

*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

- II -

•

EDİTÖR

Deniz Artun

GALERİ **nev**

İçindekiler

Seyhun Topuz

Jale Erzen, "Seyhun Topuz" 7

Ergin İnan

Annemarie Schimmel, "Mesnevi" 10

Koray Ariş

Antonio del Guercio, "Koray Ariş" 19

Nur Tarım

Zeynep Yasa Yaman, "Levhi Mahfuz: Geçit Töreni ya da Uçuşan Giysileri İçinde Kadın Bedenleri" 24

Azade Köker

Fritz Jakobi, "Body Tensions: New Sculptures by Azade Köker" 29

Kemal Önsoy

Vasıf Kortun, "Kemal Önsoy: Rumeli Hanı" 33

Beral Madra, "Kemal Önsoy" 37

Zeynep Yasa Yaman, "Geleceğin Katmanlarındaki Yeni Oluşumlar Üzerine" 39

Selçuk Demirel

John Berger, "Cümle Vücutta Bulduk" 43

Abidin Dino, "Selçuk Demirel" 46

Ignacio Ramonet, "Selçuk, Bakış ve Acılar" 48

İlhan Berk, "Selçuk Demirel'in Çizgileri Üzerine" 50

Murat Morova

Zeynep Yasa Yaman, "Murat Morova'nın Kaydedilmiş Manzaralar'ı Ankara Galeri Nev'de..." 52

Canan Tolon

Canan Tolon, "Tıkırında Herşey" 56

Constance Lewallen, "Canan Tolon ile Söyleşi" 59

Serdar Arat

Vasıf Kortun, "Dört Yıllık Sessizlikten Çok Yıllık Sessizliğe" 79

Semih Fırıncıoğlu, "Serdar Arat" 82

Bill Arning, "Gölge Düşürmek" 84

Deniz Bilgin

Orhan Pamuk, "Deniz Bilgin İçin..." 94

İnci Eviner

Beral Madra, "İnci Eviner" 97

Beral Madra, "Şefkat ve Haset" 100

Melek Mazıcı

William Easton, "Melek Mazıcı" 117

Mehmet Koyunoğlu

Hüseyin Bahri Alptekin, "Mehmet Koyunoğlu İçin" 120

Ali Artun, "Makine-İnsan Hayali" 123

Mithat Şen

Beral Madra, "Mithat Şen" 130

Vasıf Kortun, "Mithat Şen" 132

Orhan Koçak, "Mithat Şen" 135

Ahmet Soysal, "Müzik" 138

Hale Tenger

Vasıf Kortun, "Hale Tenger ile Söyleşi" 141

Resme Bakan Yazılar Çerçevesinde

Ali Artun, "I am AnOther" 161

Ali Artun, "Bir Başlangıç" 166

Ali Artun, "Hayali Müze ve Müzekitap" 175

Ali Artun, "İki Yüz Sergi" 183

Yazılar 187

Yazarlar 192

Seyhun Topuz

Jale Erzen

"Seyhun Topuz"

Çizgi ve doğru, aklın ve amaçlılığın, fizik ötesi bir gücün simgeleri olsalarda, sanatın egemenliğine girdikleri an muammalara karışırlar. 20. yüzyılda, yaşamın duygusallığından arınmaya çalışan sanat örnekleri, son analizde, bizi duygunun özüne en yalın şekilde yaklaştıranlar olmuşlardır. Zira burada bir katarsis, bir boşalım değil, zihnin dinginliği ile erişilen bir doygunluk söz konusudur. Tüm konstrüktivist, de Stijl ve minimalist sanat, ilk tanışmadaki sadelik duygusu ötesinde bir almaşıklık içerir.

Bu geleneklere bağlı olan Topuz için de, çizgi ve yüzey, boşluktaki oyunda mecaza dönüşürken, iç dinamiklerinde günümüzün estetik problematiklerini dile getirirler. Varoluşlarının kimliğinde biçimin özgün değerleri kadar, 'heykel' olgusunun sorunları da rol oynar. Çağdaş sanatın bu öncelikli ilkesine ve mimari ve betimlemeden bağımsızlaşmaya yönelik modern heykel kavramına sadık olan bu çalışmalar, almaşık plastik ilişkileri dolayısı ile fizikselden çok, optik bir gerçeği var ederler. Bu bağlamda, biçim sadeliği illede algı sadeliği değildir. Nitekim, kurduğu optik devinim ile kendine özgü bir algılama ve yaşantı mekanını oluşturan bu heykellerde temel konu, sade bir geometrinin, boşluğu hacime dönüştürdüğü anda kazandığı kompleksite ve beklenmedik biçimlemelerdir. Böylece, Topuz'un heykeli, mantık yolu ile yapılan uygulamaların, geometrinin boşluktaki davranışı dolayısı ile beklenmedik ilişkilerde neticelenmesine bağlı olarak gelişir.



Seyhun Topuz, Siyah II,
g54 x 54 x 48 cm, demir, 1989

Burada bir kompozisyon problemi ve düzen görüntüsü değil, bir alt strüktür ve örgü problemi söz konusudur. Ortaya çıkan sistem, bağımsız öğelerin bileşimi değil, parçalanamayan bir bütündür. Topuz'un heykellerinde, düşsel bir kübün oluşturduğu alana rağmen, kübist estetikteki rasyonel parça ilişkilerini aramayalım, zira bir kurgu dönüşümünün sürecini izleten ve kendi gerçek mekanını yaratan bir mekanizma algılamaktayız. Bu mekanizma, çağdaş heykelin kendi dünyasını var etmekteki önemli sorununu dile getiriyor:

1) Heykeli nesne, strüktür, ve anıttan ayıran ve içinde bulunduğu farklı mekan ve ışık kapsamlarına duyarlı kılan, bağımsız bir optik alan oluşturmak, 2) kütle, hacim, ve ağırlık unsurlarını somut olarak algılatmak, 3) yerçekimi ve madde etkileşimini, yerçekimine karşı hareketi, ve yerçekimine karşı biçim istemini vurgulamak.

Bu ilgileri açısından somut bir heykel karşısındayız. Bu tür sanatın önemi ve amacı tüm duygusallık ve geçici yaşantılar ötesinde insanı bir yerde kendi sürekliliği ve bu sürekliliğin kapsamı olan temel fiziksel işleyiş ile bilinçlendirmektir. Burada erişilen öz fiziksel ve zihinsel birleştiği ve insanın 'dil' olarak kullandığı, aslında estetik bir özdür.

Topuz'da dilin 'estetik' ya da 'anlamsal' içeriği, boşluğa çizilen çizginin rasyonel/irrasyonel karakterinde, belirsizden başlayan bir serüvenin kendi orijinine ulaşmadan, kendi fizikselliğini tüketerek son bulmasında, hatta kendi isteminin boşluğun oyunu ile şekillendirilmesinde belirmektedir.

Soyut heykelin, tüm doğal referanslardan arınmış haliyle nesneler dünyasında yabancılığını unutturması, diğer soyut ifadelerden çok daha zor olmuştur. Zira onun bir üst dil olarak sunulduğu şeklinde hacim, kütle, çizgi ve ışık, alışılmadık bir bağımsızlıkla karşımıza çıkarlar. Neticede, soyut da olsa her zaman insanın bir başka imgesi gibi beliren heykel, bu özgürlüğünde yalnızca biçimsel değil, politik bir tavır da içerir. Bu bakımdan soyut heykel her zaman bir başkaldırı niteliği içerir... hele çizgileri, sert, kesin ve geometrik olursa. Bu tür heykelin zorluğu, seyirciyi kendinde insanı aramaya davet etmesi, ona bir tür meydan okumasıdır.

Topuz'un cüretkar ve özgür heykelleri, yakından izlendikçe kendi çizdikleri mekanın tutsaklarıdır. Topuz'un parçaları bu tür heykellerin alışılmış dev ölçülerinden çok daha intim boyutlardadır. Bu boyutlandırma, hacımsal anlatımda birtakım dezavantajlar yaratsa da, bir yerde onları insana daha yakın, daha narin ve daha duygulu kılmaktadır.

Serginin asıl kişilikleri olan bu saydam heykellere duvarda eşlik eden yeni parçalar ve 1970'lerden kalan, köşelerinden ayağa dikilmiş dörtgenler, bir serüvenin toprağa bağlı ve göğe uzanan tarihini simgelerler. Seyhun Topuz'un son on yıllık arayışı, insanın dünya ile maddi ve tinsel ilişkisinin ve içine atıldığı boşluğu anlamadaki zihinsel çabasının imgelemesidir.

1207'de, bugünkü Afganistan sınırları içinde olan Belh'de tanınmış bir gizemci tanrıbilimcinin oğlu olarak dünyaya gelen ve ailesiyle Anadolu'ya göç edip 1228 yılından, öldüğü 1273 yılına kadar Konya'da yaşayan Celâleddin'e, Anadolu'da yani Rum'da yerleştiği için Rumî adı verilmişti. Bu dönemde Konya, cami ve tanrıbilim okullarıyla dolu, pek çok bilim adamı ve gizemcinin Moğol işgali sonucunda doğudaki İslam ülkelerinden kaçıp sığındığı bir yerdi. Mevlâna, "Efendimiz", gezgin derviş Şemseddin Tebrizi'yle tanışarak İlahi Aşk'a burada tutuldu. Şems Konya'yı ansızın terk edince, ruh yoldaşının varlığına duyduğu arzuyla aşkını ve özlemini binlerce lirik mısraya döken bir şair oldu. Bu mısralar esinini günlük yaşamdan alarak, en önemsiz görünen olayı bile arkasında yatan tinsel gerçekliğe işaret eden bir imgeye dönüştüren, müthiş coşkulu şiirlerdi.

Şems kısa bir süreliğine döndükten ve ardından ebediyen ortadan yok olduktan sonra Rumî arkadaşlık ateşini demirci Selahaddin'le dindirdi; demirci ona, Şems'in kavurucu güneşiyle yaşadığı deneyimden sonra, sakın, serinletici ay gibi gelmişti. Büyük oğlunu sevgi dolu mektuplar yazdığı bu arkadaşının kızıyla evlendirdi. Konya'nın her tabakasından, erkek ve kadın öğrencilerinin sayısı sürekli çoğaldı ve en sevgili öğrencisi Hüsameddin Çelebi ondan izleyicileri için öğretici bir şiir yazmasını istediğinde Sazın Şarkısı olarak bilinen mısralar ağzından döküldü:

*Dinle neyden kim hikayet etmede
Ayrılıklardan da şikayet etmede...*

Bu mısralarda, Mevlâna'nın pek çok şiirinde olduğu gibi, ruh bir müzik aleti olarak gösterilir. Tanrı katındaki yurdundan uzak kalmış olan ruh, uzun zaman önce kesilip ayrıldığı sazlığa dönme umuduyla tutkulu biçimde inler. Fakat ney, ancak Sevgili onu dudakları arasına aldığı anda, soluk verdiği anda ses verecektir; aynı Tanrı'nın Adem'i yaratırken nefesinden üflemesi gibi.

Bu duygulardan ortaya çıkan koca divan, "manevi beyit"lerden oluşan Mesnevi, yaklaşık olarak 26.000 dize içerir ve son öyküsü bitimsiz bırakılmıştır. Mevlâna hasta düşmüştür ve sonunda can kuşu ten kafesinden uçmuştur. Mevlâna'nın yaşamı gizemcinin tutacağı yol için kılavuz edinilecek gerçek bir model oluşturur: arındırıcı Aşk'ın alevinde erimiş, demir levha saf altına dönüşmüştür ve dünyaya geri dönerek insanlara ancak aşk acısıyla bulunabilecek Yüce Gerçek'i anlatmaya başlamıştır.

Mevlâna'nın eserini birkaç cümleyle çözümlemek neredeyse olanaksız görünür. Fakat elbette bazı temel noktalar vardır: ana tema Aşk'tır. Şems aracılığıyla öğrendiği İlahi Aşk pınar başıdır ve bütün düşünce ve sözlerinin bittiği yerdir. Kendisini sonsuz yeni biçimde gösteren ve aşığın gözüne rengarenk peçeler altında görünen bu Aşk'tır. Allah'la özdeş bu yüce ve güçlü Aşk'la çıplak gerçeklik olarak yüz yüze gelinemeyeceğinden, bu peçeler zorunludur. Arapça güneş demek olan Şems'in adından

kinaye ile Rumî güneş simgesini sever, çünkü güneş Tanrı'nın duyumsanabileceği iki niteliği temsil etmektedir: bir yanda güzellik ve şefkat, diğer yanda ululuk ve gazap:

*Dünyayı ısıtan ve aydınlatan güneş
eğer ona yaklaşılmaya kalksaydı, cümle alem yanardı!*

Güneş, zevk ve acı verir, yaratılmış olanları ısıtır ve yakar. Aynısı Aşk için de geçerlidir ve insan birleştirici aşkla yaşadığı deneyimi açıkça anlatmamalıdır: bu derin sırrı açıklamak Sevgili'ye ihanet etmek, onun sırlarını açığa vurmak demektir; bu en büyük cezayı gerektiren bir suçtur. Bu nedenle Rumî dinleyicilerini uyarır:

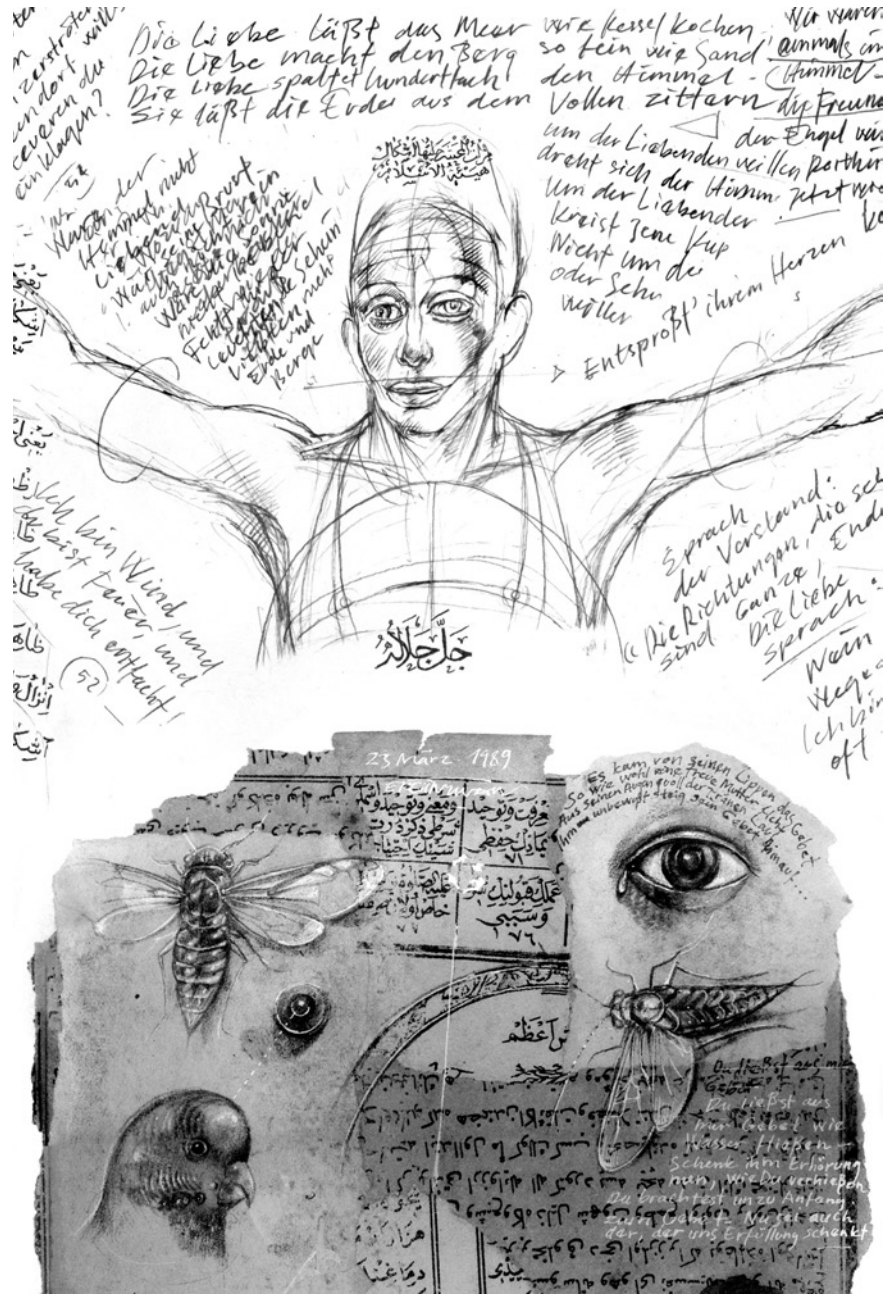
*Yarın sırrının örtülü kalması daha yeğdir!
Sen masalla söylediklerime kulak ver;
Sevgili'ye ait sırların,
Başkalarının hikayeleri, eskilerin masalları içinde söylenmesi daha hoştur.*

Yani Mesnevi, İlahi Aşk'ın, oldukça farklı, öykü ve anekdotlar aracılığıyla dile getirilmiş anlatısından başka bir şey değildir; bu öykü ve anekdotlardan bazıları tam olarak "gizemli" de değildir, hatta insan doğrudan açık saçık öykülerle bile karşılaşır. Mevlâna kendisini ilhamın akışına bırakmıştır. Mesnevi'de ne belirli gizemli hallerin veya tanrıbilimsel kavramların düzenli bir yorumu, ne de gizemli yolun dış görünüşüne ilişkin yöntembilimsel bir kılavuzluk vardır. Bunlar yerine, bir öykü bir başkasından doğar, bir başkasıyla kesilerek beklenmedik yorumlara ya da bambaşka bir öyküye yol açar. Ama bir tema -İlahi Aşk arayışı- sözcükler ve simgelerle dokunan peçeler altından daima ışığını saçar.

Mevlâna Aşk'ı açıklamak için, imge kullanmayı sever; insanı müzik aletine benzetmesi gibi, bu imge de daima tekrarlanır. Bu, Kur'an'ın 12. suresinden, yani Yusuf'un, sevginin vücut buluşu, Mutlak İlahi Güzellik'in belirişi öyküsünden alınmış bir motiftir. Fakir bir aşığın böyle bir Sevgili'ye sunabileceği ne vardır? Mevlâna'nın her yeni bağlamda yinelediği gibi bu aynadan başka bir şey değildir. Bu ayna aşığın arınmış kalbidir; çünkü sürekli Tanrı'yı anmakla cıllanmış olan kalp, sonunda öyle pürüzsüz bir parlaklık elde eder ki, Sevgili onda kendi lekesiz yansımasını görür ve böylece aşığa kendisinden daha yakın hale gelir. Burada Kur'an dışında ifade edilen Kudsî hadis akla geliyor: "Ben göklere ve yere sığmam, mümin kullarımın kalbine sığarım".

Sevgili Yusuf motifi Mevlâna tarafından bütün yaşamı boyunca kullanılmıştır ve Mesnevi'nin son sahnelerinden birinde -ölümünden birkaç ay, belki de haftalar önce yazdığı bölümde- Yusuf'u o kadar seven Kıtır'ın karısı Zeliha'nın, sevgisinin sırrını nasıl saklamaya çalıştığını anlatır:

*"Mum yavaşça eriyor" dediğinde
Bu "yarım bana nazikti" demektir,*



Ergin İnan, Mesnevi dizisi (detay),
60 x 41 cm, özgün litografi, 1989

“Bak, ay nasıl yükseliyor” dediğinde

“Söğüt yeşerdi” dediğinde

“Yaprakları titriyor” dediğinde

“Sedef otu ne güzel yanıyor” dediğinde

“Kuşlar güller için ötüyor” dediğinde

“Kilimlerimi güzel çırp” dediğinde

“Ekmek iyi tuzlanmamış” dediğinde

“Felekler ters dönüyor” dediğinde

Bir şeyi övüyordur – yani bu, “onun tatlı sarılışı” demektir,

Bir şeye kızılıyordur – yani bu, “o uzakta” demektir,

Ve adları adlara adları adlara eklediğinde:

Tek niyeti Yusuf’un adını anmaktır...

Sevgili’nin adı açlar için gıda, üşüyenler için kürk paltodur, çünkü sevenin bütün varlığı bu adla donanmıştır ve O’nun adında yok olmuştur. Sevgili’nin kesintisiz anımsanması, aynı zamanda kesintisiz zikir demektir. İslam mistik şairleri içinde büyük zikir ustası Mevlâna’dır. Aşk şiiri ve zikir çoğunlukla ayırt edilemez ve Mesnevi’nin en güzel bölümleri şairin zikrin gizeminden söz açtığı yerlerdir; öyle bir zikir ki insanı, vahiy meleği Cebrail aradan çekilmiş kadar Tanrı’ya yakınlaştırabilir. Musa’nın hoş bir öyküsü vardır. Bu öyküde katı peygamber, Rabb’a uygunsuz sözcüklerle seslenen çobanı duyarak rahatsız olur:

Musa, yolda bir çoban gördü.

Çoban şöyle söylenip duruyordu: “Ey kerem sahibi Tanrı!

Neredesin ki sana kul, kurban olayım.

Çarığımı dikeyim, saçını tarayayım.

Elbiseni yıkayayım, bitlerini kırayım.

Ulu Tanrı sana süt sunayım.

Elceğizini öpeyim, ayağını iyice ovayım.

Uyuma vaktin gelince yerceğizini silip süpüreyim.

Bütün keçilerim sana kurban olsun.

Bütün nağmelerim senin yâdınladır, Tanrım!”

Gazapla dolan Musa çobanı azarlar, fakat Tanrı ona, böyle çocukça sevgi dolu bir seslenişten, tanrıbilimsel olarak daha doğru olabilecek iddialı formüllere göre daha fazla hoşnut olduğunu bildirir.

Mevlâna duanın insanlar tarafından icat edilmediğini, İlâhi bir armağan olduğunu bilir. Eğer O Verici olmasaydı kim tozun içinde gül yetiştirebilirdi? İnsan Ezeli Rabb’a seslenmeye nasıl cesaret edebilirdi? Mesnevi’deki en bilinen öykülerden biri, bir lütuf duacısının deneyiminden söz eder: geceler boyu Tanrı’ya



Ergin İnan, Mesnevi dizisi (detay),
60 x 41 cm, özgün litografi, 1989

seslenen adam sonunda, hiç cevap alamadığına göre duayı terk etmeli diye Şeytan tarafından yoldan çıkarılır. O zaman İlahi ses duyulur:

"Senin 'Tanrım!' deyişin, benim 'Burdayım' dememdir,
Senin yakarışın Benim buyruğumdur!
Ve senin bütün Bana yakınlaşma çaban,
Benim seni Kendime çektiğimin işaretidir!
Senin sevgi dolu araman ve acın,
Benim lütfumun işaretidir
Her 'Tanrım!' deyişin, yüz defa 'İşte yüzüm' dememdir!"

Mevlâna her ne oluyorsa Tanrı tarafından olduğunu bilir. İlk adımı atan دائما O'dur ve bütün insan faaliyeti O'nun çağırısına bir cevaptır. O yanında bir ikinci bulunmayandır ve O'nun işleri ölümlülerin zihnine anlaşılmaz gelse de, biz her ne yaşarsak, ancak O'nun iradesinin ve hikmetinin ifadesidir. Her kötülüğün arkasında, saklı, gözlerimizin tanımadığı bir anlam vardır ve yaratılmış her şey İlahi Sultan için kurulan "ezeli cadır"ın yapımına hizmet eder. Her varlığın, her atomun, Tanrı'nın yüce görkemine hizmet etmek için Tanrı tarafından verilmiş özel bir görevi vardır ve bunu bilmese bile çalışır. Bu körcesine bir kader anlayışı değildir: kötü işleri Tanrı'nın irade ettiği veya yaptırdığına inanmak yanlışır ve yalnız iki yüzölçümü kendi yanlışlarını ezeli kader yazısına bağlayarak savunurlar. Oysa her eylem kutsanma ve lanetin tohumunu kendi içinde taşır. Peygamber bu dünyanın öteki dünyanın tarlası olduğunu söylememiş midir?

Mevlâna dinleyici ve okuyucularını bu dünyanın bütün harikaları arasında dolaştırır; onlarla birlikte Konya'nın kışın kar ve buz altında iç çeken, baharda yeşil cennet elbiseleri giyip dans eder gibi görünen bahçelerinde gezinir; çocuğun dilsiz bir embriyodan olgun bir insana dönüşüm öyküsünü anlatarak bize insan ruhunun gelişimini gösterir: rahimdeki çocuk bu dar hücrenin dışında engin bir güzel kokular ve renkler dünyası olduğunu hayal edebilir mi? Aynı biçimde, insanlar tinsel Cennet'in güzelliklerinden de habersizdirler.

Mevlâna'yla birlikte ortaçağ Anadolu şehrinin sokak ve çarşılarında dolaşır, soytarları, ip cambazları ve dervişleri, prensleri ve halinden hoşnut burjuvaları seyreder, kedi ve sokak köpeklerini, deve ve eşekleri gözler ve dükkanlardaki yiyecek ve içeceklerin tadına bakarız. Bu sahnelerin her biri aslında, bizi daha yüksek bir gerçekliğe yöneltmeyi hedeflemektedir. Elbette Mevlâna ancak çok az insanın, tek gerçeklik olarak anladıkları maddi dünyanın manevi yönünü tanıyıp kavrayabileceğinin bilincindedir. Çünkü insan zıt niteliklerin garip bir karışımıdır, "kuyruğuna melek kanadı bağlanmış bir eşektir". İnsan, düşünce ve davranışları nedeniyle hayvana veya meleğe dönüşebilir, ya da hayvanlardan daha aşağıda ve meleklerden daha yukarıda olabilir.

Dolayısıyla Mevlâna okuyucularına sık sık Tanrı'nın "Adem'in çocuklarını onurlandırdığını" ve onlara İlâhi Lütuf'da kadim yerlerini arayıp bulmaları için en değerli manevi armağanı verdiğini anımsatır.

Mevlâna ezeli ve ebedi Gerçeklik'in yaratılmış şeylerin renkli ve aldatıcı peçelerinin arkasında olduğunu kendi de biliyordu; dolayısıyla bize onun arkasındaki yolu gösterebiliyordu.

Doğu geleneğinde güneşin, mucizevi simya ile, sıradan çakıl taşlarını yakuta çevirebildiğine inanılır. Mevlâna, bir huzmesi onun için kendini Şems-i Tebrizî olarak gösteren ezeli İlâhi Güneş'in sevgisiyle dolmuş, kendisi böyle bir güneş olmuştu: neye dokunursa mücevhere dönüşüyor, donukluğunu yitiriyor ve gözümüzün önünde kıymetli taşların parıltısına kavuşuyordu.

Kendisinin geçip bizlere gösterdiği yol kolay değildir; bu, sevgi, teslimiyet ve ölüm aracılığıyla yeniden doğumun ruhsal gizemini yaşamak için kendisini alevlere atan gece keleşinin yoludur.

Dervişlerin, dönmeye başlamak üzere siyah cüppelerini üzerlerinden atarak, ışığın tinsel dünyasının çoktan parçası olmuş gibi, beyaz tennureleri ile ortaya çıkmaları, bu gizeme işaret eder. Çünkü sema sevgiyle yaşamak, ölmek ve dirilmektir:

Dönmenin gizli gücünü bilenler

Tanrı'da yaşarlar:

*Onları katleden ve diriltten Aşktır –
bunu bilirler. Allah hu!*

Cambridge, 12 Şubat 1989

Koray Ariş

Antonio del Guercio

"Koray Ariş"

Koray Ariş'i, ilk kez, 70'lerin başında Roma'da tanıdım. Eserleriyle kendi kuşağı içinde en sıradışı heykeltıraşlar arasında yer aldığı hemen anlaşılıyordu. Üstelik, böyle düşünen sadece ben degildim; bu yıllarda Roma'da düzenlediğim sergisi, pek çok kişi tarafından çok başarılı bulundu. Sonraları ülkesine dönen Koray, bugün, kendi özgün dilini geliştirmiş, olgun bir sanatçı olarak karşımıza çıkıyor.

Herşeyden önce, Koray'ın, sanatında ilerlerken gençlik işlerinde gözlenen temel üslup özelliklerini de hep koruduğunu belirtmek gerekir. Bu özellikler, somut ve canlı bir eski zaman zanaatkârlığı bilgisi ile, tümüyle özgün bir heykel sanatının plastik duyarlılığını birleştirebilme yeteneği olarak özetlenebilir.

Koray Ariş'in eserleri hem çağdaş, günümüz heykel sanatıyla diyalog içinde, hem de, ilk bakışta göze çarptığı gibi tarih ve **malzeme kültürüne** derinden bağlı bir sanatsal yaratıcılığın mümkün olduğunu gösterir. Hatırlıyorum, Roma'da yaşadığı günlerde yaptığı gençlik işlerinde Koray'ın ağacı işleyiş tarzı bana çok çarpıcı gelmişti. Kesinlikle sadece zanaatkârane kaygılarla çalışmıyordu. Biçimsel sentezler, her türlü akademik naturalizmin reddi, kompozisyonun çözülmesi ve yapının özgür oluşumu gibi çağdaş plastiğe özgü sorunlardan kaçmıyordu. Beri taraftan da, ağacın yontulmasında, farklı malzemelerin biçimleri oluşturmak üzere bir araya gelişinde ve yüzeyin çözümlenmesinde sanatçının kendi toprağının zanaatkârlık geçmişine bağlılığını hissetmemek mümkün değildi. Son eserlerinde, Koray'ın, köklerinden koparılmış,



Koray Arış, *İsimsiz*,
30 x 17 x 19 cm, kösele, 1987

her yerde kullanıla kullanıla aynılaşmış bir *Esperanto* dilinin anonimliğini redderek modern heykel adına üstlendiği birincil görevine sadık kalmayı başardığını ve bunu sürdürdüğünü görüyorum. Bu görev Koray'ı, "havaalanı estetiği" olarak isimlendirebileceğim bir estetiğe karşı nihayet yeni yeni oluşmaya başlayan başkaldırının önderlerinden biri yapmaktadır. Bu öyle bir estetik ki, Kuzey, Güney, Doğu ya da Batı olsun, nereye giderse gitsin, hemen her yerde, insana, bir an için bile olsa, aslında yeni bir yere gidememiş olduğunu düşündüren tatsız bir duygu yaşatır; çünkü kültürel mekan/ortam değişmemektedir. Sanki geçmişi ve geleceği olmayan bir sınırda, değişmeyen steril bir ortamda kalakalmışsınızdır.

Koray'ın ağaçtan yaptığı erken dönem eserlerinden söz etmiştim. Aynı yıllarda deri ile de çalışıyordu. Deriyi, asla zanaatla karışmayacak bir şekilde biçimlendiren, daha doğru deyimiyle, deriyle tam anlamıyla plastik formlar yaratabilen tek sanatçıydı; en azından Batılı heykeltıraşlar arasında.

Şimdi, son eserlerinde, bu kez metalle birlikte yine deri kullanıyor ve bu kez de, eski zaman usta-işi zanaat ürünleri birer *opera d'arte*'ye dönüşüyor. Bu eserlerde kurşun, formla büyük bir uyum sağlayacak şekilde kesilip biçimlendirilmiştir; bu kurşun varaklar, deriyle garip bir ilişki içindedirler. Bir kabuk ya da zırh gibi değil de, ikinci bir deri tabakası gibi alttaki deriyi sararlar. Kurşun levhalar deriyle, birbirlerini ritmik bir sıra içinde izleyen çivilerle birleştirilmiştir. Madenin yüzeyinde bazen sık ve küçük, bazen de seyrek ve iri izler bırakan dövmeler de formun tanımında rol oynarlar. Canlı, organik, güneşte kavrulmuş ten gibi deri, kurşun levhanın altında sanki zorlanır, taşar ve titreşir.

Diğer heykellerde ise iki malzeme bütünleşmemiştir. Bunun nedeni, belki de, bazılarında derinin tüm ifadeyi tek başına daha iyi işlemesi, bazılarında ise, iki malzemenin karşı karşıya gelerek aynı diyalektiğin ayrı öğeleri olarak ilişkiye girmesidir.

Heykellerde ana tema hep insan gövdesidir. Biraz genellersek, insan gövdesi değişik biçimsel sentezler içinde de olsa, Kübizmden Moore'a ve sonrakilere dek çağdaş plastiğin hep temel konusu olmuştur ve insana Ege'nin eski arkaik dönemlerini hatırlatır. Bu vücutlar bir yandan muhteşem Akdeniz adalarının antik çağ tanrıçalarını canlandırırken, öte yandan da "günümüz" kadınının antik yorumlarını oluştururlar. Bu gövdeler hep gerilim içindedirler. Dışardan rahat bir pozda gibi görünseler de, içlerinde akan enerjiyi ve aslında bir yay gibi gergin olduklarını hissetmemek mümkün değildir. Bu enerji denetim altındadır, ama çok yoğundur. Bu gövdeler bana hep Homeros'un *Odysseia*'sındaki yayı hatırlatır; hani şu sadece *Odysseus*'un çekebildiği olağanüstü sert yayı. İşte bu heykellerde ben, Eski Çağ Yakın Doğusu'ndan, Ege'den Anadolu'ya, Kafkaslar'a dek uzanan bölgelerde hakim olmuş büyüsel-dinsel cereyanlara derinden bağlı, antik, efsanevi bir gerilim buluyorum.

Biçimler yalındır, yüzeydeki ayrıntılardan ve lüzumsuz öykücülükten arıtılmıştır. Gövdelerin yapısı son derecede kütseldir, bütünlüklüdür ve merkezlerinin çekimindedir. Bu heykellerin her bir parçası söz ettiğim enerjinin ifadesi için bir yarış halindedirler. Hatta “anatomik açıdan eksik” olarak nitelenebilecekler bile, canlı güçlerin yoğunlaşmasında rol alırlar. Noksan bir baş, belli-belirsiz kollar, veya aşağıya doğru incecik bir noktaya dönüşen bir büste olduğu gibi anatomik tasvirlerdeki bu “müdahaleler”in hepsi, dolaylı olarak eserde yoğunlaştırılmış enerjiyi vurgularlar.

Koray Ariş, heykelin farklı, “özel” bir sanat olduğu düşüncesinden vazgeçmeyen az sayıdaki heykeltıraşlardandır. Heykel sanatı sadece üç boyutlu biçimler yaratmak değildir.

Günümüz sanatında, üç boyutlu olup da **heykel olmayan** çeşitli ifade biçimleri vardır. Mesela, yüzyılımızın ikinci yarısında, Neo-Realizm’den bu yana ortaya çıkan sanat faaliyetleri arasında olsa olsa ikinci sınıf, ya da sıradan bir yeri olan assemblajları düşünün. Assemblaj heykel değildir. Çünkü, assemblajın ifadeciliği, herşeyden önce kendi içinde yeniden biraraya getirilmiş farklı nesneler veya nesne parçalarının doğrudan doğruya duygu ve düşünceler üzerine kurulmuştur. Oysa bir heykel, bütün ifadesini yapıldığı malzeme ya da malzemelerin oluşturduğu **biçim** üzerine kuran üç boyutlu bir sanat eseridir. Bu nedenle bence, sınırlarını zorladığı assemblajdan gerçek bir heykel sanatı yaratmayı başarabilen tek sanatçı büyük usta Louise Nevelson idi.

Koray Ariş’le aynı heykeltıraşlar grubuna giren sanatçılar arasında İtalya’dan bir Giò Pomodoro’yu, Fransa’dan bir Ipoustéguy’u sayabiliriz. Koray’dan hemen bir önceki neslin sanatçıları olan bu heykeltıraşlar, içinde bulundukları mekânı değiştiren, daha anlamlı kılan, günlük işlevlerin sıradanlığından çekip çıkaran “güçlü” plastik nesneler yaratmanın başarılabilmesine, daha doğrusu yaratmanın şart olduğuna inanan sanatçılardır. 19. yüzyılın özellikle sonlarında üretilen anıtlara karşı çıkmak, haklı ve gerekli bir davranıştı. Ancak bu arada, 19. yüzyıl anıt-heykellerinin akademik terörü altında ezilir kalmış anıt kavramına haksızlık edilmiş, ve böylece dönemin heykel sanatı da bir krize girmişti. İşte bu nedenle, çağımızın büyük İtalyan heykeltıraşı Arturo Martini, 1945’de, yaşamının zor bir döneminde, heykelin “ölü bir dil” olduğunu yazarken, heykel sanatının artık yeni birşey yaratamayacağını değil, modern toplumun tarihinin büyük ölçüde heykel sanatının kendini ifade etme olanaklarını yok ettiğini kastediyordu.

Arturo Martini’nin ardıllarından, heykele ve heykeli sürekli olarak yeniden keşfedebileceklerine duydukları inancı sürdüren heykeltıraşlar, her zaman, bu tarihi ve kültürel engellerin akademik olmayan sanat eserlerini halka açık mekanlara yerleştirmeyi zorlaştırdığının bilincindeydiler. Buna rağmen, Berlin’den Milano’ya, Paris’ten Londra’ya dek, heykelin somut biçimlerine, olanaklarının denenmesine ve artık bugün “ölü olmadığını” söyleyebileceğimiz bu “dil”in alanının genişletilmesine

ilişkin çalışmalarını sürdürdüler. Bunu kimi zaman halka açık alanların da ötelerinde, kimi zaman ise ancak atölyelerin yalnızlığında başardılar.

Koray Ariş bu karmaşık arayışa gençlik yıllarında başlamış, Türkiye’ye döndükten sonra, olgun bir sanatçı olarak bir çözüme ulaşmıştır.

İtalya’daki günlerinin, bir yandan geç Romanesk rölyeflerin acılı ifadeciliğinden ilk Roma heykellerinin güçlü yalınlığına, Erken Rönesans’ın mucizevi dengesinden Barok dönemin dinamik eklemlenmesine değin görkemli İtalyan ve Batı heykel tarihiyle doğrudan ilişki kurabilmesine, öte yandan ise Kübizm’den Moore’a dek günümüz heykelinin belirleyici örneklerini kavrayabilmesine olanak sağlayarak kendi sanatının gelişmesine katkıda bulunduğuna inanıyorum. Sanatçının geldiği topraklardan getirdiği çeyizi yitirmeden, bu deneyimleri sindirmesinin pek de kolay olmadığını teslim etmek gerekiyor. Daha önce de sözünü ettiğim bu hünerlerin kökleri, sadece kimi örneklerden ibaret olmayan, Konstantin döneminden Osmanlılar’a dek bu topraklar üzerinde yaşamış binlerce isimsiz insanın babadan oğula devrettikleri zanaatkarlık bilgilerinin oluşturduğu bir “tarihî hafıza”ya uzanmaktadır.

Gerçekten de, Koray Ariş, bu arayıştan yüzünün aklıyla çıktığını kanıtlamıştır. Şimdiki sergisi de bunun bir başka göstergesidir. Ve ben, bu kitaptaki sözlerimin, bir zamanlar surları içinde çalıştığı Roma’nın kendisine duyduğu güvenin haklılığını kanıtlamış olan bu sanatçıya Batılı bir sanat eleştirmeninin gönül borcunun ifadesi olarak algılanmasını diliyorum.

Nur Tarım

Zeynep Yasa Yaman

“Levhi Mahfuz: Geçit Töreni ya da
Uçuşan Giysileri İçinde Kadın Bedenleri”

Nur Tarım'ın daha önce Hollanda Het Valkhof Müzesi'nde izlenen “Geçit Töreni” (*The Parade*) adını taşıyan sergisi Ankara Galerî Nev'de açıldı. Bir süre ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'ne devam eden Tarım, daha sonra Şadi Çalık'la çalıştı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nü bitirdi.

Uzun bir süredir, “bellek/hafıza” kavramını sanatının sorunsalı haline getiren Tarım, teozofik bir yaklaşımı benimsiyor; insanlığın, doğanın, toplumun belleği ile ilgili yapıtlarında, “serbest hafıza” kavramını öne çıkarıyor. Gazete, kitap, telefon rehberi sayfaları gibi yazılı kağıt ve zamkla biçimlenen işlerinde beynin fizikokimyasal olanaklarıyla sınırlı anımsama-unutma gelgitinden bağımsızlaşmayı önemsiyor; varoluşun kendisi olarak kalıcı bellekle ilgileniyor. Yok olma, unutma gibi olgulardan kaçan “uzak-bellek” (*far memory*), bu yitirilmeyen hafıza, bir yandan da Levhi Mahfuz inancıyla bütünleşiyor. Evrendeki hiç bir maddenin yok olmayışı gibi, her olay ve devinin de kayıtlı olduğu düşüncesini barındıran temel bir kavram olarak “akaşik kayıtlar”, Tarım'ın yaratımında da ana tetikleyici gibi görünüyor. Çalışmalarında, yapıtın içine gömülü gizli kültürel hafıza ile bu sınırsız ve sonsuz arşiv arasındaki ilişkiyi irdeliyor.

1972'den beri Hollanda'da yaşayan Tarım, aidiyetini belirleyen farklı koşulların biçimlendirdiği Türkiyeli göçmen kimliğiyle her yerde oluşunu ‘ev’ ve ‘yurt’ kavramıyla içselleştir-e-miyor; ama, tanrı-doğa-insan arasında sürüp giden, kopmayan, şamanik bağlantıya tutunuyor. Anadolu'nun, Mezopotamya'nın, çeşitli kültürel



Nur Tarım, ??????
?????????????? 013.jpg

toprakların içerikleriyle donattığı heykellerini Batılı tekniklerle örtüyor. Yüzeyi dele- rek yapıtın içine doğru gerçekleştirilecek bir yolculuk için izleyiciyi yönlendirmiyor, ipuçları sunmaktan hoşlanmıyor, suskunlaştırıyor yapıtlarını.

Heykellerini bir cins hologram gibi, tüm varlığı ve yokluğuyla tarihin içinden yeniden boyutlandırarak galeri mekânına taşıyor. Kadınların üç boyutlu, ışıklı görün- tülere, gözümüzün görebileceği her şeyin, hareket değişikliklerinin, alan derinliğinin, iç içe geçmiş izlenimlerin, kaçınıklıkların (*parallax*), birbirinin üstüne binmiş kavramla- rın yarattığı ele geçirilemeyen, dokunulmayan bir gerçeklik yaratıyor, tıpkı yaşam gibi.

Bu kaydedilmiş, depolanmış hologram bilginin, her parçada bütünlüğünü ko- ruyan, bozulamayan içkin belleği, ele geçmez, kağıda kaydedilemez çok boyutlu volü- metrik ışık varlığı gibi, Tarım'ın şeffaf kauçuk (*rubber*) kadınları da, ışıklı varoluşlarına karşın, izleyicide tereddüt yaratıyor.

Tarım'ın heykel serüveni oyma, yontma, biçim verme, dökme olarak sınıf- landırılabilir geleneksel teknik kullanımların yanısıra yığma, toplama, yapıştırma, üstüste koyma gibi özgür yeğlemelerin birarada ve karşıtlık yaratacak biçimde kul- lanıldığı değişik ifade biçimlerini; bronz, kurşun, taş, kaya, ağaç, ahşap, kağıt, kauçuk gibi değişik malzeme seçimlerini ve kullanımlarını barındırıyor. Düzeni düzensizlikle, sert yumuşakla, anlamı hiçlikle, sağlamı dayanıksızla ilişkiye sokuyor, karşıtlıklar ve şaşkınlıklar yaratıyor. Malzemenin niteliklerini önemsiyor -bronz (sağlam, kalıcı), ka- ğıt (dizgi, matbaa), kauçuk (yumuşak, şeffaf, tensel) gibi- heykelinin anlamını güçlen- dirmekte kullanıyor.

Son çalışmalarında, antik sanatın kadın heykellerine zamanımızda bir geçit tö- reni yaptıran sanatçı, belki de en eski yapı mühendisliği birimi olan sütunları da heyke- linin bir parçası olarak tasarlıyor. Dor, ıyon, korint, değişik düzendeki sütun biçimleri ile bütünleşen kadınlar, kültürel ve tarihsel olarak ayrımlı içerikler kazanıyorlar.

Bu sergisinde Tarım, figürlerini üzerine yerleştirdiği kağıttan yapılmış sü- tunlarıyla, geçmiş-in-in işlerine olduğu kadar Brancusi'nin 'Sonsuz Sütun'una, 'axis mundi'ye de göndermede bulunuyor. Bilim ile sanatı, bilgi ile inancı, oran ile süsleme- yi, bir karşıtlık ya da aynılık olmaktan çıkarıyor. Sütunları, insanlık tarihinin bilimsel, teknolojik, sanatsal, kültürel geçmişin arşivi; uygarlık tarihinin belleği olarak kullanı- yor, kadın bedenini kültürel kesişmelerin "kozmik merkezi"ne dönüştürüyor. Belli bir çizgisellikle dizilenen, uçuşan, farklı giysiler içinde bedenleri sakınılmadan görselleşti- rilen, 'axis mundi' (*cosmic axis, world axis, world pillar, columna cerului, center of the world*) içeriğiyle kodlanmış bu kadınlar, sütunla birlikte yükselen, hem erkek hem dişi bütünsellikleri ile "Geçit Töreni"nin ana belirleyicisi, toplumun kültürel dölütüdürler.

Öte yandan katı, sağlam, koyu, bronz ya da şeffaf, yumuşak, kauçuk, pembe kadınlar anonimleştirilmiş, yüzleri belirsizleştirilmiş; portrelerinden çok giysi ve sü- tunlarla vurgulanmış tarihlikleri öne çıkartılmıştır. Bununla birlikte kadınlarla izleyici

arasında kurulan tensel, oyunsal, zihinsel yakınlık, onların dişiliklerine olduğu kadar tarihten silin-eme-mişliklerine (*rubber: silgi*) vurguda bulunur.

Malzeme ve teknik kullanımındaki ustalığı ile formu, yetkinliği öne çıkaran Nur Tarım, tarihin içinde kaybolan kadınları geri çağırıyor. Güzel-çirkin gibi keskin yargı/ayrım-ların, ideallerin yok edildiği, gövde, el ve kol devinimlerini içeren bir tö- renin çizgisel ritüeline dönüşen geçitte gösterim yazgısalıdır. Belki de herşeyi tersine çevirebilmek için kışkırtıcı bir ortaya çıkma ve ortadan kaybolma kuralıdır bu. "Lévi- Strauss, simgesel düzen yerini tarihe bırakıp kaçtı demişti. Günümüzde ise Canetti, tarihin bizi terkedip gitmiş olduğunu söylüyor. Geriye nesnenin tarafına geçerek bize sunduğu tuhaf, değerli ve yazgılaşmış (çaresiz) sonuçlardan (yazgı, sonuçlara tanınan salt özgürlük anlamına gelmektedir) başka ne kalmıştır? Her halde (*Sémiorrhagie*) göstergebilimsel-kanama." diyor Baudrillard.¹ Arzu ve rastlantıya yer vermeyen tören düzeninde asla değişmeyecek, sözleşmesel bir dünyanın arkasına gizlenen kadın be- denleri, belki de kışkırtı kışkırtı sadece geçiyorlardır. Törensiz.

¹Jean Baudrillard, Çaresiz Stratejiler (Özgün Adı: Les Stratégies Fatales. Editions Grasset, Paris 1983/1987) (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, s. 188-189.



Azade Köker, Bir Akrobat için Anıt,
terracotta, 1992

Azade Köker

Fritz Jakobi

“Bedensel Gerilimler: Azade Köker’in Yeni Heykelleri”

“Ben deniz kenarında büyüdüm. İstanbul’da her yerden denizi görürsünüz. Her zaman denize giden bir açıklık vardır. Bir su ve gökyüzü parçası her zaman gözünüze ilişir.” Heykel sanatçısı Azade Köker çocukluğunun izlenimlerini böyle anımsamaktadır. Sanatçı, İstanbul’da doğmuş ve daha sonra burada Güzel Sanatlar Akademisi’nde seramik eğitimi almıştır. 1973’ten itibaren de seramik çalışmalarını Berlin’de sürdürmüştür. O zamandan beri her yılın büyük kısmında -yakın zamana kadar bölünmüş ve şimdi yeniden birleşmiş olan- bu kentte yaşamaktadır. 1976 ve ‘79 yılları arasında, çok takdir ettiği heykel sanatçısı Lothar Fischer ile heykel çalışmış ve o zamandan bu yana yapıtlarıyla tanınmış ve saygınlık kazanmıştır. Köker, bu kentin ve ötesinin sanatsal profilini çizen sanatçılar arasında yer almaktadır.

Azade Köker’in yapıtları derinden bir arkaik formlar ve duygular dünyasında temellenir. Birçok 20. yüzyıl heykel sanatçısı gibi Köker, bu ilkel kavramdan, sanatsal eğilimlerini taşıyan ve kesin olarak biçimlendiren belirgin bir canlandırma üretir. Belki de burada, kendini giderek daha çok inceleyen ve maddesel olmayı arayan bir dönemi güçlü, hayat-dolu bir bütünlükle karşı karşıya getirmeyi gerektiren, ancak bunu yaparken aynı zamanda bir “makul” dünya yanılması yaratmayan bir zorunluk vardır. Azade Köker, çok mekanikleşmiş ve sofistike bir uygarlığın karşısına, sanki varlık bilincine bir çağrı ve tinsel bir doğallığın yeniden keşfi olarak anlaşılabilir, doğal olarak biçimlendirilmiş ve organik bir canlılıktan ortaya çıkan figürleri koyar.

Sanatçı uzun yıllar belirgin bir biçimde, eski Mısırlıların tutumlu ve bütünüyle ana hatlar tarafından yönlendirilen ifade gücünden etkilenen sade bir biçimlendirme üslubunu yeğlemiştir. Bu döneme ait yapıtları, bugün sanatını tanımlayan tüm öğeleri -örneğin bir figür içerisindeki aykırı kırıkları, plastik detayların güçlü bağımsızlığını organik ve maddesel bedenler arasındaki algılanabilir çatışmayı ya da figürün kasıtlı dönüşümünü -hatta yabancılaştırılmasını- içermektedir. Ancak sanatsal dilinin bu belirli öğeleri, çarpıcı bir biçimde güçlü bir blok heykel formunun sağlamlığından geliştirilmiştir.

1990 yılından beri yapıtlarında köklü değişiklikler olmuştur. Bedenlerin sert hatları zaman zaman sert ve düzgün gerilmiş yüzeyler kırılmış ve canlı, zaman zaman hareketli, plastik olarak biçimlendirilmiş yapılara yol vermiştir. Yeni dürtüler, şimdi daha da rahat bir biçimde dış formlarına yansıyan, değişik ritmlerin, heykelticilerin içine akmasına yol açmıştır. Beden ve boşluk arasındaki sınırlar daha akışkanlaşmıştır. Hala kütsel plastik bir nüve tarafından yönetilen hacimler artık kendilerini yeni kazanılmış bir duyarlılıkla ortaya koymaktadır ve büyük bir coşkunluk “deriden” dışarıya sızmasına izin vermektedirler. Azade Köker formlarına yeni bir hareket serbestliği vermiştir.

Sanatçının yapıtlarını tanımlama çabasında “oyun” kavramı kesinlikle anahtar kelimedir. Oyun -çok ciddi anlamında- Azade Köker’in yaratıcı hayal gücünü özel bir biçimde belirler. Yalnızca olağanüstü çok yönlü figürlerini son birkaç yılda doğrudan bu yönde konulandırmış olması gerçeğinden çok, tüm yapıtlarını, temelde, düşsel bir ara-alanda yerleştirmesi bu anı doğrular. Sagaların, cinlerin ve mitsel varlıkların, ilkel kütlerin, hokkabaz ve şeytanların dünyası işlerini tanımlar; ilkel sanatın bağımsız dünyası bile sanatında rol oynar. Azade Köker’in kelimenin tam anlamıyla naif bir biçimde bozulmamış ve dolaysız olarak önümüze koyduğu şaşırtıcı derecede tuhaf bir dünyadır. Formların oyunu farklı biçimlerde denenir ve uygun etki ve gizli ifadeyle sürdürülür. Zorlayıcı, nesnelilik ile dolu gereklilik ve hayatiyet canlısı bir varoluş tarafından taşınan oyunsu etki tersine döner. Oyun ciddileşir ve ciddiyet neşeli bir biçimde dönüşen şekillerde yakalanır; insan sorunları, kendi neredeyse sihirli ve anlamlı çekim güçlerini yaratan çeşitli yaratıklar biçiminde sıradışı, yabancılaşmış orijinalitede ortaya çıkarlar. Sanatçının temsil yetilerinin her biri zorlayıcı bir oyun ortaya koyar. Sergilendikleri mekan bir tiyatro sahnesine dönüşür -yaşamın içsel ve dışsal gerilimleri arasındaki oyun başlayabilir. Bunlar, insana bütün ve süregelen dürtüleri hissettiren güçlü psikolojik anlardır.

Ancak çatışan güçlerin bu oyunu, Azade Köker tarafından çok basit formlarla betimlenir. Tüm heykelleri şaşırtıcı bir açıklık ve sadeliğe ulaşır -sanki en basit biçimde bir araya getirilmiş gibi akılda kalan işaretlere dönüşürler. Bu basitlik heykellerinde belirgin bir bölünme sonucudur. Tekil beden parçaları, bağımsız segmentler

olarak ele alınırlar -kendi içlerinde bütündürler, kendi biçimlenme güçlerine sahiptirler. Sanatçı bu bağımsız parçaları birleştirir; bu, birçok yapıtında zaman zaman çok gerçekçi bir biçimde, uyguladığı bir tür montajdır. Burada, sanatçının sanatsal elyazısının tanımlayıcı bir kompozisyon ilkesi yer almaktadır. Detayların bağımsızlığına rağmen yeni bir bütünsel ifade edinen bütün ile parçaları arasındaki gerilimi irdeler. Heykellerinde sonuç olarak ortaya çıkan “kırıklar” Köker’in sanatında tipiktir. Bununla beraber, heykellerinin ima olunan ve gerçek olan bütünsel görünüşü, yapay bir uyum ya da yüzeysel bir birlik yaratmaz, ancak açığa çıkarılması zor olan “güçlü anlamı” yerleştirdiği mevcut nesnelerin açık biçimde tanınmasını sağlar.

Göz sürekli olarak çeşitli detayları inceler, birbirleriyle ilişkiye sokar, bütünü “kavrar”, bütünselliği yeniden algılamak üzere yeniden bileşimin parçalarına döner. Bu algılama süreci, Azade Köker’in yapıtlarının esas değerinin bir parçasıdır: Tekil olan ile ilgili -ve yalnızca tekil olan yoluyla var olabilen- bütünsel gruplama arasındaki çelişkili bağlantıları görülebilir kılar. Ancak detay, farklı olmasına rağmen oluşumun koruyucu yapısı olmadan varlığını sürdüremez. Aynı zamanda hem itaat hem de başkaldırı içeren bu sürekli değişme, bireylerin ve toplumun yeni biçimlerde her zaman yaşadığı, bir anıdır. Bu içerikler yalnızca incelenemez, yorumlanamaz; onlar gerçekten oradadırlar, ancak biçim yoluyla gerçeklik özellikleri göstererek ortaya çıkarılırlar. Tekil olanların tezahürü ve aynı şekilde gruplama olanakları da, sonu kestirilemeyen boyutta olağanüstü çeşitlilik gösterir.

Bunlar, kendilerini ortaya çıkaran içeriklerdir ve oradadırlar. Ancak bunlara biçim üzerinden erişilir; bunlar, gerçeğin uygun karakter özelliklerine göndermede bulunandır. Bu nedenle sanatçı bir konuşmada, “Artık içeriği düşünmüyorum. Yalnızca formu düşünüyorum. Bu, kendi mantığı, kendi kanunu ile bağımsız bir varlıktır. Ve bunun keşfedilmesi gerek,” demiştir.

Azade Köker’in sanatsal yaratıcılığında kendini detay ve varlık arasındaki koordineli çatışmada gösteren bir başka temel öğe vardır. Bu, organik olanlar arasındaki karşıtlık, ikilik öğesidir -içerden dışa devinerek beliren beden ile nesnel, hatta “ölü” bir nesnellığe yaklaşan beden arasındaki ikilik. Her iki eğilim de yapıtlarında bir dereceye kadar ortaya çıkarılabilir; bazı yapıtlarda nesnelliği bilinçli olarak vurgulanmış kaidenin kullanması buna örnektir. Ancak çoğu zaman bu iki eğilim birbirinin içine geçer ve birbirlerini etkiler: Nesne beden sanki bir anda canlanır, organik formlar ise tuhaf bir katılığa sürüklenir. Canlı olan bağlanır ve ölü harekete geçer. Canlı nesne dingin bir temel uzay geometrisine bürünür ancak bu formlar giderek bozulmaya başlar. Giderek daha hissedilir biçimde biçimlenen bu çatışma Azade Köker’in figürlerine özel bir esneklik verir ve içsel dinamiklerinin potansiyellerini korur. Eğer bacaklar boru gibi, başlar oval ya da yuvarlak haznesel, kollar kütsel görünüyorsa ve diğer yanda taş kaideler ya da kırık parçalar değişken bedenselliğe işaret ediyorsa, bu detaylarda, farklı

koşullarda süblimleşerek birbirine karışacak ve çözülemez bir birlik içinde uyumlu bir etki yayacak olanı okumak mümkündür.

Azade Köker, yapıtlarında, aynı zamanda hem çelişkileri hem de bunların çözümlerini arar. Son dönemlerinde güçlü bir biçimde görülen yoğun renkler, hatta bazı heykellerini bütünüyle tek renge büründürmesi, bu tür eğilimlerini ortaya koymaktadır. Bu pop-art vurgusu, çarpıcılığı attırmakta, gözü neredeyse tahrik edercesine uyarmakta ve böylece heykellerin kendilerini belirginleştirerek ve güçlü biçimde ifade ederek içinde bulundukları ortamdan ayırarak dikkatleri üzerlerine çekmelerini sağlamaktadır. Bu çarpıcı yabancılaştırma malzemenin yapısını geri iterek aynı zamanda formun bütününe giderek daha az ortaya çıkmasını sağlar.

Azade Köker'in yapıtlarında, çeşitli çatışmaların bir araya gelmesi detayların ve formun bütününe üç boyutluluğunda ortaya çıkar. Maddeye duyarlık, nesnel-liğe enerjik bir büyüme kazandırır, tekil bölümleri dokunma duyusuna güçlü biçimde hitap edecek şekilde yuvarlar ya da bölümlerin serbest biçimde mekana girmesine izin verir. Heykellerini öyle bir biçimde sonlandırır ki bunlar içten devinerek gelen üç boyutlu bir çatışmayla yüklü gibi görünürler.

Sanatçının, genellikle canlı varlıklardan yola çıkan, her zaman orijinal formları izleyiciye tuhaf bir biçimde tanıdık gelir ve yine de şaşırtıcı bir yabancılık taşır. Böylece sanatçı, özellikle birbirine her zaman zıt ve aynı zamanda birbirini bütünlleyen devinimleri serbest bırakan belirgin bir kutuplaşma nedeniyle kendini sürekli yenileyen bir canlılık ve yaratıcılık gücüyle inandırıcılık kazanan yapıtlar üretmektedir. Azade Köker, "Pencere" adlı yapıtı üzerine konuşurken bunu çok net bir biçimde ifade etmiştir: "Pencere insanlar tarafından içerisi ile dışarısını yaratıcı biçimde ayırmak üzere ama yine de ikisi arasında bir bağ kurmak üzere yapılmıştır. Ama hepsi bir. İşte! Bence 'Pencere'nin en önemli yanı insanın neyin içeride neyin dışarıda olduğunu bilmemesidir."

Kemal Önsoy

Vasıf Kortun

"Kemal Önsoy: Rumeli Hanı"

1

Bu resimler, kentin doğasının varoluş ve kayboluşuyla değişen bir kentli resim dizisidir.

19. yüzyıl sonunun önemli yapılarından *Rumeli Hanı* artık ucuz ölümler görmektedir. Bu bina trajik bir son durak. Kat kat boyalı, dökülen sıvalarıyla eriyen giden yığma duvarlar: Kurum, toz, kırık cam, çürüyen ahşap... Önsoy'un resimlerine bakıyorum. Yokoluş, her gün Cihangir ile Tünel arasında arşınlanan yollarda rastlanılan, geleceği tahmin edilen felaketlerin, ansızın kendini gösterdiği bir dünyaya dair. Yaşamın ince dengelerde sağlandığı kenarda kalmış bir kent dünyası. Yerebakan genç ölü, ucuz içki, hap, eroin, kan. Yaşam ve yıkımla karşı karşıyayım: bu resimler, aniden ortaya çıkıp varlığını kanayan, yıkıldıkça varolan ve hayalet gibi yaşayan canlılarla onların içinden doğduğu yetersiz maddeden oluşuyor.

Rumeli Hanı disizi her yeni resimle korkutucu bir hızla değişiyor. Değişim, ressamın gelişmesinden mi? Yoksa hesaplı bir programın ürünü mü? Hayır, resimlerin hızları, sürekli dönüşüm isteyen maddenin hareketliliğine katlanmanın gereğinden dolayıdır. Resimler, birer birer kendi içlerinde dönüşümlerinin izlerini taşıdığı gibi gittikçe dönüşümün kendisi olmaktadır. Gittikçe oluşuma ve maddenin yetersizliğine doğru gitmektedirler.

Atölyede, Önsoy'un, duvarlarına çarpıldığı Giacometti atölyesinin resimleri var. Savaş sonrasının ince uzun Giacometti'leri. Önsoy'un resimlerindeki yaratıkların, Giacometti'nin toplama kampı gıdalı ve Hiroshima derili tehlike altındaki yaşamın canlılarıyla ilintisi var. Giacometti'de yaratıklar artık saflıklarını bir daha kazanamayacak denli yaşanmış varlıklar. Önsoy'un dizisinin sonlarına doğru, resimlerinin yapısında ve figürlerde de yaşanmışlık hali gittikçe belirginleşiyor. Ancak, Önsoy'un canlıları, erotik bir dinamizm içinde, küçük felaketlere aşına, keder ve kayıtsızlıklarıyla, ikili üçlü gruplar halindeler.

Resmin vazgeçilmez arzularından biri gerçeği özünde yakalamaktır; Gauguin, Klee, Dubuffet... Bunun için batı bilgi ve düşüncesinden vazgeçerek, kendiliğinden olabilmeye yaklaşmanın yolları arandı. Önsoy'daki (Zen) kendiliğindenlik bu fikre o denli uzak değil, ki ressamla arasında bunların önemli bir yeri var. Bunlardan en yakını, konu, sertlik ve "saldırgan bir anıdalık" açısından Dubuffet olabilirdi, ancak Önsoy'un resimlerinin "sosyal" ve temsilci bir özelliği yok. Önsoy kentli değil, kentin doğasını yaşıyor. Dubuffet'nin duvarları boya izi, idrar kokusu ve grafitisiyle sosyal. Önsoy'un gördüğü, resmine taşıdığı duvarlar, mazot lekeli ve su birikintili asfaltlar kendiliğinden oluşan izlerle örülü ve doğal ritimlerle doludur. Önsoy'da hızla değişme sürecinde çoğalan, kirlenen ve derinlerden gelen renklere, yüzeydeki kabarmalara, oluşumsal izlere, erimelere bakıldığında, gittikçe bağımsız bırakılan bir resim görüyoruz. Resim gittikçe kendi yolunu çizebiliyor, çünkü Önsoy gittikçe ona daha hakim.

Rumeli Hanı dizisi ilerledikçe, resimler her mesafeden ayrı ayrı görülmeye başlıyor. Çoğu resim için böyledir bu. Ancak, Önsoy'un resminde yakından uzağa her adım algılanma biçimini zorlayarak makrokozmosdan mikrokozmosa doğru ayrı bir resim veriyor. Burnunu dayadığın zaman asit gibi, kaba, evrenin ilk oluşumuna benziyor. Biraz uzaktan resimde ölümcüllüğünü kovalayan canlılar var, figüre doğru ve figürden uzağa vahşi bir erotik dans içindeler. Canlılar, uzaklaştıkça iyiden iyiye belirginleşiyor, ki bu görüntü, henüz yakın-uzak arasındaki parçalanmanın başlıbaşına bir konu haline gelmediği, Rumeli Hanı'nın ilk resimlerini hatırlatıyor.

Resmine bakmaya çizimleri yardım edebilir. Çizimlerinde dikkat edilmesi gereken ve onları resimlerinden ayıran temel özelliklerden biri, üstünü okşadığı kağıttan tümüyle bağımsız, arka planı olmayan bir görüntü çıkartması. Buna karşın, resmindeki canlı ve onun ortaya çıkma biçimi oldukça farklı. Önceleri, sınırlı bir palet ve



**Kemal Önsoy, *İsimsiz*,
31 x 22 cm, kağıt üzerine akrilik**

belli bir tedirginlik içinde, oldukça sade bir yapı vardı. Resminde mekan ve figür uzun bir dönem boyunca, varlıkları için pazarlıktaydılar. Ağırlıkta olmaya çalışan mekan olsa da, mekan figür için bir dinlenme noktası, beliren figüre bir yastık olmakla yetiniyordu. Bu anlamda bir desensellik vardı. Ancak şimdi her iki öge de ayrılmaz bir birliktelik içinde, kavgalarını aynı sınırlarda geliştirmekteler. Oluşan mekan, figürün içinden doğduğu evren olarak aynı zamanda onun kaynağıdır.

Önsoy, resimlerinde canlılar oluşturuyor. Canlılar oluşturmak, geleneksel anlamda, çizimlerde olduğu gibi yapıcı bir süreç. Ancak, Leon Golub'da görüldüğü gibi canlılara, oluşmuş yüzeyden eksilterek, yani yıkarak varıyor. Golub boyayı eritip kazıyarak, napalm bombasının insan gövdesi üzerindeki etkisine, sosyal şiddete ve iktidara atıf yaparken, Önsoy, çivi, parke rendesi, sıvacı malası ve elindeki diğer duvar-yer işkencesi aletleriyle, sert kahverengi Belçika keteni üzerinde zengin bir doğal yaşam çıkartıyor. Evrenin ilk yaratıkları nasıl doğdular? O canlılar resmin altında, ameliye ile çıkması beklenen bir derinliktedir.

Çizimleri bir düş görüntüsü gibi, resmin durakladığı noktayı saptamaya yardımcı ediyor. Desen ve resim sürecinin zıtlığı düşünüldüğünde ikisinin de sonunda vardıkları nokta önemli değil. Önsoy, tam anlamıyla, resmini yaparken, bir resimden bir diğerine geçerken sürekli olarak kendi resminin tarihini yazıyor. Bu kendisiyle ve ressamlarıyla bir hesaplaşma.

Trajik bir güzellik görmek; seyretmenin garip özelliği bu değil mi zaten? Çökmekte olan bir dünyanın, savaş görmediği halde eriyen bir binanın acı güzelliğinden bir haz almak? *Rumeli Hanı*, kendinden başka neleri çağırıştırıyor? Ancak nostaljik düşlerde yeniden yaşanılabilen uzun bir tarihi mi, kendi ölümlerini mi? Her yapı kendi hazlarının ve felaketlerinin izlerini maddesinde taşır mı?

Narin yaşamlar ve bunların yazılmasındaki sertlik, bu sert yaşamdaki narinlik, kentin süregelen insanlık durumunda, Önsoy'un yazgısında sürüyor.

Kemal Önsoy

Beral Madra

“Kemal Önsoy”

80'li yıllarda sanatçılar gerçeğin ve duyguların o güne değin görünmeyen ve sözü edilmeyen çeşitli yönlerini ve uçlarını araştırdılar. Kemal Önsoy'un bu araştırmayı tuallerin geniş yüzeylerinde tutku, itki ve sezgi fırtınalarından oluşan mühürlü bir dokuya dönüştürdüğünü izledik. Önsoy'un resimlerini soyut ekspresyonist bir çerçeveye yerleştirmek doğru değildir; resimlerin oluşumundaki devinim bilinçli ve karardır. Resmin içinde çok katmanlı bir uzaklığın elde edilmesi için iki karşıt eylemin kullanıldığı belirgindir. İmgenin birbirini örten birçok katmandan oluştuğu algılanırken, aynı anda bu katmanların yok edildiği de izlenir. Kirli beyaz, siyah ve sıcak renklerin kesiştiği yerlerde biyomorfik biçimler öne çıkar. Göz, çarpıcı biçimleri bulduğunu sandığı anda yitirir. Karmaşık gibi görünen imgesel karşıtlıklar, yine aynı anda homojen ve kaygan bir yüzeyde erir. Bu açıdan resim izleyicinin başını döndüren bir etki bırakır.

Önsoy'un 80'li yıllar resimlerinde bir yandan Mezolitik ve Neolitik mağara resimlerini çağrıştıran izler vardı; figüratif imgeler boya katmanları arasından kendilerini gösterecek boşluklar buluyordu; Önsoy bu resimlerde mağara insanın ritüel danslarını kent insanının esrikliğine dönüştürdü. Öte yandan Giacometti'nin insanı gölgesiyle özdeşleştiren heykelleri, Joseph Beuys'un antropolojik göndermeler içeren figür desenlerindeki varoluşçu yaklaşım da Önsoy'un bu dönem resimlerinin alt yapısını oluşturdu. 90'lı yıllarda söz konusu dokunun giderek yoğunluk kazandığı,



Kemal Önsoy, *İsimsiz (detay)*,
100 x 130 cm, tual üzerine akrilik, 1988

mekanlaştığı ve içerdiği imgelerin de giderek kavramsallaştığı izlenir; bu bir bakıma bir geriye çekilme eylemidir. Resmin derinliği bir yandan kültürel ve görsel belleğin içerdiği bütün bilgileri ve deneyimleri kapsarken, bir yandan da bunların bugünkü insan için dayanılmaz bir ağırlık taşımasının hesabını dışa doğru kapanarak verir.

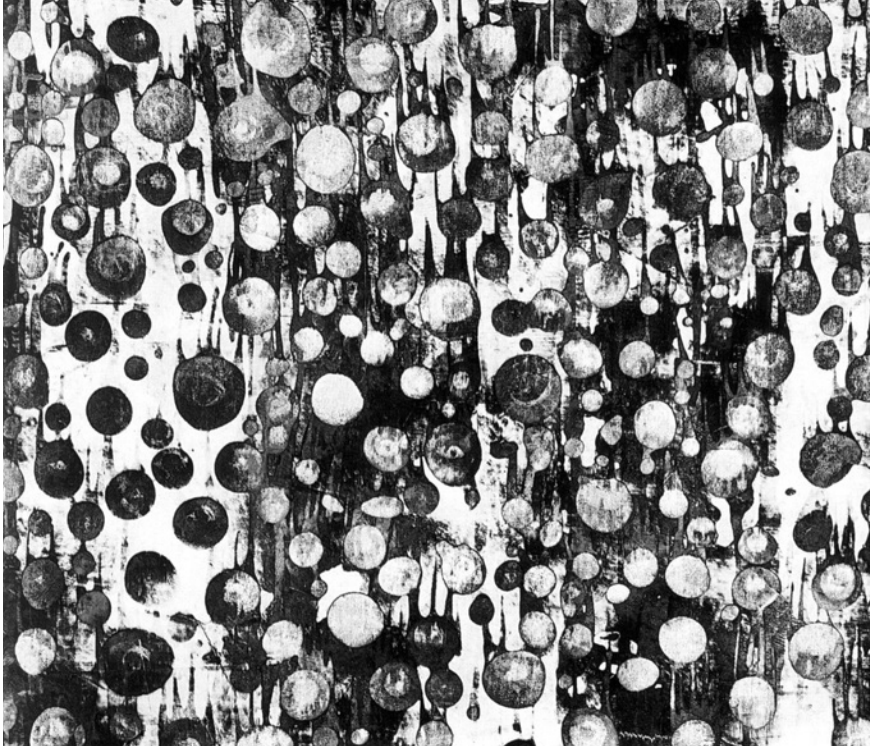
Kemal Önsoy

Zeynep Yasa Yaman

“Geleceğin Katmanlarındaki
Yeni Oluşumlar Üzerine”

Kemal Önsoy, uzun süre, katmanlarla ilgilendi. Toplamların, kümelerin, yaşam koşulları sonucunda bıraktıkları izlere yöneldi. Yerleşmelerdeki döküntüler, sürekli yapılanmalar ve yıkımlarla birbiri üzerine yığılan kültürel kodların peşine düştü. Bu takip bir bakıma sanat tarihinin izini sürmek biçiminde de anlaşılabilir. Böylelikle biz, katmanların üst üsteliğini kavlıyor, zaman içinde dolanabiliyorduk. Zaman olgusunun içerdiği “ardışıklık”, “süre” ve “zamandaşlık” kavramları ana sorunları gibi görünüyordu. Resimlerinde, katmanları birbirinden ayırdedebilecek işaretler bırakıyordu. Sonuç olarak, yaşanmış ve bitmişin anılarını, el izlerini hâlâ yaşamı kılan, duvarlara yönelik bir ilgiydi onunki. Taa tarih öncesi çağlara, mağara resimlerine uzanıyordu. Önsoy, Prehistoryadan günümüze katmanlaşan kültürel geçmişin “nasıl duyumsanabileceğine” ilişkin resimler boyadı. Onun resimleri, sanatsal arkeoloji için oluşturulmuş en üst katman değerindeydi.

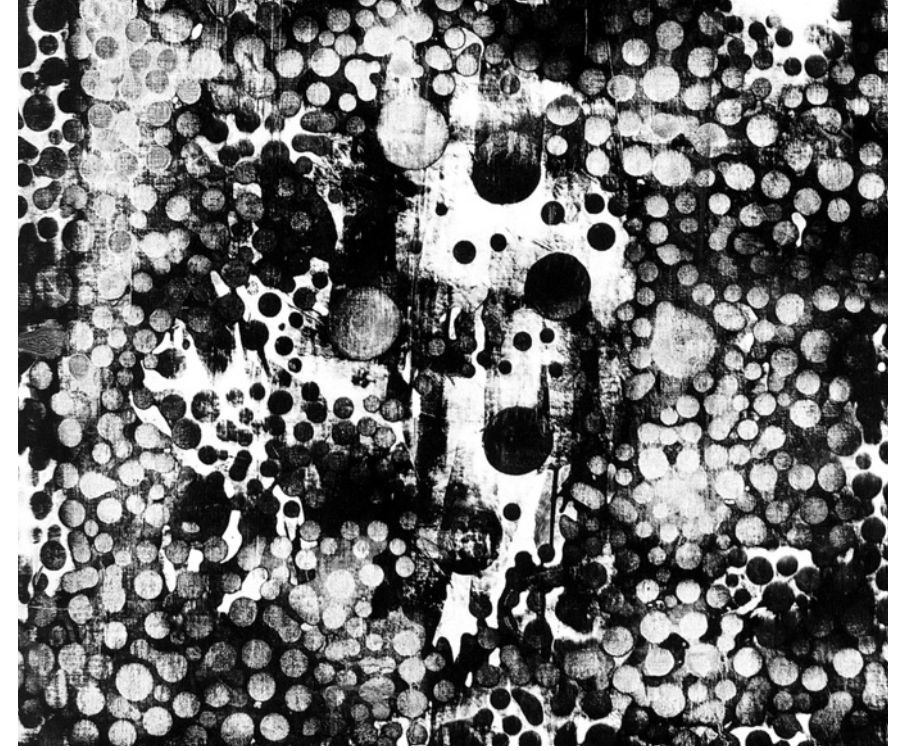
Şimdi, varoluş ve/veya yokoluşun coğrafyalarına, iklimlerine, mevsimlerine yaklaşıyor. Bu yaklaşma, birleşmelerin, kesişmelerin, eylemlerin “an”larıyla ilgili. İzlenimci bir resme yönelmiş; değişimlerin, dönüşümlerin peşinde. Araştırmalarını laboratuvara sokmuyor; sezgileri ve duysal dürtüleri yönlendiriyor onu. Sıradan bir insanın bakışındaki, renklerin mevsimlere, çekirdeğin doğaya, atomun akrabalıklara meylindeki büyüsel gizi tuval düzlemine çekiyor. Yinele/n/meye dayalı bir yeniden oluşu, kavramaya çalışırken izlenimlerini imgeleştiriyor. Öte yandan resmini de, tuvalinin



Kemal Önsoy, *İsimsiz*,
55 x 65 cm, kağıt üzerine akrilik, 1997

içinde ve dışında çoğaltıyor. Hayret resimleri yapıyor. Dişi ile erkeğin yumurtada buluşmasını, dölütün dölleşmesini; tanenin salkıma, yeşilin sarıya, şekerin bala, embriyonun türe dönüşümünü izliyor. Meyvelerde, balda, spermde ortak olanın peşinde evrenin gizlerine dalıyor. Richard Fuller'in düzlemsel parçalardan, hareketli küre parçaları biçiminde yapılar (jeodezik kubbe) elde etmesi gibi Önsoy da küre parçalarını, atomları düzleme taşıyarak resimsel kılmayı deniyor.

Boyadığı tuvalerin, özellikle de biyogenetik (yaşamın başlangıcına ya da gelişmesine ilişkin olan) ile ilgili olduğu görülüyor. Resimlerinde, soyuluşu; "bireyoluş"un özünü gizleyen embriyonun, kendi türünün, atalarının biçimlerini andıranı barındırışını sorguluyor. Bir türün birey oluş evrelerini, o türü temsil eden bireyin şimdiki duruma gelmeden önce, yüzyıllar boyunca geçirdiği değişiklikleri, tamamın ya da tamamı yakının yinelenmesini kavramaya çalışıyor. İşte tüm canlı organizmalarda bulunan ortak elementlerin de katıldığı biçimler, biçimlere ilişkin plastite, Önsoy'u



Kemal Önsoy, *İsimsiz*,
56 x 65 cm, tual üzerine akrilik, 1997

ilgilendirmektedir. Her canlı varlığın bir başka canlıdan doğduğunu öne süren kuramlarla resimsel düzlemde oynar.

Kemal Önsoy, Ankara Galerî Nev'de açılan son sergisinde, bıraktığı izlerle tarihte katmanlaşan insan a/r/tıklarına olan ilgisini, varoluşu belirleyen ana kodlara yönelmiş görünüyor. Resmin arkeolojisinden sonra biyolojisiyle ve kimyasıyla da benzer biçimde uğraşacak gibi. Resimleri, mikro/makro oluşumların benzerliğinin görüntülenmesine ilişkin bir sürece girmiş. Araştırmaları bir anlamda, küçük evrenin büyük gizlerine de karşılık geliyor. Önsoy'un resimleri, sanal görüntülerin öne çıktığı bugünün kültürel/sanatsal ortamlarına karşıt başka bir imgeler dünyası üretiyormuş gibi görünmesine karşın, sanal bir bakışı görüntüleyerek sanatsal kılıyor; gizlerin manzaralarını, ölüdoğalarını oluşturuyor.

Ölüdoğa ve manzaralarında, şeylerin yaşamlılığı üzerinde duruyor. Ölçeklerle oynuyor. Yuvarlak, küre, atom; üzüm, şeftali, portakal ne dersek diyelim, şeyleri

ortak bir paydada irdeliyor. O zaman, resimsel düzlemde üzüm tanesini şeftaliden, şeftaliyi atom çekirdeğinden ayırdeden panoramik/anatomik görüntülerin benzerliği ve benzemezlikten kaynaklanan ayrımlar önem kazanıyor. Bütünleşme ve çözülme, kimi biçimlerin ayrımlı kodlar taşıdıkları halde benzeştiklerini görmemizi sağlıyor. Bütün bunları benzer kılan, özünde ortaklaştıran, sonda karmaşıklıklaştıran ayrımlaştıran düzeneğe gerçekten de büyük bir hayranlık ve şaşkınlık ile bakıyor.

Evrensel oluş karşısındaki şaşkınlığını “kesit” resimleriyle ortaya koyuyor Önsoy. Sürekliliğin, oluşu/mu/n resimleri olan tuvallerini şasisinden çıkarıp öyle sergiliyor. Tuval üzerindeki imgeleri çerçevesiz ve şasisiz doğrudan duvar üzerinde gösteriyor. Resme, şasiye gerili tuval yüzeyini boyayarak başlıyor. Tuvalin, resim yüzeyi için gerginleştirilen alanı dışında kalan boyasız yanı, resimden önceki katmana ilişkin izler taşıyor. Önsoy, resmi bitirdiğinde, köşelerinden geriye dönerek arkada şasiye tutturulan kısmı çözüyor, tuvalin özgürlüğünü sağlıyor. Tuval, şasinin üç boyutlu geometrisini terkedince, bütünyle ait olduğu yüzeye dönüşüyor ve resmin çevresinde katmanını ve teknik olarak oluştuğu ortamı işaret eden doğal, kendiliğinden beyaz, resimle bütünleşmiş organik bir çerçeve belirliyor. Bu tuvalden çerçevelere damgaladığı tarihler (imza yok) diğer resimlerle bağı ve ilişkileri kuruyor, resimlerdeki oluşumu; Nisan1996-Aralık 1997 yıllarını kapsayan süreçseliği işaret ediyor. Öte yandan, süre/ç/liliği içinde ansal olana dikkat çekiyor Önsoy. Sergilemede yeğlenen sıraya sokulmamışlık, düzensizlik, rastlantısallık, kendiliğindenlik içinde katmanlarla kurduğu ilişki kendini bir biçimde yine, yeniden belli ediyor.

Kemal Önsoy, maddenin makroskobik özelliklerini belirleyen devinimlerini, bileşenlerini, değişimlerini, gözle görülemeyen karmaşık iç yapıyı; atomik olanı sorulararak katmanlaşmayı geleceğe doğru (1999) sürdürüyor. Bu son resimleri, olası bir yeniden yapılanmanın, evrenin yeni gizlerine ilişkin araştırmaları olarak çıkıyor karşımıza. En küçüğün büyüklüğünü Mars'ta sınayan bir gizemci gibi davranıyor. Nostradamus'un kehanetinde düşünüyor. Öte yandan sanat ortamındaki genel eğilimlerden farklı bir tutum içinde oluşuyla dikkat çekiyor; gündemi belirleyen popüler ideolojilerden uzak, doğa ile kurduğu ilişkinin “rönesans”ını yaşıyor.

Selçuk Demirel

John Berger

“Cümle Vücutta Bulduk”

Uyku tutmadığı zamanlar, Selçuk'u ve ceplerine doldurduğu çizimleri düşünmeye çalışırım. Bunların birçoğu felaket, birçoğu kabusu davetiyedir. Ama onu düşünmeyi başardığımda ve çizimlerinden birini hatırladığımda, sakinleşip uykuya dalıyorum. Selçuk, hayal gücümün bir arkadaşı, pek çok hayal güçlerinin arkadaşı olduğu gibi. Nasıl oluyor da böyle bir arkadaş oluyor?

Selçuk'la birlikteyken -dilenci nasıl postallarından ayrı olmazsa o da resimlerinden ayrı duramaz zaten- onunla birlikteyken, en son kötü haberin en kötü haber olmadığına sürekli olarak ikna oluyorsunuz. Bir cevap her zaman mümkün. Cevabı yapıştıran arkadaş da Selçuk.

Küçük bir örnek vereyim. Amerika'daki yayıncılarım, Pantheon (yirmi yıldır onlarla çalışıyordum), son büyük iletişim imparatoru S.I. Newhouse'in emirleri üzerine yok olup gitti. S.I. şöyle buyurmuş: “Hayır işinden hoşlanmam, yaptığım işlerin, sonunda kârlı olacaklarını bilmekten ileri gelen bir güven duygusu içermelerini isterim.”

Selçuk'un bir çizgisi aklıma geliyor: Adamın biri öylesine dolanıp düğüm haline gelmiş ki başparmağı çükü olmuş. Tanıyorum adamı, S.I.'nin cinsinden. Kendi kendime gülüyorum da, çünkü biliyorum, son gülüşü S.I. satın alamayacak, ondan kâr da edemeyecek.

Selçuk fillerden kurulu bir futbol takımının hikayesini anlatır. Farelerin takımı ile oynuyorlar. Maç başlıyor. Top farede -getiriyorlar topu fillerin kalesinin ta önüne

kadar ve olan oluyor. Filin biri farelerden birinin üstüne basıyor. Hakem düdüğünü çalıyor. Filler perişan, çünkü fare ölmüş. Fillerin kaptanı farelerin kaptanına koşuyor, boynu bükük, uzatıyor hortumunu, başsağlığı diliyor ve farenin üstüne basan kederli filin derin üzüntüsünü iletiyor. Üzülmeyin, diyor kaptan fare, hiç üzülmeyin. Bizden biri de aynı şeyi yapabiliyordu.

Dünyada her şaka, bir şeyi olması gereken yerden alıp olması gerekmeyen bir yere koyar. Bundan ileri gelen kopuntu, uyumsuzluk bizi güldürür. Bazen de uyumsuzluk gülünç bir ölçek değişimine bağlıdır. Chaplin'in ne kadar küçülebildiğini bir düşünün. Devler de, şu ya da bu biçimde fıkralara girerler.

Ama Selçuk'un bu gibi değişimleri gerçekleştirmedeki dehası daha özgün. Bence zaten bu dehanın kendisi bir çeşit canavar. Zaman zaman Selçuk'u kendi icatlarının kovaladığı duygusu geliyor içime. Gülmeye işkencenin birlikte varolduğu o korkunç araziye girme cesaretini gösteriyor. Bizi sakinleştiriyorsa, bu ona güvendiğimiz için böyle -ve zaten masum birine güvenemeyiz.

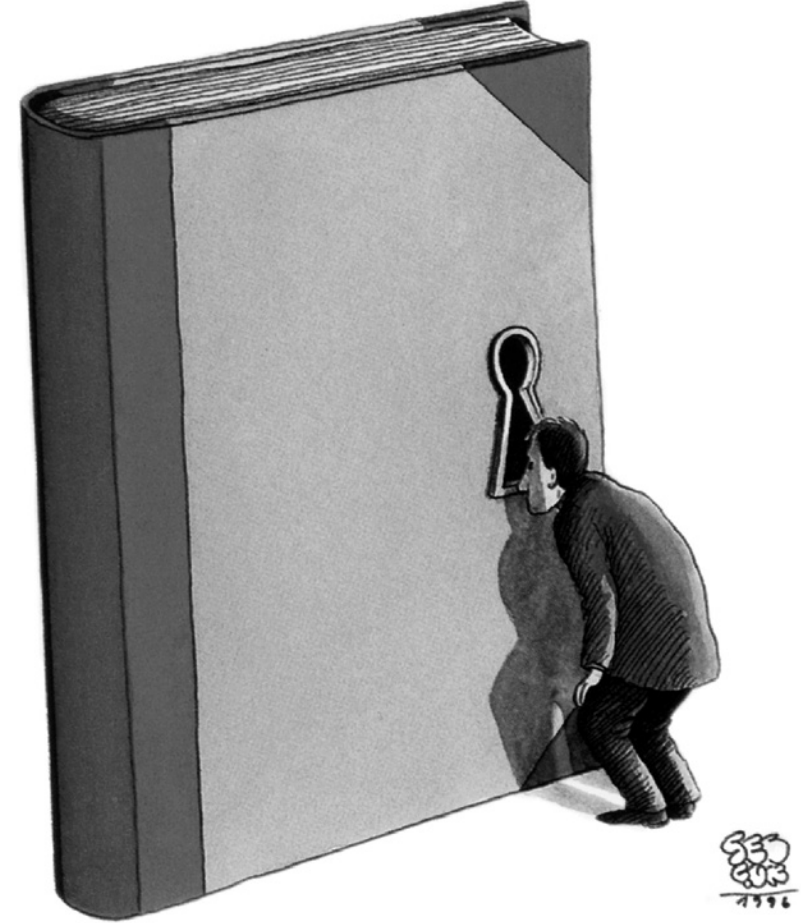
Selçuk şeytanidir. Ancak o iyilere yardım etmeye çabalayan isyan halinde bir şeytandır. Hani bazen çocukların da şeytanlaştığı gibi.

Selçuk'un icat ettiği, keşfettiği, güldüğü ve ağladığı bu olmadık değişimler aslında insan bedeniyle ilgilidir. İnsan bedeninin içini dışını bilir: Şiirini de, bokunu da, özlemlerini de, acılarını da. İnsan bedenine bakış tarzı, bana kalırsa, tamamen Türk'lere özgüdür. Yunus Emre'nin bazı şiirlerini hatırlatır bana:

*Ma'ni evine daldık
Vücut seyrini kıldık
İki cihan seyrini
Cümle vücutta bulduk
Yedi yer yedi göğü
Dağları denizleri
Uçmağ ile tamuyu
Cümle vücutta bulduk*

Bir bakıma, Selçuk'un yeryüzünde olduğunu gördüğü her şey bir bedene ya da bir beden bir parçasına olmaktadır. Bunun sonucunda, çizmeye karar verdiği olayı kendi bedenimizin en mahrem yerlerinde duyarız -kahkaha, gülünçlük ve acı, derimizin altına işler. Selçuk içimize girer. Düzerek değil, sadece mürekkebe batırdığı parmağıyla çizerek.

Tabii ortada bir tehlike var. Selçuk'un çizgilerindeki olağanüstü yakınlık ve buluş yeteneği onu Batı Avrupa'da çok başarılı duruma getiriyor, çünkü onun yaptıklarını yapabilecek başka kimse yok. Bazı haftalar Selçuk'un elinden çıkma bir çizimi Paris'in her gazete bayiiinde görebilirsiniz. Yetenekleri de zaten bunu gerektirir. Yalnız, bunun



Selçuk Demirel, *Livres, écrits intimes*,
25 x 32.5 cm, kağıt üzerine guaş,
Le Nouvel Observateur, Kasım 1996

tehlikesi, bu basın-yayın dünyasının ondan yapmaması gereken bir şeyi talep etmesi olabilir -yani, şeytanını zaman zaman bırakmasını istemek. Oysa Selçuk dekoratör değil, öyle ince ince bir sanatçı da değil, şekerci hiç değil. (Bakın, biri fırsat tanısa film yapabiliyordu, onun şeytanı sinemada evinde olduğu kadar rahattır.) Selçuk bir güreşçi ve aynı zamanda bir yazıcı. Böyle bir bileşim, bu kadar sevdiğimiz bu palyaçoğu meydana getiriyor.

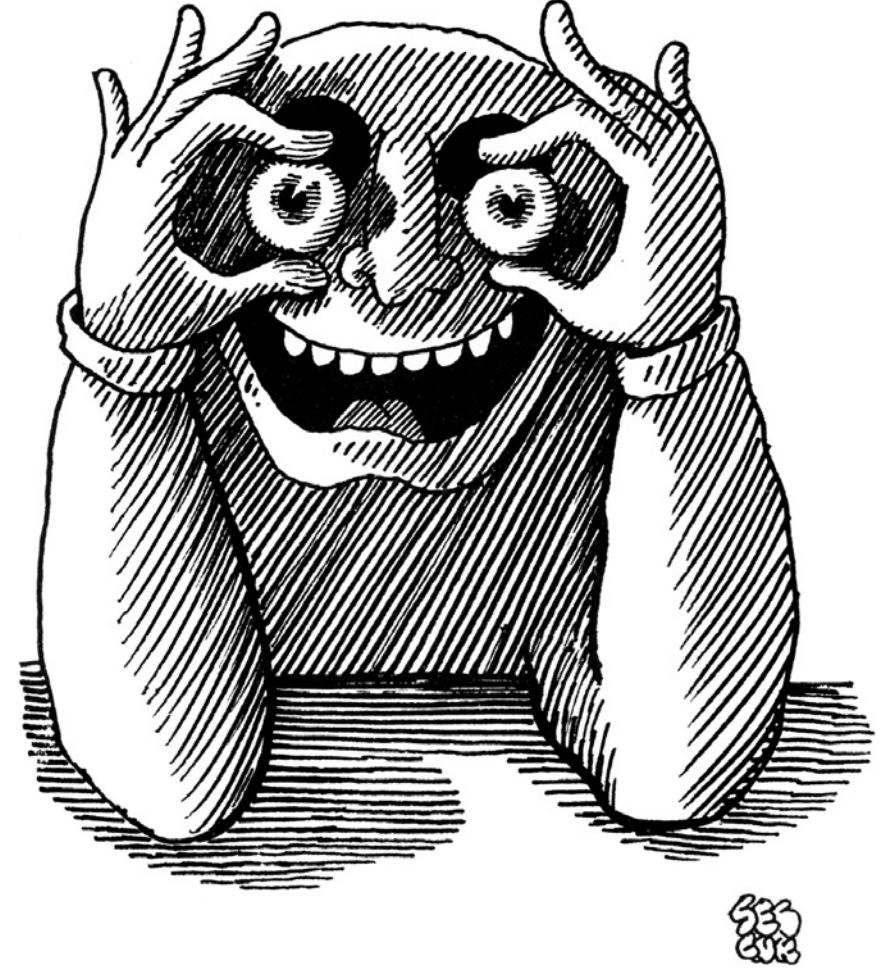
Selçuk Demirel

Abidin Dino

“Selçuk Demirel”

...Selçuk Demirel'in işi gücü, bir bakıma sürekli bir günlük tutmak... Sözcüklerden değil de çizgilerden oluşan bir günlük cinsi. Öyle çizgiler ki, sanatçının duygu ve düşüncelerinin yumaklaşmış ürünleri bunlar. Bir iç zorlayışın ya da zorunluğun dışlanması, dışa vurması belki de. Selçuk Demirel'in çizgi yönteminde, görmecelerinde, seyredenin katkısı var; yumağını ya da düğümünü “çözmekle yükümlüyüz” sanki. Karşılıklı bir oyun oynanıyor Selçuk'la seyirciler arasında. Selçuk insanlara kızgınlıkla, sevinçle, korkuyla, güvenle, kırıklıkla, hayranlıkla, hepsi birden... obur bir ilgi ile bakıyor. Durmadan bakıyor. Belki geceleri bile karanlıkta, evinde, yatağında gözleri açık uyuyor, yahutta düş seyreliyor gözleri içeriye dönük, belki de gözlerinin biri içeriye biri dışarıya bakıyor; demek istediğim şu ki, faltaşı gibi dört açıyor gözlerini gece gündüz, sonra da çiziyor...

Şubat 1983, Paris



Selçuk Demirel, *Başboş dizisi*,
kağıt üzerine çini, 1986

Selçuk Demirel

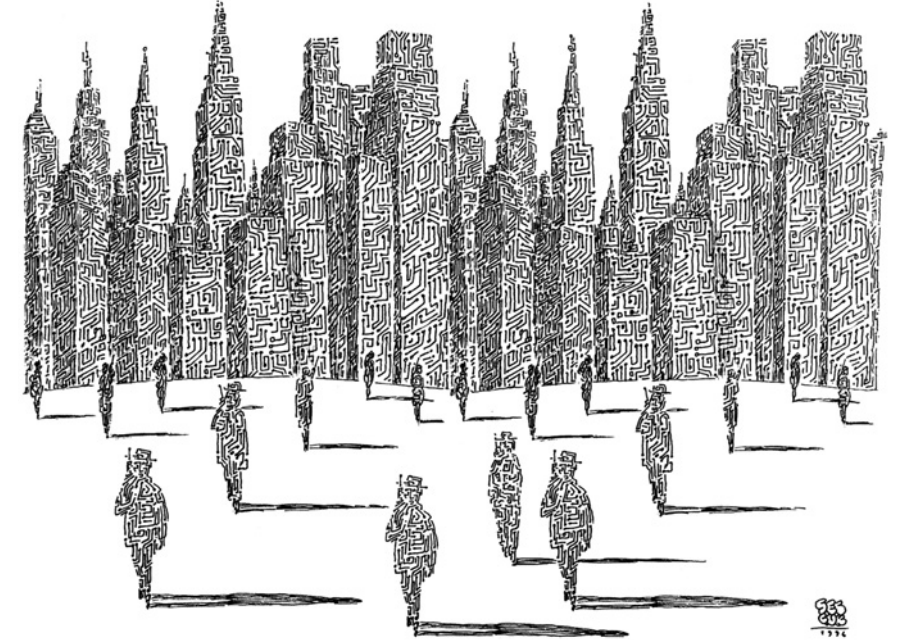
Ignacio Ramonet

“Selçuk, Bakış ve Acılar”

Şiddet ve şiir, Selçuk’un çizgilerinde öylesine sakın ve uyumlu bir biçimde içiçe geçiyor ki, dikkat etmesek, bu alışılmadık birlikteliğin neredeyse doğal olduğunu düşünebiliriz. Çizerin bütün hüneri de burada yatıyor: Şeylerin kökten sertliğini büyük bir incelik ve yetenekle ifade etmek; özellikle de haksızlığa ve felakete uğramış insanların varoluşsal bunaltısını.

Selçuk zalim mi, sadist mi? Hayır, bu parçalanmış, biçimsizleştirilmiş, bölünmüş insanı göstermeye çabıyor, okuyucuyu edilgenliğinden daha iyi çıkarabilmek, onu hareket etmeye, başkaldırmaya itmek, yerinden kımıldatmak için. Selçuk bir deneyci: Kendi sessizlik estetiğini (çizgileri söz ya da yazı kabul etmiyor) parçalar üzerine kuruyor. Aynı takıntılı temaların içinde ele alındığı her çizim, söylemin bir parçasını oluşturuyor. Böylelikle, esas anlamıyla bir retorik geliştiriyor, bu da bildiğimiz gibi anlam kaydırma ve yer değiştirmelerden oluşan bir çeşitlendirme sanatı. Selçuk’un retoriklerinin iki ana ögesi, kaynaştırma ve saptırma.

Kaynaştırma (gerçeküstücüler buna kolaj diyorlardı) temelde iki farklı bütünlüğü, tam anlamıyla korkunç bir üçüncüyü oluşturmak için biraraya getirmekten ibaret. Eğer klasik imgelemde bir at gövdesi ile bir insan başı bir kentauros’u, bir kadın gövdesi ile bir balık kuyruğu bir siren’i oluşturuyorsa, Selçuk’un imgeleminde bir bireyin gövdesi üzerine oturtulmuş bir ingiliz anahtarından oluşan baş “zorba



Selçuk Demirel, *es marchands du cyberspace*,
29 x 42 cm, kağıt üzerine çini,
Le Monde Diplomatique, Şubat 1994

patron”u, yine bir insan gövdesi üzerine oturtulan tabanca, “kiralık katil”i oluşturmakta. Aynı zamanda çelişki de var, hele de bir çizimde iki sahne gösteriliyorsa: Örneğin, toplumsal eşitsizliklerin gösterisini, zenginlerin kibrini, ihmal edilenlerin felaketini göstermek istediğinde Selçuk, siyah gözlüklü ve kalın purosunun yanık ucunun dibinde bir zavallının ısındığı, karikatüral bir “burjuva” tasvir ediyor. İki kişilik, iki durum, iki biçim, bir çizim ve tek bir ileti.

Saptırma ise, kişilikleri ya da nesneleri yerlerinden basitçe kaydırıp, hiç alışılmadık bir çevreye yerleştirerek tamamen yeni bir durum yaratmaktan ibaret. Lautréamont, “bir teşrih masası üzerinde, bir şemsiye ile bir dikiş makinesinin rastlantısal karşılaşması”ndan doğan tuhaf güzellikten söz ediyordu. Selçuk’ta ise, bir saat kadranı üzerinde uçan bir martının gölgesi zarif bir şiirsel etki yaratıyor; aynı etki, elyazılarının ortasındaki gezgin görüntüsü, bir kahve fincanının altlığındaki kitaplar, ya da şu biblo haline gelen kedi karşısında da yineleniyor.

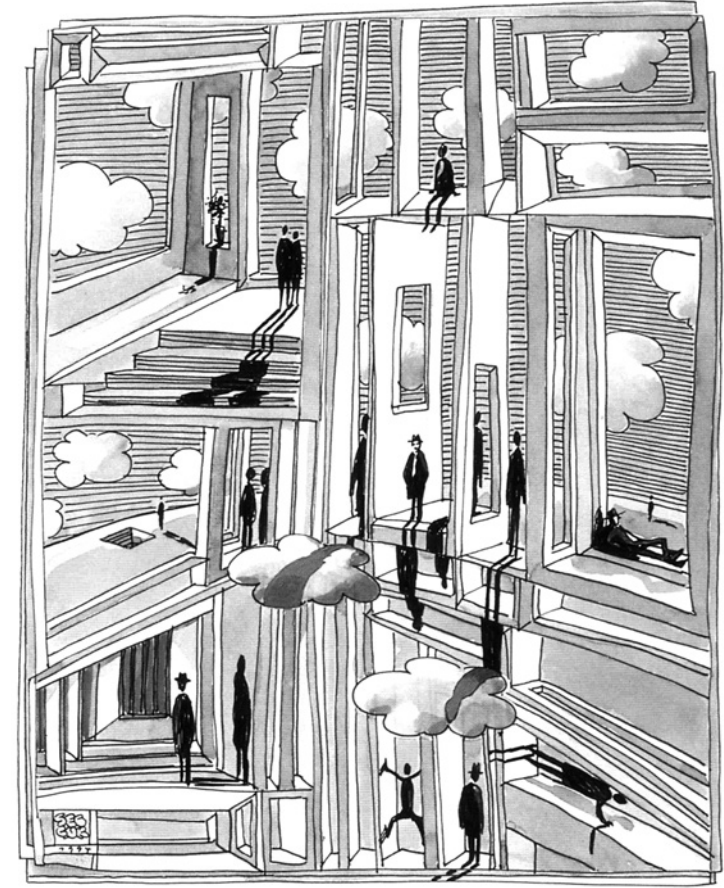
Selçuk Demirel

İlhan Berk

“Selçuk Demirel’in Çizgileri Üzerine”

Görsel bir dünyada yaşıyoruz, yazının alanını da kaplayan, kimi yerde onunla birlikte yürüyen, kimi yerde de onu dışlayan, yok sayan bir dünya. Henri Lefevre bunun için: "Göreceksiniz, gün gelecek sözcük ve seslerden daha çok, imgelerin olduğu bir dünyada yaşayacağız, siyasette, sanatta, aşkta, her şeyde..." demiyor muydu? İmgelerin, sözcüklerin yerini alması (şiirin bu kral yolu) ne denli doğalsa, çizgilerin (bu sevgili sessiz dünya) düşüncelerimizin yerini alması mıdır çizgiler? Duygularımızın, duyularımızın da söylemleridir. Çizgi, böylece insanın ta derinlerine inme, ordan seslenme, yansıtma olanağını bulur. Çizgilerin, düşüncelerin, duyguların yerini alması yeni bir boyut yüklemedir elbet. Bunun adı da dünyayı çizgilerle görmektir. Selçuk Demirel işte böyle bir dünyanın adamıdır. Şairler nasıl sözcüklerle yatıp kalkarlarsa, dünya diye bir onları bilirlerse, çizgiler de Selçuk Demirel için başka bir şey değildir. Onca kitabını çizgilerin buyruğuna verişinin de başka bir anlamı yoktur.

Selçuk Demirel yıllardır Paris'de yaşayan, en ünlü gazetelerde, dergilerde, desenleri, illüstrasyonları çıkan bir sanatçımız. Bence en önemli yönü de çizgilerinin, desenlerinin, alışmışın çok ötesinden seslenmesidir. Çizgilerde, çizgilerin yapısında başlayan bu özellik, giderek içeriği de değiştirdiğinden yepyeni boyutlara uzanır. Bizim karikatürümüzün pek bilmediği bir boyuttur bu. Böyle diyorum çünkü kara mizah yalnız çizgimizin değil, yazınının da pek kurcalamadığı, derinliklerine inmediği



Selçuk Demirel, *İsimsiz*,
32 x 24 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi ve guaş, 1994

bakir bir alandır. Selçuk Demirel'in çizgilerinde ilk göze çarpan da budur. Buraya Selçuk, nice nice düşünceler, duygularla çarpışa çarpışa, onları yüklene yüklene, seçe seçe gelir. Bu özellik öte yandan, düşüncelere verdiği anlamdan öte, çizgilerin plastik yapısından, estetiğinden de vurur. Bu yüzden büyük bir resim tadını da beraberinde getirir. Ben onun çizgilerine çoğun öyle de bakarım. Büyük tadlar alırım. Çizerken sanki resim de yapıyordu. Ya da çizginin plastik yapısı, değeri nasıl bir yana atılır, görmemezliğe gelir diyordur sanki. En azından eline her kalem alışında bunu içinden geçiriyordu. En küçük boyuttaki çizgilerde bunu, bu kuşkuyu görürüz.

Murat Morova

Zeynep Yasa Yaman

“Murat Morova’nın Kaydedilmiş Manzaralar’ı
Ankara Galerisi Nev’de...”

‘Sefer halinde düşünmek’ ile ‘seferi düşünce’yi birbiriyle örtüştürerek Ankara’dan yola çıkan Murat Morova’nın, dere tepe Eskişehir’e ulaşma öyküsünün görsel kaydı olan *Kaydedilmiş Manzaralar* 16 Ocak - 11 Şubat 2009 tarihleri arasında Ankara Galerisi Nev’de izlenebilecek. Morova, içeriği ‘yolculuklarından me-s/nk-ul’ sergide, tarihini giderek coğrafyasına gizleyen görüngüleri hem derinde hem yüzeyde, ama şimdiki zamanda gözlemliyor.

Eski ile yeniye sürekli ve aynı kılan tarihi süreçleri, başka deyişle çağdaşlık yolundaki geleneği, bir bütünlük olarak idrak eden Morova için tali güzergahlarda sürdürdüğü Ankara-Eskişehir yolculuğu, yarım kalmış bir seferin, Cumhuriyet’in başkentinden yola çıkarak tamamlanması niyeti gibi de anlamlandırılabilir. Morova, Kanuni Sultan Süleyman’ın 1534-35 yıllarında İstanbul’dan Bağdat ve Tebriz’e ulaşp Halep ve Eskişehir üzerinden İstanbul’a döndüğü İran-Irak seferini anlattığı *Fetihname-i Karabuğdan* ve *Beyan-ı Menazil-i Sefer-ul Irakeyn* adlı kitaplarında yolculuk sırasındaki menzilleri, kentleri, limanları resimleyen Matrakçı Nasuh’a benzer bir yol izliyor. Bu ‘sefer’, Ankara ile Eskişehir arasında kalan kısa mesafeyi, o eksik yolculuğu tamamlıyor. Ya da modernlik ile gelenek arasındaki yarığın; katlanan haritanın ek yerlerindeki yırtılmaların ‘şimdi’ adına bir dikişle tuturulması seferi denilebilir mi buna?

Yapıtlarında uzun süredir görme biçimleri ve iktidarlara üzerine odaklanan Morova, bir yandan da yaklaşık 500 yıl hüküm süren batı tarzı perspektifin sanat

üzerindeki gücünü sorguluyor. 20. yüzyıl sanatçısına kendini kuşatılmış, hapsedilmiş hissettiren bu tek bakışlı perspektifin, kuramda ve uygulamada, dünyaya bakışı sınırlayan, gözün/gözlemcinin görece durumları kavramasını engelleyen, ‘ne görülebileceği’ni değil ‘ne görülemeyeceği’ni tanımlayan, sanatçının Tanrı’nın gözüyle bakmaya öykünen çabasını elinden alan iktidarına, itiraz ediyor. *Kaydedilmiş Manzaralar*’da, belli bir mekâna odaklanarak zihni duraklatan, bakışı kendine yönelterek yanılta batı tarzı tek kaçış noktalı perspektifi görme biçimini, İslam minyatürlerindeki çoğaltılmış bakışlar açısından sorunsallaştırıyor ve yapıtlarında kullanıyor; tarihin içinden davet ettiği, Matrakçı Nasuh ve Şah Kulu’nun, yolundan gidiyor. Yer-yüzü coğrafyasının mekânlarını kuşbakışı görürken dünyasal yerleşimleri karşıdan bakarak bu mekânlara yerleştiren Matrakçı gibi kitap resmi sanatçıların doğayla bütünsellik, göçer, devinim halindeki çoğulcu bakışı lehine, yolculuğunda, ruhuna, aklına, belleğine ve fırl fırl dönen gözüne değen tüm ayrıntıları dilediğince yerleştiriyor yol haritasına. Yapıtlarında Matrakçı Nasuh’un insansız doğasına sadık kalan Morova, galeri mekânına yaydığı haritasında izleyiciyi bu yolculuğun hem bütünselliğinde hem ayrıntılarında dolaştırıyor, düşündürüyor. Gözün saptadığı bu düşsü ayrıntılara karşın koruduğu yalınlığı, yine Kanuni döneminin çok yönlü ressamlarından Bağdatlı Şah Kulu’nun yarattığı saz üslubu tekniğini günümüz gereçleriyle, lakelenmiş beyaz zemin altında siyah çini mürekkebi, kahverengi suluboya ve fırça ile resimlerine taşıyor.

Morova, Ankara, Polatlı, Beypazarı, Çayırhan, Nallıhan, Taptuk, Mihaliççık Sarıköy, Pessinus, Sivrihisar, Seyitgazi, Eskişehir olmak üzere 11 yerleşimi içine alan güç bir kompozisyon gerçekleştirerek farklı boyutlardaki 12 tuvale kaydettiği resimlerini, ya da yol haritasını (hatırasını) ek yerlerinden katlamak yerine açarak amnezi siyaseti yapıyor, belgesel ile fantastiği karıştırıyor. Galeride mekânında gerçekleştirdiği ‘yeniden anlamlandırma’ ve ‘muhalefet etme’ yolculuğunu Eskişehir’de dönemeçleyerek “L” çiziyor, bu kurgusal yerleştirmede kronolojik olanı da anakronik olanı da, ‘tarih’i modern zamanlarda yeniden okuma adına, allak bullak ediyor. Eski-yeni, geleneksel-modern, minare-elektrik direği, kuş-uçak, deve—otomobil kolkola geziniyor.

Morova, bu yolculukta karşısına çıkan Hacı Bektaş-ı Veli, Taptuk Emre, Yunus Emre, Seyyid Battal Gazi, Şucaeddin Veli Sultan ve Hasan Dede ile konuşuyor, türbelerini ziyaret ediyor. Zaman içinde biçim/kimlik değiştiren mekânların şimdiki hallerini gösterirken coğrafyaya gizlenen niteliklerini, tarihin belleğindeki izlerini su yüzüne çıkartıyor; tasavvuf ehli olanlarla paylaştığı farkındalığını, bu mekânlara dair bakışını izleyiciye fotoğraf, desen, yerleştirme gibi çağdaş ifade biçimleriyle sunuyor. Geleceği gelenekte arayan Morova’nın Arap alfabesinin kaligrafik görseelliğinde *Muhammed*, *Bismallah*, *Allah* yazılarıyla biçimlendirilmiş çeşitli kuşlarla birlikte gerçekleştirdiği bu ‘sefer’, şimdide görmenin kodlarını barındırıyor.



Murat Morova, *Kaydedilmiş Manzaralar (detay)*,
120 x 240 cm, tual üzerine karışık teknik, 2008

Ankara Kalesi, Julianus Sütunu, tepeler, kenti istila etmiş elektrik direkleri, yükselticiler, vericiler, baz istasyonları, antenler, gökyüzünde gezinen uçak, helikopter ve kuşlar, çok katlı modern yapılar, oteller, caddelerde, sokak aralarında dolanan motorlu araçlar, ulus kimliğini güçlendiren Cumhuriyet anıtları, Sümerbank, Ziraat Bankası, İş Bankası, Ulus İşhanı, Ankara Palas, Eski Meclis Binası, Vakıf Apartmanları, Etnoğrafya Müzesi, İstasyon gibi Cumhuriyet ideolojisinin temel kurumları, yapıları, nesneleri, Kızılay binası, Türkiye'nin ilk gökdeleni, minareleriyle onu aşan Kocatepe Camii, yanı sıra Alaaddin, Hacı Bektaş-ı Veli, Arslanhane, Ahi Elvan gibi tarihi camiler, mescitler, Pembe Köşk, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, elçilik binaları; eski ve yeni kentin Morova'nın dikkatini çeken nice ayrıntıları.

Seferi kuşlarla şenlenen Polatlı ve Beypazarı yolculuklarında, zihni dinlendiren, düşünceleri boşluğa çeken bozkırın uçsuz bucaksızlığında tahıl silosu, ekili alanlarda tek tük traktörler, karayolunu gözetleyen, önünü kesen kara trenler çıkıyor karşısına. Beypazarı'nın girişindeki benzin istasyonu, havlayan köpek, ağaç gölgesinde dinlenen deve, İnözü Vadisi, eski yerleşim dokusu, gözetleme kulesi. Ama bu yolculuğun en şaşırtıcı mekânı, hiç kuşkusuz bir anda karşısına çıkan Davutoğlu Kuş Cenneti. Ağaçlar çoğalıyor, Bismillah kuşları firdöneyi uçuşuyor, leylekler konuyor, kuzular otluyor, daha önce lake yüzeyin altından belli belirsiz algılanan Çin bulutları görünür hale geliyor. Doğa, Allah'ın adlarından oluşan şemsin ışığıyla renkleniyor, canlanıyor. Cennetten Eskişehir'e uzanan menzillere ulaşmak tasavvufi bir yolculuğa dönüşüyor. Yunus Emre'nin türbesinde bahar dalları ve şakayıklar fışkırıyor. Selviler, çamlar kuşatıyor türbeyi. Sivrihisar'da *Şarkıcı Abdullah ve Arkadaşları*'nın elektrik direğindeki ilanları izleyeni de neşelendiriyor. Ve Eskişehir. Eski dokusunu yıkip yeniden yapmış, bir yandan da dini yapılarını korumayı gereksinmiş Porsuk'un belirlediği modern kent. İki selvinin köklerine yerleştirdiği güç, kuvvet ve saltanatın simgesi 'çintamani'ler ise kentin Osmanlı tarihine sanatçının katkısı.

Kültürel birikimini, 'tasavvufi' bakışını oryantalizme ve gelenekçiliğe düşmeden, ideolojisini ideolojik saplantılardan arıtarak çoğaltan Murat Morova, fiziksel ve zihinsel tanıklığını, göçerliğini, Ankara ve çevresindeki coğrafyadan sergileyen *Kaydedilmiş Manzaralar*'da, kendi 'öteki'liğini sanatsal, düşünsel ve görsel bir şölene dönüştürüyor.

Canan Tolon

Canan Tolon

“Tıkırında Herşey”

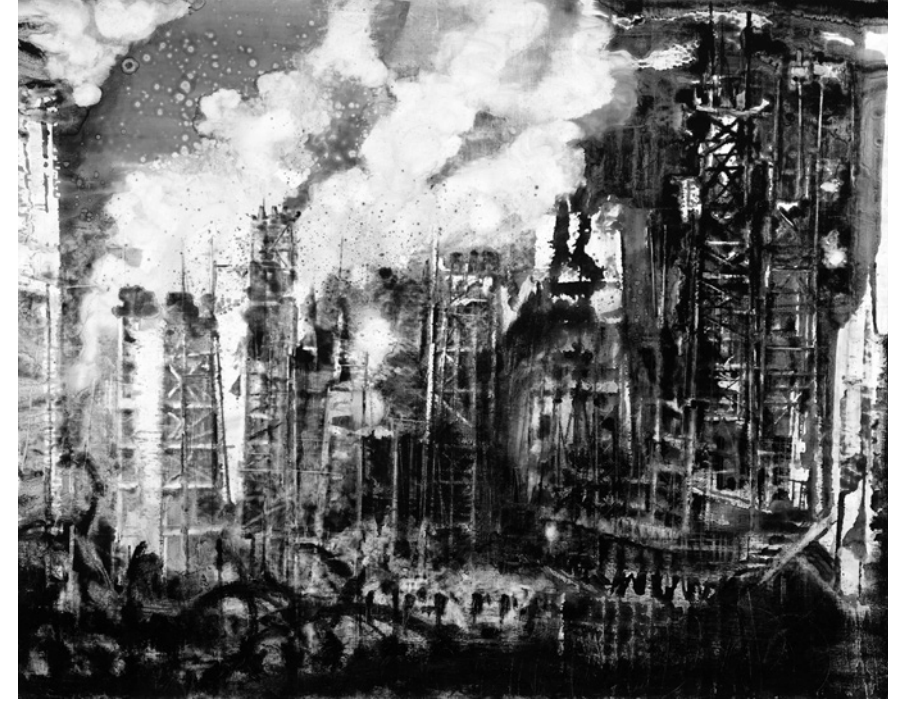
“Herşeye kadir bir seçilmişsin ya da kendi kendini açık etmiş bir zavallının, hatalardan hatalara, çılgınlıklardan çılgınlıklara atlarken, eninde sonunda bu güzel Dünyayı havaya uçurma olasılığı oldukça güçlüdür; ve bunun bir sonucu olarak, hepimiz tek bir hamlede, aptalca kül olup ölsek, hiçkimse -çok sonraları bile- neden, nasıl ve hatta kim tarafından bu hale getirildiğimizi çözemez...”

Françoise Sagan

Avec mes meilleurs souvenirs

Fransızca konuşma dilinde sıradan hal hatır sormalara yanıt vermek için kullanılan bir deyim vardır: *tout baigne dans l'huile* ya da kısaca *tout baigne...* Kabaca ‘herşey yolunda’ olarak çevrilebilir. Ancak Fransızca anlamı aslında makinalara, mekanizmanın hareketini kolaylaştırmak için yağ ya da petrole batırılmış pistonlara atıfta bulunur. Bu gibi iç rahatlatıcı sözcüklerin günlük haber akışı içinde sürekli olarak duyduklarımızla tuhaf bir benzerliği vardır: “İçiniz rahat olsun, herşey iyi gidiyor, tıpkı planlandığı gibi...” Yaşam koşullarımızın zarara uğramış olabileceğine dair kaygılarımız hızla bilincimizden silinir, endişelerimiz bir kenara itilir, zihnimiz doygundur: herşey tıkırında.

Ne kadar kolaylıkla yanlış yönlendiriliyor ya da herşeyi ne ölçüde kanıksıyoruz? Olumlu düşünme yetelerimiz olumsuzladıklarımızdan daha mı güçlü? Çarklar dönüyor, yağ akıyor, kolayca işleyen pistonlarıyla makineler tam kapasite çalışıyor ve



Canan Tolon, *Tıkırında Herşey* No.7,
154 x 170 cm, tual üzerine yağlıboya, 2005

resmi yollardan seçilmiş liderlerin yaptıkları antlaşmalar bizleri yarı-bilinçli bir hale getirmeyi başarıyor... Artık durmak olanaksız. Enerji güçlü, üretimse en üst noktasında ve tüm bunların keyfini, petrolü cömertçe tüketen endüstri ülkeleri sürecek. İntikam almaktaki kararlılığımız ve yitirilen yılları kazanma arzumuz, doğal kaynakların giderek kurumakta olduğunun farkına varmamızı engelliyor. Hızla iyileşmenin heyecanı bize düşünüp tartmamız için zaman bırakmıyor, hele de gidişata ayak uydurma şansına nihayet sahip olabileceğimiz bir anda, ne pahasına olursa olsun.

Özellikle en geniş anlamıyla ‘manzaralarla’ çalışan bir sanatçı olarak, etkilenen çevreyi ve çıkar ilişkilerinin yarattığı zararı görmezden gelmek benim için çok güç. Bunun politik arka perdesini umursamamak ise neredeyse olanaksız.

Bir yandan oldukça sakın mizaçlı işler yaratmayı tercih etsem de, niyetim, bu tanımlanamaz düzenlilikteki kaosu ve onun hızla yayılışını açıkça ortaya koymak. İnsan yapımı nesneler ile organik olanlar arasındaki hassas denge ve durmaksızın inşa etme ile yıkma eylemleri arasındaki gittikçe tutarsızlaşan denklik beni derinden etkilemeye devam ediyor. Amacım, görünmez olanı çıplak gözle görünebilir kılmak

ve doğanın romantik, nostaljik betimlemelerinden kaçınarak, olası gizli tehlikeleri meydana çıkartmak. Temamı petrol kuyuları ve hırs üzerinde yoğunlaştırdım.

Bu dizideki işlerde renklerden uzak kalmayı seçtim. Siyah-beyaz olarak gerçekleştirilen tablolar aracısızlar ve bizi gerçeğe yaklaştıran bir çeşit açıklıkları var, hatta renkli olanlardan da fazla. Felaketin siyah-beyaz görüntülenmesine, bu fotoğrafların bizi tarihe götürmelerine daha alışkın olduğumuz için mi onların kanıtı daha açık bir biçimde gösterdiklerine inanıyoruz? Tonlar arasındaki nüansın asgariye indirildiği bir renk yelpazesi belli bir noktaya işaret eder. Mesaj açıktır ve -kimi zaman pentürde olduğu gibi- renklerin süsüne ya da aşırı vurgusuna izin vermez. Ben fotoğraflarda gördüğümüz hareketsizliği hissettirmek, o durgunluğu ve sertliği, sessiz vahşeti ve tehditkârlığı ile temsil etmek istedim. Eğer tamamen renk körü olmadıysak ve hâlâ grinin tonları arasında ayırım yapabiliyorsak, işte o zaman, biraz da güvenle, insanların görmek isteyecekleri gerçek renkleri kullanma eğilimimden vazgeçiyor ve işi onların düşgücüne bırakıyorum.

Eğer gerçek anonimse o zaman hepimiz birer işbirlikçi değil miyiz ? Kim bilir...

Bu sırada çarklar sürekli hareket ediyor, yağ akıyor, kazılar ve sondajlar gittikçe yaygınlaşıyor ve derinleşiyor... Nedensiz iyi niyet eylemleri topraklar üzerinde hak iddia edilmesine bahane oluyor. Vanalardan hâlâ su ve petrol aktığına gerçekten müteşekkirci olmalıyız... Tıkırında herşey, tıpkı planlandığı gibi, gidişat da pek güzel, gitsin gittiği yere kadar...

Canan Tolon

Constance Lewallen

“Söyleşi”

Constance Lewallen: Türkiye’de doğdunuz, Fransa’da büyüdünüz ve İngiltere ile şimdi oturduğunuz Amerika Birleşik Devletleri’nde eğitim gördünüz. Bir röportajda çok sık sorulan, “Ülkeniz neresidir?” sorusuna, “Vatan, zihinde oluşturulmuş bir kavramdır” cevabını vermişsiniz. Bunu biraz açar mısınız?

Canan Tolon: Doğru. Bu soru, nerede olursam olayım, hatta öz yurdum Türkiye’de bile, hep karşıma çıkıyor. Belki de bu, yapıtlarımın coğrafyayla, manzaralarla, yerlerle ve mekânlarla ilgili olmasındandır. Ayrıca kullandığım malzemelerin çoğu da doğal malzemeler; tualde yaşayan ve ölen otlar gibi, doğrudan doğruya topraktan gelen maddeler. Benim yapıtlarıma bakan insanlar sık sık coğrafi bir belirleme ihtiyacı duyuyorlar. Bana sık sık şu sorular sorulur: Burada temsil edilen yer neresi? Bu, size ne ifade ediyor? Sizin yeriniz neresi? Yapıtın neresindesiniz? Bana kalırsa, ben birden fazla yerde olmayı ve her şeye birden fazla açıdan ve birkaç yönden bakarak anlamaya çalışmayı tercih ederim.

Bence ülke, ayaklarınızın bastığı yer; kültür de bulunduğunuz yere ulaşma yolunda kazandığınız her şeydir. Vatan, bir düşünüş tarzıdır; çünkü bu, sizin ürettiğiniz bir şeydir. Dilinizden ve köklerinizden bütünüyle bağımsızdır. Gerçekte, dil ve kökler bize en az ait olan şeylerdir; bunlar ancak ileride, biz onları benimsediğimiz zaman ve belirli bir kültürde işlev sahibi olmak zorunda kaldığımız zaman öğrenmemiz gerektiğinde bir parçamız haline gelirler. Bir ülkede ve haritadaki noktali çizginin şu ya da bu

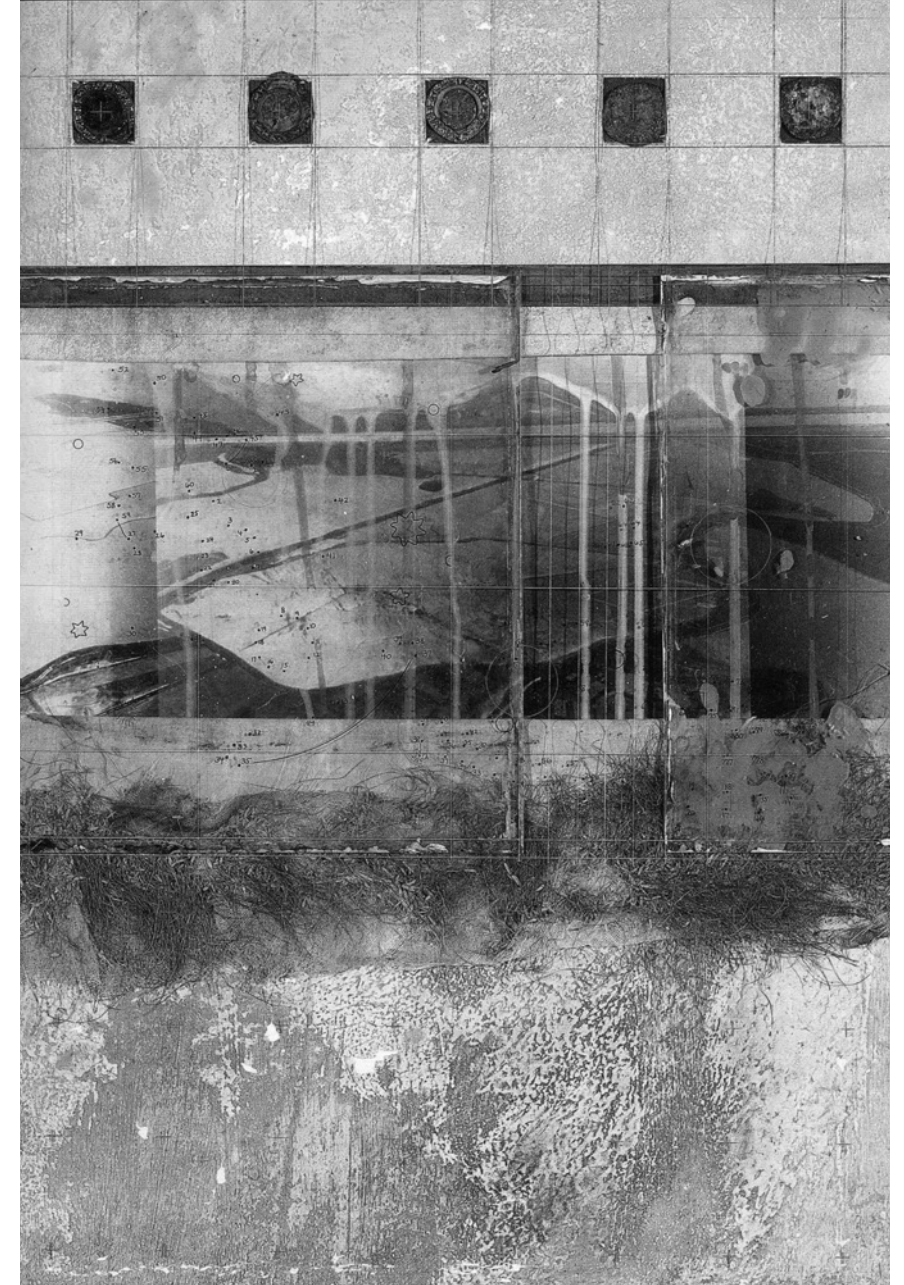
tarafında doğmuş olmak rastlantısal bir durumdur. Ama işte bütün bunlar, kişinin kaderini belirleyen asıl meselelerdir. Kişinin, yaşayacağı hayatta belirli şeylere ulaşmasının mümkün olup olmaması o rastlantısal doğum yerine bağlı kalacaktır. Harita üzerindeki o rastlantısal nokta, her kişiye bir tarih ve bir kalıtım aşılır -ve tabii kaçınılmaz olarak bu nedenle sempati ya da nefret biçimleri aktarılmış olur. Ama bu duygular genellikle tamir edilmesi mümkün olmayan, uzlaşmaz soyutlamalar ve mitoslardır.

CL- Yapıtlarınız çoğunlukla doğal ve kültürel manzalarla, bazen de daha geniş bir ölçekte mekân ve coğrafya ile ilgili. Ama hiçbir zaman belirli bir kültürün fiziksel ya da sosyal coğrafyasıyla ilişkili değil. Bunlardan özellikle mi kaçınıyorsunuz?

CT- Çalışmalarımın son derece kişisel olmasına rağmen, daha geniş siyasal görüşlere eğilmemem de imkansız. Sosyal bir birimin parçası olduğum için, beğensem de beğenmesem de çevremde meydana gelen her şeyden dolayı olarak sorumluyum. Bu kaçınılmaz. Dünyanın geri kalan kısmının, benim seçtiğim temanın dışında kaldığını düşünmek gerçekçi olmaz. Siyasal verilerden yana ya da onlara karşı olduğum zaman, kendimi onların bir parçası olmaktan ve sorumlulukları paylaşmaktan alıkoynamam. Dünya hakkında kendi görüşümü geliştirirken, herşeye daha geniş bir açıdan bakmaya ve yapıtlarıma birden çok odak noktası kazandırmaya çalışıyorum. Belirli bir kültürü temsil etmekten kaçınıyorum çünkü o tür bir yapıt, stilistik mesajlara ya da klişeleşmiş objelere varan folklorun sınırlarına dayanır.

CL- İnsanın kökleriyle sürekli meşgul olmasının fanatikleğe varabileceğini söylemişsiniz. Kendi köklerinizi düşünmeye çok fazla vakit ayırmadığınızı söyleyebiliriz sanırım.

CT- Bu tip bir araştırmayı hiçbir zaman gerekli görmüyorum. Cüretkâr gelebilir ama açıkçası ben, insanın köklerinin, o kişinin hayatıyla bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Köklerimiz bizim ne olduğumuzu ve nasıl öyle olduğumuzu tayin etmez; kimliğimizle ya da kendimiz hakkındaki bilgimizle hiçbir ilişkileri yoktur. Gerçekte, kökleri arayışın, insana, kendisi ve sorumlulukları hakkında özgün bir bakışı geliştirmekten ziyade kaçış imkanı verdiğini düşünüyorum. Köklerinizin kaynağı, ırkınızın saflık derecesini, kanınızın kirlilik miktarını, ilk çılgınlığınızın otantikliğini, vs. hesaplama dürtüsü, bir tür fanatiktir. Bu da kişinin erişkinleşmesini engelleyen bir hiledir. Bu köken arayışı kimi insanları birleştirir, ama bu sefer de onları diğerlerinden ayırdığı gibi, çabucak siyasi anlaşmazlıklara dönüşür. Ayrım ne kadar şiddetle yapılırsa, ayrılan parçalar o kadar küçük ve bir o kadar da tehlikeli olur. Kişinin görünmez olma, tarihin içinde solma ve izole ya da yabancı olma korkusu, “yer”i ve “kökler”i tanımlama arayışı ya da saplantısının kaynağıdır. Ama aslında bu tür bir arayış, düşündüğümüzden çok daha aldatıcıdır çünkü sadece yalnızlaştırır ve hiç kimseyi özel kılmaz. Diğer kültürlerin etkilerine set çekmek mümkün değildir. Kültürüme başaka kültürlerin “bulaşmış” olduğunu biliyorum, bu nedenle, en az ihtiyacım olan şey de, ahlakça felç olmaktır.



Canan Tolon, *İsimsiz*,
71 x 51 cm, tual üzerine karışık teknik, 1991

CL- Birçok insanın burada sizinle aynı fikirde olmayacağını biliyorsunuz. Kültürel kimlik, pek çok küçük ve büyük ölçekli serginin ve sempozyumun odak noktası haline gelen hassas bir konudur.

CT- Eğer kişinin kendini sadece tarihine adanması gerekiyorsa, bu durum tarihi, etnik bir tekele dönüştürür ve herkesi diğerinin konusuna yaklaşmaktan men eder. Eğer köklerim Türkiye'ye dayandığı için, kendimi oryantalleştiirmem beklenirse, yapıtlarım etnik tatlar içeren kültürel bir vitrine dönüşür. Doğu ile Batı arasındaki köprü-nün daha bir aşılır hâle gelmiş olmasına rağmen, bu tip beklentiler ender de değildir.

Bu tür sergilerin ve sempozyumların bazılarını katıldıysam da, hiçbir şeyi temsil etmediğimi farkettim ve zaten böyle bir temsil girişimi de ya sahte ya da yanlış olurdu. Konumum nedir -açıkçası, nerede durmalıyım? Eğer gerçekten herhangi bir şeyi temsil ediyor olsaydım, o şey araf olurdu, belirsizlik olurdu ki ben bunu son derece özgürleştirici buluyorum. Sanatçının kökenini ve kültürel temelini açıkça belirlemeye dönük temalar üzerine kurulu olan grup sergilerine katılmakta zorlanıyorum. Sanatçılar kimlik ve kökene göre sınıflandırıldıkları zaman rahatsız oluyorum; hele de sanatçılar rekabet ortamına sokulup, reklam aracı haline getiriliyorsa, kısıtlayıcı ve sömürücü buluyorum.

Bütün bunları söylemek belki de bana düşmez. Ama zaten önemli olan da bu: Bütün bunları söylemek hiçbir zaman bana düşmeyecektir. Köyün soytarısı gibi, düşündüklerimi söyleyebiliyorsam, bu yüz karası olmanın getirdiği avantajlardandır. Ben, hayatın bu yönünü sevmiyor değilim. Gerçekte, her yeri her zaman bırakabilme duygusundan zevk alıyorum. Ama nereye giderseniz gidin, daima size yoldan çekilmenizi söyleyen biri çıkacaktır karşınıza.

CL- Fransızca yazdığınız yeni kitabınız, *Futur Imparfait*'de "yüz karası olmanın avantajları"ndan söz ediyorsunuz. Bu kitap, yapıtlarınızla birlikte yayınlanacak. Yazma eylemiyle resim yapma eylemi arasında bir ilişki bulup bulmadığınızı merak ediyorum. Ayrıca, daha eski kimi yapıtlarınızın yazıya eşlik etmesini tercih ettiniz. Neden?

CT- *Futur Imparfait* herhalde bugüne kadarki işlerimin en kişisel olanı. Çalışmalarım yıllar içerisinde gelişirken, odak noktam açıkça kişisel olan bedenden daha geniş bir çerçeveye -yerel, kültürel ve endüstriyel görüntüye- kaydı. Yazı yazmak, resim yapmak gibi, son derece kişisel bir iştir. Birbirine benzerler ama bir şekilde birbirine karşıttır. Ayna gibi, zaten orada olanı yansıttır ve düşünle gerçek arasında, birbiriyle çakışarak yarı-doğru, yarı-düşsel birşeyler yaratırlar. Sonsuzu yaratan yansımalar gibi, beden sürekli olarak kendini oluşturur ve bozar; böylece diğer insanların -acıma, haset, vs. gibi duygularla- varan algılamaları tarafından şekillendirilen toplumsal beden ile bütün bunlardan sıyrılmak için sürekli savaşılan kişisel benlik arasındaki ikiye bölünmüşlüğü ortaya çıkarır. On beş yıl kadar önce, bu desen ve kolaj dizisi üzerinde çalıştım. O sıralarda, bunları sergilemek niyetinde değildim. Eğer onları yazdıklarıma

eşlik etmeleri için kullanmayı seçtiysem, söylenmemiş birşeylerin kaldığını düşündüğümündendir.

CL- Yapıtlarınızı hangi bilgiler besliyor? Edebiyatın sizin için sürekli bir kaynak olduğu görülüyor.

CT- Her zaman doyumsuz ve çeşitli konulara eğilen bir okur oldum çünkü hastanede geçmiş olan çocukluğumun yitirilen yıllar boyunca kaçırdığım dünyanın yerine kitaplar bir dünya oluşturdular. Bir süre gerçeklikle ilgilenmek istemedim. Samuel Beckett'i ve onun dünyaya bakışını ilginç buluyordum; özellikle de kapalı çevreyi ve objeler dünyasını algılayışını. Yapıtları, yabancılaşmış bir bedene hapsedilmekten doğan sıkıntıyı anlatıyordu. Temelde, hareket etmek için bir araç olan o beden, kişiliğin uygunsuz temsilcisi olarak sahibine karşı gelerek, onu düşünceden arınmış hareketlerin sorumluluğunu taşımaya mecbur kılıyor. Beckett'in karakterleri kendi bedenleri içindeki yabancıydılar ve ben de kendimi bunlarla özdeşleştiriyordum. Küçük yaşta çocuk felcine yakalanarak çocukluğumu Fransa'daki bir hastanede geçirdim, hayatın basit ve antiseptik olduğu bembeyaz duvarların arasında yaşadım. Bu, arafta ve beyazlıkta, geleceksiz ve geçmişsiz bir hayattı. Bir de diğer dünya vardı, ziyaretçi yabancıların geldikleri dışarıdaki dünya. Benim için "yuva" olanın ailem için "dış dünya" olduğunu keşfettiğimde duyduğum şaşkınlığı hatırlıyorum. Hastaneden çıktıktan sonra sürekli olarak hayatı taklit ettiğim ve hiçbir şeyin gerçek olmadığı duygusunu taşıdım. Hayatı sürdürebilmek için kendimin gerçek olduğunu hile yaparak ve aldatarak oynamam gerektiğini hissediyordum ve hayatım kısa sürede bir çeşit oyuna dönüştü. Kendi bedenimde, kendi dilimde ve kendi yurumda yabancıydım. Giysilerim bile sanki başka birisi için yapılmış oldukları duygusunu veriyordu. Hayatın bir tür maskeli balo olduğuna inanmıştım.

Bana absürd gelen hayatımla şakalaşırcasına yüzleşmeye başladım. Raymond Queneau'nun yapıtları da esin kaynağı oldu, özellikle de her seferinde değişik bir stilde birçok kez anlatılan tek bir hikaye olan *Exercices de Style* adlı yapıtı. Bu yapıtta, tekrar gülünçleşir ve stil değişiklik ve seçim, yapıtın absürd havasını güçlendirir. O sırada, zaten absürd bulduğum hayat hikayemi tekrar tekrar anlatmanın yükünü, ancak her bir anlatışta ona yeni bir mizah katarak kaldırabiliyordum. Resim yapmak için elime her kağıt parçasını alışımda bunu düşünüyordum. Çocukken anlatacak tek bir hikayem olduğunu çünkü insanların dinlemek istedikleri tek bir hikayenin var olduğunu düşünürdüm. Daha sonra Fransız sürrealist edebiyatını okumaya başladığımda bu düşünceden kurtuldum.

CL- Erken dönem işlerinizde, insanlar için mekan yaratma fikrini şimdi yapıtlarınızdan daha dolaysız bir şekilde anlatıyordunuz. Örnek olarak, figürleri ve objeleri kutuya benzer kompartmanlara yerleştiriyordunuz. Özellikle, temel ögenin belli belirsiz nü kadın figürlerinin oluşturduğu serinizi düşünüyorum.

CT- 1980'lerdeki eski yapıtlarımda, genel olarak beden üzerinde yoğunlaşıyordum ve ortaya *The Advantages of Disgrace*, *Cryptodreamhouse*, *If Looks Could Kill* ve *Self Portrait with Belongings* gibi yapıtlar çıktı. Bunlar, "dis-figurative" (figürü bozan) yapıtlar adını verdiğim bir serinin parçalarıdır. O sıralarda sergilerim daha seyrekti. Fiziksel varlığımın yapıtlarımdan daha çok önemsendiğini düşünüyordum. Sokakta yürürken insanların dönüp bana bakmaları, attığım her adımda sarf ettiğim güçle yakından ilgilenmeleri gibi. Ama merak evreseldir. İnsanlar kolayca eğlenceye kayarlar ve başkalarının farklılığı ya da acısını her zaman ilginç bulurlar. Kurbanlar da kahramanlar da karikatür karakterleri gibi –orantıları bozularak ve şekilsizleştirilerek- yaratılırlar. Onlara, biraz korkuyla karışık bir merakla ve talihsizliğin başka bir yerde ve sadece başkalarının başına gelmesi umuduyla bakılır. Hikayenizi ancak defalarca anlattıktan, kişiliğinizin mahrem kısımlarının örtüsünü kaldırdıktan sonra görünmez olabilirsiniz. Sonuçta, o seri, aynı zamanda hem görünür hem de görünmez olma durumuyla ilgiliydi.

Figür, bir araştırma konusudur; gözlemlenecek, incelenecek, düzeltilecek, dönüştürülecek, keşfedilecek, seçilecek, etiketlenecek bir harita gibidir. Figürü yönlendiren geometrik unsurlar ve çapraz hatlar, onu başka bir şey haline gelmeye mecbur kılar. Bazı figürler, makinelerle ve tıbbi aletlerle yanyana konulmuş ve röntgen ışınından ya da mekanik bir gözden görünüyormuş gibidirler. Düzeltici çizgiler ve çiziktirmeler figürü bozarak ve silerek kişisellikten çıkarır ve onu belirgin referanslardan koparırlar. Sonuçta yapıt, bedenin, kişiye hiç atıfta bulunmadan, temsil ettiği şeyleri anlatır olur. Bu yapıt, cinsel bir bakış hakkında değildir; tersine, figür cinsellikten ve bağlamdan arındırılmıştır. Yapıt, daha çok, Eadweard Muybridge ile Jean-Martin Charcot'nun çalışmalarındaki imgelerde gördüğümüz gibi, tıbbi ya da bilimsel bakışla ilgilidir. Bu mekanikleşmiş görüş daha sonraki çalışmalarım da vardır; bunlarda görüntünün ötesinde, manzaralar da bozulmuş ve katmanların altına gizlenmiştir. Asıl mesele, kusurlu bulduğumuz doğaya bakışımızdaki kaymışlıktır. Doğru "görünmeyen" şeyleri düzeltmek için duyduğumuz arzudur. Kusurlu bedenleri "terbiye eden" ve doğallığını bozan bakışımızdır.

CL- Başta kadınlar olmak üzere, figürlerin mekanlardaki hapsolmuşluğu hakkında birşeyler söyler misiniz?

CT- Mekânlarda hapsolmuşluk yapıtlarımda tekrar tekrar yeralan bir temadır. Figür, içinde durduğu mekânı doldurmaz. Tersine, öyle bir uyumsuzluk içerisinde konulmuştur ki etrafındaki objelerle de çevreyle de uyum sağlayamaz. Böylece figür, bağlam dışı görünür. Edilgen, yersiz ve rahatsız olan bu figür, değerleri temsil eden tasnif edilmiş objelerin dünyasında felç olarak çevresindeki kuvvetlere boyun eğer. Figürlerin içinde hapsedildiği bu tarif edilemeyen mekânlar, çıkışı yokmuş gibi duran kurumlar ya da sığınaklar gibi sınırlayıcıdır. Figürler vitrindeki ya da bir teşhir yerindeki vakumlanmış paketlerin içine yerleştirilmiş gibidirler. Yapıt, aynı zamanda,

ruhsal alanlarında yasaklı olan ve sınırlarını resmeden insan bedeninin de hapsolmüşlüğüne atıfta bulunur.

CL- *Self-Portrait with Belongings*'de etrafında kağıt bebek elbiseleri bulunan bir kadın figürü var.

CT- Evet ama elbiseler saydam ve yüzeysel; örtmek yerine, kadın figürünü hafif komik bir biçimde açığa çıkarıyorlar. Bu bozulmuş kişisel portreyi karikatür karakteri olarak görüyorum; ancak karikatür karakterleri kendini sevdiren yaratıklardır ve insanlar da onlara, gerçekte varolmadıkları halde yakınlık duyarlar. Söz konusu yapıtta, gündelik objeler ve imgeler, çıplak bir fotoğrafın üzerine gelişigüzel basılmışlardır. Orada, imgeler ile kişi arasında rahatsız edici bir yanyanalık yaratmak istemişim. İmgelerin gücü reddedilemez; çünkü imgeler hayatı ve bizi kuşattıkları gibi bize ani bir doyumun sözünü verdikleri ve dehşete karşı bağışıklı kıldıkları için, sürekli bir biçimde yeni imgelere susamamızı sağlarlar. Bugün içinde yaşadığımız çevre imgelerle dolu ve onların bombardımanından zarar görmüş bir manzaraya dönüştü. Bütün bu imgeler gittikçe aklımızdan siliniyorlar; ya onları artık hatırlamıyoruz, ya da onların bir parçası oluyoruz. Bu durumda imgeler artık gerçekliğini yitirip, mitos haline gelirler. 1980'lerin sonundaki çalışmalarım odak noktamı daha çok manzaralara oturttum. Onları inşaat alanı, şantiyeler, satılık mallar gibi emlakçıların hedefleri olarak ya da savaş meydanları gibi resmettim.

CL- Yapıtlarınızda kolaj kullanmak değişmez bir özelliğiniz gibi görülüyor.

CT- Evet, baskı tekniklerini kullanım da öyle; bu iki tekniğin geçip giden senelerle birlikte pek fazla değiştiklerini sanmıyorum. Hatta çocukluğumdan beri bu teknikleri kullandığımı söyleyebilirim. Aylarca yattığım yatakta, ışık vurmuş parlak yüzeylere, retinamı yakana kadar bakarak imgeler yarattım. Göz kapaklarıma yansıyan enstantane resimler yapardım. Sonra, görüntüyü kaydırarak diğer bir parlak noktaya bakar orada gördüğüm imgenin üzerine bir diğerini bindirir ve kompozisyonlar elde ederdim. İmgeleri altüst etmek için, başımı çevirirdim. Böylece, saatler boyunca imgeler kurar, onları üst üste bindirir, gözlerimi iyice ovuşturarak onları boyar ve sonra da onları, hepsi solup gidene kadar seyrederdim. Yatağım sonsuz bir esin kaynağı haline gelirdi. Sanki sürekli olarak yeni kompozisyonlar sunan bir kaleydoskop gibiydi. Dağınık yatağımda kuşbakışı peyzajlar hayal eder, çarşafaların ve battaniyelerin kıvrımlarına saklanmış görüntüler keşfederdim. Hepsi, en ufak bir hakeretle dağılır ve yenileri oluşurdu. Ben de bu sürekli değişen manzaraların bir parçasıydım. Bu kısa süreli ve devamlı olarak yok olma ile inşa edilme sürecindeki manzaralar, onlara çok dikkatli bir biçimde baktıkça, gelecekteki hatıraları aklıma kaydetmiş oluyordum. Bütün bunları şimdi yapıtlarımda görebiliyorum. Siyah-beyaz fotoğrafları andıran desenlerimde ve yağlıboya resimlerimde de kat kat imgeleri ve mimari kompozisyonları kullanmaya devam ediyorum.

Bu arada, rastlantıyı da çalışmalarımın önemli bir parçası haline getirdim -özellikle saman ve ot gibi yaşayan malzemeleri, pas ile kahve telvesi gibi alışılmadık ya da sonucu tahmin edilemeyen malzemeleri kullandım. Sürekli olarak kurmak ve yok etmek deviminin sadece bir parçası değil, aynı zamanda da yapıtın konusudur.

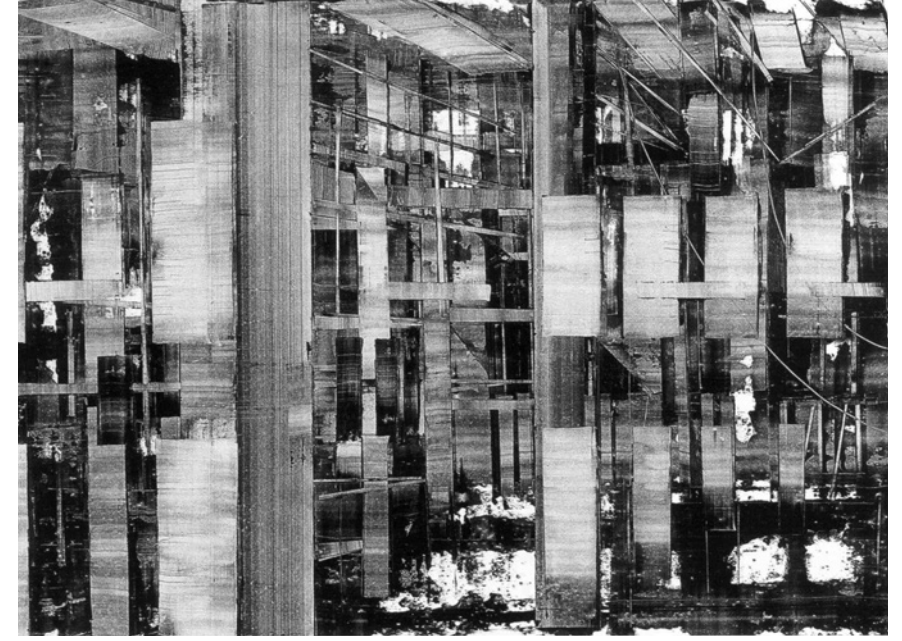
CL- Baskı teknikleri, fotoğraf, malzemeler, boya, pas ve çürüme ile üstüste bindirme gibi doğal süreçler yapıtlarınızda mutlaka içiçe kullanılıyor. Ayrıca, diyagramları, haritaları, projeleri ve benzerlerini de kullanmaya devam ediyorsunuz. Manzara ile olan ilişkinizin çoğunlukla doğa/kültür karşıtlığının metaforik bir temsili olarak kamera merceklerinin ya da diğer aygıtların aracılığıyla gerçekleştiğini söylediniz.

CT- Çeşitli malzemeleri elle tuale aktarmayı tercih ediyorum. Figürsüz manzaralar son yapıtlarımda temel konu haline geldiler. Hayalet şehirler, kimseye ait olmayan topraklar ve savaş meydanları gibi boş, terkedilmiş, ıssız ve çorak arazilerde odaklaşıyorum. Dikkatimi yokluk üzerinde yoğunlaştırıyorum. Bu, sadece savaş yorgunu değil, tüketim ya da mahrumiyet yüzünden de iflas eden manzaralarda duyduğunuz türden bir yokluk. Doğu Avrupa kırsalında seyahat ederseniz, yarım bırakılmış inşaatlarla dolu olan geniş araziler görürsünüz. Bu yerler, daha tamamlanmadan hayalet şehirler haline gelmişler; henüz varolmadan anlaşılmışlardır. Onlar boşlukta çürümeye bırakılan, gerçekleşmemiş hayallerdir. Yapıtlarımda temsil edilen mekânlarda ne tarih ne hayat var; onlar yapım ve yıkım arasında sanki cennetle cehennem arasında asılı kalmışlardır. Kültürlerini yok edercesine, dünyanın gelişmekte olan kısmını yakalama dürtüsünden doğan kültürel rahatsızlığa işaret ederler. Aynı zamanda ister evcil, ister endüstriyel, ister kültürel olsun hapishaneler, sığınaklar, kurumlar ve diğer klostroforik mekânlar gibi baskıcı çevrelere göndermeler yaparlar. Çıkışı olmayan yerlerdeki hapsoluğu ve yalnızlığı gösterirler. Makineler, silahlar ve diğer teknolojilerle fethedildiklerinde doğayla ilişkisini yitirmiş, terkedilmiş yerler haline dönüşüyorlar.

Amacım, çevremize karşı gittikçe artan ilgisizliğimizi ve doğaya, onun dönüşümünü gözlemlemeden bakma konusundaki yeteneksizliğimizi vurgulamaktır. Haritalar ve çizelgeler gibi mühendisliğe ve mimariye yapılan atıflar, bakış açısını çarpıtıyorlar. Doğa ve kültür farklı bakış açılarından, topografya aletleri, uydu kameraları ya da stratejik silahlar gibi yüksek teknoloji ürünlerinden bakarak, hedef haline getiriliyorlar. Bu durumda, izleyici de gizli ittifaka iştirak etmiş oluyor.

CL- Organik değişim, büyüme ve çürümeyle ilgilendiğinize ve resimlerinizde canlı malzemelerle pas kullandığınıza göre, entropi ile ilgilenen Robert Smithson'dan etkilenip etkilenmediğinizi merak ediyorum.

CT- Smithson'ın *Spiral Jetty* gibi büyük ölçekli toprak işleri hakkında bilgim vardı. Entropi yapıtlarımda temel bir nokta olmadığı için, önceleri benzerlik görmemiştim. Entropiden ziyade, hayatla ve hayatın varlığının meydana getirdiği dönüşümle ilgileniyorum. Odak noktam ister doğada, ister iç mekânda, ister sanayi ortamında



Canan Tolon, *İsimsiz*,
28 x 35 cm, mylar üzerine yağlıboya, 1997

olsun, çevrenin genel olarak bozulmasıdır. Yıkım beni özel olarak esinlendirmiyor; daha çok, herhangi bir fiziksel maddede varolan, yıkımla yapım arasındaki dengeleyici hareketle ilgileniyorum. Üstünde durduğum maddenin etkisi ve tepkisi, onun direnen davranışdır. Çalışmalarımda çürüme ilk adımdır; başka bir deyişle, yapıtım çürümeden sonra başlar ve bazen ne zaman sona ereceği hakkında hiçbir fikrim olmaz.

Galeri gibi bir mekâna, suyu emerek ıslanan tualler üzerinde büyüyen ot gibi canlı bir madde getirmek istedim. Galeri gibi “temiz” ve “klinik” bir çevrede sergilenmek üzere ortamından kopartılan doğal objelere bakmayı tarifsiz ölçüde dokunaklı buluyorum. Otlar doğal olarak ölüyor ve renk değiştiriyorlar. Aynı şekilde, tual paslanmış çelikte temas ettiği zaman lekeleniyor. Yapıtlarım, ölü olanın teşhirinden çok, dikkati o statik olduğu varsayılan ama aslında başka yaşam düzlemlerinde devam eden durumun yolaçtığı sürece yöneltiyor.

CL- Tabii ki ele aldığınız manzaralar, 19. yüzyıldaki o kadim ve el değmemiş manzaralar değil. Smithson gibi siz de sanayi devrimi sonrası manzaralarla özellikle de tüketilen, suistimal edilen, çiğnenen, üzerinde savaşılan, bölünen ve incelenen topraklarla ilgilisiniz.

CT- Aslında yapıtlarımda, özellikle de enstalasyonlarımda, 19. yüzyılın peyzajlarına göndermeler yapıyorum. Enstalasyonları, objelerin dikkatlice yerleştirildiği 19. yüzyıl tablolarını anımsatan bir çeşit sergileme olarak değerlendiriyorum. Örnek olarak, San Francisco, Santa Fe ve İstanbul'da (1991-93) sergilenen *Still Lifes* (Natür-mortlar) serisi 19. yüzyıl peyzajlarının romantik anlayışına ve doğanın estetikleştirilen görüntüsüne atıfta bulunurlar. Yüzyılın ihtişamını vurgulamak için ölçekleri çarpıtan Albert Bierstadt gibi ressamların eserlerini inceledim. *Still Lifes*'da bu geleneksel ismin ironik olmasını amaçlamıştım. "*Still Life*" -Fransızca'da *nature morte*- bir zamanlar canlı olan ve göze hoş görünen bir düzenlemede sunulan şeylerin, doğal ortamlarından alındıklarından ve sahte bir çevrede ulvileştirildiklerinden dolayı yaşamla ölüm arasındaki bir durumda hapsolmalarını çağırıştırır. Bunlar, genellikle zenginlik, bolluk, haz ve fethetmenin göstergesi olurlar.

Daha önceki yapıtlarımda olduğu gibi, burada da, doğayı düzeltmek çabasında olan ve yapaylaştıran bu sapkın dürtüyü, ve figürü bozan aldatıcı mükemmeliyetçiliğin romantik ilkelerini sorguluyorum. Bu uygulamam, kenara atılmış bir şey gibi duvara yaslanan maddelerden oluşuyordu. On iki parçadan oluşan bu çalışma çeşitli canlı, ölü, doğal ve insan yapısı malzemelerle, gerilmemiş tualler, çelik çubuklarla hassas bir dengede duvara yaslanan iki buçuk metre yüksekliğinde bir diziden oluşuyordu. Bu fakirleştirilmiş peyzaj, bir mücadele alanını anımsatıyordu. Bir zamanlar insanın doğa üzerindeki hakimiyetinin ve zaferinin göstergesi, şimdi umutsuzca verilen mücadeleye dönüşüyor; tualin üzerinde büyüyen otlar, sergi boyunca kuruyarak renk değiştiriyordu.

CL- Santa Fe'deki serginizin fotoğraflarına bakarsak *Still Lifes*'ları, *Seesaw Landscape* ve *Topographer* ile birlikte yerleştirildiklerini görüyorum. Bunlar birbirleriyle ne tür bir ilişki içerisindeler?

CT- Aslında *Topographer* diğer yapıtlara kaynaklık etti. Hepsini katmanlaştırmış, biteviye parçaladılar. *Topographer* gibi, makineye benzer heykeller yapıyordum ve bunlar lekelenme, bitki yetiştirme, yıpranma ve çürüme gibi çeşitli süreçler aracılığıyla meydana gelen büyüme ile çürüme arasındaki geçişte görülen "doğal ortam"ı yaratan resimler üretiyordu. Bu sürecin sonucunun önceden tahmin edilememesinin yanı sıra suyla ve tohumla birleşen bütün bu maddelerin tepkisi bende derin bir merak uyandırıyor.

CL- O sergideki bütün yapıtlar, malzeme açısından, denge ve yerçekimi konuları açısından da, birbirleriyle ilişki içindeler.

CT- Denge ve yerçekimi, öğrenim dalım olan mimari gibi, yapıtlarımda büyük önem taşır. Bütün bu faktörler, yapıtlarımın malzemesinde, yapısında ve yerleştirilmesinde, hatta üretiminde belirgindirler. Mekân yaratma ve yerçekimine ilgim beni mimariye yönlendirmişti. Orta öğretimimin son yıllarında, Platon'un "mağaranın

mitosu"nu ve Henri Bergson ile Maurice Merleau-Ponty'nin araştırmalarını inceledikten sonra, objeler dünyası -onların yanyanalığı, görece mesafeleri ve bizim onları nasıl yorumladığımız- beni etkilemişti. Beni en çok ilgilendiren ise, mesafelerin farklı algılanışının güçle olan ilişkisiydi. Kişinin mesafeleri nasıl algıladığı onun bedensel kapasitesine ya da zenginliğine bağlıdır. Sağlıklı ya da varlıklıysanız hiçbir şey uzak değildir. Mekân da, kişinin hızına bağlı olarak değişik bir şekilde yorumlanır. Mekânı algılayışınız, siz ne kadar yavaşsanız, o kadar hatırlanabilir, doğrudan ve elle tutulur hâle gelir.

Londra'da Polytechnic'i bitirdikten sonra 1980'de Berkeley'e master yapmak için gittim. Bir süre mimari bürolarda çalıştım. Mimariye yaklaşımımın profesyonellikten çok tutku ile ilgili olduğunu farketmem uzun sürmedi. Mimarsanız, mimariyi *uygularsınız*. Mimari bürolarda çalışan kişi bunu karşılayamaması durumunda, tutkunun üretimi engellememesi gerektiğini anladım. Sonuçta, mimariyi "pratik" anlamda uygulamaktan kaçındım. Günümüzde mimarın yaratıcı özgürlüğü o kadar az ki, neredeyse yokolmuş durumda. O özgürlük artık hiçbir şeyi barındıramayacak kadar ince, hassas ve şeffaf bir zar gibi şekilsiz, korunmasız, delik deşik ve patlamaya hazır sanki... Ben böyle görüyorum. Ve yapıtlarıma da böyle yansıyor. Garip ama kendimi şimdi mimariye, mimari bürolarda çalıştığım dönemden daha yakın hissediyorum. Bazen mimarinin başına gelenin bir gün sanatın da başına gelebileceğini düşünerek kendimi korkutuyorum. Kimsenin, "Sanat bir uygulamadır" demeyeceğini ya da "Siz uygulayıcı bir sanatçı mısınız?" sorusunu sormayacağını umuyorum. Ama "Siz profesyonel bir sanatçı mısınız?" gibi bir soruyu duyduğum zaman, peşinden bunların geleceğini de hissediyorum.

CL- Yapıtlarınızı resim olarak adlandırıyorsunuz. Yaygın bir biçimde benim-senen "resim öldü" düşüncesiyle hemfikir olmadığınız açık. Ama resimlerin, bilinen türden resimler olmadığı için, belki de bu görüşü kabul edersiniz.

CT- Resim ölmüş de olsa bizi hâlâ meşgul ediyor. Zaten, resim kameranın ıca-dından beri tehlike altındadır. Ortaya ne zaman yeni bir icat çıksa, varolan düzenleri eritip yoketme potansiyelini taşıyor. Sanki yenilik kendi başarısını, ancak eskileri ortadan kaldırmakla kanıtlayabilirmiş gibi. 20. yüzyıl gerçekten ölümün yüzyılı. Ölüm, tarihi hızlandırmak, her yeni hareketi geçici ve tüketilip atılabilir kılmak için kullanılan bir araç. Modern hareketin hedefi gelecek olduğu için, hareketi gerçekleştiren de hız. Ama gerçek deha eski düzeni yıkmak ya da geçersiz kılmak ihtiyacını duymaz; aksine onları kullanır, onlarla hareket eder ve onlara, var olan bağlamların içinde yeni yaklaşımlar kazandırarak yeni dokular oluşturmak üzere meydan okur. Bilgi, tarih gibi, biriktirici bir süreçtir. Kısa yollar yaratmak ve olayları hızlandırmak için tarihten bazı sayfaları yırtıp atarsak ilerleyemeyiz. Sonuç olarak, resmin öldüğünü söyleyen görüş sık bir görüştür ve kendi kendini ortadan kaldıracağını umduğum bir görüştür.

İster iki, ister üç boyutlu olsunlar, yapıtlarımın çoğunda boya kullandığım halde, hepsi tual üzerinde gerçekleştirilen işlerdir. Heykellerimde ve enstalasyonlarımda, tual bir çeşit çerçeveye yerleştirilmiştir. Bir bakıma heykellerim resim, resimlerim ise enstalasyondur. Çalışma tarzım çok vakit alabilir ama hızın ne çalışma aşamasında, ne de sanatımın genelinde önemi yoktur. Bence desen çizmek ya da boyamak şimdiki zamanı devam ettirir.

CL- Yapıtlarınızı, Fransız dergisi *Pages Paysages*'da görsel bir savaş alanı olarak tanımladınız. Ben de manzara metaforlarınızın beden metaforları olduğunu düşünüyorum. Savaş alanı olarak manzara, aynı zamanda savaş alanı olarak beden. Obje haline getirilmiş bedende objeleşmiş manzara. Çalışmalarınızda, çeşitli zengin bilgi katmanları, fikirler ve referanslar olduğu açık ama yine de yapıtı harfi harfine yorumlamanın yanlış olduğunu düşünüyorum.

CT- Ben de bu yüzden yapıtlara genellikle isim koymuyorum.

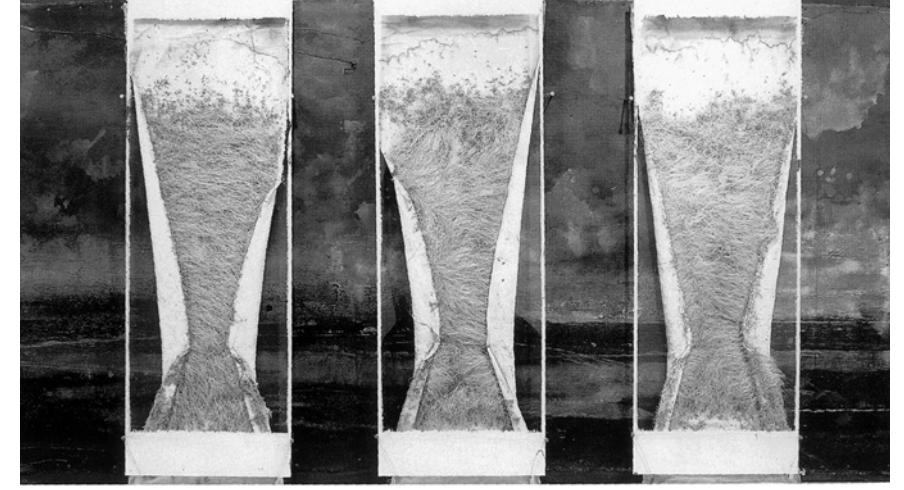
CL- İsim yapıtın anlamını sınırlandırdığı için mi?

CT- Evet, ya da izleyiciyi yönlendirmeye ya da yanlış yönlendirmeye yatkın olduğu için. Mesela, "4 No.lu Yaslanan Parçalar" gibi banal ve açıklayıcı başlıklar seçiyorum. Veya 1993'te İstanbul'daki "Baskı" sergisinde olduğu gibi, sergi başlıklarına çift anlam veriyorum. Türkçe'de "baskı", bir şeye ağırlık koymak anlamına gelir. Aynı zamanda "siyasal baskı" anlamını da taşır. Bu büyük poliptik grubunda, dantel, kumaş ve çeşitli boyama teknikleriyle birlikte Anadolu'nun tipik ahşap baskılarını kullandım. Sürekli tekrarlanan dekoratif baskılar ön plandaydı ve bunların gizlediği arka planda da, günlük Türk gazetelerinden alınmış küpürlerin çok büyütülmüş şekilleri vardı. Tualı şasinin aksi tarafına gerdim ve şasiyi de işimin bir parçası haline getirdim. Bu da, tual ile şasi arasında oluşan kalınlıkta yeni kullanım alanları yaratarak, yapıta daha çok hacim ve üç boyutluluk kazandırdı. Stratejik haritalar ve giysi patronları birbirini kesen çapraz doğrularla birleştirildiklerinde çiçek ve hayvan baskıları hedef haline dönüştürülüyorlar. Çapraz hatlar, görsel bir mesafe yaratarak manzarayı atış poligonuna, oyun parkına ve bilgisayardaki savaş oyununa çevirirler.

Söz konusu yapıtlarla izleyicinin arasında, sanki hakikatin görüntülerini evcil bir ortamdan, dantel perdeler ve sevimli desenlerin filtresinden geçirerek görsel bir engel koyarlar. Hepimiz dehşetin görüntülerini evimizin güvenliğinde ve konforunda -yani gerçekle mitosların kolayca karıştırıldığı mekânlarda- seyrederek onlar tarafından giderek hissizleştirildik.

CL- O yapıtlar genellikle çift boyutlu ve daha önceki yapıtlarınıza oranla daha sadeleştirilmiş.

CT- "Baskı" sergisindeki yapıtlar malzemenin ve anlamın katmanlaştırılması açısından ilişkili olmasına rağmen önceki işlerime oranla daha büyük ölçekte yapıldıklarından o kadar kişisel olmadıklarını düşünebiliriz. Eğer bu yapıt, önceki çalışmalarına



Canan Tolon, *İsimsiz*,
90 x 163 cm, tual üzerine karışık malzeme, 1991

oranla daha sadeleştirilmiş görünüyorsa, bunun nedeni yapıtın İstanbul'daki sergileme koşullarına hitap etmesidir. Bir yıl sonra, sekiz büyük parçadan oluşan *Under Pressure*'in üzerinde çalıştım. Bu, o zamana kadar yaptığım en büyük heykeldi. Yapıtın kurulacağı mekânı her zaman dikkate almakla birlikte, üç boyutlu işler yapmaya devam ediyorum. Her yapıtın içinde yer aldığı mekân, yaratılmasında ağırlıklı bir etkindir çünkü temelde bölgeyi tarif ve ıslah etmekle ilgilidir.

CL- *Under Pressure*'ı San Fransisco Art Institute'de "Forms of Address" sergisinde gördüm. O çalışmayı anlatır mısınız?

CT- *Under Pressure*'da hareketli kaidelerin üzerindeki millere oturan çerçevelerin içine baskı altında bükülmüş sac levhalar kullandım. Saclar, çerçevelerinden fırlamaya hazır bıçaklar gibi duruyorlardı. Bu ince paslanmış yüzeyler üzerinde, birbirine geçen ve bir haritadaki veya topografik fotoğraftaki çizgileri andıran kök salmış otlar büyüyordu. Parçalanmış bir kuşbakişi görüntüyü çağrıştıran, her bir parçası değişik bir açıyla eğilerek hassas bir dengede duran bir sıra oluşturuyordu. Ortografik çizgiler ve tekrarlanan ritim, haritalardaki geometrik unsurların dünya yüzeyini parçalara ayırması gibi, yaşayan bir yüzeyin organik doğasını bölüyordu. *Under Pressure*, aynı zamanda, hassas organik maddeleri taşıyan tarım aletleri ve araçlar ya da hastane yatakları gibi, dizilmiş sedyeler gibi, daha kişisel ve insanî bir düzeyde de etkindi.

Bu yapıt da, ötekilerden daha farklı ve daha az malzeme türü kullanıldığı için, daha basit olarak nitelenebilir. Açıkçası, sonraki yapıtlarımı öncekilerle karşılaştırmaktan hoşlanmıyorum. Değişmez olan fikirdir, malzeme sadece yapıtı oluşturan

araçtır. Ayrıca, gelecekteki yapıtlarımı sınırlandırmak da istemem. Örnek olarak Marcel Duchamp ya da Sigmar Polke gibi modern sanatçıların işlerine bakarsak, onların yapıtlarının sürekli bir değişim halinde olduğunu ama temelindeki düşüncenin ve birleştirici mesajın değişikliğe uğramadığını görürüz. Yapıt, bir düşünce sistemin-den gelir, üretim çizgisinden değil. Çalışmalarımı tek bir teknikle sınırlamak istemiyorum. Aynı anda birkaç parça üzerinde çalışmayı tercih ederim. Resimden desene, oradan heykele ve oradan da enstalasyona atladığım, hatta hepsini birbiriyle ya da birbirine karşı kullandığım oluyor.

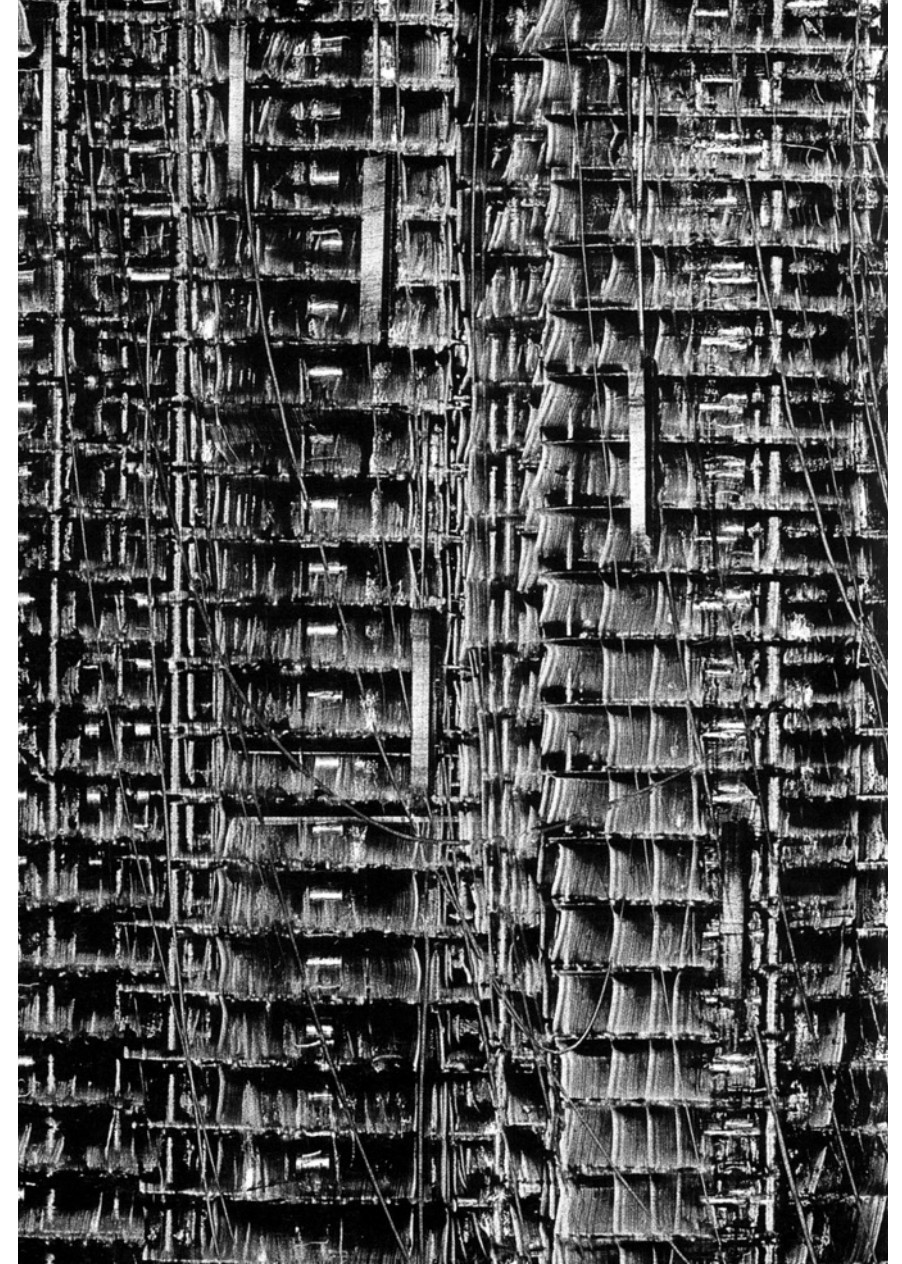
CL- Yine de, son çalışmalarınızın –siyah beyaz resimlerinizin- daha önceki yapıtlarınızdan ne kadar farklı olduklarını görüyoruz. Bu yapıtlarda, değişik malzemeler yerine daha çok siyah renk ve tekrarlanan şekiller yer alıyor.

CT- 1992’den beri “mylar” (plastic içeren kaygan bir kağıt) üzerine yaptığım çalışmalarından söz ediyorsunuz. Onlar yağlıboya resimlerimin eskizlerini yaparken ortaya çıktılar ama daha sonra kendilerine has bir şekil aldılar. Kendimi bildim bileli resim yaparım. Resim benim için bir ölçüde iletişimin aracı dilin yerini aldı. “Mylar” üzerindeki bu çalışmalar, bir enstalasyon projesi hazırladığım sırada çıktı; mekâna yaklaşımım ve yerçekiminin bende yarattığı ilgiyi anlatacak en iyi tekniği bulmaya çalışıyordum. Resimlerdeki odak noktasının mekân olmasına rağmen, bazı şekillerin ritmik tekrarı, bir düzen oluşturuyor ve kağıdın yüzeyini göz aldatici görüntülerle öne çıkararak derinlik veriyor. Yüzey, izleyicinin arkasında yer almış olması muhtemel bir şeylerin yansımaları çağrıştırıyor ve böylece bir mekân yanılgısı meydana geliyor. Diego Velázquez’in, bizzat kendisinin ve arkasındakilerin yansımaları içeren resimlerini örnek olarak verebilirim.

Bu yapıtlarda, perspektif diğer birkaç görüntünün üstüste binmesi nedeniyle oluştuğundan birden fazla pozun yarattığı izlenim gibi karmaşık ve çok boyutludur. İlk bakışta fotoğraf gibi dururlar, ama fotoğrafla hiçbir ilgileri yoktur. Hatta gerçeklikle bile ilişkileri yoktur. Bunlar daha çok gerçekliğe meydan okuyan imkansız manzaralar oluşturuyorlar. Resmin fotoğrafa benzeyişi, onu gerçeklikle düşgücü arasında ilginç bir biçimde kararsız bırakıyor. Yapıt, bu yönüyle aldatıcıdır. Bunlar, yine, yapım ve yıkımın, yerçekimine meydan okuyan geçiş dönemlerinden kaynaklanan görüntülerdir. Daha iyi incelendiğinde, fotoğrafvari netliği, keskinliği ve aşına gelen bir mekâna benzerliği kaybolur ve resimler, yabancı, soyut ve gerçektışı olurlar.

CL- “Mylar” üzerine desenlerinizin yanında pasla boyanan resimler de yapıyorsunuz.

CT- “Mylar” üzerindeki çalışmaların keskinliği, pas resimlerinin doğasındaki rastlantısallığı tamamlıyor. Pasla boyamak çok vakit alan bir süreç. Bu yapıtlar aslında, paslı objelerin tualde iz bıraktığı dev baskılar gibidirler. 1991’den beri bu tekniği geliştirmeye çalışıyorum. Yağmurlu hava gibi, dış çevre koşullarını işin içine katarak



Canan Tolon, *İsimsiz*,
28 x 35 cm, mylar üzerine yağlıboya, 1997

bir çözüm buldum -sonuçta bu manzalar çevrenin şekillendirmesiyle oluştu. Tual üzerindeki resimlerimin yapımı mevsim boyu sürerken, kağıt üzerindeki çalışmalarım çok daha kısa süreli, malzemenin doğasına göre, hem o anda yapılıyor, hem de değiştirilemez nitelikli. Bu şimdiki zaman ve gelecek zaman kipleriyle eşzamanlı olarak çalışmak gibi.

CL- Bu, bir tür harita yapma şekli.

CT- Hem harita yapma şekli, hem de var olmayan objelerin bıraktıkları izlerin görüntüsü. Bu manzalar hem uydudan görülüyor gibi büyük ölçekte, hem de mikroskopa bakar gibi küçük ölçekte etkin. Siyah-beyaz desenlerle yan yana konulduklarında, başka bir bakış açısı ortaya çıkıyor.

CL- Pasla yaptığınız yapıtlarınızın dokusu belirgin.

CT- “Mylar” üzerindeki çalışmaların yüzeyi düz ve pürüzsüz olduğu halde pasla yapılan resimlerde doku çok engibeli hatta yapım sürecinin izlerini taşıyor. Dokuya özel olarak önem veriyorum çünkü yerde çalışıyorum ve tualde bu süreç içerisinde pürütük ve kırışıklıklar oluşuyor.

CL- Jackson Pollock gibi.

CT- Evet, olabilir. Fakat ondan önce birçok sanatçı, gerekli ya da âdet olduğu için, aynı şekilde çalıştıkları halde, sanırım yerde çalışan Batılı ressamlarının en ünlüsü. Diğerlerinin yanı sıra Kızılderili, Japon, Tibetli ve “aboriginal” sanatçıları düşünüyorum da onlar gibi, beni de motive eden, suyun akışı ile çeliğin ağırlığıyla pası oluşturma imkanını veren yerçekimidir. Ve benim çalışmalarım beden bütünüyle hareket etmesini şart koştuğundan, yerçekimi benim için ayrıca fiziki bir gerekliliktir. Çalışırken tam anlamıyla tualin üzerinde, neredeyse yatar vaziyette çalışıyorum. Yürürken gözlerimi yerden ayırmadan, ayaklarımın dibindekini gözlemlemeye alışkın olduğum gibi, yapıtın üstünde dururken de onu daha iyi takip edebiliyorum. Adımımı atmadan önce, yüzeylerin dokusunu ve kalitesini ölçer; güvenli mi, pürüzsüz mü, yoksa kaygan mı diye bakarım. Yapıtlarım, doğal olarak yatay geçen bir hayatın birebir ölçekteki gerçek manzaralarıdır. Bittiklerinde de bütün çerçöpü toplamış olarak yerden kaldırılırlar.

CL- Kullandığınız malzemelerin veya rastlantıların çalışmalarınızı yönlendirdiği görülüyor.

CT- Evet, doğru. Bu bana, hayran olduğum New York’lu sanatçı ve yazar Sidney Geist’la çalışmalarım hakkında yaptığımız bir sohbeti hatırlatıyor. “Hava durumundan söz ederken çok ciddi olmalısın!” demişti. Bunun ne kadar doğru olduğunu anlıyorum! Hava raporlarına özellikle dikkat ederim çünkü iklimler ve coğrafya yapıtın bir parçası haline geliyorlar. Bu süreçte tualin ayaklarla çiğnenendiği ve çeşitli değişikliklere uğradığı oluyor. Kuşkuyla dolu bu uzun süreç bazen işkence gibi geliyor. Bazen bir takip, hatta bir çeşit avlanma ve bazen de kağıdın ya da tualin beyazlığında kazı yapmak gibi. Beyazın giderek tahribi ve yıkımı gizli birşeyin açığa çıkmasını sağlıyor.

Nihayet şekil ortaya çıktığında o kadar belirgindir ki, sanki çok önceden oradaymış duygusunu verir. İş bittiğinde, atlayış sonrasındaki sert düşüş gibi nerede olduğum konusunda kafam karışır. Kahve telvesiyle de aynı doğrultuda çalışıyorum. Bu yapıtların yorumu da rastlantısal düzenlemeler üzerine kuruludur.

CL- Fal bakmak gibi.

CT- Evet, geleceği gören biri gibi olmak. Kahve telvesiyle fal bakmanın, soyut sanatın en uç noktasındaki yorum olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda, Orta Doğu’nun soyutlamaya ve geometriye olan aşinalığı, Batı dünyasınınkinden yüzyıllarca daha eski.

Ama geleceği görmek ister kişisel, ister global boyutta olsun, pek çok öngörü gibi, alegorik bir olgudur. Öngörüler rastlantısal olmakla birlikte mutlaka birilerinin çıkarı için yönlendirilirler. Fal genellikle sohbet şeklinde geliştiğinden yapıtlarımdaki diyaloga imkan veren yaklaşımıyla örtüşmektedir.

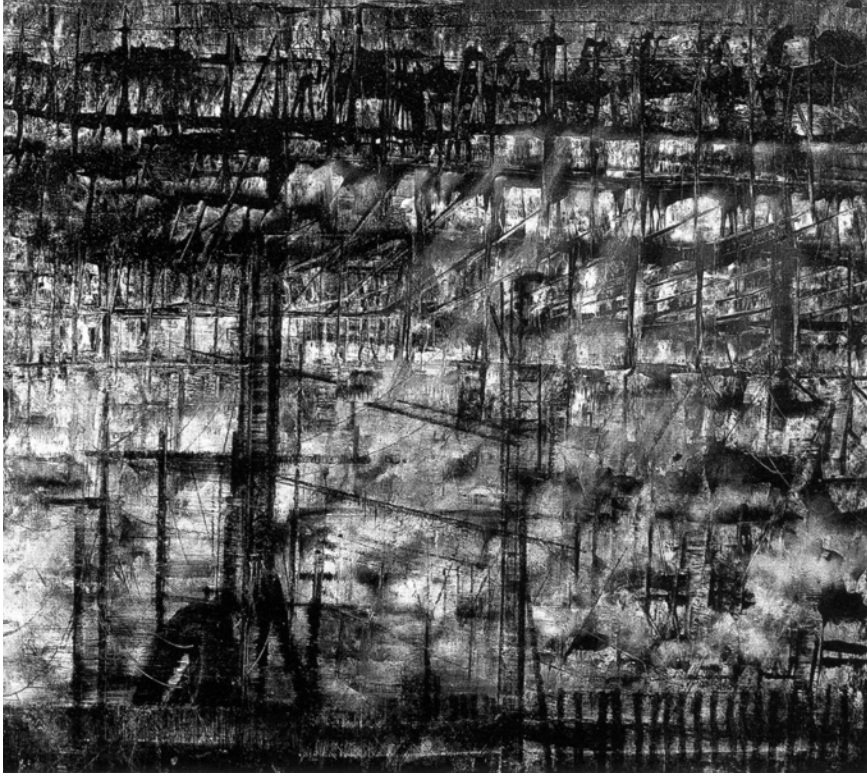
CL- Modern sanat sonuçtan çok kullanılan yöntemlere önem verir. Çalışmalarınızda bunu görüyoruz. Sonuç sizin için ne kadar önemli?

CT- Benim için yöntem çok önemli. Sonuç kadar önemli, çünkü yapıtın içerdiği düşünce ve ilettiği mesaj tamamen ona bağlı. Sonuç, resimlerin katmanları arasında asılan şimdiki zaman dizisinin kayıdırıdır. Her biri yüzeyin altına gömülmüş heyecanlı anlar içerir. İnşanın ne kadar zor olacağını asla bilmeyen bir paraşütçünün hissettiği sarhoşluğa benzer sanırım.

Güldürücü, oyalayıcı, eğitici, sarsıcı ya da itici olmayı amaçlayan her yapıt iletişim becerisine bağlıdır. Hepsinin temeldeki amacı baştan çıkartmaktır. Özellikle video ya da bilgisayar gibi yüksek teknoloji araçlarını kullanan sanat açıkça iletişimi hedefler. Bu yüzden gittikçe artan sayıda modern sanatçının dikkatini yöntemden çok sonuca yönelttiğini düşünüyorum.

CL- 1960 ve 1970 sonlarında gördüğümüz Eva Hess ve Richard Serra gibi sanatçılar ile Serra’nın *Casting* ve *Splashing* gibi kurşun dökme yapıtlarıyla ilgilenmiş olmalısınız.

CT- Özellikle Eva Hesse’yle, ondan önce Jean Dubuffet, Aleksandr Rodchenko ve László Moholy-Nagy gibi sanatçıların yapıtlarından da çok etkilendim. Daha önce bahsettiğimiz “dis-figurative” yapıtlarımdan anlaşılacağı gibi, Francis Bacon’ın yapıtlarından ve özellikle çalışmalarında rastlantı ögesine yer vermesinden esinlendim. Rastlantısal bir fırça darbesi ya da olabilecek bir leke onu büyüler, sürükler ve boyadığı sırada elinin hareketlerini yönlendirirdi. Bunlar, Duchamp ve Man Ray için geçerli. Pasla yapılmış yapıtlarımdaki renkler ve şekiller tamamen hava koşullarına, suyun asit oranına ve mineral miktarına vs. bağlıdır. Bunların her birinin kendine özgü bir hayatı var ve ben de şaşırtıcı sonuçlar veren doğayı olurlarına bırakıyorum. Önceden tahmin edilemeyen sonucu çok heyecan verici buluyorum. Rastlantılar



Canan Tolon, *İsimsiz*,
137 x 147 cm, tual üzerine karışık teknik, 1996

sürecin bir parçası haline geliyor ve bence yapıtımı, mükemmeliyet dediğimiz şeye yaklaşıyorlar. Bu, bir bakıma imkansızla çalışmak gibi.

CL- Akla gelen diğer bir sanatçı da Anselm Kiefer. Sizinkilerle onun yapıtları arasında benzerlikler var. Örneğin o, saman ve kurşunu kullanıyor ve manzaraya metafor olarak yaklaşıyor. Çalışmalarında sıkça görülen ve sizinkilerden daha geleneksel bir çizgide olan, yanıp kömürleşmiş manzalar oluşturuyor. Ama sizinkilerden farklı olarak, Alman tarihine ve mitolojisine göndermeler yapıyor.

CT- Yapıtlarımın Kiefer'inkilerle olan benzerliği sadece yüzeysel. Benzerlikler görülsede, malzemeyi kullanışı, tarihi iyileştirmeye ve kültürel barışmaya yönelik yaptığı anıtsal çalışmalarına oranla ikinci planda yer alır. Daha önce değindiğimiz gibi, herhangi belirgin bir kültürü temsil etmeye yönelmediğim gibi, hiçbir zaman da milyonlarca insana acı çektiren gaddarlıkları bağışlatma propagandasıyla ilgili olmam. Sanatımın anıtsal olmaktan çok çevreci olduğunu düşünüyorum. Odak noktam mekân

ve o mekânı yaratan yerçekiminin varlığı veya yokluğudur. Mimari geometriye ve hacme ilişkin referanslar daha çok Giambattista Piranesi'nin çalışmalarından etkilenmiştir. Onun hapisaneleri konu alan gravürlerini ilk defa gördüğümde onaltı yaşındaydım ve o yapıtlar bende müthiş bir etki yarattıkları gibi, mimariyle uğraşma arzusunu da aşıladılar. Çalışmalarında, zekice kurulmuş aldatıcı perspektifler ve ölçek oyunlarını kullanarak kurnaz bir ustalıkla mekân çarpıtmaları yaratıyordu. Merdivenleri ve eşikleri aşılamaz kılıyor. Bu çarpıtılmış mekânlarda ihtişamdan eser yok, görünimleri aldatıcı ve çıkışları da yoktur.

CL- Siz de günümüzdeki pek çok sanatçı gibi estetikten ziyade fikirlerle ilgili gibisiniz. Bu görüşü kabul eder miydiniz?

CT- "Süslemek cinayettir" diyen modernist slogan ile "retinal sanat"ın lanetlenmesi, sanat anlayışımızı ve sanata bakış açımızı değiştirmişse de, sanatta güzeli arayışımızdan vaz geçirememiştir. Sonuçta estetik hiçbir zaman gündem dışı değildir. Ama modern sanatta odak noktasının düşünceler olduğunu söylemekte haklısınız. Söylenecek birşeyim olmasaydı sanatla uğraşmazdım. En önemli şey fikirdir, yapıtın da en önemli sorumluluğu bu fikri iletmektir. Tabii ki sorun, düşüncelerin nasıl sunulduğu ve insanların gösterdiği tepkidir. Bir düşüncayı iletmekle onu teşhir etmek arasında ince bir çizgi vardır. Yapıt kolaylıkla bir düşüncenin vitrini ya da dekore edilmiş yorumu haline gelebilir. Sonuçta, "design" yerleştirmenin bir unsuru olduğu gibi, kimi zaman belirli bir tema için yaratılan yerleştirmelerin bir tür sahne düzenlemesi haline geldiğini görüyoruz.

Modernizmin yalınlık estetiğinden uzaklaşıyor ve gündelik kargaşa ile aşırı bilgi yüklemesinin stilize edilmiş teşhirine gidiyor gibiyiz. Sanat objesinin giderek gündelik obje haline dönüşmesi, adeta banallığı entellektüelleştiriyor. Bugünün kültürel rahatsızlığı bundan daha iyi resmedilemezdi. Ama yapıtlarımda bu tarz bir illüstrasyon aramıyorum. Dekor, teşhir ve "design"dan uzak dururken mimariye özellikle öncelik veriyorum. Estetik beni kesinlikle ilgilendiriyor, özellikle de temeldeki düşüncayı aşabildiği durum olursa.

Postmodernizm estetiği reddederken "retinal sanat"a dönüş eğilimi gösteriyor; süslemeyi, dekoru ve "bayağı alıntılar"ı lanetlemekle beraber onları kullanıyor. 20. yüzyılın sonu, sanatçı olmak için heyecan verici bir zaman dilimidir. Çünkü hiçbir şey ne yanlış ne de doğrudur.

CL- Sizce sanat yaratmak bir monolog mu, yoksa bir diyalog mu? Başka bir deyişle, izleyicinizle iletişiminiz sizi ne kadar ilgilendiriyor?

CT- Sanat yaratmak hiç kuşkusuz bir diyalogdur. Öncelikle kendinizle olan diyalogunuzdur; daha sonra da, sergileme aşamasında diğer insanlarla olan diyalogunuz başlar. Yapıt, gösteriye çıktığı anda iletişimi başlatır. Sanatçılar tepkilere kulak asmasalar da, bu ilişkiyi reddedseler de, iletişimin içeriğinden sorumludurlar. Kişiyi düşünme

fırsatı veren yapıtları gerçekten ilham verici buluyorum; özellikle de içinizde hiç beklemediğiniz şeyleri işaret edenleri. Bütün bunlar sanatçının cömertliğine ve mesajın ulaşılabilirlik derecesine bağlıdır. Bıçak gibi keskin ve anında sonuç alınabilen kelimelerin aksine, sanat öncelikle cezbetmekle ilgilidir. Sanat bizi, daha diyalog oluşmadan önce görsel olarak etkiler. Yapıtlarda kelimelerin kullanımı, iletişim kurmanın acilliği ile orantılı olarak artar. Sesini duyurmak isteyen sanatçılar resim yapmayı fazlasıyla yavaş ve sessiz bulabilirler. Gücendirici, kışkırtıcı ya da tahrik edici yapıtlar belki daha çok ses getirirler, ama her zaman bir diyalog yaratmazlar. İletişim çift yönlüdür “sakin” ve “yavaş” tabiatlı yapıtlarla daha iyi iletişim kurduğumu düşünüyorum.

CL- Sanatınızın, diğer sanatçılara ve hareketlere göndermeleri ve onlarla keşşen noktaları olsa da, güncel sanat eğilimleriyle bir ilişkisi yokmuş gibi duruyor. Bu, sizin de belirttiğiniz gibi, geleneksel bir sanat eğitimi almamış olmanızdan dolayıysıyla da, bu gelişmenin dolambaçlı yolunu takip eden kişisel bir durumdan ileri geliyor olabilir.

CT- Akıl ve sezgi arasında gidip gelen dolambaçlı bir yol oldu. Mükemmeli aramıyorum çünkü o ancak rastlantıyla olur. Bu süreç içerisinde, varolan birşeyleri keşfettiğimde hiçbir şeyin yeni olmadığını farkettim. Bu da, doğru yolda olduğuma dair cesaret ve güç veriyor. Dünya, düşündüğümde de hızlı hareket ediyor. Hız, yaratıcılıktan çok ürünle yoğun bir ilişki içerisinde ve bu yüzden, çağdaş sanattaki hızlı üretimden uzak durmayı tercih ediyorum. Sanatla politikayı birbirinden tamamen ayırmak belki imkansız, ama kültürel vantrilogluktan ve sefaleti kişisel ün uğruna sömürme eğiliminden kaçınıyorum. Bu tip şeylerin sanata malzeme olmasını doğru bulmuyorum. Tehtit ve tahrik etmek için ve özellikle şok etkisi yaratıp, hatırlanmak amacıyla yıldırıcı ve sersemletici imgelerin kullanılmasını son derece itici buluyorum; böyle bir durumda sanatçının dürüstlüğü de şüpheye düşüyor. Kendi yolumda, kendi hızımla ilerliyorum. Yapıtlarım, attığım her adımda dünyaya bakışımın bir yansıması olarak, sarkacın ucunda iğreti bir şekilde sallanırcasına kalacaktır.

Berkeley, Eylül-Ekim 1997

Serdar Arat

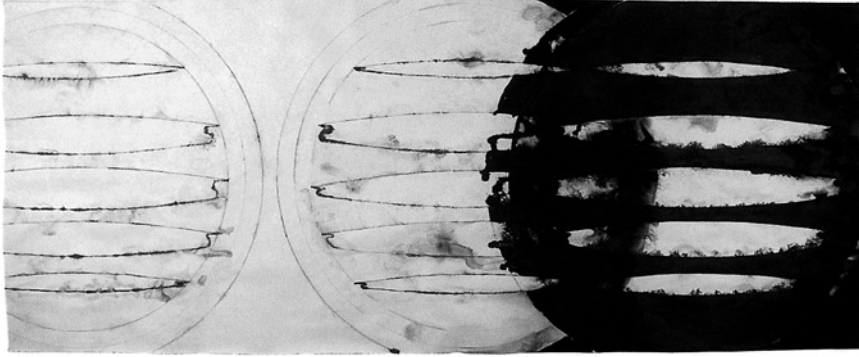
Vasıf Kortun

“Dört Yıllık Sessizlikten Çok Yıllık Sessizliğe”

Serdar Arat’ın kemerlerle biten resimlerinde, gizemli biçimleriyle sirenlere benzeyen endüstriyel imgeler vardır. Çoğunun yüzeyinde gerçek ya da temsili hava mazgalları olan bu resimler *Dört Yıllık Sessizlik* (1980-1984) dizisinin dilini oluşturmaktaydı. Son dönemlerde, aldatıcı bir natüralist üslupla resmedilmiş doğa manzaraları, kalın kara bantlar, doğal ve yapay nesneler de izleniyor. Arat görsel sözlüğünü gittikçe genişleterek, yeni anlamları bu sözlüğün semantik öğeleriyle oynayarak yaratıyor.

Resim, maddi yapısı, taşıdığı görüntü ve duvardan uzak durmasının getirdiği narinlik ve sağlamlıkla kendine özgü bir bütünsellik içinde sunuluyor. Maddi yapıya gittikçe daha çok önem veren Arat, resmin, taşıdığı görüntüyü olumlayan ya da ona karşı koyan bir araç olarak varolma tarzlarını denemekte.

Friedrich ve Rothko’ya özgü öğeler taşıyan Arat’ın resmi, yanıltıcı bir süblimlik göstermektedir. Arat’ın, engin gökleri ve doğa görüntüleri, ne Friedrich’in saf dinsel inanç taşıyan resimleri gibi temsilcidir, ne de Rothko’nun renk katları gibi soyuttur. Buna rağmen, Arat’ın resimleri, bu ressam gibi yalnızlık, soyluluk ve inceliği anlatır. Biri Friedrich gibi tümüyle temsile inanan, diğeri Rothko gibi aynı etkiyi tinsel dürüstlük içinde vermesini bilen iki sanatçıyla ilgilenmesi önemlidir, çünkü bir anlamda bu iki sanatçı da “temsil etme” sorununu çözmüştür. Neden geriye bakıp, umut ve inanca dair resimleri olan bu iki sanatçı anımsanıyor? Günahlardan arınmak artık olası olmasa



Serdar Arat, *İsimsiz*,
127 x 315 cm, kağıt üzerine mürekkep, 1997

da, romantik akım, Arat'ın resim dilinde dürüst bir *trope*'tur. Çünkü umut ve inanma kadar, pesimistlik ve yabancılaşma da, yapılan ve izlenen resmin deneyimindeki inanç unsuruyla ilgilidir. Van Gogh'un Saint-Rémy'deki hastane odasının penceresinden defalarca resmini yaptığı *Buğday Tarlası* aynı ciddiyet ve inancı paylaşmaz mı? Arat, o resimleri izleyici ve ressam olarak resminde yinelerken bunu anımsatıyor.

Arat'ın manzaraları ne Friedrich resmi gibi ilahi bir ışıkla aydınlanmıştır. Ne de Rothko gibi yüreğimize doğru dolaysız bir yol çizer. Çünkü bu görüntülerin, hava mazgalları ve kara bantlarla yanyana gelmesi yadırgatıcıdır ve bu uyarı aynı zamanda manzaraların yapılma tarzında da görülür. Böylece, Arat'ın resimlerinde, geçmiş inançların taşıyıcılığı sürerken, kendini de yadsıyabilen kişisel bir dil kullanılmaktadır.

Arat'ın resimlerinde belli öğeler soyuta benzese de, reel olana dayanıyor. Reel nasıl yeniden resmedilebilir? Ne Mondrian gibi pürist, ne de Kandinsky gibi manevi-yatçı olan Arat'ın resimleri, iki güçlü sanı taşıyor; kendine özgülük ve uyuşamamazlık. Bu anlamda hava mazgalı, mantığı çözilemeyen, sömürülemeyen bir öğedir. Basit ve yalın estetiğiyle hava mazgalı reelin ta kendisiyken, yapay bir nesne olarak, bir doğa manzarası resminden çok daha soyut olmasıyla da süblimliği bozuyor.

Kendine özgülük ve uyuşamamazlık, süblim bir resim karşısındaki duyuma müdahaleden kaynaklanmaktadır.

Sanat, yazı öncesi toplumlarında bir bilgi aracı, bir ortak anı alanı ya da paylaşılan bir fesat olduğu gibi, her zaman, bir düzeyde bilginin taşıyıcısı olmuş. Ortak bir üretim ve dağıtım dili olmayan toplumlarda sanatçının konumu nedir? Usumuz ve ruhumuza seslenerek bizleri iyileştirebilir mi? Robert Morris'in Arat'la ilk bakışta kaba bir ortaklık sezdiiren 1984 *Ateş Fırtınası* serisindeki felaket görüntüleri bu anlamda izleyiciyi uyardırmada tümüyle başarısızdır. Çünkü resimler felaket imgelerinin temsili

ile sınırlı. Kendilerine bir mesafesi olmayan bu görüntüleri Morris yeniden sunduğu zaman yalnızca dekoratif imgeler olarak kalıyorlar.

Resimlerdeki kemerlerin, Friedrich'in *Meşe Ormanında Manastır* ve *Katedral* gibi resimleri ile ilgileri var. Gotik kemer, Alman romantik resminde görüntü ve görsel tasarım olarak, cennetle dünyayı birbirine kenetlerken, izleyene umut ve kurtuluş sunuyor. Alman sanatçının gotik kemeri en yüce nokta gibi sunmasına koşut olarak, Arat'ın resimlerinde kemerler klasik Osmanlı anını simgeliyor. Bu öge, Türk resminde önceden kullanıldıysa da Arat'ın kemerleri resimlerin biçimini de belirliyor. Kemer aynı zamanda davet edici ya da dışlayıcı bir mekansal deneyime işaret ediyor; belki sakın bir tefekkür odası belki de korku veren koca bir giriş kapısı. Bu kemer, tekil bir söylemin, görülebilir ve elle tutulur güç ilişkilerinin simgesi olarak, Osmanlı dünyasının mesajıyla da yankılanıyor. Yani, ressamın böylesi ortak söylem anlarını kendi dilinde sürdürememesi ve bunun sonucunda oluşan bir yalnızlık var. Bu anlamda, Arat'ın resimleri, bir başarısızlık süreci olarak sonsuz bir yinelenmeyi ve durma zorunluluğunu özetliyor.

Kara kalın bantlar otoriter sansür biçimleri olarak görüntüleri sınırıyorlar. Kara bant bir olumsuzlama, ve görsel olana bir saldırıdır. Belli bir muğlaklık içinde bu rengin görsel olarak geri çekilişini, yani oluşan boşluğu da irdeleyebilir. Resmin kendi içinde olumsuzlanması ve boşluğa geri çekilmesi de Arat'ın görsellik fikrine dair sınırlamalarını gösteriyor.

Arat, resminde gittikçe daha çok doğal ve yapay malzemeler kullanmakta. Kimi resimlerin belli bölümlerindeki ek yüzey dokusu kendine özgü bir romantik heykeltraş olan Preault'nun *Orphelia*'sına yakın. Ancak Arat, böylesi saf yüzeyleri reel şeylerle rahatsız ediyor. Örneğin resimlerden birinde, bir bataklığı andıran üç boyutlu yüzeye sağlam bir şekilde oturtulmuş "T" biçimli bir boru var. Bu, daha eski resimlerinden birinde büyük boyda temsilini sunduğu, dingin ve sarkıtılmış bir boruyu da hatırlatıyor. Suskun sirenler, içine doğru patlayan baş imgeleri gibi biçimler, etkisiz kalma ve değişime neden olamama durumunu vurguluyor.

Özellikle Friedrich ve Van Gogh, Arat'taki tartışılmaz varlık sorunlarıyla ilgili sanatçılardı. Sanatçının bu büyük ustaların üzerine gitmesi bu nedenden. Bunların dışında Böcklin'in *Ölü Adası* resimleri dizisindeki sessizlik, suskunluk ve korkulu bekleyişe de belli yakınlıklar var. Arat'ın resimlerinin özünde, bile bile etkisiz kalan bir romantizm, varolmanın, devinmenin, üretmenin bir sanatçı olarak, bir insan olarak, tad vermeyen bilinci yatıyor. Eğer *Dört Yıllık Sessizlik* 1980 ile 84 arasında, Türkiye'yi ve Arat'ın ona uzaklığını açığa çıkarttıysa, varolan iletişim ve varlık sorunları da, daha çok yıllık sessizliği hatırlatacak.

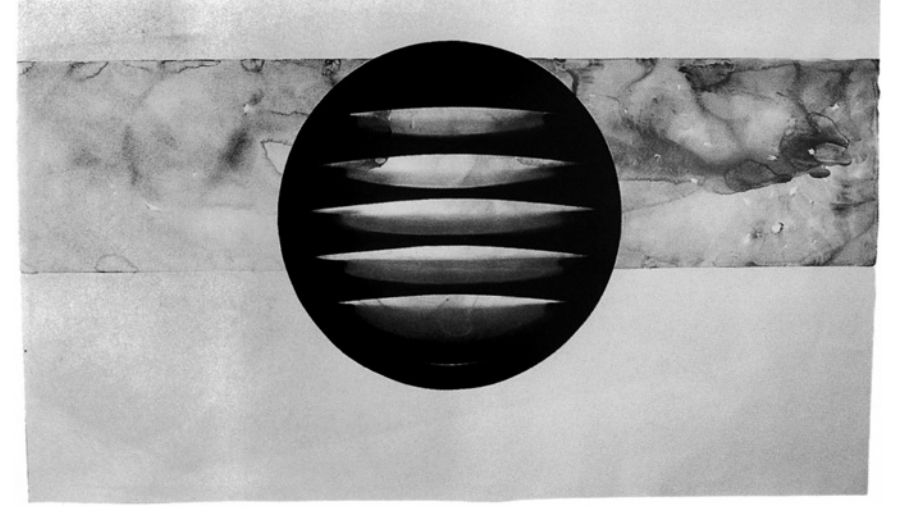
Serdar Arat

Semih Fırıncıoğlu

“Serdar Arat”

Serdar Arat, dünyanın özel bir bölgesinden, Batı’yla Doğu’nun durmaksızın çarpıştığı bir yerinden geliyor. Dört bir yandan ve dönemden gelme sayısız düşünce ve değer Türk topraklarındaki darmadağın, başdöndürücü trafiğiyle başedebilmek güçtür. Birçoğu gri bir hareketsizliğe gömülüp kendini rastlantısal dalgalara terk ederken, kimi de, daha anlaşılır bir kimlik edinme çabasıyla, bir ya da iki düşünceye sınıksız tutunup geri kalanı yadsımayı yeğler. Yakın zamanlarda, diğer benzeri ülkelerde de olduğu gibi, yeni kuşaklardan bireyler üçüncü bir seçenek getirdiler: Oluşumlarında payı olan her şeyi sahiplenmek ve sonuçta ortaya çıkan kişilik neyse “sentez”i o kabul etmek. Arat, farklılıklarla dolu kalabalık geçmişlerinden alışılmadık bir hoşgörüyü yansıtarak yaşamlarını daha geniş ama geniş olduğunca da yalnız bir düzeye ulaştırmayı gerçekleştirmiş az sayıda kişiden biri. Yani, oniki yıldır oturduğu New York’un tipik sakinlerinden.

Arat’ın öncesinin yapıtlarında gördüğüm en belirgin izi, “kabul edilmiş”e karşı duyduğu kuşku. Özgün, dikdörtgen olmayan tuvaleri, değişik olma kaygısından kaynaklanmadığı gibi, Ortadoğu kökeninden gelen turistik biçimler de değil. Bunlar, resim olgusunu sürekli olarak sorgulama tutkusunun sonuçları. Tuvaler yalnızca boyanacak yüzey anlamına gelmiyor, aynı zamanda başlangıç noktasını, “sorun”u, resmin yapılmasının nedenini oluşturuyor. Her yapıt, tuvalle imgeler arasındaki ilişkiden doğan gerilimle ayakta duruyor. Ürün, üretilmiş, yani bir dizi kararlar sonucunda oluşmuş



Serdar Arat, *Uzun Bekleyiş 5*,
145 x 246 cm, kağıt üzerine karakalem ve sulandırılmış akrilik, 1995

olduğunu izleyenin unutmamasına izin vermiyor. Öyle ki, Arat’ın resme koyduklarını izlerken, ister istemez, neleri koymamaya karar verdiğini de düşünüyorum.

İmgelerinin seçiminde Arat gerçekçi görüntülemeyle soyutlama arasında bir ip cambazı kadar özenle, mükemmel bir denge bulabilmeye çalışıyor. İmgelerini (oyuklar, bulutlar, ufuk çizgileri, su) başka birşeylere benzetilmesine izin vermeyecek ölçüde belirgin, ancak, izleyenin imgelemine harekete geçirecek ölçüde de açık tutmak istiyor. Mecazi şiirin günlük yaşamın doğal bir parçasını oluşturduğu kökeninden geliyor denebilecek bu imge ve kompozisyonlar, yapıtların resim olgusu üzerinde kuru tartışmalar olarak kalmasını önüyor. Ancak, konu düzeyinde bile, Arat, inandırıcı görüntülerle büyüklük, perspektif ve doku aykırılıklarını yanyana getirerek yanılsamanın denetimini elden bırakmamaya özen gösteriyor.

Serdar Arat

Bill Arning

“Gölge Düşürmek”

Karmaşık bir sanatçının eseriyle ilk karşılaşmanızla, silinmez kelimeleri kağıda dökmeye çabalamanız arasında biraz zaman geçmesini sağlamak her zaman için avantajlıdır. Sanat üzerine yazan yazarların pek sık sahip olmadıkları bir lükstür bu. Teslim tarihi yaklaşırken ve sergi sona ermeden, okuyucu için sözcüklerin anlamı yitip gitmeden baskıya bir şeyler yetiştirmek gerekir.

Bu çalışmaya kalkışmadan önce Serdar Arat'ı uzun bir süre tanımış olduğum için mutluyum. Onun stüdyosunu ilk kez on yıl önce, 1985 yılında ziyaret etmiştim, en son ziyaretim ise 1996'nın sonuna doğru gerçekleşti. Şimdi, 1997'ye girmemize birkaç hafta kala, bu yazıyı yazarken, Arat'ın eserlerinde yankılanan, tekrarlanan imgeyi tanımlayabiliyorum. Bu kendi başına bir koleksiyoncuya ait, tek bir yerde mevcut, ya da yüzeyinde renk ve dokuların belli bir düzenlemesi olan bir parça değil; Arat'ın, bir bütün olarak ele alınan kapsamlı projesinin özü. Bir imaj var ki, eğer bilinçaltımı düşlüyor olsaydım, onun sentezi uyanan benliğime duvardaki parçanın Arat'a ait olduğunu bildirirdi. Böylesi bir indirgeme, sentez ve yansıtmaya unutmamanın yaratıcı erdemleri tarafından kıskırtılmıştır. Böylece zihin, hava, öğlen yemeği, Arat'ın stüdyosundan New York'a dönüş trafiği gibi günlük yaşamın oyalıyıcı detaylarını siler.

Bu işlerin tümünden bende kalan temel imge durağan bir ikondan çok, yayılan, geniş dalgalanmalardır. Gittikçe yavaşlayarak, koyu karanlıktan, aniden, kör edici bir aydınlığa geçen, ardından tekrar derin karanlığa gömülen dalgalanmalar. Gözümün

önüne gelen bu imge eski bir projektörün dişlilerinden kayan film gibi titreşir, ve ışık sanki dumanların girdabına yakalanmış gibidir.

Karanlık ve aydınlık farklı kültürel çağrışımlarıyla adeta evrensel metaforlardır. Bana göre bu ikili Arat'ın resim ve çizimlerini belirliyor. Bu resimlerdeki karanlık ve aydınlığı, iyi ve kötü, saflık ve yozlaşma, bilgi ve cahillik gibi bilinen ikili karşıtlıklarla tanımlamak işi basite indirmek olurdu. Çünkü çizginin her uç noktası kendi zıttını bulup, ona dönüşmek zorundadır.

Arat, post-modernizmin zorlama karşıtlıklarının üzerinden atlayıp, bu gibi büyük ve riskli temalarla uğraşmaktan çekinmez, ancak kahramanları ve hainleri adlandırmaya çalışırken dikkatlidir.

Modern mimari yararlı ve evrensel aydınlanma prensibine dayanmaktadır. Bu prensip içerisinde gün ışığı ya da yapay ışık gölgelere pek yer bırakmaz. Kuşakların rüyalarını ve kabuslarını yansıttıkları bu yenik düşmüş gölge alanlar, yalnızca tarihi saraylar katedraller, bazilikalar ve camiler gezildiğinde tazelenen anakronistik hatıralardan pek farklı değildir. Böyle bir mekanı en son Meksika'da ziyaret etmiştim. *La Catedral Metropolitana* göz kamaştırıcı, ancak abartılı bir biçimde masifti. Böyle yerlerin büyü, hafifçe modernleştirilmelerine rağmen, ışık tarafından çok seyrek olarak delinen karanlığın katmanlarından ve derecelerinden gelmektedir.

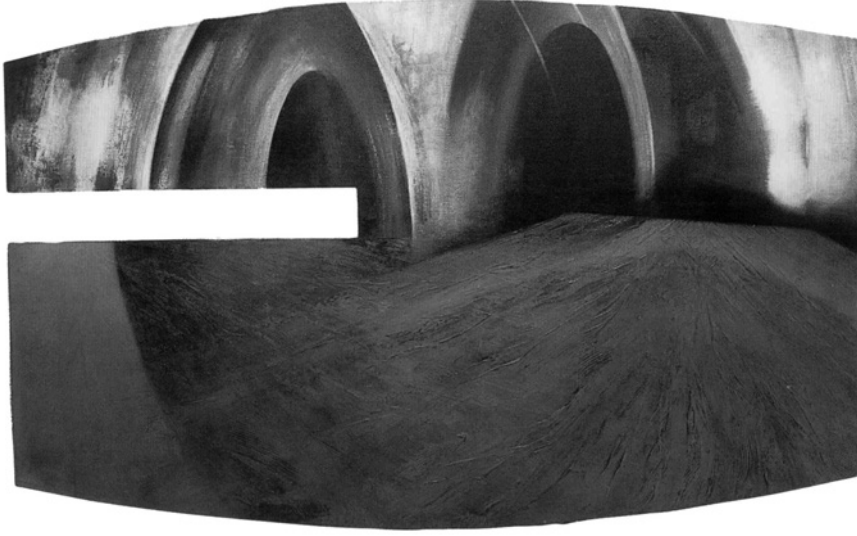
Arat'taki karanlık bana öncelikle modern öncesi mimari alanların deneysel dinamiğini düşündürür. Arat'ın eski mimariyi düşündüğü, şekillerin hakim olduğu resimlerinde kemerleri ısrarla kullanmasından bellidir. Kemerler çağdaş mimaride kullanılsa bile bu daha çok tarihe bir gönderme yapmak içindir ve aynı şekilde doğrusal tuallere bir alternatif olsun diye de kullanılmaktadır.

Bu gölge alanlar, Arat tarafından çağrıştırıldığı şekliyle hem rahatlatıcı hem de ürkütücü olabilirler. Karanlık, sizi görünmez kılıp, sizi zarar verecek olandan saklayarak güvenli bir ortam sağlayabilir. Siz uyukladığınızda vücudunuz zırhına bürünmüş ölümsüz gecenin cismini ve gölgesini yüklenir.

Ama bu aynı zamanda ışığın medeni etkilerinin unutulduğu ve sizi alt etmek isteyen sayısız kötücül güçlerin tehdidi altında bulunduğunuz mantıksızlık, endişe ve korkunun alanıdır. Bu gölge alanında hiçbir hukuk kuralı, korunma yoktur.

Işık aynı zamanda ikili bir simgedir. Uykudan kalktıktan sonra perdeleri açtığınızda içeri süzülen iyimser bir sabah ışığı olabileceği gibi, sizi konuşmaya zorlayan soruşturmacının gözünüze tuttuğu sert ışık da olabilir.

Işık ve karanlık, her ikisi de çelişir görünen duyguların katalizörü olarak hizmet eder. Bu en açık şekilde kurgu ustalığında meydana gelir ve Arat'ın kurduğu alanlarda kuvvetli bir yapaylık duygusu mevcuttur. Bu yapaylık yoğun ışık ve gölgelerle şiddetlendirilmiştir. Yaşanmış deneyimin bir alt kategorisi olarak film ve tiyatro gelir akla. Edebiyatta anımlandığı gibi alanlar gelir insanın aklına. En doğalcı ya da gerçekçi



Serdar Arat, *İsimsiz*,
104 x 168 cm, tual üzerine akrilik, 1992

romanlarda bile, dahil edilmeyen detaylar tanımlanandan daha fazladır. Bir şekilde belirtilenler ise orada bir sebepten dolayı bulunmaktadır. Arat'ın iç mekanlarında, deniz manzaralarında ve bahçelerinde çok az sayıda dış detay vardır, böylece resimler yaşanmış hayattan keskin bir şekilde uzaklaşır. Arat'ın resme katmak için seçtiği her detayın psikolojik ya da gerçek anlamda gölge düşürmek için orada yer aldığını söylemek çok hafif bir abartma olacaktır.

Genellemelerden özele incek olursak birkaç resmin üzerinde derinlemesine durmak istiyorum. Bu inceleme tamamlanmış birkaç diziye bölünen on yıllık bir çalışma dönemini kapsıyor. Bazı resimler Arat'ın ana konularını deşifre etmek için Rosetta taşları gibi anahtar olarak kullanılacaktır.

Yazarın dünyayı kelimelerle anlamlı kılmaya çabalarken duyduğu endişe *Ayrılışını Gördüm 8*'de beliriveriyor. Burada bir daktilo ve gözlük görüyoruz; akılcılık yönünde bir çabanın sembolleri olan bu cisimler, bu girişimin sınırlılığını da dile getiriyorlar. (Diğer yandan, beni cezbeden bir paralellik var burada, kendi bilgisayarımın klavyesi önünde oturup, bir sanat eserinin anlamını kelimelere dökmeye çalışırken, imgenin kendisi bu çabanın kaçınılmaz çaresizliğini söylüyor.)

Arat'ın karmaşık semboller sistemlerini yorumlama oyununa bir imgeyle, Arat'ın en eksiksiz olarak tanımladığı imgelerden biriyle başlayabiliriz. Bırakalım imge dedektif filmlerinin anılarını canlandırсын ve saklı olanın, aslında apaçık ortada olduğunu çözme, çıkarma arzumuzu kıskırtın.

Masanın üstünde iki yerden delinmiş bir dil çizimi bulunmaktadır, balık olmasına yem olarak takılmış bir solucanı andırır. Dövme ikonografyasında nasıl bir bıçak insanın etini deliyor gibi görülebilirse, bu kıvranan nesnenin *trompe l'oeil* gerçekliği de üzerine çizilen ya da çizilmeyen kağıda direnmektedir. Dilin aşağı ucu, *phallus*'u andıran kendi kafasına iğne saplayan el gibi bir çıkıntı olarak görülebilir. Çılgılık atmasına engel olmak ya da işleri daha da sarpa sardırarak bir diğer şikayette bulunmamak için metaforik olarak kendi dilini ısırmaktadır.

Yaklaşmakta olan sıkıntı her neyse, bunun nedeninin sözcükler olduğu ortadadır. Daktilonun satıralığı kolu, kağıdın bir sonraki satıra gelmesini sağlayan, adını mekanik daktilo devrinden beri zar zor hatırladığım bu şey, "Bekle! işim bitmedi -Daha söyleyeceklerim var- İşte bir satır daha geliyor!"un stenografisi olarak yorumlanmalıdır. Ancak burada katı ve delici bir çubukla görsel olarak aynı doğrultuya getirilmiş ve böylece onunla özdeşleşmiştir.

Kahramanımız görünmemektedir ancak ondan geriye daktilo, sandalye, delinmiş dil gibi varlığını hatırlatan birkaç parça kalmıştır. Onun tehdit altında olduğu, sandalyede oturuyor olsaydı kafasının bulunacağı yerin üstüne düşen gölgeden bellidir. Gölge bir bıçağa benzemektedir ancak bıçağın kavisli kenarı sokak dalaşındaki bir bıçaklamadan çok, olası bir resmi kelle uçurmayı çağrıştırmaktadır.

Yine de bu hileye başvuran film yönetmenlerinden öğrendiğimiz kadarıyla yalnızca gölgeyi gösterip nesneyi geride tutarak ya eli kulağında bir şiddetin haberi verilmektedir ya da bunun bir şaşırtma olduğu ve tavandaki meş'um vantilatörün gölgesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkacaktır.

Ya arkada, arasından ışıkların sızdığı kapının ardında neler beklemektedir? Bu entrikaya aklıbaşında ve akılcı bir çözüm getirmek için son bir umut mu yoksa kimsenin ardından gidemeyeceği bir boşluğa atlamak için çıkartılmış dramatik bir davet mi?

Bu diziden bir diğer resminde, abartılı ölçülerde bir kafa, resmin üst yarısını doldurur. Resmin gerçekte iki parçaya bölünmüş olması, kafatasını ortadan ikiye keser. Üstteki yarıda yer alan kafatası tek başına ele alındığında insana ait olduğu şüphe götürür, etten kemikten olmasına rağmen bu şekil bir sonbahar gecesinde parlayan solgun kızıl bir mehtabı da hatırlatır. Resmin alt parçasından ayrılmış olan ay ya da asteroid, problemlerin yerçekiminden kurtulmuş olarak dönerken, bu yörüngeyi terk etme olasılığını imâ eder. O problemler ki gerçek hayatta sanatçının babasını bunaltmışlardır.

Yüzü masaya doğru bastırılmıştır, sanki yukarıdaki beynin ağırlığı taşınmaz gibidir. Altında kalan burnu şiddetle ezilmiştir, uzun kan lekesi olan bitenin bir sonucudur belki de. Fakat bu beyaz ve kırmızı lekenin cesetlerin toplandığı mahsenin kahlıntıları olması da aynı şekilde olasıdır. Adamın gözlükleri bu bedensel kıyımı kısmen

yansıtmaktadır. Böylece resim adamın çöküşü hakkındadır diye yorumlanabilir. Çünkü adamın gördüğü ve yaşadığı gerçekleri yansıtmaya çalışır; gerçek anlamda gözlüklerinde, simgesel olarak da daktiloda.

Ancak tualin sağ tarafında palet değişir. Kan ve kemik renklerinin yerine enfes morlara, mavilere, portakal rengi ve pembelere, tatlı bir şafak vaktinin renklerine rastlarız. Pencere gibi görünen şey yani, sol taraftaki karanlık görüntüden çıkış, umut ve yeniden doğuşun olasılığını ortaya koyar. Umudun renklerinin daktiloda toplanması, kelimelerin dönüştürücü gücüyle yarının daha iyi bir geleceğin başlangıcı olabileceğine olan inancı eş tutar. Ama diğer yandan, Douglas Sirk'ün *Yaşamın Taklidi*'nde olduğu gibi, Technicolor şeker renkleri biçimindeki nefis kromatik baştañçıkarcılığın varlığı yalnızca trajedinin melodramatik boyutlarını büyütebilir.

Ancak Arat'ın deniz manzaraları çoğunlukla oldukça düzenlidir. Öncelikle resimlerin üstü kavisli gölgelikleri ile. Bunlar bizleri, yani manzaranın izleyicilerini, bakış noktamızın ne olabileceği konusunda düşündürür. Bazılarında bulunabileceğimiz tek yer denizin altıymış gibi görünür, su yüzüne çıkmakta olan bir denizaltının dairesel lensli periskobundan dışarı bakmaktayızdır. Diğerlerinde suyun üstünde duruyoruzdur, belki de bir helikopterin içindeyizdir. Bu da bizlere görüş açımızın kavislenmesini açıklayabilir. Belki de renk cümbüşü içindeki suyu bir şeyin işaretlerini bulmak için tarayan bir gözetleme uçağındayızdır. Ama neyin işaretlerini?

Eğer bu yorum havuzuna dalış ve bütün suyu bitirene kadar su sıçratma biraz abartılmış gibi geliyorsa, doğrudur. Benim arzum izleyicileri kendi oyunlarını serbestçe başlatmaya özendirmektir. Burada geçmişten, Arat'ın gerçek öykülerinden söz etmek kolay olurdu. Ancak, Arat'ın anlatı yüklü, fakat olay belirtmeyen resimlerinin kime ve neye gönderme yaptığını belirtmemek izleyiciyi daha çok çeker. Bir sanatçının biyografisini çok fazla kurcalamak sevimden önce sevgilinizin röntgenine bakmanın tatsız etkisini yaratabilir.

Arat'ın simgesel dili, geleneksel anlamla yüklü olan sembollere yeni anlamlar kazandırma yeteneği ile beraber, havalandırma kapağı gibi (neredeyse) yalnızca kendine ait tuhaf imgeler yaratmasından da oluşur. Bu simgesel dil izleyiciyi bir katalog yazısına bakmadan veya bir resim listesine göz atmadan, kendi başına özgür bağlantılar kurmaya davet eder.

Arat'ın deniz manzaralarını ele alalım. Bir resim motifi olarak deniz manzarası asırlar öncesinden kalma çeşitli sanat tarihi anlayışlarını içerir. Casper David Friedrich'te olduğu gibi suyun kenarında durup uzaklara bakmak ulu olanı ve dünyanın büyüklüğünün bilinemezliğini seyretmektir. Turner'da bu, nemli atmosferde kırılan ışığın görsel etkilerini çalışma biçimidir. Yine Turner'da bu ayrıca denizin kestirilmez gücüne ve onun yıkıcı ya da en azından bizim hassas düzen duygumuzu bozacak ani fırtınalar çıkartma yatkınlığına duyulan yüce hayranlıktır.

Güvenle yerleştirilmiş belirgin dik açıları hiçbir zaman göremediğimiz Turner'ın denizlerinden çok farklı olarak Arat'ın deniz manzaraları kara mimarisi, sahne dekoru, iniş alanı gibi tasarlanmış görünür. Arat endişe duygusunu başarıyla uyandırır ancak Turner'ın fırtınalarının parlak çılgınlıkları yoluyla değil de oldukça teatral, sinematik bir mesaj yoluyla. Örneğin pop kültürünün bir başyapıtı olan *Close Encounters* filminde bir şeyin mesajı gizemli tepeliklerden basit notalar olarak gelir. Arat'ın deniz manzarası *Uzak Uyarılar 1* ve *3*'deki hafifçe batmış, tekrarlanan geniş dairesel parlak biçimlere baktığınızda filmde tekrarlanan beş notalık temayı hatırlayın.

Bu şekiller yukarıda sözü edilen kurtarma uçaklarından gelen tarama ışıkları gibi yukarıdan yansıtılmış olabilirler. Böylece, izleyiciye açıklanmayan bilgilerle beraber tüm bunlar bizi bu sakince yuvarlanan dalgaların sonsuz yüzeyinde neyin arandığını merak ettirir. TWA 802 sayılı düşen uçağı arayan ve asla bir şey bulamayan araştırmacı ve kurtancılardan video kasetlerini saatler boyunca seyrettim. Resimdeki daireler, bizi büyük düş kırıklığına hazırlayan bir bando olabilir. Işık halkasının çevrelediği hiçbir şey yok; merkezi inceleyin, kenarı inceleyin, orada hiçbir şey yok, gittikçe artan aynı uyuşturuculuktan başka.

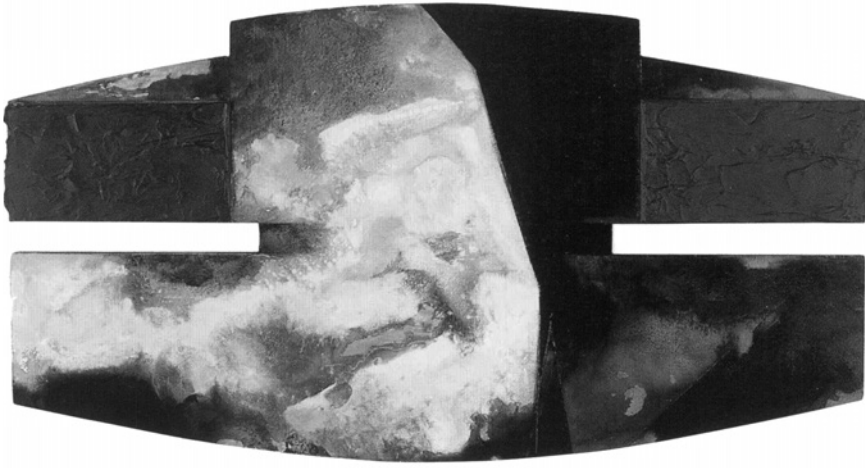
Eğer arama ışığı değilse, yukarıda bahsi geçen uzay konusuna dönecek olursak, iniş geçmiş dev bir uçan dairenin parıltısı da olabildi bu. Her ne kadar Arat'ın duyarlılığında bir sanatçı için bu yorum biraz tuhaf da kaçsa, benimki gibi televizyonda bilim kurgu filmleri seyrederek büyümüş bir kuşak için bir ışık haresi görüp de bunun başımızın üstünde dönüp duran uzaylı bir yaratık olduğunu hayal etmemek oldukça güçtür.

Ya bu ısltının aşağıdan geliyor olduğunu düşünürsek ne olur? Bu şey doğaüstü geometrik bir olaydan dolayı heyecanlanmış fosforlu bir su yosunu halkası olabilir mi? Fransa sualtı nükleer denemelerine yeniden başlayacağını açıkladığında buna tıpatıp benzer radyoaktif dalgaları suyun yüzeyinden geçerken gözümde canlandırabiliyordum.

Ya da Edgar Allen Poe'nun "Girdaba İniş" şiirindeki olduğu varsayılan bir doğal olayın tanımını düşünün. Girdap, Arat'ın resimlerindeki parlaklık gibi dairesel bir olay; doğayı doğal olmayan mimarisinin erdemle en ıstırap verici teröre dönüştürüveren, "içi göz görebildiğince uzanan düz, parlak, kapkara bir su duvarı."

Eğer zihnimizi doğaya aykırı ancak olasıdan, doğaüstü olana doğru kaydırırsak bu daireler, İngiliz buğday tarlalarındaki UFO'lara ya da şeytana tapanlara mal edilen dairesel şekiller gibi boyutlar arası bir vahiyin yerini belirtebilirler. Kıyamet burada mı kopacak, yoksa burası ruhanî bir rönesansın başlangıç noktası mı?

Arat akıllıca bizlere çok az ipucu verir. Daire yeri belirler, ama neden, nerede, nasıl ve ne için soruları boş bırakılmıştır. Bizim boşluklara ne koyduğumuz bize



Serdar Arat, *İsimsiz*,
46 x 76 cm, ahşap üzerine akrilik, 1995

kendi ruhsal ve entellektüel yapımız hakkında Rorşah Testleri'nden daha fazlasını anlatır. Arat bizlere bu olayın ötesinde bir dünya gösterir. Her resimde hemen denizin ucunda, ufuk çizgisinin üzerinde, görsel bir ek yeri ile belirtilen muhteşem manzaralar belirir. Ama gökyüzünün kendisi de durgun değildir. Tuhaf, tanımlanamaz sert kenarlar belirir ve tan yerini andıran kızılık pigmente doymuş parlaklık, atomik sabahların en güzel ışığı gibi resmedilir. Daire gibi göze çarpan herhangi bir olayın yer almadığı benzer bir resimde, *Sema-Deniz*, uçuğun baştan çıkarıcı ancak daha önce görülmemiş kızıllığı, bir çağ değişimi anında olduğumuzu belirtmektedir, Bu değişim kendini atmosferde oluşan bir karışıklıkla ifade etmektedir.

Arat'ın çağ değişimi gibi kulağa iri gelen bir lafı hoş karşılayacağını sanırım. Buna, Arnold Böcklin'in *Ölümler Adası* adlı eserini temel aldığı resim işaret etmiştir. Her yeni sanat öğrencisinin en beğendiği eser olan bu tablo sanat tarihinde son derece özel, sapkın bir yere sahiptir. Arat da gençliğinde genç bir erkek olarak bu tablonun çok etkisinde kaldığını itiraf etmektedir.

Bir resmin gerçek değerinin çok fazla reproduksiyonunun yapılması sonucu yıprandığı, Ada'nın vahim kaderinde görülür. Neredeyse yaratıldığı ilk andan itibaren "yozlaşmış" olarak nitelendirilen bu tipik proto-sembolist resim, albüm ve şiir kitabı kapağı olarak o kadar fazla kullanılmıştır ki, orijinalinin sahip olduğu ya da gelecekte sahip olabileceği değer eserin aşinalığı yüzünden silinmiştir. Arat'ın ve diğer sanatçıların alıntıları ve yeniden yorumları belki de çağdaş izleyici için aşırı kullanımdan dolayı harcanmış bir resmi gerçekten görebilmenin tek yoludur.

Burada en ilginç bulduğum şey Böcklin'in gerçek olmayan mimariyi kullanma biçimidir. Bu mimariye yaşamda değil de, sahne tasarımında, korku filmlerinde ve III. Ludwig'in oyuncu mimarisinde rastlıyoruz. Özellikle böylesi, gerçekte varolamayacak bir mimari anlayışı, başka türlü görünmez olan olayın duyurulma şeklidir.

Arat'ın kendi taklitlerine ne kadar benzer. Bu suite teknenin olması gereken yer boş, denizde hiç bir şey yok. Arat'ın parlayan çemberi gibi Böcklin'in binası sahenin dekoru ama her zaman olduğu gibi merkez boş bırakılmış. Çünkü Böcklin'de aslında hiçbir şey olmaz. Ne olarsa tekne adaya yanaştıktan sonra olur ve bizler de bu olayın bir parçası olmaya ne davet ediliriz ne de olayın tanığı olabiliriz.

Yorucu mimariden Arat'ın en çok kullandığı imgeye, havalandırma kapağına geçelim. Bu ikon, çeşitli permutasyonlarla Arat'ın çalışmalarında 1983'ten beri tekrar tekrar ortaya çıkar. Tabii ki gerçek yaşamda hiçbir şey daha sıradan olamaz. Havalandırma kapağı yabancı nesneleri binanın iç havalandırma sisteminin dışında tutmaya yarar. Bu nesne nasıl olur da Arat'ın ona yüklediği sayısız semgesel okumalara hizmet eder?

Binaların yapısının insan vücuduna benzediğini düşünürsek, havalandırma kapağı solunum sisteminin giriş/çıkış noktasıdır. (Burada dolaşım sistemi de olası bir okuma olarak alınabilse de bu sistem ritual kan boşalmaları dışında bir çıkış sunmadığından böylesi bir yorumlama yolunu seçmesek daha iyi olacaktır.)

Binada ya da vücutta dolaşan hava yaşamsal gereksinimleri dağıtır. Oksijen kana ya da odaya karışır, tüketilir ve artık ürün atılır. Ağzımız vücudumuzun havalandırma kapağıdır ve havalandırmanın ızgara yüzü dişlek bir sırtışı, hokey oyuncularının maskelerini ya da ortaçağ şövalyesinin başlığını andırır (ya da bunların bilim kurgu versiyonlarını). Solunumun yardımıyla lisan içsel bir düşünceden dışsal bir iletişim gerçeğine dönüşür. Söylenenlerin yalnızca bazıları bu tip engelleri aşıp geçer ve yalnızca güvenlik gerektiren durumlar söz konusu olduğunda.

Bankalarda veznedarlar benzer aralıkların arkasından konuşurlar; aynı şekilde suç oranının yüksek olduğu şehirlerdeki taksi şoförleri ve en önemlisi mahkumlar bunların arkasından konuşurlar. Bu durumların her birinde konuştuğunuz kişinin yüzü bir şekilde örtülüdür. Yüzün tamamını hayalinizde canlandırmanız gerekir. Kişi vücudunu öne eğer, dudaklarını kulağa dayar, sonunda dudaklar ve kulak tek bir ağza dönüşene dek bunu tekrarlar.

Havalandırma metaforunu bizim en genel konuşma ortağımız telefona kadar yaymak çok büyük bir sıçrama sayılmaz. Bu durumda videofonların hakim olacağı geleceğe kadar en samimi düşüncelerimiz ve en önemli iş görüşmelerimiz bir kişinin görünmez teknolojik benzerinin sesini yeniden üreten bir ızgaranın içine konuşarak iletilecektir.

Bu ızgara biçiminin Arat'ın resimlerinde canlı ve çoğunlukla tehditkar bir varlık olarak ortaya çıkması *Efsane*, 1988 gibi eserlerde belirgindir. Burada ızgara üst

tarafın sol bölümünde bulunmaktadır ve portrede kafanın bulunması gereken yere yerleştirilmiştir. Sağ tarafta ise zırhını kuşanmış bir şövalye gibi duran silüet, kılıcıyla görülmektedir. *İsimsiz* adlı tabloda, havalandırma deniz manzarasının ardında tehditkârca dönüp durmaktadır, belki de ufuktaki hem mecazi hem de gerçek anlamda yeni bir dünya düzeninin kanun koyucusudur.

Uzun Bekleyiş gibi kağıt üzerine yapılmış büyük ölçekli yeni eserlerde havalandırma kapağı şekil değiştirmiş ve daha az rahatsız edici olmuştur. Buradaki havalandırma kapağı, daha çok meditasyon sırasında üzerinde konsantre olunacak bir nesneyi andırmaktadır. Belki de Arat yaşamının bu ileri noktasında kendisiyle daha barışıktır. Bir sanatçının eserindeki bir simgenin aradan on yıl geçtikten sonra hem bizim yani izleyici için hem de onun için anlamını değiştirmeyeceğini varsaymak yanlış bir düşünce olacaktır. Aslında Arat'ın bu dizide eski bir imgeyi yeniden yorumlaması metaforik olarak insanın gençliğini ateşleyen haklı öfke ile barış yapıp yeniden buna tutunması olarak ele alınabilir.

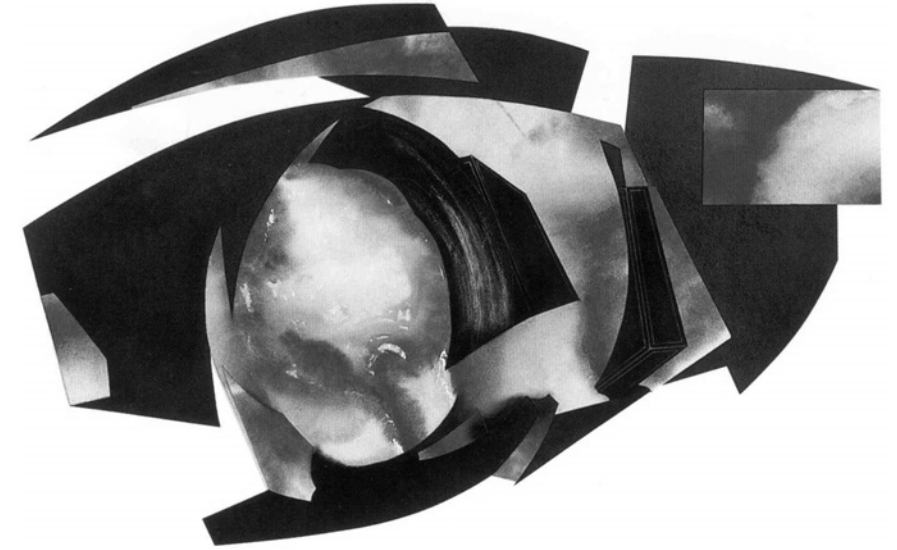
Pek çok resimdeki dairesel şekiller bir sürü değişik biçimde anlaşılabilir. Arat'ın 1985-86'da yaptığı resimlerde ilk göze çarpan, temanın diğer dairesel permutasyonlarıyla içiçe geçmiş ızgaranın bir erken biçimidir. Bu da lağım, anus, ağız, kuyu, siren olarak anlaşılabilir ancak anlam açısından en uygunu hoparlördür.

Sanatçı ezan sesini yükseltmek için eski camilere ilkel hoparlörlerin monte edildiğinden söz etmişti. Bu yeni ile eskinin tuhaf bir karışımı. Halka seslenme sistemlerini elinde tutanların bunları gerçek anlamda sesi arttırmak ve simgesel anlamda da iktidarlarını arttırmak için kullandıklarını açıkça ortaya koymaktadır.

Arat'ın dünya görüşünde anti ütopya yüzeyden asla uzakta değildir ve sesiyle her yerde hazır ve nazır olan, karşı konulabilirliği bir varsayımdan öteye geçmeyen Orwellci büyük birader resmin açıkça bir parçasıdır. Ancak Orwell'den Terry Gilliam'a geçtiğimizde, *Brazil* filmindeki tüm boru ve dolaşım sistemlerinin büyüklüğü altında yozlaşmış bir devletin yerine kullanıldığını görüyoruz. Bu sistemler vatandaşlarının hayatlarını hem sürekli kılar hem de aşağılar.

Tüm bu kültürler arası yorumlarda her şey ümitsizlikten ibaret değildir, çünkü, Oz Büyücüsü de hizmetimizdedir. Bu amplifikatörler sayesinde daha da güçlü görünmeye çalışan acınası lider aksine, hilesinin ortaya çıkmasıyla daha da yanılabilir ve güçsüz kılınmıştır. (Ancak, sonunda Büyücü'nün iyi bir adam olduğunun ortaya çıkması herhalde burada pek uygun kaçmaz.)

Korkarım ki Arat tarafından sunulan evreni oldukça nihilist bir görüntüyle çizmiş bulunmaktayım. Başlangıç noktama dönecek olursak, onun karanlığı her zaman ışık tarafından delinir, ışık tarafından tanımlanır. 1994'te başlayıp devam eden *Bahçeler ve Havuzlar* dizisinde Arat zevk ve tensel hazza yer verir. Arat burada kendi damgalarından pekçoğunu kullanmaktadır. Bunlar diğer dizilerinde olduğundan daha



Serdar Arat, *Düşmüş Siren 4*,
76 x 107 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 1996

az gölgeye boğulmuş olmakla beraber, yine alanı sanki gelecekte olacak bir olay için sahne hazırlarcasına düzenler ve mimari yapılar hem meydana gelecek olan hakkında ipucu vermek hem de bu olayın psikolojik ağırlığını renklendirmek için kullanır. Ancak burada olay ne kıyametsel, ne trajik, hatta ne de gizemlidir. Bu olay bir romantik idil olarak görülür. Pekçok farklı dizide gördüğümüz dairesel biçim burada yana dönmüş ve suyla dolmuştur ve mor renkli bir göğü yansıtır. Ancak her şey sakın değildir. Asmanın bir kısmı silüet halinde görünüp, romansın, bir yandan kalbe korku salarken öte yandan da yaşamın en yüce zevklerini sunmayı vaadettiğini belirtir.

On yıl önce, Arat'ın eserleri üzerine kısa birkaç paragraf yazarken onun görüşünün karanlığını vurgulamak doğru bir hareketti. Bugün ise aradan zaman geçtikten sonra geriye dönüp onun eserlerinin derinliğine bakıp *Havuzlar ve Bahçeler* ve *Uzun Bekleyiş* dizisini düşündüğümüzde, eserleri yaşamın zenginliğinden daha fazla şeylerle kuşanmış bir sanatçıyı görüyoruz. Sanatçıların eserleri hakkında, zaman içinde etraflica bilgi sahibi olmak ve bir adım geriye çekilip eserde, yaşamda, dünyada neler olduğunu düşünmek büyük bir zevktir. Gözden geçirilmesi gereken yeni düzlemler olduğunu görüyorum ve ben yaşam tecrübem artmış olarak Arat'ın çalışmalarından edindiğim tecrübelerin de zenginleşmiş olmasından zevk almaktayım.

Deniz Bilgin

Orhan Pamuk

“Deniz Bilgin İçin”

Pek çok Çinli ressam gibi, hem ressam, hem de yazar olan Ching Hao'nun bir kitabında anlattığı bir hikaye vardır; severim. Bir zamanlar Çin Padişahı, hüner yarışına giren iki ressamdan birer deniz manzarası yapmalarını istemiş. Genç ressam denizdeki bütün dalgaları, bütün balıkları ve bütün renkleri tek tek resmetmeye girişmiş... Yaşlı ressam ise yatay bir çizgi çekmiş hızla. Aşağısını deniz mavisiyle boyamış el çabukluğuyla iki de yelkenli eklemiş, bir de rüzgarda uçan martı... Resim o kadar çabuk bitmiş, denize de o kadar çok benzemiş ki, padişah genç ressamın sabrının sonuçlarını beklemeden bir kese altını hüner sahibi yaşlı ressama vermiş.

Işık ve Şeytancıklar

Genç ressam ise resmine devam etmiş. Tek tek dalgaları, denizdeki binbir çeşit balıkları, balıkların üzerindeki pulları sabırla yıllarca resmetmiş. Doksan iki yaşında resmin yarısına geldiğinde, herkes onu unuttuğunda ölmüş. “Çin Resmine Giriş” adlı kitabında bu hikayenin sonunu anlatan Arthur Waley, bu sabırlı ressamın hayatının sonuna doğru şöyle dediğini belirtiyor:

“Padişahlar resme bakıp deniz sansınlar diye resmetmiyorum ben. Denize bakanlar onu bir gün resim sansın diye resmediyorum.”

11. yüzyılda yaşamış Ching Hao ise bu sabırlı ressamın neden resim yaptığını aslında bilmediğini söyletir ihtiyar kahramanına. Bu yüzden de resminde yarım kalan,



Deniz Bilgin, Nehir,
88 x 57,5 cm, kağıt üzerine gwaş, 1996

daha sonra bakanların ve kendisinin bile anlayamadığı tuhaf yaratıklar, şeytancıklar, böcekler, acayip bir ışık belirmiş.

Osmanlı ve İran nakkaşlarıyla da bir kardeşliği olan ikinci cins ressamın sa-
bir eserlerine uzun uzun bakmayı çok severim. Bir tuğla duvarın tuğlalarını tek tek
resmeden, bir bahçedeki çimenleri, yaprakları tek tek çizen, bulutların kıvrımlarındaki
incelikler ya da dalgaların sırtlarında beliren beyaz köpükler için peygamber sabrı ve
çocuk içtenliğiyle bütün bir ömür veren nakkaşlar bende saygıyla hayranlık arası bir
duygu uyandırır.

Çocukluğumda, gençliğimde, resim yaparken sokaklardaki parke taşlarını,
damlardaki kiremitleri ya da bir kadının elbisesinin üzerindeki küçük çiçekleri tek tek
çizmek gelirdi hep içimden. Ressam bir orman resmi çizecekse özenerek ve her bi-
rinin diğerinden farklı olduğunu hissederek tek tek bütün yaprakları çizmelidir diye
düşünürüm.

1956 doğumlu Deniz Bilgin işte böyle bir ressam. “Bahçe” diye bir resim
yapmış, hafızasının bahçesindeki bütün yaprakları -hem de gölgeleriyle tek tek çizmiş.
Bahçe duvarının taşlarını da ve arkadan gözüken denizin üzerinde titreşimleri de tek
tek çizmiş, sabırla boyamış. Bir kertenkele yapmış üzerindeki pullar tek tek var.

“Nehir” diye bir resim yapmış ve bakana sabırla meydan okuyan bu tür
nakkaşların hoşlanacağı bütün ağaç, yaprak ve ırmak kıvrımları, bu resimde ürpere-
üşüye, birbirinin içine geçe geçe bir korku olmuş.

“Tütün” diye bir resim yapmış, kurutulan tütün yapraklarını tek tek özenle ve
içtenlikle öyle bir çizmiş ki tütünler arasından bir ışık çıkmış ve resme bakanı kor-
kutmaya başlamış.

Çinli Yazar Gibi

Sarsıcı, korkutucu olan nakkaşın aylar, yıllar süren sabrının sonunda yapraklar,
ağaçlar, kıvrımlar arasından hafif bir ışık gibi sızan bu duygu. Elini ve hünerini sabırla
terbiye eden nakkaşın bu duyguyu, bu ürperişini bilmeden resme yerleştirdiğini Çinli
yazar gibi düşünmek benim de hoşuma gidiyor. Yazarın ya da nakkaşın ısrarla aylarca,
yıllarca mutlulukla sabretmesinin ödülü, içindeki ışığı, cinleri, şeytanları, yılanları ve
diğer korkutucu yaratıkları en sonunda görünür kılması.

Deniz Bilgin bu sabırla 1999’da yaptığı son resimlerinden birine, “Minareden
At Beni İn Aşağı Tut Beni” adını vermiş. Aynı yıl Ankara’da boş bir binanın tepesine
çıkılmış ve kendini aşağı atıp ölmüş. Tek tek yaprakları neden çizdiğini bilmiyor, aşağıda
kendisini kimsenin tutmayacağını ise biliyormuş.

İnci Eviner

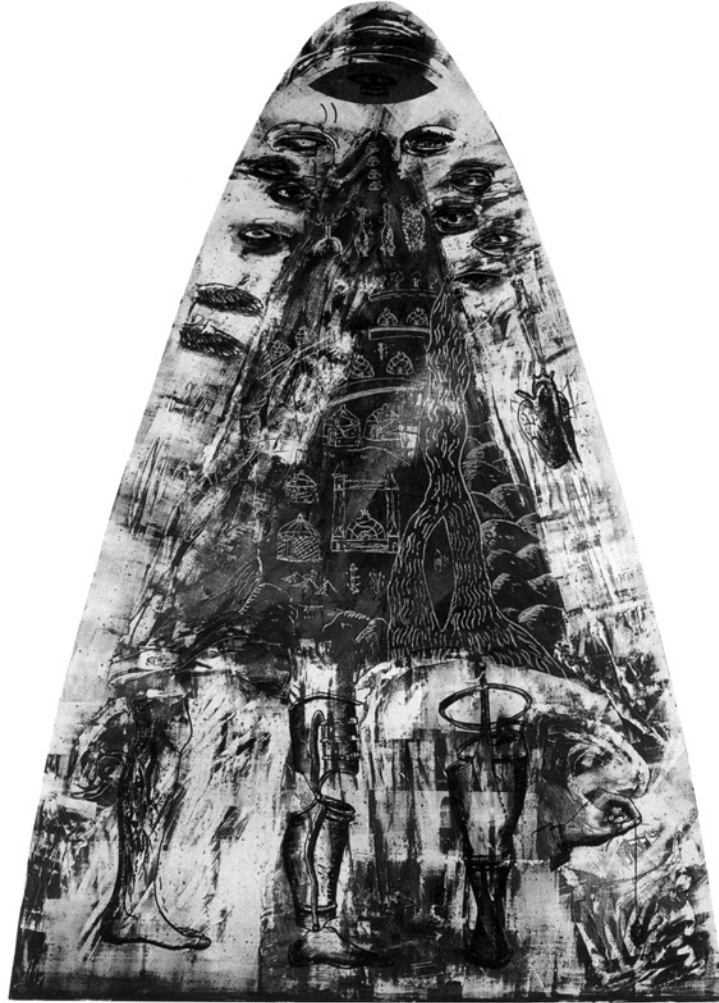
Beral Madra

“İnci Eviner”

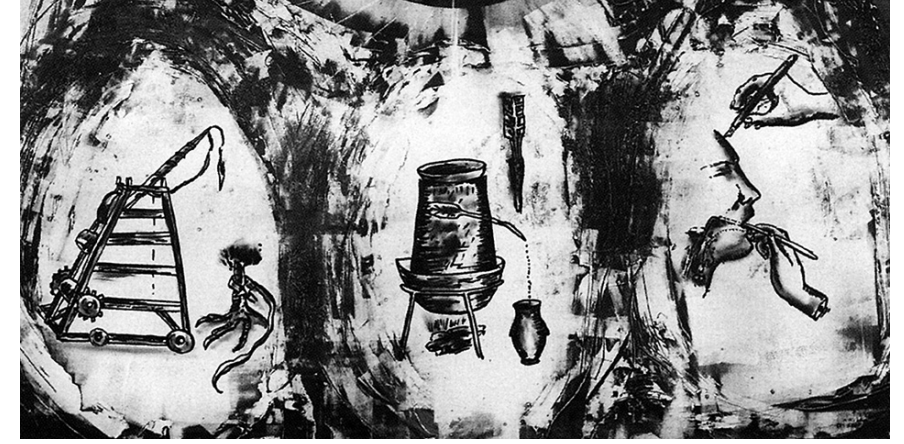
İnci Eviner’in, ilk kez Mart 1993’de Taksim Sanat Galerisi’nde sergilediği bir
dizi nesne-resim, onun 80’li yıllara özgü öznel ve dışavurumcu fırtınaların içinden
geçip, bu fırtınanın yarattığı sarsıntıyı geride bırakıp, yeni ufuklara açılmak gibi bir
döneme girdiğini gösteriyordu.

“Coğrafya” başlığı altında sunulan bu nesne-resimler araştırmacı bir düşünsel
çalışmaya dayanıyordu. Biz ayırımına varmadığımız halde, yaşamımıza egemen olan
simge, imge ve kavramların kökenine inmek, onları bilimsel bir anlatımın yalınlığı ve
belki de kuruluşu ile yeniden betimlemek ve bunu yaparken, bu imge ve kavramlar
arasındaki bağları ortaya koyan tözlü bir yüzey yaratmak, bu resimlerin başlıca kay-
gusuydu. İçgüdüler, itkiler, hırslar ve isteklerle örülmüş olan bir düğümü çözmek için,
bunları doğrudan doğruya tuale yansıtmamanın, etkileyici olmaktan uzaklaştığının da
bilincine varmıştı, Eviner. Nitekim, bu resimler eski bir ansiklopedideki gibi basit ve
açıklayıcıydı. Bu imge ve simgeler ve onları taşıyan yüzey, üçüncü bir öğeye, bir biç-
me bağlanıyordu. Bu biçim, insanın ayaklarını bastığı ve başını kaldırıp göğe, evrene
bakabilmesini sağlayan sağlam topraktı ve Eviner, bunun bir “tepe” olduğuna karar
vermişti.

Bu “tepeler”, bu taşınabilir coğrafya, Eylül 1994’de Berlin’de Künstlerhaus
Bethanien’de sergilendi. Yedi büyük tepe bir manzara oluşturuyordu. Evet, bazı Ana-
dolu manzaraları böyle tepelerden oluşur ve bu tepeler hala birçok kültürün ve arkaik



İnci Eviner, *Coğrafya Dizisi*
228 x 154 cm, kontrplak üzerine karışık teknik, 1993,



İnci Eviner, *Coğrafya Dizisi* (detay)

uygarlığın kalıntılarını saklar; bu kültürlerin yaratıcıları olan insanları hatırlamamızı sağlar. Ama gerçek amaç bu değildir; bir Anadolu romantizmi yaratmak değildir.

İnsanlara ilişkin bütün imgeler, tepeleri kaplayan o tözlü yüzeye kimi yerde dağınık, kimi yerde yoğun bir biçimde yayılır ve bilimsel bir haritanın belirgin noktalarını oluşturur. Eviner için bu harita önemlidir; büyüteç altına alınarak tek tek okunması ve okurken düşsel olarak izlenmesi gereken doğa manzaralarını ve bu manzaralara ilişkin insan kültürünü içeren bir haritadır bu. Ancak bu kez, tepelere yerleştirilen yeni malzemelerle birlikte, tepelere verilen ad biraz değişmişti. Bunlara “Gövde Coğrafyası” demek daha doğruydı; çünkü bu kez, Eviner insan gövdesi ve coğrafyayı birbirine bağlamıştı. Belki de ülke ve insanları bir bütün olarak düşünüyordu; onun için bu ikili kusursuz bir birliktelik oluşturuyordu. Gövde, biçim ve içerik olarak bu tepelere yerleşmişti.

Bu yeni tepeleri kaplayan bakır ve deri, organik olanın, içinde enerji saklayanın, yeni gövdenin görsel şifrelerini oluşturur. Bir tepede, son derece geleneksel bir anlayışla çizilmiş omurga gibi uzanan bir ağaç ya da bir bitkinin kökleri, enerjisini altındaki bakırdan almaktadır sanki. Başka iki tepede deri giysi parçaları gövdenin kutsanmasıdır. Bir başka yerde bir dizi filin ayağı kara bir derinin altından çıkar; ekolojik bir çağrışım amaçlanmıştır. Eviner’in nesne-resimlerinde, doğa ile yeni ilişkiler kurarak, yaşadığımız karmaşaya yeni çözümler getirmek gibi, “iyileştirici” bir yöntem de izlenmektedir. Bu, “doğa ve kültürü barıştırma” olarak da düşünülebilir.

İnci Eviner

Beral Madra

“Şefkat ve Hasret”

Bana bak!

Bende sana ait olmayan bir şey var.

Bana baktığında aslında seni izlediğimi ve

seni yavaş yavaş değiştirmekte

olduğumu farket. Sana bakıyorum!

Yüzünde bıraktığım gölgeye bakıyorum ve

bunların karşılaşmayan bakışlarımızın

kör noktaları olduğunu biliyorum.

Sana ne özdeşlik ne de karşıtlık fırsatı

veriyorum, ne ben ne öteki, ne gece

ne gündüz, ne varlık ne yokluk.

Aynayı tersine çeviriyorum.

Sana kayıplarını göstermek için.

Aynayı tersine çeviriyorum kendim için.

İkimizin de yalnız olduğu belirsiz bir alanda

buluşmak için.

İnci Eviner



İnci Eviner
Derisiz, 1996

1980’de bir askeri darbeyle tüm temel insan hakları ve demokrasinin ağır bir darbe alması, özellikle o dönemde başkaldıran genç kuşağın acımasızca turpanlanması, günümüze değin süren, derin bir bireysel ve toplumsal çöküntünün, kültürel krizin başlıca nedenidir. Bilindiği gibi, neredeyse 80’li yılların sonuna kadar bütün aydınlar ve gençler “baskıların sultası”¹ altında yaşamak zorunda kaldılar. Faşizm denen bu kargaşaya yasaklar ve kısıtlamalarla dolu bir anayasa,² dizginsiz kapitalist düzen ve tüketim hırsı bütün boyutlarıyla eklemlenince, yalnız sol düşüncenin değil, öncü düşünce ve yaratıcı bireyin yaşama alanı da daralmış oldu. Demokrasi sürecinin durdurulduğu, aydınların ve sanatçıların susturulduğu yıllarda sanatın herşeye karşın geçirdiği değişim ve kazandığı zenginlik şaşırtıcıdır. Kalıplaşmış ve etkisini yitirmiş modernist resim ve heykelin boş bıraktığı alanı, düşünsel ve kavramsal altyapıyı öngören, sorgulayan ve sorgulatan, çokgereçli, çokteknikli yapıtlar ve yerleştirmeler doldurmaya başladı. 80’li yılların ortasından sonra ivme kazanan bu değişim sırasında sanatçının tavrı, artık “modernist öncülük” olarak nitelendirilemez. Sanatçılar, bu dönemde “reddetme, hat-ta başkaldırma ve daha genel bir biçimde (aktif ya da pasif biçimde) direnme gücüne sahip olduğu varsayılan halk sınıflarına”³ yön veren bir güç olmaya değil, toplum hangi bilinç düzeyinde olursa olsun, düşünce, kuram, bilim, teknoloji ve yaşam değişimlerine koşut yapıtlar üreterek, dünyaya eklemlenmeye talip olmaya başlamıştır. Bu artık, 70’li yıllarda olduğu gibi, doğrudan doğruyalık içeren toplumsal gerçekçi bir betimleme de değildir; merkezçeper kutuplaşmasının gücünü yitirdiğini fark eden, çokmerkezli bir dünyanın bilincinde olan, evrenselciliğe yatkın bir kuşağın sanatın bütün olanaklarını kullanarak kendini ifade yoluyla toplumu ikna etmeye, ona seçenekler önermeye çalışmasıdır. Bu kuşak, tam anlamıyla bilinçli olmasa da, “çağımız kültürünün evrensel boyutuna açılışı ve bu sayede bu dünyada yerini belirleme, bu dünyanın çelişkilerini analiz etme, bu dünyanın zayıf halkalarını kavrama gücü”ne⁴ sahip olduğunu bugüne değin kesintisiz üretimiyle kanıtlamaktadır.

İnci Eviner, böyle bir değişim ortamında sanat yaşamına başladı, ancak onun çocukluğu ve gençliği, anne ve babasının onun için kurduğu, yalıtılmış bir ortamda geçti. Eviner, 1956’da Ankara’da doğdu. Varlıklı bir çiftçi olan babası, bir kasaba eşrafının bütün özelliklerini taşıyordu, ama alışılmadık biçimde de aydıındı. Siyasal ve toplumsal bir misyon taşıdığına inanan, çevresine yardım eden, ama içe dönük, “resmi” bir kişiydi. Bu özellikleriyle aile yaşamını denetliyordu. Polatlı’da uçsuz bucaksız bir arazi ortasında, büyük bir evde yaşıyorlardı. 1950’li yılların ortasında, içine kapanık bir yaşam sürdüren Anadolu yarımadası artık uyanıyordu; dünyaya açılış hareketi kırsal alandaki isteklerin büyümesine neden olmuş, Anadolu insanı, kentlerin ekonomik, toplumsal ve kültürel olanaklarından yararlanmak istemeye başlamıştı.⁵ Bu uyanışın nedenleri, nüfus patlaması, tarımın makinalaşması, ulaşım olanaklarının artması, elektriğin köylere girmesi, transistörlü radyoların çıkması, telefon ağının kurulması olarak özetlenir.

Bu ortamın insanı olan Eviner’in babası, o doğduğunda orta yaşlarında, annesi ise yirmilerindeydi. Çiftlik ve büyük ev onun bütün dünyasını oluşturuyordu; ama evde iyi eğitim görmesi için gerekli herşey ve özellikle “sanat” vardı. Büyük bir odası, resim sehпасı, İstanbul’dan getirtilen tualleri, boyaları, plakları ve posterleri vardı. Hiçbir özelliği olmayan, dış dünyaya kapalı bir kasaba içinde, dış dünyanın öğeleriyle kendini kurguluyordu. Olağanüstü güzel bahçe, çeşitli hayvanlar, gün boyunca çalışan işçiler, yanına yaklaşılamayan çoban köpekleri, arada sırada gelen kuzenler, şehirdeki babasına ait gizemli otel, kendini kızının geleceğinde kurgulayan genç anne... Eviner, herşeyi kendisine izin verilen uzaklıktan gözlemliyor ve herşeyi içine alıyordu. Bu doluluk, ancak çiftliğin uçsuz bucaksız doğasında bir anlam kazanıyor; küçük kız kendini ancak sonsuzluk ve boşluk duygusu veren mekanda algılayabiliyor, var olduğunu anlıyordu. Doğada yaşıyor, ama doğayla ilişki kurmasına izin verilmiyordu; bir kent çocuğu gibi davranması isteniyordu. O, yine de küçük hayvanlara yaklaşıyor, eskiden gömülmüş hayvanların, toprağın üstüne çıkan beyaz kemiklerini inceliyor, doğanın oluşturduğu “temiz” resim içine kendini yerleştirmeye çalışıyordu. Bu gerçek doğanın karşısında, evdeki Hayat dergisinden çıkan reproduksiyon doğa resimleri yer alıyordu. Küçük kız, bu iki doğa arasındaki farkı algılamaya çalışıyordu ve bunu duvarda gördüğü doğayı çizerek yapıyordu; Constable ve Corot kopyaları...

Ergenlik yılları bu çelişkilerin yarattığı heyecanlar ve bunalımlarla geçti; ama sanatçı olmak kararlılığı belirginleşti. Devlet Güzel Sanat Akademisi’ne, İstanbul’daki amcasının desteğiyle girdi; kendisini bir “proje” gibi hazırlamıştı ve artık bu projeyi uygulamaya koyuyordu. Osman Hamdi salonuna ilk girdiğinde, bir dönüm noktasını yaşadığına inandı. Bu inancı hiçbir zaman kırılmadı, ancak eğitim beklenmedik açmazlarla doluydu. Neşet Günal atölyesine girdi. Atölyede klasik desen ve yağlıboya eğitimi veriliyor; çıplak model ve ölü doğa resmi yapılıyordu. Eviner, desende başarılıydı, yağlıboyaya ısınamıyordu ve bu teknikte bilgileriyle sanatı birleştiremiyordu. Bilgileri onu, sanatçının ve sanat yapıtının varlık sorununa götürüyor, uygulamaları ise bu sorunlara çözüm getirecek bir yola girmiyordu. John Berger’in *Sanat ve Devrim* kitabını okumuştı ve kolları bacakları olmayan, bir kutu içinde yaşayan bir adamın durumuyla kendi durumunu özdeşleştiriyor ve bir çıkış yolu arıyordu. Bu kitap onu “başka” olan insanların dünyasına sokmuştu. Fiziksel olarak iletişim özürülü insanlara yöneldi. Birkaç ay hergün Darülaceze’ye gitti ve o insanların desenlerini çizdi; günde 100 desen çizdiği oluyordu. Çevresi onu kuşkuyla izliyordu. Özellikle spastiklerin harcadığı enerjiyi inceledi; onlar herşeye dokunmak istiyor, dokunamıyor, ancak bu isteklerini olağanüstü bir enerji harcayarak ifade ediyorlardı. İstek devinimden daha önemli oluyordu. Eviner, bu devinimlerdeki güç ile sanattaki ifade gücü arasında bağlantılar kuruyordu. İsteddiği desende dramatik etki yaratmak değildi; gövde deformasyonları ile iletişim eksikliği arasındaki ilişkiyi sanata

yansıtmaktı. Eviner, insan gövdesini atölyedeki modelde değil, özürllüleri inceleyerek tanıdı. Bunun biçimsel karşılığı o dönemde, ancak desen olabiliyordu.

Burada sanatçının, deney ve bilgisinden çok, içgüdüleri ve aklıyla bir “ben ve öteki” krizinin ayırımına vardığı ve daha sonra kendisini küresel sanat üretiminin 80’li yıllarda yöneldiği bu alan içine yerleştirecek bir çalışmaya girdiği söylenebilir. Eviner’in insan gövdesini sınırsız bir travma nesnesi olduğunu,⁶ tabuların ancak çığnenerek aşıldığını ve tamamlandığını,⁷ bakma krizi ile gövde krizinin kesiştiğini, gövdenin hem bir arzu hem de bir tiksinti nesnesi olarak, çözümsüz bir karşıtlığın konusu olduğunu belirten kuramların henüz tartışılmadığı 70’li yılların sonunda, yaşamın bu farklı ayrıntılarına eğilmesi ilginçtir.

Tam bu sırada Paris’ten dönen Mehmet Güleriyüz’ün asistan olması, atölyedeki eğitim durumunda değişiklik yarattı; ortama yalnız bir canlılık gelmedi, aynı zamanda desende ve yağlıboyada özgür ifade, öznellik gibi özellikler gündeme geldi. Güleriyüz, “neden ve nasıl sanatçı olunur”un yanıtlarını veriyordu; sürekli kendini anlatıyor, dışavuruyor; açıklık, dürüstlük üstüne konuşuyordu. Bu bir açılımdı, ama Eviner başka bir sorunla da karşı karşıyaydı.

Eviner’in kuşağı, 1960 anayasasının getirdiği bazı demokratik iyileştirmelere karşı, sol ya da sosyalist düşüncenin komünizm ile eşdeğer tutulduğu, sağa ve köktendinciliğe ödün verildiği, temel insan haklarının ihlal edildiği, basın özgürlüğünün olmadığı, sivil örgütlenmelerin engellendiği, ekonomik yönden dışa bağımlılığın arttığı, asker-sivil çekişmesinin yinelendiği 70’li yılları yaşadı. Üniversite’de siyasal pusula Marksizm’den yanaydı; Akademide de bu eğilim belirgindi. Ancak Marksizm resime, gerçekçilik adı altında, işçi köylü resimleri, sıkılmış yumruklar olarak yansıtlıyordu. Eviner’e bu inandırıcı gelmiyordu; sanat üretmek için insanın kendi varlığına ait sorular/sorunlar vazgeçilmez bir anlam taşıırken, bunun geri plana itilip, toplumu yönlendirmek için sanat yapılması, doğrudandogruyalık ve biçimsellik ona çelişkili geliyordu. Sorular birbirini izliyordu: Nasıl insan olunur, nasıl kadın olunur, insan kendini nasıl gerçekleştirebilir, yaratıcılık neden yaşamın içine giremiyor? Bütün bilgileri deneyime dönüştürerek ve kendi gövdesinden geçirerek, kendini gerçekleştirebileceğini anlıyor ve öğreniyordu. Özgürlük düşüncesine ait tüm birikimler kendi gövdesine acı veriyordu; çünkü içinde yaşadığı ortamlar özgürlüğe kapalıydı. Bir çeşit kurban gibi görüyordu, kendisini. Sınırlar çok belirgin olduğu halde, kapatılmış enerjisi vardı. Makrokozmoza kendi mikrokozmozuyla yanıt vermeye çalışıyordu. Dış dünya ile kendi varlığı arasındaki mesafeyi aşmaya çalışıyor ve bunu sanatla gerçekleştirebileceğini düşünüyordu. Varlıkla ilgili sınamalar, acılar, kırılmalar gibi şeylerin bir biçimi olduğunu düşünüyor ve var gücüyle bunu açığa çıkarmak için üretiyordu. Bu hesaplaşmanın sonucu olan yağlı boya resimlerde boyayı “et” gibi görüyor ve kullanıyordu. Neden renk kullanıldığını anlamıyor, çizginin soyutluğu ile tualin

nesnelliği arasında bir çelişki yaşadığını seziyor, çizginin bedeninin uzantısı olduğunu düşünüyordu. Boyayı eline alınca, çizgiye bir savaş açtığını sanıyordu.

Eviner’in 1992’ye kadar yaptığı resimlerde, bu yaşantıya koşut bir gelişme izlenir. Desenler ve tual üstüne yağlıboya resimler, gerilmiş, parçalanmakta olan ya da parçalanmış hayvan gövdeleri, bataklık, çalılık gibi ürkütücü ve itici doğa köşeleri diziler halinde üretilmiştir. İmgeler genellikle resmin ortasında birikir, arka yüzey yalnız ölgün ve yabancı bir ışıkla belirtilir. Hayvanlar ve ağaçlar, çalılar, otlar, sırtıklar diriden çok ölü, kurumuş, çürümüş izlenimi verir. Bu resimlerde genellikle insan figürü görünmez, ama resimlere izleyici ile birlikte, izleyici olmayan bir insanın baktığı gibi bir rahatsızlık duyulur. Soğuk toprak renkleri ve kırmızılarının egemen olduğu, eğik gelen bir ışığın biçimler üstünde keskin gölgeler yarattığı resimlerin, birbirlerine eklenmesiyle ortaya çıkan tümel görüntü, Eviner’in yadsıdığı alanlar ve olgulardan inatla arta kalanlar olarak değerlendirilebilir.

Bunlar, bir yandan, boyanın öznellik aracı olmaktan çıkıp, üretim aracı olmasının ve öyküsüzleşmenin sonucudur; bir yandan da var olan örneklerin (gelenek ve modernizm) arasında kalan, o adlandırılmayanların imlenmesidir. Eviner’in bu dönem resimlerinde geleneksel resmin bütün verilerinin kullanıldığı ve modern resmin kaynağı olan ruhbilim alanına girildiği izlenir. Bunun yalnız izleyiciye ulaşmak için bir yol olarak kullanılmadığı, kendi tinsel gereksinimlerini karşılamak için yapıldığı da açıktır. Eviner, ortak bilince de, ortak dışavuruma da değer vermektedir; bu içgüdü ve hiddetin, us ve uzlaşmanın, kendiliğindenlik ve disiplinin bir denge içinde yanyana getirilmesinde belirginleşir. 1991’deki kağıt üstüne yapılmış desenlerde söz konusu araderece olan, bilinen tanımlamalar ve imlemeler arasında kalan yavaş yavaş belirir. Doğa, giderek soyutlaşmıştır; belki ucu görünmeyen bir yoldur. Bir zamanlar belirgin olan ağaçlar ve çalılara şöyle bir değinilip geçilir. Buna karşın gövde parçaları, örneğin bir kol ve el görüntüye girer. Aynı dizi içinde insanın görüldüğü desenler yer alır; bu insan neredeyse şematiktir; ya da orada var olan bir insanın bir anlık görüntüsüdür ve bir gölge gibi süzülür.

Bu desenlere büyük tualler eşlik eder ve üç tual dikkati çeker, birisi bir peysajdır, ötekisi bir grup körün yürüyüşünü gösterir, üçüncüsü de tek bir hayvan figürüdür. Eviner bu tuallerde resimlerinde daha önce birarada var olanları ayırtırmıştır; bu belki bu varlıklar (doğainsan/hayvan) arasında kalan ve adlandırılmayanın ortaya çıkması için aranan bir olanaktır, belki de artık, başka bir yöne doğru gitmek için, bir geriye dönüş ve kendi üretimine bir bakıştır.

“Benden önceki dönemlerden devraldığım bir pentür sorunu vardı. Ancak boya kendi varlığına ait bir problematikten soyutlanarak bir şeyi betimlemek ya da resimsel tatlar için kullanılırdı. Cumhuriyet döneminde eğitim için Paris’e giden Türk sanatçıları, yüzyıl başının en ateşli sanatsal tartışmalarına ve bohem yaşantısına tanık

oldular. Ancak milli kimliğin acilen oluşturulması gerekiyordu ve yurdun dört bir yanına dağılarak görevlerini gerçekleştirdiler ve geriye biçimsel ustalığın ifadesi olarak “boya” kaldı. Sonuçta Kübizm Empresyonizm arası figüratif anlatıma resimler Türk Modernizmini oluşturdu. Boya ile taşınan bu gelenek temelinde içeriğinden soyutlanmış bir estetiğin uzantısıydı. Akademi’deyken böyle bir ağırlığın altında olmadığımı söyleyemeyeceğim. Boyaya duyduğum şüphe uzun yıllar devam etti ve Akademi’de yağlı boyadan olabildiğince uzak durmayı seçtim. Zaman içinde “otomatik” bir pentür gerçekleştirdim. Fırçayı elime almadan tualleri rulo ile boyadım, desenleri onun üzerine yerleştirdim, yüzeyle aramda rulo vardı. Daha sonra bakırın doğal bir pentür olduğunu keşfettim. Bakırın rengi ve ışığı vardı ve pentür etkisini bir hazınesne ile ele geçiriyordum. Gelenekle böyle hesaplaşılabiliyordum. Benzeri çelişkileri desenle yaşıdım. Desen yağlıboya resmin ön hazırlığı olarak dayatılıyordu. Benim için ise sürekliği ve doğrudanlığı ile desen, tek başına bir yaratı alanıydı.”

Gerçi, 1990, resmin ya da heykelin nerede durduğunu sorgulamak için oldukça geç bir tarihtir. Bu sorgulama Batı’da 1970’de üretilen sanat yapıtlarıyla gerçekleşmiş, estetik deneyimin alanı açılmış ve resim ile heykelin disiplin sınırları ortadan kalkmıştır.⁸ Eviner’in kuşağından bir grup sanatçının bu sorgulamayı 80’li yılların başında yaptığı ve sanat yapıtını tanımlayan işlerden, kavramsal, çevresel, minimalist işlere ve zamanla çok teknik ve gereçli enstalasyonlara yöneldiği göz önüne alınırsa, Eviner’in içerik ve kuramda yakaladığı güncelliği, resmin sınırları içinde kalarak ayakta tutamayacağı açıktı. Ne var ki, Eviner, ne 70’li yılların metne dayanan sanatını, ne de 80’li yılların alıntıcı, hicivci uçarılığını benimsiyordu;⁹ O daha baştan yüzünü toplumsal ve gövdesel olana döndürmüştü. Eviner, 80’li yıllar boyunca, “hiçbirşeyin gerçek olmadığı”na, “öznenin yapay olduğu”na inanamamış, tam tersine “gerçeği bir travma biçiminde”, “özneyi kendi kimliğinin toplumsal derinliğinde temsil edilebilir”¹⁰ olarak görmüştü.

Yaklaşık 30 yıldır, çeşitli tekniklerle ve değişik malzemelerle yapıt üreten kadın sanatçıların üretimlerinde içerik açısından ortak yönler olmasına karşın biçimsel açıdan ortaklıklar bulmak zordur. Genellikle 70’li yıllarda üretimleriyle öne çıkan kadın sanatçılar çekingen ve açıklamacıydı, cinselliklerini ve sorgulamalarını saklıyor ve satsal kaygılarını öne çıkarıyorlardı. 80’li yıllarda kadın sanatçılar atılımcı, siyasal ve öznel. 90’li yıllarda ise açıkça eleştirici ve manifestocu oldular. Günümüzde kadın sanatçılar, cinsellik sorunlarının irdelenmesi, erkekegemenliğin, babaerkilliğin sorgulanması, kimliksizliğin, çepere sıkışıp kalmışlığın gündeme getirilmesine öncülük ediyorlar.

“Profesyonel alanda kadın sanatçıların herhangi bir engelle karşılaştıklarını sanmıyorum. Hatta sayısız olarak çoğuntuktayız. Avrupalı ve Amerikalı kadın sanatçılar gibi ne galerilere ne de müzelere(!) girme zorluğumuz oldu. Öte yandan son derece kar-



İnci Eviner, *Yaralı Hayvan II*,
160 x 130 cm, tual üzerine yağlıboya, 1989

maşık ve sancılı bir cinsel kimlik yaşıyoruz. Öncelikle benim kuşağım için kadın gövdesi ideolojik modellerin uygulama alanıydı. Bu modeller sinsice genel ahlaka bağlanırdı. Cumhuriyet kadını kendi cinsiyetinin karanlık doğasını erkeklere devredip, onların yasal haklarını paylaştı. Bence bu bir avantajıydı. Sosyalist ideolojinin gövdesi ise cinsiyetten arınmış bir özdeşlik üzerineydi. Ve yine günümüzde İslam, kadını örterek kontrol edebiliyor. Bence Türkiye’de kadın gövdesi ile arasındaki ideolojileri kazıyıp çıkarmalı. Ancak o zaman özgürlük alanlarını tartışmak için sağlam bir zemin oluşturulabilir.

Son yıllarda kadın sanatçılar önemli işler üretiyorlarsa bu onların hain olduklarını gösterir. Narin doğalarına uygun görülen güzel sanatlar eğitimine, babalarına, erkek kardeşlerine, kocalarına ihanet etmişlerdir.”

80’li yılların başındaki deneyimleri ve üretimleri, İnci Eviner’i bu sahnenin önüne itti. O, bu konumunu, 90’lı yıllara kadar desen ve resimle korudu. Ne var ki, 1992-93’de gerçekleştirdiği “Coğrafya” dizisi, bunlara bağlı olarak Bologna’da gösterdiği “Küçük Tepeler” dizisi, 1995’de Orient Express sergisinde gösterdiği “Gövde Coğrafyası” dizisi, 1996’da Tokyo’da sergilediği “TUT” başlıklı enstalasyon ve 1998’deki “Derisiz” başlıklı enstalasyon ile bu üretime eşlik eden sayısız desen ve baskılar, birikmiş bir enerjinin ve bilinçli bir değişimin kanıtlarıdır. Bu üretim, bir yandan Türkiye’nin çağdaş sanata destek vermeyen koşullarında, bir sanatçının bu üretimi sekiz on yıla nasıl sığdırabildiği, sorusunu sordurtur; bir yandan da, bu yoğunlukta bir üretim olmadan, sanatın bugün geldiği yerdeki “aciliyet” içinde yer alınamayacağını kanıtlar.

Eviner’in bu üretiminin de yaşam öyküsüne bağlantıları var. 90’ların başında Tarlaş’ında Ermeni Okulu Manastırı’nda (İstanbul Sanat Merkezi) bir atölye tutması, GÖN Deri’de çalışması, yurtdışındaki sergilere çağırılması, yazın, sosyoloji, felsefe, psikiyatri alanlarında uzmanlaşmış kişilerle dostluklar kurması, bu değişimin temel etkenleri olarak görünür. İstanbul’da sanatçıların nerelerde yaşadıklarını ve çalıştıklarını incelemeye değer; çünkü mahalleler arasındaki toplumsal sınıf ve kültür farklarını etkileyicidir ve bu etki sanatçının işine bir biçimde yansır. Eviner, üç çevrede yaşamakta ve çalışmaktadır. Evinin bulunduğu çevre, Maçka, Türk burjuvazisinin geleneksel mekanıdır; ders verdiği atölyesi, kültür açısından yalıtılmış, tüketime açık bir bölge olan Anadolu yakasında Bağdat Caddesi çevresindedir; atölyesi ise bu megapolün belirleyici kimliğinin düğümlendiği birkaç noktadan birisi olan Tarlaş’ında. Eviner, gün boyunca karşıtlıkları barındıran bu üç çevre arasında gidip gelir. Bu bölgeler arasında köprüler kurmak zordur ve Eviner de bu tür bir köprüyü oluşturmaya kalkışmadı ve bir tercih yaptı. Bu tercih özellikle 1994-97 arasında ürettiği enstalasyonlarda belirginleşir.

Tarlaş, İstanbul’a özgü demografik ve kültürel değişimin çarpıcı örneğini verir. Yüzyılın ortasına kadar bu bölgeyi, bugün durmadan sözünü ettiğimiz, ama örneğini bir türlü göremediğimiz “çokkültürlü” yapan Ermeni, Rum ve Musevi topluluklar -azınlık sözcüğünü kullanmak istemiyorum, çünkü o dönemde onlar azınlık

olamayacak denli bu kentin yaşamını belirliyorlardı- önce yavaş yavaş daha sonra çok hızlı bir biçimde göç edince, geriye uzun bir süre terk edilmiş boş binalar kaldı. Bölge, 60’lı ve 70’li yıllarda sanki dışlanmışlığın, unutulmuşluğun ve kültür kıyımının bir paradigması gibiydi; ve kimse bu konuda konuşmuyordu. Tâ ki, semtin tam ortasına açılan ve onu bir daha bütünleşemeyecek bir biçimde ikiye bölen yol açılana dek! Bu geniş yarı, kopuşun arhitektonik izidir. Bu kopuşun oluşturduğu boşluğu dolduranlar Anadolu geleneği ile kent modernizmi arasındaki melez alanı doldurur. Büyük ölçüde tüketim ekonomisine ve popüler kültüre teslim olan bu kitlenin yaşadığı karşıtlıklar, örneğin, namusla sahtekârlık, sevgiyle nefret, aşkla şiddet, hırsla pısrıklık birlikteliği ve yanyanalığı bir yıkım/yapım sürecidir. Gidenlerden arta kalan kültürün ve geleneksel yapıların ve mahalle düzeninin yeni gelenleri etkilemediği açıktır; özel yaşantı evlerden ve dükkanlardan sokağa arsızca taşmıştır, ilişkiler gündelik çıkar ve yarar sağlama düzeyindedir. Manastır da bu sürecin bir parçasıdır; kurumlar dışında kalan ve kendi içinde bir dinamizmi olan bir sanat alanının sahnesi olarak kullanılmaktadır. İçindeki atölyeler, tiyatrolar, barlar çok çeşitli çevrelerden gelen insanlarla dolup taşmaktadır. Bu insanlarla ötekiler arasındaki ilişkiler çelişkili ve üçüncüldür.

Eviner, enstalasyonlarını bu “melez” ortamda üretti. O, “karşıt iki paradigmayı (gelenek ve modernizm)”¹¹ birarada yaşamak zorunda kalan, “ne olduklarını unutarak arada kalan, içerisini, dışarısını, burasını, orasını karıştıran, dostu düşmanı unutan”¹² “kendilerini kurtarmak, kabuklarını yırtmak zorunda olan”¹³ insanlara bulaşarak, onları yapının içerik ve biçimine yerleştirerek, “kendi kimliğine, öteki üstünden”¹⁴ ulaşarak kurdu bu metaforları. Bu birbirini tamamlayan, ya da birlikte sergilenecek olsalar, bir bütün oluşturan yapıtların, yaşadığımız ülkenin ve dönemin koşulları içindeki anlamı ve konumuyla, günümüz sanat kuramları arasında bir eşzamanlılık vardır. Batı dışındaki dünyanın bir mutsuzluk dünyası olarak görülmesi,¹⁵ ötekinin özgünlüğünün görmezlikten gelinmesi ya da farklı tanımlanışı,¹⁶ kimliğin tanınması için bir istikrarsızlık ve bunalım dönemi yaşanması¹⁷ makro düzlemde ileri sürülen “gerçekte, deneyimde dünyayı birbirine daha bağlı duruma getirme süreçleri”¹⁸ olarak tanımlanan küreselleşme söylemlerine karşı sürmektedir. Öznenin kimlik kavramının aşınmış olduğu,¹⁹ 20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan bu önemli değişimlerin, bunların hızlı adımlar ve küresel tesirlerinin kişisel kimlikler üzerinde kesin parçalayıcı bir etki yarattığı varsayılmaktadır.²⁰ Ne var ki, bütün bunlar, toplumun bütününe yanıt veren “bütünsel kişilerin”²¹ yok olduğu anlamına gelmiyor. Bütünsel kişiler, geçmodernizmin varsayımı olsalar bile, postmodernizm içinde de “sanatçı” adı altında varlıklarını sürdürmektedir.

“Kimlik insanı kendisine karşı dolaylı kılan bir şey. Hepimizi genelliyor ve vasatlaştırıyor. Yüzlerimiz yok oluyor. Yapısı gereği “buradaolan”a şans tanımıyor. Tarlaş’ına olan tutkumun bir nedeni de bu. Tarihi bir dekorda, kişisel geçmişin yalnız anılarda yer aldığı “şimdibugünburada” olanın karmaşasına bırakmış kendini.

Tarlabası'nda bir gün içinde olup biteni tanımlayamazsınız. Sanki her gün yeniden kurulum bozuluyor.

Sanat yapıtının kökeninde ve sanatçının üretim sürecinde endişe vardır. Bu zamanla sınırlanmış bir varlık olmamızdan kaynaklanır. “Buradaolan”ı kendi bütünselliğiyle kavrama isteği ancak ölümden ölçüldüğünde olasıdır. Sıradanlığa, isimsiz ve anonim olmaya karşı direncimiz bu bilinçten kaynaklanır. Aynı zamanda bu, sahip olduğumuz kimliklerin sorgulanmasını da beraberinde taşır. Sanat; “bilincin doyurulması” ise, ölümü anlamaya çalışarak yaşamak, bilinci uyanık tutmak ve kutuplar arasında gerili kalarak sorular üretmeyi gerektirir. Bu, insanın kendi varlığının koşulsuz onaylanmasının tam tersi bir durumdur. Alışkanlıklarımıza, uykuya ve unutkanlıklara “endişe” ile direnç oluşturabiliriz. Bütün bunlar sanatı bir kozmetik olmaktan kurtardığı gibi, sanatı kendisinden de korur!”

Eviner’in üretimi, bu tür bir kimliğin manifestosu olarak görülmelidir. “Coğrafya” dizisi bu manifestonun başlangıcıdır.

Manastırdaki çalışması ona herşeyden önce kimliksizliğin kimlik oluşturduğu gerçeğini göstermiştir. Kimliksizlik, yeniden başlamak için gerekli bir özgürlük olarak belirmiştir. Kendine eklenen ve başından bu yana üretiminde okunan bütün kimliklerden nasıl bağımsızlaşabileceğinin ipuçlarını, 12 adet 2m. yüksekliğindeki levha üstünde belirginleştirir. Geçmişe ilişkin “manzara”yı ele alır; bu manzara hem kendisi hem de çevresindeki insanlar için giderek uzaklaşsa bile, bellekte taşınmaktadır. Tualin köşeli/sınırlı alanı yerine, bu manzarayı taşıyan tepe/höyük geçer; şimdi, resim yüzeyinin kendisi manzaradır. Bu tepayı kaplayan bütün imgeler, kökenlerine doğru giden bir yalınlaştırma içindedir; tarihsel yüklerinden arındırılmış, dilsel, simgesel, çevresel göndermeleri ayıklanmıştır. Çeşitli ağaçlar, kuşlar, sürüngenler, soyu tükenmiş hayvanlar, gövdeler, başlar, kollar, bacaklar, gözler, kulübeler, çadırlar, kapkaçak ve aletler, sağaltma yöntemleri gibi, kalabalık bir simge dünyasına ilişkin imgelerin bu ilişkileri ancak çağrışım yoluyla kurulabilir. Sonuçta, manzara/tepe üstünde taşıdığı, bilgi/belge olmaktan öte bir anlam taşımayan imgelerin taşıyıcısıdır, ama bu imgelerin bağlayıcısı değildir. Bağlı oldukları köklerden uzaklaştırıldıkları ve yalnızlaştırıldıkları için, bu imgeler de özgürleşmiştir. Eviner’in amaçladığı kimliksizleştirme, köklere inerek, köksüzleştirme olarak gerçekleşmektedir. Ötekinin, kabul edilmeyen özgünlüğünün dökümüdür, bu imgeler.

“Modernizm’in Türkiye’de farklı bir yaşanış biçimi olduğuna inanmak, bana dünya sanatını bir üretim ilişkisi içinde algılama cesareti verdi. Koşullarımız farklıydı ve modernist ufkumuz da doğal olarak farklı oldu. Ve hayal kırıklıklarımızın bize özgü bir yanı vardı. Kendimi, batının zoruyla karşı kutuba konumlamaktan ancak bu şekilde koruyabilirim. Tüm dünya sanatçılarının üretimlerinin birbirini beslediği bir çoğulluk tek bir kültürün tekelinde olamaz.

Türkiye’de sanatçıların birey olarak ağır sınavlardan geçtiklerini düşünüyorum. Genel ideolojilere ve ucuz bireysel benlik duygularına ve şimdi küreselliğe beslenen umudun çöküşünü izledik. Ve bütün bunlar bizi uyanık tutan ve eşikte kalmaya zorlayan koşulları hazırladı. En azından hâlâ canımızı yakan sorunların ifadesinin henüz olmadığını ve dünya kültüründe eksik bir yer olduğunu biliyoruz.”

Eviner, başlangıçta yapıtında bu tür bir hesaplaşmayı gerçekleştirir; “öznenin krizi” karşısında ürettiği bir öneridir, bu. Eviner, öznenin krizini kurgusal bir coğrafya üstünde betimlemektedir. İmgelerin kökenlerinden ayıklanıp yalnızlaştırılarak bu coğrafya içine yayılmaları göçebeliktir. Göçebelik öznenin krizine bir çözüm olarak sunulur. Coğrafya dizisine eşlik eden metin de düşünsel bir göçebelğin ürünüdür; Moğollar’ın Gizli Tarihi’nden Sağlık Ansiklopedisi’ne, Ana Britanica’ya, Universal Larousse’a, Nietzsche’den Felix Guattari Gilles Deleuze’e, Henry Miller’dan Bob Dylan’a, Samuel Beckett’den Dylan Thomas’a gidip gelen bir göçebelik.

“İmgelerin kökensel olarak nedenleri önemlidir. Soy kütükleri önemlidir. Şöyle bir ayrıcalığım olduğunu farkettim: Ben belli bir modernist öznelciliğe girmiyorsam, bir Batı evrenselciliği düşüncesinin ortasında değilsem, bunların bana ait birşey olduğunu düşünmüyorsam, yapıtları kökten geleneklerle ilişkileri içinde değil, yalnızca üretim olarak değerlendirebilirim. Bunlar benim için, yalnız üretilmiş yapıtlardır. Bunu bir çeşit toplayıcılık gibi düşünüyorum. Bunu evrensel düşüncemin dışına koyarak, dışardan bakan biri olarak, tüm sanat tarihindeki üretimler olarak görüyorum. Modernizmi tümüyle kabul etmeyince, mevcut hiyerarşiyi de kabul etme gereği kalmıyor. “Coğrafya” sergisinde, geleneksel denilen herşeyden alıntıyı yanyana koydum. Bu alıntılar kendi içlerinde bağımsız birer ürün olarak görüldükleri için yapıtlarıma girdiler; onlarla istediğim gibi oynadım, onları yüzey içinde kaydırdım, düzene ya da düzensizliğe soktum.”

Bu diziyi “Gövde Coğrafyası” başlıklı dizi izler. Bu kez, GÖN fabrikasındaki çalışmasının sonuçları ortaya çıkmıştır. Bu dizi oluşurken, 1994 Ağustos ayında Berlin’de, Künstlerhaus Bethanien’de düzenlenen “Orient Ekspres” sergisine davet edilir. Manastır çevresindeki toplumsal oluşumla Kreuzberg’deki oluşum arasında benzerlikler vardır; Kreuzberg de Anadolu’dan çelişkileri ve kopuşlarıyla birlikte gelen ve yabancı bir kültüre eklenen bir toplumun barındığı yerdir. Yedi büyük tahta levha, yine tepe biçimindedir. Eviner, tepenin manzarasını bu kez kızıl, parlak bakırla oluşturur. Bakırın engebeli yüzeyinde oluşan gölge ve ışıklar, bir manzaradan beklenen bütün özellikleri içerdiği gibi, yüzeyi bir enerji alanına da dönüştürür. Bu yüzeye işlenmiş “Coğrafya” dizisinin uzantıları olan stereotipik desenler ve beklenmedik biçimde bir “etleşme” etkisi bırakan, deriden yapılmış üç boyutlu gövde/giysi parçaları, bu yapıtları, resmin sınırlarından dışarıya çıkarır. İkiboyut üçboyut arasında duran, el üretimi ile hazırlanması yanyana getiren bu yapıt dizisi, Eviner’in, desenden boyaya geçişte

gösterdiği direnişin, yağlıboyayı “et” gibi görmesinin, ortaya çıkardığı bir sonuçtur.

“Bu, bence çok boyutlu ve parçalanmış bir dünyanın sorumluluğunun nasıl taşınacağı ile ilgili bir değişiklikti.”

Bir tepe üstünde omurga gibi uzanan bir ağacın ya da bir bitkinin kökleri üstüne yerleştirilmiş bir saç örgüsü, bir tepede kara bir deri örtünün altından çıkan bir dizi fil ayağı, bir tepede ten rengi bir deriden bir yelek/gövde ve onun manzarasını oluşturan çanaklar ve kafalar, bir tepede yine aynı deriden, yanlarından kökler çıkmış bir pantolon/bacak... “Coğrafya” dizisindeki imgesel ve düşünsel göçebelik bu yapıtlarda da izlenir; ne var ki, burada imgeler arasında “kimlik” bağlantıları ortaya çıkmıştır. İnsan, manzaradan ayrılır, hayvan, manzarayla bütünleşir. Kimliksizleştirme ve köksüzleştirmeden geriye dönüş başlamıştır. Burada yine Zeynep Sayın’ın çözümlemesine geri dönelim: “Öteki, aslında kişinin aynada gördüğü kendi imgesidir (imago) ve onun özlemlerine göre bu imgenin kimliklendirilmesi gerekir. İçsel bir yaratımla kendiliğinden oluşmaz kimlikler; onları yansılayan bir aynaya ihtiyaç duyarlar.”²² Eviner, “Gövde Coğrafyası” dizisiyle, kendine ve topluma böyle bir ayna göstermeye başlamıştır.

TUT

Elinde tutmak için ayaklarımı kesti.

Ayaklarımı kesti. Canı acımadı.

Elinde bir gift beyaz ayak vardı.

Ayak parmakları pamuklara sarılmıştı.

Biri, “Aç onları” dedi “Onları aç.”

Canı yandı.

İnci Eviner

Tokyo Mizuma Sanat Galerisi’nde sergilenen TUT dizisi, Eviner’in üçboyutlu yapıta geçiş dönemini arkada bırakır. Galerinin beyaz duvarlarına geniş aralıklarla dizilmiş figürler, desenin nesneleşmiş biçimidir; artık aradaderede bir durum söz konusu değildir. Desende aranan kendiliğindenlik, kavramsallık ve yalınlık, bu yapıt dizisini de tanımlayan temel özelliklerdir. Son derece iyi işlenmiş deriler, ustalıkla kesilip dikilmiştir. Yuvarlak, yumuşak hatlı gövde parçaları, kollar, bacaklar ve diğer sürünge türünden figürler hem birbirinden kopuk hem de bir bütün oluşturacak düzende yerleştirilmiştir. Bu parçaların beklenmedik yerlerine açılmış deliklerden balmumundan dökülmüş zarif parmaklar uzanır. Görüntü ilk bakışta uzlaşmacı ve yumuşaktır; kıvrımlar ve dalgalanmalar uyumlu bir arabesk motifin uzantıları gibidir. Bu çekicilik her nedense tam doyurucu değildir; bir anda/ bir noktada yerini irkilmeye/ürkütme ye bırakır. Gerçekte bu, belli belirsiz bir irkilme ve ürkütmedir; tıpkı o küçük ellerin, küçük bir delik bulup çıkmaları, gibi... Sonuçta burada, gövdenin parçalanması söz konusudur; ve bu parçaların zaman zaman gövdeye benzemedikleri, adlandırılmayan bir biçim kazandıkları görülür. Bu yapıtlar ürkütür, ama aynı zamanda dokunma



İnci Eviner, *Shell-self*,
151 x 103 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi, 1997

ve okşama duygusu uyandırır. Bu ikilem Freud'un, "gövde egosu" kavramıyla örtüşür. Lucy Lippard'a göre, gövde egosu iki türlü yaşanır: "birincisi çekicilik, okşama isteğiyle, yapıtın duygu ve ritmine kapılmakla; ikincisi ise iğrenmeyle, anlamakta güçlük çekilen biçimler ve yüzeylere duyulan tepkiyle."²³

Eviner'in bu dizisindeki dişi cinsellik de yadsınamaz; her ne kadar cinsel organlar doğrudan doğruya bir gönderme yoksa da, doğurgan yumuşaklık, kıvrak devinimler, kapalı bir boşluk olduğunu çağrıştıran delikler, kadın cinselliğinin özelliklerini çağrıştırır. Eviner, bu parçalanmış kadın gövdeleriyle, üstü kapalı bir biçimde erkekegemen toplumun varsaydığı kadın imgesine gönderme yapmakta, bu imgeye ilişkin yerleşmiş yasaları çiğnemektedir.

Bu imgebozumcu yorum, figüratif dilin simgesel ağırlıklarından ayıklanarak yalnız figürün kendine ait gerçeğe indirgenmesi, parçaların bir bütünün parçaları gibi görünmelerine karşın, bütüne hiçbir zaman ulaşamayacağı izlenimi vermeleri, derinin hem giysi hem de ten olarak çift işlev taşıması, Eviner'in öğretilmiş bir modernizmin kalıplarını kırıp, gövde ve ruh arasındaki ikilemleri ortaya çıkaran, bilinçaltı ve ego arasındaki ilişkilere değinen, kimlik sistemlerini ve düzenlerini rahatsız eden işlere yönelmesinin metaforlarıdır.

"Tin maddeye sığmıyor! Yapıt ne benim hayal ettiğim gibi ne de kendi maddesel varlığıma teslim oluyor. Bu gerilim sürüp gidiyor. Ve biçim, eksikliğini, başkalarının duygularını çoğaltarak tamamlamaya çalışıyor. Bir yapıtın yaratıcısından kurtulduğu oranda ömrünü uzatabileceğini düşünüyorum. Bir yaşantıdan arta kalan bir duyguyu harekete geçirmek, ve onun gidip başka duyguları uyardığını ve onları döllediğini görmek istiyorum.

Oluşturduğum formların içi boş. Bu iletim için bir araç. İçimizdeki, binlerce damar ve yeryüzündeki binlerce iletişim ağı gibi.

Desen çiziyorum ve o kadar uzun zamandır çiziyorum ki, gövdemden uzantısı ve bütün yapıtlarımın ana rahmi. Keşke arzuları bu kadar basitleştirebilsek. İhtiyacımız olan bir kurşun kalem ve bir parça kağıt.

Yaptığım desenleri bazen, başkalarıyla paylaşmanın gerekli olmadığını düşünüyorum. Onlar iletmek için değil, gövdenin doğal bir hareketi, bir devinimi olarak gerçekleşiyorlar. Ve kendileri ürktücü bir şekilde gerçeğin yerini alıyorlar ya da bu bir sanrı. Burada başkalarının unutkanlığına uzanan, onları kışkırtan bir şey var. ("Hakkı katin bizi yok etmemesi için sanat vardır", Nietzsche)"

"Derisiz", kara ve etli bir deri kullanılarak dikilmiş kaftan ve ceket gibi giysiler ve kılıflar, giysilerin içini dolduran bakırgövdeler, resimli masallar ve hayvanlardan oluşuyor. Bunlar mekandan mekana taşınabilen, değişken bir enstalasyonun parçaları. Kuşkusuz bu enstalasyon, manastırın koridorunda sergilendiğinde "melez" ortamla bu kimlikler arasındaki bağın varlığı, bu yapıtlara özgün bir anlam kazandırıyor. TUT

dizisine karşın bu dizinin figürlerinin büyük bir bölümü erkekegemen bir çağrışım yapar. Özellikle bakır üstüne omurluk, kaburga ya da bir ağacın kökleri görüntüsündeki gövdeye giydirilmiş kara kaftan/çoban gocuğu, babaerkilliğin ve iktidarın metaforu gibi durur; bu figür masanın başında yer alır. İki yanda ise, zarif işlemeli bakır gövdeli, kara cepkenli/ceketli üçlü bir grup ve salt deri cepkenli/ceketli üçlü başka bir grup yer alır. Masanın altındaki ve başka bir masanın içindeki şekilsiz yaratıklarla ve duvarda asılan kara bir heybeyle düzen tamamlanır. Bu grup bir aile midir? Yoksa bunlar, Foucault'a göre tanımlanırsa, "iktidar tarafından ele geçirilen verili bir varlık olmayan ve özellikleriyle iktidar ilişkilerinin bedenler üzerindeki işleminin ürünü olan bireyler" midir?²⁴

Gövde Coğrafyası, Tut ve Derisiz, izleyiciyi etten tene, ruhdan cisime, bireyden aileye, evden sokağa doğru yönlendiren ve bu ögeler arasındaki içsel ve dışsal ilişkileri sorgulatan ve en önemlisi bu alanları dolduran simgeler ve ideolojiler dışında kalan o "adlandırılmayana" imleyen bir yapıt dizisidir.

"Ten benim için, bir iyileştirme yönteminin çıkış noktasıdır. Yaşanan gerçekten arta kalan tene kazılıdır. Her duygunun, zihindeki her devinimin tende izi vardır. Soğukta giysisiz kalan ten üşür, aşksız ten solar, sevilen ten parlar, hamile ten genleşir, yalnız bırakılan ten büzülür. Darbe teni yaralar ve dişil olan herşey, yani terketme, iç sıkıntısı, çağrı, yalvarma olan herşey, bir yakarıyla birşeylere doğru uzanan şey, boşluğun fişkırmasıdır.

Tenin hayaleti olan "deri", plastik ve tanımlanmamış olandır. Deri tenin yokluğunda bakırlaşır. Deri hayaletlere öykünür ve ona kendi biçimini, kendi duyarlılığının imgesini kabul ettirir; ancak böylece bir duygunun anısı, bir gerçeğin anısı olmaktan çıkar ve kendi yaşantısını sürdürür. Bütün hayaletlerin uzun bir anısı vardır. Yüreğin belleği sürekli dir.

Sofrada konuşmanın yasaklandığı yerlerde, bozkırda, oda içlerinde hayvan gölgeli insanların yazgısına yol gösterir. Kafanın içindeki acıyı tinsel olarak dışarıya atmak için öfkelenir, saldırır, ısıtır, sinir ağları gücü yansıtır. Sinir uçlarına sahip bir masa, altında bekleyen boşluğun sofrasıdır. Kapalı bir ağzın iç çekmesi "omentum" da cisimleşir. Gerisi çığlıklarla tamamlanır.

Bu tutkuyu maddeleştirmek beni, biri olmaktan ve bir dile bağlanmaktan kurtarıyor. Yaşamın tasarlayamamış olduğu şeyi gerçekleştirmek istiyorum. Bitimsiz bir uyanıklıkla çevremdeki dil olmamış sesleri tenime kaydediyorum. Hayaletler ve ben yazgıya yol gösteriyoruz.

Burada, İstanbul'da kendi mahallemin yabancıları olarak, sokaklardaki insanlarda kendi hayaletlerimi gördüm ve onları maddeleştirdim. Orada, sokaklarda tenimin tepkilerini merak ediyorum. Oradaki yabancılığımın doğuracağı hayaletler, hepimizin yabancıları olan o şey, bizim en temel ortaklığımız olacaktır. Sizin ve benim yabancılarımız tanımlanmamış dilsizliğini maddeleştirmek, projeye dönüştürmek istiyorum. Bu proje hepimizin kimlikleri altındaki boşluğu arayacak."

¹ Tefrik Çavdar, Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (İstanbul: İmge, 1996), s. 266.

² a.y.s. 267

³ Samir Amin, "Çeperde: Ulusal kurtuluşun sonu mu?" Büyük Kargaşa (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1991), s.147.

⁴ a.y.s. 147.

⁵ Tefrik Çavdar, Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (İstanbul: İmge, 1996), s. 55.

⁶ Chris Townsend, İğrenç Gövdeler (Prestel, 1998), s. 8.

⁷ a.y.s. 8.

⁸ Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü (The MIT Press, 1996), s. 99.

⁹ a.y.s. 124.

¹⁰ a.y.s. 124.

¹¹ Zeynep Sayın, "Mezlek ve Edebiyat Belirsiz bir Alanda Dekonstrüksiyon", Defter (İstanbul), s. 13.

¹² a.y.s. 13.

¹³ a.y.s. 12.

¹⁴ a.y.s. 19.

¹⁵ Jorge Larraïne, İdeoloji ve Kültürel Kimlik (İstanbul: Sarmal, 1995), s. 195.

¹⁶ a.y.s. 196.

¹⁷ a.y.s. 197.

¹⁸ a.y.s. 207.

¹⁹ a.y.s. 208.

²⁰ a.y.s. 211.

²¹ a.y.s. 202.

²² Zeynep Sayın, Mezlek ve Edebiyat Belirsiz bir Alanda Dekonstrüksiyon, Defter (İstanbul), s. 19

²³ Abject Art / Leslie C. Jones, "Günahkar Kadınlık" (Whitney Museum of Art), s. 42.

²⁴ Jorge Larraïne, İdeoloji ve Kültürel Kimlik (İstanbul: Sarmal, 1995), s. 205.

Melek Mazıcı

William Easton

"Melek Mazıcı"

İlk karşılaşmanızda, Melek Mazıcı'nın baskıları sizde on yedinci yüzyıl botanik gravürleri ile yüz yüze imişsiniz izlenimini yaratabilir. Mazıcı'nın yapıtlarında, tıpkı Aydınlanma biliminin dünyayı "dürüst bir el ve sadık bir göz" ile kaydetme çabasında olduğu gibi, ayrıntılı ve güvenilir bir tarz vardır. Baskıları, örneğin, Robert Hooke'un Micrographia'sındaki erken dönem mikroskobik çalışmaları andırır. Aynı zamanda bize Batı Avrupalıların keşif seyahatleri sonucunda oluşturdukları kapsamlı biyolojik sınıflandırma kayıtlarını da anımsatabilirler; özellikle küçük boyutlu siyah beyaz karborundum çalışmalarına bakmak, doğa bilgisi üzerine anlaşılması güç bir özetin sayfalarını karıştırmak gibidir. Daha yakın bir inceleme sonucunda ise, Mazıcı'nın çıkış noktasının ne bilimsel gözleme ait olduğu düşünülen bir Yeni Dünya ile, ne de sömürge arayışıyla çıkılan macera yolculuklarıyla bir ilgisi olduğu açıkça görülür. Baskılar ne egzotik olanın sınıflandırılması, ne de biyolojik envanterdir. Eğer yapıtlarında herhangi bir taksonomi var ise bu son derece kişisel ve sanatçının günlük deneyimlerinden kaynaklanan bir taksonomidir. İmgeleri bize tohum zarflarını ve çiçek başlarını anımsatsa da bunlar açıkça erkek üreme organları ile dişi üreme organlarına da benzerler. Bir anlamda Mazıcı'nın yapıtının içeriği kullanılan tarza uzaktır. Sanatçının bakışını içe yöneltmesiyle birlikte gizlilik ile açığa vurma arasında, aleni olan ile mahrem olan arasında, özne ile nesne arasında bir gerilim baş gösterir. Sanatçının kendi metodolojisi, yeniden yönlendirdiği bir bakışla baskı tarihinde mevcut ve bilimsel nesnellikle



Melek Mazıcı, Ağacı Seven Yıldız,
39 x 27 cm, kağıt üzerine karakalem, 1993

bağlantılı olan bir stilistik geleneği yankılıyorsa da, bu metodoloji aynı zamanda o geleneği alt üst etmektedir. Bu mahremiyetin karşısında ise, kadınların bedenleri üzerinde böylesine bir erke sahip olan bilimsel söylemin aslında bir sahtekarlıktan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Bakılan üzerinde olduğu gibi bakılanın temsiliyeti üzerinde de kontrol kurarak, sanatçının yapıtı bir yetki edimine dönüşür. Mazıcı'nın önceki sergilerinde özellikle kadınlardan övgü aldığını öğrenmek şaşırtıcı gelmemelidir. Bu, sergilenen baskıların kadınlar için veya kadınlar hakkında olduğu değil, sayıları az olan başarılı Türk kadın sanatçılardan biri olarak Mazıcı'nın, yapıtlarında kadın kimliği konusuna açıkça yer verdiği anlamına gelir.

Melek Mazıcı Finlandiya, İsveç ve Fransa'da olduğu gibi anavatanı Türkiye'de okumuş ve çalışmıştır. Baskılarını birçok ülkede sergilemiştir. Halen Helsinki'de yaşamaktadır. Bu bilgi ışığında Mazıcı'nın yapıtlarında Doğu ve Batı sanat geleneklerinin zıt etkilerini aramaya yönelebiliriz. Ancak, böyle bir analize girişmek Mazıcı'nın yapıtlarını yalnızca basitleştirmek ve onlara indirgemeci bir biçimde yaklaşmak anlamına gelir. Örneğin, büyük boyutlu baskılarında görülen güllerin klasik Fransız romantik resmine ilişkisi o ünlü Türk minyatüründe Fatih Sultan Mehmet'in kokladığı güle ilişkisinden de azdır. Türk halı ve kilimlerinin ikonografisinde gördüğümüz gülün sembolik temsiliyle ilgisi ise daha da azdır. Mazıcı'nın gülleri ne dekoratiftir ne de pitoresk, süsleme ise hiç değildirler. Yine bir karborundum işlemi uygulayarak ürettiği daha büyük boyutlu yapıtlarındaki imgeler sanki kağıdın yüzeyine rastgele sürülmüş, leke sıvanmış gibi dururlar. Salt bir güzelliği vardır ve genellikle çiçek temsiliyetiyle bağdaştırılan hoşluk geleneklerine bütünüyle karşı duran, neredeyse sert bir vakara sahiptirler. Bize Robert Mapplethorpe'un, bir zambağı tensel spekülasyon mekanına dönüştürebilen siyah beyaz fotoğraflarını anımsatabilirler. Ancak, Mazıcı'nın Mapplethorpe'un aleni duyumculuğuyla ilgisi, güzeli kendi için resmetmekle olan ilgisi kadar azdır. Yapıtları her şeyden önce dürüsttür ve bir melodram ya da duygusallığa indirgenemezler. Belki de bir kez daha karşı konulmaz bir gerilim duygusuyla yüz yüzeyiz. Mazıcı'nın olağandışı baskı koleksiyonunda ne mutlu sonlar vardır ne de tertipli sonuçlar, yine de onun yapıtlarında böylesine bir güç yükleyen, bu çözülemezlik duygusudur. Bir çırpıda veya rastgele bir biçimde sabitleştiremediğimiz bu imgelere tekrar ve tekrar dönmek zorundayız. Onlarla her yeni karşılaşmada ise, yapay bir bitmişlik anının mümkün olmadığını, ancak sürekli olarak kendini açan ve sonuçta, kendi içinde, en büyüleyici şey olduğunu idrak ettiğimiz bir oyunun varlığını anımsarız.

Mehmet Koyunoğlu

Hüseyin Bahri Alptekin

“Mehmet Koyunoğlu İçin”

Gözyüzü. Ufuk hattının terazilediği tahta yarıktan içeriye üşüşen sirk cam-bazları, bir o civar balığının sırtında günlük antrenmanlarına başlamışlardı bile. Gün daha şimdiden güzel geçeceğe benzer. Yeter ki savaş çıkmassın.

Atlama Beygiri. Koşarak gelen jokeyler havalandıklarında, atlarının sırtlarına yerleşmiş o sihirli manzaranın uçsuz sonsuzluğunda yarışır. Jokeyleri deniz tutmaz ki...

Şarlatan Balıkçı. Gece hile yüklüdür. Av hile doludur. Hokkabazın açtığı derme çatma yelkeni sihirli kanat sanan balıklar zokayı yutmuşlardır artık.

Bisikletin Farına Takılan Balığın Uykusundan Kaçan Melek. Havaalanı dönüşü, Rick'in bisikletinin farından süzülen yağmur damlasında beliren balık, atlama beygirinin sırtındaki o sonsuz manzaranın üzerinde, gökyüzüne asılı kalırken meleklerden biri yeryüzüne, yazgısına doğru, aşka doğru kaçır.

Hokkabaz ve Kısır Döngü. Kendi kapalı sistemine mahkûm olmuş hokkabazın yolu, atının çektiği şaryoda sonsuza dek gider. Kendinden beslenir, kendinden tüketir.

Avara Kasnak. Kanat konar sırtına, bünye kanatlanmak ister. Kapalı bir kam-burun içinden çıkar kanat. Uçmak uçuşunu sanmaktan çıkar mı?

Kanat Atlayan Çember. Yerini yurdunu, inini kovuşunu bıraktı bir an; yola çıktı bilinmeyen sulara. Sırtında, derisinde, pulunda götürüyor her şeyi, bilmeden.



Mehmet Koyunoğlu, *Hokkabaz ve Kısır Döngü (detay)*, 61 x 46 cm, kağıt üzerine akrilik, 1996

Gittiği su geldiği sudan başka olmayacak, çünkü kabuğu kadar ruhunu da taşıyor menziline, durağına. Okyanus karanlığında belki de her yer aynı. Aslanan, kendi çemberinden kanat atlatarak, yönsüz yurtsuz yüzdüğü oyundur.

Andro Poz. Önden başka, yandan başka. Kendi içinde kendine kapalı sistem. Kendinden beslenen, kendi enerjisi etrafında dolanan, mekanik, birbirini öğüten iki cinsiyet. Hangisi hangi? Mekanik fantezilerin birbirine bağladığı anlık kimyaya oturan poz. Android erk, androjen ironi.

Üçlü Takla. Bir kara deliğin kesitinde havada yüzer, uçar, kaçır, döner, dolaşır, durmaz bir telaştır; kovalayandan kaçır, kaçanı kovalar, kendinden kaçır. Kara bir balonun bütün çeperlerini zorlar. Enerji, beden, ahlak... Günahla iffet arası gidip gelen taklalar kaleydoskopudur.

Pervane. Kendini inkâr edemeyen döngüdür, sabun köpüğü balonunda büyüyerek beliren dünyayla yüzleşmenin verdiği tuhaf his. Parçalandıkça çoğalacaktır hayatın yüzleri. Balon köpükleri birbirlerini açacak, köpük balonları birbirlerini çoğaltacaktır. Yüzleştiğinde, gördüğünü yok etmeğe, kendini inkâr etmeğe kalktığında her şey artık gün gibi ortadadır. Ölüm, aynı zamanda hayattır da.

Ayna. Aynanın yansından kendini dikizler bir travesti; kendiyle tatmin olmak, bir kerecik kendini görmek... İkiye böler, ikiye çarpar. İmaj kaçır, resim yok olur. Aynanın sırrında hapsolanı yakalamak... Bir an fotoğrafını zapt etmek... Mümkün mü? Bakış göz kaçıtır. İroni gülüşe, an hazza yönelir. Denklem bir kere daha cinsiyetin muammasına kapanır.

Rüyaların Çekmeceleri. Rüyaların ceplerine yerleşir gerçeğin ipuçları. Her cebe hatırlanır hatırlanmaz bir nesne... Bu nesnenin eşi ya vardır ya yoktur hayatta. Nesneler rüyaların karıştırdığı yaratıklara dönüşür; bir çekmeceyi mekân edinirler, zaman durur...

Hapisahne. Sevgi değil tutkudur. Çünkü itip ayıran aşktır. Tutkunun çekimi birikimleri iter, fırlatır. Benzer tutku girdabında birleşmek imkânsıza yerleşir. Çekim sonsuzdur, yine de.

Zon Terapi. Astral kayma, kaderi oynatır yerinden. Oyundur kader sevgisi. Elindedir elinde olmayan. Avcunda olansa, temelli oturmaz çizgisine. Yalnızca tuttuğun doğrunun helezon safarisinde karşılaşılabirsin kendinle... istersen.

Periyodik Koridor. Kendinle otururken yemek, rüyanın motoru olur. Mönü şimdinin oyalaması, garson celladın, gelecek sıkıntın olur. Kırmızı tabaklardan bonzailer fıskırır. Bir sergi sonrasında, ancak bir kediyle dertleşilir.

Kare Majik. Defalarca kurcalanmış bir talisman, ancak bir Nisan balığının ruhunda çözülür; akıntının ters yönü kazır palimset katmanlarını. Her kafada bir balık, her balığın boynunda bir felsefe taşı durur.

Mehmet Koyunoğlu

Ali Artun

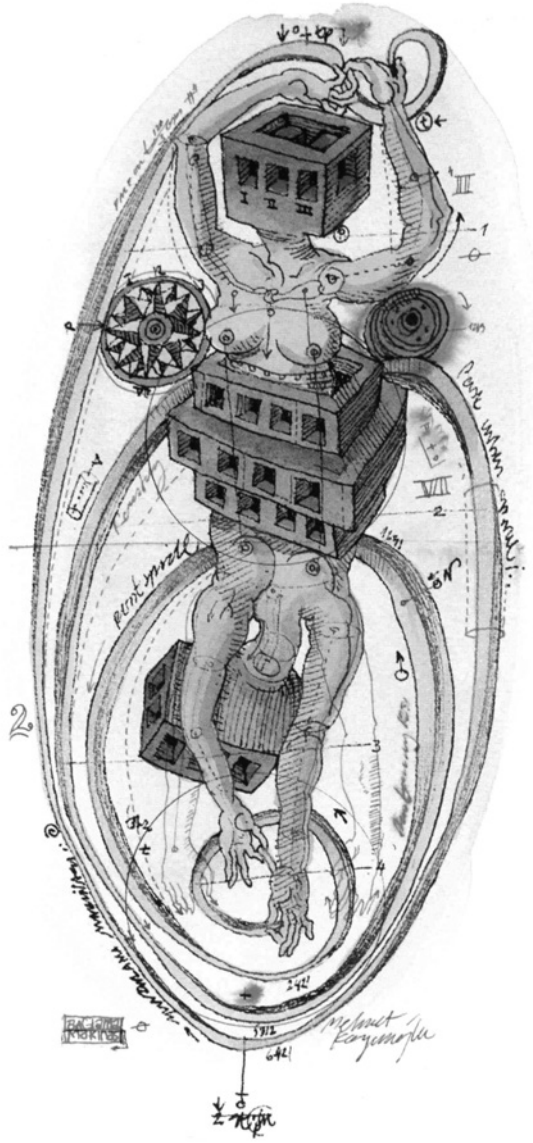
“Makine-İnsan Hayali”

“O insan değil, bir makine”

Alfred Jarry

Süpererkek/Makine-İnsan

Mehmet Koyunoğlu'nun açtığı son sergi “Makine-İnsan” oldu. Serginin fikri Alfred Jarry'nin 1902'de yayımlanan Süpererkek (La Surmâle) kitabından çıktı. Bilim, teknoloji ve mühendisliğin yüceltilmesinin bir yergisi olarak kaleme alınan kitapta Süpererkek, ya da Makine-İnsan André Marcueil, sahnelediği değişik kahramanlık gösterileriyle bütün öteki makineler meydan okur. Önce bisikletiyle bir lokomotifle yarışır ve onu geçer. Menzil 10,000 mildir ve süratin saatte 300 kilometreye vardığı olur! Aslında yarış lokomotifle beş sürücülü bisiklet arasındadır ve “Devridaim Besini”nin mucidi ünlü bir kimyager tarafından düzenlenmiştir. Kimyager alkol esaslı besini sayesinde insan mekanizmasının uzun yolda makineden üstün olduğunu kanıtlayacaktır. Ancak André Marcueil gizliden gizliye katıldığı yarışta hem lokomotifi hem de beş sürücülü bisikleti yaya bırakır. Davası, insan gücünün sınırlarından öteye, sayısal sonsuzluğa ulaşmaktır. İlerleyen günlerde Marcueil efsaneleşmiş bütün rekorları kırarak, “bilimin gözetlediği” bir sahnede, kimyagerin kızıyla peş peşe 82 kez birleşir! Bu mucize üzerine “burjuva bilimi” Süpererkeğin bedenine aşk duygusu, makinesine bir ruh aşlamak tutkusuna kapılır. “Bu adam bir mekanizmaya dönüştüğüne göre, dünyadaki dengeyi sağlayabilmek için, şimdi de başka bir mekanizmanın bir ruh imal



Mehmet Koyunoğlu, Bağlama Makinası,
26 x 14 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi ve guaş, 2000

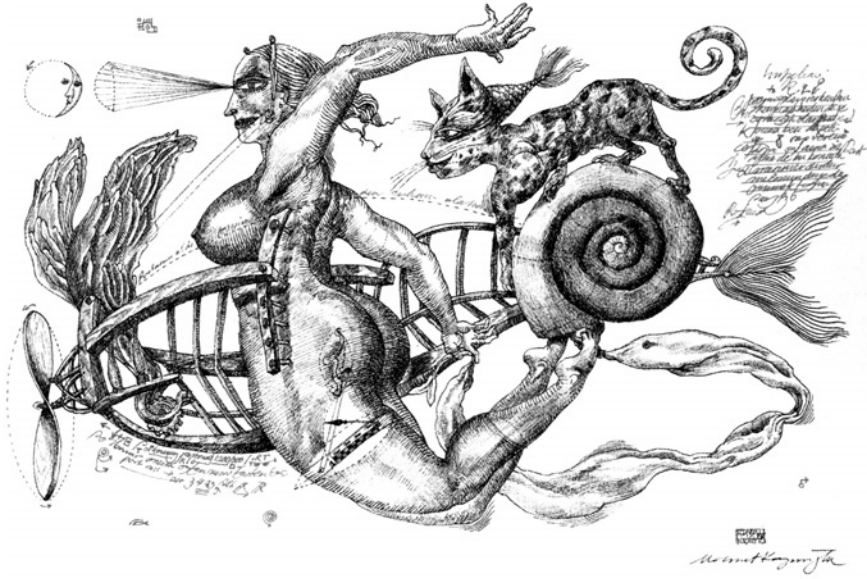
etmesi gerekir." Bu amaçla, hemen oracıkta, iki saat içinde başka bir makine icat edilir ve Marcueil'e bu yeni makine marifetiyle 11,000 voltluk bir akım verilir. Sonuç başarılıdır. Ama bu kez de Süpererkek makineye galip gelir. O kadar güçlüdür ki, dinamoyla birleşmesi sonucunda dinamo ona değil, o dinamoya ruh verir ve makine insana âşık olur!

Süpererkeğin öyküsü, Mehmet'in resimlerindeki mekanik harikalar dünyasını canlandırıyor. O yüzden olmalı; bu öyküyü anlatınca, bir "Makine-İnsan" sergisi yapma önerisine hemen kapılıverdi. Ve ardından süpererkekler olmasa da bir takım süperdişiler peydah oldu; kimi bir 'ayağı' Çengelköy'e, bir 'ayağı' Bostancı'ya basan, falk-aksamlı bisikletler sürüyor; kimi yelkenlerini şişirdiği, serenlerine çöreklediği ve bordasında değişik Babil kulelerinin yüklü olduğu gemileri yüzdürüyor. Ayrıca, dişil yüzme, uçma, kafalama, avlanma makineleri... Bazıları iki başlı, belki hermafrodit... Sadece makine-insanlar değil, ışıltılı makine-balıklar, kediler, köpekler, sürüngenler, meçhul malukat...

Mekanik/Hermetik

Koyunoğlu'nun kurduğu âlemde iki mizansen var: biri mekanik, diğeri hermetik. Bir yanda dişliler, zincirler, uskurlar, çarklar, pervaneler, kasnaklar, manivelalar, usturlaplar, ceraskallar, cirokoplar... Diğer yanda tarotlar, tılsımlar, nazarlar, pençeler, matriksler, ebced dizgileri, burçlar, rüzgârgülleri, labirentler, dehlizler... Beraberlerinde, ilahi geometriler, şemalar, şifreler, harfler, rakamlar. Bilinmez hesap-kitap. Bütün bu âlemi harekete geçiren zemberek, belki de onun oynattığı kukla, bir otomaton.

Koyunoğlu'nun resimlerindeki alet-edevat ve onlara eşlik eden büyümlü işaret ve formüller bir mekanik hayal aleminin kendisini değil, onun projelerini, çizimlerini temsil ederler. Dolayısıyla bilimin icatlarının yanı sıra, onları tasarlayan akıl da devreye girer. İnsanları hayvanlardan ayırt eden o büyük güç. "Bir arı peteklerini inşa ederken birçok mimarı mahçup edebilir. Ama en kötü mimarı arıların en iyisinden ayırt eden, mimarın yapısını önce aklında kurmasıdır." Yani sonuçta insanın işi yararlı, amaçlı, çıkarlı olmalıdır. Oysa makine-insan projeleri, İhsan Oktay Anar'ın romanı Kitab-ül Hiye'deki Yâfes Çelebi'nin hendeshanesinden, mühendishanesinden çıkma dabbabesine, kallabına, zülkarneynine, düşahisine ait tasvirleri hatırlatır. 'Hiye' mekanik ilmi demektir; ama hile, oyun, aldatmaca anlamlarına da gelir. Ve roman kahramanı mucit Yâfes Çelebi'nin de, Koyunoğlu'nun da projeleri birer oyundur, hiledir; akıl değil hayal ürünüdür ve bir işe yaramazlar –Kant'tan bu yana sanattan beklendiği üzere. Dertleri güçleri sanatla bilimi çatıştırmak, akıllı hayalin oynacağı yapmaktır. Koyunoğlu'nun çizdikleri, 'teknik resim'lerin resimleridir; bu resimlerde sanat bilimi, hayal gücü aklın gücünü teslim alır. Makine-insan tasavvurunun bilimdeki ve sanattaki temsillerini ve aralarındaki ezeli mücadeleyi düşündürür. Kadim bir tarihi çağdaştırır.



Mehmet Koyunoğlu, *Tedarikli Uçuş Haçavera*,
26 x 36 cm, kağıt üzerine çini,

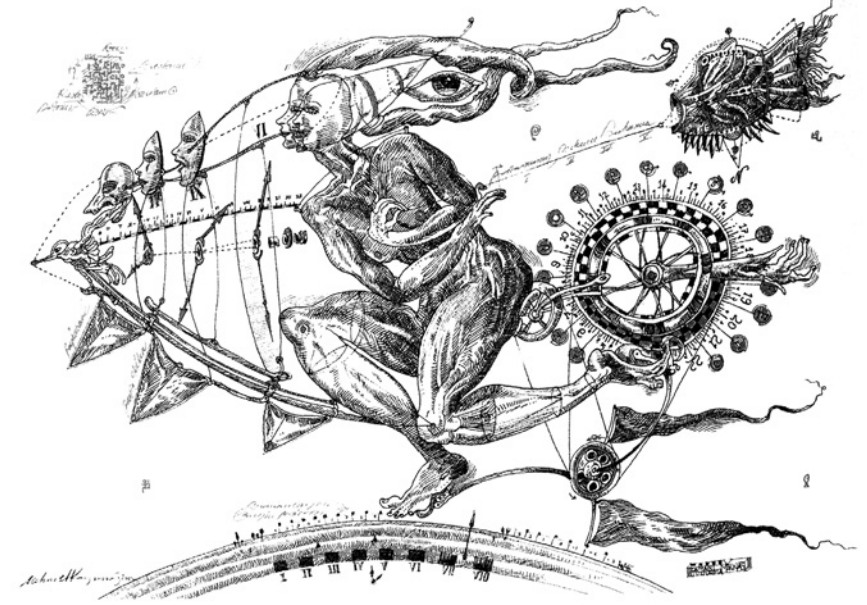
“İnsan vücudu, zembereklerini kendi başına kuran bir makine olup sürekli hareketin canlı imgesidir.”

Julien Offray De la Mettrie

İnsan, Bir Makine

Descartes yalnızca hayvanların birer makine olduğunu düşünür. Oysa hekimler-hekimi La Mettrie, Descartes'tan yüz yıl kadar sonra, 1748'de, ruhun da nihayetinde kaslar gibi bir yay olduğunu 'ispat ederek', *İnsan, Bir Makine* adlı kitabı kaleme alır. Ona göre ruh, boş bir sözcükten ibarettir. Akıllı insanlar için sadece düşünme yetisini ifade eder; ve bacaklar nasıl kaslar sayesinde yürüyorsa beyin de kaslar sayesinde düşünür. Ereksiyona gelince, o da “güzel bir kadın görüntüsünün ya da düşüncesinin” beyinden başlayarak harekete geçirdiği bir yaylar mekanizmasının başarısıdır. İnsan davranışlarını güden hazlar da, acılar da mekaniktir. Evrende madde ve hareket dışında bir şey yoktur.

Jarry'nin kahramanı Süpererkeğin mucizeleri bundan daha 'bilimsel' açıklanabilir mi? Veya, Marx'ın göklere çıkardığı büyük materyalist La Mettrie'nin makine-insanı Süpererkek'ten daha müthiş edebileştirilip hicvedilebilir mi?



Mehmet Koyunoğlu, *Hokkabaz ve Kısır Döngü (detay)*,
61 x 46 cm, kağıt üzerine akrilik, 1996

“Sanat öldü. Yaşasın Tatlin'in yeni makine sanatı.”

Dada Fuarı, Berlin, 1920

Makine-insandan makine-sanata

La Mettrie'ye göre, ancak bedeni teşrih masasında dilim dilim kesip, bizzat görüp inceleyen hekimler onun gizlediği makineyi keşfedebilir: “Tıp adamları insan labirentini baştan başa dolaşarak aydınlatmışlardır; sadece onlar öylesine büyük harikaları gizleyen örtülerin altındaki hayat yaylarını bize gösterebilmişlerdir.” Nitekim, makine-insanın sanattaki ilk kayıtlarına da tıp ve sanat arası ilişkinin doruğa çıktığı Rönesans'ta rastlanır. Bu kayıtlar, yıllarca mühendishanesiyle hastaneler arasında mekik dokuyan Leonardo'ya aittir. Leonardo, bir yandan zırhlı savaş araçları, uçaklar, helikopterler ve denizaltılar tasarlarken, bir yandan da kadavra teşrihine merak sardırır ve anatomi üstadı kesilir. Sonunda bilgisinin bu iki ayrı bölgesinin aslında aynı olduğunu kavrar ve ‘mekanik kitabına’ (başka deyişle ‘kitab ül hiyel’e!) odaklanır: “İnsanın ve diğer hayvanların kuvvet ve hareketlerinin temsillerinde... mekanik kitabını temel alırsanız bütün iddialarınızı kanıtlarsınız.” Makinelerle ve kadvavalarla deneyleri sonucunda Leonardo makine-insanı keşfetmekle kalmaz, sanatın da hekimlik ve mühendislik ölçüsünde bir bilim olduğunu savunur.

Modern zamanların sanat ve edebiyatında , Endüstri Devriminin etkisiyle bilim iyice egemen olur. Ama bu egemenlik, sanatın bilimden söküldüğü, hatta zamanla onun üzerinden bir iktidar güttüğü karşıt akımlar yaratır. Akıl ve hayal, gerçek ve düş, iş ve oyun, doğa ve insan, arzu ve olgu, kısacası bilim ve sanat karşı kutuplara çekilir. Avangardın realizmler ve sürrealizmler bölgeleri belirmeye başlar. Örneğin, her ikisi de hekimlerden esinlenen 19. yüzyıl realizminin zirveleri Balzac ve Zola, Leonardo'nun izinden yürürler. Romanlarında, insanı vücuda getiren doğasını ve çevresini, toplumu teşhir ederek, 'insanlık gerçeği'ni keşfe dalarlar.

I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda yükselen avangardın 'realizmler' kutbunda bilimin ikonu makine kült olur. Öyle ki, Marinetti otomobilini en gözde antik heykele değişmez, fabrika atıklarını besini kabul eder. Le Corbusier, Ozenfant, Leger, Mondrian, Kandinski sanatlarını endüstrinin standart diline uyarlarlar. Kare, üçgen, çember gibi temel formlara bağlanırlar. En radikalleri Rodçenko ise düz bir çizgiyle yetinir. Fırçası cetveldir. Sanatın mühendislikten, sanat eserinin de teknik resimden veya bir mühendislik harikasıdan farkı yoktur. Le Corbusier kadar Sovyet teknokratları için de "ev bir makine"dir ve makineler üretilmelidir. Tatlin'in dünya devrimini 'üretecek' III. Enternasyonele adanmış anıt sonuça bir vidadır... İlk Ford'ların seri üretiminde uygulanan ve insanı makineye eklemleyen Taylorizm, Avrupa ve Sovyet realizmlerinin düsturu haline gelir. Le Corbusier ve Ozenfant, dergileri L'Esprit Nouveau'da Ford'u modern zamanların Pantheon'una benzetirler. O zamanlar revüler bile seri üretimin ritmini, armonisini, vb taklit etmeye çabalar (Ballet Mechanique).

"Yağlı nesnellikten ve armoniden, her şeyi düzene sokan bilimden öğreniyorum... Mantık her zaman yanıltır... Zincirleri öldürür."

Tristan Tzara

"Dünyayı hayal gücü yarattığına göre, dünyaya hayal gücü hükmetmelidir."

Baudlaire

Fizik/Patafizik

Alfred Jarry'nin Süpererkeği tarihsel makine-insanın bir ironisidir. Makinenin hayatı ve sanatı fethetmesine karşı onunla direnir. 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında hayranları onu izler: Duchamp'ın Large Glass olarak anılan işinde birtakım makinelerle temsil edilen Gelin ve onu arzulayan Bekarlar, 'aşk benzini'yle harekete geçerek cinselliğin mekanik evreninde birleşirler. Gelin Leonardo'nun çiftleşme diyagramlarına gönderir. Picabia'nın Parade Amoureuse'ünde de aşk makineleşir. Gene Picabia'ya ait Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi, üzerinde "her daim" yazan bir bujiden ibarettir. Man Ray'de ise Erkek bir el mikseridir. Max Ernst'te Büyük, Renkli Çark Ölçü'ye Aşk Yapar...

Onlar makine-insanları aracılığıyla, başta akıl ve mantık (matematik), makinenin temsil ettiği herşeyi, yararlılık ve işlevselliği; hayata bulaştırdığı zaman fikrini, tekdüzeliği ve her türlü düzeni; nesnelliği, somutluğu alaya alır, hoş görürler. Onlar hayal gücünün, düşün, büyü, tesadüfün, istisnanın, saçmanın, sürprizin, simyanın erbabıdır. Jarry'nin kurduğu, fizik ve metafiziğin çok ötesinde bir ilmin, patafiziğin, uzmanlarıdır. Baudlaire'in safına katılarak, egemen iyilik-güzellik-doğruluk zihniyetlerine baş kaldırırlar. Jarry'nin patafizik ilminin hakkının yendiğini düşünenler 1948'de Patafizik Okulu'nu kurarlar. Duchamp, Ionesco, Dubuffet, Jacques Prevert, Michel Leiris ve daha birçok hayalperest bu Okulun mensupları arasındadırlar. Ve hiç kuşkusuz Mehmet Koyunoğlu onlarla kardeş bir ruhtur.

¹ Galeri Nev, Ankara, 6 Ekim-14 Kasım 2000.

² Alfred Jarry, Supermale, Cambridge, Exact Change, 1999.

³ Karl Marx, Capital, Vol.I (Londra, Lawrence & Wishart, 1974) s.174.

⁴ İhsan Oktay Anar, Kitab-ül Hiyel, (İstanbul, İletişim, 1996)

⁵ Julien Offray De La Mettrie, İnsan, Bir Makine (İstanbul, Havass, 1980)

⁶ La Mettrie, s.55, 59, 60.

⁷ Marx'a göre, Descartes'çı materyalizm ile İngiliz materyalizmini bağdaştıran La Mettrie'dir. Bkz: Karl Marx, Friedrich Engels, Kutsal Aile (Ankara, Sol, 1976) s.198.

⁸ La Mettrie, s.18.

⁹ Rönesans'ta, konösörün işi olan bir eserin özgünlüğü ve ustalığı hakkındaki 'tanı'da bulunma görevi çoğunlukla hekimlerce yürütülür. Leonardo'nun kadvralara olan tutkusu ise herkesçe bilinir. Zaten önceden canlı modelden çalışılan resim ve heykel sanatlarında kadvralar ve tıbbi anatomi öne geçer. [Bkz: A. Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması (Toplum ve Bilim, Kış 1998) 41,42.]

¹⁰ Leonardo'dan alıntılan: Marco Cianchi, Leonardo, The Anatomy (Floransa, Giunti, 1998) s.10.

¹¹ Balzac hipnotizmayı da geliştiren Alman hekim Franz Anton Mesmer (1734-1815), Zola zamanının fizyoloji bilgini Claude Bernard'dan (1813-1878) etkilenirler.

¹² Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918", Art in Theory, 1900-1990, der. Harrison & Wood (Oxford, Blackwell) s. 248-253.

¹³ Charles Baudelaire, "The Salon of 1859", Selected Writings on Art and Artists (Cambridge, CUP, 1972) s.302, 303.

¹⁴ Alfred Jarry, Patafizikçi Doktor Faustroll'un Kahramanlıkları ve Görüşleri.

¹⁵ Douglass Kellner, Baudrillard'ın yazılarından yaptığı derlemenin sunuşunda, onun evreninin Jarry'nin patafiziğinin bir görüntüsü olduğunu öne sürer. [D.Kellner ed., Baudrillard: A Critical Reader (Londra, Blackwell, 1994) [s. 16,17]

Mithat Şen

Beral Madra

“Mithat Şen”

Mithat Şen, 1987’den bu yana insan figürünü, her bir parçayı kendi içinde bütünleştirerek, disiplinli bir çözümçülükle doğaçlayarak parçalara ayırdı. 1988’den başlayarak Şen’in resimlerinde daha dolgun, hacimli ve doygun biçimler ortaya çıktı; öyle ki giderek parçaları oluşturan boya dokusu alçak kabartma adacıklar oluşturdu. Çok renkli resimlerde iki ya da üç, karşıt ya da uyumlu renk birleştirildi ve göz zevkimize seçenekler sunuldu. Bunun yanında, kendini araştırma ve kalıpları kırma eğilimleri içinde tek renklilik de başgösterdi. Figür parçaları çoğu kez, rastlantısal gibi görünen beklenmedik sapmalarla dağılırken, bunlar arasındaki kinetik devinim güreşlere, cinsel ilişki hareketlerine ya da dans pozisyonlarına göndermeler yapıyordu. Diziler olarak üretilen tualler, sonuçta sürekli bir performansı çağırıştırır.

Modern sanat belleği açısından, figürün analitik parçalanması, örneğin Picasso, Miro ve Bacon’da izlenir; Şen’in analizleri de bu izi sürerken, hem benzer bir bilinçaltı araştırmasına girer, hem de çeşitli gövde bölümlerinin anlam haritasının çıkarılmasını öngörür. Şen, kendi amaçları için gerçeküstücülük yöntemlerini uyarlamaktadır.

Geleneksel bellek açısından da imgenin çoğaltılması, İslam sanatına gönderme yapar. Bir imgenin yinelenmesi, öznelliği anonimliğe dönüştürdüğü için, İznik çinileri ve kumaşlar üstündeki geometrik ve bitkisel yinelemelerin oluşturduğu doku, Batılı sanatçıların da ilgi odağı olmuştur. İslam sanatının benzetmeyi en aza indirmesi ve



Mithat Şen
Beden Dizisi, 1991

işsel gerçeklerin yeniden kurulmasını sağlaması ilkesi de, Şen’in yüzey-mekan mistisizminde kullandığı açılmıdır. Resimlerdeki soyut motiflerin renklerinin ve biçimlerinin yapısal gerekliliğinin oluşturduğu bağımsızlığı anlamak için, temsili olmayan öğelere başvurmak ve temsili olanla temsili olmayanın yanyanalığındaki dinamik bağımsızlığın zevkine varmak gerekir. Bu resimlerde, insan figürünün (temsili olan) yinelenen motiflere (temsili olmayan) dönüşmesini, öznellik ve nesnelliğin yanyanalığını, anlatımın imgelerin yalınlığında eritilmesi deneyimini yaşarız.

Mithat Şen

Vasıf Kortun

“Mithat Şen”

Mithat Şen’in resimlerinde gelenekle uğraşmaz. Bitmiş resimde görsel yolla ele geçirilmiş bir imge yoktur. Örneğin bu resimler ebru tekniğinin figür üzerine giydirilmesi değildir. Şen’in resimleri böyle ilişkilendirmelere dayanıklıdır, çünkü Türkiye resminde kendini salt görselliğe dayandırmayan azınlık işlerdendir. Bir resim kendini salt görsel bir oluşumdan muaf tutabiliyorsa süsleme de olmaz.

Yakınlığı olduğu Ömer Uluç resmi, Uluç’un kendisinin de söylediği gibi figür ile soyut arasındaki aralıktan hızla süzülür, ne budur ne de diğeri. Bir o kadar da libidinal bir hazzın izlerini taşır. Ayırtıkları alanlardan en önemlisi ise Şen’in resminde, soyutlaşma ya da figürleşme olmayışıdır. Oysa, Uluç’un resimleri geçiş ve göçebelik resimleridir. Şen’in imgelerinde ise sıcak ve sarhoş bir bedensel ize, imza olmasa bile bir ize rastlanmaz. İmge kendini ısrarla kendisinden ayırır. Üstüne oturduğu bezin üzerine set set çıkan bir çıkartma, bir kabartma olarak, üstünde parmaklarınızı gezdirdiğiniz bir harita gibi kendini duyurur. Bu ise imgenin yapısıyla ilgili de olsa, imgeyi yapandan ve imgenin kendisinden ayırır.

Denilebilir ki bu imgeler Türkiye resminde sık sık üretilen kimliksiz şablon figürlerle benzer. Oysa Şen’in resimleri bir kimliğe ya da cinsiyete, yani işlev ve konuma göre sabitlenmiş bir veriye göre kurulmaz. Şen’in resimleri dizi dizidir, bir düzene dayanır ancak prototiplere göre oluşmamışlardır. Ortada prototiplere sığınmayı gerektirecek öncül bir zihin boşluğu yoktur. Minyatür resminin şablonlanmış, birbirini başka sayfalarda tekrar

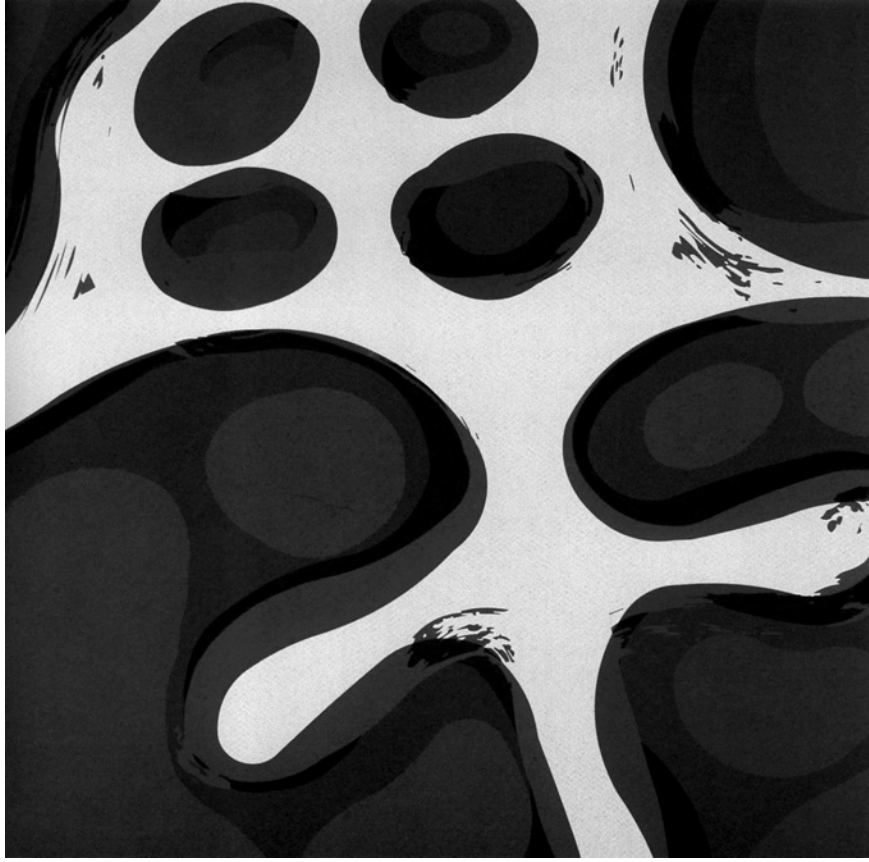
eden figürleriyle de bir bağ yoktur. Minyatürde aslen temsili bir figür olduğu söylenemez. Kuşkusuz Şen’in bedene benzer imgeleri de temsiliyet uğruna kendilerini açığa vurmazlar ama birbirlerinin aynısı da olamazlar. Kendi dışlarında tasvir ettikleri yoktur. Yapılışları gereği elin iz bırakıcı erkese de kapalıdır. İki farklı tekrar geleneği var. Birinci Warhol’un iyiden iyiye irdelediği gibi yitik bir orjinal ya da orijinal olmayan bir orijinal dairdir. Bu medyatik dolaşımın, yeniden üretimin içinde yer alır. Bir de tekrarın, görüntünün kendisi içinde olduğu bir gelenek vardır ki, örneğin bir ikonada, ve özellikle Bizans-Balkan geleneğindeki İsa tasvirlerinde, İsa bütün İsa’ları taşır ve kuşatır. Bir Mithat Şen resmindeki beden başka bedenler değildir ama onun tekrarı işte bununla ilgili olabilir. Küçükü büyüklü, parçalı bütünlü bu dizinin *bir* bedeni vardır. Tekrar halinde, o olanla o olmayan birbirlerini kurarlar. Tabii ki modüler ve ikonoklast bir düzendir kuruluş bozulan.

Şen’in resmi soyut ya da figür sorununu tanımaz. Geleneğin tezahürünü ve reddini düşünmek zorundayız ama bunu bir geleneksel motifin modern bir görüntü yoluyla izole edilmesi ve farklı resim geleneklerinin bir arada sunulduğu çerçevesinden değil. Gelenekçi yaklaşımın temelinde ve sahip çıkma kaygusunda toplumsal bir hedef yatar, pedagojiktir ve yön gösterici olduğunu savunur. Şen’de bir büyük anlatıya yollanma yoktur. Oysa, görsel alıntıyla çalışan gelenekçi modelde ders verme kaygusu da vardır, çünkü geleneği “gösterir”. Şen’in resimleri ise ısrarla görselliği arkaya iterek entim ve psikik bir alan çizer.

Şen’in işleri, Kandinsky’nin 1907 yılında Münih’te yaptığı resimler gibi ikonumsu ve Bizanslıdır. Bedenin ikonlaştırılması, soyutlamayla aynı şey değildir. Bizans-Balkan ikon resimlerinde çarmıha gerilen İsalardan bazılarında özellikle göğüs ve gövde kasları sürekli olarak parçalanarak sanki bedenin kendisinden bağımsızlaşırlar. Şen’in resimlerinde parçalara ayrılarak yeniden kurulan bedene benzeyen imge ise resmin ta kendisidir. Aynı zamanda beynin ince kıvrımlarını çağrıştıracasına us ve gövdeyi tek alana da indirger. Yani o sadece akılsız bir gövde değildir. Bütün bedendir.

Bu resimlerde bilinçaltı, yüzeyde sabitlenmez ve bunlar bilinçaltının resimleri değildirler. Zaten bilinçaltı resmedilemez. Beden cinsellik taşır ama bu cinsellik, Batılı us-beden ilişkisine, ayrışmasına göre çizilmemiştir ve erojen bölgeler sınıflandırılmamıştır. Beden tek bir cinsel kimliğe göre kurulmaz. Erojen bölgeler yer değiştirir. Bu beden *kendi içinde* göçebedir. Erotik dolaşımı olduğu kadar, bir yüzey üzerinde kayışı da yersiz yurtsuz oluşundandır. Beden parçalanır ve sürekli olarak kendini yeniden düzenler, düzenledikçe irileşir, şişer, çözülür ve kendini tekrarlar.

Montaj fikriyle çalışan, vazifesi geleneksel görüntünün modern yüzeye geçirilmesinden ibaret olan gelenekçi yaklaşım, Paul Klee’nin dediği gibi, zaten görülenin tasvirinden ibarettir. Nekrofliyadır. Şen’in resminde gelenek resimlenmez, bastırılırken hissedilir ve bu geleneğin arkeolojisi yoktur. Bu resimler salt ikonoklast olmasa da görselliği arkaya çeker.



Mithat Şen, *Beden Dizisi*,
50 x 50 cm, serigrafi, 1991

Bir bütün dahi olsa, kendinden ayrışık bir halde, cinselliğinin rotalarını şaşırmış, kendi parçalarıyla düşünen, olası işlevlerine boyun eğmeyen, bir resimden diğerine kendini yeniden kuran bu resim tabii ki beden resmidir. Bu beden varolan bir bedenden alınarak bozulmadığı için deforme edilerek üretilmiş değildir. Yani bir başka figürden aktarmaya dayanmaz, tümüyle kendisinin kurgusudur. Sade, indirgenmiş ve kendi çerçevelerini kuran bu resim buranın resmi değildir ama buradandır.

Mithat Şen

Orhan Koçak

“Mithat Şen”

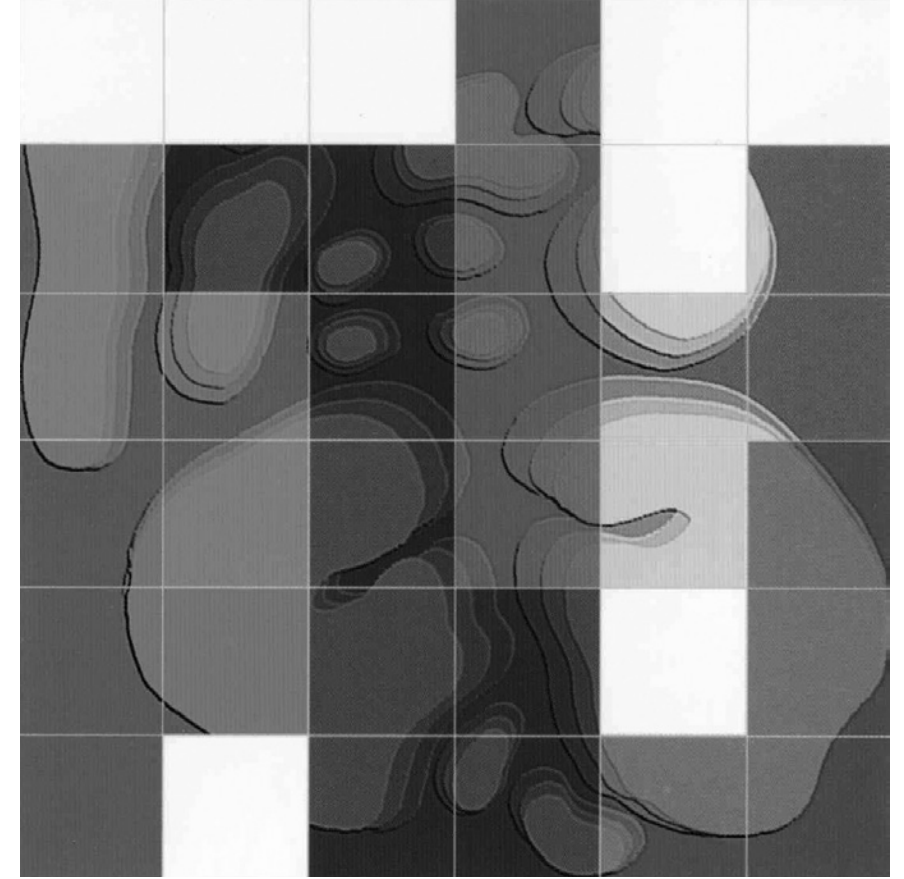
Mithat Şen'in imgesi dönüyor ve dönüşüyor. Bu imge, irili ufaklı yuvarlaklardan oluşan bu konfigürasyon, dizisel bir mantığı izlercesine dönüşürken, imgenin doğasıyla ilgili bazı soruları da gündeme getirecektir. Nedir imge? Görünüştür, öncelikle; bir şeyin görünmesidir. Ama daha bu noktada bir çatallaşma başlar, bir ikilik çıkar ortaya: Şey ve görünüşü. Öyleyse nedir Şen'in "şey"i? Bir dış nesne değildir; bir figürdür ama herhangi bir doğal nesneyi temsil etmez. Şey ve görünüşü ikiliğiyle ilişkili olan "aslı ve sureti" karışıklığını da sorunlaştırır Şen'in yapıtı. Bu resimler "asıl" ve "köken" gibi kavramları yok etmeksizin askıya almışlardır. Burada kökenden değil, *başlangıçtan* söz edilebilir olsa olsa: Bu dönen dönüşen imgenin başlangıcında, bir yatan kadın figürünün, bir çıplak gövdenin bulunduğunu biliyoruz. Şen'in 80'lerde yaptığı bazı resimlerde daha belirgindir bu gövde. Ama metafizik köken düşüncesiyle tarihsel başlangıç kavramı arasındaki fark da burada ortaya çıkar: Köken, gerçek anlamıyla dönüşüme ve sürece izin vermeyen bir kavramdır; sonra olan her şey üzerine hak iddia eder, yeniye eskiye indirger: Her şey aslında çoktan olup bitmiştir. Oysa Şen'in figüründe bir deneyellik görülür: Kendi geçmişinde (kökeninde, "programında") bulunup bulunmadığını bilemeyeceğimiz bir niteliği arıyor gibidir. Bu yüzden, sözcüğün dar anlamıyla dizisel olduğu da söylenemez. Dizisellikte, arayışın yanında bir tür yazgısallık da vardır: Süreç içinde denenebilecek bütün olasılıklar, çıkış noktasınca belirlenmiştir. Şen'in resimlerinde böyle bir yazgısallık yok: O figür, denediği renk ve

konfigürasyon duraklarının bazılarına hiç uğramayabilirdi -gelecekte nerelere konaklayacağı da şimdiden belli değildir.

Şen'in imgesi, bir dış gerçeğin soyut sureti değil. Ama yine de bir aslın sureti sayamaz mıyız bu imgeyi, bu kez dışsal değil içsel bir nesnenin görünüşü sayamaz mıyız? Bir travmanın, kökensel bir ruhsal deneyimin olaydan sonra yeniden yaşanması ve düzenlenmesi olarak göremez miyiz?

Psikolojik bir yorumu davet eden bir yoğunluk elbette vardır Şen'in resimlerinde: O yoğun ısrar, saldırganlık ve şefkat deneyimlerini düşündüren o parçalama ve yeniden birleştirme tutkusu... Bunlar, bir ruhsal mekanın açıldığı izlenimini de verebilir resme bakan kişiye. Ama bu noktada dikkatli olmak gerek: Psikolojik yorumla Şen'in yapıtı arasındaki ilişki çift yönlüdür: Yorum yapıtı anlamlandırabilir, ama kurulan yorum çerçevesini anlamlı bir anlatıya dönüştüren de yine yapıtın kendisidir. Ve belki ikincisi daha çok geçerlidir. Üstelik Şen, her türlü dışavurumsal jestten de kaçınır; modern resmin (Soyut Dışavurumcular da dahil) bütün bir yanını oluşturan duygu ve anlam tellallığından uzak durmak için harcanan bilinçli çaba, belki de bu resmin en önemli "ruhsal" ögesidir. Ama psikolojik yorumun zaafı asıl şurada ortaya çıkar: Yapıtın açtığı *zihinsel* ve *teknik* sorunları unutturmak. İmgenin doğası, böyle bir sorun. Şen'in imgesinin dışsal bir nesnenin üsluplaştırılmasından mı türediği, yoksa bir iç deneyimi mi temsil ettiği sorusundan daha önemli olan, bu resmin *imgeye ne yaptığıdır*.

İmge, çoğu zaman duyusallıkla birlikte düşünülmüştür. Kendisi burada olmayan bir şeyin bütün duyusal özellikleriyle (rengi, dokusu, sesi, tınısı, vb.) anımsanması ve zihinde temsil edilmesi olarak tanımlanır. Duyusal doluluk, Romantizm'den beri modernist sanatın kurucu ilkelerinden biri olmuştur. Malevich'in rengi ve organik biçimi reddeden resmi bile reddettiği bütün o duyusal fonun önünde anlam kazanır. Ama bu imge anlayışının örtmeye, unutmaya çalıştığı bir gedik hep var: İmge, varlığın sadece duyusal anısı değildir; aynı zamanda *gölgesidir*. "Bir varlık," diyor Emmanuel Levinas, "hem kendini kendi hakikati içinde gösteren şeydir, hem de kendine benzer, kendi imgesidir. Asıl (orijinal) sanki kendinden biraz uzakta duruyormuş gibi verir kendini, sanki kendini bizden çekiyormuş, alıkoymuyormuş gibi; varlığın içinde bir şey, varlığın gerisinde kalıyordur sanki." İmge görünüşdür, görünüşse benzeysi, bir şeyin kendine benzeysi. Bir ilişkidir bu; ve her ilişki gibi bir kopma olasılığını, iki şey arasında bulunan bir boşluğu, bir mesafeyi de içerir. Görünüşün ve her türlü benzeysin yitirildiği hipotetik bir an hep vardır; ve bu anın bilgisi, imgenin *daha en başından beri* nasıl da çelimsiz bir olasılık olduğunu hissettirir. Mithat Şen'in son beyazları da hem kendi figürünü hem de bütün bir modernist imgeyi yok olma olasılığıyla yüzleştikleri eşikte yakalıyor. Resimlerin sezdiği o suskun dehşet, temsil edilen herhangi bir yaşanmış ruhsal deney kadar, bu "teknik" olasılıkla da ilgili. Deneysellikten ve arayıştan söz etmiştik: Bunun ancak yoklukla yüzleşmek pahasına sürdürülebileceğini de düşündürüyor bu resimler.



Mithat Şen
Beden II. Seri, İM VII, (detay) 1995

Mithat Şen

Ahmet Soysal

“Mithat Şen Beden 2. Seri”

müzik

1. Yazıyı görüne yaklaştıralım.

Mithat Şen’in ağırbaşlı vücut tematiği, bize burada bir bilgisayar oyunu aracılığıyla sunulmaktadır. Ciddiyet ve oyun. Üç zaman boyutunu devreye sokmaktadır bu oyunun Mithat Şen’in sayfalarındaki belirlenimi.

Şimdi: şimdiki zaman diye nitelendireceğimiz boyutta yer alan biçimlere bakalım (bunlar en büyük kareli olanlardır). Üst orta’da ve merkezde olan biçimler. Oyun şudur: üstteki biçim, sanki dıştan doğru **gelmektedir**, bunu merkezi kümeye -bu kümeyi dolduracak ve sonradan da doldurulmasını engellemeyecek tarzda- yerleştirmek gerekir. Buradaki yorum: rastlantıyı belli bir beceriyle düzene sokarak dolu bir vücutsal şekil oluşturmak. (Şu noktaya dikkat edelim: yeni gelen biçim -rastlantısal öge- düz bir renkten oluşmuştur, öyleyse derinlik etkisi, kontrast yoluyla ışık, desen içermemektedir. Vücut-dışı ya da vücut-öncesi: **vücutlaşmaya gelmektedir**).

2. Oysa bu rastlantı ve düzenleme oyununun neye varacağı, ne olduğu önceden saptanmıştır. Sürecin yazgısı, **olacak olan**’ın sayfanın altındaki dizisel resmindedir (bir Osmanlı minyatürü dizisi?). Bu **yazgı resmi**’ne eklenecek biçim, bir önceki sayfadan, sağ üst köşeden belirtilmiştir. Sol üst köşede ise merkezi kümenin bir önceki hali “tutulmaktadır” (yakın geçmişin resmi): bu, Husserl’in “Retention” dediğine uyabilir, ki “yeniden anımsama” (“Wiedererinnerung”) boyutundan farklı olarak şimdiki za-



Mithat Şen, *Beden 3. Dizi*, dijigrafi, 1996

manın kuruluşunda etkin olan bir boyuttur. (Ama belki tam Husserl’ci anlamda bir “Retention” olması için, bir önceki “gelen biçim”in de bu sol üst köşede resmedilmesi gerekiyordu).

3. Şimdi. Biraz durup, merkezi (ya da ana) kümenin sürecine bakalım. Birinci sayfada yer alan **yazgı resmi**’ne uygun olarak birikme (ya da toplanma) içeriyor bu süreç. Oysa ikinci sayfanın sağ alt köşesinden itibaren yeni bir **yazgısal dizi** başlamış oluyor. Ve bu yeni dizinin birikmeyi sürdürmediğini farkediyoruz. Demek ki: ana kümede, sonradan, belirli bir oyun kuralına göre, silinmeler, eksilmeler olacaktır. Oysa yedinci sayfanın sağ alt köşesinden itibaren üçüncü bir **yazgısal dizi**’nin başladığını söylemeye itilmekteyiz: O yeni giren basit mavi biçim ile bir önceki (onun solundaki) biçim arasında aşırı bir silinme olayı olmuştur -bir başkalaşım.

Bu değişimlerin bilgisayar açıklamalarını bir kenara bırakıp, bir sonuç çıkartalım: birikmeci bir zamanın yerini silinmeli bir zaman alıyor. Bu silinmeli zaman, tam şimdiki zamana “geçecek” iken oyun duruyor.

4. Burada patetik bir yan yok mudur? Fazla yorum yapmaktan sakınlım ve bakalım.

Oyunda belli sayıda kare yanyana gelirse, sıra olduğu gibi siliniyor, silen oyunu kazanıyor. Başta (1’de) dedik ki: çaba, dolu bir vücutsal şekil oluşturmak yönündedir. Bu çelişkide duralım. Bir bakıma, oyunun mantığıyla “ressam”ın (ve “resmi” arayan izleyicinin) mantığı çalışmaktadır. Ama bir şüphe de belirmiyor değil: ya ressam da silmeyi - ve, eğer vücut, kendi vücudunun resmiyse, silinmeyi -arzuluyorsa? Böyle-

ce, kurduğunu -aynı çabanın devamı olarak- eksilterek **kazanmayı**? Neyi kazanacak: sükuneti mi? Oysa en eksik biçim 7. sayfanın sağ alt köşesinden girmişken, ondan bir sonra gelecek olan ve aynı sayfanın sağ üst köşesinden haberi verilen biçim yeni birbirlikmenin işaretini sunmaktadır.

5. Silinme mutlaklaşmayacaktır. Resim ve vücut bitmeyeceklerdir. Ressam, vücut kurmaktadır: resim, vücut almakta. Vücudun resmi, Mithat Şen'de, yoğun, "dolu" ve yalın nitelikte az sayıda parçaya bölünmüştür ve bunlar belirli bileşmeler ("combinaison"lar) içinde tekrarlanmaktadır. Bilgisayar tekniği Mithat Şen'e, bu sayfa-larda, vücut konusunu zamansal boyuta, rastlantıya ve oyuna daha bir açma olanağı vermiştir. Ayrıca hem trajedi boyutu içeren hem de patetik, bir yanı olan bir sunum gerçekleştirmesini sağlamıştır. İronik bir yan vardır burada: trajedi ve patetik, gün-celleşmiş ve bayağılaşmış bir oyunun kullanımı aracılığı ile verilmektedir. Zamanımız çocuklarının ve büyülenmişlerinin elinden düşmeyen bir oyun, derin bir tasarımın olanağını vermiştir Mithat Şen'e.

6. Sorun, bilmeceyi çözmek değildir. Zaten felsefeci ve ressam için vücudun ve zamanın bilmececi çözülmüş değildir. Sorunun sorulması ve yanıtın başlaması etkinliği, sonsuz bir uğraştır. Mithat Şen'in vücudu ele alış tarzı felsefeciye ne verebilir? Gizemli -oysa kendini gözlerimizin önüne seren- bir vücut nötr'lüğünün, vücudun kendini sunduğu anda kendini kapalı tutması durumunun, fenomenal dünyada karşılığı nedir?

Vücut, bir "kendi"dir. Kendine maruz olma durumudur: kapalı bir pathos. Burada Michel Henry'nin vücut anlayışını buluyoruz. Dışa açılmanın, şeylerle -hissedilenle, görünürle- hissedenin ve görenin keşismesinin kaynaksal yeri olan Merleau-Ponty'ci vücuttan çok, Michel Henry'nin anlayışına yakındır Mithat Şen'deki vücut. Elbet, Mithat Şen'in "ressam" olmasından kaynaklanan bir farkla: fenomenal vücut, içkinliktir, temsil değildir, dışsallık değildir, kendi karanlığında kendi kendini hissedir. Oysa, sözünü ettiğim vücut nötr'lüğü, vücut kapalılığı ya da sakınımı Michel Henry'nin değindiği fenomenal vücuda kanımca yaklaşmaktadır.

7. Yoğunluk, "doluluk", yalınlık; ayrıca parçalılık, bileşme ve tekrar unsurları, temsil içinden temsil dışı bir gerçekliği işaret etmektedir. Vücudun ağırbaşlı pathos'unun bu resimlerin karanlık doğrusu olarak bu resimlerce içerildiğinin sezmekteyiz. Temsilin değişik yollardan bu görünüşteki nötr'lüğe indirgenmesi -ortada tehtitkar bir anlam, bir başkalık izi bırakarak- temsilin böyle bir sınıra, bir eşiğe vardırılması, tam da, hiç bir temsilin **olamayacağı** vücut pathos'una açılım sağlamaktadır. Ama bu pathos, Mithat Şen'inkidir... Açılım belki bir sözdür ve belki de Mithat Şen bunu beklemektedir. Belki de şimdi, bakışınızı resimli sayfalar -yazılı sayfalar arasında gezdirirken okuduğunuz, eksilttiğiniz, çoğalttığınız şu sözdür. Bir yanıt. Görünürün dışındaki doğru olarak.

Hale Tenger

Vasıf Kortun

"Hale Tenger ile Mülakat"

Bu mülakatın birinci bölümü 1993 baharında yapıldı. Üç yıllık bir aradan sonra bantların deşifre edilmiş hali üzerinde orijinal akışına ve özüne sadık kalarak, karşı karşıya konuşamadan, Türkiye-ABD arasında elektronik yazışma yoluyla düzeltmeler yaptık. İkinci bölümdeki söyleşinin tamamı ise 1996 yılında yine elektronik yazışma ile yapıldı. Hale, şimdiye kadar birlikte en çok çalıştığım ve işinin Türkiye dışında da yaygınlaşması için en çok uğraştığım Türk sanatçısı olmasına rağmen hakkında şimdiye kadar hiç yazmamıştım. Söyleşi fikri bile, onun işlerine yakın ve yaraşır bir dil tutturamamak gibi bir şüphe sonucu ortaya çıkmıştı. Konuşmamızda işlerinin ikimiz için de önemli olan bölümlerini ele aldığımızı sanıyorum.

Vasıf Kortun, 1996

Birinci Bölüm: 1990 - 1993

VK- En önemli soruyu baştan sormak istiyorum: Neden sanat yapıyorsun? Senin işlerinde aciliyetle bir şey söyleme ihtiyacı var. İşlerin, anafikrini hemen deklare ediyor. Kelleyi koltuğa alıp gösterme cesareti hem Türkiye'deki çağdaş sanatta alışmadığım, nadiren karşıma çıkan bir tutum, hem de senin bu işe olan ilginin ciddi bir anlatma ve tariflendirme ihtiyacı ile olduğuna işaret ediyor. İşlerin giderek daha billurlaştı, daha deklaratif ve acil. O dürtü hep var mıydı?

HT- Şimdi kronolojik sırayla düşünürsen, 1990 başında atölyeye ilk kez geldi-

ğinde daha ilk sergimi bile açmamıştım ve sen sadece “Zamanın Tarihi”ni görmüştün. “Terakki” ve “Dilek Ağacı” sonra geliyor. Bu üç iş arasında “Zamanın Tarihi” diğerlerinden bir şekilde ayrışıyor ama hepsinin ortak bir tarafı var: Son derece dingildek bir şekilde, düştü düşecek gibi duruyor olmaları. Bu durum “Terakki”de iyice artarak yerçekimi kurallarına karşı bir hal alıyor. “Zamanın Tarihi”nde o kadarı yok, daha içine kapanık ve durgun. Söylemek istediğim, o dönem kendimle uğraştığım zamanlardı ve aciliyet, deklarasyon filan söz konusu değildi. Yani, o işlere bakınca, ayakta durma mücadelesi veren, her an yıkılabilecek olan bendim aslında. Kendimden kurtuldukça, senin dediğin netleşme, aciliyet vs. girdi işin içine, tabii insan kendinden ne kadar kurtulursa. Aciliyetin çıkışı kendimle uğraşmaktan başka şeylerle de uğraşabilir hale geçmekle ilgili. Zaman içinde anlatım, ifade tekniği de gelişiyor.

VK- Bana, sen işine kendinden başlıyorsun gibi geliyor, bir sıkıntı, kızgınlık ve sonra onu ifade etmenin yollarını keşfetmen. Kendinden başlamaktan kastım, özneni işe bağlamak anlamında değil tabii. Neden bu işe başladığını hala merak ediyorum.

HT- Bunu anlatabilmek için başa gitmek lazım. Lise dönemini düşününce, sanata ilgi duyuyordum, bir gönül yatkınlığım vardı ama belirsiz bir ilgi demek daha doğru belki. Belirsiz derken İstanbul’da Akademi’ye girmeyi kafaya takmıştım ama neye yatkınlığım var, onunla ne yapacağım bilmiyordum. Tabii o zamanlar bunu bilmediğimi de bilmiyordum. Neyse, ilginin belirsizliği konusunda fazla da haksızlık etmiş olmayayım çünkü neresinden bakarsan bak bunca yönlendirilmemeye -iyi ki yönlendirilmemişim o ayrı konu- ve ortamın müsait olmamasına karşın, Türkiye’den bahsediyorum, inatla yok olmayan bir heves, bir ilgi hep vardı. Dikkat edersen hep ilginin öznesini düşürerek konuşmaya çalışıyorum çünkü sanat demek istemiyorum. Daha çok bir şey ortaya çıkarmaya yönelik bir dürtü şeklindeydi. Hadi şimdi ben sanat yapayım ya da ben sanatçı olayım diye net bir başlangıç yok yani. Kendini yapar buluyor insan. Belki de başka türlü var olmayı beceremediğim için.

VK- Peki malzemelerini sokaktan toplayan, gündelik yaşamın malzemeleriyle çalışman, daha önce gördüğümüz şeyleri yeniden dolaşıma sokup ifadelendirmen ne zaman başladı? Bu sana farklı bir dil kurma fırsatı verdi, daha doğrusu sen bu fırsatın peşindeydin. Bana İngiltere’deki hocanın “çık dolaş” demesinden bahsetmiştin, bu kasvetli bir hâleti ruhiye ile, biraz da bir tür tıkanıklıkla mı ilgiliydi?

HT- “Çık dolaş” meselesi tam bir dönüm noktasına denk geldiği için önemliydi. Ben her gün yoklama alınan bir sistemden gelmişim ve bir şey yapsam da yapmasam da hep atölyede hazır nazır durumdaydım, bu işin bir tarafı. Bir de, her seferinde iki ayrı öğretim üyesinin katıldığı düzenli, “tutorial” adında, karşılıklı birebir konuşmalar oluyordu ve ben hep şöyle birşey denesem, böyle birşey denesem deyip duruyordum. Bir tanesinde Michael (Hose) “dışarı çık, deniz kenarına git, başka yerlere git, dolaş, malzeme topl” gibi bir şeyler söyledi. O an önemliydi benim için çünkü söyleneni



Hale Tenger
Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek,
raf, kavanoz, fotokopi,su, ses, 1993

duymaya hazırdım. Bu bir tür tutukluğun açılma noktasıydı. Farklı malzemeleri kullanmam işte böyle başladı. Hem de öyle bir başladı ki en sonunda Bölüm'den "işlerindeki kil oranını arttırmazsan Yüksek Lisans derecenı veremeyeceğiz" diye yazılı bir uyarı bile almıştım. Hazır objeler ise daha sonra girdi işin içine.

VK- Sen geleneksel malzemelerden, "ayrıcalıklı" bir nesne yaparak başladın, "akademiye yaraşır" sanat yapmadın, kendini öyle bir geleneğin sürekliliğinde bulmadın. Bu, bugün olağan ve sıradan gibi geliyor ancak hiç de öyle değil, hele hele işlerini 1980'lerin Türkiye'sindeki bol kepçe boya heyecanlı ve bürokratik, kavramsal bir arka plan önünde düşünürsek. Şu açık ki sen ayrıcalıklı bir malzemeden bir nesne ortaya çıkartmayı kendin için bir ifade tarzı olarak hiç düşünmedin.

HT- Galiba 1989 yılıydı, dergilerden birinde Donald Lipski'nin bir işinin¹ fotoğrafını görmüştüm. Beni çok etkilemişti. İçine su doldurulmuş bir ampul, okul laboratuvarlarında kullandığımız cinsten bir çeşit ispirto ocağı ayağı gibi bir şeyin üzerinde duruyordu. Orada benim hoşuma giden, Lipski'nin lafını dolandırmadan anlatmasıydı. Ancak bu farkında olma durumundan daha sonraki anlatım diline geçiş zaman içinde oldu. Yani, daha önce yürünmüş yollardan şöyle bir geçmem gerekti.

VK- Lafını dolandırmadan anlatmaya sonra geleceğim. Şimdi, aslında Türkiye'de edebiyat vs. gibi sanatın diğer alanları, yaşanan zamanların tarifini yapmaktan çekinmezken görsel sanatlarda bu tarifler pek bulunmuyor. Yani, senden önce bu yolları arşınlamış bir gelenek üzerine bir dil kurmak gibi bir fırsatın olmadı senin. Hatta diyebilirim ki sanatçının sivilleşmesi Türkiye'de son yıllarda oluşmaya başladı. Bir piyasanın oluşması, devlet sanat okullarının, bu okullardaki hocaların ve sanat cemaatindeki uzantılarının güç kaybetmesi, bienallerle birlikte uluslararası ilişkilerin yayılması, sanatçıların bireyleşmesi bu sivilleşme sürecinin parçası. Senin işlerinden biri, 3. İstanbul Bienali için yaptığın iş mahkemelik oldu ("Böyle Tanıdıklarım Var 2", 1992). İşlerin varolan yasaları zorladı, devletle sivil irade arasındaki çatışmaya bir örnek teşkil etti. Bunu, cesaretini övmek için değil işlerinin niteliğinden dolayı söylüyorum.

Önceleri aynı yoğunlukta olmasa da gittikçe ortaya çıkan ve benim için baştan beri önem taşıyan aciliyet meselesi vardı. Ben aciliyetin aynı zamanda, ayrıştırıcı bir faktör olduğunu düşünüyorum. Ayrıştırıcı, çünkü gittikçe hızlı akan zaman ile özellikle Türkiye'nin muzdarib olduğu genel hafıza kaybını birleştiriyor. Bu duruma uzun sessizlikleri de katarsan aciliyet de gerekmiyor değil.

HT- Acı ve aciliyet. Aciliyetin acıyla, öfkeyle, kızgınlıkla bağlantısı var. Uzun bir sabır, biriktirme döneminin arkasından gelen içeridekini bir an önce, acilen dışarı çıkarma. Suskunluğa tahammülsüzlük. Bıçağın kemiğe dayandığı nokta.

VK- Ki bu tahammülsüzlük ardarda bir kaç işte kelimesi kelimesine çıktı değil mi? "Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü"nde olduğu gibi. Umursamazlığa karşı! Umursamazlığın aslında Türkiye'deki, kamu alanından kişisel alanı ayıran, 80'lerde başlayan

sivilleşme ivmesinin bir vechesi olduğunu iddia edenler var. Siyasetin sefaleti ve devletin zoru karşısında insanların kendilerini "mahrem" hayatlarının ılık ve güvenilir alanlarına kapatıp, "apolitize" olmalarının bir tür sivil "cordon sanitaire" yarattığı yazılıyor. Oysa sen sivilleşmeye tam tersinden vardın. Buna ileride dönmek istiyorum, neyse, ilk işlerindeki yer çekimi meselesinden biraz söz eder misin? "Zamanın Tarihi", "Terakki" ve "Dilek Ağacı", dingildek olmalarından mesela...

HT- Hepsi de benim çok dingildek bir dönemimde yaptığım işler. Hayatım yeni baştan başlıyordu her anlamda, sıkı bir depresyon dönemi. Kilometreyi sıfırlayıp, her şey sil baştan dediğim bir zaman. "Zamanın Tarihi" o depresyon döneminin çok başı. Yani seninle o ilk tanışmamız sonrası ciddi bir kapanma dönemi olmuştu. Aslında, şimdi geriye bakınca "Zamanın Tarihi" o ağır dönemin bariz bir habercisi olarak gözüküyor gözüme. Fırtına öncesi durgunluk gibi. "Terakki" ve "Dilek Ağacı"nda ise yerçekimine karşı geliş var, yani kendini bırakmışlıktan mücadeleye geri dönüş. Zaten, insan herşeye ancak yaşadığı, içinde olduğu "kendi zamanının" çerçevesinden bakabiliyor. Çok neşeli iken gazetedeki ölüm haberlerine bakmamak gibi bir şey. Diğer taraftan "Dilek Ağacı" ve "Terakki" insanlığın kendi icadı olan inanca karşı duruyor. Bir de kendi yaptığıyla, kendi kendine övünen insanlığın trajikomik hali var.

VK- "Dilek Ağacı" klişe anlamıyla akıl dışı bir mesele olduğu söylenen "dogulu" olmakla, kadercilikle ilgili bir iş. "Terakki" ise bizim tarihimizdeki "ittihat ve terakki"den tut, ilim, ilerleme, batıcılık, tek hatlı bir yol çizme inancı ile ilgili değil mi? 70'lerde de "ilerlemeci"ler vardı! "Terakki"nin, belki de gayri ihtiyari bir şekilde yüz yıl modern heykel geleneğini andırarak, özellikle o geleneğin motoru olan ilerlemeci (avangard) tavrıla da hafiften dalga geçmesi durumu var.

HT- "Terakki" ilerleme ile, insanlığın ilerleme olarak addettiği her şeyle tümünden dalga geçiyor. "Dilek Ağacı" tuhaf, havada kalmış kökler üzerinde yükseliyor. İnanç dünyası, kutsal adledilen bir yere gidip, dualar edip bir takım ağaçlara mendil, çaput bağlayıp bir dileğin yerine gelmesini beklemek... Bir gün Büyüka'da Aya Yorgi tepesine çıkarken iğrenç bir manzarayla karşılaştım. Kilsenin yokuşundaki ağaçlara naylonlar, kağıt mendiller, bikini askılarından kesilmiş şeritler vesaire düğümlenmişti. Çok çirkin bir görüntüydü ama durum da tam buydu zaten.

VK- Peki hızar zincirinden silüetini yaptığın o zavallı kuş neyin nesi?

HT- Sadece başı büyüklüğünde bir yuvaya sığışmaya çalışan zavallı bir kuş, mendil bağlayanlar gibi... Ağacın kökleri dışarıda, belki ayakta zor duruyor ama hiç olmazsa kendi gücünü kendinden almaya çalışıyor.

VK- "Terakki" ve "Zamanın Tarihi", "Önceki Rüya"nın habercisi gibi, zaten üçü de aynı fikir üzerinden işliyor: Bir tarih bakışı ve günümüze bir uyarı.

Benim için "Zamanın Tarihi" Türkiye'de yapılan sanat adına bir kopuş noktasıydı, bunu biraz sonra konuşacağız. Peki aciliyet bu kadar önemliyse, iş bittikten,

sergilendikten sonra onunla ne tür bir ilgin kalıyor. İlk işlerin kendine bu kadar yakın durumlardan çıktığına göre, onların ömrü senin için bitiyor mu, sürüyor mu?

HT- Aciliyet her iş için geçerli değil. Geçmişle o anlamda pek ilgili olduğumu söyleyemem. Geri dönmek istemem. Tekrara tahammülüm yok, zaten işlerimden de belli oluyor herhalde. Gerisi de bence şöyle birşey, insan sadece şimdiki zaman içinde bulunduğu nokta neresiyse orada durabiliyor, bir öncesinde veya bir sonrasında değil. Ancak diğer yandan, “ben” süreklilik içinde olan bir varlık, onu kesintili bir mevcudiyet gibi değerlendirmemek lazım. Yani o anlamda bir devamlılık istesem de istemesem de var tabii.

VK- Peki işlerin isimlerinin işlerle alışverişi ne zaman başladı? İşlerinin isimleri, işlerinin organik bir parçası.

HT- Başlangıç noktam hep yaşadığımın cümlesini kurmakla ilgili. Dolayısıyla söyleyecek sözüm olmadığı zaman atölyeye girmemin bir manası yok. Bütün bunlar işin kendisinin oluşumu ile ilgili. İşin adına gelince, ya gene kendiliğinden birdenbire çıkıyor ya da kitap, sözlük karıştırıp üzerinde çalışarak. Sonuçta isim ve iş birbirlerini tamamlıyor, zenginleştiriyor.

VK- Önce ne geliyor, bir iş yapılıyor sonra isim mi, yoksa ikisi birlikte mi?

HT- Mesela “Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü” isim olarak işin görüntüsüyle birlikte doğrudan çıkmıştı. Yani görüntüyle isim bir aradaydı. İşin ve ismin birdenbire belirmesi tepkisel bir iş olmasıyla ilgili. Prof. Bahriye Üçok² evine gönderilen bombalı bir paketle öldürülmüştü. Aynı günlerde gazetelerde hapis yatan bir adamın hastahaneye kaldırılması hikayesi yer almıştı. Bir para meselesi yüzünden bir iki aylık cezasını çekmek üzere hapse girmiş bir muhasebeciydi. Akraları, hastahaneye kaldırılmadan önce son olarak “Görmüyor musunuz çatladım artık” diye sayıkladığını ve pantolonunda kan lekesi gördüklerini söylemişlerdi. Fiziki hiçbir hastalık teşhis edilmemişti ama yavaş yavaş bilinci kapanmış, konuşmayı ve yiyip içmeyi kesmişti. Bir müddet sonra da ölüm haberi çıktı. Böyle üst üste gelen birkaç tatsızlığın ardından çıktı iş.

Ama, mesela “Böyle Tanıdıklarım Var” ismi iş tamamen bittikten sonra çıkmıştı. Kendi iç dünyasına kapalı olan, bu yüzden de etrafındakilere ızdırap çektiren biri/birileri üzerine kurulu bir işti. Gene tepkisel bir işti ama senin deyimle “aciliyet” yoktu. Uzun süre ne isim vereceğimi bilememiştim. O olmaz, bu olmaz derken sonunda en sade haliyle “Böyle Tanıdıklarım Var” olarak kaldı.

VK- Benim için “Böyle Tanıdıklarım Var” Körfez Savaşı sırasında yapıldığından herhalde, başka bir anlam taşıyordu. Ortalıkta gaz maskeleri satılıyordu, Saddam kimyasal füze atacak korkusuyla doldurulmuştu, eh Halepçe katliamından sonra da mümkündü hani! Çocuklarının başlarına koruyacağız diye naylon torba geçirip, bilmeden, nefessiz kalarak boğulup ölmelerine sebep olan ana babalar olmuştu. “Böyle Tanıdıklarım Var”daki gaz maskesinin borusundan aşağı sarkan yer paspasının kıvrımları, bir tüpe benzeyen sopadan, beyinden ağıza, ağızdan da hastahane tasına akarak gelmesi, paspasın bir kalp şeklini alması, aklıma Körfez’i getiriyordu.

HT- Aslında o kadar apayrı değil. İşe konu olan o insanın içinde de bitmeyen bir Körfez Savaşı var!

VK- İşlerine gülerken bakıyoruz, izleyicilerde de zor bir tebessüm beliriyor mu acaba? Neşelenme anlamında değil, izleyiciyi de zan altında bırakabiliyor, ama aynı zamanda da gülünç bir tarafı var. Acaba o nasıl bir gülme, “Zamanın Tarihi”ndeki adamların zavallı duruşları, ne zaman batacaklar diye bekliyorsun ama bir yandan da gülünçler, ya da “Dilek Ağacı”nın, hızar zincirinden, koca gagalı komik bir kuş çizdiğini gördüğünde...

HT- Ben öyle çok gülen, neşeli bir insan değilim. Belki gündelik hayatta yapmadığım bir şeyi işlerimle yapıyorum.

VK- Bir tarafta “World Cracker”da oyuncak küreyi çenesiyle eziveren timsah (fındık kıracağı) gibi *kitsch* şeylerden yapılma, kendi de bir o kadar *kitsch* olan bir gülünçlük var, diğer tarafta ise “Böyle Tanıdıklarım Var”da olduğu gibi, insanın boğazını düğümleten, zor bir iş. Örneğin “Herkesin İnsanlık Kültürelortaktarihini Unutmama Hakkı Vardır” bir yanda, “Pasarea Maiastra/Aphonia” öte yanda.

HT- Artık pek güldürmüyorlar galiba.

VK- Onlarla bir dönem kapandı mı?

HT- Olabilir. Ben o dönemi, Türkiye’nin 80’lerdeki ağır tarihinin ardından gelen ironi ihtiyacına bağlıyorum, tabii kendi geçmişimi de içerir anlamda söylüyorum bunu. Bence aynı durum Soğuk Savaş sonrası, eski Doğu Blok ülkelerindeki sanatçıların işlerinde de ortaya çıktı.

VK- “Dilek Ağacı”ndan sonra hangi işi yaptın? “Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabacı”nı mı?

HT-İronik, mizah yüklü işleri olan bir arkadaşımın yaptığı küçük bir mukaddes emanet kutusu vardı. İlk bakışta ciddi bir görüntü veriyordu ama yakınına gelince, üzerindeki süslemelerin aslında ellerinde fotoğraf makinaları, ceplerinden para fıskıran, ufacık Japon turistler olduğunu fark ediyordu insan. Bir de mukaddes emanet kutularında hep Onun (His), yani erkeğin bardağı, kılı, şusu busu vardır. “Zamanın Tarihi”ndeki figürleri patina yaparken kullandığım tencerenin dibi, asitlere dayanamayıp, düşmüştü, tabak o tencerenin dibi aslında.

VK- “Her dish”! (Kadının tabağı)

HT- Hakikaten de tam “Her dish” yani! “Her dish” diyince, kıpkırmızı bir kadife üzerinde, içinde kusmuk fosili gibi bir şeyler olan, bir acayip tabak.

VK- “Mukaddes Emanet Kutusu...”, “Önceki Rüya”, “Bir Kadının Portresi” hepsi kadınlık ve erkeklikle ilgiliydi. “Önceki Rüya”da kullandığın süpürge ve faras gibi evcil malzemeler, cinsiyetleri de simgeliyordu. Bir yandan cadı süpürgesi, Hansel ve Gretel,

uçmak, hürleşmek, kazık çakmamak; bir yandan da cadı avları, yani erkini ispat etmiş kadınlara karşı yapılan saldırılar. Öteki anlamıyla da hiç bitmeyen ev işi, süpürge, tamamlanmayan meslek. O anlamda “Mukades Emanet Kutusu”ndaki tabak, “Önceki Rüya”daki faraş ve süpürge, “Kadının Portresi”ni oluşturan denizci halatı, halat ve bağlanmak hepsi birbiriyle alakalı. “Önceki Rüya”nın anlamları kat kat tabii. “Bir Kadının Portresi”ndeki halattan çıkan dikenlerin dişli kadın, kadın korkusu, kadının “o tarafından” korku gibi anlamları da var.

HT- “Önceki Rüya” Laurie Anderson’ın aynı adlı şarkı sözlerinden hareketle ortaya çıkmıştı. Sergilerken de şarkı sözleri duvarda, hemen işin yanında yer alıyordu. Orada benim için sözlerin işle, işin sözlerle konuşması önemliydi. Anderson o şarkısını Walter Benjamin’e ithaf eder ve Hansel-Gretel ikilisini konuşturarak ondan alıntılar yapar. Benjamin, Klee’nin “Angelus Novus” adlı tablosundaki melekten kendi tarih anlayışının yansımaları görür. Onu “bakışlarını bir türlü ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere” olarak tasvir eder “gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş.”³ Benjamin, tarih meleşinin yüzünün de ancak böyle geçmişe dönük olabileceğini söyler. O hep geçmişe dair kırık dökük ne varsa düzeltmek ister. Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına onu durmaksızın, gerisin geri geleceğe doğru sürükler.

VK- “Pasarea Maiastra/Aphonia” bunların arasında nerede?

HT- Hatırlıyorum ilk sergide bana “Pasarea Maiastra/Aphonia”nın diğer işlerle ters düştüğüne benzer birşey söylemiştin. Benim için, “heykelin kaidesi olmalı mı olmamalı mı” tartışmasına karşı yapılmış bir iş olduğundan, dışarıda kalan bir tarafı yoktu. Brancusi ile konuşuyordu. Yaptığım kaide, zaten kendileri adeta başlı başına birer heykel olan Brancusi’nin kaidelerinden bir alıntıydı. “Pasarea Maiastra,” Romen folkloründe çok güzel öttüğüne ve sihirli kuvveti olduğuna inanılan bir kuş. Aynı zamanda Brancusi’nin bir heykelinin adı. Onun o elegan kuşlarından sonra, benimki dili tutulmuş, sesini kaybetmiş sadece başı ve ayağı olan, gövdesiz ucube bir kuştı.

VK- “Böyle Tanıdıklarım Var 2” nasıl oluştu? Ondan önce de “Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü” var, hatta ondan önce de “Mütekabiliyet Esası Üzerine”...

HT- “Mütekabiliyet Esası Üzerine” görüntü olarak ilk belirlediğinde aklımda David Byrne’in “Women vs. Men” adlı şarkısı vardı. “She had psychic defenses/ He had animal dreams” dizeleri ile başlar o şarkı. Zaten iş de doğrudan kadın-erkek meselesi üzerine kurulu.

VK- “Mütekabiliyet Esası Üzerine”deki şemsiyelerin duruşları ile örneğin “Dilek Ağacı”nın duruşu arasında benzerlikler var mı? Hatırlıyorum o şemsiyeleri Krakov’da bir türlü dize getiremiyorduk. Şemsiye dediğin ilk rüzgarda tepetaklak olur, kimseyi de doğru dürüst pataklamaya yaramaz...

HT- Var tabii. “Dilek Ağacı” nasıl üflesen düşecek gibi duruyorsa, şemsiyelerin durumu da aynen öyle. Hem ne tarafa çeksen oraya gidiyor hem de bir tarafını yatıştır-

san diğer tarafı isyan ediyor. Şemsiyeleri monte ederken ki o hal beni hala güldürüyor. Paçoz bir dağınıklıkları var. Aslında sefil durumdalar. Onun için aynı zamanda hüznü de veriyorlar. Viteslerse rap diye monte ediliyor, yönleri belli. Ama yalnız baktıkları yöne gidebiliyorlar!

VK- Şimdi baktığımda, “Mütekabiliyet Esası Üzerine”deki o dağınık şemsiyelerin üzerine doğru giden kunt, kazık çakmış vitesleri saymazsak, “Böyle Tanıdıklarım Var” aralarında antropoformik ve dikey olan tek iş. “Erkeksi” bir figür o. Dokundun mu devrilmez cinsten.

HT- Dıştan öyle görünüyor da içten içe sallanıyor! Klasik yani, hani dışarıya zayıf görünmemek, belli etmemek lazım ya...

VK- Eski işlerin, yapmakta olduklarını zorlaştırıyor mu? Yani belli bir çizgide yürümenin kendine bakışlılığı, işin formelleşmesini ve bir tür beklenti biteviyeliğini getiriyor. Kendi işlerine bakarak düşünmeye başlarken arkanda olanları da bilerek hareket etmek işini zorlaştırıyor mu? Artık “Orator”a gelince gayet tipik bir Hale diye bakıyor insan. Örneğin figürün önündeki traş makinasından yapılmış mikrofonlar, avam tabiri ile traşlamak, vızıltı, figürün yüzünün kilitlenmesi, kilit, dili tutulmak ya da söylenmesi gerekenler yerine traşlamak. Yani sana özgü araçların, dillendirme biçimin, dille imge arasında gel-git yapmayı sevmen, kısaca bir tür alameti farikan oluşuyor. Bu nasıl hissettiriyor seni? Canını sıkıyor mu? Senin neyi nasıl yaptığını sonradan anlamam gibi bir durum yok. Üretim sırasında her şey açık ve ortada senin adına.

HT- “Zamanın Tarihi” ve “Terakki”den sonra, yaptığım işi sonradan çözümleme hikayesi bitti. Ondan sonra neyi ne şekilde ve neden yaptığımı biliyordum. Gene de, ne kadar bilerek yapıyor olursan ol, geriye doğru uzun bir bakışın içinde, işle kendi aranda o zaman farkedemediğin detay bağlantılar kurabiliyorsun. İlk sergilerden sonra tekil işler üretmekten, yani kişisel bir sergide beş tane, on tane ayrı ayrı işin yan yana yer almasından bir nevi sıkıntı duyma hali olmuştu. Bu sıkıntının net tanımını Atatürk Kitaplığı’ndaki “Havanın Lüzumu” sergisinden sonra yapabildim. O sergi benim için bir değişimin başlangıcı, bir dönüm noktasıydı. İlk kişisel sergiler sonrası artık o tür işler yapmak istemediğimin farkına vardım. Bu durum tam 3. İstanbul Bienali dönemine denk gelmişti (“Böyle Tanıdıklarım Var 2”, 1992). Belki garip ama, aynı zamanda aynı konu etrafında dönerken ortaya dilleri tamamen farklı iki iş çıktı. Benzer şeyler anlatıyorlardı ama anlatım tarzları ve sunumları birbirlerinden tamamen farklıydı. “Böyle Tanıdıklarım Var 2” anlatımı doğrudan olan bir işti. “Havanın Lüzumu”nda ise farklı referanslardan oluşan çeşitli katmanlar vardı. Zaten “Havanın Lüzumu” ile birlikte izleyiciden özellikle zaman talep eden, izleyiciyi içine alan işleri tercih eder oldum. “Böyle Tanıdıklarım Var 2” ile eş zamanlı ortaya çıkmış olmalarına rağmen, “Havanın Lüzumu”nun kurgusundaki esneklik yüzünden Atatürk Kitaplığı’nda kendimi çok daha rahat hissettim. Atatürk Kitaplığı’nın sergi salonu sanatçıların pek rağbet

etmediği bir yerdi ve Zerrin İren orayı adam etmek için çok çaba sarf ediyordu. Benim için en hoş tarafı, o zamanlar tamamen tarafsız bir mekan olmasıydı.

İkinci Bölüm: 1993 - 1996

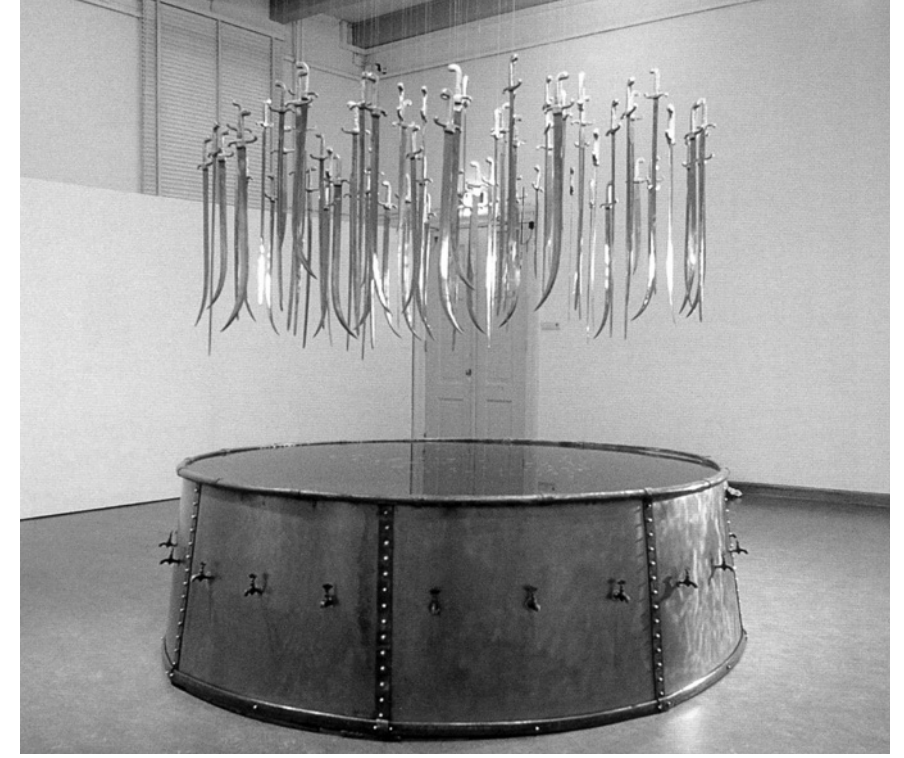
Konuşmanın bu bölümü tümüyle uzak mesafeden yazışma ile yapıldı.

Ağustos, 1996

VK- “Havanın Lüzumu” görmeyen-işitmeyen-konuşmayan üç maymunlarla Bienal’deki “Böyle Tanıdıklarım Var 2”ye bağlanıyordu.Üç maymunlar, kimilerinin düşük yoğunluklu çatışma dediği, aslında adı konulmamış, Türkiye’yi her şekliyle katan, bir iç savaş durumuna tekabül ediyordu bence. Yani “Ali Baba”lar (Priapos) ve üç maymunlar Türkiye sathıydı, şiddet ve umursamazlığın bir arada sürdüğü, birbirini beslediği bir durumdu. İşin uzaktan ve yakından farklı görünmesi de bununla ilgiliydi bence. Orada bir köy var uzakta, uzaktan iyi görünür ya. Bu işe Türk bayrağına hakarettir deyip bir yıl boyunca mahkemelerde süründürmek savcının işine geldi, bir detay fotoğraf çekip onu işin kendisiymiş gibi gösteren muhbir basın da klasik bir manevrayla işi sansasyonelleştirdi. Oysa oradaki Ali Baba’lar senin önceki işlerinde yaptığın kadın/erkek sosyal tarifleriyle, “Herkesin İnsanlık Kültürelortaktarihini Unutmama Hakkı Vardır”daki figürlerle ve aynı zamanda ikinci kişisel sergindeki “Aşağı Yukarı” işiyle de bağlantılıydı. Bir kadın sanatçı olarak “Böyle Tanıdıklarım Var 2”yi nasıl görüyorsun?

HT-Bizde, şiddeti esasen Batı toplumlarının bir problemiymiş gibi sunan çarpık bir anlayış var. Bu şekilde şiddetin varlığı hafifletilmeye çalışılıyor. Herşey bir kenara, sırf suskunluğun aslında şiddeti içerdiğini kimse -bırak kabul etmeyi- düşünmek bile istemiyor. Şiddetin varlığına işaret edildiğinde hemen aşırı defansif bir tepki durumuna geçiliyor. Tam yumuşak karın meselesi. “Böyle Tanıdıklarım Var 2”nin uzaktan ve yakından farklı görünüşü bu durumla ilgili. Uzaktan gökyüzünde yıldızlar ne hoş demekte ısrar edenleri işin aslını görmeye çağırıyor. Gerçeği görmek benim de hoşuma gitmiyor ama maalesef görmekten başka çare yok. “Aşağı Yukarı”, “Böyle Tanıdıklarım Var 2”den bir yıl önce yaptığım sadece Güneydoğu sorunuyla ilgili bir işti. “Aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık” deyiminden yola çıkarak, aşağıya ve yukarıya beşer tane Güneydoğu Anadolu haritası, tam ortadaki asansör panelinde okların içine de Ankara haritası yerleştirmiştim.

Kadın sanatçı olma meselesine gelince daha önce bir söyleşide şöyle demiştim: Nasıl ki Priapos figürlerinin yerine Willendorf Venüs’ünü kullansaydım aynı mananın çıkması mümkün olmazdı, Priapos’u kendiliğinden taşıdığı ifade yüzünden kullanmış olmam ve aynı zamanda da kadın sanatçı olmam, bir durumun ifadesinden başka birşey değil. Priapos figürünün taşıdığı şiddet, zorbalık, güç vs. gibi ifadeler erkek kimliği-ne aitse, yani figürün klitoris değil de penisi varsa ben ne yapabilirim? Hali hazırda şu



Hale Tenger

Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü,

çap 230 cm, galvanize saç levha, kurşun, kılıç, musluk, su, boya, 1990

üzerinde yaşadığımız dünyada kadın olarak doğmakla erkek olarak doğmak doğrudan bazı yüklemeler ve farklılıkları beraberinde getiriyor. Beğensek de beğenmesek de durum bu. Benim yaptığım bu durumun fotoğrafını çekmek gibi birşey.

VK- “Havanın Lüzumu”nda Atatürk Kitaplığı’nın malzemelerini kullanman, oluşturduğun düzmece ilmi, etnografik ve tarihi alan; ilmin, tarihin ve antropolojinin öznelliğine işaret etmen çok tuhaf bir şekilde senin o zaman farkında olmadığını çok iyi bildiğim, kurum eleştirisi yapan, tarih yazımlarını yeniden ele alan, ecnebi sanatçıların işleri ile örtüşüyordu. Bunun sebebini bilmiyorum olsam da dürtülerin benzer olduğu ortada.

HT- “Havanın Lüzumu”nda benim çerçevesini önceden pek tahmin etmediğim daha çok çalıştıkça gelişen bir kurgu söz konusu oldu. Sergi için Atatürk Kitaplığı’nın yanı sıra Belediye’ye ait iki ayrı müzenin malzemelerini kullanabilmek başlı başına bir şanstı. Kitaplık depolarına girip dehlizlerde kitap, koltuk, sehpa vs.

avına çıkmak müthiş çekici bir durumdu. Bence serginin en keyifli tarafı tamamen serbest bir uçla, kurarken ortaya çıkmasıydı. Bir de tekrarının mümkün olmaması... Sonuçta kurguladığım alan bizdeki tipik müze anlayışını öyle iyi yansıttı ki Kitaplığı daha önce görmemiş bazı kişiler orayı o haliyle kullanılan (eşyalı, halılı, perdeli vs.) bir sergi salonu zannettiler. Sonuçta o sergide söz konusu olan bir memleket eleştirisiydi, kurum eleştirisini dolaylı olarak içeren ama onun çok ötesinde.

VK- Bir de bu işten bir süre sonra, gene bence bu işle bağlantılı olan bir başka somut mesele üzerine çalıştın: “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek.” Bu işin Türkiye’deki algılanışı, Helsinki Yurttaşlar Kongresi’ndeki Avrupalıların algılayışı üzerine de konuşur musun? Bosna hakkında Türkiye’deki ilk kapsamlı işi sen yaptın, ilk olmanın yanı sıra trajik bir resimleme yapmadın, insanlık acısı gibi genel geçer bir dram yaratmadın, gittin Türkiye’deki mülteci kamplarında Bosna’lı kadınları dinledin. Onların seslerini, öznel tarihlerini, birer birer hikayelerini kaydettin. İzinler çıkartmak, İstanbul’dan kalkıp kamplara gitmek gibi bir faaliyet aynı zamanda bunu müteakibinden yaptığın her işte de görülen bir araştırma, hazırlık safhasını gerektiriyor, bu “Havanın Lüzumu” ile başlamıştı, öyle değil mi?

HT- Bienal projesi için araştırma safhasındayken Mehmed Neşri’nin “Kitâb-ı Cihan-nümâ” adlı kitabına rast geldim. İstanbul’un fethini anlatan bölüm dikkatimi çekti. Sergide kullandığım sayfada; fetih sonrası çağrı yapıldığı halde kimse gelip yerleşmeyince, Sultan Mehmed’in fetvasıyla fakirinden zengininden insanların nasıl İstanbul’a sürüldükleri hikaye ediliyordu.⁴ Sahaflarda da eski baskıları, kitapları taramdım. Oradan aldığım iki kitap vardı sergide. Biri, sergiye adını veren deneyin yer aldığı “İlm-i Eşya”, diğeri ise Osmanlı döneminden bir sözlük. Sözlüğün ilginç tarafı Sultan 2. Abdülhamit zamanında basılmış olduğundan “burun” kelimesini içermemesi. Mesela “göz” var, “kulak” var ama “burun” yok. Abdülhamit kendi burnunun fiziki büyüklüğünden dolayı umuma açık yerlerde yüksek sesle “burun” denmesini veya orada burada yazılmasını yasaklamış. Bu sözlük de böylece Abdülhamit istibdadından nasibini almış. Ayrıca Atatürk Kitaplığı’nın arşivinde yer alan “Vatan”, “Vakit”, “Söz” gibi Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi gazetelerini ve orijinal baskı, litografi koleksiyonlarından bazı parçaları kullandım.

“Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek” ise beş aylık bir araştırma dönemi sonunda oluştu. Bosna ile ilgili uluslararası şarlatanlığın sırtınmaya başladığı sıralarda ve ben kendi halimle ne yapabilirim diye düşünmeye başlamıştım. Bosna’dan kaçabilen mültecilerin kaldığı Kırklareli Kampı’na gitmeye karar verdim.

Uzun ve bürokratik bir izin alma döneminden sonra tercümanım Yasemin Özçelik’le birlikte kampa gittik. İki gün boyunca kampta yaşayan -kadın, erkek, çocuk- bir çok insanla konuştum. Kampın Türk yönetimi fotoğraf çekmeme, video kayıt yapmama izin vermediği için -birkaç gizli çekim haricinde- sadece seslerini kaydedebildim.

Kamptakilerin başlarından geçenleri doğrudan onlardan dinlemek tarifi mümkün olmayan bir acı, keder verdi. Şunu farkettim: İstediyin kadar ilgilen, üzül, medyadan takip et; böylesine bir olayı yaşayanlarla yüz yüze temas kurmadan olanları tam anlamıyla hissedip, kavramak mümkün değil. İstanbul’a geri döndükten sonra Yasemin’le bantları çözümledik. Ardından benim ve Yasemin’in konuştuğu bölümler banttın ayıklandı ve Serdar Ateşer kimi sesi yakın, kimi sesi uzak planda, bazen arka arkaya, bazen üst üste kullanarak bir miksaj yaptı. Sonra bu kaydın altına Birinci Dünya Savaşı’ndaki bombardıman uçaklarının uğultusunu andıran bir ses döşedi.

Beş ay boyunca çeşitli kitap, dergi ve gazetelerden yazı ve fotoğraf topladım. Çeşitli televizyon kanallarından Bosna görüntüleri kaydettim. Daha sonra bu malzemeler arasından seçtiklerimin fotokopilerini alıp içi su dolu kavanozlara yerleştirdim. Mekan içinde ses düzenini dört bir yönden gelecek şekilde ve gizleyerek kurunca sanki duvarlar konuşuyor gibi bir efekt oluşuyordu. Doğrudan ile dolaylı enformasyon/temas arasındaki aşılmaz uçurumu vermek, Bosna’nının içine itildiği boşluğun, dokunulmazlığın dramını izleyiciye hissettirmek, bunun üzerine düşündürmek istedim.

Sekizyüz küsur kavanoz vardı raflarda. Bunların içinde sadece bir tek kavanoz kendini tekrar ediyordu. Kendini tekrar eden o kavanozlarda, Herald Tribune’da çıkmış bir haberin kopyası vardı.⁵ Yazı “Human Genes Gives Clues to Ancient Migrations” (İnsan Genleri Eski Göçlere Işık Tutuyor) başlığını taşıyordu. Haber özetle, Cavalli-Sforza ve ekibinin 12 yıldır sürdürdüğü genetik araştırmaların sonucunda tarihteki göçlerin model haritalarını çıkardıklarını ve bu bilgiler doğrultusunda ilk göçlerin Afrika’dan diğer kıtalara doğru gerçekleştiği kanaatine vardıklarını aktarıyordu.

VK- “Böyle Tanıdıklarım Var 2” ve “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek”te bahsettiğin iki farklı hadise var. Bosna siyasi olarak Türkiye’de “demokrat” kesimlerin baştan bulaşmadığı, “islami” kesime bıraktığı bir hadiseydi. Öteki ise baştan itibaren “demokrat” kesimin daha ilgili olduğu bir konuydu. Sen ikisini de aynı ciddiyetle ele aldın, yani siyasi ideolojine göre değil, hayat bakışına göre ele aldın.

HT- Evet, hem sağ hem de sol kesimden bir grup insan beni neden Bosna’yla ilgilendiğim şeklinde eleştirmişti. Sergiyi televizyondan duyduğu için Kadın Eserleri Kütüphanesi’ne gelen bir grup çarşafli kadın beni görünce şaşkınlık içinde kalıp, niçin Bosna üzerine sergi yaptığımı sordular. Sol kesimden bir grup insan da Bosna’yla ilgilenmemi küçümsemişlerdi. Israrla buluşmak isteyip Kadın Eserleri Kütüphanesi’ne gelen Sırp Konsolos’la çok uzun süren beyhude bir tartışmamız olmuştu. Ama en garip, en beklenmeyen reaksiyon, Ankarada’ki Helsinki Yurttaşlar Kongresi’nde Batı Avrupalı bir hanımdan geldi. İşin konusunu fark ettiği an, azarlayan bir ses tonuyla işin neden Kürtlerle ilgili olmadığını sorup, cevabını beklemeden çekip gitmişti.

Bazı konuların bazı grupların tekelinde zannedilmesi, vahimliği tartışılmaz olayların önem sırasına sokulmaya çalışılması, herhangi bir konuda parsellenmiş bir

bakış tüylerini diken diken ediyor. Meselelere böyle bakanlar tamamen suni teneffüsle yaşıyorlar. İster Hak, ister hukuk adına, ne yaptıkları çok şüphe uyandırıcı.

“Böyle Tanıdıklarım Var 2” ile ilgili “okumuş islami” kesimden gelen ağır tepkiler de ilginçti. Kendilerinin de sistemle ilgili eleştirileri olmasına rağmen, eleştiriye gösterdikleri -ve aslen de göstermek zorunda oldukları- tahammülsüzlük yüzünden işin çözümlemesini yapamadılar. Daha önce bahsettiğim yumuşak karın meselesine dokunduğu için, kadın/erkek meselesinde takılıp kaldıkları yerden aşırı tepkisel ve tehditkar bir davranış içine girdiler. Hatta kurgulanmış bir savcılık şikayetiyle dava açılmasına kadar vardırıdılar işi.

VK- Gelelim “Kant’ın Portresi”ne, bu işle ani bir dönüş yaptın. “Havanın Lüzumu” gibi malzemeler kullanarak, ama bu sefer dört duyuya -iştme, koklama, dokunma, görme- güncel sanatın kurumsal kabuğunun içinde, dışarıyla içi arasında yeni bir mekan kurdun. Mekana girince üzerine basarak yürüdüğümüz ağaç kabukları bir Orta-Kuzey Avrupa ormanını andırıyordu. Hani o ormanların yaydığı, belki de denetlenmiş olmalarından gelen, uygar bir his ve koku vardır ya! Öte yandan duyulan, uğultulu fırtına sesi ve tülün ardında savrulup duran yaprakların görüntüsü izleyiciyi Kant’a hazırlıyordu. Yaşadığın dünyanın resmini çekmek derken, bir tasvirin resmini çekmeye vardın. Neden Kant, neden 1994’de?

HT- Polonya’da bir sergi için hazırlanıyordum, o sıra Boleslaw Micinski’nin “Kant’ın Portresi” adlı denemesini okudum, beni çok etkiledi.⁶ Proje öyle oluşmaya başladı. Ardından o sergi iptal edildi. Ancak birkaç sene aradan sonra Kant projesini gerçekleştirme fırsatım oldu. İyi ki de öyle oldu. Çünkü uzun bir süre hayalimde taşıdım, proje zaman içinde iyice demlendi.

Denemenin sonunda 15 Aralık 1941 tarihli uzun bir “Yazar’ın Notu” kısmı var. Micinski orada, bu denemeyi yazmaktaki sanatsal amacının Kant’ın portresini, fırça ve boya yerine, sözcükleri kullanarak yapmak olduğunu belirtir. Esas hedefini ise kavramları görüntülere aktarmak olarak açıklar. Denemeyi yazarken, Kant’ın hayatının herkesçe bilinen renksizliği ve monotonluğu karşısında da çok güçlük çektiğini söyler. Metin özellikle *kavramların görüntüye aktarılması* açısından son derece başarılı. İşte bu yüzden, Micinski’nin sözcüklerle yaptığını üç boyutta gerçekleştirmeye çalışmak benim için karşı konulmaz bir çekicilik taşıyordu. Tabii, işin içinde bir de, Kant’ın düzenle, kontrolle ilgili inanılmaz derecedeki takıntılarının beni saran boyutu var. Düşünsene Kant, büyüdükçe gölgeleri değişiyor ve bir de Königsberg Kulesi’ni görmesini engelliyor diye komşusunun bahçesindeki kavak ağaçlarının kesilmesini ister. Bir gün, uzun bir süre paltosundaki düğmelerden birini kopuk olarak görmeye alıştığı öğrencisinden, yerine dikmiş olduğu düğmeyi sökmesini rica eder, “Artık görüntüsüne alışık değilim” diye... Ya da, kendi kendine hatırlatmak için ısrarla aynı notu yazar: “Kabuslardan uzak dur.”

VK- Eskiden kendi başlarına iş olabilecek, hatta senin kendi başlarına iş olarak sergileyebileceğin şeyler tek bir enstelasyonun parçaları haline döndüler. Örneğin üstünden çivilerin sivri uçları çıkan yastık, Kant’ın yastığı, ya da masadaki hokka ve “kabuslardan uzak dur” yazısı.

HT- Bir anlamda kötü bir takıntı oldu bu durum. Sonuçta tekil işler ve tekil anlatımlar yetmez oldu, işim de aynı oranda zorlaştı. Yastıktan çıkanlar da çivi değil, çoban köpeklerine takılan boyunluk, kurda karşı korunsun, yem olmasın diye...

VK- Arnhem’de, Bosna projesinin ardından, Atatürk Kitaplığı’ndaki gibi mekanın verilerini de kullanarak bir iş kurdun. Bunu anlatır mısın?

HT- Arnhem’de “Sometimes You See/Sometimes You Don’t”u kurduğum bölümde, duvarın üzerinde erken Hristiyanlık dönemine ait bir rölyef vardı. Müzeye ek bina yapılırken bu rölyefi orijinal yerinde korumuşlar. “Self-Determination” sergisinde “Böyle Tanıdıklarım Var 2” ve “Bosna” ile birlikte bir de yeni iş yapmamı istemişti Mirjam Westen. Projeyi orada gerçekleştirmek üzere yanımda malzemelerle gittim. İşin son halini alması, mesela rölyefin altına Konrad Roentgen’in çektiği, karısının yüzüklü elini gösteren ilk röntgen filminin kopyasını koymam, onun altına insanın evrimini gösteren illüstrasyonu vs. yerleştirmem hep orada mekan içinde karar verdiğim şeylerdi. Ses vardı gene. Boş küvetin gider deliğindeki karanlıktan sahile vuran yumuşak bir dalga sesi geliyordu, sonsuz bir şekilde tekrar ederek.

Ayrıca “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek”le somut bir bağlantısı vardı. “Self Determination” sergisi için hazırlanırken bir dergiden, Bosna işinde kullandığım insan genleriyle ilgili araştırmanın nihayet kitap olarak çıkmış olduğunu öğrendim. Hatta o sırada Paris’teydim ve henüz oradaki kitapçılara gelmemişti. Sonra İngiltere’den getirttim. Neyse, kurduğum odada küçük bir okuma köşesi yaptım ve “History and Geography of Human Genes” adlı o kitaptan bir bölüm koydum oraya.⁷ “Genetic History of World Populations” (Dünya Nüfuslarının Genetik Tarihi) başlığını taşıyan bu bölüm, özet bir şekilde, insanların ilk göçlerini anlatıyor, Afrika’dan yayılarak, tarımın keşfiyle birlikte değişik yönlerde doğru gerçekleşen göç hareketlerini; mesela Ortadoğu’dan başlayarak Anadolu’da ve daha sonra Avrupa’da ilk yerleşimlerin nasıl oluştuğunu açıklıyordu.

VK- ‘Punchball’un üzerinde uçan figürler neydi?

HT- Oyuncak Prenses Leia figürleri. Star Wars’da iyiliğin sembolüdür Prenses Leia. Aklın etrafında iyiliğin kendinin değil de sembolünün var olması, üstelik bilim kurgu bir sembol olarak.

VK- Hiç ümit yok yani. Bir de Avrupa’daki tren işi var ve ondan önce de Efes...

HT- Efes’e sergi öncesi bir gittiğimde çalışmayı düşündüğüm yerlerin fotoğrafını çekiyordum. Kütüphane’nin önünde fotoğraf çekerken merdivenlerde köylü bir kadın oturuyordu, arkasında da genç bir adam. Tesadüfen tam arkalarına, orijinali

Avusturya'da bulunan dörtlü heykellerden iyiliği simgeleyen Arethe denk gelmişti. Kadın ve adam kadrajdan çıktıktan sonra aynı kareden bir kere daha çektim.

Efes çocukluğumdan beri çok gidip geldiğim ve bana hep faniliği hatırlatan bir yer oldu. Küçükken her deprem olduğunda (İzmir) bizim de tıpkı Efes'teki gibi sonumuzun geldiğini düşünürdüm. Dolayısı ile bu iki kare benim için varlık ve yokluğu, her şeyin geçiciliğini çok iyi resmediyordu. Daha sonra Selçuk Nüfus Müdürlüğü'nden o sene ilçedeki bütün doğum ve ölümlerin dökümünü aldım. Serginin açıldığı tarihe kadar gün gün doğum ve ölümleri gösteren bir pano hazırladım. Panodaki her dizinin başında ve sonunda çektiğim ikili fotoğrafı kullandım.

VK- Tren sergisi için seni nasıl buldular? Orient Express oldu yani.

HT- Serginin küratörü Michael Dewilde Arnhem'deki "Self Determination" sergisinde işlerimi görüp, Mirjam Westen aracılığıyla temas kurdu.

Tren sergisi, özellikle gezici bir sergi olması açısından ilginçti. "Zij Sporen" Flamanca iki anlama birden geliyor: tali yollar ve bir kadının iz sürmesi (side stracks/she tracks). Sergi Belçika içinde Brüksel'den başlayarak sekiz on şehir gezdi. Ayrıca Fransa'da Lille ve Hollanda'da Maastricht'e gitti. Sanatçılar tren yolunun semiotik çağrışımlarından yola çıkarak özel proje üretmeye davet edilmişlerdi. Nomadik kimlik, "yersizyurtsuzlaşma"⁸ gibi kavramlardan yola çıkarak...

Trende sergi fikri çok heyecan vericiydi. Ancak bir yandan da acaba zorlama bir tarafı da var mı diye kuşku duymadım desem yalan olur. Yani, bu gidişle şimdi trende, sonra nerede diye.

Halbuki açılış saati tren arkasında işlerin olduğu vagonlarla birlikte istasyona girdiğinde, yani serginin hakikaten gezdiğini, insanın ayağına geldiğini görünce kafamda soru işareti kalmadı. Maalesef serginin çok üzücü bir tarafı vardı, Helen Chadwick ve Chohreh Feyzджou'nun açılıştan bir ay kadar önce peş peşe ölümleri. Üzerinde çalıştıkları projelerin tamamlanışını görmek, yokluklarının ağırlığı...

Her sanatçı istediği çeşit vagon seçmişti. Kimi posta vagonu, kimi yolcu vagonu kullandı. Ben bir yük vagonunda kurdum işimi.

VK- Neden yük vagonu Hale?

HT- İnsan olmanın ağırlığı, "yük olması," insanın esas yükünün kendisi olması ile ilgili. Vagonun iki yönlülüğünü kullandım ve tamamen simetrik bir iş kurdum, vagonun iki ucunda kökleri havada, ters duran birer elma ağacı, altında elmalar, tam ortada üzeri kıl kaplı iki yolcu koltuğu vs. İnsanın tarih içindeki yolculuğuydu beni ilgilendiren. İnsanın sürekli bir yerden bir yere gitmesi, tren diye bir şey yapması, taklit deri kaplı tren koltukları üzerinde seyahat etmesi, giderken hep unutmak istemesi...

VK- Tren unutmak için mi hatırlamak için mi? Lars Von Trier'in "Zentropa"sını düşünüyorum mesela... Bir de diğer taşıma biçimlerinden çok farklı, hafızası kuvvetli ve kolektif bir şekilde organize olmuş bir dünyanın simgesi, sürülme, kaçmak, ölüme yolculuk...

HT- İnsanlar çoğunluk unutmak istiyor, ya da işlerine geldiği gibi hatırlamak istiyorlar. Hala bir takım insanlar ortaya çıkıp Yahudi katliamı yapılmadı diyebiliyorlar mesela. Ya da, artık Avrupa'da böyle birşey bir daha olmaz derken ve üzerinden yarım yüzyıl geçmeden Bosna'da yaşananlar... Dolayısıyla hafızası pek de kuvvetli bir dünyada yaşadığımızı düşünmüyorum. Onun için bıkıp usanmadan hatırlatmak gerekiyor, tıpkı Helen Chadwick'in Yahudi Soykırımı üzerine olan işiyle yaptığı gibi. Hatta Avrupa'ya çürük elmayı da hatırlatmak gerekiyor. Nereden çıktı diyeceksin, mesela Brüksel Hali'nde, üzeri kendiliğinden tavşan desenli elmalar satılıyor. Henüz dallarındayken üzerlerine minik tavşan çıkartmaları yapıştırılmış, kızardıktan sonra da tek tek çıkartılmış elmalar! Ya da Stuttgart'taki bir pazarda sarımsak hevenklerini yapma zannedebiliyor insan. Yaklaşınca anlıyorsun ki hepsi gerçek, sarımsak hevenkleri tor-nadan çıkmış gibi, domateslerin her biri 6 santim çapında.

VK- "Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık/İçeri girmedik, çünkü hep içe-rideydik" 4. İstanbul Bienal'inde yaptığın işin adı. Bienal binasının (Antrepo) içindeki, daha önceleri gümrük deposu olarak hizmet verdiği zamanlardan kalma, bekçilerin herhalde ısınma ve "korunma" ihtiyacı ile kullandıkları bir kulübeyi olduğu haliyle üst kata taşıdın. Etrafına dikenli tel gerip, bir nevi sınır oluşturdu. Kulübenin içine girer girmez, radyoda sürekli çalan Türk müziği ve pencere camlarını kaplayan doğa manzaralı kitsch takvim yaprakları, insanda hemen o an, içten, sıcak ve özlem yüklü bir duygu uyandırıyor. İşin gümrük binasının içinde olması (sınır/ülke/sıla/sürgün) ve aynı zamanda içine "sığınılan" o küçük kulübe (dünyaya açılan pencerelerin üzerine resimlerin yerleşmesi) gene tuhaf bir dönüşle bu ortamdaki varolma biçimine işaret ediyordu. Tabii, kulübeyi aynı zamanda hem sınır bekçisi hem de hapis konumuna sokan tellerden de ayrı ayrı anlamlar çıkıyordu. Bir de bütün bunların üzerine, Edip Cansever'in bir şiirinden alıntıladığın isim, hikayeyi bir o kadar daha komplike hale getiriyordu.

HT- Herkes o kulübenin alt kattan üst kata taşındığını zannetti. Halbuki Antrepo'yu ilk görmeye gittiğimde ikinci katta hemen sergilendiği yerde bir köşede duruyordu. Tek yaptığımız ortaya bir yere çekmek oldu. Başka kulübeler de vardı ikinci katta. Ancak ben o kulübeyi kullanmak istedim çünkü içi ve özellikle pencere camlarının takvim yapraklarıyla sıvanmış olması çok çarpıcıydı. Yani kulübenin kendi, o haliyle o mekanda zaten çok şey söylüyordu bence. Böylece ne yapmak istediğim kafamda doğrudan şekillendi. Radyodan gelen ses aslında bir bant kaydıydı. Seçtiğim şarkılar çocukluğumuzdan, sadece radyonun olduğu günlerden kalmaydı. Kimi neşeli kimi kederli, naif sözlü şarkılar.

Kulübenin olduğu bölümdeki duvarları özellikle boyattırmadım. Duvarların, binanın gümrük deposu olarak kullanıldığı zamanki haliyle kalması benim için önemliydi. Çünkü Feshane binası da bir önceki, yani 3. Bienal için hazırlanırken gene böyle

allanıp pullanmıştı. Sergi sonrası o haliyle öylece kullanılmadan kaldı, bugün de hala kullanılmıyor. Hani, bizim misafir odası sendromu gibi. Evin en özenilerek döşenmiş, en düzgün yeri olan salonunun yalnız misafir gelince kullanılması geleneği. Bienal bitince herşey bitiyor. Ayrıca bu işin bir önceki Bienal'de yaptığım işle doğrudan bağlantısı vardı. Mahkemelik olmama sebep olan anlayışa cevâbi bir nitelik taşıyordu. ("Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık/İçeri girmedik, çünkü hep içerideydik", "Böyle Tanıdıklarım Var 2")

VK- Sorularıma devam edecek olursam, Türkiye'li olup da aslen ve genel olarak dışarıda tanınmak, saygı duyulmak, hakkında yazılmak sana nasıl bir his veriyor? Bir yandan İstanbul'da, kendi ülkenin sanat kurumlarının periferisinde, geçer akçe kabul edilmeyen bir sanatçı olarak yaşıyorsun diğer yandan da örneğin ta New York'ta Abrams Yayınlarının yeni kitabında son yılların parlayan 100 sanatçısı arasına giriyorsun, bu tuhaf bir paradoks.

HT- İstanbul zaten insana her çeşit paradoksu aynı anda, yan yana yaşıttır. Dolayısı ile ha bir eksik ha bir fazla pek fark etmiyor. Ancak yurt dışından gelen ilgi insana devam gücü veriyor. Yoksa, sanatın hareket alanının çok kısıtlı olduğu bir ortamda, iki üç senede bir yapılan Bienale sabitlenmiş bir avuç insana hitab ediyor olmak doğal olarak insanı daraltıyor.

VK- Peki Hale, 1994 yılından başlayarak yurt dışından çağrılar almaya başladın, önemli sergilere girdin. Bu bir yandan heyecan verici bir durum, yapılan işin mesafe alması, değişik bir dolaşıma girmesi vs. anlamında, ki bunda bir nebze benim de payım oldu. Öte yandan da kuşku uyandırıcı. Çünkü merkez kültürlerinin belli bir dönemde belli bir tarza ilgi göstermelerinin ardında ne olduğu her zaman için çok düşündürücü bir durum, bu belki de benim hiç bir şeyden memnun kalmamamla ilgili. Bu konuda senin ne düşündüğünü merak ediyorum. Diğer taraftan da kapsamlı bir cemaati, izleyicisi, okuyucusu olmayan Türkiye'yi düşünürsek bu yeni oluşumdan pek de şikayet etmemek lazım. Eskiden Avrupa'da ve Amerika'da yaşayıp Türkiye'ye iş göndererek yaşamını sürdüren sanatçılar varken, şimdi Türkiye'de yaşayarak, Avrupa ve Amerika'ya iş gönderen, kurumsal destekle işlerini sürdürebilen sanatçılar oluşmaya başladı. Bu duruma ne diyorsun?

HT-Kuşkucu bir milletiz vesselam. İlgi görsek bir türlü, görmesek bir türlü... İlgi, doğal olarak, işle doğrudan bağlantılı. Başka türlü olması mümkün mü? Hele sen kendi açımdan düşünürsen, arkasında durmayacağı işi, sanatçıyı kim sergiler, bunca rekabet olan bir ortamda.

Sanatta ilginin yön değiştirmesi, zaman zaman değişik alanlara odaklanması ise tarihsel, sosyal, ekonomik bir çok sebebe bağlı. Şimdilerde Doğunun genelde yenden fark edilmesindeki en önemli faktör, kapalı toplumların dışa açılmasıyla ilgili bence. Bu durum Sovyetler Birliği, Bulgaristan, Macaristan vs. gibi ülkelerin yanı sıra

Türkiye için de söz konusu. Türkiye'de de, çok yakın bir tarihe kadar, dış dünya ile bağlantıları son derece zayıf, oldukça içine kapalı bir sistem geçerliydi. Sonuçta Doğuyla ilgi hep koşullu olmuştur. Bu durum, bir yerin "Batısı"nda kaldığı sürece Doğu için de geçerlidir. İstanbul'dan Kars'a, Ankara'dan Bakü'ye durduk yerde dönüp bakılmaz. Oysa Doğunun yüzü, annesinden gözünü ayıramayan bebek gibi hep Batıya dönüktür.

Mezun olduktan sonra Türkiye'ye dönerken, biraz da karışık sebeplerle, nerede yaşamak istediğimden pek emin olamamıştım. Ancak itiraf edeyim ki, bir süre sonra İstanbul'da yaşamak istediğime karar verdiğimde şöyle bir "gizli" iddia da taşıyordum: Çoğunlukla Batı'dan gelen veya Batı'da yaşayan sanatçıların önemsendiği şehir İstanbul'da kalmak ama hem burada hem orada başarılı olabilmek. Yalnız bugünün Türkiye'sinin eskiye nazaran çok daha fazla alternatif sunuyor olmasını da gözden kaçırmamak lazım. Dolayısıyla, önceki kuşak sanatçıların yurt dışında yaşamayı seçmeleri oldukça doğaldı. Zaten zamanla, iletişim ve seyahat imkanlarının kolaylaşması sonucunda sanatçının nerede yaşadığına atfedilen hiyerarşik önemin giderek azalacağını düşünüyorum.

Yani kısacası, değişen koşullara göre sanatçıların durumu da sürekli değişiyor. Bir de, dünyadaki bütün ilgi rüzgarlarının moda bazlı bir tarafı var. Bence bu durum yaşama ve güncellikle ilgili. Şimdi de Doğu'ya ilgi gösterme zamanı geldi galiba. Kim bilir belki de böylelikle Batı tapınılmaktan ve nefret edilmekten, Doğu da Batı'ya ayna olmaktan kurtulur.

VK- Peki Hale, son bir soru sormak istiyorum. İşlerini kurarken, ya da bir küratörün, bir kurumun sorusuna işlerinle "cevap verirken" aklında enstalasyonun artık oluşmuş olan tarihinde ben neredeyim, bu işin genel tarifleri içinde nerelere oturuyorum gibi soruların oluyor mu? Örneğin, sen işini içinde kurduğun kurumun eleştirisiyle uğraşmıyorsun, ancak o kurumla belli bir anlamda bir alışverişin oluyor. Örneğin Belediye binasında "Havanın Lüzumu," Efes'te "Doğum/Ölüm"... Bir de nesnelerle 1990'daki sergilerinden beri vazgeçemediğin, sürdürdüğün ilişkin var ki senin işlerini ayırıştırıyor.

HT- Genel farkındalık durumu ise kast ettiğin, tabii ki ne yaptığının, yaptığının nerede durduğunun farkındayım. Ama iş bazında bu tür soruları sormuyorum, sormak da istemiyorum. Onu sorduğum an benim için işin tadı kaçır herhalde. Anlatmak istediğim neyse, en uygun anlatma aracı olarak neyi görüyorsam, anlattığım yer (bina, şehir, memleket) nasıl bir şeyi çağırıyorsa o şekilde çalışıyorum.

Tarifini net olarak yapamayacağım durum, son zamanlarda sergi sonunda kendini imha eden -böyle demek hoşuma gidiyor, "Görevimiz Tehlike" [Mission Impossible] durumu yani- projeler üretiyor olmam. İlk bakışta bu durumun arkasındaki bariz sebepler olarak, atölyeden sandıkların dışarı taşıyor olması ya da yurt dışında

bir sergiye iş göndermenin Türkiye'deki ağır bürokratik koşullarından bıkmış usanmış olmam gözüküyor. Oysa bu durumun bir boyutu daha var. Gittikçe “eser” bazında kalıcılıktan uzaklaşıyor olmam. Hatta zaman içinde öyle bir hal aldı ki “kalıcı” olabilecek türden şeylerin hayalini kurmaya bile dayanamaz oldum. Bu durum geçici mi kalıcı mı onu şimdilik bilmem mümkün değil. Tek bildiğim içinde olduğum hissiyatın şu sıralar böyle olduğu ve bu durumda olan tek sanatçı olmadığım.

¹ Art in America, Kasım 1985, s. 132-133, “Building Steam #266.”

² Doç. Bahriye Üçok, 1929-1990, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi. Laiklik, İslamda kadın gibi konular üzerine radikal İslami kesimin tepkisini çeken çalışmalarıyla tanınıyordu. 6 Ekim 1990'da bombalı bir suikast sonucu öldürüldü.

³ Walter Benjamin, Illuminations, der. Hannah Arendt, New York: Harcourt, Brace & World, 1968, çev. Nurdan Gürbilek, Nusret Erem, s.259.

⁴ Mehmed Neşri, Kitâb-ı Cihan-nümâ, 2. Cilt, der. F. Reşit Unat, Mehmed A. Köymen, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, s.708-709.

⁵ Louise Levathes, Human Genes Give Clues to Ancient Migrations, International Herald Tribune, July 29, 1993.

⁶ der. Jan Kott, Four Decades of Polish Essays, Illinois: Northwestern University Press, 1990, s.148-181.

⁷ L. Luca Cavalli-Sforza, Paolo Menozzi, Alberto Piazza, The History and Geography of Human Genes, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

⁸ “deterritorialization”

Resme Bakan Yazılar Çerçevesinde

Ali Artun

“Ben Bir Başkasıdır”

“Ben bir başkasıdır”¹ çağdaş şiirin öncülerinden Arthur Rimbaud’nun 1871 tarihindeki bir mektubunda yer alan ünlü sözü. Bu serginin başlığı olarak düşünülmesinin nedeni, bu sözün sanatta pek çok bağlamdaki ilişkilere dair esinlediği anlamların sonsuzluğu ve bizim bu sonsuzluğu izleyicilerle paylaşma arzumuz. “Ben bir başkasıdır”, sanatçının kendi varoluşuyla, ürünüyle, diğer sanatçılarla, toplumla, izleyicileriyle ilişkileri bağlamlarında olduğu kadar, farklı tarihlerin, kültürlerin, kimliklerin birbirleriyle ilişkileri bağlamında da bir yandan türlü yorumları hatırlatırken, diğer yandan da yenilerini tahrik ediyor. Özellikle de “başkası” ya da “öteki”nin son yirmi yıldır giderek yoğunlaşan çok-kültürlülük ve kültürel kimlik tartışmalarının yanısıra, sanatta Avrupa-merkezcilik ve hegemonya konusundaki eleştirel söylemin anahtar kavramı olduğu bir anda. Hele, tarihin en çok-kültürlü coğrafyasından bir grup sanatçıyı, daha batısında, başka bir kültürün atmosferinde sunarken.

1

Batı’nın bugünlere gelen *başkası* tasavvurunun başlangıcı olarak, Rönesans’ın uyanmasıyla aynı zamanda sömürgeleştirilen toplumlardaki kültürlerle temasına göndermede bulunuluyor.² Bu dönemde, *başkalarıyla* temasın belgeleri olarak onlardan toplanmaya başlayan sanat nesneleri, ilerde, Aydınlanma ile birlikte, açılan modern müzelerin hazinelerini oluşturacaktır. Böylece Avrupa sanatı, kendi yarattığı tarihsel

mekanda *başka* sanatlara ilgisini meşrulaştırarak ve bu ilginin örnekleri olarak seçtiği nesneleri kendi evriminin izleri gibi sunarak evrensellik imgesini pekiştirmiş oluyordu. Ancak, aynı zamanda *başka* kültürleri kodlayarak Batı aslında kendi kimliğini, merkeziliğini, egemenliğini ve farklılığını da tanımlıyordu. Bu farklılık sanat eleştirisinde *ben* ve *başkasıyla*, veya *ben* ve *ötekiyle* ifade edilen ikili bir şema içinde açıklanmıştır. Bu ikili şemaya göre, *başkası*, vahşi, ilkel, durağan, tarihsel olmayan, us-dışı, gelişmemiş gibi nitelikleri, *ben* ise bu niteliklerin zıddını temsil edegelmiştir: uygar, tarihsel, ussal, ...

2

Aydınlanma, *bir başkası* olarak *Şark*'ın da tasarlanmaya ve oryantalizmin Batı entellektüel söyleminde sistemleştirilmeye başladığı dönem olmuştur. “Şark üzerindeki Batı egemenliği altında, 18. yüzyıl sonundan başlayarak gelişen ‘Şark’ı tanıma’ çerçevesindeki çalışmalar, karmaşık bir Şark ortaya çıkartmıştır. Bu Şark, akademik çalışmaya olduğu kadar müzede sunulmaya, sömürgelerle ilgili devlet dairelerinde yeniden tanımlanmaya, hem insanlık ve evrenle ilgili antropolojik, biyolojik, dilbilimsel, ırksal, tarihsel tezlerdeki kuramsal açıklamalara, hem de kalkınmaya, devrimlere, veya, kültürel, ulusal, dinsel kişiliğe ilişkin ekonomik ve sosyolojik kuramları örneklendirmeye elverişliydi. Öte yandan, Şark konusundaki tasavvurlar neredeyse tamamen mutlak Batı bilincine dayanıyordu. Şark dünyası bu bilincin tartışmasız merkezi olduğu ortam içinde tasarlandı: Önce kimin veya neyin Şark’a ait olduğu yolundaki genel düşüncelere göre; sonra da, ampirik gerçeklik kadar, tutkulardan, baskılardan, yatırımlar ve öngörülerden oluşan bir aygıtın egemen olduğu ayrıntılı mantığa göre.”³

Oryantalizm de, *Şark* ve *Garp* ayırımına dayanan ikili bir mantık içinde üremiştir. Oryantalist, kendini *başkasından*, *Şark*'tan, dışsallaştırıp, onu nesneleştirerek betimlemeye çabalar. Bu çabanın başlıca aracı, temsili imgelerdir. “Temsili imgeler üretmenin gerektirdiği dışsallaştırma, hep aynı genel doğruyla savunulur: Eğer Şark kendi kendini temsil edebilseydi, zaten ederdi; edemediğine göre, Batı ve zavallı Şark için bu görevi temsili imgeler yerine getirecektir.”⁴

Bu yaklaşımın en doğrudan belgeleri, daha çok Ingres, Delacroix ve Gérôme gibi ünlüleriyle tanıdığımız Oryantalist ressamın tabloları olmalı. Bu tabloların ortak özelliği, büyük bölümü Şark'ı hiç tanımamış ressamın ve Ingres'in ünlü “Odalık”ı gibi Şark dekoru önünde Batılı modellere poz verdirerek boyanmış olmalarına rağmen, tarzları bakımından izleyicide inanılmaz bir gerçek etkisi uyandırmalarıdır. Öte yandan, “konularıyla bir kavram veya görüşbirliği sanısı uyandıracak en ufak bir imandan da şiddetle kaçınırlar.”⁵ Özellikle Gérôme'un tablolarında önerildiği gibi, “bu Şark dünyası, o zamanlarda Batı toplumlarını kimine göre sarsan, kimine göreyse geliştiren, ama her koşulda alt-üst eden tarihsel süreçlerin uğramadığı, zaman-dışı, yerleşmiş



Alaettin Aksoy, *Sahte Soyluluklar Üzerine II*,
150 x 187 cm, tual üzerine yağlıboya, 1989

gelenek ve göreneklerin değişmeyen, dönüşmeyen dünyasıdır.”⁶ Bu hayali tablolar, her ne kadar, erotizm, şiddet, duygusallık, dağdağa, ölüm gibi temalar aracılığıyla Şark'ın özelliğinin tasarımına yardımcı olmuşlar ve “ilk bakışta Şark kültürüne ışık tutuyor gibi görünmüşlerse de, aslında daha çok onları üreten kültürü ele vermişlerdir.”⁷

3

19. yüzyıl sonundan başlayarak, modernist eğilimlerle birlikte, Batı sanatının *başka*-öteki sanatlarla ilişkisi köklü bir değişikliğe uğramıştır. Şark'dan, *ilkel* kültürlerden sanatsal örnekler derlemek ya da *başka* kültürleri *kendi* sanatında canlandırmak yerine, *başka* sanatların imgeleri modern sanat eserlerine alıntılanmaya başlamıştır. Şüphesiz bu dönüşümün en efsanevi örneği, “modernizmle, modernizm öncesi resim sanatı arasında bir köprü olan ve modernist ilkelciliğe (primitivism) bir asal sahne⁸ oluşturan, Picasso'nun Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.) (1907). Bu tabloyla gelenek dışına atılan adımın, gelenek içinde yarattığı sıçramayla örtüştüğü varsayılır.”⁹

Picasso'nun, bu eserindeki fahişelerin yüzlerini, Trocadero Etnoğrafya Müzesi'nde gördüğü Afrika maskeleriyle betimlemesi, Batı sanatının evrensel kavrayışının gereği olarak *başka* sanatlara karşı duyduğu doğal ilginin yeni bir aşaması olarak değerlendirilmiştir. Oysa Batı-merkezli sanat, yine kendini dışsallaştırarak, değişik bir temsiliyet tarzıyla, bu kez *başka* sanatlara ait bileşenleri kendine mal ederek, *yüksek sanatı* yeniden tanımlamaktaydı. Üstelik bununla da kalmayıp, *başka* sanatın *kurtuluşunu* da gerçekleştiriyordu: "Picasso'nun atılımları, resmin bütün amacını yeniden tanımlaması, büyük bir siyasal devrim gibi, bu sahipsiz nesneleri etnoğrafya çevresindeki evvel-ezel esaretlerinden kurtararak yüksek sanat düzeylerine çekip çıkarmıştır... Picasso, kendisini, ait olduğu temsiliyet geleneklerinden kurtarıırken, aynı geleneklerden ayırdına varamayacakları Afrika sanatını da kurtarmıştır."¹⁰

Modernizm, *başka* sanatları kendine mal ederken, *ilkel*, *oryantal*, veya *geleneksel*, *artizanal*, *folklorik*, *yerel* olarak adlandırdığı bu sanatları önce kendi kodlarından arındırıyor, daha sonra da *uygar*, *çağdaş*, *evrensel* sanat bünyesinde yeniden kodluyor, böylece *başkalarını* aynı zamanda sanat tarihine kazandırıyor. Oysa bu süreç, aksine, *başka* sanatların imlerini, simgelerini, yani sanat dilini, onların evrildiği kültürden ve gerçek tarihlerinden koparıyordu. Böylece durağan, edilgen ve geleneksel olduğu varsayılan *başka* kültürlerin kendi tarihsel dinamikleri, etkinlikleri, modernleşmeleri ve sanatlarının bunlarla kaynaşması ihmal edilerek, herşey özde gene aynı ikili modele indirgeniyordu.

4

Yaklaşık yirmi yıldır Batı düşüncesinde modernizm eleştirilerinin gelişmesiyle, *başka*-öteki sanatlara da kendi kimlikleri teslim edilmeye başladı. *Başka* sanatlara ilişkin bu yeni anlayışı gözler önüne sermek amacıyla, New York Modern Sanat Müzesinde "20. Yüzyıl Sanatında İlkelcilik" (Primitivism in the 20th Century Art), Paris'te Pompidou Kültür Merkezinde de "Dünya Büyücüleri" (Les Magiciens de la Terre) gibi dev sergiler düzenlendi.

Ne var ki, bu sergilere ilişkin eleştiriler de, ne bu sergilerin, ne de onlara kaynaklık eden çağdaş söylemin, yarım bin yıllık *başka*-öteki ayrımını temelden sarsmadığını iddia etmektedirler. Çünkü bu sergilerde de *başkası*, kendi semiolojik oluşumu ve karmaşıklığıyla değil, biçimsel olarak Batı kodlarını (ya da daha sıradan sözlerle, "evrensel kalite" veya "konvansiyonel zevki") doğruladığı ölçüde temsil edilmiştir. Bu nedenle *başka* sanatların kendi varoluşları ve modern zamanlara uzanan öyküleri yine atlanmıştır. Zaten "Avrupa'lı aydınlar *başka* dünyalara baktıklarında garip biçimde orada hep ilkel toplumları görmüşlerdir. Bu öteki kültürlerin modern-öncesi geleneklerinin fetişleştirilmesi ve kendi farklılıklarının kutsanmasından başka birşey değildir."¹¹

Başkalarına, "ister üzerindeki kendi tarihsel haklarını savunmak için olsun, ister sınırlarını tanımlayan çerçeveyi sorgulamak için olsun, modern mekan yasaklanmıştır". Eğer *başka* sanatlar, kendilerine göre başka olan Avrupa-merkezli ortamlarla ilişkiye girerlerse, o zaman da ürünleri şayet kopya değilse, taklit olarak sınıflandırılma tehlikesiyle karşılaşır. Öyleyse *başkası* ya egemen kodu izleyecek, ya da kendi geleneksel, efsanevi, büyü, egzotik imgelerini sürdürecektir. Yani, bu kez de aynı ikili mantık.

5

Ben bu sergi vesilesiyle, ikili modellerin şartlandığı ayrımcı kategoriler yerine, bu kategorilerin birbirlerince içerildiği bir estetik deney öneriyorum. Bu, başka başka sanatlar arasındaki farklılıkların eritildiği, yekpare, yeknesak bir alternatif değil. Aksine, bütün bu farklılıkların, kendilerine ait zaman ve mekan içinde olduğu kadar, birbirleriyle temaslarının, birbirlerine etkilerinin ürünlerini de barındıran kolektif hafıza bağlamında da kavrandığı -hiç olmazsa sezildiği- dinamik, çelişik, karmaşık ve hiyerarşik olmayan bir alternatif. Bir yerde, herbirimizin karşımıza aldığımız öteki kendimizi izlediğimiz ve öteki kendimizin de karşıdan bizi izlediği ortak edime benzer bir alternatif. Belki Rimbaud'nun "**Ben bir başkasıdır**" derken sezinlettiği gibi.

¹ Arthur Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim-Illuminations, Çev. Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1993, s. 17.

² Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art", Art in Modern Culture, ed. F.Frascina and J. Harris, Phaidon Press, Londra, 1992, s. 208.

³ Edward W. Said, Orientalism, Penguin Books, Londra, 1978, ss. 7-8.

⁴ Edward W. Said, Orientalism, s. 21.

⁵ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", Art in America, Mayıs 1983, s. 117.

⁶ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", s. 122.

⁷ Yasemin Dobra-Manço, "European Encounters with the Ottoman Empire: Ottoman Women as a Theme in Nineteenth Century Art", Turkish Daily News, Ağustos 7, 1994, s.5.

⁸ Asal sahne: Çocuğun ebeveynlerinin cinsel ilişkisini kavraması. Ancak bu gerçekten algılanmış bir şeyin anımsanması anlamında değil, çevresinde çeşitli fanteziler oluşturulmuş bir fikir olarak ele alınır. (Charles Rycraft, Psikanaliz Sözlüğü, çeviren: Doç. Dr. M. Sağman Kayatekin, Ara Yayınları, İstanbul 1989, s.11).

⁹ Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art", s. 199.

¹⁰ Arthur C. Danto, Beyond the Brillo Box, Harper Collins, Kanada, 1992, s.92.

¹¹ Rasheed Araeen, "The Other Story", Hayward Gallery, Londra, 1989, aktaran, Bedri Baykam, Monkeys' Right to Paint, Literatür Yayıncılık Ltd., İstanbul, 1994, s. 84.



Osman Dinç, *Eski Kılıç Kayık*,
103 x 12,5 x 13,5 cm, demir, 1992

Resme Bakan Yazılar Çerçevesinde

Ali Artun

“Bir Başlangıç”

1950

II. Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda, gerek Avrupa, gerekse Türk sanatı, birbirlerini pek andırmasa da, köklü dönüşümler yaşıyorlardı. Batı’da 19. yüzyıl sonlarından başlayarak sürdürdüğü hamleler sonucu artık egemenliğini kabul ettiren modernizm, Türk sanatını bu yıllarda henüz yeni yeni kuşatmaya başlıyordu.

I. Sanat tarihinde geleneğe karşı en köktenci kopuşu oluşturan modernizm, yüzyıl ortasında artık kendisi de bir gelenek olarak kurumsallaşmaya başladı. Başka deyişle, gelenekten kopuşun kendisi gelenekselleşti. Kurumlara, kurallara meydan okumasıyla kişiliğini bulan modernizm, yarım yüzyıllık bir sürede, kültür kurumlarınınca sindirilmekle kalmayıp, çağdaş estetiğin evrensel kurallarının özünü de oluşturdu.

Sanatın merkezi Paris’ten NewYork’a taşınırken, *avant-garde* eserler arka arkaya açılan modern sanat müzelerine, düşünceler de üniversitelerin sanat tarihi bölümlerine, akademilerin atölyelerine taşınıyordu. Böylece modernizm, II. Dünya Savaşı’yla birlikte, bir yandan evcilleştiriliyor, öte yandan bununla çelişen ve yaşamakta olduğumuz yüzyıl sonlarında kendini mahkum edeceği bir dönüşüme giriyordu.

II. Avrupa sanatında, modernizmin, kültürün kıyılarından hareketle merkezini fethettiği, 19. yüzyılın sonlarından II. Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde, Türk sanatı da kendine kimlik tasarlama sürecine girmiştir. Bu süreç Batılılaşma ideolojilerinin etkisinde gelişen bir yansıtma arayışı olarak incelenebilir: İslam kültürünün

tinsel özünü Batı'nın maddesinde, biçimsel kodlarında yansıtma düşüncesindeki ilk savlara, Cumhuriyet ertesinde, bu kez Batı sanatını, yerel, milli ve dini dilde yansıtmayı öngören savlar eklendi. Sonraki savların destekçilerine göre, çağdaş olan zaten geleneksel sanatta içkindi. Örneğin, "İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] halk estetiğinin *sürrealist* olduğunu iddia ederek milli Türk sanatının fantastik bir güzelliğe varacağı kanısındaydı. Suut Kemal Yetkin, Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarlar ise Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat sanatının arabeski, canlı renkleri ve coşkulu çizgileri olduğunu vurgulayarak, modern sanatı heyecanla kucakladılar. Bunlara göre Kübizm ve Matisse Türk tezyini sanatlarındaki *güzellik* anlayışını taklit etmeye çalışıyordu."¹

Yerel estetik kurma arayışları, kendilerine özerk bir entelektüel ortam oluşturabilmekten çok, zamanlarının egemen siyasal ideolojileri tarafından koşullanmışlardır. Cumhuriyet'e kadar olan ilk yarı-dönemde, Aydınlanma düşüncesiyle, geleneksel kültürü uzlaştırma çabasındaki Osmanlı politikaları, Cumhuriyet'ten 1950'lere kadar olan dönemdeyse devletin ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin, inkılapçılık, milliyetçilik, halkçılık ideolojileri belirleyici olmuştur. Özellikle Cumhuriyet ertesinde, devlet, hem sanat eğitimini, hem de sanatın üretim ve tüketimini örgütleyerek sanatı yönlendirmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin seçkin öğrencileri, döndükten sonra bu kuruluşun eğitim kadrosunu oluşturmak ve öğrendiklerini aktarmak üzere Avrupa'ya eğitime gönderildi. 1939'dan başlayarak *Devlet Resim ve Heykel Sergileri* düzenlenmeye başladı. "1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi her yıl on sanatçıyı Anadolu'nun değişik yerlerine gönderme kararı aldı."² Dört yıl sürecek bu gezilerin ürünleriyle *Memleket Resimleri Sergileri* düzenlendi. 1932'de "Milli konuların resme yerli bir öz katacağına inanan devletin kültür temsilcileri inkılap konulu resimler ısmarladılar"³ ve bu resimlerle *İnkılap Sergileri* açıldı. Bu sergilerle sanat/sanatçı-toplum ilişkisinin yanı sıra, sanatın bağlamı da tanımlanmaya çalışılıyordu. Bu sergilerdeki yegane talep de yine resmi kuruluşlardan geliyordu: Büyük Millet Meclisi, Bakanlıklar, Belediyeler, v.b.

Aslında, bu zamanlarda resim ve heykele ilişkin faaliyetler zaten son derecede sınırlı bir çevreyi ilgilendiriyordu. Sanatçılar, eserlerinin yaratıcıları olmalarının yanı sıra, büyük ölçüde bilinçli izleyicileri, eleştirmenleri, hatta tarihçileriydiler.

III. Aynı 50 yıllık dönemde (1890-1940), modernizmin evrimiyle, Türk sanatı farklı zamanlar yaşamıştır.

Ziya Gökalp'in "hars millidir, medeniyet beynelmilel" sözü, sanatta da düstur olmuş ve bunun ışığında Batı uygarlığına uyarlanabilecek bir estetik tasarlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu çalışmalar modernizme geçişe elvermemiştir. Çünkü modernizm kıyasıya bir uygarlık eleştirisi üzerinde yükselir. Modernizm, "modern olanın sanatta eleştirel temsilinin özgül bir biçimi"⁴ ne dayanır ve, "geçmiş, sadece olumsuz mesajların, yapılmaması, olunmaması gerekenlerin alanı olarak algılanır."⁵ Bu eğilimin sonucu olarak modernizm, başta, geleneksel gerçek-temsil ilişkisini yadsır. "Artık, sanatın var

olan dünyayı temsil etmesi söz konusu değildir; aksine, bu ilişki tersine çevrilmiştir ve temsil olgusu veya pratiğinin kendisi bir dünya üretir."⁶ Bu da görülebilecek ve gösterilebilecek değil ancak kavranabilecek bir dünyadır. Modernlik, "başka gerçekliklerle birlikte, gerçekliğin gerçeklik eksikliğini icat etmeden varolamaz."⁷ Böylece modernist sanatçı, kendi yarattığı gerçekliklerde geleceği önceden sezen, Rimbaud'nun özlediği gibi bilinmezi bilen, görülmezi gören bir tür kahindir. Dolayısıyla, modern estetiğin sorusu *Güzel nedir?* değil, *Sanat olmak ne demektir?* sorusudur. Yani sanat, bizzat sanatın bağlamı olmuştur. 1950'lere kadar, hala *mimesis* ilkelerine bağlılığını koruyan Türk sanatının böyle bir estetikten beslendiğini varsaymak ise güçtür.

IV. Elbette, burada ve dışarda yaşanan farklı zamanlar, bu farklı mekanların yapısal özelliklerince belirlenmiştir. Çağdaş kültürü çağdaş kent, çağdaş teknoloji beslemiştir. Kimi tarihçilerin belirttiği gibi, modernizm aynı zamanda bir *makina çağı estetiğidir*.

Türk resim ve heykeline önceki yüzyıldan beri egemen olan estetik de 1950'lerde gerçekleşen toplumsal dönüşümler içinde erimeye başlamıştır. Ancak bu erime sürecinde, özellikle dışardaki sanat merkezlerine giden sanatçıların kendilerine biçtikleri rollerin değişmesinin de önemli etkisi vardır. Giderek, onlar da, Paris'te simgeleşen, ülkesiz, ulussuz, çağdaş sanatın barındığı metropollerin çağrısına uyan göçebe sanatçılar topluluğuna katılmışlardır. Zaten, "Paris'te olanlar açıkça ve her zaman için uluslararası kültürün olabileceğini kanıtladı. Üstelik, bu kültürün belirli bir stili vardı: Modern"⁹

Kimi sanatçılar için belki sanat eğitimi de amaçlardan biriydi; ancak, artık, Batı metropollerine seyahatten beklenen esastan değişmişti. Orada eğitilmek, sonra da sonuçlarını buradaki eğitime aktarmak gibi bir misyon artık geçerliliğini yitirmişti. Şimdi çekici olan, aynı çağdaş sanat iklimini paylaşmaktı.

Bu göçle sanatçılar, sanatsal kimliğe ilişkin düşünceleri terk etmemişlerdir. Kaynaştıkları ve çok değişik coğrafyalardan gelerek modernizmi kuran meslektaşları gibi, yerel esinlerini, etkilerini, estetik sorunların birliklerinde getirmişler ve bu merkezlerdeki sanatsal değişime katmışlardır. Önceden olduğu gibi ülkelerine birşeyler getirmek için gitmeyip, oralara birşeyler götürmüşlerdir. Bu da, Picasso'nun *Demoiselles d'Avignon*'uyla (1907) birlikte, ilkel ve antik sanatların olduğu kadar, Doğu sanatlarının da im dizgelerinin çekimine kapılan Batı tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bir örnek vermek gerekirse, Kooning, Gorky, Kline, Pollock, Rothko ve Dubuffet gibi efsanevi sanatçılarla birlikte sergiler açan Nejad Devrim, 1946'da yerleştiği Paris'in eleştirmenlerine göre, "Fransa'daki çağdaşlarını uğraştıran bir çok sorunu önceden sezmişti."¹⁰ "Hat sanatı ve Bizans sembolizminden kaynaklanan kültür mirasına sadık kalarak, Nejad, günümüz araştırmalarında en ön sırada bulunan mekan ve ritim sorunlarına yeni çözüm olanakları getirmiştir... Genç Fransız resmine doğrudan Doğu'dan gelen



Selim Turan, *İsimsiz*,
71 x 103 cm, tual üzerine guaş, 1958

bu katkı son derece de sağlıklı ve özgündür.”¹¹ O dönemdeki bu *miras* bilinci, modernizmin kendini sorguladığı ve *başka, öteki* sanatların evrensel meşruiyetinin güçlendiği yaşadığımız yüzyıl sonlarında daha da değer kazanacaktır.

1950’lerin Avrupa-merkezli sanatla ilişkilerin niteliğinin başkalaşması, önceki dönemde belirleyici olan yansıtma-yansıtılma ikileminin, organik bir yapı oluşturmaya Doğu-Batı bileşimlerinin geride bırakılmasında etkili olmuştur.

2000

Yüzyıl başında bir *karşı-kültür* olarak ortaya çıkan, ortalarında bir *alt-kültüre* dönüşerek kurumsallaşan modernizm, yüzyıl sonuna doğru, aksine, kapsamlı bir sorgulamaya uğramaktadır.

Bu sorgulama, özellikle toplumsal bilimlerce, artık kuşkuyla karşılanan ve 18. yüzyıldan beri Batı düşüncesini biçimlendiren Aydınlanma kuramlarının yeniden irdelendiği çok geniş bir bağlamda gerçekleşmektedir. Yüzyıllık bir kültürel projeyi (veya ütopyayı) anıştıran anlamıyla modernizm, bu geniş bağlam içinde özel bir yer tutmaktadır.

I. Modernizmin tarihi artık yeniden *düşünülmekte* ve *yeniden yazılmaktadır*. Ancak bu gelişime yol açan ilk sezgiler, önce resim, heykel, mimarlık, edebiyat, sinema ürünlerinde ifadelerini bulmuştur. Kuramsal kaynakları ve önermeleri oldukça farklılaşan bu *yeniden yazımlarda* başlıca ortak tutumlardan biri, bütün farklı kültürleri ortak bir zaman ve mekanda yorumlayan, hepsini kapsadığı ve açıklayabileceği varsayılan tek tarih anlayışının eleştirilmesidir. Böyle, egemen bir kültürün belirlediği ve her toplum için geçerli, eşzamanlı, tek anlamlı, benzer bir geleceğe doğru aynı çizgide hep ilerlendiğini varsayan tarih anlayışı yerine, farklı kültürlerle kendilerine özgü farklı mekanlar ve zamanlar tanıyan alternatif savlar tartışılmaya başlamıştır. Bu savlar, evrensellik yerine yerelliğin vurgulandığı, farklı kimliklerin kendilerini bağımsız olarak ifade ettiği, çok kültürlü tasarılar türetmektedir. Örneğin, Foucault’nun çok *mekanlı*, çok *dünyalı heterotopiası*...

Bu düşünceler, savlarıyla tutarlı olarak, genel-geçer ölçütler belirleyen egemen bir estetiği yadsıyorlardı. Zaten 1950’lerde yasalaşan modernizmin estetik kodları çoktandır çözülmekteydi; hatta kimilerine göre aşılmıştı. Dolayısıyla bunların beslendiği ve çevreye yayıldığı merkez de işlevini yitirmişti. “Bir sanat merkezi olarak New York’un, 1980’lerde, sadece öncülüğünü kaybetmekle kalmayıp, selefleri olan 1950’lerin Paris’i ve 1670’lerin Roma’sıyla aynı yolda, tepetaklak aşağı doğru gerilediğini öne sürmek için çok neden vardır. Sorun, bir başka kentin merkez olarak New York’un yerini alması değildir. Almadı ve alamayacak da... Asıl sorun, tek sanat merkezi düşüncesinin, artık yokolmanın eşiğinde bulunmasıdır. New York’un gerilemesi, bu durumun sadece bir başlangıcıdır.”¹²

II. Sanatın, sanat tarihinin ve eleştiri yazınının yüzyıl sonunda sergilediği durum, her ne kadar uyum, tutarlılık ve bütünlükten yoksun ve ilkesiz görünse de, kendi kimliğimizin araştırılması, yerel zaman ve mekanımızın kavranması, belleğimizin yenilenmesi için, önceki dönemlerden daha olgun bir ortam oluşturmaktadır. Öte yandan, aynı zamanda çağdaş sanat tarihi incelemeleri niteliğinde olan modernizm eleştirileri, özellikle dilbilim, psikoloji, antropoloji, sosyoloji, felsefe gibi diğer dallarla ilişkilerini arttırarak, tarih ve eleştiri yazınının donanımını zenginleştirmiştir. Bu koşulları değerlendirerek, çağdaş Türk sanatının evrimine ilişkin bilginin derinleştirilmesi, sanatımızın geleceğinin kendini düşüneceği geçmişini tanıması kadar, başka sanatlara kendi bakımımızı geliştirecek özgün varsayımlar da kazandıracaktır.

Bu çabaların ön koşulu, kuşkusuz, ilkin sanat yapıtlarının izlenebilirlik olanaklarının yaratılması, derlenmeleri, belgelenmeleri ve sunulmalarıdır.

III. Sanat tarihi ve müze eş-zamanlı olgulardır. “Her ikisi de Aydınlanma’nın iyimser günlerinde tasarlanmış ve Fransız Devrimi’nin dalgalarıyla hayat bulmuşlardır.”¹³ Sanatın ve bilginin yaygınlaştırılması, ayrıcalıklı bir azınlığın denetiminde olan kültürün, eğitimin demokratikleştirilmesi gibi amaçlarının yanı sıra, müzeden umulan, Aydınlanma’nın öngördüğü evrensel değerlere sanat düzleminde tanıklık etmesiydi.

Ancak hiçbir dönemde, sanat koleksiyonu düşüncesi ve müzecilik, 1950’ler ertesinde olduğu ölçüde ivme kazanmadı. A.B.D’de “1980’e kadarki 30 yılda, hafta hesabıyla 1566 haftada, 2500 yeni müze açıldı. Yani haftada bir müzeden daha yüksek bir oran. Nüfusu daha küçük olan İngiltere’de 1970’lerdeki gelişme oranı da eşit ölçüde etkileyicidir: Her iki haftada yeni bir müze.”¹⁴ Müzeler sayılarındaki bu kabarmayı izleyicilere de yansıtabilmişlerdir. “Futbol maçlarına gidenlerden daha çok Amerikalı müzeleri gezmektedir. Geçen yıl [1983] New York Metropolitan Sanat Müzesi’ni gezenler 4,5 milyonu bulmaktadır. Benzer sayılar diğer önemli müzeler için de geçerlidir.”¹⁵ Koleksiyonlar çoğaldıkları oranda, kendi rollerine ilişkin eleştiriler, tanımlar, deneyler de üretmişlerdir. Koleksiyonlar ve barındıkları müzeler, sanat eserlerinin korunması, sergilenmesi, çalışılması, yorumlanması gibi kabuller ötesinde canlandırılmaya başlamıştır.

Müze ve koleksiyon düşüncesi çevresinde dönen tartışmalar, sanat tarihinin modernist yorumlarının eleştirilerine koşut olarak, 1970’lerde yoğunlaşmıştır. Müzenin, ard arda birbirine eklenilen anların (dönemlerin, akımların) aynı doğrultuda ilerlediği, kapalı uçlu ve kesin yargılarını vermiş, evrensel bir tarihin yansıtıldığı ayna rolü, böyle bir tarih anlayışıyla birlikte eleştiriye uğramıştır. Sanatsal mirası bütünlüklü olarak kapsadığı izlenimi veren ve izleyenin sunulanı bellemesi ve onaylaması beklenen ortamlar yerine, izleyenin etkin olduğu modeller tasarlanmaya ve uygulanmaya başlamıştır. Bu modellerde müze, izleyenle diyalog kuran, tarihçi, eleştirmen ve toplumla tartışan, izleyenin toplumsal ve kişisel bellekle (veya belleklerle) kendini özgürce

ilişkilendireceği, kendi düşünce ve beğenilerini geliştireceği bir ortam olarak öngörülmüştür: Söylemlerin, önermelerin türetildiği, aynı eserlerin aynı mekanlara hapsolmediği, değişik öykülerin yazıldığı, canlı, değişken ve yenilenen bir ortam. Dolayısıyla koleksiyonlar, sadece izleyicileriyle değil, aynı zamanda kendi aralarında da konuşan kişilikler olarak algılanmaktadır; varoldukları zamana ve mekana göre olgunlaşan başka-başka kişilikler.

1950-2000

Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası 1950-2000 Koleksiyonu tasarısı 1990 sonbaharında gündeme gelmiştir. Tasarı belli başlı şu başlıkları kapsamaktadır: eserlerin araştırılarak derlenmesi, gerekli koşullarda korunmaları, görsel ve belgesel arşiv oluşturulması, sergileme ve kataloglama, eserlerin içeride ve dışarıda dolaşımı, sanat tarihi çalışmaları ve müzeoloji, restorasyon gibi dallarda eğitim. Bu başlıklardaki çalışmalardan öncelik taşıyanların yanı sıra, Banka’nın değişik birimlerinin kuruluşlarından bu yana edindikleri bütün eserlerin taranarak, belgelenmelerini öngören süreli bir çalışma da başlatılmış ve sonuçları yayımlanmıştır.¹⁶

Koleksiyonun, Türk sanatında modernizmin öyküsünü okumamıza yardımcı olmak üzere, 1950 ve 2000 evreleri arasındaki yarım yüzyıldan örnekler sunması düşünülmüştür. Koleksiyonun kurulmasından beklenen, toplumumuzun sanatlarıyla değişik düzlemlerde süregelen ilişkilerinin güçlendirilmesiyle birlikte, sanat tarihi yazımı için zorunlu olan kanıtların aydınlığa çıkarılmasıdır; dolayısıyla sanatımızın kuramsal boyutlarının geliştirilmesine katkıda bulunmaktır. Sanatta merkez-çevre ilişkilerinin yeniden tanımlandığı bir anda, kimliğimizin *keşfedilmesinin* ön gereği olan *arkeoloji*, sanat dünyasındaki konumumuz yönünden belirleyici önemdedir.

1950-2000 Koleksiyonu, beklentilerine, başka koleksiyonlarla eklenilebileceği ölçüde yaklaşacaktır. Bu nedenle koleksiyonun belirli aralıklarla sergilenmesi ve kataloglanmasının yanı sıra, koleksiyonu belgeleyen dıa sanat tarihiyle ilgili kurumlarımızın arşivlerine katılacaktır. Sanatçılar, sanat tarihçileri, sergi düzenleyicileri ve diğer ilgililer, derleyecekleri sergiler için başvurabilecekleri açık bir kaynak olarak koleksiyondan yararlanabilecektir. Ayrıca, 1950-2000’in, özgün koleksiyon modellerinin düşünülmesi yönünden de uyarıcı olabileceğini umuyoruz.

1950-2000 bir başlangıçtır ve doğal olarak eksiktir. Diğer tüm koleksiyonlar gibi, her yeni eserle değişecek imgesi hiçbir zaman tamamlanmış olmayacaktır. Başlangıçlardan yalnızca biri olması dileğiyle sizlere sunuyoruz.

- ¹ İpek Aksüğüdür Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi:1900-1950, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1970, s.190.
- ² Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950, s.207.
- ³ Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950, s.217.
- ⁴ Charles Harrison, Paul Wood, der., Art In Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishers, Oxford, 1993, s.4.
- ⁵ Arthur C.Danto, Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective, New York, 1992, s.124.
- ⁶ Thomas Docherty, der, Postmodernism: A Reader, Columbia University Press, New York, 1993, s.16.
- ⁷ Jean-François Lyotard, "What is Postmodernism?", Postmodernism: A Reader, der. Docherty, s.43.
- ⁸ Bakınız, David Harvey, The Condition of Postmodernity, Blackwell Publishers, Oxford, 1991, s.27. Ayrıca bakınız, Reyner Banham, Theory and Design in the First Machine Age, Architectural Press, Londra, 1977.
- ⁹ Harold Rosenberg, "The Fall of Paris", Art In Theory, der. Charles Harrison, Paul Wood, s. 542.
- ¹⁰ Jacques Lussaigne, Nejad, Arts-Beaux Arts-Litterature-Spectacles, Paris.
- ¹¹ Jacques Lussaigne, Les Mains Eblouies, Galerie Maeght, Paris, 1949.
- ¹² Robert Hughes, "The Decline of the City of Mahagonny", Nothing if Not Critical, Collins Harvill, Londra, 1991.
- ¹³ Linda Nochlin, "Museums and Radicals: A History of Emergencies" in Museums in Crisis, der. Brian O'Doherty, George BruviDers, New York, 1972, s.8.
- ¹⁴ Stephen E.Weil, Rethinking the Museum, Smithsonian Institutional Press, Washington, 1990, s.3.
- ¹⁵ Hughes, "Art and Money", Nothing if Not Critical, s.389.
- ¹⁶ Zeynep Yasa Yaman, Kayıt, TCMB, Ankara, 1993.

Resme Bakan Yazılar Çerçevesinde

Ali Artun

“Hayali Müze ve Müzekitap”

Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte en derinden dönüştürdüğü alanlardan birisi de sanat tarihi olmuştur. Sanat eserlerinin fotoğrafik röprodüksiyonlarından oluşan arşivler, müze ve kütüphaneye eklenerek, zamanla sanat tarihinin bunlardan daha baskın çıkacak mizansenini oluşturmuşlardır. İnsan yaratıcılığının bütün ürünlerinin ait oldukları zamandan ve mekandan yalıtılarak, aynı malzeme, teknik ve ölçülerle fotoğraf zemininde çoğaltıldıktan sonra, tek mekanda yeniden göz önüne serilmesi, akademik bir disiplin olarak sanat tarihinin kurulmasıyla iç içe başarılıdır. Gerçekten de “bugün bildiğimiz haliyle sanat tarihi fotoğraftan doğmuştur.”¹

Fotoğraftan Tarih

Jacob Burckhardt (1818-1897), ardından kürsüsünü devralan Henrich Wolfflin (1864-1945), esinlendirdiği Aby Warburg (1866-1929) ve bir de Alois Riegl (1858-1905) modern sanat tarihinin fotoğraf zamanındaki kurucuları olarak bilinmektedirler. Bu kurucular, alanlarına ilişkin ilk evrensel tahayyülleri fotoğraf aracılığıyla canlandırmış olmalıdırlar. Herhalde Burckhardt sanatı merkeze alarak bütün kültürleri betimlediği etnografik dünya haritasını, ya da Warburg evrensel imgeler tarihini, fotoğrafın yokluğunda tasavvur edemezlerdi. Wolfflin ve Riegl için de durum aynıdır. Onlar da, fotoğraf esaslı imge kurguları sayesinde, formları klasik hiyerarşilerinden kurtararak, yapısal bir göstergeler sistemi içine yerleştirmişlerdir.² Bu kadro içinde,

fotoğrafın kışkırttığı yaratıcılığı, Malraux'nun *hayali* müzesinden de öte, neredeyse Dada kolajları ölçüsünde kullanan Warburg olmuştur. Warburg'un tamamlamadığı *Bilderatlas* projesi (1928-29), Rönesans fresklerinden Doğu/Batı ortaçağ elyazmalarına, ucuz popüler baskılardan takvimlere, reklamlara, oyun kağıtlarına, dokumalardan pullara ve gazete küpürlerine varıncaya kadar pek çok çeşitli röprodüksiyonun, resim altları konmadan, hiçbir yorumda bulunulmadan ve de belli bir sıra veya söylem önerilmeden kurgulanmasından oluşan bir resim kitabıdır: *Mnemosyne veya Saf Akıl-Dışının Eleştirisi İçin Resim Kitabı*.³

Sanat tarihinin eksenindeki 'stil' kavramı da, doğum/ölüm, olgunluk/çürüme, yükselme/alçalma, (veya klasik/gotik, rönesans/barok) arasında dönendiği Vasari (1511-1574) geleneğinden fotoğraf çağında bağımsızlaştırılmıştır. Bu sayede 'stil', ortak bir maziye ve ortak bir geleceğe dayalı evrensel teknoloji içine Avrupa ulus devletlerini ve ötekilerini yerleştiren zamanın tarih anlatılarını meşrulaştırmak üzere yeniden kavramlaştırılmıştır. Dolayısıyla, önceden sanat tarihinden sanki tecrit edilmiş olan Romanesk, Gotik, Barok, Rokoko, Maniyerizm gibi Avrupa Hristiyan stilleri kadar, Doğu sanatları da müze ve arşivde yer edinerek itibar kazanmışlardır. Antropoloji de sanat tarihi ile birlikte fotoğraf çağında akademikleşmiş, oryantalizm yine bu çağda zirvesine ulaşmıştır. Elbette hepsinden daha kayda değer olan, fotoğrafın modernizmin doğuşunda oynadığı roldür. Fotoğraf, suret çıkarmada yarattığı harikalarla, aslına sadık olmaya dayalı, geleneksel *mimesis* estetiğini dindirmiştir. Ama buna karşın, Afrika, Uzakdoğu gibi öteki gelenekleri belgelemesi sayesinde modernist estetiği de alternatif temsil düzenlerine uyandırmıştır.

Fotoğrafik röprodüksiyon, sanat ve müze arasında başgösteren ve giderek birbirlerini tehdit eden gerilimli diyalektik, bütün modernizmi koşullandırmakla birlikte, asıl yakın zamandaki modernizm sorgulamalarının ardından su yüzüne çıkmıştır. İmgenin dijital ortamda sınırsızlaşmasıyla giderek iyice yoğunlaşan bu konudaki edebiyatın şu sıralarda en sık göndermede bulunduğu metinlerin başında André Malraux'nun 1935'de yazmaya başlayıp 1947'de yayımladığı *Hayali Müze (Le Musée Imaginaire)* gelmektedir.⁴

Fotoğraftan Müze

Malraux kitabında önce eserlerin fotoğraflarından bir hayali müze, sonra da bu müze bağlamında yeni bir tarih kurarak, fotoğrafın sanatı, sanatın deneyimini ve tarihini nasıl dönüştürdüğünü kanıtlamaktadır. Başka deyişle, müzesinde tarihini, tarihinde de müzesini keşfetmektedir (hayal etmektedir). Malraux'ya göre, kim için, ne için yapılmış olursa olsun, müzede sergilenen eserler, örneğin portreler ve büstler, artık resim (tablo) ve heykel olarak, bir de ressam ve heykeltıraşlarının adıyla anılırlar: Titian tablosu, Michaelangelo heykeli v.b. Hem ortamlarından, hem de temsil ettiklerinden ve temsil işlevlerinden yalıtılmışlardır.



André Malraux,
"Hayali Müze"si için fotoğraflarını kurgularken

"Kaçınılmaz olarak sanat eserlerinin, sanat eseri olmaktan başka bir işlevinin kalmadığı yerde"⁵ rakipleriyle kıyaslanarak, estetik hiyerarşisi imlerler. İlk insanla evreni arasındaki manevi ilişkilerin nesnesiyken, müzede sergilendiklerinde, insanın değişik ifadeleri arasındaki bağlantıların söküldüğü entelektüel bir ilişkinin nesnesi olmuşlardır. Ne var ki, yerinden edilmesi mümkün olmayan fresk, vitray gibi mimari öğeleri sergileyememesi, zaten mekanıyla sınırlı koleksiyonunun büyük ölçüde tesadüfi olması, ayrıca bu koleksiyonun tual resmine hasredilmesi ve gerektiği her an başvurulamayacağı için görsel hafızanın çapına ve yanılmalarına bağımlı kalması gibi nedenlerle gerçek eserlere ait müzenin giderek artan bir entelektüelizme sunduğu

bilgi son derece kısmi kalmaktadır. Oysa Malraux'nun reproduksiyonlardan kurduğu hayali müzenin sunacağı donanım bütün bu kısıtları aşmakla kalmaz, neredeyse sonsuzlaşır. Çünkü fotoğrafın görüntüyü çevresinden yalıtarak iki boyutlu zeminde çoğaltabilmesi, büyültüp küçültebilmesi, ayrıntılara odaklanabilmesi gibi teknik olanakları sayesinde, önceden kaydedilmeyen dönemlere, diyarlara ve örneğin süsleme sanatları gibi dallara ait formların metamorfozu, akrabalıkları okunabilir. Böylece aralarındaki hiyerarşi kadar, 'şaheser'lik mertebesi de, müzenin zorladığı gibi rekabete hatta husumete göre değil, aynı aile içinde çözümlenebilir. Belki özgünlük feda edilmiştir ancak stil keşfedilmiştir. "İnsanlığın akıbetini şekillendiren mukadderat fikrini hiçbir şey, evrimleri ve dönemleri kaderin yeryüzünde bıraktığı derin izleri andıran büyük stiller kadar canlı ve dayanılmaz olarak ifade edemez."⁶ Dolayısıyla, Malraux'ya göre röprodüksiyon, stil bağlamında insanlığın ortak mirasının ortaya çıkarılması kadar, bu mirasa sahip çıkılabilmesi bakımından da hümanizmin hem bir tescili, hem de eşsiz bir kazanımı olmuştur: "Röprodüksiyon sayesinde, müzenin yanı sıra, görülmemiş enginlikte yeni bir sanat deneyim alanı açılmaktadır. İşte ilk kez bu alan bütün insanlığın ortak mirasıdır."⁷ Tarihsel anlatılar kadar, tarihsel hakikat de bunu kanıtlamaktadır. Nitekim "bir yüz yıldır sanat tarihi, fotoğraflanabilir olanın tarihi olmuştur."⁸ Gene aynı yüzyıl boyunca Avrupa sanatı, tasvire, öyküye, temsile bağlı geleneğini⁹ kırarak, yüceltmek üzere nakledegeldiği dünyayı sanatçının bireysel yaratısına bağımlı kılmıştır. 'Sanat için sanat' şiarıyla özerkliğini ilan ederek, bakışını Batı'nın ötesine çevirmiştir. Malraux için bütün bu köklü dönüşüm, insan dehasının evrensel telosunu okuduğumuz stilin hakikatini doğrular.

Fotoğraftan Sanat

Sanat-röprodüksiyon-müze trilojisinin Malraux'nun *Hayali Müze*'siyle aşığı yukarı aynı döneme rastlayan ve en az onun kadar sık anılan diğer metni Walter Benjamin'in *Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri*'dir (1936). Benjamin bir eserin röprodüksiyonlarıyla çoğaltılmasının, onu tek ve biricik olan varlığından, otantikliğinden, geleneğinden, kısacası özgün olmanın bütün niteliklerini karşılayan *auradan* arındırdığını savunmaktadır. Ona göre sanatla karşı karşıya olmak, özündeki ritüelden ve önceleri büyüsel, dinsel kültlere, Rönesans'tan sonraysa seküler güzellik kültürüne ait değerlerden artık kopmuştur.

Röprodüksiyonun sanatta ve sanat deneyiminde köklü bir dönüşüme yol açtığına ilişkin yargı üzerinde, buraya kadarıyla, Malraux ile Benjamin arasında bir anlaşmazlık yok gibidir. Ancak bundan sonra, aynı yargıdan kalkarak biri modernizmi yüceltirken diğeri sorgulayacaktır. Kaybolan *auranın* yerini *Hayali Müze*'de stil bağlamında tarih okumaya ilişkin entelektüel bir deneyim doldururken, Benjamin'de aynı yeri politika doldurmaktadır. Politik özellik, ondokuzuncu yüzyılda müzelerde sanatın

kitleye sunulmasıyla ve böylece kült değerinin yerini sergileme değerine bırakmasıyla kendini göstermiştir. Bir sanat teolojisi olan, 'sanat için sanat' bu gelişmenin yol açtığı krize bir tepkidir.

Benjamin'e göre, "Sanat eseri, sergileme değerini mutlaklaştıran vurgu sayesinde tamamiyle yeni işlevlere bürünen bir yaratı olmaktadır. Bu işlevler arasında bilincinde olduğumuz sanatsal işlev ileride arızı bir hal alabilir... Ama bugün için bu yeni işlevlere en elverişli olan fotoğraf ve filmidir."¹⁰ Bu sözlerdeki kehanet yıllar sonra fazlasıyla doğrulanmıştır: Fotoğraf gerçekten de modernist sanatı arızileştirmiştir. Ama daha da önemlisi, fotoğrafın ve filmin kitleliliğinin çok ötesinde, neredeyse bütün kültürü kuşatan imgenin iktidarındır. Bu iktidar, röprodüksiyonun sanatı fetişleştiren *auraya* son vermesiyle devreye giren, Benjamin'in vurguladığı politik öğeyi iyice saydamlaştırmıştır. Ona göre bu politik öğe iki türlü kendini gösterir: İlki politikanın estetikleştirilmesidir. Doruğunu insanın kendi soyunu yok ettiği savaşın ve teknolojinin gösterileştirilmesi oluşturur. Onun zamanında, bu savaş 'sanat'ını kutsayanlar, Marinetti gibi Fütüristlerdir.¹¹ İkincisi ise, ilkinin egemenliğine direnmek üzere estetiğin, sanatın politikleştirilmesidir.

Hayali Müze ve *Mass Museum*

Unutmaya özenenlerine rağmen, günümüzün sanatçılarıyla birlikte tarihçi, kürator ve müzecilerinin yarım yüzyıl sonra Malraux'nun metnini yeniden keşfetmelerini kışkırtan ifadeleri bu metinden seçmek güç değildir: Başta, Rönesans mirası güzellik düsturunu parçalaması. Yani, seçkin veya popüler olsun, Batı'lı veya Doğu'lu olsun bütün sanatların, zanaatin, süslemenin, folklörün, 'müze'de -tarihte- temsiline yetki tanınması. Sonra, örneğin Yunan ve Hint çıplaklarını karşılaştırırken yaptığı kültürlerarası göndermeler.¹² Şiir ve drama formlarıyla bağlantısını kurarken, resmi bir tür metinleştirmesi. Yine Rönesans'ta yağlıboya tekniğine tanınan egemenlik yerine örneğin bir mühür, dokuma, seramik veya vitrayı kıyas sistemine sokarak farklı malzemeler, teknikler ve mecralar arası ayırımı kaldırması. Rouault'a ait *Yaşlı Kral* portresiy-le Agamemnon'un antik maskesi veya Vermeer'le Yunan tapınaklarını süsleyen kadın profilleri gibi çok farklı tarihlerden eserleri bir araya getirerek yerleşik kronolojileri aşması.¹³

Ancak Malraux mesajlarıyla değil, temelde mesajlarını kaydettiği mecrayla postmodern sanatı *Hayali Müze*'ye uyandırmıştır. Çünkü fotoğraf/röprodüksiyon ile alıntılama, kopyalama, formatlama gibi olanaklarını devreye sokarak, sanatın tarihinde kitlesel ve sanal mecraların kapılarını açmıştır. Nitekim postmodernizmin *hayali müzesi*, sanat ve kitle kültürünün birbirlerini taklit etmekle uğraştıkları, sanatın tarihi kadar reklamcılık ve *kitsch* üretiminin de baştan aşağı deşilerek röprodüksiyonları sayesinde aynı tabloya harmanlandığı bir repertuvar, Rosalind Krauss'un tabiriyle bir 'bit

pazarı' halini almıştır.¹⁴ Ve bu müze artık bir kitle iletişim ortamıdır; bir *mass museum*dur. Ondokuzuncu yüzyılda seküler bir teoloji olarak kurumlaşan sanatın tapınağı, bir yüzyıl kadar sonra gösteri merkezine dönüşmüştür.

II. Dünya Savaşı ertesinde müzeleşme inanılmaz bir ivme kazanmıştır. Öyle ki, baştan beri müzeye şiddetle direnen *avant-garde* dahi sonunda müzeye teslim olmuştur. Ancak bu, *avant-garde* ile müzenin birbirlerini tahrip edecekleri ve köklü bir krize tırmanacak süreci de başlatacaktır. Ne var ki, yirmi yıldan fazladır yaşamakta olduğumuz bu kriz, müzeleşmeyi aksatmak bir yana, tam aksine görülmedik bir tutkuya dönüştürmüştür. Geçen yıl Bilbao'da açılan Guggenheim'la en çarpıcı örneğine tanık olduğumuz gibi, bu yeni kuşak müzeler, artık bir yerleşmenin -veya bir şirketin- kimliğinin en şatafatlı göstergelerini oluşturmaktadırlar. Zaten kendileri de çağdaş şirketler gibi, mali önceliklerle yönetilmekte¹⁵ ve belki de en gerçek, kültür-sermaye-politika ilişkilerini sergilemektedirler.

Sonuçta hâlâ Malraux ile anılıyor olsa da, *hayali müze*, artık onun kurduğu tarihi sökmek üzere donatılmıştır. Bu tarih, öznesini sanatçıların oluşturduğu özerk sanat eserlerinin stil bağlamında Avrupa-merkezli bir geçmiş kurguladıkları evrensel modernizmi öykülüyordu. Oysa çağdaş *hayali müze*de tarih, öznesinden, özerkliğinden, bağlamından, evrenselliğinden ve böylelikle tarihinden arındırılmıştır. Malraux'nun estetiğini canlandırdığı mecra, bu estetiği bir anti-estetikçe çevirirken, geriye hayal edecek, olsa olsa müzesiz bir arşiv¹⁶ bırakmıştır.

Arşiv ve Mass Medium

Bütün sanat tarihini aynı mekanda temsil edebilmenin ilk girişimi, Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan Fogg Müzesi'dir (1895).¹⁷ Bu müzenin ana birimi olan fotoğraf arşivi, tarih anlatılarının göz önüne geldiği 'ansiklopedi' işlevini görmüştür. Fogg'un fotoğraf arşivinin kuruluşuyla, fotoğrafa hareket katan sinemanın icadının aynı zamana rastlaması, tarihsel kurgunun bu iki farklı mekanındaki zihniyet birliği bakımından düşündürücü olagelmıştır.

Bütün insanlığın ikonografik arşivi için en ideal mekanı bilgisayar sunmuştur. Disiplinin aynı veri tabanında formatlanmasının öncülüğünü Getty Müzesi yapmıştır. Her ne kadar bir Los Angeles akropolü olarak tasarlanan ve 1998'de tamamlanan Getty Merkezi müzeden yoksun değilse de, bir 'kültürel bilgi altyapısı' olarak tasarladığı *Sanat Tarihi Bilgi Programı* artık müzesiz bir arşivdir.¹⁸ Tarih, önüne önce resimleri, sonra bu resimlerin fotoğraflarını, şimdi de bu fotoğrafların ekran görüntülerini koymuştur. Böylelikle, 'tual üzeri yağlıboya'nın pigmentinin yerini önce gümüş nitrat, ardından da silikon almıştır. Tarihinin yanı sıra, aynı süreci izleyen sanatın da fotoğrafça tüketildiğine ilişkin süregelen yargılar, fotoğrafın resmi öldüreceğine ilişkin geçen yüzyılda kalmış kuşkulardan¹⁹ daha diridir.

Sanat tarihi röprodüksiyon teknikleri sayesinde farklı nesneleri aynı stil sistemi içinde soyutlayabilmiştir. Zamanımızda sanat görsele, tarih kültüre doğru yol almaktadır.²⁰ O nedenle şimdi, sanat tarihi yerine görsel kültür, bilgi teknikleri sayesinde, farklı mecraları aynı imge sistemine, dijital veri tabanına dönüştürmektedir. Bu imge egemenliğinin küresel arşivine ait tasarımı ortaya atan da Fogg ve Getty'yi izleyen Bill Gates'den başkası değildir. Gates'in *Corbis* adını verdiği dijital imge arşivi sayesinde "başkanların portreleri, gün-batımı resimleri, uçaklar, And dağlarında kayak, nadir bir Fransız pulu, 1965'de Beatles veya Rönesans tablolarının röprodüksiyonları"²¹ istediğimiz an elimizin altında, gözümüzün önündedir. *Corbis* Warburg'un yüzyıl başındaki fotoğraflarla kurduğu *Mnemosyne* tasarısını hatırlatmaktadır. Ama o, bir fantezi de olsa, sanat tarihine ilişkindir. Oysa *Corbis* görsel kültürün malıdır. *Hayali Müze*'den geri kalan müzesiz arşiv de, müze gibi bir iletişim ortamına dönüşmüştür.

Müzekitap

Müzekitap'da da, Malraux'nun *Hayali Müze*'sinde olduğu gibi, bir takım röprodüksiyonlar derlenmiştir ve bunların yardımıyla bir modernizm okuması beklenmektedir. Ancak *Hayali Müze'nin* aksine, bir tarih -metin, kurgu, yöntem, geçmiş, telos- önerilmemektedir. Yalnızca başka tarihlerin, başka modernizmlerin düşünülmesinin gereğine işaret edilerek buna yardımcı olacak bir 'müze' sunulmaktadır. Bu müze de bilgi içermekle birlikte, ne imgenin yegâne bilgi olduğu post-modern bir kitle iletişim ortamı, ne de bilgisinin sanat gibi izlendiği modern bir müzedir. Ancak bunlar da dahil, farklı müzeleri müzakere etmeye çağırان bir kitaptır.

¹ Donald Preziosi, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, Yale University Press, New Haven & Londra, 1989, s. 72.

² Ali Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", Toplum ve Bilim, Kış 1998/ 79. s. 34-40.

³ Margaret Iversen, "Retreiving Warburg's Tradition" (1993), D. Preziosi (der.), The Art of Art History: A Critical Anthology içinde, s.215-225, Oxford University Press, New York, 1998, s. 222.

⁴ Andre Malraux, "Museum Without Walls", The Voices of Silence içinde, çev. S. Gilbert, s.13-130, Seeker & Warburg, Londra, 1956.

⁵ Aynı, s.14.

⁶ Aynı, s.46

⁷ Aynı, s.46.

⁸ Aynı, s. 30.

⁹ Malraux'a göre sanatın tasvir geleneği sinemaya taşınacaktır. "Bütün jestleri ve duygu yüküyle tiyatroya bu ölçüde takılıp kalmış bir sanatın sinemada son bulması sürpriz değildir." İlk sinema da resimle aynı çıkmazları yaşayacak ve ancak hareketli kamera ile sağlanan değişik planların sekansını başararak bunları aşabilecektir (Aynı, s. 121-125).

¹⁰ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), F. Frascina ve J. Harris (der.), Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts içinde, s.297-307, Phaidon, Londra, 1992, s. 302.

¹¹ "Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, dehşet verici megafonlar, lav silahları ve tanklar aracılığıyla insanın boyunduruk altına aldığı makineler üzerindeki egemenliğini kurumlaştırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin düşlenen metalleşmesini başlatır. Savaş güzeldir, çünkü çiçeklenen bir çayırı kızgın makineli tüfek orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü top ateşini, bombardımanı, ateşkesi, güzel esansları ve çürümenin leş kokusunu aynı senfonide birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü yeni bir mimari yaratır, tıpkı devasa tankları gibi, geometrik filolar, yanan köylerden yükselen dumandan spiraller ve daha niceleri gibi...Fütürizmin şair ve sanatçıları!... savaş estetiğinin bu ilkelerini hatırlayın ki yeni bir edebiyat ve yeni bir grafik sanatı için verdiğiniz mücadele... onlarla aydınlanabilsin!" (Aktaran Walter Benjamin, aynı, s. 306)

¹² Malraux, a.g.e., s. 80-85.

¹³ Deborah J. Meijers'e göre, Harald, Szeemann, Rudi Fuchs gibi kimi ünlü çağdaş küratörlerin 'tarihişî' sergileri, bütün iddialara rağmen, sonunda, Malraux'nun bütün yer ve zamanlara ait özerk eserlerin birliği üzerine kurduğu estetiği doğrulamaktadırlar. (Bkz. Deborah J. Meijers, "The Museum and The 'Ahistorical' Exhibition", R. Greenberg, B. W. Ferguson ve S. Nairne (der.), Thinking about Exhibitions içinde, s.7-20, Routledge, New York, 1996.)

¹⁴ Rosalind E. Krauss, "Postmodernism's Museum Without Walls", R. Greenberg, B. W. Ferguson ve S. Nairne (der.), Thinking about Exhibitions içinde, s.341-348, Routledge, New York, 1996.

¹⁵ Bkz. E. Heartney, "Growing Pains", Art in America, Haziran 1999/6.

¹⁶ Bkz. H. Foster, "The Archive without Museums", October, Yaz 1996/77.

¹⁷ Preziosi, a.g.e., s. 72-73.

¹⁸ Foster, a.g.e., s. 109.

¹⁹ "Ressam Ingres Ondokuzuncu Yüzyılın ortasında Parisli sanatçıların Fransız Hükûmetine sundukları ve fotoğrafı haksız rekabet olarak niteliyen ve yasaklanmasını isteyen bir protesto yazısını imzalamıştı. Diğer yandan, ilk fotoğrafları gördüğü zaman şöyle bağırıldığını söylerler: 'İşte böyle resim yapabilmeli insan!' Ve Delacroix da, sanatçıları Daguerrotip levhalarının [fotoğrafların] bir danışman gibi değil de, resimin kendisi imiş gibi kullanılması hakkında uyarıyordu. Yoksa, böylece sanatçı, diğer bir makine tarafından yönetilen bir makine haline gelecekti'. Meslektaş Paul Delaroche ise bu arada heyecanla: 'Resim bugünden itibaren artık ölmüş sayılır' demiştir." (A. Stepken, "Teknik Görüntülerin Büyüsü", In Medias Res: Berlin'den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları içinde, s.13-23, Berliner Kulturveranstaltungs- GmbH, Berlin, 1997, s. 17-18.

²⁰ Aynı, s. 97, 104.

²¹ Bill Gates, The Road Ahead, Penguin Books, New York, 1995, s. 224.

Nev

Ali Artun

"İki Yüz Sergi"

Niye başka sergiler değil de, bunlar? Neydi bu sergilerin kaynağı?

Öncelikle Paris'ti. Neden Paris? II. Dünya Savaşı ertesinde Paris'e göçmüş olan sanatçılarla tanışmak ve onların sanatının temsil ettiği dönüşümü kavramak Nev'in sergi politikasının oluşmasındaki en temel etmen oldu. Nev 1984 Mayıs'ında açıldığında, daha sonra düzenli olarak sergilemeye gayret edeceğimiz bu sanatçıların, Mübin Orhon hariç, hepsi hayattaydı: Selim Turan, Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Abidin Dino... Aralarına Tiraje Dikmen ve Yüksel Arslan'ı da ekleyebileceğim bu adlar, o zamana kadar Cumhuriyet dönemi sanatını koşullandıran Batılılaşma, "asrileşme" gibi kültür siyasetlerinden, ulus inşa etmenin büyük davalarından koparak, sanatın kendi davasına, kendi siyasetine kapılmışlar ve Paris'in son derecede kozmopolit olan modernist sanat ortamına dalmışlardı. Fikret Mualla, Hale Asaf gibi birkaç öncü dışında, bu cesareti ilk gösteren onlardı. Güdüler 1839'dan beri devletin öğrenim amacıyla Paris'e gönderdiği sanatçıların tam karşıtıydı. Öncekiler gibi, bir estetiğin, bir kültürün aktarılmasıyla memur edilmemişlerdi. Sanattan başka misyonları yoktu. Sanatın kendinden başka bir amaç için işlevselleşmesine, araçsallaşmasına direniyorlardı. Barbarca bir savaşın ardından nasıl olup da sanat yapılabileceği tasasına gömülmüş bir ortamda kaybolmak yerine, kendi dillerini bularak sivrilmeyi başarabilmiş ve böylelikle bir çağdaşlık çığırını aşmışlardı. Ben, bu atılımın sanatın özerkleşmesi yönünde radikal bir hareket olduğunu ve bu nedenle de yerel bir estetik modernizmin eşiği olarak in-



Galeri Nev, 200. Sergi Gazetesi

celenmesi gerektiğini savunageldim. Değişik yayın ve sergilerimizde yer verdiğimiz “1950-2000” ibaresi buradan kaynaklanır.

Yukarıdaki sanatçıların sergileriyle başlayan tarihi, onları izleyen iki kuşağın temsilcileri günümüze taşıdı. Bu kuşaklar da yine uluslararası deneyimleriyle öne çıkıyordu. İlk olarak: Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Alev Ebüzziya, Mehmet Güleriyüz, Ömer Uluç, Komet, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Ergin İnan, Koray Arış,... Ardından: Canan Tolon, Kemal Önsoy, İnci Eviner, Serdar Arat, Hale Tenger, Mithat Şen... Bu çekirdeğin çevresin de ise, daha seyrek sergileme olanağı bulduğumuz, her üç kuşaktan başka sanatçılar yer aldı: Fikret Mualla, Zeki Faik İzer, İlhan Koman, Âbidin Elde-roğlu, Ferruh Başağa, Kemal Bastuji, Behçet Safa, Neşe Erdok, Azade Köker, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Mehmet Koyunoğlu, Hüseyin Alptekin, Melek Mazıcı, Selma Gürbüz...

Elbette bu simalar, savaş sonrasında günümüze her deneyimi, her sanatsal tavrı ya da kuşaklarının her üyesini temsil etmiyorlar. Sergilemeyi tercih ettiklerimiz kanonik bir seçimin, yani estetik bir derecelendirmenin sonucu değil. Piyasayla ya da yaygın olan beğeniyle de ilgisi yok. Ayrıca yukarıda değindiğim tarihsel teze yaslanmasına rağmen, kuşkusuz, sergi programımızın bir mühendislik tasarısını andırması beklenemez. Akılcı, nesnel, bilimsel vb. bir şemaya indirgenemez. Çünkü işin içinde duygular, yakınlıklar, baskılar, tesadüfler de var doğal olarak; galeri dünyasında hep olageldiği gibi... Ama bir kılavuz vardı ve o da, sanata özerkliğini kazandıran, onu özgürleştiren modernist kavrayış. Batı estetiğinin kalıplarında evrensel bir formalizm ya da aksine etnik bir özgünlük olarak değil, farklı estetiklerin keşfi, farklı modernleşme süreçleriyle eklemlenen kültürel hadiseler olarak düşünülmesi gereken bir modernist kavrayış. Nev’in sergilediği sanatçılar işte bu anlamda zamanlarının temsilcisi sayılırlar. 1950-2000 döneminin suretini çıkarmazlar tabii, ama tarihsel bir profilini çizerler, referanslarını oluştururlar. Nev’in açılmasından neredeyse yirmi beş yıl sonra gerçekleşen, günümüzün sanat tarihi ve müzecilik alanlarındaki hamleleri yanılmadığımızı gösteriyor.

Galeri Nev, Ankara programını kurarken düzenli olarak Avrupa avangardından örnekler sunmayı da tasarladı. Picasso, Bonnard ve Dalí’nin özgün gravür ve litografileriyle başlayan bu dizinin son sergileri, 1950’li yılların önemli hareketleri art brut ve CoBrA’nın önderleri Dubuffet ve Alechinsky’ye aitti. Dışarıdan gelen sergilerin en zengini ise, müze koleksiyonlarından derlenip Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde açılan CoBrA sergisiydi. Yanılmıyorsam, yabancı sergilere programında düzenli olarak yer veren ilk galeridir Nev. Üstelik bu sergilerin pek çoğunun satışa açık olması sayesinde, yerli koleksiyonlara yabancı eserler de girmeye başladı.

Ankara Nev’in programını biçimlendiren bir başka etmen ise müzesizliğimizdi. Elbette bir galerinin müzenin yokluğunu gidermesi güçtü. Ama aynı çekirdek

grubu, belirli aralıklarla tekrar tekrar sergilemenin, izleyicilerin hafızasında bırakacağı izler, arka plandaki tarih tezine ait profili tamamlayabilirdi. Ayrıca bu sergi akışında, sanatçıların bireysel estetiğindeki dönüşümler de okunabiliyordu. Bunlar aslında bir müzenin vazgeçilmez nitelikleridir. Nev sergilerindeki bu anlayış, kitap ve katalog yayınlarıyla da desteklenmiştir. Bunun en kapsamlı örneği, geçen yüzyılın ve binyılın sona ermesi dolayısıyla yayımladığımız “müzekitap”tır. “1950-2000” başlığını taşıyan “müzekitap”, Nev galerilerinin sergilediği iki bin eserin röprodüksiyonunu içerir ve kitabın arkasındaki düşünceye ilişkin kısa bir sunuş metniyle açılır. Şimdilerde, sergilediğimiz sanatçıların müze koleksiyonlarındaki yerlerini almaya başladığını görüyoruz; ancak bu sanatçıların işleri, hiçbir koleksiyonda Nev’in sunduğu zenginlikte görülemeyecektir.

Nev’in galeri yönetimine yaklaşımı, kamusalığa verdiği önemi gösterir. Nev, her zaman sergi düzenlemeye öncelik vermiş, yirmi üç sezon boyunca sergilerine hiç ara vermemiş ve her kesimden sanat izleyicisi kazanmaya çabalamıştır. Hiçbir zaman bir “açılış” ya da “satış” galerisi olmamış, tam aksine, bir çok sergiye hiçbir eserin satılmayacağını bile bile girişmiştir. Yalnızca sergileriyle değil, başta yayınlar olmak üzere diğer tüm etkinlikleriyle sergilerinin çevresinde düşünsel, eleştirel bir birikim oluşturmaya yönelmiştir. Son yıllarda İletişim Yayınları’ndan çıkan “SanatHayat” dizisi de bu yolda bir çalışmadır. Galeri Nev, 1980’lerin başında, bir darbeler döneminin kültürel baskısı altında kurulmuştur ve sonuçta sergi politikasını belirleyen, sanatın özgür, eleştirel, sorgulayıcı bir hayatın can damarı olduğuna ilişkin inancıdır. Kuruluşumuzdan beri birlikte yetiştığımız, bu inancımızı ve heyecanımızı paylaşan arkadaşlarımıza, sergilerimizi kaçırmayan izleyicilerimize ve sanata kapılan herkese teşekkür ederiz.

Yazılar

Seyhun Topuz

Jale Erzen, “*Seyhun Topuz*”

Seyhun Topuz içinde

Galeri Nev, Ankara, 1990

Seyhun Topuz, sanatçının 6 Nisan 1990’da Ankara Galeri Nev’de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ergin İnan

Annemarie Schimmel, “*Mesnevi*”

Mesnevi / Mathnawi içinde

İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Kudret Emiroğlu

Galeri Nev, Ankara, 1989

Mesnevi, sanatçının Galeri Nev için hazırladığı, Gent’te bulunan Imschoot Atölyesi’nde basılan, 7 özgün litografiden oluşan aynı adlı dizisi için yazılmış ve eserlerle aynı ölçüde çoğaltılarak diziyi oluşturan ciltbendin başında sunulmuştur. Mesnevi ilk kez 8 Aralık 1989’da Ankara Galeri Nev’de sergilenmiştir.

Koray Ariş

Antonio del Guercio, “*Koray Ariş*”

Koray Ariş içinde

Türkçe-İngilizce-İtalyanca, çeviriler: Semra Eren, Serpil Bağcı

Galeri Nev, İstanbul, 1991

Koray Ariş, sanatçının 15 Şubat 1991’de Ankara Galeri Nev’de ve 26 Nisan 1991’de İstanbul Galeri Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Nur Tarım

Zeynep Yasa Yaman, “*Levhi Mahfuz: Geçit Töreni ya da*

Uçuşan Giysileri İçinde Kadın Bedenleri”

“Levhi Mahfuz: Geçit Töreni ya da Uçuşan Giysileri İçinde Kadın Bedenleri”, sanatçının 13 Mart 2009’da Ankara Galeri Nev’de açılan “Geçit Töreni” sergisi dolayısıyla kaleme alınmıştır.

Azade Köker

Fritz Jakobi, “*Body Tensions: New Sculptures by Azade Köker*”

Azade Köker içinde

Almanca-İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Mine Şengel Arıman
Galeri Nev, İstanbul, 1991

Azade Köker, sanatçının Galerisi Nev tarafından düzenlenen ve 17 Aralık 1991’de Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Kemal Önsoy

Vasıf Kortun, “*Kemal Önsoy: Rumeli Hanı*”

Kemal Önsoy: Rumeli Hanı içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Vasıf Kortun
Galeri Nev, İstanbul, 1989

Rumeli Hanı, sanatçının Galerisi Nev tarafından düzenlenen ve Ekim 1989’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Beral Madra, “*Kemal Önsoy*”

La Biennale di Venezia-XLIV Esposizione Internazionale d’Arte içinde

İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Beral Madra
Galeri Nev, İstanbul, 1990

La Biennale di Venezia-XLIV Esposizione Internazionale d’Arte, sanatçının 1990 yılında, 44. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Zeynep Yasa Yaman, “*Geleceğin Katmanlarındaki Yeni Oluşumlar Üzerine*”

“*Etraf İnsan*” sergi davetiyesinde kısmen

Galeri Nev, Ankara, 2004

“Geleceğin Katmanlarındaki Yeni Oluşumlar Üzerine”, sanatçının 12 Nisan 2002’de tarihleri arasında Ankara Galerisi Nev’de açılan sergisi dolayısıyla kaleme alınmıştır.

Selçuk Demirel

John Berger, “*Cümle Vücutta Bulduk*”

Newar New York içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Murat Belge
Galeri Nev, İstanbul, 1990

Newar New York, sanatçının 5 Ekim 1990’da İstanbul Galerisi Nev’de ve 2 Kasım 1990’da Ankara Galerisi Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Abidin Dino, “*Selçuk Demirel*”

Ignacio Ramonet, “*Selçuk, Bakış ve Acılar*”

İlhan Berk, “*Selçuk Demirel’in Çizgileri Üzerine*”

Selçuk Demirel içinde

Fransızca-Türkçe, çeviriler: Murat Belge, Katia Berger, Levent Yılmaz
Galeri Nev, İstanbul, 1995

Selçuk Demirel, sanatçının 31 Mart 1995’te İstanbul Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde, 2 Haziran 1995’te Ankara Galerisi Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Murat Morova

Zeynep Yasa Yaman, “*Murat Morova’nın Kaydedilmiş Manzaralar’ı Ankara Galerisi Nev’de...*”

Radikal Gazetesi, 31 Ocak 2009

“Murat Morova’nın Kaydedilmiş Manzaralar’ı Ankara Galerisi Nev’de...”, sanatçının 16 Ocak 2009’da Ankara Galerisi Nev’de açılan “Kaydedilmiş Manzaralar” sergisi dolayısıyla kaleme alınmıştır.

Canan Tolon

Canan Tolon, “*Tıkırında Herşey*”

Tıkırında Herşey içinde

Galeri Nev, Ankara, 2005

Tıkırında Herşey, sanatçının 30 Eylül 2005’te Ankara Galerisi Nev’de ve 1 Ekim 2005’te İstanbul Galerisi Nev’de açılan aynı adlı sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Constance Lewallen, “*Canan Tolon ile Söyleşi*”

Canan Tolon: Limbo içinde

Galeri Nev-Bank Kapital, İstanbul, 1998

Canan Tolon: Limbo, sanatçının 2 Ekim 1998’de İstanbul Galerisi Nev’de açılan “Kaza Eseri” sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Serdar Arat

Vasıf Kortun, “*Dört Yıllık Sessizlikten Çok Yıllık Sessizliğe*”

Serdar Arat: Çok Yıllık Sessizlik içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Vasıf Kortun
Galeri Nev, İstanbul, 1990

Çok Yıllık Sessizlik, sanatçının 2 Şubat 1990’da İstanbul Galerisi Nev’de ve 18 Ocak 1991’de Ankara Galerisi Nev’de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Semih Fıncioğlu, “*Serdar Arat*”

Serdar Arat içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Ali Artun
T.C. Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1992

Serdar Arat, sanatçının 11 Mayıs-30 Haziran 1992 tarihleri arasında Ankara’da düzenlenen 4. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali sırasında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Bill Arning, “*Gölge Düşürmek*”

Serdar Arat 1983-1998 içinde

Galeri Nev-Bank Kapital, İstanbul, 1998

Serdar Arat 1983-1998, sanatçının Galerisi Nev tarafından düzenlenen ve 2 Şubat 1998’de Atatürk Kültür Merkezi’nde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Deniz Bilgin

Orhan Pamuk, “*Deniz Bilgin İçin...*”

Deniz Bilgin sergi davetiyesinde

Galeri Nev, Ankara, 2005

“Deniz Bilgin İçin...”, sanatçının 20 Mayıs 2005’te Ankara Galerisi Nev’de açılan sergisinin davetiyesinde yayınlanmıştır. Sergide, Deniz Bilgin’in ölümünden sonra İstanbul Karşı Sanat Çalışmaları galerisinde açılan “Deniz Bilgin: Ressam / Painter” başlıklı retrospektiften derlenen bir seçki sunulmuştur.

İnci Eviner

Beral Madra, “İnci Eviner”

İnci Eviner içinde

Galeri Nev, İstanbul, 1995

İnci Eviner, sanatçının Galerî Nev tarafından düzenlenen ve 13 Nisan 1995'te İstanbul Alay Köşkü'nde açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Beral Madra, “Şefkat ve Haset”

İnci Eviner: Şefkat ve Haset içinde

Galeri Nev-Bank Kapital, İstanbul, 1998

Melek Mazıcı

William Easton, “Melek Mazıcı”

Melek Mazıcı içinde

İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Mine Şengel Arıman

Galeri Nev, İstanbul, 1993

Melek Mazıcı, sanatçının 15 Ekim 1993'te İstanbul Galerî Nev'de açılan sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Mehmet Koyunoğlu

Hüseyin Bahri Alptekin, “Mehmet Koyunoğlu İçin”

Mehmet Koyunoğlu sergi broşüründe

Galeri Nev, Ankara, 1996

Mehmet Koyunoğlu, sanatçının 25 Ekim 1996'da İstanbul Galerî Nev'de ve 3 Ekim 1997'de Ankara Galerî Nev'de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “Makine-İnsan Hayali”

Kısa Bir Yaşam Uzun Bir Düş,

Mehmet Koyunoğlu Retrospektif Sergisi kataloğu içinde

YKY, İstanbul, 2004, s. 15-25.

Kısa Bir Yaşam Uzun Bir Düş, Mehmet Koyunoğlu Retrospektif Sergisi, sanatçının 16 Nisan- 14 Mayıs 2004 tarihleri arasında Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde düzenlenen retrospektif sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Mithat Şen

Beral Madra, “Mithat Şen”

La Biennale di Venezia-XLIV Esposizione Internazionale d'Arte içinde

İngilizce, bu kitap için Türkçe çeviri: Beral Madra

Galeri Nev, İstanbul, 1990

La Biennale di Venezia-XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, sanatçının 1990 yılında, 44. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır.

Vasıf Kortun, “Mithat Şen”

Orhan Koçak, “Mithat Şen”

Mithat Şen içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Vasıf Kortun

Galeri Nev, İstanbul, 1992

Mithat Şen, sanatçının 7 Ocak 1992'de İstanbul Galerî Nev'de ve 23 Ekim 1992'de Ankara Galerî Nev'de açılan sergileri dolayısıyla yayınlanmıştır.

Ahmet Soysal, “Müzik”

Mithat Şen, Beden 2. Seri içinde

Mithat Şen, Beden 2. Seri, sanatçının 20 Ekim 1995'te İstanbul Galerî Nev'de açılan sergisi dolayısıyla 300 adet yayınlanmıştır. Her nüsha sanatçı tarafından imzalanıp, numaralandırılmıştır.

Hale Tenger

Vasıf Kortun, “Hale Tenger İle Söyleşi”

Hale Tenger: Görevimiz Tehlike içinde

Galeri Nev-Bank Kapital, İstanbul, 1998

Resme Bakan Yazılar Çerçevesinde

Ali Artun, “I am AnOther”

I am Another-11 Tyrkiske Kunstnere içinde

İngilizce-Danca, çeviri: Lotte Bøggild Özdikmen

Charlottenborg, Kopenhag, 1995

I am Another-11 Tyrkiske Kunstnere, 18 Şubat-16 Mart 1995 tarihleri arasında, Ali Artun'un küratörlüğünde, Kopenhag Charlottenborg Sergi Merkezi'nde gerçekleştirilen aynı adlı sergi dolayısıyla yayınlanmıştır. Sergide Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Ömer Uluç, Alev Ebüzziya, Ergin İnan, Mehmet Güler yüz, Alaettin Aksoy, Kemal Önsoy, Canan Tolon, Erdağ Aksel ve Mithat Şen'in eserleri yer almıştır.

Ali Artun, “Bir Başlangıç”

1950-2000 içinde

Türkçe-İngilizce, çeviri: Fred Stark

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Ankara, 1994

1950-2000, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu'nun 1994 Ocak ve Şubat aylarında Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen sergisi dolayısıyla yayınlanmıştır. Bu koleksiyon Bediz Demiray, Hasan Ersel, Ali Artun'dan oluşan TCMB Sanat Kurulu yönetiminde oluşturulmuş ve Ali Artun'un kaleme aldığı Bir Başlangıç adlı kataloğun sunuş yazısı olarak, bu kurulun onayıyla ve adıyla yayınlanmıştır.

Ali Artun, “Hayali Müze ve Müzekitap”

1950-2000 Türkiye'de Çağdaş Sanat içinde

Galeri Nev, 1999

1950-2000 Türkiye'de Çağdaş Sanat, Galerî Nev'in on beşinci kuruluş yıldönümü dolayısıyla yayınlanmıştır; Müzekitap 2000 yılını simgelemek üzere, 2000 eserin reproduksiyonunu içerir.

Ali Artun, “İki Yüz Sergi”

200. Sergi Gazetesi içinde

200. Sergi Gazetesi, 11 Mayıs 2007'de Ankara Galerî Nev'de açılan 200. Sergi dolayısıyla yayınlanmıştır. Sergide Galerî Nev'in 1984'ten başlayarak açtığı 200 sergiden 200 eser sunulmuştur.

Yazarlar

Abidin Dino, ilk desenlerini 1931'de Artist dergisinde yayınladı. 20 yaşında D Grubu'nu, 26 yaşında Liman Grubu'nu kurdu. 1934'te Sovyetler Birliği'ne davet edildi, Lenfilm Stüdyoları'nda ressam olarak çalıştı, Sovyet yönetmenlerle film çekimlerine katıldı, Stanislavski için sahne krokileri çizdi. 1937'de Paris'te Gertrude Stein ile bir operanın dekorları üzerine çalıştı. 1941'de Anadolu'ya sürgün edildi. 1951'de Venedik Bienali'ne katıldı. 1952'de Paris'e yerleşti; kısa bir süre Tristan Tzara'nın aracılığı ile girdiği Picasso'nun Vallauris'deki atölyesinde çalıştı. 1955'te Galerie Kleber'de açtığı ilk kişisel sergisini takip eden yarım asırda eserleri New York, Moskova, Amsterdam, Atina, Prag, Zürih, Milano, Roma ve Paris'in de aralarında bulunduğu pek çok farklı kentte izlendi. Paris, Musée de l'Art Moderne de la Ville, Adibin'in resimlerini koleksiyonuna kattı. Türkiye'deki ilk sergisi 1964'te, İstanbul'da bulunan Galeri 1'de düzenlendi. Abidin'in kişisel sergileri daha sonra Ankara, İstanbul ve İzmir'de devam etti, ayrıca eserleri farklı temalar etrafında düzenlenen sayısız karma sergide yer aldı. "Goal" adlı uzun metraj belgesel filmi, 1966 yılında British Academy tarafından Robert Flaherty Belgesel Ödülü'ne değer görüldü. 1979 yılında Fransız Plastik Sanatlar Birliği'nin Onursal Başkanlığına seçildi. 1984'te Galeri Nev, Abidin Dino'nun "El" desenleriyle açıldı. Aradan geçen yirmi beş yılda Nev, sanatçının on iki ayrı kişisel sergisine ev sahipliği yaptı. 1993'te vefat eden Dino'nun, 2007 yılında Sakıp Sabancı Müzesi'nde açılan "Bir Dünya" başlıklı retrospektifinde yedi yüzü aşkın eserine yer verildi.

Âbidin Elderoğlu, ilk resim derslerini 21 yaşında, Çemberlitaş Atölyesi'nde Ruhi Arel ve İbrahim Çallı'dan aldı. 1923'te Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavını kazandı, ancak olanakları İstanbul'da yaşamasına izin vermedi. 1924'te İzmir Öğretmen Okulu'na başladı, 1925'te İstanbul'a nakil oldu, böylece vaktinin çoğunu Akademi'de geçirebilecekti. 1930 yılında Türk Maarif Cemiyet'inden aldığı burs ile Fransa'ya gitti; Paris'te önce Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'in öğrencisi oldu, ardından

André Lhote atölyesinde çalıştı. 1932'de Türkiye'ye dönerek İzmir Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atandı; aynı yıl ilk kişisel sergisini Denizli'de açtı. Bunu izleyen otuz yıl boyunca resim öğretmenliği ile sanat çalışmalarını eş zamanlı sürdürdü. Eserleri İzmir, Ankara ve İstanbul'un yanı sıra, Madrid, Brüksel, Paris, Berlin, Viyana ve Milano'da izlendi. 1964'te Venedik Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan sergisi sırasında, resminin sahip olduğu çağdaş gücün kağınağı olarak Doğu masalalarının özü gösterildi. 1963 yılında São Paulo Bienali Şeref Ödülü'ne, 1966 yılında Tahran Bienali İran Şahı Büyük Ödülü'ne, 1972 yılında ise Fransa'da gerçekleştirilen Cagnes-sur-Mer Bienali Ulusal Ödülü'ne değer görüldü. Ayrıca, pek çok Cumhuriyet dönemi sanatçısı gibi, Türk resminin kuramsal ve düşünsel kavramları üzerine makaleler kaleme aldı. 1974'te vefat eden Elderoğlu'nun, ölümünden bir yıl önce yayınlanan "Benim Sanatım" başlıklı manifestosu, hem çağdaşlarını, hem öğrencilerini etkiledi.

Ahmet Oktay, yazmaya ortaokul sıralarında başladı. İlk şiiri 1949 yılında Gerçek dergisinde yayınlandı. Öğrenimini lisede yarım bırakarak çalışmaya başladı. 1950'li yıllarda Mavi Hareketi içinde yer aldı; aynı adlı dergide yazıları ve şiirleriyle etkin bir rol oynadı. 1960'lerden sonra toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla İkinci Yeni'ye doğru yöneldi. Şiirleri, kullandığı destansı söyleyiş ve zengin sözcük dağarcığı ile öne çıktı. Gazeteciliğe 1961 yılında, Yeni İstanbul gazetesinin Ankara bürosunda, parlamento muhabiri olarak başladı. 1982'de TRT'den emekli oldu. Ardından bir süre Milliyet gazetesinde çalışmaya devam eden Ahmet Oktay, 1993 yılında görevinden ayrılarak kendini tümüyle edebiyata verdi. Behçet Necatigil Şiir Ödülü'ne de değer görülen "Yol Üstündeki Semender" (1987) adlı şiir kitabı başyapıtı olarak kabul edildi.

Alexander D. Borovsky, Leningrad'da sanat tarihi ve sanat teorisi eğitimi aldı. 1985'te Rus Devlet Müzesi, Çağdaş Sanat ve Sanat Eleştirisi Bölümü baş küratörlüğüne getirildi. 80'lerde Rus sanatının uluslararası sanata eklenmesi üzerine, 90'larda ise Rus grafik sanatı üzerine çalıştı, makaleler ve katalog metinleri kaleme aldı. Borovsky, 1989 yılından bu yana St. Petersburg'da bulunan Rus Devlet Müzesi'nin Çağdaş Sanat Bölümü başkanlığını sürdürüyor.

Ali Artun, 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra "Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü" adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'nde "500 Yıllık Bilmece" programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu zamandan başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında "Arslan-Defterler" ve "Tiraje-Zamanların Hafızası"nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeriler Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka, Ankara'da "CoBrA"

ve 1950-2000, Kopenhag'da "Ben Bir Başkası", İstanbul'da "Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu" sergilerini hazırladı. Sanat'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. 2005-2008 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Müze ve Modernlik" dersini yürüttü. Halen, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği ve İletişim Yayınları'ndan çıkan "sanathayat" dizisini yönetiyor ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde "Sanat ve Kültürelizm" dersini veriyor. Son yayınlanan kitapları arasında "Modernliğin Sınırında Sanat -Eleştiri, Özerklik, Siyaset" ile "Müze ve Modernlik" bulunuyor.

Annemarie Schimmel, Mevlâna Cellaeddin Rumi'den ilk çevirilerini yirmi iki yaşında yaptı. İzleyen yıllarda, Urduca, Arapça, Hintçe ve Türkçe kaleme alınmış İslam edebiyatı metinlerini İngilizce'ye ve Almanca'ya çevirdi. Marburg, Ankara ve Bonn'da ders verdikten sonra, 1967'de Hint ve İslam kültürleri profesörü olarak Harvard Üniversitesi'ne girdi. "İslam Kaligrafisi" başlıklı ilk kitabını 1970 yılında, Mevlâna üzerine ilk kitabını 1978 yılında yayınladı. 1979'da İslam kaligrafisi üzerine incelemeler yapmak üzere New York Metropolitan Müzesi'ne davet edildi, hemen ertesinde Diller Tarihi Uluslararası Birliği'nin başına getirildi. 2003 Ocak ayında Bonn'da öldüğünde geride İslam kültürü, edebiyatı ve tasavvuf üzerine elliden fazla kitap ve bir çok makale bıraktı.

Antonio del Guercio, Roma Üniversitesi Modern Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. 1963 yılında Torino Albertina Akademisi Sanat Tarihi Kürsüsü'nden doçentliğini aldı. Daha sonra Floransa Üniversitesi ve Lecce Üniversitesi'nde çağdaş sanat tarihi dersleri verdi. Aralarında Pompidou Merkezi'nin süreli yayını olan Cahiers du Centre Georges Pompidou'nun da bulunduğu çeşitli sanat dergilerinde düzenli olarak makale ve eleştirilerine yer verilen Antonio del Guercio'nun çalışmalarından bir çoğu kitaplaştırıldı. Bunlar, modern hayat ile modern sanat arasındaki ilişkilere dikkat çeken, sanatın merkezi haline dönüşmüş bellibaşlı kentler üzerinde yoğunlaşarak, sanatın coğrafi tarihini tartışan metinlerden oluştu. Faaliyetlerini Roma ile doğduğu kent olan Paris arasında sürdüren del Guercio, öğretim üyeliğinin yanı sıra, sergi küratörlüğü de yapıyor.

Ahmet Soysal, 1957'de İstanbul'da doğdu. 1976'ya dek İstanbul, Paris, Brüksel ve Beyrut'ta yaşadı. 1982'de birkaç arkadaşıyla birlikte Beyaz dergisini yayınladı. Derginin son sayısı 1995'te çıktı. İlk felsefe yazısı Beyaz'ın birinci sayısında yer aldı. 1992-1996 yılları arasında Paris Ecole Normale Supérieure'de fenomenoloji konferansları verdi. Fenomenoloji dergisi Alter'de denemeleri yayınladı. Artaud, Bonnefoy, du Bouchet ve Merleau-Ponty'den çeviriler yaptı. Türkçeden Fransızcaya ise Fazıl Hüsni Dağlarca, Ece Ayhan, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ı çevirdi. 1983'te Dağlarca ile tanışan Soysal 1984-1990 arası sürekli, sonra da aralıklı olarak Dağlarca'nın yayınlarını yönetti. Üzerinde uzun zaman çalıştığı "L'Oiseau à Quatre Ailes" (Dört Kanatlı Kuş)

başlıklı Dağlarca Antolojisi 2002'de Fransa'da yayımlandı. Soysal aynı zamanda, hat ve resim üzerine araştırmalar yaptı ve Türkiye'den pek çok çağdaş sanatçı için katalog metinleri kaleme aldı.

• **Bénédicte Schribaux (Orhon)**, Mübin Orhon'un kızı.

• **Beral Madra**, eleştirmen ve küratör olarak çalışmaya 1980'de başladı. 1984 yılında, ileride bir sanat merkezine dönüştüreceği Galer BM'yi kurdu. 1987 yılında ilk Uluslararası İstanbul Bienali'nin koordinatörlüğünü yaptı. Ardından ikinci İstanbul Bienali'nin ve dört ayrı Venedik Bienali Türkiye Pavilyonunun küratörlüğünü üstlendi. 47. Venedik Bienali'nde sergi yardımcı küratörü idi. Dünyanın farklı sanat merkezlerinde pek çok sergi düzenledi, konuşmalar yaptı, katalog metinleri kaleme aldı. 1995 yılında, halen sürdürdüğü Berlin Senatosu İstanbul Bursu temsilciliğini üstlendi. 2003-2007 yılları arasında Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Türkiye Şubesi başkanlığını yürüttü. İstanbul'da yaşayan Madra, BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi'ni yönetiyor ve 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Görsel Sanatlar Yönetmenliği'ni yapıyor.

Bilge Karasu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden mezun oldu. İlk eserleri 1950'de "Seçilmiş Öyküler" adlı dergide yayımlandı. Kısa öykülerinden ilk kitabını Rockefeller bursu ile Avrupa'ya gittiği 1963 yılında derledi; aynı yıl D.H. Lawrence'dan çevirdiği "Ölen Adam" Türk Dil Kurumu ödülüne değer görüldü. 1985'te ilk romanı "Gece" yayımlandı; bu roman Bilge Karasu'ya 1991'de Pegassus ödülünü kazandı. Eserleri İngilizce ve Fransızca'ya da çevrilen Karasu, Hacettepe Üniversitesi'nde verdiği felsefe derslerini 1995'teki ölümüne kadar sürdürdü.

Bill Arning, 1980'lerin başında sanat yazarlığı ve küratörlük yapmaya başladı. 1985-1996 yılları arasında New York'un başlıca alternatif sanat mekânlarından biri olan White Columns'un müdürü ve baş küratörü idi. Ardından Boston'da Massachusetts Institute of Technology (MIT) bünyesinde bulunan List Visual Arts Center'ı yönetti. 2006 yılında burada düzenlediği Kate Ericson-Mel Ziegler sergisi, uluslararası eleştirmenler derneği tarafından Boston'da düzenlenmiş en başarılı monografik sergi ödülüne değer görüldü. MIT dışında da pek çok sergi düzenledi, katalog metinleri ve Art in America başta olmak üzere Amerika'nın önemli sanat dergileri için makaleler kaleme aldı. Küratörlerin aynı zamanda yetkin sanat eleştirmenleri olmaları gerektiğini savundu. Ocak 2009'dan bu yana Contemporary Arts Museum Houston'da müze müdürü olarak görev yapıyor.

Canan Tolon, 1976'da Edinburgh Napier of Commerce and Technology'nin Tasarım Bölümü'nden mimar olarak mezun oldu. Almanya'da Fachhochschule'de iç mimari okudu. Ardından Londra Middlesex Polytechnic and Architectural Association'dan tasarım diploması aldı. 1983 yılında Berkeley University of California'da mimarlık

yüksek lisansını tamamladı. 1984'te Berkeley'de açılan ilk kişisel sergisinin ardından eserleri, aralarında Ankara, İstanbul, New York, Chicago, San Francisco ve Paris'in de bulunduğu pek çok merkezde izlendi. Ayrıca Kopenhag Charlottenborg'da "I am Another", Brüksel Belediye Sarayı'nda "Plastic Dialogues", Proje 4 L Güncel Sanat Müzesi'nde "Organize İhtilaf", Mills College of Arts Müzesi'nde "Angle of Respose", İstanbul Modern'de "Kesişen Zamanlar" ile "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik", Santralİstanbul'da ise "Modern ve Ötesi" sergileriyle temsil edildi. Son olarak işleri San Francisco Modern Sanatlar Müzesi SFMoMA'da açılan "Artists Gallery" sergisinde yer aldı. Tolon çalışmalarını Kaliforniya'da sürdürüyor; San Francisco'da sanatçıları arasında Louise Bourgeois gibi isimlerin de yer aldığı Gallery Paule Anglim tarafından temsil ediliyor.

Carole Boulbès, sanat doktorasını Paris'te tamamladı; estetik üzerine uzmanlaştı. Eleştirmen ve yazar Boulbès'in, özellikle çağdaş Fransız sanatçıları üzerine kaleme aldığı makaleleri, Art Press başta olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli sanat dergilerinde düzenli olarak yayınlanıyor. Katalog metinleri de kaleme alan Boulbès, Fransa'da konferanslar ve dersler veriyor ve 2010'da yayınlanacak kitabı "Picabia ve Nietzsche: Suzanne Romain'e Aşk Mektupları (1944-1948)" başlıklı kitabı üzerinde çalışıyor.

Constance M. Lewallen, University of California Berkeley Art Museum (BAM) bünyesinde, genç kuşağın dikkat çekici isimleri için düzenlediği sergilerle tanındı. Küratörlüğünü üstlendiği pek çok sergi, Amerika'nın ardından Avrupa müzelerinde izlendi. Aynı zamanda sanat yazarlığı yaptı; çağdaş sanat üzerine yazıları ve özellikle atölye ziyaretleri sırasında genç sanatçılar ile gerçekleştirdiği söyleşiler Art in America başta olmak üzere pek çok dergide düzenli olarak yayınlandı. Getty Foundation, 2004 yılında sergilerini ödüllendirdi ve araştırmalarına destek vermeye karar verdi. Getty bursu ile ilerlettiği, Amerika'nın yaşayan en provokatif ve etikili sanatçılarından biri, Bruce Nauman üzerine araştırmaları, 2007 BAM'da düzenlenen "A Rose Has No Teeth" başlıklı kapsamlı bir sergi ve Nauman'ın sanatına dair başlıca kaynaklar arasında yerini alan, aynı adlı kitap ile sonuçlandı.

Doğan Kuban, 1949 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1952'de aynı kurumun Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü'ne asistan olarak atandı, daha sonraki yıllarda Kürsü'nün başkanlığını üstlendi. 1953'ten başlayarak aralarında İstanbul, Edirne, Kapadokya ve Aspendos'un da bulunduğu tarihi merkezlerde gerçekleştirilen araştırma ve restorasyon çalışmalarına katıldı. 1954'te verdiği yeterlilik tezinde Türkiye'de batılılaşmayı sorguladı. İzleyen yıllarda, mimarlık tarihi ve kavramları üzerine makaleler kaleme aldı. 1965'te "Anadolu Türk Mimarlığının Kaynak ve Sorunları" adlı çalışmasıyla profesör olan Doğan Kuban, 1973-76 yılları arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde dekanlık yaptı. 1967'den başlayarak ABD ve Su-

udi Arabistan'da İslam ve Türk sanatı üzerine ders verdi. 1979-83 arasında, merkezi Cenevre'de bulunan Ağa Han Mimarlık Ödülü'nde yönetim komitesi üyeliği yaptı. 1986'da Ankara'da düzenlenen 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Türkiye Grubu başkanlığı ve sergi düzenleyiciliği görevlerini üstlendi. Son yıllarda, Selçuklu Sanatı, Osmanlı Mimarisi ve özellikle de kentsel koruma üzerine çalışıyor.

Enis Batur, ODTÜ'de başladığı yükseköğrenimini Paris'te tamamladı. 1978-1998 yılları arasında, içlerinde Cumhuriyet ve Milliyet'in de bulunduğu pek çok gazete için haftalık yazılar yazdı. Milliyet gazetesinin kültür servisinde yöneticilik yaptı. Gergedan, Şehir ve Argos dergilerini çıkardı. Sanat Dünyamız, kitap-lık, Cogito, Arredamento Dekorasyon, Fol gibi dergilerin hazırlanışlarında sorumluluklar üstlendi; 100'ü aşkın özel sayı, bölüm ve dosya hazırladı. Remzi Kitabevi'nin ve TRT televizyonunda izlenen "Okudukça" programının danışmanlığını yaptı. Açık Radyo'nun kurucuları arasında yer aldı. 1988'de Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'ta yöneticilik yapmaya başladı, 2004'te görevden alındı. Şiirlerinin yanı sıra, denemeleriyle de tanındı; başta Fatma Tülin, Selçuk Demirel ve İlhan Berk olmak üzere pek çok sanatçı üzerine katalog metinleri ve eleştiriler kaleme aldı.

Ferit Edgü, Akademi'de resim öğrencisi iken kazandığı bir sınav ile önce Almanya'ya, ardından Fransa'ya gitti. Paris'te kaldığı süre içinde felsefe, sanat tarihi ve sinema ile ilgilendi. 1968'de Türkiye'ye döndü ve kısa zaman sonra Ada Yayınları'nı kurdu. "Bir Gemide" öykü kitabı ile 1979 Sait Faik Armağanı'nı, "Ders Notları" ile de 1979 Türk Dil Kurumu Ödülü'nü kazandı. İlk baskısı 1977'de Ada Yayınlarından çıkan "O" adlı romanından uyarlanan "Hakkârî'de Bir Mevsim" 1983 Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı kazandı. 1988 yılında "Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı" adlı eseri Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Şiir, öykü ve romanlarının yanı sıra, eserlerini yakından tanıdığı Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla, Avni Arbaş, Abidin Dino, Yüksel Arslan ve Ergin İnan üzerine yazılar yazdı. 2005 yılında İstanbulModern'de düzenlenen Fikret Mualla sergisinin küratörlüğünü üstlendiyse de, sergi açılmadan görevinden ayrılan Edgü, bir süredir, aralarında 2007 yılında açılan Abidin Dino Retrospektifi'nin de bulunduğu Sakıp Sabancı Müzesi sergilerine danışmanlık yapıyor. **Fritz Jacobi**, 1963'te girdiği Berlin Humbolt Üniversitesi'nde sanat tarihi ve sanat pedagojisi üzerine eğitim gördü. Mezuniyetinden iki sene sonra Berlin Kent Müzesi Nationalgalerie'de çalışmaya başladı; 1988'de müzenin küratörlerinden birisi oldu. Yirminci yüzyıl sanat tarihi, Doğu Almanya'da sanat ve İkinci Dünya Savaşı sonrası heykel üzerine uzmanlaşan Jacobi bu alanlarda makale ve katalog metinleri kaleme aldı.

Garth Clark, 1981 yılında Los Angeles'da kendi ismini taşıyan ilk galerisini açtı. O zamana kadar sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi olan Clark, galerisinin ilk iki yılında seramik sanatının eski ve yeni örneklerini birarada sergileyerek çağdaş fikirlerle gele-

nek arasındaki karışıklığı kırmak için çalıştı. 1983'te açılan New York şubesinde sergilere, yirminci ve yirmibirinci yüzyıl seramik sanatını tartışan konferanslar ve yayınlar eşlik etti. Garth Clark aynı zamanda uluslararası seramik sanatçıları üzerine kitaplar ve makaleler yayınladı.

Hasan Bülent Kahraman, Gazi Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. Ekonomi üzerine yüksek lisans, siyaset bilimi üzerine doktora yaptı. Avrupa ve Amerika'da sanat felsefesi ve estetik konularında düzenlenen seminerlere katıldı. İlk yazısı 1976 yılında Varlık dergisinde yayınlandı. Daha sonra çeşitli dergi ve günlük gazete için eleştiri, deneme ve siyaset yazıları yazan Kahraman, 1991 ve 1996 yılları arasında Kültür Bakanlığı Başdanışmanı, 1992 ve 1993 yılları arasında Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanı olarak görev yaptı. Siyaset, felsefe, edebiyat ve popüler kültür konularında araştırmalar yaptı, makaleler yayınladı. Daha önce Hacettepe, ODTÜ ve Bilkent üniversitelerinde öğretim üyeliği yapan Hasan Bülent Kahraman, Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'nde ders vermeyi sürdürüyor. Ayrıca Akbank Sanat başta olmak üzere çeşitli sanat merkezlerinde küratörlük ve danışmanlık yapıyor.

Hilmi Yavuz, ilk şiirlerini Kabataş Erkek Lisesi'nde öğrenci iken, edebiyat öğretmeni Behçet Necatigil'in çıkardığı Dönüm dergisinde yayınladı. 1964 yılında, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ndeki eğitimini yarıda bırakarak İngiltere'ye gitti; BBC Radyosu'nun Türkçe yayın servisinde çalıştı ve bu sırada Londra Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde okudu. Türkiye'ye döndükten sonra Cumhuriyet, Milliyet ve Yeni Ortam gazeteleri ile çeşitli dergilerde "Ali Hikmet" imzasıyla inceleme, eleştiri ve denemeler yazdı. "Zaman Şiirleri" başlıklı kitabı 1987 yılında Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Meydan Larousse Ansiklopedisi'nin yazı kurulunda, Gelişim Yayınları'nda ve Can Yayınları'nda görev aldı. 1989-1994 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı görevini üstlendi. Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitesi'nde felsefe, şiir kuramı ve uygarlık tarihi dersleri verdi. Yavuz derslerini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde sürdürüyor.

Hüseyin Bahri Alptekin, Hacettepe Üniversitesi'nde felsefe okudu; ardından Paris'e giderek Sorbonne'da Sanat Felsefesi üzerine Yüksek Lisans çalışmasını tamamladı. Yaşamını çeşitli Avrupa kentlerinin yanısıra İstanbul, São Paulo ve Rio de Janeiro'da sürdürdü. Tasarım, mimarlık, felsefe, müzik, magazin ve yemek üzerine yazılar yazdı. Eseleri, İstanbul, São Paulo, Tiran, Montenegro, Iasi, Manifesta (San Sebastian) ve Sevilla Bienallerinde izlendi. 52. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda "Don't Complain" başlıklı enstalasyonu sergilendi. Alptekin 2008'de, elli yaşında vefat etti. Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2009 yılında Fransa'daki Europe XXL Lille 3000 Bienali kapsamında, 'Hüseyin Bahri Alptekin: La moquerie mondiale' (Küresel Güldürü) başlıklı kapsamlı bir sergi düzenledi.

Ignacio Ramonet, Paris'te Roland Barthes ile göstergebilim üzerine doktora tezini tamamladı. Sinema eleştirmenliği yaptı, Libération'da yazdı. Yazıları 1973'te Le Monde Diplomatique'de yayınlanmaya başladı; 1991-2008 yılları arasında gazetenin yazı işleri müdürü olarak görev yaptı, ardından aynı gazetenin İspanyol baskısının yönetimini üstlendi. Japonya, Hollanda ve Yunanistan gazeteleri için düzenli olarak makaleler kaleme aldı. Aynı zamanda uluslararası para piyasalarında ve medyada etik değerlerin korunması konularında etkin olan kimi aktivist sivil toplum örgütlerinin kuruluşunda yer aldı. Halen bunlar arasında yer alan Media Watch Global'ın başkanlığını yapıyor ve Paris'te Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'de (EHESS) ders veriyor.

İlhan Berk, Balıkesir Öğretmen Okulu'ndan mezun oldu, iki yıl ilkokul öğretmenliği yaptı, ardından Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ne girdi. Enstitü'nün Fransızca bölümünü 1944'te bitirdi; 1945-1955 yılları arasında Zonguldak, Samsun ve Kırşehir'deki okullarda Fransızca öğretmeni idi. Ankara'da, Ziraat Bankası yayın bürosunda çevirmenlik yaptı. Bu sırada Arthur Rimbaud ve Ezra Pound'un şiirlerini çevirerek kitaplaştırdı. İlk şiirlerini 1935 yılında Manisa Halkevi'nin Dergisi Uyanış'ta yayınlayan şair, yaşamı boyunca, bir anlatı kitabı dışında, yalnız şiir ve şiire ilişkin yazılar yazdı. "Kül" adlı kitabıyla 1979 Türk Dil Kurumu Ödülü'ne, "İstanbul" ile 1980 Behçet Necatigil Şiir Ödülü'ne, "Güzel Irmak" ile 1988 Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. İlhan Berk 28 Ağustos 2008'de, yaşamını sürdürdüğü Bodrum'da vefat etti.

Jacques Henric, önce Aragon'un yönettiği Lettres Françaises'de, daha sonra da Georges Bataille tarafından kurulan Critique dergisinde çalıştı. Sanat eleştirileri, modern sanat üzerine makaleleri ve çağdaş sanatçılarla söyleşileri aralarında Art Press ve Trafic'in de bulunduğu uluslararası sanat dergilerinde düzenli olarak yayınlanan Henric, roman, deneme ve felsefe yazıları da yazıyor. Henric ayrıca eşi, sanat eleştirmeni Catherine Millet'nin otuz yıl boyunca çektiği çıplak fotoğraflarını derlediği ve 2001 yılında yayımlanan "Légendes de Catherine M." (Catherine M.'nin Efsaneleri) kitabı ile tanınıyor.

Jale Erzen, bir süre İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne devam ettikten sonra 1968 yılında Amerika'ya gitti. 1973 yılında Los Angeles Sanat Merkezi Tasarım Koleji'nden Güzel Sanatlar Yüksek Lisans diploması aldı. Aynı yıl Los Angeles'da ilk kişisel sergisini açtı; daha sonra İstanbul, Ankara ve İzmir'de sergiler açmaya devam etti. 1981 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü'nde doktorasını tamamladı. 1981-1985 yılları arasında Boyut dergisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Ayrıca çeşitli mimarlık dergilerinde Türk Sanatı ile İslam ve Osmanlı estetiği üzerine yazıları yazdı. 1990 yılında Fransız Kültür Bakanlığı Sanat ve Edebiyat Dalında Şövalyelik Madalyası, 2000 yılında İstanbul Sanat Fuarı En İyi Eleştirmen Ödülü aldı. Bugün, kuruluşunda etkin olduğu Sanat'ın (Görsel Sanatları

Destekleme Derneği) başkanlığını yürütüyor ve Türkiye'ye döndüğünde öğretim üyesi olarak girdiği Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde modern sanat ve estetik üzerine dersler veriyor.

John Berger, Central ve Chelsea sanat okullarında öğrenim gördükten sonra bir süre ressamlık ve desen hocalığı yaptı. 1952'de Londra'da ilk yazıları yayınlanmaya başladı; çok geçmeden Marksist bir sanat eleştirmeni olarak tanındı. İlk kitabı 1958'de yayınlanan Berger'in, G başlıklı romanı 1972 yılında Booker Ödülü'ne değer görüldü. Aynı yıl yayınladığı ve Türkçe'ye "Görme Biçimleri" olarak tercüme edilen Ways of Seeing görsel kültür alanında geçerliliğini yitirmeyen teoriler ortaya koydu. Geçtiğimiz yıllarda Fransız Alpleri'ne yerleşen 1926 doğumlu Berger, sanat eleştirisi, roman, öykü ve oyun yazmaya devam ediyor.

Karl-Hermann Klock, Almanya'da bir şirketin muhasebe müdürlüğünü yapıyor; uzun yıllardır desen topluyor ve desen üzerine denemeler yazıyor.

Lionel Ray, 1935 yılında Robert Lorho olarak doğdu. 1965 yılında Fransızca "güneş ışını"nı (rayon de soleil) çağrıştıran Lionel Ray takma adını aldı. Bu değişiklik ile birlikte, 1959 yılından bu yana yayınlanan klasik eserlerine son veren Ray, yeni şiirlerini 1971'de "Biyografinin Metamorfozları" başlıklı kitabında toplayarak adeta dönüşümünü tamamladı. Bu yıllarda, 60'ların edebiyat teorisi tartışmalarından etkilenerek dili tamamen parçalayan Ray, 1978'den sonra kaleme aldığı şiirlerinde ise lirizmle hesaplaştı. Eserleri Mallarmé ve Goncourt ödülleri değer görülen Lionel Ray, Fransa'da edebiyat dersleri veriyor, şiir dergileri ve derleme şiir kitapları için editörlük yapıyor ve Mallarmé Akademisi Başkanlığını sürdürüyor.

Lydia Harambourg, sanat tarihi okudu, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl resmi üzerine uzmanlaştı. İkinci Paris Okulu sanatçılarına ilişkin araştırmalarıyla tanındı. 1993 yılında yayınlanan beş yüz sayfayı aşkın kapsamlı kitabı "Ecole de Paris: 1945-1965", Paris Okulu hakkında temel referans kitabı kabul edildi. Aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıl Fransız peyzaj ressamı üzerine bir sözlük oluşturdu, Paris Okulu sanatçıları ile ilgili monografiler kaleme aldı ve sergiler düzenledi. 2004 yılında Fransa'nın en köklü salon sergilerinden Salon de Mai'nin başkanlığını üstlendi. Aylık sanat dergileri için düzenli olarak sergi eleştirileri kaleme alan yazar, Académie des beaux-arts Paris'te ve Institut de France'da sanat tarihi dersleri veriyor.

Muhammed Arkoun, ilk ve orta öğrenimini Cezayir'de, yüksek öğrenimini Fransa'da yaptı. Arap dili ve edebiyatı diploması aldı. Strasbourg Üniversitesi'nde başladığı öğretim üyeliğini Sorbonne Üniversitesi'nde sürdürdü. 1961-1991 yılları arasında Sorbonne'da İslam Düşüncesi Tarihi kürsüsünü yönetti. İslam tarihine ve İslami düşünceye yapısalcı bir terminoloji ve yöntem ile yaklaştı; reformist düşünceleriyle dikkat çekti. 1994 yılında İstanbul'a gelerek "Avrupa'da Etik, Din ve Laiklik" başlıklı

konferansa katıldı; Arkoun'un bu konferans metinlerinin yayınlandığı derlemenin yanısıra Türkçe'de "Tarih, Felsefe, Siyaset Üzerine Konuşmalar" başlıklı bir kitabı da bulunuyor.

Necmi Sönmez, Almanya'da sanat tarihi ve Bizans sanatı üzerine eğitim gördü. Wolfgang Laib üzerine yazdığı doktora tezini 2001 yılında yayınladı. Resim eleştirileri, söyleşi ve çevirileri 1986'dan başlayarak Cumhuriyet ve Radikal gazeteleri ile aralarında Milliyet Sanat, Gergedan, Argos, Sanat Dünyamız ve Virgül'ün de bulunduğu dergilerde yer aldı. Ayrıca Neue Bildende Kunst, Flash Art, Balkan Media gibi dergiler için düzenli olarak Almanca ve İngilizce makaleler kaleme aldı. 1995'te genç sanatçılar için sergiler düzenlemeye başladı. İzleyen yıllarda küratörlüğünü yaptığı sergiler, Türkiye, Fransa, Avusturya, Almanya ve Hollanda'nın önemli sanat merkezlerinde açıldı. 2001-2006 yılları arasında Museum Folkwang Essen'in Çağdaş Sanat Bölümü'nü yönetti. Burada yirmi uluslararası serginin yanı sıra pek çok disiplinlerarası sanat etkinliği düzenledi, halka açık mekânlarda projeler gerçekleştirdi. Halen Kunstverein Arnsberg'de sanat direktörü ve FRAC Franche-Comté'de program danışmanı olarak çalışmaktadır.

Nejad Devrim, 1936 - 1938 yılları arasında annesi Fahrnelisa Zeid ve kardeşi Şirin ile Berlin'de yaşadı. 1939'da henüz Galatasaray Lisesi'nde öğrenci iken, Matisse ve Bonnard etkisinde resimler yaptı. 1941'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi; Léopold Lévy'nin önce öğrencisi, sonra asistanı oldu. Öğrencilik yıllarında daha sonra sanatını besleyecek olan Bizans mozaikleri, Osmanlı hat sanatı ve soyut İslam sanatlarına merak saldı. Yeniler Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer aldı. 1946 yılında Paris'e yerleşti; çok geçmeden Gertrude Stein'in toplantılarına davet edilen genç sanatçılardan biri oldu. Üstüste pek çok yıl Salon de Mai ve Salon de Réalités Nouvelles sergilerine katıldı. 1950'de Hartung, Soulages, de Staël gibi sanatçıların eserlerinin sergilendiği Paris'teki Galerie Lydia Conti'de kişisel sergisi açıldı. Aynı yıl Nejad, Leo Castelli'nin eserlerini New York'ta sergilemek üzere seçtiği "Paris Okulu" ressamları arasında yer aldı; eserleri daha sonra Galerie Charpentier'de her yıl düzenli olarak açılan Paris Okulu sergilerinde izlendi. 1952 yılında Salon d'Octobre'un kurucu üyeliğini ve başkanlığını yaptı; bildirilerini kaleme aldı. 1955'te Tristan Tzara'nın ve Paul Eluard'ın şiir kitaplarını desenledi. Bu sırada sürdürdüğü ve Fransa'nın yanısıra İngiltere, İtalya, İspanya, Hollanda, Amerika, Orta Asya ve Sovyetler Birliği'ni de kapsayan sanat seyahatlerine 1985 yılında son vererek Polonya'nın güneyindeki Nowy-Sacz kentinde inzivaya çekildi. Nejad Devrim 1995 yılında Nowy-Sacz'da öldü. Ölümünün ardından Galerî Nev tarafından düzenlenen retrospektif sergisi 2001 yılında İstanbul'da, 2002 yılında Ankara'da açıldı. 2006 yılında ise Nejad Devrim ile annesi Fahrnelisa Zeid'in eserleri, İstanbulModern Sanat Müzesi'nde düzenlenen "Gökkuşağında İki Kuşak" başlıklı sergide izlendi. Sanatçının eserleri son olarak 2008 yılında Santralİstanbul'da düzenlenen "Modern ve Ötesi" nde izlendi.

Olivier O. Olivier, 1962'de Roland Topor, Fernando Arrabal ve Alejandro Jodorowsky ile Panik Hareketini (Mouvement panique) başlattı. Adını mitolojik karakter "Pan"dan alan ve Buñuel ile Artaud'dan etkilenen grup üyeleri eserlerini gerçeküstü, şaşırtıcı, hatta şok edici imgeler üzerine kurdu. Ecole des beaux-arts'daki eğitiminin ardından Sorbonne'da felsefe okuyan Olivier'nin işleri, grup ile açtığı sergilerin yanısıra, 1973 yılından bu yana açtığı kişisel sergilerde de izleniyor. 2005 yılında Paris'in avangard galerilerinden Galerie de France'da "Notre monde, ou presque" başlıklı bir sergi açan Olivier'nin, aynı başlığı taşıyan ve yayınlandıktan bir yıl sonra Granville Kara Mizah Ödülü'ne değer görülen bir desen kitabı da bulunuyor.

Orhan Pamuk, yazarlığa 1974 yılında başladı. 1979 yılında ilk romanı olan "Karanlık ve Işık" ile katıldığı Milliyet Roman Yarışması'nda birincilik ödülünü Mehmet Eroğlu ile paylaştı. Bu romanı 1982 yılında "Cevdet Bey ve Oğulları" adıyla yayınlandı. 1983 yılında kitap Orhan Kemal Roman Ödülü'ne değer görüldü. İkinci romanı "Sessiz Ev"'in Fransızca tercümesi 1991 yılında La Découverte Européenne ödülüne hak kazandı. 1985 yılında yayınlanan tarihi romanı "Beyaz Kale" ile 1990 yılında Independent Award for Foreign Fiction Pamuk'un oldu. Aynı yıl yayınladığı "Kara Kitap", Ömer Kavur'un yönettiği "Gizli Yüz" adlı filmin senaryosuna ilham verdi. 1998 yılında yayınlanan "Benim Adım Kırmızı" yirmi dört dile çevrildi. 2002 yılında yayınlanan "Kar", 2004 yılında Amerika'da "yılın en iyi 10 kitabından biri" seçildi. Prospect dergisi 2005 yılında Pamuk'u dünyanın 100 entelektüeli arasında saydı. 2006 yılında Nobel ödülünü kazandı. Aynı yıl TIME dergisi tarafından dünyanın en etkili 100 isminden birisi olarak gösterildi. Kitapları elli sekiz dile çevrildi, yüzü aşkın ülkede yayınlandı.

Orhan Koçak, Ortadoğu Teknik Üniversitesi İdari Bilimler Fakültesi'nden mezun oldu. İlk yazılarını 1980'lerin başında Gösteri dergisinde yayınladı. 1987-2000 yılları arasında Defter dergisinin yayın kurulunda yer aldı. Özellikle Türk edebiyatı ve modern Türk şiiri üzerine yazılar kaleme alan Koçak, kurulduğu yıldan bu yana Virgül dergisi genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Orhan Koçak aynı zamanda sanat üzerine yazıları ve özellikle 2007 yılında Santralİstanbul'da açılan kapsamlı sergi "Modern ve Ötesi"nin katalog metinleriyle de tanınıyor.

Ömer Uluç, 1949-1953 yılları arasında İstanbul'da mühendislik eğitimi aldı. Daha sonra Texas, Boston ve New York'ta bulunan Uluç, önce mühendislik eğitimi sürdürdü, ardından resim okudu. İlk kişisel sergisini 1955 yılında Boston'da açtı. 1965 yılından 1970'lerin sonlarına kadar aralarında İngiltere, Fransa, Türkiye, Amerika ve Nijerya'nın bulunduğu farklı coğrafyalarda çalıştı. 1969 yılında São Paulo Bienali'ne katılan sanatçının eserleri daha sonra pek çok uluslararası karma sergi ve sanat fuarında yer aldı; ayrıca Uluç'un kişisel sergileri de düzenli aralıklarla devam etti. 2000-2005 yılları arasında bu sergiler, portfolyosunda Jeff Koons ve Anish Kapoor gibi uluslara-

rası sanatçıların bulunduğu Art of This Century tarafından gerçekleştirildi; Uluç Art of This Century tarafından FIAC'ta da temsil edildi. 1983 yılında Paris'e yerleşen Uluç, çalışmalarını İstanbul ve Paris'te sürdürüyor.

Patrick Waldberg, öğrencilik yıllarını Paris'te geçirdi. 1930'larda André Breton ile tanıştı, Acéphale dergisi için çalıştı ve Georges Bataille'in da kurucuları arasında bulunduğu Collège de Sociologie'nin sekreterliğini yaptı. Kendi yazılarını ancak savaş sonrasında yayınlamaya başladı. Bunların arasında, özellikle yakın arkadaşları Max Ernst ve René Magritte monografileri dikkat çekti. 1976 yılında gerçeküstücü akım sanatçıları üzerine kaleme aldığı "Les demeures d'hypnos" yayınlandı. 1913'te Santa Monica'da doğan Waldberg, 1998 yılında Paris'te öldü.

Philippe Krebs, 1998 yılında iki okul arkadaşı ile birlikte Hermaphrodite dergisini kurdu. İşlerini sergileyemeyen genç tasarımcılara ve yayınlamayan genç edebiyatçılara fırsat vermek amacını taşıyan, görsel ağırlıklı bir edebiyat dergisi olan Hermaphrodite, ertesi yıl Fransız Gençlik Bakanlığı Kültür Ödülü'ne değer görüldü. Hermaphrodite yayın hayatını sürdürüyor, Krebs aynı ad altında kurulan yayınevinde editörlük yapıyor ve dergide "Eversores" takma adıyla şiirler yazıyor.

Pierre Guéguen, "art brüt"ü destekleyen ilk birkaç kişiden biri idi. Şair ve eleştirmen Guéguen'in yazıları, L'Architecture d'aujourd'hui, Art d'aujourd'hui ve André Bloc tarafından kurulan Aujourd'hui: Art et architecture dergilerinde düzenli olarak yayınlandı. Aujourd'hui: Art et architecture dergisi, kuruluşundan kısa bir zaman sonra, İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyut resmini destekleyen yenilikçi sanat anlayışının sözcüsü oldu. Bu anlayışın ortaya konduğu ve İlhan Koman tarafından da imzalanan Groupe Espace manifestosu ilk kez bu dergide yayınlandı.

Pulat Tacar, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde okudu. Cakarta'da, Avrupa Topluluğu nezdinde ve UNESCO nezdinde Büyükelçilik ve Daimi Temsilcilik; Türkiye'de ise, Kültür İşleri Genel Müdürlüğü yaptı. Kültürel haklar ile dünyadaki ve Türkiye'deki uygulamaları başta olmak üzere pek çok alanda araştırma yapan ve yazılar yayınlayan Tacar, emekliliğinin ardından yakın dostu Erol Akyavaş'dan da ayrıntılı olarak söz ettiği anıları üzerinde çalışıyor.

Rasih Nuri İleri, 1920 yılında babasının Mustafa Kemal'in özel temsilcisi olarak bulunduğu Cenevre'de doğdu. Galatasaray Lisesi'nde ve Fen Fakültesi'nde okudu. Yazılarını ilk olarak Servet-i Fünun dergisinde yayınlandı, daha sonra sosyalizm ve kemalizm üzerine makaleler kaleme aldı, kitaplar yayınladı. Türk solunun duayeni olarak bilinen İleri, kitap, belge, hat ve resim koleksiyonu ile de tanındı. Rasih Nuri İleri, 2002 genel seçimlerinde, Türkiye Komünist Partisi'ne kaydolduktan tam altmış yıl sonra, İstanbul'dan aday oldu.

Roland Topor, kısa öykülerini ve onlara eşlik eden desenlerini ilk kez Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci iken yayınladı. 60'lı yıllardan başlayarak Fransa'da ve Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde sergiler açan Topor'un 1985 yılında Münih Müzesi'nde kapsamlı bir retrospektifi düzenlendi. Çocuklar için televizyon dizileri ve tiyatro oyunları da yazan Topor, içlerinde Fellini'nin de bulunduğu çeşitli yönetmenlerin filmlerinde aktörlük, desinatörlük ve realizatörlük yaptı. 1938 doğumlu Topor, 1997 yılında Paris'te öldü.

Sefa Sağlam, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdi. Ardından girdiği Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden, insan bedeninin temsilleri üzerine gerçekleştirdiği araştırması ile yüksek lisans diploması aldı. Öğrencilik yıllarında İzmir ve Ankara'da birer kişisel sergi açtı ve çeşitli karma sergilere katıldı; aynı yıllarda çağdaş sanatçılar üzerine gerçekleştirdiği söyleşiler ve kaleme aldığı makaleler yayımlandı. "Vuruş" adlı yerleştirmesi 1999 yılında düzenlenen 6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında izlendi. 1996 yılından bu yana New York'da yaşayan Sağlam, New Museum of Contemporary Art'da başladığı çalışmalarını, Neue Gallery'de sürdürüyor.

Semih Fıncıoğlu, İngiliz Edebiyatı ve tiyatro eğitimi aldı. 1990 yılında Devlet Tiyatroları için, Georg Büchner'in yaşarken yayınlanmış tek edebi eseri olan "Danton'un Ölümü"nü sahneledi. 1992'de Virginia Woolf'dan uyarlanan "Kendine Ait Bir Oda" adlı tek kişilik oyunu yönetti. Yirmi yılı aşkın bir zamandır New York'ta yaşayan Fıncıoğlu, dramaturg ve yönetmen olarak çalışıyor, tiyatro ve dans gösterileri için besteler yapıyor. Semih Fıncıoğlu aynı zamanda Türkiye'de yayınlanan çeşitli sanat dergileri için çağdaş tiyatro ve dans üzerine makaleler kaleme alıyor.

Semih Kaplanoğlu, 1984 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Aralarında Saatchi & Saatchi'nin de bulunduğu reklam şirketlerinde reklam yazarlığı; Süha Arın'ın yönettiği belgesellerde kamera asistanlığı yaptı. Popüler televizyon dizilerinin senaryo ekiplerinde rol aldı. Ayrıca 1987'de, sinema ve plastik sanatlar üzerine makaleler yazmaya başladı; yazıları Cumhuriyet ve Radikal gazetelerinde, Gergedan, Gösteri ve Sanat Dünyamız dergilerinde yayınlandı. İlk filmi "Herkes Kendi Evinde" uluslararası festivallerde izlendi. 2007 yılında çekmeye başladığı ve "Yusuf Üçlemesi" adıyla andığı üç filminin ilki "Yumurta" dünya prömiyerini 60. Cannes Film Festivali'nde gerçekleştirdi. "Yumurta" ve üçlemenin ikinci filmi "Süt" pek çok uluslararası sinema ödülüne değer görüldü.

Sezer Tansuğ, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Mezuniyetini izleyen üç yıl boyunca kendi bölümünde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1960-1975 yılları arasında Ayasofya Müzesi'nde uzmanlık yaptı. 1961 yılında ilk kitabı "Şenlikname Düzeni"ni yayımlandı, bunu, Türkiye'de resim sanatının tarihi ve eleştirisi üzerine kaleme alınmış ondan fazla kitap ile dergi, gazete ve kataloglarda yayınlanmış bir çok makale izledi. 1977 yılında Akademi'ye dönen yazar, önce İzmir Dokuz Eylül

Üniversitesi'nde, daha sonra İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptı. 1930 doğumlu Sezer Tansuğ 1998 yılında öldü.

Talat S. Halman, Columbia Üniversitesi'nde siyaset bilimi ve Ortadoğu edebiyatı üzerine öğrenim gördü, mezuniyetinden sonra Columbia, Princeton ve New York üniversitelerinde ders verdi. 1971 yılında Türkiye'nin ilk kültür bakanı olarak görev yaptı. Daha sonra New York'a dönerek derslerine devam etti. 1986 yılında çevirileri Columbia Üniversitesi tarafından ödüllendirildi; 1987 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nden fahri doktora unvanı aldı. Şiir, eleştiri, makale ve çevirileri, Amerika ve Türkiye'nin çeşitli sanat ve edebiyat dergilerinde yayınlanan Talat Halman, kuruculuğunu üstlendiği Bilkent Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü başkanlığını sürdürüyor.

Ulus Baker, ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nü bitirdi. Gilles Deleuze ve Baruch Spinoza'dan çeviriler yaptı, politik teori, medya, sinema teorisi konularında çalıştı, Dziga Vertov üzerine sinema eleştirileri kaleme aldı. Birikim, Toplum ve Bilim, Virgül gibi dergilerde özellikle felsefe ve siyaset üzerine makaleleri yayınladı. Yazılarını 2000 yılında yayınlanan "Aşındırma Denemeleri" adlı kitapta derledi. ODTÜ, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Özgür Üniversite'de sinema tarihi ve sosyoloji dersleri verdi. 2007 yılında, kırk yedi yaşında vefat eden Ulus Baker anısına her yıl Ankara'da "Ulus Baker Buluşması" başlıklı bir konferans düzenleniyor.

Vasıf Kortun, 1992 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlendi. 1994-1997 yılları arasında New York Bard College Center for Curatorial Studies'i yönetti. 1998'de Sâa Paolo Bineali'nin ve bu bienaldeki Türkiye Pavyonu'nun küratörü idi. 2001-2002 tarihlerinde International Manifesta Foundation'un yönetim kurulunda görevlendirildi. Aynı yıllarda Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nin ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin kuruluşuna katıldı. 2005'te Charles Esche ile birlikte, 9. İstanbul Bienali'nin küratörü oldu. 2007'de Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nu kurdu. 5. Gwanju ve 48. Venedik Bienallerinde jüri üyeliği yaptı. Halen Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin yöneticisi olan Vasıf Kortun, e-flux corporation'ın ve The Israel Museum güncel sanat bölümünün danışmanlığını da yürütüyor. Aralarında Manifesta Journal, Flash Art, Art Asia Pasific'in de bulunduğu başlıca uluslararası dergiler ile pek çok bienal ve sergi kataloğunda yazıları yayınlanıyor.

Vibeke Woldbye, Kopenhag Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde küratörlük yapıyor. Uzmanlık alanları olan tekstil ve seramik konusunda makale ve katalog metinleri kaleme alıyor. Bunlar arasında, 2002 yılında Kopenhag'daki müzede Woldbye küratörlüğünde düzenlenen Alev Ebüzziya retrospektifinin kapsamlı metni de yer alıyor. Woldbye aynı zamanda Avrupa dekoratif sanatlarının tarihi üzerine araştırmaların derlediği çeşitli kitapların editörlüğünü yapıyor.

William Easton, Londra'da ve Chicago'da güzel sanatlar eğitimi gördü; mezuniyetinin ardından gittiği New York'da Whitney Museum of Art'ın eğitim programlarını takip etti. Kendi de sanatçı olan Easton'ın aralarında performans ve filmlerin de bulunduğu işleri Londra ve New York başta olmak üzere bir çok sanat merkezinin müzelerinde sergileniyor. 2004-2008 yılları arasında Stockholm'de bulunan Berghs İletişim Okulu'nu yöneticiliğini de üstlenen Easton, ayrıca, yirmi yılı aşkın bir zamandır Amerika ve İngiltere'nin çeşitli üniversitelerinde sanat kuramı ve performans dersleri veriyor. Easton'un yayınlanmış pek çok sanatçı monografisi bulunuyor, Baltic Sanat Merkezi'nin dergisi Baltic ve Stockholm'de yayınlanan Material başta olmak üzere çeşitli dergilerde makaleleri yayınlanıyor.

Yaşar Kemal, ilk şiiri "Seyhan" onaltı yaşında iken Adana Halkevi Dergisi'nde yayınlandı. İlk öyküsü "Pis Öykü"nü Kadiri'de arzuhalcilik yaparken yazdı. Halkevi görevlisi olarak köyleri dolaştı; folklor araştırmaları ve derlemeleri yaptı. 1951 yılında İstanbul'a yerleşti ve bir süre Cumhuriyet gazetesi için söyleşiler yaptı. 1955 yılında kaleme aldığı ilk romanı "İnce Memed" kırktan fazla dile çevrildi. Bu roman aynı yıl Varlık Roman Armağanı'nı kazandı. Bunun dışında 1974 tarihli "Demirciler Çarşısı Cinayeti" romanı Madralı Roman Ödülü'nü, 1977 tarihli "Yer Demir Gök Bakır" Fransa'da "Yılın En İyi Yabancı Romanı" ödülünü aldı, aynı zamanda yazara 1982'de Del Duca Ödülü ve 1984'te Fransa'dan "Légion D'Honneur" nişanı verildi. 1963'ten sonra gazeteciliği bırakarak tüm zamanını roman yazmaya adanmış. Yazarın İnce Memed adlı romanı yaklaşık kırk dile çevrilerek yayınlandı; kitapları yurtdışında 140'dan fazla baskı yaptı; Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterildi.

Zeynep Yasa Yaman, 1978-1990 yılları arasında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde çalıştı. Programlama ve Sergileme Şube Müdürlüğü yaptı. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışında görev aldı, Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ni projelendirdi. Küratörlük yaptı, sanatsal ve bilimsel toplantılar, etkinlikler gerçekleştirdi. Modernizm/ postmodernizm, modern/güncel sanat, Osmanlı ve Türk modernleşmesi, modern sanatta gelenek, kültür ve sanat politikaları, Türkiye sanatında kadın sorunları üzerine eleştiri, makale, araştırma ve incelemeleri yayınlandı. Koleksiyon envanterleri, sergi katalog metinleri, kitaplar yazdı. 2000-2005 yılları arasında Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma kurulunda görev yaptı. Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Birimi adına proje sorumlusu olarak "Çağdaş Türk Sanatında Anıt Uygulamaları ve Heykel Projesi" kapsamında yirmi dokuz il merkezi ve ilçelerinde anıt ve heykel tespit çalışmaları gerçekleştirdi. Halen Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi olan Yasa Yaman, heykel ve üç boyutlu sanatsal yaratı üzerine araştırmalarını ve yayınlarını sürdürüyor.

