklar halini de alabiliyorlar. Ama ilişkileri kişisel, karşılıklı, ilk gruptaki gibi topluca yaşanan bir hadiseyi, bir ritüeli temsil etmiyorlar.

TD- İnsan tek kutuplu olmayabiliyor! Aynı kutuplardan apayrı olayları, aynı heyecanla yaşayabiliyor. Sözü ettiğiniz resimler, yaşadığım olayların (veya Doğa'nın) yarattığı Heyecan'ın yoğunluğu ve şiddeti ölçüsünde, dışa yansıyan soyut biçimleri. Tabii yansıma, dış görüntünün aynen yansması değil, arkasında olanın, bellekte biçimlenmiş haliyle yansıması. Soyut bir yansıma.

Bir kuşa bakıp bir timsah görebiliyorsunuz! Denize bakıp 'yaratıklar'ı görebiliyorsunuz!

Ancak, resimlerin temelinde olan Heyecan'ı mutlaka belli, somut dış olaylar yaratmıyor. Heyecan bireyin belleğinde, kökleri bireysel ve soyut olan hayal gücünün katılımıyla da oluşuyor. Yine soyut bir yansıma. Bu konularda Doğa ile Birey'in arasındaki ilişkiye bakarsak, Doğa ile beraberlik, içiçelik devam ettiği halde Doğa'nın karşısında Birey'in artan bağımsızlığı, hatta hakimiyeti görülüyor. Doğadan aldığını siz yeniden yaratıyorsunuz. Birey'in Doğa karşısında yeri büyüyor. Yeni bir denge oluşuyor.

AA- 1985 yılında Galeri Nev, desenlerinizden bir derleme yayınladı. Serigrafiyle sadece 100 nüsha çoğaltılmış, "édition de luxe" formatında bir kitaptı. On yedi yıl sonra, geçen aylarda bu kitap, Norgunk Yayınevi tarafından yeniden yayınlandı. Metnini Patrick Waldborg yazmıştı: "Zamanların Hafızası." Waldborg, Amerika'dan kalkıp gelmiş, Paris'e ve sürrealizme kapılmış bir fikir adamı. Hatırlarsınız, kitabı bizzat kendisine verecektim. Ancak tanıyanlar ve bu arada Abidin Dino fena halde gözümlü korkutuyorlardı. En ufak bir kusur bulursa beni perişan edeceğinden bahse-



Tiraje Dikmen, İsimli,
38 x 52 cm, kağıt üzerine yağlıboya, 1963



Tiraje Dikmen, İsimsiz,
kağıt üzerine çini mürekkebi

diyorlardı. Nihayet cesaretimi topladım ve kendi mahallesinde küçük bir kahvede, bir öğlen vakti buluştuk. Başta sert biri gibi göründü bana; saç başı, kılığı kıyafeti dar-madağınaktı ve şaraphıydı. Kitabı sundum ve gerçekten de yüzünde ne bir takdir, ne bir sempati, ne de bir nezaket izi belirdi. Açtı ve kitabın hiç sağına soluna bakmadan hemen kendi metnine daldı. Bitirdi, bir daha... "Eyvah, yandık" diyordum ki, baktım Waldberg ayağa kalktı, bağıra çağıra beni tebrik etti ve aniden sarılıp yanaklarımdan öptü. Anlaşılan metin hatasızdı. Zaten tashihini o zaman Ankara'daki Fransız sefiri Monsieur Rouillon yapmıştı. Ardından şişeyle konyak geldi, nihayet desen sayfalarına girildi ve akşamı ettik; İstanbul'da buluşmak üzere bulut gibi ayrıldık... Birkaç yıl sonra, İstanbul'a gelemeden gitti Waldberg.

Siz nasıl tanıştınız onunla ve sürrealistler çevresiyle? 1964 yılında düzenlenen büyük sergilerine nasıl davet edildiniz? Sanatlarıyla ve tezleriyle ne ölçüde ilgilendiniz?

TD- Patrick Waldberg ile tanışmam 1953 olmalı. Sürrealistlerle tanışmam ise 1956 ve sonralarıdır. 1956'da St. Germain des Prés'deki Edouard Loeb Galerisi'nde ilk sergim açıldı. Bu galeri Max Ernst, Miro ve Arp'ın sergilendiği galeriydi. Serginin açılışına Max Ernst gelmiş, bir resim almış ve atölyesinin duvarına asmıştı. 1960'ta aynı galeride bu kez yağlıboya sergisi oldu. Max Ernst yine serginin açıldığı gün geldi, yine çok beğendi. Bu serginin davetiyesine Patrick Waldberg bir metin yazmıştı. Bu metin, 1961'de Waldberg'in Mercure de France tarafından yayınlanan *Mains et Merveilles* kitabında da basıldı.

1985'te Ankara'da, Galeri Nev'de açılan sergimde, Nev'in yayımladığı, sizin editörlüğünü yaptığınız, Paris'te de çok beğenilen kitabın metnini de Patrick Waldberg yazdı. Başlığı "Tiraje-Zamanların Hafızası"; kitabın başlığıyla aynı. Kendisi bu yazıyı yazdığında, önümüzde iki üç aylık bir zaman olunca, karşılıklı konuşup tartışarak daha etraflı ve uzun bir yazı yazmak istediğini söylemişti. Maalesef zaman fırsat vermedi. Waldberg'in ömrü vefa etmedi.

Paris'te 1964'te düzenlenen "Surréalisme" sergisi, o dönemde Paris'in en büyük galerisi olan ünlü Charpentier Galerisi'nde açılmıştı; rue St. Honoré'de. Sergi çok geniş kapsamlıydı. Adı üstünde: "Gerçeküstücülük-Kökler, Tarih, Yakınlıklar".

Bu sergide, Arcimboldo, Hieronymus Bosch, Bruegel de Velours'dan başlayarak, Victor Hugo, Odilon Redon dahil, Chirico, Paul Klee, Max Ernst, Picasso, Giacometti, Chagall, Salvador Dali, Duchamp, Arp, Man Ray ve André Breton, Paul Eluard, Aragon, Tristan Tzara, Jacques Prevert, Soupault ve daha birçok sanatçı, yazar ve şairin eserleri vardı.

Sergide 'Yakınlıklar' faslında, *imaginaire*, imgesel resim de yer alıyordu. Bu konuda Patrick Waldberg serginin kataloğunda, galerinin sahibi Nacenta'nın geniş ön-sözünden ayrı olarak, "Sürrealizm: Tarih, Kökler, Yakınlıklar" başlıklı uzun yazısında, imgesel resim üzerine diyor ki: "Sürrealizm hareketinin dışında, fakat arayışları ona paralel, bağımsız, marjinal sanatçılar her zaman var oldu. Bu durum Paul Klee için doğrudur. Max Ernst daha 1920'den itibaren Paul Klee'de sürrealizme içten bir yöneliş görüyordu. Bu görüş 'alışılmamış'ın yakın sırdaşı Pierre Roy için de doğrudur. Dünyada 'imgesel'in figürasyonunu hedefleyen bütün bir resim akımı 'sürrealizm' adını taşır. Doktriner olmayan ve bilgilendirmekten başka kaygısı bulunmayan bu sergide, böyle bir akımın değerlendirilmesi doğru olmuştur. Bu sergi, öncellerinin ilk, temel düşüncelerinin bulunduğu birkaç genç sanatçıyı da kapsıyor."

AA- Hatırlıyorsunuzdur herhalde, bu katalogda "genç imgesel resmin en kuvvetli kişiliklerinden birisi" olarak anılıyorsunuz.

TD- ...

- N. Şazi Kösemihal, "Leopold Levy ile Söyleşi", Yeni İstanbul gazetesi, 28/4/1951.

- N. Şazi Kösemihal, "Leopold Levy ile Konuşma", "Paris Mektupları", Yeni İstanbul gazetesi, 1951.

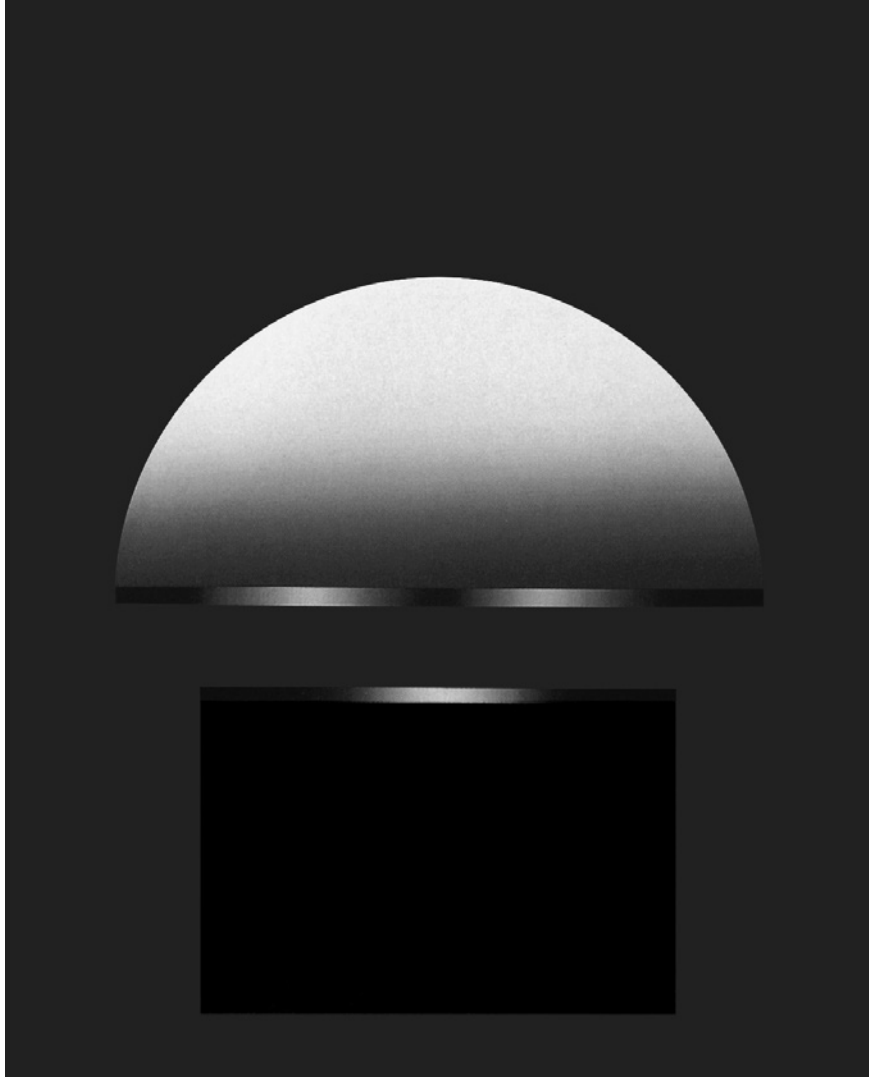
- Nurullah Berk, İstanbul (Fransızca gazete), 16/6/1947.

- Henri Michaux (Namur, Belçika, 1899 - Paris, 1984): Çalışmalarında insanın iç dünyasının keşfine yönelen ve bu arada Doğu'nun mistik düşüncelerinden de etkilenen şair ve ressam.

- Kandinsky, "Münih'ten Mektup", Apollon Dergisi, 3 Ekim 1909, s. 19. Aktaran: Helen Westgeest, "Zen in the Fifties", s. 14, 36, Waanders Publishers, Zwolle, 1996.

- Roberto Matta (Şili, 1911 - İtalya, 2002): Savaş öncesinde Paris'teki sürrealist çevrenin en genç üyesi. Savaş sırasında Duchamp'ın ısrarıyla New York'a taşınıyor (1939-1948) ve 'soyut ekspresyonizm'in oluşumunda etkin oluyor.

- Patrick Waldberg (Kaliforniya, 1913 - Paris, 1985): Paris'te sürrealistler çevresinden bir yazar. Edebi çalışmalarından çok sanat tarihi alanındaki çalışmaları ve özellikle sürrealizm üzerine incelemeleriyle tanınıyor.



Adnan Çoker
Kubbeler Dizisi, Ayasofya,
90 x 70 cm, özgün serigrafi, 1993

Adnan Çoker

Doğan Kuban

“Çoker’in Işıklı Geometrisi”

Timaheus'da Eflatun'un tanrısı kaosu evrene dönüştürürken nesneleri geometrik biçim ve sayılara dayanarak yaratır. İslam sanatının, özellikle bezemesinin alt yapısı da geometri üzerine kurulmuştur. Yine de sayılarla biçimlerin ilişkisinin her zaman gizemli bir yanı vardır. Çağdaş kaos kuramının evrenin ve biçimlerin lineer olmayan matematiksel özellikleri üzerindeki araştırmaları heyecan verici sınırlara uzanıyor. π sayısı gibi belirsiz, fakat bazen bir çember kadar kesin olan evrensel gerçeğe varma isteği *Philosophia Perennis*'in milyonlarca insan için hiç eskimeyen temelini oluşturur. Çoker çemberde simgeleşen bu isteğe ışığın simgeselliğini katıyor. Işık güneşin, yaşamın, tanrının, sonsuzluğun, azizlerin, iyiliğin, bereketin simgesi olmuş onca yüzyıl. Bence bu resimler böyle bir dünyanın varlığında temelleniyor. O dünyaya açılan pencereler. Çoker'in bir mistik olduğunu söylemek zor. Fakat resminin arkasında böyle bir allegori, felsefi düşünce ve simgesel anlam olduğunu düşünüyorum. Geometri ve ışığın kavranabilir görünüşleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimliyor. Gerçi bütün simgesel çağrışımlardan arınmaya özendiği, sadece resimseli aradığı söylenebilir. Yarım daireler, içinden aydınlanmış yüzeyler, vakumsu renkli boşluklar ve gerçeğe referansın en ufak kuşkusunu yoketmek için kullanılan yatay, kara ya da ışıklı bantlar. Görünen resimsel *vocation* bu. Yıllardır birbirine benzer gibi görünen tablolar üretmek bu amacın katıksız kovalanması. İdeal olarak böyle bir resim dünyası tek bir tabloya

indirgenebilir. Fakat o bir tek tabloya sığacak ifadeyi bulmak için kaç tablo yapmalı? Çoker o aşamaları resimliyor. Her aşamada kısıtlılığın sonsuzluğunu yaşıyor.

Kara fon ya da kara çerçeve resimsel bir kalıp, bir soyut pencere. Bu kara duvara açılan, içinden aydınlanan atmosfer ise o pencereden görülen. Bu kendine özgü soyutlamayı çağdaş bir akıma bağlamak pek olası görülüyor. Mondrian Yeni Gerçekçilik ile ilgili bir yazısında, “Boş mekan evrensel kavramları anımsatır. Düşünsel ve ahlaki bir etkinlik ortamı yaratır. Fakat bu etkinlik hep soyuttur. Ve akla hep karşıtlıklar dünyasını getirir” der. Çoker’in resminin ilginç yanı fiziksel bir üç boyutlu mekan illüzyonu aramaması. Onun resminde mekansal bir boşluk yok. Mondrian’ın söz ettiği karşıtlık da yok. Çoker’e minimalist de denemez.

Amacı kendisi olan bir sanat düşüncesinin soyuta indirgenmiş basit bir ifadesi değil Çoker’in resmi. Geometriyi sayısal ilişkiler içinde konstrüktif olarak kullanan bir Sol Lewitt bütün soyutluğuna karşın bu dünyaya Çoker’den daha çok referans veriyor. İkilemleri aşmış bu resmin kendisiyle kavgası sadece daha mükemmel bir iradeye kavuşmak isteğinden kaynaklanıyor. Burada bir ustalık boyutundan söz etmek gerekir: Biçimi basite indirgemek, bir çizgi, bir kemer, bir düz çizgi ve birkaç renkle yetinme, kusursuz bir teknikle başbaşa gitmek zorunda. İçinden ışılan bir ışıklı yüzey, kusursuz bir çizgi ve pürüzsüz bir ton. İlahi bir metindeki gibi, “Önce boşluk ve karanlık vardı. Sonra ışık ve biçim geldi” denebilecek bir resim. Bu bir işçinin heyecanı mıdır? Yoksa bütün eğriliklerden uzak kalmak isteyen saf bir mistisizm mi? Ustanın kapısına hiç eğri odun taşımayan Yunus’unki gibi bir davranış mı? Eflatun Kozmos’un bir düşünceye göre biçimlenişinde düşünce ve işin bütünleştiğini söyler. Lao Tzu’nun ustasında da usta işiyle bütünleşmiştir. Çoker’in tekniği de resmiyle bütünleşiyor. Salvo’nun Della Pittura’sında (1986) söylediği gibi Çoker’de ‘yeni mantık saptıyor’. Kant da *mimesis*’in ötesinde üretici ve spontane bir hayal gücünün saf estetik yargıda bulunduğunu söylerdi. Çoker’in saf estetik yargısı tekniğin yönelttiği bir resimsel determinizmi aşır aklın yönelttiği bir ideale uzanıyor. Fakat bu ifadenin öğeleri bütün insanları etkileyecek kadar duru.

Burhan Doğançay

Necmi Sönmez

“Görüntü ile İmgenin Çakışması”
Burhan Doğançay’ın ‘Attired Wall’ isimli çalışması için
bir okuma önerisi

Burhan Doğançay’ın 1964/65’den günümüze dek geliştirdiği çalışmaları, “dünya duvarları”nda görülen tüm görsel özelliklerin büyüteç altına alınmak istendiği bir üretme-yeniden yapılandırma sürecini ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının 1995 yılında İstanbul’da gerçekleştirdiği “Attired Wall” isimli çalışmasının içerdiği görsel değerler, bir yanda sanatçının son otuz yıldan beri edindiği tecrübelerle hesaplaşıp bunları yeni imgeler üretmek amacıyla uyarlamasını, öte yanda ise Heraklit’in İ.Ö. 500 yılında söylediği “panta rhei” (herşey akıyor) kavramını tekrar gündeme getirdikleri için tek tek ele alınmayı gerektiren yoğunluklara sahipler. 206x394 cm. boyutlarındaki üç parçalı bir tualin önünde üzerinde duran araba lastiklerinden, şişirilmiş şambrellerden oluşan “arada” kalmış bir çalışma var karşımızda. Arada, çünkü bildik anlamıyla resim, heykel, rölyef, *objet trouvé*, enstalasyon gibi tekniklerin dışında ve Doğançay’ın bugüne dek geliştirdiği tüm dizilerinin izlerini taşımasına rağmen karakter olarak onlardan ayrılan, bir bakıma yeni öğelerin sindirilmeye çalışıldığını gösteren ayrıksı bir özelliğe sahip bu çalışma.

“Attired Wall”un ilk bakışta ön plana çıkan özelliği, kompozisyonun sağ tarafının önüne yerleştirilmiş olan 4 araba lastiği ve bu lastiklere ait olduğu izlenimini uyandıran beş şambrel ile bir araba jantının kompozisyonun her kanadına ikişer tane gelecek şekilde asılmış olmasıdır. Sanatçı 1991’de yaptığı “Double Realism Series”e ait çalışmalarında¹ tual yüzeyi üzerine değişik malzemeleri asmış ve bu nesnelerin göl-



Burhan Doğançay
Attired Wall, detail,
 karışık teknik, 206 x 394 cm, 1995

gelerini de kompozisyonlarında “eş zamanlı” olarak kullanmıştı. Tuallerinin üzerinde farklı nesneleri sıkça kullanan sanatçının nesneleri “bağımsız” bir kompozisyon elemanı olarak resimlerinin üzerine asması yeni bir olgu olmakla beraber sanatçının fotoğraflarında² daha önceleri de görülmektedir. Tualin üzerine asılı olan nesneler “Double Realism Series”de “boyanmış” gölgeleri ile birlikte kullanıldığı için iki katlı imge dizilerinin ürünleri olarak ortaya çıkıyordu. “Attired Wall”da sadece kompozisyona dahil olan nesneleri görüyoruz. Doğançay’ın çalışmalarından kendindenleştirdiği gölge olgusu³ burada oldukça farklı bir boyuttan devreye girerek sergilendiği mekanın ışığına göre “görüntü ile imgenin” çakışmasına olanak tanıyor. Bu kompozisyonun en önemli öğelerinden biri olan yerde duran dört araba lastiği sanatçının başka bir boyuta geçme arzusunu gösterdiği gibi bir yanda kompozisyona çok-yüzeyle bir özellik, öte yanda ise bildik sınırları zorlayan atak bir karakter kazandırıyor.

Kompozisyonun değişik yerlerinde görülen afiş yırtıkları, “oto lastik tamiri 24 saat açık”, “Ertuğrul” yazıları birçok yerde karşılaşılan “el izleri”, yakılmış izlenimini uyandıran “fumage”lar⁴ Doğançay’ın dünya duvarlarından kendi çalışmalarına taşıdığı

imgeler olarak bu işe “tanınabilirlik” katıyorlar. Yukarıdaki kompozisyon elemanlarını detaylı bir şekilde incelemeye başladığımızda bizi (okuyanı) güncel hayatın politik ve sosyal olgularıyla karşı karşıya getirecek olan özellikler ön plana çıkıyor. İlginç olan şu: Doğançay’ın görsel elemanlarına bakarken bir “kurmaca” karşısında olduğumuzu unutacak denli sıradan imge dizileriyle karşılaşıyoruz. Bu imgelerin anlamlandırılması, görsel kodlarının okunabilmesi için hazır kalıplar yok elimizde. Önce bize bir bütün olarak sunulan bu karmaşık görüntüden belli kesitleri seçmemiz ve bunların güncel yaşamdaki, Doğançay’ın sanatındaki köklerini sorgulamamız gerekiyor.

“Attired Wall”, durmadan kurmak zorunda olduğumuz, yaşamla düşünce arasındaki iletişimi güçlendiren ve bunu giderek büyüyen genişleyen kavramlar çerçevesinde ele aldığı ve daha önemlisi sanatçının “anlaşılmış” yöntemlerini bir tarafa iterek yeni deneylere doğru yolaldığını gösterdiği için “soru işaretleri” uyandıran bir çalışma. Güçlü(lü)ğü de burada başlıyor.

¹ Frederick Ted Castle, Necmi Sönmez, Doğançay Walls, Duran Ofset, İstanbul, 1993.

² Bakınız: Roy Moyer, Doğançay, Hudson Hill Press, New York, S.227. Doğançay’ın Rabat’da çektiği bu fotoğrafta bir duvarın üzerinde çivilere asılmış kadın ayakkabıları görülüyor.

³ Doğançay “gölge” olgusunu görsel bir eleman olarak 1969’da (Love, 1969, karşılaştırınız: Roy Moyer, y.a.g.y. S.83) kullanmıştır. 1978-85 arasında gölgelerin etkisini farklı yönlerden irdeleyen sanatçı günümüzde de gölgeleri ele alan araştırmalara girerek bu alanda *leitmotive* ısrarlılığı göstermektedir.

⁴ 1972’de önce kağıt üzerine (Corner, 1972, karşılaştırınız: Roy Moyer, y.a.g.y. S.111) ardından da tual üzerine “fumage”la çalışan sanatçı bu yolla çalışmalarının “anonim” karakterini güçlendirmiştir.

Albert Bitran

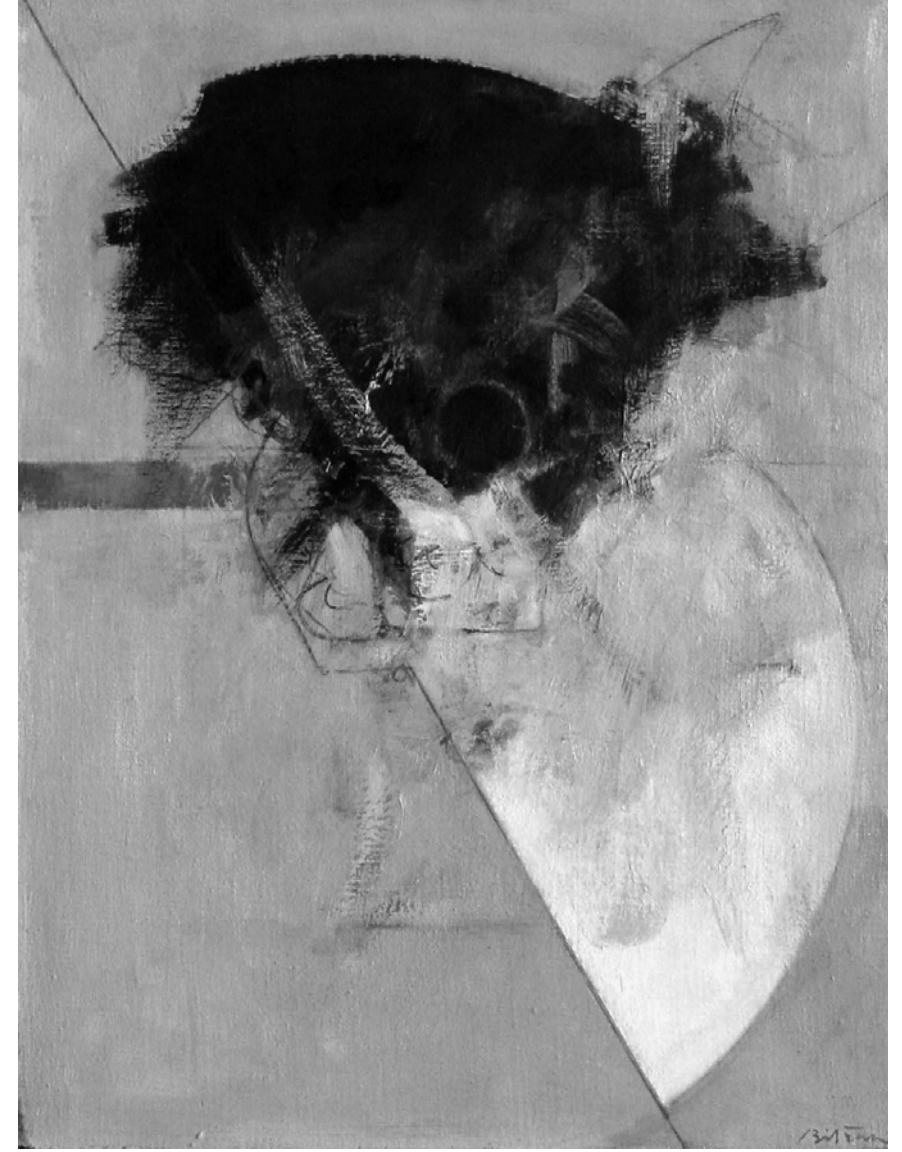
Pulat Tacar

“İstanbul’lu Bir Ressam: Albert Bitran”

Çağımızın önemli ressamlarından biri olan Albert Bitran 14 Kasım 1997’de İstanbul’da Galeri Nev’de, 12 Kasım’da da Aksanat Kültür Merkezi ve Fransız Kültür Merkezi’nde açılacak üç sergi ile Paris’ten İstanbul’a, doğduğu kente geliyor. Resimleri 1998 yılı şubat ayında Ankara’da da sergilenecek. Bu geliş, uzun süren başarılı bir sefer sonunda, son yıllarda onu sürekli meşgul eden ve resimlerine yerleşen kemerlerin altından geçerek, doğduğu kentin -özlediği- ortamına dönüş amacı ile çıktığı nostaljik bir yolculuk sanki...

Albert Bitran 1929 yılında İstanbul’da doğdu; lise eğitimini tamamladıktan sonra 1949’da mimarlık öğrenimi görmek için Fransa’ya gitti. Ama anlaşılan resim tutkusu onu sarmıştı; bu tutku onu kucakladı ve genç Bitran mimarlığı bir kenara bırakıp, resmi ile yarattığı sanal evrene geçti. 1997 yılında *Verso* dergisinde yayımlanan bir söyleşide “hep resim yapma arzusu ile doluyudum” diyor. Ama bu arzunun içinde “resme karşı çıkma çelişkisi de” bulunuyordu.¹

1950’li yıllar soyut resmin parladığı bir dönemdi; imge sanki arka plana atılıyor, gerçekçi ölçekler -biraz da- yozlaşmış düzene dönüşü simgeledikleri için bir kenara itiliyorlardı. Soyut resim, genelde geometrik nitelikleri ağır basan bir söylem biçimi sayılıyordu. Çevresindeki bazı sanatçılar gibi Bitran da resim yaşamının ilk yıllarında geometrik soyutlamanın yapısal ve alan düzenlemesi sorunları ile uğraştı; 1954 yılında



Albert Bitran, *Mavi Disonans*,
65 x 50 cm, tual üzerine yağlıboya, 1983-1988

Denise René Galerisi'nde açtığı ilk serginin tamamen geometrik soyut resim olduğunu kendisi de kabul ediyor.¹

Eleştirmenler ressamaları belirli sınıflamalar altında değerlendirme kolaylığını severler; 1950'li yılların ortalarında Bitran'ın resmini *soyut peyzajcılar* başlığı altına alıyorlardı. Bunda kendisinin de etkisi var belki; o dönemde yaptığı önemli resimlerden birinin adı *peyzajın doğuşu* idi. Bitran'ın yapıtı, son dönemde bir başka kategori içine de alındı: Paris kenti 1980 yılında 1946-1956 yılları arasında Saint-Germain-des-Près'deki *lirik soyut ressamaların yapıtları* adı altında bir karma sergi düzenledi ve Bitran'ın resimleri de lirik soyutlar grubuna böylece konulmuş oldu. Lirik, yani duygunun içli bir şekilde anlatım türü.

Bitran'ın yapıtını lirik bulanların herhalde haklı bir nedeni var. Gerçekten, onun resminde, bizleri soğuk soyutlamanın kesinliğinden çıkarıp sıcak bir duygusal ortamın içine sürüklemeye niteliği var. Belki beni de -başkaları gibi- Bitran'ın resmine ilk bakışta bağlayan öge soyut resimdeki *şiddet* unsurunu kaybettirmiş bulunması. Kimi resimlerinde gri, tütün rengi, açık sarı, nefti planlar üzerinde giyotin gibi yer alan siyah, yamuk, dikdörtgen alanların çarpıcı, vurucu keskinliğinin doğal korkutuculuğundan arındırma becerisi var Albert Bitran'ın. Bu da geometrik kesinliği, *düzeni* bulunan alanların üstünün bir bulutu andıran karmaşık bir renk yapısı ile, hatta bulamacı ile örtülmesiyle sağlanıyor. Bu söylemde, insanların birlikte yaşamak için getirdikleri yapay düzen ile doğanın ve insanın duygusal evreninin karşı karşıya gelmesi var; doğanın doğum ve yok oluşu da içeren gizi ile karışılıyor.

Bitran'ın resminde renk önemli bir rol oynuyor; renk resme sanki elle tutulabilen yapısal bir faktör olarak katılıyor; yapıtlarında çizgi ile renk arasındaki mücadeleyi hissetmemek mümkün değil. Çizgi bir yerde başlıyor ve sanki evrenin derinliklerinde kayboluyor; biçim dünyası sürekli zorlanıyor, horlanıyor; dörtgenler üçgene, üçgenler yamuğa dönüşüyor; daireler özel bir anlam kazanıyor ve en önemlisi biçimi çevreleyen konturlar kırılıyor; renklerin yapı içinde önemi bulunduğuna değindik, ama rengin de üstü örtülüyor; sanatçı, sanki maddenin özünü oluşturan ve yaşamın sürekliliğini sağlayan, ama aslında, o dengeden yoksun, o kuşku kaynağı durumun da giderilmesini istiyor. Bitran dengeyi bozarak dengeyi arıyor; tablonun merkezini kaydırıyor, resminde giz var; bu nedenle yapıtı ile ilgileneni sürekli aramaya ve araştırma-ya yöneltiyor; bir ipucu yakaladığınızı sanıyorsunuz, izliyorsunuz; yok oluyor, siliniyor; ama o yok edilen, silinen, üstü kapatılan, karalanan biçimin, evrenin derinliklerine dalan çizginin orada bulunmaya devam ettiğini biliyorsunuz ve arayışı sürdürüyorsunuz. Yaşamın kendisi var Bitran'ın resminde; o yaşam bir süre sonra yok oluyor; o zaman aranılanın aslında *Varlık* değil de *Kayboluş* olduğu sonucuna da varılabilir.

Resimlerinin çoğunda birbirlerine uzak ya da yakın duran iki ufak daire var; kimi kez belli belirsiz, silinmiş, değişik renklerde olabilen daireler bunlar; artı-eksi

akımlar mı? Birbirlerini tamamlayan *ying ve yanglar* mı? Kim bilir? Zaten sormaya da ne gerek var? Oradalar ve bir parlak İstanbul yaz gecesinde gökyüzündeki yıldızlara bakıp, gizlerini sorgular gibi seyre diyorsunuz onları. Aynı duyguyu *çiftler* serisindeki biçimlerin aynı resim içindeki tekrarında da yaşıyoruz, *ikizler* arasındaki farklar gibi bunlar; bana minimalistlerin müziğindeki tekrarları ve bulduğunuzda müthiş zevk alılabilen ince farkları hatırlatıyor. Bitran'ın son resimlerinde kemerlerin önemli bir öge olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Evet, *kemerler* onun son tutkusu. Şöyle anlatıyor Albert Bitran “Çocukluğumda babamla İstanbul'da kemerlerin altında buluşurduk. Her seferinde o kemerlerin altındaki insanların ve nesnelerin düz ve yassı oldukları izlenimini edindim... Kemer Akdeniz uygarlığının niteleyici biçimlerinden biri; daire ile kare arasındaki denklemin büyüleyici ürünü...”¹ Ama, o kemerler Roma'nın, Bizans'ın, Endülüs'ün, Magreb'in, Kahire'nin, Kudüs'ün, Selçuk mimarisinin ve İstanbul'un derinliklerinden geliyor; kemerin resimde görünen yarısı, kültürlerin damgasını taşıyor; öbür yarısı, şuur altına itilmiş durumda; iz sürmek ve sanatçının anlatmaya başladığı öykünün sonunu o derinliklerden çıkarıp anlamak gerek. Kemerler Albert Bitran'ın genlerine yerleşmiş öğeler; nostalji dolu ve büyüleyici. Bu kemerler ile Albert Bitran fena halde İstanbul'lu; tedavisi yok.

Bitran Fransa'daki önemli galerilerden başka, ABD, Almanya, Belçika, Danimarka, Hollanda, İsviçre, İtalya, Japonya'da sergiler açtı; yapıtları dünyanın önemli müzelerinde değerlerini buluyor²; yanılmıyorsa, Türkiye'de resimlerini ilk kez toplu olarak sergiliyor.

Doğduğunuz kentin sıcak kollarına hoş geldiniz Albert Bitran; sefalar getirdiniz.

¹ Verso dergisi, 6.4.1997, Paris, Dossier Albert Bitran.

² Bu müzeler arasında, Kopenhag Sanat Müzesi, Carlsberg Vakfı Müzesi, Lahey Gemeente Müzesi, Viyana 20. Yüzyıl Sanatı Müzesi, Salzburg Grafik Sanat Müzesi, Londra Çağdaş Sanat Müzesi, Oslo Sonja Henie-Niels Onstad Sanat Müzesi, ABD Rhodes Island Müzesi, Berkeley Üniversitesi Müzesi, Los Angeles Grunevals Vakfı Müzesi, Küba Devlet Resim Koleksiyonu, İsveç Lunds Konsthall, Fransa'da Çağdaş Sanat Müzesi, Georges Pompidou Müzesi, Paris Kent Müzesi, Nantes Fardel Vakfı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bulunuyor.

Ömer Uluç

Ömer Uluç
“Armalar”

1967-1974 yılları arasında burada görülen desenleri, bunlara ve birbirlerine benzeyen daha yüzlercesini, her seferinde sanki bir karışıklığı hızla düzeltmek istercesine yaptığımda, bir gün böyle bir kitap içinde toplanacağı aklıma gelmemişti. Ancak zamanla önem kazandılar, benim için bir anlamları olmaya, birbirlerinden ayrılıp, kişilikleri tek tek görünmeye başladı. Bugün eski tanıdıkların bir albümü gibiler.

Bunlar nedir, ne olabilirler? Sorunun önceleri önemi yoktu. Yoğun bir karalama hırsını düzenli bir karmaşaya dönüştürmek, belki de simgesel olarak, o yıllarda bir şeylerin felaketle bitmesini önlemek istiyordum. Bunun için belli bir mekaniklik ve tek düzelik içinde, aramalardan, inceliklerden ve dinginlikten uzak, kağıtlar üzerine hızla desenler çiziyordum. Sürekli tahtaya vurmak, kapıyı, pencereyi aralıksız tıkırdatmak gibi aynı hareketi inat ve sinirle tekrarlamak bana iyi geliyor, çok şeyin yerine geçiyordu. Sonunda bütün bu ağırlığı pek çağırıştırmayan, hafiftenmiş gibi gözüken bir takım figürler, kişiler, kişilikler ortaya çıktı.

Ortaya çıkan bu yaratıkların ne anlama geldiği bir yana, doğal olarak, benim için biçimsel bir serüven ayrıca söz konusuydu. Soyut ve disiplinli bir estetiğin sınırından, bu desenlerle sanki daha özgür olabileceğim, herşeyi yapabileceğim bir yere çıkıyordum, ikonoklast bir dünyadan figüratif imajlara doğru. Bana bu bir çeşit alego-



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
Bir Amblem Kahramanı,
kağıt üzerine çini, 1974

rik, mizahi, felsefi vb. göndermelere de olanak taşıyan değişik bir dil olarak göründü. Kısaca kendisini kendi Afrika'sında sanan Livingstone'nunki gibi bir durum.

Sonradan bu desenler öylesine bir yoğunlukla devam edemedi. Bu uçan, yükselen, dönen, alçalan, geçen, uzaklaşan ve gelen, pek azı sakın duran kişiler resimlere, boyalara karıştı, başka şeylere doğru değişerek yeni mekanlarını ve sonraki imajları oluşturdular.

Bu desenlerdeki figürlerin, otobiyografik bir anlamları olması gerektiğine bu günlerde karar verdim. Ne olduklarını ne olabileceklerini bulmaya kalktım. Bunların beni etkileyen yaşantı parçaları ve özdeşleştiğim bazı imajlar olması gerekiyordu. Böylesine bir düşünceyle onları isimlendirdim. Verilen isimlerin, figürlerin taşıdığı izlere tam uyduğunu söylemek, onlarda o zaman olanların karışıklığını bulmak söz konusu değil. Yaptığım, bir isim bulma oyunuyla, kendi hayatımı, o günleri, daha önceleri ve sonrasını düşünme arasında bir şey.

Son olarak bu desenlerle ilgilenenlere onlara yalnızca teker teker değil, seçtikleri bir bölümünü ya da hepsini bir araya getirerek topluca bakmalarını salık veririm. Belki benim de burada neler demek istediğim böylece daha iyi anlaşılabilir olur.

Ömer Uluç

Sezer Tansuğ

“Bir Gelişim Mantığı”

1950-60 yılları arası her kesimde bir oluşum evresinin sıkıntıları ve coşkuları vardı. Ömer Uluç’un daha 1947’de Ankara’da başlayan resim merakı, ön bilgilerin Eş-ref Üren’den alınışından sonra İstanbul’da süren ilk çalışmalarla bir ressam bilinci ve davranışına dönüştü. II. Dünya savaşı sonrasının sosyo-ekonomik koşulları ve iletişimin yaygınlaşması, Batı sanatıyla kurulan ilişkilere de yeni bazı görüş açıları getirmiş, ideolojik tercihlerin, alternatifler karşısında kendilerini sınamaya başladıkları yeni bir çığır açılmıştı. Batı dünyasında yüzyılın başından beri etkinliği kanıtlanan figüratif deformasyon ve soyut sanat akımlarına savaş sonrasının getirmeyi başardığı yeni bir soluk, yerel sanat bölgelerinde tarihsel biçim iradesi ve geleneklerin yeni baştan irde-lenmesini gerektiren bir sanatsal egemenlik ve baskı ortamı yarattı. Türkiye’de de sanat tarihi araştırmalarının bilimsel platformlar üzerinde işlerlik kazanmaya başlaması, tarihsel sanatın biçimsel ölçütleri aşan bir duyuş ve düşünce özü açısından kavranma-sına yol açmıştır.

Ömer Uluç’un 80’li yılların sonunda derin bir olgunlaşma düzeyine erişen ve kıtalararası deneyimler arasında, geçmişle, yaşanan günün birleştiği evrensel zaman paydasına ulaşan üslup macerasını, kuramsal yönden ancak yerel bir iradenin algılanma düzeyinde temellendirebiliriz. Türkiye’de resim geleneklerinin, ister hat, ister nakış olsun, somut bir biçim eyleminden öte, kuramsal verilere bağlanmayışı, Batı yöntem ve teknikleriyle tual resimleri yapılmaya başlandıktan sonra da sürmüştür.

Böylece gündelik yaşama ilişkin gerçeklerin, temaşacı bir bilge mantığı ile biçimsel eyleme dönüştüğü koşullar, tarihsel sürekliliğin bilincinden öte yapay bir kuram çabası gerektirmeyen doğal ve aktif bir algılama hedefi olagelmektedir. Resmin salt kendisiyle açıklanıp, salt kendisiyle kavranmasına olanak veren koşulların da tarihsel irade ve bilinçle ayakta duran çağdaş ve güncel bir gözlem ruhuna bağlı olduğu bellidir.

Gençlik Coşkuları

Ömer Uluç 1949-53 arası Robert College’deki mühendislik eğitimi sırasında, giderek tutkuya dönüşen bir resim ilgisiyle bütünleşti. Deneyimlerini arttırmak için devam ettiği Nuri İyem atölyesinin, okuldan daha önemli ve daha fazla bir yer olduğu da kesindir. Şirazeyi mümkün olduğunca koruyan esrik bir bohem yaşantısının başlangıcı bu araya rastlar ve Tavanarası grubu bu sırada kurulur. Tümü Nuri İyem atölyesinin öğrencileri olan grubun 1950 ve 1951 yıllarında ortak sergileri de olur, Ömer Uluç’la diğer bazı arkadaşlarının Robert College çevresinden kent ortamına yansıtmak istedikleri sanatsal eylem bildirisi, siyasal yaklaşımları yüzünden engellenir. Bir dergi yayınlama hevesiyle birleşen bu eylemin kökeninde, akademi mensuplarına bazı eleştiriler ve suçlamalar yöneltilmiş olan bir broşür vardır. Resim ve Cemiyet adını taşıyan bu broşür 40’lı yılların başında, Yeniler grubunun tema üslup ve sergi etkinliklerine paralel olarak Prof. Hilmi Ziya Ülken tarafından yayınlanmıştır. Bu ilinti bir rastlantı sayılmamalı, çünkü Ömer Uluç ve arkadaşlarının o zamanki hocası Nuri İyem, Yeniler grubunun en önde gelen ressam üyesidir ve akademi çevresiyle çatışmaya da girmiş bir sanatçıdır.

Ömer Uluç’un klasik desen çalışmalarının yanısıra, geleneksel nakış çizgisiyle ilişkisini sorgulayan minyatür çizimlerine girdiği bu dönem, ilerde yapacağı özgün desen tasarımlarına öncelik oluşturan karmaşık bir deneyim labirenti olarak görülebilir. Özgün bir kişiliği olan Uluç’un atak ve mizahçı temperamanı belli bazı kural sınırlarıyla yetinecek gibi görünmemektedir. Genç bir ressam grubu içinde Ömer Uluç’un sivrilerek ayrılması ve giderek otonom bir üslupçu kişilik olarak süreklilik kazanmış olması da buna bağlıdır. Ömer Uluç’un Akademi’de eğitim görmüş ya da görmekte olan diğer sanatçı arkadaşlarıyla birlikte katıldığı ilk sergiler, İstanbul’da o dönem henüz sanat pazarının oluşmadığı bir ortamda gerçekleşmiştir. Yabancı kültür misyonlarının sağladığı mekanlar arasında, Fransız konsolosluğunun salonu 50’li yılların başında önemli etkinliklere sahne oluyordu. 50’li yılların sonunda ise Türk-Alman kültür derneğinin sergi salonu 60’ların sonuna kadar süren bir etkinlik hakkı kazanmıştır. Arada Ömer Uluç’un da avangard havasına katıldığı Maya Galerisi’nin, fazla sürekli olmayan özel konumu anımsanabilir. Uluç’un 1953’de heykelci Kuzgun Acar ve Dr. Güngör Güven’le Maya Galerisi’nde açılan karma sergide dikkatleri üzerine topladığı görülüyor. Sergi romancı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın özellikle Ömer Uluç’a yönelen sezgileriyle anımsanmaya değer bir nitelik kazanıyor.

Dolaysız Bir Kaynak

Ömer Uluç 1953’ de mühendislik eğitimini tamamlamak üzere Amerika’ya gitti. 1957 yılına değin süren bu deneyim sanatçıya uçarı ve dramatik anılarla bezenen yoğun bir yaşantı süreci de sağlamıştır. 50’li yıllar daha yirminci yüzyıl başında Avrupa dışına taşan ilgilerle soyutlama ve deformasyona geniş sanatsal ufuklar açılan büyük çağdaş serüvenin bir tazelenme aşaması oldu. Soyut akımlara bağlı yeni programların gündeme geldiği bu dönem, kübist, ekspresyonist ve sürrealist eğilim ve üslup deneyimleriyle beslenip olgunlaşmıştı. Amerika’daki hareketleri, bu ülkeye tüm Batı’da giderek daha çok artan etkinlik haklarının tanındığı, soyut ekspresyonist akımda odaklaştı. Avrupa’nın bu şaşılası etkiyle hesaplaşmaya girerek doku ve leke kavramlarına yeni piktürel anlam derinlikleri araştırma çabası, dolaylı bir şekilde Türkiye’ye de yansımıştır. Fakat Ömer Uluç’un tek Türk ressamı olarak bu etki kaynağıyla dolaysız buluşmuş olması, büyük bir şans ya da bir rastlantı sayılmalıydı. 50’li yıllar başları Türkiye’de de soyut resim pratiğinin özellikle non-figüratif alanda yaygınlaştığı bir aşamadır. Düşünsel, kuramsal girişim ve çabalarla bütünleştirilmeye çalışılan soyut resim hareketlerinin Jean Bazaine’den yapılan bir kitap çevirisi dışında, Batı ile ilişkin noktaları yapay ya da eksik kalıyordu. Bu eksikliği gidermeye çalışan ya da soyut sanat olgusunu geleneksel sanatın bir devamı gibi açıklamaya çalışan girişimlerse biçimsel sınırların ötesine ulaşabilen düşünsel ve duyarlıksal bir varlık gösteremiyorlardı.

Ömer Uluç’taki renkçi yaklaşımlar ya da boyaya karşı yoğun ilgileri içeren eğilimlerin tarihsel iradeye bağlanmakta aktif bir süreç gerektirmesine karşın, saf bir çizgi diliyle en kestirmeden tarihsel iradenin doğrulandığı bir rastlantı da o dönemde gerçekleşti. 1955’de Maya’da ilk sergisini açan Yüksel Arslan, yaygın çizgisel deneyimden sağlanan birikimlerin bir kolaylığını da yansıtmıyor değildi. Ömer Uluç’un yüklendiği misyonsa, sorunu renkçi çözümlere bağlamak yönünden çok daha çetin badirelerin aşılmasını ima eder görünüyor. Kaldı ki Uluç’un 1966-74 arasını kapsayan özgün desen çalışmaları bile, renk duyarlılığı ile yoğrulup giden bir ruh halinin kendini yüzlerce çizgi yumağına aktardığı bir yaşantı renginin nüansları gibiydiler.

Ömer Uluç’un 1986’da Paris’te Gallerie Riedel’de açılan sergisinin kataloğuna bir yazı yazan Menahem Rosen, sanatçının resim yaşamına Amerikan okulunda başlamış olduğunu belirtmekte haklı görünüyor.

Bu sergiyle ilgili olarak daha sonra Art Press dergisinde yayınlanan bir konuşmada Jacques Henric’in Amerikan sanatı ve Morris Louis hakkındaki sorusuna Ömer Uluç’un yanıtı şöyle idi: “Amerikan resmini iyi biliyor muyum, bilmem. İlk seyahatimde dışavurumculuk hakimdi. Bu, Amerika’nın hayal dünyasını açığa vurduğu bir dönemdi. Cesaret ve riskten zevk alışlarıyla bir devrime, bir ‘Altına Hücum’a atılıyorlardı. Bu görüntü beni çok etkiledi. Morris Louis’in gördüğüm son sergisi, 1965’de Londra’daydı. Bende bir özgürlük duygusu, estetik zincirleri kırma, seyahatler yapma



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
Ben Seni Sevdim Seveli,
kağıt üzerine çini

arzusunu uyandırdı. Onu Matisse’le aynı aileden bir sanatçı olarak görüyordum. İç çatışmaların ve çelişkilerin kendini kolayca göstermediği bir aile. Beni şaşırttı ve garip bir şekilde bilardo topu gibi tamamen ters yöne gittim. Büyük erdemlerinden biri, resmin merkezinden uçlarına ve hatta tualin dışına doğru yaydığı ferahlık. “Bendeki büyük etkisi şu oldu: Dönüşümde o zamana kadar duyarlı olmadığım Osmanlı sanatının geleneksel renkçiliği beni tamamiyle kendisine bağladı.”

Gelenek ve Tarih Bilinci

Ömer Uluç'un Osmanlı sanatının geleneksel renk şiddeti ve çarpıcılığına bağlanma koşullarından birini Amerikan sanatına duyduğu ilgiler bağlamında değerlendirmesi, ülkeye dönüşünden sonra figürleşme arayan bir soyut leke hareketinin kendini yoğun ve kıvamlı bir yumak haline aktardığı bir ön gelişme serüveninde de keşfedilebilirdi. Pek fazla örneğe sahip olmadığımız bu dönemde, Uluç'u önce çizgisel şeritlerle bağlanan uçuk renk kümeleri ve sonra şeritlerin parçalanıp dağılarak renk kümelerinin bağımsız kaldıkları iki üslup deneyimi fark ediliyor. İkinci aşamada beliren uçuk zemin renginin ise, önceki çizgi şeritlerinde beliren bir espas gereksinmesine ilişkin bulunduğu izlenimi doğuyordu. Bu üslup döneminin üçüncü deney aşamasında yoğunlaşan renk kümeleri güçlü bir hareket mekanizmasını yansıtmaya başladılar. Hareket kavramına bağlı tüm resimsel tasarımlar Ömer Uluç'un da bir macera olarak belirdiği sanatsal etkinliğin bir tanım özeti sayılabilir. Uluç'un kendi deneyimi ile "bütün bu resimler hepsi, tek bir hareketin imalatı, sadece bir hareket değişiller. İmalat, bu hareketle yapılanlar, figür ya da figür olmayanlar, ikisi de söz konusu." Ömer Uluç'la 1983'de yapılan toplu bir söyleşide (Eleştiri Dergisi, Mart 1983) Adnan Benk'in Uluç'un figürleşme süreci içinde statik ve hesaplı bir gerilim ögesi araştırdığına ilişkin paradoksal yorumuna karşı resmini riski göze alan bir macera olarak savunması göz ardı edilmemeli. Ömer Uluç rengin ve boyanın yüklemeleriyle dolu bir macerayı savunurken, her resmin bir sorunsalı olduğundan ve her çözümü yinelemekten söz etmesi de boşuna değil.

Uluç, tuallerindeki jestüel olgularda güncel yaşamın asabi ritmine bağlı karşılıklar olduğunun da bilincindeydi. 1958-63 yılları arasında yukarıda tanımlanan üç aşamalı üslup deneyleri sergilendiği zaman resmin Türkiye pratikleri içinde modernist bir konuma sahip olduğunu gösteren seçkin belirtiler ortaya çıkmıştı. Fakat tek bir düz zemin rengi üzerinde kompakt biçimlerin olduğu figürleşme sürecinin başlangıcı henüz yeterince belirgin değildi. "Armalar" adını verdiği kompakt biçimlerin düğümler ve boğumlarla gergin bir ifadeye ulaştığı koşullar 1965 yılında gerçekleşmeye başladı. Bu oluşumlara yeni bir hareket gücü sağlayan tasarım bilinci ise giderek figürleşmeyi hızlandıran bir işlev üstlenmiştir. Ömer Uluç'un bazen soyut ve sınırlı bir süslemecilik olarak tanımlandığı özgün çizimler klasik bir desen ya da bunun inkarını bile içeren uzantılar karşısına konulabilecek nitelikte bir ruhsal dinamizmin göstergeleriydi. Bu desen çalışmaları tüm soyut görünimleri altında gene de yaşanan reel bir dünyanın büyüsel işaretleri gibiydiler. "Armalar" ise bir duygu ya da düşüncenin, tüm ayrıntıları toplayıp içeren bir simge ya da bayrağı olarak biçim kazanıyorlardı. Ömer Uluç'un resminde reel imgelerin ilk kez belirdiği bir dönem daha çok çizimlerle gerçekleşmiştir. Bu döneme sanatçının kendi iç dünyasındaki labirentleri gezinme ve onları keşfetme süreci de denebilir elbet. Özgün, benzersiz bir üslup

dünyasının aranıp bulunmasına ilişkin bir deneyim, insanın kendi iç dünyasındaki riskleri kendisine açmayı başardığı bir süreç oluşturabilir. Bu da giderek daha çok nesnelleşen bir dünya karşısında, ressamın kendini sınımayı göze aldığı bir boyayla karalama macerasının temeli de sayılabilir.

Ömer Uluç 1965 yılını kapsayan bir Hollanda deneyimi sırasında açılan bir sergiden başka 1965 yılında da Paris'de Gallerie la Roue'da "Les Blasons-Armalar" adını verdiği bir sergi daha gerçekleştirmiştir.

Gizemli Tasarımlar

1966'da yeniden yurda dönüşünden sonra Ömer Uluç'un gerilimli bir yaşantı sürecine girmiş olduğu düşünülebilir. Böyle bir gerilim ortamının oluşmasında düzensiz bir kentleşme olgusunun badireleri kadar özel bazı sorunlar da söz konusu olmalıdır. 1967-74 yılları arasında gerçekleşen çizimlerin, felaketlere karşı önlem oluşturan büyüsel birer fantezi kurduklarına ilişkin açıklamalar da bunu düşündürür. Bu çizimler 1985'de bir albüm içinde yayınlandığı zaman, onca yıl sonra aldıkları isimlerle çizimlerin yapıldığı dönem arasında pek kesin ilişkiler kurulamıyor. Bu isimler Ömer Uluç'un tüm ilgi alanlarında, tarihsel sorunlara bakıştan, bar ve içki yaşantısı ve cinselliğe kadar geniş bir sosyo-kültürel yelpazenin sözcük fantezilerini yansıtıyorlar. Ömer Uluç, bu çizimlerle sıkı bir estetik disiplin dışındaki özgürlükleri keşfe çıktığına inanıyor. Bu özgürleşmeyi ikonoklast bir dünyadan figüratif imgelere doğru bir yöneliş olarak da belirliyor. 1986'da Jacques Henric İstanbul'un ikonoklast geçmişi ile kültürel bağları ve ilintisini sorduğu zaman, Uluç Bizans ve Osmanlı sanatlarının birbirini izleyen sürekliliğini vurgulayarak, İslam dünyası içinde Osmanlı'nın sert şema soyutlamacılığı ile bütünleşen renk çarpıcılığını ikonoklast bir gelişme mantığı içinde görüyor. "Her zaman düşündüm ki gençlik hastalığım olan ve artık bugün geçmiş bulunan büyük bir gerginlik içinde, soyutla figüratif arasındaki ufak aralıktan geçme isteğim, yaşadığım o yer ve onun tarihi ile ilgiliydi" diyor.

Ömer Uluç'un resmini birtakım sorunsalların taşıyıcısı olarak, bazı düşünsel çabaları uyaran çok aktif bir vesile gibi ele almak da mümkün görünmektedir. Ömer Uluç şair Ece Ayhan'la yaptığı bir söyleşide "Tarihle ilgin oldu mu?" sorusunu, "Düşünce gizli bir olaydır. Toplumsal düzeye çıktığında anlaşmalar yapmak zorundadır. Dolayısıyla, benim tarih düşünüp düşünmediğim resmimden anlaşılabilir. Ben tarihi düşündüğümü sanıyorum. Biz bütün eski ressamlarla birleşmek istiyoruz" diye yanıtıyor ve ekliyor: "Bütün ülkelerin sanatçılarıyla, özellikle batı dışı ülkelerin sanatçılarıyla, isimsizlerle de birleşmek istiyoruz." Burada tarih ve geniş kültür ilgisinin özdeş devrim mafsallarına dokunduğu zaman kıtalarası evrensellik kaygılarını ön plana getiren biçimsel tercihlere ve özelemlere de rastlanabiliyor.

Ömer Uluç'un yukarda sözü edilen gizemli çizim büyüleriyle bütünlüğü sağlanmış olan sergileri, 1968-71 yılları arasında Beyoğlu'nda Galeri 1 adı ile açılan bir mekanda yer almıştır. Yer yer barok bir sensüalitenin yansıdığı kompakt ve boğumlu arma biçimlerinin, kapalı bir kompozisyon şemasından arınıp çözülerek figürleşmeye yüz tuttuğu örnekler bu önemli sergilerle karşımıza çıkıyorlar. Özgün bir figürü arama ve ona ulaşma macerasının yaşandığı bir döneme rastlıyor bu sergiler. Soyut biçimler oluşturan kesik ama hızlı hareketlerle figüratif detaylar çıkaran yuvarlak boğumlar elde ediliyor. Bu boğumlarla bir figür yakalamaya, figürümsü bir biçim elde etme çabası içine giriliyor. Sanki bir figür yakalanmak isteniyor; rastlantılara, rastgele figür avcılığına başvuruluyor. Kazara imişcesine fakat gene de figüratif belirsizliğe ulaşılan bir macera içine girilmiş oluyor. Yüzeyi salt bir fon olmasının yanı sıra, uzayın gizemleri içine de iten bu müphem figür oluşumları, taşkın ve şiddetli bir biçim zekasının bütün ipuçlarını taşıyorlar. Giderek kesin bir hareket mekanizmasını yansıtan ve bazen birer ikon olarak da nitelendirilebilen bu yeni figüratif monstre'ların birer saldırı göstergesi olduğuna inanmak bile mümkün görünüyor.

Soyutla Figür Arasında

Resmin bir temsil ya da bir tasvir olması bağlamındaki geleneksel kültür farklılıkları, şema sınırlarının zorlandığı reel ve değişken nesnel gözlem hedefleri ile, şematik imge oluşumlarının taşıdığı değer ölçütlerine bağlana gelmiştir. İmgesel bir şemanın kurulup çeşitlendiği koşullar, ikonografik değişmezliğin anonim sınırları karşısında bireysel zihin mekanizmalarının imgesel üretimine çağdaşlığın geleneksel ayrımlar karşısında direnen sınırsız yönelik kapılarını açar. Bu kapılardan çıkılarak ulaşılmaya başlanan her problematik alan, evrensel kültür mozayığının yapısal bütünündeki parçalar dengesine özgün bir katkıda bulunmak anlamına da gelecektir. Tüm üslup macerası boyuca figüratif ve soyut arasındaki karmaşık bağlılığı irdeleyen Ömer Uluç, bu sorunu 1974-77 yıllarını kapsayan Nijerya deneyimi ve son olarak sanat yaşamını sürdürdüğü 80'li yılların Paris deneyimleri üzerinde de yoğunlaştırmıştır. Figüratif ve soyut ilintisi reel ve soyut imge arasındaki ilinti bağlamında ele alındığı zaman bu sorunsala çözüm arama çabalarında ilk figürleşme sürecinin gergin ortamına denk düşenler gene de daha önceki yıllardır. Uluç'un 1969'da kendisi ile yapılan bir konuşmada, batı resim geleneğinin tam bir karşıtı olarak nitelediği yerel gelenekleri, bir renk yığınının bir kuşa ya da çiçeğe, geometrik bir kitle plastiğinin bir figüre, çizimin ya da yazının bir insan yüzüne dönüşmesi diye tanımlanıyordu (Yeni Dergi, 1969). Doğaya bakarak biçimi oluşturmak yerine, soyut bir tasarımı ortak anlam hedefleri için seferber etmek. Böylece hem figüratif, hem de soyut olan bir imgenin elde edildiği bir mantıkla bütünlüşmek. Reel tasarımın karşısına konabilecek imgesel bir tasarım amacının gerçekleşme koşulları, nesneden soyutlanmış çizim, renk ya da kitle öğeleri aracılığıyla gösterilen nesnelerin

belirlendiği birer gösterge şemasında bulunabilirdi. Ömer Uluç'un tarihsel sanatla bağlantılarını güçlendirmek istediği bu türden yaklaşımlar, geçmiş zaman boyutuna ilişkin düşünsel ve duyarlıksal çabalarını içererek Osmanlı, Bizans, Neolitik, Eski Doğu ve Afrika sanatlarının geleneksel verilerini kapsayan geniş bir ilgi sfere oluşturdu. Ömer Uluç hemen hemen tüm konuşma ve yazılarında 20. yüzyıl sanatındaki anlamlı deformasyonun, özellikle Afrika sanatından esinlenmiş olduğu gerçeğini tutkuyla dile getirmiştir. Ömer Uluç'un diğer bazı önemli Türk sanatçıları karşısındaki savları ve tutumunun, aynı ilgi seferinden yoksunluğa yöneltilmiş birer eleştiri olduğu düşünülebilir. Ama Uluç'un katı bir kategorik tavır benimsemeden özgün olanı keşfedip değerlendirmeye hazır bir yapısı olduğu da söylenebilir. Fakat, bu arada şunu belirtmek mümkündür ki, Ömer Uluç 19. yüzyıl içinde beliren avangard sınırların çoktan aşıldığı modern sanatsal yaklaşımlarla en çok temasa geçmiş ve özgünlüğün benzersiz üslup uçlarını yoklamış bir ressam olarak, çağdaş Türk resminin oluşum sancılarını fazlasıyla duymuştur. Ömer Uluç'un bazen anavatanım diye tanımladığı Beyoğlu'ndan kalkıp Afrika'ya gittiği koşullar, yaşantıların kalp ağrısına dönüştüğü bir bunalım evresine rastlar.

Şaşırtıcı Özgünlük

70'lerin başı toplumsal bunalımların arttığı, dengelerin sarsılmaya yüz tuttuğu, karşılıklı hüsrانların yaşandığı bir dönemdir. Bu yüzden çok verimli bir dönem olduğu söylenemez. Ömer Uluç'un Amerika'da 1971 ve 1972 yılının belli bir bölümünü kapsayan ikinci deneyimi, uçarı öğrencilik yıllarını dolduran ilk deneyimler kadar coşkulu olmuş da sayılmaz. Bu dönemin en büyük kazancı belki de Uluç'un bir Meksika gezisinden edindiği güçlü izlenimlerdir. Oysa 1953-1957 yıllarını kapsayan gençlik deneyimi sırasında Boston'daki Pilgrim Galerisi'nde açılan bir sergisinin yanı sıra, o yılların her biri bir *beatnik* olan arkadaş grubundan geriye kalan anılar hep canlılıklarını korumuşlardır. Ömer Uluç'un "Yedi Afrika Kraliçesi" adını verdiği bir dizi resminde yaptığı ve sanatına güçlü bir gelişim kazandırdığı Lagos dönemi, Afrika'nın yabanıl ve sıcak renk ortamından pek çok esinler kazandı. Afrika sanatının büyüsel gizemlerine yoğun bir ilgiyle yaklaştığı bu süre içinde, resimde soyut-figüratif mesafesinin giderek daha çok kapandığı ve bu ikilemin süperpoze olmak suretiyle birbirine kenetlendiği bir süreç olmuştu. Fırça hareketiyle boyanın kesin bir dönüş aksiyonuna geçtiği resimsel oluşumlar, artık süratle figürleşmeye başlıyor ve önceleri çocuk ya da bebek imgelerinin düz bir zeminde oluşan yarı figüratif belirsizliğini, bu kez kadın imgelerinin daha belirgin bir figürleşmeye yönelik devinimleri izliyordu. Ömer Uluç'un resminde oluşan bu yenilenmiş figür atılımı, Alman ve İtalyan sanatçıların farklı düzlemler üzerinde paylaştıkları yeni-ekspresyonist akımın doğuş sürecine de rastlamaktadır. Ömer Uluç'un aynı zaman ruhuna (Zeit Geist) bağlı evrensel bir yenilenme olgusu içinde yer aldığı söylenebilir, ancak aynı akım ruhuna bağlı olmadan otonom bir anlam zenginliğine



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
Bana Ait Olmayan Herşey,
kağıt üzerine çini

ulaşan özgün biçim karakterini yeniden dile getirmekte yarar vardır. Türk resminde 1970'li yıllarda birer üslup varlığı gösteren sanatçılar İtalyan, Alman ve Flaman geleneklerinden esinlenen ya da bu esinlerin izlerini taşıyan çağdaş bir pratiği başarıyla sürdürmüşlerdir. Fakat bu başarının temelinde gene de araştırmacı ve sentezci mantığı sınırlı olan akademizm vardır. Bu yüzden 70 kuşağı adını verdiğimiz Türk ressamlarının tümünde, Batılı ressamlardan taşınmış üslup göndermeleri seçilebilir. Ömer Uluç'ta ise hiçbir başka üsluptan hiçbir atıf yapılabilmek olanağı yoktur, Ömer Uluç şaşırtıcı özgünlüğünü akademik kurallardan azade kalmış olması kadar, sentezci zekasının rast-geldiği Amerika ve Afrika gibi özgür sanat ortamlarına da borçludur.

Uluç'un Afrika dönemi resimleri 1977'de Paris'teki La Roue Galerisi'nde sergilenmeye hazırlanıyordu. Fakat galeri sahibinin ölümü üzerine bu anlaşma gerçekleşmedi. İstanbul'daki Maçka Sanat Galerisi 1978 yılında açılan bir sergi ile Ömer Uluç'un bu dönem resimlerine yer verdi. Bu olay aynı zamanda Uluç'un periodik ve sistemli bir sergiler etkinliğinin de başlangıcı olmuştur.

Bir Şiddet Ortamı

1980'e doğru Türkiye'de yoğun bir şiddet ve terör ortamının yaşandığı belleklerde. Bu koşullardan etkilenmeyen sanatçı da yok gibidir. Fakat bu terör yaşantısına sanatsal, biçimsel karşılıkların arandığı düşünsel ve ruhsal yaklaşımlar farklıdır. Bazı ressamların tuallerine belli belirsiz sinen terör olgusu, bazılarında şiddet ve eylem temalarının düpedüz üzerine gidildiği aşırı dramatik sonuçlar vermiştir. Ömer Uluç'un yaşanan olaylar karşısındaki tepkisi ise, sinirli ama alaycı bir mizacın bazen figür oluşumlarını vurup deldiği bir kara mizahla da bütünleşmiştir.

Ömer Uluç 1983'de Paris'e gidip orada hemen hemen yerleşik yaşam düzenine geçene kadar, içinde nostaljik anılar da barındıran yoğun bir İstanbul yaşantısı kurdu. Tank ve denizaltı temalarının iktidar ve ölüm gibi kavramlara simgesel karşılıklar aranan oluşumları ötesinde, bir yanda Beyoğlu, diğer yanda Boğaziçi atmosferinin güncel gözlem temalarıyla irdelendiği resim dizileri oluşmaya başladı. Ömer Uluç'un resminde motif ya da figür yumaklarını oluşturan renk düğümlerinin çözülerek zemine yayıldıkları, zeminde temalarla bütünleşen, onları kuşatan, onlarla birlikte oluşan, belli bir mekan ve zaman ritminin devingen öğelerine dönüşüp duran oynak ve karmaşık yapısı da bu süre içerisinde kuruldu. Ömer Uluç'un denizaltı resimlerinde kişisel dramları vurgulayarak eğildikleri simgesel yükler, özel hayatındaki bazı ağır olaylarla da ilgiliydi. Ama ışığın tesellisini her zaman bulabilen bir İstanbul ressamıydı Ömer Uluç.

Öylesine bir İstanbul ressamıydı ki, yüzyılın başlarında Halil Paşa, Hoca Ali Rıza ve Nazmi Ziya'nın Boğaziçi pitoreskine şeref veren peysajcı ruhlarını, çağdaş kentin değişen, acılaştıran, kararın, bulanık, huzursuzlaşıp tehlike kaygıları içine giren mantığı ile de yorumlamayı başardı. Anıtsal bir tema dizisi oluşturan Tanker'lerin iri dalgalarla Boğazı yarıp geçen ürkütücü ifadelerine, diğer bazı resimlerde dalga ritminin karmaşık havasına uyan yahılar tanıklık ediyorlardı. Bu dönemde Ömer Uluç'un resimleri belirsiz simgesel karşılıkların arandığı karga motifleriyle "Bebek İkon" adını verdiği figüratif araştırmaların resim mekan havasında görüldüğü tema ilişkilerine girmişti. Zemin renginin bazen çok kıvamlı bir boya yüküyle donandığı bu resimlerden bazılarında figür-soyut ikileminin yeniden gizlice tartışılmış olduğunu söylemek de mümkün görünüyor. Süperpoze olan figür-soyut birleşiminde yeniden bazı ayırmalar ve kayırmaların olduğu işler denebilir bunlara.

Alışılmış Bir Yaşantı İklimi

Eski bir elit ya da entellektüel yaşantısına ait fantezilerin geçmişte kaldığı bir kent olgusu içinde, magazin düzeylerine yansıyan koşullar görünürdeydi. Ömer Uluç, Beyoğlu yaşantısına göndermeler yapılan magazin çıplaklarını, kadın fotoğraflarını, pornografik yaklaşımını, beklenmedik bir estetik çarpıtmayla mizahi bir erotizme dönüştürmeyi de başarmıştır. Önce terör döneminin kara mizahı, ardından yeni bir kent yaşansının karamsar pitoreski. Bunlar gene Maçka Sanat'ta 1980 ve 1982 sergilerinin konularıydı.

Paris-İstanbul Resim Köprüleri

Ömer Uluç'un 1983'den beri yılın uzun bir süresini geçirdiği Paris, yaşantısı bol gösteri ve etkinlik yanı ağır basan merkez değeri korunmuş olsa da, artık sanatsal üretimin yaratıcı damarlarıyla beslenen bir anlam coşkusu taşıyor. Dünya Sanat pazarında egemenlik hakkını New York kentine devreden Paris, ancak yüzyıllık şöhreti ve kurumlaşmış değerlerine sığan bir çekiciliği tazeleme çabası içinde bulunuyor. Bir kentle bütünleşebilmenin koşulu hiç şüphe yoktur ki, o kente karakterini veren güncel atmosferi duymanın yanı sıra, kentin sanatsal topografyasını oluşturan teknil bilimsel simgelerle de içten bir aşinalığı geliştirmektir. Ömer Uluç'un Paris'de başardığı, kentin tarihsel atmosferinden edinilmiş uzmanca bir duyarlılığa yorum vesilesi olabilen kaynaklar bulmuş olmasıdır. Alanlara, köprü başlarına, duvar yüzeylerine, nehir kıyılarına serpiştirilmiş heykel ve rölyeflerden yola çıkarak yaptığı yorumlar, kültürel referansları eski uygarlık çağlarının tümüne uzandıran işlevlerini sürdürmüşlerdir. Osmanlı'dan Levni'nin kıvrak havasına uygun minyatür yorumları ile Bizans'dan yorum vesilesi olan ikonalar, Exelmans bulvarındaki jandarma binasının aslan rölyeflerinden esinlenmiş yorumlarla akrabadırlar. Kültürel referanslar açısından bakıldığında zaman, Ömer Uluç'un üslup mantığında evrensel değerlerin seçimindeki özgün tercihler kolayca görülmektedir.

Çıkartmalar adı altında yayımlanan bir yazısında ilk dört yıllık Paris deneyimlerini değerlendiren Ömer Uluç, Ingres'in Odalığından yola çıkan ilk Paris yorumunu iki Watteau çıkarmasının izlediğini anlatıyor. Çıkartma deneyimini kullanmayı sürdürürsek, Ömer Uluç'un herbiri birer kültürel referans oluşturan temalarını eş bir bağlam içinde değerlendirmek mümkündür. Bir Ingres yorumu olan Odalık resminin, Beyoğlu'nun magazin çıplaklarıyla kıyaslayarak uzaklık ve temizliğini gidermek amacıyla buruşturulmuş ve morartılmış olması, belki de tüm yorum- çıkartmalarına uygulanması mümkün olan bir üslup yöntemidir. Kuşkusuz diğer bütün çıkartma-yorumları için buruşturma ve morartma deyimleri kullanılmayacak, ama herbiri için farklı deyimler bulma zorunluluğu her zaman kendisini duyuracaktır.

Kültürel referanslar sorunu Ömer Uluç'un son beş altı yıllık resim çalışmalarında daima ön planda gelmiştir. Fransız barok ve rokoko sanatının duyumsal ve

tensel niteliğini irdeleyip yorumlamaya çalıştığı Paris "çıkartmaları", giderek referansların eski Mısır, Yunan, Hint ve eski Anadolu uygarlıklarının çarpıcı verilerine uzandığı örneklerle çoğalmıştır. Geniş kıvrım atılımlarıyla genelde barok izlenimlerin daima güçlü kaldığı diğer bazı temalar da tuallerdeki yerlerini korumuşlardır.

Ömer Uluç'un sanat yaşamında, kültür tarihine yapılan referanslara yeni boyutlar getiren bir girişim 1987'deki 1. İstanbul Bienali (Uluslararası Çağdaş Sergiler) sırasında gerçekleşti. Tarihsel yapı mekanlarına çağdaş yorum katkılarının öngördüğü genel bir proje uyarınca, bu soruna özgün çözümler getirmeyi başaran sanatçılardan önde geleni Ömer Uluç'tu. Bu tarihten sonraki çalışmalarının kavramsal yaklaşımlarını büyük ölçüde belirleyen düşünceler de, Sultanahmet meydanındaki Sinan kapısı hamamının orta, ara ve hücre mekanlarında uyguladığı modüler tual sistemiyle bağlantılıdır. Bu sistemin, uygulandığı tarihsel mekana en uygun düşen yanlarından biri, klasik eşzamanlı-süreklî düalitesini doğrulayan modüler oluşumu ile mekanın bütünü ve bölmeleri arasındaki ilintileri değerlendiren kurgusuydu. Birbirini tamamlayan eşit ölçülerdeki çok sayıda tual biriminden oluşan geometrik kurgu, tual yüzeylerini kaplayan motif temalarının devingen yapısını sınırlayan ve açan bir işlev görüyordu. Osmanlı kozmesis programlarının modüler şematizmine de göndermeler taşıyan bu tualler projesinin, tarihsel ve çağdaş ilintileri bireysel bir sentez düzleminde vurgulayan niteliği belirgindi.

Bir Resim Ritüeli

Giderek tual birimleri arasında aynı ya da benzer motif parçalarının bazen farklı yüzey mekanlarını paylaşma sürecine de girdiği devingen oluşum tual birimlerine bölünen temanın sıçrama, kayma ve ayrılma gibi kavramlarla ifade edildiği bir nitelik kazanmaktadır. Figüratif imgenin sallantıda ya da devrilmeğe olduğu şeklindeki mesaj içerikleri de figüratif imgenin bozulma ya da kaybolma gibi kavramlarla da ifade edildiği gerilimli iletişimsel boyutlara ulaşmaktadır. Modüler tual sisteminde temellenen bu içerik vurgularının çoğunluk büyük boyutlarla bir multital (çok tual) kavramı içine sığdırılma zorunluluğu, Ömer Uluç'un resminde ilk kez kolaj fikrinin belirlediği gelişmelere de yol açmıştır. Kolaj çalışmalarının temel yaklaşımı, farklı zamanlarda gene devamlı bir ritüel hareketten, fırça döndürerek ya da çevirerek elde edilen çeşitli ve farklı parçaların, ortaya çıkan belli bir duruma göre bir araya getirilmesidir. Tual üzerine belli bir geometrik düzen ya da istife göre sınırlanan parçaların yeni bir kurgusu da yapılabilir. Kurgunun belli bir espas duygusu içinde geliştirilmesi her zaman mümkündür.

Ömer Uluç'un en son çalışmalarını oluşturan kolajlarda, Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans'a kadar pek çok referanslar ya da motif çalışmaları vardır. Resmin giderek ikonografik birer suret havasında yol açtığı çağrışımlar, yüze-

yin düz ya da kaymış sıralarla paylaşıldığı binmeler, yığılmalarla geçmiş kültürlerin arasında varsayılabilen bir gizem paydasında buluşmaktadırlar. Kolaj çalışmalarında değişik malzemenin uygulanmaya başlaması da Ömer Uluç için bir yenilik sayılabilir. Büyük tual boyutları ise anıtsal etki arayışlarına ciddi bir destek katkısı sağlamaktadır. Ömer Uluç’un kendi deyimi ile yoğun bir resim macerası yaşadığı ve her zaman yeni sorunsalların çözümü ile uğraştığı bir gerçektir. Bu üslup macerasının gelişme mantığını irdeleyen herkes, içinde sakladığı yalın dramları duyabilmeli. Ömer Uluç, çok yönlü ve geniş bir gözlem ve yaşantılar sürecini, özgünlüğü tartışılmaz bir resim alanı içinde değerlendirmiştir. Büyük kent yaşamının en kaçamak erotik izlenimlerinden, en gürlü obje derinliklerine değin uzanan üslup macerası, tek sözcükle ona özgüdür. 20. yüzyıl Türk resim sanatının sayılı ustaları arasındaki yerini alarak, yerel tarihin derinliklerinden gelen irade çığlığını duymuş ve geleneği doğrulayan sentezci düzeyini kanıtlamıştır.

Ömer Uluç

Jacques Henric

“Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanırlı Hafifliği”

Herşeyden önce *gerçekliğin* (le réel) ne olduğunu sorgulamamış bir kitap, bir resim, evrenin derisi üzerinde en ufak iz, en ufak bir tortu bırakma şansına pek sahip değildir. Estetik, ahlak, güzel’le iyi kaygısı, biçimsel serüvenler, işaretin ve imgenin statüsü üzerine sorular, İznik Konsili’nin, Otuzlar Konsili’nin kazandırdıkları ve kaybettirdikleri, sanatsal soyağaçlarıyla tarihsel kopuşlar sorunu, figürasyon-soyutlama, modernizm-gelenek, avangard-postmodernizm, orijinal-reprodüksiyon, hakikat-gibisi (simulacre), varolmak-görünmek, kutsal ve kutsal olmayan çevresindeki polemikler, resimle ilgili bütün bu entelektüel kaynama, çok heyecan verici olsa da, gene ikincildir, bu ilk, temel, kurucu soruya kıyasla: *gerçeklik nedir?*

Volkan’ın Altında’ki Konsolos kişiliğini hatırlayalım, hatırlayalım onu tanımlayan esas şeyi: Sürekli sarhoşluğunu. Her sağlam roman kahramanı gibi, aslında her insan gibi, yolumuzu kesen ilk Dante, ilk Lowry, ilk berduş gibi, hayatının “*karanlık ormanında*”, yani içinden çıkılmaz bir işaret koruluğunda, çözülmesi imkansız bir takip edilecek yollar düğümü içinde, ki bu yollardan sadece biri onun için iyi olanıdır, kaybetmiştir kendini. Gerçekte, Konsolos’un, benim, ya da sizin, ya da Dante’nin, ya da Caravaggio’nun, ya da Van Gogh’un, ya da Pollock’un, ya da Ömer Uluç’un, kendimizi mekanın ve zamanın karanlık ormanında kaybetmiş olmamızdan çok, gerçeğin tümüdür gözümüzün önünde silinmiş olan. “Siz ve ben” deyişim sıradan ademoğlundan söz etmek içindir, ama onunla yukarda adı geçen yazarlar ve ressamlar arasındaki fark

şudur ki, onlar, gerçeğin gelip boğulduğu işaretlerin önlenemez hücumu karşısında pes etmezler; ve dirseklerini kaldırdıklarında, bu sadece kadehi ağızlarına götürmek için değil, bir kağıt parçasına sözcükler kaydetmek, bir tuale biçimler ve renkler yatırmak içindir. Yani, bir yazı eylemiyle, bir sanat eylemiyle, yitirilen Cennet'e yeniden kavuşmaktır ki, o Cennet -nasıl daha önce farkedilmemişti?- *gerçekliğin* ta kendisinden başka şey değildir. Bir de hakından gelinememiş bir geleneğin (buna "çağların ardından romantizm" adını takalım), Batı'da, yazarı ya da sanatçıyı bir hayalperest, bir idealist, bir hayal, hortlaklar arasında boğuşan bir hayalet haline dönüştürdüğünü düşünün.

"*Budalalık Kitabı*"nda¹, Clément Rosset, Konsolos'un gezginciliğine ilginç bir yorum önerir: "*olağanüstü sarhoşluğu*" (çünkü "*aralıksız*") onu, sürekli, görülmezi gören, bilinmezden haber veren bir duruma sokmuştur. Bu şekilde, gördüğü, trajik bir yol yoksunluğu değil, belki daha çok onların komik çoğalışı, absürd üreyişidir. Gerçeklik baktırana dek tekrarlandığı gibi; sanat tarafından doldurulacak bir *eksiklik* değildir, yitip gidişi, bir bolluğun, bir taşmanın sonucudur. Gerçeklik ona göre şeylerin bir çeşit mucizevi halidir ve sanat, deli bir hamleyle, onların önüne kendini atar.

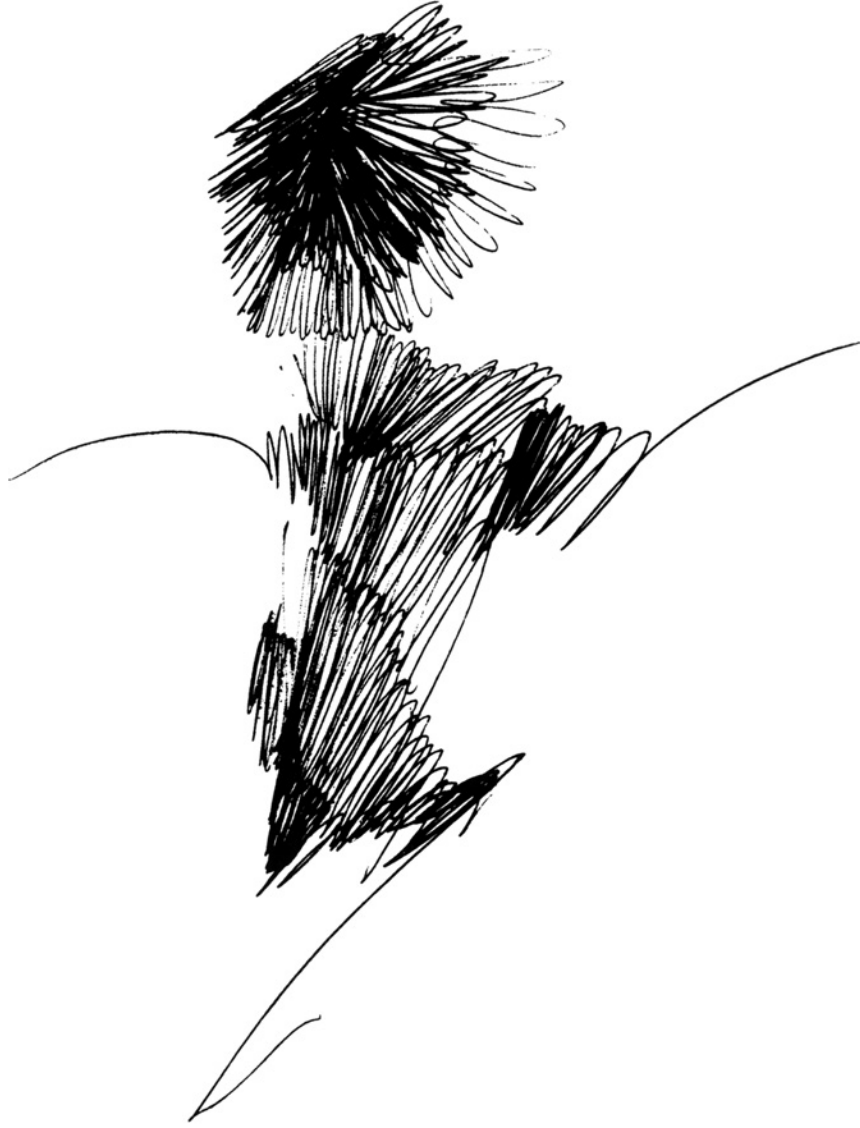
Kendini kurban ederek insanlara hakikati taşımak, dünyanın anlamını ortaya sermek için karaciğerini doymak bilmez bir akbabanın önüne yem olarak atan Ateş hırsızı, Promete-sanatçı basmakalıbindan ne zaman kurtulunacak. Sanatçının kahraman olarak tasarımı: gerçeği açan anahtarı ortaya çıkartmak hayatıyla ödenir. Nietzsche'ci borazan sesi! Oysa Üstün İnsan'ın neden sonunda dört ayak üstünde havladığını öğrenmeye çalışılmaz...

Eterin tepelerinde değil, daha alçakgönüllü olarak volkanın ambarlarında çalışan, Dante'nin bir deyişini tekrarlırsak "*kıçını trompet yapmayan*" sanatçı (diğerini *İlahi Komedy*'nın yazarı cehenneme postalar), bu sanatçı, Lowry'nin Konsolos'u misali, "*zamanın ve mekanın işaret şamandırasında bir dalgalanma*" saptamakla yetinir. Vulqum pecus'u² gözetler, her ikisinin, zamanın ve mekanın, rastlantısal, belirsiz, derinliksiz, gizsiz olduğunu gözlemler. Gerçeklik anlamsız ve sırsızdır, diye kaydeder not defterlerine. Hatta -ve hakikaten, sadece, bir katmerli sarhoş, bir deli, bir meczup, bir budala yeraltı işçisi ya da bir sanatçı onu görebilir: Tamamiyle *anlamdan yoksun* ve tamamiyle *tekildir*.

Gerçekliği putlaştırmadan ona saygı gösteren sanatçı sayısı azdır. Neden Ömer Uluç'un resmi ona yaklaşanı altüst etmektedir ki? Neden insanı, bu keskin sarhoşluk, önce korku veren sonra coşturucu, köpürücü, boşaltıcı bir sevinç durumuna sokar? Neden bu kadar güçlü bir kişilikle, böylesi bir gereklilik haliyle, ani bir şiddetle kendini kabul ettirir ve sonra hemen, bir çeşit oyun mekanına, katıksız bir olağanlık, dönüşsüz bir harcama alanına çekilir? Çünkü, evet, görüneni *sorgu-ya*³ tabi tutmaz. Ömer Uluç gerçekliğe şövale işkencesini yüklemeyi; ona, kusması

ve hakikati tükürmesi için, azap verici ayakkabılar giydirmeyi, civataları sıkıştırmaz. Çok güzel desenlerinden bir seri reproduksiyonun yayınlandığı albümün önsözünde (Ömer Uluç sadece bir renkçi değil, muhteşem bir desinatördür de), kendi kendine sorduğu "*bu şeyler nedir?*" sorusunu, hemen, umursamazlık taslayarak yanıtlar "*hiç önemli değil*". "*Mekanik, monoton (...)* *tekrarlı*" bir hareketten dem vurur, hızlı ve sinirli bir şekilde çizdiğini söyler. Figürler belirdiğinde, der, yerçekimi dışında, hafiflik içinde doğarlar... Gerçekten de tablolarında biçimler, boşlukta dururlar; varlıklarını, mekansal olarak, kırılğan, geçici ve gene de devam eden bir çeşit askıda sürdürürler. Lascaux mağaralarının boğaları, atları, yaban öküzleri nasıl akla gelmez. Onlar için akli başında olarak söylenmesi mümkün yegane şey şudur: Ordalar, yükten arınmış, maddesiz; mekanın olduğu kadar, zamanın da bir baskını, bir patlamasıdır. *Tanrının lütfu* ya da gerçeklik aşkı diye adlandırabileceğimiz bir şimdiki zaman sevinci ortaya koymaktadırlar. Ömer Uluç'un resminde var olan, Lascaux'nun geniş dalgalı fresklerindeki aynı istiarecilik yokluğu, simgecilik yokluğu, anlamlı tumturak ve fazlalık yokluğudur. Temsil edilen obje (ya da kişi) hiçbir zaman tablonun ağırlıklı yerini doldurmaz: Fon, "figürler"deki aynı hareketset atılganlıkla, aynı retorik dirilikle, aynı renkli parlaklıkla işlenmiştir. Çoğu zaman, zaten, bir "fon"dan söz edilemez. Bakın *Boğaz'ı Geçen Sovyet Tankeri*'nin (1984) üzerindeki büyük sarı ve mavi eğrilerle çalışılmış gökyüzü, kaynayan suyun kalın ağ örgüsü, nasıl, gemi kütlesi kadar yoğun bir şekilde mevcut ve tehditkar, o gemi kütlesi ki, kendi de, zincirinden boşanmış doğa güçlerinin ekranında yok olur.

Kargalar, Exelmans Bulvarındaki Jandarma Karakolunun Aslanları, Mor Bebek İkon, African Queen, Buzlu Sularda Denizaltı...: ressamın deyişine göre herşeyden önce "*boya yüklü*" araçlar olan kırılğan renkli taşlara dönüşmüş maddeler. Ömer Uluç'un, gözüne takılanı resmettiğini anladık. Lascaux ya da Pech-Merle mağaralarındaki adamlar, yaban öküzleri ve beygirleri vardı ellerinin altında, yaban öküzlerinin ve beygirlerin resmini yapıyorlardı: Ömer Uluç Paris'te Exelmans Bulvarı'nda, İstanbul'da Boğaz'a yakın oturur, evinin karşısındaki kışla kapısının üstüne yontulmuş aslanların, bulvarda yürüyen kızların, ya da Arnavutköy'deki pencerelerinin önünden geçen tankerlerin resmini yapar... Eğer karşısına çıkan Irak-İran savaşının televizyon imgeleri, bir dergi kapağındaki yıldız fotoğraflarıysa, onlarla idare eder. Seçmez, ayırım gözetmez, hiyerarşik bir sıra yapmaz. Altıncı günün akşamı dönüp yarattığına bakan Tanrı gibi, dünyaya bakar ve der ki: "*Bu güzel ve iyidir*", ve onu fırça vuruşlarıyla kut-sar. Dünyanın iyi tarafları kadar kötü taraflarını da. Bu sonuncular ressamın kutsayıcı hareketi ve renkle anında biçim değiştirerek. Tersini ve yüzünü. İyisini ve kötüsünü. Denizi kadar göğünü, bebeleri kadar fahişelerini ya da kapak kızlarını, kraliçeleri kadar aslanlarını, vahşi hayvanları kadar kadınlarını, kadınlar kadar sanatçının haç yokluğunda takılmayı talep ettiği adi "*askı*"yı.



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
İskeletler Sahiline Gitmedim,
kağıt üzerine çini, 1973

Ömer Uluç'un tualleri gerçekliğin bütün rüzgarına açıktırlar: Yolculuk anıları, hayatın belirleyici ya da önemsiz olayları, sinema, fotoğraflar, beceriksiz şemalarını önerirler ressama. O bunların hepsini kucaklar ve onları *birleştirerek canlandırır* (performe). Onu maddesel değişime uğratar, bir kutsal tanrıbilim yoluyla yapılabileceğinden daha iyi bir şekilde. Zira çelişki şurdadır: Ömer Uluç görüneni anlamlandırmaya tenezzül etmez (burda Dışavurumcular'dan uzaktır), "Armalar"ı metafizik arka planlardan yoksundur, oysa bu görünen bir tualin yüzeyine hiçbir zaman bu denli yoğunlukla yayılmamıştır. O kadar ki, bu tuali zevki ağırlama mekanı olarak nitelemek mümkün. Bu da, Ömer Uluç'un deneyiminin ne kadar dolaysız bir şekilde cinsel olduğunu söylemektir.

Bizans, Konstantinopolis, İstanbul: Ömer Uluç, Hristiyanlık ve İslam yoluyla, *düşüş* dünyasına aittir. Bununla birlikte, bana öyle geliyor ki, onun yapıtında, düşüşün, Roma Katolik geleneğinde gösterdiği aleni, hatta teşhirci niteliği yoktur. Tanrı'nın insan şeklinde Dünya'ya gelme dogması bir çile tematiğine yol açtı, ki bu tematik, kitabın diğer dinlerine, Yahudiliğe ve Müslümanlığa yabancıdır. Ömer Uluç tarafından resmedilen evren tam olarak düşmüş değil (Rönesans'taki büyük İtalyanların cehennem görüntülerinde, Tintoretto'da, Titien'de, ya da daha sonra Rubens'te, Delacroix'da olduğu gibi...) askıda kalmıştır, renkli bir askıda, parlıtlı ve korkunç. Eski Ahit'in başarısızlık (ratage) dünyasına aitse, cinsel ayırım ve onun kaçınılmaz yoldaşı ölüm görevini yaptığı içindir. Gerçi, ressamın fırçası yoluyla bahtımıza düşen Yaratılış, oldukça yaralıdır. Buna tanıklık eden, Uluçyen hayvanat bahçesini dolduran pamuksu, yünümsü, sütümsü, tüylümsü, belli belirsiz insan biçimine sahip birer ur, yüzleri patlamış, içeriye doğru açılmış şişik birer kukla olan bebelerin canavarımsılığı, tamamlanmamışlığı. Uluç hümanist eldivenler giymez, ne bu ceninlerin kıcını silmek, ne bir kargaya kılıcını geçirmek, ne bir aslanı parçalamak, ne bir denizi ve gemilerini renklerle bombalamak için.

Renkler... Bunların muhteşem zaptedilmiş sıçrayışları karşısında, ressamın onları dışarıya atma biçimini tahayyül ediyoruz: Hem yumuşak hem şiddetli bir biçim, bileğin, dirseğin, omuzun, bütün bedenin yaylım ateşi (action painting: ama çalım-sız), tualin ya da kağıdın aşırı derecede hızlı süpürülüşü, canlının ve cansızın kavis, kıvrım, büküm haline dönüştürülmesi, katlanıp açılması... Evreni ve kendini tek bir atılımda harcama, bir *içkinlik* (immanence) banyosuna girme biçimi ki, bu, ressamı benim gözümden (bir plastikçi ile bir yazarı karşılaştırmak ne kadar mümkünse) Georges Bataille'a en yakın çağdaş sanatçılardan biri kılmaktadır. Daha önce Lascaux mağaralarından söz etmem rastlantı değil. Bilinir ki Bataille onları en iyi yorumlayan kişi olmuştur.

Bataille: "*Mümkün olanı onu sevenlere bırak*." Sanatçı: Bir mümkünsüzün, yani mümkünler sonsuzluğunun iççisi. Bu anlamda, sanatçı, *Volkanın Altında*'ki "*herşeyi gördüğü, herşeyi ammsadığı için herşeyi unutan*" sarhoş kahramana yakındır; falciya ve

peygambere yakındır, ve de yüzüne gerçekliğin tümünü yiyip bunun nedenini sormayan budalaya yakındır. *Gerçekliğin çok dayanılır hafifliği*, tam da, nedensiz oluşundan, bir başka yeri olmayışından, tek yanlılığından, temel imgelere, platoncu arketiplere, özlere, spekülative evrenin ve Batılı felsefi gözbağcılığının bütün ürünlerine: Us, Düşünce, Tin, Anlam, Varlık... göndermesiz oluşundandır.

Varlık, Var Olan, o koca, iyice ağır Dasein... Lascaux adamlarının, Vermeer'in, Chardin'in, Seurat'ının, bugün Uluç'un yaşadığı ve resmettiği haliyle *gerçekliğin çok dayanılır hafifliğinin* karşısına, Batı sanatının topçuları çoğu zaman varlığın çok *dayanılmaz ağırlığını* çıkarttılar. Céline sık sık tekrarları: *"insanlar ağırlar, ağırlar..."* Gerçeklikten ya da Varlık'tan tanrılar yaptılar. İmgelere taptılar, sefil Altın Danaların burnunu ve kığını becerdiler. Çok çabuk, ortaya kutsal çıktı ve esaslı tahribatlara yol açtı (son Rüşdi olayı aslında bunların trajikomik dönüşümlerinden sadece biridir). Tercüme edelim: Sanatçılar ağırlık ruhuna uyrukluk ettiler, ressamlar garip tapınma objeleri önünde çömeldiler: bir Tanrı, bir Tanrıça, bir Anne, Kadın, Ölüm, Renk, Biçim, Simge, Fırça Vuruşu, Açık Hava, Seks, Bir Yapılış, Öz İmgeleri, Ritm, Işık, Işık-Gölge Dağılımı, Mekan-Zaman, Beyaz Fon Üzerine Bir Beyaz Kare, bir Campbell Çorba Kutusu, Bir Çöp Tenekesi, Bir Çişlik, Bugün, Gibimsiler (les Simulacres), Benzer (le Semblant) ve bütün o yan tanrılar, yaşayan ve felsefe yapan: Baudrillard, Deleuze, Foucault, Derri-da... Gerçekliği tumturaklaştırdılar, düşünceyi ahlaklaştırdılar, sanatı akademikleştirdiler. *"Ağırlar, ağırlar..."* Nietzsche olsa şöyle derdi: Dansetmesini bilmiyorlar...

Ömer Uluç bütün resimsel geleneklerin: Bizans resmi, ikonlar, eski Rus sanatı, Şark sanatı, Osmanlı geleneği... keşiştiği, çatıştığı, birbirini tamamladığı, zenginleştirdiği o yerde doğma şansına sahip oldu... Figürasyon ve soyutlama (imge ve işaret) sorunu, Bizans'ı iki yüzyıl boyunca yangına veren ikonoklast (tasvir düşmanı) çatışma sırasında kendini onaya (ne sertlikle!) koymuştu, Ömer Uluç Afrika ve ABD'de gezdi ve yaşadı, Primitif denen sanatlarla beslendi ve soyut dışavurumculukla karşılaştı. Ama büyük Amerikalılardan -Newman, Pollock, Kline, Rothko, De Kooning...- farklı olarak, Ömer Uluç, kendisine, "radikal" icatları, jestüel soyutçuların "ihtilalci" çözümlerini mutlak görmeme, ölümcül bir avangardist mantığın tuzağına düşmeme imkanı veren bir kültürel background'a sahip. Onun için, eski kültür kaynakçalarının ağırlığı altında belini bükme, geleneklerin ardına siperlenmek söz konusu değil tabii; aynı zamanda, öteberisini uluslararası sanat pazarından tedarik etmek de söz konusu değil. Ömer Uluç, yerinde olarak hatırlatıyor ki *"resim yapmak, risk almaktır"*, tekilliğini ileri sürmektir ve onu görünür kılmaktır. Bu noktadan sonra, herkes kendi kurallarını icat etsin. Yalnızlık ve gerçeklik riskiyle, resim...

Bugün, Ömer Uluç aramaya, icat etmeye, eski tuallerinin formlarını kullanarak yeni kodlar düzenlemeye devam ediyor. Kolaj çalışıyor: Boyuyor, kesiyor, monte ediyor, bir daha boyuyor. Geçmiş figürleri toplayıp onları bir nevi geniş albümler olan

yeni tabloları üzerinde sınıflandırıyor. Bunlar bir bakıma aile albümleri, ama geniş bir aile, madem oraya bir Hititli yeğenin, bir Mısırlı kuzenin, bir Bizanslı dayının, bir Osmanlı atanın, ya da doğrudan televizyon serisinden çıkmış bir kardeşin yerleştiğini görüyoruz... Her kolaj bir film senaryosu oluşturuyor, sinemadan ödünç alınan bir tekniğe göre, ama zamansal gelişmesi, her tabloya müthiş gerilim veren bir yer birliğine indirgeniyor. Aynı zamanda, tualin yüzeyi karmaşılaştıkça hava alıyor. Ömer Uluç için yeni bir serüven başlıyor, fiziksel, zihinsel, estetik, entellektüel. Gerçeklik tükenmezdir, resim de. Uluç bunu biliyor. Bu bilgi büyük sevinç veriyor ona, yaratırken. Tablolarının karşındayken bu sevinç hemen bize de geçmekte. Neşe bazen yürek parçalayıcı, boşaltıcı mı? Eğer gerçek neşeyse, her zaman öyledir. İşte *Dibe İnen Kadın* (1987), *Dört Ayak Üstünde Kadın ve Devrilen Erkekler* (1987), *Büyücü, Canavar ve Ressam* (1987), *Peyzaj Parçaları Arasında Killing* (1988) ile *yüzleşiyoruz...* *Ağırlıkları terkedelim*. *"Gerçeklik imkansız olandır"* diyordu Lacan; ressam onu buraya, gözümünün önüne, erişebileceğimiz yere koyuyor, yüreklilik göstermek yeterli... Rimbaudvari *"hakiki hayat"*ın bedeli budur. *Hakiki hayat*, Ömer Uluç'un resminin riskiyle...

¹ Minuit Yayınları.

² Vulqum pecus: Küçük adam.

³ Ortaçağ Fransa'sında dinden sapmış olanlar sorguya tabi tutmak, işkenceye tabi tutmak anlamında kullanılırdı. (Ç.N.)

Ömer Uluç

Ömer Uluç - Carole Boulbés

“Söyleşi”
6 Kasım 1995

Carole Boulbés- Yapıtında geçmişin payı ne? Resminin hareketi Osmanlı tez-yin sanatına gönderme yapıyor olabilir mi mesela?

Ömer Uluç- Hiç değil. Sanıyorum ki tarih, hele ait olduğunuz tarih bir nevi hapishaneye dönüşebilir. Hapishaneye girilebilmeli ve çıkılabilmeli...

CB- 1990 tarihli bir metinde, geçmiş, nostaljiyi yadsıdığını yazıyorsunuz; bu, yanıtının bir parçası mı?

ÖU- Evet, zaten bu son derece önemli bir konu bizler için, benim için, çünkü hep bir özdeşleşme imkanı olabilir. Son durak olarak özdeşleşmeden hoşlanmıyorum. Her iki tarafa da değişimler için pek şans tanımıyor. Fazla katı bir durum. Ama gene de...

CB- Bir bakıma Türkiye ile arandaki köprüler hiç atılmadı?

ÖU- Bu imkansız bir şey belki ve zaten iyi ki öyle, insanın köprülere ve özel kodlara ihtiyacı var. Diğer taraftan ötekiler de var hayatta, sizi etiketlemeyi severler... Nereden geliyorsun, hangi kampa aitsin? Bir etiket her zaman olguların karmaşıklığını yadsıma biçimidir. Karmaşık bir varlık tehlike olarak algılanır toplumlarımızda.

CB- İstanbul'daki yeni serginde attığın zar ne?

ÖU- Benim için söz konusu olan mahalleme dönüş değil, varlıklara ve nesnelere dünyadaki bütün aynaların içinden bakmak, bu arada çok özel ışığıyla İstanbul'unkinden de. Çok sık ülkemden uzakta yaşadım ama her zaman bir çeşit gençlik suçlarına dönüyorum.

CB- Sanatçı sosyal koşullara rağmen kendi izini bırakır derken söylemek istediğin ne?

ÖU- Bu, en uç özgürlüğe, en son kurtuluşa doğru bir koşuş. Bu nedenle geniş yollar insanları o kadar çekiyor. Bir reklamın içindeymişcesine otobanlarda direksiyon başında, iki yanındaki sonsuz ilişkiler ağından kurtulmak istemiş gibi giderken, çok kuvvetli bir uyarılma söz konusu. Bu uyarıyı sanatta da bulmak mümkün. Son sürat ilerlemek, nereye gidildiğini bilmeden. Arkanda izler bırakarak.

CB- Senin için yapıtında hangisi önemli: En uç yansıma olarak izdüşüm mü yoksa yaratı sırasındaki hareket mi?

ÖU- Elbette hareket ve o sonunda bir iz haline de dönüşebilir. Hız, ki bir yapı yapmak değil, zaman içinde bir yolculuk. Bir yapımdaki gibi bir toplama, yığma eylemi yok, kesintisiz ve kendi kinetik enerjisi tarafından itilen bir hareket... Benim için söz konusu olan eşyaları ya da objeleri bir vitrin için düzenlemek hiç değil.

CB- Resminin temelinde olan altı hareketten¹ söz eder misin?

ÖU- Ne yapmakta olduğumu daha iyi anlamaya ve tanımlamaya çalıştım. İşimde farklı yönlere giden çeşitli çabalar olduğunu kavradım. İzledikleri yol ve amaçları da yalnızca bazı fiil serileri ifade edebilirdi: Döndürmek, silmek, kazımak, parlatmak, yerini değiştirmek gibi.

CB- Belli bir tekrar içinde farklılık var denemez mi? Biraz hep aynı temel hareketler: Döndürmek, yerini değiştirmek...

ÖU- Evet bu da bir paradoks: tikler gibi tekrarlanan şeyleri sevmiyorum, bir tekrardan kurtulmak istiyor insan, ama bu gerçekten de mümkün mü? Farklılıklar yaratmayı, bütün bir potansiyelliğin keşfine çıkmayı umuyorum. Neden değişilir? İşte önemli bir soru... Belki biraz varlığın çokluğunu yansıtmak için... Esasında, bir estetiğe sadık kalmaktansa, kendine sadık kalmak için.

CB- Her şeye rağmen büyük bir birlik var yaratında, desenden fotoğrafa ya da resimden çevre sanatına geçmiyorsun, resme ve sözünü ettiğimiz kurucu hareketlere sadıksın.

ÖU- Sadece moleküllerime sadığım, alabildiğine çeşitli ve hareketli. Çalışmamda onlara çok şey borçlu olduğumu sanıyorum. Şimdilik altı fiil serisiyle açıklayabildiğim hareketleri yapıyorum, ama yarın niçin daha fazla olmasınlar ki?

CB- Psikolojik bir yaklaşım yok yani?

ÖU- Sanmıyorum, pek belirgin değil... Benim işim bir şeyi kanıtlamak için yapılmıyor.

CB- Gerçekten de işin hakkında konuşmak güç: Renge birincil derecedeki ilgi- ne rağmen formalist olduğun söylenemez, içerik sanatçısı olduğun da.

ÖU- Kendimi bir “colour artist” (renk sanatçısı) diye adlandırma projeme rağmen, kanımca daha çok bir içerik sanatçısıyım.

CB- Resimlerin adları yoluyla mı?

ÖU- Hayır, sanıyorum çalışmalarındaki kahramanlar biraraya getirilirse, bir tür ırk, bir nevi hayvanat bahçesi oluşturabilirler. Her tür yaratıklar var, yapay veya etten kemikten, ama bu yeni bir soy.

CB- Ama hayvanat bahçesine nesli tükenmekte olan hayvanları koymazlar mı? Resimsel “yeni soylar” yaratmak istemek şaşırtıcı!

ÖU- Bir gazetecinin Fellini’ye Satyricon ile ilgili olarak bunun tarih mi yoksa bilim kurgu mu olduğunu sorduğunu hatırlıyorum. Fellini, kendisi için tarihin bir bilim kurgu yanı da olduğunu söylüyordu.

Teleskop Hubble ile Ulysses’in ortak yanları şu ki ikisi de yeni mekanların ve soyların keşfindeler. Uzunca bir zamandır Homeros’un eserini resmetmeyi düşünüyorum. Orada her şey, o çok iyi bildiğim bölgelerin denizlerinde geçer. Ve orada bütün mekan soylara dönüşür.

CB- Ya Cranach çıplaklarına ilgin?

ÖU- Bu Cranach’dan çıkarma bir iş, henüz bitmedi, Frans Hals’dan çıkarma bir başka seri de var. Bunlara Berlin’deki kalışım sırasında giriştim. İlkinde oldukça sapkın, hatta sado-mazo bir erotizm var, (“Lucrétia” ya da “Venüs ve Aşk”) ikincisinde de kadın yüzlerinde tuhaf bir acımasızlık (“Harlem İhtiyarlar Yurdu Yöneticileri”). Her halde bir pürist değilim.

CB- Soyut resmin arılığı ile figüratif resmin arı olmayışını karşı karşıya getiren Roger Caillois’yla hemfikirsin demek ki?

ÖU- Bu karmaşık bir şey. Biri monokromun erotik olduğunu ileri sürerse, niçin olmasın? Gene de monokrom benim için soyutlamanın, pürizmin son duraklarından biri. Hiçbir şey pür (arı) değil benim için, ölüm hariç.

CB- Senin niyetin demek ki monokromdan “geçerek” figürasyona dönmek değil.

ÖU- Hayır, bir “anıtçı” değilim ben.

CB- Yani?

ÖU- Monokrom ve minimalizmde anıtsal bir taraf var. Ben uygarlık, kültür, toplum için anıt diken biri değilim... Hız ve parlaklık beni ilgilendiren. Parlayana doğru yönelen bir kuş gibiyim.

CB- Bu İkarus’u düşündürüyor bana, parlayan sonra yanar mı?

ÖU- Evet, parlar ve sonunda yanar.

CB- Oluşturduğun listede “başkalaştırmak, çıkartmak, gizlemek, yakmak, kaybetmek, tehdit etmek” yakmak özellikle şiddetli bir eylem. Burada ikonoklastlığı mı düşünmek gerekir?

ÖU- Resmimin utangaç, içselleştirilmiş şiddetinin bilincindeyim, ama bu şiddet dünyanın şiddetine kıyasla pek masum kalır. İkonoklazm sözcüğü benim için



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
Sonunda Bir Kadın,
kağıt üzerine çini, 1972

soyutlama anlamında okunmalı. Greenberg'in estetiğini düşünüyorum, ki birincil derecede ikonoklasttır ve monokrom ya da minimalizm de onun sonuçlarıdır. Bu onların birer anıt olmasına engel değil! Newman ve Morris Louis gibi ikonoklast sanatçılara, Matisse ve Pollock gibi daha çok iki aradakilere büyük hayranlığım var. Ama “son söz”, ya da son sanatçı diye bir şey yok. Kim, “Ben son sanatçıyım” diyebilir ki? Günümüzde imgeler her yerdeler ve arı değil. Monokrom ya da minimalizmin arı olduklarını iddia etmek, imgenin günahkar olduğu fikrini içerir. En uç noktadaki ikonoklazm, o zaman, kutsala dönüşmüş olur. Gene bir paradoks.

CB- Son sanatçı gibi eskatolojik (ahiretsel) bir fikir, yeni insan fikrini mi var-sayıyor?

ÖU- Son ressam ve yeni insandan bize uzun süredir belli dönemlerde hep bahsediyorlar ama henüz onları görmüş olan kimse yok.

CB- Resminde, Ingres'e göndermelerden sonra gelen Cranach'a göndermeleri post-modern estetiğe bir ödün olarak mı algılamalı?

ÖU- Bir ideoloji adına bir şeyler yapmayı reddediyorum ve sanatta militanlığı sevmiyorum. Hiçbir zaman soyutlama ile figürasyon ya da yerleştirme ile resim arasında büyük farklar olduğuna inanmadım. Bütün bunlar arasında, pek çok ilişki var. Bir dışavurumcu figürasyonda body art ya da video art bulunabilir, her iki yönde de trafik olabilir. Sanatçılar arasında büyük bir av vardır. Şu sıralar Cranach'ı avlıyorum (gülmeler). Militanlar, onlar ayrı...

CB- Her şey değişim halinde diyorsun ama, yenilikler çemberinde her şey bir daha yapılıyor ve durmadan dönüyor gibi bir izlenim var bende her şeye rağmen. Nietzsche'nin aşağı yukarı söylemiş olduğu gibi.

ÖU- Evet (gülmeler) Seyahat ettiğini sanan ama hep aynı yerde duran biri gibi. Bu bir optik meselesi.

¹ Bu söyleşinin yer aldığı aynı kataloga bir not ekleyen Ömer Uluç bu altı hareketi şöyle tanımlamıştır: “döndürmek-dönüştürmek-başkalaştırmak / silmek-ovmak-çıkartmak / tırmalamak-kazımak-saklamak / parlatmak- alevlendirmek-yakmak / kapatmak-göndermek-kaybetmek / yerini değiştirmek-dolanmak-tehdit etmek”.

Ömer Uluç

John Berger

“Garip Bir Varlık”

Elimde olsa, öyle bir düzenleme yapardım ki, Ömer Uluç'un resimlerine bakmaya gelen biz seyircileri önce içinde hiçbir şey bulunmayan karanlık bir odanın içinden geçirirdim. Böylece o odanın karanlığında unuttuğumuz şeyleri hatırlama olanağımız olurdu. Sanatla değil, hayvanlarla ilgili şeyleri.

Hayvanların varoluşları hayvanbilim kuramları açısından incelendiğinde, genellikle hayatta kalma ilkesine ve bunun gerçekleştirilmesine, tehlikeden kaçmaya ve yaşamak için gerekli olanı elde etmeye indirgenir. Kuramlar elbette çok şey açıklarlar. Ancak bir kenara itilmiş önemsiz ama akıl karıştıran bir olguya değinmezler: Hayvanların görülmekten sanki hoşlandıkları olgusuna.

Hayvanları yakından tanıyan herkes ne demek istediğini anlayacaktır. Fare için bile bu böyledir. Görülme isteği, ister korunma, ister saldırma amaçlı olsun, elbette zorunlu saklanma isteğini bastırarak kadar güçlü olamaz.

Ama “sessizlik anlarında” -çevrede tehlike işaretleri olmayan anlarda- hayvanlar kendilerini gösterirler. Bunu herhangi bir beklentiyle yapmazlar. Cinsel çekicilik ya da korkutma gibi amaçları yoktur. Bu kendini gösterme isteğine hayvanın gelecekte herhangi bir yerde çevresini etkilemek zorunda kalacağı durumların bir provasını de-nebilir; ama gene de bu kendini göstermelerde herhangi bir işlevsellik izi göremeyiz. Burada en belirgin özellik hayvanın içinde bulunduğu durumdan aldığı aşırı zevktir. Buna hayvanın kendisiyle barışıklığı da diyebiliriz. İçinde barındırdığı iyiliğe dikkat



Ömer Uluç
Armalar Dizisi,
Kayarak Cinsel İniş,
kağıt üzerine çini

çeken bir davranışı. Hayvanın içindeki barışıklığı başka bir çift gözün görebilmesi için bunu sergileme isteği.

Acaba bu aklımdan geçenler sizce çok mu kaba ve duygusal? Aşırı insanmerkezci görüşler mi? Oysa söylediklerim avcılarının, iz sürücülerin ve hayvan gözlemcilerinin yaşadıkları deneylerle de tutarlı. Geyiğin (Courbet'yi o kadar büyüleyen) o kendine özgü duruşu. Seçtiği taşın arkasından çevreyi tarayan ağaçsansarının bakışları. Çaylağın konduğu dalda tüneyişi. Çalılıklar arasından geçen filin yürüyüşü. Hayvanlar sayılamayacak kadar çeşitli durum ve konumlarda yabancı bir göz yakalar, kendilerine

çeker ve o gözün yararlanması için ona kendilerini gösterirler. Hayvanların renkleri ve o renklerin değişkenlikleri çoğunlukla onların gizlenmelerini sağlar. Ancak hiçbir hayvan kendisinin "sessiz anlar"ında gizlenmez. Gizlenme yerine kendini göstermeyi seçer.

Kutsal Kitap'taki dünyanın yaratılışı hikayesine dönersek, hayvanlar birer birer öne çıkıp yaratıldıklarını ve bunun "iyi" olduğunu söylerler. Günümüzde de hayvanların belirli anlarda gizemli bir biçimde aynı izlenimi vermeyi sürdürdüklerini görüyoruz.

Elbette bütün bunlara karşı verilebilecek akılcı ve inandırıcı açıklamalar var. Hayvanların her an tetikte olduklarını görmemek olanaksız, bu yüzden de kendini gösteriyormuş gibi bir izlenim vermekte. Her hayvan türünün kimi zaman kendinden küçük, kimi zaman da kendinden büyük, etkilemek ya da korkutmak zorunda olduğu hayvan türleri vardır. İşte bu yüzden hayvanlar (fareler bile) doğaları gereği zorlanmadan kendilerini gösterme eylemine girerler. Bu gerçekte varolan bir durumdan kaynaklanmayan kendini gösteriş de bir tiyatro gösterisini andırır.

Hayvanların çoğu göz işaretlerine karşı duyarlıdır. Kendilerine bakan bir çift göz görürlerse, tepki gösterirler; sinir sistemleri gövdelerinin görüldüğünü bilir. Başka bir deyişle, bakan gözle bir tür suç ortaklığı izlenimi doğar; tiyatrodaki olduğu gibi.

Gelgelelim, bütün bu inandırıcı açıklamalardan sonra gene de açıklanmayan bir giz kalıyor. O sessizlik anında bir hayvan başını yukarıya kaldırdığında -bir fare bile- acaba neden o denli gururlu görünür?

Bu soruyu karanlık odadan çıkmadan Uluç'un değişik ve şaşırtıcı görüntüleriyle karşılaşmadan önce sormamızın yararı olacağına inanıyorum. Uluç belki daha da ileri gitmiş, belki de bize insanın değil hayvanın gördüklerini sunuyor. Eğer Uluç'un resimlerini oldukları gibi kabul edersek biz de dünyaya hayvanların gözüyle bakıyoruz demektir. Örneğin bir kurdun gözleriyle.

Aslında bu söylediklerimin hiçbirini kanıtlayamam. Uluç da isterse her şeyi yadsıyabilir -çünkü avcılar kurnazdırlar nerelere gittiklerini anlatmaya pek yanaşmazlar! Ama, gene de, ben büyük bir olasılıkla bir hayvan başka bir hayvana baktığında ya da bir hayvan bir kadına baktığında algıladığı görüntülerin biraz Uluç'un resimlerine benzediğini öne sürmek istiyorum.

Hayvanların göz yapısıyla ilgili bilimsel incelemeler sonucunda kartal, koyun, kurt gibi birçok hayvanın neyi görüp neyi görmediğini öğrenmiş bulunuyoruz. Ama bu tür bilgiler bizi optik biliminin ötesinde bir noktaya ulaştıramadığı gibi bu, belirli bir hayvanın gözünden beynine gönderilen işaretleri nasıl yorumladığı ya da bu işaretlerin o hayvanda ne gibi "duygular" uyandırdığı türden sorularımıza yanıt vermez. Bu konuya bir açıklama yakıştırmak için kendimizi hayvanın ruhu ile tanış saymamız gerekir. O bizi, biz de onu düşleyebilmeliyizdir.

Gelmiş geçmiş şairler arasında hayvanları bütün şairlerden daha yakından gözlemleyen D.H. Lawrence bir dişi geyik ile karşılaşmasını şu sözlerle anlatır:

...Ona bakınca

Onun da baktığını duyumsadım;

Ve değişik bir varlık oldum...

Ömer Uluç da böyle bir iddia ile karşımıza çıkıyor belki de. Hayvanın ruhunun yanına geçip oradan bakıyor çevresine (çoğu zaman öbür hayvanlara ya da onların eylemlerine bakıyor) ve bulunduğu noktadan ne görünüyorsa onun resmini yapıyor. İnanılmaz bir hikaye bu. Ama herhangi bir HİKAYE'den daha az inandırıcı değil.

Kuşkusuz Ömer arada bir ipucu vermediği resimler de yapıyor. Ancak çoğu kez bize öyle görülmedik bir “görüntü” çıkarıyor ki, hem hiç görmediğimiz, hem de çok çok eski zamanlardan tanış olduğumuz bir şey oluyor bu. Resimle karşılaştığımızda, atalarımızdan gelen o özü tanıyoruz ve bu hiç beklemediğimiz karşılaşma bizi kışkırtıyor. Çünkü hatırlamayı öğrenmeden önce unuttuğumuz beklenmedik bir karşılaşma bu. Artık, biz de uyarılmışızdır, kulaklarımız diktir, kuyruğumuz havadadır.

Mengü Ertel

Hilmi Yavuz

“Mengü’nün ‘Yüzler’i”

Mengü Ertel’in “Yüzler”ine bakanlar ne düşünecekler?

Sadece bir tiyatro oyuncusunun yüzünü mü? Sadece o kadar mı?

Ya da, oyuncunun yüzünün gerçekte bir yüz değil, bir maske olduğunu mu?

Elbette bunları düşündürüyor bu resimler, ama bence çok önemli bir soruyu da sordurtuyor: ‘Birer yüz mü bunlar, yoksa birer peysaj mı?’

Gerçekten, bu yüzler, birer yaban doğa belki. Birinde bir yaz akşamı dinginliğini buluyorsunuz. Ağızların birer kuytu dağ kayağı olduğu; gözlerin karanlık bir kuyunun ya da bir mağaranın gizemli ve içinde ürpertiler bekleyen ağzı olduğu bir yaban doğa. Bakıyorsunuz: ağır ve heybetli sıradağlar, bir yüzü kuşatıvermiş. Bir resimde, uçuk pembe bir kelebek oluyor oyuncunun yüzü. Bu yüz, bakılan yüz, bir kelebek eğretilmesiyle, uçucu, belirsiz bir varoluşu, bir gelip geçicilik duygusunu imliyor-oyuncunun oyun yaşamını... bir karakterden ötekine sürekli yolculuğu?... Sanki bütün bunları kuşatıyor kelebek-oyuncu, yakalandığında kanatlarının koyu, alacalı mavilerini, siyahlarını, sarılarını ve grilerini yaldızlı tozlarıyla döküyor parmak uçlarınıza: ‘oyun bitti’ diyor bize, ‘oyun bitti, çünkü kelebek ölüyor...’

Yüzlere, ya da peysajlara bakmayı sürdürüyorum: bir resimde boyaları dökmüş bir yüz, boyalar yol yol akmış; -yağmurlu, bir yüz mü bu? Kaygan, akışkan bir maske, ya da? Bir yüzde ise, beyaz ve tozlu bir bozkır. Bu yüze baktıkça yüzün bir bozkır toprağından ötede birşey demek olmadığını anlıyorsunuz. (Bir düşü, bir



Mengü Ertel
Oyuncular Dizisi,
kağıt üzerine guaş, 1988

hayalci Mengü. Bulutlara değil, insan yüzlerine bakıyor benzetmecî hayaller için... Ya da, yüzlerdeki bulutlara...)

Şöyle diyebilir miyim? Oyuncunun yüzünü, oyunun içinde yer aldığı çevrenin görsel bir bütünleyicisi gibi görüyor Mengü. Oyuncunun yüzünü, çevreyi düzenler gibi düzenliyor. İşte, bir resimde, oyuncunun yüzünü, aydınlık bir deniz dibi olarak alımlıyorsunuz, gözlerinde balıkların oynadığı...

Ne kadar bereketli bir alan tiyatro oyuncusunun yüzü -ve ne kadar sınırsız!.. Mengü, oyuncunun kendi yüzünü değil, elbette oyun-yüzü'nü, maskesini anlatıyor. Ama kuşkusuz, bu maskenin de, gerçekte bir eğretilen olduğunu belirterek...

Maske ya da kelebek... (Niçin maskeli balolarda, saplı maskeler kelebek biçimindedirler?)

Maskeli baloda maskenin arkasıdır, *gösterilen*'dir önemli olan ("maskenin arkasında kim var?"); tiyatrodaki ise, maske'nin kendisi... Mengü, işte bu maskeyi, oyuncunun oyun-yüzü'nü, sıradan bir *gösteren* olmaktan çıkarıp bir eğretilmeye dönüştürüyor.

Mengü, Muhsin Ertuğrul'un 60. Sanat Yılı için, O'nun yüzlerinden oluşan bir sergi düzenlemişti. Muhsin Ertuğrul'un yüzünde tikel-olan, bu sergideki oyuncu yüzlerinde genelleşiyor: Belirli bir kentin belirli bir sokağı değil artık Mengü'nün betimlediği, herhangi bir kentin, herhangi bir sokağı; belirli bir denizin belirli bir bölgedeki dibi değil, herhangi bir denizin herhangi bir dibi... Tikel'den Genel'e doğru her açılım gibi, anlamca daha geniş, daha doygun, daha kuşatıcı...

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*'de, *Hamlet* için şöyle diyor: "Değişik biçimlerde özetlenebilir Hamlet: bir tarihsel kronik, bir polisiye, ya da felsefi bir dram. Üçü de Shakespeare tarafından yazılmış üç ayrı oyundur (*Hamlet*) belki de... Ama özet doğru yapılmışsa, üç oyunun senaryosu aynı olacaktır; bir farkla! Her keresinde ayrı bir Hamlet, ayrı bir Ophelia, ayrı bir Laertes olacaktır. Roller değişmeyecek, ama değişik oyuncularca oynanıyor (gibi) olacaktır."

Sanırım, Mengü bize bunu göstermek istiyor bu "Yüzler'de. Maske, verili bir durağan bir maske değil, kısacası. Ama gene de bir maske *Larvatus prodeo*.¹

¹larvatus prodeo: Antik Roma tiyatrosunda oyuncuların motto'su: "Öne çıkıyorum, maskemi göstererek!"

Erol Akyavaş

Muhammed Arkoun

“Miraçnâme”

*Kendisine belgelerimizden bir nicesin göstermekçin,
kulunu geceleyin Mescid-i Haram’dan,
yöresini uğurlu kıldığımız Mescid-i Aksâ’ya getirmiş olan Tanrı kutsaldır,
O işitir, O görür.*

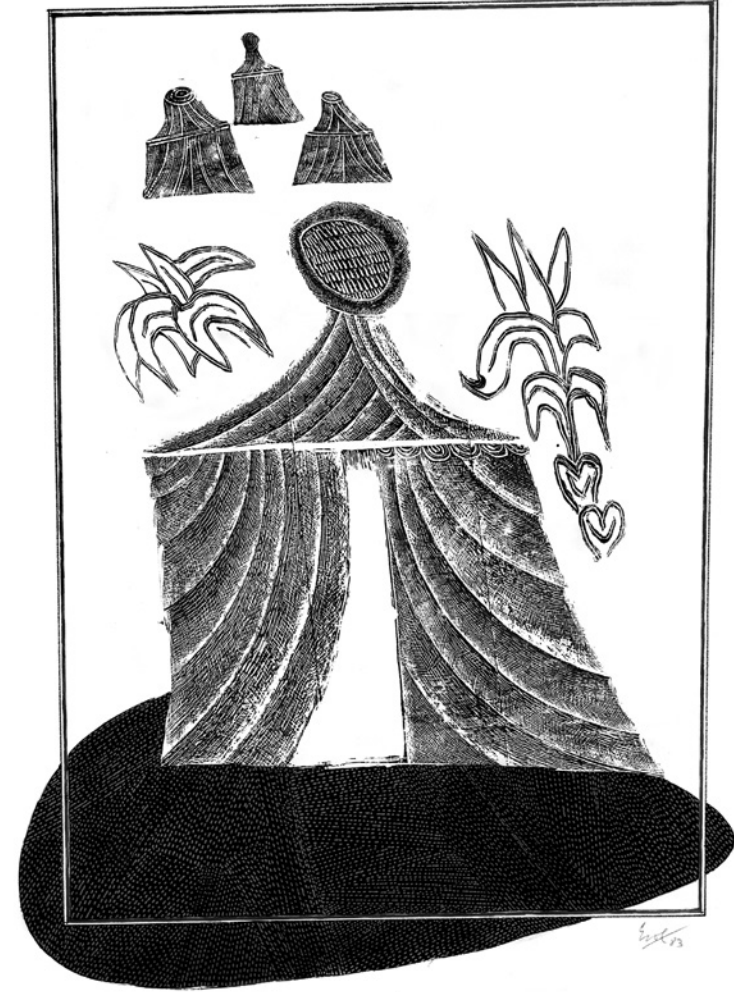
(İsra Mi’râc Sûresi’nin ilk âyeti)

Bu âyet vahyedilmeden önce de, Mekke’de o sıralarda artık yerleşmiş olan bir gelenek Mescid-i Aksâ’yı Kudüs Tapınağı ile özdeşleştiriyordu. Bu yüzden, bütün yorumlar Hz. Muhammed’in akşam namazını kıldığını, gece Kudüs’e gittiğini ve geri gelip sabah namazını [Mekke’de] Mescid-i Haram’da kıldığını kabul eder.

Mihail ile İsrail’in eşliğinde Cebrâil, yanına eşekten büyük, katırdan küçük olan, yanakları insaninkine benzeyen, kuyruğu ineğinkini andıran, ayakları deveninki gibi, iki kanatlı at Burak’ı alarak Hz. Peygamber’i götürmeye geldi.

Melek bana dedi: “Bin”. Bindim ve Kudüs’e vardım; Kadir-i Mutlak Tanrı’nın onurlandırıncı nişanlarını ve mutlu müjdelelerini taşıyan melekler gökten indiler. Kudüs’te bir namaz kıldım. İbrahim, Musa, İsa bana göründüler.

Cebrâil elimden tutup bir kayaya götürdü ve beni o kayanın üzerine oturtur oturtmaz semâvâta doğru kıyaslanamaz güzellikte bir yükseliş başladı. Birinci kat göğe vardıkta harikaları, Malakût’u, beni selamlayan melekleri gördüm. Cebrâil benimle



Erol Akyavaş, *İsimsiz*,
56 x 42 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 1983

ikinci kat göğe yükselmeye devam etti, orada Meryem'in oğlu İsa ile Zekeriya'yı gördüm; sonra üçüncü kat göğe devam etti, orada Yusuf'u gördüm; sonra dördüncü kata yükseldi; orada İdris'i gördüm; sonra Harun'u gördüğüm beşinci kata yükseldi; sonra bir sürü yaratığın bulunduğu altıncı kata, sonra yaratıklarla melekleri gördüğüm yedinci kata yükseldi. Yüce Aşkınlık'a ulaşmak üzere yedinci kat göğü geride bıraktık, orada Rabbim'le konuştum, cennet ile cehennemi, tahtı, sınırın lotüsü'nü (Sidrat al-Muntaha) gördüm.

Daha sonra Mekke'ye döndüm ve çevreme yolculuğumdan söz ettim; bana inanılmadı.

Mekânla ve mesafelerle olan ampirik ilişkimizden yola çıkarak, kuşkucu Mekkeliler gibi tepki vermekten sakınmalıyız. Miraç anlatısı manevî imgeleme hitap eder ve Orta Doğu'nun en eski dinsel bilincinde rastlanan ortak bir ilkörneksel temayı dile getirir. Mucizeler (al-'ajib) evrenine girmeyi kabul eden bir kimse için Miraç anlatısı bütün anlamlarını kuşanır; bu evrende yaratıcı imgelem dünyaya ilişkin doğrudan deneyimimizin bizi içine kilitlediği bütün sınırları, bütün engelleri, bütün maddi olanaksızlıkları çığneyen şiirsel imgelerin alıp başlarını gitmelerine izin verir.

Miraçnâme'de toplanmış olan semavî imgelere, kutsal varlıklara, harika keşiflere, çekinmeden, direnmeden kendini veren çocuğun masumiyetini, pozitivist kültürümüzde, yalnızca, dinsel duyarlılık ile estetik coşkuyu birleştiren bir sanatçı imgelemi yeniden yaratabilir. Sanatın bütün çağdaş tekniklerine hakim olan ressam, şair, mimar Erol Akyavaş, aynı zamanda gizemsel deneyimle de ilgilidir. Miraç'ın bütün manevî değerlerine 10 litografi eserden oluşan bir dizide yeniden etkinlik kazandırmak için böylesi çok çeşitli bir donanım zorunludur. Eserlerdeki simgesel temsiliyet, bir yandan Miraç'ın olaylarını, imgelerini, simalarını, mekânlarını çok incelikle bize sezdirirken, öte yandan da ifade biçimlerini çağdaşlaştırmak gibi büyük bir meziyete sahiptir. Sanatçı, mucizeleri okuma, bunları bilgi ve duyarlılığın birleştiği bir kategori olarak kabul etme yeteneğinden yoksun rasyonalist kültürün terk ettiği, yitirdiği ve unuttuğu değerleri yeniden canlandırmakta, yeniden yaratmakta ve uyarlamaktadır.

Erol Akyavaş İslamî imgelemin parçalanmış bir mekânını yeniden oluşturmakla kalmıyor; dinsel duyarlılığın, şiirsel coşkunun, metafizik deneyimin en eski payandalarını yeniden kuran temsiliyet, ifade biçimleri de buluyor. Üçüncü tekil şahıs zamiri *huvva*'dan *va* ayrı yazılmış *vav* ve yalnızca Mutlak Ötekilik'in (*l'Alterité Absolue*) gizemsel deneyimine işaret etmez; aynı zamanda o, kendi özgür deviniminde, bastırılmaz atılımını ve göklerin sonsuz mekânındaki izdüşümünde de biçiminin tanıklığını, yokken de var olmayı (*l'Absent-Présent*) uyandıran ısrarlı mevcudiyetini, bütün simgeleri ve bütün musallat olan temaları, bütün fethedici cüretleri, Esas Arzu'nun hükmettiği insanın bütün yoksunluklarını yoğunlaştırır.

Erol Akyavaş

Jale Erzen

“İnsan Dramasının Bir Arkeolojisi”

Erol Akyavaş'ı tanırırsınız ve bir gezgin olduğunu anlarsınız; doğu ile batı arasında gidip gelen çağdaş bir Ulis. Farklı zamanlarda ve farklı mekanlarda var olabilen, birçok mevsim ve tarihlerin adamı. Ressam, mimar, tasarımcı, fotoğrafçı, ortaçağ zanaatçısı, insan dramasının arkeoloğu. Yine de sanatı hiçbir zaman sürgün duygularını ifade etmeyen, dünyayı ev yapmış biri.

Erol Akyavaş 25 yıldan uzun bir süredir Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşıyor. Uluslararası sergiler açmış, birçok tanınmış ödülleri almıştır. 1987'de Erol Akyavaş, 8 özgün litografiden oluşan *Miraçname*'yi üretmek üzere Paris'te çalışmış ve bunlar 1987 Mayıs'ında Ankara'da Galeri Nev tarafından sergilenmiştir.

Bugün, yurtdışında çalışan ve Türkiye'de de sergiler açarak uluslararası çalıştığı söylenen birçok Türk sanatçı var. Erol Akyavaş, Türk sanat ortamında özel yeri olan sayılı sanatçılar arasındadır. Uzun yıllardan beri, çağdaş resmin ve galerilerin Türkiye'de bir yenilik olduğu zamanlarda bile, Erol'un varlığı, Türkiye'de modern sanatla ilişkinin bir parçası olarak kuvvetle hissedilmiştir. Erol'un, Türk sanat ortamında yerini almaya ve sanat ortamına katkıda bulunmaya verdiği önem, düzenli olarak açtığı sergilerle kendini ortaya koymuştur.

Erol Akyavaş'ın işleri, izleyicileriyle çok özel ilişkiler kurar; onları beraberlerinde serüvenli bir yolculuğa çıkarır. Her yeni sergi ile birlikte zamanda ve mekanda hayali bir yolculuğun son perdesine ulaştığınızı sanırsınız. Görüş sınırlarını

ve duygular tarihine geçişin sınırlarını tükettiğinizi sanırsınız. Her sergi, sanatçıyla birlikte yaşadığınız yeni bir saydamlık ve olgunluk biçimidir. Erol'un resimleri zaman içerisinde yol alır ve insan dramının sahnelerini ve mekanlarını harekete geçirir; perspektifler yer değiştirir ve bakış çizgisi zamanın donukluğunu arketip insanın kalbine doğru keser. Resimleri düşler ve arzular, odaların, duvarların ve eşyaların bir parçası olarak tarihleşmiş iradeler, güç ve güçsüzlük hakkındadır. Rastlantısal bir leke, bir bulanıklık, bir yıldız, bir yüzeyin parlaklığı ya da kayan bir yıldızın ardında bıraktığı parıltıya benzer bir çizgi, hepsi insanın mekanla ilişkisindeki olanaklara ya da olanaksızlıklara işaret eder. Size açıklıkları, perdeleri, kazaları, serapları, yolları, ufukları... düşündürür; bunlar hep güzel bir görsel sentez ile sonuçlanan acının ve coşkun tonlamalarıdır. Erol'un resimleri çok güzeldir. Bir ortaçağ zanaatçısı ya da doğulu bir minyatür sanatçısı gibi özenle onları güzel yapmak için çalışır. Bu güzellik kötülöklere, geçmiş ve şimdiki zamanlarda yaşanan biçimleriyle resimlerde yaşanan korku ve acıya karşı bir kalkan haline gelir.

Erol Akyavaş'ın yaklaşımı sürrealistlere yakındır ve Chirico ile Max Ernst'in çok yönlü bakışını paylaşır. Yine de birçok tekniğe hakim bir sanatçı olarak resimleri farklı dönemlerinde değişen yaklaşımları ifade etmiştir. İtalya'daki çalışmalarının ardından Paris'te *Cercle et Carré* grubuna katılmış, geometrik soyutlamalar çizmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçeküstücölük ile ilgilenmiştir ve soyut olmalarına ve sık sık kaligrafi kullanmasına rağmen, bilinçaltını serbest bırakmak çabasıyla resimleri geometriktan çok biomorfik olmuştur. Figüratifin resmine girmesi, kompozisyona bir kolaj gibi yaklaşp, imgeler arasında usdışı bağlar kurarak olmuştur; bu da, yapıtlarının iç içe geçmiş, bütünsel içeriğini tanımlar. Resmi daima, cinsel imgelerin uyandırdığı arzu, mezarların, piramitler ve taşın uyandırdığı ölüm, kafeslerin, kilit ve surların uyandırdığı sınır düşüncesi gibi ilkörneksel anlamlarla yüklüdür. Böylesine ayrıntılı bir ikonografi, gözü resim üzerinde, daha derin anlamlar keşfetmeye doğru, girift kompozisyonun içine çeker ve karmaşık bir düzen örür. Boya yüzeyleri ve dokuları büyük bir özenle, ayrıca renk ve parlaklığı duyarlılıkla işlenir. Bu teknik incelik, bizim resme yaklaşımımızı denetler ve anlamların çözölmesine yardım eder.

Erol Akyavaş diziler halinde çalışır ve dizilerine çağrışımlar dolu isimler koyar. 1960'ların sonlarında *Viva* dizisi daha çok politik konular ve Vietnam Savaşı'nı, sosyal eleştiriyi ele almış ve imgeler yer yer karikatüre yaklaşmıştır. Sonraları, *Icons for Iconoclasts/İkonoklastlar için İkonalar* dizisinde resimleri din ve toplumsal tabulara karşı cinsel fantaziler ve arzular ikilemini ele almıştır. 1970'lerde *Memories from Friendly Cities/Dost Kentlerden Anılar* adlı dizide silah, anıt, kent planları, askerler, cinsel ilişkideki figür imgeleri bir araya gelerek uygarlığın insana zorla benimsettirdiği baskı ve kısıtlamaları ifade etmiştir. Bu resimlerde, kolaj ve kolaj benzeri kompozisyonlar geleneksel hiyerarşik örgütlenme mantığından kaçınmak amacıyla sıklıkla kullanılmıştır.



Erol Akyavaş, *Zaferin İhtişamı (detay)*,
366 x 266 cm, tual üzerine yağlıboya, 1982

Erol Akyavaş'ın resimlerinde her şey mantıkla açıklanamayan bir biçimde birbiriyle ilintilidir; düzen, Homer edebiyatında ya da sözel bir kültürde olduğu gibi ardı ardına sıralanmış biçimdedir.

1970'lerin sonlarında Erol'un resimleri, sıklıkla tuğla ya da dama tahtası yüzeylerle örülmüş duvarlarla çevrili alan ve iç mekanları ele almıştır. Mekanın kendisi, geometrisi ve sınırlamaları, yerçekimine cevap vermesi, kendi ağırlıksızlığı ve sessizliği, insanın yöneliminin evrendeki göstergeleri haline gelmiştir. *Trompe d'œil* etkileri, Öklidçi olmayan perspektifler ve nesnelerin mantığa aykırı gölgeleri: Tümü insan *pathosunun* gergin atmosferini ifade etmek üzere bir araya gelmişlerdir. Bu resimler, gerçekçi görünümlü ortamlardaki garip geometrilerle daha bir iç içe geçerek 80'li yıllara devam etmiştir.

Tüm bu girift çeşitlemelerdeki değişimde, yinelenen ikonografiyle ifade edilen düşüncelerin sürekliliği vardır. İnsanın sınırsızlığı ve esareti, aşkları ve arzuları, zayıflık ve kötülüğü sürekli temalardır. Duvarlar, hisarlar, labirentler, insanın yeryüzünde kent planları ya da kaligrafi biçiminde bıraktığı izler, düzen ararken kendine sınırlar koymanın paradoksunu ifade eder. Resimlerindeki hassas renkler, pırıltı ve ışıltılar var olmanın atmosferini ve değişken yoğunluğunu sağlar.

Erol Akyavaş'ın son dönem çalışmaları, yapıtlarının tümünde ifade ettiği tüm deneyimlerinin, anılarının ve bilincinin birikiminin bir sentezidir. Ve modern bilinç ile İslam tarihinin imge ve düşünceleriyle gerçek bir uzlaşmasıdır. Erol, geri dönüp Orta Çağlara bakar ve gül ile kılıcın, atın, ejderha ile yıldızların, İslamiyet'teki yazılı sözle şövalyelik kodlarının birbirleriyle ne kadar ilintili olduğunu gösterir. *Al-Hallac* adlı son sergisinde, anımsanan imgelerin sanki berrak bir gökyüzüne dağılmış gibi olduğu kaleidoskopik neşe anlarının eksik olmamasına rağmen, Akyavaş, öncesine göre çok daha ince ve düşünceli gibidir. Artık çoğu resim sanki yerkabuğu kadar sessizdir. Deneyim tabakaları, kazınmış kaligrafiyle ya da unutulmuş serüvenlerin işaretleri gibi yeraltından yüzeye çıkan basit geometrilerle bunların üzerinde fosilleştirilmiştir. Hatta bunlar, söz ve imgenin kutsal ve ender olduğu bir zamanı anımsatan, uzun zamandır yitirilmiş kitabeler de olabilirler. Kalın ve sertleşmiş cisimleri, yüzeyin sonsuz mekana dönüştüğü ve maddenin ruha döndüğü ebedi tarihin bir tür jeolojisini korur. Kültürel ikiliklerin evliliğini yaşamış biri olarak Akyavaş, okyanuslarla bölünmüş ve binyıllarca ayrı düşmüş insanlık tarihlerinin, edim ve duygularda ne kadar karşılıklı bir ilişkide olduğunu gören ve ifade eden ilk sanatçılardan biridir. Belki de bu düzen ve kurgu Erol Akyavaş'ta, kullandığı imgelerden daha önemli bir şekilde onu İslam estetiğine yaklaştıran biçimsel özelliktir.

Erol Akyavaş

Bilge Karasu

“Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki?”

Duvarlar bölücü, kapatıcı, kapayıcı olmayabilir de bir yaştan sonra. Hep gereklidirler, ama aşırlılar. Herhangi bir şeyi seçebilmek için, içimizden çizmeğe çalıştığımız sınırlara dönüşürler. Bu sınırların esnekliği, dalgalılığıdır onları ilginç kılan.

Duvarları aşıp kaçmak vardır. Duvarları aşıp girilmez yerlere girmek olduğu gibi. Duvarların masalları bu izleklerle ilişkilidir. Uzun çizdiği sınırlar hep aşılmak için vardır sanki.

İnsan iz bırakmak ister. Tarih “yapar”, sanat yapıtları koyar ortaya, anısı kolay kolay silinmeyen iyilikler ya da kötülükler eder. Yazı bırakır, çizi bırakır, üremeyi soya dönüştürür, kanlı (ya da boyaya, çamura bulanmış) elini basar bir duvara, bir taş, bir kağıda.

Bırakılabilecek her izi sayacak değiliz elbet. Ama “ele veren” izleri de, ancak bellekle yaşayabilen izleri de anmak, büsbütün gereksiz olmayabilir.

El basmak gibi ilkel bir iz bırakış, gerçekte, daha karmaşık, daha görkemli izler bırakmak isteyenlere bir uyarı idi ama bu uyarıya kulak vermek, az kişinin başara bildiği bir iş olmuş... İz kalmışsa, daha ne istenir? Oysa izi bırakan hep adıyla sanyla anımsanacağını sanmıştır.

Bunu da başaran var ama bu ad bu san ne kadar dayanıklı? Bir düşünsek ya...

Ressam, imzalarsa da, imzalamasa da, resmine sık sık elini, bir biçimde, basar. Akyavaş, kan çağrıştıran kırmızı el-basmaları eksik etmiyor; binlerce başka ize, başka ime, elleri de katıyor. Kan çağrıştıran bunca kırmızı (çizgi, leke, damla), izleri ime dönüştürüyor. Bir “oradan-geçiş”, anlam alanının sınırından içeri giriveriyor. Bir harf, bir yazı yüzmeğe başlıyor rengin içinde. Sonrası baş döndüren bir çevrinti...

Bir harf, bir yazı yüzmeğe başlıyor. Rengin içinde önce. Hemen ardından, yüze çıkıp dönmeğe başlıyor. Baş yukarı, baş aşağı. Bildik harfler, bildik yazılar; ama yabancı. Her şeye yabancı. Belki bu yabancılıklarıdır onları başlı başına yaşar kılan. Ekin, yabancılığıyla katılır dünyaya. İnsanın en incelmış izi bu harf değil midir? Yazının en cıldırtıcısı okunamaz olanı değil midir?

Yaşamın simgeleriyle ekinin simgeleri hep iç içedir Akyavaş’ın resimlerinde; ama nerelerden kalkıp nerelere varmışlardır... Akyavaş’ın tarihinde Tarih, değişik biçimlerde göstermiştir kendini. Şimdi, bir adla, bir harfle, bir matematik imi ile yetinir gibi görünüyor.

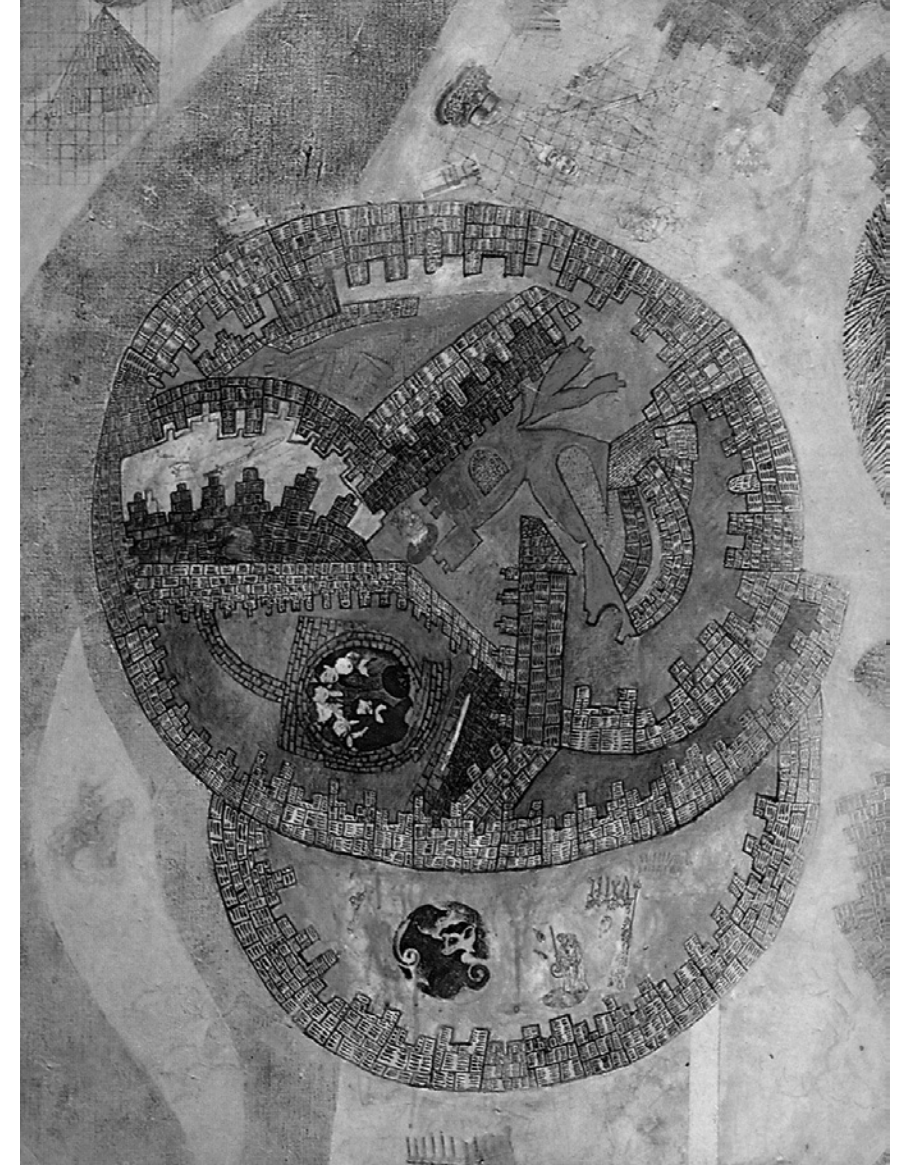
Musorgski’ye bir selam. “Promenade”. Ama resimlerin birinden ötekine gitmiyoruz. Olsa olsa hepsinin oluşturduğu bir denize dalar, o denizin içinde gezer gibi gitmek istiyoruz artık, bir imden bir rengin çeşitli katmanlarına.

Sol fa sibemol.

Bildik yazılar okunamıyorsa, ayna oyunları içinde okunurluklarından sıyrılabilirdikleri içindir. Yüzeyler inceliyor sanki. İnceliyor da ardım değil, olmayacak bir şeyi, içini gösteriyor. Derinlik değil bu. İçin sezilir hale geldiği bir yer-zamana ulaşıyor gibiyiz. Işık karşıdan değil, yandan değil, içten vuruyor.

Oysa, resimlerden birini kuşatan resim-çerçeve, sedefli, neredeyse güvercin göğsünü andıracak boyasıyla, bizi kandırmak, ışığın yandan geldiğine, gelip madeni bir yüzeye çaptığına inandırmak istiyor sanki. O çerçeve bizi başka türlü de şaşırtıyor: Resim nasıl durursa dursun başaşağı durduğunu sanabilirsiniz, çünkü sol üst köşede “Erol” imzasını hep başaşağı göreceksiniz. Elbette sağ alt köşedeki imza başyukarı durduğu için de, nasıl durursa dursun resmin “doğru” durduğunu da düşünebilirsiniz... Bir oyun üzerinde daha çok durulmaz; ama öğrendiğimiz, bizim de başaşağı durabileceğimizdir; ağırlığımızı, olağan duruşumuzu unutup... En soyut bütünlükte, en soylu çemberin içinde yitebileceğimiz, ondan sonra da dört bir yana, yani her yana, ışıyabileceğimizdir.

Surlar vardı, yıkıldı. Yıkılmadı; devrildi, savruldu. Kopuk eller, parmaklar -özellikle, parmaklar- vardı, kesilmiş, atılmış... Kurt kelleleri vardı, ağızları aralık, boyunları hâlâ zincirli. Bu kurt (köpek?) kellesinin dişli, gözlü bir eli de andırabilmesi bir şey daha



Erol Akyavaş, *Son Seslere Ağıt*, detay, 258 x 178 cm, tual üzerine yağlıboya, 1991

demekte midir bize? Sallanan bir kılıcın yalımında, bir gülün yere düşmüşlüğünde, bir çırpıda bir öyküye girer, bir öyküden çıkardınız.

Öyküler gene var gibi; başka bir düzeyde anlatılan... Anlatılan da çoktan değişmiş ya...

Bir nesneler, yaratıklar dünyasından geriye pek bir şey kalmamış gibi. Canavarlar, iktidar yürütücüleri, savaşanlar, savaşçılar, düşüncenin oyunları... Uzaklaşmış hep. Geriye kalan, resimler, resimlerin resimleri, onların da resimleri. Gölgeler. Kusursuz yalnızlıklar. Bir şeylerin evini, özü, özeği. Simgeler ya da... Bağlamlarından kopmuş, ilişkinin görülmez olduğu bir noktada birbirini çeken, iten, demir tozu simgeler...

Böylesi, okunmaz. Yaşanır. Ama sessizce. Bir “şarkı”sında, Aktunç “Susarsan yalnız kalırım/Kırmızı kadar.” diyor. Ozanla ressamın buluşma yeri kırmızı... Kırmızı ne kadar da çok!

Ses getirebilecek tek şey, yazılar; ama onlara da, kesinlikle, sessizce bakmak gerek. Yazıların altında bir taş kımiltısızlığı... Ardı yok-içi var diyorduk. Ancak girilebilir bir dünyadır bu. Çıkışı yoktur. Siz içine girdikten sonra dışı kalmamıştır. Dolanır durursunuz artık içinde.

İnsanın sanat adına yaptığı, başkalarına seslenmek adına yaptığı, bu dünyada kabul gören tek şey gibi görünüyor artık. Ama gerçekte gördüğümüz, bunun da sureti midir? Ejderle boğuşan baturlar, uygarlıkları aşan, uygarlıklararası bir izlek olarak, ne kadar çok şeyi simgeleyebilmektedir!

Resmin karşısında durmak, artık yadırgatıcı. Baktığının içinde geziyorum. Ne resim bir şey anlatıyor, ne onu yapan el. Ara ara o ele uyar gibi olsam da onun aradan çekilmesini bekliyorum. Bir yaşantıdır, olsa olsa, benim için bu resim-içi gezi; yazıyla yaptığım, olsa olsa, bu yaşantıyı dile getirmeğe çalışmak...

Uykuların bozulduğu, güven dengelerinin değiştiği bir yaşta (bir yaşam döneminde) bu resimler beni nerelere götürüyor?

Kopuk parmaklar vardı bir aralar. Yılanlar da yavaş yavaş taşlaştı bunlar, taşlaştı.

Boyanın ya da çizimin içinde gizlenen, suyun yüzüne çıkar, çıkmağa çabalar gibi, kimi bütünüyle beliren, kimi ancak yarı yarıya çevresinden sınırlabilen alıntılar vardı: Varlıklarını bile belli etmezmiş gibi durabilen, içinde eridikleri renkte ancak sezilebilen atlar vardı; atlılar, tolgalı savaşçılar, melekler vardı; diri ya da baygın, yarı ölü hayvanlar vardı. Başka dünyalardan, başka resimlerden, başka dillerden gelme. Onların yerini, yavaş yavaş, yazılar alıyor. Boyanın içinde, onunla aynı düzeyde, aynı yapıda; onun bir parçası olan yazılar, imler... Ya da, belli bir ışığın ortaya çıkardığı, karınca üşüşmüş gibi kalabalık bir imler katmanı, gelip bir eskiçağ kabartması yüzün üstünü kaplıyor. Görsel alıntılar, sözün imine dönüşüyor, ya da imlerin altından kendini belli

etmekle yetiniyor. Eski ululukları, dilin, matematiğin, imgelemin imleri kemiriyor artık. Güç dengeleri de değişiyor zamanla...

Yılan, en eski çağların bilebildiğimiz en eski simgelerinden biri, bir bakıyoruz üç başlı, üç gövdeli ama sanki tek kuyruklu (dolayısıyla üçlük içinde birlik haliyle) bir kalenin -bir simge daha!- efendisi gibi görünüyor; bir bakıyoruz bir dolambaç kalığına giriveriyor, sırasında iki girişli -yani iki çıkışlı- bir labirent oluveriyor bir çöl düzlüğü içerisinde; burçlu bir kaleye tepeden baktığımızda da düzgün biçimlere özenen bir yılanla karşı karşıya kalıp kalmadığımızı merak edeceğiz neredeyse. Eskinin kutsal simgeleri, kutsallık ya da büyüyle ilişkisi kurulmuş çizimler, çizelgeler, en aykırı, en ilişkisiz biçimde yan yana geldiğinde bir dünya kuruluyor. Her parçası bizi ayrı doğrultulara sürükleyebilen ama tekliğini kabul etmek zorunda kaldığımız bir dünya... İmlerin, simgelerin görsel niteliğinin aranıp bulunduğu bu dünyada insanların söz alanında, imge alanında en eski ürünlerinin yeniden anıldığını, konuşulur hale geldiğini görüyoruz. Yeniden canlanıyor, yeniden dolanıma giriyor en eski masallar, dirimle en eski ilişkilerimizi yeniden anımsatarak. Gücün, acının, kıyıcılığın, ermenin insanlara buldurduğu en eski sözlerin imleri çıkıyor karşımıza. Uygarlıkların en dayanıksız, gene de en uzun ömürlü olabilen ürünlerinin, bilginin, düşlemlerin, sözün, imgeye dönüşmesini görüyoruz. Acılara da, düşüncelere de, duygulara da, bir renk-im derişikliğinde, dönüyoruz bir daha.

Bir iç-serüven, resim aracılığıyla yeniden yaşanmakta, yaşatılmaktadır. Çeşitli düzeyler arasında gidip gelerek, değişik geçmişlerden, coğrafyalardan damıtılarak...

Erol Akyavaş

Alexander Borofsky

“İkonoklastlar için İkonalar”

Erol Akyavaş'ın Leningrad'da sergilenen yapıtları çarpıcı bir etki yarattı - insanın büyülenmemesi olanaksızdı. Bu etki imgelerin bütüncül, bütünlüklü ve yoğun olarak algılanmalarını hedeflemişti. “Teknik açıdan” ise yapıtları ancak bir anlık duraksamadan ve yapıtlarla kurduğunuz duygusal bağı anladıktan sonra izlenimlerinizi çözmeye hazır olduğunuz zaman değerlendirebilirsiniz. Dolayısıyla yapıtların kendine özgü yapıcı özelliklerini çözümlemek, duyumsal ve duygusal deneyimimizle koşullandırılmıştır.

Bu yaklaşımdan ötürü Erol Akyavaş'ın karmaşık yapıtları (lamine edilmiş saydam bloklar içine eritilerek yedirilmiş antik sikke diaları yalnızca teknik nedenlerle değil, tek bir ışık kaynağının önünde birbirini izleyen sürekli bir gösterim etkisi yaratmak için bir araya getirilmiştir) özel simgesel bir anlam kazanır.

Doğrusunu söylemek gerekirse sanatçının yapıtlarının bu karmaşıklığı, bir ölçüye kadar, onun çağdaş sanatsal doğrusunun sapmayan akışı içinde Doğu ve Batı geleneklerini uyumlu bir biçimde erittiği kültür olgusu içindeki konumunu simgeler. Burada söz konusu olan mekanik bir birleştirme değil, gerçekten birbiri içinde erimektir, çünkü bu iki gelenek birbirine “moleküler düzey”de nüfuz ederek birbirinin “eti ve kanı” olur.

Erol Akyavaş iyi bir sanat eğitimi görmüş, meslek yaşamı boyunca pek çok modernist eğilime katkıda bulunmuştur. Daha da ötesi modernizm çizgisinde oldu-



Erol Akyavaş, *İkonalar*,
kağıt üzerine tempera, 1990

ğu ve genel olarak modernizmin temel ilkelerini benimsediği için, bu eğilimlerin bir bölümünde etkin bir konumda olmuştur.

Erol Akyavaş yapıtlarının renkçi ve plastik yönlerini önemser. Bunlara son derece duyarlı olduğundan da bu iki niteliği estetize eder ve kişiselleştirir.

Sanatçı Leningrad'da sergilediği dizisinde de bu çizgiyi izlemiş, onların estetik yetkinliğine özellikle de kavramın renkçi ve plastik değerler çerçevesinde gerçekleştirilmesine olan tutkusuyla her işini gerçek bir sanat yapıtı olarak ele almıştır. Ancak ben Erol Akyavaş'ın yapıtlarını, yapıtların sunduğu "kültürlerarası" söylemden ötürü, cesaretle Post-Modernizm bağlamında çözümlemekten yanayım. Bu söylem, kültürleri ve anlam-tım araçlarını tartışmaya açarak, dışarı değil içe doğru, imgenin iç dünyasına yöneltir.

Görsel olarak algılanan imge bütün dokunsallığıyla camın optik nitelikleri ve ışık yansımaları aracılığıyla gerçekleşir ve harf, şifre gibi sanatsal olmayan öğelerle birlikte verilir. Bu yarışmada ne kazanan vardır ne de kaybeden. Duyumsal-Sanatsal yönler ağır basar, Doğu simgeciligiyle yazı sanatı (hat) egemen olur.

Sanatçının konumunun çok anlamlılığı (Polysemantism) ve belirsizliği, yorumların kavramsal "ışık titreşimleri"nde yatar. Yapıtın amacı, en azından kaynağı nedir? Helenistik ya da İslami Doğu mu? Batı pragmatizmi mi? Erol Akyavaş'ın bu tür sorunlarla pek fazla ilgilendiğini sanmıyorum. Neden? O bir radyo düğmesini çevirir gibi, hiçbirleriyle tam anlamıyla özdeşleşmeden, bir evrenden, kültürden, düşünsel boyuttan öbürüne geçer.

Sanatçının antik sikkeleri bir model ve tema olarak seçmesinin nedeni bu olabilir. Elbetteki Erol Akyavaş, bütün modernist deneyimini ortaya koyacak biçimde sikkeleri gerçek bir sanat yapıtı olarak kabul eder. Deneyimiyle yetkinleşmiş bir maddesel estetik olanağının bilinci onun bir sikkeyi bir ikon, bir fresk olarak yine bir estetik yaklaşımla değerlendirmesine olanak tanır.

Sanatçı aynı zamanda herhangi bir kesinlikten, özellikle de herhangi bir felsefi imadan ve paranın toplum ve kültür bağlamında oynadığı rol üzerine var olan genel düşüncelerden kaçmak ister gibidir. Bu eleştirmenleri geniş kültürel yorumlara itse bile, o bu "felsefi sikkibilimcilik"ten uzak durur. Rus kültür geleneği doğrultusunda olan bu yorumlarla baştan çıkmamak için ben bile zor direniyorum.

Zor olan da, sanatçının uygarlık tarihinde paranın yeriyle pek fazla ilgisi olmadığından ya da daha açık olmak gerekirse bu sorunun onun için olmamasından ötürü, bu tür tartışmaları bir yana bırakmak gerekir. Sikkeyi bir ikon gibi betimleyerek idealize etmesine karşın onun aslında, en basit ve etkin bir iletişim aracı olarak, alış-verişte bir "bozuk para" olduğunu da unutmadığı da açıktır. Sanatçı belli bir evrensel dile ait olan bu niteliği kendisine uygun görmüştür. John Reichman Post-Modernizm inancından söz ederken paranın, bu dünyada üretilen ve her yerde tüketilen ya da hiçbir yerde tüketilmeyen bir lingua franca (ortak dil) olduğunu öne sürer.

Para temasının tüketimin bir aracı olarak ödünç alma, sözetme ve her şeye uyarlama biçiminde ortaya çıkan "tüketim ilkesi"nin maddeten gerçekleşmesi olarak seçildiğini sanıyorum. Başka bir deyişle, sanatsal ideolojinin temellendirildiği bu evrensel ve pragmatik iletişimin bir aracı.

Sanatçı, zaman zaman kendisini post-modernist uygulamayla özdeşleştirir. Daha önce de belirttiğim gibi sanatçının yeni geleneğe karşı takındığı tavır, sanatçı konumunun kendine özgü "ışık titreşimleri"nde kendini gösterir. Aynı olgu Erol Akyavaş'ın genel olarak modernizme karşı olan tavrında da görülür. Sonuç olarak imge, biraz modası geçmiş olsa da, yüceltilmiş ve ciddi bir biçimde ele alınmış, sikke, kutsal işaret, simge ya da kaligrafik yazıtlardan oluşturulan asıl tasarlanmış bağlam içine yerleştirilmiştir. Bunların Luca Maria Patella'nın astrolojik işlerindeki kutsal işaretler gibi deşifre edilmesine gerek olmadığına inanıyorum.

Bu sanatsal gizem, post-modernist oyunların sınırlarının belirleyici işaretleri olarak ortaya çıkar ve imgenin aşkın metafizik dünyası bu sınırlarının ya da herhangi bir akılcı yorumun ötesinde yatar.

Erol Akyavaş

Semih Kaplanoğlu

“İkonoklastlar için İkonalar”

Erol Akyavaş, “İkonoklastlar İçin İkonalar” adlı işlerini ilk kez Kasım 1990’da Rusya’nın eski adıyla Leningrad, çok eski yeni adıyla St. Petersburg şehrinin ünlü müzesi Benois Palace’da sergilemişti.

Akyavaş’ın 1989’da, İstanbul Bienali sırasında, Aya İrini’de sergilediği “Fihi Ma Fih” (İçindeki İçindedir) adlı işiyle, “İkonoklastlar İçin İkonalar” arasında organik bir ilişki vardır. Bu iki çalışmaya, birbirinden türeyen, çoğalan, eklemlenen, tarihle birlikte yürüyen, yürüyecek tek bir iş olarak da bakılabilir. Çünkü bu iki işin kimyasında (aslında Akyavaş’ın tuvallerinde de) aynı meramı; “görünenin ardındaki görünmeyeni”, “görünmeyenin ardındaki görüneni” başka bir deyişle “külден daha fazla olan cüzü” buluyoruz. Akyavaş, bu sorunsalların özünde kuruyor sanatını. Onu harekete geçiren dürtü, hakikatin sınırlarına dair müşküller ve bu müşküller üzerine, inceden inceye hesaplanmış, tasarlanmış hatta denilebilir ki kavramlaştırılmış bir izlek. İşte bu izlektir ki, ona Aya İrini’de ikonasızlığın kalıcılığını sembolize ettirirken, Benois Palace’da ikonların faniliğini cisimleştirtmiştir. Yukarıda sözünü ettiğim, birbiriyle aynı zamanda dialektik bir ilişkiyi de içeren bu iki yapıt ya da tek yapıt, Akyavaş’ın mekan ve tarih anlamında da eserini genişlettiğini, meramını, yeryüzünde dolaşarak, tıpkı bir göçebe gibi yaymaya çalıştığını da haberliyor.

Akyavaş, “İkonoklastlar İçin İkonalar”la, tarih boyunca insanın insana egemenliğinin sembolü parayı ve o çerçevede mülkiyetin kanlı serüvenini, paranın üzerindeki



Erol Akyavaş, *İkonalar*,
kağıt üzerine tempera, 1990

suretlere atıfta bulunarak açmıyor. Kendi kendini ölümsüzlük adına ikonlaştıran geçmişin tiranlarıyla günümüzün tiranları arasındaki flu çizgiyi belirginleştirip, köprüleri bir kez daha kuruyor.

Pleksiglas yüzeylere kat kat tarihin pasını da, görünmez kahramanların izlerini de, kanı da, büyüü ve simyayı da aktaran Akyavaş, zahiri bir ölümsüzlük güdüsünün eşkalleri, eski tiranların suretlerini çarlığın başkentinde, tarih yeniden bozulup yeniden kurulurken, ironik bir müdahale ile “hatırlatıyor”. Bunu Rusya’da eski ikonların kırılıp, yeni ikonların yaratıldığı bir dönemde, Ortodoks-Slav kültürünün yapı taşı ikon geleneğinin içinden devşirerek, insanoğlu tarihinin paradoksu: “ilahlaştırmanın faniliği” anlamında çarpıcı bir dille gerçekleştiriyor.

Akyavaş’ın tarihin derin katmanlarından süzüp getirdiği bu suretlerin anonimliği günümüzün suretleri ile çakışıyor ve bugünün ikon sanayiine, bugünün ölümsüzlük arayan sivil tiranlarına, Akyavaş, sanki “mal sahibi, mülk sahibi, hani bunun ilk sahibi?” diye soruyor...

“İkonoklastlar İçin İkonalar”, Akyavaş’ın, öteden beri ince ince üzerinde durduğu, sembollerin simgesel değerleri ve bu “değerlerin değersizliği” üzerine geçiren, çok katmanlı bakışının sürüp gidecek ürünlerinden biri. Bu işlerin özünde “Fihi Ma Fih”in çağrısı yatıyor: İdollere sığmayan kudretin, bütün ikonların, servetlerin ve mülkiyetin üstünde, sonsuz kalıcılığı...

Erol Akyavaş

Ali Artun

“Bir Ömrün Resmi”

Erol Akyavaş retrospektifinin ardında bir başka sergi var; henüz zamanı gelemeden bu zamana veda ettiği bir Mevlânâ sergisi: Rübailer. Erol Bey Rübaileri resimleyecek, Mevlânâ’nın gördüğünü nakşedecekti. Yazıyla resmin, manayla hayalin, kelimeyle nakşın birbirini izleyeceği sergi büyük bir şevkle ürüyordu. İstanbul-New York arasında mekik dokunuyor, ebrular, el dökmesi kağıtlar boyanıyor, çiziliyor, Erol Bey her zamanki gibi kılı kırk yarıyor, bütün bu mesai, bu ibadet bize de yansıyor. Galeri Nev’de açılacak sergilerin tarihi bile konmuştu: 6 Mart 1998. Bitmek tükenmek bilmeyen bir hayatiyetle yeni bir âlem kuruluyordu. Ta ki bu hayatiyetin dinmesi olasılığı belirene kadar. Ama bu olasılık karşısında bile Mevlânâ’nın nakşından feragat edilmedi. Tam aksine, şimdi yalnız Rübailer değil, bütün bir ömrün resmi sergilenecekti.

Bir retrospektif fıkri ilk böyle gündeme geldi. Şimdi başka bir humma başlıyordu. Arşivler, hafızalar taranıyor, kimi eserler restorasyona alınıyor, katalog ve kitaplar tasarlanıyor, mekanlar ve zamanlar yeniden düşünülüyor, ayarlanıyor, sürekli yazılıyor, çiziliyor, görüşülüyordu. Bütçeye gelince, ...Güya bu konuda herkesin gönlü rahattı, çünkü zaten sözünden kuşku duyulmayacak, namı, köklü bir bankanın destek vaadiyle yola çıkmıştı. Ama hep tazelenen vaadler nedense hiç yerine gelmedi¹ ve sadece onun son günlerinin başka bir kaygı vesilesi olup çıktı. Erol Bey’le artık sesini iyice kaybediyorken yaptığımız son görüşmelerimiz ve yazışmalarımızda

bu kaygıyı paylaşmakla birlikte, 1984 Mayıs'ından başlayarak hep olageldiği gibi aslında gene gelecek sergilerin hayaline kapılıyorduk. Şimdi nihayet o hayallerden biri gerçekleşiyor.

Resmin İçindeki İrade

Erol Akyavaş'ın sanatı mutlaka teoloji ile estetiğin (ilahiyat ile bediyyatın) temas ettiği arayerde anlamlandırılır. Gerçekten de sanatçının özellikle *Miraçname* ile başlayarak edindiği zengin ikonografya, izleyeni 'kutsal' ile 'güzel'in geçmiş zamandaki birliğine taşır; daha da ötesinde, bu birliğin kendi zihnini de kuşatan çetrefil tarihini soruşturmaya açar. Ama kanımca, bütün 'resmedilen'i kuran bir irade, bir uyanış, bir ışık olmalıdır. Bu irade modernitenin, etkileri yeni yeni keşfedilen Doğu sanatı karşısındaki tutumuna ve onun çağdaş görünümüne ilişkindir. Dolayısıyla Akyavaş'ı gelenekle etkileştiği ölçüde çağdaş kılan, çağdaş kıldığı ölçüde de ondan mesafelendiren, ayırt eden özgün konumunu kavrayabilmek için, önce modernin Doğu sanatıyla yüzleşmesinin bir yüzü pek de aşmayan seyrini hatırlamak gerekiyor.

Doğu sanatı karşısındaki ilk modern tutum herhalde onun kaydedilmesi. 17. yüzyıl seyahatnameleri ile 18. yüzyılda çevrilen *Binbir Gece Masalları* ve Hint destanları gibi metinlerin, Milton'dan başlayarak pekçok şairde uyandırdığı esin bir yana bırakılırsa,² bilimsellik katındaki ilk kayıt, 19. yüzyıl ortalarında kurulduğu kabul edilen modern sanat tarihine ait. Bu kayıta göre Doğu, ilerleme göstermediği savıyla "tarihsiz", dolayısıyla da "sanat-öncesi" kabul ediliyor.³ Ama zaten Doğu bir yana, Vasari geleneği tarihçiliğin üç yüzyıldır "barbar" saydığı Bizans, Romanesk ve Gotik bile ancak itibarları iade edilerek sanat tarihine geçiyor.

Şark'ın sanat tarihine kaydedilmesini resmedilmesi izliyor. Ama resmedilmesi için önce görülmesi gerekiyor. Bu nedenle Avrupa'nın kolonyal merkezlerinden Levant'a akan ressamalar oryantalist okulları kuruyorlar. Delacroix ve Osman Hamdi'nin hocası Gerome gibi kimileri gördükleriyle, Matisse gibi kimileri oradan edindikleri halı-kilim, kılıç, kaftan-şamdan gibi eşyalarla kurdukları dekorlarla, Ingres gibi kimileri de fotoğraflar, baskılar aracılığıyla, Şark'ı tıpkı perspektif gibi kendi egemen görme/bilme rejimleri uyarınca nesneleştirerek yeniden sahneliyorlar. Garp sahnelerinin görsel disiplini altında hayretle kendi temsillerini izleyen Kahire'li âlimler, bu disipline "intizam al manzar" diyorlar.⁴ Bize gelince, ressamlarımızın bu oryantalist "intizam"ı benimseyerek, kendimizi başkasının gözüyle resmetmesi, modern Türk resim tarihinin miladı olarak kabul ediliyor.

19. yüzyılın sonuna doğru 'kaydetme' ve 'resmetme'ye ilişkin tutumlara Doğu sanatlarının temellük edilmesi egemen olur. Aslında bu dönemde karşılıklı olarak bir tarafın feda ettiğini öteki kendine mal eder. Doğu, Avrupa geleneğiyle aidiyet peşinde asrileşmeye yönelirken, Batı sanatı aynı gelenekten kurtulmak için, daha elli yıl kadar



Erol Akyavaş, *Padişahların Zaferi*,
122 x 214 cm, tual üzerine yağlıboya, 1959

önce tarihine yeni kaydettiği İslam, Hint, Japon, Afrika geleneklerine kapılır. Dolayısıyla hayâl âlemine kattığı 'ilkel' formlar sayesinde hem kendisi geçmişteki temsil geleneğinden özgürleşir, hem de sanat mertebesine yücelttiği bu formları özgürleştirir.⁵ Bu özgürlük modernizmi karşılar. Ve modernizm hükmettiği sürece Doğu, gerek soyut ruhâniligi, gerekse *avant garde* formalizmi besleyen maddi, manevi bir hazine oluşturur. Böylece bütün zamanlara ve kültürlere özgü formlar dünyası, sanatçıların stillerinde evrenselleşerek tarihsel anlatıyı kurar.⁶

Modernizme meydan okuyan çağdaş tutum ise Doğu'nun kendi tarihini ve sanatını, kendi modernitesini, kendisine teslim ediyor. Çağdaş bienaller gibi çok-kültürlü küresel sahnelerde 'öteki' sanatların temsiline fırsat tanıyor. Doğu geleneğine tutkusunu hafızasına atıyor, çünkü zaten şimdi geçmişin bütününü alınıyor, kopyalıyor, çoğaltıyor, söküyor, eklemiyor, ... Modern, evrensel sanat tarihini reddediyor, dolayısıyla postmodern olduğu kadar, tarih sonrası (*post-historical*) olduğunu da savlıyor.⁷ Böylelikle anlatılara daha baştan 'tarihsiz' olarak giren Doğu'nun kaydı, bu anlatılarla birlikte 'tarihsiz' olarak siliniyor.

Yüz-yüz elli yıllık bir döneme ait Avrupa kökenli modern sanat tarihi anlatıları Şark'a ait bir söylem kurarken, sadece kendi kimliklerini ayırdetmekle kalmıyor, 'öteki' kimlikleri de etkiliyor. Çünkü aynı anlatılar, çevre kültürleri de saran Batılılaşma ve modernleşmenin bu kültürlerle tercüme edilmiş kılavuzunu da oluşturuyor.

Şark sanatları ise modern sanat tarihinin sahnelerinde, kütüphaneler kadar dersanelerde, müzelerde, arşivlerde ve sergilerde temsil edilerek evrensel zamana, kronolojiye kayıyor; ama sonunda bu zaman tasavvurunun tüketilmesiyle gene kendi haline kalıyor. Önce kaydediliyor ve resmediliyor, ardından temellük ediliyor, şimdi de kendi kimliği, zamanı-mekânı kendisine teslim ediliyor.

Erol Akyavaş'ın iradesi de burada beliriyor. İlk Akyavaş bu dört tutumun (veya paradigmanın) yeniden üretildiği modernleşme/Batılılaşma zihniyetine ilişkin estetikten uzaklaşıyor. Batı'nın Doğu'ya tuttuğu ve ötekini de kendi suretini hayal ettiği aynanın temsil aleminden çekiliyor. Bu irade, zamanımız sanatındaki ve tarihindeki derin nesnellik/gerçeklik kuşkusunu, krizini sezebildiği için çağdaştır. Yani tarihin 'son bulduğu' ilân edilen yerden o çoktan uzaklaşmış, aslında yer değiştirmiştir.

Akyavaş'ın çağdaşlığı, modernliğe itiraz etmek üzere ona özgü anlatı ve imge-lerin sökülerek, karşı (*anti, post*) bağlamlarda yeniden kurulması, eklemelenmesi, kodlanması olarak kendini göstermez. Onun İslam ikonografisiyle, tasavvufu, gelenekle bağı, ne modernizmin Zen tutkusu, ne de postmodernizmin etniklik merakına benzer. Bu bağ geçmişle bir hesaplama, ya da müzakere bağlamında kurulmaz. Akyavaş da modernitenin sorgulandığı her cephede olduğu gibi, bir çağ boyu insanların neyi nasıl gördüğünü/bildiğini koşullandırmış bir temsil düzeninden kendini mesafelendirir; üstelik bu düzenin Doğu'ya ilişkin 'aklı ve hayalini' de sorunlaştırır. Ama oradaki mantığın hakikatini soruşturarak değil; başka bir hakikat, başka bir estetik peşinde irade kullanarak. Bu görmenin, yaratmanın ötesinde başka bir estetik, bir aşk estetiğidir; bir manevi yaşantıdır.

¹ Gerçi daha retrospektif fikri ortada yokken, yayını kararlaştırılmış olan bir kitap, Akyavaş'ın eserlerinden kimi 'alıntı'larla sonunda çıktı. Ama bu kitapla Akyavaş'ın tasavvuru olan Mevlânâ yazması kıyaslanamaz. (Candan Cana, Mevlânâ Celaleddin Rumi'den Seçme Rübailer, Türkçeleştiren Talat Sait Halman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999).

² Batı şairleri ve düşünce erbabının Doğu edebiyatıyla tanışması konusunda bakınız: Cemil Meriç, Bir Dünyanın Eşiğinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

³ Hegel'e ait bu görüşler için bakınız: Thierry Hentch, Hayali Doğu, Metis Yayınları, çev. Aysel Bora, İstanbul, 1996.

⁴ Timothy Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order", The Art of Art History: A Critical Anthology, editör: Donald Preziosi, Oxford University Press, New York, 1998, ss.455-472.

⁵ Arthur C. Danto, Beyond the Brillo Box, Farrar-Straus-Giroux, New York, 1992, s.92.

⁶ André Malraux, The Voices of Silence (Les Musée Imaginaire), Secker & Warburg, Londra, 1956, s.127.

⁷ Arthur C. Danto, aynı eser, s.9,10.

Yüksel Arslan

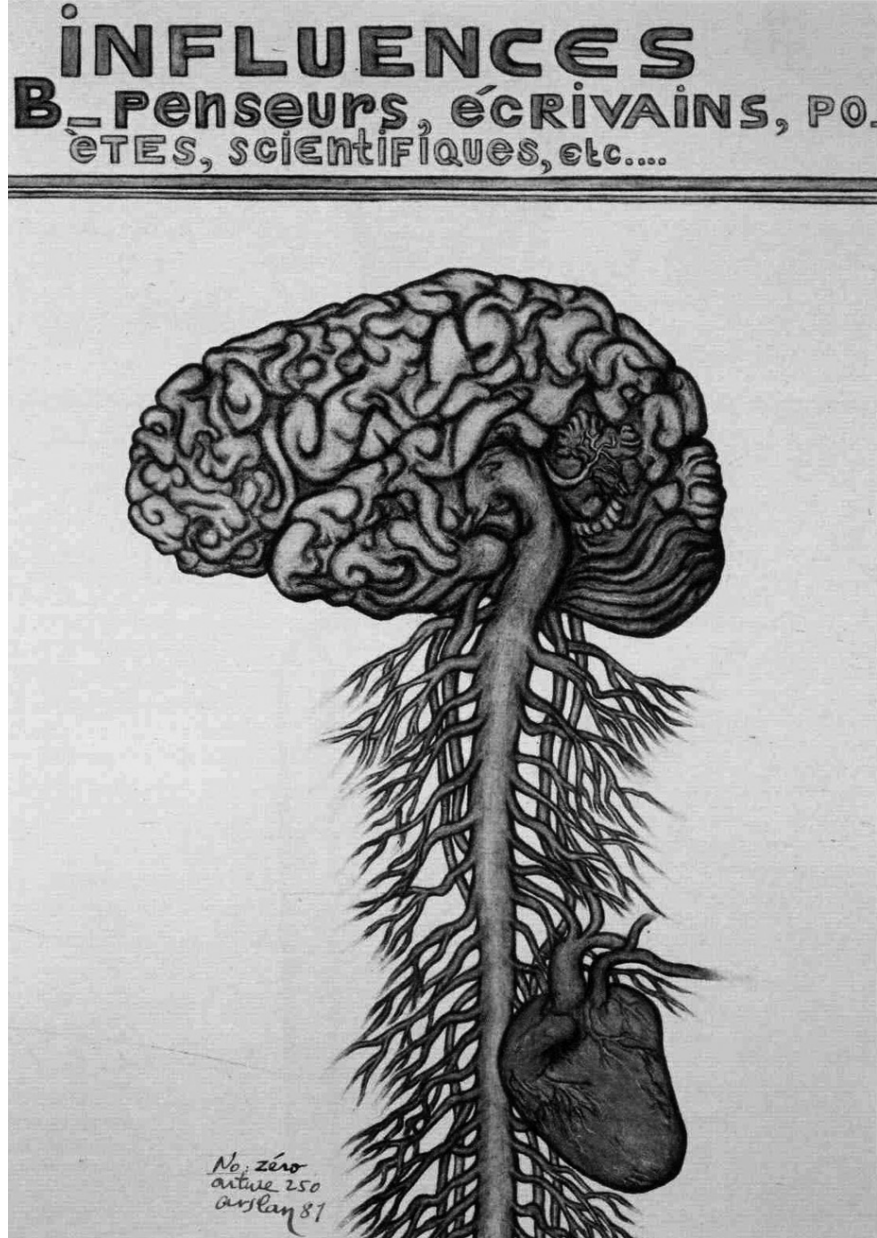
Sezer Tansuğ

"Yüksel Arslan'ın Çizgi Dünyası"

1933 İstanbul, Eyüp doğumlu Yüksel Arslan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde başlayan yüksek öğrenimini yarıda bırakmış ve kendini tümüyle yoğun bir çizgisel uğraş alanı oluşturan resim çalışmalarına vermiştir. 1955 yılında "İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü" adını verdiği ilk sergi etkinliği ve 1959 yılında bunu izleyen ikinci sergisiyle dikkatleri üzerine toplayan Yüksel Arslan'ın, Paris'te uzun yılları kapsayan yaşam öyküsü 1961'de başlamıştır. Bu sanatçı da 2. Dünya Savaşı yıllarından sonra bir kültür ve sanat cenneti olarak dünyada pek çok sanatçının hayallerini süsleyen Paris'in yolunu tutmuş ve o sıralar gerek Fransız Yeni Dalga Sineması, gerekse Paris kökenli Existentialiste felsefe akımı ile dünya sahnesinde yeni bazı modalar oluşturan bu canlı ortama kavuşma olanağını bulmuştur.

Yüksel Arslan ilkin 1955'te Maya Galerisi'nde açtığı sergilerden ikincisini 1959'da Türk-Alman Kültür Derneği'nin sergi salonunda gerçekleştirmiş ve ikinci sergisi Adnan Benk ve Sabahattin Eyüboğlu gibi düşünürler tarafından "Avrupa Çapında Bir Ressam"ın Paris'e gidişinde önemli bir rol oynamıştır. Roditi sürrealist sanatın bir savunucusu olarak yakından tanıdığı Andre Breton'un Yüksel Arslan'la ilgilenmesini ve ona sürrealistlerin bir sergisine katılması için bir çağrı mektubu yazmasını sağlamıştır.

1950'li yılların sonlarında Fransızca dil bilgisini artırmaya çalışan, bol bol okuyan ve bu arada Marquis de Sade metinlerine büyük ölçüde merak saran Yüksel



Yüksel Arslan

Arture 250, Etkiler (B), (No. Sıfır: Düşünürler, yazarlar, şairler, bilim insanları vd.), 30 x 21 cm, kağıt üzerine karışık teknik ve malzeme, 1981

Arslan, kendisini Comte de Phallus diye tanımlayan imzasını resimlerinden eksik etmemeye başlamış ve böylece sürrealizmin erotik humour mekanizması ve bunun tarihsel kökenlerine bağlılığını ifade etmiştir. Öte yandan bazı öğrenci gezilerine katılarak Anadolu'daki İslami Türk Eserlerini de tanımak fırsatını bulan Yüksel Arslan, sanat tarihi eğitimini yarıda da bırakmış olsa, Sanat Tarihi ile ilgisini hiçbir zaman koparmamış, aksine yaşadığı Avrupa ükesinde bu ilgiyi çok geniş boyutlara ulaştırmaya başarmıştır.

Paris'e yerleşmesinden sonra İstanbul'da geliştirdiği çizgi üslubundan farklı yapıtların ilk örneklerini ortaya koyan Yüksel Arslan, "Artures" dizileri adını verdiği resimlerini 60'lı yılların başlarından itibaren oluşturmaya başlamıştır. Paris'te bir Belçikalı ile evlenerek ondan önce bir oğlu, daha sonraları bir kız çocuğu olan Arslan, giderek imzasını ARTSlan olarak atmaya başlayacağı Paris resimlerinden bir bölümünü yanına alarak İstanbul'a dönmüş ve 1966 ve 67 yıllarında Türkiye'de kaldığı uzunca bir süre içinde biri İstanbul, diğeri Ankara'da iki sergi daha gerçekleştirmiştir. İstanbul'da herhangi bir olumsuz tepki almayan sergisi, erotik ve fallik imgelerin bolluğu yüzünden olmalı, Ankara'da da tekrarlandığı süre içinde yaşlı bir Fransız kadın tarafından pornografik-müstehcen suçlamasıyla savcılığa duyurulmuş, yapılan mahkemesi sonucunda beraat eden Yüksel Arslan, resimlerini muhafaza edildiği polis karakolundan alarak tekrar Paris'in yolunu tutmuştur. Yüksel Arslan bu tarihten sonra ancak kısa bir tatil için, sadece bir kez Türkiye'ye gelmiştir.

Fallik simgelerle vurgulanan erotik yaklaşımlar süreci, Yüksel Arslan'ın zamanla kitap yayınlarına dönüşen resim dizilerinin mizahi ve dramatik içeriklerini de belirlemiştir. Paris'te başladığı ARTURES dizilerinden sonra çeşitli edebiyat ve felsefe alanlarını içeren temalarında politik diziler de belirip özgün yerlerini aldılar. 68'deki öğrenci olaylarının siyasi ideolojilerine Marksizmi irdeleyip yeni baştan yorumlamaya yönelen etkinliği, Yüksel Arslan'ın 1975'de ilk resimli kitabını oluşturan "Kapital" dizisi için önemli bir rol oynamış olabilir kuşkusuz.

Yüksel Arslan hiçbir zaman bağlarını koparmadığı kendi yerel ülke kaynaklarının yanı sıra, Avrupa kültürünün düşünsel ve sanatsal kaynaklarını da kendi yorum gücüyle irdeleyebildi ve bu kültürü bir Türk insanının mizahçı, gerçekçi ya da bir başka deyimle pragmatist imgelemiyi sorgulamayı sürdürdü. Yüksel Arslan'ın yaklaşımları belki de ilk kez Avrupa kültürünün bir Türk'ün zihniyetiyle sorgulanması anlamına geliyordu. Yani Arslan Türk zihniyetinin farklı yorum ve bakış açılarını Avrupa'ya taşıyan bir misyoner, ironik bir başka deyimle bir occidendalist sayılabilir. Nietzsche'den Rabelais'ye, Marx'tan Diderot'ya, Vinci'den Bruegel'e her düşünür, her şair ve her sanatçı onun Türk çizgisiyle yeniden yoğrulmuş ve yeni baştan yorumlanmış oluyordu.

Yüksel Arslan 80'li yıllarda birer kitap haline gelen Influences (etkilendiği kaynaklarla ilgili resimler), Autoatures (kendi yaşamıyla ilgili resimler) ve L'homme (insan varlığının sinir sistemi ve ruhsal hastalıklarıyla ilgili resimler) dizilerinde evrensel kültür ile insan yaşamı arasındaki derin bağlantılarını irdelediği bir çizim virtüozitesiyle, eriştiği doruğu kanıtlayan bir sanatçı varlığı göstermiştir. 60'lı yıllarda psikopatolojik sanat eylemleri bağlamında düzenlediği bir Psych'ART dizisi içinde Yüksel Arslan'ı da ele alan ünlü psikiyatr Jean Bobon, bu sanatçıyı Hundertwasser ve Henri Michaud'ya çok yakın düzeyde bir yetenek olarak değerlendirmiştir. 1970 yılında İstanbul'da düzenlenen bir psikopatolojik sanat kongresinde de Jean Bobon'un oğlu Daniel Bobon, Yüksel Arslan'ın resimleri ile Anadolu İslami Tekke resimleri geleneği arasındaki bağlantının irdelenmeye çalışıldığı bir bildiri sunmuştu.

Haftanın iş günlerinde sabah saat 9'dan akşam 5'e kadar şaşmaz bir şekilde bir düzenli çalışma disiplinine kendine alıştırmış olan Arslan, daima kağıt üzerine yaptığı çizimleri kendine özgü bir boya tekniğiyle renklendirir. Yağ, idrar, meni ve benzeri maddelerin renkli toprak parçalarıyla karıştırılarak kağıt yüzeylerine uygulandığı bu doğal teknik, tarih öncesinden beri resimde uygulanan doğal tekniklerin bir devamı niteliğindedir. Tüm resimlerine açıkça yansıyan güçlü tarih bilinci, Arslan'ın kişiliğinde prehistorik çağlara kadar uzanan yoğun bir içerik kazanmıştır. Her yaz tatile gittiği güney Fransa'nın prehistorik bir bölgesinden yontulmuş çakmak taşları toplamak en büyük zevkidir. İnsan yaşamının doğal süreçlerinde üretilmiş her alet Arslan'ın dünyasındaki yerini bulmakta, çalışma odası bunlarla dolup taşmaktadır.

Yüksel Arslan çizimdeki temel formasyonu yönünden Selçuk ve Osmanlı hat kaligrafisinin yanısıra İslam öncesinin Orta Asya Kökenli Mehmet Siyah Kalem üslubu ve Karagöz suretlerinin figüratif verilerine sıkıca bağlı olduğu görülen, bu verilerin tümünü ustalıkla özümsemiş bir üslup geliştirmiştir. Erken çalışmalarında bu etkilemelerin daha yoğun izleri görülür. Bu türden bir stilizasyonun, içinde anatomi çalışmalarına yer verilen bir üslup gelişmesiyle bütünleşerek farklılaşması Paris'teki tüm dönemlerini kapsar. Birkaç yıldır üzerinde çalıştığı "L'animal" dizisinde stilize edilmiş örnekleriyle anatomideki ustalığının kanıtlarını karşımıza koyar.

Günlük resim çalışmalarını yoğun bir okuma faaliyetiyle birleştiren Yüksel Arslan'ın en gizemli yanlarından biri, koca koca defterler oluşturan eskizleridir. Bunlar resim dizelerinin renklendirilmiş ana birikimlerini belirler ya da yönlendirirler. Resim dizeleri böylece oluşur ve bir kitap yayınına dönüşümleri için faaliyet başlar. Bu kitap çalışmalarının her biri bir sergiyle sunula gelmiştir.

Yüksel Arslan

Ali Artun

“Sunuş”

Birçok düşünür sözü yazının önüne koymuştur. Anında dile gelen ve dile geldiği biçimiyle de o anda izlenen sözler, yazıya kıyasla çok daha sahici ifadelerdir. Yazı, sözü sahibinden, mekanından, zamanından koparan, ancak, fonetik alfabenin seslere uyarladığı işaretlerle, harflerle, mantıksal olarak sözü karşılayan, onu kaydetmeye, saklamaya, yansıtmaya çaba gösteren, temsili bir ortam oluşturur.

Zaten sözün kendisi de, örneğin Platon'a göre, düşüncenin (onda saklı olan hakikatin) yerini doldurmaya yönelik temsili bir işaret düzenidir. Dolayısıyla yazı zaten işaretin işaretidir. Resme gelince, hele doğrudan doğadan değil de, Yüksel Arslan'ın sanatında olduğu gibi onun yazılı anlatımlarından yola çıkıyorsa, felsefi hakikatin çok uzağında, üçüncü düzeydeki bir temsiliyettir: hakikat > söz >> yazı >>> resim.

Yüksel Arslan'ın temel eylemi okumadır. İnsanlığın psikolojik, entelektüel varoluşuyla ilgili metinler okur ve bunları okurken özel defterlerine notlar çıkarır. Bu kitapta derlenen, defterlerinde el yazısıyla iç içe geçen desenlerdir. İlk anda bu desenler, ansiklopedilerdeki, ders kitaplarındaki, okunanın daha iyi kavranması için onu betimlemeye, canlandırmaya dönük çizimleri (illustasyonları) andırır. Böylelikle, bir bakıma bilgelerce önerilen yukarıdaki gibi bir temsiliyet kademelenmesindeki yerini bulur. Oysa Arslan'ın defterleri bu tür söz-yazı-resim arası temsiliyet şemalarının mantığını aşarlar. Çünkü kendileri başka bir dil, bir yazı oluşturur ve bunlarla da kendilerine özgü metinlerini yazarlar. Bu metinlerse bizi, gerek göndermede bu-



Yüksel Arslan
DeFTERler, kağıt üzerine mürekkep, 1966

lundukları düşünceleri, gerekse sanat ve kuramı arasındaki ilişkileri biteviye yeniden düşünmeye kıskırtır.

Arslan'ın kendi kurduğu imge dizgesi, göndermede bulunduğu metinlere egemen olan ideal bir son (**telos**) beklentisini, ussallığı, tarihselliği sorgular. Arslan okuduğu yazıları şartlandıran ideallerin, insanmerkezciliğin (**anthropo-centricism**), mantığın yerine belirsiz, zamansız, ironik bir mitoloji çizer.

Felsefe, sanatı öteden beri kendi bağlamında anlamlandırmaya çalışır. Resmin hakikatini, daha öncelikli olan ve kendi kendilerini temsil eder görünen sözün ve yazının işaretleriyle kuşatır. Arslan'ın, yargıda bulunmayan, yoruma gelmeyen, çok anlamlı, çok "hakikatli" ya da hakikat dışı kaligrafisi bu kuşatmaya direnir. Sanat kuramlarını olmasa da sanatla kuramı arasındaki bağı düşündürür. Zaten yaptığı da, sanat (art) ve pentürün farkında, ancak onlardan farklı olarak **arture** değil midir?

Yüksel Arslan

Roland Topor

"Yüksel Arslan: 'İki Taşlı' Adam"

Yüksel Arslan, sonsuz uzayın bu sonlu parçası, boğazından kahkahalar dökülürken içsel uydular misali dönüp duran, çarpışıklarında, ellerinin ve gözlerinin kıvılcımlarını fişkırtan iki yuvarlak taş tarafından sürekli katedilir.

Olağanüstü, karşıt ilkelere bağımlı, seyirlik manyetik etkiler oluşturan iki çakıl taşıdır bunlar. Birincisi, zamanında Hieronymus Bosch'un, dönemin cerrahları tarafından alınışını sevinçle karşıladığı Delilik Taşı'dır.

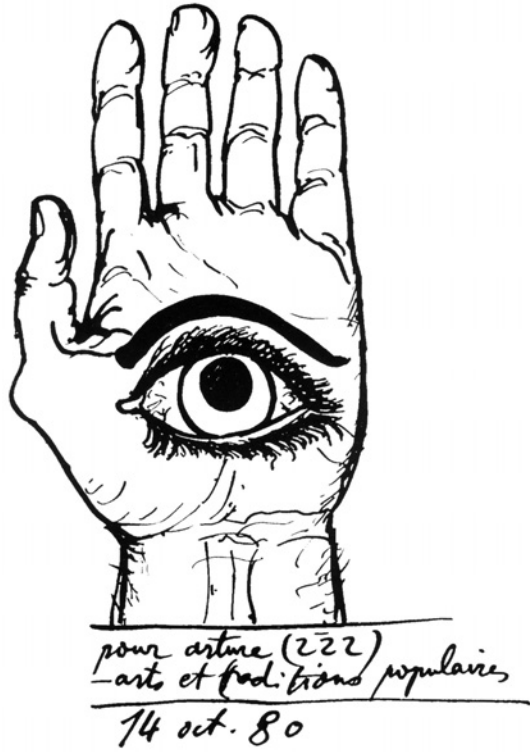
Çok daha havaleli, ancak görüldüğünden çok daha kırılğan olan ikincisiyse, uyku verici özellikleri Goya tarafından gözler önüne serilmiş Akıl Taşı'dır.

Birbirlerine çekilen ve birbirini iten, biri altlardaki sığınaklara tutkun, diğeri kafatasının kutup bölgelerinden kopamayan bu iki gök cisminin çarpışmaları, organik madde kalıntıları, kahkaha gazı ve küle, anılara, lavlara ve dumana dönüşmüş yanılmalarda eşliğinde şiddetli patlamalara yol açar.

Oluşan bileşik elemanlar, soğudukça kristalize olarak, UNESCO tarafından ilan edilmesini beklemeden, insanlığın ortak kültürel mirasına kattığım birer doğal harika olan **Arture**'leri oluşturur.

Ne var ki kimileri, büyüsel güçler atfettikleri bu eserlere fazla yaklaşmamayı yeğlerler, yüzlerini bir düdüklü tencere kapağının ayrılması misali yitirebilirlermiş gibi.

Çok daha sempatik, cüretkar ve ihtiyatlı olan diğerleriye, ailelerindeki uyuz



Yüksel Arslan, *Defterler III*,
kağıt üzerine mürekkep, 1980

koyunların yarattığı, çok eskilerde kaybolmuş bir uygarlığa ait arkeolojik parçalar şeklinde gördükleri **Arture**'lerden etkilenmekten çekinmezler. Böylesi bir kavuşma, elbette heyecan yüklüdür. "İki taşlı adam"ın eserleri, zamana, zemine ve izleyicinin ruh haline bağlı olarak dehşet, coşku, hüznü veya neşe duyumsatır.

Bir sanatçı olmayı kendine yasaklayan Arslan, bir rençberin boşuna gayreti ve sürgündeki bir hükümdarın kayıtsızlığı ile yeni bir **Arture** efsanesinin imgelerini oluşturdu. Bu efsane, cinselliğinin kaprislerine boyun eğmiş, kabus ve hastalıklarının insafına kalmış, yerinde, yaşamı küçük bir kum tanesine bağlı ve de her halükarda, kendi yarattığı toplumsal örgütlenme tarafından öğütülmeye mahkum insanın acıklı serüvenlerini ustaca resmediyor.

Yalan tatlı, gerçeklik acıdır.

Ne var ki bu, kahramanı gülmekten kesinlikle alıkoyamaz.

Vaison La Romaine, Ağustos 1995

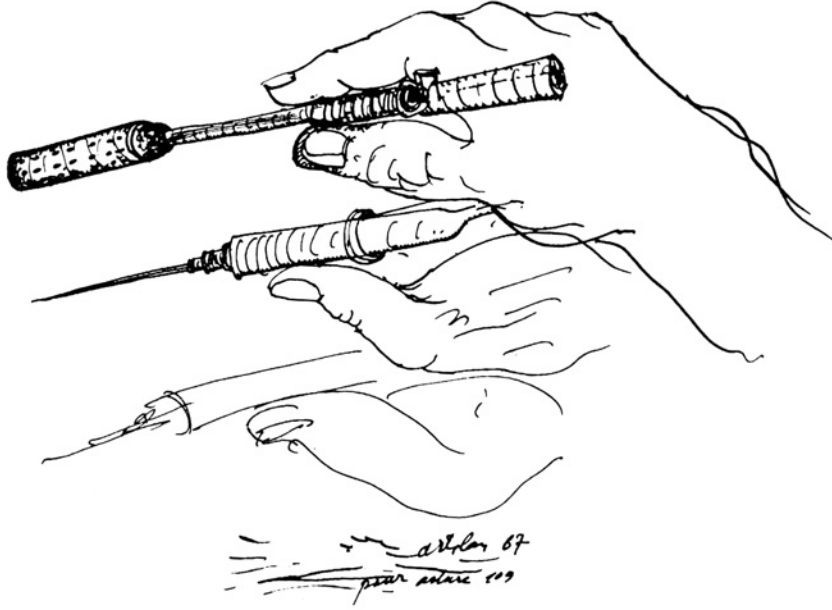
Yüksel Arslan

Ulus Baker

"İnsan: Bilimlere Doğru Bir Açılış"

Arslan'ın **arture** dizilerinden sonuncusu **insan**'ın bilimlere bir açılış olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, bu diziler tümüyle ya da kısmen, desen aracılığıyla gerçekleştirilen düşünceler oldukları ölçüde "bilimsel" değiller. Denebilir ki bilimler, bilimsel gözlem ve deneylerin yaratımıyla ilişki içinde işlevlerin, tabloların dilini konuşurlar. Her şey tekniklere ve laboratuvar çalışmalarına bağlıdır. Arslan'ın eseri yine sanatın, ya da kendi deyimiyle, **arture**'ün alanı içinde yer alıyor. Bilim yapmıyor o, ama bilimsel olarak kalıyor. Bir sanatçının bilim ya da felsefe gibi bir şeye ilişkin kendi öz değerlerini geliştirmeye kalktığı anlamda bir bilimadamı olması gibi. Arslan'ın geliştirdiği araç hep **arture**'e ait olarak kalıyor. **Arture**'ün üç şeyle arasında koruduğu bir mesafe: Bilimadamı olurken bilimlerle arasına koyduğu mesafe; şair olurken şiir, edebiyat ile koruduğu mesafe ve Arslan konusunda asıl ilginç olanı, sanatçı olurken resim sanatıyla ve genel olarak sanatla arasına koyduğu mesafe. İnsan dizileri Arslan'ın bu -şiiirsel, psikanalitik, siyasi, iktisadi, sanatsal, bilimsel- "oluş"larının en son ifadesi...

"Akıl hastalığı" adı verilen hastalıkların büyük fizyoloğu Jean-Martin Charcot "bilimsiz bir sanat yozlaşarak rutinleşir" dediğinde belki de yalnızca bilimi bir simgeler, efsaneler ve düşler dünyasına yönelten Freud'a değil, insanlığın kötü maceralarını -ve insanın bedenini ve ruhunu katedip duran tüm şu şizofrenik, onirik, onanik, sembolik yaşantıları- tasvir etmek üzere, bildiğimiz bilimlerrinkinden farklı,



Yüksel Arslan, *Defterler, Arture 109*
kağıt üzerine mürekkep, 1967

kendine özgü araçlara sahip olan Yüksel Arslan'a da yol gösterici oluyordu. Dostlar arasında gülüşürken "ben bir bilim adamıyım... 2000 yılında Nobel Ödülüne adayım" dediğinde herhalde bilimler ile sanatlar arasında çok belirsiz bir ilişkiler alanını çağrıştırıyordu. Daha henüz yeryüzündeki yaşamına başlamadan insanlığı ziyaret etmiş olan şu aşırı korkular da dahil olmak üzere toptan ve bütünsel bir beşeri yaşantıyı gözler önüne sermeye çabalayan bir sanatçı söz konusu burada: "2000 yılına kadar sürebilecek yeni bir diziye başlıyorum. Dizinin adı İNSAN. Yeryüzünde hayatın kaynaklarıyla başlıyorum. Bu milyonlarca yılın bir öyküsü. İnsanoğlu yeryüzünde beliren en son yaşayan varlık. En gelişmiş sinir sistemine sahip olduğundan, zekasıyla gezegen üzerinde hakimiyet kuran o olmuş. Ve varoluşunun ilk anlarından beri, nereden geldiğini sorup duruyor. Ama bilginler hayatın kökenlerini ancak XX. yüzyılda keşfedebildiler... Diziye kozmosla başlıyorum. Belki de 2000 yılından sonra kendimi tümüyle kozmosa adayacağım..."

Oparın'ın şu "sıcak ilkel çorba"sından "2000 yılına" kadar insan yaşantılarının bütünlüğünü önümüze taşıyan bütün bir İNSAN dizisi, bilimsel maceranın, bizzat kendisinin sanat macerası ile içiçe geçmiş öyküsüne kendini kaptırmış bir sanatçının ateşli çabalarına tanıklık ediyor.



Yüksel Arslan, *Defterler, Arture 409*
"L'Homme Schizophrènes" için etüd,
kağıt üzerine mürekkep, 1989

Yüksel Arslan

Philippe Kreps

“Önsöz”

Her şey şöyle başladı...

Her şey çocukken annem bana ilk resimli kitabımı armağan ettiğinde başladı. Kaynak-kitap. Kâğıtla ilk temas. Çevrilen, okunan, yeniden okunan ilk sayfalar. Belki de her şey annem harikalar diyarının masallarını ilk kez okuduğunda başlamıştı. Gecenin eşiğindeydik; annemin sesi benim yorganların altına büzülüp sıcakta tortop olmuş mini minnacık çocuk bedenimin üzerinden kayıyordu. Sonra merak başladı. Sonra hastalıklı bir oburluk. İtalyan formalı,¹ ufak Sylvain ve Sylvette ciltleri,² ardından Pieds Nickelés,³ Le Club des Cinq,⁴ Spiru’lar ve Miki’ler... Resimlerin yerini harfler ve cümleler alırken, çocuk da Stevenson’a, Vian’a, Maupassant’a, Balzac’a, Zola’ya ve diğerlerine tutuldu. Delikanlı olduğunda Lautréamont, Nietzsche, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve peşlerindeki yaşayan ve ölü yazarlar alayıyla birlikte bulanık söylemler karalamaya ve mırıldanmaya başladı. Girişik bezemeler gibi iç içe geçmiş okumalar belleğimde bir bez dokuyor ve her yazar, sanki bir iz sürme oyunundaymışım gibi, bir sonrakine sürüklüyordu beni. O gencecik halimle Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal ve Roland Topor eşliğinde bir süreliğine panik diyarına da düştüm. Bu vahşi ve çılgın dünyada yaptığım başıboş gezintiler sayesinde birçok insan tanıdım. Arslan da tanıştıklarımın biriydi. Birçok nedenden ötürü...

Küçük bir *flash-back*: Edebiyat fakültesinde “Panik Grubu, asla var olmamış bir hareket” başlıklı tezim üzerinde çalışıyordum; ertesi yıl bitirme tezimin başlığı,



7 nov. 2000

cher Philippe,

On va donc parler des “avancées technologiques,” et des sciences.
Tous le monde est au courant des immenses progrès dans le domaine de la technologie : la lune, et maintenant la planète Mars, les recherches génétiques, etc. Personnellement j’ai refusé de ne pas avoir le téléphone à la maison jusqu’aux années 80. Une angoisse à santé, il y a un court-circuit, une fuite d’eau ; et voilà je tombe dans une peur panique, et c’est ma femme qui s’occupe de tout ça. Dans ce domaine je suis donc un parfait imbécile, un gentil fauteur !

S’il s’agit des sciences et des penseurs, je ne me transforme en cannibale, en un grand suaveur et mangeur de cerveaux ! Je m’explique. Dans mon petit texte, “Schizophrénies et vies sexuelles, suivi de 5 lettres sans réponses à R. Topor,” j’ai signalé que j’étudie système nerveux et ses maladies, comme un neurologue et psychiatre amateur. C’est clair. Je ne suis pas un scientifique, ni un penseur, je n’ai pas le temps d’aller au laboratoire pour faire des expériences. Alors que faire ? Ici, je reviens au rôle si important des livres : dès que je m’intéresse à un scientifique ou un penseur, je me procure tous qu’il a écrit et tous qu’on a écrit sur lui, sur sa vie et ses gestes et opinions dans la vie.

Dans ma propre petite vie, j’ai eu quelques amitiés et contacts avec penseurs, neurologues, neurobiologistes et surtout, psychiatres. Ceux qui sont morts, sont morts. Les vivants suivent dans leurs domaines, leurs propres progrès et recherches, et moi, j’essaie faire une bonne synthèse de tout ce que j’étudie, et de jauger des astures. Comme Montaigne je suis dans ma Tour avec ma librairie, continue de bien traîner ma vie !.

Bien à toi, toujours en voyage...

arslan

Yüksel Arslan

Arslan’dan Krebs’e, 7 Kasım 2000

“Roland Topor’un eserlerinde kural, sağbeğeni ve canavarlık”tı. Buna paralel olarak acemi yazar arkadaşlarımla birlikte bir dergi kurmuştum: *Hermaphrodite* (alt başlık Aziz Augustinus’tan bir alıntıydı: “inter faeces et urinam nascimur”; “hepimiz dışkı ile idrar arasında doğarız”). İlk sayımız yolumuzu Jacques Vallet’ye ve onun *Le Fou parle* (Deli konuşuyor) adlı harika dergisine çıkardı. Arslan daha o zamandan bu dergide ortalığı kasıp kavuruyordu. Günün birinde, bir sürü polisiye roman yazarını, Romain Goupil, Noël Simsolo, J.-B. Pouy’yi ve onlarla birlikte Jacques Vallet’yi bir imza günü için getiren *Poulpes*⁵ treni Nancy garına girmişti. FNAC’in⁶ bir köşesinde masaya çökmüş yazarlar okurlarıyla tartışıyor, beyaz bira⁷ su gibi akıyordu. Fırsattan istifade

kucak dolusu *Poulpes* araklayıp, üstüne üstlük bunları yazarlara imzalatmak yüz-süz-lüğünü de gösterdik. Macera, heybetli ve karizmatik bir adamın masasında sonlandı. Saçak saçak burulmuş, çılgın ve kırçıl bir sakalı vardı. Sanki bir Bretagne koyunda karaya oturmuş gemisinden çıkıp oraya düşmüş bu denizci, tahmin edeceğiniz gibi Jacques Vallet’ydi. Bu tanışma başka tanışmaları peşinden getirdi. *Le Fou parle* kervanına katılmış Pouppeville, Olivier O. Olivier, Mike Bastow, Arrabal, Jodorowsky gibi yazarlarla buluştuk. Bir gün Jacques’la sohbet ederken, ona dergisinde keşfettiğim ressamdan, Arslan’dan söz ediyordum. Bu adam kimdir, nedir diye soruyordum merakla. Birkaç hafta sonra kendimi Paris’in VI. bölgesinde, Jacques Callot sokağındaki *La Palette*’te, aklımı kurcalayan o adamla birlikte buldum. Kahkahaları tıpkı neşeli bir serpanten gibi göğse öylesine ağıp uçuşuyordu ki, Topor ile Rabelais karışımı bir adamla karşı karşıya olduğum izlenimine kapıldım. Sarhoş ve dumanlı kafalarla, karşılıklı bir dergi ve birkaç kitap alıp verdik. O sırada Arslan’la sanatı, *arture*’leri hakkında mutlaka bir söyleşi yapmam gerektiğini düşündüm. Arslan, söyleşiye kayıt cihazıyla yapmayı reddedip sorularımı kendisine mektupla göndermemi istedi. Her mektubu bir yenisi izledi. Buluşmalar sürüp gitti. *La Palette*’te. Saint-Mandé’de. Ve bu deniz fenerinin büyüüne kapılmış gözlerim, o yalnız deniz kızının şarkısının peşinde, dur durak bilmeden dolanıyordu denizlerde.

Bir erkeğin iki yaş dönemi arasındaki köprüde duran genç adama verebileceği en büyük armağan, ona kendisini anlatmasından, içini ve sırlarını dökmesinden ibarettir.

¹ Genişliği yüksekliğinden fazla kitaplar için kullanılan yayıncılık terimi–ç.n.

² Maurice Cuvillier tarafından 1941’de yaratılan ve ormanda kaybolmuş iki kardeşin, onların dostları olan çiftlik hayvanlarının maceralarını ve ormandaki kurt, tilki, ayı gibi kötü hayvanlarla mücadelelerini anlatan, 50’lerin popüler çizgi roman dizisi. Cuvillier 1956’da ölünce diziyi Jean-Louis Pesch sürdürmüştür–ç.n.

³ “Aylaklar” diye çevrilebilir. Kahramanları üç sarhoş olan ve 20. yüzyıl başının “kıssadan hisseli”, ahlak dersleriyle dolu çocuk ve gençlik edebiyatını altüst eden çizgi roman. Yaratıcısı Louis Forton’dur. Onun 1948’deki ölümünden sonra çizgi romanı Pellos adıyla tanınan René Pellarin sürdürmüştür–ç.n.

⁴ “Beşler Kulübü”: Enid Blyton tarafından yazılmış çocuk kitabı dizisi. Dört çocuğun (Claudine, François, Michel, Annie) ve köpeklerinin (Dagobert) maceraları–ç.n.

⁵ Birçok polisiye roman yazarını buluşturan “siyah dizi” ve dizinin kahramanı olan Gabriel Lecouvreur’ün takma adı–ç.n.

⁶ Kitap, dergi, cd, dvd, plak, kaset, vb satan büyük mağazalar zinciri–ç.n.

⁷ İlk üretim yeri Belçika olan ve mayalanmada içerdiği hatırı sayılır orandaki maltsız buğday nedeniyle, süt gibi görünen, bu nedenle de “beyaz” diye adlandırılan bira türü–ç.n.

Bilge Friedlaender

Beral Madra

“Bilge Friedlaender: Gilgamiş Destanı”

Mezopotamya’da, Dicle ve Fırat’ın bereketli toprakları üstündeki kent devletlerinin birisi olan Uruk, gelişmiş bir kent mimarlığı kavramının ilk örneğidir.

Kenti kuşatan 4-5 metre kalınlığındaki duvar, yuvarlak ve dikdörtgen kulelerle sağlamlaştırılmıştır. Doğu’nun ünlü destanı bu duvarın mimarının Gilgamiş olduğunu anlatır. Gilgamiş, mitolojik kral Tammuz’dan sonra Uruk’un yarı mitolojik kralıdır. Tammuz gibi, Uruk’un baş tanrıçası İştar’a (İnanna) boyun eğmek durumunda olan Gilgamiş, onunla birleşince sonsuz yaşama kavuşacağını bilirse de karşı koymaya çalışır, ancak İştar tanrılar topluluğunun en ödün vermez tanrıçasıdır. Onunla, savaşıması için Enkidu’yu gönderir. Gilgamiş Enkidu’yu bekler, onunla güç birliği yapar ve birleşirler. Gilgamiş, Enkidu yoluyla, sonunda Tanrıların insana sonsuz yaşamı esirgediğini, İnsanın tanrıların hizmetkârı olduğunu, ancak büyük girişimler ve yaratıcılıkların bu ölümcüllüğün üstesinden gelebileceğini öğrenir.

Uruk surları, 3000 yıl sonra açıldığında bu yaratıcılığın gerçekten ölümsüz olduğuna tanık olmuyor muyuz? Gilgamiş’in serüveninin sonu, insanlığın somut gerçeği benimseyip ussal bir aydınlığa adım atmasını simgeler. Ancak, bu geçiş bir ikilemin de başlangıcıdır: Ölümcüllüğü bilip, ölümsüzlüğe yatırım yapma ikilemi. Bu nedenle, günümüz sanatçısının geçmişteki temsilcisidir, Gilgamiş.

Bilge Friedlaender 2. Uluslararası İstanbul Bienal’i kapsamında Galeri BM ile Galeri Nev’de açtığı iki sergisinde, insanlığın bu ilk destanını gündeme getiriyor.



Bilge Friedlaender
Gilgamiş Dizisi,
56 x 38 cm, özgün gravür, 1989

Friedlaender'ın, bu destanın günümüzdeki anlamını vurgulamak için, mitolojik ve yarı tarihsel öğeleri 20 yy. sanatı estetiği ve kavramları içinde sanatsal dönüşüme soktuğunu, herşeyden önce bir ilkçağ sanatçısı gibi çalıştığını ve davrandığını söyleyebiliriz. Friedlaender kendisini geçmişe doğru bir sanatsal ortam değişikliğine yerleştiriyor. Sanatın içsel, çevresel ve dinsel gerekliliklerinin çözülmez bir düğüm olduğunu, yaratıcılık eyleminin ilk basamağı olan malzemenin yaratılmasından başlayan bir ortam bu. İlkçağ insanının malzemeyle olan doğrudan doğruya ve büyüsel ilişkisini yeğliyor Bilge Friedlaender. Her iki sergide de, malzemenin yapıtın bütünlüğü içinde birincil öğe olduğunu gözlemleyebiliriz. Üstüne çizilen desenle kucaklaşan dokulu kağıt, Gilgamiş

Destanı'ndan seçilmiş simgelerle, örneğin boğa, hayat ağacı, tapınak, sedir ormanı ile mühürlenmiş, Galeri Nev'de sergilenen resimlerde. Alıntı ve değinmenin anlık, kendiliğinden imgeleriyle, binlerce yıllık incelmış ve süzölmüş bir beğeni düzeyinin antik ve modern bir ikilem içinde sunulmasının örnekleri, bu resimler.

Aynı anlayışın Galeri BM'deki mekan düzenlemesinde sürdürüldüğünü izliyoruz. Bu kez resmin iki boyutlu verilerinden yararlanarak, aynı konuyu üç boyutlu yapıtlarla sunuyor, Friedlaender. Sedir Ormanı elle yapılmış, keten elyafı kökenli kağıtlardan oluşuyor. Ormanı, eski yazılardaki ideogramlar gibi kavramsallaştırıyor ve destanı görüntülüyor, sanatçı. Gilgamiş'in kurduğu Uruk duvarlarının, ya da ussal mimarlık kavramının simgeleri olarak düşünebileceğimiz elle yontulmuş taşlar ve geometrik biçimler ile Tanrıça İştar'ı insanlar için görünür kılmak üzere yaratılmış betimlerin soyut imgelerinden oluşuyor, bu yapıt.

Yapıtın bütünlüğü geçmişteki bir tapınağı oluşturan düşünce ve kavramların temeline oturtulmuş. Doğa güçlerini simgeleyen tanrı ve tanrıçaların, doğaya karşı ve doğayla birlikte yaşamak ikilemi içinde bulunan insanın, bu ikilemle başa çıkma çabalarının ölümsüz anıtları bu tapınaklar. Friedlaender bu ortamın günümüzde de geçerliğini koruduğunu, 3000 yıl öncesiyle bugünkü insan arasında hiç değişmeyen, ilkel, derin ve sağlam bağlar olduğunu, doğanın ölümünün yaklaştığını haber veren bilimin uyarılarına ancak bu bağları kullanırsak yanıt verebileceğimizi anlatıyor bize.

Bilge Friedlaender

Talat S. Halman

“Gılgamış”

“Gılgamış” insanlığın en eski ve görkemli destanlarından biri... En az dört bin yıllık bir tarihi var. Sümer, Asur, Babil, Sami ve Akad dillerinde tümü ya da çeşitli bölümleri yazılmış. “Eski Ahit” üzerinde etkileri olmuş. En uzun metni, 1872’de, şimdiki Güneydoğu sınırımızın güneyindeki Ninova’da buldular. Boğazköy’de, Urfa’da, Zincirli’de, Sultantepe’de ve Karkamış’ta “Gılgamesh” yazıtları ya da anıtları bulundu. Ressam Bilge Friedlaender bu sürükleyici destanda “çağımızın beşeri dramını ve savaşımını” buluyor. “Gılgamış”, aşkın, kahramanlığın, ölümsüzlüğü arayışın, cinsel arzunun, iyimserlik ve umutsuzluğun, yaşam tutkusu ile ölümün güçlü öyküleridir.

1.

Gılgamış, her yeri görmüştü, herşeyi öğrenmişti.
Odur aklın her yönünü, her sırrı bilip açıklayan.
Üçte ikisi tanrıdır, üçte biri insan.
Ulu Tanrıça onu yaratırken özenip bezenmişti.
Azgın bir boğa gibi güçlü, başı dimdik, silahı eşsiz:
Davullarla kaldırır arkadaşlarını, ezip geçerler tapınakları
Gılgamış Urukuların çobanı ama, sindirir yalnayakları...
Oğulları babalara bırakmıyor. Küçük dağları sanki o yaratmış.
Kızları analara bırakmıyor Gılgamış,

Körpe kızı vermiyor cenkçiye, gelini güveye vermiyor.
Uruk çobanı güçlü, anlı şanlı, ama kızlar kalmıyor bâkire,
Cenkçi, kız bulamıyor, gelinler kavuşamıyor güveylere.

2.

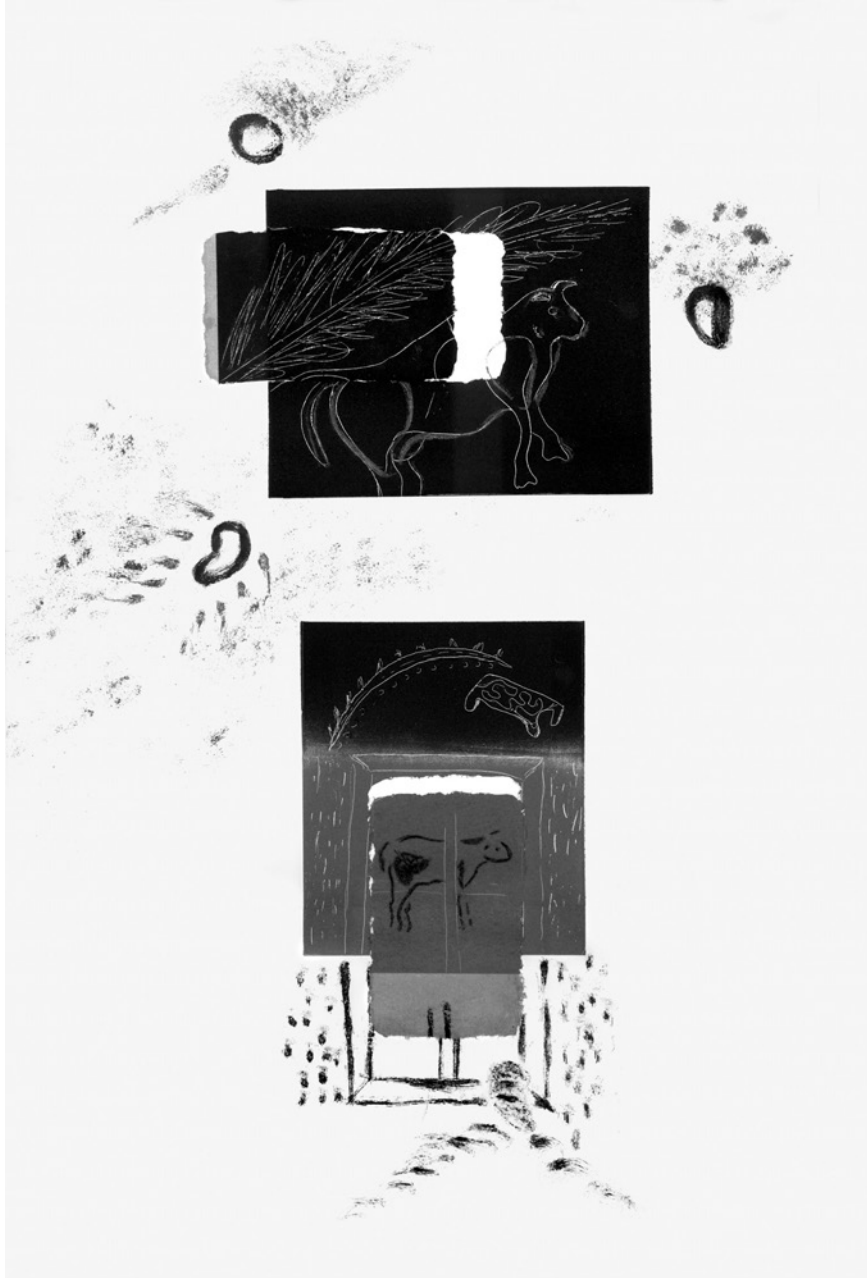
“Baba, dağdan inen bir adam var, ondan güçlüsü yok ülkede.
“Dere tepe düz gidiyor. Otlaklar onun, pınarlar onun.
“Uzaktan bakıyorum: sonu yok duyduğum korkunun.”
“Oğlum, Uruk’ta bir Gılgamış var, ondan güçlüsü yok ülkede.
“Tanrı katından kopup gelmiş bir yıldız gibi, gücü yamandır.
“Uruk’ta onu bul, anlat, hem de biraz abartarak kandır.
“Aşk tapınağından bir fahişe versin sana. Al getir kadını
“Çırılçıplak soyunsun çeşmenin yanbaşı,da,
“Senin dağlı, hayvanlarıyla inince pınara,
“Aklı başından gitsin... Kucaklamak istedi diye bir kadını,
“Göreceksin, hayvanlar dağlıyı itecektir bir kenara.”

3.

“Humbaba’yı tuttuk,” dedi Gılgamış. “Öldürmeyelim, salıverelim.”
“Dostum,” dedi Enkidu, “Tutsak kuş dönerse yuvasına, anasına,
“Seni doğuran ananın kentine dönmek nasib olmaz sana.”
“Ormanın bekçisi Humbaba’yla yordakçılarını yere serelim.”
Gılgamış ele aldı baltayı, çekti kılıcını, vurdu Humbaba’ya.
Enkidu da vurunca düştü Humbaba. Kestiler kafasını.
Ormandaki sedirler titredi.
Sarsıldı dağ taş kaya... Yankılandı Herman dağı, Lübnan dağı feryattan.
Gılgamış ağaçları kesip devirdi Enkidu köklerini yolarken Fırat’tan.

4.

Gılgamış bir içim su. Aşk ve savaş tanrıçası İstar gözlerini süzdü:
“Gel, Gılgamış,” dedi. “Benim kocam ol!
“Gövdenin lezzetini tattır bana. Gel, evlenelim.”
“Krallar, hakanlar, önderler başlarını eğsinler sana.
“Senin olsun dağların, toprakların ürünü.
“Dört nala koşsunlar da arttıkça artsın küheylanların ünü.”
Gılgamış “Ben sana ne verebilirim ki?” dedi İstar’a
“Senin yediğin, tanrıların yemeği; içtiğin, hakanların içkisi.
“Yiğit muhafızlarını ezen bir saray gibisin sen.



Bilge Friedlaender
Gilgamesh Dizisi,
56 x 38 cm, özgün gravür, 1989

“Hem, sevgililerinden hangisini sonsuz sevdin?
“Seni uzun süre memnun eden, çobanların hangisi?
“Gel, birer birer sayayım adlarını sevgililerinin.”

5.

Durup baktılar ormana.
Gördüler başı göğe yükselen sedirleri,
Gördüler ormanın açık duran kapısını.
Dev Humbaba geçmiş olmalı burdan: yol bulmuş, baksana.
Sedirlerle kaplı dağa baktılar: burası tanrılarının yeri.
Gölgesi iyilik doludur, huzur saçar insana.
Örtülüdür, gizlidir dikenleri.
Ülkede kötülük var. Onu yok etmek için gireceğiz ormana.

6.

Dağ bir rüya getirdi ona.
Bir soğuk rüzgâr gelip geçince yere kapandı da,
Yamaçta bir başak gibi, tortop oldu Gilgamesh.
Bütün insanlığı dinlendiren uyku çöktü üstüne.
Geceyarısı uyandı. Kalkıp dedi ki arkadaşına:
“Dostum, bana seslenmedin. Niçin uyanığım?
“Elini sürmedin bana. Üzüntüm niye?
“Hiçbir tanrı geçmedi. Niçin tutmaz oldu elim ayağım?
“Dostum bir rüya daha gördüm, korkunç bir rüya:
“Çılgılık çılgılla gökler. Kükrüyordu dünya.
“Günüşiği yitip gitmişti, zifiri karanlıktı her yer.
“Yıldırımlar düşerken fışkırıyordu alevler.
“Bulutlar azmandı. Bir ölüm yağmuruydu bu.”

7.

“Ölüm korkusuyla dolanıyorum ıssız sahrada, bozkırda.
“Elim kolum bağlı, sessiz duramam: Arkadaşım Enkidu,
“Sevgili dostum toprağa düştü de balçık oldu.
“Ben de onun yanına yatacak mıyım kıpırdamadan bir daha?
“Denizleri aşsam, bozkırları geçip gitsem?”
Kadın dedi ki: “Geçip gidilmez, denizler aşılmaz, Gilgamesh.
“En eski çağlardan beri hiç kimse denizleri aşamamış.
“Yol acıdır, yıpratır insanı; sularda hep ecelin yüzü var.

“Gılgamış, denizi aştığında ecel çıkacak karşına - ne yapacaksın?
Engin denizleri aşmak olmuyor. Ecel dolu sular...”

8.
Kurduğumuz ev sonsuz mu ki? Anlaşmalar sürekli yürürlükte mi?
Kardeşler, malı mülkü sonsuz mu paylaşıyor sanki?
Ülkede sonsuz sürüp gider mi nefretler, düşmanlıklar?
Irmak hiç durmadan yükselip sel olmaz ki.
Kabuğundan çıkıp güneşe sonsuz bakamaz yusufçuk.
Hiçbir şey kalıcı, sürekli olmamıştır hiçbir zaman.
Birbirine ikiz kardeş gibi benzer uyuyanlarla ölümler.
Yoksulla soylu, ilkel insanla kahraman
Bir-örnek olurlar onları kendine çektiğe kadar.
Ecelin vakti gizlidir; yaşam herşeyini belli eder.

9.
İştar ateş püskürüyordu. Babası Anu’dan, Evren Tanrısından,
Gökyüzü Boğası’nı aldı, Gılgamış’ın üstüne saldı.
Boğa bir homurdandı, yer yarıldı, içine düşüp öldü yüz kişi;
İki homurdandı, bir yarık daha, bu sefer iki yüz ölü.
Üçüncüsünde Enkidu iki büküm oldu ama çabuk toparlandı;
Boğanın üstüne atlayıp kısıvrak tuttu boynuzlarından...
Ve Gılgamış kılıcını daldırdı boynuzlarla ensenin arasına.
Sonra boğanın yüreğini çıkarıp verdiler Güneş Tanrısına.
İştar, Uruk surlarından Gılgamış’a lânet okudu:
Bunu işiten Enkidu, İştar’ın suratına attı boğadan koparttığı budu.
Uruk sokaklarında halk bağıırıyordu: “Gılgamış en büyük kahraman!”
Ve Gılgamış boynuzları astı atalarının türbesine.

10.
Gılgamış kanlı yaşlar döktü arkadaşı Enkidu’ya;
Dağları tepeleri dolaştı boydan boya.
“Ben,” dedi. “Ben de Enkidu gibi ölmeyecek miyim?”
“Yasla üzüntüyle dolup taşıyor canevim.
“Ödüm patlıyor ölümden. Kaçıp gideceğim,
“Beni evinde korusun diye Utnapiştım.
“İşte dağın eteklerine yaklaştım gece.
“Dehşete kapıldım aslanları görünce.

“Başımı kaldırıp dua ettim ay tanrısı Sin’e;
“Rüya dileğiyle tanrılara yalvardım yine
“Beni koruyun!”
Yattı uykuya dalmak için: Rüya girmedi gözlerine.
Yaşamayı çok seviyordu.

11.
“Gılgamış, bin zahmetle bizim kıyıya geldin,” dedi Utnapiştım.
“Şimdi ülkene dönüyorsun. Sana ne vereyim?
“Tanrıların bir sırrı var: Kökleri derinlerde bir bitki.
“Ellerine batacak ama, kavuşturacak seni sonsuz yaşama.”
Gılgamış’ı uçuruma sarkıttılar: Bitkiyi gördü, aldı eline.
“Uruk’a götüreceğim,” dedi. “Bizim yaşlılara vereceğim.
“Adı ‘Yaşlılar Gençleşecek’... Ben de yiyip gençleşeceğim.”
Yolda serin, bir gölcük gördü Gılgamış, girdi içine.
O yıkanırken bitkinin güzelim kokusunu aldı bir yılan.
Çıktı sudan, bitkiyi kaptı, götürdü ordan.
Gılgamış yere çöktü, ağladı hüngür hüngür.

12.
Yüreğinde niçin iyilik yok, Tanrım?
“Davulu getireceğim şimdi yeraltı dünyasından, ölümler ülkesinden;
“Karanlığın ağzından getireceğim davulcuyu.
“Yeraltı dünyasına kim inerse dinlesin şu öneriyi benden:
“Tertemiz giysilere bürünme, yabancısın sanırlar.
“Güzel kokulu yağı sürme üstüne başına,
“Türlü türlü yaratıklar üşüşür sana.
“Asa alma eline, gölgeler seni kara lânetle sarar.
“Öpme sevdiğin karını, dövme nefret ettiğin karını;
“Öpme sevdiğin çocuklarını, dövme nefret ettiğin çocuklarını.
Ölümlerin türküsü bu: Doğumla Ölümün Anası dalmış uykuya;
Temiz omuzları çıplak; taş çanak gibi memeleri süt vermiyor.

Alev Ebüzziya

Garth Clark

“Tutkulu Bir İncecik:
Alev Ebüzziya Siesbye’in Yalınlaştırılmış Seramikleri”

Seramik konusuna yabancı olanların çanaklarla ilgili en sık yaptıkları yanlışlardan biri, onları basit ve karmaşık olmayan nesneler olarak algılamalarıdır. Konuyu bilenler bile bazen aynı yanılgıya düşerler. Bu bana, Bernard Leach’in sade bir Kore pirinç çanağını eline alıp yardımcılara, bunun gördüğü en mükemmel çanaklardan biri olduğunu söylemesini, ardından da, “Ama bakın ne kadar yalın” diye eklemesini anımsatır. Bu olaya tanık olan Japon çanak ustası Matsubayashi ise Japonya’da yüz yıllardır süren Asahi geleneği doğrultusundaki çalışmalarının ona kazandırdığı deneyimle bu yargıya karşı çıkar ve “Hayır kanımca bu çok karmaşık bir çanak” diye yanıtlar. Leach sonraları Matsubayashi’ye hak vererek, en temel biçimlerin aslında son derece karmaşık ve gelişmiş gizli bir yapı sonucu olduğunu kabul etmiştir.

Yalınlaştırılmış kap türünün en önemli 20. yüzyıl ustalarından biri olan Alev Ebüzziya’nın işleri için de aynı şey söylenebilir. Onun çanakları insana öylesine hoş gelen doğrudan ve net bir anlatıma sahiptir ki kişi, çoğu kez bu çanakların özenli bir evrimin sonucu olduğunu gözden kaçırabilir. Sıradan bir kabın bir sanat yapıtına dönüştürülme sürecinde etkili olan birçok öğenin uzun uzun düşünülerek geliştirildiği ve sezgisel olarak araştırıldığı dikkate alınmaz.

Alev Ebüzziya’nın çanakları insana olağanüstü duygular aktarır. Bu kısa yazıda elverdiğince bunlardan bazılarını dikkat çekmek istiyorum. Öncelikle sanatçı çanaklarında hacmi öylesine hafifletebilmiştir ki, kaplar sanki boşlukta asılı gibi durur. Bu



Alev Ebüzziya Siesbye
y: 41 cm, çap: 30.5 cm, 1985

çanaklar bir anlamda bana, aynı etkiyi tuallerinde çizgi ile yaratan ünlü Amerikalı ressam Agnes Martin'i anımsatır. Bu hafiflik iki yolla elde edilmiştir. Birincisi sanatçının daha sanat yaşamının başlarında estetik olarak çanağın tabanını odak noktası olmaktan çıkarması ve tabanı çanağın şişkin gövdesinin gölgesi altında yok etmesidir. Ancak onun çanaklarına hafiflik duygusu veren yalnızca bu değildir. Çanakların dış çizgisini ya da silüetini, yukarı doğru, doruk noktası olan ağıza çekmesi de önemli bir etkidir.

Onun çanaklarının bir başka özelliği de simetrik ve çizgisel bezeme düzenine karşın, pek çok benzeri şişkin gövdeli çanağın insanda uyandırdığı dönme duygusunu vermemesidir. Tam tersine Ebüzziya'nın çanakları hipnotize edici boşluk duygusu içinde havada asılı durur ve titreşir. Bu, kısmen çanakların çark yerine sarmal tekniğiyle (*coiling*) yapılmış olmasından kaynaklanır. Çarkta biçimlendirilen çanaklar, sanki onlara yaşam veren merkezkaç gücünü belleklerine kaydetmişcesine dönme duygusu verir. Aslında bir anlamda kilin gerçekten de belleği vardır; çünkü biçimlendirme sırasında yapılan her işlem çanağın yüzeyinde iz bırakır. Sarmal tekniğinin yavaşlığı çanaklara, çarkta elde edilemeyen türde belli belirsiz bir biçim ve yüzey yumuşaklığı kazandırır. Sanatçının el duyarlılığı, arı estetik anlayışıyla birleşir ve çanağın bütününe yansır. Ayrıca burada, Ebüzziya'nın üstün bir anlatım gücüne ulaştığını ve el yapımındaki becerisinin dünyada bir eşi daha olmadığını da belirtmek isterim.

Ebüzziya'nın çanaklarını eşsiz kılan pek çok öge vardır. Yazımı bitirirken bunlardan birine, sanatçının iç ve dış hacim arasında kurduğu ilişkiye değinmeden edemeyeceğim. Birçok açıdan onun çanaklarına anıtsallık kazandıran bu merkezi dinamiktir. Negatif ve pozitif hacim arasındaki bir etkileşim, her türlü gözcü sırdan, karmaşık bezemeden ya da düşünsel içerikten daha çok kabın varlığını tanımlar.

Sanatçının çanaklarında, kabın dışı (dış hacim) biçimsel, net ve kesindir. İç mekân (iç hacim) ise her zaman şaşırtıcıdır; insanı sanki içine çeker. Kabın dışının didaktik sınırları, kabın boyutlarından daha büyük olarak algılanan ve biçimsel olmayan bu iç hacmin egemenliğine boyun eğer. Kabın içi, sanki sınırları olmayan sonsuz bir mekâna giriş gibidir. Kişi koyu renkli sırlı kapların içine baktığında fırtınalı bir hava sezer ve hafif bir melankoli duygusu duyar. Turkuaz çanaklarında ise (en küçüğünde bile) insan Ege ya da Karaib denizlerindeki geniş sualtı mağaralarına giriyormuş duygusuna kapılır.

Bu yapıtlar, her ne kadar bir anlamda minimalist özellikler taşısa da, bu geleneğin daha kavramsal boyutları çerçevesinde, ne onlar kadar sert ne de yalnızca beyinseldir. Malzeme kullanımı fazlasıyla duyumsal, güzelliği kabullenme ise fazlasıyla onurludur. Bu çanaklar hile olmaksızın sanat, akademik olmadan akıllı, moda olmadan eşsizdir. Sanatçı kadar onlar da içsel zerafetin, şiirselliğin ve ince tutkunun ürünüdür.

Alev Ebüzziya

Vibeke Woldbye

“Alev Ebüzziya Siesbye”

Son yıllarda “Danimarkalılık” deyi mi üzerine pek çok şey söylenmiş, pek çok şey yazılmıştır. Ancak, biz bu olguyu gerçek anlamda tanımlamakta hem güçlük çekiyoruz hem de bazı yanlışlara düşebiliyoruz. Dışardan bakanlar, yargıya daha kolay varabiliyorlar. Gariptir ama başka ulusların niteliklerini belirtmemiz istenince çoğu kez hemen o ülke ile ilgili önceden söylenmiş basmakalıp sözleri benimseriz.

“Danimarka Tasarımı” bütün ülkelerce bilinen bir deyimdir ve tasarımın 50'lerdeki altın çağının yetkin ölçütlerinden kaynaklanır. İşlevselcilik, gelişmiş ince bir yalınlık, güçlü bir el işçiliği, kalıcı ve dayanıklı bir klasikçilik yerine kullanılır. Kendi içindeki farklılıklara karşın Danimarka'da üretilen bir seramiği pek çok ülkenin ürünü arasında ayırt etmek çok kolaydır; Danimarkalılık her zaman kendini gösterir.

Birçok uluslararası modern seramik uzmanının Alev Ebüzziya'nın sanatını bu bağlamda Danimarka tasarımı içinde değerlendirmeleri gerçekten ilginçtir. Ebüzziya'nın Danimarka sanat ortamına ait olduğuna inanıyoruz ancak itiraf etmeliyiz ki sanatçıyı özellikle olağanüstü yapan şey onun Türk sanat mirasının izlerini taşıyan egzotik havasıdır.

Bir yabancı nın bakış açısıyla Alev Ebüzziya'nın sanatındaki belirgin Danimarkalılık, onun doğal olarak her açıdan ve düzeyde eriştiği üstün nitelik ölçütüne bağlı tavrının sonucudur. Sanat tarihi açısından sanatında belli bir Danimarka minimalizmi olduğu söylenebilir de bu, onun seramik dünyasını, ancak gelişigüzel tanımlamak

olur. Sanatçının yapıtlarındaki bu Danimarka geleneğinin oluşması ile üslubuna damgasını vuran ve sanki doğuştan varolan anlatımının biçimlenmesinde geleneksel Anadolu kap biçimlerinin de etkisi vardır.

Sanatçıya özgü bu çanak biçimlerine ilişkin pek çok şey söylenmiştir. Bu aldatıcı basitliğe sahip olan kapların kendilerine has özellikleri vardır. Uzaktan bile onun olduğunu anladığımız bu çanakları bu kadar belirgin kılan nedir? Bu öylesine belirgin özellikleri olan bir üsluptur ki başka sanatçılar için kışkırtıcı ve tehlikeli olabilir. Söz konusu özelliklerin en önemlilerinden biri kapları hacimlerini inkar edercesine hafif kılan ve boşlukta asılıymışçasına durmasını sağlayan küçük tabanlarıdır. Onlara, göz hizasında baktığınızda sanki dış dünyaya uçuyormuş gibi durmalarına karşın içlerinde patlamaya hazır bir hacim barındırdıklarını da görürsünüz. Alev'in tasarımlarını tanımlarken çok önemli bir ayrıntının da, hem formu bitirmeye yarayan, hem de rafine bir anlayışı yansıtan, belli belirsiz dışa açılan ince kenar olduğu görülür. Bu kenar çoğu kez ince sırsız bir bant ya da başka renkteki bir sırda daha da belirgin kılınmıştır. Alev Ebüzziya'nın çanaklarının bir başka ilginç yönü de ince, kırılğan bir "kabuk" ile sınırlarını zorlayan dinamik bir mekan arasındaki gerilimin açık dengesidir. Sanatçı son yıllarda daha büyük boyutlu çanaklar yapmaya başlamış ve yüksek pışirimli sert, gözeneksiz seramikle (*stone-ware*) elde edilemeyecek kadar zarif oranlar elde etmiştir. Artık sanatçı mutlak bir denetim sahibidir, biçimi kusursuzluğa ulaştırmıştır. En küçük çanakları bile anıtsal oranlara sahiptir.

Sanatçı renk kullanımında da ayrı ustalığa sahiptir. Onun Danimarka seramik tasarımına en büyük katkısı da aslında bu renkli çanaklardır. Pek çok seramik sanatçısı, Alev Ebüzziya'nın ilk kez tanınmaya başladığı 70'lerden beri kullandığı cesur renklerinden etkilenmiştir.

Sanatçının sır tekniğinde yaptığı aşamalar bazı önemli sergileriyle örneklenebilir. İlk kilometre taşı 1975'de Kopenhag'daki Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde, Danimarkalı dokuma sanatçısı Kim Naver'la açtığı ortak sergidir. Sanatçı bu sergide sarı toprak renginden yeşim yeşiline, eflatuna ve patlıcan moruna uzanan bir renk dağarcığı sergilemiştir.

Sırlar parlak ve koyudur. 1981'de gene aynı müzede bu kez Danimarkalı dokuma sanatçısı Tine Jolander'le birlikte açtığı sergide ise yepyeni sırlar kullandığı görülür. Burada sergilediği yüzlerce küçük renk örneği uzun deneme ve sınamalar sonucu elde edilmişti. Sanatçı bu sergi ile uzun süre kullanacağı mat pastel sırlara geçiş yapmış, bu örneklerin Tine Jolander'in serin renkli dokuma kilimleriyle oluşturduğu bilinçli uyumdan yalın ve basit bir şiirsellik doğmuştur. Sanatçının Türk mirası, hiçbir yapıtında, Türkiye'nin olağanüstü doğasını ve zengin Eski Dünya kültürünü akla getiren bu sedefsi parlaklıktaki renkli kaplarda olduğu kadar öne çıkmamıştır.

O tarihten bu yana Alev Ebüzziya büyük aşamalar yapmış ve bugün Paris'te



Alev Ebüzziya Siesbye
y: 31.5cm, çap: 20 cm, 1998

serbest çalışan uluslararası bir sanatçı olmuştur. Bizim olarak nitelenebileceğini sandığımız bir dil, uluslararası boyutlarda anlaşılabilirliğini kanıtlamıştır.

Böylesi ayrıcalıklı ve kişisel bir uygulamalı sanat ürününün endüstriyel seramik üretimiyle başarılı bir işbirliğine ulaşması dikkate değer bir olgudur. İlişkide hiçbir zaman bir sorun olmamıştır. Sanatçının Danimarka'ya gelmesinden hemen birkaç ay sonra Kopenhag Kraliyet Porselen Fabrikası (Royal Copenhagen) Ebüzziya'yı sanatçı kadrosuna almış, 1963-68 arasında beş yıl bu fabrikada çalışmıştır. Sanatçı aynı dönemde farklı zamanlarda Rosenthal için de porselen ve cam tasarımları yapmıştır. Ebüzziya'nın Kopenhag'da özel atölyesini açtığı 1969'dan bu yana en verimli ilişkisi Royal Copenhagen'le olmuş, sanatçı bu fabrika için dışardan serbest çalışarak yeni bir yemek takımı tasarlamıştır. Yemek, çay ve kahve takımlarından oluşan bu proje yaklaşık 15 yıl sürmüş ve nihayet geçen Haziran ayı içinde Royal Copenhagen'ın ana sergi salonunda ve Kopenhag'daki mağazasında gösterime sunulmuştur. Bu takımın prototipi 1990'da Kopenhag'da Den Fric'de "Tasarım-Uygulamalı Sanatlar ya da Endüstri?" adlı sergide de gösterilmiş, uzun süren tartışma ve denemelerin ardından da üretime geçilmiştir. Bir porselen takımının üretimi pahalı ve riskli bir yatırımdır, üretime geçilmeden önce birçok deneme, model ve sır örneği yapmak gerekir.

Alev Ebüzziya'nın Royal Copenhagen için tasarladığı takım düz beyaz ve bezemeli olmak üzere iki türdür ve her birinde 21 parça bulunmaktadır.

Sanatçının endüstri üretimi bir ürüne üslubunu bu denli yansıtabilmesi çok önemlidir. El yapımı kapların duyarlılığı ve biçimlerin gerginliği başarıyla endüstri üretimine aktarılabilmiş; yüksek pışırımlı sert ve gözeneksiz seramiklerin dokusu özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeden yerini porselenin düzgün yüzeyine bırakmış; böylece sanatçı ve fabrika teknisyenlerinin arasındaki başarılı işbirliğiyle kendine has nitelikler taşıyan yeni ve güzel bir ürün elde edilmiştir.

Üç boyutlu bir renkçi olarak Alev Ebüzziya, Danimarka'daki büyük görsel sanatlar birliklerinin saygın üyeleri arasındadır ve 1976'dan beri düzenli sergilere katılmaktadır. Kendisi bu birlik içinde de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. 1990 Grønningen sergisinde çok yüksek tavanlı salonlardan birinde mekan üzerinde kurduğu egemenlik etkileyicidir. Sanatçı Şubat 93'de Danimarka'daki Sophienholm sergisinde ressam Jorgen Larsen ile bir ikili oluşturacaktır.

Yeni atılımların arayışı sürmektedir.

Mehmet Güleryüz

Karl-Hermann Klock

"Gerçeğin Resmi Değil-Onun Fikri"

Mehmet Güleryüz'ün desenlerinden söz edebilmem için, önce desen ve desen çizmek üstüne bir şeyler söylemenin yerinde olacağını sanıyorum.

İtalya'da başlayan Rönesans'ta desen çizmek, sadece şiirsel bir faaliyet değil, cisimlerin geometrileri, anatomileri, bitki ve hayvanların dünyaları kesin olarak kavranmadan becerilemeyecek bir uğraştı. Leonardo, derinliği ve kesinliği bakımından bizi bugün dahi şaşkınlık ve hayranlık içinde bırakan, doğa yasalarını kavrayış gücüne, gözlemleri ve çizimleriyle ulaşmıştı. Desen çizmek -tüm ressam ve heykeltıraşlar desen çizerdi- tamamıyla zihinsel bir faaliyet olarak görülürdü. Leonardo'nun da fark ettiği gibi, çizgi, doğada mevcut değildi; resmin yaratılmasındaysa renkten daha önemliydi. Sanatın kalbi ve perspektifin ön koşulu olan çizgi, zihinde oluşturulan ve ancak sonra bir şeyi tanımlayan soyut bir kavramdı.

Dogmaların plastik sanatları yasakladığı Bizans -Ortodoks kültüründe ve İslamiyette, desen sanatı da bağımsız bir anlatım tarzı olarak gelişmemiş ve ancak süsleme, bezeme, kitap resimleri ve mimarlık eskizleri olarak var olmuştur. Desen üzerinde yoğunlaşılmasıyla geliştirilen kuramlar ve bunlarla birlikte desenin bağımsızlığını kazanması, ne yazık ki uzunca bir süre sadece Batı'ya sınırlı kalmıştır.

16. Yüzyılda desen, bir buluş ve bir fikrin ortaya çıkarılması anlamına gelmekteydi. Giorgio Vasari, deseni, önce sanatçının zihninde oluşan, sonra da eskizde kendini gösteren bir olgu olarak tanımlıyordu. 17. Yüzyıl başında, Roma St. Lukas



Pa in - Janvier 1984

Mehmet Güleryüz, *İsimsiz*,
kağıt üzerine çini mürekkebi, Ocak 1984

Akademisinin kurucusu ve manyerist bir ressam olan Federico Zuccari ise, desenden, kaynağını Tanrıdan alan metafizik bir faaliyet olarak söz ederken, tanrısal ruhun kıvılcımı kabul ettiği 'fikir' (*idee*) ile desen (*disegno*) kavramını bir tutuyordu. Bu arada, fikirle bağdaştırdığı *disegno intefno* (içsel desen) ile, fikrin bir biçim alması anlamındaki *disegno esterno* (dışsal deseni) birbirinden ayırdediyordu. Bundan da sadece dışsal desenin desen anlamına gelmediğini anlamak gerekir.

Desen çizmenin, sanatçının zihnindeki mesafelendirmeden çıkan kavramsal bir sanat olduğu görüşünün yanı sıra, Rönesans'tan bu yana ileri sürülen bir diğer görüş de, desenin, sanatçının kendi doğasının ortaya koyduğu, kendinin en yakın ve

en açık tanığı olduğudur. Joseph Beuys'un sanatı buna bir örnektir. Kişisel çizgileri 'elyazı'ları, sanatçıları birbirlerinden ayırdettiğinden kural olarak, sanatçıların imza veya işaretleri gereksiz bulunurdu. Çünkü "Apelles'in, tek bir çizgisiyle bile o ölümsüz Yunanlı ressam Protogenes'ten ayırdedilebileceği" kesin kabul edilirdi.

Desen Çizmek-Tanımlamak-İşaret

Mehmet, kağıt üzerindeki çalışmalarının hemen hepsinde geleneksel çini tekniğini kullanmış ve genelde renkten kaçınmıştır.

Çoğunluk, sismografik, huzursuz ana hatlarla ve çok ince taramalarla oluşan siyah-beyaz desenlerini ilk anda algılamak, 'bakış açısı' içine almak, olası değildir. Bu desenler kendilerini kısa, bir anlık bakışlardan gizlerler.

Robert Bresson'un, "Her şey hemen gösterilseydi, ardından görececek bir şey kalmazdı" sözünü örneklermişçesine, bu tür desenler, izleyicinin sanatçının anlatımıyla ani olarak özdeşleşmesini engeller; dolayısıyla da sanatçının anlatımını karmaşılaştırır ve güçleştirir.

Uzatılmış veya kısaltılmış uzuvlar gibi, insan vücudunun deformasyonlarla çizilmesi, ona gösterilen kaba gücün bir anlatımıdır. Bu güç dışardan da gelse, gurur, katılık, narsistik sevgi gibi kişinin kendi psikolojisinden de kaynaklansa, gövdenin duruşunu ve yüz ifadesini belirlemektedir. Örselenmeler, burkulmalar, insan ve hayvan formlarının, bitkisel formların içinde birbirlerine geçmeleri, bu yaratıkların birbirlerinden ayrılmaz bağlarının bir göstergesidir; nasıl kesilmiş ve kadavrası çengelde asılı olan, etini yediğimiz hayvan da bitkileri ve tohumları yiyerek onlarla semirmişse. Bu desenler, karanlık, huzursuz bir iç dünyanın, çizgilerin sinirli grafiğiyle, hüznünü, öfkesini ve başkaldırılarını tekrar tekrar kağıda döken, bir yaralanmışlığın resimleri ve anlatımlarıdır. Benim için bunlar, sanatçının kendisini ortaya koyduğu açıklamalar ve itiraflardır.

Türkiye'de çok tutulan, sevilen karikatür dalına -İstanbul'da 1980'e kadar bir karikatür müzesi mevcuttu- kıyasla desenin, ayrı bir anlatım biçimi olarak benimsenmesi daha güçtür. Çok az sayıda sanatçı "düşünceden gelen ve düşünce için olan" bu sanata (H.A. Peters) layık olduğu dikkati vermiştir. Mehmet bu sanatçılardan birisidir.

Mehmet Güleriyüz

Hasan Bülent Kahraman

“Mehmet Güleriyüz”

In art, nostalgia is everywhere. There is nostalgia for early twentieth century. There is nostalgia for Romanticism. There is nostalgia for the '50s, and nostalgia for pop. Baudrillard tells us that everything is entitled to a second life as nostalgic refential. Artists today paint the '50s the way the Impressionists painted haystacks at sunset (Peter Halley, Collected Essays 1981-87 / Bruno Bischofberger Gallery, Zürich / p.134)¹

Barthes, elinde tuttuğu bir metin için 'harikulade' tanımlamasını yapınca çevresinin şaşırıldığını ve kendisine tepki gösterdiğini söyler. İnsanlar çağdaş birisinin herhangi bir şeyi o sıfatla nitelendirmesini anlamamaktadırlar. Oysa Barthes'in amacı bir sözcüğün kazandığı geleneksel anlamları imlemek değildir. Barthes'a göre bir şey eğer maddesel zevklerin doygunluğunu yaratabiliyorsa bir, bir de hiçbir şeyi dışlamıyor, bünyesindeki olguları ayrıca erotik bir duyarlılıkla aşabiliyorsa harikuladedir. Nitekim O'na göre Sollers'in metni hiçbir şeyi dışlamadığı ve bu duyguyu yarattığı için harikuladedir. (Barthes, 87:75)

Mehmet'in izleyiciye ilk kez bu sergide sunduğu ve macerasını 1988 yılı Ağustos ayının son günlerinden başlayarak izlediğim yirmiye yakın tualinin bende uyandırdığı ilk etki ve ilk izlenim de bu olmuştur. Ben de yirmiye yakın tualin tek sözcükle açıklanamasa bile önemli ölçüde belirlenebileceğini düşündüğümünden, bunları 'harikulade' diye nitelendirmekten hiç mi hiç çekinmiyorum. Çünkü bu resimler de

Barthes'in vurguladığı gibi izleyene, son çözümlemede, bir bedensel/tinsel zevkin sağladığı tüm doyumları sonuna kadar yaşatıyor. Çünkü, bu resimler, resim dediğimiz ve ne olduğunu çoğu zaman nesnel olarak tanımlamakta aciz kaldığımız karmaşık varlığın bünyesinde barındırması gereken tüm unsurları, bir tek tanesini bile dışlamayarak bağrında topluyor.

Bu gelişme, Mehmet'in 1988'de gerçekleştirdiği retrospektif sergisinde gözden geçirmek olanağını bulduğumuz oluşum çizgisine baktığımız zaman, ilginç bir görüntü sergiliyor. O Mehmet -ki çoğu zaman resminin karmaşık olması ile suçlanmıştır; o Mehmet ki çoğu zaman resmi 'çirkini resmediyor' diye sorgulanmıştır ve nihayet o Mehmet ki, izleyicileri ve eleştirmenleri tarafından, "resmi insanı 'ürperten' bir ressam" diye tanımlanmıştır. Öyleyse nasıl oluyor da aynı ressam belirli bir süre içinde oluşturduğu bir dizi resimle izleyende tam tersi etkiler, izlenimler uyandırıyor?

Bu gelişmenin dinamikleri, açıklayıcı nedenleri acaba Mehmet'in resminde mi aranmalıdır; yoksa o resmi de aşan, dolayısıyla ressamı da bir yana iten bazı nedenler söz konusu olabilir mi?

Aslına bakılırsa Mehmet Güleriyüz'ün resmi, zaman zaman yarattığı 'itici' etkilere, o etkilerin yarattığı yabancılaştırıcı sonuçlara rağmen hemen her döneminde belirgin ve çok net bir estetiği ayakta tutmuştur. Hatta, resmin kendiliğinden oluştuğu izlenimini veren, çok devingen atılım hamlelerini içeren yanlarında (ki desenlerinde de böyledir) bile bu gerçek değişmez. Güleriyüz, resminde yer alan unsurları ve onları bir araya getiren, onların arasındaki ilişkileri kuran ve geliştiren elemanları daima bir damıtımdan geçirir. Resmin ortaya koyduğu imlerin, ya da ifade etmek istediği anlamların bir sanatsal üretim içinde gerçekleşmesi gerektiğine hep inanagelmıştır. Bir başka deyişle, Güleriyüz, yaptığı 'şey'in bir sanatsal üretim olduğunu, sanatsal üretimin de ancak ve ancak imgeler aracılığıyla, gerçeğin imgeler yoluyla dönüştürülmesi sonucunda verilebileceğini hiç unutmaz. Bu nedenle de yoğun bir imge sistemi kurar ve geliştirir.

Hatta bir adım daha öteye gider ve sanat yapıtının, sanatsal yaratının bir kurmaca (fiction) olduğu görüşünü de izleyici ile tual arasında neredeyse maddesel bir duvar katılığıyla ayakta tutar. Sanat, gündelik gerçeğin Heidegger'e göre kamusal yorumudur (public interpretation of reality) ya (Heidegger, 1971: 19), Mehmet bu tanımı da öteler. Öyküler anlatmaya koyulur. Bu tavrını öylesine keskinleştirir ki, sonuçta Mehmet'in resmi bir yerde mitlerin/bilinçaltının/düşlerin resmi olmaya doğru evrilir. Eros'tan çok Tanatos'u resminin odağına oturtur. Bu aşamada, Mehmet resmiyle, resim de izleyenle bir sorgulama işlemine girmiştir. Resim izleyeni de içine çeker; çünkü, bütün geçmişine baktığımız zaman biraz da şaşırarak görüyoruz ki, zaman zaman çok yalın bir öykümeden yana olmasına rağmen, Mehmet'in, izleyeni tavrı almaya itmeyen ve izleyenin etkin katılımını beklemeyen bir tek tuali yoktur.



Mehmet Gülerüz, *İsimsiz*,
27 x 21 cm, kağıt üzerine çini, 1982

İşte Mehmet'in resminin izleyeni ürperten yanı da buradan kaynaklanır. Mehmet'in resmi, 'eleştirel'dir. O resmi estetik bir görselliğe iten de bu eleştirinin kipidir.

Bu sergideki resimler, çağdaş bireyin, yaşanan oluşumlar ve sürekliliğini koruyan değişim karşısında yitirdiklerini gerek bireysel gerekse toplumsal/evrensel bir bağlam içinde dönüştürülmesidir. Bu nedenle de aslında bir gizli özdeşleşmeyi içerir. Resmedilen sonuçta soruyu sorandır. Sorunun kime sorulduğu ise henüz belli değildir: İzleyene mi, izleyene bakana mı?

Adam yere uzanmıştır. Kırık bir arazidedir. Arkada sahra dürbünleri görünür. Kendi elinde de bir çift dürbün vardır. Doğanın dehşeti içinde o kaosun ortasında uzaklara (mı) bakmaktadır. Aslında çok kolay resmedilebilecek bir durum küçük bir kaydırmayla, karmaşık bir düşünsel sorun haline getirilmiştir: Adam izleyene bakmaktadır. İzlemenin fizik bir eylem haline geldiği noktada, resmedilen, izleyeni nesne olarak almaktan vazgeçmiştir. Bir belirsizlik söz konusudur.

Elinde dalgıç başlığını tutmaktadır; yazgısını tutar gibi. Kendi dramının vahşeti içinde büyümüş gözleri bütün bir öyküyü dile getiren de ve o öykünün aslı bir küskünlüğün sorduğu sorular olsa da, dalgıcın izleyenle ilişkisi yoktur. İzleyen gene bir çelişkinin odağındadır.

Avcıdır ve avını beklemektedir; ama av kimdir; avlayacağı canlı mı yoksa kendisi mi? Tüfeğine dayandığı ve beklemenin yakıcı ateşiyle sabrın hüznünü birleştirdiği anda, tabii ki, bir dramatiği de büyütür. Belirsizlik kararsızlıkla özdeşleşmiştir. Dolayısıyla büyümüş gözlerinde gene sorular vardır; ama izleyici bu defa da odak değildir.

Bunlar birer portredir. Mehmet'in bütün resim geçmişini kuşatan ve onu yeni aşamalara taşıyan, yeni oluşumlarla, yeni katılımlarla genişleten birer portredir bunlar. Dolayısıyla da, Jedlicka'nın söylediklerini anımsatır kişiye: Yirminci yüzyılın portreleri ve otoportreleri, genellikle birer yalnızlık manifestosudur. Jedlicka bu tanımını Munch'la Beckmann'a göndermeler yaparak geliştirir: Munch ve Beckmann O'na göre iki ayrı kutuptur. Munch'un portrelerinde ve otoportrelerinde, yalnızlık doğayla bütünleşerek ortaya çıkar. Beckmann ise yalnızlığı toplumla bir yüzleşme olarak görür. Bu kutuplaşma, portrelerin 'işlediği' boşluk (space) olgusunda da kendisini gösterir. Munch, doğanın kozmik bedelini ifade etmek istercesine açık, sonsuz ve sınırsız bir çevre geliştirirken, Beckmann toplumsal sınırlamaları vurgularcasına, kapalı, dar mekanları öne çıkarır. (Kuspit, 1984)

Bu açıdan bakılırsa Mehmet'in portrelerinde görülen doğa/insan çelişkisinin ve çatışmasının Munch'a da Beckmann'a da göndermeler yaptığı görülür. Doğanın bir boşluk olarak ve kendisinde sonlu (fin en soi) bir varlık halinde tanımlanması Munch'u, doğanın figürü kuşatan ve tutsak eden bir mekan gibi sunulması da Beckmann'ı anımsatır. Nitekim hem insani duyarlığın pekiştirilmesinde, hem öykülemeci bir anlayışın ayakta tutulmasında, dışavurumculuğa kapalı olmayan bir ressamdır, Gülerüz. Ne

ki, özellikle bu sergide yer alan tuallerinde geliştirdiği anlatım ve teknik özellikler, yeni bir Güler yüz resmiyle yüz yüze bulunduğumuz gerçeğini de bize her an anımsatıyor. O nedenle de bu resimleri tartışırken bir yandan Güler yüz resminin kökenlerine ve rasyoneline göndermeler yapmakla yükümlüyüz, bir yandan da bu resimlerin ‘yenilik’ boyutlarını kendilerine de bağlı kalarak ele almak zorundayız. Aksi takdirde bir bataklıkta doğanın ürperten yalnızlığı içinde ondan da daha duyarlı olan bir olayı, bir kuşu elleriyle yakalayan trajik insan görüntüsünün nereden kaynaklandığını ve niçin ‘öyle’ resmedildiğini ifade edemeyiz.

Mehmet’in resmi kendi içinde evrilerek, düşünsel arayışlarının da etkisiyle, bireyi kozmik bir duyarlılıkla algılamaya başlar. Birey ilkin, önünde yer aldığı doğanın kopmaz, ayrılmaz bir parçası haline gelir, onunla bütünleşir. Ardından doğa iki ana öğeyle, deniz ve kıyı görüntüleriyle resme girmeye başlar. Resimler, içerdikleri yoğun trajik duyguların yanı sıra onları bazen daha öne iten bazen daha geride tutan bir duygusallıkla oluşturulmaktadır, artık. Dikkatle bakıldığı zaman, bu duygu yükünün resme dışardan katılmış herhangi bir elemanla sağlanmadığı da görülecektir. Aksine, bu resimler, mümkün olduğunca her şeyi dışlarına iterek aynı duygusallığı yakalamaya çalışmaktadır. O kadar ki, Mehmet’in resminde daha önce görülen ve mistik anlamlar kazandığını da söylediğim ‘nesneler’ dünyası bu defa bir tek öğeye, doğaya, indirgenmiştir. Her şey onun içindedir. Doğanın kendisi resmin belkemiğidir.

Bu en aza indirgemek aslında Mehmet’in öteden beri ardına düştüğü bir şeydir. Ekonomik olmak, zaman zaman dışavurumcu bir anlatımın sertliği ve patlamaları ile aşılsa, Mehmet, hemen her döneminde, elindeki unsurları bu amaç için seferber eder. Monokromatik resimlerinde de aynı çaba vardır, polikromatik tualleri de aynı sonucu almaya çalışır. Gene de Mehmet’in bu defa denediği daha farklı bir şeydir. Mehmet bu kez, aksine, karmaşık, boyanın bir ‘dil’ olarak girdiği, çok hareketli bir resim dünyasının içinden geçerek aynı sonucu almaya çalışmaktadır. Bu da son dönem resimlerinin yer yer neo-klasist ve neo-romantist bir biçim birikimini kullanmasını gerektirir.

Gerçekten de, özellikle deniz resimlerinde görülen yoğun ve hareketli resim yüzeyini minimize etme çabası ancak bir tek şeyle sağlanabilir: Resmin gösterdiği öğeleri çok hassas bir dengede tutmak. Bu da klasik resim bilgisinin bütün verilerini kullanmak demektir. Işık-gölge, açık-koyu, espas kullanımı ve nihayet oranlar... Özellikle deniz resimlerinde, önemli ölçüde de figür varlığının bir adım geriye alındığı ve denizin (doğanın) bütün karmaşası ile bütünleştiği resimlerde görülen budur. Bu kataloğun kapağındaki resim bu oluşumun bir virtüözite doruğudur.

Yakından izlediğim için biliyorum, bu serinin ilk çalışmalarından birisi “İskandil” isimli resimdir (Freeman, 1988). Bu resimle Mehmet o dönemde içine girdiği portre çağrışımlı dışavurumcu resmin dışına çıkmıştı. Toplum belirli bir dönüşümden

geçiyor, Mehmet de yaşanan gelişmeleri kaygıyla izliyordu. Sonunda, daha önceki dönemlerinde de görüldüğü gibi, yoğun bir sembolizm içeren bu tabloyu gerçekleştirdi. Resmin içerdiği sembolist ve teatral dünyanın kara bir mizahla da birleşerek başka bir bilinç düzlemine gönderme yaptığı açıktır. Bu resmi izleyen resimlerin de aynı mantıktan türeyeceği eğer bir gerçekse o takdirde şimdi bundan sonrasını ele alabiliriz.

İskandil’in verili anlam katını aşarak, sergilenen diziyi oluşturan çalışmaların ilki de “Bâlâ’ya” (Freeman, 1988) isimli tablodur. Aynı serinin gene ilk çalışmaları arasında sayılabilecek “Sandalda I” ve “Sandalda II” ile bu resim ve bunların ardından gelen diğer resimlerin cevap aradığı ilk soru, ya da sınamaya aldığı ilk kavram ‘kurtarıcılık’dır. Gerçekten de klasisist bir yaklaşımın modernlik sonrası arayışlarından türemiş tekniklerle birleşen bu resimler, biçimsel boyutlarının erişilmez etkinliklerine karşın, izleyeni doğrudan resmin ‘anlam’ katına gönderir; yani kurtarıcılık kavramını sınamaya başlar.

Tabii kurtarıcılık kavramıyla birlikte kurtarıcı/kurtarılan çifti de söz konusu edilmektedir. Bir yalnızlığın ve bir tükenişin sınırlarında gezinen insan, kurtarılmayı, evrensel bir gerçek olarak beklemektedir. Ama ressam acaba kimden yanadır; kurtarılandan mı? onu kurtarmaya kalkandan mı? Bu soruyu yanıtlamak istemediği için, bireyle uğraşmayı daha geriye iter ve kurtarmayı gerektiren, insanlığın onuru denebilecek davranışları da, onursuzluğu olan yaklaşımları da içine alacak, üzerine oturacak ortamı önemser. Doğayı öne çıkarır, ağır bir yalnızlık duygusunu resme egemen kılar. Bunu da resmine yeni bir aşama yaptırmak için kullanmasını bilir. Gene boyayı bir dil olarak ele alır, gene klasik resmin verilerini resmine dahil eder.

Böylece, başta, kurtarma olgusunu üzerine oturacağı ortamı, resmin biçimsel olanakları ile çözümler; trajedin bir tür tanımını yapar, insanı evrensel bir bilinçaltının simgelerinden olan ‘tufan’ kavramının içinde kendi kendisiyle çatışmaya, doğrularını sınamaya iter; ardından da, durulan bir doğanın içinden, yeniden, tutkusuyla birlikte insanı çıkarır.

Bu gelişim de iki ayrı aşamada tamamlanır. İlk aşamada, kurtarıcının da kurtarılanın da bir umarsızlık ve umutsuzluk içinde ifade edildiğini görürüz. Bu dönem kırmızı bot ve denizin içindeki dalgıçlı resimle ‘magnum opus’a ulaşır. Mehmet, doğayı, bireyle arasındaki savaşıma taraf olmadan, ama değindiğim soyutlama özelliklerinin bütününe kullanarak görselleştirir.

Resimde hem öyküleme ve eylem boyutları ayağa kaldırılmış, hem de deniz bir ‘nesne’ halinde, olanca ağırlığıyla resmedilmiştir. Sandalın girişinde yer alan ve boyanın meydana getirdiği karmaşa, Güler yüz resminin bile bu boyutta tanımadığı bir soyutlamayı patlama halinde yaşar. O kadar ki, renkler bile dönüşmüş, sarının egemen olduğu, soyutlamayı vurgulayan bir tonlama etkinlik kazanmıştır. Resimse ‘kaos’a odaklanmıştır. Ondan sonrası ise gene ressamın sorunu değildir.

Serinin ikinci döneminde ise bireye biraz daha geniş bir alan açılmıştır. Birey, içinde bulunduğu koşulları algılamaktadır ve onların bilincindedir. Olayları serinkanlılıkla sorgulamaktadır. Elbette yürümesi gereken yolun uzun bir yol olduğunu bilmektedir. Bu öylesine yoğunlaştırılır ki, ressam, desenlerinde çokça kullandığı bir yöntem başvurur ve birkaç figürün farklı eylemini eşzamanlı olarak resmeder. Bu da yeniden insana yönelmesi anlamına gelir; artık bir ölçüde de 'tarafıdır'. Hiç değilse insanın 'ihtişam ve sefaletini' aynı anda 'göstererek' taraf olur. Örneğin "Denizci" adlı resimde öndeki figürün heroik karakterine ve içinde bulunduğu ortam ve koşullar karşısında bile 'meydan okuyan' tavrına mukabil arkada yer alanın denize kusması, 'vazgeçmiş/yenik' hali, nihayet çevreye, özellikle de öteki figüre ve onunla özdeşleşecek olan izleyiciye 'düşmanca' bakması Mehmet'in kara mizahına yeniden gönderme yapması demektir.

Bu dönemin "Denizci", "Dalgıç II" isimli resimlerle izlenen gelişme çizgisi ve onun kapsadığı bütün oluşumlar figürün denizin içinden çıktığı resimde özetlenir: Deniz ve doğanın çıplak vahşeti yenilmiş, figür denize 'dokunabilmeye' başlamıştır.

Bu kuşağın başyapıt doruğunu tırmalayan resmi ise bataklığındaki adamın martıya tutunduğu resimdir. Resimde yer alan adamın/doğanın ve eylemin insanı iliklerine kadar ürperten dramı, tartışılmaz bir varoluş sorunu. Hayvanı ile beraberlik kurmuş adam resimlerinin tümünde inanılmaz başarı doruklarını yakalayan Mehmet bu resimde, onlardan çok farklı olarak, bir de şiirsellik geliştirir. Mehmet'in, bir resim evresinden diğerine geçerken ne istediğini bilen ve onu başaran bir ressam olduğunun kanıtı da, gene bu resimdir. Çünkü bu şiirsellikle, resmin ifade etmek istediği gerçekliği vermesinin yolu olan, biçim çözümlemesini temellendirme olanağını bulur: İzlenimcilik.

Mehmet'in izlenimci bir resim yapmak için yola çıkmadığını belirtmeye dahi gerek yok. O, izlediği çizginin rasyoneli neyi gerektiriyorsa ona yönelmesini bilmiş, bunun için de hiçbir komplekse kapılmamıştır. Deniz-doğa olgusunu tualine belirli bir anlayış doğrultusunda alan, onların dönüştürülebilmesi için gerekli olan biçim/öz ilişkisini kristalize edebilecek oluşum odağına (romantizm) yönelmekten çekinmeyen Mehmet, izlenimci resme de aynı mantığın sonucunda gelmiştir. Üstelik de kendi içinde son derecede tutarlıdır, çünkü romantizmle izlenimcilik arasında sıkı bir bağ vardır. Buna neden şöyle gösterilebilir: Romantik resim estetiğin resmidir. Klasisizm güzellik kavramını gerçeğe bir tutmuş, onu yaşamın tümünü denetleyen evrensel bir geçerliliğe sahip insanlık standartlarının üstüne oturtmuştur.

Mehmet'in resmindeki çağdaş boyutu ve o oluşum içinde bile bu resmin (olumlu anlamdaki) eklektik yapısını tanıyabilmek için Yeni Figürücü resme eğilmekte yarar var.

Yeni figüratif resim soyut dışavurumcu resme bir tepki olarak doğar. Aslında tepki duyduğu şey, modern resmin, bu arada soyut dışavurumcu resmin üzerine



Mehmet Güler, *İsimsiz*,
36 x 25 cm, kağıt üzerine çini, 1968

eğildiği 'anlam,' ya da sanat yapıtının anlamı meselesidir. Bu tartışmayı, yeni figürçüler geleneksel tabanlara yaslanarak, resmi yeniden bir nesnenin, hatta bir 'konunun' do-laylarında toplayarak, bir de, yapmak istediklerini çağdaş estetiğin verileriyle birleş-tirerek sonuçlandırmak istemişlerdir. Bu düşünceyle de yeniden natürmort, peyzaj, portre resmine yönelmişlerdir.

Kahn'a göre bu resimlerde özne nötrdür. Hatta bu resimler kendilerine karşı bile tarafsız kalmayı seçmiştir. Örnekte Pearlstein çabasını 'nesneleri herhangi bir an-lam yüklemeksizin, olduğu gibi göstermek' diye tanımlar (Kahn, 1979: 36). Elbette bu görüş kendi içlerinde de bir tartışma konusu haline gelir ve yeni figürçüler iki ana dala ayrılırlar: Modern Figür Resmi (MFR) ve Gelenekçi Figür Resmi (GFR).

İki grubun sorunları kavramasında ve değerlendirmesinde farklar söz ko-nusudur.

a) MFR konu olarak kendisine insanı seçer, ama, bu insan 'boş' (inert) bir figürle simgelenir. Resmedilen de zaten tanıdık kimselerdir. Pearlstein bir takım nüelerin yanısı-ra akrabalarını ve arkadaşlarını, Katz yıllarca karısını ve oğlunu boyar (Crane, 1988: 27). Fakat ikisi de geliştirdikleri figüre herhangi bir psikolojik boyut, örneğin bir cinsellik boyutu eklemeyi (Strand, 1983: 101). Katz'ın karısı resmedildiği yirmi yıla yakın sürede ne yaşlanır ne değişir, aksine giderek stilize edilir ve ülküleştirilir (Alloway, 84).

Güleryüz resmindeki insan gerçeğinin bu türden bir bakış açısıyla ilgisi yoktur. Aksine, O, insanı hem kendisiyle hem de çevresiyle, hatta zaman ve mekanla, giriştiği yoğun çatışma ve savaşım içinde belirler. Öyle bir noktaya gelinir ki gerçeğin yönü belirsizlik bile kazanır. Göstermeye çalıştığım gibi, kimi zaman insandan mekan/çevre olgusuna, kimi zaman da çevre/mekandan insana bir yörünge izlenir. Bu da ülküsel-leştirme yaklaşımını dışlar. Aksine insanı gerçeğinden sorar. Üstelik insan son dere-cece yaygın bir havzadan derlenir. Resmedilen insanın 'tipikliği' için olduğu kadar, bu arayış, insanın içinde resmedildiği durumlar söz konusu olunca da geçerlik kazanır. Bu arayış ve çıkışlarıyla Güleryüz resmi yeni figürçü resmin çok önündedir.

b) MFR sanatçıları toplumsal ilişkilere yüz vermemiştir. Bireyler arasında ku-rulan saklı bir ilişki bu resimlerde görülmez. İlişkiler ya çok yapaydır ya da hiç olmayan bir ilişkidir.

Güleryüz'ün resmi bu hususta da bir çok farklılıklar gösterir. Bu resim toplum-sallığı belki çıplak ve sloganlaşmış bir gerçeklik olarak algılamaz ama, politik oluşum-ları ve toplumsal gelişmelere hiçbir zaman kayıtsız da kalmamıştır. Belirli bir simge-selliğin ardına çekilerek her döneminde toplumsallığı insanın temel gerçekliği olarak görmüştür ve değerlendirmiştir.

c) GFR insan figürünün varlığından kaynaklanan bir gelişmenin sonucunda, resimlerinde, insani bir yaklaşıma, MFR'ye nazaran, daha çok eğilim duyar. Bu gelişme kendini iki biçimde gösterir:

i) Ya insanların bir arada yaşamasını mümkün kılacak birleştirici bir dünya gö-rüşü arayışı söz konusudur ya da

ii) William Beckmann veya Jack Beal gibi sanatçıların ahlaki veya geleneksel değerleri imleyen tutumu (Cottingham, 1980: 62).

Güleryüz resminin elbette bir dünya görüşü sorunu vardır. Ne ki bu sorun resimlerde 'önerilen' bir dünya görüşü şeklinde belirmez. Ressam, kendi tavrını biçim estetiğinin çözümlemeleri aracılığıyla duyurduktan sonra aradan çekilir ve dünya gö-rüşü, resmedilen figürün öz gerçeği haline gelir. Bu gelişme resmin yüzey estetiğinde değil, derin yapısında ve filozofik arayışlarında ortaya çıkar. Ancak, Güleryüz'ün, res-miyle, kesinleştirmeye çalıştığı ahlaki sorunlar da söz konusu değildir. Hatta denebilir ki bu resimlerin kaotik yapısı biraz da figürün dünya görüşü, ahlaki bir dizge arıyış-ının sonucudur.

d) GFR çağdaş estetik geleneği reddederek klasik resim geleneğinden yana ol-muştur. Bir çok sanatçı hayatın özünü değil, geçmişteki bir resimle iletişim kurmayı tercih etmiştir (Kramer, 1973: 57).

Güleryüz resminin geçmiş resim bilinci ve birikimiyle nasıl yoğun ve çok bo-yutlu bir etkileşim içine girdiğini biliyoruz. Hele son dönem resimleri bu gözle değer-lendirilince gerçek çok daha iyi anlaşılacaktır. Ne ki bu ilişki bir geçmiş resme ya da 'usta' olarak seçilmiş bir ressamın resmine kayıtsız şartsız bağlanmak değildir.

Güleryüz her zaman bireşimden yana olmuştur. Bütün bir resim kültürünü bi-lincinde soğurduktan ve dönüştürdükten sonra kullanır. Resmin düşünsel çıkışları-nın gerektirdiği içimsel çözümlemeler neyi öngörüyorsa Güleryüz'ün o yöne eğildi-ği, ama, tabanda, her zaman, kendisine ait bir imge sistemini sürdürdüğü ortadadır. 'Kullanılan' anlayış sadece bir biçim çözümlemesi olarak da görülmez, o yaklaşımın düşünsel kökenlerine inilir ve resim oradan başlayarak kurulur.

e) Bu resimlerde yer alan birey bir kahraman olmaktan çok bir karşı-kahraman-dır. Yabancılaşma, nevroz, başkaldırı bu resimlerde görülmez.

Mehmet Güleryüz ise resmini sanki bu amaçla, başkaldırıyı, nevrozu, yaban-cılaştırmayı temellendirmek için yapmış gibidir. Tabii ressamın özellikle bunları res-metmek gibi bir amacı yoktur. İnsan gerçeğini tüm karmaşası ile verme çabası içinde, 'insana yabancı olmayan hiçbir şeyi kendisine yabancı görmeyerek' eğilir, bu olgu-ların üstüne, belki yeni figürçü resimle bu noktada uzak bir özdeşlik kurar. Çünkü Güleryüz'ün resmettiği insan bir takım şeyleri, gene insanlık adına, kurtarma çabasıyla bir 'kahraman' olursa da özünde bir karşı-kahramandır.

Bütün bu oluşumlar figür resminin, insan figürüne olduğu kadar doğa görün-tülerine, ölü hayat görüntülerine, kent görüntülerine yöneldiği zaman da ortaya çıkar. Dolayısıyla, bu resmin, izlenimci resimden geniş ölçüde etkilendiği ifade edilir. Arada David gibi resim yapmak istediğini söyleyen (Alfred Leslie) ya da Vermeer'den çok

şey öğrendiğini, gene de öğrenecek çok şeyi olduğunu ve bunun için de çok çalıştığını ifade eden (Paul Weesenfield) ressamlar da çıkmıştır ama, bu resmin kökleri izlenimci resme bakılarak saptanabilir. Zaten izlenimci resimle kurulan ilişki çoğu kez bir özdeşlik olmaktan çok bir karşıtlık şeklinde ortaya çıkıyor. Gene de izlenimcilik bir yaklaşım olarak bu resmin belkemiğidir.

Bir çok eleştirmene göre peyzaj resmine dönüşün bir nedeni, insanın içinde bulunduğu koşulların bir özetini yapmaktır (Mainardi, 79: 7). Ne ki, 19. yüzyıl resminin etkilenerek doğayı o anlamda boyayan sanatçıların bazıları, daha sonra, yaptıkları işin bir aldatmaca olduğunu, çünkü dünyanın artık öyle resmedilecek bir dünya olmadığını dile getirmişlerdir (Leonart Anderson).

Bu gelişmeyle daha çok MFR’de karşılaşılır. GFR ise yaptığı peyzajlarda kapalı da olsa kimi yorum denemelerine girer. Örneğin bazı resimler doğanın sanayileşme ile uğradığı dönüşümü saptamaya çalışır.

Kent de bu resimlerde zaman zaman karşımıza çıkan bir gerçektir. Bu yaklaşım da bazı eleştirmenler tarafından “dünyanın haliyle mücadele etmek” diye tanımlanmıştır (Smith, 1982:7).

Yeni figürçülerle izlenimciler arasındaki ilişkiyi çok kısa bir özetle şöyle toparlayalım:

a) Her iki grup da ışıkla ve görsel algılama sorunuyla yakından ilgilenmiştir. İzlenimciler ışığın doğası ve görsel olgu sorunu ile ilgilenirken bu olguların anlaşılabilirliğini ve çözülebileceğini düşünmüşlerdir. Figür ressamları ise bu sorunların başından beri anlaşılma- z olduğunu ve bir çözümün de mümkün görünmediğini düşünürler.

b) İzlenimciler değişime ve insani değerlerin uçucu olduğuna inanır. Amaçları bir anı dönüşmeden, değişmeden yakalamaktır (Blatt, 1984:295-298), Yeni Figürçüler ise sundukları sahnelerin kesin ve değişmez yanlarını saptarlar.

c) İzlenimciler toplumsal ilişkileri tanımlamaktan yana iken, figürçüler insanlar arasındaki ilişki ayrıntılarını söz konusu etmez, toplumsallığa bir kavram olarak atıfta bulunmazlar.

Bu çözümleme bir gerçeği çok net olarak ortaya koyuyor: Mehmet’in resmi ‘özgün’ bir resimdir ve hiçbir akımla, yönelişle mekanik bir ilişkiye girmemiştir. Onları kullanmış ve dönüştürmüştür, hatta yeniden üretmiştir ama onlarla bir öncüllük-ardıllık ilişkisi geliştirmemiştir. Eklektik olmayı adeta bir varlık nedeni olarak gören bu resim, bu yanıyla, post-modern resmin adeta tanımını yapar. Çünkü post-modern resim, özünde geçişimsel olmayı esas kabul eder (Levin, 1979:92). Bir noktada, modernizme tepki olarak gelişen ve hem eklektik hem de bireşimci olmayı kendisine amaç edinmiş bu akımın çok önemli belirleyici unsurlarından birisi de, modernistlerin aksine, görsel algılama, ışık sorunsallarıyla yakından ilgilenmeleri, konu ve duygu dışavur-

rumlarını resimlerinde yoğun bir biçimde temellendirmeleridir. Hatta modernizme tepki duyarak yeniden 19. yy. sonu izlenimci Fransız resmine yönelmeleri, bu resmin bireşimci yanının en önemli göstergeleri arasındadır (Baney, 1981: 61).

Bitirmeden önce son olarak iki ana noktaya değinmek istiyorum: İlki, bu resmin biçim/bağlam ilişkisinin nasıl bir gelişme düzlemi yarattığı ve bu düzlemin de resmin ideolojik boyutunu nasıl belirlediğidir.

Son dönem estetik analizlerin de ortaya koyduğu gibi, bir ‘metnin’ ideolojik üretimi, aynı metnin bünyesinde barındırdığı çatışmalardan kaynaklanır. Bir başka deyişle metin herhangi bir ideolojiyi temellendirmez. İdeolojiyi metin üretir: “Metin ideolojik çatışmaları estetik olarak çözümlemek için ele almaz, çünkü bu çatışmaların niteliği içlerinde üretildikleri metinsel tarzlar tarafından üst-belirlenmişlerdir. Metnin belli bir ideolojiyi çözme tarzı başka yerde -örneğin metnin öbür düzeylerinde- metinsel çelişkiler üretebilir... Metinsel süreç bu ikisinin karmaşık karşılıklı eklemlenmeleridir... Metnin her aşaması, her imgesi, genelde hem bütünü belirledikleri, hem de onun tarafından belirlendikleri, hem ürün hem üretici, hem varış hem kalkış noktası olduğu sürece, hem ‘soru’ hem ‘cevap’tır... Eseri ideolojiden ayıran uzaklık, aslında metni kendinden ayıran ve onu sürekli bir anlam farklılığı ve bölünmesine zorlayan içsel uzaklıkta belirir... Metin birleşik bir anlam zenginliği meydana getirme bir yana, içinde çeşitli anlamlandırmalarını çelişki ve çatışmaya dönüştüren bazı belirlenmiş yoklukların izini de taşır... İdeoloji metinde sessizlikleriyle vardır (Eagleton, 1985: 109-110-111).

Mehmet’in resmindeki giz de burada yatar. Belirli bir ideolojiyi temellendirmekle kendisini yükümlü hissetmiştir ama o ideoloji, ikinci aşamada, teknik (biçimsel) boyutu yetkinlikle çatılmış metnin iç olanakları ve çatışmalarıyla doğar; resim onu belirlerken o da resmi belirler ve...

Mehmet’in resmini estetizme, yoğun güzellik arayışına, biçim ihtiyaçlarına rağmen farklı bir yerde ayakta tutan ve onu yaşanılanın bir uzantısı konumuna getiren, tıpkı Bacon gibi Mehmet’i de son çözümlemede ‘gerçekçi’ bir ressam yapan bunlardır. Ve bütün bunlar, Mehmet’i düşündüğüm zaman hatırladığım bir ressamın, politik bağlanmayı esas kabul etmiş bir ressamın, Leon Golub’un, resmine değinmemizi zorunlu kılıyor: Aslında ikisi arasında hiçbir bağ yoksa da alttan alta ağırlığını duyuran bir ‘rabıta’ vardır. O da, gerek Mehmet’in gerekse Golub’un yaptığı resimlerde imlenen olguların ve onları ortaya koyan bireylerin bizim aramızda olmaması, bizim onların arasına girmemizdir (Storr, 1989). Bütün politik/ideolojik katılıklarına rağmen, unutmamak gerekir ki, Golub’un resmi de sonunda ‘romantik’ bir resim diye tanımlanmıştır. Ve sonuçta temel figüratif yapısı, ve dinamikleriyle anakronistik olan bu resim nasıl imgelerin yansıtılması aşamasında ve bilginin süzülmesi sırasında çağdaşsa (Kuspit,

84:341) Mehmet'in resmi de aynı yapılanma içindedir: Çağcıldır ve hatta aşkındır. Geleneği ve geleceği birlikte içeren bir resim için de zaten başka bir şey düşünmek mümkün değil. Ayrıca Mehmet'in modern resmi bu tutumuyla zorunlu bir sınavdan geçirmesi de resmine duyduğu 'güveni' simgeler ki, bugün dünyanın hiçbir yerinde üretilen çağcıl/güncel resim bu misyonu kendisinde görmez.

Galiba bütün bunlardan sonra bir sonuç, bu sonucu da yazının başındaki alıntıyla karşılaştırmak 'belirtmek' gerekiyor. Mehmet'in resmini olumlamak dışında şöyle bir sonuç denemesi yapmak bana hem çağdaş resmi tanımlamak açısından, hem de Mehmet'in konumunu belirlemek açısından anlamlı görünüyor: "Gerçekötesi tanımı yirminci yüzyıl sanat olaylarını çözümlemekte kullanılacak oldukça yararlı bir kavramdır. Kübizm, bir noktada Cézanne'ın gerçekötesileştirilmesi, Cézanne da tabii Courbet'nin gerçekötesileştirilmesidir. Aynı şekilde Soyut Dışavurumculuk savaş öncesi Avrupa Modernizminin, Frank Stella da Soyut Dışavurumculuğun aynı işlemle dönüştürülmesidir. Her geçiş, soyutlamasına doğru bir adım atıştır. Bu nedenle, biçim her defasında daha boş ve daha doğurgan bir hal kazanır..." (Balley, 1988: 178).

Mehmet'i dilediğiniz yere oturtabilirsiniz. Tıpkı (.....) gibi.

Çünkü Mehmet kendi resmini yapıyor.

¹ Sanatta nostalji her yerde: Erken 20. yüzyıl nostaljisi, Romantizm nostaljisi, 50'ler nostaljisi ve pop nostaljisi. Baudrillard bize her şeyin bir de nostaljileriyle ayrı bir hayat hakkı kazandıklarını anlatır. Ressamlar bugün 50'leri, izlenimcilerin günbatımındaki saman yığınlarını boyadıkları gibi boyamaktadırlar.

Alloway, Lawrence (1984). Network: Art and the Complex Present. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
Barthes, Roland (1987) Writer Sollars. Tr. and Int. by Philip Thedy. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis.
Blatt, Sidney (1984) Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation. Hillsdale, N.J. L.E. Association.
Cottingham, Jane (1980) "For real: Paintings by Jack Beal" American Artist (November)
Crane, Diana (1988) The Transformation of the Avant-Garde. Univ. Of Chicago Press
Eagleton, Terry (1985) Eleştiri ve İdeoloji. Çev: Esen Tarım – Serhat Öztöpaş. İletişim Yayınları, İstanbul
Freeman, Nan (1988) Mehmet Güleriyüz. Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
Heidegger, Martin (1971) "The Origin of the Work of Art" in Poetry, Language, Thought. Harper and Row Publications, New York.
Haney, William (1981) Our Place in Time. Archon Books, Conn.
Kahn, W. (1979) "The Subject Matter of New Realism" American Artist (November)
Kramer, Hilton (1978) The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1965-1972. Farrar, Strauss and Giroux, New York.
Kuspit, Donald (1984) "Leon Golub's Murals of Mercenaries" and "Francis Bacon: The Authority of Flesh" in The Critic Artist. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
Levin, Kim (1979) "Farewell to Modernism" Arts (October)
Mainardi, Patricia (1979) "Gretna Campbell" Arts (May)
Smith, Paul (1982) "Riddled Sphinxes" Art in America (March)

Mehmet Güleriyüz

Enis Batur

"Mehmet Güleriyüz'ün Karşı Rüzgar Dizisi Üzerine"

Retrospektif sergisinden yaklaşık iki yıl sonra, Mehmet Güleriyüz'ün atölyeye güç belâ sığın, böylesi bir duyguyu yalnızca boyutlarıyla değil, taşıdıkları ağır sancıyla da bulaştıran yeni resimleriyle yüzyüze geldiğimde, bir tür ürpertiyle, ressamın ilk kez bunca kararlı biçimde İnsan'ı terkettiğini düşündüm.

Canalıcı bir önemi mi vardı bu ayrılışın? İnsan'ın, Güleriyüz'ün resminde baştan beri odak noktasında yer aldığını anımsamak güç olmasa gerek: Toplumsal duruşuyla kimi zaman **Red**'in kaynağı, kimi zaman da konusu olmuştu belki; ne olursa olsun, yerini hepten bomboş bırakıp gidebileceği izlenimi yaratmamıştı hiçbir dönemde: Öyle ki, Güleriyüz'ün hayvanlarının, tıpkı Lautréamont ya da Kafka'da rastladığımız türden bir hayvansallaşmaya paralel biçimde, **aslında** insanın "öteki hal'lerini taşıdığı kolaylıkla söylenebilirdi.

Bu resimler, şüphesiz ondan, ilk karşılaşmada koyu bir ıssızlığı çağırıyorlar. Pek az ressam, uzun ya da kısa bir zaman dilimi için resminden ayırdığı bir ana ögeyi, **böylece** resmine içleştirmeyi başarabilmiştir: Borges'in "Kuran'ın Arap uygarlığının bir ürünü olduğunun en iyi kanıtı, onda develerden hiç söz edilmemiş olmasıdır" yorumunu Mehmet Güleriyüz'ün yeni resimlerine uygulayabiliriz sanıyorum: Burada, şimdi, İnsan'ın (Figür'ün değil) **yokluğu**, ani bir ünlem olarak sarıyor bizi. Paradoks sayılacağını bile bile ekliyorum: Sözkonusu ıssızlık, sanat adamında süregelenliğini koruyan Robinson'luk sendromunun göstergesi olmasının ötesinde, başlıbaşına bir plastik değer de oluşturuyor.



Mehmet Gülerüz, *İsimsiz*,
35,5 x 25,5 cm, kağıt üzerine çini, 1967

Yokluğun ardından çıkageliyor varlık: Bu dev tablolar bir doğa freskosunun, bileşken kaplar yarasındaki gibi, içiçe dökülmesiyle **tek** bir resim **de** kuruyorlar bir yandan. İnsan'ın yokluğunu bu denli hissettirmesinin, gerçekte izlerini çekilirken bırakmış olmasından kaynaklandığını anlamakta gecikmiyoruz: Apaçık bir ekolojik bildiri getirdiğini söylemeye çalışmıyorum Gülerüz'ün: Kurduğu atmosferde belli belirsiz barut kokusu duyuluyor, diyorum. (Yoksa, bir koku ressamı mı MG?).

Organize edilmemiş, süslenmemiş, sert bir doğa okumasıyla karşı karşıyayız. Gülerüz, nicedir "su" temasıyla yüzleşirken, bu türden bir girişimin ipuçlarını vermişti. Göl resimleri içe kapanık, melankolik, büsbütün ölümcül olmasa bile yavaşlatılmış bir nabız getirir. Deniz ressamı ise çoğu kez hırçın, yaşama debisi yüksek bir üslupla eğilir su yüzüne. Onun için de, göl ressamı gibi yüzü yüzey, bir yarım-ayna kılmaz; tam tersine, içkin bir fırtınayı yansıtan tümel bir aynadır önümüzdeki yüzeyin soğurucu derinliği. Gülerüz'ün formu iyiden iyiye geri planda, olabildiğince silik tutup rengin egemenliğini vurgulamayı seçtiği bu resimlerde, Turner'la boy ölçüşen bir huzursuzluk ölçüsü seziliyor. (Yoksa, düpedüz ve salt bir renk ressamı mı MG?).

Ama burada bitmiyor onun alışımının özellikleri: Baştan beri resminin karakteristik yanlarından birini temsil eden **hareket**, doğaya bakışında da aynı rolü üstleniyor. Doğadaki kendiliğinden başıbozukluğun seyrini tutuyor: Dinlenmeyen, onun için de dinlendirmeyen, avutma çabası taşımayan bir göz onunkisi. (Bir hareket ressamı mı, yoksa, MG?).

Hareket kavramı, tabloların bütününde yarattığı akış içinde, çoğu kez bölünerek yumuşadığı üst/alt istifler aracılığıyla gökyüzüne ait (bu kez de, öldüğü için mi, çekip gittiği için mi bilinmez, Tanrı'nın ardından bıraktığı) ıssızlığı da delerek, Gülerüz'ün resmine **sesli** olma ayrıcalığı yüklüyor. 1985'den bu yana iyiden iyiye kalınlaşan lekeleriyle oluşturduğu şiddetin bir sonucu bu. (Bir ses ressamı mı?).

Her şey bir araya geldiğinde, derinden yüzeye çekirdeğindeki karamsarlığı tırmandıran, Avrupa resminin bazı klasik uçbeylerinde rastladığımız bilgece umutsuzluğu çağrıştıran bir panoramayı tamamlıyor Mehmet Gülerüz: Yerküre, sönmek bilmeyen bir yangının işaretlerini taşıyor sanki. (Yoksa: Hiçbir duyunun har vurulmadığı, harman edildiği bir katastrof ressamı mı bekliyor, tabloların arkasında?).

Türk resminde doğa, Neşet Günal'ın hoyrat bozkırla hesaplaşmasını ve Adnan Varınca'nın kimi gözüpek tablolarını saymayacak olursak, neredeyse sorunsuz bir geçmiş edinmiştir. Mehmet Gülerüz, hedonist bütün kaygılardan arınmış bir mercekten, çoktan aşıldığı düşünülen bir çerçevenin hiçbir zaman aşılamayacağını gösteriyor yeni resimleriyle.

Yoksa, hepsi hepsi, ustalığının keyfini mi çıkarıyor?



Komet, İsimsiz,
65 x 54 cm, tual üzerine yağlıboya, 1986

Komet

Olivier O. Olivier

“Sevgili Komet”

Türkiye’ye döndün. Ben de Çağdaş Sanat Fuarı için Basel’deyim. Görüştüğümüzde -sık sık görüşüyoruz-, genellikle resimden başka her şeyden söz ediyoruz. Hele kendi resmimizden hiç söz etmiyoruz.

Sana bazı şeyler söylemek istiyorum: bunu da, konuşarak değil yazarak daha kolay yapabilirim.

Birkaç yıl önce beni bir eğlenceye davet ettin: Claudine ve Sarah’la beni İstanbul’da ağırladın ve görmemi istediğin biçimiyle bana ülkeni gösterdin. Turist kitaplarındaki Türkiye seni hiç ilgilendirmiyor: bu kitaplarda sözü edilen yerleri senden gizli gezdim. Görmemi istediğin yaşayan, gerçek, kestirilemeyen, güncel, açıklamalarla tüketilemeyecek bir Türkiye’ydi.

İlginç bir izlenime kapıldım: ülkenize adım atar atmaz, içine girdiğim dünyanın gerçekten resimlerdeki dünya olduğunu duyumsadım. Fransa’da resmettiğin sahnelerin kesinlikle belirleyemediğim tuhaf bir atmosfer içinde, ülkenizde gördüklerime yakın olduğunu düşünemiyordum. Bir anda bu dünyanın ülkende gerçekten var olduğunu ve resimlerinin bu dünyanın tüm doğallığı içinde kavranmasını sağladığını anladım. Türkiye’ye gelirken edindiğim izlenime kapıldım: Türklerin davranışları bizdekinden daha az kuralcı, yaşamlarında bizdekinden daha çok doğallık var. Öfke özgürce dile getiriliyor, sevinç gizlenmiyor: kestirilemeyen davranışlara sık raslanıyor. Yaşarken gördüğüm resim kişilerinin var oluşlarından ötürü güldürücü bir yönleri

var: bu da, sanatında, bir “gag”dan, bir “mekanik”ten kaynaklanıyor. Tam olarak sevinç de değil, çok daha belirsiz bir duygu. Bir gizem. Zaten resminde çoğunlukla daha ciddi bir hava var. Kullanılan kahverengiler, koyu maviler, gölgeli yeşiller, kırık kırmızılar bu izlenimin doğmasını sağlıyor. Ancak renklerinden hiç biri saf siyah değil. Resimlerine ilişkin olarak hüzünden söz etmek uygun olmaz. Hüznünlü olmayacak kadar canlısın. Sanatından söz etmek için seçeceğim sözcük melankolik sahneler çiziyorsun.

Resimlerinde kişiler geçmişleri, aşkları, başlarına geleceklerle yer alıyor: hepsinin uzaklara uzandığını duyumsuyorum.

Resimlerine ilişkin psikanalitik bir çalışma yapıp çok şey öğrenilebilir. Buna gerek duymadan, doğrudan anlayabiliyorum ben. Bir parkın kenarında duran, bir taksi ya da otobüs bekleyen kadınların, çocukların, adamların bulunduğu bir resmin de var elimde. Aralarında, koltukta oturan çok güzel bir kadın var. Kaygılı görünüyor. Belki sevdiğin bir kadın. Belki de bir gün bana tanıştırdın. İster belirgin kılınmış olsunlar, ister birkaç fırça darbesiyle çizilmiş olsunlar, bu ilişkilerin hiç biri başka bir kişinin yerini alamaz ve sanırım bu tüm tabloların için de geçerli. Yaşıyorlar. Yapıtlarında çokça yer alan bu kadınları arzulayabileceğini, bu adamlarla dost olabileceğini ya da tersine mücadele edebileceğini duyumsuyorum. Hiçbiri bir manken değil. Herbiri senin ülkenden. Onlara her sokak köşesinde rastladım ve aynı anda edindiğim başka bir izlenim beni şaşırttı: ancak Türkiye’de var olabilecek böylesine gerçek bu kişileri bir anda kendime çok yakın buldum. Sanırım sen de tüm büyük ressamların yaptığı gibi bir mucizeyi gerçekleştiriyorsun; bir kişiden kalkarak evrensel bir bakış açısı verebilmek. Onu insan yapabilmek. Bu sık görülmez. Bir bakışta bana ülkeni sevdireyorsun ve aynı zamanda bana insandan ve kendimden söz ediyorsun.

Bakışındaki dirilik, doğrudan görme ve gösterme ve yaşama biçimin tek ve aynı şey; hiçbir zaman yerleşik değilsin. Nerde olursan ol, hiç kalıcı değilsin. Seni davet ettiğimde genellikle uzun süre kalamıyorsun. Hiç beklenmedik bir anda gidiveriyorsun. Hep yeni gelmiş gibisin. Bir daireye yerleştin mi, hemen bir atölye arıyorsun; bulduğunda da şu ya da bu nedenle kısa bir süre sonra o daireyi terk ediyorsun. Türkiye’de ise hep bir yerlere gitmek üzeresin ve insan hiç bıkkınlık duyduğun izlenimine kapılıyorsun. Kimileri buna şaşıyor. Sanırım bu senin bilgeliğinden kaynaklanıyor. Burada her zaman en doğru olan, dönüp dolaşıp hep ona ulaşılan ve resminde duyumsatmayı çok iyi bildiğin ilk izlenimi, gözlemeni sağlayan çok gelişkin bir taktiğin var.

Sevgili Komet, Basel’de her şey çok iyi geçti. Sevgiler.

Basel, Haziran 1995

Komet

Ahmet Oktay

“Komet: Düşlerin Göçebesi”

Kral - Bak bakayım yola, onlardan gelen var mı?

Kimi görüyorsun?

Alice - Hiçkimseyi efendim.

Kral - Maşallah, ne keskin gözlerin varmış.

Hiçkimseyi görebiliyorsun

Lewis Carroll¹

Kral’ın bu ironik vurgulaması, bir mantıkçı için, hiç kuşkusuz, çelişkin olduğu görülen, saçma bir ifade biçiminin saptanmasından ibarettir. Ama, ressam, Kral’ın tam da mantık açısından olanaksız gördüğünü gerçekleştirmektedir. Hiçkimseyi, varolmayanı görür ressam, daha da ötesinde; varolmayanı gösterir.

Paul Klee ve Andre Malraux’yu izleyerek bir adım daha atabilir ve “benimse-nen dünya olası tek dünya değildir”² diyebilir ve ekleyebiliriz: “plastik sanatlar hiçbir zaman dünyayı görmekten doğmaz, dünyayı yapmaktan doğar.”³

Komet’in (Gürkan Coşkun) sanatının böylesine bir yapma ve gösterme süreci bağlamında oluştuğunu hemen belirtmek gerekir. Söylemek bile fazla: Komet de herkes gibi maddî dünyanın ve toplumsalın içindedir, bir başka söyleyişle, birey olarak dünya-varoluşsal’dır. Acı çeker, yalnız kalır, sever, ölümden korkar; başkasının yazgısına ilgi duyar, savaştan ve baskıdan nefret eder. Bilincindedir güncelle ve olgular, olay-

larla çevrili olduğunun. Ama resmederken olguları ve olayları yansıtmayı öngörmez. Çünkü işi yansıtmak değildir; yapmak ve yaptığını görünür kılmaktır. Yapıp etmelerimizin biçimlendiği ya da biçimlendirildiği bu gerçeklik dünyası değildir ilk bakışta öngördüğü. Sadece tuvalinde gerçekleştireceği dünyadır. Tümüyle kurmacadır bu dünya. Düşlemin (fantasy) ve duyarlığın temsilini öngörür. Ortalama seyirciye bir öykünün betimlemesi gibi görünen, aslında çelişkin bir birlik oluşturan farklı temsil edişlerdir. Tuvalin uzamında (mekanında) görülen nesneler, figürler kuşkusuz reel dünyadan derlenmişlerdir; ama bu uzam tümüyle kurgulanmıştır, bir yandan ressamın düşleminin bir yandan da seyircinin düşleminin farklı tasarlayışları tarafından sürekli yenilenmekte, simgeselleştirilmekte ama hiç bir zaman reel dünyanın verileriyle ve ortak bir önkabule uygun olarak betimlenememektedir. Karşılıksızdır bir anlamda.

Bu uzam, Lewis Carroll'un mantıkçı Kral'ının hiçkimsesi türündendir, hiçbir yer'dir, ama, ironik biçimde seyirciyi bir "kara delik" gibi kendine çeken bir yerdir. Ap-sis ve ordinatını ressamın bile kesinleyemeyeceği bir yer. İmgelemsel/düşlemsel bir haritaya aittir ancak. Bu niteliğiyle de ister istemez bir her yer olmaktadır. Aynı şekilde, uzamsal olarak kesinlenemeyen bu yer, zamansal açıdan da hiçbir zaman'a ya da her zaman'a aittir. Ön plandaki "fötr", sağ yandaki "sütunlu bahçe duvarı", solda ağaçlar arasındaki üslubu belirlenemeyen köşk, arka fonda görülen bina silüetleri, trafiğin hem-zemin geçiti gibi seyirciyi bir kaç zaman kipliğinin kesiştiği bir yere gönderir.

Şöyle diyeceğim, bu soruna yeniden dönmek üzere: Komet, tuval uzamını alabildiğine belirsizleştirerek ve simgeselleştirerek, resmini tümüyle ve derinlemesine zamansallaştırır. Tuval karşısında yaptığımız yolculuk uzama doğru değil zamana doğrudur: Açık bir öne sürme ya da belirtme değildir söz konusu olan, daha çok düş-lemsele ve Proust'un betimlediği bağlamda istenç dışı belleğe özgü bir anımsamadır. Tuval uzamında yer alan her nesne ve figürün yansıttığı ima ve anlamlandırma düze-neği ya da ürettiği çağrışım alanı, doğrudan doğruya böylesi bir anımsama sürecine bağlıdır. Gündelik yaşamın sanal (farazi) bir gerçekliğe çevrilmesi değil, en dolaysız biçimde anımsamanın, düşlemenin ve duyumsamanın betimlenmesidir denebilir Komet'in gerçekleştirdiği.

Ad konmuş, dolayısıyla daha açık anlamlandırma yapması öngörülmüş 1982 tarihli başka bir resmine bakalım: "Aurevoir" (Allahausmarladık ya da Hoşça kalın): Veda edenin cinsiyeti bile kesinlenmemiştir burada, bir sandal silueti su kıyısında durduğunu imler figürün, uzam; vedanın gizemselleştirilmiş sunum biçimine uygun olarak (yaşanan yere mi yaşama mı veda etmektedir "au revoir" diyen bilmeyiz, sade-ce "yine görüşelim" diyenin kederini duyursanız; bir başınadır, yapayalnızdır gitmeye hazırlanan) böyle belirsizleştirilmiştir: Veda, tümüyle zaman içre kılınmıştır. Bu yüz-den jest yoktur, vedalaşıl原因 yoktur. Ayrılış bir anlamda metafizik boyutta algılana-cak ve duyumsanacaktır.

Tarihsel bir ard-alan özeti

Sanat yapıtından yola çıkmayı, öncelikle ürünün sunduğu o özgül ve benzersiz gerçeklik dünyasını anlamayı öngören bir yorumlama yöntemi; psikanalitik ve sosyolo-jik yaklaşımlardan yararlanırsa bile; tinsel ve toplumsal öğelere, belirlenimlere çok fazla bel bağlamamayı seçmeli, artistik düzeyi ve içeriği sadece bu türden disiplinlerin ya da üst dillerin içerimleri bağlamında açıklamaya çalışmaktan kaçınmalıdır. Aksi halde Van Gogh'un yapıtı; büyüklüğünü deliliğe borçluymuş gibi tuhaf çıkarımlara ulaşılabilir. Ama her sanatçının içinde biçimlendiği, kabuller ve reddedişler arasında gidip geldiği ve bireyselleşme sürecini etkileyen toplumsal/kültürel bir bağlamsal ortamı vardır.

Bu bağlamsal ortam, hiç kuşkusuz katılaşmış, donmuş değildir; tam tersine öznenin ve öznellikler-arasılığın (intersubjective) yaşandığı, gerçekleştirildiği bir olumsuzluk dünyasıdır. Bireyle bağlam arasındaki ilişki karşılıklı-etkileyici'dir: bağlam belli ölçüde bireyi belirliyorsa birey de bağlamı etkiler. Sanat düzleminde de böyledir bu. Sanatsal bağlam ressamı belirlediği gibi, ressam da bağlam-bağımlı olmak konu-mundan bağlam belirleyici ya da bağlam üretici konuma geçebilir.

Komet'in Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yılları (1960-1967) ile mezuniyetinden Paris'e gidişine kadar geçen süre Türkiye'nin bunalımlı bir dönemine rastlar. Bu süre içinde kitleler, özellikle öğrenci gençlik Türkiye tarihinde görülmemiş biçimde siyasallaşmış, sokaklara dökülmüş, bir askerî darbe yaşanmıştır. Ardından Anayasa değiştirilmiş, sosyalist partiler kurulmuş, bu arada dünyanın hemen her ye-rinde iktidarları tedirgin eden 1968 hareketi Türkiye'ye de sıçramış, düzen değişikli-ği istekleri giderek silahlı eyleme ifade edilir olmuştur. Komet'in Paris'e gittiği yıl, 12 Mart askerî müdahalesinin yapıldığı yıla denk gelmiştir.

Bu toplumsal/siyasal gelişmeler, Türkiye'nin hızla kentleşmesi, dünya kapitalist sistemine eklenme çabası ve genişleyen modernleşme olgusu ile birleşince, ister istemez sanatsal bağlamı da yeni sorunlarla yüzyüze getirmiş ve bu sorunlar, demok-ratikleşme süreci üçüncü bir müdahale ile kesintiye uğratılınca, yani 12 Eylül 1980'e kadar sanat ortamını meşgul etmiş, doğrultu oluşturuca rol oynamıştır.

1950-1960 arasında Türk resmine non-figüratif ve soyut eğilimlerin hakim ol-duğunu söylemek olası görünmektedir. O kadar ki, toplumsal sorunlara el atmayı ön-gören figüratif Yeniler Grubu'nun kurucularından Nuri İyem bile, bu dönemde soyut resmin en ateşli savunucusu olmuş, sanatsal üretimini kuramsal yazılarıyla da destek-leme ve zenginleştirme yoluna girmiştir. Gerçi, Akademi içinde ve dışındaki geleneksel figüratif resmin temsilcilerinin üretimlerini sürdürmelerinin yanı sıra, özellikle öğren-ciler üzerinde sanatçı kişiliği ile küçümsenemeyecek bir etkinlik sağlamış olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun folklorik malzemeyi önemseyen ve populist/popüler bir söyleme eklenmeyi arzulayan figüratif resmine eğilim duyanlar da görülmüştür ama 1950-1960 arasını, modernist biçimlere daha fazla açık bir dönem olarak algılamak gerekir.

1960-1970 arasının çalkantılı ve çelişkin toplumsal/siyasal bağlamı, sanatsal/kültürel bağlamda da yoğun bir dönüşüm yaratmış, kentleşme ve modernleşme sürecinin ürettiği, gündeme getirdiği olgular yeni bir kuramsal çerçeveyi ve sanatsal kılıgı (pratiği) zorunlu hale getirmiştir. Bu kuramsal ve kılısal açılımların 1980'lere kadar zengin bir tartışma ortamının oluşmasını sağladığını söylemek gerekir. 1960-1970 arası ve sonrası, bir yandan toplumsal/siyasal sorunlar çevresinde kimi resimsel arayışlara yol açarken, sanatta ulusallık sorununu da en tartışmalı konulardan biri haline getirmiştir. Folklorik ve geleneksel malzemenin önemsenmesinin, bu bağlam çerçevesinde girilen biçim ve biçem (üslup) arayışlarının sanatsal düzlemde yetkinliğe kavuştuğunu söylemek kolay olmasa bile Türk resminde çoğulculuğa yol açtığını söylemek mümkün gözükmemektedir.

1960'lar sonrasında özellikle Birleşik Amerika'da teknolojik gelişmelerin sanatsal gündeme getirdiği yeni eğilim ve açılımlar (Pop, Op, Hiper Gerçekçilik, Kinetik, Çevresel ve Kavramsal sanat) yükselirken, tüm dünyada tarihsel avangard'ın dönüşürmüş kimi biçemlerinin (Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk vb.) benimsendiği ve figür resminin canlandığı da anımsatılmalıdır bu arada.

Komet, 1960-1970 arasında da sonrasında da Türkiye'deki toplumsal/siyasal ve ulusal sanat tartışmalarının uzağında durmadı, duramadı elbet. Ancak, eylemci gençlik kesimleri içinde egemen olan ve daha çok Dev-Genç'e yakın düştüğü söylenebilecek olan militan tavrını, şaşılacak bir sanatçı sezgisiyle resimlerine yansıtmamayı başardı ve politik değerlerden çok estetik değerlere bağlı kalmayı bildi. Burada siyasal bilinçle sanatsal mizaç sorununu tartışmıyor, sadece bir dikkati, bir olguyu saptamayı öngörüyorum. Komet, belki de çok erken tarihlerde bulmuş olduğu doğrultuda yürüdü. Öğretmeni Bedri Rahmi'nin nakışçılığın ve folklorik/populist eğiliminden uzak durduğu gibi Türkiye'de en yetkin temsilcisini Neşet Günal da bulan Toplumcu Gerçekçi ve Toplumsalçı resim anlayışına da ilgi göstermedi. Aynı şekilde kişiliğini edindiği yıllarda dünya sanat ortamının modernist açılımlarının ve egemen konuma gelen, hâttâ moda olan biçim ve biçemlerinin peşine takılmamayı, soğukkanlı davranmayı başardı. 1960 sonrasında yükselen yeni figür hareketinin kendi kuşağından öteki bazı temsilcileri gibi (Burhan Uygur, Mehmet Güler, Utku Varlık, Alaettin Aksoy) kendine gönderimli (oto-referential), duygulanımsal (affective) ve düşlemsel/gizemsel bir dünya kurmayı öngördü.

Yine de gündelik yaşam deneyimlerinin, güncel olguların ve popüler temaların filtre edilmiş izlenimlerinin, bu düşlemsel/gizemsel dünyanın içinde bir ima ve gönderme düzeneği oluşturduğunu da söylemek gerekir. Göreceli (relativistic) bir ima düzeneği. Komet'in bu özellikleri Akademi'den "mezuniyet" resminde bile görülebilir.

1966 tarihli bu resimde, dört ayrı figür grubunun merkezdeki figür grubu tarafından hem çekildiği hem de bu çekime direndiği bir düzenleme görüyoruz. Tuval

uzamının ve öykünün heterojenleştirildiği, epizodlaştırıldığı ya da fragmanlaştırıldığı bir kurgudur söz konusu olan. Bu kaotik figür grupları, işlem ve kapsamı belirgin bir öyküyü değil bir öykünün izlenimini ya da duyumsanmasını betimlemektedir. Bir gerilimin ya da kaçışmanın varlığını duyumsamaktayız sadece; betimleme bir söylemsel öne sürmeyi öngörmemektedir. Tam tersine, kaçışmanın eğretilmesini amaçlar gibidir. Yaşam ve ölüm içgüdülerinin tuval uzamında belirlenmesidir: içgüdü parçaları (instinct parts).

1976 tarihli "La Condamnation" (Mahkûm etme, yargılama) adlı resminde de güncel sorun bağlamı'nın ima ve gönderme düzleminde resme içkinleştirilişinin bir başka örneğini görüyoruz bence: Üçlü bir uzam-zaman düzlemini içeren (sol yandaki ikili figür, arka planı oluşturan beşli grup ve ön plandaki grup) bu kompozisyon, ilkin nerdeyse siyah-beyaz (aydınlık/karanlık) kontrastı aracılığı ile yani resimsel ve görsel etkilemesi ile dikkati çekmektedir elbet. Gösterge düzeneği, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki sonradan farkedilmektedir. Figürlerin kimi ayrıntıları (peruklar, yakalıklar) mahkumiyete belirgin bir tarihsellik kazandırmaktadır. Bu resimdeki uzamsal-zamansal ve siyasal/toplumsal belirsizleştirmeyi içeyönelik kişiliği dışa vuran bir belirti diye mi görmeliyiz? Hiç sanmıyorum. Söz konusu olan güncelin sınırını aşmaktır. Komet, bir yargılamayı değil, genel anlamda yargılamayı resmetmektedir ve yakın geçmiş ya da günceli değil tarihi anımsatmaktadır.

Bu noktada, konuya yeniden dönmek üzere, Constable'ın bir sözünü anacağım: "Resim sanatında hoş gitme, temelini yanılama değil anımsama bulmalıdır"⁴

Düş, düşlem ve gerçeklik

Hemen belirlemek gerekir: Komet gördüğü düşleri resmetmiyor, tam tersine, resmetmek istediği düşleri görüyor. İşte bu yüzden, Komet'in düşlerinin içeriğinin biraz ayrıştırılması, yorumlanması ve Gerçeküstücülük ile ilişkilerinin gözden geçirilmesi gerekiyor.

Hiç kuşkusuz Komet'in düş düzenlemelerinin tümüyle yapay ya da sentetik olduğunu söyleyemeyiz. Birey olarak gördüğü gerçek düşlerin tortuları vardır resimlerinde. Ama bu gerçek düş malzemesini estetik/artistik düzlemde kurgulayıp düzenlerken, o düşleri adeta yeniden görür. Sorunu daha da geniş bir bağlamda ele almaya yönelirsek, Komet'in sadece kendi geçmiş-düşlerini değil başkalarının düşlerini de görmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Burada Freud'un, Komet'in resmi bağlamında geçerli olduğunu düşündüğüm ve içeriksel/anlamsal düzeyi kuşatan bir saptamasını anacağım: "mutlu kişiler düş kurmaz, ancak bir doyuma ulaşamayanlar yapar bunu. Doyurulmamış istekler, düşlemenin itici güçleridir ve her düş bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyum ondan esirgeyen gerçek'i değiştirme işlemidir"⁵

Yapıtının tümü göz önünde bulundurulduğunda, Komet'in dünyasının mutsuz bir dünya olduğu kesinlenebilir. Kuşkusuz, neşe tümüyle yok olmamıştır ama mizah duygusu, her an kara-mizaha ve acıya dönüşmeye hazırdır. Şunu söyleyeceğim: Komet, bütün düşleri içeren tek ve büyük bir düşü görür gibidir. Dolayısıyla yapıtlarındaki düşler, öznesellikler arası bir nitelik taşır. Ve asıl önemlisi düşsel bir öyküyü, bir olayı değil izleksel olanı kapsar: Aşk, ölüm, korku, yoksulluk, özgürleşimsteği (emancipation) vb.

Komet'in düşlerinin ve düşleminin öznesellikler arasılığı, gücünü, Edmund Husserl'in verilmeyen "bir objekti adeta bir tasvirde, adeta bir imajda gözönüne koyma" yetisi olarak nitelediği present-kılma (re-presentation) edimine özgü saydığı iki olgudan, "yeniden anımsama ile fantezi"nin varlığından alır.⁶ Düşlem, toplumsal olarak yapılan ve dolayımlanan Ego'nun olası bir gerçekleşme momentine aittir ve bu yüzden, fantazyaya üreticisinin (burada ressamın) mantıksal/bilişsel açıdan kesinlikli biçimde betimlenemeyen potansiyel düşlem düzeyine benzeyen başka öznelliklerin/özneselliklerin düşlem düzeyini de öngörür ve içerir. Bu olanaklılık ve olasılık durumu, düşün ve düşlemselin bilme/anlama sorunsalından görece özgürleşmiş biçimde ele alınması gerektiğini ima eder. Düşü, fantazyayı asla bilmeyiz, yaşarız ve deneyimleriz sadece. Kesinlikli ve tek bir anlamı yoktur düşün ve fantazyanın; sözcüğün en vülger anlamında sadece duyumsarız onları. Düşleri dinlememizin ve yorumlamamızın nedeni budur. Freud, çarpıcı bir gözlem yapmaktadır: "düşlerin tanrıların sesi olduğuna inanan eskilerin düşlerin uyarıcılarını araştırmak için hiçbir gereksinimleri olmamıştır; düşler ilâhî ya da şeytan? güçlerin arzusundan doğmuştu ve içeriklerini de bu güçlerin bilgileri ya da amaçları belirlemekteydi."⁷ Bu yüzden, yine Freud'un "düşlerdeki imgelemin kavramsal konuşma gücü yoktur. Söylenmesi gerekeni resimler haline getirmek zorundadır"⁸ önermesini de göz önünde bulundurarak, Komet'in simgeleştirici etkinliğinin,⁹ yalnızca düşü gündüz yaşamımıza ilişkin deneyimlerin doğrudan bir tersine çevrilmesi ya da dönüştürülmesi olarak ele alan bir düş yorumu yöntemiyle ayrıştırmayacağını söylemek gerekir. Freud, başka bir yazarın, Yves Delage'in düşüncesini izlerken onun kullandığı bir sözcüğü anar: Bilinçdışı anı (souvenir inconscient). Yani, "daha önceden yaşanmış malzemenin ayırmsanmamış yeniden üretimi."¹⁰

Yukarda Komet'in bütün düşlerini içeren tek ve büyük bir düşü görmek isteği taşıdığını belirttim. Bu yüzden, onun düşlerinin, eski bir söyleyiş biçimiyle maşerî muhayyileye ya da Jungçu deyimle kollektif bilinçdışına ait olduğu öne sürülebilir. Hepimiz adına düşlemekte ve düş görmektedir Komet. Öznesellikler arası düşsel ve düşlemsel bir orgie. Sanatın "insan ruhundaki gerilimi giderdiği" yolundaki yüceltme (sublimation) yönelik yaklaşımına her zaman katılınmasa bile,¹¹ Freud'un sanatçının düşlem gücü aracılığıyla seyircinin ya da okuyucunun tinsel ve kültürel gizlilüklerini uyardığını belirttiği ayartı ödülü ya da ön haz kavramlarını Komet'in başarıyla

gerçekleştirdiği söylenebilir. Freud 'u izleyerek söylersem, Komet seyirciyi de "kendi düşlemlerinin hiç sakınca tanımadan ve utanıp sıkılmadan zevkini çıkarabileceği duruma getirmek"tedir.¹²

Roland Barthes'in çok başka bir bağlam içinde kullandığı bir deyişini dönüştürerek söylersem, Komet'in yapıtı düşler ve düşlem aracılığıyla zamansallık boyutunda varolacak bir "genelleştirilmiş görüntü repertuarı"¹³ kurmayı öngörmektedir. Sanki, "resmetme maskesi altında insanın çelişkiler ve tutkular dünyasını bütünüyle gerçekdışı hale getirmeye"¹⁴ yönelmektedir. Belki biraz melankolik görünen bir özgürleşim arayışı.

Verili gerçekliğe karşı nerdeyse matematiksel (riyazi) bir protesto yönelten Dali ya da Magritte türü gerçeküstücülükten farklı bir konuma sahiptir Komet. Sadece içe-riksel bağlamda değil biçimsel/biçimsel bağlamda da. Dali ve Magritte çoğu zaman nerdeyse doğalcı (naturalistic) bir biçimi benimserler. Çizgiler, biçimler alabildiğine nettir. Komet'te ise bir çözümme söz konusudur, bir erime. Nesneler ve figürler, tuvalin uzam-zamanında çökmekte, tanınabilir olmaktan çok duyumsanır olmaktadır. Dali'nin rutine, uyuma, konformizme karşı duyduğu nefreti içeren acayıklar müzesi, bir anlamda bu doğalcı biçimi dolayısıyla seyirciyi nerdeyse terörize eder. Tuvalden yönelecek bir saldırı bekleriz genellikle. Komet, biçiminde, eski bir sözcükle derunîdir.

Toplumsal göndermelere daha çok sahip olduğu sezilen erken tarihli kimi resimlerinde gerilimli fırça izlerine, şiddet ögesi içeren figürasyona raslansa bile, tuvale içselleşmiş olan keder, eleştiriyi kara-mizah sınırında kalmaya yöneltir, hattâ kimi zaman, Komet'in tüm resimlerinde gözlenen feerik hava, düşlemselin içerdiği gerçekçi öğeleri kırınımına uğratar.

Anımsama dağarcığı

Freud, "düşlerin yeniden üretmek üzere malzeme sağladıkları" kaynaklardan başlıcasının "çocukluk yaşantısı"¹⁴ olduğunu belirtir. Komet'in düşsel evreninde de çocukluk yıllarından derlenmiş pek çok malzeme bulunduğunu söylemek gerekir.

Ancak hemen eklenmelidir: çocukluğun en erken dönemlerine kadar uzanan bu malzemenin düş imgelemi tarafından mı çıkarıldığını yoksa istenç içi bellek (memoire volontaire) tarafından mı anımsanıp düzenlediğini ya da istenç dışı belleğe mi (memoire involontaire) ait olduğunu kesinlikle belirleyemeyiz. Çünkü burada söz konusu olan klinik ve belirtisel (symptomatic) düşler ve anımsamalar değil, sanatsal imgeleme özgü düşler ve anımsamalardır.

Şunun önemle vurgulanması gerekir: Komet'in kurduğu evren tümüyle poetik bir evrendir. Bu yüzden, tıpkı şiir gibi çok anlamlıdır ve hızını aynı zamanda oyun isteğinden almaktadır. Bize gösterdiği, poetik düşlemin ürettiği, ille de nesnel karşılıkları olması gereken olgular ve olaylar değildir. Komet'in resmini gündelik semantiğin

terimleri içinde asla anlayamayız. Burada, Komet'in alımlanma düzeneği konusunda yardımcı, daha da önemlisi; aydınlatıcı olacağına inandığım bir cümlesini anacağım Roman Ingarden'in, Ingarden cümleyi edebiyat yapıtı bağlamında söylemiş olmasına rağmen: "eserde verilen görmeler (perspektivler) hiçbir zaman gerçek algı perspektivlerinde değil de, tersine sırf fantezide aktüelleşebilirler. Eserde söz konusu olan nesneler nasıl gerçek reel nesneler değilse, aynı şekilde onların verildiği perspektif de irreeldir".¹⁵ Komet'in resimlerinde bizi bireysel tarihin artık unutulmuş, bulanıklaşmış içeriğiyle karşı karşıya getiren ve hem tedirgin eden hem de duygudaşlık sağlayan bu anımsama ve düşleme düzeneğine ait imgeler ve nesneler, tam da bu yüzden, hem metafizik bir kaygı yansıtır hem de dramatik bir gerilim kazanırlar.

Komet'in çocukluk anılarını fantatistik, hattâ feerik biçimde kullandığı söylenebilir. Baba imgesine ve aile ortamına açık göndermeler vardır:

Resmin, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen imge ve simgeleri yanyana getiriyor olması, ilk bakışta gerçeküstücü bir sunum yapıldığı izlenimini verebilir. Ama, burada yukarda vurguladığım gibi Dali ya da Magritte vari bir gerçeküstücülük söz konusu değildir. Burada Komet'in öne çıkardığı ve seyredeni de içine kattığı, tüm resimlerinde olduğu gibi, zamandır. Susan Sontag'ın gerçeküstücülükle ilgili bir yorumunu anmanın tam yeridir: "Gerçeküstücüler, en zalimce, duygulandırıcı, akıl almaz, özümsemez ve gizemli olan şeyin ne olduğunu bir türlü anlayamadılar - zamanın ta kendisiydi bu".¹⁶

Komet, bu resimde bütün bir yaşanmış ve unutulmuş zamanı geri getirir. Çocukluğun oyun dünyası, insanlarla hayvanların biraradalığı, belki artık ölmüş olan babanın kadehi ve kitabı ile sergilediği mutluluk, kucağındaki çocuğuyla oturmuş annenin koruyuculuğu akıp geçen zamanın içinden olanca dokunaklılığı ile yansımaktadır.

1989 tarihli bir resimde çocukluk anılarına ilişkin pek çok motif gerçekdışı bir atmosfer içinde düş imgeleminin öğeleriyle kaynaşmış durumda bulunmaktadır. Belirgin kılınmış figürlerin kadın oluşu, kız çocukluğundan ergin kadınlığa doğru bir gelişmeyi ima etmektedir bir anlamda. Tuvalin ortasında yer alan ve kürsümsü bir nesnenin arkasında görülen silüetin cinsiyetini kesinleyemiyoruz. Aynı şekilde sağ öndeki kadın figürünün arkasında görülen figürlerinkini de. Kaz, ördek ve güvercini andırır hayvanlar, hem çocukluğun oyun dünyasına hem kırsal alana göndermektedir. Ayrıca kadın figürleri anne, kız kardeş, hattâ koruma gibi kavramları da çağrıştırmaktadır. Ama, çok daha karışık örgülü, sanrısız resimleri de vardır Komet'in:

Düşsel ve belleksel malzemeyle doludur bu resim. Donma kavramına çok açık bir gönderme vardır. Solda donmuş bir hayvan izlenimi veren figürün yanında oturan kadın ve erkek, buzların içindeki başlar, kravat ve bütün arka plan, tuvale kıyametimsi (apokaliptik) bir hava vermektedir elbet. Ama cinsel simgecilğin kimi öğelerini de içermektedir bu resim: Gerideki ağaçlar, kravat, çocuk başları. Freud bunları, bilindiği gibi "cinsel organlar" olarak değerlendirir.¹⁷

Hiç kuşkusuz, Komet'in özellikle kadın figürlerinin, Freud'un sözleriyle "yer çekimi kanununa meydan okuyarak"¹⁸ uçtuğu kimi resimleri de bu çerçevede değerlendirilmeye yatkın görünmektedir. Çünkü Freud, "uçma rüyalarının, o kadar tatlı ve güzel rüyaların bir çeşit cinsel organ uyanması"¹⁹ olduğunu öne sürmektedir.

Ama, burada Komet'in resimlerinin bir görünür içerik bir de gizli anlam düzeyi yansıttığını öne sürmenin ve zorakî libidinal çözümlemelere girişmenin ne anlamı ne de gereği var. Komet'in büyüsel ve şiirsel evreninde bu türden psikanalitik öğeler bulunabileceği gibi örtük siyasal/toplumsal simgeleştirmeler de bulunabilir. Burada asıl önemli olan sanatsal/estetik düzenlemedir. Örneğin bir resimde bizi öncelikle kendine çeken içeriksel/öyküsel düzlem değil, bize gün batımının olduğu kadar bir yangını da çağrıştıran kırmızının ve tonlarının tuval zeminindeki ilişkileridir. Bilişsel olma zorunluluğu yoktur resmin, seyircinin de bakarken böyle bir amacı yoktur. Asıl belirleyici düzlem, imgelemi kışkırtan duygusal ruh halidir (sentimental mood). Evet: sentimental mood. Bu, Komet'in resminin bağlayıcı/ kuşatıcı terimlerinden biri olarak önerilebilir.

Kadın: Sorunsal figür

Komet'in en merkezî figürünün kadın (çocukluk ve genç kızlık dönemleriyle birlikte) olduğu öne sürülebilir. Sanki büyük varoluş ve var olma mücadelesi kadın imgesinde cisimleşmekte ve onun aracılığıyla ifade edilmektedir. Alman Romantikleri ve Gerçeküstücüler, kadını erkeğin tamamlayıcısı olarak görmüş, onu cins olarak yüceltmekle kalmamış, bu günün tecimsel (ticarî) erotik/pornografik kadın imgesinin negatif imgesi olarak tasarlamışlardı: devrimci/ütopyan bir tasarıydı bu: iki cinsiyet tek imgede bütünleşiyor ve kadın/erkek ya da erkek/kadın tarih sahnesine çıksın isteniyordu. Kadın, Andre Breton'un sözleriyle "erkeğin en yüce kurtuluş umudunu kendinde taşıyor"²⁰ ve sonul amaç yine Breton'un sözleriyle "iki cinsli ilk yaratık"²¹ yeniden kurmak olarak belirleniyordu.

Komet'in kadını bence, bu yorum/umudun ima ettiği alan içinde yer alıyor. O kadar ki, kimi resimlerde insanlığın durumu, çok kendiliğinden biçimde kadın imgesi/figürü aracılığıyla ifade ediliyor. Nerdeyse bir artistik refleks olarak.

Hiç kuşkusuz, daha bakar bakmaz plastisite dikkati çekiyor. Yukarıda belirttiğim gibi, Komet'in tüm-zaman içi kılınmış tuval uzam-zamansallığı içinde nerdeyse eriyormuşlar izlenimi veren figürleri, bizi poetik olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik de olabilmeyi başaran bir düzleme gönderiyorlar. Sol arkada kollarını dizlerine koymuş oturan kadın, bu sahneyi (ilerde değineceğim bir uygulama yöntemi) izliyor mu yoksa bir tür yoksullukçuluk düşüncesini mi düşlüyor, kesinlikle bilemiyoruz. Ama şu kesinlenebilir: Bu teatral kompozisyon, ayaktaki kadın figürleri ile oturan kadın figürlerini zaman düzleminde birleştiriyor ve çok zengin bir teemmül zemini oluşturuyor.

Sanırım, artık farkına vardık: Bilmece kuran bir ressam Komet. Bu resimde de görüyoruz. Psikanalitik ya da sosyolojik yöntemler aracılığı ile çözümlenebilecek/açıklanılabilir bir öykü anlatıyor gibi görünmesine rağmen, bu resim, bence doğru-
dan doğruya gösterdiğini gösteriyor: Bir oluşum ya da düşünce sürecini. Ön plandaki siyah giysili kız, arka düzlemdeki olunabilecek, olunmak istenen o çoğul kişilikleri mi düşlüyor acaba? Ne çok şey olmayı istemiştir yaşamımızda. Yenilgilerle, umutlarla, şakalarla, düş kırıklıklarıyla dolu isteme/düşleme sürecini Komet, bu iki resimde, ka-
dın figürü/imesi aracılığıyla dile getirmektedir.

Komet'in kadını sorunsal kılan ne? Bence iki şey var. İlkin şu: Komet'in kadını çağımıza aykırı oluşuyla dikkati çekiyor: Öncelikle pornografik değil. Yani Komet ka-
dın gövdesini bu düzeyde tüketmeyi öngörmüyor. Komet'in kadın imgesi asla tahrik etmez. Tam tersine, daha sonra göstereceğim üzere, aşkınlaştırır kadını. Daha önce belirttim: düş simgeciliğine fazla başvurmak istemiyorum. Bu yüzden, Komet'in ka-
dın imgesinin Eros'tan çok Agape'yi çağrıştırdığını düşünüyorum. Yani şehvet'ten çok sevgi'yi. Komet, yaşamın her alanındaki ya da düzeyindeki şiddeti, düşler, anılar aracı-
lığıyla yumuşatmayı ya da daha kuşatıcı olduğunu düşündüğüm bir söyleyişle pasifize etmeyi amaçladığı gibi erotizmi de yumuşatmayı öngörür gibidir. Eros'un Thanatos'la, yani ölüm içgüdüleriyle o korkutucu iç bağlantısını görmüş gibidir: Cinsiyeti, tehlikeli Eros/Thanatos'tan çok; dayanışmayı, paylaşmayı ve fedakârlığı temsil eden Agape'ye devretmeyi ister.

Buradan bakıldığında, Komet'in kimi tablolarında merkezî figür olarak beli-
ren kadını'nın niçin beyaz giysiler içinde resmedilginin nedeni de anlaşılabilir: Cinsel arzuya açık olan, kanlı-canlı bir varlık olan bu kadın, son kertede bir saffeti temsil etmektedir. Bekâret olarak saffet değil elbet, düşlere, aşklara, dostluklara ilişkin bir saffet. Komet, bu sorun düzleminde, şaşılacak bir başarıyı temsil etmektedir bence: Yok-Eros: Ama bu yoksamanın ima alanı, bütün bir insanal/toplumsal coğrafyadır. Bedenin ve Tinin, reel zamanın pisliğinden arındırılmasıdır.

İkinci nokta, tedirgin edici ve ikircikli görünüyor: Amımsamanın çocukluğun ilk yıllarından derlediği malzeme arasında, mütehakkim kadın motifine gönderme yapan öğeler sezileniyor. Belki anneye belki aabaya ait anı parçacıkları. Belki de bir öğretmene. Sevgi ve şefkatle birlikte cezalandırma ve azarlama da içerilmiş durumda resimlerde.

Komet'in kadın imgesi, bir yüzüyle Agape'yi çağırıştırıyorsa bir yüzüyle de Otoriteyi çağırıştırıyor. Dolayısıyla, çocuklarla yetişkinler arasındaki ilişkiler, korku değilse bile belirgin bir çekingenlik yansıtır. Çocuğun ya da genç kızın gerisinde buyurganlığın gölgesi seziliyor. Ama bu noktada bir ayrıç gerekli görünüyor: Otorite iması, sadece kadın figürleri bağlamında ele alınmayabilir. Daha genelleyici, toplumsal bilinçaltına içselleşmiş bulunan bir otorite olgusunun sanatsal imgeleri içinde kendili-

ğinden bir belirişidir kimi jestlerde dile gelen bu eğilim. Gündelik yapıp etmeler içinde herkesin herkese yönelttiği bir üstten bakış, bir uyarı, ihtiyati bir kayıt düşme, kimi zaman bir ihtar.

Korku, kaygı ve gizem

Komet'in resminin humour duygusundan tümüyle yoksun olduğunu söyleye-
meyiz elbet. Ama, Komet'in yapıtı korku ve kaygı kavramlarına daha yakın duruyor bence. Freud'un "mutlu insan düş kurmaz" sözünü andım. Komet'in dünyasında ras-
lanan canavarımsı kimi görüntülerin patolojik bir korku ve kaygıyı dışa vurmadığını söylemek gerekir ama. Bir noktada, korku ve kaygı insana içkindir. Varlığımızın en derin yerinde duyarız onları, orada saklanmışlardır.

Heidegger "korkuya hazır olmak"²² diyor. En ufak bir olayla korkabiliriz. Gerek-
çelendirildiği anda kurtulabiliriz ondan. Kaygı daha derin bir düzeneğe ait sayılmak-
tadır. Pierre Mannoni, kaygıyı "her bireydeki bir tür gizli eğilim, bir içerik bekleyen bir boşluk biçimi" olarak tanımlıyor ve şunları ekliyor: "Bir içerik bulunduğu, yani belirli bir nesne kararsız kaygıyı ele geçirdiğinde, kaygı korkuya dönüşür."²³

Komet'in dünya-varoluşsal oluşum tedirginliğini ya da dünya-kaygısını taşıdı-
ğını söyleyebiliriz. Sanki, teknoloji uygarlığının dışladığı, yaşamdan sürgün ettiği me-
tafizik kaygıyı, geri getirmek, iç yaşamı güçlendirecek bir savunma düzeneği kurmak istemektedir. Sanki, Heidegger'in sözünü anımsatmaktadır: "Korkuya hazır olun".

Geçmişin ve anıların, geleceğin ve beklentilerin, gündüzün ve gecenin, araç ve gerecin, eğlencenin ve matem korkusu. İlk Frankeystayn romanından günümüzün sineması ve dehşet romanlarına, korkunun kurumlaştırıldığı, tecimselleştirildiği, bir başka söyleyişle sıradanlaştırıldığı kesindir. Komet, bu ürünlerin en sadistik biçimler altında sunduğu korkunun karşısına kökeni ve şiddetinin ölçüsü hemen kestirileme-
yen ve normalize edilemeyen içsel korku ve kaygıyı dikmektedir. Habermas'ın söz et-
tiği "toplumsal düzenleme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte kendilerine yeni sera-
moniler bulmak isteyen 'yeni' gerçek kaygıları"²⁴ anlamayı öngörmektedir.

İnsan bastığı zemin üzerinde psiko-biyolojik ve sosyolojik/teknolojik bir deği-
şim (mutasyon) geçirmekte, ne olacağını bilmemekte. Sadece olacağı beklemektedir ya da düşlemektedir. Boşluk tarafından yutulacak gibilerdir. Kendi göğsünde yeni bir Ben belirlemektedir insanın. Bir mutant.

Belki daha gençlik yıllarında düşünmüştür bunlar: Çocukluk hayallerinin, daha doğrusu gece hayaletlerinin arasından süzülüp gelmiştir: karaduygulu ve gizemsel gece.

Gizem ve gizemsel Komet'in resminin en belirgin özelliklerinden biridir, bura-
da söz konusu edilen tuvalerin de yansıttığı gibi. Komet'in görsel bilinçaltı aşkınlaşmış, Freud'un yukarıda andığım sözüyle "yer çekimi kanununa meydan okuyan" tinsel ve tan-
sıksı (mucizevi) yaratıklarla doludur. Doğaüstünün huzursuzluğunu duyumsar, günde-

lik yaşamdan dışlanmak istenen, unutulması öngörülen hayaletlerin her an çevremizde kıpırdadığını sezinleriz. Bu gizemselliğin başarısı, resim ile seyirci arasındaki duygusal oydaşmayı (consensus) ve iletişimi, söylemsel ve usal bir önesürme düzleminde değil de Constable'ın yukarda andığım cümlesinde vurguladığı anımsama düzleminde sağlama-sından gelmektedir. Öznesellikler arası (ressamın ve seyircinin) bir tür ortak fenomenolo-jik intentionalite söz konusudur. Bilinmeyen deneyimlenmesi ve duyumsanması.

Belki de bir tür raslantılar ve tuhaflıklar rantından söz etmek gerekir bu nok-tada. Resimsel anlatımın bir anlatı düzeneğini oluşturuyor görünmesine rağmen başı sonu belli bir öykü kurmaması, resmetme eyleminin bir kendiliğindenliği içermesi, Komet'in resminin bir başka başarısı olarak yorumlanmalıdır. Bu noktada doğrudan Komet'e başvurulabilir:

“Tesadüfen resim yapıyorum.

Ama tesadüfleri yaratıyorum.

Sanatı kurumsallaştırmaktan yana değilim. Sanatı ve hayatı kuramsallaştırmak-tan yana da değilim. (Bunlar aslında statikleştirir; - dondurur-, düzenler, sınıflandırır. Toplar, böler, çıkartır).

Mesele pratiğin yarattığı 'karmaşık güç'ün maddeleşmesi. Maddenin dönüşüp o gücü çok yönlü olarak yansıtmaması. Tıpkı hayattaki gibi”²⁵

Sonra, Lewis Carroll'un Kralı'nın hemen karşı çıkabileceği gibi, “cinler ve me-lekler uçuşup resmi yapıyorlar.”²⁶Hiç kuşkusuz, kuramsal açıdan fazla şiirsel ve sofistike bir açıklama biçimi bu. Ama, yapıta uygun düşmediğini öne süremeyiz.

Komet'in resmi, bir dünya-kaygısını içsel olarak barındırdığı için, resmetme süreci de bir anlamda kişisel/bireysel ve toplumsal bağlamda bir düşman betimleme ve bir düşmansızlaştırma ikilemini ya da çelişkisini içeriyor bence. Eros/Agape iliş-kisinde değiştiğim bu içirme/dıştılama ilişkisinin alanı genişletilebilir. Biçimin ve biçimin nesnelleştirdiği figürlerin ve nesnelerin varlığı, son kertede bir anlamlama sürecini/pratiğini gerektiriyorsa, bu ancak bir bağlam aracılığıyla sağlanabilir. Bu bağ-lamın ille de ussal ve mantıksal olması gerekmez. Saçmanın, tuhafın, doğaüstü'nün de bir bağlamı vardır. Çok farklı bir disipline mensup olan mimarlık kuramcısı Alain Colquhoun'un bir önermesi buradaki sorunu aydınlatıcı görünüyor: “Anlamlar biçim-lerden çıkarsanamazlar. Yalnızca içinde üretildikleri toplumsal ve sanatsal bağlamı bil-diğimizde deşifre edilebilirler. Biçimlerin kendi anlamı yoktur, onlara anlam verilir.”²⁷

Bu anlam verme işlemi, bir ressamdan söz edildiğine göre, elbette ki resim dili'nin araç-gereci (renk, leke, figür, nesne, çizgi vb.) aracılığı ile gerçekleştirilebile-cektir. Böyle bir kalkış noktası edindiğimizde, tuvalde görülmeyen, içermeyen ve bu özelliklerinden dolayı da, sadece seyreden/bakan izleyici tarafından doldurulabilecek bir tür boşluklar ya da yokluklar düzleminin de anlamlandırıcı olabileceğini anımsat-mak yararlı olur.



Komet, Uçan Figür,
60 x 73 cm, tual üzerine yağlıboya, 1982

Komet'in kişisel/bireysel tarihine bakıldığında bir taşra, daha doğrusu bir kır ögesinin varlığını kabul etmek gerekir. Ama Komet'in resmi, bir iki simge dışında (ağaç, gökyüzü, hayvan vb.) folklorik ve kırsal/gündelik malzemeyi genellikle içermez. Örneğin, çok farklı türden bir fantazy üreticisi olan Cihat Burak'ın popüler toplum-sal/siyasal göndermelerini ve eleştirel mizahını temellendirdiği gülünçleştirici ve süs-lemeci halk resimlerini çağrıştıran biçimini andıran öğelere rastlanmaz Komet'te. Bu görülmeyen, Komet'in konuştuğu asıl zemini belli eder. Komet'in feerik, poetik, fan-tastik, hattâ sanrısız nitemleriyle tanımlanabilecek olan resmi, tümüyle kentli ve ben-ce, tümüyle entelektüel bir içerik yansıtır. Gerçi, kendisinin vurgulamaktan hoşlandığı kırsal kökenine ve zincirini koparmış Dionizyak Eros'a gönderme yapan humoristik resimleri yok değildir.

Ama Komet, son çözümlemede, kentlinin ve entelektüelin ve ironik biçimde rate'nin ve bohem'in günaha ve sevaba, boyun eğmeye ve baş kaldırmaya, kahkahaya ve gözyaşına bitişmiş ruhuna bağlı kalır.

Çünkü, felsefî söylem bağlamında bir reddediştir, bir ayaklanmadır Komet'in resmi. Ya da son alt-bölümde geliştirebilmeyi umduğum üzre, bir özgürleşim (emancipation) arayışdır.

Mizansen ve kadraj

Ingmar Bergman gibi bir tiyatro/sinema adamı yeteneğine de sahip olduğunu düşünüyorum ben Komet'in. Gerçekten de Komet'in bu metin bağlamında kullandığım resimleri gibi tüm öteki resimleri de yukarıda vurguladığım üzere belirli bir teatral'lık içerirler. Teatral sözcüğünü olumsuz anlamda kullanmıyorum burada. Tam tersine: başarılı bir teatral düzenleme/gösterme, bize verili gerçekliğin ard-alanını aydınlatılabilir ve o gerçekliğin bir sahte-gerçeklik olduğunu sezdirebilir. Brechtgil yabancılaştırma efekti bu türden bir işlev görür, bilindiği gibi. Hayır, Komet'i Brecht'e özdeşlemek niyetinde değilim. Böyle bir yöneliş, iki tarafa da iftira olur çünkü.

Komet, bu metinde kullandığım yapıtlarında görülebildiği ve öteki yapıtlarında da görülebileceği gibi, duyarlılığı olduğu kadar iletişim/etkileşimi de tırmandırmak amacıyla, sahne diliyle mizansene, sinema diliyle de kadraja başvurur.

Bu mizansen, resmi tuhaf bir biçimde, çok farklı bir bağlamı öngören Condamnation adlı resme eklemiyor bence: Bu da bir suçlama ve yargılama sahnesi: Öndeki iki kız çocuk figürü suçlayan ve suçlananı apaçık ima ediyor. Ama arka planda koltukta oturan kadın (anne mi?) ile sağ ön plandaki kadın (abla ya da bakıcı mı?) kim? Hangi davanın sanıkları, tanıkları ve mahkumları bu kadınlar ve kadın-çocuklar? İçeriksel düzlemi bir yana bırakalım; ama görsel düzlemde ve sanatsal bağlamda yetkin biçimde gerçekleştirilmiş bir suçlama/yargılama sahnesidir bu.

Komet'in resimleri hep şöyle bir soruyu çağırıştır: Niçin sadece metinler sahneye konuyor da resimler sahneye konmuyor? Komet'in bir çok resminden kalkınarak çok çarpıcı oyunlar üretilebileceğini düşünüyorum ben. Aşka ve Ölüme, Umuda ve Yıkıma ilişkin oyunlar.

Ama sadece interior'a çevrili değildir görsel dikkat, doğaya da açıktır. O zaman, iç uzamın dışını kuşatır bakış, artık söz konusu olan viseur'ün ardından görülen uzam/zaman'dır. Manzara bütün bir tinsel yaşamın yüküyle dolar, çerçeveye (kadraja) alınan uzam-zaman, yabancı ziyaretçi (beyazlı kadın) ile ona yabancı yerleşik halk arasındaki uzaklığı betimler: Bütün bu ima alanını kadrajlayan, yer ve gök birlikteliği ile beliren mavi/yeşil uzam boşluğudur. Her şey anlamını yitirir ve vice versa: anlamsız anlamım kazanır. John Ford'un boşluğun insanları ezdiği, ıssızlığın ölümü ve kurtuluşu ima ettiği o tuhaf bekleyiş sahnelerini anımsayalım. Tiyatronun üç boyutlu uzamından sinemanın dört boyutlu uzamına geçiş. Kameranın zamansallaştırıcı gücü.

Fırça ve palet

Komet'in resminin söylemsel bir ileri-sürme'de bulunmadığını, tümüyle kur-

maca bir dünyayı yansıttığını belirttim daha önce. Bu yüzden, Komet'in yapıtı doğrudan doğruya seyircinin düş ve çağrışım gücüne yönelir. Bu kurmaca dünyayı oluşturan imge ve simgeler, bilişsel (cognitive) düzlemde değil düşlemsel ve duygusal alanda işlemektedirler. E.H.Gombrich çağrıştırmayı "bir tür bilmece çözme"²⁸ olarak niteliyor. Komet'in kurduğu bilmece, bazı değişmezlerle sahip olsa bile, ister istemez, her seyirci tarafından farklı biçimde alınılanacak, farklı çağrışımlara yol açacaktır.

Kişisel biçem ressamın ürettiği imge ve simgelerden ibaret değildir elbet. Biçemin aynı zamanda fırça ve paletle ait olduğu bellidir. Komet, hiç kuşkusuz doğayı resmetmiyor, bir doğa yaratıyor. Ama, doğal nesnelere ve imgelere de yer veriyor. Çizgiyi, rengi ve ışığı kullanıyor onları üretirken. Sanatçı "gerçek ya da düşsel bir nesneyi betimlemek isterken, işe gözlerini açmakla değil, fakat o nesneyi oluşturabileceği renkler ve biçimler arayarak başlar"²⁹

Ama şurası kesin: Renk ve ışık doğadaki renk ve ışık değildir. Tümüyle ressama aittir. Bu yüzden her ressamın, hattâ aynı ressamın kimi resimlerinin paleti ayrıdır. Renk de anlamlandırıcıdır bir bakıma.

Rimbaud, "Sesliler" adlı şiirinde renkle harf arasında ilişki kurmuştu: "A kara, E ak, I kırmızı, Ü yeşil, O mavi. Sizi/Bildiririm günü gelir -doğduğunuz yeri, derin: /Sen kara, tüylü korsesi ısl ısl sineklerin/ iğrenç kokular üstünde dönen. A gölge körfezi"³⁰ Gombrich, harfle renk arasında bu türden bir bağlantı kurma girişimine kuşkuyla bakarsa da Rimbaud'nun önemli bir soruna değindiğini belirtmek gerekir. Kaldı ki, rengin semantik düzeye ilintisi, daha erken tarihlerde de söz konusu edilmiştir. Jonathan Richardson'dan şöyle bir alıntı yapıyor Gombrich: "Konu ciddi, melankolik ya da korkutucuysa eğer, genel renk tonunun da kahverengimsi, siyahımsı ya da kırmızımsı, yani koyuya yönelik olması gerekir; mutluluğun ve zaferin işlenişinde ise ton neşeli olmalıdır"³¹

Komet'in paletinin, kurduğu/yarattığı düşlemsel dünyanın yansıttığı belirgin karaduyguluğu (melankoliye) ve korkulu bekleyiş atmosferine uygun olduğunu söylemek gerekir. Palet, neşeyi, erinci çok az anımsatır ve çağırıştır. Renk, Komet'in resminde Lionel Richard'ın dışavurumculuğu öngörerek yaptığı yoruma yakın bir işlev üstleniyor bence: "renk sanatçının ruhunun içinde algılanmış nesnelerin kendi içindeki uyumudur bu, izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme 'ruhsal doğaçtan yaratma' demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur"³²

Komet'in resmi, saf gerçeküstücü ilkelere uygun olmamasına rağmen gerçeküstücülüğün otomatizminden bir şeyler edindiği gibi dışavurumculuktan da bir şeyler edinmiştir. Ama Komet'in fırçası da paleti de dışavurumcularda raslanan bir brutalizmi içermez. Erken tarihli kimi kalabalık figürlü ve toplumsal içerimleri de olan resimlerinde, daha önce belirttiğim gibi şiddet ögesine rastlarız elbet. Ama Komet, biçimini giderek yumuşatır, tuhafı (grotesque) olduğu kadar korkuyu ve takınağı



Komet, İsimsiz,
90 x 90 cm, tual üzerine yağlıboya, 1984

(obsession) da estetize eder, daha önce kullandığım bir söyleyişle, pasifize eder. Ama hemen belirtmek gerekir ki, bunu Daemonik olanı, kortucu olanı gizlemek amacıyla yapmaz. Daemon'un varlığını kabul ettirmek amacıyla yapar.

Düşlemin ve belleğin ürettiği ve anımsama dağarcığının yığıldığı malzeme, reel dünyanın yabancılaştırıcı, yalnızlaştırıcı içeriğini yansıttığı kadar onu yadsır da. Bilinmeyenlerle, olanaklılıklarla çevrilmişizdir. Dünya kaygısını taşırız her zaman. Ölümünden hem korkarız hem de bekleriz onu. Komet Daemon'la, Ölümle ve Kaygıyla içli-dışlı olmayı önermektedir bir anlamda. Bu öneri, son kertede verili dünyanın hazcılığının reddini içerir elbet.

Dahası, böyle bir öneri çok canlı ve aydınlık bir paletten kaçınmayı gerektirir. Kendi ölümünü düşleyebilen/görebilen Ego, karanlığın, koyuluğun içinden konuşmaya zorlanır elbet.

İşğin tuvalde egemen konumda bulunduğu "La Fortune Volant" (Kaçan Fırsat) başlıklı resminde bile merkezdeki uçan figür bir dehşet duygusunu beslemektedir.

Soldaki çıplak figürün delilik, yalnızlık, terkedilmişlik halinin bir çılgılığıdır sanki. Daha da genelleştirilerek öne sürülebilir: İnsanlığın Hali'nin.

Komet'in fırçasının lekeci (tachiste) karakterini ya da eğilimini bu arada anımsatmak gerekir. Hiç kuşkusuz akım olarak bağlı değildir lekeciliğe. Ama, tuval zemininde doğru ve yerinde kullanılmış bir lekenin yaratacağı/sağlayacağı görsel/duygusal etkinin farkındadır. Bu etki ise, resim için yaşamsal bir sorun-alanı oluşturmaktadır. Komet'in her resmindeki palet benzerliklerinin ve farklılıklarının, renk ve leke ilişkilerinden ve düzenlemelerinden kaynaklandığı bile söylenebilir.

Bir konu ressamı değil izlek ressamı olduğunu daha önce zaten belirttiğim Komet'in resimlerindeki biçim/içerik birlikteliğini renk ile leke arasındaki gerilimin ve bu düzlemde bulgularan çözümlerin sağladığı söylenmelidir, düşüncenin ya da betimlemenin değil.

Özgürleşim aracı olarak düş ve düşlem

Komet'in Türkiye'nin büyük bunalım yıllarında (1970-1980) yurt dışına gittiğini, bu uzaklaşmanın, resmini, çekimine kapılınabilecek bazı talihsiz yönelişlerden koruduğunu ima ettim. Siyasalın ve toplumsalın birincil düzlemde değil de dolayım-lanarak ve duygusal ve biçimsel/biçemsel boyuta içselleştirilerek sunumu, ancak bu sayede mümkün olabilmiştir diye düşünüyorum.

1970-1980 arasının siyasal söylem kiplerinden çok o günlerin siyasal bağlamından etkilenmiştir Komet. Bazı kalabalık figürlü resimlerinde, siyasal göndermeleri fazla açık ve yan tutucu olmayan, sınıfsal aidiyet imalarında ve çağrılarında bulunmayan, daha çok genel anlamda insan dramını yansıtmayı, duyumsatmayı isteyen humanistik öğelere raslanır. Merkezi toplumsal/siyasal sorunsalı, okumaktan çok sezinler, duyumsarız. Kendisini "ben bir gölge ressamıyım"³³ diye tanımlayan Komet'in biçimi/biçemi, nesneleri, figürleri, hattâ betimlediği sahneyi tuval uzam-zamanında erittiği, çöktüğü, başka bir söyleyişle flulaştırdığı için olmaktadır bu. Bir mizaç ve duyarlık sorunu.

Komet, "ben bir gölge ressamıyım" derken, acaba Jung'un persona ve gölge, anima ve animus kavram çiftlerini göz önünde bulunduruyor muydu? bilmiyorum. Ama, Jung'un "gölge, ego-kişiliğin tümünü tehdit eden ahlâki bir sorundur"³⁴ cümlesi ile Jung'un düşüncesini yorumlayan Frieda Fordham'ın "gölge, içimizdeki engellediğimiz her şeyi isteyen, olamadığımız her şeyi olandır"³⁵ cümlesi bir arada okunup değerlendirildiğinde, Komet'in gölgeler dünyasına doğru biraz daha yaklaşılmış olur.

Kadın sorununa değinirken Eros/Agape ilişkisine değindim. Şimdi de bir Dionysos/Apollon ilişkisinden söz edeceğim. Düşlemsel düzlemde son derece atak ve şaşırtıcı olan, bir çok sanrısız görüntü üreten Komet, resmederken Dionizyak güdüle-



Komet, İsimsiz,
60 x 73 cm, tual üzerine yağlıboya, 1978

rin çekimine bırakmaz kendini. Ne tam kösnüllük (şehevilik) ne tam esriklik: Yaşama ve Ölüme, Usa ve Düşleme, Görünene ve Bilinmeyene eşit bir pay veriş. Karşıtlıkları birbirine içselleştiren ve aşma kavramına gönderen Hegelci/Marxçı bağlamda bir diyalektik birliktelik. Ya da çelişkin bir birlik. Bir uzlaşma, estetik düzlemde bir konformizm söz konusu değildir burada. Bize dünya kaygısını, dünyada-varoluş'un korkusunu ima eden Komet'in, o feerik olduğu kadar poetik de olmayı başaran evreni, ikili bir işlevi gerçekleştirir: Seyirciye hem yabancılaşmış, hasımlaşmış, bütünlüğünü yitirmiş, kısaca insanı olumsuzlayan bir dünyayı ima eder hem de bu umarsız dünyanın bir dışlanmasını ve bir başka-dünya düşüncesini öne çıkarır.

Düşlem (fantasy) ve düş, bize hem mutluluk anı'nın ya da anısının yitirilişini, yaşanan zamanın dayanılmazlığını anımsatır hem de o yitlik mutlu zamanı çağırıştırır, onu arzular. Çağrının içeriğini doğru değerlendirmek gerekir ama: Geçmişe, mazi-perestliğe değil engellenmiş mutluluğa. Bir olanaklılık olarak mutluluğa çağrı.

Kurumlar, tabular, yasalarla çevrilmiş bu yönetenler/yönetilenler, baskılayanlar/baskılananlar dünyasından düşlerin, fantazyanın Daemon'u da barındıran özgürleşimci (emancipatory) dünyasına bir yürüyüş. Komet'in yapıtının alt-katmanının

egemen motiflerinden biri olan pastoral öge bu bağlamda değerlendirilmelidir diye düşünüyorum. Pastoral hiç kuşkusuz, Arnold Hauser'in yetkin biçimde vurgulamış olduğu gibi, "sıradan halkın kendinde değil, yüksek sınıflara ve her türlü doygunluğa erişmiş uygar çevrelere"³⁶ özgü bir ideolojik tavidir. Ama Komet'in pastoral'i bize dingin ve kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin geçerli olduğu bir kırsal yaşamı öne sürmez. Tam tersine: Karşımızda gördüğümüz kentli insana sayısız olanaklar sunabileceğini ima eden çıplak doğadır: Gök, toprak, deniz, bitki ve hayvan olarak doğa. Teknoloji-makina öncesi doğa.

Uzakta, kumsalda yanyana oturmuş çocukluğa, sevgiliğe bir dönüş özlemi. "Ben de oraya geleyim" diyen bir iç-ses, yabancılaşmış bireyin daha gırtlığında düğümlenen sesi.

Kuşkusuz melankolik bir hava da var bu resimde. Ama yitirilen kadar bir vaad de, vadedilenin gerçekleşme sürecini bekleme zorunluluğu olduğu için, daima kederlendiricidir. Bu teknoloji-makina öncesi doğa imgesi, diğer resimde de görülebilir: Zorunlu çalışmayı ima eden hiçbir öge yoktur tuval uzam-zamanında. Koltuğunun altındaki çantayla kenti simgeleyen beyazlı kadınla tarladaki yabancılaşmamış emeği temsil eden figürler, sanki özgürleşim anı'nın eşliğindedirler. Duyumsamaktadırlar bunu.

Komet'in yapıtı Olmaz'ı, Olanaksız'ı, Saçma'yı ve Harikülâde'yi çağırıştırıyorsa, özgürleşim ve özgürlük (freedom), ancak ve ancak verili düzenin, siyasal/toplumsal ve kültürel tüm iktidar biçimlerinin dışında ya da ötesinde gerçekleşebileceği içindir. Ütopya boyutudur söz konusu olan. Düşlem ve düş, kederi ve ölümü de anımsatsa son kertede ütopya boyutuna aittir. Ütopya, "burada olmak zorunda değilim" der her zaman. Temsil ettiği, daima ötesi'dir. Sadece bura'nın ötesi değil elbet, aynı zamanda ve özellikle öte'nin ötesi'dir.

Komet, bu türden bir başarıyı temsil etmektedir. Şiirsel ve görsel düşlem gücü tüm sınırları iptal eder: Kendisini özgür kılabilirdiği gibi, seyircisini de özgür kılar: Her şey olanaklıdır ve olumsaldır (contingent): Doğaüstü de, korku da, Kafkaesk figür Gregor Samsa olmam da hattâ kendi ölümümü görmem de. Bu, belki de Herbert Marcuse'un belirttiği ve sanat için önerdiği Büyük Yadsıma ilkesinin³⁷ uygulanmasıdır.

Haz ilkesinin gerçeklik ilkesini düşlemin işlevselleştirici ve araçsallaştırıcı teknolojik usu, Hayır'ın Evet'i yenilgiye uğrattığı noktadır bu. Bu metnin başlarında Komet'in herkesin düşünüyormeyi istediğini ve Jung'un kollektif bilinçdışı kavramını düşündürdüğünü belirttim. Buradan bakıldığında Komet'in ilk-örnekler (archetype) sorununu anımsatan/çağırıştıran bazı imgelerinden de söz etmek gerekir. Arke-tipsel imgeler, bilinçten önce vardılar, insanlığın en eski geçmişine aittirler. Örneğin canavar imgesi gibi. Jung, canavarı "kökensel ilk-örnek imgelerinden biri"³⁸ olarak tanımlar. Komet'in resimlerinde kimi zaman mizahî bir biçim altında da betimlendiğini

gördüğümüz canavarımsı figürlerin yanısıra, yinelenen ateş (meşaleler ve kırmızı rengin egemen olduğu kompozisyonlar) ve su imgelerinin de birer ilk-örnek oluşturduğu, Yaşam ve Ölüm’ü çağrıştırdığını söylemek gerekir.

Gaston Bachelard ateş’i doğal varlık olmaktan çok bir “toplumsal varlık”³⁹ olarak niteler ve hem iyiyi ve hem kötü’yü temsil ettiği, dahası “kendisiyle çelişebildiği” için “evrensel anlatım ilkelerinden biri” sayar. Bachelard ateş’in başlangıçta bir “genel yasaklama konusu” olduğunu belirterek, bu imgenin libidinal olduğu kadar toplumsal/bireysel içerimlerine de imada bulunmuş olur. Kundakçıyı “canilerin en gizemlisi”⁴⁰ olarak niteleyen Bachelard’ın ateş yorumu çerçevesinde irdelemeye kalkacak değilim Komet’in resmini. Ama, ateş’in ve su’nun³⁰ yaşam ve ölüm bağlamında bir çok gönderme yapmaya uygun imgeler olduğunu anımsatmakla yetineceğim.

Eros ile Thanatos, Eros ile Agape, Dionysos ile Apollon; Sevgi ile Otorite: Bu kavramların kuşattığı alan alabildiğine geniş ve esinlendiricidir. Hiç kuşkusuz, Komet’in yapıtı kuramsal/kavramsal bir çerçeve kurmayı öngörmez. Öyle olsa, insan yazıya başvururdu. Ama insanlığın geçmişine ait bu imgeler aynı zamanda Düşlem’e de aittirler.

“Şiirsel düşlem, evrenle ilgili bir düşlemdir” diyor Bachelard ve ekliyor: “Güzel bir dünyaya, güzel dünyalara bir açıdır. Ben’e bir ben-olmayanı verir, bu ben-olmayan ben’in iyisidir, ben olan ben-olmayandır.”⁴¹

Absürd’ün meşrulaştırımı

Komet’in resminde yukarda söz konusu ettiğim imgesel ve düşlemsel düzeylere özgü içeriksel biçimlendirme ve biçimleştirme (üsluplaştırma) yöntemlerini kuşatan son bir olguya değinmek istiyorum. Komet’in en ufak bir uyaran aracılığıyla hemen kara mizaha dönüşebilen bir humour duygusuna sahip olduğunu zaten vurgulamıştım. Sorunu, burada daha kuşatıcı bir kavram aracılığıyla derinleştirmek gerekiyor: Absürd.⁴²

Komet’in resmi, işte bu yönelimi meşrulaştırıyor, daha da ötesinde, absürd’ü gündelik yaşama içselleştiriyor. Theophile Gautier’nin “aşırı gülüncü “saçmanın mantığı” olarak nitelediğini belirten Bergson, saçmanın “sağduyunun bir nevi altüst oluşu”⁴³ olduğunu vurguluyor ve gülünçteki saçmalığın “rüyadakilerle aynı”⁴⁴ nitelikte görülmesi gerektiğini söylüyor.

Komet’in resimlerinde görülen absürd duygusu uyandıran durum ve betimlemeler, aslında yaşanan gerçekliğe farklı bir boyuttan sızmayı öngörmeyi ister gibidir. Bergson, gülmenin ya da komığın bir işlevinin “düzeltme (correction)” olduğunu belirtiyor. Komet’in resmindeki absürd de bu türden bir düzeltme yapıyor ve hem toplumsal yaşamın acılarını hafifletmeye hem de acıyı vareden koşulları eleştiriye yöneliyor.

Absürd aracılığıyla Komet, tam da İonesco’nun kastettiği bağlamda “aykırılığın dillenişine ermekte”⁴⁵ düşlemsel ve imgelemsel düzlemde kuşattığı reel gerçekliğin

olumsuzlamasına yönelmektedir. Komet’in resimsel düzenlemeleri gülmenin daha ötesinde bir duygu verir insana. Kedere yakındır, hatta yukarda vurguladığım üzere melankoliye.

Freud’un “mutlu insan düş görmez” sözünü, Beckett’in bir sözüne eklemleyebiliriz bu noktada: “Hiçbir şey mutsuzluktan daha komik olamaz.”⁴⁶ İonesco da şunları söylüyor: “Saçmanın sezgisi olan ‘comique’in”⁴⁷

Komet’in dünyasının en yalın tanımını, Beckett’in bir sözünde bulabilir gibime geliyor: “Önemli olan sadece gülüş ve gözyaşdır.”⁴⁸ Komet’in dünyası kendine-gönderimli (oto-referential) bir dünya olmaktan bu türden bir şiirsel imgelem sayesinde kurtulur ve herkesin dünyası olmaya yönelir. Usal bir açıklama gerekmez o resimlere. Ama, ister renk/leke, ister figürsel betimleme, isterse sahneleme düzleminde gerçekleşmiş olsun, seyirciyle kurduğu iletişim anında ona sezdirdiği ve duyumsattığı şey kolektif bilinçdışına gönderir; dolayısıyla anımsamayı ve sanrıyı herkesin kılmaşı başarır.

Çözümlemiş, tanımlanmış bir dünyayı betimlemeyiz Komet, tam tersine; tanımlanamayan, dillendirilemeyen, ancak duyumsananı betimler. Bize hem görmekten korkacağımız hem tuhaflıklarından, yasaklanmış olanı ima ettiklerinden dolayı görmeyi isteyeceğimiz düşleri gösterir

Seyircisine Melek ve Şeytan olma şansını verir. Komet’in resmine indikçe, foto-portresi’nin Munch’inkini de içeren çılgına erişiriz.

Artık, resimleri dinleyebiliriz...

¹ Anan H.Batuhan: “Dilin Tuzakları”, Felsefe Arkivi, sayı 14, s.96. İÜ, Ed. Fak. Yay, 1963 Batuhan, alıntının L.Carroll’un Thought The Looking Glass adlı kitabından olduğunu belirtiyor.

² P.Klee: Çağdaş Sanat Kuramı, s.26, Çev : M.Dündar, Dost Kitabevi, Tarihsiz.

³ Anan F.Edgü: “Ressamlar ve Yazarlar”, Milliyet Sanat Dergisi eki, fasikül 2.

⁴ Anan E.H.Gombrieh: Sanat ve Yanılsama, s.52, Çev: A.Cemal, Remzi Kitabevi, 1992.

⁵ S.Freud: “Sanatçı ve Düşlem”, Sanat ve Sanatçılar Üzerine içinde, s.197, Çev: K.Şipal, Bozak Yayınları, 1979.

⁶ Anan N.Uygur: E.Husserl’de Başkasının Ben’i Problemi, s.103, İÜ Ed. Fak. Yayını, 1958.

⁷ S. Freud: Düşlerin Yorumu, C.1, s.75, Çev: E.Kapkın, Payel Yayınevi, 1991. Vurgulamalar benim.

⁸ A.g.e., s.135.

⁹ Freud, deyimi Schemer adlı yazardan aktarmaktadır. A.g.y.

¹⁰ A.g.e., s.132. Vurgulama benim.

¹¹ Freud: Sanat ve Sanatçılar ... , s.204.

¹² A.g.y.

¹³ R.Barthes: Camera Ludica, s.123, Çev: R.Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, 1992.

¹⁴ Freud: Düşlerin Yorumu, C.I., s.69.

¹⁵ Anan İ. Tunalı: “R.Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, Felsefe Arkivi, sayı 21, ss.47-48, İÜ Ed. Fak. yay., 1978.

¹⁶ S. Sontag: Fotoğraf Üzerine. s.68, Çev: R. Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, 1993.

¹⁷ Freud: Düşlerin Yorumu, C.2., ss.81-90, Çev : E.Kapkın, Payel Yayınevi, 1992.

¹⁸ Freud: “Rüyalarda Sembolizm”, Rüyalar Üzerine İki Deneme içinde, s.169, Haz. ve Çev: İ. Türk, Varlık yayınevi,1965.

¹⁹ A.g.y.

²⁰ A.Breton: “Gerçeküstücülük, Dil, Kadın, Doğa”, Gerçeküstücülük C.1. içinde.

s.15, Çev: S.Hilav, de yayınevi.1962.

²¹ A.g.e., s.16.

²² M.Heidegger: Metafizik Nedir?, s.47, Çev: Y.Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, 1991.

²³ Mannoni: Korku, s.37, Çev: I. Gürbüz, Yeni Yüzyıl Kitaplığı. 1995.

²⁴ H.Von Dittfurth (Der): Korku ve Kaygı içinde, s.45, Çev : N. Barın, Metis yayınları, 1991.

²⁵ İ. Çiftçioğlu: “Medusa’dan Bir Sanatçı, Bir Röportaj”, Medusa, Kasım 1989.

Çelebi’den Gürbüz’e Sanatın Hizmetinde Beş Yıl içinde, s.54, Tem Sanat Galerisi Yayını, 1991.

²⁶ A.g.e., s.55.

²⁷ A.Colquhoun: Mimari Eleştiri Yazıları, s.152, Çev: A.Cengizkan, Ş. Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1990.

²⁸ Gombrich: A.g.e., s.368.

²⁹ A.g.e., s.374.

³⁰ Rimbaud: Tufandan Sonra: Seçme Şiirler içinde, Çev: C. Alkor, Sanat Basımevi, 1964.

³¹ Gombrich: A.g.e., s.355-357.

³² L.Richard: Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi,s.34,Çev : B. Madra, Remzi Kitabevi, 1984.

³³ Cumhuriyet, 8 Aralık 1984, E.Ç. Girgin’in yazısı.

³⁴ Anan F.Fordham: Jung’un Psikolojisinin Ana Hatları, s.69, Çev : A. Yalçın, Say Yayınları, 1983.

³⁵ A.g.e., s.66.

³⁶ A.Hauser: Sanatın Toplumsal Tarihi, s.30, Çev : Y.Gölönü.Remzi Kitabevi, 1984.

³⁷ H. Marcuse: Aşk ve Uygarlık, Çev : S.Çağan (Selvi), May Yayınları, 1968.

³⁸ C.G. Jung: Bilinç ve Bilinçaltımın İşlevi, s.282, Çev : E. Büyükinal, Say Yayınları, 1982.

³⁹ G.Bachelard: “Ateşin Ruhsal Ayrıştırması”, Seçmeler içinde, s.17,Çev: A.Timuçin, Remzi Kitabevi, 1988.

⁴⁰ A.g.e., s.20.

⁴¹ A.g.e., s.47, “Düşlemin Şiirselliği.”

⁴² Türkçede genellikle saçma sözcüğü ile karşılanıyor absurd. Ama saçmaya ilişkin olanı da kapsamakla beraber, absurd daha geniş bir gönderme düzeneğine sahip bence. Onaşma (konsensüs) dışı olanı, uyumsuz ussal karşıtını da içeriyor. Bu yüzden saçmanın yanı sıra absurd’ü de kullanıyorum. Aslında absurd gerek tinsel/kültürel gerekse toplumsal gerçekliğin bir çok düzeyinde bulunan, onlarda içerili, görülen, duyumsanan bir olgu. Ama absurd, aynı zamanda verili olandan ya da yasallaştırılmış ve kurumsallaştırılmış olandan bir kopmayı ya da sapma eğilimini de yansıtıyor. Gündelik gerçeklik düzleminde geçerli olan ve öznel/öznellikler arası iletişimi sağlayan anlamsal ortak-paydaları geçersizleştiriyor ya da kuşkulu duruma düşürüyor”. Bu yüzden de pratik akıl tarafından genellikle hoşgörülme istenmeyen bir olgu. Daha çok potansiyeli ve düşlemi çağrıştıran bir yönelim.

⁴³ H.Bergson: Gülme, s.131 ve 133, Çev: M.Ş. Tunç, MEB Yayınları, 1945.

⁴⁴ A.g.e., s.135.

⁴⁵ E.Ionesco: Tiyatro Deneyi, s.23, Çev: T. Aktürel, de Yayınevi, 1961.

⁴⁶ Anan A.Yüksel: S. Beckett Tiyatrosu, s.112, YKY, 1992.

⁴⁷ Ionesco: A.g.e., s.21.

⁴⁸ Anan A. Yüksel: A.g.y.

Yazılar

Arif Dino

Abidin Dino, “*Arif Dino: Yüz*”

Rasih Nuri İleri, “*Arif Dino: Yüz*”

Arif Dino: Yüz/Visage içinde

Türkçe-Fransızca, çeviri: Aydın Uğur

Galeri Nev, Ankara, 1985

Yüz, Galerî Nev’in düzenlediği ve 20 Aralık 1985’te Ankara’da açılan Arif Dino’nun Türkiye’deki ilk sergisinden derlenmiştir. 23’ü özgün boyutlarında 24 eserin tıpkıbasımını içeren édition de luxe kitap serigrafiyle yalnızca 100 nüsha çoğaltılmıştır. Her nüsha numaralanarak Arif Dino’nun eserlerini vasi-yet ettiği Rasih Nuri İleri’nin gözetiminde sanatçının mührü ile mühürlenmiştir.

Âbidin Elderoğlu

Âbidin Elderoğlu, “*Benim Sanatım*”

Jale Erzen, “*Abidin Elderoğlu Bir Dünya Ressamı*”

Âbidin Elderoğlu içinde

Galeri Nev, Ankara, 1985

Âbidin Elderoğlu, sanatçının 25 Mart 2005’te Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Hakkı Anlı

Necmi Sönmez, “*FIRTINA VE HEYECAN:*

Hakkı Anlı’nın Resim Serüveni Üzerine Düşünceler”

Hakkı Anlı içinde

Galeri Nev, İstanbul, 1998

Hakkı Anlı, sanatçının 17 Nisan 1998’de Ankara ve İstanbul Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “*Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı*”

Sanat Dünyamız, Bahar 2007 içinde

YKY, İstanbul, 2007

Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı, 19 Aralık 2006’da Yapı Kredi Kültür Sanat tarafından Hakkı Anlı’nın yüzüncü doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlenen ve Necmi Sönmez tarafından yönetilen toplantıda konuşma olarak sunulmuş, ardından Sanat Dünyamız’da yayınlanmıştır.

Abidin Dino

Abidin Dino, “El”

Abidin Dino: El içinde
Galeri Nev, Ankara, 1984

El, sanatçının 2-31 Mayıs 1984 tarihleri arasında Ankara Galerî Nev’de sergilenen eserlerinden derlenmiştir. 41’i özgün boyutlarında, 61 eserin tıpkıbasımını içeren édition de luxe kitap serigrafıyla yalnızca 100 nüsha çoğaltılmıştır. Her nüsha numaralanarak Abidin Dino’nun mührü ile mühürlenmiştir.

Ferit Edgü, “Resmin Anları”

Bu Dünya içinde
Türkçe-İngilizce çeviriler: Fred Stark, Sibel Bozdoğan
Galeri Nev, Ankara, 1986

Bu Dünya, sanatçının 9 Mayıs 1986’da Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır. Sergide yer alan 79 eserin özgün boyutlarında tıpkıbasımını içerir.

Yaşar Kemal, “Anadolu Çiçekleri ve Dinonun Çiçeklemesi”

Abidin Dino: Çiçekleme içinde
Galeri Nev, İstanbul, 1990

Abidin Dino: Çiçekleme, sanatçının 5 Ekim 1990’da Ankara Galerî Nev’de ve 2 Kasım 1990’da İstanbul Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Abidin Dino, “Çernobil için ‘Çernobal’”

Abidin Dino: Ak la Ka ra içinde
Galeri Nev, İstanbul, 1993

Abidin Dino: Ak la Ka ra, sanatçının 12 Şubat 1993’te İstanbul, 2 Nisan 1993’te Ankara Galerî Nev’de, 28 Mayıs 1993’te Alanya Kızkulesi’nde açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır. Daha ilk kez Gergedan dergisinin Mart 1987 sayısında çıkan “Çernobil için ‘Çernobal’” Abidin Dino’nun isteği ve kendi yazdığı ek ile Ak la Ka ra kataloğunun metnini oluşturmuştur.

Abidin Dino, “Biçimden Öte”

Biçimden Öte içinde
Galeri Nev, İstanbul, 1993

Biçimden Öte, sanatçının Galerî Nev tarafından düzenlenen ve 15-19 Eylül 1993 tarihleri arasında Üçüncü İstanbul Sanat Fuarı’nda izlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “Sunuş”

Abidin Dino: İşkence / Torture içinde
Türkçe-İngilizce, çeviri: Fred Stark
Türkiye İnsan Hakları Vakfı - Galerî Nev, Ankara, 1994

İşkence, Galerî Nev ile Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın birlikte düzenledikleri ve 7 Aralık 1994’te, Abidin Dino’nun birinci ölüm yıldönümünde Ankara Galerî Nev’de açılan “İşkence Desenleri” sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ferit Edgü, “Güzin’in Abidinleri”

Güzin’in Abidinleri içinde
Galerî Nev, İstanbul, 2003

Güzin’in Abidinleri, sanatçının onuncu ölüm yıldönümü anısına, 5 Aralık 2003’te Ankara Galerî Nev’de ve 9 Ocak 2004’te İstanbul Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Rasih Nuri İleri, “Gerilla Desenleri”

Gerilla Desenleri içinde
Galerî Nev, Ankara, 2005

Gerilla Desenleri, sanatçının 28 Ekim 2005’te Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Nejad Devrim

Nejad Devrim, “Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin Bu Artık / Oust”

Sefa Sağlam, “Nejad”

Nejad içinde
Türkçe çeviriler: Nermin Kura, Murat Güvenç
Galerî Nev, İstanbul, 1993

Nejad, sanatçının 12 Kasım 1993’te İstanbul Galerî Nev’de ve 17 Aralık 1993’te Ankara Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır. Bu kitapta yer alan Oust 14 Eylül 2001’de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde, 9 Kasım 2001’de Ankara Galerî Nev’de açılan Nejad retrospektifleri dolayısıyla yayınlanan katalogda yeniden yer almıştır.

Ferit Edgü, “Nejad”

Nejad Devrim içinde
Türkçe-Fransızca çeviri: Erdim Öztokat
Galerî Nev-A4 Ofset, İstanbul, 1996

Nejad Devrim, sanatçının 1 Mart 1996’da İstanbul Galerî Nev’de ve 29 Mart 1996’da Ankara Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır. Bu metin 14 Eylül 2001’de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde, 9 Kasım 2001’de Ankara Galerî Nev’de açılan Nejad retrospektifleri dolayısıyla yayınlanan katalogda yeniden yer almıştır.

Lydia Harambourg, “Nejad”

Nejad içinde
Türkçe-Fransızca, çeviriler: Sedef Atam, Murat Güvenç,
Timur Muhittin, Nermin Kura, Serra Yılmaz
Galerî Nev, İstanbul, 2001

Nejad, sanatçının 14 Eylül 2001’de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde, 9 Kasım 2001’de Ankara Galerî Nev’de açılan retrospektif sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

İlhan Koman

Abidin Dino, “Kim Bu İlhan Koman?”

İlhan Koman: 10 Heykel içinde
Türkçe-İngilizce, çeviri: Abidin Dino
Galerî Nev, İstanbul, 1990

İlhan Koman’nın bronz olarak tasarladığı ancak hayattayken dökümlerini gerçekleştiremediği bir dizi heykelden 10’u, Galerî Nev’in girişimiyle, heykel zanaatkarlığının ünlü merkezlerinden Pietrasanta’da (İtalya) 10 takım olarak bronz dökülmüştür. İlhan Koman: 10 Heykel kataloğu bu eserlerin 17 Ocak 1990’da Ankara ve İstanbul Galerî Nev’de açılan sergilerde, 27 Mart-2 Nisan 1990’da ise X. Stockholm Sanat Fuarı’nda sergilenmeleri dolayısıyla yayınlanmıştır. Dino’nun metni ilk kez Ocak 1987’de Milliyet Sanat dergisinde yayınlanmış, daha sonra kendi isteğiyle kataloga alınmıştır.

Kemal Bastuji

Lional Ray, “*Kaligrafik / Erotik*”

Kaligrafik / Erotik içinde

Türkçe-Fransızca, çeviri: Tahsin Saraç

Galeri Nev, Ankara, 1986

Kaligrafik / Erotik, sanatçının Galerî Nev için hazırladığı ve Ali Gültekin Atölyesi'nde basılan 6 özgün serigrafiden oluşan aynı adlı dizisi için yazılmış ve eserlerle aynı ölçüde çoğaltılarak diziyi oluşturan cilbendin başında sunulmuştur. Kaligrafik / Erotik 26 Eylül-20 Ekim 1986 tarihleri arasında Ankara Galerî Nev'de sergilenmiştir.

Mübin Orhon

Abidin Dino, “*Mübin Orhon*”

Mübin Orhon içinde

Galeri Nev, İstanbul, 1992

Mübin Orhon, sanatçının 13 Kasım 1992'de İstanbul Galerî Nev'de ve 16 Aralık 1992'de Ankara Galerî Nev'de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “*Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu*”

Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu içinde

Türkçe-İngilizce-Fransızca, çeviriler: Fred Stark, Murat Güvenç

Galeri Nev, Ankara, 1996

Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu, 2 Ekim 1996'da Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde Ali Artun tarafından düzenlenen ve sanatçının Sainsbury Koleksiyonu'ndaki eserlerinden derlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Bénédicte Orhon, “*Mübin, Rengin Ustası*”

Guaşlar: 1973-1979 sergi broşüründe kısmen

Galeri Nev, Ankara, 2007

Mübin, Rengin Ustası, sanatçının 30 Kasım 2007'de Ankara Galerî Nev'de açılan “Guaşlar: 1973-1979” sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Tiraje Dikmen

Patrick Waldberg, “*Tiraje veya Zamanların Hafızası*”

Tiraje içinde

Türkçe-Fransızca çeviri: Aydın Uğur

Galeri Nev, Ankara, 1985

Tiraje, sanatçının 1 Mart 1985'te Ankara Galerî Nev'de açılan sergisinden derlenmiştir. 52'si özgün boyutlarında 61 desenin tıpkıbasımlarını içeren édition de luxe kitap, serigrafiyle yalnızca 100 nüsha çoğaltılmıştır. Her nüsha sanatçı tarafından imzalanmış ve numaralanmıştır.

Ali Artun, “*Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok! Tiraje Dikmen'le, Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması*”

Aries, Temmuz-Ağustos 2003 içinde

Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!, Aries için, Ali Artun tarafından Tiraje Dikmen ile Büyükkada'da gerçekleştirilen söyleşinin metnidir.

Adnan Çoker

Doğan Kuban, “*Çoker'in Işıklı Geometrisi*”

Adnan Çoker: Kubbeler içinde

Galeri Nev, İstanbul, 1993

Çoker'in Işıklı Geometrisi, sanatçının Galerî Nev için hazırladığı, 1990-1993 yılları arasında Süleyman Saim Tekcan Serigrafi Atölyesi'nde gerçekleştirilen ve 8 özgün serigrafiden oluşan Kubbeler dizisi için yazılmış ve eserlerle aynı ölçüde çoğaltılarak diziyi oluşturan cilbendin başında sunulmuştur. Kubbeler 5 Kasım 1993'te Ankara galerî Nev'de, 10 Aralık 1993'te İstanbul Galerî Nev'de açılan sergilerde izlenmiştir.

Burhan Doğançay

Necmi Sönmez, “*Görüntü ile İmgenin Çakışması:*

Burhan Doğançay'un 'Attired Wall' isimli çalışması için bir okuma önerisi”

Burhan Doğançay içinde

Galeri Nev, İstanbul, 1995

Burhan Doğançay, sanatçının 10 Kasım 1995'te Ankara Galerî Nev'de ve 17 Kasım 1995'te İstanbul Galerî Nev'de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Albert Bitran

Pulat Tacar, “*İstanbul'lu Bir Ressam: Albert Bitran*”

İstanbul'lu Bir Ressam: Albert Bitran, *sanatçının 14 Kasım 1997'de İstanbul Galerî Nev'de, 12 Kasım 1997'de Aksanat Kültür Merkezi ve Fransız Kültür Merkezi'nde açılan sergileri dolayısıyla kaleme alınmıştır.*

Ömer Uluç

Ömer Uluç, “*Armalar*”

Ömer Uluç: Armalar / Blasons içinde

Türkçe-Fransızca, çeviri: Ömer Uluç

Galeri Nev, 1985

Armalar, sanatçının 8 Kasım 1985'te Ankara Galerî Nev'de açılan sergisinden derlenmiştir. Özgün boyutlarında 52 desenin tıpkıbasımını içeren édition de luxe kitap, serigrafiyle yalnızca 100 nüsha çoğaltılmıştır. Her nüsha sanatçı tarafından imzalanmış ve numaralanmıştır.

Sezer Tansuğ, “*Bir Gelişim Mantiğı*”

Jacques Henric, “*Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanırlı Hafifliği*”

Ömer Uluç içinde

Türkçe-İngilizce, çeviriler: Vivet Kanetti, Hale Tenger, Vasıf Kortun

Galeri Nev, İstanbul, 1989

Ömer Uluç, sanatçının Galerî Nev tarafından düzenlenen ve Eylül 1989'da Garanti Bankası Harbiye Sanat Galerisi'nde izlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ömer Uluç-Carole Boulbés, “*Söyleşi*”

John Berger, “*Garip Bir Varlık*”

Ömer Uluç içinde

Türkçe-İngilizce, çeviriler: Gönül Çapan, Vivet Kanetti

Galeri Nev-A4 Ofset, İstanbul, 1996

Ömer Uluç, sanatçının 9 Ocak 1996'da İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde, 2 Şubat 1996'da Ankara Galerî Nev'de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Mengü Ertel

Hilmi Yavuz, “Mengü’nün ‘Yüzler’i”

Mengü Ertel: Oyuncular / Players içinde
Türkçe-İngilizce, çeviriler: Ülkü Tamer, Sevin Okyay
Galeri Nev, İstanbul, 1988

Oyuncular, sanatçının 11 Mart 1988’de Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Erol Akyavaş

Muhammed Arkoun, “Miraçname”

Miraçname içinde
Türkçe-Fransızca, çeviri: Aydın Uğur
Galeri Nev, Ankara, 1987

Miraçname, sanatçının Galerî Nev için hazırladığı ve Paris’te Michel Cassé Atölyesi’nde basılan 8 özgün litografiden oluşan aynı adlı dizisi için yazılmış ve dizideki eserlerle aynı ölçüde çoğaltılarak diziyi oluşturan ciltbendin başında sunulmuştur. Miraçname ilk kez 22 Mayıs-13 Haziran 1987 tarihleri arasında Ankara Galerî Nev’de sergilenmiştir.

Jale Erzen, “An Archeology of Human Drama”

Erol Akyavaş: Paintings içinde
İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Mine Şengel Arıman
Galeri Nev, İstanbul, 1988

Paintings, sanatçının 18 Ekim 1988’de Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde (Institute of Contemporary Arts) açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Bilge Karasu, “Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı ki?”

Erol Akyavaş içinde
Türkçe-İngilizce, çeviri: Fred Stark
Akbank Sanat Eğitim Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1993

Erol Akyavaş, sanatçının Galerî Nev tarafından düzenlenen ve 5 Mayıs 1993’te İstanbul Aksanat’ta açılan “Son Çalışmalar” başlıklı sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Alexander Borofsky, “İkonoklastlar için İkonalar”

Semih Kaplanoğlu, “İkonoklastlar için İkonalar”

Erol Akyavaş: İkonoklastlar için İkonalar içinde
İngilizce-Türkçe, çeviri: Zeynep Rona
Galeri Nev, İstanbul, 1993

İkonoklastlar için İkonalar, sanatçının 5 Kasım 1990’da St.Petersburg Benois Palace’da, 11 Ocak 1991’de aynı kentte Palitra Gallery’de ve 7 Mayıs 1993’te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “Bir Ömrün Resmi”

Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları içinde
Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000

Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, sanatçının İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen ve 5-30 Kasım 2000 tarihleri arasında Dolmabahçe Kültür Merkezi’nde, 7 Kasım 2000-7 Ocak 2001 tarihlerinde Bilgi Atölye 111’de, 17 Kasım 2000-2 Ocak 2001’de Ankara Galerî Nev’de açılan Erol Akyavaş Retrospektif Sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Yüksel Arslan

Sezer Tansuğ, “Yüksel Arslan’ın Çizgi Dünyası”

Yüksel Arslan içinde
Ankara, 1995

Yüksel Arslan, sanatçının SANART tarafından düzenlenen ve T.C. Kültür Bakanlığı’nın Ankara’daki galerisinde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “Sunuş”

Roland Topor, “Yüksel Arslan: ‘İki Taşlı’ Adam”

Ulus Baker, “İnsan: Bilimlere Doğru Bir Açılış”

Arslan: Defterler / Cahiers de Travail 1965-1994 içinde
Türkçe-Fransızca, çeviriler: Ulus Baker, Murat Güvenç, Levent Yılmaz, Huguette Rigot
Galeri Nev-Dost, Ankara, 1996

Sanatçının koruduğu bütün desenlerinden derlenen ve Arture dizileri üzerine Paris’te yayınlanmış 5 kitabın Türkçe metinlerini de kapsayan Defterler, 7 Mart 1997’de Ankara Galerî Nev’de ve 16 Mayıs 1997’de İstanbul Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Philippe Krebs, “Önsöz”

Büyük ve Korkunçtur Gülmenin Kudreti, Arslan-Philippe Krebs Mektuplaşmaları içinde
Türkçe-Fransızca, çeviri: Ali Berktaş
Galeri Nev, Ankara, 2005

Büyük ve Korkunçtur Gülmenin Kudreti, Arslan-Philippe Krebs Mektuplaşmaları, sanatçının 25 Kasım 2005’te Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır. Editions Seli Arslan SA / Hermafrodite tarafından 2002’de aynı adla Fransa’da yayınlanan kitabın Türkçe tıpkıbasımıdır.

Bilge Friedlaender

Beral Madra, “Bilge Friedlaender: Gilgamiş Destanı”

Bilge Friedlaender: Gilgamiş içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Beral Madra
Galeri Nev-Galeri BM, İstanbul, 1989

Bilge Friedlaender: Gilgamiş, sanatçının 6 Ekim 1989’da İstanbul Galerî Nev’de ve Galerî BM’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Talat S. Halman, “Gilgamiş”

Gilgamiş içinde
Türkçe-İngilizce, çeviri: Talat S. Halman
Galeri Nev, İstanbul, 1989

Gilgamiş, sanatçının Galerî Nev için hazırladığı ve Philadelphia Ettinger Atölyesi’nde basılan 10 özgün gravürden oluşan aynı adlı dizisi için yazılmış ve eserlerle aynı ölçüde basılarak diziyi oluşturan ciltbendin başında sunulmuştur. Gilgamiş ilk kez 6 Ekim 1989’da İstanbul Galerî Nev’de sergilenmiştir.

Alev Ebüzziya

Garth Clark, “Tutkulu Bir İncelik: Alev Ebüzziya Siesbye’in Yalınlaştırılmış Seramikleri”

Vibeke Woldbye, “Alev Ebüzziya Siesbye”

Alev Ebüzziya Siesbye içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Zeynep Rona

Galeri Nev, İstanbul, 1992

Alev Ebüzziya Siesbye, sanatçının 11 Aralık 1992’de İstanbul Galerî Nev’de ve 18 Aralık 1992’de Ankara Galerî Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Mehmet Güleriyüz

Karl- Hermann Klock, “Gerçeğin Resmi Değil- Onun Fikri”

Mehmet Güleriyüz: Günce / Diary / Tagebuch içinde

Türkçe-İngilizce-Almanca, çeviri: Sevin Osmay

Galeri Nev, Ankara, 1986

Günce, sanatçının 24 Ekim 1986’da Ankara Galerî Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır. Baskısı 1000 nüsha ile sınırlanan eserin her nüshası numaralanmıştır.

Hasan Bülent Kahraman, “Mehmet Güleriyüz”

Mehmet Güleriyüz içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Hasan Bülent Kahraman

Galeri Nev, İstanbul, 1990

Mehmet Güleriyüz, sanatçının Galerî Nev tarafından düzenlenen ve 5 Ocak 1990’da Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Enis Batur, “Mehmet Güleriyüz’ün Karşı Rüzgar Dizisi Üzerine”

Mehmet Güleriyüz: Karşı Rüzgar / The Counter Wind içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Deniz Şengel

Galeri Nev, İstanbul, 1992

Karşı Rüzgar, sanatçının Ankara Sheraton Oteli balo salonu fuayesi için, Eylül 1990 - Şubat 1992 arasında yaptığı 14 tablonun 18 Mayıs 1992 günü gerçekleşen açılışı dolayısıyla yayınlanmıştır.

Komet

Olivier O. Olivier, “Sevgili Komet”

Ahmet Oktay, “Komet: Düşlerin Göçebesi”

Komet içinde

Türkçe- Fransızca, çeviri: Erdim Öztokat

Galeri Nev-İyi Şeyler, İstanbul, 1995

Komet, Galerî Nev tarafından hazırlanmış ve İyi Şeyler Yayınevi Sanat Dizisi’nin ilk kitabı olarak Eylül 1995’te yayınlanmıştır. Kitap 2000 adet basılmış ve her nüsha numaralandırılmıştır.

