

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİM ANABİLİM DALI**

BİR SANATÇI PORTRESİ OLARAK BURHAN KUM

Sait TOPRAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2009

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİM ANABİLİM DALI**

BİR SANATÇI PORTRESİ OLARAK BURHAN KUM

Sait TOPRAK

Danışman: Doç. Dr. Mustafa OKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2009

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Mustafa OKAN

(Danışman)

Üye: Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye: Yrd. Doç. Dr. Faruk YILDIRIM

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

.../.../2009

Doç. Dr. Azmi YALÇIN

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

BİR SANATÇI TİPLEMESİ OLARAK BURHAN KUM

Sait TOPRAK

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2009, 334 Sayfa

Bu araştırmada, Burhan Kum'un, bugünün Dünya ve Türkiye resim sanatı üzerine yaptığı değerlendirmeler, sanatçı kimliğine dönük olarak yürüttüğü tartışma ve buna bağlı olarak Türkiye'nin kültürel ortamındaki sanatçılarla ilgili görüşleri ve eleştirel saptamaları incelenmiştir. Bunun yanı sıra, bir birey olarak sanatçının yaşadığı zamana dönük duyarlılığının karakteri ve teorik birikim eksikliğinden doğan biçim ve üslup hesaplaşmaları, Kum'un sorunsallaştırdığı çerçeveye bağlı kalınarak tartışılmıştır. Kum'un eleştirel değerlendirmeleri bağlamında Türkiye'deki plastik sanatların altyapı sorunları tartışma konusu yapılmış, örneğin, sanat ortamında uzun bir süreden beri tartışıla gelen küratörlük kurumuna/kimliğine ilişkin görüşlere özel olarak dikkat çekilmiştir.

Burhan Kum'un resim serüveni bütünsel olarak ele alınmış, sanatçının resimleri bugüne dek açmış olduğu kişisel sergiler ve bu sergilerde ortaya koyduğu problemler üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Burhan Kum, Teori, resim, Küratör, Türkiye Plastik Sanatlar Ortamı, Egemen Kültür, Sanatçı Kimliği, Eleştiri, Sanat Yazarlığı

ABSTRACT**BURHAN KUM AS A TYPIIFICATION OF AN ARTIST****Sait Toprak****Master Thesis, Department of Fine Art Education****Adviser: Assoc. Prof. Mustafa OKAN****September 2009, 334 pages**

This study examines Burhan Kum's appraisals of the art of painting in Turkey and in the world and his views on his own identity as an artist as well as on the other artists in Turkish cultural milieu. In addition, the nature of sensitivity toward time that an artist as an individual experiences and confrontations of form and manner caused by a lack of theoretical knowledge have also been dealt with in the framework that Kum himself problematise. In the context of Kum's critical views, the study discusses infrastructural problems of the plastic arts in Turkey. A particular emphasis is put on the concept of curator, for example, which is highly controversial in the milieu of art. Burhan Kum's journey of art has been examined as a whole on the basis of his exhibitions and the problems he put forward in them.

Keywords: Burhan Kum, Theory, painting, Curator, the milieu of Turkish Plastic Arts, dominant culture, identity of an artist, criticism...

ÖNSÖZ*annem'e*

Bu çalışmanın bilimsel bir tez olma aşamasındaki değerli katkılarından dolayı hocam Doç. Mustafa Okan'a, gerekli kaynaklara ulaşmamı kolaylaştıran Burhan Kum ve ailesine, manevi desteğiyle hep yanımda olan Özlem Muraz ve Ahmet Taşgir'e, Bilimsel Araştırma projeleri birimine (EF 2008 YL 38) teşekkürler.

Sait TOPRAK

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
RESİMLERİN DİZİNİ.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGEÇMİŞ: 1962 – 2008	4
-----------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

BİR SANATÇI PORTRESİ OLARAK BURHAN KUM

2.1.Sanat Yazarı Olarak Burhan Kum.....	5
---	---

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Teorik Arka Plan.....	12
31.1. Günümüz Sanatı Üzerine Bir değerlendirme: Dünya ve Türkiye.....	12
3.2. Burhan Kum Resminin Evrimi.....	59
3.2.1. Kişisel Sergiler ve Değişimi Simgeleyen Örnekler Üzerinden Burhan Kum	
Resmi.....	59
3.2.1.1. Tuval Üzerine Su	62
3.2.1.2. Kökler	72
3.2.1.3. Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine.....	82
3.2.1.4.Suret.....	103
3.2.1.5. Korku Versus Korku.....	115
3.2.1.6. Ve Fakat Veya.....	138

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**BURHAN KUM İLE SÖYLEŞİ 158**

SONUÇ	197
KAYNAKÇA.....	199
EK.....	201
ÖZGEÇMİŞ.....	334

RESİMLERİN DİZİNİ

Resim 1: Jackson Pollcok, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x43 cm.....	37
Resim 2: Rothko, Tuval Üzerine Yağlıboya, 169x134 cm.....	38
Resim 3: Clyfford Stil, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 113x159 cm.....	38
Resim 4: Jasper Johns, “Bayrak”, Ağaç Tabaka Üzerine Kolaj ve Yağlıboya, 97x76, 1954-55cm.....	40
Resim 5: Yener, Fırın, 1941.....	46
Resim 6: İyerm, Yolculuk Var Şarkısını Satanlar, 1941.....	46
Resim 7: Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm. 1954.....	47
Resim 8: Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm. 1954.....	47
Resim 9: Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm. 1954.....	48
Resim 10: Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm. 1954.....	48
Resim 11: Emil Nolde, “Telaşlı İnsanlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102.5x76.5, 1913.....	55
Resim 12: Manavgat’ın Köleleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 106x76 cm.....	64
Resim 13: (Sözde) Dünyaya Meydan Okuyan Ressam Anıtı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x85 cm.....	65
Resim 14: Kopyacının Batışı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 130x115 cm.....	65
Resim 15: Boğaziçi Manzarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x85 cm.....	66
Resim 16: Bütün Sular Aynı Denize Dökülür, T.Ü.Y.B. 2001, 145x70 cm.....	66
Resim 17: Dünyanın Sonu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x75 cm.....	67
Resim 18: Hepimiz Sudan Varolduk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x70 cm.....	67
Resim 19: Kısır Çevre Yolu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x85 cm.....	68
Resim 20: Kutsal Su Kulesi Dibinde, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x85 cm.....	68
Resim 21: Manavgat İçin Yaylı Köprü Projesi, T.Ü.Y.B.2001, 145x85 cm.....	69
Resim 22: Plus-Min, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 85x145cm.....	69
Resim 23: Sanat İçin Sanal Aleme Düşen Kadın, T.Ü.Y.B. 2001, 145x70 cm.....	70
Resim 24: The Ascension Of A Con –Dammed Painter, T.Ü.Y.B. 2001, 145x85 cm...70	70
Resim 25: Ufka Meydan Okuyan Ressam, T.Ü.Y.B. 2001, 140x110 cm.....	71
Resim 26: Vincet’in İntikamını Aldım, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x70 cm..	71
Resim 27: Sınır Aşan Nehirler Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 57x46 cm.....	74
Resim 28: Burası Seki, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 71x46 cm.....	75

Resim 29: Bir Damla Su, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999 145x75.....	75
Resim 30: D 400- E 714, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 66x121 cm.....	76
Resim 31: Köklere Giden Yollar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 47x57 cm.....	76
Resim 32: Hayat Ağacı, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 2000, 71x42 cm.....	77
Resim 33: Işık-Gölge, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 47x57 cm.....	77
Resim 34: Şehirlerarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 51x71 cm.....	78
Resim 35: Ölü Nokta, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 47x57 cm.....	78
Resim 36: Yansıma, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 2000, 56x46 cm.....	79
Resim 37: Black&White, T.Ü.Y.B. ve Boya Tüpleri, 2000, 42x72 cm.....	79
Resim 38: Kaynak, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 1999, 130x120 cm.....	80
Resim 39: Yarikkavak, Tuval Üzerine Yağlıboya,1999, 71x56 cm.....	80
Resim 40: Sel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 88x67 cm.....	81
Resim 41: Girdap, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Boya Tüpü, 1999, 67x95 cm.....	81
Resim 42: Tuval Üzerine Palet, T.Ü.Y.B. ve Boya Tüpü, 1999, 60x88 cm.....	82
Resim 43: Nostalghia, 2002, 61x88 cm.....	86
Resim 44: Kampanya, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 61x88 cm.....	87
Resim 45: Takvimli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 119x139 cm.....	87
Resim 46: Amerikan Dream, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 90x125 cm.....	88
Resim 47: Leblebi Çekirdek Aile, T.Ü.Y.B. 2003, 51x71 cm.....	88
Resim 48: Bütün Küratörler Aslında Melektir, T.Ü.Y.B. 2003, 51x71cm.....	88
Resim 49: Yeni Yılınz Kutlu Olsun, T.Ü.Y.B. 2003, 111x141 cm.....	89
Resim 50: Goya Yaşıyor Olsaydı, Birer T.Ü.Y.B. 2003, 111x141 cm.....	89
Resim 51: Buluşma Noktası Taxim, T.Ü.Y.B. 2003, 111x141 cm.....	89
Resim 52: Boyanın Gücü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 55x71 cm.....	90
Resim 53: Photoshop Sanatçıyı Özgürleştirdi, T.Ü.Y.B. 2003, 115x130 cm.....	91
Resim 54: Görgü Tanığı (detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 80x145cm.....	91
Resim 55: Ön Saf, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 61x88 cm.....	92
Resim 56: Türk Usulü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 125x190 cm.....	93
Resim 57: Aradan Parça (detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 125x190 cm.....	94
Resim 58: Hedef Kitle, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 90x125 cm.....	95
Resim 59: Negatif, T.Ü.Y.B., 2003, 70x100 cm.....	96
Resim 60: İlhan Mansız Olmak, T.Ü.Y.B. 2003, 70x100 cm.....	96
Resim 61: Ben diktatörken... Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2003–2004, 125x190 cm.	97

Resim 62: Tatil Manzarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm.....	98
Resim 63: Muhabbet Meydanı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm.....	99
Resim 64: F-Otoportre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm.....	99
Resim 65: İstanbul’u Dinleyemiyorum, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 100x131cm	100
Resim 66: Liebe Hans, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 55x80 cm.....	100
Resim 67: Meçhul Tatil Beldesi İçin Seyahat Rehberi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 61x88 cm.....	101
Resim 68: Turistik Mönü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 61x88 cm.....	101
Resim 69: Esselamünaleykümverahmetullah, T.Ü.Y.B. 2002, 55x80 cm.....	102
Resim 70: Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (Polder), T.Ü.Y.B. 2004, 42x252 cm.....	107
Resim 71: İnci Küpeli Kız, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 30x30 cm.....	108
Resim 72: Bütün Bu İşin Kitabını Kim Yazdı, 2003, 70x95 cm.....	108
Resim 73: Tuvalin Arkasında Duvardan Başka Bir Şey Yok, Tuval Üzerine Yağlıboya 2004, 35x35 cm.....	109
Resim 74: Erkeklerle Manzara is. Ar. Büyük çağlayan, çavlan, T.Ü.Y.B. 2004, 30x180 cm.....	109
Resim 75: Siyah Kare(Zina – Namus – Ölüm), Her biri 30x30 cm olan 12 adet, T.Ü.Y.B. 2004.....	109
Resim 76: E-L-M-A’lı Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x120 cm.....	111
Resim 77: O-TO-ORT-RE, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004,42x120cm.....	111
Resim 78: MANZARA: Manavgat İlçemizde Meşhur Doğa Harikası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x180 cm.....	111
Resim 79: Yüz Germe, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x42 cm.....	112
Resim 80: Ağlayan Güzel, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Dikiş İpliği, 2004, 42x42 cm.	112
Resim 81: Vitrin, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x42 cm.....	113
Resim 82: İthal Malı, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Dikiş İpliği,2004, 30x30 cm.....	113
Resim 83: Gerdek II , Tuval Üzerine Yağlıboya ve Simli Saten, 2005, 30x30 cm.....	114
Resim 84: Uğur, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 30x30 cm.....	114
Resim 85: Natörmürt: Gezgin Ressamın Atölyesi, 2006 T.Ü.Y.B. 70x75 cm.....	131
Resim 86: Anatomi Masası, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x181.....	131

Resim 87: Cadhedra 1:3 (Aydınlanma Çağı), 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x181	132
Resim 88: Amerikan Saydink, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.....	132
Resim 89: Şarkî Boya Saldırısı 5.0, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x70 cm.....	133
Resim 90: Fly Vanitas, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.....	133
Resim 91: Otopsi (ayrıntı), 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm.....	134
Resim 92: Çeyiz Düzmek, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve dantel, 116x131 cm...134	
Resim 93: Nargile Odalık, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x90 cm.....	135
Resim 94: Homo Erectus Anatomicus, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x130 cm	135
Resim 95: Vibrolympia, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x130 cm.....	136
Resim 96: Bana Yakından Bak, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve dantel, 60x60 cm	136
Resim 97: E-şarp-lık = A Sharp Look, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm...137	
Resim 98: Kısır Örgü, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.....	137
Resim 99: Renk Ayırımı, T.Ü.K.T. 2006, 40x40 cm. boyutlarında 13 adet tuval,.....	147
Resim 100: Tarihsel Mühendisli: Rehine Odalık (diptik), 2007, T.Ü.K.T. 140x230 cm	147
Resim 101: Kaliforniya Manzarası, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 45x60 cm.148	
Resim 102: Hu iz efreyid of red, yellow, end griin? 2005–2006, T.Ü.Y.B. 200x130 cm	148
Resim 103: Gayri İnsani Durum: Blue Period 2006–2007, T.Ü.Y.B. 55x70 cm.....	149
Resim 104: Blue Period, . 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x70 cm.....	149
Resim 105: Fundamentalist Ressamın Cihadı: “Zafer İnşallah Tuval Üzerine Yağlıboyanın Olacak!”, 2007, Lazer Kesim, T.Ü.H.Ş. 115x130 cm.....	150
Resim 106: Oil on Canvas, 2007, Lazer Kesim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60 cm	150
Resim 107: Rızanın Üretilmesi: Masaüstü - Dizüstü, 2007, T.Ü.Y.B. 130x200 cm...151	
Resim 108: Not-a Potrait, , 2008, Lazer Kesim, T.Ü.Y.B. 45x60 cm.....	151
Resim 109: Turkish Spa, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x200.....	152
Resim 110: Göz Yanılgısı II, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x130 cm.....	152
Resim 111: Lip-O-Suction (diptik), 2006–2008, T.Ü.Y.B. 125x305 cm.....	153
Resim 112: Ajitprop Mekanizmaları: Kapitalist Gerçekçilik, T.Ü.Y.B. 2007, 130x200 cm.....	153

- Resim 113:** Yüksek Makam, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm.....154
- Resim 114:** Küratörlük Yüksek Makamına, 2007, T.Ü.Y.B. 115x165 cm.....154
- Resim 115:** Stairway To Heaven, 2008 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x130.....155
- Resim 116:** Dılo dılo Kav-Ram-Sal, İstikla Caddes'inde Performans, 2009, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 25x38 cm.....155
- Resim 117:** Çevresel Sanat, Anonim Grafiti, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60
.....156
- Resim 118:** Olacak Du, Neon Yerleştirme, Sufî Müziği, II. İstanbul Bienali 2009,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60.....156
- Resim 119:** Arzu Denetim Modelleri: elmuharriksiksabit (EMSS), (diptik), 2007,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x242 cm.....157
- Resim 120:** Görme Biçimleri, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190x125.....157

GİRİŞ

*“Eğer sopanızla gerçekleri yeterince yakından karıştırırsanız,
hakikatin sizi ikna etmesi uzun sürmez.”*

William Kentridge

“Hemen hemen herkes, sanatın gelişiminin, şüphesiz, ideolojik ve politik iklime bağlı olduğunu ya da sanatın insanların gündelik düşünceleri ve endişeleriyle ilgili olduğunu bilir.” (Çetinkaya, Başkaldırı Sanatının Sonu, 2000, 18) Bu yaklaşımdan, sanat ürünlerinin yapısal olarak birer başkaldırı pratiği olduğunu işaret etmek için yararlanılabilir; kuşkusuz bu oluşun neden, hangi gereksinimler sonucu ve nasıl gerçekleştiğinin belirlenmesi koşuluyla. Hüsamettin Çetinkaya’nın sözleri sanatın toplumsal olan ile bağlantısını, başka bir deyişle sanat-hayat bağlamını koparılamaz bir bütünlük olarak göstermektedir aynı zamanda. Bu saptama önemlidir, çünkü, bir sanat ürününün bütünsel olarak özellikleri, sanatçının hayat karşısındaki tavrını ve sanat ürününün hayat üzerindeki etkisini işaret eder. Başka bir deyişle, sanatın insan hayatı içindeki varoluşu üzerinden yapılacak bir tartışmanın etkin elemanlarından biri, bir özne olarak sanatçının kendisidir. Türkiye’de kültür sorunları ele alınırken sanatçı kimliğine dönük tartışmaların çoğu kez belli şablonlara bağlı kalan karakteri, sanatın bütününe dönük tartışmaları da kısırlaştırmaktadır. Bu tez çalışmasının da konusu olan Burhan Kum’un Türkiye’nin kültürel ortamındaki sanatçı tiplemesine ilişkin eleştirel saptamaları dikkat çekicidir: “Bence temel sorun Türk ressamlarının teorik zayıflıkları ile ilkesizliklerinden kaynaklanıyor. Bilgi birikiminin ürünü olan ve tarihi, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren teori, bir ilkeler zinciridir ve gözlemlenenin ardında yatan dinamikleri ve bu dinamiklerin sanat diline dönüştürülmesinin anahtarıdır.” (Kum, 20006, 29) Burhan Kum, sanatçı kimliğini tartışırken, aslında teorinin sanat ürünlerinde kesin bir belirleyiciliği olduğundan bahsetmektedir.

“Türkiye’de kültür-sanat adamının sınıfsal kökeni açısından burjuva değer yargılarıyla yetiştigi, yıllar yılı onun sorunsallarıyla ilgilendiği bir gerçek. Toplumsal muhalefetin kristalize olduğu 1950 yılından bu yana yetişenlerle bu kuşağa bütüleşenler, toplum eleştirisine *bile*, Marksist kavramlardan çok liberal ve varoluşçu kavramlarla yöneldiler.” (Oktay, 2004, 5) Son yirmi beş yılda serbest piyasa ekonomisi ile birlikte egemen burjuva kesiminin Türkiye’deki sanat pratiğinin belirleyicisi olduğu

bilinmektedir. Sanatsal üretimin belirli öznelerin tekelinde bir ayrıcalık olarak kavranması, hem sanat pratiğinin toplumsallaşmasının önünde bir engel oluşturmakta, bir endüstri alanı olarak pazarın sanatçı özneleri egemenliği altına aldığını gizlemekte hem de okur/izleyici çevresinin sanat pratiğine üretici katılımını önleyerek onları edilgin bir tüketiciler ve alımlayıcılar kitlesine dönüştürmektedir. Sanat ortamının tüm öğeleriyle birlikte geçirdiği kritik dönüşümü tartışırken Hüsametdin Çetinkaya şunları söyler: “Sanatı eleştirel işlevinden soyutlayarak toplumsal ve sanatsal niteliğini yok etmek, onu bir simülasyona çevirmektir. Bu haliyle de sanat ancak ve ancak tek tip düşlerin üretildiği, tek boyutlu bir düşüncenin egemen kılındığı bir manipülasyon sürecine dönüşmektedir.” (Hüsametdin Çetinkaya, Başkaldırı Sanatının Sonu, 2000) Türkiye’deki egemen sanat anlayışının toplumsal duyarlılıktan giderek uzaklaşan karakteri bu süreçte biçimlenmiştir. Zaten istikrarlı bir sanat pratiğine ve teorisine sahip olmayan Türkiyeli sanatçı bu süreci belirleyen mekanizma karşısında yenik düşmüştür. Bu yeni duruma karşı eleştirel bir tutum takınan sanatçıların müdahaleleri oldukça sınırlı bir etki yaratmıştır. Burhan Kum’un deyişiyle, “İçerdiği muhalif anlamı yitirdiğinde sanat, yürümek için kendisine koltuk değnekleri hibe edecek bir hamî arayışı içine girebiliyor.” (Kum – Teori - Korku Versus Korku” Sergi katalogu Giriş Yazısı, 2006) Buraya kadar söz edilen sorunlar akademik ortam için de geçerli olmuştur.

Burhan Kum’un ısrarla “sanat üzerine yazmak gerekiyor” (Kum, 2006, 29) derken resim pratiğinin tek başına yeterli olmadığını, sanatçının resimlerinin öznel sorunlarından ve ortaya çıkış nedenlerinden hareket edildiğinde sanata ilişkin genel düşüncelerini açıklayabilmesi bakımından teorisinin gerekli olduğunu işaret etmektedir: “Sanatın amaçlarından biri de düşüncenin hacmini genişletmek değil midir? Düşüncüyü geliştiremeyen dilin kendisi de gelişemez. Ayrıca dilin görsel ifade aracı olan yazı da, resimden kaynaklanarak geliştirilmiştir. O halde, resmin altında yatan düşüncüyü yazıya dökmenin olanaklarını kullanmak, resmin temelini oluşturan düşüncenin geliştirilmesi demektir. Ancak unutmayalım ki, teori sanatçının kendisi tarafından metin aracılığıyla ifade edildiğinde, yapıtı çözümlenmeye giden yolu açacak ve yapıtın çözümlenmesi, onun ne olduğu kadar, ne olmadığını da ortaya çıkaracaktır. Birikim oluşturmanın başka yolu yoktur.” (Kum, 2006, 29) Kuşkusuz, teorik bakış, sadece sanatçının sanat üzerindeki görüş ve tavırlarını belirlemez. Tarihsel, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren bu bakış, ressamın güncel koşullar çerçevesinde resim yapma

nedenlerini açıklaması ve resim dilini oluşturan söz dizimini ortaya koyması açısından önemlidir.

Sanatın politikayla ilişkisi olmaması gerektiğini düşünen, kendilerini de siyaset-ötesi konumda gören pek çok sanatçı, dönüştürücü özne kavramını peşinen reddetmiş oldukları için, sistem içi gönüllüler haline gelmektedirler. Yalnızca plastik sanatlar için geçerli olmayan bu soruna Hüsamet'in Çetinkaya da değinmiştir: “Bu bağlamda Türkiye resim sanatında sağlam teorik bir gelenek oluşturulmadığından, sanatçı düşünce ve imgeyi standartlaştırmış, sanatsal beğeni kaybına yol açmış, yüzeysellik ve umursamazlık, nemelazımcılık vb. pragmatist ahlâk biçimlerini sergilemek durumunda kalmıştır. (Hüsamet'in Çetinkaya, Başkaldırı Sanatının Sonu, 2000)

Sanatçının muhalif tavrı silikleştirilerek görünmez hale getirilmiş ve modernizm eleştirisi üzerinden biçimlendirilen yeni standartlar hâkim kılınmış, böylece sanat ve kültür gerçek işlevlerinden arındırılarak toplumsal planda giderek fakirleştirilmiştir.

Resim sanatının Türkiye’de toplumsal kullanım alanları nerelerdir? Türk toplumu resim sanatını nasıl algılıyor? Burhan Kum’un buna benzer sorulardan yola çıkarak oluşturduğu resimleri, Türkiye resim sanatı tarihinde özel bir yer tutmaktadır. Burhan Kum için resim, “çevresindeki olaylar hakkında düşüncelerini ifade etme ve bunun uzantısı olarak iletişim aracı”dır. Burhan Kum resimlerinde çoğunlukla türban, töre cinayetleri, 1977’nin kanlı 1 Mayıs’ı, Türkiye’nin siyasal çalkantıları, 70’li yıllarda Türk sinemasında egemen olan seks furyası gibi Türkiye’nin toplumsal sorunları üzerine olan düşüncelerini, hem kişisel hem de toplumun ortak belleğinden yansımalar olarak izleyiciye sunar.

Etienne Boileau, “Korku Versus Korku” sergi katalogu için yazdığı yazıda Burhan Kum’un bir sanatçı olarak portresini yalın biçimde çizer: “Burhan Kum’un resimlerinde ve seminerlerinde dikkatimizi, dünyadaki kendisini rahatsız eden ve acilen değişmeleri gereken politik ve toplumsal olaylara çekmeye çalışıyor; sanat üretmek, ona göre politika icra etmeye eş değer.” (Boileau, 2006, 3)

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGEÇMİŞ: 1962 – 2008

18 Ekim 1962'de İstanbul'da doğdu.

1973–1981 yılları arasında Darüşşafaka Lisesi'nde eğitim gördü.

1978 yılından itibaren karikatürleri yayınlanmaya başladı.

1981 yılında İTÜ Elektronik Bölümü'ne girdi, bir buçuk yıl sonra ayrıldı.

1981–1983 yılları arasında Cumhuriyet gazetesinde karikatürcülük yaptı.

1983 yılında Hollanda'ya gitti.

1984–1989 yılları arasında Den Bosch Kraliyet GS Akademisi'nde resim eğitimi aldı.

Mezuniyetten sonra Amsterdam'a yerleşti ve atölyesini kurdu.

Birkaç karma sergiden sonra ilk kişisel sergisini 1993'te (Azerbaycan) Bakü Güzel Sanatlar Merkezi'nde açtı.

1995'te Antalya'ya yerleşti.

1998'de İstanbul Galeri Oda'da ilk Türkiye kişisel sergisini açtı.

2000 Galeri Passion, Kökler

2004 Karşı Sanat, Resmen

2005 Galeri x-ist, Suret

2006, Galeri x-ist, Korku Versus Korku

2008, Karşı Sanat, Ve... Fakat... Veya

2006'dan beri Akdeniz Üniversitesi GSF'de "Karşılaştırmalı Resim" dersleri veriyor.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR SANATÇI PORTRESİ OLARAK BURHAN KUM

2.1. Sanat Yazarı Olarak Burhan Kum

Yazma, açıldıkça, özgürlüğün ortaya çıktığı alan olur, totalizm karşısında bireye zafer getiren özgürlük imgesine dönüşür. Yazar ya benliğini acı çekerek dünyadan kopacak ya da tekrarın hapisanelerine teslim olacaktır. Bu alternatiflerle karşı karşıya kalan ciddi bir yazar, kaçınılmaz olarak benliğini soyutlamayı seçer. Soyutlanmış benliğe giden yol, görüldüğü gibi özgürlük ve orijinaliteye giden bir yol değil, aksine, başka türlü bir hapisanedir. (F.Lentricchia-J.McAuliffe, 2004, 47–51)

Kum'un yazıları, Türkiye plastik sanatları ortamındaki egemen söylemin dışında durmasıyla belirginleşir. Yazıların kurgulanış biçimi ve toplumsal olanla kurduğu bağ nedeniyle okuyucunun da pek alışık olmadığı bir tarzdır bu. Çünkü Kum'un yazıları kuşku uyandıran, tartıştıran, araştıran, okuyucuyu tartışmaya dahil eden ve sorumluluk almaya çağıran, geliştirici bir yapı şeklinde kendini gösterir. Bu nedenle Kum, yerleşik alışkanlıklarla düşünen sanatçı ve yazar tiplerinin dışındadır. O, en başından kendi hayata ve sanata ilişkin tutarlı bir birikimi sahiplenerek, kendi düşünme biçimini oluşturmaya çalışan bir sanatçıdır.

Burhan Kum'un temsil ettiği düşünme tarzı, diyalektik düşünüşün olanaklarını sahiplenmek olarak ortaya çıkar. Kum, yazı ve resim pratiğinde, sınırları ve bağlantıları dikkatle belirlenmiş bir alan içerisinde tutarlı bir bütünlük yaratma çabasındadır. Kum yazılarında olaylar ve olgular arasında, nasıl bir bağlantı aranması gerektiğini söyleme çabasındadır. Resmin alanı içinde düşünüldüğünde, görsel dünyada somutlanmış olandan bağımsız bir içerik oluşturmayı değil, bütün o görselliğe denk düşen zihinsel işlemleri tanımlamayı amaçlar.

Kum, sanat üzerine kaleme aldığı yazıların temel problemleri birkaç başlık altında toplanabilir. Bunlar, sanatçıların teorik alanla kurdukları ilişkideki sorunlar, sanatçıların yazma ve kendilerini anlatma konusundaki eksiklikleri ya da özensizlikleri, sanatın gündemini ve toplumsal olarak algılanışını yönlendiren sorunlar

ve yaklaşımlar, sanat eğitimi, sanat tarihi, sanatçı kimliği gibi son derece önemli konulardır. Yazı yazma Kum için, hayata ve sanata duyduğu sorumluluğun getirdiği bilinçle, kendisini rahatsız eden durumlar üzerine eleştiriler yöneltme ve bunun üzerine düşünceler geliştirmedir çoğu zaman. Tüm bunların yanında Kum, bir sanatçı ve eleştirmen olarak (Kum, kendi resimleri üzerine yazdığı kapsamlı değerlendirmelere bakılarak, her şeyden önce kendisinin en güçlü eleştirmeni sayılmalıdır.), sanatın üretilmesi ve yorumlanması etkinliklerini bütünleştirir.

Kum tüm bu başlıklar içinde belki de en çok Türkiye'deki ressamın teorik bağlam eksikliği ve bunun sonuçları üzerinde durur. Kum, sanatsal pratiğin ve bunun düşünsel boyutunun metne dönüştürülmesi yanında sanat çevresine sunulmasından doğacak olan paylaşımın önemi üzerinde durur yazılarında.

Sanat üzerine yazı yazıyorum, ama bu yazılarımın çevreyi rahatsız ettiği konusunda şüphelerim var, çünkü sanat çevresi görüldüğü kadarıyla kendi kişisel meselelerinin dışında, sanatın gidişatından çok da rahatsız değil. Tabi ki yazılarımın bir iletişim amacı var ama ben öncelikle sanat çevresi için değil, kendim için yazdığımı belirteyim. Amacım, kendi duruşumu netleştirmek, herhangi bir konuda benimle aynı ya da farklı düşünen insanları harekete geçirebilmek, onları da görüşlerini ortaya koymasını konusunda yüreklendirerek Türk sanatı adına bir birikim oluşmasını sağlamaktır. (Burhan Kum İle Söyleşi, 2009)

Kum'un yerleşik alışkanlıklara meydan okuyan yazıları, sanat ve topluma dair düşüncelerinin açık bir şekilde ortaya konmasıdır. Kum, Türkiye'de sanatçı kimliğinin bağımsız olamayışı üzerinde durduğu **“Burada Ulvî Ne Zaman?”** başlıklı yazısında, kimlik sorunları üzerine şunları söylemektedir:

Hiçbir provokatif imge içermediği halde, ulviyet ya da saldırılacak kadar nefret uyandıran resimler artık yapılabilir mi? Gelişen teknolojiler yanında oldukça ilkel kalmış olan tuval resminin toplumla arasında herhangi bir ruhsal bağı kaldı mı?

Türkiye’de ya da dünyada, sanat meselesini yaşanan zamana – toplumsal, siyasî ya da sanatsal kategoriler açısından- ve tarihsel sürece –ister Batının kendisini merkez alarak dayattığı, ister tüm insanlığın ürünü olan evrensel birikime- karşı konumlandırın ve kişisel meselesini insanlık dramının bir parçası olarak tanımlayan kaç sanatçı var?

Her ressamın resim yapma nedenlerini, bir resim teorisi ve birikimi oluşturmak ve resim sanatını ve toplumu zenginleştirmek açısından, kâğıda dökmek ve bunu diğer insanlarla paylaşmak zorunda değil mi? Eğer bu zorunluluk yoksa yani yazı yazmak görsel sanatçının görevi değilse, sanat, edinilen felsefî kazanımları topluma aktararak toplumsal bilinci yükseltme işlevini nasıl yerine getirebilir? Acaba, böyle bir işlev yok mudur? Varsa, hami küratörler ya da paralı eleştirmenler bunu sanatçının kendisinden daha mı iyi yapabilmektedir?

Kendisini, yerel ya da kültürel boyutta, tarihsel bir görevin eşiğinde hisseden ve bir piyon ya da köle olmaya başkaldırarak, bu görevi üstlenme cesaretini gösterebilecek olan bir sanatçı var mı? Yoksa yüce idealler döneminin modası geçti de, sanatçılar artık katalog ve salonlarında yer alabileceği, müze, çağdaş sanat merkezi ve bienallerin –kapalı devre- steril ortamlarında, kendilerine verilen küçük oyuncaklarla sanatçılık oynamayı yeterli mi buluyor?

Türk resmini, içine düştüğü görsel hazlar sunan bir dekorasyon unsuru olma tuzağından kurtararak derinlik yaratabilecek, insanların ruhlarına temas ederek duygusal coşkuları yaşamasına neden olabilecek ulvî ya da yüce değerlerin ifade yollarını arayacak bir inancın peşinde koşmak, ressamlar için herhangi bir anlam taşıyor mu? (Kum, 2006, 4)

Kum’un yazılarına detaylı bir şekilde bakıldığında, Türkiye’deki sanat ortamının nasıl bir yapıya kavuştuğu açık bir şekilde görülebilir. Kendisinin de belirttiği gibi,

“Türkiye’de sanat, artık tüm modern müzelerini ve çağdaş müzelerini mülkiyetinde bulduran sermayenin kontrolündedir. Türk ressamı, tarihinde hiç olmadığı kadar büyük sermayenin “himayesi” altındadır. Sanatçılarımız, orta çağda “özgürleşmek için lordun kölesi olmayı kabul eden bir vassal konumunda olmaktan, öyle görülüyor ki, rahatsızlık duymuyor.” (Kum, 2006, 4)

Kum, Türkiye’de plastik sanatlar alanındaki sanatçıların özgürleşmemesinin, teorik eksikliklerinden ve ilkesizliklerinden kaynaklandığını yazar; böyle bir sanat ortamında bağımsız sanatçıların çıkması ve özgün işlerin üretilmesini olanaksız bir hale geldiğine değinir, “muhalif yapının törpülenmesiyle ve toplumsal bilincin düşünce sistemimizi belirlemesi kayıtsız kalındığında, sahiplenildiğinde değil, ancak yaratıldığında bir anlam olan *değer* de, değerini yitiriyor.” (Kum, 2006, 1)

Sanatın toplumsal algıdaki karşılığı konusunda sanatçıya düşen sorumluluğa dikkat çeker Kum:

Günümüz sanatçıları için neyin sanat olduğu veya sanatın nasıl yapabileceği işlevini yitirmiş sorunlardır. Yaşamın özü olan sanatın artık her şeyin içinde olabirliğinin bilincine erişildiğinden beri, bir nesnenin ya da bir olayın sanat aracılığıyla ifade edilmişinden çok, o nesneye ya da olaya karşı tavrımızın sanatsal içeriği önem kazanmıştır. Sanat hayata karşı bir duruş noktası ve oradan ileri sürülen bir bakış biçimidir. Bu biçime de ancak ve ancak, o duruma hükmeden kişi olarak sanatçı karar verebilir. Sonuçta ortaya konan eserlerin sanatsal içeriğini doğruluğunu belirleyecek olan tek şey, sanatçının o duruşunun tutarlılığıdır. (Kum, 2001, 2)

Kum sanat ürününü oluşum süreci bakımından değerlendirmeyi seçer. Böylelikle, hem sanatçının hayatı algılayışını hem de izleyicinin bu algılayış üzerinden sanat ürünü ile karşılaşmasını karşılıklı ve belirleyici öğeler olarak buluşturur. Kuşkusuz Kum, burada kendiliğinden bir yansımayı değil hem sanatçı hem de izleyici açısından anlamak ve müdahale etmek olarak bütünlenebilecek dolaysız bir eylemi işaret eder. “Türk ressamının resim sanatına farklı bir bakış açısı getirmesi şöyle dursun, ele aldıkları konular açısından bakıldığında, toplumsal olaylara karşı o kadar kayıtsız

oldukları görülüyor ki, gören de güllük gülistanlık bir ülkede yaşadığımızı zannedecek.”
(Kum, 2001, 3)

Sanat siyaset ilişkisi Türkiye sanat ortamının en eski ve sorunlu tartışma konularından biridir. Kum’un bu çerçevedeki görüşlerinin de son derece açık olduğu görülür. O, sanatın salt kendi başına gelişen bir şey olmadığını, aynı zamanda diğer faktörlerin de etkisinde olduğunu yazar ve “yüzyılın başında olağanüstü bir dinamizmin içinde olan ve toplumsal bakışın ve düşünce biçiminin menteşelerini yerinden oynatan görsel sanatların, yüzyılın sonunda artık gündemi belirleyemeyişinin” nedenleri üzerinde durur. (Kum, 2001, 1) “Bugün neden artık görsel sanatları ciddiye almıyor?” sorusu bu neden araştırmasıyla birleştirildiğinde, sanatçıların ve sanatın bugünkü durumunu açıklamayı olanaklı hale getirecek bütünsel bakışa ulaşılır. Kum, birçok yazısında buna benzer sorular etrafında tartışma odakları oluşturmaya çalışır ve yeniden bu terimleri tanımlar. Kum bu yeniden tanımlama yönteminin sorunun sıkıştığı yerden çıkartılmasını ve başka açılımları olanak kılacağını düşünür.

Kum’un, “Türkiye’de görsel sanatlar gündemi neden belirleyemiyor?” sorusu yukarıda ele alınan yaklaşımların uzantısı olarak düşünülmelidir.

Toplumsal istikrarsızlığın ve çelişkilerin sanatsal yaratıcılığı kışkırttığı fikrine ben de katılıyorum, ancak bunun tek başına yeterli olmadığı kanısındayım. Ülkemiz ekonomik ve siyasal açıdan ise daha gizli bir biçimde dünyanın en istikrarsız ülkelerinden biridir. Mantıksızlığın, gelir dağılımında akıl almaz dengesizliğin, karşı konulması gereken binlerce anlamsız dayatmanın, siyasî baskının ve yolsuzluğun kol gezdiği bir ülkede, görsel sanatların bırakın gündemi belirlemesini, gündeme dair herhangi bir düşüncesi ya da söylevi bile yok!” (Kum, 2001, 1-2)

Kum, Türkiye’de sanatçıların hiçbir dönemde gündemi belirlemek ya da etkilemek için ciddi bir mücadele ve dayanışma içinde olmadıklarını belirtir. “Türk Ressamı Nerede Duruyor?” başlıklı yazısında sanatçıların kayıtlısızlığı üzerine şunları söylemektedir:

(...) “bizler, -ne yazık ki sanatçılar Türkiye’de her zaman yönetilen tarafta olmuşlardır– başkalarının bizim nasıl yaşamamız gerektiğinin daha iyi bildiğine inanmış koyun sürüsü olarak, kendi haklarımızı talep etmekten bile aciziz. Her şeyi düşünebiliriz çünkü düşünce özgürlüğü var, ancak bu düşüncelerimizi kâğıda ve boyaya dökemeyiz çünkü ifade özgürlüğümüz yok! Sansürün ve -Emre Kongar’ın deyimiyle- eğitim yolu ile edinilmiş cehaletin hüküm sürdüğü ülkemizde, kendisine kıt kanaat bir varoluş koşulu arayan sanat mı gündemi belirleyecek ve toplumu sarsacak, ya da bütün bunların dahi yaratıcılığımıza herhangi bir katkısı olmadığını kabullenmek zorunda mıyız?” (Kum, 2001, 2)

Aynı yazının bir başka yerinde saptamalarını şöyle sürdürür Kum:

Toplumsal ve siyasî baskılar görsel sanatların kıyıda kalmasının bir nedeni ise, gündeme girememesinin bir nedeni de sanatçıların takındıkları ‘eliter’ tavidir. Özellikle resim sanatı elindeki güçlü “imge” silahıyla bunu en etkili bir biçimde başarabilir. Kendi toplumuna ve zamanına duyarsız bir sanatçının kendisini dinleyecek bir kimse kalmadığında yakınmaya hakkı olmayacaktır. (Kum, 2001, 3)

Kum’un bu değerlendirmeleri, F.Lentricchia-J.McAuliffe’nin **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler** adlı kitabındaki sanatçı kavramını anımsatır:

Ezra Pound’un “ciddi sanatçı” olarak tanımladığı kişilerin niyeti, Wordsworth’ten tutun Don DeLillo’ya kadar, hep tutarlılık göstermiştir: Bilinci değiştirmek, “kültürün içsel yaşamını” şekillendirmek ve etkilemek, ya da DeLilla’nun sözleriyle, nihai olarak, kültürün dışsal yaşamını, yani sosyal yapının kendisini şekillendirmek ve etkilemek. Yaklaşık 1880’den bu yana, ciddi sanatçı, şeylerin düzenini her an ihlâl edebilecek bir suçludur ve üstlendiği rol tutarlı bir şekilde romantiktir, çünkü ciddi sanatçıların kanaatine, toplumsal koşullar, Wordsworth’ten bu yana yaşanan

devasa değişime rağmen, temel yapısal açılımlardan Wordsworth'ün zamanındakiyle aynıdır. (F.Lentricchia-J.McAuliffe, 2004, 32–33)

Kum'un sanat üzerine yazdığı yazıların kapsamı, Türkiye'nin toplumsal ve siyasal durumu üzerine yaptığı çözümlerle tamamlanır. Buralarda, Kum, dünyayı ve Türkiye'yi değiştiren dinamikler üzerine değerlendirmeler yapmaktadır. Aynı zamanda sanatın ve sanatçının bu dinamiklere yakınlığı ve uzaklığı üzerine düşüncelerini dile getirir. Kum, sanatçıların, edebiyatçıların en çok arzulamaları gereken şeyin ülkelerinin güncel durumuyla da ilgilenmek ve yönlendirmek olması gerektiğini ortaya koyar. Sanatçılar salt güzelin temsilcisi ve belirleyicisi değil, aynı zamanda sanat dışında da pek çok şeyle ilgilenmeyi ve müdahil olmayı arzulamalıdır. Öyle ki, Kum'un sahiplendiği gelenek içindeki sanatçı, başka çağda eşine rastlanmayacak kadar kendi sanatı dışında başka alanlara da ilgi duymuştur. Kuşkusuz insanlık tarihinin çok hızlı yaşandığı geçen yüzyıl, sanatçıya gerçek hayata dair yeni şeyler söylemesini ve bu söylemini de güçlü bir biçimde ifade etmesini neredeyse zorunlu kılmıştır.

Kum'un yazılarında, geçmişten bu yana gerçekleşen pek çok şeyi, bugünü anlamak ve geleceğe dönük öngörü geliştirmek için irdelediği anlaşılır. Dünyanın şimdiki zamana damgasını vuran yeni düzeni ve bununla birlikte sanatın da aldığı yeni role kuşkuyla yaklaşmış ve bunların arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmayı çok önemsemiştir.

Aslına bakılacak olunursa Kum yazılarında, Plehanov'un, “eleştirmenin bir toplumda sınıfların çatışması ve o çatışmanın doğurduğu psikolojiyi derinlemesine incelemeden toplumun ya da bir dönemin sanatını, edebiyatını ve felsefesini anlamayacağı” yönündeki saptamasına yakın durur. Eğer böyle bir çatışmayı sanatçı ya da eleştirmen göz önünde tutmasa ideolojilerin gelişimini kavrayamaz. Plehanov yine, bu çatışmaları açıkça ortaya koymayan ve çeşitli tarihsel çağları bilimsel bir görüşle incelemeyen kişilerin eleştirmen olmayacağını belirtir.” (J.Freville-G.Plehanov, 47–48, 1991)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Teorik Arka Plan

3.1.1. Günümüz Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme: Dünya ve Türkiye

“Sanat yüzyıllar boyunca taklitçiliği aşmak için uğraş verdi. Empresyonistler, kübistler ve fütüristler gözün gördüğünü neden parçaladılar, elbette somut olandan uzaklaşmak için değil, tam tersine salt duyuların ötesindeki yakalamak için. Fotoğraf otantik olanı belgeleyerek tarih anlayışımızın hizmetine girdiğinden bu yana, nesnelere yansıyan ışığın objektiften geçip odaklanarak görüntü oluşturmasından bu yana resim sanatı da harıl harıl çalışarak mekânın belli bir kesitini tuvale gerçekliğin bir yansıması olarak taşıma melekelerini büyük ölçüde kaybetti. Sanat ancak renklerine ve çizgilerine öznenin yaşamını kattığında inandırıcı olabiliyor. Eğer bir yerde sanatı yönlendirmeye kalkılmışsa, bu onun özündeki başına buyrukluğu doğrular. Kısıtlama ne kadar ileri gitmişse, sanatın alaşağı edici gücü karşısında duyulan korku da o kadar büyük demektir.” (Weiss, 2007, 65)

Weiss’in ortaya koyduğu bu görüş, sanatın özü itibari ile işlev ve konumunun yakın tarihte kimi etkenlerle nasıl biçimlendiğini örneklemektedir. Aynı zamanda Weiss, sanatın üstlendiği işlevin onun nasıl bir yapıya sahip olması gerektiğine yönelik etkisini de işaret ediyor.

Bir sanat yapıtı, hayatın nesnel gerçekliğinden yola çıkarak oluşturduğu duygu ve düşünce toplamıyla, çağrışımlar yaratıp, insanların hakikati arayışlarına önemli katkılar sağlar. Düşüncenin geliştirilmesinde, davranışların estetik bir görünüm kazanmasında sanatın yadsınamaz bir rolü vardır. Öyle ki, sanat bireyin günlük yaşamını anlamlandırmasında, sonuca götürücü etkisinin yanında, toplumsal düşünüş ekseninde bireyin toplumla bütünleşmesini en etkili yolla gerçekleştirir.

Bu noktada Kagan’ın şu satırlarına dikkat çekmekte fayda var:

Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut

özelliği, doğrudan doğruya, ekonomik, toplumsal, siyasal ve dinsel ilişkilerdeki değişimlerde, toplumdaki manevi kültürün, ahlâkın ve gereksinimlerin evrimiyle belirlenmektedir. (Kagan, 2008, 504)

Kagan'ın yukarıdaki saptamaları üzerinden, Burhan Kum'un, bugünün dünya ve Türkiye resim sanatı üzerine yaptığı değerlendirmelere bakılabilir. Kum'un sanatçı kimliğine dönük olarak yürüttüğü tartışma ve buna bağlı olarak Türkiye'nin kültürel ortamındaki sanatçılarla ilgili görüşleri ve eleştirel saptamaları dikkat çekicidir. Türkiye resim sanatı üzerine yaptığı kimi saptamalarında Kum, daha çok onun geleceği üzerine kaygılarını dile getirir. Bunun yanında, sanatçının yaşadığı zamana dönük duyarlılığının karakteri ve teorik birikim eksikliğinden doğan biçim ve üslûp hesaplaşmaları üzerine yoğunlaşır. Teoriyi sanatın hayat damarı yapan Kum, Türkiye'de sanat teorisi üzerine çalışmaların yok denecek kadar az oluşundan yakınır. Aynı zamanda Türkiye sanat ortamında uzun bir süreden beri tartışılabilen küratörlük kurumuna / kimliğine de eleştirel olarak yaklaşır.

Sanatsal üretimi, kuşkusuz salt pratikle sınırlı tutmak mümkün değildir. Yaratım düzeneğinin oluşumunda imgeler, belirli olgular ve kavramlar etrafında şekil alır. Sanat yapıtı, sanatçının olgulara yaklaşımından çıkan sonuçlar üzerinden biçimlenir daha çok. Öyle ki, bir sanat yapıtı, zamanın belirleyiciliği yanında toplumsal, siyasal ya da estetik kategoriler açısından tanımlanabilir ancak.

Kum, "her sanatçının kendi teorisi olmalı ve bu teori üzerinden sanat çalışmaları üretmeli" der. Teori, burada sanatçının hayatının karakterinin, duygularının, pratiğın ideali esas almak suretiyle temsil edilmesini kabul eden ve varlığını anlamlandırmasını sağlayan etik ve entelektüel kaynakların üzerinden hayatı değerlendirmeye tabi tutmasıdır. Bunun yanında, bir sanatçının üretim tarzının, toplumsal ve politik sürecini genel olarak belirlemesidir. Çünkü her sanatçının bir hakikati vardır ve bu hakikati yaratımlarına temel alır. Başka bir deyişle; "teorinin çoğu zaman nesne üzerinde muhakeme yürütücü bir görevi vardır." (Bkz. Erzen, 2004)

Şimdiye kadar birçok sanat tarihçisi, sanatçı ve eleştirmen Türkiye'de plastik sanatların alt yapı sorunlarını tartışma konusu yapmıştır. Kum hem bir sanat eleştirmeni hem de bir sanatçı bakışıyla bu sorunları irdelerken sanatı, siyasal, tarihsel ve toplumsal

bağlamı içinde değerlendirir. Bu çerçevede Kum'un öncelikle üzerinde durulması gereken saptaması, teori ile pratik arasındaki diyalektik bağın, Türkiye sanat ortamı içinde biçimlenen sanatçı tiplemesindeki arızalı karakteridir. Çünkü "Türkiye'de kültür ve sanat ortamı, hâlâ siyasetin dışında tutulmuş bir durumdadır. Öteden beri, edebiyat ve sanatın siyasetle arasındaki hayat ve yaşamsal bağ koparılmaya çalışılıyor. Türkiye'de hızla yaygınlaşan ve içselleşen kültürel emperyalizm olgusuna hiçbir kültür adamının bu konuda uyarıcı ve eleştirel tavırların olmamasıdır." (Oktaç, 2004, 55)

Kum, teoriden yoksun bir sanat yapıtının tamamlanmamış bir çalışma sayılabileceğini, teorinin pratiğe ruh ve bilinç veren, ona canlılık katan bir öge olduğunu ileri sürer. Kum, sanatsal etkinlik ve yaratım çabasının, sanatçının hayatı algılayış biçiminden beslendiğine ve onun üzerinden yapıtın sonuçlandırıldığına dikkat çeker. Zaten sanatçı, kendi sanatsal üretimini siyasal yaşamından ve yöneliminin sonuçlarından ayrı tutamayacaktır.

Kum, Türkiye'de süregelen geleneksel tutuma karşı durur, başka bir deyişle, hiçbir hakikate dayanmayan sanatsal pratikleri açığa çıkarma peşindedir. Türkiye'de sanatçıların yaşadıkları toplumu biçimlendiren temel işleyiş eleştirel yaklaşımdan uzak durdukları ve bunun da kendi başına özgün bir sanatçı tiplemesi yaratılmasına engel olduğu söylenebilir. Durum böyle olunca, sanatçının kendi toplumunun gerçeklerine yönelmek yerine, daha çok devşirme düşüncelerle yapıtlar üretmesi, sanat pratiğinin de ayakları yere basmayan bir eyleme dönüşmesine neden oluyor.

Kum, "**Korku Versus Korku**" sergi kataloğu için yazdığı kapsamlı değerlendirme yazısında yukarıda değinilen konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Çok az sayıda Türk ressamında teorik bakış vardır. Teorik bakışın kısır olduğu bir ortamda tartışma, eleştiri, birikim ya da özgün gelişimden söz edilebilir mi? Teorik bakış bir yana, ressamlarımızın elinden çıkmış teorik metin sayısının da fazla olmadığı resim tarihimiz, tartışma ve eleştirinin yokluğunda, biçim ve üslup hesaplaşmalarının arasında sıkışmış bir biçimde ilerlemeye çalışıyor. (Kum, 2006, 2)

Kum’la aynı görüşte olan Ahmet Oktay ise, “Teorinin kültür ve sanat alanında şüpheyi yer bırakmayacak biçimde revize edildiğini, daha da ötesinde, Marksist eleştiri ve analiz ölçütlerinin burjuva ideolojisinin güdümüne girdiğini” söylemektedir. (Oktay, 2004, 2). Türkiye sanat ortamında teorinin ihmal ediliyor oluşu, üretilen yapıtların düşünsel düzeylerinde bir yoksunluk olarak kendisini göstermektedir. Sanatçı, üretim aşamasında teorisini zaman ve mekân öğelerinin nesnel olarak kavranması üzerinden oluşturmadığı için, üretilen yapıtlar içerik anlamında yetersiz kalmaktadır.

Jale Erzen “**Doğa ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramları**” adlı makalesinde sanat kuramı üzerine şunları söylemektedir:

Sanatın ne olduğunu söylemeye başladığınızda ortaya bir kuram koyuyorsunuz. Kuram ve sanat ilişkisini ya da sanatı açıklarken ortaya koyduğumuz kuramı açıklamak için de başka bir kurama gereksinim oluyor. Her zaman belli tavır ve kanıdan yola çıktığımızı unutmamalıyız. Ampirik bilgilerin dahi belirli bir bakış açısından ortaya koyduğunu anımsarsak sanat hakkında tüm kanılarımızın kuram olduğunu söyleyebiliriz. Kurama, sanata ve sanat kuramına ayrıca tarihsel ve kültürel bakmak yine bizi kuramsal alandan çıkarmayacaktır” (Erzen, 2004, 105).

Türkiye plastik sanatlar alanında kuramsal olarak bir birikimin oluşmaması, sanatın belli olgular üzerinden üretilmesinden kaynaklanmaktadır. “Şimdiye kadar öteki sanat alanlarında olduğu gibi, kültür-sanat alanındaki tartışmalarda *da*, analiz girişimlerinde *de* egemen ideolojinin kavramlaştırmalarından yola çıkıldı ve bu yüzden burjuvazinin sorunsallarına bağlı kalındı. Hazırlanan burjuvazi ideolojisinin terimleri, *verilmiş* yüklerle yorumlandığınan, yalnızca analiz edilmekle kalmadı, hem eleştirel, hem de yaratıcı etkinliklerle yanılmalara yol açtı. Çünkü içinde bilgilendiği egemen ideolojini değer ölçütleriyle ve kavramlaştırmalarıyla eğilmektedir konusuna. İdeolojinin vermiş terimlerle tartışılması, daima içeriden bir tartışmadır.” (Oktay, 2004, 2–5)

Öte yandan Oktay ile aynı görüşte olan Sorokin’e göre; “Her sanat çeşidi içinde bulunduğu kültür tipinin zihniyetinin bir ürünüdür, onun bir yansımasıdır. Ona göre

“Düşünsel”, “Duyumsal” ve “Ülkücü” kültür üst – sistemleri kendilerine özgü temalarla bütünleşirler ve sanatsal eserlerde ifadelerini bulurlar.” (Sorokin, 1972, 192)

Sanat beslendiği kültürel ortama ilgisiz kalıp, egemen kültürün düşünce biçiminin belirlenmişliği eliyle yapıtlarını üretirse, ya çok renksiz olur ya da kendini tekrar eder. Bu nedenle sanat, içinde yetiştiği toplumsal kültürü eleştirel olarak tartışma sorumluluğunu üstlenmelidir. Bunun içeriğini ve yapısını kuşkusuz ki sanatçı belirlemelidir. Nitekim, Fredic Antal da benzer bir yaklaşımla, “sanat eserlerindeki biçim ve içerik farklılaşmasının, dönemin sanatları himaye eden farklı sosyal gruplarının taleplerini yansıttığını” ileri sürer. (Antal, 1976, 288)

Sanatsal pratiğin teoriye bağlanması görüşünü savunan Kum’un bu tezini, resim pratiğine ve kişisel sanat kuramına ilişkin olanlar yanında daha pek çok konuda düşünce yazıları yayımlayan birçok sanatçının varlığı destekler. Kandinsky, Leonardo, Duchamp, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Rothko, Newman, Baselitz gibi sanatçılar ilk akla gelenlerdir. Oysa, Türkiye’deki plastik sanatlar ortamına bakıldığında, sanat üzerine düşüncelerini yayımlayan ve buna bağlı olarak da sanatsal pratiğini yürüten çok az sanatçı görülmektedir.

“Türk resminde teori var mıdır?” Bu sorunun cevabını, kendilerinin Türk resmine teorik olarak ne katkıda bulduklarının hesabını vererek, Türk ressamları cevaplamalıdır. Bu yolla, ilk aşamada, Türk resim geleneğinin hangi düşünsel temeller üzerinde geliştiğinin bir dökümü çıkartılabilir.” (Kum, 2006, 1) Kum’un sorusuna cevap vermek için Türkiye’de plastik sanatlar üzerine yazılan kitapları ve yayımlanan sanatçı kataloglarını ele almak gerekir. Kum’a göre, ancak böylece “(...) hangi ressamın Türk resminde bir mihenk taşı oluşturduğu, hangi ressamın ise daha önceden atılmış adımların izlerine basarak yürüdüğü konusu aydınlığa kavuşabilir. Böylece, hangi ressamı çıkardığımızda Türk resim sanatının hiçbir şey kaybetmediği sorusunun cevabını da bulmuş oluruz.” (Kum, 2006, 1)

“Kuram sanat ile ilgilendiğinde, politika, bilim ya da ahlak ile ilgilendiğinden farklı kaygılar mı taşıyor, farklı sorular mı soruyor? Ve asıl önemli soru, sanat kuramının metodları ve dili diğer alanların kuramlarının dil ve metodlarından farklılaşıyor mu?

Farklılıklar olsa da benzerlikler nelerdedir; yani kuramı kuram yapan nedir?" (Erzen, 2004, 106) Bütün bu sorular Kum'un yürüttüğü tartışmayı işaret etmesi bakımından çok önemlidir. Bu sorulara da bir yanıt oluşturabilecek şekilde teori ve sanatsal pratik arasındaki bağ üzerine Kum'un değerlendirmelerine devam edebilmek için kavramsal düzeyde kimi açıklamalar yararlı olacaktır:

Kuram (teori), Yunanca 'theorein' fiilinden türemiş bir kavramdır ve "gözlemek, bakmak" anlamına gelir. Kavram, zaman içinde evrim geçirdi ve günümüzde düzenlenmiş, sistemli öndeyişler' biçiminde tanımlanabilir. (www.genbilim.com)

Erzen, Jürgen Habermans'ın İdeoloji Olarak Bilim ve Teknik kitabında, kuramın kökeninin gözlem ile ilgili olduğu ve aslında gözlemcinin estetik denilebilecek bir katılımı ile oluştuğu şeklindeki iddiasını işaret eder ve şöyle sürdürür: "Habermans kuramı dinsel bir kökenden geldiğini ve Theoros isminin, Yunan kentleri tarafından halk oyunlarına yollanan temsilciye verildiğini ve bu kişinin 'Theoria' aracılığı ile, yani izleyerek kendini bu kutsal oyunlarda kaybettiğini söyler." (Erzen, 2004, 106)

Uludağ Sözlük'e göre:

Teori (Kuram: Nazariye) (Théorie=Theory) kelimesi pratik kelimesinin karşıtıdır. Pratik bir ihtiyacı karşılayan faydalı bir iş ve hareket demektir. Teori, birçok kanunların düzenli bir şekilde birleştirilmesiyle meydana gelen genel bir hipotez ve açıklamadır. Deney metoduyla geçek kanunlar elde edilir. Fakat zihnin birleştirmek ihtiyacı ile bu kanunlar da gruplar halinde birleştirilerek daha genel ve geniş kanunlar kurulmak istenirse, teoriler meydana gelir. Teoriler kanun değildir, çünkü bunlar çok geniş ve çeşitli olaylara ait olduğundan deneylemelerini yapmak ve gerçekliklerini göstermek mümkün olamaz. Bu sebeple teoriler genel ve geniş hipotezler şeklinde kalırlar. Teoriler kanunları aşan ve ötesine geçen büyük hipotezlerdir. (www.uludagsozluk.com)

Nejat Bozkurt ise oldukça yalın bir tanımlamayla şöyle der:

Belli bir olguyu, olgu kümesini ya da durumu bağıntı ve ilişkileriyle açıklamaya çalışan kavramsal sisteme teori diyoruz. (Kuram Teori Ne Demektir, 2008)

Hegel ölümünden sonra yayınlanan *Estetik* kitabında yaptığı sınıflandırmalarla her ne kadar sanatın gelişmişliğini tinselliğin temsiline bağlıyorsa da, bu temsiliyeti teknik ve kuramsal gelişmişlikle ilişkilendirmekte ve böylelikle batı sanatlarını diğerlerinin üstüne çıkarmaktadır. (Erzen, 2004, 112, Sanat Dünyamız'ın içinden, Hegel, 1994,)

Kant'ın estetik felsefesi sanat eserinde, ya da bir nesnede bulduğumuz estetik değerın hiçbir kritere bağlanamayacağını, bir kavram ile açıklanamayacağını ve beğeni yargımızın o nesnenin işlevselliği ya da bize sağladığı herhangi bir çıkarla hiçbir ilişkisi olmayacağını söylemiştir. Bütün bu koşullar sanatın bağımsızlığını koruyabilmesi, kavramsal bir yargıya bağlanmaya direnmesi ya da değerini herhangi bir kriterle kanıtlamaya zorlanması yolunda Avant-garde'ın gelişmesine yol açmıştır. Avant-Garde ancak ve ancak Kant'ın ileri sürdüğü koşullarla var olabilecek bir sanat türü. Bu açıdan, Kant'ın *Yargı'nın eleştirisi*'nde sanat ve beğeni için ileri sürülen iddiaların sanatın yaşamdan kopması olarak algılayan çoğu post modern düşünürün bu muhakemeleri tarihsel gelişmeler ve gereksinimler ışığında göremediklerini söyleyebiliriz. Schopenhauer ise sanatı insanın irade gücünün temsili olarak görmekle, insanı insan yapan ve insanı bağımsızlaştıran gücün sanat olduğunu ileri sürmektedir. (Erzen, 2004, 113, Sanat Dünyamız'ın içinden, Schopenhauer, 1964, 345–377)

Schelling'in sanat kuramındaki en önemli unsur ise sanatın insanın bilinçlenmesindeki rolüdür. (Schelling, 1964, 447–495, Sanat Dünyamız'ın içinden, Erzen, 2004, 113) Bunlar dışında Batıda sanat anlayışının en önemli şekilde etkileyen düşünür belki de Heidegger

olmuştur. Heidegger ise sanatı nesnelere dünyası içinde anlamaya çalışmış, sanatı, taş ya da demir gibi doğal nesnelere, ya da belirli işleve hizmet eden araçlardan ayırırken onun hem doğayı hem de insanın kültürel dünyasını bütünleştiren ve gerçekliği bir taraftan gizlerken bir taraftan açığa çıkaran tarihsel bir varlık olduğu ileri sürmüştür. (Erzen, 2004, 113, Sanat Dünyamız'ın içinden, Heidegger, 1964, 607–708)

Bu aşamada Kum'un teori ile pratik arasındaki ilişkiyi sanat ürününün ortaya çıkış süreçleri bakımından nasıl ele aldığına bakmak uygun olacaktır:

Teori ve sanatsal pratik eş zamanlı hareket eden bir tutumdur. Kısaca; teori (kuram) sanatta yapının kendisiyle ve onun üretim süreciyle her zaman bir iletişim içindedir. Hiçbir resim sonradan inşa edilmiş bir teoriyle ayakta tutulamayacağı gibi, teori ile organik bir ilişki içinde ortaya çıkmayan sağlam bir resim de olamaz. Resmin, teorinin sağladığı bilgileri kendi anlatım dili içinde, işaretlere dönüştürdüğü, kesinlikle teorinin karbon kopyası olmadığı durumdan bahsediyorum. (Kum, 2006, 1)

Bir sanat yapıtında iyi kurulmuş-düzenlenmiş bir kuramın, izleyicinin dünya görüşünü etkileyen bir niteliği vardır. Bu bağlamda sanat da bir ifade biçimine dönüşmeden önce, ilkin bir kuramdır. Öyle ki, sanat tarihinde de birçok sanatçı da yapıtlarını üretirken yapıtlarına belli bir kuram açısından bakar. Yapıtlarında, bilinen pek çok şeye yeni anlamlar kazandırır.

Sanat yapıtında temelli bir açıklama aracı sayılan teori, çoğu zaman düşünsel ve simgesel boyutu yansıtır. Kuramı bilimsel açıdan Claude Bernard şöyle tanımlıyor:

Kuram, akıl yürütmenin ve deneysel eleştirinin denetlenmesinden geçtikten sonra gerçekleşmiş olan bir varsayımdır. Ama bu kuramın geçerli kalabilmesi için, durmaksızın yeni olguların eleştirisine ve gerçekleşmesine sunulmasına ve bilimin buluşlarına uygun

değişikliklere uğratılması gerekir. (Kuram Teori Ne Demektir, 2008)

Bernard'ın bilimsel bilgi bağlamında ele aldığı kuram, Kum'un sanatta teori ve pratiğin bütünselliğe kavuşmadığı haller üzerindeki eleştirilerini doğrular. Çünkü, Kum, sanat yapıtının akıl yürütme ve deneysel eleştirinin sonuçları üzerine oluşturulmasından yanadır. Kum, kuramı, "belli alandaki doğa yasaları dizgesi" olarak kabul ederken de aynı saptamanın altını çizmiş olur. Çünkü, Kum için kuram, bir dizi yasa ve önermeden oluşmaktadır. [...] Daha da genelleştirildiğinde, bir sanat yapıtı, teori ile kurduğu ilişkide, bütün yaratım düzeneğinin birbiri içinde işlenerek, tamamlanmasıdır. Üretilen bu sanat yapıtı, genel itibariyle diyalektik olmak durumundadır. Sanat yapıtında pratik ve teorinin oluşum evresinde, sanatçının dışarıdan bakışı, yani eleştirel olarak adlandırılan ve aynı zamanda çözümleyici olan tavır, ister istemez diyalektik bir yöntemle uygulanacaktır. Öyle ki, böyle bir sanat pratiğinin oluşması, Erzen'in de vurguladığı gibi, "(...) öncelikle insanlığın ya da belirli bir kültürün kendi bilinçlenme sürecinde olan bir gelişmedir ve geleneklerin aşılması, geleneğe karşı gelinmesi, bakışın geleceğe çevrilmesi ile eleştirinin başlaması " demektir. (Erzen, 2004, 108).

Eğer tarihsel dönem ile içindeki yaşantı açıklanmıyor ve tartışılmıyorsa, tüm bunlar kuramsal bir tartışmanın ötesinde kalıyorsa, eleştirinin tarihsel olarak belirlenmişliği üzerine kuşku duymamak olanaksızdır. Sanat yapıtı, kuramsal bir akli kendi içinde barındırmak zorundadır. Buradan yola çıkarak, Kum, sanat yapıtında eleştirinin olmamasını kuramsal yaklaşımın olmamasına bağlamaktadır.

Her şeyden önce, resim yapma pratiğinin üzerine basacağı, çok kesin bir terminoloji ile tanımlanmış kuramlar zinciridir. Tarihi, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren bu bakış, ressamın resim yapma nedenlerini açıklaması ve resim dilini oluşturan 'söz dizimi'ni (*syntaxis*) ortaya koyması açısından önemlidir. Teorisi olmayan ressamlar boyayı bilgi içeren iz ve imgelere dönüştürme yeteneğinden yoksundur. Teori, saptamaların sonucunda soru sormalı, pratik ise bu soruya yeni bir soru ile yanıt vermelidir. Ancak bu, birbirini besleyen dinamik döngü ressamı kısır bir tekrara düşmekten kurtaracaktır. (Kum, 2006, 5)

Buna göre, teori, bir bütün olarak ressamın yaşantısının olabildiğince tutarlı bir düşünsel düzenek etrafında biçimlenmesini yönlendirir. Bununla birlikte teorinin, sanat yapıtında dünyanın izlenmesiyle oluşan bir anlama türü olarak düşünülmesi ve teorinin sanat yapıtında bir eleştiri olarak anlaşılması gerekir. “Bütün disiplinlerin uygulama/pratik ve kuram olarak iki farklı alanına bakarsak, kuramı bir meta disiplin olarak yorumlayabiliriz. O vakit, kuram sanata baktığında ne tür sorular ortaya atar diye bir soru geçerli olur. Zira kuramın, bir üst disiplin olarak pratik alanın sorularından daha farklı sorular soruyor olması da, sanat alanında birbirinden çok farklı değerlerin üretilmesine yol açmaktadır.” (Erzen, 2004, 105–106)

Kum’un yukarıdaki alıntıda işaret edilmiş olan, “Teori, saptamaların sonucunda soru sormalı, pratik ise bu soruya yeni bir soru ile yanıt vermelidir.” şeklinde dile getirdiği görüş, Erzen’in aşağıdaki görüşleriyle birlikte değerlendirilebilir:

Sanat eseri her ne kadar düşünülerek ve Platon’un Techne kavramı ile içselleştirmiş bir bilgi ile ortaya konulsa da ilk aşamada onunla oluşturulan ilişki ve de sanatçının işini yaratırken başvurduğu birincil yöntem zihinsellikten çok estetikten geçer. Dürtü düşünmeden gelse de işi yaratırken başvurulan yetenekler estetik ile, duyularla, algı ile ve kısacası biçim ve malzeme ile ilgilidir. Bunun tekrara zihinsel bir anlam olarak değer bulması ise yeniden toplumsal ve kişisel değer sistemleri içinden kavranması ile ilgilidir. Ama bu aşamada, sanata ait yargılar, ya da önyargılar, toplumun ve de o günün geçerli sanat anlayışları, yani kuramları, algılanan iş üzerindeki görüşü ve yorumu biçimlendirecek şekilde etkili olurlar. (Erzen, 2004, 109)

Teori ile pratik birbirlerini besleyen karşılıklı etkileşimle, izleyicisinden de resmi salt bir boya yığını olmaktan kurtaracak türde bir iletişim talep eder. Teori aslında sanatçının ne yaptığını bilmesidir. Teoriyle birlikte sanatçı biçimi yönlendirir gibi görünse de daha kuşatıcı bir anlatımla, içeriği olan biçimler inşa eder. Teori ile pratiğin birbirlerine sorular sorarak süren dinamik ilişkisi, birbirlerini her defasında karşılıklı olarak yıkmaları ve yeniden kurmalarıyla sonuçlanan eylemler dizisi olarak görünür hale gelir.

Arthor Dunto'nun, 1964 tarihli “**Sanat Dünyası**” adlı makalesinde sanat ve teori ilişkisi üzerine ortaya koyduğu düşünceler, Kum'un sanatsal pratiğin teoriden yoksun olmayacağı tezini destekler niteliktedir.

(...) insan bir sanat zeminin üzerinde olduğunu, bunu ona söyleyecek bir sanat teorisi yoksa fark etmeyebilir. Bunun nedeni, bir ölçüde sanat teorisinden dolayı zeminin birleşiminin de sanatsal olmasıdır. Teoriler, sanatı bazı şeylerden ayırdığı gibi, sanatı da olanaklı kılar. (Sevinç, 2005, 1)

Kum, son yıllarda Türkiye plastik sanatlar ortamında meydana gelen tartışmalar üzerine, geniş bir çerçevede içinde sorunları tartışan eleştiri yazıları yazmıştır. Resmin kendi başına ve kendi elemanları ile bir tür metin olarak görülmesi ve bu düşünme biçimine bağlı olarak, sanatçının ürün dolayımı ile hazırlanmış herhangi bir metne gerek duymaması, Türkiye’de metin-ürün ikiliğini işaret eden tartışmalar doğurmuştur. Bu bağlamda Kum önemle özerinde durduğu noktayı, “bir sanat eserini ancak kendi sanatçısı en iyi şekilde açıklayabilir” diyerek işaret eder ve bu görüşüne genişlik kazandırmak üzere şunları söyler: (Kum, 2006, 28)

Kandinsky, “Sanatta teori hiçbir zaman pratiğin önünde yürümez.” derken, herhalde resimlerin altlarının, sonradan kiralanan taşeron sanat tarihçi/eleştirmenler tarafından yazılan “metin”lerle doldurulmasından bahsetmemiştir. Onun demek istediği, teorisinin resmin pratiği içinden çıkması ve pratiğin bu teorisinin bazında ilerlemesiydi. Ne yaptığını ise ressamın kendisinden daha iyi kim bilebilir? Bunun eksikliğinde resmimiz, dışarıda oluşturulan teorilerin yerel konulara uyarlanması sonucunda, görelî ve bağımlı bir gelişim göstermek durumunda kalıyor. Bienallerin hemen ardından, bu bienallerin düzenleniş biçiminden katalog tasarımına, “kürate edilme”sinden sunumuna kadar, biçimsel açıdan “çok iyi uyarlanmış” olarak tanımlanabilecek, tıpkıbasım kopyalarını görmeyi artık olağan karşılıyoruz. Buna rağmen resmimizin pratiğinde yetkin örnekler de var ancak bu örnekler, ya başkalarının sonradan yazdığı yazılarla

temellendirildiği, ya da yapılma nedenleri söyleşilerde verilen yanıtlarla (ki, o da söyleşiyi yapan kişinin cümleleriyle) açıklandığı için, bu ressamın kendi kalemlerinden geleceğe kalacak bir birikimden mahrumuz. Türkiye’de genel hâkim görüşe göre resim de bir metindir ki doğrudur ve kendi kendisini açıklar, o halde resimle ilgili her *yazılı* metin resmin anlatım gücünün zayıflığına işaret edecektir. Bu görüşü desteklemek için de sanat tarihinin, hiç yazı yazmamış önemli ressamlarla dolu olduğu öne sürülür. Ne var ki sanat disiplinleri arasındaki ortak özün ve felsefenin yazı aracılığıyla oluşturulduğu unutulur. Salt kuramsal bir formülasyonu kaleme almamış olsalar bile birçok ressam (Van Gogh, Gauguin, Cézanne) mektuplarında ve günlüklerinde dile getirdikleri görüşleri aracılığıyla, yine de teorilerini metne dökmüşlerdir. Yazı, resmin kendisini değil, onun zamana, mekâna ve sanatın sorumluluklarına karşı nasıl konumlandığını açıkladığında anlamı vardır. Üstelik sanat tarihi bunu yapmış birçok sanatçı ile dolu (Kandinsky, Klee, Rothko, Newman, Baselitz vs.) olduğu için, olmayana bakarak sabit kalma yerine, olana bakarak eyleme geçmek bana daha doğru görünüyor. Bir an için sanatçının kendi sanatı ya da genel olarak sanat üzerine yazmasının tarihte hiç örneği olmadığını kabul etsek bile, bu durum bizim açımızdan yazmamak için bir gerekçe olmak yerine, yazmak için iki gerekçenin olduğu anlamına gelmelidir. (Kum, 2006, 29)

“Türkiye’de ressamın düşüncelerini kuramsal bir düzlemde paylaşmaktan kaçınmalarının önemli bir nedeni, yazının, resmin etrafında olduğu varsayılan gizem halesini tahrip edecek olmasından (demistifikasyon) endişe duymalarıdır.” (Kum, 2006, 30) Kimi sanatçıların düşünce yapısında egemen sanat kültürüne bağlılık, Kum’un işaret ettiği durumu açıklar niteliktedir. Bu anlamda Kum, bu eleştirel ve yakıcı tavrıyla, politik hegemonyanın egemenliğini açığa çıkaran bir eleştirmendir. Çünkü gelenekçilik ve ilerleme arasında uygun bir kesişme noktası sağlayan Kum, egemen ya da burjuva kamusal alanını ve bu alandaki toplumsal ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, sanat ortamı için geniş bir tartışma alanı yaratmaktadır.

Öteden beri, Türkiye’de katalog ya da sanat dergilerinde sanat eleştirmeni ve

sanat yazarları tarafından hazırlanan metinler, çoğunlukla sanat yapıtının açıklayıcısı durumundadır. Başka bir deyişle, bu metinler, sanat ürününü kuramsal arka planı, tarihsel bağlamı, kısacası var oluş ilişkileri bakımından ele almamakta, gerçekte sanatçının tüm sanat sürecini kapsamamaktadır. Aynı şekilde onun üretiminde tutarlı bir söylem oluşturması için de bir zemin hazırlanamamaktadır. Çünkü dışarıdan hazırlanan bu metinler, yapıtı, sanatçının yapış amacına dayanarak açıklayan bir sunum haline gelecek verilerden çoğunlukla yoksun olarak hazırlanmaktadır. Kum sanatçının kendi üretici etkinliği ile ilgili olarak eleştirmenlik kurumuna veri sunmasından kaynaklanan eksikliğe işaret ederek, “hiçbir metin sanatçısından daha iyi yapıtını anlatamaz” demektedir. (Kum, 2006, 29)

Öte yandan, sanatçısı tarafından sanat ürünü üzerine yazılan her metin ya da dile getirilen her görüş, Kum’un ortaya koyduğu beklentileri kimi durumlarda karşılamamaktadır. Bu saptama, Türkiye sanat ortamının son çeyrek yüzyılı içinde sıkça karşılaşılan bir tartışma içeriğini işaret eder. Bu tartışmaya Kahraman şöyle yaklaşır:

Artık günümüzde salt kendi varlığıyla etkileyebilen, ayakta durabilen sanat yapıtı örnekleri oldukça azalmış durumda. Yeni sanat, bu durumu, bir bakıma başka alanlardan aldığı desteklerle sürdürmeye çalışıyor. Hatta denilebilir ki artık sergi ya da yapıt diye sunulanlar, ancak ‘metin’ ile suni olarak yaşatılmaya çalışılıyor. Sanatın kavramlara ve nesne-mekan düzenlemelerine indirgenmesi, diğer alanlardan insanların da sanat yapmasına yol açtı. Bu da ister istemez çizimin, boyanın önemini tümüyle yok etti, salt düşünceye, teknolojiye dayalı ve resimsel olmayan tasarımın gereğinden çok öne çıkmasına yol açtı. Hiçbir çağda, şeyler arası yer değiştirme-şaşırtma bu denli yaygın olmadı. Salt ‘metin’ olmanın ötesinde hiçbir özelliği bulunmayan sözcük yığınları, karmaşık-sıradan nesne düzenlemelerinin açıklamasıymış gibi sunulur oldu. ‘Metin’in kendi başına ‘yapıt’ olması anlaşılır bir şeydi, fakat onun ‘kılıf’ hali gevezelikten başka bir şey asla sayılamazdı. Oysa sanatçı bütün sanat tarihi boyunca hep konuşur ola gelmişti, fakat hiçbir zaman bu konuşurluğunu, düşünürlüğüne ‘sanat’ yerine koymamıştı. (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranyor Bölüm II, 5)

Kum, aynı sorunu ele alırken şunları söyler:

Son 30 yıldır önce dünyada ve ardından da ülkemizde, genel olarak teorik boşluktan dolayı, sanat eserlerinin içeriksizleşmesinin sonucunda, ‘metin’ kurtarıcı bir unsur olarak sanatın önüne geçmeye başladı. Durum öyle bir boyuta vardı ki, kavramsal sanat şemsiyesi altında, aslında kavramdan, daha doğrusu tutarlı bir düşünceden yoksun, açıkçası *hiçbir şey* durumundaki işler metin aracılığıyla birer anlama kavuşturuldular. Metin bir pazarlama aracı ya da kullanım kılavuzu olabilir, ancak *asla* her zaman teori değildir. Bir an için sanatın üretilme düşüncesi olan teorinin her zaman metin aracılığıyla ifade edilmek zorunda olmadığını kabul ettiğimizi varsayalım. Ancak unutmayalım ki, teori sanatçının kendisi tarafından metin aracılığıyla ifade edildiğinde, yapıtı çözümlenmeye giden yolu açacak ve yapıtın çözümlenmesi, onun ne olduğu kadar, ne olmadığını da ortaya çıkaracaktır. Birikim oluşturmanın başka yolu yoktur.” (Kum, 2006, 30)

Kum’un Türkiye sanatının yapısal sorunlarını tartışırken üzerinde önemle durduğu bir diğer başlık ise, küratörlük kurumudur. Kum, bu başlık altında resim sanatının ve diğer sanat disiplinlerinin küratörlerce yönlendirilmesinin sonuçları üzerinde durmaktadır.

Kum, günümüzde Türkiyeli sanatçıların, “zamanı belirlemek yerine daha çok ona tabi olmayı tercih ettiklerini, zamanı ve durumu belirleme görevini Türkiye’deki sermayenin kontrolündeki küratörlere havale etmiş olmalarının rahatlığıyla, onların belirlediği yönde devam ettiklerini” belirtiyor. (Kum, 2006, 30)

Ne var ki, dünün muhalif sanatçıları, egemen kültürün bu yeni oluşumunda yer alabilmek için kendi düşünsel yapılarından ödün vermektedirler. Bu sonuç, söz konusu kuşağın kültürel ve sanatsal üretim-yaratım gücünü ve yeteneğini önemli ölçüde etkisiz hale getirmiştir. Türkiye’de özellikle 1980’li yıllar boyunca, siyasal bakımdan egemenliğini kurumsallaştırmış olan burjuvazi, günümüzde kültür ve sanat yaşamını

sermaye gücüyle denetim altında tutar hale gelmiştir. Toplumun yaşamı üzerindeki ekonomik ve siyasal bağlamlardaki etkisini bu alanda da sıkı tutmaktadır. Bu etki bir yönüyle, kültür ve sanat alanındaki çoğu etkinliğin hem üretim hem de tüketim düzeyinde dar bir azınlığın işi haline gelmesi olarak gözlenmektedir. Bu azınlığın egemen kültürün araçları eliyle doğrudan ya da dolaylı biçimde denetlendiğini, daha ötesi, sunduğu baştan çıkarıcı olanakların özellikle sanatçılar için güçlü bir çekim merkezi yarattığı söylenebilir. Son yıllarda kimi özel sektör kuruluşları eliyle oluşturulan sanat müzeleri, sanat merkezleri ve buralarda gerçekleştirilen etkinliklerde kendini gösteren sanat algısı, söz konusu sürecin somutlanması olarak görülmelidir.

Türkiye’de özel sermayenin hem doğrudan yönettiği kurumlarla hem de sponsorluk mekanizmasıyla, uzun bir süreden beri kültürel-sanatsal üretim biçimlerinin tanımını tekelinde tutmak için sürdürdüğü mücadele bilinmektedir. Kum’un da bahsettiği gibi bu ortamın ürünü olan sanat yazarları ve eleştirmenleri de sürecin bir parçası olarak işaret etmeyi unutmamak gerekir. Ne var ki, oluşturulan bu ağın, sanatçıyı kuramsal bir çerçeveye sahip olmanın yanında ışıltılı bir sahneyle tamamlandığını da belirtmek gerekir. Kum, buraya kadar tanımlanan işleyişe bağlı olarak, “Ulusal ya da uluslararası sanat dolaşımının küratörler iktidarı tarafından, hiç bir sızıntıya olanak tanımayacak bir biçimde belirlendiği günümüzde, başkaldırı geçmişin soluk sayfalarına ait bir eylem gibi görünüyor” diyerek görüntüyü bütünler. (Kum, 2006, 38)

Ekrem Kahraman döneme ilişkin yaptığı eleştirilerde küratörlük kurumu ve kimliği üzerine, “(...) siyasi ve kültürel olarak bilimsel kisveli bir ABD projesi olan postmodernizm’e ait” diyor.” (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor Bölüm II, 5) Çünkü, süreç üzerinde belirleyici olan bu yeni oluşumun, aynı zamanda, dışsal etkenler bakımından da anlaşılması gerekir. Kahraman, döneme ilişkin şunları söylemektedir:

Emperyalizm elindeki maddi gücü harekete geçirerek düşünce ve duyuma ait bütün kavramları yeniden düzenledi, içeriklerini manipüle etti; ideal ile gerçeği birbirinden kopardı. Doğal olarak sanatçılar, sanat kurumları, sanat düşünceleri vb. bu kaos ortamında kayboldukları ve zaafa düştükleri için bu dönüşüme direnemediler ve teslim olup

susmakta gecikmediler. Türkiye’de ise zaten Batılı olan karşısında bir kompleks içerisinde bulunan sanat çevreleri için durum daha da trajikti. Bugün Türkiye’de bazı entelektüeller sanatçılar, sanat yazarları, eleştirmenler, galeriler, sergi yapımcılar vb. küratörlük konusuna entelektüel bir yenilik –zorunluluk olarak yaklaşıyorlar. Bu abartılı saf dilli iyi niyet sonuçta bilerek ya da bilmeyerek ortamın toz dumana karışmasına, bir bilinç karmaşasına neden olmaktadır. Böyle olunca da bu kör tutumda tıpkı yenedünya düzeni küratörleri gibi ister istemez masumiyetini kaybetmekte geç kalmıyor. Çünkü bu sözde imparatorların bağlı oldukları merkez çok güçlü ve durmadan para ve “büyük sanatçılık” payeleri dağıtıp duruyor. Bu payelerin gelip ‘pamuk helva’lar olduğu fark edilmediği sürece de bunları dağıtmaya devam edecekler. (...) aldıkları paralarla sahte hayatlar kuracaklar; sonraları ise Amerikan Soyut Dışavurumculardan, Pollock’lardan daha trajik olacak. (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor Bölüm II, 5)

Kum, Türkiye’de sanatın böyle bir durumda olmasını, “yaşanan sosyo-ekonomik ve siyasal olaylara bağlamak yerine, sorunun temelde daha çok, Türk ressamlarının teorik zayıflıkları ile ilkesizliklerinden kaynaklandığını” belirtmektedir. Kum, “(...) eğer sanatçılar belli bir birikim sahibi olsalardı, işlerini, küratörlerin önceden kavramsal çerçeve adı altında belirlediği kurallar dizgesine göre üretmezlerdi. Bugün sanatta bağımsız olabilmenin, teorinin önemi daha da açıkça görülüyor.” diyerek, teorinin sanatçıyı, ayakta tutabilen ve kendi bağımsızlığını elinde tutmasını sağlayan bir yapı olduğunu işaret eder. (Kum, 2006, 1)

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu süreçte Türkiye’deki çoğu sanatçı, bağımsızlık yerine bir gruba ya da küratör kadrosuna bağlanmanın yollarını aradı. Böyle bir sanat çevresine dahil olmak, doğal olarak, üretilecek olan yapıtın belirli güncel kalıplarla belirlenmesine neden oldu. Belki de bütün bu oluşumlara karşı Kum’un şu sözünü hatırlamak yerinde olacaktır; “İçerdiği muhalif anlamı yitirdiğinde sanat, yürümek için kendisine koltuk değnekleri hibe edecek bir hâmi arayışı içine girebiliyor.” (Kum, 2006, 1)

Kahraman, Türkiye'deki küratörlük kurumunun, "eleştiriden çok tanıtım yazısına, dahası tanıtılacak olanın yeni bir formda belirlendiği ve küresel emperyalist bir projeye tabii kılındığı"nı söyler. Kahraman bu konudaki tartışmayı şöyle sürdürür:

Düşünsel zemini yeterince oluşmamış, tecrübe yetersiz eleştiri geleneği ile ulusal ve modern sanatları bulunmayan, dolayısıyla küratörlük tecrübesi de olmayan Türkiye'de elbette günümüze uygun bir küratörlük de başından sakat doğmuş oldu. Çünkü tecrübe ve ihtiyaçlarından bir dışsal müdahale projesinin sonucuydu. Ekonomide siyasette hukukta vb. olduğu gibi küratörlükte doğal bir gelişme sonucu oluşmadı ne yazık ki, birçok alan gibi dıştan oluşturuldu. (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor Bölüm II, 6)

Tartışmanın bu aşamasında küratör kavramının sözlükteki karşılığının ne olduğuna bakmak konuya daha fazla açıklık getirmeyi sağlayabilir.

'Küratör' kelimesinin Latince 'toplamak' anlamına gelen 'curate' ve özen göstermek, titizlikle uygulamak anlamına gelen 'curare' sözcüklerinden geldiği söyleniyor. İngilizcede ise iki anlamı var: 'müdür' ve 'vasi'. (...) (www.bura.gen.tr)

Kahraman, "**Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor**" adlı makalesinde tarihsel küratörlük kurumuna ilişkin olarak, "(...) eski tipteki küratörlük arşivci düzenleyici pozisyonu ile yetinirken dönemin etkin ve belirleyici kurumu eleştiri-eleştirmen modern dönemin belirgin müdahale biçimleriydi." der ve tartışmayı şöyle sürdürür:

Ne var ki yine de bu müdahale masum, dönüştürücü bir işleve sahipti ve yazınsal, düşünsel işlevsel, kültürel vb. anlamda insani edimin sanat alanındaki gelişmenin zorunlu bir sonucuydu. Bu yüzden eleştiri edebiyatın ve diğer sanatların evrimleşip olgunlaşmalarında yine de önemli bir işlevi yerine getirdi. Modernizm devrimci döneme ait bu yaratıcı müdahale arası günümüzde küreselleşmenin henüz tahakküm kuramadığı ülkelerde sanat ortamlarında –kısmen pürsömler yaşıyor

gürünse de –aynı niyet ve enerjilerle hareket ettiği noktalarda –cılız da olsa – yaşamaya devam ediyor. Ne var ki küreselleşmeye boyun eğen ülkelerde ve kültür sanat alanlarında artık gerçek eleştiriden söz edebilmek neredeyse söz konusu bile değil. Çünkü iktidarını küreselleşmeci medya ve küratör ele geçirmiş durumda. (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranyor Bölüm II, 6)

Kahraman'ın bu görüşünden yola çıkıldığında, yeni küratör düzeninin, yeni küresel dünya projesinin bir kültür modeli yaratma misyonuna bağlı olduğu anlaşılmaktadır.

Türkiye'de son dönemlerde küratörlük üzerine yöneltilen eleştiriler birbirinden farklı temeller üzerine oturmaktadır. Bunlardan bir bölümü her ne kadar küratörlük kurumuna yönelikmiş gibi görünse de daha çok, küratörlük kurumunun işleyişine ilişkin ve pratikle ilgili sorunlara odaklanmakta, bu makamın sanat algısının biçimlenişine dönük etkisini önemsememekte, dahası desteklemektedir. Bu tez çalışması için dikkate değer olan yaklaşım, esas olarak küratörün edindiği yeni misyon üzerine olanlardır. Başka bir deyişle, bu kurumun kendisiyle beraber getirdiği yeni sanat anlayışıdır.

Daha önce de benzer vasıflarla hareket eden müze yetkilileri, galericiler, sergi komiserleri varken, niçin küratör kimliği böylesi büyük bir tartışma konusu haline gelmiştir. Türkiye'de sanat adına yapılacak etkinliklerin ancak birkaç kentle sınırlı tutulması, yapılan etkinliklerin çok büyük bir kısmının yeterli ilgiyi görmemesi, gösterilen ilgilinin ise yalnızca camia içinde kalarak bir tür toplumsallaşamayan sanat yapıtının değerlendirilmesi konusundaki alanı inanılmaz derecede daraltmaktadır. Böylesi dar bir alanda tartışmanın başlıca aktörü olarak küratör kurumu ve kimliği, Türkiye'de, kültür endüstrisinin prestij üretimi için öne çıkarttığı figürler olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte, Türkiye'de birçok sanat alanında olduğu gibi plastik sanatlarda da, eleştiri geleneğinin bir devamı olarak, küratör kavramının tarihsel gerçekliği üzerine adam akıllı değerlendirilmiş ne de bunun kültür endüstrisinin bir mekanizması olarak nasıl kullanıldığı sosyolojik bir bakışla ortaya

konmuştur. (Kahraman Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor Bölüm II, 5)

Kum'un da çoğu kez Şu konuya dikkatleri çektiği bilinir.

Türkiye'de sanatı ve kültürü dünyadaki ekonomik, siyasî, toplumsal vb. olgulardan, gelişmelerden kopukmuŐ gibi algılayan sanatçı kesimi, gerçekte sanatta ve kültürde büyük bir siyasî proje doğrultusunda belli başlı kurumları, yetkileri ele geçirme-geirtmeme yönünde kıyasıya bir ideolojik mücadele, bir büyük hesaplaŐmanın ortasında. Oyle ki bu mücadele sadece sanat alanında değil, bütün entelektüel alanlarda yaygın bir biçimde gerçekleŐiyor. (Kum, 2006, 2)

Barış Acar **“Kent, Kültür Endüstrisi ve Küratör”** adlı makalesinde, Türkiye'deki küratör düzeneğinin tarihsel gelişimi üzerine yaptığı kapsamlı değerlendirmesinde Şunları söylemektedir:

(...) aędaŐ sanat” tanımı içinde 1960'lı yıllar ve “kavram”ın  ne çıkıŐı ele alınmalıdır. Szeemann'ın 1969 yılında düzenlediği ve klasik küratör kimliğinin sergi yapımıcısına d n Őimde kilit noktası olduğu düşünülen **“DavranıŐlar Biçim Olunca”** sergisinin kavramsal sanatçıların çalıŐmalarından hareketle oluşturulduğu ve söz konusu sanatçıların eserlerinin, içindeki bir dinamiğin görünür kılınmasının amaçlandığı, bizdeyse benzer hareketlerinin Serhat Kiraz, Ő kr  Aysan, Füsun Onur gibi isimlerle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren g r ld ği, dolayısıyla 90'lı yılların başında ortaya çıkan küratörün aędaŐ sanat içinde batıda karşımıza çıktığı gibi çatı kurucu ediminden söz edilmeyeceği (bu sanatçılar kendi kendilerine var olmuŐlar, bir araya gelmişler ya da söylemlerini kendileri geliŐtirmiŐlerdi; bir küratörün aracılığı söz konusu değildi) söylenebilir. Oyleyse müzelerden gelmeyen, akademik bir belirlenim gerektirmeyen, buna karşın bir sanat yapıtı yaratır gibi sergi tasarlayan, serginin tüm organizasyonunu, sanatçı seçiminden finansmanına kadar yapan bu yeni kimliğin işaret ettiği ne olabilir.

Sanırım, tarihsel çakışmanın da gücünden destek alarak, bunun Türkiye’de 80 sonrası süreçte, Özal iktidarının neo-liberal politikalarıyla beraber ortaya çıkmış bir kültür endüstrisi aktörü olduğunu söylemek hakkını etmiş sayılırız, hem de söz konusu aktörlerin hemen hepsi Adorno’nun kültür endüstrisi tanımını konuşmalarında, yazılarında fütursuzca kullanırken. (Acar, 2007, 42-48)

Acar’ın bu değerlendirmesinden, Türkiye sanatı için 1980 askeri darbesinin bir dönüm noktası olduğu, bu tarihle başlayan süreçte “yeni dünya düzeni ve küreselleşme” kavramlarının yeni sanat tarzını belirlediği sonucuna varılabilir.

Kahraman, “Kavramların, insanlık değerlerinin, aklın, düşüncenin bu denli fahişeleştirildiği bir başka çağ olmadığını” belirtir. Kahraman, “(...) insan hakları, azınlık hakları, demokrasi, sol, özgürlük, modernizm, emperyalizm, terör, cumhuriyet vb. kavramları tarihin hiçbir döneminde bazı sözde aydınların elleriyle mazlumların aleyhine; zalimlerin, emperyalist işgalcilerin lehine böylesine pervazsızca kullanılmadığını” vurgulayarak sanattaki değişimin hangi toplumsal arka planda gerçekleştiğini işaret etmek ister. Kahraman’a göre, “Tarihin hiçbir döneminde, [...] insanoğlunun en değerli varlıkları zekâ ve duyarlılık, hiçbir zaman bu kadar ayaklar altına alınmadı; inançsız, tutkusuz, ütopyasız bırakılıp yalancıya dönüştürülmeye çalışılmadı.” (Kahraman, Masum Olan-Kalan Küratörler Aranıyor, Bölüm I)

Sürecin bugünkü aşamasında, bazı küratörlerin adları sanatçının önüne geçmeye başlamıştır. Küratörler, döneme uygun olarak belirledikleri kavramlar üzerine belli sanatçılardan yapıtlar istemekte, ne var ki, bazen bu kavramların, sanatçıların gündemlerine denk düşmediği ya da birikimlerine uygun olmadığı ortaya çıkan ürünlerden anlaşılmaktadır. Tam da bu aşamada, küratörlük kurumuna sert bir şekilde karşı çıkan Bedri Baykam’ın AKM’de düzenlediği “**Körotoryal Şizofreni**” adlı sergisinin açılışına sanatçıyı temsil eden 30 koyun getirerek çağdaş sanattaki küratörlük kurumuna yönelik acımasız bir eleştiride bulunduğu etkinliği hatırlatmak uygun olacaktır. Baykam, “küratörlerin iktidar sarhoşluğu içinde tarih kalpazanlığına soyunduğunu” savunarak, küratörleri “işlerini olması gerektiği gibi değil, çıkarlarına nasıl uyuyorsa öyle yapmakla” suçlar. (Bkz. Baykam) Küratör kavramına ilişkin

tartışmalar, küratör kimliğine dönük bir içerik kazanmaktadır kaçınılmaz olarak. Kum, küratör kimliği üzerine şunları söylemektedir:

Ayrıca günümüzde, müzelerdekinden oldukça farklı bir anlama bürünmüş olan serbest piyasa küratörlüğü bir meslek ya da (üst) merteye midir? sorusu tartışmaya açıktır. Kişinin kendisini bu şekilde adlandırabilmesi için herhangi bir diploma ya da deneyim zorunluluğu olduğunu zannetmiyorum. Yalnız bu adlandırmanın kendisine sağladığı, sergi için sanatçı seçme otoritesine sahip olmayı gerektiren şartların, küratör olarak “atanan” kişinin kurmuş olduğu ilişkiler ağının bir uzantısı olduğunu söyleyebiliyorum. Bu ilişkiler ağı içinde, ailevi ya da karşılıklı çıkarlara dayanan bağların sanatsal kıstasların önünde yer alması da pek yadırganmıyor. Demek ki, defterinizde bir sergi düzenleyecek kadar sanatçının telefon numarası ve bir de sergi mekânı sağlayacak bağlantılarınız varsa, kendinize layık gördüğünüz küratör payesi altında oluşturduğunuz iktidarı, sorgusuz sualsiz meşrulaştırmaya hak kazanabiliyorsunuz. Kavramsal çerçeve mi? Kavramsal çerçevenin bile alıntılarla oluşturulduğu bir zamanda, bu payenin anlamı, öncelikle küratör iktidarının payandaları konumuna indirgenmiş olan sanatçılar tarafından sorgulanmalıdır. (Kum, 2006, 28)

Sanatsal pratiklerin belli bir düzene bağlanması ve o düzenin benimsettiği betimlemelerin özel biçimleri aracılığıyla, bu sürece katılmayı uygun bulan sanatçılar tarafından, adeta, beklentilere uygun olarak gerçekleştirilmesi gibi bir durum yaşandığını söylemek yanlış olmasa gerek. Sanatçılara kavramsal çerçeve adı altında önceden verilen ve içlerinde bol miktarda kamusal-özel, kimlik-aidiyet türünden klişeler barındıran bu metinler, sanatçılar tarafından çoğu kez işaret edilen alanın yapısı ve işleyişinde bütünüyle veya kısmen oluşturulmuş eğilimler dizgesiyle alanın sunduğu potansiyellikler dizgesi arasındaki bağıntı içinde ele alınmaktadır. Buna bağlı olarak, yerleşik düzenin mantığının gerektirdiği, istenen durumlarda anlam kaydırmasına gidilebileceği (yani değişebilen stratejiler) görülmektedir.

Küratörlerin, kendi ürettikleri bir “iş” olarak gördükleri sergileri için,

sanatçılardan ne istediklerini önceden dikte ettikleri, çoğu örneğe bakarak, söylenebilir. Burada asıl sorun, küratörün temsil ettiği iktidarın –ki korku bütün iktidarların her zaman en güçlü silahıdır- ve buna bağlı erkin sanatçılar tarafından, kabul edilmenin ötesinde, nasıl desteklendiği ve meşrulaştırıldığıdır. Tanım olarak iktidara karşı olması gereken sanatçının, kendine ait olmayan bir tespiti kendi meselesi gibi kabullenerek, kendi işi üzerindeki egemenliği devredip, bekleneni yerine getirdiği bir durumda, sanatın kişiselliğinden ve özgürlüğünden söz edilebilir mi? (Kum, 2006, 41)

Acar, küratör otoritesini tartışırken Türkiye’ye özgü başka bir boyutu açığa çıkarmakta, böylece otoriteyi göğüslenmesi hayli zor bir eleştiriyle yüz yüze bırakmaktadır:

Avrupa’dan, Amerika’dan devraldıkları sanayi üretimi geleneğinin izinde “kavram sergileri” yapmayı biliyorlar küratörler; yaptıkları bir sergiye sanatçıyı davet edip pazara sunmayı. Ama gerçek bir küratörün edimi olarak bir sanatçının, bir akımın koleksiyonu üzerinde yoğunlaşarak, onun içinde yeni bir olanak olarak ortaya çıkan göstermenin peşinde değiller. Bir ressamın ontolojisi üzerine bir sergi tasarlamıyor hiçbir küratör. Bir sanatçının çeşitli dönemleri arasındaki tabakalanma kimsenin ilgisini çekmiyor. Ne buna dair bir altyapıları var ne de bu, piyasanın hazmedebileceği, satabilecekleri bir konu. Bu da onların varlık amaçlarının büyük bir kısmını açıklıyor. Tarihsel varlık alanında yapıp eden etkin öznenin ortadan kaybolması onun yokluğunda konuşacak yeni bir figürü zorunlu kılmaktadır. Küratörün bugün üstlendiği görev bir vantriloğun görevidir. Ortadan kaybolmaya yüz tutmuş türler olarak sanat tarihçisi ve sanatçı adına konuşmakta, ama bunu yaparken sürekli hamilerin hamilerinden parazit almaktadır. (Acar, 2007, 42–48)

Kum, “küresel” dinamiklerin Türkiye’deki sanat ortamına müdahalesi üzerine, “Siemens Türkiye’de güncel sanatı destekliyor!” diyor. Çokuluslu tekeller tarafından – yatırım adı altında- saygınlık aracı olarak kullanılan sanat, işlenen insanlık suçlarının

üzerini örtebilir mi? Bu örtüyü toplumun entelektüel tabakasından sayılan sanatçılar dokumuşsa... Evet!” (Kum, 2008, 1)

Kum, küratör iktidarının sanatçıların bu otoriteyle kurdukları ilişkinin biçiminden bağımsız olarak düşünülmemeyeceğini işaret ederken Acar, bu durumun Türkiye koşullarında ortaya çıkan bir başka görünüşünü ele almaktadır:

Küratörün varlık koşullarında önemli bir nokta da yaratıcı sanatçının bu ortadan kayboluşuyla ilgilidir. Sanatçı kültür endüstrisinin dondurucu, kabuklaştırıcı sürecini en sancılı biçimde yaşamaktadır. Dubuffet’in deliliği öne çıkartan ham sanatı ve “karşı-kültürel konumlanma” ile önerdiği düşünsel gymnasium’ları tam da böylesi bir kültür tanımına karşı geliştirilmiş stratejiler olarak görülebilir. Buna karşın günümüzde çağdaş sanatçıların geliştirdiği stratejilerin bile kurumsal bir kimlik kazanma eğiliminde olduğu, piyasayla ilişkilenerken avangard eğilimini meta fetişizmi lehinde törpülediğini görmek mümkündür. 2010 hazırlıkları dahil olmak üzere, bienal, yurt içi ve dışı sergiler vb. için küratörlerin kapısında sıraya girmiş bir yığın sanatçı olduğu söylenebilir. Bunların kimi başka bir kentteki yaşantısını bırakıp kendini göstermek adına İstanbul’a yerleşmiş genç sanatçılardır. Bir dönem “periferi” modasından dolayı dikkati çekmiş bu genç sanatçılar, bugün kültür endüstrisinin ayak işlerini yürütmekle meşguldürler. Ya sanat danışmanlığı yapmakta ya sergi tasarımı ya da dizilere senaryo yazarak hayatta kalmaya çalışmaktadırlar. Dilemmaları oldukça büyüktür: Ya parlayan bir yıldızla dönüşerek “sanatçı” olacaklar ve gerçek benliklerini bulamadan yitip gidecekler ya da yok olup giderken gerçek bir sanatçı olup olmadıklarını bile bilmeyecekler. (Acar, 2007, 42–48)

“Periferi”den merkeze akan sanatçıların “kültür endüstrisinin ayak işlerini” yürütürken bir tür muhalif tutumla öne çıkmış olmaları, muhalefetin içeriği bakımından çok şey anlatır kuşkusuz. Kum bu içeriğe dikkat çeker:

Türkiye’de ‘güncel sanat’ olarak adlandırılmak istenen aktiviteleri icra

eden sanatçıların, işlerine hâkim olduğu izlenimi verilen muhalif tavrın, ne amaçla kullanıldığını bilmemelerini olası kabul edemeyiz. Kendileri için ‘günü kurtaran sanat’ olan bu etkinlikler, onlara destek verenler için tasarladıkları geleceğe hizmet eden sanattan başka bir şey değil. Güncel sanatın ne kadar kısıtlı bir kelime dağarcığıyla kullanıma sokulduğunu görmek için, promosyonu için yazılanları biraz okumak bile yetebiliyor. Her tanıtım yazısında “bellek, kimlik, kamusal, aidiyet, azınlık” kelimelerinin kafalara çakılırcasına tekrarlanması, nelerin yok edilmesinin amaçlandığı konusunda şüphe bırakmıyor. *Fast-food* bunların yanında yaratıcı mutfak gibi kalır. Tek merkezden alınan kararlarla yönetilen dünya teksesli bir sanatın hâkimiyetine doğru baş aşağı ilerliyor... Para olsun da, isterse dünya batsın, *manatçıların* umurunda mı? (Kum, 2008, 2)

Kum’un ve diğer sanatçıların küratör kimliği üzerine yaptığı tüm bu değerlendirmeler, kültür endüstrisinin ürettiği etkinlikler ve o etkinliklerin bilinçli–bilinçsiz yürütücüleriyle bütünleşen yeni kültür ve sanat ortamının kurumsal kimliğini açığa çıkarır.

Düşünsel süreçlerle birlikte arzuların da yönlendirilmesiyle şekillenen bu yeni süreçte sanatçıya olduğu gibi, sanat tarihçesine, tarihçiye, hatta tarih kavramının kendisine bile yer yoktur. Öyle ki “araçsallaşan akıl” piyasanın manipüle edici gücünün bir parçası olmakla kalmamış, aklın kendisine dahi tahammül edemez bir hale gelmiştir. Amaçsızca gezinilebilecek sonsuz bir eğlence sektörü/karnavaldır içinde yaşamaya zorlandığımız durum. Nasıl ki, 16 yüzyıldan bu yana halk festivalleri, yönetim erki açısından toplumsal denetimin bir parçası olarak kullanılıyorsa, bugünde bu ve buna benzer etkinlikler aynı amacın peşindedirler” (Acar, 2007, 42–48)

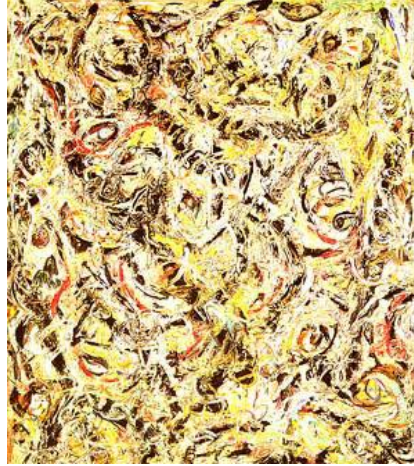
Buraya kadar sürdürülen tartışma, Türkiye’de egemen kültürün sanat alanında 80’li yıllardan bu yana sürdürdüğü kurumsallaşma çalışmalarının hem örgütlenme hem de sanatın ideolojinin alanı içinde kullanıma soktuğu şablonların belirlenmesinde hangi tarihsel deneyimi arkasına aldığı göstermesi bakımından önemlidir.

Kum, “**Sanat Savaşın Başka Araçlarla Sürdürülmesidir**” yazısında, sanatın kurumsallaşmasıyla siyasal iktidarın kurumsal yapısı arasındaki ilişki üzerine muhalif kültürden yönelen eleştirilerin dayanaksız olmadığını şu şekilde ifade etmiştir:

Eva Cockroft 1974 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı ‘*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*’, soyut dışavurumculuk, soğuk savaşın silahı, adlı makalesini “Verili tarihsel koşullar altında, belirli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak için, hamiliğin özelliklerini ve iktidarın ideolojik gereksinimlerini incelemek gerekir.” cümlesi ile açmıştı. Makale, soyut dışavurumculuğun New York Museum of Modern Art (MOMA) himayesinde nasıl geliştirilip ihraç edildiğinin örnekleri ile doludur. (Bu durumda Eczacıbaşı, Sabancı ve Koç ailelerinin modern sanat müzelerini kurmakta oldukça geç kaldıkları söylenebilir.) Bütün bu süreci kavramak için ise müzenin yöneticilerinin devlet organları içindeki bağlantılarını bilmek gerektiğini vurgular Cockroft. Birkaç örnek: Müze mütevelli heyetini üyelerinden Nelson Rockefeller (müzeyi 1929’da kuran ve günümüze kadar himaye eden hanedana mensuptur), 1940 yılında, hanedana bağlı şirketlerin kârlı petrol yatırımlarının bulunduğu Meksika ve Venezüella’yı da kapsayan, Latin Amerika’dan sorumlu devlet bakanıdır. Diğer bir üye olan John Hay Whitney ise savaş yıllarını, CIA’nin öncüsü olan Office of Strategic Services, OSS, Stratejik Hizmetler Dairesi’nde çalışarak geçirir. Ayrıca, 1948–49 arasında MOMA’nın Yürütme Kurulu Başkanlığı’nı yapan Thomas W. Braden, 1950–54 yılları arasında, kültürel etkinlikler danışmanı olarak CIA’de görevlidir. Bu dönemde MOMA’nın, Rockefeller fonlarından aldığı destekle Latin Amerika ülkelerinde, ağırlıklı olarak soyut dışavurumculara yer veren on dokuz ‘Çağdaş Amerikan Resmi’ sergisi açması tesadüf değildir. Anti-komünizm mücadelesinin merkezi olan Avrupa da unutulmaz. 50’li ve 60’lı yıllarda Londra, Paris, Berlin, Amsterdam, Viyana ve hatta Belgrad’da açılan ‘Birleşik Devletlerde Modern Sanat’ sergileri, aynı mөнü çerçevesinde, CIA’nin de sağladığı maddi destekle, MOMA

tarafından düzenlenir. MOMA Avrupa'daki geleneksel kültürel-politik etkinliklerde de tedbiri elden bırakmaz ve 1954–62 yılları arasında, Venedik Bienali'ndeki Amerikan pavyonunu satın alarak burada sergilenecek eserlerin kararlaştırılmasında tek yetkili organ olma hakkını elde eder. (Kum, 2008, 34)

MOMA'nın tüm dünyaya yayılan etkinlikleri ve CIA'nin Soyut Dışavurumculuk hareketi ile olan ilgisi konusunda söylenenler bugünden bakıldığında artık geride kalan bir Soğuk Savaş taktiği olarak algılanabilir. Oysa, “soğuk savaş süreci kitleri toplu olarak yönlendirmeyi hedef seçtiği için sanata ayrı bir önem verilmiştir” dendiğinde, önemli olanın kitlelerin dünya ile ilgili algılarını biçimlendirmek olduğu ve geçmişten gelen deneyimlerin şimdiki zamana kayıtsız kalmayacağı anlaşılacaktır. Mevcut kurumsal ilişkilere bir de bu açıdan bakmak, egemen kültürün sanat üzerinden yakaladığı meşruluğu anlamada yeterli bilgiyi verecektir. Baykam'ın, “1950'lerden beri yani Soyut Dışavurumculuk (*Abstract Ekspresyonizm*) akımı, kendisini kesin olarak dünyaya kanıtladığından beri, New York artık dünya sanatının merkezi ve MOMA onun beyaz sarayıdır.” sözleri, tartışmanın içeriğini oldukça yalın bir şekilde ortaya koymaktadır. (Baykam, 1990, 5)



Resim 1: Jackson Pollock, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x43 cm.



Resim 2: Rothko, Tuval Üzerine Yağlıboya, 169x134 cm.



Resim 3: Clyfford Stil, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 113x159 cm.

Hem devletin örgütlenmesinde hem de bu örgütlenmiş yapıya egemen olmak anlamında iktidar araçları içinde “gizli servisler”in yeri bilinmektedir. Bu servislerin eylemleri yasal sınırları zorladığı durumlarda bile, neredeyse olağan bir durum gibi, siyasal süreçlerin bir parçası olarak toplumsal ölçekte de kabul görmektedir. Çoğu kez bu örgütlerin örtülü eylemleri açığa çıktığında, eylem sonuçlanmış veya sonuçları geri çevrilemez bir düzeye ulaşmış olmaktadır. Bu durumda söz konusu müdahalelere verilen tepkilerin nereye odaklanacağı sorusu önem kazanmaktadır. “1970’lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak *olabileceği* ve hatta

olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur. 1980 yılında feminist dergi *Heresies*'e “Propaganda için Biraz Propaganda” adında bir makale yazan Lucy Lippard, bu sanat eleştirmenlerinden biri olmuştur.” (Clark, 1977, 14)

Wu, aynı tartışmaya, büyük sermaye gruplarının etkinlikleri bağlamında katılırken şunları söyler:

Amerika ve Britanya’da şirketler yüksek kültür üzerinde hiçbir zaman bu denli hâkim olmamıştır; iş dünyasının yüksek kültüre müdahalesi hiç görülmedik bir olgu değildi, ama uygunsuz karşılanırdı. Kuşkusuz şirketler bir süreden beri sanat müzelerine ve diğer kültür kurumlarına katkıda bulunmaya başlamıştı; ama bu katkı kendilerinden talep ediliyordu; bu anlamda edilgin bir konumdaydılar. 1970’li yıllarda ise bu edilgin katkılarını sürdüren şirketler, bir yandan da çağdaş kültür söyleminin oluşturulup şekillendirilmesinde etkin katılımcılar olmaya başladılar. Ne var ki şirketler, sanata ve kültüre daha önce yalnızca ara sıra ve kısıtlı ölçüde müdahale ederken, geride bıraktığımız yirmi yıl boyunca sanatın ve kültürün tüm alanlarına müdahale etmeye başladılar; sanata şirket müdahalesi artık sürekli ve yaygın bir olgu. (Chin-tao Wu, 2005, 16)

Kum, egemenlik ilişkileri içinde kurumsallaşan sanatın, estetize edilmiş propagandayı gönüllü olarak üstlendiğini ve bu tutumu yeni koşullar altında yeniden üretmeyi sürdürdüğünü işaret eder:

(...) **Cannes**’da altın palmiye’nin **Çavuşesku** döneminde geçen, ‘belgesel drama’ olarak tanımlanabilecek vasat bir filme verilmesinin nedenlerini, **10. İstanbul Bienali**’ndeki, “Hâlâ mı?” dedirten anti-komünist işlerle karşılaştığımda tekrar düşünmüştüm. Fakat bu ‘total’ durumun nedenleri üzerine kafamda açılan çember, ancak şubat ayında **BM Suma**’da “**Sovyet Propaganda Sanatı: Restorasyon**” adlı sergiyi gördüğümde tamamlandı: Çokuluslu tekeller tarafından tek merkezden yönetilen ve denetlenen bir yapıya doğru hızla giden dünyada tehdidin, pratik olarak ortadan kalkmış olmasına rağmen, komünist cenahtan gelme olasılığının canlı tutulması. Bu açıdan bakıldığında, neoliberal propaganda araçları, gerçekdışı imgelerle

komünist sistemi övmek ve devrimi ihraç etmekle itham ettiği Sovyet propaganda sanatını, anlam kaydırma teknikleri alanında ikinci kez sollamış oluyor. Politbüro güdümlü sosyalist gerçekçiliğe karşı *soyut dışavurumculuk* ve kitle kültürü adına tüketimi yücelten *pop art*'ı koyan liberal kapitalist tarihçilerin -sanat tarihini yazarken, tasarlanmış imgeye karşı 'bulunmuş imge' olarak sınıflandırılıp, milyonlarca dolarla ödüllendirilen- '*patriot*' **Jasper Johns**'un (Resim 4) resmettiği Amerikan bayrakları ile aynı yıllara denk gelen Kore ve Vietnam savaşları arasındaki ilişkiyi dile getirmekten özenle kaçındığını unutmamak gerek. (Kum, 2008, 1)



Resim 4: Jasper Johns, “Bayrak”, Ağaç Tabaka Üzerine Kolaj ve Yağlıboya, 97x76, 1954-55cm.

Tüm bu etki unsurlarının sanatçı üzerinde yarattığı etki başlı başına bir tartışma konusudur kuşkusuz. Bu etkinin, hangi durumlarda ideolojik tercihler bakımından bir örtüşmeyi koşulladığı, hangi durumlarda gönülsüz bir işbirliğine dönüştüğü, hangi durumlarda bilinçli bir karşı tepkiyi tetiklediği sanatçıların ürünleri, yazıp söyledikleri ya da eylemlerine bakmayı gerektirir.

Bir bütün olarak bakıldığında, Wu'nun, “ülkelerin ve çokuluslu sermayenin kamusal gücünün kaçınılmaz sonuçlarından biri” olarak “ekonomik sömürgeci olan çokuluslu Batı şirketlerinin, deniz aşırı çıkarlarını genişletmek için sanatı bir silah olarak kullanmaları”nı vurgulaması anlamlıdır. Wu bu çerçevedeki analizini şöyle bağlar:

Kültürel etkinliklere gösterdikleri ilgi, özel ekonomik güçleri ile kamusal kültür otoritesinin gücünü birleştirmeyi amaçlayan genel bir stratejinin genel bir parçası olarak görülmelidir – hele de bu etkinlikler devletler tarafından açıkça teşvik ediliyorsa. Şirketlerin kültürel etkinliklere ilgisinin altında yatan saik şudur: Bu yolla yaratıkları kültürel sermayeyi uygun bir konjonktürde siyasî güce dönüştürebilir, bu gücü de açık ya da örtük yollardan kendi çıkarları için kullanabilirler. (Chin-tao Wu, 2005, 36–37)

Kum'un Türkiye'deki plastik sanatlar ortamına ilişkin saptamalarının ele alınması gereken başlıklarından bazıları da şöyle sıralanabilir: Yerelleşme, sanat-gerçeklik ilişkisi, devletin yönlendirici-baskılayıcı etkileri.

Cumhuriyetin kuruluşuyla başlayan süreçte devletin sanat üzerindeki yönlendirici konumu öteden beri tartışıla gelmiştir. Kendisini daha çok Avrupa kökenli bir Aydınlanma fikriyle özdeşleştiren kurucu önderler, her alanda hayata müdahale etmeyi, bütünüyle başka bir tarihsel gelenek içinde biçimlenmiş kültürü yeniden kurmayı amaçlamışlardı. Aynı tarihsel an hemen Türkiye'nin yanı başındaki coğrafyalarda hem siyaset hem de sanatın köklü alt-üst oluşlarına sahne oluyordu. Aşağıdan yukarıya gerçekleşen bu sarsıntı yeni Türkiye'nin gerçeğiyle farklı bir düzlemde seyrediyordu. Türkiye modernizmin hem maddi hem de manevi düzeylerde altyapısını inşa etmenin yollarını ararken Avrupa onu yeni koşullara bağlamaya çalışan bir devininin üstesinden gelmeye çalışıyordu. Dolayısıyla bir yerde örtüşen değişim hedefli gündem bir başka yerde tarihsel eşzamanlılığı yakalamaktan uzak düşüyordu. Ne Türkiye'de henüz kuruluş aşamasında olan modern devletin yönetim deneyimleri ne de onu daha ileri düzeye evrilmesini sağlayacak iradenin nesnelliği bu ardzamanlılığı giderecek düzeyde değildi. Böyle bakıldığında, sanatın kendi pratiğinden muhalif, avant-garde bir tavır sergilemesi için zemin oluşturmasını beklemenin gerçekçi olmadığı anlaşılacaktır. Bununla birlikte edebiyat geleneğinin Nazım Hikmet adıyla özdeşleşen ve edebiyat dışındaki sanat alanlarında da güçlü şekilde etki yaratan bir avant-garde damar olduğunu unutmamak gerekir. Eğer söz konusu tarihsel süreçte devletin sanat üzerinde hegemonyası olduğundan söz edilecekse, öncelikle bunun söz konusu damarı kararlı şekilde baskılamaya dayalı bir karaktere sahip olduğunun altı

çizilmelidir. Doğal olarak, bu altyapı problemleriyle birleşen baskı altında tutma geleneği, özellikle plastik sanatlar alanında, sanatçıların sanat görüşlerini açıklamaktan kaçındıkları ve eleştirel tavırlarını olgunlaştıramadıkları bir sanat ortamı doğurdu.

Kum'un bugünün can alıcı sorunları üzerine yönelttiği pek çok soruya cevap vermek için, Türkiye'de plastik sanatların, toplumsal, siyasî ya da sanatsal kategoriler açısından yaşadığı deneyimi bazı temel uğraklara dikkat çekerek hatırlamak yararlı olacaktır.

Geleneksel realite kavrayışının organik nesne dünyasına uyum sağlama süreci olarak tanımladığımız 19. yüzyıl Osmanlı resim gelişmesinin, [...] şüphesiz askeri okulların dünyada yalnız Osmanlı dünyasına özgü yoğun resim etkinlikleri değil, aynı zamanda Sanayi-i Nefise okulunun kurulup işitilmesi de girmektedir. Yabancı ve azınlık hocalarının gözetilmesinde eğitim yapan Sanayi-i Nefise'nin Avrupa'daki akademik eğitim standardına özenen yapısı, günümüzdeki bir sanat eğitimi kurumunun tarihçesine katılmak dışında pek fazla bir önem taşımamaktadır. Sanayi-i Nefise, eğitime canlı model girmesi gibi önemli bir sorun dışında pek canlı bir kurum da değildir. Ancak askeri okullar dışında profesyonel bir ressam mesleğinin oluşabilmesi için, bu eğitim faaliyetinin gerekli olduğu da kesindir. Nitekim sonraları 1914 izlenimciler kuşağını oluşturacak genç sanatçıların bazılarının askeri okullardan Sanayi-i Nefise'ye nakledilerek artık bu yoldan Avrupa'da staj yapma imkânının bulunabileceğini kavramış olmaları da gene bir rastlantı sayılmamalıdır. (Tansuğ, 1997, 24)

“1940 yılı, II. Dünya Savaşı ve yıllarının başlangıcı olduğu gibi, tüm uluslar ve Türk toplumu için yeni siyasal, ekonomik ve sanatsal oluşumlara gebe bir yıl olmuştur ve Dünya Savaşı'nın sebep olduğu ekonomik sıkıntılar, tek parti ve Milli Şef yönetimindeki Türkiye'ye zor günler yaşatmıştır. Devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması varlıklı kesim ve kent soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirmiştir.” (Berksoy, 1998, 112) “1933'te halkevlerinin kuruluşundan bir yıl sonra yayımlanmaya başlayan *Ülkü Dergisi* de bu

siyasanın yürütülmesine yardımcı olan başlıca yayım organıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, CHP'nin uyguladığı Kemalist kültür politikasının ana öğeleri Millet ve medeniyettir. Söz konusu programa göre Avrupa uygarlığından teknik alacak ama Türk'ün ruhu korunacak.” (İpek, 1983, 21)

Yukarıda İpek'in belirttiği yaklaşım Ziya Gökalp'ın “**Türkçülüğün Esasları**” adlı kitabının “**Öbür Sanatlarımız**” bölümünde şöyle ele alınır. “(...) Avrupa Uygarlığıyla birlikte Avrupa Tekniklerini de almalıyız. Fakat öbür yandan ulusal estetiğimizin kaynakları olan bu güzel sanatlarımızı da elimizden büsbütün kaçırmamalıyız. Bunu yapabilmek için ilkin, bu sanatların ürünlerini ulusal müzelerde toplayıp sergilemek, sonra da bunlarla ilgili, bilgileri, yapılış biçimlerini bulup öğrenerek kitaplarla, dergilerle yayımlamak gerekir. En sonra da, bu sanatları yeniden diriltecek ulusal sanatçıları yetiştirmek gerekir.” (Gökalp, 1975, 128) Gökalp, kitabın diğer bölümlerinde de oluşturulacak olan sanatın estetiğinin ulusal beğeniye ve hazırladığı programa göre uygulanması gerektiğini yazmaktadır. Böylece kitapta Gökalp'ın belirttiği yöntemlerin ışığında köy kültürü ile Batı tekniğinin sentezlerinden doğacak yeni bir kültür, çağdaşlaşma inancı ve savaşımı içinde gelişecektir.

“1940'ların hemen öncesinde her biri devlet eliyle gerçekleştirilen üç önemli yenilik Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunlar İstanbul Resim ve Heykel müzesinin kurulması (Eylül 1937), düzenli olarak yinelenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Ankara'da açılması (1939-Ankara Sergievi) ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesidir. Bunlardan sonuncusu, ressamların yurt gerçeklerini yerinde görmelerine yol açtığı için ülke gerçeklerine dönülmesini savunan sanat görüşlerinin ressamlar arasında yayılmasına neden olmuştur.” (İskender (Berksoy), 1998, 22) “Devletin sanatı koruması ve desteklemesi sanatçılar arasında memnuniyetle karşılanmıştır. Örneğin 1938'den itibaren Ankara'da Malik Aksel, N. Berk ve Cemal Tollu gibi ressamların çıkardıkları ve bugünün sanat olaylarını yorumladıkları Ar Dergisi'nde sürekli olarak “devletin ressam ve heykelticiliği koruması, kollaması buna karşılık sanatı Rusya, Almanya ve İtalya örneği belli eğilime ve temaya angaje etmemesi” vurgulanmıştır.” (Tollu, 1937, 6 - Berk, 1937, 12) O dönem boyunca iktidar ya da devlet, sanatı kendi ideolojisi güdümünde kolayca kullanabilecek istek ve gücüne sahipti.

“1932–35 yılları arasındaki Kadro Dergisi hareketi sırasında, totaliter rejimlerden esinlenmiş ideolojik bir sentez modeline ulaşılacak istenmiş, sanattan beklentiler tümüyle bu sınırlar içinde önerilmiştir.” (Tansuğ, 1997, 66)

Funda Berksoy, “**20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**” başlıklı doktora tezinde, ressamı yurt gezisine yollama fikrinin oluşumuna kaynaklık eden bir diğer önemli gelişmenin de 1934’te Ankara Sergievi’nde açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi olduğunu söyler. Berksoy, tezinin diğer bölümlerinde konuya ilişkin şunları söylemektedir:

Eski Sovyetler Birliği’nde de sanat, devlet desteğiyle halka yönelmiş, onu eğitime rolünü üstlenmiştir. Sanatı yaygınlaştırma ve sanatçıları Anadolu ile tanıştırma isteğinden kaynaklanan Türkiye’deki örneklerin ise ülkenin görüntüsünü ve pitoreskini yansıtmaktan öte bir amacı olmamıştır. Kısaca, bu dönemde yurt gezilerine çıkan sanatçılardan beklenen, yöre insanı ve çevre değerlerini salt bir tasvir güdüsüyle tuvaline aktarmasından başka bir şey değildir. (Berksoy, 1998, 114–115)

Diğer taraftan yaygınlaşan ulusallık ve evrensellik düşünceleri kendisiyle birlikte yeni oluşumlar da yarattı. Özellikle 1933 de ortaya çıkan D Grubu ve Batı kaynaklı sanat anlayışıyla Akademiye sahip olan grubun sanatçıları ve bunun diğer tarafında ise onlara tepki olarak ortaya çıkan ve temellerini daha çok yöresel değerlere dayandıran toplumsal bir sanat anlayışı da vardı. D Grubu’nun sanat görüşünde, ulusal değerlere bağlı kalmayan, evrensel ve dönemsel ruhu yakalamaya yönelik resim anlayışı hâkimdi. Aynı dönemde D Grubu’nun bu anlayışına tepki olarak doğan Yeniler Grubu, yerelliği işlediği gibi topluma dönük bir bakışı daha çok ön plana çıkarır. Bu yönüyle denilebilir ki, Türkiye’de sanat ve hayat ilişkisi bağlamındaki yaklaşımlar ilk örneklerini Yeniler Grubu’nun çabalarıyla 1940’ta vermiştir. Aynı dönemde farklı adlar ve yaklaşımlarla ürün veren sanatçılar yöresel ve toplumsal içerikli resimler de üretmişlerdir.

“Yenilerin açtığı ilk sergide, seçtikleri konu nedeniyle “Liman Grubu” olarak da anılan topluluğa göre, sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından

ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerini aynası olmalıdır. Genç ressamlar, D Grubu'nun bu bakımdan hiç katkıda bulunmadığını, Avrupa sanat eğilimi ve tekniklerini Türkiye'ye aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürerek eyleme geçmişlerdir.” (Berk-Gezer, 1973, 69–70)

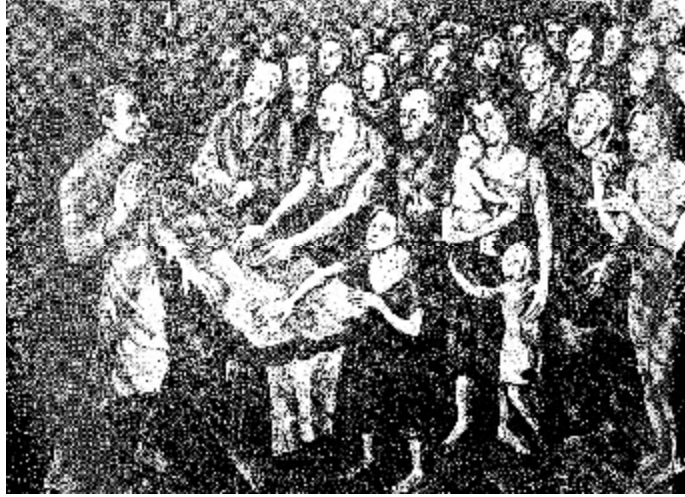
Büyükışleyen, sanatçıların toplumsal olana dönük bu sınırlı ilgilerinin dahi tepkiyle karşılandığını saptar:

Diğer yandan, eserlerinde toplumun hoş olamayan yönlerine, işçilerin, yoksulların zor yaşamına yer veren Yeniler'in bu tavrı hem baştaki yönetimin hem de grupta “sanat dışı politik eğilimler” sezen bazı yazarların (Orhon Seyfi Orhon) tepkisini çekmiştir. (Çınaraltı Dergisi, sayı, 37, 1945, 3) Çünkü Yeniler, yurt içi gezilerden getirilen ismarlama peyzajların karşısına, yurt halkının gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır. Dolayısıyla onların benimsediği toplumsal gerçekçi yaklaşımın, partinin sanat politikasıyla bağdaşmaması doğaldır. (Büyükışleyen, 1983, 54–55)

Söz konusu sürecin daha sıra dışı ismi Abidin Dino'dur. Dino seçtiği konularla yalnızca eleştirel bir tutumu benimsememiş, sanatın hayat içindeki yeri bakımından da yeni bir yönü işaret etmiştir:

(...) grubun ilk sergisine katılan ve 1952 yılında Paris'e yerleşen Abidin Dino (1918–1993) bu tarihten sonra açtığı sergilerde işkence olgusuna yer vermesiyle dikkat çeker. Aynı şekilde, 1951 yılında arkadaşı olan Ahmed Arif'in yaşadıklarından yola çıkarak dışavurumcu bir teknikle çizdiği *İşkence Desenleri*, (Resim 7–8) onun sanat kariyeri boyunca yeniden ele aldığı temalardan biridir. Dino aynı zamanda, Pera'nın keşleri, Çukurova'da pamuk işçileri, Paris caddelerinde '68 direnişçileri gibi konulara da değinmiştir. Aynı konu, ileriki yıllarda Cihat Aral ve Aydın Ayan gibi sanatçıların eserlerinde yeni ifadelerle kavuşacaktır. Fakat yine de Yeniler, savundukları görüşlerle 60'lı ve 70'li yıllarda meyvelerini verecek olan toplumsal sanat anlayışının temelini atmışlardır. Grubun önde gelen üyelerinden

Nuri İyem bu sanatın önemli temsilcilerindendir. Onun ilüstratif bir yaklaşımla bir çalgıcı topluluğunu ve onu izleyen halkı yansıttığı, “**Liman**” sergisinde yer alan bir tablosu ile Mümtaz Yener’in 1943’teki üçüncü sergide yer alan ve toplumsal içeriği yüzünden polis zoruyla sergiden çıkarılan *Fırın* (**Resim 5**) isimli kompozisyonu, grubun çalışmaları hakkında bilgi vermektedir. Çok figürlü bu çalışmada sanatçı, izleyicinin dikkatini savaş yıllarında açlık çeken halka yöneltmek ister gibidir. İnsanların yüzlerindeki üzgün ifade, bu dönemin ekmeğini karne ile alan halkın psikolojisine işaret etmektedir. (Berksoy, 1998, 118–119)



Resim 5: Yener, Fırın, 1941



Resim 6: Nuri İyem, Yolculuk Var Şarkısını Satanlar, 1941



Resim 7: Abidin Dino, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm.

1954



Resim 8: Abidin Dino, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5 cm.

1954

(...) Türk resim sanatı duyarlık yönünden Paris resmi karşısında üstün bir başarıyla temsil etmiş olan en sansasyonel isim Fikret Muallâ'dır (Resim 9–10). Fikret Muallâ Paris'te bir kloşar yaşamı sürdürmüştür, son yıllarında Madam Angles isimli yaşlı bir mesen tarafından korunmuş ve Fransa'nın Reillan kasabasında ölmüştür. Fikret Muallâ zaman zaman tutarlı, zaman zaman savruk kompozisyonlardan oluşan yüzlerce resim ve desen yapmıştır. Fikret Muallâ, Avrupa resmi

karşısında, çıkıp geldiği yerel duyarlılığı koruyabilmiş bir istisnadır.
(Tansuğ, 2005, 254)



Resim 9: Fikret Mualla, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5
cm. 1954



Resim 10: Fikret Mualla, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 26.5x21.5
cm. 1954

“Bireysel çabaların dışında toplumsal sanatın, Yenliler’den sonra bir grup halinde belirmesinin 1959 yılında kurulan Yeni Dal grubuyla gerçekleştiğini söyleyen Köksal’a göre, “İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu’dan oluşan grubun toplumsal içerikli çabaları, uğradığı baskı ve kovuşturmalardan dolayı kısa süreli olmuştur. Bu gruptan İbrahim Balaban’ın 1961’de yaptığı *Tutuklanan Öğrenci* isimli çalışması aynı dönemin bir ürünüdür.” (Berksoy, (Köksal), 1998, 120)

27 Mayıs 1960 tarihi, toplumsal tarih üzerindeki etkileri bakımında bugün de

tartışma gündemindeki yerini korumaktadır:

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden sonra oluşan özgürlükçü ortama bağlı olarak Türk toplumunda bazı önemli değişiklikler meydana gelmiştir. 1961 Anayasası'nda tanınan haklar doğrultusunda sendikalaşmaya gidilmiş; ilk defa sosyalist bir partinin temsilcileri TBMM'ne girmiş (TİP) ve sosyalizmin temel metinleri Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır, 1963 yılında (-1971) Yön Dergisi yazarlarından Doğan Avcıoğlu ve çevresinin girişimiyle Ankara'da sol eğilimli bir Sosyalist Kültür Derneği kurulmuştur. Ayrıca 60'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'da yaygınlaşan gençlik hareketlerinin de sosyalist düşünceyle yeni tanışan üniversite gençliği üzerinde büyük etkisi olmuştur. (Berksoy, 1998, 120)

Tüm bu gelişmelerin, düşünce ve sanat dünyasında da yansıdığını, sanatçıları sanatın daha geniş kitlelere nasıl ulaşabileceği konusunda yollar aramaya yönelttiğini söyleyen İskender'e göre, "Sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu ressamı meşgul eden konuları başında gelmiştir." (İskender, 1984, 134,2,)

II. Dünya savaşı sonrası tarihsel dönemde, Türkiye toplumunun kültürel olarak biçimlenişi ve devletin egemenlik ilişkileri bakımından karakterize oluşunda askersel müdahalelerin tartışılmaz bir ağırlığı vardır:

1950'lerden itibaren Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylara bağlı olarak her on yılda bir meydana gelen askeri müdahaleler, düşünsel ve sanatsal alanda yeni yapılanmalara yol açmıştır. Örneğin 1960'lardan içerik ve insan sorunları ağırlıklı olarak sanatın verimli bir döneme girdiği bilinmektedir. 70'lerde ise sosyo-ekonomik alanda istikrarın sağlanamaması sanata toplumsal eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur. (Berksoy, 1998, 128)

Kum'un üzerinde durduğu problemlerden biri de yerelleşmedir; plastik sanatların yerel kalmasının nedenleri üzerine ciddi sorular sormaktadır. Kum, yerel kalma nedenlerini daha çok Türkiye'deki galerilerin yerellikten kurtulma gibi bir

çabaya girmemelerine ve plastik sanatlar adına uluslararası çağdaş sanat müzelerinin olmayışına bağlamaktadır. Bunların yanı sıra Kum, son yıllarda pazarın isteklerine bağlı, kısır ve tekrarcı bir anlayışın yerleşmesinin etkisi olduğuna da dikkat çekmektedir. Kum, Türk resminin gelecekte uluslararası düzeyde bir rol üstlenebilmesinin ancak yurt dışına açılması ve yabancı meslektaşlarıyla alış verişe girmesiyle mümkün olabileceğini düşünmektedir. Kum, sınır ötesi deneyimlere yeterince açılmamış olmanın biçim ve sonuçlarını ilişkilendirirken şunları söyler: “(...) uluslararası alanda önemli sayılabilecek ve tartışmaya neden olan işlerin Türkiye’ye getirilememesi, Türk resminin da uluslararası alanda yok sayılmasına neden olmaktadır.” (Kum, 2001, 1)

Kendi içine kapalı olmanın bir başka nedeni olarak koleksiyonculuk kültürünü işaret eden Kum, Türkiye’de uluslararası alanda resim satın alan koleksiyoncuların olmayışının resmi tamamen kapalı pazar ekonomisinin kısırlığına mahkûm ettiğini düşünür. Türkiye’nin plastik sanatlar ortamında ağırlık kazanan bu kısır döngü resmin kavranışına ilişkin kimi dolaylı etkiler yaratmaktadır kuşkusuz. Buna genel anlamıyla “piyasa resmi anlayışı” demek yanlış olmaz. Bu anlayışı, bir yönüyle alıcının beğeni düzeyi bir yönüyle de bu beğeni düzeyini yönlendirici diğer aktörler biçimlemektedir.

Kum bir yazısında, “Türkiye’de yapılan resimlerin neden hep biçimsel olarak “güzel” olmasını isterler ve çoğunlukla göze hitap ederler de, göze hükmeden beynimize yönelik resim yapan ressamın azınlıkta kalır?” diye sorar. Kahraman da benzer bir yaklaşımla ama başka bir şekilde örnekler sorunu: “Gerçekten de Türk resmi, içerisinde her şeylerin doldurulmaya çalışıldığı büyük bir boşluk görünümünde.” Kum tartışmanın içeriğini daha ayrıntılı bir şekilde ele almak üzere şunları söyler:

(...) biçimsel ve teknik güzelliği aştığını iddia ettiğini eden ressamın eserlerinde neden salt resimsel boyut düşünsel önceliği kazanmaz da, tuvaldeki görüntüler toplumsal, siyasal, tarihsel (ki burada sanat tarihi değil lineer tarih söz konusu), mitolojik, psikolojik, ekonomik ve ekolojik bağlamlar açısından bol sıfırlı bir biçimde irdelenir? Yoksa olmayan resimsel boyut bu türden kavramlarla doldurulmaya mı çalışılır? Naif resmin ve "güzel"liğin sanat dünyasında önemli sayılabilecek bir yer tutmasının ve resim sanatına görevi olmayan işlevler yüklenmesinin bence en önemli nedeni ülkemizde düşünce

resminin, ya da resimde düşüncenin yeterince değer görmemesidir. Sanatsal gelişime yön veren düşüncenin ise ancak okuyarak ve yazarak gelişebileceği de göz önünde tutulursa kuramsal eserlerin önemi daha iyi anlaşılır. (Kum, 2001, 1)

Burhan Kum'un, "**Burada Ulvî Ne Zaman?**" adlı makalesinin sonunda Türkiyeli sanatçıya yönelttiği sorulardan bir başkası da şudur: "Türkiye'de ya da dünyada, sanat meselesini yaşanan zamana -toplumsal, siyasî ya da sanatsal kategoriler açısından- ve tarihsel sürece -ister Batının kendisini merkez alarak dayattığı, ister tüm insanlığın ürünü olan evrensel birikime- karşı konumlandırın ve kişisel meselesini insanlık dramının bir parçası olarak tanımlayan kaç sanatçı var?" Kum'un bu sorusuna cevap verebilmek için kuşkusuz sanat tarihinin derinliklerine gitmek gerekir. Fakat bu aşamada bu çalışmayı, konunun genel kapsamından çok sanatın toplumsal, siyasal ya da sanatsal kategoriler açısından ele alınışı amacıyla oluşturulan sanat yapıtları, bununla bağlantılı yönleri, bunun gerektirdiği pratik adımlar ve sonuçlar ilgilendirmektedir. Aynı şekilde, bu sorudan, sanatçının toplumsal olaylar karşısında ne tür bir tavır takındığının sonuçları çıkarılabileceği gibi, sanatçının sanat tarihi sürecinde nasıl bir yol izlediği de ortaya koyulabilir. Çünkü "her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için: Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir." (Tunalı, 2001, 83) Yukarıda Kum'un sorduğu sorunun yanıtı, Tunalı'nın koyduğu ölçütlerin, bir sanat yapıtının temel oluşum-yaratım nedenleri olarak değerlendirilmesiyle verilebilecektir. Kuşkusuz sanatçının kendisini bu ölçütlere bağlıyor olması koşuluyla. Bu koşulu dile getirmek dahi, Kum'un sorusunu bir soru olmaktan çok bir eleştiriye dönüştüren nedenleri açıklar.

"Sanatçı yaşadığı toplumun sorunlarının tanığı olmak zorundadır" görüşü, sorunları tartışılan bu sanat ortamında da sıkça dile getirilmektedir. Bu yaklaşıma göre sanatçı, olaylar karşısında izleyen değil, daha çok müdahil olmak durumundadır. Kum, bir yönüyle bu tartışmayı da içerecek şekilde, "sanatın özgünlüğü işlediği konulardan çok, o konulara getirdiği bakış biçimidir" diyor. Tam da bu aşamada, Hadjinicolaou'nun görüşlerini anımsamak gerekir:

Bütün kolektif görsel ideolojinin olumsuzlayıcı olduğu, bunun var olan çoğu yapıtlar için geçerli olduğu doğrudur. Ne var ki, kolektif bir görsel ideolojinin parçası olan bireysel resim, aynı zamanda eleştirel bir görsel ideolojiyi de açığa vuruyor olabilir. Bu, resmin konusunun ele alış biçimiyle gerçekleşir. (Hadjinicolaou, 1998, 170)

Başlangıçta empresyonistlere duyulan tepkinin nedeni yalnızca günlük hayata dair konuları seçmeleri olurdu. Ancak günümüz Türk ressamaları resim sanatına farklı bir bakış getirmeleri şöyle dursun, ele aldıkları konular açısından bakıldığında, toplumsal olaylara karşı o kadar kayıtsız oldukları görülüyor ki, gören de güllük gülistanlık bir ülkede yaşadığımızı zannedecek. Bir ülkenin sanatçıları çevrelerine bakış biçimlerinde ve bunları işleyiş biçimlerinde tabii ki evrensel olmalı. Ancak yaşadığımız ülkenin içinde bulunduğu durumun ne kadarının ve ne biçimde görselleştirilmesi gerektiğini yalnızca kartelci medyanın insafına da terk etmemelidirler. Bütün bilgi ve iletişim ağının gittikçe tekelleştiği Türkiye’de ressamlar üzerlerine düşen aykırı ses olma görevlerini hakkıyla yaptıkları söylenemez. Ne yazık ki bu şartlarda da Türk resminin Türkiye’yi anlattığını ve ressamlarımızın kendilerine dayatılan ‘absurd’ gerçekliğe eleştirel bir bakış getirebildiklerini söyleyebilmek çok zor.” (Kum, 2006, 2–3)

Kum bu değerlendirme ile, hayattan kopan sanatın “piyasa”nın akli ile davranacağını, bu koşullar altındaki sanat pratiğinin sanatın toplussallaşmasının önünde bir engel oluşturduğunu vurgular. Buradan yola çıkılarak, endüstri alanı haline gelmiş sanat, sanatçıları egemenliği altına aldığını gizlemekte ve çevrenin sanat pratiğine üretici (alılmayıcı-tüketici) olarak katılımını önleyerek onları edilgin bir tüketiciler kitlesine dönüştürmektedir, denebilir.

Öte yandan, Oktay, aynı soruna değinirken şunları söyler:

(...) kültür-sanat adamı (...) Türkiye’nin gündemindeki sorunları burjuva insancılığının terim ve kavramlaştırmalarıyla tartışmaya ve çözmeye devam etti. Egemen ideolojinin dışına çıkmadı bu yüzden de. Egemen ideoloji tarafından

emiliş, genellikle burjuvazi ve küçük burjuvaziden gelen kültür-sanat adamını, ahlakın desteklediği proletaryanın somut mücadelesinden uzağa düşürdü ve kendi kurtuluşunu *da* gerçekleştirebilecek olan *biricik* sınıfla organik bir bağ kurmasını engelledi. (Oktay, 2004, 10)

Ne yazık ki, Türkiye’de plastik sanatlar gerçek hayatı ele almada diğer sanat alanları kadar cesaretli değildir. Her ne kadar kimi tarihsel dönemlerde farklı eğilimler olsa da, özellikle bugüne damgasını vuran süreçte toplumsal olgular üzerinden yapıt oluşturma eğilimi oldukça sınırlı kalmıştır.

Sanatçının düşünsel olarak hayattan yalıtılması, o sanatçının sanal bir gerçeklik düzlemine kayarak, bir bakıma, yok olması demektir. Eğer sanatçılar yaşadıkları toplum içinde yalıtık insanlar olarak yaşarlarsa, hayatın tümünün egemen kültürün aklı tarafından denetim altına alınacağı görülecektir. Çünkü egemen kültür bir iktidar pratiği olarak algılanmalı ve iktidarın bu pratiğin yetersiz kaldığı durumlarda dolaysız müdahale yöntemlerine başvurduğu hatırlanmalıdır. Egemen kültür, sanatçıyı tersinden bir bilinçle uyumlu olmaya çağırdığı yerde, uyum sanatçı için bir korunma sağlamaya yetmeyecek, bir sonraki beklenti egemenlik ilişkilerine aktif katkı olacaktır. Çetin Yetkin’in “**Siyasal İktidar Sanata Karşı**” adlı araştırma çalışması, siyasî iktidarların, direnen düşünceyi sindirmek için neler yapılabileceğinin belgeleriyle doludur. Söz konusu çalışmanın plastik sanatçılarla ilgili bölümünde, Nuri İyem ve Yeni Dal Grubu’nun açtıkları sergileri nedeniyle, komünizm propagandası yapmakla suçlandıkları çalışmalarını örneklenmekte bunu izleyen mahkeme kararları yer almaktadır. Yalnızca bu örneklere bakılarak bile, Türkiye’de de “**Yapılmamış Resimler**” vardır denilebilir. Kum’un “Yapılmamış Resimler” başlıklı yazısı bu konuyu cevaplar niteliktedir:

Alman ressam **Emil Hansen Nolde (1867–1956)**, 23 Ağustos 1941’de Nazi Görsel Sanatlar Dairesi Başkanı Adolf Ziegler’in imzasını taşıyan mektupta “**...devlete itaatsizlikten dolayı, görsel sanat faaliyetlerine son verildiği...**” haberini aldığı anda kendi deyimiyle “**En verimli döneminin tam ortasında**” bulunuyordu. Nazilerin 1933 yılında iktidara gelmesiyle modern sanatın öncülerinden biri olma rolünü hızla yitiren Almanya’da, 1937 yılında müzelerdeki

dışavurumcu, soyut, dadaist, sürrealist ve kübist toplam 19.500 eser **“entartete kunst”** yani **“soysuz sanat”** gerekçesiyle koleksiyonlardan çıkarıldılar. Bu kıyımdan nasibini 1052 eserle en ağır biçimde alan sanatçıların başında, kuşkusuz, Emil Nolde geliyordu. Nazilere göre sanat halk tarafından **“anlaşılabilir”** olmalı ve nasyonal sosyalist ideolojiye hizmet etmeliydi. Buna göre sanatçılardan da Görsel Sanatlar Dairesi Başkanlığı'nın yayınladığı genelgelere **“kesin itaat”** etmeleri bekleniyordu. Buna rağmen Nolde bildiği yolda çalışmayı sürdürdü. Tâ ki Berlin Charlottenburg 9 adresine malum mektup gelene dek. Anlaşılan Naziler ustanın fırçasını kırmaktan başka çare bulamamışlardı. Artık Gestapo'nun gözü önünde hareket şansının kalmadığını anlayan ressam küçük bir kasaba olan Seebüll'e yerleşti. Resim malzemesi bulması oldukça güç olduğundan, edinebildiği suluboya ile pirinçten yapılan Japon kâğıtları üzerine, kaldığı evin mahzeninde, belki de bütün zamanların en güzel suluboya resimlerini yapmaya başladı. Yarı karanlıkta ve büyük bir gizlilik içinde, belleğindeki imgelere dayanarak, ortalama günde bir resim üreten Nolde savaş bittiğinde 1300'den fazla resimden oluşan bir seriye imza atmıştı. Yaptığı suluboyalara iki nedenden ötürü **“Ungemalte Bilder-Yapılmamış Resimler”** adını verdi: Bu resimlerden Nazilerin kesinlikle haberleri olmamalıydı. Sonucunda ölüm cezası olabileceği gibi, resimlerin imha edileceği kesindi. Pratikte bu resimler **“var”** değildiler. (Kum, 2000, 52-55)

Kum, Nolde örneğinde dolaysız baskıyı örnekledikten sonra Türkiye gerçeğine döner. Türkiye'de Emil Nolde'nin yapılmamış resimlerine benzer bir durumun varlığını, ama oldukça kaygı verici bir açıdan yaklaşılarak ortaya koyar:



Resim 11: Emil Nolde, “Telaşlı İnsanlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102.5x76.5, 1913

Biz de kavrayamadığımız bu iki zaman dilimi arasında **“yapılmamış resimler”** üretmeye devam ediyoruz. Gerçi resim yapmamız henüz bir mektupla yasaklanmadı ama nelerin resmini yapamayacağımızı da bal gibi biliyoruz. Gizli saklı üretmesek bile, toplumun en marjinal kesimi dahi Türkiye’de resim adına neler yapıldığı konusunda en ufak bir fikir kırıntısına bile sahip değil. Yaptıklarımızdan kimsenin haberi yok, haberdar olanların da pek umurlarında değil. (Şunun şurasında kaç kişiyiz ki içerde?...) Peki insanları nasıl haberdar edeceğiz yaptıklarımızdan? Nolde fırçasını kâğıda sürerken ses çıkarmamaya uğraşır, biz ise avazımız çıktığı kadar bağırarak dönüp bakan yok! (Kum, 2000, 52-55)

Bugünün kültürel ortamı bir yandan hayata kayıtsızlığı ya da sahte bir ilgiyi onaylarken öte yanda en hakiki seslenişleri işitmek için kararlı bir sağırlığı sahipleniyor. Kuşkusuz ve ne yazık ki, kendi gerçeği Türkiyeli ressamın önemli bir

bölümünün hiç ilgisini çekmemiş ve hep kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Ama öte yandan, en önemli belirleyici olarak, sanat izleyicisinin ilgisizliği derin bir sessizlik etkisi yaratmıştır. Bütün bu tartışmayı yürütürken, egemen kültür ve muhalif kültürün arkalarında duran siyasal güçleri, daha doğru bir deyişle, bu siyasal güçlerin toplumsal etkilerini neden sonuç ilişkisi içinde kayıt altına almak gerektiği saptanmalıdır. Bu çalışma, söz konusu saptamayı bir ön kabul olarak görmektedir.

Hasan Bülent Kahraman, “**Sanat-Politika İlişkisi: Çağdaş Toplumsallık Bağlamında**” adlı yazısında bu konuya şu şekilde değinmiştir:

1980’lerde “patladığı” söylenen Türk resmi, kendisini aynı dönemde yaşayan kısıtlamaların dışında tutamamıştır. Genel olarak aydın tavrıyla bütünleşerek yaşanan sorunlar arasında en önemli iki tanesi bence, belirli yönsemelerin, temelindeki mevcut düşünsel arayışlardan uzak bir biçimde benimsenmesi, aydının ve sanatçının apolitik olmayı kabul etmesiydi. (Kahraman, 1995, 73–74,)

Türkiye’de 1980’lerin ikinci yarısından sonra, plastik sanat ortamı, büyük bölümüyle, büyümlü bir içerik yüklenen *çağdaşlık* söylemi aracılığı ile merkezi kapitalist ülkelerde, *alias* Birleşik Amerika’da egemen olan teknoloji ve materyal ağırlıklı sanat anlayışlarının egemenliğine girmiştir. Türkiye’deki kavramsal ürünlerin ve enstalasyon uygulamalarının bir kıyametçi/kefaretçi içerik yansıtması bir yana, genellikle duygusal bir katman bile barındırmamaya özen gösterdiği, teknoloji ve materyalle oynamanın hazzını yaşadığı öne sürülebilir. (Oktay, 1993, 98)

Kum, Türkiye’de büyük bir toplumsal depresyon yaşandığını söyledikten sonra ülke yönetiminin Batılı sermaye gruplarının elinde olduğunu açıkça belirtir ve buna bağlı olarak Türkiye’de toplumsal bilinci oluşturan medyanın, insanları kâr uğruna manipüle etmekten başka bir düşüncesinin olmadığından söz eder. Kum bu konudaki düşüncelerini daha da somutlaştırarak şu önermede bulunur: “sanatın ahlaki idealist işlevi bu noktada büyük önem taşımaktadır. Ressamlar toplumu içinde bulunduğu durumla yüzleşme görevini üstlenmeli, bunun için de güncel gerçekliğe daha yakın

durmalıdırlar.” (Kum, 2001, 3)

Kum, sanatın toplumsal bilince etki edebilmesinin şimdilik başka yolunun olmamasına karşılık sanatın elindeki güçlü imge silahıyla toplumsal bilince nüfuz etmesinin mümkün olduğu görüşünü savunur; sanatçının içinde yaşadığı ve etkisi altında bulunduğu toplumsal şartlara duyarsız kalmasının, onu toplumun kendisine karşı duyarsızlığı karşısında suskun bırakmak zorunda kalacağı tespitiyle sanatçıları uyarır.

Kum’un tartıştığı bir başka başlık da sanat eğitimi sorunsalıdır. Kum, “**Teori**” başlıklı yazısında, resim bölümlerinde atölye sisteminin olduğunu ve bu atölyelerde belli düzende eğitim verilmekte olduğunu ifade etmektedir. Kum bu konuda şunları söyler:

Bu akademilerden mezun olan genç sanatçılar, (öğrenciler) resmini kendinden önceki kuşağın birikimleri üzerine inşa edebilmekte midir? Eğer Türkiye plastik sanatlar tarihini göz önüne alırsak acaba kaç sanatçı, kendisini geçmişteki bir ressama eklemleyebilmiştir? “Ya da, öldüklerinde Türk Resminin “Koca Çınarı” olarak anılan kaç Türk ressamı ardında yürüyebileceğimiz bir resim tavrı bırakmıştır? Bu, genç neslin bağımsız gelişimine ve özgün, kişisel duruşuna karşı olduğum anlamına gelmesin. Benim vurgulamak istediğim, geçmiş kuşakların yarattığı değerlerin bir kazanım olarak Türk resim geleneğinde, kullanıma açık olması durumunun yokluğu. Başka alanlarda birbirinden bu kadar kopuk çalışan nesiller olduğunu sanmıyorum. (Kum, 2006, 28)

Kum yine başka bir makalesinde, Türkiye’deki akademilerin durumundan şu şekilde söz etmektedir:

Akademiler çağdışı kültür ve eğitim politikalarının sonucunda, Orhan Peker’in dediği gibi hâlâ “**Karşılarındaki ağaç kadar öğretici değildir.**” Tek bir hocanın hâkimiyetinin söz konusu olduğu atölye sistemi, yaratıcılığı köreltmiş, özgür kaldığı ortamda bile bağnaz akademizmin çıkmazından kopamayan öğrenciler yetiştirmektedir.

Sonuç: Güzel resimler. Acısız. Sakıncasız. (Kum, 2001, 1,)

Bir yönüyle Kum’la aynı görüşü paylaşan Tansuğ ise, sanat tarihi eğitimine dikkat çeker ve sanat tarihi bölümlerinde tarihsel sanat verilerinin zihin ve duyarlılık süzgecinden geçirilmediğini ve öğrencilerin daha çok ezber programlarına tabii tutulduklarını işaret etmektedir.

(...) teorik, ya da pratik hangi yönde olursa olsun, sanat eğitimin temel amaçlarından biri hatta başlıcası, yeryüzüne gelmiş geçmiş bütün uygarlıkların mukayeseli ya da diğer açıklayıcı ve yorumlayıcı yöntemlerle gözler önüne serip öğrenci kitlesine aktarmaktır. (...) ...Sanat eğitiminin verildiği her ülkede bu eğitimin ana eksenini, o ülkenin tarihsel ve çağdaş ortamlardaki sanatsal verilerin oluşturma zorunluluğudur. Bir ülkede genel anlamda eğitimin işlevlerinin etkinleşme ölçütü ise hem sanat eğitiminin güçlenerek yaygınlaşması hem de ana eksenini oluşturan mahalli sanatlar alanındaki öğrenimin, diğer uygarlık çevrelerindeki verilerin doğru algılanmasında da bir bilinç odağı haline gelmesidir. (Tansuğ, 1997, 121–122)

Sonuç olarak Kahraman’ın Türk resmin üzerine yaptığı tespitler bu bölümümüze özetler durumdadır.

Türk resmi [...] yaşamla-kuram arasındaki bir kargaşayı yaşıyor. Kimileri yaşamı mutlaklaştırıp kuramı dışlıyor, kimileri de kuramı mutlaklaştırıp yaşamı dışlıyor. Ve bunu da çağdaşlık olarak sunmaya çalışıyor. Giderek bunun teorisi de geliştirilerek hayatın ayrı, sanatın ayrı olduğu sonucuna varılıyor. (...) Türk resmi ayağa kalkmadan yürümeye çalışan çocuklara benziyor. Dili yakalamaya çalışıyor, henüz. Dili yakalamadan, konuşmasını öğrenmeden bir şeyler söylemek olası görünmediği bir yana, “yeni-öncü-çağdaş” sanat olunması da görünmüyor... (Kahraman, 2002, 46–47) Ne yazık ki Türkiye; biraz da bu kolaycılık ve kompleks yüzünden sadece kendi siyasal-ekonomik-sosyal modernliğini değil, bütün iddia ve yapılmış olanlara karşın sanatsal-kültürel modernliğini de yeterince üretmedi.

Bunun bir nedeni de geleneğe karşı tutuculuktur. Oysa, geçmişte de, bugün de çağdaş ya da modern olabilmek için geleneğin dışlanması gerekmiyordu. Yani “ya hep, ya hiç” anlayışı sanat ve kültür alanında asla gerçekleştirilemezdi. Bugün olduğu gibi, modernizmin çöküşe gittiği savunularak ya da düşünülerek bir kültürel çoğulculuk olarak post-modernizme sığınmak, üstelik bunu yine de o “batı” kolaycılığı, referansıyla algılamak ne derece yerindedir? (Kahraman, 2002, 82)

Kısaca Türk resminin gelişim sürecine bakmaya ve bu süreçteki gelişmelerin ana kaynağını oluşturan nedenleri incelemeye çalıştık. Tüm sanatlar gibi plastik sanatların da değişen politikalar ve sosyo-ekonomik çalkantıların etkisiyle yön aldığı bilinen bir gerçektir. Yukarıda da değinildiği gibi, Türkiye’de resim sanatı başlarda kendini dönüştürmek yerine daha çok kontrol edilebilir bir pozisyonda durdu. Durduğu yerde, toplumsallaşmak bir yana kendini yarına bırakacak bir hamlede de bulunamadı. Her ne kadar toplumsallaşma ve egemen kültürün etkisinden kopma adına ortaya çıkan grup ve sanatçılar olsa da, sanatı bütünüyle kapsayacak bir hareketi hayat üzerindeki etkisi bakımından sürekli kılmayı başaramadı.

3.2. Burhan Kum Resminin Evrimi

3.2.1. Kişisel Sergiler ve Değişimi Simgeleyen Örnekler Üzerinden Burhan Kum Resmi

Tez çalışmasının bu bölümünde Burhan Kum’un resim serüveni ele alınacaktır. Bu yapılırken sanatçının çalışma yöntemi esas alınacaktır. Kum’un bugüne değin açtığı kişisel sergilerde, bir yandan resimlerin içeriğini yönlendiren bir problem alanı öte yandan da sanatın iç sorunları denilebilecek bir başka problem alanı oluşturduğu görülür. Bu iki alan, ilk akla gelebileceği gibi, kabaca biçim-içerik ikiliğini işaret etmez; tersine bu ikisi arasındaki diyalektiği esas alır. Kum, resimlerindeki arayışlarla hayatın değişimi, sanatın sorunlarıyla hayatın sorunları arasında çözümleyici bir ilişki kurarak oluşturur resimlerini. Kum’un resimlerindeki değişim, sanatın herhangi bir güncel sorununu hayatı biçimleyen süreçler içinde kavramak gerektiğini anlatır. Bir başka deyişle, sanatın tartışma çerçevesini yönlendiren düşünme biçimleri, sanatçının da yaşıyor olduğu hayatın özelliklerini belirleyen süreçlere içkindir. Sanatın sorunlarıyla hayatın sorunları arasında kurulan eşzamanlılık Kum’un resimlerini tarihsellik bağlamı

bakımından da güçlendirir. Çünkü Kum, sanat tarihine göndermede bulunan öğelere başvurduğunda, onları kendi zamanından kopararak şimdiki zamanın tarihsiz bir aktörü haline getirmez. Sanat tarihinden yaptığı alıntılar, şimdiki zamanın arka planı olarak katılır resimlerine.

Yukarıda dile getirilen düşüncelerden de anlaşılacağı gibi, Kum'un resimleri bugüne dek açmış olduğu kişisel sergiler ve bu sergilerde ortaya koyduğu problemler üzerinden ele alınacaktır. Bunun için hem sanatçının kendi sanat görüşünü dile getirmek için hazırladığı yazılara hem de sanatçı üzerine yayımlanmış yazılara başvurulacaktır. Bu bölüme geçmeden önce sanatçının resim düşüncesini anlatan bazı saptamalar yapmak yararlı olacaktır.

Kum, sanat anlayışını, teori ile pratik arasındaki ilişkiyi işaret ederek anlatmayı seçmiş ve oldukça kapsayıcı bir çerçeve çizmiştir; “bana göre sanat, gözlem yoluyla elde ettiğim bilgilerin temelinde gizlenmiş olan bağlayıcı güçleri çözümleyerek, onlara ait görüşlerimi, tanımlayacağım bir resim dili aracılığı ile izleyiciye aktarma yöntemleri bulma sürecidir.”

Kum'un bu açıklamasına bakıldığında, şimdiye kadar Kum'a dair yapılan değerlendirmelerde, sanatında siyasal bir tutumun ağır bastığı tespitinin neden öne çıktığı daha iyi anlaşılacaktır.

Kum'un resimlerinde toplumsal sorunların en can alıcı yanları ön plana çıkarken, ele alınan sorunlarda toplumsal olarak kabul görmüş bakış açılarından uzak durulduğu görülür. Bu tutum Kum'u, insanların kendi hayatlarını biçimlendiren şeyler karşısında “başka türlü” düşünmenin de olanaklı olabileceğini gösteren bir uyarıcıya dönüştürür. O, izleyicisini “sürüden ayrılmaya” çağırır bir bakıma. Kum, hayatın yaşanışıyla sanatın yapılışı ve algılanışı arasında kurduğu ilişkiyle, hayatta olan bitene sırtını dönmediğini, toplumsal gerçekliklere etkin bir özne olarak katılmak istediğini göstermiştir.

Bunu sanatçının toplumsal olaylara yönelik duyarlılığına bağlamak doğru olacaktır. Kum'un, bir sanatçı olarak, dikkatini hayatın biçimlenişine vermiş olması, yapıtlarını toplumsal olayların tarihi konumuna getiren süreci biçimlemiştir. Özellikle,

birbiriyle çatışan çıkarımlarla dolu olsa da, ortak bellekten yararlanmış ve güncel konular üzerine sonuca götürücü düşünceler üretmiştir.

Kum resimde hep arayış içinde olan biridir. O, kendini belli bir resimleme fikrine hapseden değil, sürekli olarak arayan, resmi oluşturan elemanlar arasında yeni ilişkiler çalışan ve bunları bütünleştiren bir sanatçıdır. Kartpostal ve fotoğraf kaynaklı resim çalışmalarında çeşitli katalog sunum çeşitlerinde vb. bu süreçleri görmek mümkündür. Ama arayışını sürdürürken dünya görüşünün iskeletinin oluşturan doğrularından hiç vazgeçmez. Genel sanat bilgisi yanında kişisel deneyimleriyle biriken bütün olanaklarını kullanır resim yaparken; dahası onlara yeni açılımlar kazandıracak denemelere girer, yeni bakış açıları geliştirir. Tuval yüzeyini hem bir sınırlılıklar hem de olanaklar alanı olarak görerek resim dili için yeni sözcükler arar. Burada dikkat çekici olan, yalnızca biçimle ilgili gibi görülebilecek zorlayıcılıklardan uzak durmayı başarmış olmasıdır; getirdiği çözümleri resmin alanı içinde tutan şey, zihinde kurulan ile görsel hale gelen arasındaki karşılıklı ilişkidir. Eğer bu ilişki tek yanlı olsaydı, biçim denilen şeyin aynı zamanda içerik olduğu söylenemezdi.

Burhan Kum'un resimlerini çözümlmek, içinde barındırdığı kavramsal elemanların oluşum sürecini dikkate almayı gerektirir. Kum, üretim sürecine yapacağı resimler üzerine gerekli dokümanları toplamakla başlar. Bu süreç bir bakıma, sanatçının ideolojisi ile egemen ideolojinin çatışmalı ilişkisine denk düşer. Öte yandan, ürünlerin oluşumunu yönlendiren görsel ideoloji, aynı sürecin parçası olarak etkinliğe katılır. Hadjinicolaou'nun görsel ideoloji tanımı, burada anlatılmak istenene açıklık kazandıracaktır:

“Bir resmin, insanların yaşamlarını varoluş koşullarıyla ilintileme biçimlerini dile getirdikleri biçimsel ve izleksel öğelerin özgül bir bileşimi; toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bileşimi.”

(Hadjinicolaou, Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, 1998, 103)

Kum, resimlerinde izleyicinin dikkatin dünyada acilen değişmesi gerektiğine inandığı politik ve toplumsal olaylara çekmeye çalışır. Sanat üretmek ona göre bir bakıma politik bir eylemdir. Politikanın işlevi ile sanatın varlığı arasında kurduğu bağ, görsel dünyanın insan düşüncesi üzerindeki yerini bir neden sonuç ilişkisine bağlar.

Böylelikle, resimleri için yaptığı ön çalışma, görsel olanı görünüşün yanıltıcılığından kurtaracak bir zihinsel eylem olarak kişilik kazanır ve resim tamamlanıncaya dek bu eylem sürer.

Kum'un resimleri salt plastik sanatların kendi içine kapalı kuralları ya da malzemesi etrafında oluşmaz. Bazen resim tarihinin örneklerine göndermeler yapar bazen de diğer sanat dallarının olanaklarını değerlendirirken -özellikle edebiyat- ve sinema siyasetin yanı sıra diğer bilim alanlarının birikimleri üzerinden de düşüncelerini söyler. Bu, bilinen anlamda bir "metinlerarası ilişki" olmaktan çok, bir metnin ya da görsel ürünün tarihsel sonuçlarına aramaya dönük yaratıcı bir eylemdir.

Kum'un resim serüvenine bütünsel olarak bakıldığında, farklılaşma ile devamlılık arasında tamamlayıcı bir ilişki olduğu görülür. Çünkü her yeni dizi, farklı bir sorular demeti ile eksenindeki anlayışın yeni sorulara aktarılan birikimlerinin hâkimiyetindedir. Farklı dönemlerini hep farklı kavramların tartışılmasına dayandırır. Bu resimler kavramların yerleşik anlam alanı içinde oluşmaktan çok, hayatın değişimiyle eş zamanlı hareket eden bir eleştirel kültürün ürünü olarak oluşan resimlerdir. Bu yüzden Kum'un resimlerini kavramsal düzeyde yürütülmüş tartışmalar olarak gruplandırmak mümkündür.

Bu çalışmada Burhan Kum'un resim serüveni "**Tuval Üzerine Su**" (2001), başlıklı sergisinden başlayarak, sırasıyla "**Kökler**" (1999-2000) "**Resmen-Resmin Kullanım Alanları**" (2004), "**Suret**" (2005), "**Korku Versus Korku**" (2006), "**Ve... Fakat... Veya**" (2008), başlıklı sergileri ayrı ayrı ele alınarak tartışılacaktır.

3.2.1.1. Tuval Üzerine Su

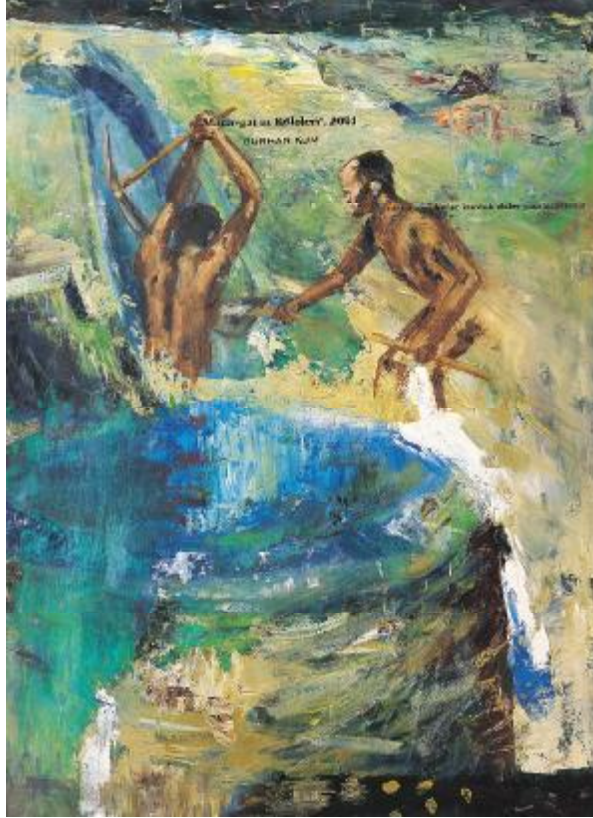
Kum, 2001 yılında yaptığı "Tuval Üzerine Su" adlı sergisi için hazırlanan katalogun girişinde resimleri kuşatan kavramsal çerçeve üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Su yaşamın başladığı ve sürebilmesi için mutlak var olması gereken madde, sanat ise yaşamın özünü kavrayabilmek ve ona karşı tavır koymak için düşünsel bir eylem. Bir ulusun su ile arasındaki ilişki onun geleceğe bırakacağı izlerin derinliğinin de göstergesidir. Suyu

kendisinin de ait olduğu bütünün temel varoluş koşulu olarak görmeyen ve ona hak ettiği saygıyı göstermeyenler gereken bedeli bir gün ödeyecekler. Toplumsal ilişkilerin sismografi olan sanat aynı anda bu işleyişe karşıt söylev öne sürmekle de yükümlüdür. Bu sergi doğanın ritmini kavramayan ve onunla uyum içinde yaşayamayanların karşılaşacağı sorunlar adına geleceğe bırakılmış bir izdir. (Kum, Tuval Üzerine Su, 2001, 2)

Bu kısa katalog yazısına bakıldığında, hayata ve sanata ilişkin güçlü sorular sormaya dayalı tutumunu sürdürdüğü görülür. Kum'un, Suyun doğal yaşam için önemine dair bir dizi düşünce ortaya koyarken sanatın yaşamsallığına dönük bir önermeyi de aynı çözümleme örgüsü ile bütünselleştirir. Suyun yaşam için olmazsa olmazlığından hareketle sanatın yaşama karşı suyun asil duruşuna benzer bir tavra sahip olması gerekliliğine vurgu yapmak istediği söylenebilir.

Bu dizideki resimlerde ilk bakışta su imgesi çevresinde dönen bir anlam alanı biçimlenir. Öte yandan da aynı imge, sanat çevresinde dönen kimi tartışmaları çağrıştıran başlıklar için bir bağlaç işlevi görür. “Sanat İçin Sanal Aleme Düşen Kadın”, (Resim 39) “Kopyacının Batışı”, (Resim 30) gibi bir dizi resimde, hikayenin ana karakteri konumundaki figürler, çoğu kez ürkütücü bir devinim halindeki suyun akışına kapılmışlardır. “Ufka Meydan Okuyan Ressam” adlı resimde ise, akan suyu denetim altına alınmış olan kanal, merkezde duran kahraman için mekânsal bir nesne gibidir; ressam oradan ufku bütünüyle görebilmektedir.



Resim 12: Manavgat'ın Köleleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 106x76 cm.

2001 tarihli “(Sözde) Dünyaya Meydan Okuyan Ressam Anıtı” (Resim 8) adlı resimde, bağlı bulunduğu kaideyi boşa düşürmüş figür, görkemli yerküreyi arka planına almış olarak ve eski zamanların fetihçi savaşçılarınin giysileri içinde durmaktadır. Resimde figürün tam göz hizasında olan “Baktığın Yerleri Toprak Diyerek Geçme” yazısı, sanatçıyı, Türkiye toplumunun ortak belleğine popüler bir siyasal içerikle yerleşmiş olan bir dizeyi çağrıştırarak sorgular niteliktedir.

Kum, bu resim dizisinde, Türkiye'deki sanat çevrelerinde yaygın olan güzelleştirmeci alışkanlıklardan kararlı bir şekilde uzak durduğunu gösterir. Boya, resmi oluşturan nedenlerin isteklerine uygun olarak ve kuşkusuz onları yönlendirecek şekilde karakterize olur. Boyanın yüksek ritimli eylemine karşın nesnelere yapılanışı ve yüzey üzerinde konumlanışında oldukça yalın bir düzen fikri hâkimdir.



Resim 13: (Sözde) Dünyaya Meydan Okuyan Ressam Anıtı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x85 cm.



Resim 14: Kopyacının Batışı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 130x115 cm.



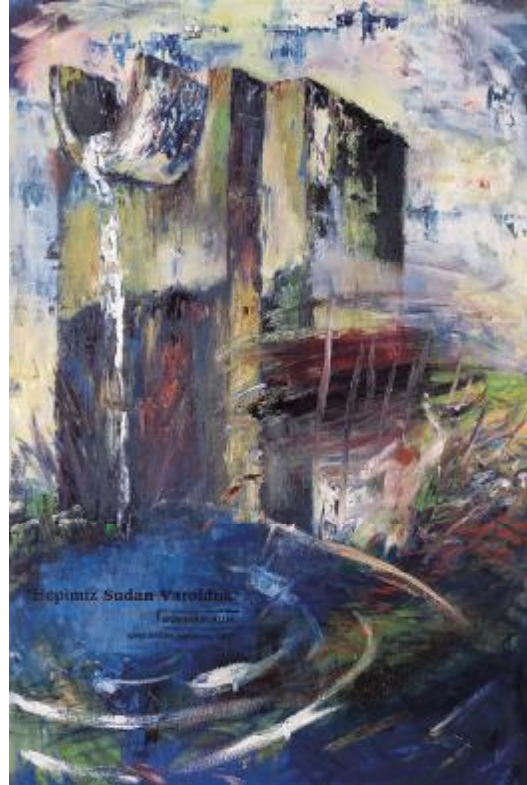
Resim 15: Boğaziçi Manzarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x85 cm.



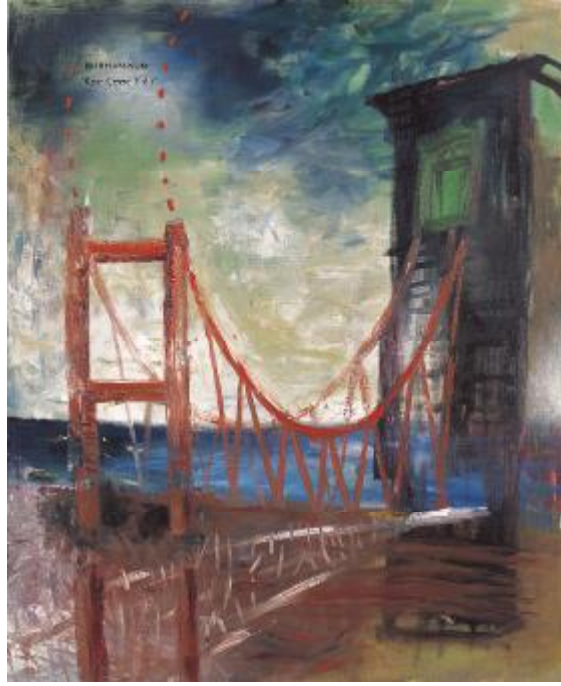
Resim 16: Bütün Sular Aynı Denize Dökülür, T.Ü.Y.B. 2001, 145x70 cm.



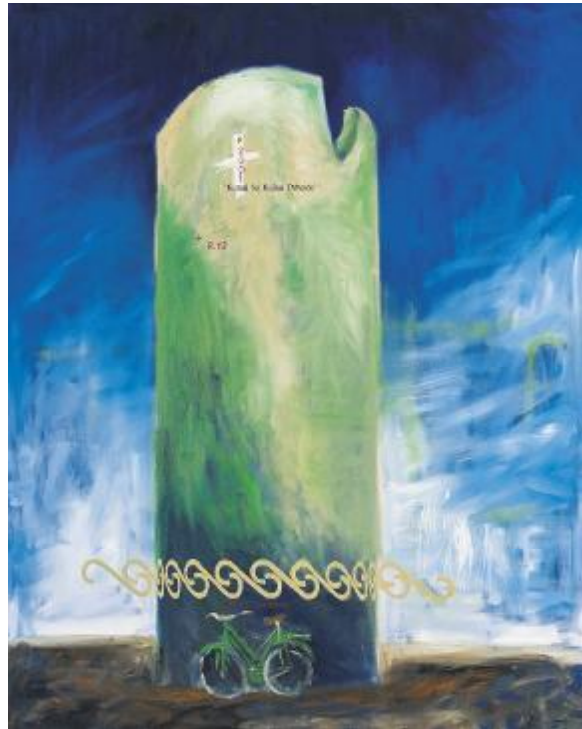
Resim 17: Dünyanın Sonu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 145x75 cm.



Resim 18: Hepimiz Sudan Varolduk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x70 cm.



Resim 19: Kısır Çevre Yolu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x85 cm.



Resim 20: Kutsal Su Kulesi Dibinde, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 105x85 cm.



Resim 21: Manavgat İçin Yaylı Köprü Projesi, T.Ü.Y.B.2001, 145x85 cm.



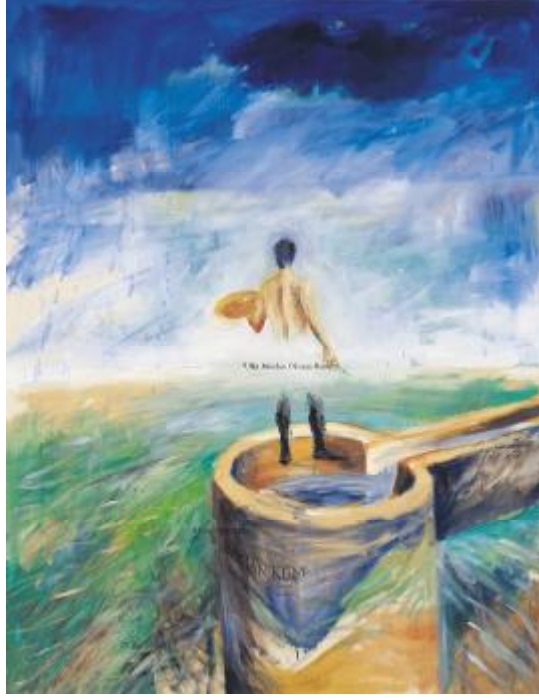
Resim 22: Plus-Min, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001, 85x145cm.



Resim 23: Sanat İçin Sanal Aleme Düşen Kadın, T.Ü.Y.B. 2001, 145x70 cm.



Resim 24: The Ascension Of A Con –Damned Painter, T.Ü.Y.B. 2001, 145x85 cm.



Resim 25: Ufka Meydan Okuyan Ressam, T.Ü.Y.B. 2001, 140x110 cm.



Resim 26: Vincent'in İntikamını Aldım, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001,
105x70 cm

3.2.1.2. Kökler

Kum'un sergilerine eşlik eden kataloglarda yer alan metinler, sanat üzerine yazdığı diğer yazılar bir yana, resimleriyle birlikte biçimlenen bir manifesto gibi algılanabilir. Ne ki, bu manifesto, her biri kendi içine kapalı bir dizi fikirden çok, her defasında yeniden kurulan bir bütünlüğe karşılık gelir. Kum'un resimlerindeki evrimsel devinimin sapaklarını bu metinlere kulak vererek saptamak olanaklıdır. Evrim sözcüğü kavramsal olarak rastlantısallığı çağrıştırıyor olsa bile, evrilen öznenin içinde yer aldığı hayat karşısındaki tercihlerini belirleyici bir öge olarak saptadığı da unutulmamalıdır. Değil mi ki, sanatçı bir yandan yaşadığı hayatın karakterinin belirlenmesinde belirli bir etki yeteneğine sahip olsa da bu etkinin düzeyi toplumsal güçlerin tarihsel olarak konumlanış tarzıyla sınırlanmaktadır esas olarak; öyleyse, resmin nasıl biçimleneceği de, bu çatışmalı gerilimin hâkim olduğu iklimde belirlenecektir. Kum'un "Kökler" başlıklı sergisi için hazırlanmış olan katalogda yer alan metin, bugünden bakıldığında, bir başlangıç yeri olarak görülmemelidir. Bu kısa metin, resimleri yapan özne olarak sanatçının eylemine odaklanmanın ötesinde, bir nesne olarak sanat ürününe varlık kazandıracak bağlamları da saptamaya yönelmiştir çünkü. Ancak, bu metni Kum'un sanat yaşamı bakımından dikkate değer kılan şey, sanatçının kesintisiz olarak tartışmayı sürdürdüğü kimi sorunsalları içeriyor olmasıdır.

Bir sanat eseri içerdiği düşüncelerle izleyicinin düşünce yapısını harekete geçirmelidir. Sanatın toplumsal bilinci yükseltme işlevi işte bu noktada ortaya çıkar. Ancak izleyici bu düşünsel hareketi kendisini algılayıcı konumuna yükselterek yakalayabilir. (Kum, 1999, 4)

Kum burada, sanat ürününü izleyici karşısına gücü kendi içinde saklı bir nesne olarak çıkarır ve hem bir sanat ürünü olarak resmin varlığını hem de algılayıcı olarak izleyicinin eylemli varlığını işaret eder.

Kurulmuş bir teoriye uygun olarak yapılan resimler içermesi gereken anlamı üzerinde yapıştırmış olarak taşrlar. Oysa, resim teorisinin uyguladığı değil, sorguladığı yüzeydir. (Kum, 1999, 7)

Bu tez çalışmasında ağırlıklı bir şekilde üzerinde durulduğu gibi, “kuram” kavramı Kum’un çok yönlü olarak üzerinde durduğu ve tartıştığı temel sorunsallardan biridir. Sanatı çalışma içine almış başka pek çok disiplini birbirine bağlayarak tartışmıştır Kum. Bu bütünsellikle ürünün ortaya çıkış süreçleri arasındaki karmaşık ilişkiyi, yukarıdaki kısa alıntıda görüldüğü gibi, oldukça berrak bir şekilde ortaya koymuştur.

Neyin resminin yapıldığı ya da ressamın hangi konulardan etkilendiği resmin özüne ait hiçbir bilgi içermez. “Nasıl”dır merak edilmesi gereken. (Kum, 1999, 8)

“Nasıl” sorusu, sanat ürününün algılanış dinamiklerini harekete geçirmesi bakımından önemlidir. Ama bununla sınırlı değildir. Çünkü bu sözcük ürünün oluşum dinamiklerini de aynı ölçüde ilgilendirir ve izleyiciyi gerçeklikle ürün arasındaki oluşum süreçlerine odaklanmaya çağırır. İzleyicinin “sanat etkinliğine katılımı”nı “hayatın biçimlenmesine katılım” haline getirecek olan “nasıl” sorusunun üstlenilmesidir.

Ressam ben karanlıkta gözlerim kapalı yürürüm nasıl olsa sanat tarihi bana yol gösterecektir. (Kum, 1999, 12)

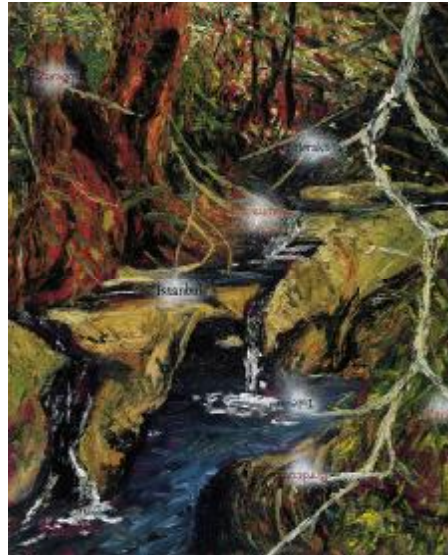
Kuşkusuz, buradaki “gözü kapalı” gidiş, denetimsiz bir gidişi değil, tarihten bilinç süzmüş bir öznenin kendine güvenli yolculuğunu anlatır. Sanatçı açısından tarihsel bağlam, bir bağlayıcılıklar alanı değil özgürleşme atmosferidir. Kum, “tarih bilme”nin her yönüyle “anlama”yı önelediğini daha sonraki metinlerinde de ortaya koymaya çalışmıştır.

Kum aynı metinde, “yazmak yaşanılanın bilinmesi ve paylaşılmasıdır” diyerek sanatçının yaptıklarıyla yazdıkları arasındaki bütünsel ilişkiye dikkat çeker. Bu başlık da Kum’un önemle üzerinde durduğu bir tartışma alanını adlandırır.

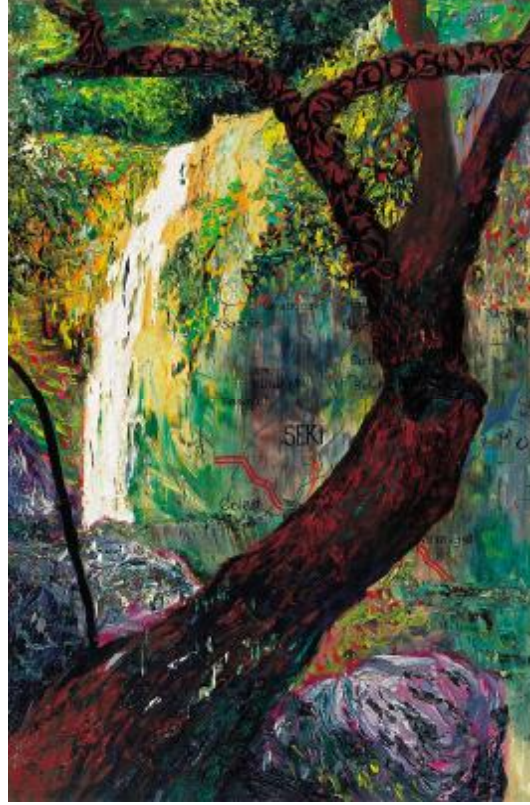
Kum’un “Kökler” serisinde yer alan resimler, bu sergiye eşlik eden katalog yazısı gibi, sanatçının resim anlayışının eksenini işaret eder.

Kum'un “Kökler” serisindeki resimler anlatımcı geleneğin doğa betimlemelerini çağrıştırır ilkin. Ancak, burada asıl önemli olan şey, bilinen yanılısama pratiklerine dönük eleştirel tutumun üstlenilmesidir. Kum, optik görüş ile gerçekliğin resme dönüşmesi arasındaki çatışmada, yanılısama pratiklerini yabancılaştırma pratiklerine dönüştürür. Bunun için hem boyama için, yani nesnenin resme dönüşümüne ilişkin hem de yüzeydeki derinlik yanılısamasının kırılmasına ilişkin araçlar kullanır. Bir yandan derinlik yanılısamasını kendi elleriyle yaratırken öte yandan yüzey üzerine eklediği, nesnelerin optik görünüşünden bağımsızlaşmış boyama elemanları ve haritalarla bu yanılısamayı kırar.

Bu resimler, örneğin, bir izlenimcinin doğa içinde çalışması gibi, bir anlamda, yerinde yapılmış resimlerdir. Ancak Kum, “o yer”i, “haritadaki bir yer” olarak başka bir görüş uzaklığına bağlayan “şey”e dikkatleri yöneltmek ister gibidir. Birer görsel saptama olarak harita ile resim arasındaki bakış uzaklığı, yalnızca farklı bakış durumlarına ya gereksinimlerine bağlanabilir mi? Birinin içinde iken diğerini göremeyen bir akıl, iki bakış yeri arasındaki mesafeyi dolduramayacaktır kuşkusuz. Coğrafyaları birbirine bağlayan yollar ve yine onları birbirinden ayıran sınırlarla örülü haritalar, olanaklar ve sınırlılıkları resimlerken, bulunulan yer olarak bir doğa görünümü de insan vücudu için aynı şeyleri çağrıştırır.



Resim 27: Sınır Aşan Nehirler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 57x46 cm.



Resim 28: Burası Seki, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 71x46 cm.



Resim 29: Bir Damla Su, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999 145x75

Haritalar ve kent isimleri, bu resimleri manzara resmi olmaktan uzaklaştırmakta ve onlar üzerine tekrar düşünülmesini istemektedirler. Özellikle “D 400- E 714” (Resim 15) adlı resimde Kum’un Türkiye’de resim yaptığı yer ile Cézanne ve Van Gogh’un resim yaptığı yerleri gösteren yol haritalarına yer verilmektedir. Kum’un peyzajları, kendi tarihsel “kök”lerini barındıran “yer”lerde yapılmıştır. Aynı yerleri coğrafi olarak işaretleyen haritalar, aynı kişisel tarihin başka evrelerinde sanatçının yolunun düştüğü başka yerleri gösteren haritalarla bir peyzaj resminin üzerinde buluşurlar. Buna göre, Kum’un, peyzajı resmederek keşfetmekle, tarihi yani peyzajın sakladığı tarihi, bu işlemle birlikte yeniden kazanmak arasında bir ilişki kurduğu söylenebilir. Kum bu serideki “Şehirlerarası”, “Köklere giden Yollar” gibi bir dizi resimde de aynı izleğe bağlı kalmıştır.



Resim 30: D 400- E 714, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 66x121 cm.



Resim 31: Köklere Giden Yollar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2000, 47x57 cm.



Resim 32: Hayat Ağacı, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 2000, 71x42 cm.

Kuşkusuz, imgesel düşünüş bir sanatçı için en kutsal şeydir. İmgenin oluşumu izlemek için sanatçının hayatının bütünü önemsemek gerekir. İmge gerçek hayatın bıraktıklarıyla oluştuğu gibi, onun nasıl bir şekilde biçim alacağını sanatçının hayat algısı belirler. Sanatçının kullandığı imgeleri, sanatçının dünya görüşünden, yaşadıklarından, kaygılarından, kafasındaki dünyadan, bir başka deyişle onun hayatının uzandığı köklerden ayrı düşünmek kısıtlı değerlendirmelere yol açar.



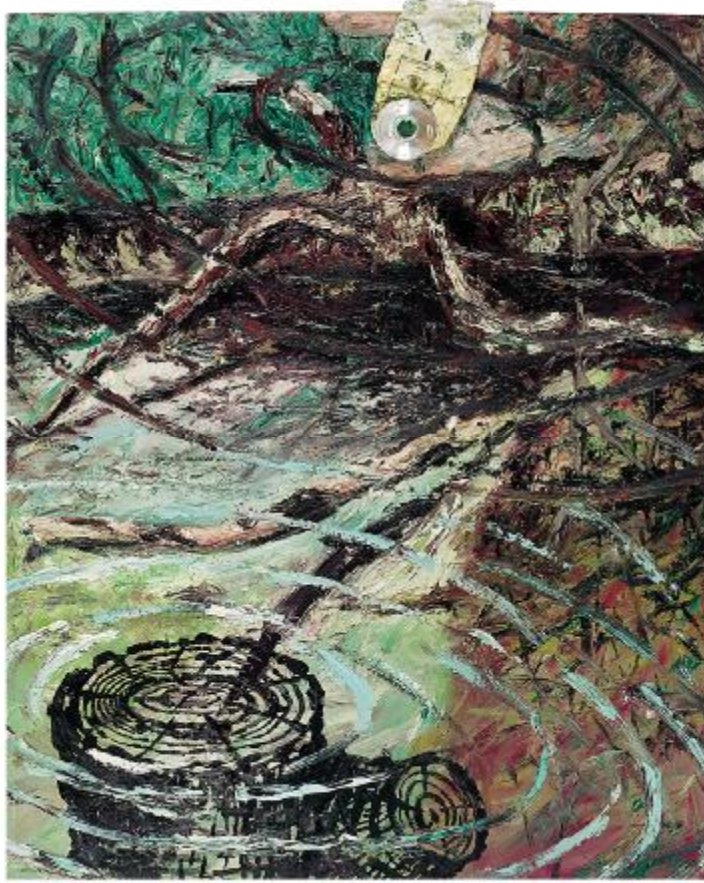
Resim 33: Işık-Gölge, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 47x57 cm.



Resim 34: Şehirlerarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 51x71 cm.



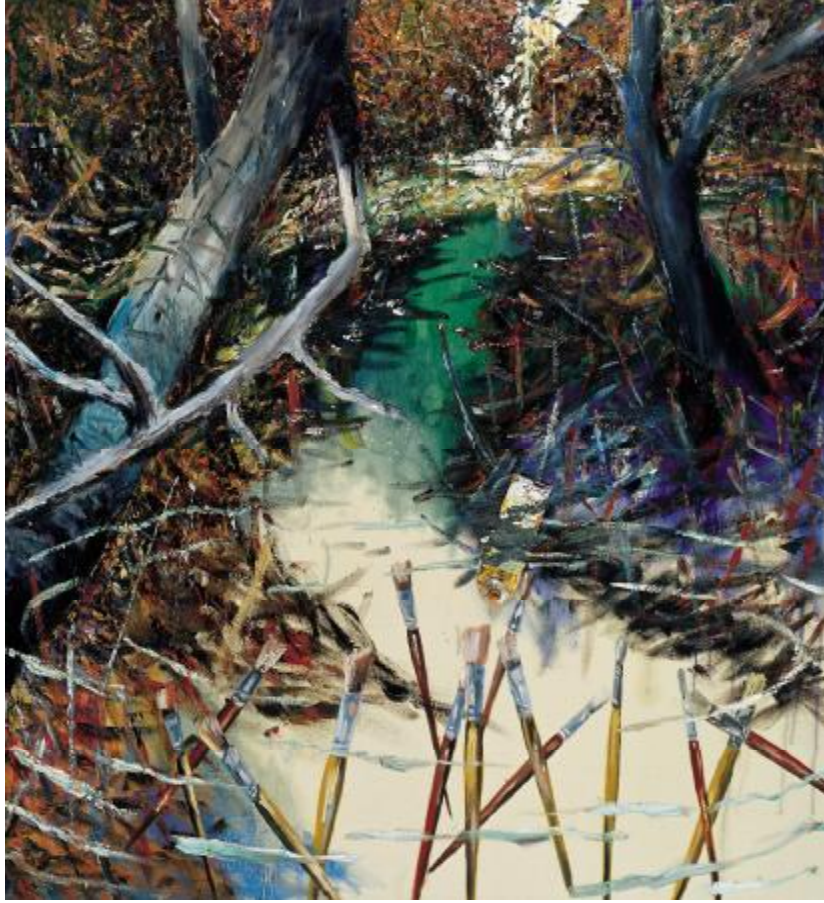
Resim 35: Ölü Nokta, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 47x57 cm.



Resim 36: Yansıma, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 2000, 56x46 cm.



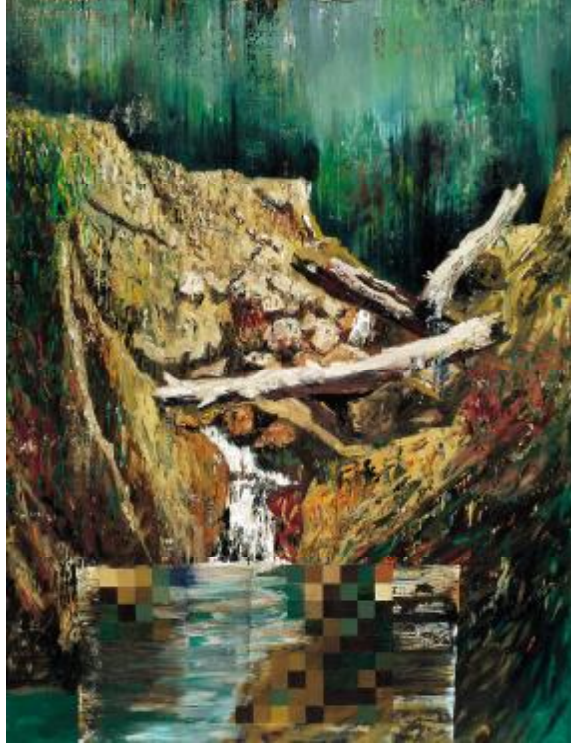
Resim 37: Black&White, T.Ü.Y.B. ve Boya Tüpleri, 2000, 42x72 cm.



Resim 38: Kaynak, Tuval Üzerine Yağlıboya-Boya Tüpü, 1999, 130x120 cm.



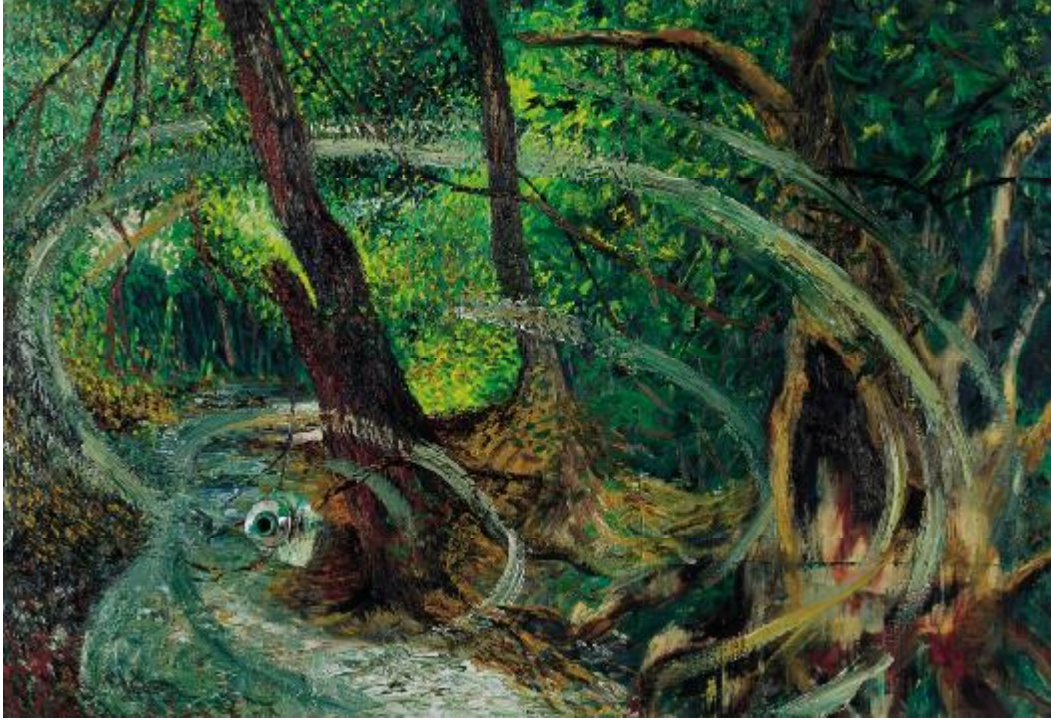
Resim 39: Yarikkavak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 71x56 cm.



Resim 40: Sel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 88x67 cm.



Resim 41: Girdap, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Boya Tüpü, 1999, 67x95 cm.



Resim 27: Tuval Üzerine Palet, T.Ü.Y.B. ve Boya Tüpü, 1999, 60x88 cm.

3.2.1.3. Resmen-Resmin Kullanım Alanları Üzerine

Her dönemin yaratışına ait özelliklerin, bu yaratışın ifade ettiği toplumsal psikolojiye daima sıkıca bağlı oluşunu temel alan Kum, sanatsal pratiği herhangi bir yapının sosyolojik eşdeğeri hakkındaki tanımı olarak ele alır. Kum'un bu tutumu ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat yapısının olmadığına işaret eder.

Kum resmi, bir taraftan zaman, mekân ve toplumsal yaşamı, diğer taraftan ise sanatın kendi diliyle kendisini eleştirmesidir. Bir başka deyişle, Kum resimlerini oluştururken bir sanatçı olarak sevinci, karmaşası, isyanı, arzuları ve hatta çılgınlıkları ile belirir.

Kum'un resim yaparken içinde bulunduğu anlayışın bütünlüğünü oluşturan değerler, düşünce ve yaşam pratiğinin birer yansımasıdır. Ancak burada Kum için ayırt edici olan, bu gündelik hayatın yaşanışı üzerine yaptığı analizler ve hayatın temel sorunlarına bu sıradanlaşmış pratikler içinden geçerek yaklaşmayı tercih etmiş olmasıdır. Bu, Kum'un üretim dinamikleri içinde, bazen birbirini destekleyen, bazen de kendi içerisinde karşıt anlamları beraberinde getirerek gelişen ve kuramsal düzeyde sonuçlara ulaşmayı olanaklı kılan çalışma tarzını işaret eder.

Tüm bunlar, bir sanatçı olarak Kum'u ve ortaya koyduğu sanat yapıtını kendi zamanının gerçeğine bağlar. Yaşadıklarını tüm bağlantılarıyla gözlemlemesi, resimlerini anlatım yöntemleri ya da çeşitliliği bakımından gerçeğe dayanan bir imgesel kavrayışla yönlendirmesini olanaklı kılar. Kum'un resimleri gündelik olayların süreçle bağlantılı olarak ele alınmasına dayanarak, yaşanan değişimlerin devamlılıklarla kurduğu bağlamın önemine işaret eder. Böylelikle, resimlere içkin olan zaman, tarihsel süreç, coğrafya, politik algı gibi bağlamlar algılama düzeyinde tereddüde yer vermeyecek şekilde belli olur.

Öte yandan, Kum'un dayandığı gerçeklik ile bu gerçekliğin resmin dil düzeyi içinde dokunuşu doğrusal bir ilişkiyi işaret etmez. Çünkü Kum'un sanat kavrayışı, her şeyden önce çok sayıdaki düşüncenin sanatçı tarafından elenmesi ve toplumsal olarak kabul görenle uzlaşmak yerine çatışmayı seçmesiyle kendini gösterir. Kuşkusuz bu da bir süreç işidir. Ama sanatçı bu süreçte kendi yaratı düzeneğine göre sanat yapıtında kurallarını koymaya çalışır.

Yapıtlarındaki anlatım ve anlam ilişkisini oluştururken kendi kurallarını koyması, toplumun egemen kültür tarafından belirlenmiş sanatsal gereksinimlerine bağlı kalmanın ölümcül sonuçlarından uzak durması anlamına gelir. Denilebilir ki, Kum'a göre, resimlerinin mevcut kültür ortamına katılması değil, onu dağıtarak kendine yer açması gerekir.

Tüm bunlardan yola çıkıldığında, "Resmen-Resmim Kullanım alanları Üzerine" adlı sergisinde, gündelik hayatı eksiksiz bir şekilde kuşatan kültürel alışkanlıklara cepheden saldırdığı görülür. Bu sergi, bir düşünce etkinliği olarak sanatsal yaratımın, yaşama alışkanlıklarını somutlayan belli biçimler ve imgelerin çözümlemesiyle daha gerçekçi bir kavrayışı olanaklı kılacağını göstermektedir. İşte tam da bu nedenle, Kum'un bu sergisindeki resimlerin sanatsal bir iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da Türkiye insanı üzerine sorgulama, araştırma ve keşif yolları olarak kendini gösterdiği söylenmelidir.

Bu dizideki resimler kendi içinde farklı konulara ayrılır. Ama yine de Kum'un, bütünsel olarak baktığı ve dikkatleri üzerine çekmek istediği konulardır bunlar. Kum'un bir buçuk yıllık emeği sonunda ortaya çıkan bu resimler, toplumun resim sanatını nasıl

algıladığı, kullanıldığı ve tükettiği, resmin toplumsal kullanım alanlarının neler olduğu gibi sorular üzerine temellenir.

Kum, bu dizinin “Kullanım Kılavuzu” bölümünde, resimlerdeki ana düşüncenin 2003’te ilkokula başlayan oğluna okuma derslerinde yardımcı olurken ortaya çıktığını söyler:

Üzülerek gördüm ki, okuma kitaplarındaki süfli resimlerin biçiminde ve işlevinde –benim hatırlayabildiğim kadarıyla 35 yıldır- değişen hiçbir şey yok: Mesajı okunabilir kılmak için iliştilirilmiş bir kenar süslemesi.

Hakkaten ya dedim kendi kendime, bu toplum yıllardır resim sanatını nasıl kullanıyor ve tüketiyor?

Resmin toplumsal (kamusal kullanımı da var mı?) kullanım alanları nelerdir?

Resim bu toplumun nasıl algıladığı bir sanat dalı?

Kum, bu düşünsel malzemenin (ders kitaplarındaki resimler) sunduğu tüm olanakları kendi akıl yürütme düzeneğine uyarlamaya çalışır. Bu durumu şöyle ifade eder: “resme önceden tasarlamış bir anlam yüklemek yerine, varolan kullanımların içine benim algılama biçimimi yerleştirdim ve bu sayede ortaya farklı boyama biçimlerinden ve farklı katmalardan oluşmuş –bir anlamda, hepimiz gibi, toplumsal emeğin ürünü olan- resimler çıktı.” (Kum, Resmin Resmen Kullanım Alanları, 2004.)

Görüldüğü gibi Kum, bu dizideki resimler için hem hareket noktası hem de bağlantı kurucu öge olarak, Türkiye toplumunun resim sanatına dönük kalıplaşmış kabullerini esas almıştır. Buradan giderek, aynı kültürün hayatın daha pek çok alanında yarattığı ve sıkıca sarıldığı kalıplara saldırmıştır. Bir başka deyişle Kum, rahatsızlık ve kuşku duyduğu durumlara sanatın olanakları çerçevesinde müdahale etmek ister.

Kum’u harekete geçiren okuma kitapları, gerçekte hayatta karşılığı olmayan, daha da önemlisi hayatı biçimlendiren tüm ilişkilerin kararlı biçimde reddettiği sahte bir masumiyet üzerine kurulu sahnelerle doludur. Öte yandan tutuculuğun pek çok değeri

bu sahte iyiliğin içine yedirilmiş olarak pompalanır. Kum bu dizideki kimi işlerinde (Evcilik Oyunu, Leblebi Çekirdek Aile (Resim 47), dolaysız olarak bu ikiyüzlülüğü deşifre eder. Kum, aynı yalancı masumiyetin sanat kültüründeki örneklerini de gözden kaçırmaz. Örneğin “Bütün Küratörler Aslında Bir Melektir” (Resim 49) adlı resminde son dönemlerdeki küratörlük tartışmalarına değinir. Kum’un bu resimde ulaştığı dokunaklı, rahatsız edici anlatım, küratörlük kurumunun sanatçıda bıraktığı şüphe dolu etkiden kaynaklanmaktadır. Okuma kitaplarındaki kol kanat geren melek anne imgesi, küratör sanatçı ilişkisine aktarılmış, “kavram”ı biçimlendiren küratör pozisyonu hiçbir anlam kaymasına izin vermeyecek şekilde tarif edilmiştir.

Popüler kültürde kendi şablonlarını çoktan yaratmış olan resim algısı “Yeni Yılıma Kutlu Olsun” (Resim 48) adlı resimde ele alınmıştır. Resmin üzerindeki “Göze hitap eder.” Cümlesi, bu şablonun kuramsal olarak da aynı kültür içinde bir dile geliştiğini gösterir. Bu kuramsal düzeyin öyle kolay kolay aşılamayacağı yine Kum’un kişisel deneyimlerinden anlaşılabilir. Dizideki Manavgat resimleri bu açıdan ele alınabilir. Kum bu resimlerin ortaya çıkışını şöyle anlatır:

Cemal Tollu, CHP’nin düzenlediği “Yurt Gezileri” kapsamında, Avrupalı meslektaşlarının Nazi teröründen fellik fellik kaçtığı 1938 yılında, cebine hükümetin koyduğu harcırah ile Antalya’ya gönderiliyor. O günlere ait gazetelerde Tollu’nun meşhur Manavgat şelalesinin de resmini yaptığı yazılı. Şimdi o resim kim bilir nerede? (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 31)

Manavgat’ta yaşayan biri olarak, günde yüzlerce aynı fotoğrafıyla, yılda da onlarca kez resmini yapma teklifiyle karşılaştığım bu şelalenin bıkana kadar resmini yapmak istedim.



Resim 43: Nostalghia, 2002, 61x88 cm.

Kum, turizmin en işlek Anadolu kentlerinden biri olan Manavgat'da, yani Türkiye'nin dış dünyayla en çok iletişime geçtiği bir yerde, yerleşik şablonların nasılda kararlı bir şekilde varlığını sürdürdüğünü böyle anlatıyor. Kum, Tollu'nun kayıp Manavgat resimlerini sahiplenmeyi dahi başaramayan bir kültürün kendisine yönelttiği ısrarlı talepleri bir dizi Manavgat resmi yaparak karşılar. Elbette bu resimler, yerleşik beğeniyi temellendiren resim defteri kapaklarına, takvim yapraklarına ya da tebrik kartlarına yakışacaktır en çok (Bu İşin Kitabını Kim Yazdı?, Kapak Mopak, Kampanya, Takvimli Natürmort, American Dream).



Resim 44: Kampanya, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 61x88 cm.



Resim 45: Takvimli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 119x139 cm.



Resim 46: Amerikan Dream, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 90x125 cm.



Resim 47: Leblebi Çekirdek Aile, T.Ü.Y.B. 2003, 51x71 cm.



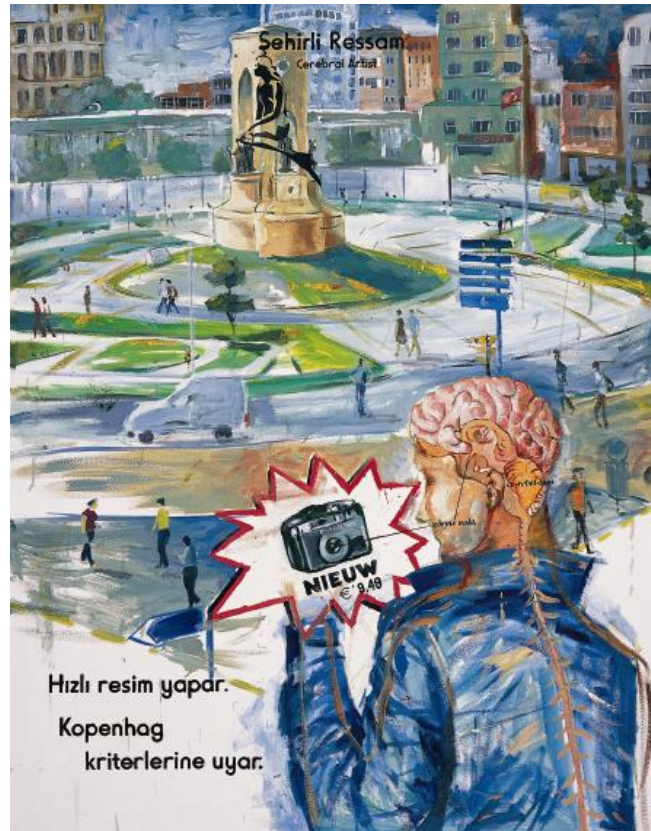
Resim 48: Bütün Küratörler Aslında Birer melektir, T.Ü.Y.B. 2003, 51x71 cm.



Resim 49: Yeni Yılınz Kutlu Olsun,
Melektir, T.Ü.Y.B. 2003, 111x141cm.



Resim 50: Goya Yaşıyor Olsaydı,
T.Ü.Y.B. 2003, 111x141 cm

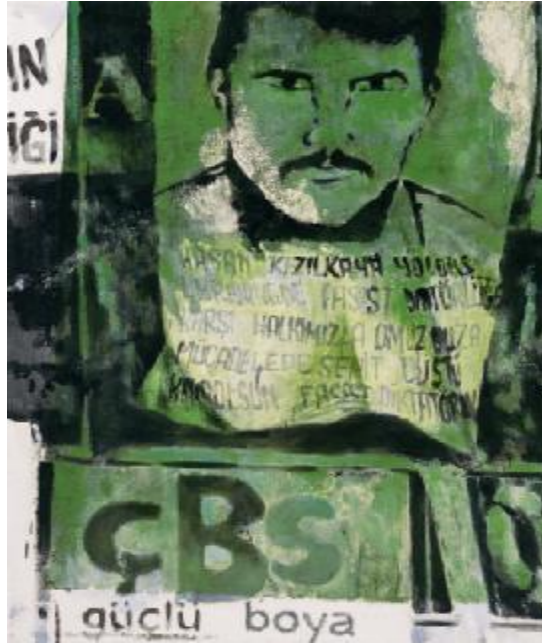


Resim 51: Buluşma Noktası Taxim, T.Ü.Y.B. 2003, 111x141 cm.

Kuşkusuz, egemen kültür kendi karşıtını yaratırken onunla etkileşime de girer. Türkiye’de en genel anlamda düzen karşıtı sol muhalefetin sanat kültürü bakımından karşıtı ile kıyaslanamayacak düzeyde bir birikimi üslenmeye çalıştığını söylemek yanlış olmaz. Yine de tarihin belli bir döneminde kendi gelişmişlik düzeyiyle sınırlıdır bu aşma çabası. Kum bu durumu şöyle değerlendirir:

68 hareketinin ardından gelen, sağ-sol çatışması olarak hatırladığımız politik kamplaşma günlerinde sol sempaticileri bir lise öğrencisiydim. Belleğime gri tonlarla yerleşmiş o günlerden kalan en derin ve sarsıcı iz, iki nedenden dolayı, 1 Mayıs 1977 idi: 37 insanın öldürüldüğü katliam ve Taksim meydanına asılmış dev boyutlu, 10x30 metrelik işçi resmi. Nedense biz devrimciler için resim, yalnızca öldürülen yoldaşlarımızın Chevari idealize portreleri ile güçlü kolları ve küçük kafaları olan işçi figürlerinden ibaretti. Olsun. Yine de devrimciler için o imkansız günlerde, en azından, resim sanatı diye bir şey vardı. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 51)

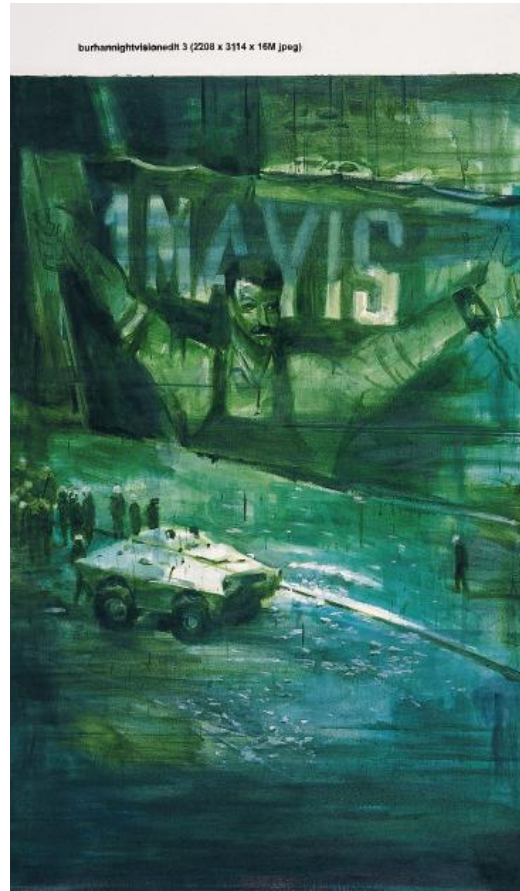
Kum, Türkiye’nin yakın tarihine damgasını vurmuş bu tarihsel dönemi muhalif kültürün simgelerine başvurarak ele alan bir dizi resim yapar. Bunlardan “Görgü tanığı” adlı resim, yukarıda sözü geçen işçi imgesini dönemin belgesel değerdeki fotoğrafı içinde ele alması bakımından dikkat çekicidir.



Resim 52: Boyanın Gücü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 55x71 cm.



Resim 53: Photoshop Sanatçısı Özgürleştirdi, T.Ü.Y.B. 2003, 115x130 cm.



Resim 54: Görgü Tanığı (detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 80x145cm.



Resim 55: Ön Saf, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 61x88 cm.

Kum yetmişli yılları ele aldığı dönem resimlerinde, resmin toplumsal işlevinin bir başka görünüşü olarak dönemin seks filmlerinde kullanılan afişlere yönelmiştir dikkatini. Yeşilçam sinemasının 1975 yılından sonra girdiği kriz ve sayıları artan seks filmleri, popüler kültürün belirli bir düzeyde yozlaşması olarak ele alınabilir. Kum, bu afişler üzerine şunları söyler:

Yetmişli yıllarda Yeşilçamda'da "seks" furyası hakimdi. Hafta sonları okul çıkışlarında, erkek erkeğe Beyoğlu'na gider, önce birahaneye (illa ki Bacanak) sonra da gizlice (aradan parça var mı?) *hard-in-soft* porno filmlere takılırdık. Büyük olasılıkla ülkenin içinde bulunduğu ekonomik krizin etkisiyle matbaa filmi ve mürekkebi bulmanın zorluklarından, bu filmlerin sinemanın girişlerinin üzerine asılan dev boyutlu afişleri elle boyanırdı. Bugün kimlerin bile yaptığı bilinmeyen orijinallerinin bile korunmadığı o afişlere karikatür çizdiğim o günlerde hayranlıkla bakar, öyle güzel kadınların resimlerini de yapabilmeyi hayal ederdim. (Kum, Resmen, 2004, 63)

Resim dizisinin bu bölümü söz konusu film afişlerinin resim diline bakıldığında beraberinde kimi saptamaları getirebilmesi bakımından önemlidir. Bu afişlerin tek bir sanat galerisi bile bulunmayan pek çok Anadolu kentini dolaştığı düşünülürse, resim

dendiğinde izleyicinin birikimi bakımından ne anlaşılacağı kolaylıkla öngörülebilir. Kuşkusuz içerik değildir bu öngörü için söz konusu olan. Afişlerdeki yalınkat figür kavrayışı, çizgi roman resimlemelerini ya da fotoroman karelerini çağrıştırır belki de en çok. Ama aynı resimleme anlayışı duvar halılarıyla çoktan girmiştir evlere. Bu resimlerde kendisini gösteren figür algısı Kum'un aka demik eğitime ilişkin eleştirileri içinde olanak yaratmış gibi görünmektedir:

Türkiye’de figür resmi, iliklerimize kadar işlemiş Fındıklı Akademizminin etkisiyle, resmin en yüksek aşaması zannediliyor. Figürü, resmin ana sorunsalı haline getiren “figür resmi” tanımlaması bile, resmin düşünsel meselesini geri plana iterek, aracın amaç konumuna yerleştirilişinin çarpıklığını açıklamaya yetiyor. Bu anlayışa göre anatomisi sağlam bir figürü “boyayabilmek” sanki maharetin daniskası. İşin en acı yönü ise bunu öğrencilerinden –daha Akademi’ye giriş sınavlarında, hem de hayalden- talep eden hocaların hiçbirinin, onu bile yapamıyor olması. Faşizmin daha trajik başka bir tanımı var mı? (Kum, Resmen, 2004, 73)



Resim 56: Türk Usulü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 125x190 cm.



Resim 57: Aradan Parça (detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 125x190 cm.

Kum'un görsel kültürün somutlanışında, ayrıntıların dile getirilme potansiyelinden çokça yararlandığı kolaylıkla görülebilir. Kum, devletin resme ne zaman gereksinim duyduğu üzerine bazı saptamalarda bulunurken body-guard'ların silah eğitiminde ve zanlıların bulunmasında kullanılan robot resimlere dikkat çeker:

Devlet bugün resme ne zaman gereksinim duyuyor? 1-Kendini korumakla görevli body-guard'ların silah kullanma eğitiminde. 2-Zanlıların bulunması için yapılan robot resimlerde. Yani devlet için resim, suç unsuru söz konusu ise üretiliyor. Bu resimleri yapan polis ressamlarıyla tanışmak isterdim. En azından biz ressamların ne yaptığı hakkında düşüncelerini öğrenmek için. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 75)

Kum'un bu değerlendirmelere eşlik eden tuvalin üzerine yazdıkları söz konusu bağlamı genişletirken, Türkiye'deki sanat ortamının vazgeçilmez tartışma başlıklarından birine oldukça ironik bir şekilde değinir: Figür resmine ölüm!



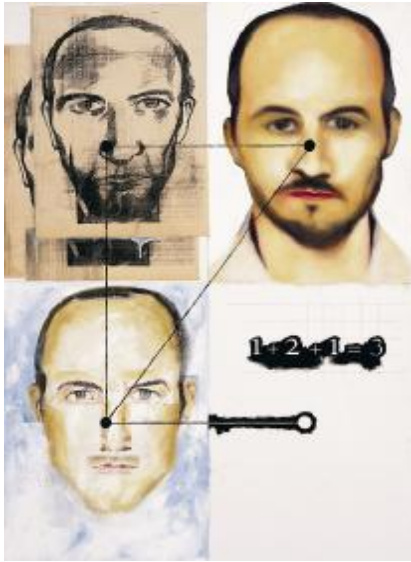
Resim 58: Hedef Kitle, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 90x125 cm.

Kum'un bir sanatçı olarak kendi portresi üzerine yaptığı çalışmalar daha çok bu yaklaşımlar etrafında şekil alır. Kum, portrelerini anlatırken şunları söyler:

Benim için sanatın en önemli sorunu **neden** yapıldığıdır. Bir (oto-) portre noktaları birleştirmek değil, o kişinin ifade ettiği anlamın yüz hatlarına en yalın biçimde yansıtılmasıdır (**ekonomi**). Kişinin zamanı ve mekânı yaşayış biçimini anlatmalıdır (**derinlik**). Bu da o insanın kendini nasıl gördüğünden çok, kendisinin karar mekanizmaları tarafından nasıl görüldüğü ile ilgilidir (**kaçınılmazlık**). Portre bir suratın kulak, burun, ağız, göz vs. gibi unsurların toplamından oluşan vesikalık bir belgeye indirgenmesine direnmelidir (**ciddiyet**). Daha

önceleri tanıdığımız bir kişinin yüzünün o biçimde de olabileceğini göstermelidir (**beklenmedik olma**). Sanat tarihinde yaşamları boyunca kendilerini sanatlarının ana motifi olarak kullanan iki ressam var: Amsterdamlı Rembrandt ve Brabantlı Van Gogh. Hollanda'daki akademi yıllarımın Brabant, atölye yıllarımın da Amsterdam'da geçmiş olması otoportre merakımı açıklayabilir, ama benim için otoportre kendimi zamanın aynasında görmek demektir. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 75)

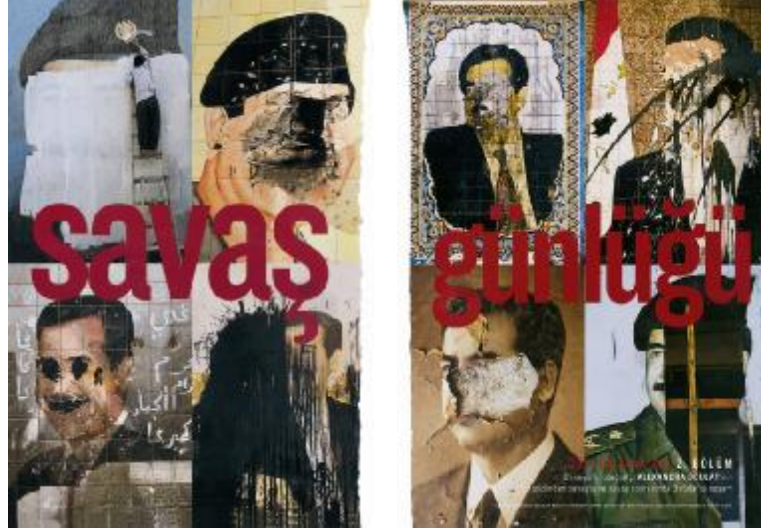
Portrenin özneye odaklanması birey-toplum ilişkisini bir ikilem olarak görmek anlamına gelmez kuşkusuz. Bireyin mitleştirilmesiyle sıradanlaştırılması arasında kaybolan insan algısı Türkiye toplumunun ruhsal halini tarif eder bir bakıma. Portre bu ruhsal hal içinde katilin robot resmi olarak suçtan arınma (çünkü bir robot resim her zaman kötülüğün somutlanması olarak biçimlenir), popüler kültürün “star”larıyla kurulan benzerlik arayışlarında trajikomik, bir nefret nesnesine yöneltilen tepki olarak sonuçsuzdur.



Resim 59: Negatif, T.Ü.Y.B.
2003, 70x100 cm.



Resim 60: İlhan Mansız Olmak,
T.Ü.Y.B. 2003, 70x100 cm.



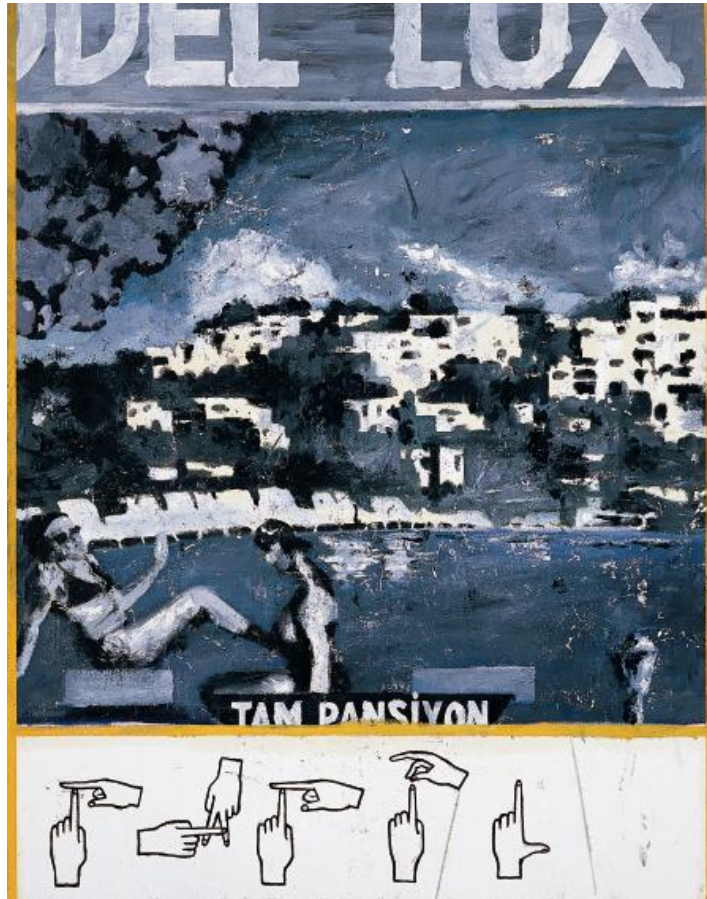
Resim 61: Ben diktatörken... Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2003–2004, 125x190 cm.

Kum'un bu dizi içindeki bölümlerinden biri de işaret alfabesi üzerine kuruludur:

Ülkemizde sağır ve dilsizlere okuma ve yazma öğretecek resmi bir işaret alfabemiz henüz yokmuş. Bunun eksikliğini fark eden bir Amerikalının hazırladığı işaret alfabesinin eğitimde kullanılabilmesi için, bu resimlerin yapıldığı bu günlerde, Milli Eğitim Bakanlığında onay bekleniyordu. Hiyeroglifin soyut imlere dönüşümüyle oluşan

harfler, tekrar hiyegrofile dönüşüyor. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 109)

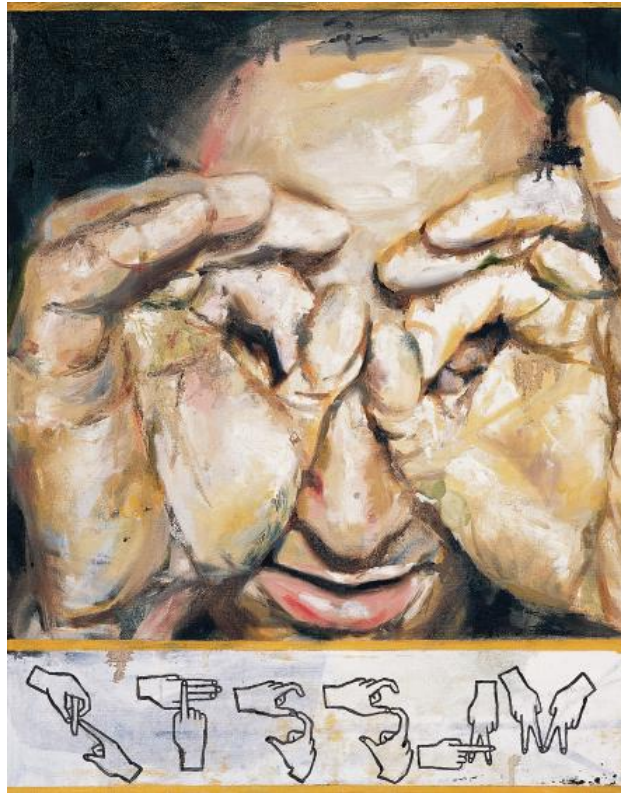
İşaret dili anatomik bir kısıtlılığın aşılması arayışının ürünü sayılabilir. Türkiye toplumunun kendi içine dönük olarak kronik hale gelmiş bir iletişim problemiyle yaşamakta olduğu düşünüldüğünde, sağır ve dilsizlere okuma ve yazma öğretecek resmi bir işaret alfabesinin olmayışı bir eksiklik olarak görülmemiş olmalıdır. Burhan Kum, bu tuhaf durumu, işaret dilini, bazen söze hiç gerek olmayan bazen de sözün yetmediği yerlerde kullanarak parodinin alanına taşır. Bu bölümde “F-Otopotre” (Resim 64) adlı resim öne çıkmaktadır. İşaret dilinin mekaniğini oluşturan eller, gören gözü işiten kulakla birleştirmekte, elleriyle konuşan özne gözleriyle işitmekte ve görmektedir. Bu resmin üzerinde işaret diliyle söylenmiş sözcük ise “ressam”dır. Resim ellerin etkin eylemiyle gerçekleşen bir konuşma sayılmalıdır öyleyse.



Resim 62: Tatil Manzarası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm.



Resim 63: Muhabbet Meydanı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm.



Resim 64: F-Otoportre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 56x71 cm



Resim 65: İstanbul'u Dinleyemiyorum, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 100x131cm.



Resim 66: Liebe Hans, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 55x80 cm.



Resim 67: Meçhul Tatil Beldesi İçin Seyahat Rehberi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 61x88 cm.



Resim 68: Turistik Mönü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, 61x88 cm.



Resim 69: Esselamünaleykümverahmetullah, T.Ü.Y.B. 2002, 55x80 cm.

Kum'un buraya kadar incelenen resimlerinde görülen ortak özelliklerden biri de yazıyı etkin olarak kullanmasıdır. Bunun nedenlerini şu şekilde açıklıyor Kum:

Harfler ve dolayısıyla yazı ise dilin görselleşmiş biçimi değil midir? O halde benim için, yazıyı görsel amacıma göre çeşitli biçimlerde kullanabilme olanağı doğar. Bu arada olmaması gerektiği halde, bazen yazılı anlatımdaki “**buluş**”un resminin önüne geçtiği zamanlar da yok değil. Çoğu sanatçı bunu eserinin adında yapıyor. O da zaten günümüz sanatının, tedavi edilmesi gereken vebası. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 15)

Kimi zaman yazılar resmin ana eksenini oluştururlarken görüntü, metinle birlikte oluşturdukları üst anlam da gözetilerek, bu metnin oluşturduğu ana gövdeden dallanabilir. Kimi zaman ise yazı ikincil bir etken konuma gerileyerek (**Goya Yaşıyor Olsaydı, Sahtekar Gerçekçilik**) resmin mahremiyetine müdahale edip (**demystification**) görüntünün lineer anlamı üzerine düşünmemizi sağlayabilir. Yalnız şu

var ki, yazı her durumda o resmin görselliği ve içeriği açısından farklı bir biçimde ortaya konuyor. Yazıların karakterleri bile başlı başına bir zamanı veya bir ideolojiyi görselleştirebiliyor. Bu da en azından basmakalıp bir “öyküleme” durumu değil. (Kum, Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine, 2004, 17)

Kum’un resimlerinde üslûp ve anlam ilişkisinin daima birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu düşünülerek tüm biçimselliğin, içerikle geliştiğini söylemek doğru olacaktır. Farklı zamanlarda öne çıkan bir konudaki değişen imgesel anlatımlarda içeriğin gücü kendisini her zaman hissettirir. İçerik burada, Kum’un olgulara yaklaşım biçimidir. Kum’un bu dizideki resimleri, geçmiş ile gelecek arasındaki bağı, güncel olayların tarihsel içeriğini, yaşantıları ve duyguları dile getirir. Bütün bu saptamalar üzerinden bakıldığında anlaşılıyor ki, Kum’un düşünce yapısıyla paralel gelişen sanatsal pratiği, onun kendini güçlü ve açık bir şekilde ifade etmesini olanaklı kılıyor.

Ayrıca, sanatçının Resmen sergisindeki kartpostal resimlerinden dolayı, dönemin Manavgat Kaymakamı tarafından mahkemeye verilmiş olması hatırlanmaya değer bir durumdur. Bu resimlerde, turistik kartpostalların taşıdığı biçimlendirilmiş propaganda yüklü anlamları sorgulayan ressam hakkında "Manavgat'ın imajını zedelemek, homoseksüellik ve Nazizm propagandası yapmak, Türk kadınına aşağılamak ve turizmi baltalamak" gerekçeleriyle dava açılması, devletin eleştirel sanat yaklaşımını ortaya koyar ve Kum'un iktidara karşı yürüttüğü mücadeleyi haklı çıkarır.

3.2.1.4. Suret

Kum “Suret” adlı sergisi için hazırlanmış olan katalogda resimleri üzerine şunları söyler:

Henri Laborit, *Yaratıcı İnsan* adlı kitabında dilin, ateşin bulunuşundan tutun da atomdaki enerjinin açığa çıkarılmasına dek, tüm insan deneyimi ile zamanı kaynaştırdığını söyler. Deneyimin oluşturduğu bilgi, dilin yazı aracılığıyla görselleştirilmiş olması sayesinde günümüze değin aktarılmış ve biriktirebilmiştir. Bu anlamda yazı dilin zamandaki izidir.

Edison'dan beri ses de zamandaki izine kavuşmuştur. Şimdi ise her harf varlığını bir surette buldu. Böylece portreler, sanatın önemli bir meselesi olan dönüşümün aracına dönüştüler. İlk bakışta bir video-still ya da çizgi romanı çağrıştıran bu resimlerin temeli sessiz sinema düşüncesidir. Bunlar topluma dayatılan sessizleştirmeye karşı duran “sesli resimler”. Ancak “sessiz”lik bir video still'deki gibi teknik bir seçimin sonucu olarak ortaya konan bir kısıtlama değil, aksine, zaten resim sanatı için var olmayan bir durum olduğundan, sessizliği özellikle vurgulamak için resimlerin elle boyanmış olması şarttı. Dili oluşturan kavramların belleğimizdeki imgesel karşılıkları, herkes için farklı mekân ve zamanlarda olduğu için, son derece kişiseldir. Bir ressam için ise, resmin vazgeçilmez unsurlarından biri olan beden dili (gesture), genetik olarak kendisine aktarılanla, zaman ve mekâna bağlı olarak kendi kontrolü dışında edindikleri hareket kodlarının toplamıdır. Ve içinde tüm insanlığın birikimini taşır. Bu birikim, boya ile fiziksel temasımız sayesinde enerjiye dönüşüp tuvale kaydedilebilir. Fotoğraf bir anı dondurur. Oysa, resmin beni cezbeden yanı, çıkış noktasına ressamın bile geri dönemiyor olmasındadır. (Kum, 2005, 5)

Kum bu sergisinde, insana dönük çalışmasını “beden dili”nin verilerini esas alarak yürütmüştür. Beden dili çoğu kez öznenin kişisel iradesini aşan bir söyleme/dile getirme potansiyeli olarak ortaya çıkar. Görsel sanatların bedene yönelik kesintisiz ilgisinde, bedenin en çok sustuğu anlarda bile çok şey söylemeye yatkın yapısının sanatçıyı çağırdığını söylemek yanlış olmaz. Bedenin olanakları onun bütünlüğüne bağlı parçaların toplamı olmaktan çok, her bir parçanın kendine özgülüğü ile ölçülebilir. Söz gelimi, ellerin bedenin bütünü içinde konumlanışlarının ötesinde, tek başlarına ya da birbirleriyle kurdukları ilişki çeşitliliğine bakıldığında bütünden bağımsız olarak onu temsil edebilme yetenekleri açığa çıkarılır. Kuşkusuz yüz, bedenin bütünlüğü içinde benzersiz bir dil alanı olarak öne çıkar. Bunda, yüzün, bedendeki eylemi kendi içine aktarma yeteneğinin payı olsa gerekir. Bedeni yüze odaklanarak anlamak/anlatmak, dışa dönük görünüşü adeta kutsayan bir kültürde birçok tehlikeyi beraberinde getirirse bile,

Kum'un Suret resimlerinde deşelediği sorunlar dikkate alındığında endişe yerini olumlamaya bırakır.

Kum katalog yazısında dilin insanın tarihsel serüveni içinde biçimlenişinden yazıya ulaşan süreci hatırlatır ve bedenın içinden dışarı yönelen sesin harf olarak suretteki belirişine dikkat çeker: Sesin sureti olarak harf/yazı ve harfin yüzde görünüşü olarak ağzın devinimi. "E-L-M-A'lı Natürmort" (Resim 76) adlı resim, dudağı okuyan bir göz talep eder. Öte yandan, gerçekte sesin çıkışıyla biçimlenen yüzün tuvalin doğası içindeki sessizliğı son derece somuttur. Yine de bu sessizlik, resim yüzeyindeki yüzün söyleyeceğini söylemesine engel değildir. "O-TO-P-ORT-RE" (Resim 77) de aynı yaklaşımla ele alınabilir. Bununla birlikte, serginin bütününde sesin çıktığı ağzın eylemi, bedenın cinsel etkinliğinin yüzdeki belirişi olarak görülür. "E-L-M-A'lı Natürmort" ve "O-TO-P-ORT-RE" de aynı çağrışımdan uzak değildir. Kum bu bağlamda şunları söyler:

Resimlerde cinselliğın farklı halleri ve kullanım biçimleri işledim. Ancak yine de benim için önemli olan, cinselliğın bir iktidar savaşı içinde ve biçiminde ortaya konması idi. Bu resimler erkek egemen cinsellik, cinselliğın bir baskı aracı olarak kullanılması ve cinsellik içi şiddete yeni bir bakıştır. Ağız sergisinin tamamında merkezi bir rol alıyorsa da bu resimlerde kadınlara yönelik cinsel şiddetin ve aşağılamanın pornografik izdüşümü olarak var. (Kum, 2005, 17)

İktidar meselesi Suret resimlerinin bütününde ana motif olarak görülebilir bir bakıma. Çünkü, erkek egemenliğinin somutlanışında baskı aracı olarak kullanılan cinsellik, hayatı bütünsel olarak biçimleyen genel egemenlik mekanizmasının etkili bir organıdır. Cinselliğın şiddetle yönetilmesi ilişkideki tarafların iktidar ilişkileri bakımından da konumunu işaret eder. Bu konum temsili düzeyde olmaktan çok iktidar ilişkisinin yaşantıya dönüşmesi anlamında gerçeğın ta kendisidir. Kum, bu konudaki sözlerini şöyle sürdürür:

Kadınlara ağzına gelen yerde tuvalin yırtılması, hatta parçalanması, böyle bir sorunun cevaplanması değil ama yeniden sorulmasıdır. Çünkü portrenin değil resmin derisi yüzülmüştür.

Fontana derinlik meselesi üzerine tuvali keserek gitmişti. Bende de böyle bir kaygı var ancak iki taraflı. Bir, hepsi bir yanılısama çünkü tuvalin arkasında duvardan başka bir şey yok. Ancak diğer taraftan da yanılısama filan değil çünkü görünen gerçekten tuval bezinin arkası. İki, tuval kesilip kıvrılarak resme boya gibi bir malzeme olarak dâhil olurken, başka bir nesneye dönüşüyor. Kısaca, derinlik-yüzey ve boya-nesne üzerine çok yönlü bir paradoks. (Kum, 2005, 15)

Burada tuvalin “yırılması” eylemini, yerleşik ahlak değerlerini çağrıştıracak anlamda, cinselliğin kurallara bağlanışına ilişkin bir ima olarak görmek olanaklıdır. Kuralı koyan cins olarak erkek, kendi cinsel hayatı için geniş bir alan açarken hem cinselliği yaşayış biçimi bakımından karşı cinsi kategorize eder hem de tarif ettiği her alanda egemenliğini ilan eder. Kum, tuval yüzeyinde ağız, ama kapalı ağızın bıraktığı boşluğu yırttıktan sonra, örneğin, “Gerdek” (Resim 83) adlı resimde bu boşluğu zarif bir dantelle kapatmıştır. “İthal Malı” (Resim 82) adlı resimde ise erkeğe özgü bir cinsel doyum nesnesi resimlemiş ve açık ağızı dikmiştir. Her iki resim de aynı cinsellik kültürünü işaret eder.

Yırılan tuval, figürlerin boyanışında iki boyutlu yüzeyde üç boyut etkisi yaratmaya dönük optik yanılısama pratiğine mesafeli durmaktan olsa gerek, derinlik meselesi ile ilgili tartışmalardan önce resmin içeriğiyle ilgili arayışları akla getiriyor. Tam da Kum’un söylediği gibi, “tuval kesilip kıvrılarak resme boya gibi bir malzeme olarak dahil olurken, başka bir nesneye dönüşüyor.” Kum’un tuvale dönük müdahalesiyle ilgili bu çözümleme, sanatçının amacını değerlendirme dışı bırakmıyor kuşkusuz; çünkü yırtma eylemini resmin yapılış amacından bağımsız, metinlerarası bir bağlantı olarak görmek, her şeyden önce, buraya dek çizilmiş olan Burhan Kum portresine ters düşecektir.

Bu dizinin dikkat çekici resimlerinden biri de “Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (Polder)” (Resim 70) adlı çalışmadır. Bu resim üzerinde Kum’un da özel olarak durduğu katalog yazısındaki açıklamadan anlaşılıyor:

Bu resmi geçen yaz beş yıl aradan sonra, iki haftalığına gittiğim ikinci vatanım Hollanda'dan döndükten sonra yaptım.

Bu resmi aşağılanmaya karşı direnen *angry young woman* için yaptım. Ama aynı zamanda kendisinden kadınlığını gizlemesini talep eden, cinsel şiddete karşı direnmesi için yaptım. (Kum, Suret, 2005, 12)

Giyim kuşamın niteliğiyle ilgili tartışmaların tarihi bir hayli geriye gider. Çoğu kez tartışmanın tarihsel arka planının gözden kaçtığı, dolayısıyla siyasal içeriğinden bağımsız ele alınmaya çalışıldığı görülüyor. Oysa, Kum'un iki ayrı ağırlık noktası belirleyerek tarif ettiği gibi, sorun siyasal bağlama sıkı sıkıya bağlıdır. Ve her siyasal içerikte olduğu gibi, egemenlik ilişkilerini imler. Hatırlatmak gerekirse, Kum şöyle demişti; “Başörtüsü, başlangıçta, her ne kadar erkeklerin kadınlardan talep ettiği bir giyim eşyası olsa da, günümüzde kadınların kendilerini birey olarak ifade etme aracına da dönüştü.” Bu çözümlenmede, başlangıçla sonuç arasındaki bağ gözden kaçmadığı sürece, siyasal bağlamın üzeri örtülmemiş olacaktır. Çünkü, türbanlı genç kız tarihsel sürecin neden olduğu bir öznedir. “Türbanlı erkeklerin kadınlardan talep etmesi” ile “türbanın kadınların kendilerini birey olarak ifade etme aracına dönüşmesi” bu öznenin zihinsel evriminde birer aşamaya denk düşer. Kum, erkek egemenliğinin nesnesi olan başörtüsü ile kendi bireyliğini tarif eden kadınlardan bu dolaysız cinsel şiddete karşı direnmesini talep eder. Bu talebin somutlanması olan resimde, bir kadın gövdesinin cinsel eylemini bedeninin açık kalan tek yeri olarak kalan yüzden dışarıya yayar. Ancak bunu yaparken, pornografik görsel edebiyatın en beylik kışkırtma ifadelerine başvurur. Bu, örtünmeyi vaaz eden kültürü sakındığı şeyle baş başa bırakmak değil, iki ayrı uçtaki cinsellik algısının çatışmalı bağını ortaya çıkarmak içindir.



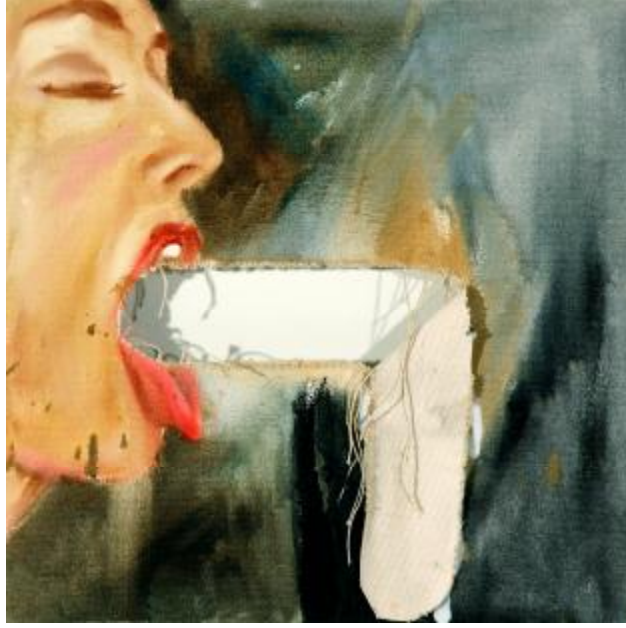
Resim 70: Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (Polder), .T.Ü.Y.B. 2004, 42x252 cm.



Resim 71: İnci Küpeli Kız, Tuval  zerine Yağlıboya, 2004, 30x30 cm.



Resim 72: Bütün Bu İŞin Kitabını Kim Yazdı, 2003, 70x95 cm



Resim73: Tuvalin Arkasında Duvardan Başka Bir Şey Yok, Tuval Üzerine Yağlıboya
2004, 35x35 cm.



Resim 74: Erkeklere Manzara is. Ar. Büyük çağlayan, çavlan, T.Ü.Y.B. 2004, 30x180
cm.



Resim 75: Siyah Kare(Zina – Namus – Ölüm), Her biri 30x30 cm olan 12 adet,
T.Ü.Y.B. 2004

Bu bölümde son olarak portre konusu üzerinde durulacaktır. Kum, kendi resimleri için portreyi şu şekilde tanımlar:

Bir portre neyi ifade etmelidir? Bir suratın sureti midir yalnızca, yoksa kişiyi tanıtır kılan hatların resme tercüme edilmesi mi? O portreyi yüzünde taşıyan her kimse, çokluk farkında bile olmadan, kalıtımsal olanı yaşlandırmakla (zaman) birlikte, edinilmiş olanları (mekân) da yüz hatlarını sindirmekle meşguldür. Kimi zaman yapay, kimi zaman ise istem dışı bir doğallıkta gelişen bu durumların karışımının sonucudur portre. Bu anlamda, yaşadığımız zamanın yüzümüze taktığı bir maskedir. Portremizi oluşturuş ve onu kullanış biçimimiz, aidiyetimizin birer yansımasıdır. Saç kesimimizden taşıdığımız bıyığa, makyajımızdan kırışıklıklarımıza, dövmelerimizden bakış biçimimize kadar her şey kimliğimize ait bütün bilgilerin göstergelerini taşır. Doğal olarak, her gösterge gibi, yanıltıcı bilgiler de içerebilir. Taşımak istemediği bilgileri ifade etmek zorunda kalabilir. Uğradığı bu dönüşümden, ancak bir ressamın elinde yeniden dönüşüme uğrayarak kurtulabilir. Ne var ki, dönüştüğü son durum da başlangıçtaki halinden oldukça uzakta olabilir. Olmuşsa ressam görevini başarmıştır. Zaten o noktada gördüğümüz de, artık kişinin yüz hatlarının belgelendiği, suratın suretlendirilmesi değil, toplumsal bir manzaranın resmidir. (Kum, 2005, 15)

Bu sözler içinde “toplumsal bir manzara” ifadesi, Kum’un, Suret resimlerindeki portreleri için etkili bir açıklamaya karşılık gelir. Dizideki resimlerin bütününde, şu ya da bu kişinin kişisel tarihi olan bir yüzle değil, bir bakıma, toplumsallığın yaşanış biçimi içinde anonimleşmiş yüzler karşılaşır izleyici. Bu portreler, aidiyetin göstergesi olan anonim özelliklere odaklanarak yapılmıştır. Kum, portreler üzerinden okuduğu hayatları kendi çelişkileriyle yaşadıkları alanın sınırlarına getirir ve seyirciyi bu sınırların zorlanmış olmasından doğan rahatsızlıkla yüz yüze bırakır.



Resim 76: E-L-M-A'lı Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x120 cm.



Resim 77: O-TO-ORT-RE, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x120cm.



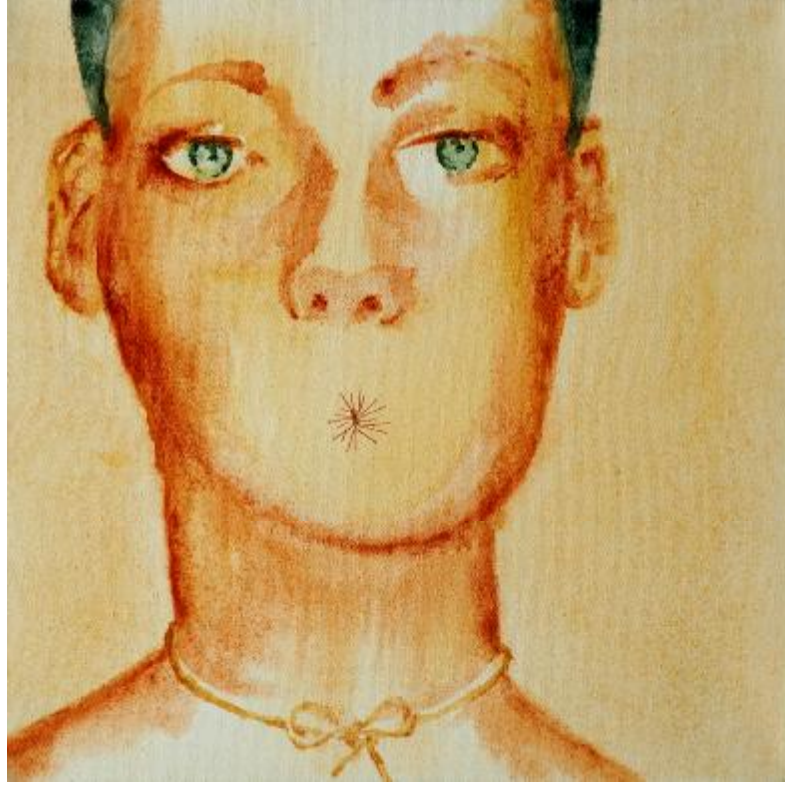
Resim 78: MANZARA: Manavgat İlçemizde Meşhur Doğa Harikası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x180 cm.



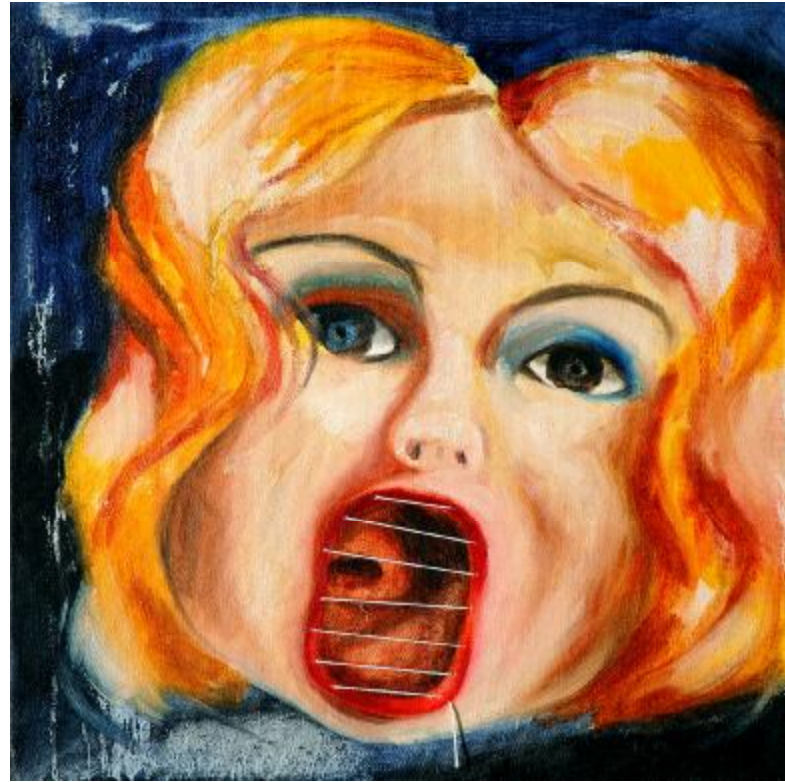
Resim 79: Yüz Germe, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x42 cm.



Resim 80: Ağlayan Güzel, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Dikiş İpliği, 2004, 42x42 cm.



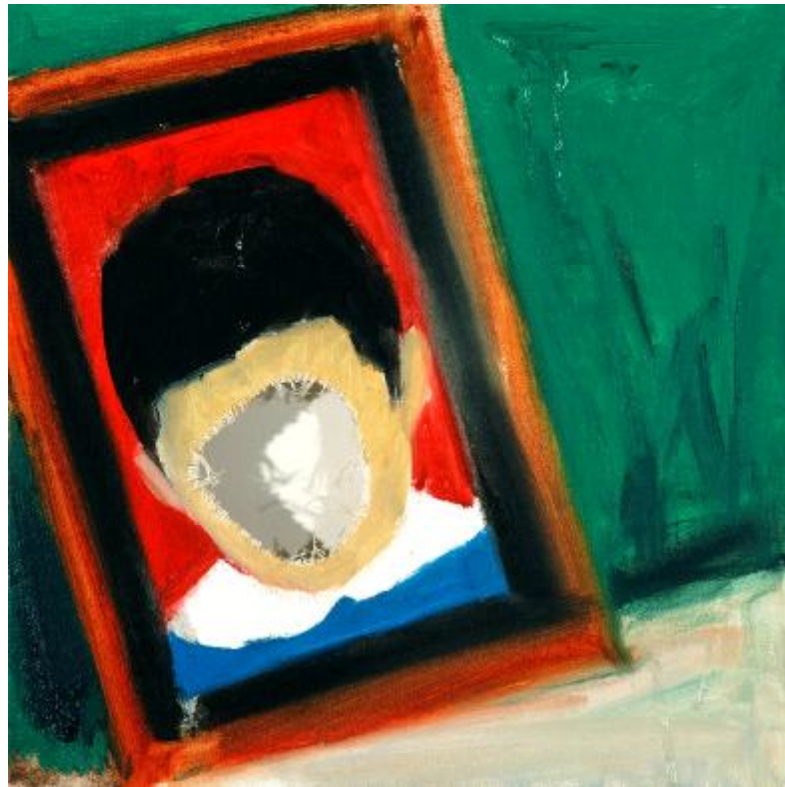
Resim 81: Vitrin, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 42x42 cm.



Resim 82: İthal Malı, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Dikiş İpliği, 2004, 30x30 cm.



Resim 83: Gerdek II, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Simli Saten, 2005, 42x42 cm.



Resim 84: Uğur, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003, 30x30 cm.

3.2.1.5. Korku Versus Korku

Hollandalı sanat eleştirmeni Etienne Boileau, Kum'un "**Korku Versus Korku**" dizisi resimleri için "**Bilinmeyen Korkusu**" başlıklı yazısında şöyle diyor:

Batı sanatında 1900'lerden sonra sayısız yeni soyut, genellikle de estetik sanat akımları ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, bu yeni akımlar aracılığıyla, eleştirilerini özellikle önceki sanat akımlarına ve sanat dünyasının temel çıkış noktalarına yöneltmişlerdir. Bu anlamda topluma yönelik pek fazla eleştiriden bahsedilemez. O yıllarda toplumsal olaylarla ilişkili sanata, 30'lu yıllardaki Amerikan Toplumsal Gerçekçiliği dışında rastlamıyoruz. Bir başka istisna ise savaştan önce toplumsal içerikli temaları, aşağı yukarı üstü kapalı bir biçimde ele alan Alman sanatçı Max Beckmann'dır. Netice itibariyle, o zamanlar öncelik, başarılı bir görsel dil oluşturmaya yönelikti. 60'lı yıllarda yeni pazarlama tekniklerinin yardımıyla ticaret, sanatçıların işleri üzerinde daha fazla söz sahibi olmaya başladı; bu gelişmenin, politik içeriği olan, pek az ilginç sanat eseri üretilmesine neden olduğu söylenebilir. O zamanlar yapılanlar, özellikle 'pour épater le bourgeois' (burjuvaziyi şaşırtmak) için geliştirilmiştir. Yalnız Joseph Beuys'un hayatı ve işleri bu durum için bir istisna sayılabilir. 60'lı yıllarda Beuys kendisini sanatçılıktan profesörlüğe doğru geliştirmiş ve daha sonraları ise kendini özellikle bir politikacı olarak görmüştür. Hocalığı ve politik eylemleri onun sanatçı olarak kullandığı, en direkt sanatsal ifade araçları idi. Hatta işi, görüşlerini kitlelere direkt anlatmaya kadar götürdü. Beuys "yalnızca sanatın devrimci olabileceğine" inanıyordu. Resim yapmayı şehvetle seven Burhan Kum'un işleri de bu çizgide değerlendirilebilir. Resimlerinde ve verdiği seminerlerinde dikkatimizi, dünyadaki kendisini rahatsız eden ve acilen değişmeleri gereken politik ve toplumsal olaylara çekmeye çalışıyor; sanat üremek, ona göre politika icra etmeye eşdeğer.

Kum'un '**KORKU**' konulu bu sergisinde, Doğu ve Batı dünyası arasındaki ilişkiler can alıcı bir rol oynuyor: oldukça gerçekçi,

çoğunlukla kaba bir görsel dil aracılığıyla İslam dünyasının geleneklerini teşhir ediyor. Töre cinayetleri, bekâret kontrolü, türban takma zorunluluğu gibi fenomenleri eleştiriyor. Aynı zamanda, katmanlı bir anlatım biçimi kullanarak, Müslüman ülkelerdeki eşcinsellik korkusunu ve batılıların Orta-Doğu'ya bakışını gözler önüne seriyor. Kum'un bu katalogda yer alan kapsamlı metninden, çalışmalarının temelinde yatan teorilerin, başka kaynakların yanı sıra, Edward Said'in 1978 tarihli '**Şarkiyatçılık**' adlı temel yapıtındann esinlendiğini söylemek mümkün. Said'e göre, Batı'nın Şark hakkında oluşturduğu görüşleri, Avrupa emperyalizminin ve ırkçılığının yansımından başka bir şey değildi. Said'in vardığı bir başka sonuca göre ise Şark, yüzyıllar boyunca Batıdaki gelişmelere uyum sağlamakla, bu gelişmelerin neden olduğu yeni ve bilinmeyen korkusundan dolayı, bu gelişmeleri reddetmek arasında gidip gelmiştir. Said'in düşünceleri çağımızda da güncelliğini korumakta olduğundan, Kum işlerinde açık ve örtülü olarak bunlara gönderme yapmaktadır: uluslararası havaalanlarındaki bagaj kontrolleri bilinmeyene karşı duyulan korkunun bir göstergesidir. Dünyanı dört bir yanında ortaya çıkan 'Korumalı Siteler' (Afganistan'da bile golf sahali, korumalı yerleşim alanları oluşturulmuştur) site sakinlerinin korkularını ortadan kaldırarak, güvenlik duygusu verme amaçlıdır. Dünyada korkuya dayalı jeopolitik gelişmeler temel haklarımızı kısıtlamaya ve hatta kimi yerlerde insanların özgür düşüncelerini bastırmaya neden olmaktadır. Eğer, bu baskıya rağmen, hala düşünen varsa, bunu açıkça ifade etmeleri yasaklanmaktadır.

Burhan Kum akıcı bir biçimde boyadığı tuvalerinde, bütün bu olanları bize tüm çıplaklığıyla gösteriyor; çoğunlukla yüzleştirici bir biçimde, bazen kibar ve rafine ve kimi işlerinde ise zekice, post modern kılıfın içinde tarihsel kaynaklara ve klasik resim sanatına göndermeler yoluyla, ancak her zaman güncelliğini koruyarak. (Boileau, 2006, 2)

"Korku Versus Korku" başlıklı sergi katalogunun girişinde yer alan bu yazı, Kum'un daha önce de tartıştığı oryantalizm problemini eksene koymasından

dikkat çekicidir. Ama asıl dikkat çekici olan oryantalizmin korku ile tarif edilen bir içeriğe kavuşturulmasıdır. Ancak bugün “batı” da “doğu” da hem kendi iç korkularıyla hem de birbirlerine bakarak ürettikleri korkularla yaralı olarak yaşamaktadırlar. Kum’un resimleri, derinden yüzeye kesintisizce fişkırarak korkuların kaynağı olarak coğrafi terimlerle içerik kazanacak bir açıklamanın boşunallığını açığa çıkarır her şeyden önce. “Kim ne için korkmaktadır?” sorusuyla “Korkutan kim?” sorusu birbirini bütünler ve Kum bu bütünlüğü işaret eder. Yaşama alışkanlıkları içine sinmiş korkuların, yasalar eliyle biçimlenmiş olanlardan daha fazla yer kapladığını ya da ağırlığa sahip olduğunu söylemek gerekir. Hayatı algılama pratikleri içinde korkular birer alışkanlığa dönüşmüş gibi görünmektedir. Bu, korkuların sorgulanmasının koşullarını ortadan kaldırmakta, kaynağını belirsizleştirmekte ve neredeyse kutsallaştırmaktadır. Korkunun yönettiği bir hayatın coğrafyaları birbirine bağlayan karakteri budur.

Kum bu sergi için hazırlanan kataloga oldukça uzun bir metin hazırlamıştır. Bu metni Kum’un bütün yazı ve resimleriyle ortaya koyduğu yaklaşımları kapsayan bir manifesto gibi görmek yanlış olmaz. Kum’u hayata ilişkin görüşlerini tutarlı bir bütünlüğe kavuşturmak için gösterdiği dikkati bu görüşlerle sanat eylemi arasında kurduğu bağda da izlemek olanaklıdır. Söz konusu metin bu baği dile getirme potansiyeli bakımından da önemlidir.

Kum, bu serisinde daha önce de ele aldığı kimi problemlerin izini sürmeye devam etmiştir. Türban, cinselliğin, bekâret kavramının toplumsal olarak algılanış ve yaşanış biçimlerini yeni bağlamlar içinde ele almıştır. Sergiye adını veren korku kavramı, hem bu problemler hem de başka örneksel durumlar bağlamında bütünlüğü atlatan alta etkileyen bir işleve kavuşturulmuştur. Kum’un ‘**Teori**’ başlıklı metni, yapıtlarına bir kapı aralayabilmek için izleyiciye rehber edecek özelliklerle donatılmıştır.

Korkunun insanların özgürlüklerini kısıtlamak için bilinçli olarak canlı tutulduğunu söyleyen Kum, konuya yoğunlaştıkça, korkuların yaşamda ne kadar büyük bir yer tuttuğunu ortaya koyan ayrıntılara ulaşır. Ancak, bu dizi açısından asıl dikkat çekici olan şey, korkunun insanda bir yanda sinmeyi öte yandan da dışa dönük olarak atak bir tavrı tetikleyebiliyor oluşunun saptanması ve bu saptamanın sanat için bir olanağa dönüştürülebileceğinin öngörülmesidir:

Korkunun yaşamımızda bu denli belirleyici yeri göz önüne alındığında, yaşamın ta kendisinden beslenen sanatçının mevcut gelişmelerle ilgili ne gibi tespitleri olabilir? Bütün dünyada saldırı korkusu ve korunma güdüsü ile yaşayan insanlara sanat, bir saldırı ya da savunma aracı olarak sunulabilir mi? Ya da, bir adım ileri giderek, saldırı sanat boyutuna yüceltilebilir mi? (Kum, 2006, 35)

Kum bu soruları tamamlayan ve kendi tutumunu aydınlatan iki soru daha sorar. Bunlardan biri şöyledir:

Ortak paydası saldırı, savunma ve korku olan bu sorulara verilecek cevap da ancak başka bir soru olabilir: Sanat, başkaları tarafından kendisine biçilen rekreatif (“eğlendirici” anlamı var) ve evcil rolü kabul etmek zorunda mıdır? (Kum, 2006, 35)

İkinci soru, ilkini de kuşatacak şekilde düzenlenmiştir:

Gelişen teknolojileri kullanan sanat dalları karşısında oldukça ilkel kalan ve kendisi bile tehdit altında olan tuval resmi, 21. yüzyılın, yukarıda ortaya koyduğum umut kırıcı durumu ile ilgili *ne yapabilir?* (Kum, 2006, 35)

Bu sorular ardından gelen yanıt biçim içerik ikiliğini aşan bir kavrayışı işaret eder ve oldukça açıklayıcıdır:

Adorno 1956’da, oldukça şiirsel bir biçimde, Auschwitz’den sonra şiir yazmanın barbarlık olacağını söylemişti. Oysa Nazilerin de başarmak istediği tam da bu değil miydi: Şiiri yeryüzünden silmek. O halde Adorno’nun bu sözünden elli yıl sonra, dünyayı dört bir yanında sergilenen “çağdaş barbarlığa” karşı, benim için inadına resim yapmaktan başka çare yok. Bu yolla, kendimi, işlenen insanlık suçlarına ortak olmaktan bir nebze olsun kurtarabilmeyi umut ediyorum. Benim için resim, hoşuma giden şeylerin, olayların veya ideal güzelliğin sabitlenmesi değil, yaşanılan şiddetten duyduğum rahatsızlığı ruhumdan kazıma eylemidir. İdeal benim için resimde ulaşılabilecek bir nokta olmaktan çok, resim aracılığıyla ulaşılabilecek

bir durumdur. Amacım, muhalif bir şiddet ve başkaldırı içeren bir eylem olarak kabul ettiğim sanat aracılığıyla, gerçeğin acımasızlığı ile yüzleşmek ve yüzleştirmek. Böyle bir yüzleşme durumunun “güzellik” gibi yüzeysel bir duyguyla değil, ancak korku gibi kökleri daha derinlerde olan bir duygu aracılığıyla yaratılabileceği inancındayım. Yaşadığımız şiddeti ve onun yarattığı korkuyu, resimde, resmin ta kendisine saldırarak sorguluyorum. Bu saldırı, birincisi resmin temsil ettiği değerler bütününe, diğeri ise resmin temsiline araç olan unsurlara yönelik olmak üzere iki yönlü geliyor. (Kum, 2006, 35)

Bu iki yönü Barnett Newman’ın *Cathedra* adlı resminin başına gelenlerden yola çıkarak açıklar Kum:

Resme saldırarak, temsil ettiği değerlerden, onu tek *bir* orijinal olarak üretme, sergileme, para karşılığı değişme ve sahip olma biçimindeki, genel kabul görmüş steril statükoyu, insanları korkularıyla yüzleştirme yoluyla sarsmak amacındayım. Ressamın da, galericinin de, koleksiyoncunun da resim değişim aşamasına geldikten sonraki en büyük korkuları, resmin başına bir kaza gelmesidir. Gerçi atölyede oradan buraya itilen, üst üste yığılan resimlerin bir sergi mekânına girdiği andan itibaren beyaz kadife eldivenlerle tutulması, resmin bir meta olarak pazarlanması aşamasında bir kaza sonucunda değerini yitirmesi korkusunun bir ifadesi değildir yalnızca. Bu durum aynı zamanda, resme tekrar üretilmeyecek, ilahi bir fetiş nesnesi kimliği yüklenmesinden de kaynaklanır. Barnett Newman’ın *Cathedra* (1951) adlı resminin başına gelenler, bu fetiş kimliğinin hangi boyutlara vardığını anlamak açısından iyi bir örnektir. Bu resim 1997 yılında, sonradan Amsterdam Stedelijk Müzesi yöneticileri tarafından “hayal kırıklığına uğramış soyutçu bir ressam” olarak tanımlanan bir kişi tarafından maket bıçağı ile parçalanmıştı. Olayın trajik yanı, 1986 yılında, Newman’ın *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967–1968) adlı başka bir resmi de aynı saldırgan tarafından, aynı müzede, yine maket bıçağı ile *identik* darbelerle parçalanmıştı. O

yıllarda Hollanda'da akademide öğrenci olduğum için olayı ve ardından gelişen restorasyonun öyküsünü, basın aracılığıyla yakından izlemiştim. Amerika'da yaptırılan restorasyon, kimyasal analiz sonucunda, yalnızca darbe alan bölgelerin değil, resmin tamamının (245 x 545 cm) ruloyla boyandığı kanıtlandığı için sanat tarihçileri tarafından skandal olarak tanımlanmış ve müze müdürünü koltuğundan etmişti. Buraya kadar tarih dersi ve olayın beni ilgilendiren tarafı şu: Saldırgan, savunmasında yaptığı işin bir sanat eylemi olduğunu söylemişti, tartışılabilir. Demek ki bir maket bıçağı saldırı aracı olabildiği gibi “sanat aracı” da olabiliyor. Geçtiğimiz yıl Newman'ın *Cathedra*'sını yeniden görme olanağını buldum. Resim, saldırı sonrasında, bu kez Hollanda'da geçirdiği ağır restorasyonun travması ardından, artık korumaların denetiminde, pleksiglas arkasında sergileniyor ve sınırlanmış bir yol üzerinden izlenebiliyor. Buna resmi izlemek denebilir mi bilmem, çünkü gördüğüm kadarıyla, izleyiciler resmin karşısında resimden çok çevresindeki geniş güvenlik önlemlerinden ve nedenlerinden bahsediyordu. Hâlbuki Newman resmin içeriğinin algılanabilmesi için, 20–30 cm mesafeden “burnunu tuvale dayayarak” izlenmesi gerektiğini vasiyet etmiş ve bunu, ölümünden önce bir fotoğrafla tespit ettirmişti. Müze yönetiminin, saldırının tekrarlanabileceği korkusu ile ressamın vasiyetini bile göz ardı edebilmesi, haklı gerekçeleri olduğu kabul edilse bile, bir fetiş nesnesi halini almış resmi kaybetme korkusunun tipik bir örneğidir. (Kum, 2006, 35)

Kum, tuvalerinde korkuya saldırının bir ifadesi olarak gördüğü kesikler, yırtıklar ve eksiltmelerin nedenlerini şöyle sıralar:

Korkuya saldırının bir ifadesi olarak da gördüğüm -resmin temsiline araç olan unsurlardan biri olan- tuvalerimdeki kesikler, yırtıklar ve eksiltmelerin ise birkaç nedeni var. İlk olarak, resimde her zaman bir sorun olarak karşımızda duran derinlik meselesine, Fontana'yı da hatırlayarak, bir açılım getirme amacını güdüyorum. Ancak resimlerimde farklı olan, kesiklerin tuvalin arkasını göstermesi kadar,

onların tuvalle bütünleşen, üç boyutlu birer imgeye de dönüşmesidir. Kesikler, tuvalin arkasındaki duvardan çok resmin ardında yatan dinamikleri gözler önüne serme amaçlıdır. Kimi izleyicilerin, bunları bir değişim aracı olarak resmin dokunulmaz kuralı olan “gergin, düzgün tuval” düşüncesine ihanet olarak algılayıp, rahatsız olduğunu fark ettim. Ne var ki XIX. Yüzyıl Fransız resim izleyicilerinin, empresyonistlerin 1874’te açtıkları ilk sergilerini, resim sanatına yapılmış bir saldırı olarak değerlendirip, mekânı dehşet içinde terk ettikleri hatırlanırsa, resmin –kısmen satılmak amacı ile galeriye asılsa da- herhangi bir meta gibi “pürüzsüz” bir biçimde pazarlanması gerektiği düşüncesinin çok önceden ortadan kaldırıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca benim resimlerim de, kendi içlerinde barındırdıkları düşüncelerin “pürüzsüz” birer ifadesidirler. (Kum, 2006, 35)

Bu çerçevedeki görüşlerini tamamlamak için şunları söyler:

Amaçlarımdan bir diğeri ise, bugünlerde sıkça duyduğum ve bir pazarlama taktiği olarak algıladığım, *değişim ve yatırım aracı olarak sanat* düşüncesini tartışmaya açmaktır. Resim, ressamın hayatta kalabilmesi için pazarlanabilir ve bir değeri vardır ancak bu değer, temelde, sanıldığı gibi ileri bir tarihte, kâr getirisi sağlayabileceği kesin olan maddi bir değer değil, içerdiği düşünceden dolayı sahip olduğu bir değerdir. Bir resimden yalnızca *bir* adet olduğundan, kapitalist sistemde değişim değeri her zaman spekülasyona açıktır ve pazar değeri, sanatsal değeri –önemi de denebilir- açısından dikkate alınmaz. Sanat tarihinde, resimlerin satış değerlerine göre sınıflandırıldıklarını hatırlamıyorum. (Kum, 2006, 35–36)

Kum tuval üzerine yaptığı müdahalelerle sanatın ve sanat ürününün kavranışına müdahale etmek isterken izleyiciden tarihsel bir bilgi talep etmektedir. Kuşkusuz sergi katalogundan yer alan yukarıdaki açıklamalar bu bilgi talebinin yine kendisi tarafından karşılandığını gösterir. Böylelikle, tuvalerde somutlanan amaç hiçbir belirsizliğe yer bırakmaksızın izleyiciye aktarılmış olur. Kuşkusuz Kum, kendi tuvalerini keserken şu

ya da bu beğeni düzeyine denk düşen ve o düzey içinde kutsallaştırılmış olan bütün tuvaleri kesmiş olur.

Kum, sanat tarihine ilişkin eksiksiz bilginin sanata ilişkin kimi yerleşik yargıları kıracağını gösterir:

Sanat tarihinden edindiğimiz başka bilgiler de var. Örneğin, geçmişten günümüze dek yaygın olarak kullanılan, tek parça dikdörtgen tuvalin, boya taşıyıcı bir biçim olarak mutlak olmadığını biliyoruz. Hubert ve Jan van Eyck'ın 1432'de gerçekleştirdikleri ve günümüzde Belçika'nın Gent kentindeki St. Baafs kilisesinin sunağında bulunan, 20 parçalık *Kutsal Kuzu'ya İbadet* poliptiği bunun bilinen en eski örneklerinden biridir. Yakın geçmişte Frank Stella'nın, dikdörtgen yapıyı resmin konusu doğrultusunda değişime uğrattığı, daha doğrusu tuvalin biçimini resmin konusunun belirlediği *shaped canvas*'larını hatırlıyoruz. (Kum, 2006, 36)

Kum, bu tarihsel bilgiyi hatırlattıktan sonra, farklı boyutlardaki tuvaleri birbirine asimetric bir kurguda ekleyerek, eksiltmeler oluşturma niyetinin arkasındaki düşünceyi açıklamak için Foucault'nun Bilginin Arkeolojisi adlı kitabındaki şu bölümü aktarır:

Düşüncenin çözümlenmesi, kullandığı söyleme göre her zaman *alegoriktir*. Hiç kuşkusuz onun sorusu: söylenmiş olan şeyin içinde söylenen nedir? Söylemsel olan alanın çözümlenmesi büsbütün başka türlü yöneltilir; olayların sınırlılığı ve tikelliği içinde ifadeyi yakalamak; varoluşunun koşullarını belirlemek, sınırlarını daha doğru olarak tespit etmek, ona bağlanabilecek olan başka ifadelerle bağlantılar kurmak, onun başka hangi ifade biçimlerini dışarıda tuttuğunu göstermek söz konusudur. Ortada olan şeyin altında, bir başka söylemin yarı sessiz gevezeliği araştırılmaz; onun niçin olduğundan başka türlü olmadığını, hangi durumda onun her başkadan ayrı olduğunun, başkalarının arasında ve onlara göre, hiçbir başkanın işgal edemeyeceği bir yere nasıl sahip olduğunun

gösterilmesi gerekir. (Foucault, Bilginin Arkeolojisi, 42, Korku Versus Korku İçinden, Kum, 2006, 36)

Kum'un resimleriyle karşılaşan izleyicinin ilk tepkisi genellikle kışkırtıcı oldukları ya da doğrudan anlatımın çok öne çıktığı şeklindedir. Ama Kum bu kanıda değildir. O resimlerinin katmanlı olarak okunmasını öneriyor ve "Nargileli Odalık" (Resim 93) resmini örnek göstererek anlamsal ilişkileri ve tuvale dönük müdahaleyi birlikte ele alıyor: "burada bir sansür durumu var eğer o tuval ters dönmese o kadının açık vajinasını göreceksin. Bence burada onun artık üç boyutlu başka bir nesneye, bir erkeklik organına dönüşmesi var. Bu da bir ereksiyon, yani başkaldırıdır" (Bkz. Kum) Görüldüğü gibi tuvalin yırtılması ya da kesilmesi eylemi bir yönüyle eksiltmeye denk düşerken bir yönüyle de biçim vermeye dönüşüyor. Tuvalin bilindik kusursuzluğu ortadan kalkarken, kadın cinsel organının sansürlenmesi erkeğinkinin gösterilmesine dönüşüyor.

Kum'un özellikle bu dizideki resimlerinde belirgin hale gelen özelliklerden biri de tamamlanmamışlık etkisidir (Amarikan Saydink, Cathedra 1:3 -Aydınlanma Çağı-) (Resim 88). Tuvalin içinde yer bulanlarla dışında kalanlar arasındaki ilişki, resmin kapsama alanı konusunda izleyiciyi yeni sorular sormaya ve cevaplar aramaya yöneltir:

Ressam düşüncesini görselleştirirken ilişkiler ağı kurmak durumundadır. Bu ilişkiler ağı kurulurken çerçevenin içine alınan görüntüler kadar dışarıda tutulanlar da resim söyleminin içeriğine ait ipuçları taşır. Seçilen "herhangi" bir rengi veya bir rengin tonunu, seçilmeyen milyonlarcasının yanında yalnızca ressamın halet-i ruhiyesi neticesinde teşekkül eden bir tercih olarak açıklamak yeterli midir? Bir düşünce, duygu ya da anlamı görselleştirme aracı olan imgeler hangi dağarcık içinden, hangi dışlama sistemiyle, hangilerini eleyerek ya da yaratarak, hangi yadsıma ve reddetme oyunları ile resme taşınmıştır? Bir durumu ifade ederken, hangi unsurlar o durumun tanımlanması açısından, vazgeçilmez parçaları olarak kabul edilmiştir? Matematiksel bir alan olarak eni ve boyu tanımlanabilen biçimlerden farklı olarak, tuvalerimde, eklemeler aracılığıyla oluşturulan "yapay" esiklikler; kesilerek, boya ile "örtülerek" ya da en basit ifadeyle, çerçevenin dışında bırakılarak dışlanan bölümler

izleyiciye eksik olan yerde ne olabilirdi ve nesnelerin ve figürlerin bazı bölümleri neden dışarıda tutulma kararına maruz kaldı sorularını düşündürmek amaçlıdır. Her enformasyon gibi sanat da bazı şeyleri içine alıp gösterdiği kadar, kaçınılmaz olarak da başka şeyleri dışlayıp gizleyerek, izleyicisini yönlendirir. Bu yönlendirme, daha geniş ölçekte ve en belirgin olarak sanatın izleyiciyle buluştuğu noktalarda su yüzüne çıkar. (Kum, 2006, 36)

Cathedra 1:3 (Aydınlanma Çağı) (Resim 88) adlı resimde boyayla yapılmış iki yatay çizgi, kesik olmayan iki derin kesik gibidir. Bu kesikler, diğer tuvallerdeki kesikleri yalnızca tuvalin barındırdığı yanılsamayı etkisiz hale getirmek için değil, aynı yüzeye yerleşmiş içeriği de bir yanılsama olarak işaret etmek için kullanılmış olmalıdırlar. Bu eksiltme düzeni resmin sonunda yarıda bırakılmış bir boyama ile tamamlanır. Eksik olan, tuvalin içinde var olanda aranacaktır.

Kum, “Benim amacım satış amaçlı ve mekâna tâbi, hadım edilmiş resimler değil, insanları, o zamanda, o mekânda, o biçimde bulunma nedenlerini düşünmeye yönlendiren resimler yapmak” der ve şöyle sürdürür:

Bu noktada, resimlerimdeki anlatımcı tavrın nedenlerini de açıklığa kavuşturabilirim. Daha önceleri de yazmıştım, resim benim için çevremdeki olaylar hakkında düşüncelerimi ifade etme ve bunun uzantısı olarak bir iletişim aracıdır. Bu bağlamda, anlatımcılık derken kastettiğim içi önceden belirlenmiş anlamlarla doldurulan semboller kullanımı değil, hayatın içinden alınmış görsel dilin ifade aracına dönüştürüldüğü durumdur. Düşüncelerimi renk, biçimsel dil ya da piktogramlar gibi resmin gramerini oluşturan unsurları -topluma sinmiş hegemonya dizgesi olan (E. Said)- görsel kültür içinden alıp, bunları kendi kurguladığım bir söz dizgesi içinde yeniden yapılandırarak anlatma taraftarıyım. Resmi kendi meseleleri içinde, amacı kendine dönük biçimde kavrayan ve bu çerçeveye sınırlı tutan, “pürist” bir ressam değilim, ama böyle bir tavrı, soyut ya da figüratif, ciddiyetle sergileyen ressamı da ilgiyle izliyorum. (Kum, 2006, 37)

Kum'un resminde rengin yeri nedir? Sorunun yanıtını sanatçı şöyle veriyor:

Bir ifade ve iletişim aracı olarak renk, belki de resmi diğer sanat dallarından ayıran en temel unsurlardan biridir ve optik algılamının ötesinde anlamlar içerir. Resmi olasılığın zincirlerinden kurtarmak isteyen Gauguin, “Doğanın renklerini kopyalamaya çalışmak zaman kaybıdır, renkler tüplerden çıkar.” diyerek, rengin nesnel dünyayı temsil etme zorunluluğuna ilk darbeyi indirmiş ve böylelikle onu biçimsel bir boyama aracı olmaktan azat etmiştir. Fovistler ve Alman dışavurumcuların elinde ise renk, ilk olarak bağımsız kişiliğine kavuşmuş, Kandinsky'nin ardından, Malevich ve Mondrian'la ise resmin temel anlam taşıyıcısı konumuna yükselmiştir. Başka bir renk ya da ışıkla etkileşime girdiğinde yarattığı mistik-dramatik atmosfer ve psikolojik etki üzerine eğilen Newman ve Rothko'dan sonra günümüzde renk, sanat tarihindeki boyama aracı işlevine geri dönmüş gibi görünüyor. Ancak ben, bütün bunların yanı sıra, resimde rengin zamana ve topluma göre değişen anlamları ve iletişim değeri olduğunu da düşünüyorum ve bu sergide rengi bu açıdan da ele aldım. Günlük hayatımızda, trafik ışıklarından musluklardan akan suyun sıcak ya da soğuk olduğunu göstermeye, belli bir spor kulübü, parti ya da gruba aidiyet belirtmeden ırkları birbirinden ayırmaya kadar birçok alanda renklerden yaralanıldığı göz önüne alındığında, toplumdaki iletişimsel rolü daha belirgin olarak ortaya çıkar. (Kum, 2006, 37)

Kum, rengi durağan bir anlam alanı içine sıkıştırmaktan kaçınıyor, hayatın içinde üstlendiği yeni anlam ilişkilerine dikkatini yöneltiyor; renklerin etimolojik kökenleri ile bugünkü kullanımları arasındaki ilişkiyi toplumsal bilincin içerik düzeyinde algılanması olarak ele alıyor. Kum, sanatçının içine doğduğu bu renk algısı kültürü konusundaki görüşlerini şöyle sürdürüyor:

Görülüyor ki, renklerin kullanıldıkları bağlamlarda taşıdıkları –ya da kendilerine yüklenen- anlamlar artık ressamın dışında oluşmakta ya da oluşturulmaktadır. Toplumsal bir varlık olan ressam da kaçınılmaz

olarak ve böylesine bir etkinin farkına bile varmadan, kendisine yaşamın olağan bir unsuruymuşçasına sunulan bu yapılardan beslenmekte, daha doğrusu bu yapılar ressamın düşünce sistemine sinsice nüfuz etmekte. Dilin üslubu, kelime ve imge dağarcığı, bu nüfuz etme halinin en belirgin olarak ortaya çıktığı durumlardır. (Kum, 2006, 38)

“Çeyiz Düzmek” (Resim 92) adlı resimde, saflığı somutlayan beyaz gelinlik ile bekâretin damat tarafından alınmasını somutlayan kırmızı -gelinin beline sarılan kırmızı kurdelenin bekâreti temsil ettiğini Kum da hatırlatıyor- hem cinselliğin hem de evliliğin bağlandığı yerleşik kuralları işaret eder. Kızlık zarı, resimdeki haliyle gelinin en değerli çeyizidir. Çeyizin bu en önemli parçası damat tarafından alınır.

Kum bir sanatçı olarak kendi tarihsel bağlarını çeşitli başlıklarda dile getirmeye özen gösterir. Anlatımcılık da bu başlıklardan biridir ve Kum’un resimdeki tavrı bakımından son derece önemlidir:

Savaşın, boyutu küçülse bile niteliğinin değişmeden sürdüğü zamanımızda, uluslararası dengeler kapitalist sistemin lehine değişmiştir. 20. yüzyılı tanımlayan iki süper güç ve Üçüncü Dünya yaşadığımız yüzyılda yerini, tek süper güce bırakmıştır. Bu gücün neden olduğu felaketin sonuçları ise ortada. Bir aydın olarak sanatçının her hangi bir sisteme dâhil olmadan da bu güce karşı direnebileceği inancındayım ve anlatımcı sanatın bu dirence hizmet edebileceğini düşünüyorum. Yalnız bazı kuramcılar bize, modern sanatın kendisinden başka hiçbir şeyin göstergesi olmayan yapıtlar üretme iddiasında olduğunu ve resmin bir anlatım aracı olmadığını söylememiş miydi? Eğer *moderni*, en genel anlamıyla, kendine dönük ve yeniye duyulan özlem olarak tanımlarsak, bu görüşe tamamen katıldığımı söyleyemeyeceğim. Benim savunduğum, örneklerine bir zamanlar sıkça rastladığımız, kaba sembollerden beslenen anlatımcılık değil, düşünceyi temsil ederken, üretme biçimlerinden bağımsız olarak, dildeki mecazlara ve yer değiştirmelere benzer yöntemler aracılığıyla, içeriğin ön planda olduğu alegorik bir anlatımcılıktır. Resim ancak bu yolla gösterdiğinden farklı bir yöne bakmamızı

sağlayabilir. Bu noktada, resmin temsiline araç olan unsurlardan biri olan üslup sorunu en azından, öncelikli önemini yitirir ve her resim kendi meselesine uygun bir biçimde üretilme hakkına kavuşur. Üslubun temel mesele olma özelliğini yitirdiği noktada yerini, parçaları yeni bir anlam oluşturacak biçimde birleştirmek anlamına gelen kurgu alır. Resimsel imgenin her şart altında soyut olmasını sağlayacak olan da bu kurgudur. M. Gorky'nin belirttiği gibi, romanda eleştiri nasıl kahramanların ağzından dökülen cümlelerde değil de romanın kurgusu içinde aranmalıysa, resimde de anlamı oluşturan düşünce, üslup ya da görünen imgede değil, kurgunun içinde temsil edilmelidir. Fotoğraf imgesini, hiçbir dönüşüme uğratmadan boya ile tuvale aktararak göstermenin, anlam oluşturmada yeterli olduğunu düşünen birçok ressam var. Hâlbuki anlamlama, gösteren ile gösterilenin birbirleriyle kurdukları *zorunsuz* ilişkinin bir sonucudur. Yalnız bu ilişkiye, zorunlu bir koşul eklenilebilir: Geri dönüşüm olmaması koşulu. Bu durumda resimlerde, anlatılandan yola çıkarak tekrar anlatana ulaşamayacağı bir durumu yaratmak zorunludur. (Kum, 2006, 39)

Kum tam da burada Rus biçimciliği'nin sinema ile ilişkisini ilk kuran kuramcı Yuri M. Lotman'ın düşüncelerine başvurur:

Sanat yalnızca aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştürdüğü anlamlarla doldurur. Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir. (Sinema Estetiğinin Sorunları-Filmin Semiotiğine Giriş, 1999, 31, Korku Versusu Korku İçinden, Kum, 2006, 39)

Kum, bu konudaki görüşlerini şu şekilde bağlar:

Sonuç olarak, resimsel imgeyi oluştururken, anlatanı tanımlamak için fotoğraftan yararlanarak, anlatılmak istenen bir kavramı duyumsamamızı sağlayan bir kurgu oluşturulabilir, ancak elde edilen nihai imgeden fotoğrafa geri dönüş olmamalı yani fotoğrafla yeniden

oluşturma durumunun ötesine ulaşılmış olmalıdır. Resimler ancak bu yolla içlerinde, hem nesnel figürasyonun somut anlatım olanaklarını hem de soyut değerlerin oluşturduğu anlatım olanaklarını barındırabilir. (Kum, 2006, 39)

Bu açıklamalar Kum'un nesnelere resim haline getiren çalışma biçimini nasıl kurduğunu gösterir. Kum'un resimlerinin çoğunda, belli fotografik görsellerin boyanın plastik diline dönüştürüldüğü görülür. Fotoğrafın olanaklarına dayalı optik bir görüş ile boyamanın yanılsama yaratma isteğinden arındırılmasıyla elde edilen değerler, Kum'un resimleme pratiğinde bir bütünlüğe kavuşmaktadır. Boyama, nesnenin ne olduğunu söylemek yerine resmin anlamsal bütünlüğü içerisinde nasıl yapılaştığını, bir bakıma nesnenin sanatçı tarafından biliniş biçimini görünür hale getirmektedir. Kum korku resimlerinde, görsel ve metinsel simgelerin anlamlarının ardındaki ile ilgilenir. Öyle ki bu resimler belli referanslar aldığı gibi, aynı zamanda da izleyiciyi beklenmedik çağrışımlar ve kışkırtıcı yaklaşımlarla karşı karşıya getirir.

Kum'un resimleri, içinde bulunduğu hayatın en can alıcı sorunlarına odaklanmıştır. Dolaysız bir şekilde söylemek gerekirse, Kum sanatı hem kendisi hem de izleyicisi için, hayattan kaçmanın bir alanı olmaktan çıkarmıştır.

Hayata karşı koyulan tavrın ifadesi olan sanat üretimi ciddiyet ve dürüstlük gerektiren bir eylemdir. Sanatçı her gün kendisine neyi, öncelikle neden yapması gerektiği sorusunu sorarak başlamalıdır. Bir sanat eseri kişisel meselelerden yola çıkılarak üretilmeye başlanılabilir, ne var ki, bu mesele ancak insanlığa ait bir meselenin uzantısı olarak kavranıp, seçilen sanat diline özgü araçlar aracılığıyla ve zaman aşımına uğramayacak özle ortaya konursa bir değeri vardır. Kendisini insanlık dramının bir parçası olarak konumlandırmayan bir sanatçı düşünemiyorum. Bu konumlandırma süreci içinde sanatçının her türlü kişisel hesaptan arınması ve karşısına çıkabilecek her türlü engelle karşı direnmesi zorunludur. Bu direncin adına cesaret denmesi abartılı olabilir, ancak korkakların işi olmadığı kesindir. (Kum, 2006, 39)

Yukarıda dile getirilen görüşler Kum'un bir sanatçı olarak hayat içindeki konumlanışını anlatır. Bu konumlanış, Kum'u sorunları ele alış tarzı ile düşünmek gerektiğini gösterir. Örneğin türban başlığı altında süren tartışmada, sürece egemen olan karşıtlık öğelerini büyük ölçüde boşa düşürecek şekilde, bir anlamda, bağlam değiştirme potansiyeli olan bir içerikle tartışmaya müdahale eder; sorunun göz ardı edilen yanlarını ortaya çıkarır.

Ülkemizde kadınlar toplumun birçok alanında yer almalarına rağmen, bir erkekle, cinsel ilişkiden başka bir ilişkiye giremez. Aynı arabanın veya mekânın içinde bulunan bir kadınla erkek bu durumun gerekçesini açıklamak zorundadırlar, "Sadece arkadaşız." demeleri, hiç kimsenin kinayeli bakışlarına engel olamaz. Bir kadın ile bir erkeğin sevişmeden arkadaş olmaları veya birlikte bir iş yapmaları bu toplumda olanaksız kabul edilir. Bu durumdan dolayı, aile içindeki ilişkinin belirleyicisi olan erkeğe göre, sahip olduğu kadın, toplumun her alanında diğer erkeklerden yalıtılmalıdır. Son yılların gündemden düşmeyen tartışma konusu olan türbanın altında yatan düşünce aslında budur. Erkeğin kadın kimliği üzerindeki hâkimiyetinin simgesi olan türban, kadın bedeninin erkeğe özel mahremiyetinin, giyim yolu ile ifadesinden başka bir şey değildir. Türban, kadının kendi özgür seçimi ya da vicdani bir meselesi değil, erkeğin onun bedenine ve zihnine, kelimenin tam anlamıyla, hâkim olma durumudur. Toplumun kapsayıcı kurumlarının en küçüğü olan ailenin reisi sayılan erkek tarafından kadının "kişisel kimliği" yıkılarak, bireyleşme araçlarının yerine "tek bir" giyimin uyum sembolü olan türban konulmaktadır. Kadınların türbana sahip çıkmalarının ana nedeni ise, ancak türban sayesinde toplumsal hayata katılma hakkını elde edebilmeleridir. Erkeğin kadının önüne koyduğu seçenek açıktır: Dışarıya çıkmak istiyorsan türbanını takarsın, ya da evde oturursun. Paradoksal -ve trajik- bir biçimde türban, kadının, erkek baskısı altındaki özgürlüğünün simgesidir. (Kum, 2006, 33)

Türbana yüklenen içeriği biçimin temsil olanakları üzerinden tartışır Kum:

Türbanın insan haklarına sığınarak, giyim ve inanç özgürlüğü olarak öne sürülmesi ve ne yazık ki, bazı aydınların da buna alet olması tam bir çarpıtmadır. [...] Hapishanelerde tecrit odalarına atılan mahkûmların ve askere alınan gençlerin ilk önce saçlarının kesilmesi ve üniforma giymeye mecbur edilmeleri, öyle sanıldığı gibi bit ve pireye karşı alınmış “hijyenik” bir önlem değil, onlara en üstlerinde artık saçlarının değil, bedenleri kadar iradelerini de kontrol altına almış olan bir otoritenin var olduğunun dikte edilmesidir. Bir insanın saçlarının kazınması onun hiçleştirilmesi demektir. Her giysi gibi türban da bedenin çıplaklığını gizlediği an kendi niteliğini açık eder. Bu anlamda da, kadının *dazlaklaştırılarak* hiçleştirilmesi demek olan türban, iddia edildiği gibi dini inancın siyasallaştırılmasından daha önce, erkeğin kadının en tepesinde kurduğu siyasal otoritenin bir ifadesidir. Kişisel kimliğin dışavurumu olan özel elbiselerin yerine giydirilen üniforma ise otoritenin öznelerinden talep ettiği, kayıtsız şartsız uyum ve itaatının açık bir göstergesidir. Kadınlar her ne kadar renk ve desen seçiminde özgür olsalar bile, ne estetik, ne de koruyucu bir işlevi olmayan türban da son tahlilde bir üniformadır ve içinde kaçınılmaz olarak teslimiyet ve itaat duygusunu taşır. (Kum, 2006, 33)

Kum’un bu sergideki “Bana Yakından Bak”, “E-şarp-lık”, (Resim 97) “Kısr Örgü” (Resim 98) adlı resimleri yukarıdaki saptamalar üzerine kuruludur. “Bana Yakından Bak”da iki ayrı görsel dil bir araya getirilmiştir. Örtünme eyleminin nesnelere olan türban ile pardösünün açıkta bıraktığı ve kişisel olanı işaret edebilen tek alan olarak yüz, Kum tarafından başka bir görsel kodlama ile adeta gizlenmiştir. Daha yakından yapılacak bir bakış bu kodu çözerken bedenin örtünerek kendi dışı ile arasına koyduğu mesafeyi ortadan kaldırır. “E-şarp-lık” adlı resimde önce resmin adlandırılmasında başvurulan sözcük oyunu dikkat çeker. Kum’un deyişiyle, dazlaklaştırma, türbanın işlevinin başka bir kavrama düzeyinde tarif edilmesidir. Türban bu tarifi çağrıştıran “motif”lerle “süs”lenmiştir. “Kısr Örgü” adlı resimde ise türbanın motifi örttüğü nesnenin görüntüsünden oluşmuştur. Böylelikle, türban gizlediğini gösteren bir nesneye dönüşmüştür. Bu resimde mekân önemlidir. Figür bir kadın tuvaletindedir, bulunduğu yere özgü sıradan bir eylem gerçekleştirmektedir. Öte yandan bu eylem, gizlenen gövdenin kendini dışa açması olarak tanımlandığında tutarlılık dizgesi bozulur.



Resim 85: Natörmürt: Gezgin Ressamın Atölyesi, 2006 T.Ü.Y.B. 70x75 cm.



Resim 86: Anatomi Masası, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x181



Resim 87: Cadhedra 1:3 (Aydınlanma Çağı), 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x181



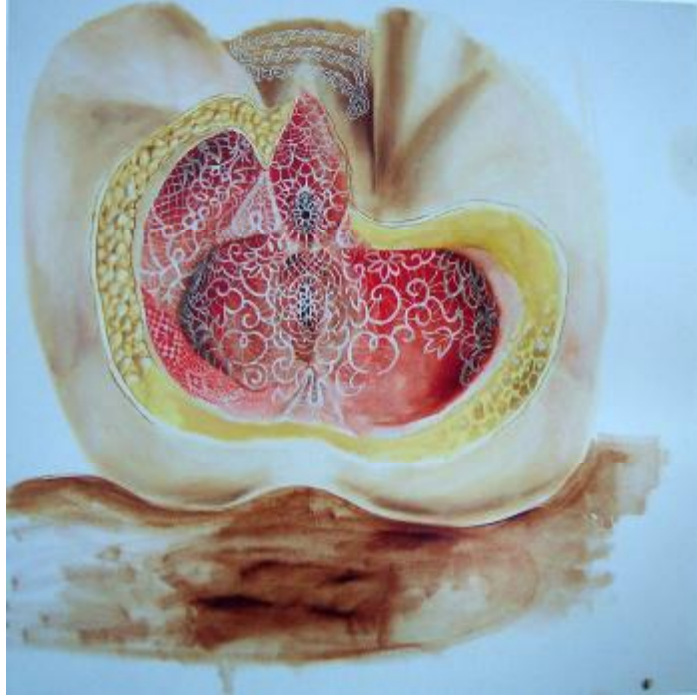
Resim 88: Amerikan Saydink, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.



Resim 89: Şarkî Boya Saldırısı 5.0, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x70 cm.



Resim 90: Fly Vanitas, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.



Resim 91: Otopsi (ayrıntı), 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm.



Resim 92: Çeyiz Düzmek, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve dantel, 116x131 cm



Resim 93: Nargileli Odalık, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x90 cm.



Resim 94: Homo Erectus Anatomicus, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x130 cm.



Resim 95: Vibrolympia, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x130 cm.



Resim 96: Bana Yakından Bak, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve dantel, 60x60 cm.



Resim 97: E-şarp-lık = A Sharp Look, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.



Resim 98: Kısır Örgü, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.

3.2.1.6. Ve... Fakat... Veya

Kum bu dizideki resimlerinde yeni bir resimleme deneyimiyle uğraşırken, izleyiciyi anlam yaratma sürecine aktif olarak katmanın yollarını aramayı sürdürür. Dıştan içe doğru bakarak, izleyici, toplumsal ve tarihsel bağlamlar arasındaki kurucu ilişkiler alanı içinde konum almaya çağrılır.

Burhan Kum önceki sergilerinde ele aldığı kimi problemlerin izini bu sergide de sürmeye devam eder. Diğer sergilerinde olduğu gibi, bu sergideki resimlerini de kuramsal bir çerçeve içinde tartışabilmeyi olanaklı kılacak metinlerin yer aldığı bir katalog ile çıkar izleyicinin karşısına. Resimlerin bu metinlerde etraflı olarak dile getirilen görüşlerle tutarlı bir biçimde oluşup oluşmadığını tartışabilme olanağının izleyiciye verilmiş olması, izleyiciyi resimler karşısındaki sorumluluğunu artırmaya zorlayacaktır. Kum bu resimlerinde, belli olgular üzerindeki eleştirilerini enine boyuna yeniden ele alır; bir anlamda, “belirsizlikler giderilir; bazı görüşler yeniden gözden geçirilir.”(Bkz, Russo, 2002)

Kuşkusuz, “**Ve... Fakat... Veya**” dizisindeki çalışmalar Kum’un önceki resimlerinin devamı değil, onların getirdiği birikime katkıda bulunmuş ve onlardan katkı almış yeni resimleridir. Bununla birlikte, Kum’un “**Ve... Fakat... Veya**” serisi resimleri, bize diğer yapıtlarında bulunmayan kesinlik derecesinde olan çözümler verir. Bu durum izleyici açısından zorlu bir çözümleme uğraşını gerekli olmaktan çıkarmaz. Başka bir deyişle, daha dikkatli bir çaba gerektirir. Yaygın görüşlerle açık bir şekilde çatıştığı için sert, gerçekliği nedensel ilişkiler içinde tartıştığı için politik, sanatı insanların hayatı yaşayış biçiminin ürünü olan veriler üzerine kurduğu için ideolojik olan bu resimler renkli ve davetkâr, isyancı ve kışkırtıcıdır.

Kum’un “**Ve... Fakat... Veya**” sergisi için hazırlanmış olan katalog bir dizi metin içermektedir. Bu metinlerden bir bölümü serginin oluşumunu yönlendiren kimi problemleri ele alan, çalışmalara dönük olası soruları öngörerek yanıtlamaya çalışan metinlerdir. Diğerleri ise daha önce başka dergilerde yayımlanmış olan ve Kum’un sanatı ve hayatı bir arada tartıştığı yazılardır. Bu sergiyi ele alırken, Kum’un daha önce de tuvalin bir yüzey olarak olanakları ve sınırlılıklarıyla ilgili sorular ortaya koyduğunu, bu tartışmayı tuvale eklenen malzemeleri de içerecek şekilde genişlettiğini hatırlamak

gerekir her şeyden önce. Kum bu sergisinde, hem boyama ile nesnelere algılanması arasındaki ilişkiyi yeni bir yaklaşım içerisinde dener hem de tuval üzerine boyanın eklenmesi fikrini bir bakıma tersine çevirerek eksiltme ile tuvali biçimlendirir. Tuvalin yalın bütünlüğünü eksilterek ondan yeni bir gösterme ve görme deneyimi elde etmek, öteden beri süren tartışmayı yeni bir aşamaya taşımak anlamına gelir. Söylemek bile gereksiz; biçimsel bir özgünlük arayışı değildir söz konusu olan. Böyle olmadığı en açık haliyle kataloğun “Bilgi Aktarımı ve Tarih Yazımı” başlıklı giriş yazısında görülür. Bu yazısında, batının doğuyu kendi içine hapsedmesini oryantalizm gerçeği üzerinden açıklamaya çalışır ve bu süreçte sanatın oynadığı role dikkat çeker: Batının Doğuyu kendi içine hapsedmesini oryantalizm gerçeği üzerinden açıklamaya çalışır.

Resim, mağarada doğduğu günden beri üstlendiği iletişim işlevinin doruğuna, özellikle okuma yazma bilmeyen kitleleri yönlendiren bir propaganda (*pro* önceden, *pangere* bağlamak) aracı olarak kullanıldığı Rönesans'ta ulaşmıştı. Fotoğrafın icadına kadar da bir tarih yazım aracı olma görevini başarıyla yürüttüğü söylenebilir. Bu alandaki başarısının boyutunu anlamak için, oryantalist ressamın vücuda getirdiği muazzam görsel birikimi hatırlamak, sanırım yeterlidir. Tarih yazımının ideolojik bir kurgu olduğu gerçeği en açık biçimde oryantalizmde görülür. Bu durumun metinler üzerinden analizi Edward Said'den beri yoğun bir biçimde yapılırken, oluşturulmuş görsel birikim üzerine yapılan çalışmaların aynı düzeyde olduğu pek de söylenemez. Hâlbuki Batı'da yaşayan birçok insanın Doğu hakkındaki imgesel dağarcığı özellikle 19. yüzyıl resimleri aracılığıyla doldurulmuştur. Bu birikimin sömürgeci ülkelerde oluşturulduğu bilgisi, oryantalist öğretinin sömürgeciliğe nasıl hizmet ettiğini çözümlmek açısından önemlidir. Ne sömürgeci devletlerden, ne de tekelci sermayeden ideolojilerinin görsel temsili olmayan herhangi bir sanat akımını desteklemeleri beklenebilir. Sonuç olarak, sömürgecilik, bir kültürel alt proje olarak inşa edilen oryantalizmin üst yazılıdır.

Amaç Doğu'nun kaynaklarının Batılılar tarafından ele geçirilmesi olunca, ressamlardan da bu alanda neler beklendiği adeta bir görsel şartname gibi belirlenmiştir. Oldukça kısıtlı bir imge dağarcığının, bu

kadar çok ressam tarafından, bunca yıl ve hiç değiştirilmeden kullanılmasının olağan karşılanması insana şaşkınlık veriyor. Öte yandan, bu kısıtlı dağarcıktan alınan imgelerin olabildiğince sıklıkla ve kesintisiz bir biçimde yinelenmesinin inandırıcılıklarını artırdığını da kabul etmeliyiz. Osmanlıcadan doğrudan alınarak Batı dillerine dâhil edilen odalık (*odalisque*) kelimesi ve imgesi, hiç kuşkusuz bu kısıtlı dağarcık içinden en sık kullanılanıdır. Hayatlarında hiçbir saray odası, hamam ya da Harem görmemiş ressamlar için “Doğu despotlarının kirli emellerini tatmin adına tutsak edilmiş beyaz kadın” demek olan odalık, orada, kapatıldığı Harem odasında, Batılıların gelip onu kurtarmasını bekler. O, Batının Doğudaki zenginliklerinin temsili olarak, davetkâr biçimde yer aldığı resimlerde, sömürgecilğe yapılan ‘meşru’ çağrının erotik kabukta billurlaşmış halidir. Savunmasızlığının ve edimselliğinin göstergesi olan çıplaklığı ise, bir taraftan bu çağrının mükâfatı olarak sunulurken, diğer taraftan da ileri bir tarihte gerçekleşmesi olası ahlâksızlığın suçunu daha şimdiden Doğu’ya yükler.

Bu kadar basmakalıp bir retorik kullanmasına rağmen oryantalist resmin ‘inandırıcı bir belge’ niteliği taşımasının altında yatan en büyük neden, o zaman için yeni ve tartışılmaz bir belge niteliği taşıyan siyah beyaz fotoğrafı en iyi şekilde kullanmasıdır. Öyle ki, ressamların siyah beyaz fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları resimlerindeki ‘nesnellik’ ve yağlıboya hükmetmekteki teknik ustalıkları resimlerine birer renkli fotoğraf, dolayısıyla da ‘bilimsel doğruluk’ statüsü kazandırıyordu. Bazı sanat tarihçileri tarafından *romantik gerçekçilik* başlığı altında sınıflandırılmalarının nedeni bundandır. Bu da izleyicilere “Doğu’da durum aynen böyle.” mesajı vermek için gerekli olan bilgiyi sağlamaya yetiyordu. Artık günümüzde resim sanatından böyle bir işlevi yerine getirmesi beklenmiyor; fotoğraf ve özellikle de sinema bu anlamda çok daha ‘inandırıcı’. Fakat bu gerçekten böyle mi? Aslında gerçeğe çok ‘yakın’ durarak onu manipüle edebilme ve daha ötesi, çarpıtabilme yetenekleri olan fotoğraf ve sinemanın inşa ettikleri birikimi deşifre

etmek için, gerçeği aktarma konusunda artık hiçbir ‘yükümlülüğü’ bulunmayan resim daha şanslı değil mi?

Bilginin gerçekte olan ilişkisini hâkim ideolojinin belirlediği günümüzde, gördüğümüzün gerçeğin ne kadarını yansıttığı sorusu bile anlamsız kalıyor. Kesin olan tek söylem, neyi -ve nasıl- görmemiz gerektiğinin, belirlenmiş bir sosyo-kültürel ortam içinde belirli bir işlev görmesi için özenle hazırlanıp önümüze konduğudur. Görmenin bilmekle eşdeğer tutulduğu günümüzde, dolaşımdaki imgeler ve taşıdıkları anlamlar tesadüflere bırakılmayacak kadar önemlidir. Bu anlamların hangi rafine yöntemlerle kaydırıldığını, yeni çerçevesinin kimler tarafından ve nasıl çizildiğini sorgulama hakkımız var mı, varsa, bu hakkımızı kullanıyor muyuz? Bilgi aktarımı denilen mekanizma, düşünce yapımızı biçimlendirmek değilse, nedir? Enformasyon sözcüğü, hiçbir tereddüde yer bırakmayacak biçimde, tam da bu anlama geliyor.

Neyin bilgi olduğunun yanı sıra, hangi bilginin tarih yazımı içinde yer alması gerektiğine üniversiteler, kitle iletişim araçları ve yayınevleri, dolayısıyla bu yapıları mülkiyetinde bulunduranlar karar veriyor. (Tarih yazımı konusunda hâlâ en güvenilir kaynak olarak kabul edilen özel üniversitelerin son yirmi beş yılda ülkemizde bakkal dükkânı gibi açılmasının nedenleri de böylece netleşiyor.) Parlamentolar ise ideolojik ihtiyaçlar doğrultusunda sunulan tarihi belgelerin doğruluğunu tescil etme görevini üstlenmiş durumdadır. Bu anlamda, tarihi muzafferler değil güçlüler yazıyor. Artık belge toplayıp bunları yorumlamanın bir gereği bile yok! Belge gerekiyorsa oluşturuluyor. Belgelenmiş bilgide gerçeğin ne kadar *eksiltildiğini* kim bilebilir ki? Propaganda, tekkelerdeki zikir âlemlerindeki gibi, yüksek sesle ve büyük harflerle, durmaksızın ve hep birlikte tekrarlanan her şeyin doğru olduğuna inandırmak istiyor bizleri. Reklâmlar da aynı yöntemi kullanıyorlar.

Yakın tarihte bu mekanizmanın nasıl işlediğine hep birlikte tanık olduk: Varlıkları ve oluşturdukları tehdit Irak'ın işgalinin başlama nedeni olarak gösterilen kitle imha silahlarının, işgal tamamlandıktan sonra bir türlü bulunamaması zamanı geri çevirmemizi sağlayabilecek mi? Saddam yönetiminin elinde kitle imha silahların varlığına dair hiçbir ipucu olmadığı yönündeki raporların işgalden çok sonraları ortaya çıkması katledilen bir milyondan fazla insanı geri getirecek mi? Yoksa biz de aptal olduğumuzu kabul edip, Amerikalı bir diplomatın dediklerine inanmalı mıyız? “O kadar iyi saklamışlar ki kendileri bile yeterince hızlı bir şekilde onları bulup kullanamadılar!”... Neyse ki, savaşın mimarlarından biri olan Paul Wolfowitz, işgali haklı göstermek için sürekli tekrarladığı, herkesin uzlaşmaya varacağı bir neden olduğundan kitle imha silahlarının savaşın ‘bürokratik nedenleri’ için temel gerekçe oluşturduğu yalanını bir kenara bırakarak, savaşın gerçek nedenini açıkladı ve komplo teorisyenlerini haklı çıkardı: “Irak petrol denizinde yüzmekte.”

Bu durumda benim savım şu: Günümüzde gerçeğe ancak önümüze konan bilgiyi eksilterek ulaşabiliriz. Tuvali delerek oluşturduğum “tuval üzerine hiçbir şey” serisini bu düşünceden yola çıkarak meydana getirdim. Her zaman tuvale, çeşitli malzemeleri ekleyerek yapılan resmin, tuvali eksilterek de yapılabileceğini göstermek için... Bu da bilgiyi aktarmanın bir yöntemi değil mi? (Kum, Ve... Fakat... Veya, 2008, 9,10,11)

Gerçeklik hakkında tarihsel ve toplumsal boyutları oldukça geniş olan bir problemin sanatın alanı içinde nasıl görünür hale geldiğini ortaya koyan bu metin ile buradan üretilen resimler arasındaki ilişki, bu resim dizisinin bir temele oturtulabilmesi bakımından önemlidir. Bu metindeki görüşün bir düşünme biçimi olarak resimlerin oluşumunda kendini gösterdiğini, hem de resmin diliyle ama metnin temsili olarak değil, yeni bir metinsel bütünlük olarak gösterdiğini saptamak gerekir. Gerçeğe ulaşmak, dolaşımdaki bilginin nasıl nesnelleştirileceğini bulmaktan geçiyor ve Kum'un çözümüne göre davranıldığında, çeldiricilerin ayıklanması bir çözüm olarak kendini

gösteriyor. Kum, neyin ayıklanması gerektiği sorusuna resimlerinde cevap veriyor. Böylelikle geriye kalanlarla bir bütün oluşturuyor.

Kum, olaylarla olgular arasındaki oluşturucu bağa önem veren bir sanatçıdır. O resim ve yazılarında, bugüne ait fikir yürütürken, geçmişi incelemeyi ve görünürdeki gerçekliğe şüpheyle yaklaşmayı çelişkili bir kavrayıştan uzak durabilmek için bir tür sigorta işlevinde kullanır. Kum'un şüpheleri egemen ideolojinin gündelik hayata kattığı şablonları dağıtmaya yönelir. Örneğin, söz konusu olan sanatın alanında "tuval resmi" üzerine yürütülen bir tartışma ise, Kum, tartışmanın sorunun doğru sorulup sorulmadığına yöneltir izleyicinin dikkatini; yanlış bir sorudan doğru bir yanıt üretilmeyeceğini söyler bir bakıma. "Fundamentalist" ressam, "Zafer inşallah Tuval Üzerine Yağlıboyanın olacak!" (Resim 105) diye haykırarak ileri atıldığında bu heyecanlı sahne Kum'un tuvali üzerine lazerle kesilmiş olarak aktarılacaktır hemen. Eksilen tuval üzerindeki yağlıboyadır bu durumda. Örneğin, içeriği dışarıda tasarlanmış BOP söz konusu olduğunda, tasarımın BOP coğrafyasındaki halklar için, oryantalist bir ressamın elinden çıkmış kadar doğulu olabileceğini söyler Kum: "Bop= Neo-Orientalism"dir. Doğunun yerel giysileri içinde olmayı, bir tür yakınlaşma, neredeyse özdeşleşme olarak göstermeyi pek seven batılı sanatçı, işte yine o rengarenk giysiler içindedir ve doğu ile batı arasındaki köprü'nün resmini yapmaktadır. Kum'un bu yalancı yakınlıktan eksilttiği daha pek çok şeyden biri o rengarenk doğu algısıdır. "Fundamentalist" ressamın tuval üzerine yağlıboya ısrarını da karşılıksız bırakmaz Kum: "Oil on Canvas", (Resim 106) bu ısrarla biçimlenmiş bir aklın dünya algısını görüntüler. Kum'un eksilttiği, uçsuz bucaksız doğu çöllerinin serap gördüren sıcağıdır. Geriye petrol kuyularının güvenliği için uçan helikopterler kalır.

"Tarihsel Mühendislik: Rehine Odalık" (Resim 100) adlı resmi, Kum'un oryantalizm çözümlemesini en kapsayıcı şekilde ortaya koyar. Kurtarılmayı bekleyen odalık, çaresiz olduğu kadar davetkârdır da. Doğulu zalimin elinde feryat eden masum beyaz kadını kurtarmak görevi bütün özgür batının önünde durmaktadır. Bu sahneye bakarak, Kum'un deyişiyle, "katledilen bir milyon insan" için haklı gerekçenin "savaşın mimarları" elinde nasıl biçimlendiği anlaşılır. Kum'un bu resmi iki parçadan oluşur. Parçalardan biri, tuval üzerine yağlıboyadır, diğeri lazer kesimdir. Her iki parçada da aynı figürler kullanılmıştır. Ve odalık her iki sahnede de çekicidir, fundamentalist de korku verici. Bu, her ikisi arasında bir fark olmadığı anlamına gelmez, her ikisinin de

kendi dil düzeneği içinde figürlerin karakteristik özelliklerini ortaya koydukları anlamına gelir.

Kum, tuval ve boya üzerinde toplanan kuşkular konusunda alışlagelen tartışma içeriğinin dışında durarak farklı olasılıklar ve olanaklar konusunda ısrar ediyor. Kum, sergi katalogunun giriş yazısında resim ve fotoğrafın yol ayrımını hatırlatarak şöyle diyor: “Artık günümüzde resim sanatından tarih yazımı işlevi yerine getirmesi beklenmiyor; fotoğraf ve özellikle de sinema bu anlamda çok daha 'inandırıcı'. Fakat bu gerçekten böyle mi? Aslında gerçeğe çok 'yakın' durarak onu manipüle edebilme ve daha ötesi, çarpıtabilme yetenekleri olan fotoğraf ve sinemanın inşa ettikleri birikimi deşifre etmek için, gerçeği aktarma konusunda artık hiçbir 'yükümlülüğü' bulunmayan resim daha şanslı değil mi?” Öyle anlaşılıyor ki, resim sanatına dönük beklentiler bir yönüyle de tarihin algılanışıyla ilgilidir ve Kum, yol ayrımını hatırlatma gereği duymuştur. Kaldı ki, Kum, kimi zaman fotoğrafın baskı teknolojilerine aktarılması içinde doğan olanaklardan, kimi zaman da fırsatlardan tuval için sonuçlar çıkarmıştır. Lazer kesmeyle yaptığı resimler fotoğrafı tramlama yöntemlerine dayanır. Yine, “Arzu Denetim Modelleri: elmuharriksiksabit” ve “Göz Yanılgısı” gibi resimlerinde ofset baskı teknolojisine gönderme yapar ve basım sırasında oluşan renk kaymalarından doğan etkiyi boya deneyimlerine aktarır.

Kum “Ve... Fakat... Veya” dizisinde pornografik öğeler kullandığı resimlere de yer vermiştir. Tabularla pornografinin harmanlandığı bir cinsellik kültürü Kum’un daha önceki sergilerinde de ele aldığı bir konu olmuştur. Sergi katalogunda Pornografya başlıklı yazısında bu tartışma üzerine yaptığı resimleri hakkında şunları söylemektedir:

Akla ilk cinsel anlamıyla gelen ve erkekler için erkekler tarafından üretilen pornografi, kadının sömürülmesi değildir yalnızca. Film endüstrisinin bu en büyük yan sanayisi -ki kadın izleyicisi sanıldığından çoktur- cinsel arzularımızı yönlendirme ve denetim altına alma işlevini de görür. İnsanların büyük çoğunluğu tarihsel gerçekler hakkındaki bilgileri, nasıl kitaplardan ziyade, sinema ve televizyon filmleri üzerinden ediniyorlarsa, cinselliğin yaşanış biçimlerini de porno filmlerden öğreniyorlar. Kadınlar tarafından yönetilen birkaçı dışındaki tüm filmlerde kadının edilgin, erkeğin ise

etkin rollerde görülmesi, toplumsal hiyerarşik kodların cinselliğe birebir yansımadır. Ancak, pornografinin kadını her zaman erkeğin arzularını doyurmak için kullandığı iddiası gerçeğin bir kısmını oluştururken, öte yandan, aynı pornografinin cinselliğin yaşanış biçimlerini tartışmaya açan bir paylaşım aracı olduğu da düşünüyorum. Bu karmaşık işleyiş, erkek egemen iktidarın insanların üreme kanallarına dek nüfuz etmesi demek olsa da, bir anlamda, özerk ifade alanları da yaratabiliyor.

Pornografiyi yalnızca, ‘sapıkça’ cinsel arzuların yapay doyumu olarak kabul edip dışlayan tekil bir değerlendirme üzerine kurulu yaklaşımın reddi, bana iktidarın kendisini teşhir ettiği her türden ilişki ve yapıyı pornografi aracılığıyla sorgulama şansı veriyor. Eğer cinselliğin en derin ayrıntısına kadar sergilendiği dergiler pornografiye, bir milyar insanın aç olduğu dünyada yemek kitapları pornografinin katmerlisidir. Çocuk istismarı ve tecavüzün dışında, insanların cinselliği yaşayış biçimlerinin otoritenin denetiminden kurtarılması gerekiyor. Cinselliğin tanımlanma süreci, siyasi yapıların bireyler üzerinde bir denetleme mekanizması kurması demek olduğundan, amaç, her bireyin kendi yaşamına ait bu mekanizmanın yönetimini ele geçirmesi olmalıdır.

İslam modernizminin simgesi olarak erkekler tarafından kadınlara sunulan türban, inancın ahlakî ifadesi görüntüsü altında, kadının cinsel kimliğini hadım etme aracıdır. Kadınların hayatına bir fetiş nesnesi olarak yerleştirilerek de, tamamen açılmayı savunan porno kültürünün karşıtı gibi görünen kapanma yoluyla, pornografiye mal edilen fetişleştirme işlevini “örtülü bir biçimde” üstlenir. Burada da görüldüğü gibi, hedef, erkek iktidarının elinde olduğu sürece kadınların ezilmesine hizmet etmeye devam edecek olan pornografiyi, erkek iktidarının denetiminden kurtarmak olmalıdır. İktidarın denetiminden azade olduğu anda, pornografi çözülecektir.

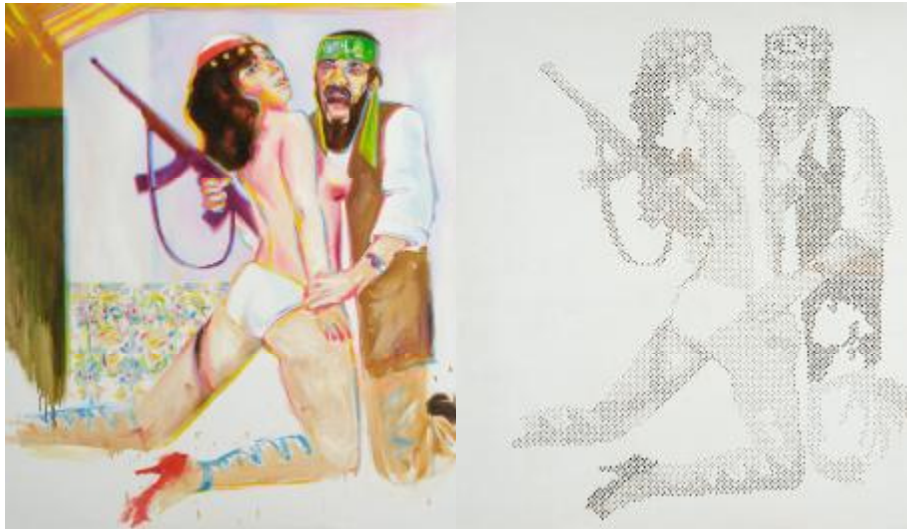
Pornografinin sadece cinsellikte değil, iktidarın söz konusu olduğu her alanda mevcut olduğunu, artık rahatlıkla ifade edebiliriz. Kavramsallaştırılmış tanımına göre, eğer pornografi, olmayana duyulan arzu üzerinden kurulan bir baskı sistemi ise, o halde, Batı merkezci bir sanat tarihi yazımının da katıksız pornografi olduğunu söylemekte bir sakınca yoktur. Çünkü bu yazım, dünyanın geri kalanında böyle bir tarih yazımına eklemenebilme arzusu yaratmakla kalmaz, kendi kurduğu kanonlar (prensipler ve kurallar bütünü) aracılığıyla da bu kurallar dizgesi içinde düşünmeye ve Onlar tarafından onaylanacak yapıtlar üretebilmeyi arzulamaya da zorlar. (Kum, Ve... Fakat... Veya, 2008, 41)

“Arzu Denetim Modelleri: elmuharriksiksabit” adlı resim, cinsel doyum talebini, ekonominin diliyle söylemek gerekirse, piyasa ekonomisinin gereklerine uygun şekilde ve ileri teknolojinin olanaklarını kullanarak karşılamak için geliştirilmiş bir pazarlama tekniğine dayanır. Müşteri televizyonu karşısına geçip uygun kanalı açmakta, ekranda gördüğü kadınla sohbet girmekte, beklentileri ve yönlendirici uyarıları içeren görüşme arzulandığı kadar sürmektedir. Kadınla erkeğin birbirine bu kadar yakın ve aynı zamanda bu kadar uzak olabilmesi, arzunun giderilmesindeki gerçeklik duygusunu sorgulamayı değil, izlemek isteyen herkese açık bir görüntünün en derin şekilde yaşanan bir yalnızlığı nasıl koyulaştırdığını anlamayı gerektirir. Ofset baskı tekniğinde, hatalı basım örneği sayılan renk kaymalarının bu resimlere aktarılışı, cinselliğin yaşanışına ilişkin olarak da bir yerde bir yanlış olduğu düşüncesini uyandırmaz mı?

Bu tez çalışmasında ele alınan ilk sergisinden “Ve... Fakat... Veya”ya ulaşan süreç göstermiştir ki, Kum, yazılar ve resimlerle birlikte biçimlediği manifestosunu nedensiz zorlamalarla biçimlemekten uzak durmaktadır. Her yeni sergi hem kendi içindeki bütünselliği hem de süreç içindeki tutarlılığı dikkate almaktadır. Yenilik arayışı, vitrini canlı ve çekici kılma arzusuyla değil, kendini hayat ve sanat karşısında her zaman diri tutmanın bir yolu olarak yön bulmaktadır. Böylelikle Kum, “mesele”sini boşa düşürmeyen resimler yapmaktadır.



Resim 99: Renk Ayırımı, T.Ü.K.T. 2006, 40x40 cm. boyutlarında 13 adet tuval,



Resim 100: Tarihsel Mühendisli: Rehine Odalık (diptik), 2007, T.Ü.K.T. 140x230 cm.



Resim 101: Kaliforniya Manzarası, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 45x60 cm.



Resim 102: Hu iz efreyid of red, yellov, end griin? 2005–2006, T.Ü.Y.B. 130x200 cm.



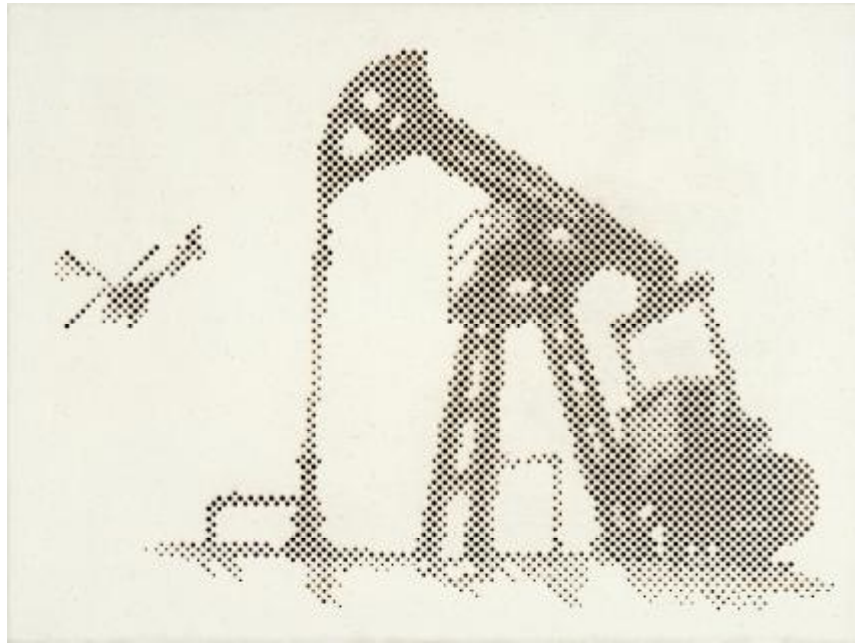
Resim 103: Gayri İnsani Durum: Blue Period 2006–2007, T.Ü.Y.B. 55x70 cm.



Resim 104: Blue Period, . 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x70 cm.



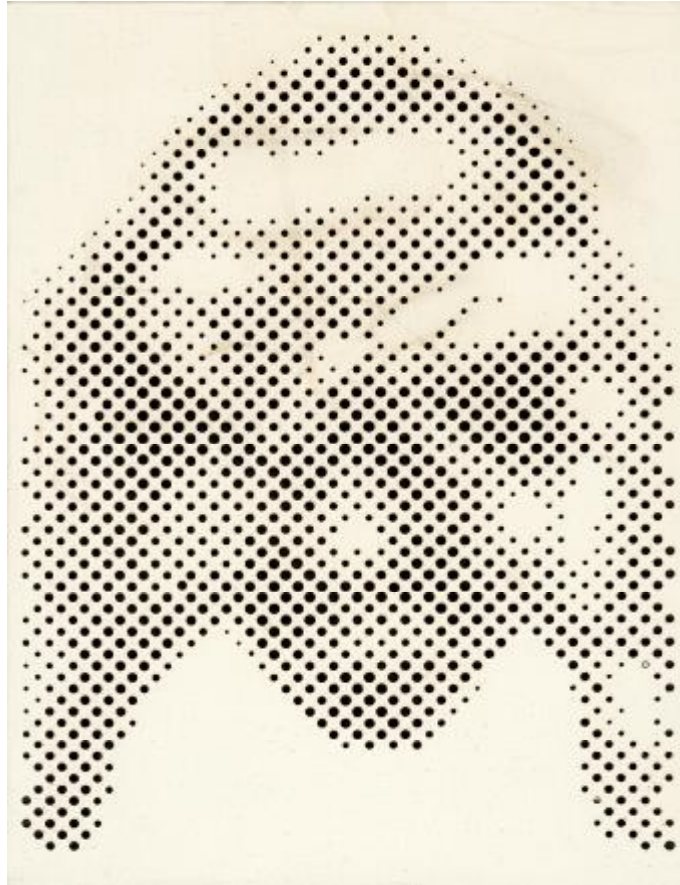
Resim 105: Fundamentalist Ressamın Cihadı: “Zafer İnşallah Tuval Üzerine Yağlıboyanın Olacak!”, 2007, Lazer Kesim, T.Ü.H.Ş. 115x130 cm.



Resim 106: Oil on Canvas, 2007, Lazer Kesim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60 cm.



Resim 107: Rızanın Üretilmesi: Masaüstü - Dizüstü, 2007, T.Ü.Y.B. 130x200 cm.



Resim 108: Not-a Potrait, , 2008, Lazer Kesim, T.Ü.Y.B. 45x60 cm.



Resim 109: Turkish Spa, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x200



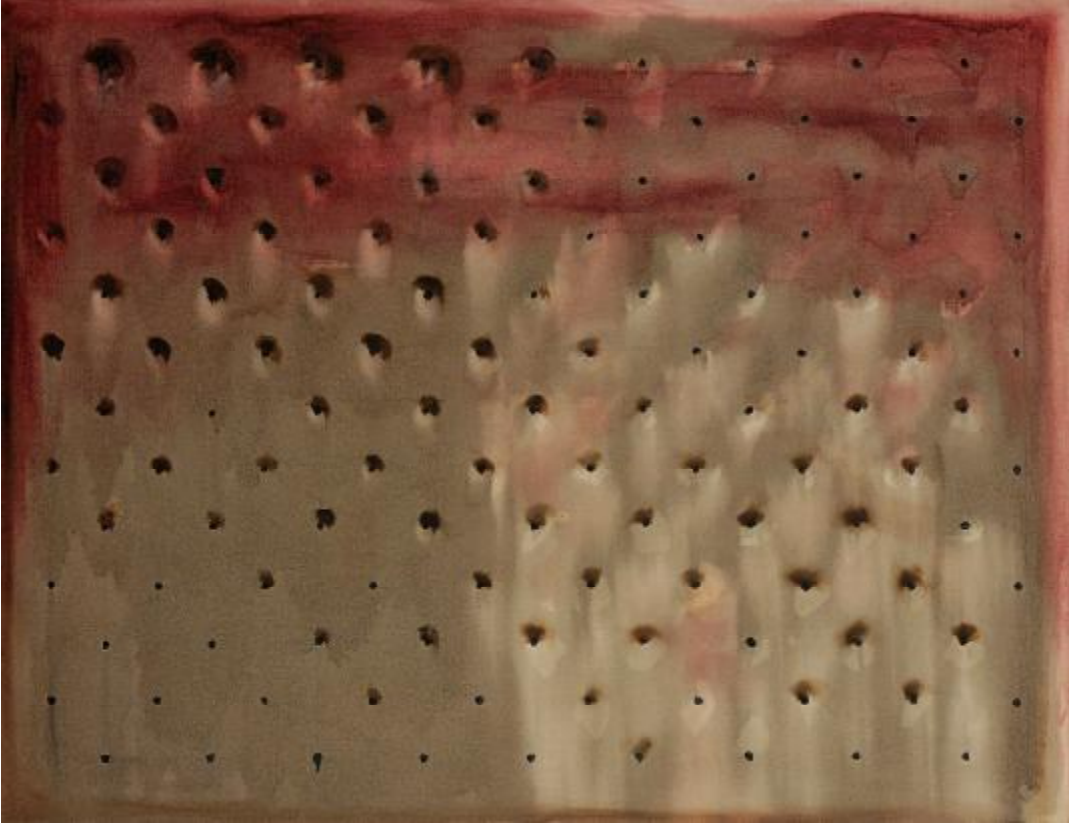
Resim 110: Göz Yanılgısı II, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x130 cm.



Resim 111: Lip-O-Suction (diptik, sol panel), 2006–2008, T.Ü.Y.B. 125x305 cm.



Resim 112: Ajitprop Mekanizmaları: Kapitalist Gerçekçilik, T.Ü.Y.B. 2007, 130x200 cm.



Resim 113: Yüksek Makam, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm.



Resim 114: Küratörlük Yüksek Makamına, 2007, T.Ü.Y.B. 115x165 cm.



Resim 115: Stairway To Heaven, 2008 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x130



Resim 116: Dilo dilo Kav-Ram-Sal, İstikla Caddes'inde Performans, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x40 cm.



Resim 117: Çevresel Sanat, Anonim Grafiti, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x40



Resim 118: Olacak Dua, Neon Yerleştirme, Sufi Müziği, II. İstanbul Bienali 2009,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x40



Resim 119: Arzu Denetim Modelleri: elmuharriksiksabit (EMSS), (diptik), 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x242 cm.



Resim 120: Görme Biçimleri, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190x125

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BURHAN KUM İLE SÖYLEŞİ

Sayın Burhan Kum, siz sadece ressam değil, aynı zamanda sanat üzerine yazılar yazan, yazdıklarıyla sanat çevrelerini rahatsız eden birisiniz. Yazılarınız mevcut Türkiye sanat eleştirilerinden daha farklı bir yerde duruyor. Ayrıca sanatın siyasal ve toplumsal amaçla kullanılmasına karşı çıkanlardan ayrılıyorsunuz. Daha doğrusu, sizin için de, Beuys'un dediği gibi *“Sanatsal eylem siyaset için bir araç değil, siyasetin ta kendisi”*. Buna bağlı olarak Etienne Boileau'nun sizinle ilgili yazdığı yazıda: *“Resimlerinde ve verdiği seminerlerinde dikkatimizi, dünyadaki kendisini rahatsız eden ve acilen değişmeleri gereken politik ve toplumsal olaylara çekmeye çalışıyor; sanat üretmek ona göre politika icra etmeye eşdeğer.”* diyor. Sanatın ideolojiyle-politikayla olan açık ya da örtük ilişkisi ve ülkemizin kültürel ortamındaki yaygın yaklaşımın nedenleri konusunda neler düşünüyorsunuz?

Sanat üzerine yazı yazıyorum, ama bu yazılarımın çevreyi rahatsız ettiği konusunda şüphelerim var, çünkü sanat çevresi görüldüğü kadarıyla kendi kişisel meselelerinin dışında, sanatın gidişatından çok da rahatsız değil. Tabi ki yazılarımın bir iletişim amacı var ama ben öncelikle sanat çevresi için değil, kendim için yazdığımı belirteyim. Amacım, kendi duruşumu netleştirmek, herhangi bir konuda benimle aynı ya da farklı düşünen insanları harekete geçirebilmek, onları da görüşlerini ortaya koymasında yüreklendirerek Türk sanatı adına bir birikim oluşmasını sağlamaktır. Sanatın siyasetle ilişkisi açısından şöyle diyebilirim: Sanatı üreten *insan* ise, bu insanın siyasetten soyutlanması ya da toplumsal dinamiklerden bağımsız düşünülmesi söz konusu değildir. Biz herhangi bir iktidar ilişkisinin dışında mıyız da sanatımız bu iktidar ilişkisini dışında ele alınacak? Biz herhangi bir sosyoekonomik yapının dışında mı hareket ediyoruz da ürettiğimiz sanat eseri bu yapının dışında düşünülecek? Böyle bir şey söz konusu olmadığı için sanatın siyasetle olan ilişkisi, Beuys'un dediği gibi, bir zorunluluk ve zaten var olan bir durumdur. Önemli olan nokta sanatçının bu durumun özünü analizle, kendisinin bu siyasî ortam içinde hangi noktada durduğunu tespit edip tavrını geliştirebilmesi, sanatın dili olarak seçtiği, kullandığı araçları, estetik ve plastik yöntemleri, onu çevreleyen ideolojik ve siyasî yapılarla ilişkileri içinde ortaya

koyabilmesi ve sanatının dolaşıma sokulma süreçleri üzerinde söz sahibi olabilmesidir. Dolayısıyla, bir sanatçının sanatını siyasî yapıyı referans alarak inşa etmesinden daha doğal bir şey yoktur. İkincisi, sanatçının bir aydın olarak zamanına karşı sorumlu olduğunu unutamayız. Yaşanılan zamandan, mekândan, toplumsal yapıdan etkilenmeden, onun üzerine herhangi bir söyleve sahip olmadan, bu koşullara kayıtsız kalınarak üretilen sanatın toplumsal karşılığının olması bana mümkün görünmüyor. Eğer bir yapının toplumsal karşılığı yoksa bunun varoluş koşulu da yok demektir. Bu bir zorunluluktur ve aynı zamanda insanî bir meselenin de uzantısıdır. Ülkemiz kültürel ortamında apolitik sanatın şöyle bir eksikliğini görüyoruz: Yıllardır yapılan propagandada sanatın kendi yapısından kaynaklanan meselelerinin olduğu, öncelikle bu meselelerin halledilmesi gerektiği ve politikanın sanata alet edilmesinin sanatı araçsallaştıracağı söylendi. Fakat bu cümleye ters tarafından bakıldığında görülecektir ki, asıl sanat politikaya alet edilmediği zaman araçsallaştırılmaktadır. Çünkü apolitik sanat üretmek, var olan durumun devam etmesine, katmerli şekilde sürmesine katkıda bulunmak anlamına gelir. Bunu için aslında sanat *her şart altında* ve durumda araçsaldır. Tabi, doğru olan yapılan işin hangi sınıfın ya da hangi ideolojinin hizmetinde olduğunu görmek ve bu yönde çalışmak olmalıdır. Şu anda, sanatın bütün noktalarda burjuvazi tarafından denetlendiği ve sanatın kitlelere ulaştırma araçlarının tamamına yakınının -müzelerden tutun da, güncel sanat merkezlerine ve Bienallere; yayın evlerinden tutun da medyaya kadar- finans kapital tekellerinin ellerinde bulunduğu “güncel sanat” ortamındayız. Güncel olma kaygısı taşıyan bir sanatçı, eğer sınıf bilincinden yoksunsa, nihai amacının tüm kamu mülkiyetini ele geçirmek olduğunu artık gizlemeye dahi gerek duymayan finans kapitalin, bu amacını gerçekleştirmesine hizmet eden bir araca dönüşmekten kurtulamaz.

Sanatçının ideolojiyle olan ilişkisi ve bunun etkileşiminden ortaya çıkan sanat ürünlerinin biçim ve içerik düzeneği üzerine neler düşünüyorsunuz?

Sanatçının ideolojiyle olan ilişkisi önemli gibi görünse de, aslolan ideolojinin sanata nasıl yaklaştığıdır. Yüzyıllar boyunca egemen ideolojinin sanat üzerinde kurduğu hâkimiyet sonucunda, sanatın kimler tarafından, hangi amaçlar doğrultusunda dolaşıma sokulduğu, hangi amaçla üretildiği meselesinin önüne geçti. Bunun için biraz geriye gidip, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasını hatırlatmak isterim. Biliyorsunuz ki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, dünyanın finans merkezi olan New York modern

sanatın da merkezi haline getirildi. Bunun nedeni Amerika Birleşik Devletleri'nin savaştan, o zamanki Birinci Dünyanın, kapitalist blokun yönetici, yönlendirici motoru olarak çıkmasıydı. ABD, dünya üzerinde kurmayı hedeflediği ekonomik hegemonyayı kültürel olarak da destekleyen bir proje hayata geçirmeyi amaçladı. Bu proje kapsamında, Amerikan oligarşisi o sıralarda İkinci Dünya olarak adlandırılan sosyalist blokla yürütülen kültürel mücadelenin görsel sanatlar ayağında soyut dışavurumculuğu destekledi. Fakat bu, o kadar ince ve kapsamlı düşünülmüş bir projeydi ki, sosyalist gerçekçiliğin herkese Politbüro güdümlü propaganda sanatı olduğu kabul ettirilirken, soyut dışavurumcu resimlerin özgür, herhangi bir müdahaleden, politik denetimden azade, sanatçının bağımsız iradesiyle üretilen işler olduğu yanılıgısı, arkasında CIA olduğu hissettirilmeden zerk edildi. Gerek sanat tarihçisi Greenberg, gerek kapitalist medya tarafından yönlendirilen sanat izleyicileri yıllarca bunun böyle olduğuna inandılar. Eva Cockroft tarafından 1974 yılında yazılan “*Soyut Dışavurumculuk, Soğuk Savaşın Silahı*” adlı makale bunun hiç de böyle olmadığını ortaya koymasına rağmen gerçeğin zihinlere nüfuz etmesi için biraz daha zaman geçmesi gerekti. Yıllar sonra, özellikle 1989’da Sovyet Blok’unun çöküşünden sonra dönemin CIA Sanat Dairesi yöneticileri, bu projenin arkasında oynadıkları rolü, Amerikan sermayesinin desteğini ve bunun New York’taki Modern Sanat Müzesi (MOMA) çatısı altında yürütülen bir proje olduğunu açıkladılar. Hatta Moma’nın birçok yöneticisinin soğuk savaş yıllarında CIA’de staj yaptığının su yüzüne çıkması, hafif bir şaşkınlıkla karşılandıysa da, üzeri hemen ört bas edildi, unutturulmaya çalışıldı. Fakat bu çok önemliydi, zira daha önce özgür bir ifade aracı olduğu öne sürülen bir sanat akımının hiç de özgür olmadığını, aksine ideolojik propaganda aracı olarak kullanıldığını, bu durumun da bizlere daha önce pazarlanan bilgiye ters düştüğünü gördük. Şu anda bile bu konu üzerine konuşma isteğiniz, geçmişe ait bir meseleyle uğraşiyor olduğunuz savıyla susturuluyor. Yakın tarihimizde yayımlanan *Modernizmin Serüveni* (Enis Batur) ve *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar* (Ahu Antmen) adlı derlemelerde soyut dışavurumculuğun bu yönü üzerine tek kelime edilmez. Hâlbuki bugün bütün tekeller (Siemens, Deutsche Bank, Rockefeller, Japan Tobacco Int., Philips, Koç Holding vs.) sanata destek vermenin daha büyük gayreti içindedirler. Nazım Hikmet’in kitapları Yapı Kredi tarafından basılıyor ve artık şiirlerine internet üzerinden ulaşım engellendi. Yarın basımının durdurulmayacağını kim garanti edebilir? Demek ki modern sanatın, özellikle 20. Yüzyıldan beri, kapitalist ideolojinin denetiminde olduğunu ve propaganda ve çıkar amaçlı kullanıldığını artık reddedemeyiz.

Söylediklerinize bir şey eklemek istiyorum. Bahsettiğiniz İkinci Dünya Savaşından sonra 1950'lere denk gelen dönemden ve 80'lerden sonra CIA destekli sanat projeleri sadece Amerika ve Avrupa'da görülüyor, aynı zamanda üçüncü dünya ülkelerine de ihraç ediliyor.

Bunun temelleri 1950'lerden sonra atıldı. Artık günümüzde, özellikle Sovyetlerin çöküşünün yaşandığı 1989'dan sonra dünyanın hiçbir ülkesinde, kapitalist tekellerin siyasi ve ekonomik stratejileri doğrultusunda oluşturulmamış küresel projeler veya denetimi altında olmayan uluslararası bir sanatsal akım ya da faaliyet yoktur. Sanat madem o kadar masumsa, 2005'de İstanbul'da düzenlenen, emperyalist temelli "Genişletilmiş Ortadoğu ve Kuzey Afrika Projesi - GOP" konulu sempozyumda İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı)'nin -Soros'un Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etütler Vakfı'nın yanında- ne işi vardı? Bu faaliyetlerdeki CIA parmağına ilişkin her türlü öngörünüzün komplo teorisi olarak damgalanıp dışlanması tesadüf olamaz. Eva Cockroft da makalesini 1974'de değil de 1964'de yazsaydı muhtemelen o da komplo teorisyeni olmakla suçlanacaktı. Bugün CIA Plastik Sanatlar Dairesi Başkanı nelerle uğraşiyor, kimlerle görüşüyor biliyor muyuz?

Günümüz Türkiye resmi kendi ana eksenini oluşturabilmiş midir?

Türkiye'de resim alanındaki her şey ithal edilmiştir. Bütün akımlar, gerçekçilik, gerçeküstücülük, dışavurumculuk, soyut sanat, kavramsal sanat, boya, fırça ve çizim malzemeleri de dâhil hepsi Batıdan ithal edilmiş ve halen ithal edilmektedir. Sen bana Türkiye'de üretilmiş özgün bir sanat düşüncesi söyleyebilir misin? Günümüzde Türkiye'de sanatçıların yaşadıkları koşulları sanata tercüme ederken, tabii böyle bir kaygıları varsa, ne gibi bir yol izledikleri üzerine düşünüyorum. Günümüz şartlarına karşılık düşen sanatsal ifade dilinin ne olması gerektiği hakkında düşünüyorum. Türkiye'de her alanda herhangi bir sorunla karşılaşıldığında, bir tıkanmayla yaşandığında, yapılan ilk şey bunun daha önce yurt dışında nasıl çözümlendiğine bakılmasıdır. Dışavurumculuk nedir? 1905'te ekonomik bunalım ve istikrarsızlık içindeki Almanya'da, Dresden'de, tam bir devrim çağında aslında, birkaç gencin hamlesiyle ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Her zaman gerçeğin gerisinden gelmekle meşgul sanat tarihçileri bu akımın ortaya çıkış nedenleri üzerine düşünürlerken, yapılan işlerin toplumsal baskılara bir tepki olduğunu sonucuna vardılar. Fakat Almanya

devrimi başaramamıştır. Tüm Avrupa Almanya’da devrim olacağını beklerken, koşullar tam tersine dönmüş ve aradan 27 yıl geçtikten sonra da faşizm iktidara gelmiştir. Bu durum 1960 Türkiye’si ile benzerlik gösterir, o halde Türk resminde 60’lı yıllardaki dışavurumcu hareketin, toplumsal karşılığının olduğunu söyleyebiliriz. Sahicidir, somut bir gerçeği karşılar, Alman dışavurumculuğunun kopyası değildir ve bu açıdan çok önemlidir. Önceden tasarlanmış bir düşüncenin tuvalde uygulanması yerine, her türlü içgüdüsel hareketin, tepkisel duygu tuval üzerinde patlaması anlamına gelen dışavurumculuk Almanya’da böyle bir ortamda doğdu ve Türkiye’de doğru bir zamanda, özgün bir tavırla kullanıldı. Ama toplumsal baskı var diyerek bugün Türkiye’de hala aynı dışavurumculuğu uygulayabilir miyiz? Bir kere bu kolaylıktan nasıl kurtulacağız? Burada, Batıdan aldığımız ne varsa terk edelim, kendi kabuğumuza çekilelim demiyorum. Batıda üretilmiş hiçbir düşüncenin insani karşılığının olmadığını da öne sürmüyorum. Yaratıcılıktan yoksun ve toplumsal dinamiklerden bihaber zevatın yaptığı gibi, bugün yaşantımızda hiçbir karşılığı olmayan geleneksel Türk-İslam motiflerine sarılalım dediğim de yok. O yapılan ayrı bir gericiliktir. Modern bir ulaşım aracı olan metronun istasyon duvarlarını halen İznik çini motifleriyle bezeli çakma minyatürlerle kaplıyorsanız, zamanın dışında kaldığımızı daha iyi gösteremezsiniz. Buna “geleneğe saygı” filan demeyin, gelenek anlamını özgün olanda ve değişimde bulur. Bu topraklarda, İslamî öğretiyi çağdaş sanat dili ile ifade edebilecek bir sanatçı neden yetişmez? Eğer burada bir sorun varsa, daha önce Batıda uygulanmış çözümü buraya uyarlayarak halledemeyiz. Oturup, kendi toplumumuzu analiz etmemiz gerekir. Nasıl bir toplumda yaşıyoruz, bu toplumun dinamikleri nedir ve bu toplumun dinamiklerinden bize dayatılan dil nedir? Türkiye’de görselliğin ideolojik temelleri nedir, siyasî ve finansal iktidar kendisini bize karşı nasıl görselleştiriyor? Kamu binalarına bakın. Erzurum’da kamu binası neyse Antalya’da da aynısı inşa ediliyor. İklim farklı olduğu halde, coğrafi koşullar farklı olduğu halde yapılan okulların mimarisinin aynı olması ne anlama gelmektedir? Bu, estetikten yoksun, asık suratlı kamu binaları dünyanın hiçbir yerinde yoksa bizim de bu yapıya karşı dünyanın hiçbir yerinde olmayan tepkimiz, buna karşı geliştirecek söylemimiz olmalı. Bunun için Almanya’ya bakmaya gerek yok. Çözümü bu topraklardan çıkartabilmeliyiz. Söylediklerim sanat alanında şu anlama gelmektedir: Türkiye’de resim kendi eksenini oluşturamıyor çünkü Tanzimat’tan beri bize özgü olan sorunların çözümleri ithal edildi, dayatıldı ve özgüllük reddedildi. Peki, 1905’te verdiğimiz Almanya örneğe geri dönersek, Dresden’de Kirchner, Schmidt-Rotluff ve Heckel, Die Brücke grubunu kurarken, başka ülkeleri gezip, diğerleri ne

yapıyor diye baktıktan sonra mı dışavurumculuğu ithal ettiler ve Almanya'ya uyarladılar? Van Gogh'a bakmışlardır belki, Gauguin'i ve fovları da görmüşlerdir mutlaka. Ama incelediğiniz zaman 1905'teki o boyama tarzı hiçbir yerde göremiyorsunuz. Demek ki ortada, oluşum şartlarını kendi koşullarında bulmuş yeni bir dil arayışının sonuçları var. Biz niye yeni bir ifade biçimi çıkartamıyoruz, diye düşünmeden edemiyorum. Madem Türkiye kendi şahsına münhasır ve kendi aramızda konuştuğumuzda "*Burası Türkiye, burada her şey farklı.*" diyoruz, o halde resim dilimizi de farklı bir eksende oluşturabilmemiz gerekmez mi? Güncel sanat adı altında dünyada Bienallerde kullanılan dilin aynısıyla yerel ölçekte üretilen işlerle mi dünya sanatına eklemeneceğiz? Mehmet Aksoy'un dediği gibi, sanki bir Türk, bir Hırvat ya da bir Alman sanatçı aynı mahallede büyümüş gibi aynı olaya aynı tepkiyi veriyorlar. Bunun eksikliğini ben de hissediyorum ve henüz çözümleyebilmiş değilim. Ama bunu kendime mesele haline getirdim ve üzerine düşünmeye çalışıyorum. Onun için yazı yazıyorum... Onun için düşüncelerimi ifade etmeye çalışıyorum... Onun için hatalar yapıyorum. Ama insanlar gibi bir yanlış yapmayayım, güvenli sulara yüzeyim, aynı çorbayı pişireyim demek yerine, deneyerek en azından buradaki yapıyı çözümlemeye çalışarak, buradaki dili anlamaya çalışarak, güdümlenemeyen, güdümlenemeyecek bir anlatım geliştirmeye çalışıyorum. Çünkü dışa bağımlı geliştirdiğimiz her dil, dışarıdan alınan her dil, güdümlenmeye açıktır.

Bir yapıtın adı, yapıtın içeriği değildir, ama genelde izleyiciye yol gösterir. Sizin yapıtlarınıza verdiğiniz isimler de kuşkusuz bir yere/şeye yönlendirebilir, (Amerikan Saydink, Bütün Küratörler Aslında Birer Melektir, Küratörlük Yüksek Makamına, Suret, Bop=Neo Orientalism, Hu iz efreyid of red, yellow end grüin?, Renk Ayrımı, Tarihsel Mühendislik: Rehine Odalık, Resmen: Resmin Kullanım Alanları Üzerine, Korku vb.) ama bu yapıttan çıkarılacak bir yön mü? Ya da yapıtlarınızı bu adlar üzerinden mi anlamaya çalışmalı mıyız?

Bir yapıtın ismi benim için önemli bir boyutudur ancak resmin adı izleyiciyi beklentisinden başka bir noktaya taşıdığı zaman benim için bir anlam taşıyor. Bu durumu daha iyi açıklayabilmek için size "Ön Saf" resmimi örnek verebilirim. (Bkz. Resim, 55) Orada görüntüyü kapatıp resmin adını okuduğunuz zaman "ön saf"tan ilk aklımıza gelen politik bir yürüyüşün ön saflarında yer alan insanlar oluyor. Resme baktığımızda ise ilk aşamada bu beklentimiz karşılayan bir resim görüyoruz. Ama

resimdeki pankartta yer alan “YAŞASIN TUVAL RESMİ” yazısını okuduğumuzda, kendimizi beklediğimiz politik söylemden farklı bir noktada buluyor ve beklentimizle karşılaştığımız arasındaki çelişkiyi fark ediyoruz. Taksim Atatürk Kültür Merkezi üzerinde asılı olan dev işçi resminden anlaşılıyor ki bu, 1 Mayıs 1977’ye, yani sol politik mücadelenin zirvede olduğu ve bu nedenle de kanlı bir saldırıya uğradığı gösteriye atıfla yapılmış bir resim. O zaman için herhangi bir karşılığı olmayan ama anlamını bugünde bulan “yaşasın tuval resmi” pankartı, içerdiği anakronizm üzerinden tuval resminin ihmal edilmiş politik işlevine işaret ediyor. Kavramsal sanatı savunan insanların duvar süslemesi ve zamanın gerisinde kalmış bir araç olarak küçümsediği tuval resmine varoluş gerekçesini teslim ederek, resim sanatına üstlenmesi gereken avangard rolü hatırlatıyor. O yıllarda, kişisel ihtiyaçları dile getirdiği düşüncesi ile muhtemelen alana bile sokulmayacak, sokmak istemenin saflık sayılacağı bu pankart günümüz penceresinden bakıldığında, hem sol hareketin sanatı algılayışındaki bağnazlığı hem de resmin yüklenmesi gereken politik işlevine işaret ettiği için bizi geçmiş ve bugünün üzerinden sanatın sınıfsal boyutu hakkında yeniden düşünmeye götürüyor. Demek ki başlangıçta resmin adı aracılığıyla oluşan, şematik bir politik görüntü ile karşılaşacağımıza dair beklenti, resim bizi bir anda tuval resminin politik boyutu ve Sol’un sanata bakışının tutuculuğuyla yüzleştirdiği için, başka bir noktada karşılanıyor. Buna, görüntünün önceden kabul edilmiş anlamının kaydırılması da diyebiliriz. İşte bu anlamda resimlerimin adını, resme hem farklı bir boyut kattığı hem de mizahî bir çelişki yarattığı zaman önemli buluyorum. Resimlerin adlarının bir diğer önemi de her resmin benim için bir hikâyesi yani yapılma gerekçesi olduğunu göstermeleri. Benim için kişisel bir deneyimin -ki bu deneyim fiziksel olduğu kadar duygusal ya da zihinsel de olabilir- ardından içsel bir zorunluluk sonucunda tohumu atılmamış hiçbir resmi yapmanın anlamı yoktur. Atölyemde resmin adı önceden ya da sonradan konmaz, resimle birlikte ortaya çıkar. Resim gelişme aşamasında kendi adını oluştururken, oluşma aşamasındaki adı da resmi yönlendirir. Aynı bir Kızılderili’nin adını başardığı bir eylemden sonra hak etmesi gibi resim de adını hak etmelidir.

Sol LeWitt, “Düşünce, sanat yapan bir aygıttır.” diyor. Siz de, sanatta pratik ve düşünce/teori eş zamanlı hareket etmelidir diyorsunuz. Bu iki bakış açısını bir noktada birleştirmemiz mümkün mü?

Bu cümle Sol LeWitt’in mutlak kavramsal sanatın kurallarını dikte ettiği

Paragraphs on Conceptual Art başlıklı makalesinde yer alır. Makalenin devamında bu sanatın amaçsız olduğunu da ifade eder. Sanata kavramsallığı ve düşünselliği önemsememe rağmen mutlak kavramsal sanatın birçok zaafi ve anlamsızlığı olduğunu düşünüyorum. Kavramsal sanatçılar ve bunlarla ilişkiler içinde olan o dönemin minimalistleri, yaşamı ve onun gerçekliğine dair her türlü referansı ve göndermeyi sanattan tamamen dışladılar. El emeğini ve herhangi bir toplumsal durumun izini sanatın dışına püskürttüler. Böylece de o zamanki iktidarın kültürel gereksinimleri için en uygun sanat üretimini gerçekleştirdiler. Bu zeki insanların bunun farkında olmamalarını ihtimal dâhilinde görmüyorum. Sanatı yaşamdan o kadar yalıtırlar ki, sanatın bir anlam ifade edebilmesi için, ancak müzeler gibi işlevleri belirlenmiş ve sınırları kesin kurullarla tanımlanmış, steril koşullar altında sergilenmeleri gerekiyordu. Steril kelimesi İngilizcede arındırılmış demek olduğu gibi hadım edilmiş anlamını da taşır. Chin Tao Wu'nun *Kültürün Özelleştirilmesi* kitabında yer alan Donald Judd'a ait bir obje hakkındaki anekdot bu konu üzerine çarpıcı bir örnek oluşturur. Diziler halinde duvara sabitlenmiş kutulardan oluşan ve bir rafı andıran alüminyum-çelik karışımı bu objeyi satın alan şirketin pazarlama müdürü, kokteyllerde davetlilerin objeyi kadehlerini koymak için kullanmalarından şikâyet eder. Kavramsal yapıtların, sanatçıların talep ettiği bağlamdan çıkarılıp, yaşamın tam ortasına yerleştirildikleri anda kendilerine yüklenen tüm auralarını yitirmeleri ve sanatsal açıdan anlamsız bir nesneye dönüşmeleri bu akımın en büyük zaafıdır. Tüm bu veriler sonucunda, kavramsal sanat adı altında, insan dışı ve ciddi anlamda apolitik bir sanat anlayışının oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Ve bu sanatın 1960'larda Amerika'da yüceltilmesi, emperyalist ideoloji tarafından desteklenmesi, ABD önderliğindeki kapitalist blokun beklentileriyle uyumlu bir duruma işaret ediyordu. Sanatın dünyevi meselelerin üzerinde, aşkın ve amaçsız bir konuma yerleştirilmesi, içi boşaltılmış, muhalif damarı kesilmiş bir avangard ortaya çıkardı. Kore'de, Vietnam'da, Latin Amerika'da ve Orta Doğu'da ABD'nin bilfiil yürüttüğü savaşlar tüm acımasızlığıyla sürerken, ABD'nin çağdaş sanatta kültürel öncülüğünü vurgulamak için eskimiş soyut dışavurumculuğun yerine bundan daha iyi bir alternatif düşünülemezdi. Ama bizim bulunduğumuz bu coğrafyada, hâlihazırda yaşadığımız sıcak savaş şartları altında, sanatı sadece içerdiği düşünceye hapseden bir görüş ile değerlendirme şansımız yok. Bizim için sanattaki düşünce ve onun metinde vücut bulmuş hali olan teori anlamını toplumsal pratikte bulmadığı zaman havada kalır. Fakat sözünü ettiğim katı bir teori değil, pratikten çıkan ve tekrar pratiğe hizmet etmesi gereken, yolumuzu gösteren pusula niteliğinde bir teoridir. Sol LeWitt'in tanımladığı

biçimde amacı kendine yönelik, yalıtılmış kavramsal sanat iddia edildiği gibi, bize tüm insanlığı kapsayan evrensel gerçeği sunmuyor. Benim için, tam tersi, sanat toplumsal duruma müdahale etmek için bir araçtır. Dolayısıyla sanatsal algıyı, ifadeyi, yorumu ve sanatın toplumsal işlevini tümüyle dışlayan Sol LeWitt ve diğer mutlak kavramsal sanatçılar ile bir noktada birleşmem çok da mümkün görünmüyor. Yukarıda bahsettiğim, Batı'da kullanıma cevap veren her sanat akımının sorgusuz sualsiz Türkiye'ye ithal edilmesinin sakıncaları böylece daha da netleşiyor. O halde, LeWitt'e atıfla şöyle söyleyebilirim: Düşünce, sanatı hayata yaklaştıran bir organizma olmalıdır.

Türkiye'de plastik sanatları ortamında entelektüel birikim üzerine neler düşünüyorsunuz?

Burada, ne yazık ki, genç ve yaşlı kuşak arasında bir ayırım yapmak zorundayım. Öncelikle günümüz genç kuşağının cehaletinden duyduğum üzüntüyü belirterek başlayayım. Bir Güzel Sanatlar Fakültesinin resim bölümünün dördüncü sınıfında ki mezuniyet sınıfıdır, bulunan on iki öğrenciden hiç birinin Türk edebiyatından tek bir roman bile okumamış olması ne demektir? Üç hece ile: FA-Cİ-A! Bir romanın kurgusunun tartışılmadığı sınıfta, öğrenciden resim kurgusu üzerine herhangi bir düşünce geliştirmesini nasıl bekleyebilirsiniz? Buna karşılık Türkiye'de 12 Eylül öncesi kuşakta ciddi bir entelektüel birikim vardı. Bu kuşaktakilerin hepsi en az bir yabancı dil biliyor, okuyor ve diğer sanat disiplinlerinden sanatçılarla görüşüyor ve tartışıyordu. Gençlik yıllarımda bu tartışmalara, son yıllarımda bile olsa tanıklık edebilmiş olmaktan gurur duyuyorum, bugün ise her türlü tartışma ortamı bitmiştir. Ancak sorun bu entelektüel birikimin sanatsal teoriye ve tavıra dönüşümü aşamasında ortaya çıktı. Eğer entelektüel birikim teoriye dönüştürülmezse, sanat pratiğinin içinde eritilerek, sanatsal üretime kanalize edilemese, karşılığını toplumsal bir duruşta bulmazsa, işte o zaman kendini yenileyemeyen, ya da daha vahimi, bilgiyi kurnaz beceriye dönüştüren bir yapıya evrilir. Türkiye'de olan buydu. Aslında soru aydın sorunuyla ilgilidir. Bence soruyu şöyle de sorabilirdin: Türk ressamı aydın olabilmemiş midir? Türk resim tarihine bakın, Türk aydın tarihine bakın, göreceksiniz ki Türk aydını içinde ressam sayısı çok azdır. 12 Eylül'ün meşhur *Aydınlar Dilekçesi*'ndeki yaklaşık 1500 imzayı tek tek inceledim. Dilekçeye imza koyan ressam sayısı 10'u bulmuyor, yüzde bir bile değil! Geriye dönüp baktığımızda şairlerden, sinemacılarından, yazarlardan entelektüel birikimlerini teoriye ve pratiğe dönüştürerek mücadele edip bunun hesabını vermiş,

cezasını çekmiş Nazım'dan Yılmaz Güney'e, Aziz Nesin'den Ahmed Arif'e kadar birçok insanla karşılaşıyoruz da, aralarında bir ressamı göremiyoruz. Bu bağlamda, yalnız Mehmet Güleriyüz Devlet Sanatçılığı Kanununu iptal ettirdiği bireysel mücadelesi ile ayrı bir konumda değerlendirilebilir. Ne zaman ki ekonomi, sağlık ya da Kürt sorunu üzerine bir tartışmaya bir ressamın da davet edildiğini görürüz, o zaman anlarız ki Türk ressamı aydın olmuştur. Fakat bu durum nedensiz değildir. Nedeni, Türk resminin özellikle son otuz yılda gelişen inşaat sektörüne dekorasyon unsuru olarak hizmet vermiş olmasıdır. Resimlerin ve tavırların yoluyla fikir beyan etmiyorsanız, size de hiçbir konuda akıl danışılmaz. Ressam, yalnızca satış kaygısı ile ürettiği bir eserde plastik kaygıların dışına çıkmaya cesaret edemez. Gidin bakın, Eczacıbaşı'nın İstanbul Modern'de yer alan koleksiyonundaki resimlerin içinde yıkıcı, isyan ruhu taşıyan, toplumsal sorunlar üzerine, politik tavırla üretilmiş kaç resim vardır? Demek ki entelektüel birikim olsa bile, bu entelektüel birikim aydın tavrına dönüşmediği sürece bir anlam taşımıyor. Genç kuşakta entelektüel birikimin de olmadığı göz önüne alındığında, bizi bekleyen durumun vahameti daha iyi anlaşılır.

Türkiye'de genç sanatçıların sanatın tarihsel olarak talep ettiği birikime sahip olmadığını söylüyorsunuz. Bu sorun nasıl aşılabilir, bununla ilgili bir değerlendirme yapabilir misiniz?

Kendim de sanatçı yetiştirmesi gereken, en azından böyle bir amacı olmasını beklediğim bir kurumda ders verdiğim için oradaki genç sanatçı adaylarını görebiliyorum. Onların şu andaki düzeylerine bakarak, mezun olduktan sonra neler yapabilecekleri konusunda az çok tahminlerim var. Birincisi, bu öğrencilerin çoğunluğu sanatın tarihsel olarak talep ettiği birikimden yoksun. Böyle bir birikimlerinin olmamasından daha ürkütücü olan ise, bunun eksikliğini duymamaları ve bu eksikliğin onlara hocaları tarafından da hissettirilmemesi. Genç sanatçı diyebileceğimiz insanların çoğu temel eğitimlerini 12 Eylül sonrasında aldılar ve cuntanın uyguladığı baskılar sonucunda, apolitik, herhangi bir birikimden, derinlikten, insan olmanın, paylaşmanın bilincinden yoksun olarak akademilere geldiler. Ağzım alıştığı için akademi diyorum ama hepsi fakülteye dönüştürüldü. Bu, şu anlama gelmektedir: 12 Eylül darbesi sanat eğitiminin ihtiyacı olan özerk akademi sisteminin yerine, bir merkezden denetlenebilen, tek tip eğitim sistemini dayatmıştır. Sözü ettiğimiz sorunun aşılmasının önündeki en büyük engellerden biri, her şeyden önce budur. Genç sanatçı adaylarına geri dönersek,

belli bir yaştan sonra insanların bilgi dağarcıklarını doldurmak neredeyse imkânsızdır. Temeli olmayan bir duvarı ayakta tutamazsınız. Akdeniz Üniversitesi GSF resim bölümünden bu yıl mezun olacak öğrencilerden hiçbirinin bugüne kadar tek bir roman bile okumamış olması nasıl telafi edilebilir ki? Bu, kabul edebilmenin imkânsız olduğu durum, açıkçası bir skandaldır. Kaçınılmaz olarak şu soruları aklıma getiriyor: Eğer, sanat üretmeye aday bir insan kendi edebiyatını tanımıyorsa, kendi dilini bildiği söylenebilir mi? İnsanlar dil aracılığıyla düşündükleri için, kendi dilini bilmeyen bir ressam adayının da sanat üzerine düşünüp, kendi resim dilini oluşturabilmesi mümkün müdür? Edebiyat bir toplumun insani oluşumunun ve birikiminin özümmlenebileceği en ideal alanlardan biridir. Onun için her sanatçı, uğraşı alanı ne olursa olsun, mutlaka edebiyat okuru olmalıdır. Bu konu, ekmek-su kadar hayati önem taşır. Edebiyat okuru olmak, okuma alışkanlığıyla birlikte sanatçıda kurgulama yetisini de geliştirir. Özellikle de insanın sağlıklı düşünebilmesi, kavramları bağlamları içinde özümleyebilmesi, kendisini doğru ve tutarlı bir biçimde ifade edebilmesi, en önemlisi soyut düşünebilmesi için edebiyat okuru olması gerekir. Ancak okuyarak oluşturulabilecek olan kültürel birikime edebiyattan başka bir yolla ulaşamayacağımızı kabul ettiğimize göre, edebiyattan yoksun olarak sanat hayatına atılan gençlerden ne bekleyebilirsiniz? On beş yaşında geçmiş olmanız gereken aşamaları yirmi dört yaşında hâlâ geçememişseniz, herhangi bir tartışmaya girdiğinizde arka arkaya iki mantıklı cümleyi kuramaz, boyayı düşünceyle ilişki içinde süremezsiniz. Arka arkaya iki mantıklı cümleyi kuramayan bir insanın hiç bir alanda kendi içinde tutarlılığı olan, sorgulayıcı bir mantık geliştirmesi de mümkün değildir. Dolayısıyla, genç yaşta hasbelkader sergi açma şansı bulan bazı sanatçı kardeşlerimiz genellikle zeki olduklarından ya da iyi gözlem yapabildiklerinden dolayı buldukları bir iki çarpıcı konuyu ilk sergilerinde tükettiklerinden sonra yaptıklarını tekrar etmeye başlıyorlar. Kendilerini yenileyebilecek temelden yoksun oldukları için de ortaya gelişen, süreklilik içeren herhangi bir yapı çıkmıyor. Ne var ki bu durum sadece Türkiye için geçerli değil. Geriye dönüp baktığımızda, 1980'lerde örneğin, Fransa'da *Figuration Libre* adı altında genç sanatçılar piyasaya sürüldüğünü hatırlıyorum. Combas ve Blanchard ilk aklıma gelen adlar ve bir akademi öğrencisi olarak ilk gördüğümde bu kadar yüceltilmelerine gerçekten çok şaşırıştım. Piyasaya sürüldüler diyorum çünkü Almanya'da ve İtalya'da da resimde yeni soluklar olarak lanse edilen gençler vardı. O zaman bunların popüler kültürden beslenen çağdaş sanatçılar olduğu vurgulandı ama yaptıkları iş o kadar televizyon ve yüzeysel medya kültürü üzerine kurulmuştu ki kısa sürede söndüler. Üç-beş sergiden sonra geriye hiçbir

iz bırakmadan ortadan kaybolup gittiler. Şimdi adlarını hatırlayan bile yok, çünkü dayandıkları sağlam bir birikim yoktu. Benzer oluşumlar bugün de İngiltere ve Almanya’da var. Korkum bu iliştiirme durumunun 21. Yüzyılda yapısal hale dönüşmesi. Ne yazık ki hızla aptallaşmaya doğru giden dünyada bunu avantaj olarak görenler var. Belli bir birikimden yoksun olan gençler, daha önceki soruda sözünü ettiğimiz küratörlerin elinde çok kolay birer kullanım aracına dönüşebiliyor, kendilerine verilen konuyu, sorgulamadan, çok çabuk kabullenebiliyor ve uyarlayabiliyorlar. Güdümlemeye müsait oldukları için de kişisel gelişimlerinin önünü tıkıyorlar.

“Korku versus Korku” sergi katalogundaki Teori yazınızda sanatta taraf olma düşüncesi üzerine değinmişsiniz. Bunun hakkında bize biraz daha geniş bilgi verebilir misiniz? Sanatçı taraf mı olmalı yoksa kendi taraftarlarını mı oluşturmalı?

Önce taraf olmalı. Taraf olması konusunda hiç şüphe duymuyorum, ancak taraftar oluşturup oluşturmayacağı konusu sanatçının elinde değildir. Daha önceki sorularınızla bağlantılı olarak söylüyorum, sanatçının ortaya politik bir tavır koymamak, herhangi bir tarafta durmamak, müdahil olamamak gibi bir şansı yok. Özellikle de bu coğrafyada üreten birisinin, uğraşısını sanatın kendi meselelerine indirgemek gibi bir lüksü hiç yok! Çünkü sanatın amacı gerçeği göstermek, gerçeği yansıtmak ya da kendi gerçeğini aramak değil, gerçeği oluşturan dinamikleri çözümlmek ve sorgulamaktır. *Enformasyon Bombası* çağında bir sanat muhabiri olmanın hiçbir anlamı yok. Bu görevi, kendilerine çizilen sınırlar içersinde, yazılı ve görsel medya, fotoğraflar, haberciler, az çok yerine getiriyor. Sanat yapmayı, özün kendisini yalnızca biçimde sergilediği, kapalı bir yapı olarak kabul edemeyiz. Bu konuyla ilgili çok sevdiğim anlatım türü olan romandan örnek vermek isterim. Bir romanın birincil görevi bize bir ülkenin tarihi hakkında bilgi vermek ya da yaşananları belgesel niteliğinde aktarmak değildir. Ancak roman okuyarak tarihsel dönüşümün insan üzerindeki etkilerini fark etmemizi ve insanın bu dönüşüm karşısında geliştirdiği tavrın nedenlerini anlamamızı sağlayacak unsurlarla karşılaşırız. *İnce Memed*’i okuduğunuzda, romandaki her karakterin gerçekten yaşamış olması gibi bir zorunluluğun olmadığını biliriz. Buna rağmen Çukurova’daki sosyoekonomik yapıyı ve bunun zaman içindeki dönüşümünü anlatan romandan aklımızda en çok Abdi Ağa’nın zulmüne baş kaldıran Memed’in yiğitliği kalır. Yaşar Kemal Memed karakterini aşkıyla, dürüst ve yiğit isyanıyla,

kendimizi özdeşleştireceğimiz bir insan olarak kurgulamıştır. Bu yaptığı açıkça taraf olma durumudur ve yazarın bu tavrına kimse itiraz edemez. 1955'te yazılan İnce Memed'i okumadan, 68 gençliğinin Türkiye'nin bağımsızlığı ve sosyal adalet için kendilerini hiçbir karşılık beklemeden neden feda ettiklerini anlamak imkânsızdır. Benzer bir taraf olma durumu, sanat üzerine düşüncelerimin oluşmasında çok önemli bir rolü olan Tarkovski'nin Rusya'nın kuruluşu üzerine yaptığı *Andrey Rublev* filmindedir. Tarihsel değişim, bu kez gerçekten yaşamış bir ressamın Tarkovski tarafından kurgulanmış biyografisi içinde anlatılır. Filmde bir kilise inşa edilmektedir ve bu kilise Rusya'yı temsil eder. Aynı zamanda bir ikona ressamı olan keşiş Rublev dini öğretiyi dogmatik olarak uygulamak yerine kendi düşüncelerini gerçekleştirmeyi tercih eder. Film, bir devletin ve toplumun inşasında inancın, dürüstlüğü ve özsaygının dinden değil sanattan beklenmesi gerektiği, daha doğrusu sanatın bu görevi üstlenmesinin zorunluluğu üzerine bir manifesto niteliğindedir. Dindar olduğunu hiçbir zaman inkâr etmeyen Tarkovski bu yapıtında dine karşı açıkça sanattan yana tavır koyar. İşte sanatçının zamanına karşı böyle bir sorumluluğu ve görevi vardır. Sanat gerçeklerden yola çıkar, lakin bize bu gerçeklerin anlamı üzerinde düşünüp doğrudan yana tavır koyma öğretisi sunmalıdır.

Göstergelerin anlamı ve resim diline dönüştürülmesi süreci hakkında neler düşünüyorsunuz?

Göstergeler bir toplumdaki bilgi aktarımını gerçekleştirmek amacıyla kullanılan kavramların inşa edilmiş fiziksel işaretlerdir. Süreç içinde oluşan bu anlamlarının zamana ve mekâna göre sürekli değişim göstermelerinden, onların kültürel ve ideolojik nitelikli oldukları anlaşılabilir. Ancak anlaşılması o kadar da kolay olmayan, ikonik veya uzlaşımsal, tüm göstergelerin içeriklerinin neye göre inşa edildiği ve toplumsal ilişkiler ağına nasıl sokulduklarıdır. Göstergeler bilgi ve anlam taşıma işlevi gördüklerine göre, anlamları egemen ideolojinin gereksinimlerinden bağımsız düşünülemez. Kültür, kurallar dizgesi olduğu kadar yasaklar zinciridir. Foucault'nun bilginin neyi içerdiği değil neyi dışladığı üzerinden de okunabileceği görüşüne atıfla, göstergelerin anlamlarının gösterdiklerinden çok gizledikleri aracılığıyla deşifre edilebileceği söylenebilir. Bir ressam için en ilginç alan da tam bu noktada açılır. Bu ikircikli durum bize oluşturulmuş ve dayatılmış anlamlarını kaydırarak gerçek niteliklerini ortaya çıkartabilme olanağı sağlar. Toplumsal bilinci değiştirmek amacıyla

yapılan bir resimdeki imgeler hiçbir zaman gösterdikleri yöne baktırmamalıdır. Bir sanat yapının izleyicinin bilincinde yarılmaya neden olabilmesinin temel şartı şaşırtıcı ve beklenmedik olma halidir. Resimdeki göstergeler toplumsal anlamlarını onaylamak için değil sorgulamak ve temsil ettikleri iktidar ilişkilerini çözümlmek için var olmalıdır. *Küratörlük Yüksek Makamına* adlı resim bu durum için iyi bir örnek teşkil eder. Bu resim müdürlerin arkasında, bir resim gibi asılı olan yapay deriden, kapitone işlemeli duvar kaplamalarına gönderme yapar. Sesi yalıtma işlevi görüntüsü altında bir kral koltuğunun arkalığını çağrıştıran bu kaplamalar, makama giren kişiye iktidarı ve bu iktidarın temsilcisi olan müdürle arasındaki hiyerarşik farklılığı hatırlatan bir göstergedir. Resim, kapitone işlemeli duvar kaplamasının tuval bezi ile üretilmiş halidir. Böylece statüyü tescil eden duvar kaplaması ile bir sanat eseri arasındaki sınırla birlikte küratörlük makamında oturan kişiyle bir sanat müdürü arasındaki fark ortadan kaldırılmış olur. Üzerindeki boya ise iktidarın sanatçı üzerinde uyguladığı örtülü şiddeti açığa çıkarır. Resim göstergeleri kendi diline dönüştürürken çakışmış anlamları kaydırabileceği gibi, kaydırılmış anlamları de çakıştırabilir.

Postmodern dünyada sanatsal avangarddan söz edebilir miyiz?

Bence avangard, postmodern dünyada tam da söz etmemiz gereken bir konu. Postmodern ideolojiye göre her şey yapılmış, modernitenin önerdiği, geçmişin yeni bir gelecekle değiştirilebileceği düşüncesi ortadan kalkmıştır. Bu, postmodernizmi kendisine sanatsal dil olarak seçen küresel sermayenin tam da işine gelen bir durumdur. Dolayısıyla, postmodern kuramcılarının bize büyük anlatıların bittiğini, önermelerin sona erdiğini, sanatçıların herhangi bir değişim için mücadele etme gereklerinin kalmadığını dikte etmek istedikleri bir zamanda sanat, direnme gücünü ancak avangardda bulabilir. Dünyada epeyden beri, Türkiye’de ise son yirmi yıldır bütün müzelerin ve görsel sanat merkezlerinin büyük sermayenin tarafından kurulmaları ve artık sanatın eleştirisini bu yapılar içinde sergiliyor olması, Ali Şimşek’in de isabetli bir şekilde belirttiği gibi, eleştiriyi sıfır noktasına taşımıştır. Başta sanatçıları hedef alan ideolojik biçimlendirme düzeneği topluma sanat projeleri adı altında zerk edilerek meşru bir kimliğe büründürülüyor. Sanatçılar da kibarca biçimlendirilmiş bu kurallar içinde, özgür oldukları yanılsaması ile, eleştirilerini toplumun alt sınıflarına yöneltiyorlar. Kurumsallaşmış olanı imha etme ve hayatı değiştirme savında olan sanatsal avangard, artık bu ruhunu burjuvazinin hizmetine teslim etmiş ve kendisine

uygun görülen *biçimlendirilmiş biçimlendirme* rolüne razı olmuş durumda. Bunun adı burjuva avangardizmidir. Bizim, şu anda, tam tersi, eleştiriyi statükoya dışarıdan yöneltebilmemiz için avangard tavra daha güçlü bir şekilde sahip çıkmamız gerekiyor. Bugün bize avangardın işlevini tamamlamış olduğunun söylenmesinin altında, mevcut durumu kabul etmemiz gerektiği düşüncesi yatar. Mevcut duruma itirazı olan bir sanatçı için avangard henüz işlevini yitirmemiştir.

Küratörlük dünyada nasıl bir çizgi üzerinde ve küratör-sanatçı ilişkisi üzerine neler düşünüyorsunuz? Sizce uluslararası sistem sanata küratör kanalıyla müdahale ediyor mu ve özellikle 1990'lardan bu yana Türkiye sanat ortamında bu yönde yaklaşımlar söz konusu mu?

Küratörlük, sanatı denetlemek için oluşturulmuş bir sistem ve yıllar içinde mevcut durumda yüksek bir konum edinerek yerini şimdilik sağladı. Artık dünyada eleştirmenlerin, sosyologların, sanat tarihçilerinin, galericilerin ve hatta sanatçıların bile sergi düzenlerken kendilerine küratör unvanı verdiklerine sıklıkla tanık oluyoruz. Sanatçı olabilmenin zorluğu herkesçe kabul edilen günümüzde, bu unvanın kişiyi hiyerarşik olarak sanatçının üstüne yerleştiriyor olmasına rağmen, insanlar bu unvana sahip olmak için herhangi bir ehliyet ya da yeterlilik şartının aranmamasını şaşırtıcı bulmuyor. Sıradan bir kişi bile birkaç, hatta bir tek sanatçıyı bir sergiye davet edip üzerine bir paragraf yazı yazdığı zaman kendisine küratör unvanı verebiliyor. Bir küratörün düzenlediği sergide kendisinin ya da hayat arkadaşının yapıtına yer vermesi de artık garip karşılanmıyor. Ciddiye alınmalarının şimdilik tek ölçütü, bağlı buldukları kurumun arkasında yer alan sermaye grubunun büyüklüğü. Küratörlerin bağlantılı olduğu Bienallere, müzelere ve güncel sanat merkezleri baktığımızda, hepsinin büyük sermaye tarafından denetlendiğini gördüğümüz için, küratörleri artık büyük sermayenin sanat müdürleri olarak tanımlamakta hiçbir sakınca yok. Yurt dışında yıllardır kullanılan, deneyimle işe yaradığı tespit edilen ve 90'lardan sonra Türkiye'de de yaygın bir şekilde kullanılagelen bu kurum şirketleşen sanatın vazgeçilmezi haline gelmiştir. Türkiye'de hangi sanatsal yapı kendiliğinden oluşmuş ki, küratörlük kendiliğinden oluşsun? Bir serginin oluşumunda, kavramsal çerçevesini belirleyip içinin doldurması için göreve getirilen küratör kendisinden ne beklendiğini çok iyi bilmektedir. Bunun farkında olan küratörün de beklentileri yerine getirecek sanatçılarla çalışarak, bu sanatçıların önüne beklentileri karşılayabileceği kavramlar koyması istisna değil,

kuraldır. Hatta bu garabet durum Hale Tenger'in Yapı Kredi'deki sergisinin ardından yapılan söyleşide, artık kendisine kavramsal bir çerçeve verilmeden iş bile üretmediğini söylemesiyle, çok net bir biçimde ortaya çıktı. Tenger, sergileri gezerken en çok kızdığı şeyin, sanatçıların kendilerine verilen kavramsal çerçevenin dışına çıkmaları olduğu söyledi ki, artık burada küratörlük makamının sanatçıya ne yapması gerektiği konusunda talimat veren, güdümlenen bir kurum haline dönüştüğünü görüyoruz. Tam bir emir-komuta zinciri. Bir sanatçı eğer bunu kabul ediyorsa, artık bağımsız bir üretici olmaktan çıkmıştır. Bir düşünce üretmek, bir yapıt üretmek için herhangi birinin çalışma sınırlarını sanatçıya önceden vermesine gerek var mı? Bağımsız ve özgür düşünebilen, kendi meseleleri olan, onu sorgulayabilen, çözümleyebilen, ona uygun bir ifade aracı bulan bir sanatçının böyle bir küratörlük sistemine ihtiyacı var mı? Ama artık yerel veya uluslararası dolaşıma girebilmek, bu lehimlenmiş yapılar içinde yer bulabilmek için bir sanatçıların kafasına küratörle işbirliğine girmekten başka çaresi olmadığı düşüncesi yerleştirilmiştir. O halde tercih açıktır, ya böyle bir yapıya dâhil olmak için sermayenin sanat müdürleriyle işbirliğine girersiniz ya da böyle bir yapıya dışında kalmayı yeğleyerek, çalışmalarınızı bulabildiğiniz olanaklarla, özgür ve bağımsız şekilde sürdürmeye çalışırsınız. Benim tercihim bellidir.

Toplumsal farklılıkları temel aldığımızda sanatın algılanışına ya da tüketimine ilişkin neler söylersiniz?

Görsel sanatlar izlendiği haliyle toplumun tüm katmanları tarafından henüz çok geniş boyutlarda tüketilen bir alan değil. Bu alanda ne kadar çalışma yapıldığı iddia edilse bile toplumsal piramidin alt kesimine doğru inildikçe sanat tüketiminden alınan payın düştüğünü görebiliyoruz. Hoş, yerel burjuvazimizin de sanatı düşünsel bir zenginlik alanı olarak keşfettiğini söylemek zor, onlar için sanat hala sermayelerini ve saygınlıklarını artırmak için kullanabilecekleri bir araç. Sanatı izleyen azınlığın içindeki büyük bir çoğunluk, resim sergilerine gitmeyi bir moda, sanat eserlerini satın almayı da bir yatırım biçimi olarak görüyor. Devlet bu alanda birçok adım atabilirdi ancak siyasi iktidarlar görsel sanatı güzelliklerin yapay temsil alanı olarak gördüler ve resmi ideolojiye eleştirel yaklaşan her anlayışı dışladılar. Sanat, devletin ihtişamını ve halkıyla arasındaki güçlü ahlaki bağı temsil etmeliydi. 1980 darbesi ile Türkiye'nin küresel sermayeye eklenmesinin önü açıldı ve devlet görsel sanatlar alanından büyük ölçüde elini çekti ancak denetleyici varlığını hala hissettirmektedir. 2002'de yaptığım

Manavgat Kartpostalları serisi üzerine Manavgat Kaymakamı'nın suç duyurusu ile hakkımda dava açılması, bu bakış açısında hiçbir değişimin gerçekleşmediğinin en iyi kanıtıdır. Resimler genel olarak propaganda ile gerçeğin arasındaki uçurum üzerineydi. Ancak devlet, gösterilenin ardındaki gerçeği gösteren sanata, eğer bu gerçek halktan gizlenmesi gerekiyorsa, hiç hoşgörülü davranmıyor. Devletin sanattan aktif desteğini çekmesiyle oluşan boşluğu dolduran özel sektörün de özünde farklı bir bakış sergilediği söylenemez. Çağdaş sanat şirketler tarafından, imaj yaratma ve kendilerini yerel ve uluslararası piyasada pazarlama aracı olarak anlaşıldı. Bunu başarmanın en ideal yolunun da Batı'da gizemli bir Doğu kenti imajı zaten var olan İstanbul'un gözde mekânlarını kullanmaktan geçtiği düşüncesiyle, çağdaş sanat sahnesi olarak İstanbul'un merkezi tercih edildi. Türkiye'de çağdaş görsel sanatın izlenebildiği tek noktanın İstanbul'un, tarihi yarımada ve geleneksel merkez olarak adlandırılan Galata, Beyoğlu ve Nişantaşı'nı kapsayan birkaç kilometre karelik alanı ile sınırlı kalması, yerel paylaşımının önündeki en büyük engellerden biridir. Ne var ki çağdaş sanatın şehrin varoş olarak adlandırılan kenar mahallelerinde oturan, toplumun alt sınıflarına mensup insanların neredeyse hiç uğramadığı bu *mutena* semt ve mekânlar dışında hiçbir noktada izlenememesi, toplum tarafından çok kısıtlı bir biçimde tüketilmesine nedenlerinden sadece biridir. Bu noktada ekonomik adaletsizliğin oynadığı rolü de göz ardı edemeyiz. Nüfusunun %1'lik bölümünün gelirin %40'ına el koyduğu bir kentte, alt sınıfa mensup milyonların, çağdaş sanat izleyicisinin sahip olması gereken kültürel sermayeyi edinebilme fırsatına sahip olamamaları, bu kesimi çağdaş sanat tüketiminden doğrudan dışlanmasının bir diğer nedenidir. İKSV' nin düzenlediği etkinliklerden, insanların yüksek aidatlar karşılığı, öncelikli ve ayrıcalıklı bir biçimde yararlanabilmesini garantileyen İstanbul Dostları (ID) projesi bu kültürel ayrımı açıkça tescil eder. Zaten büyük sermayenin sanatın alt tabaka insanlara ulaştırılması gibi bir kaygısı yoktur. Çağdaş sanatı desteklemelerindeki asıl hedef muhalif potansiyele sahip entelektüel kesimi denetleme, orta/yüksek sınıfa mensup kişilere kurumsal imajlarını pazarlama, kent kültürü üzerinde söz sahibi olma ve uluslararası sermayeye eklenme isteklerini gerçekleştirebilmektir. Anadolu ise başka bir dramdır. Milyonluk nüfusları barındıran, gelişmiş ticaret, turizm ve endüstriye sahip, yüksek gelirli şehirler bile çağdaş sanat çölleridir. Bu durum, kısmen, toplumsal tutuculukla açıklanabilir. Oscar Wilde'nin *"Sanat bireyselliğin yoğun bir biçimi olduğu içindir ki, toplum onun üzerinde ahlakdışı olduğu kadar gülünç, yozlaştırıcı olduğu kadar aşağılık bir otorite kurmak ister."* cümlesinden de anlaşılacağı üzere çağdaş sanat geleneksel toplumlar için sakınılması

gereken bir alandır. Toplumsal yapıyı büyük ölçüde ümmet ve cemaat kültürünün belirlediği Anadolu'da, ne taşra burjuvazisinin de bunların denetimindeki yerel yönetimlerin bireysel faaliyetlere sıcak bakmasını bekleyemeyiz.

Günümüzde Türkiye'de sanat eğitimi veren (Akademi) kurumlardaki hoca-öğrenci ilişkileri üzerine neler düşünüyorsunuz ve size göre bu ilişki nasıl olmalıdır?

İlk olarak güzel sanatlar bölümlerinin öğrenci alım sistemini irdelerek başlayalım, daha sonra okuldaki eğitime ve hoca-öğrenci ilişkisine geçebiliriz. Her adaydan aynı anatomik çizimi yapmasının beklendiği güzel sanatlar fakültelerine giriş sınav yönetmeliği acilen yeniden düzenlenmelidir. Hiçbir sanatsal algıyı ve kavrayışı gerektirmeyen bu ezberletilmiş tıbbi anatomik çizimi kâğıda aktarabilmek sanatsal yeteneğin göstergesi değildir. El yazısı güzel olan, harfleri doğru orantıda kâğıda dökabilen her insanın yazar olabileceğini kabul etmek kadar saçma olan bu görüş fakültele öğrenci alımındaki ilk yanıştır. Sınavdaki ikinci saçmalık ise, öğrenci adayından, kendisine verilen bir konu doğrultusunda hayalden çizim yapmasının talep edilmesidir. Bütün sınavlarda zorunlu olan imgesel tasarım aşamasında adaydan, çok kısa bir sürede, bunu talep eden hocaların ve hatta deneyimli sanatçıların bile çizemeyeceği bir çalışma yapması beklenmektedir. Ayrıca, sorulmuş sınav sorusudur, bir adayın merdivenden yukarı koltuk taşıyan iki kişiyi ya da bisiklete binen bir simitçiyi hayalden çizebilmesi neyi kanıtlar? Yapılanın, sınavdan önceki hazırlık kurslarında ezbere dayalı öğretilmiş bir çizim olduğu bilindiği ve birçok adayın kalıplaşmış yöntemleri uyguladığı görüldüğü halde, bunun sanatsal yaratıcılığın göstergesi olduğu sanılmaktadır. Edebiyat fakültesine girmek isteyen bir kişinin 150 sayfalık şiiri ezbere okumasına benzeyen bu yöntemle yapılan sınavdan sağlıklı bir sonuç beklenmemelidir. Bunu yapabilmek yaratıcılık olmadığı gibi, dayandığı ezberci sistemden dolayı, yaratıcılığın önündeki en büyük engellerden de biridir. O halde, öncelikle mevcut sınav sistem terk edilerek, daha sağlıklı bir çerçeve içinde, yeni bir sınav sistemi oluşturulmalıdır. Adayın hazırladığı dosyaya dayalı bir mülakat sistemi önerebileceğim bir çözümdür ve bu çözüme belki iki noktada itiraz edilebilir. Bir, böyle bir sınav sisteminin zaman alacağı söylenecektir. Oysa bu sorun, sınavı birkaç aya yayarak ve adayları belli günlerde, sırayla davet ederek aşılabılır. İkinci itiraz, dosyanın başkası tarafında hazırlanabileceği olacaktır. Fakat deneyimli üç kişilik bir komisyonun,

dosyayı masanın üzerine koyan bir adayla on dakika konuşması o dosyayı adayın kendisinin hazırlayıp hazırlamadığını anlamasına yeter. Bu komisyonda mutlaka mezuniyet sınıfından da bir öğrenci bulunmalıdır. Sınav komisyonunda bir öğrencinin yer alması adaylarda var olan torpil kaygısını ortadan kaldıracacağı gibi, eğitim sisteminin demokratikleştirilmesi ve düzeyinin yükseltilmesi yönünde önemli bir adım atılması demektir. Mezun olan her öğrenci yerine daha iyi bir öğrenci gelmesini ister. Bu komisyonun temel amacı adayın motivasyonu ile birlikte sanat hakkındaki birikimini ölçmek ve dosyasında yer alan işlerin yapılma kaygılarını sorgulamak olmalıdır. Bunlara bakılmadan, sadece iyi çizim yapabiliyor diye adayın okula kabul edilmesi sonucunda kendisini yalnızca müfredata uymak zorunda hisseden bir öğrenci topluluğu ile ders yapmak zorunda kaldığını deneyimlerimden biliyorum. Zaten sınavda sorulanların hepsi ilk yıl okutulan temel sanat derslerinde öğretilmektedir. O halde, sınavda bunları yapabilen öğrencileri aynı bilgileri tekrarlattırmak için sanat eğitime kabul etmenin anlamı nedir? Bu sistemin hocalara belli ölçülerde kolaylık ve rahatlık sağladığı yadsınamaz. Eli kalem tutan bir topluluğa belli bir çizim ve boyama kalıbı öğretmekten kolay ne olabilir? Resim bölümü için konuşmak gerekirse, desen eğitimi aşamasında herkese aynı biçimde öğretilen bu realist anatomi kalıbının öğrencide yaratıcılığı geliştirmede aksine kişiye ait tüm özellikleri törpüleyerek sıradanlaştırdığını görüyoruz. Bence, genel olarak sanat eğitiminde dikkate alınması gereken nokta, her öğrencinin kişisel bir yapısı olduğu ve her öğrenciye kendi anlatım dilini oluşturabilmesi için ona uygun bir dille yaklaşılması gerektiğidir. Sanatsal bilgi, tıp ya da mühendislik eğitiminde olduğu gibi herkese aynı biçimde aktarılacak bilimsel bir gerçeklik değildir. Her öğrencini bir kişiliği, geçmişi, birikimi ve algılama düzeyi olduğunu unutmamalıyız. Bu gerçekten hareketle, hocanın da öğrenciyle iletişim kurabilmesi, onu tanıyabilmesi, sanatsal kavramları onun anlayabileceği bir dille aktarabilmesi, öğrenciyi soyut ve bireysel düşünmeye yöneltebilmesi ve malzeme kullanımını öğretebilmesi için zamana ihtiyacı olduğu anlaşılacaktır. Sanat eğitiminde standart sürenin, kapsamlı bir tez yazımını içeren altı yıla çıkarılmasını öneriyorum. Böyle bir eğitim, ancak hocanın çok büyük fedakârlığı ve öğrenciyle uzun zaman zarfında kurduğu insani diyalog üzerinden yapılabilir. Bu yöntemin hocaya ciddi sorumluluk ve mesai yükleyeceği, külfet gerektireceği aşikârdır. Bu da hocaların okulda bulunarak ders verme zorunluluğunu haftada en fazla iki günle sınırlanmasını gerektirir. O zaman, eğitim sisteminin hocalara: “Bu külfetin altına girmeyecekseniz güzel sanatlar akademisinde hoca olmanıza gerek yok.” deme hakkı olabilir. Fakat şu anda hocalar

öğrenciye, işlerini zorlaştırmayacak bir biçimde tasarlanmış hazır bilgiden oluşan içi boş bir kalıp sunarak, eğitim sürecinde öğrencinin bu kalıbı doldurmasını beklemektedir. Bu şartlar altında hocanın kendisini geliştirmesine de gerek yoktur. Zaten güzel sanatlar fakültelerinin akademik yetersizlikten muzdarip şahıslarla dolu olmasını başa türlü açıklayamayız. Sanat eğitimindeki diğer önemli bir sorun da bize feodal yapıdan miras kalan hiyerarşik sistemdir. Kopyamızı değil kendimizi sorgulayabilecek, özgün dilini oluşturabilecek öğrencinin yetiştirilebilmesi için her öğrencinin bizimle eşit bir birey olduğu düşüncesi ile hareket etmeliyiz. İşe, öğrenci ile aramızdaki eşit insani boyutun oluşmasının önünde en büyük engel olan ‘Hocam’ kelimesini kaldırıp, birbirimize adlarımızla hitap ederek başlayabiliriz. Saygı, hiyerarşik konumdan değil karşılıklı bilgi aktarımı ve eğitimcinin öğrenciye sunduğu özgür gelişme ortamından kaynaklanmalıdır. Ne var ki, ne bu toplumsal yapıyla, ne sanat eğitimi veren kurumların özerk akademilere dönüşmesinin önündeki en büyük engel olan yüksek öğrenim kanunuyla, ne de eğitim kurumlarında hüküm süren memur zihniyetiyle böyle bir şey başarılamaz. Bu baskıcı sistemde yetişen öğrencilerin içinden birkaç tanesinin kendilerini kurtarıp yaratıcı olmaları açıkça mucizedir. Kaldı ki, hiyerarşiye boyun eğerek yetiştirilen yaratıcı öğrencilerin daha sonraki dönemlerde küratörlerin denetimi altına girme olasılıkları çok yüksektir. Çünkü görüyoruz ki baskı altında yetiştirilen bir kişi zor olan bağımsız düşünmek yerine, kolay olan uzlaşmacılığı tercih ediyor. Uzlaşmacı bir sanatçı ne küratöre, ne eleştirmene karşı çıkabilir, ne de sanat tarihini sorgulayabilir. Böyle bir tavır içindeki genç sanatçılar özgürlüklerini ta başından beri elden çıkarttıkları için sanatsal yaratıcılık gerektiren noktalarda hep dışarıya bakmak zorunda kalıyorlar. Hâlbuki ben bu topraklarda insanları besleyebilecek yeterli bilgi birikimin ve yaslanabilecekleri erdemine olduğuna inanıyorum. Hatırlayan var mı bilmem ama Türk edebiyatının büyük ustası, estetik Ahmet Hamdi Tanpınar İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi ve estetik dersleri veriyordu. Bugün de GSF'lerde öğrencilerin çok geniş bir yelpazeden beslenerek yetişmeleri için öğrencilere örnek olabilecek edebiyatçıların, sinemacıların, müzisyenlerin ders vermeleri yönünde düzenlemeler yapılmalı. Sanatın ortak dilini keşfedebilmek, sanatın olgunlaştırıcı felsefesini anlayabilmek için, sadece resim boyayarak, projeksiyondan yansıtılan resimlere bakarak ya da geçmişte yapılanları kopyalayarak değil, insanlığın oluşturduğu birikim hakkında topyekûn bilgi sahibi olacak biçimde yetiştirilmiş olmanız gerekiyor. Ancak o zaman ayağınız yere güvenle basabilir ve özgüvenle çalışabilirsiniz. Sanat eğitiminde son otuz yıldır ilerlemek yerine

geriye doğru gidilmektedir. Anadolu'daki hiçbir GSF'de artık çıplak model yoktur, teorik dersler ortaöğretim düzeyindedir ve bu fakültelerden alınan diplomaların dünyanın hiçbir ülkesinde -haklı olarak- denklik alamamaları insanları rahatsız etmemektedir. Gidişat sanat eğitimi birer ticarethane olan özel üniversitelere, dolayısıyla doğrudan sermayeye devretmeye yöneliktir ve bu da Türkiye'de sanat eğitiminin özerkleşme umutlarının tamamen ortadan kaldırılması anlamına gelir. Sanatı, kendini pazarlamak için kurduğu "sanatsal rezidans programı binası"nı, yöneticisine haber bile verme gereği duymadan butik otele dönüştüren Bilgi Üniversitesi A.Ş. mi özerkleştirecek? Bu şartlar altında, eğitim gibi, toplumsal yapının birebir yansıması olan bir kurumda sanatsal sorgulamayı geliştirecek yapılanmayı beklemek herhalde hayalcilik olur.

Türkiye'de sanat eleştirisini nasıl buluyorsunuz?

Türkiye'de sanat eleştirmeni yoktur ve buradan hareketle sanat eleştirisinin varlığından da söz edemeyiz. Bunun nedenlerini şöyle sıralayabilirim: Sanat eleştirisi anaakım medyanın ve yayınevlerinin denetimindedir. Medyanın da, bütün sanat kurumlarında olduğu gibi, sermayenin mülkiyetinde olması eleştirmenin öncelikle kime karşı sorumlu olduğunu açıklar. Çıkar ilişkilerindeki bu iç içe geçmişlik hali, eleştirmenin patronuna karşı olan sorumluluklarının bilincinde olması, kendisini istediği gibi ifade etme olanağını ortadan kaldırmaktadır. Eğer İstanbul Bienalini Koç Holding finanse ediyor, güncel sanat sergilerini Koç'un Yapı Kredi'si düzenliyor, monografilerini aynı Yapı Kredi'nin yayınevi çıkartıyorsa ve siz de eleştirmen lakabıyla bu monografileri para karşılığında yazıyor ve Bienali Yapı Kredi Yayınları'nın sanat dergisinde değerlendiriyorsanız, sizden bu sergiler ya da Bienalle ilgili nesnel bir yazı yazmanızı bekleyemeyiz. Haftalık eleştirilerinizin yayımlandığı gazetenin patronu aynı anda TÜSİAD'ın başkanıysa, elinizin üzerindeki saydam baskıyı tahmin etmek zor olmasa gerek. İngilizcede, "*never bite the hand that feeds*, sizi besleyeni eli asla ısırma" deyiimiyle tarif edilen bu durum artık her alanı olduğu gibi, sanatı da hâkimiyeti altına almıştır. İkincisi, eleştirmen sınıfına mensup şahısların sanatçılar, galericiler ve küratörlerle çok yakın, hatta arkadaşlık derecesine varan ilişkileri söz konusu. Özellikle Türkiye gibi bir toplumda bu tür bağlantıların ne türden çürümüş çıkar ilişkilerine dönüştüğünü çok iyi biliyoruz. Siyasî yapılarla iş dünyasının dost-ahbab ilişkilerinin sonuçlarına yakın tarihimizde onlarca kez tanık olduk. Mega bir

ihaleyi, şirketinizin yeterliliğinden dolayı değil ancak siyasi iktidara yakınsanız ve bunun karşılığını öderseniz alabiliyorsunuz. Sonuçta, bir sanatçı olarak eleştirmen arkadaşınızsa hakkınızda olumlu bir yazı yayınlanması garanti altında sayılıyor. Bunun bilincinde olan sanatçılar da eleştirmenlere yaklaşmak, onlarla dost olabilmek için gayret gösterirlerken, eleştirmenler de ekonomik ilişki içinde buldukları galeri ve yayınevlerinin sanatçıları eleştirmekten kaçınıyorlar. Aslında, nesi var, herkesin çok mutlu olduğu bir tablo diyebilirsiniz. Lakin böyle bir tavır sanatı körelttiği gibi ahlaki de değildir. Radikal yazarı Ayşegül Sönmez’le -aynı zamanda Uluslararası Eleştirmenler Derneği Türkiye şubesi başkanıdır- RED dergisi için yaptığım söyleşi sırasında kendisine “siz” olarak hitap etmek istediğimi, kendisinden de aynı tavrı beklediğimi söylediğimde, yadırgadı. Benim bu tavrımdaki amacım karşılıklı beklentilere dönüşme tehlikesi içeren bir ilişkide mesafeyi korumaktı. Belki insanlar birbirleriyle sıkı fıkı olmasına rağmen mesleki mesafeyi koruyor olabilir, bunu ben beceremiyorum olabilirim ama ne yazık ki toplumda karşılaştığımız örnekler hiç de öyle olmadığını gösteriyor. Aşırı samimiyetin sanat üzerindeki nesnel, sorgulayıcı bakışı engelleyeceğini düşünüyorum. Ayşegül Sönmez, mesleki bir tercih olarak sanatçıyla yakın temasta bulunmak istemesinin gerekçesini *“Türkiye’de bir sanatçının üretim biçimleri ve nedenleri hakkında bilgi sahip olmak için sanatçıların atölyelerine girmek zorundasınız. Çünkü bazı detayları, sanatçıyla ancak çok sıkı ilişki içindeyseniz öğrenebiliyorsunuz.”* olarak açıkladı. Bu görüşe katılmıyorum. Bence sanatçının meselesini özel hayatından elde ettiğiniz bilgilerden değil yapıtlarından çözümleyebilmeniz gerekir. Yakın ilişkilerin nesnellığı ortadan kaldırılabileceğinin açık bir örneğini Ali Akay’ın küratörlüğünde görüyoruz. Düzenlediği her sergide hiçbir özgün eseri bulunmayan, sanatçı olarak tanımlamanın mümkün bile olmadığı kız arkadaşına yer veriyor ve sahip olduğu statüden dolayı, herkes bu durumu sessizce kabulleniyor. Bu bayanın sanatsal düzeyini ben fark edemiyorum olabilirim, o halde neden Ali Akay dışında kimse tarafından herhangi bir sergiye davet edilmiyor? Eleştiri kurumunun sağlıklı işlediği bir ülkede, sanatsal açıyı bir kenara bırakalım, en azından ahlaki olarak masaya yatırılıp sorgulanması gereken bir olay, üzerinde düşünülmesi gereken bir örnektir. Aynı zamanda eleştiri eksikliği bizi nereye götürdüğünü göstermesi açısından önemlidir. O halde, şimdi eleştirinin nasıl olması gerektiğini tanımlamamızın zamanı geldi: Eleştiri, bir yapıtı üreten sanatçının gelişimi içinde, dilinin ve önermelerinin, üretildiği zamanın görsel ideolojisiyle bağını ve dolaşıma sokulma süreçlerinde hangi ilişkilerin rol oynadığını çözümlene yöntemidir. O halde

eleştiri, kişisel hesaplaşmaya dönüşmeden, sanatsal üretimin olumlu ve olumsuz taraflarını ortaya koyarak, zaman içinde üretilen diğer eserlerle ilişkisini çözümleyerek yapılması gereken, zor bir iştir. Bütün bunların araştırılabilmesi için üzerinde ciddi mesai harcanması gerekir ki, bunun da eleştirmenler açısından tatmin edici ekonomik karşılığının olduğunu pek zannetmiyorum. Bir eleştirmenin ayda en fazla iki tane ciddi eleştiri yazabileceği göz önüne alındığında, yalnızca eleştirmenlikten geçinmesinin mümkün olmadığı anlaşılır. Bu da ülkemizdeki eleştiri boşluğunun nedenlerinden bir diğeridir.

Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi* adlı kitabında Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun geliştirdiği “kültürel sermaye” (simgesel sermaye, sosyal sermaye) kavramından şöyle bahsediyor: “Bourdieu sanatla esasen hegemonik ideoloji biçimi olarak ilgilenir. Ona göre sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi hâkim sınıfın hâkim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder. Geliştirdiği etkili bir kavram olan “kültürel sermaye” böylece “tahakküm aracı” olarak işlev görür.” Yazılarınızda bu konuya değinmişsiniz fakat kapsamlı bir şekilde değil. Siz Pierre Bourdieu'nun geliştirdiği “kültürel sermaye” kavramının Türkiye’de ve dünyada işlevleri üzerine neler düşünüyorsunuz?

Kültürel sermayenin tahakküm aracı olduğu düşüncesi bana çok yakın ve mantıklı geliyor. Nedeni de şu: Eğer bir toplumda muhalefeti kendi saflarınıza çekip eritmek istiyorsanız bu toplumun entelektüel sınıfını denetim altına almanız gerekir. Toplumsal bir projenin amacını gizlemenin ve onun gerçekleşmesini herhangi bir muhalefetle karşılaşmadan sağlamanın en verimli yolunun bu olayı bir sanatsal etkinliğin içine paketleyerek sunmaktan geçtiğini artık burjuvazi kadar biz de biliyoruz. Dolayısıyla sermayenin kültürü üreten insanlar olan sanatçılarla kurduğu ilişkiyi kendi çıkarları açısından son derece anlaşılır buluyorum. Onun için özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük sermaye sanatı yatırım, saygınlık ve kendi imajını pazarlama aracı olarak gördü ve bu amaçla destekledi. Artık günümüzde kentsel dönüşümden pazar payını genişletmeye, AB uyum sürecinden ülkelerin sınırlarının yeniden belirlenmesine kadar herhangi bir projenin sanatsal ayağı olmadan gerçekleştirilmesi söz konusu değildir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra Doğu Blokunun sömürgeleştirilmesinde, Orta Doğu'daki enerji bölgelerinin ele geçirilmesinde sadece ekonomik ya da askeri yöntemlere başvurulmamış aynı zamanda

o ülkelerdeki muhalif sanatçıların desteklenmesi yoluyla bu projeler çok fazla da muhalefetle karşılaşmadan hayata geçirilmiştir. Günümüzde Balkan Art, İstanbul, Gwangju ve Şanghay Bienalleri gibi AB ve ABD'nin yayılma alanlarında merkezi konumlarda bulunan sanatsal etkinliklerin temel amacı, bu ülkelerin ve yakın coğrafyalarının küresel mali sermayenin denetimine girmesinin önündeki engelleri kaldırmaktır. 2003 yılında gerçekleşen Sekizinci İstanbul Bienalinin ana sponsoru Japon tütün tekeli JTI' nin, aynı yıl satışa sunulan Tekel'e teklif vermesi tesadüf değildir. Bourdieu sanatı bir hegemonik ideoloji biçimi olarak görürken ve sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesini, egemen sınıfın egemen konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesi hizmet ettiğini söylerken doğru bir noktaya parmak basmaktadır. Devamla, Bourdieu kültürel sermaye kavramıyla çeşitli sanat stilleri ve ürünleri hakkındaki bilgiyi ve bu niteliğe sahip olanlara atfedilen saygınlığı ve sosyal statüyü de kasteder. Chin-tao Wu ise bir adım daha ileri giderek, kültürel sermaye teriminin hem bu bilginin sağladığı saygınlığı, hem de simgesel nesnelerin maddi olarak temellük edilmesini içerdiğini belirtir. O halde artık şu sonuca ulaşabiliriz: Günümüzde kültürel sermaye, küresel mali sermayenin uluslararası piyasada çevre ülkeleri ele geçirmek için yürüttüğü faaliyetlere karşı olası muhalefeti, o ülkelerdeki sanatçıları desteklemek adı altında denetlemesinin temel kaynağıdır. Mali oligarşi ve kültürel oligarşi tek bir yapıda toplanmıştır. Dolayısıyla çok yakında, öncelikle Amerikan ve Saddam karşıtı sanatçıların davet edileceği, yani bir taşla iki kuşun vurulacağı bir Bağdat Bienali bekliyorum. Çünkü emperyalistler bir ülkeyi sadece askeri yöntemlerle ele geçiremeyeceklerini, ekonomik yöntemlerle tahakküm altına alamayacaklarını artık bilmektedirler. Bağdat'taki bir Bienalin ilk hedefi Amerikan karşıtlarını dışlamak yerine, Amerikan karşıtlığını denetim altına almak ve törpülemek olacaktır. Bu insanlara, *"Bakın, iktidara karşı sanatsal muhalefetinizi ancak Amerikan yönetimi altında gerçekleştirebiliyorsunuz. Böyle bir durumu Saddam döneminde hayal bile edemezsiniz. Bu vesileyle, petrolün denetimini kaybettiğinizi ve katledilen milyonlarca insanı unutun gitsin."* demenin estetik bir biçimidir. Hayali gibi görünen bu örnek, benim kültürel sermayenin sanatı tahakküm aracı olarak hangi uç noktalarda kullanacağına dair bir öngörüdür. Türkiye'deki Bienale de sözde muhalif güncel sanatçılar davet edilmektedir. Neye muhalif? Kabul edebileceğimiz kimlik baskısı, ırkçılık, cinsel ayrımcılığa muhalefetin yanı sıra küresel sermayenin hedeflerinin önündeki engeller olan devletçiliğe ve anti-emperyalizme de muhalif! Küresel sermayenin, kültürel sermayesi aracılığıyla sanatı araçsallaştırarak Türkiye'de gerçekleştirdiğini görmek istediği değişimlere destek

olabilecek, en azından karşı durmayacak muhalefeti içine aldığı görmezden gelinemez. Sanat bu tür projeleri örtülü bir biçimde gerçekleştirebilmenin en güçlü araçlarından biridir ve küresel sermaye bunu çok iyi kullanıyor.

Nicos Hadjinicolaou “görsel ideoloji”yi, “bir tablonun biçimsel ve izleksel öğelerinin her özgül durumdaki birleşme tarzı”, bir resmi de “insanların yaşamlarını varoluş koşullarıyla ilintileme biçimlerini dile getirdikleri biçimsel ve izleksel öğelerin özgül bir bileşimi; toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bileşimi” olarak tanımlamıştır. Siz “görsel ideoloji” kavramı üzerine ne düşünüyorsunuz?

Görsel ideoloji, egemen sınıfın kendisini topluma kabul ettirmekte kullandığı görsel araçların bütünüdür. Doğal olarak da, kendisini hayatın her alanında, özellikle bilginin retinal aktarıldığı medya, reklamcılık, sanat, eğitim gibi alanlarda çok daha net biçimde gösteren bu kavramın içeriğinin tahlil edilmesi biz sanatçıların temel meselesi olmalıdır. Dolayısıyla öncelikle görsel ideolojinin kullandığı araçların neyi temsil ettiğini çözümlenmelidir. Kültürel olarak inşa edilip önümüze konulan imgelerin ardında yatan, toplumsal bilinci biçimlendirme niyeti sanatçı olarak hep ilgimi çekmiştir. Mevcut egemen ideolojinin, göstergelerin anlamlarının içinin doldurulmasında kapsamlı ve en ince ayrıntısına kadar ölçülüp biçilmiş bir kampanya yürütmesi, toplumsal bilincin oluşturulmasında belirleyici rol oynama isteğinden kaynaklanmaktadır. Gerçeği gizlemek amacı güden bu anlamların oluşma sürecine katkıda bulunan tüm araçlar denetim altına alınarak, sonuç hiçbir tesadüfe bırakılmaz. Onun için görüntülerin taşıdıkları anlamları deşifre etmek için hep altlarını deşme ihtiyacını duyuyorum. Sanatın işlevi görünenin gizlediği gerilimi, çelişkileri ortaya çıkartmaktır. Görsel malzemenin kendisini teşhir etme biçimi var ve bu, gösterdiğinden bambaşka bir anlamı temsil ediyor. İşte temsil ettiği bu yapının ve temsil ettiği ideolojinin oluşma ve işleyiş biçiminin çözümlenmesi de görsel sanatçılara düşüyor. Farsça kandırmak anlamına gelen boyamak, kandırmaca amacı güden görüntülerin gerçek niteliklerini ortaya çıkarama konusunda hala çok güçlü bir araç. Bana sağladığı bireysel özgürlüğün yanı sıra, boyayı kullanmamadaki temel nedenlerden biri de bu. Bir duvarın boyanmasındaki amaç duvarı herhangi bir renge büründürmek değil altındakini gizlemektir. Sorgulayıcı sanatçının görsel ideolojiye karşı tavrı her zaman gösterilenin temsil ettiği sistemi çözümlenmesiyle ilgili olmalıdır. Tabii, bu düşüncelerim görsel

ideolojinin sorgulanması üzerinedir. Hadjinicolaou kitabında, Rembrandt'ın 1625 ile 1669 arasındaki resimlerini incelerken “genç Rembrandt” ile “Hollanda barok görsel ideolojisi” ve “olgun Rembrandt” ile “on yedinci yüzyıl Hollanda burjuvazisinin görsel ideolojisi” arasında bağ kurar. Bu yolla, sanatın denetiminin aristokrasiden, sömürgecilikle gelişen ticaret burjuvazisine nasıl geçtiğini de açıklar. Türkiye’de sanat üzerindeki denetimin devletten özel sermayeye geçtiği 80’li yıllardaki değişimin incelenmesi, eminim “güncel sanat”ın görsel ideolojisinin hangi temellere oturduğunu gözler önüne sermek açısından ilginç olacaktır. Maalesef, sanat tarihçilerimiz şimdilik özgün araştırmalar yapmak yerine, tercümelere dayanarak derlemeler yayınlamayı tercih ediyorlar. Ne kolay değil mi?

Bugün Türkiye’de cehalet, kadının sistematik bir biçimde aşağılanması, her türden piyasa değerinin yüceltilmesi; bireycilik ve bencillik, ırkçılık, saldırgan bir gericilik, şiddet ve savaş kışkırtıcılığı vb. sersemletici bir pislik akıntısı gündelik olarak insanların zihnini bulandırmakta, duygu dünyasına çarpmakta, onu aptallaştırmakta, bozmakta, ruhen, ahlâken çürütmekte ve çökertmektedir. Günümüz Türkiye’sinin bu görüntüsü üzerine bir ressam olarak ne düşünüyorsunuz?

Söylediklerini her gün ben de acı çekerek görüyorum ve bir sanatçının bu duruma duyarsız kalmasını utanç verici buluyorum. Yıllarca dünyada ve ülkemizde görsel sanatların ve özellikle de resmin anlatımcı olmaması gerektiği masalı üzerinden, her türlü toplumsal meseleye duyarlılık, güncel olanla somut bağ kolaycılık damgasıyla küçümsendi. Bu türden eğilimler, Batılı sanat tarihçilerinin de etkisiyle hemen “sosyalist gerçekçilik” ile ilintilendirilerek, ideoloji güdümlü propaganda sanatı olarak dışlandı. Oysa şimdi çok iyi biliyoruz ki, dünyada 1945’ten sonra özerk oldukları iddia edilen soyut dışavurumculuk, pop art, kavramsal sanat başta olmak üzere ideoloji güdümlü olmayan hiçbir sanat akımı yoktur. Türk ressamının büyük çoğunluğunun toplumsal olaylara duyarsız kalmasının, dekoratif resme yönelmesinin ve toplumsal tartışma yaratamamasının altında yatan nedenlerin başında, yanlış yorumladığı anlatımcılıktan uzak durma kaygısı gelir. Hâlbuki yüzeyselliğe düşmeden bir hikâye anlatmak hiç de kolay olmadığı gibi, resmi kendi biçimsel meseleleriyle sınırlamanın, kişisel üslup kaygısıyla yalnızca resim yapma biçimine odaklanmanın da herkes için zorunlu olduğunu söylemenin bir anlamı olamaz. Sinema ve edebiyat eserleri algılanma

zamanı açısından izleyiciden uzun bir süre talep ettikleri, resmin ise bir bakışta kavranabileceği yanılgısıyla, ilk ikisine anlatımcılık hakkı tanınır ve hatta özellikle beklenirken, bu hakkın resme çok görülmesinin bir mantığını anlamak güç. Resmin, gösterdiğinden farklı bir hikâyeyi mırıldandığı ve zamanının dayatılmış görsel dizgelerini yıktığı sürece anlatımcı olmasında bir sakınca görmüyorum. Yıkıcı olmadan da nasıl yapıcı olunacağını, doğrusu bilmiyorum. Türk resminin toplumsal meselelere mesafeli durmasının bir diğer nedeni de alıcısının uzun süre devlet, son otuz yıldır da burjuvazi olmasıdır. Türk burjuvazisi henüz çok naif ve yatırım amaçlı dahi olsa, kendisini, neden olduğu çarpıklıklarla yüzleştiren resmi satın almak istemiyor. Umarım bir gün Kenan Evren'in 'resimleri'ni hangi gerekçe ile satın aldığını açıklayan bir burjuvamız ortaya çıkar da Türkiye'de alıcıların bir resmi alış nedenlerini daha iyi anlarız. Sanat koleksiyoneri burjuvazimizin sanatı düşünce hacmini geliştiren bir alan olarak görmesi ve eleştireliliğe daha cesur yaklaşması için belli ki daha çok zaman geçmesi gerekiyor. Resmin toplumsal yaraları deşme görevinin hararetli bir savunucusu olarak, en azından bu yaralar üzerine üreterek, işlenen suçlara ortak olmadığını düşünüyorum. Resmi bu anlamda kullanan tek sanatçı ben değilim ama diğer sanatçılarla aramda şöyle bir fark var. Onlar yalnızca kendi meselelerine eğilirken, yani, feministler kadın sorunlarını, eşcinseller cinsiyet ayrımcılığını, Kürt sanatçılar ırkçılığı sanatlarına taşıırken, ben sanatımda tüm bu sorunları ele alıyorum.

Günümüz Türkiye'sine baktığımızda 60'lı ve 70'li yılların büyük toplumsal hareketliliğin ortaya çıkardığı ilerici, devrimci aydın-sanatçı kuşağının büyük ölçüde burjuvazinin safına geçtiğini, düzenle bütünleştiğini görmekteyiz. 12 Eylül'le birlikte başlayan karşı-devrim saldırısı, sol hareket ve kitle hareketi üzerine yaptığı ağır tahribatı, doğal ve kaçınılmaz olarak ilerici aydın hareketi ve sanat yaşamı üzerinde de yaptı. Ayrıca bunun üzerine "89 çöküşü" ve onu izleyen dünya ölçüsündeki karşı-devrimci gerici dalga da eklenince 60'lı ve 70'li yıllarda yetişen ilerici aydın kuşağı neredeyse tümünden umutlarını ve inançlarını yitirdi, o güne kadar dayandığı ya da dayanmaya çalıştığı ideolojik ve ahlâki değerleri hızla terk etti. Sizce bunun temel nedenleri neydi ya da o dönemin aydın ve sanatçıların böyle bir durumu gelmeleri nelerden kaynaklandı?

Öncelikle bunun nedenlerinin başında Türkiye'de kırk yıldır yürütülen olağanüstü baskı ve kıyım politikaların etkili olduğunu söyleyerek başlayayım. CIA

destekli 12 Mart ve 12 Eylül'ün acımasız kıyımından geçen bir hareketin toparlanması çok da kolay değildir. 80'lerin Türkiye'sini, bombalanarak, kurşunlanarak öldürülen insan sayısının, faali meçhul cinayetlerin, hapislerde çürüyen insan sayısının yoğunluğu açısından, herhalde ancak 70'lerin Şili ve Arjantin'i ile kıyaslayabiliriz. Ne acıdır ki, CIA 50'lerin müreffeh bu iki ülkesini de çökertmişti ve geçtiğimiz yıllarda insanlarla dalga geçercesine, bu olaylardaki rolünden dolayı Arjantin ve Şili halklarından özür diledi. Türk aydını da tamamen gayri meşru yollarla tasfiye edilmiştir ama buna rağmen herhangi bir özür beklentisi içinde de değildir. Çünkü bürokratik sosyalizm'in 1989'da çöküşüne rağmen, mevcut duruma istinaden sol düşüncenin dünyadaki işlevini yitirmediğini, üzerine düşen hala çok ciddi görevler olduğunu görüyoruz. Yine de aydının onurlu olmak yerine paraya karşı gösterdiği zafiyeti açıklamak kolay değil. En kabul edilemez olan da insanların yasa ve ahlak dışı yöntemlerle elde edilen servetlerin kırıntılarıyla satın alınmış olmaları. Kendisine aydın diyen birisinin “borsa spekülörü, turuncu darbeci” Soros veya “petrol savaşçısı” Rockefeller vakıflarından ödenek alması utanç verici bir olaydır. İnsanların aynı yapılar tarafından önce sefil durumda bırakılıp ardından para ile satın alınması düpedüz insanlık ihlalidir. Üzerinizdeki baskıya karşı direnme inancını ancak içinizdeki insanî idealleri ayakta tutarak koruyabilirsiniz. Bir sanatçının aydın kimliğini kaybetmemesi için öncelikle toplumla olan bağının kopmaması, yaşanan trajedileri bir sorumluluk olarak üzerinde hissetmesi, kısaca, sınıf bilincine sahip olması gerekir. Bu bilincin kesintisiz karşı saldırılarla ortadan kaldırılmaya çalışılması, rüşvet, tehdit ve yıldırma kampanyaları, sanatçının görevini artık özgürce yerine getiremez olduğu anlamına gelmez. Tam tersi mücadele etmek için daha fazla gerekçemiz olduğunu düşünüyorum. Kişinin kendisiyle ve yaşadığı toplumla dürüst bir şekilde hesaplaşması kendi sanatına karşı dürüst olmasının da gereğidir ve bu iki yönlü bir ilişkidir. Asıl onur, herhangi bir çıkar grubunun hizmetine girmeden, üretiminizi inancınız doğrultusunda tutarlı bir şekilde sürdürebilmektir. Amaç, bu yönde insan yetiştirilmesi için çalışmak olmalıdır.

Georgi Plehanov “...kafası işleyen, yüreği duygulu bir insan çağdaş toplumda cereyan eden sivil savaşın kayıtsız bir seyircisi olarak kalmaz. Bu insan, eğer burjuva önyargıları görüş sahasını daraltmışsa, barikatın bir tarafında yer alacaktır, bu ön yargıların etkisinden masum kalmışsa barikatın öbür tarafına geçecektir.” Plehanov'un bu düşüncelerinden hareketle, günümüz Türkiye'sinde uzun bir dönemden beri devam eden bir iç savaş görüntüsü var. Ne var ki, bu

duruma plastik sanatlar alanında üreten hemen hiçbir sanatçı herkesin düşüncesinden farklı bir şekilde yaklaşmamış, daha da önemlisi, bu konu üzerinde yorum ya da düşüncelerini açıklamaktan hep kaçınmışlardır. Sanatçının kendi coğrafyasına karşı böyle bir kayıtsızlığı, ayrıca güncel olaylara yaklaşımı, özellikle de kendi ülkesinin güncel sorunları üzerine süreklilik arz eden çekincelerinin kaynağı ve gerçekleri tartışmamaları/tartışmamalarının sebepleri nelerdir? Yani barikatın neresinde yer alacağı konusunda mı düşünsel belirsizlikleri var yoksa dışarıya olan ilgisizliklerinden mi kaynaklanan yetersizlik ve anlamsız bir korku var?

Korku olduğu kesin ve bu korku insanlar üzerindeki 40 yıllık somut baskıdan dolayı oluştu. Fakat insanın sorumluluk duygusu ve yargılama yetisi bu korkuyu aşmasına neden olmak zorunda. Türkiye de bir iç savaş yaşandığı kesin. Belki de 180 yıldır bir savaş yaşanıyor. Türkiye’de cumhuriyetin kurulması iç savaşın bittiği anlama gelmiyor çünkü kurulduğundan beri emperyalist güçlerin desteğindeki gericiler tarafından yıkılmaya çalışılıyor. Bill Clinton on yıl önce Türkiye’yi ziyaretinde: *“Osmanlı İmparatorluğu yıkıldı ama yeni sınırları henüz oluşturulmadı.”* derken ABD’nin Türkiye Cumhuriyeti’nin sınırlarını tanımadığını itiraf etmiştir. Türkiye’deki iç savaşın iki cephesi var. Bu cephelerin niteliğini daha iyi anlamak için, birlikte ele alınması gereken irtica ve Kürtlerin kimlik sorununu şimdilik ayrı tutmak gerekiyor. Cumhuriyet, şeriat rejimine karşı laikliği tercih ederken, doğru bir tavır geliştirir gibi görüldüğü noktada bile ayrımcı davranmıştır. Diğer en büyük hatası ise sınırlarında yer alan bir halkın dilini, kültürel varlığını yok sayması olmuştur. Önce irticayı neden ayrı tuttuğumu açıklayayım. Cumhuriyet bir modernleşme projesidir ve modernleşme üzerine yazan tüm sosyologların ve tarihçilerin birleştiği ortak bir nokta vardır: Modernleşmenin ilk şartı mutlak laikliktir. Fakat Sünni din yapısını benimseyen Cumhuriyet, Alevileri, Hıristiyan azınlıkları ve ateistleri varlık olarak dışlayarak, hiçbir zaman laik bir devlet yapısı kurmayı hedeflememiştir. Türkiye’de her zaman oruç tutan değil tutmayan tehdit altında olmuş ve devlet oruç tutmayandan hesap sormuştur. Laikliğin olmadığı bir toplumda, yüksek teknoloji kullanımı, yaygın altyapı, ileri eğitim metotları ve yüksek okuma yazma oranı, cinsiyet eşitliği, herkese sınırsız sağlık hizmeti vb. gibi tüm diğer modernleşme öğelerinin varlığından söz edilemez. Fakat ABD’nin bir ülkenin modernleşmesinden tek anladığı, o ülkenin hammadde kaynaklarını Amerikan şirketlerinin denetimine terk etmesi ve kendisinin de Amerikan ürünlerine açık olması

olduğu için, Türkiye'deki bu sözde laikliğe bile tahammülü yoktur. İşte dünya üzerinde bugün yaşanan tüm savaşlar da ABD'nin bu faşizan modernite tarifinden kaynaklanmaktadır. Örneğin halkına ABD'den daha ileri sağlık hizmetini ücretsiz sunan, okuma yazma oranı ABD'nin çok üzerinde, cinsiyet ve ırk ayrımcılığına karşı muazzam mesafeler kaydetmiş ve gelir dağılımında en eşitlikçi ülke olan Küba, aslen köktendinci olan ABD'nin gözünde modern bir ülke değildir. Kendi tanımladığı 'modernleşme'nin gerçekleşebilmesi için de bir ülkedeki laiklik karşıtı odakları desteklemekten geri durmayan ABD'nin, ülkenin en yüksek mahkemesi tarafından laiklik karşıtı faaliyetlerin odağı olarak tanımlanmış bir partiyi destekleyerek modernleşme sürecini tersine döndürmeye çalışması, bugün Türkiye'de yaşanan iç savaşın bir ayağını oluşturmaktadır. Afganistan ve Irak'ta Amerikanvari modernleşmenin yarattığı dram gözler önündedir. Çözümü de Amerikan modernizminin kovulmasından geçer. Kürtlerin kimlik meselesinin neden olduğu iç savaş ise, baskı ve yok sayma politikasını terk ederek kendi içimizde yıllar önce çözebileceğimiz bir sorundu. Bir sorun zamanında karşılıklı rızaya dayalı bir çözüme ulaştırılmazsa, farklı koşullarda, bölgesel çıkarları olan yapıların da etkisiyle bir gün mutlaka karşınıza çıkıyor. Resmi ideoloji yıllarca saçma sapan gerekçelere dayanarak böyle bir halkın ve dilinin var olmadığını söyledi, şimdi de utanmadan TRT Şeş adıyla Kürtçe yayın yapan televizyon çıkardılar karşımıza. İnsan sevinemiyor bile. Daha on yıl öncesine kadar devletin resmi organları Kürtçe diye bir dil yoktur derken, şimdi ne değişti de varlığını kabulleniyorlar? Doğudaki insanlar bir gecede Kürtçe mi öğrendi? Binlerce yıldır orada var olan insanlar, gerçeğin görmezden gelinmesiyle hiçbir şekilde yok olamaz. Türkiye bu sorunu çok önceden, Kürtleri de kendi kültürel kimlikleriyle asli birer vatandaş olarak kabul edip, Cumhuriyetin içine alarak çözebilirdi. İnsanların kendilerini ifade etmelerinin meşru yollarını kapatırsanız, onlar da kendilerini ifade etmenin kabul etmeyeceğiniz yöntemlerini arayacaklardır. Sorunun insanları bölünme korkusuyla mobilize ederek meşrulaştırılmaya çalışılan askeri yöntemlerle çözülemeyeceği artık anlaşılmalıdır. Son otuz yıldır binlerce insanın yaşamına, milyonlarcasının yaşam düzenine ve ülkeye de milyarlarca liraya mal olan bu akıl dışı savaş sona erdirilmelidir. Görsel sanatçıların bu sorunlara kayıtsız kalmasının nedenlerini sanatçı-aydın konusunda ele almıştım, günümüzde ressamın işverenin devlet ve oligarşi, resmin tek alıcısının da burjuvazi olması diğer bir neden olarak sayılabilir. Son zamanlarda gözlemlediğim bir eğilim de genç sanatçıların özel üniversitelere öğretim görevlisi olarak kapak atma hayali içinde olmalarının neden olduğu, politikaya bulaşmama

istekleri. Hayallerin bu kadar küçüldüğü, sanatçının siyasi ve ekonomik yapılara eklenme gayretinde içinde olduğu şartlarda egemen ideolojinin tarif ettiği gerçekliği sorgulayan bir söz söylemesini kesinlikle bekleyemeyiz. Asıl anlaşılmaz olan sanatçının bu edilgen ve itaatkâr rolü gönüllü olarak kabul etmiş olmasıdır. Korku bir insanı onursuz yaşamaya mahkûm ediyorsa, amacına ulaşmış demektir.

Türkiye’de sanatçının ekonomik olarak hem devlete hem de sermayeye bağımlı olduğunu tekrar söyleyerek başlayayım. Buradan hareketle, resim Türkiye’de çoğunlukla da ressamlar tarafından mekânları süsleme amacıyla yapılan bir faaliyet olarak görüldü, şimdilerde ise buna bir de ‘yatırım aracı olma’ boyutunun eklendiğini görüyoruz. Resim sanatı toplum tarafından hiçbir zaman düşünsel bir faaliyet alanı olarak algılanmadığı gibi ressamların da bunu değiştirmek için pek çaba sarf ettiğini göremedik. Yetmiş milyonluk toplumun büyük bir çoğunluğu için hala en başarılı ressamın müteveffa Bob Ross olması bunun en bariz göstergesidir. Taşra büyük burjuvazisi ile kentli küçük burjuvazimizin milyon dolarlık villaları bu tarz resmin ‘nadide’ örnekleriyle doludur. Modern resim deyince insanların aklına yıllardır doku ve renk uyumundan başka bir şey gelmiyor. Bu unsurların önemi öylesine abartıldı ki, iç mimarların resimleri dekore ettikleri mekânın renk uyumunu tamamlayan dekoratif birer duvar unsuru olarak kullanmalarına ressamlardan neredeyse hiç itiraz yükselmedi. Bazıları -ev dekorasyon dergilerinde utanarak okuyoruz- o kadar ileri gittiler ki, iç mimarlarla işbirliği içine girerek perdenin desenine uygun resimleri “özel olarak ürettiler”. Kısacası, ressamlar resmi düşüncelerini ifade ettikleri özerk bir alan olarak değil, böyle bir tavrın alıcısı olmayacağı düşüncesiyle, piyasa kuralları içinde üretim yaptılar. Bu şartlar altında, kendi coğrafyasıyla bağ kuran, toplumu bu coğrafyadaki sancıların rahatsızlığını duymaya iten bir resim gelişmedi, gelişemezdi. Nedenleri arasında ekonomik bağımlılık ve devletin insanlar üzerinde yarattığı korku gösterilebilir ancak bunlar, içinde bulunduğumuz açmazı açıklamaya yetmiyor. Bunun nedenlerini öncelikle insanların sorgulaması gerekir. O zaman sanatın bağımsızlığının neden gerekli olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Bu arada, resmi dekoratif bir unsur olarak kullanmayı reddeden, özgün ifade aracı olarak değerlendiren resimler arasında Yüksel Aslan’ın “Kapital Resimleri” ve Mehmet Güteryüz’ün cinsel hegemonya ve iktidar ilişkisini sorguladığı eserleri gösterilebilir. Tarihimizde bu direniş tavrıyla ne yazık ki çok sık karşılaşamadık. Genel olarak baktığımızda Türk resminin süslemeci karakterini aşamadığını, hassas bir mesele olarak algılanan Kürt sorununun ise Türk ressamının

gündeminin tamamen dışında kaldığını söyleyebiliyoruz. Sanatçılar zaten sınıf bilincine sahip aydınlar olsaydı Doğu'daki feodal yapının çözülmesi yönünde mücadele ederlerdi. Kürt sorunu sadece etnik, kültürel bir sorun değildir ve yalnızca anadil sorununa indirgenemez. Bence, Kürt meselesinin çözümünün önündeki en büyük engeller, bölgedeki feodal toprak ağalığı sistemi ve bölge insanı üzerindeki hâkimiyet kurmuş tarikatlardır. Aşiret ve tarikat kısıracındaki, topraksız insanların özgürleşmesi konusunda Türk aydını son derece sessiz kalmış, halkı kaderiyle baş başa bırakmış, hatta yer yer bu sistemi destekleyici bir tavır da sergilemiştir. Kürtlerin de halen bu soruna karşı ciddi bir mücadele verdiği söylenemez. Bir köylünün aşiret ve tarikat baskısından kurtulabilmesi ve özgür bir birey olabilmesi için, ekonomik bağımsızlığa yani Doğu'daki şartlarda toprak mülkiyetine kavuşması gerekir. Kadınların üzerindeki baskının kalkmasının yolu da ekonomik bağımsızlıktan geçer. Demek ki Doğu'daki topraklar ağaların elinden alınıp kadın ve erkeklere eşit olarak dağıtılmadığı sürece bölgedeki insanların kültürel sorunlar da çözülemez. Bu, Türkiye'nin kuzeyi veya batısı için de geçerlidir, eşit mülkiyet ve gelir dağılımı olmadan topyekûn bir özgürleşme bekleyemeyiz.

Joseph Beuys, “Sanatın biricik evrimci ve devrimci güç olması, ancak kökten genişletilmiş bir tanım koşulunda, sanat ve sanata ilişkin eylemlerin bunu kanıtlanmasıyla mümkün olacaktır. Sanat eserini toplumsal bir organizma olarak inşa etmek için, ölüm çizgisi boyunca sendelemeye devam eden, mecali kalmamış bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya, ancak sanatın gücü yeter” diyor. Sizce sanatın gücü nedir, nereye kadardır ve günümüz Türkiye'sinde sanat bu gücünü ne kadar ve nerelerde kullanmaktadır?

Potansiyel olarak sanatın böyle bir gücü içinde barındırdığı düşüncesi varsayım olarak doğrudur. Sanat toplumsal bir devrime öncülük edemese de insanlarda zihinsel olarak devrimci ruhun oluşmasına ve gelişmesine katkıda bulunabilir. Sermayenin sanatı desteklemesinin altındaki temel neden de bu potansiyel gücün kendisine yönelmesini engellemek, ıslah etmek ve mümkün merteye çıkarları doğrultusunda kullanmaktır. Artık modern sanat müzeleri, Bienaller veya Documenta gibi sermayenin denetlediği resmi, kurumsal yapılar aracılığıyla öncü sanat olarak dayatılan evcilleştirilmiş faaliyetlerin baskıcı sistemleri yıkmak gibi bir gücü kalmamıştır. Yüz yıl öncenin resmi devlet sanatçısının yerini resmi sermaye sanatçısı almıştır. Türkiye'de de

durum farklı değildir. Sanat bu gücüne tekrar sahip olmak istiyorsa reddiye ruhunu benimsemelidir.

Biraz da yapmış olduğunuz sanatın üzerine konuşmak istiyorum sizinle. Burhan Kum'un sanatçı olarak çalışma sistemi nasıldır? Burhan Kum'un resimleri nasıl okunmalı?

Burhan Kum sanatın hayattan kaynaklandığını düşündüğü için öncelikle hayattaki gelişmelerle ilgilenerek sanat üretmeye başlar. İnsanların içinde bulunduğu koşullardaki değişimleri izlemek için gününe önce internet gazetelerinin haberleriyle başlarım. Yaptığım aslında rahatsızlığı arama halidir, bunu özellikle vurguluyorum çünkü sanatım beni rahatsız eden haller üzerinedir. Hiçbir zaman hoşuma giden bir şey üzerine resim yapma ihtiyacını duymadım, güzel bir manzaranın resmini yapayım dürtüsüyle hareket etmedim. Resmimi hep beni rahatsız eden manzaralar, acilen değişmesi ya da farklı bir bakışın gelişmesi gerektiğini düşündüğüm olaylar üzerine kurdum. Bundan dolayı da, resmimin konusuyla sınırlı olduğunu zannedenler tarafından, bir gazetenin köşe yazarı gibi davranmakla eleştirildim. Hâlbuki konunun görselleştirilişinde, imgenin varlığının resmin ifade araçlarında doğrulanması, yani, bir resmin konusuyla bütünleşen görsel estetik-plastik boyutu olması gerektiğini hiçbir zaman göz ardı etmem. Bu meseleyi, o meselenin temsil ettiği yapıların dilini kullanarak ve ona karşı bir dil geliştirerek görselleştirmeye çalışırım. Dolayısıyla kalıplaşmış resim yapma üslubu geliştirme yerine, görsel dilini konusunun özgül ve tikel bağlamından alan ama konusunun dışında da görsel olarak bağımsız biçimde ayakta durabilecek bir yapı kurmaya özen gösteririm. Bu olmazsa bir meselenin resim diliyle ifade edilmesinin anlamı yoktur. İzleyici yapıtın resim olarak varlığını haklı çıkartacak görsel unsurları ve gerekçeleri resmin üzerinden okuyabilmeli, görebilmelidir. Dolayısıyla her resmin oluşma süreci farklı biçimde işler. Sanatçının üretim süreci genel olarak kesintisiz gözlem ve inceleme gerektirdiği gibi, her resim için ayrı ayrı araştırma ve okuma yapmak gerekir. Nihai adım ise bu dağınık düşüncelerin tualde bir araya getirilmesidir ve bu aşama daha önceden denenmiş hiçbir yöntemin uygulanmasıyla kotarılamaz. Çözüm resmin özgüllüğüyle uyum içinde ortaya çıkar ve benim de beklemediğim bir noktada sonuçlanırsa o zaman resim yapılma hakkını elde etmiş demektir. Resimde tual benim için boya kadar önemli bir malzemedir. Tuvali kullanırken onu boya taşıyıcılıktan düşünce taşıyıcılığa dönüştürerek, resmin asli bir

parçası haline getirmeye çalışırım. Tuvali delerek oluşturduğum “tuval üzerine hiçbir şey” serisi ile tuvale bağımsız bir varoluş hakkı kazandırabildiğimi düşünüyorum. Ancak boya ortaya çıkardığı kadar üzerini örttüğü anlamlarla da hala benim için gizemli boyutunu kaybetmemiş bir malzeme. Boya ve rengin toplum tarafından kullanılış biçimleriyle neye hizmet ettiği, neyi örtmeye çalıştığı düşüncesini sorgulamayı önemli buluyorum. Resmin toplumsal bir işleyişinin uzantısı ya da eleştirisi olabilmesinin yollarından biri de budur. Bir sanat yapıtının, belirli koşullar altında topluma düşürülmüş bir iz değilse, sözünün temelini mevcut koşullarda bulmuyorsa ve bunu beklenmedik bir dille ifade etmiyorsa haklı bir üretilme nedeni yoktur. İnsanların yaptıklarına bakarken “*Bunu yapmasaydı, böyle söylemeseydi biz bunun eksikliğini bile duymadan yaşamaya devam edecektik.*” demesini isterim. Her sergim bir öncekinin devamı niteliğinde olsa da hiçbir sergimi bir önceki sergimin kazanımları üzerine kurmamaya özen gösteririm. Hazır ve hızlı tüketimi reddeden klasik bir çalışma yöntemim var. Şasilerimi marangozla beraber kendim yaparım, bezimi kendim gerer, astarını kendim atarım. Hollanda’daki akademide boya yapmayı da öğrenmişim, yani ıssız adada kalsam dahi resim yapmayı sürdürebilirim. Malzememi oluştururken, malzemeye kişisel bağ kurabilmem üretim aşamasında malzemeye müdahale edebilmem açısından çok önemlidir.

Daha çok günün hangi saatlerinde resim yapıyorsunuz?

Sabah sekiz buçukta kızımı okula bırakır, dokuzda atölyeye gelirim, ama mutlaka gelirim. Maaşlı bir çalışan misali, akşam saat beşe, altıya kadar da atölyemde bulabilirsiniz beni. Hiçbir şey yapamasam bile günümü atölyemde geçiririm. Zaten resim yapmak çok önemli bir aktivite olsa da, gün içinde tahmin edildiğinden çok daha kısa zaman alır. Asıl zamanımı alan okumak, araştırmak, yazmak ve resim üzerine düşündürmektir. Atölyemde resim yapmadığım anlarda kitabımı, gazetemi okur, filmlerimi seyreder, yazılarımı yazarım. Yazmak benim için en az resim yapmak kadar önemli bir faaliyettir, çünkü resim üzerine düşüncelerimin somutlaşmasıdır. Çalışma aşamasında resimler ve resmin meselelerini irdeleyen makaleler atbaşı gider ve birbirlerini tetikler. İnsanın ancak yazarak düşünce hacmini geliştirebileceğine ve kişisel birikim oluşturabileceğine inandığım için öğrencilerimi de yazmaya özendirmeye gayret ediyorum. Bana üretme olanağı sağlayan mekân olarak atölye beni hayatın sıradan akışından koruyan kurtarılmış bölgedir. Belli bir birikimi oluşturmak-geliştirmek ve

mesleki sorumluluk taşıdığım hissini korumak için mutlaka düzenli olarak atölyede bulunmam gerekir. Bunu, özsaygımı pekiştirmenin ve insanlığa karşı olan sorumluluğumu yerine getirmemin gereği olarak görüyor, ancak bu şartlar altında topyekûn bir üretim yapılabileceğime inanıyorum. Gündüzleri düzenli olarak çalışmama rağmen geceleri de devam etmem gerektiği zamanlar olur. Fakat bu güne kadar hiçbir zaman sergiye yetiştirmek için resim yapmadım. Ben gerekli gördüğüm resmi yaparım, sergi kararı alındığında zaten sergilenecek resimlerin çoğu hazırdır. Üniversitede ders vermeyi birikimin aktarılması açısından çok önemsememe rağmen bir akademisyen olmak istemememin en büyük nedeni akademik sistemin sanatçıyı haftanın beş günü masa başına mahkûm edilmiş bir memur konumuna indirgemesidir. Ancak bana uygun gelen bu üretim yöntemi herkes için geçerli olmak zorunda değildir. Dileyen kendine uygun yöntemle çalışabilir, yeter ki devamlılığın ve bağımsız yaratıcılığın ödün vermesin.

Resimlerinizde yoğun bir saldırı duygusu hâkim. Daha başından beri çağdaş bireyin özgürlüğü, cinsellik, siyaset, dünya ve Türkiye'deki olaylar vb. ile sürekli olarak ilgilenen ve dünyadaki benzer çağdaş sanatçılar gibi ilişkiler ve sorular geliştirmeye çalışan ayrıcalıklı bir sanatçı konumundasınız. Bunları kendi sanatınız çerçevesinde nasıl değerlendiriyorsunuz? Siz neye saldırıyorsunuz? Saldırınız korunma amaçlı mı yoksa değiştirme, yapı bozma, yok etme ya da yenisini getirme niteliğinde mi?

Resmimin saldırgan olarak algılanmasının ana nedeni Türkiye'de resmin bugüne kadar uysal çocuk rolünü kabullenmiş olmasıdır. Yapısal olarak düşündüğümüzde, resmim asıl saldırıya maruz kalan fakat bunun farkında olmayan ya da direnme gücünü bulamayanları savunma amaçlıdır. Kadından örtünmeyi ve bekâreti, eşcinselden erkek gibi davranmasını, solcudan sömürüye göz yummasını, Kürt'ten Türk gibi olmasını talep etmek saldırganlığın ta kendisiyken, benim bu meseleleri insanların önüne koymam saldırganlıksa, kabul. Şiddet, toplum içinde yönetenle yönetilenin olduğu, biçimlendirenin ve bu biçimlendirmeye maruz kalanların yer aldığı her ilişkide kendini gösterdiği için, cinsellik, eğitim, etnisite, din gibi konularda örtülü bir biçimde vardır. Bu saldırı her zaman gözle görülür bir biçimde ortaya çıkmadığı için bunları deşifre etme görevi sanatçıya düşüyor. Bu bağlamda resimlerimin toplumdaki tabuları hedef aldığını söylemekte bir sakınca yok. Tabular yıkılmadığı sürece de toplumsal bilincin

değişmesi mümkün değil. Ancak biliyorum ki yalnızca savunma kaygısı güden resimler aracılığıyla tabuları yıkmayı ya da mücadeleyi kazanmayı bekleyemeyiz. Irak'ta, hemen yanı başımızda somut bir örnek var. Burada eğer saldırıdan söz edilecekse, asıl saldırı altında olan insani duruştur. Kendisini insanlığın üst aşaması olarak tanımlayan bir devlet, tüm dünyadaki hammadde kaynaklarını ele geçirebilmek, sermaye ve işgücü akımını kendi kontrolü altına alabilmek ve kendi ürünlerini zorla tükettirebilmek için insanlığa kesintisiz saldırı halindedir. Amacına ulaşmak için de bir toplumdaki tüm zaafardan yararlanmaktan geri durmadığına tanık oluyoruz. Bunu görmek için çok fazla bilgiye ve düşünmeye gerek yok. Meselemiz bu vahşete karşı nasıl bir savunma geliştirilebileceği. Karşımızdaki büyük ve acımasız silahlı güce ve yerel işbirlikçilerine karşı şimdilik ancak sanatla karşı koyabiliyoruz. Bu benim naif bir yanılgım olabilir, yine de toplumda yarattığı tahribata karşı durmanın, işbirliği içinde olmamanın bir yoludur. Sanat insanların yaşantısını pratik olarak değiştiremeyebilir ama bir insan olarak beni suç ortaklığından arındırıyor.

Gençliğiniz Türkiye'nin tartışmalı-iddialı-sancılı-haykırışlı bir dönemde geçti. Ve o dönemde İstanbul'da Teknik Üniversite'nin elektronik bölümünde okuyordunuz ve daha sonra okulu bırakıp Hollanda'ya giderek güzel sanatlarda resim bölümünü bitirdiniz. Biraz o dönemdeki Burhan Kum'dan bahsedebilir misiniz?

Lise yıllarım, oldukça iyi eğitim aldığım Darüşşafaka'da geçti ve hayatımın en önemli yıllarıdır. Devrimci fikirlerle orada tanıştım; dostluğu, dayanışmayı, karşılıklı fedakârlığı, kendime yetmeyi ve birey olarak ayakta durmayı orada öğrendim. Resim ve karikatürle tanışmam da lise yıllarıma rastlar. Ben liseyi bitirirken 12 Eylül darbesi olmuştu. Bu darbeye birlikte Türkiye'ye yerleşen vahşi kapitalist politikalarla bireysellik görüntüsü altında bireycilik körüklenip gençler arasındaki dayanışma yok edilmiştir. 1981 yılında liseden mezun olduktan sonra, hocalarımla ve ailemin telkiniyle İTÜ Elektronik Bölümü'ne devam ettim ve aynı yıllarda Cumhuriyet gazetesinde karikatürlerim yayınlanmaya başladı. Okul evimden uzak olduğu için İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde okuyan bir karikatürcü arkadaşımın evine tutmuştum. Birçok 12 Eylül mağduru devrimcinin, sanatçının ve aydının uğrak yeri olan bu ev, liseden sonra hayatımdaki ikinci önemli mekândır. Burada, ev arkadaşımın sınıfında okuyan bir kızla tanıştım ve İTÜ'yü terk edip akademiye devam etmemdeki etkisi büyüktür. Ancak o yıllar Türkiye'nin en karanlık yıllarıydı. Akademinin

kapısında bekleyen askerlerin saç sakal kontrolü yaptığı yıllardan bahsediyorum. Gerçi bugünkü durumun çok da özgür olduğunu söyleyemem, değişen yalnızca denetimin biçimidir. Atölye hocasının izniyle derslere misafir öğrenci olarak kabul edildim ve baktım ki İTÜ yerine, her gün düzenli olarak akademiye gidiyorum. Niyetim bir yıl sonra akademiye kayıt yaptırmak. Fakat o yaz eve Hollanda'da yaşayan bir kişi geldi. Sabaha kadar süren muhabbetimizde Hollanda'daki eğitim koşullarını anlattı, çok etkilenmişim. Tam da Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ını okuduğum günler, kendimi Turgut Özben ve Selim Işık ile özdeşleştirmeye çalıştığım uzun bir yazdı. Eylül'de Hollanda'ya döneceğini, istersem otomobiliyle beni de götürebileceğini söyledi. Şansımı denemeye karar verdim ve vize için Hollanda Konsoloslukuna başvurdum. İstenen tüm belgeleri hazırlamama ve vize alacağıma dair söz verilmesine rağmen, yola çıkacağımız gün, konsolos yardımcısı tarafından vize talebimin reddedildiği söylendi. Dünya başıma yıkılmıştı. İşimden okuluma, arkadaşlarımdan aileme kadar herkesle vedalaşmışım. Eve döndüğümde Hollanda'da yaşayan şahsın beni kapıda beklediğini gördüm. Otomobilinin bagajı açıp valizimi koymamı, hareket etmek için vaktimiz olmadığını söylediğinde ona vize alamadığımı mırıldandım. Kısa bir sessizlikten sonra "O zaman biz de kaçak gideriz." dedi. Bulgaristan ve o zamanki Yugoslavya sınırlarını kolayca geçtikten sonra, Avusturya ve Almanya'da birkaç gece kalarak, toplam dokuz gün sonra bir gece yarısı ormandan Hollanda'ya giriş yaptık. Tarih, 9 Eylül 1983, yaş 21. Ülkeyi tanımam ve kaçak hayata alışmam birkaç ayımı aldı. Bu zaman zarfında birçok insanın maddi ve manevi desteğini aldığımı ifade etmek isterim. O yıllar Avrupa'da insanî dayanışmanın henüz ölmediği yıllardı. Zamanla karikatür çizerek, kitap resimleyerek, tabelacılık, bulaşıkçılık ve garsonluk yaparak hayatımı kazanmaya başladım ve akademiye hazırlık ve Hollandaca kurslarına devam ettim. Mart 1984'te Den Bosch Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavını kazanarak hayalimin ilk aşamasını gerçekleştirdim. Ancak büyük bir sorun hala önümde durmaktaydı: Oturum iznimin olmaması... Şaşırtıcı bir biçimde, Eylül ayında akademiye kaydımı yaptırırken oturum iznim olup olmadığını sormadılar, ben de bu sorunumdan kimseye bahsetmedim. Yalnız, okulun sık sık düzenlediği Köln, Paris, Brüksel gibi gününbirlik yurtdışı müze gezilerine katılmamam bölüm başkanının dikkatini çekmiş. Beni çağırarak, eğer sorunum ekonomikse, arkadaşlarımdan geri kalmamam için okulun bütçesinden karşılıksız maddi destek sağlayabileceğini bildirdi. Bu insani tavrı beni çok etkilemesine rağmen, yalan söyleyerek odasından çıktım. Gerçeği açıklamaktan hala korkuyordum. Bunun yarattığı ezikliğin de etkisiyle gece gündüz çalışarak ilk sömestr

değerlendirmesinde tüm hocalardan tam puan alarak dikkatleri üzerime çektim. İkinci dönemin ilk günleriydi, aynı evi paylaştığımız sınıf arkadaşım yapmak istediği bir heykel için yakınımızdaki inşaatın konteynerine atılmış kütüğü taşımak için yardım istedi. Soğuk bir Şubat akşamı kütüğü sırtlamış eve gelirken, bir kafeden çıkan şahıs yakamıza yapıştı. Bizi kafenin arkasına park edilen arabaların teyplerini çalmakla itham ediyordu. Olayı yatıştırmak istememe rağmen, arkadaşım bu asılsız ithamdan dolayı şikâyetçi olacağını söyledi ve adamın polis çağırma isteğini kabul etti. Oturum iznimin olmadığını o da bilmiyordu. Gelen polis memurları da önce olayı büyütme taraftarı değillerdi, fakat kafedeki adam ve arkadaşım öyle bir kavgaya tutuştular ki soluğu hep birlikte karakolda aldık. Sorgulardan önce kimlik tespiti yapılması gerekiyordu. Adımı soran memura cevabı üç yılda vermişim gibi geldi. Hollandalı olmadığımı anlayınca, pasaportumu ve oturum bilgilerimi istedi. Zaten o andan sonra ne dediğini anlamıyordum bile. Durumu gören sınıf arkadaşım ise, bilemeden neye sebep olduğunu fark ederek benden daha fazla yıkıldı. İlegal olduğumu tespit eden polis sınır dışı edileceğimi bildirerek, beni binanın en üst katındaki 2x3 metrelik beton hücreye kapattı. Arkadaşıma ayrılmadan önce, durumu bölüm başkanına bildirmesini söylemişim. Geceyi hiç uyumadan geçirdim. Sabahleyin aşağı indirildiğimde baş komiserin odasında beni ilk karşılayan da bölüm başkanıydı, yanında da avukat olduğunu söylediği bir kişi ve ev arkadaşım. Gayet sakin ve güven veren bir tavırla akademinin arkamda olduğunu, yürütmeyi durdurmak için mahkemeye başvurduklarını ve beni kurtaracaklarını söyledi. Böylece ilk duruşmaya kadar on sekiz gün süren hücre günlerim başladı. Bu arada vakit geçirmek için hücrede yaptığım yüzlerce resim ve desen, öğrencilerin devam ettiği bir kafede sergilendi, serbest bırakılmam için bütün akademi seferber oldu. Yapılan gösteriler sonucunda basın ve televizyon olaya ilgi gösterdi. İlk duruşmam sırasında mahkemenin dışında belki bin kişilik bir kalabalık vardı. Hâkim de eğitimime devam edebilmem için, ilk duruşma sonunda beni tutuksuz yargılanmam için serbest bıraktı ve on sekiz günlük gözetimimin on altısının yasa dışı olduğu gerekçesiyle günlük 50 Gulden'den 800 gulden tazminat almama karar verdi. O parayı aynı akşam beni destekleyen herkesi davet ettiğim bir eğlencede harcadım. Ancak Adalet Bakanlığı ile aramızdaki dava sekiz ay sürdü. Amaçları, benzer bir yolla başka bir kişinin de oturum alabilmesini engellemektir. Sonunda Hollanda'nın kültürel hayatını zenginleştirdiğim gerekçesiyle oturum aldım. Hâkimin gerekçeli kararında Van Gogh ve Mondrian'ı örnek vererek: *“Sanatçıların ilham aramak için sınırları aşmaları, tarihsel bir gelenektir.”* demesini unutmuyorum. Oturum almam, endişeli günleri geride bırakmam

anlamına geliyordu ancak üzerimdeki baskının azaldığını söyleyemem. Akademinin bu davada bana verdiği sınırsız desteği boşa çıkarmamak için olağanüstü disiplinli ve hırslı çalışarak okulu en iyi derece ile bitirdim. Bunu, akademiye olan vefa borcumu ödemenin temel şartı olarak görüyordum. 1989 yılındaki mezuniyetimin hemen ardından Amsterdam'da bir atölye kiralarak çalışmaya başladım. Birkaç karma sergiye katıldım da ürettiklerim hissettiklerimi ifade etmekte yetersiz kalıyordu. Hocalarımdan birinin de mezuniyet eğlencesinde söylediği gibi ilk beş yıl yaptıklarımın hepsini, hiç pişmanlık duymadan imha ettim. 1994'ün son günleriydi ve bir dönüm noktasındaydım. Geçmişimle hesaplaşmıştım ama gelecekte ne yapacağım konusunda fikirlerim net değildi. O zamanlar birlikte yaşadığım şimdiki eşimle oturduk ve geleceğimizi, Berlin Duvarının yıkılmasından sonra, yaşam koşullarının yabancılar için her geçen gün daha ağırlaştığı bir ülkede inşa etmenin anlamını tartıştık. Ve herkesin şaşkın bakışları arasında bir ayda her şeyimizi satarak, 1995 Şubatında Antalya'ya taşındık. Bu kararı almakla ne kadar doğru bir adım attığımız şimdi daha da açıkça görülüyor. Avrupa, 11 Eylül'den sonra sınıfsal çelişkilerin kültürel platformda çözümlenmeye çalışıldığı bir kıta haline geldi. Bu yaşlı kıtada yaşayan yabancılar ne yaparsa yapsınlar, kendilerine ayrılan rolün dışına çıkamadıkları için derin bir ruhsal bunalım içinde ömürlerini tüketiyorlar.

Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Size koyulan sınırları yıkmaktan ve karanlıkta gözleriniz kapalı yürümekten korkmayın. Kendinizi geliştirebilmek istiyorsanız çok okuyun çünkü bu şartlarda eğitim hiç şart değil.

SONUÇ

Bu çalışmada Burhan Kum'un sanatçı kişiliği ve buna bağlı olarak Türkiye'nin kültürel ortamındaki sanatçılarla ilgili görüşleri ve eleştirel saptamaları ele alınmıştır. Bunun yanında, Türkiye'de plastik sanatların alt yapı sorunlarına ilişkin saptamalar tartışılmıştır. Tüm bu sorunlar irdelenirken, siyasal, tarihsel ve toplumsal bağlamları içine alan bir değerlendirme yöntemi benimsenmiştir.

Teori ile pratik arasındaki diyalektik bağı vurgulayan görüşler bugünün ve geçmişin anlaşılması bakımından önemli sayılmış, böylelikle etraflı şekilde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada teori ile pratik arasındaki ilişkinin sanat ürününün ortaya çıkış süreçleri bakımından nasıl ele alındığı incelenmiştir.

Türkiye sanat ortamında uzun bir süreden beri tartışılmalı küratörlük kurumuna/kimliğine dönük belli başlı tartışmalar incelenmiş ve değerlendirilmeye alınmıştır. Türkiye'de küratörlüğün tarihsel gelişimi ve onun işleyişine ilişkin saptamalar yapılmış ve değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özellikle küratörün edindiği yeni misyon ve kendisiyle beraber getirdiği yeni sanat anlayışından söz edilmiş ve içinde bulunulan tarihsel anın egemen sanat anlayışıyla örtüşen karakterine dikkat çekilmiştir.

Türk resminin gelişim sürecine bakılması ve bu süreçteki gelişimlerin ana kaynağını oluşturan nedenlerin incelenmesinde Kum'un yaklaşımlarına özel bir önem verilmesi gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada Kum'un bugüne değin açtığı kişisel sergilerde, bir yandan resimlerin içeriğini yönlendiren bir problem alanı, öte yandan da sanatın iç sorunları denilebilecek bir başka problem alanı oluşturduğu görülür. Kum'un resimlerindeki değişim, sanatın sorunları ile hayatın sorunları arasında çözümleyici bir ilişki içinde saptanmaya çalışılmıştır. Kum'un resimlerini, toplumun ortak hafızası üzerinden oluşturduğu ve sanat tarihine göndermede bulunan öğelere başvurduğu saptanmış, onları kendi zamanından kopararak şimdiki zamanın tarihsiz bir aktörü haline getirecek egemen saptırma mekanizmalarından uzak durduğu gösterilmiştir. Kum'un resimlerinde

izleyicinin dikkatin dünyada acilen değişmesi gerektiğine inandığı politik ve toplumsal olaylara çekmeye çalıştığı belirtilmiş, bu tutumun bugünün sanatı açısından önemi vurgulanmıştır.

Kum'un bir sanat yazarı olarak oluşturduğu birikimin önemine dikkat çekilmiş, yazılarında olduğu gibi resimlerinde de toplumda tabu sayılan pek çok olguyu sanat alanına taşıyıp bunları her zaman cesur bir tavırla irdelediği saptanmıştır.

Kum'un son yıllarda Türkiye plastik sanatlar ortamında meydana gelen tartışmalar üzerine geniş bir çerçeve içinde sorunları tartışan yazıları tarihsel bağlamları içinde incelenmeye çalışılmıştır. Bu yazılarda yer alan ve metin-ürün ikiliğini işaret eden tartışmalara ayrıca dikkat çekilmiştir.

Resim tarihi içerisinde meydana gelen değişiklikler, kuşkusuz değişen düşünsel hareketlerin, siyasal yapıların, toplumsal yargıların evrimiyle ilgilidir. Bazı sanatçılar da söz edilen değişim süreçlerine kişisel katkıda bulunmuşlardır. Burhan Kum da Türkiye sanatı içinde, gerek yazıları gerekse de resimlerinde açıkça ortaya koyduğu görüşlerle varlığını anlamlı kılmış bir sanatçıdır.

KAYNAKÇA

- Acar, Barış (2007), “Kent, Kültür Endüstrisi ve Küratör”, *İstanbul: Rh+Sanart Dergisi*, S.42–48
- Baykam, Bedri (1990), *Boyanın Beyni*, İstanbul: Genç İşadamları Derneği Yayınları
- Berksoy, Funda (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaası.
- Chin-tao Wu (200.), *Kültürün Özelleştirilmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clark, Topy (2004), *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çetinkaya, Hüsamettin (2000), *Başkaldırı Sanatının Sonu*, İstanbul: Sol Sanat Hareketleri Dizisi: 2
- Erzen, Jale (2004), *Sanat Dünyamız*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hadjinicolaou, Nicos (1998), *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, İstanbul: Kaynak Yayınları
- Güldemet, Burcu (...), “Küratör Olmak Ya Da Olmamak”, İstanbul: www.bura.gen.tr.
- Gökalp, Ziya (1975), *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Jameson, Fredric (2006), *Marksizm ve Biçim*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kahraman, Ekrem (2002), *Ateşin Peşinde*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- [Kahraman, Ekrem \(2002\), “Masum Olan-Kalan Küratörler Aranyor Bölüm I”](#), İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- [Kahraman, Ekrem \(2002\), “Masum Olan-Kalan Küratörler Aranyor Bölüm II”](#), İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- Kahraman, Hasan Bülent (1995), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri...*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kagan, S. Moissej (2008), *Estetik ve Sanat Notları*, İzmir: Karakalem Kitabevi
- Kum, Burhan, (2004), *Resmen Resmin Kullanım Alanları Üzerine*, İstanbul: Karşı Sanat Kuram Teori Ne demektir, (2008), www.genbilim.com.Çalışmaları
- Kum, Burhan, (2000), *Kökler*, İstanbul: Passion Sanat Galerisi
- Kum, Burhan, (2005), *Tuval Üzerine Su*, İstanbul: Passion Sanat Galerisi
- Kum, Burhan, (2005), *Suret*, İstanbul: İstanbul: X-İst Sanat Galerisi Yayınları
- Kum, Burhan (2006), Teori, (“Korku Versus Korku” Sergi Katalogu), İstanbul: X-İst Sanat Galerisi Yayınları

- Kum, Burhan (2008), *Ve... Fakat... Veya*, İstanbul: Karşı Sanat Galerisi Yayınları.
- Kum, Burhan, (2005), “İmalat: Mesele Hatası”, *Genç Sanat Dergisi*, İstanbul.
- Kum, Burhan, (2006), “Burada Ulvî Ne Zaman”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, İstanbul.
- Kum, Burhan (2008), *Fiat Ars, Pereat Mundus, Ve... Fakat... Veya*, İstanbul: Karşı Sanat Galerisi Yayınları.
- Kum, Burhan (2008), “Benim Adım Minimum”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, İstanbul.
- Kum, Burhan (2001), “Türk Ressamı Nerede Duruyor?”, *Genç Sanat Dergisi*, İstanbul.
- Kum, Burhan (2001), “Yapılmamış Resimler”, *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul.
- Kum, Burhan (2005), *Suret*, İstanbul: X-İst Sanat Galerisi Yayınları.
- Kum, Burhan (2008), *Bilgi Aktarımı ve Tarih Yazımı*, İstanbul, Karşı Sanat Galerisi Yayınları
- Kreft, Lev (2008), *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Lentricchia, F.- NcAuliffe J. (2004), *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Meltem, Gül, (2007), “Bir algılama Ortamı Olarak Haydar Ergülen Şiirlerinin Görsel Kurgulamaya Dönük Etkilerinin Uygulama Çalışmaları”, *Yüksek Lisans Tezi*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Oktay, Ahmet (2004), *Sanat ve Siyaset*, İstanbul: Everest Yayınları
- Plehanov, Georgi (1987), *Sanat ve Toplumsal Hayat*, İstanbul: Sosyal Yayınları (Acar, Rh+Sanat,2007,42–48)
- Sevinç, Salih Seçkin (2005), “Sanatta Teori Üzerine”, www.sanatteorisi.com
- Tansuğ, Sezer (1997), *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İstanbul: İz Yayıncılık
- Tansuğ, Sezer (2005), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İsmail (2001), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Weiss, Peter (2007), *Direnmenin estetiği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yetkin, Çetin, (1970), *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yılmaz, Mehmet, (2001), *Sanatçıları Okuman ya da Hayali Söyleyişler*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Wu, Chin-tao, (2005), *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yayınları

EK: BURHAN KUM'UN YAYIMLANMIŞ YAZILARI

Benim adım minimum

Birinci Tablet

yerin dibindeki suyun kaynağına gözünü örtenin öyküsünü dinle yurdum dünyada hep aynı şeyi boyayan adamın adını ünlendireyim onun gördüğü hiçbirşey yoktur dünyanın bütün bilgeliklerine sırt çevirip torunlarına dedesinden öğrendiği kadarını bırakan bir insandır gizlere göz bağlayıp bunların perdesini örten bir adamdır tufandan haberi olmadı kısa yolu seçip yorgun düştü ama gücü yetmedi bütün çektikleri bir mezar taşına kazındı.

Yıllardır sorarım kendi kendime neden Türkiye'deki resimler biçimsel olarak hep "güzel" olmak isterler diye. Neden çoğulukla göze hitap ederler de, göze hükmeden beynimize yönelik resim yapan ressamın azınlıkta kalırlar? Diğer taraftan, biçimsel ve teknik güzelliği aştığını iddia eden ressamın eserlerinde neden salt resimsel boyut düşünsel önceliği kazanmaz da, tuvaldeki görüntüler toplumsal, siyasal, tarihsel (ki burada sanat tarihi değil lineer tarih sözkonusu), mitolojik, psikolojik, ekonomik ve ekolojik bağlamlar açısından bol sıfırlı bir biçimde irdelenir? Yoksa olmayan resimsel boyut bu türden kavramlarla doldurulmaya mı çalışılır? Ya çocuksu duyarlılıklarını yitirmemiş naiflere bunca ilgi neden?

Naif resmin ve "güzel"liğin sanat dünyasında önemli sayılabilecek bir yer tutmasının ve resim sanatına görevi olmayan işlevler yüklenmesinin bence en önemli nedeni ülkemizde düşünce resminin, ya da resimde düşüncenin yeterince değer görmemesidir. Yıllardır düşünceye değer verilmemesi, üretilen düşüncelerin ifadesinin kısıtlanması ve az da olsa yetişen düşünce insanların da bir bir ortadan kaldırılması sonucunda Türkiye'nin cehaletin at koşturduğu bir ülke haline dönüştüğü herkesçe bilinmektedir. Sanatsal gelişime yön veren düşüncenin ise ancak okuyarak ve yazarak gelişebileceği de göz önünde tutulursa kuramsal eserlerin önemi daha iyi anlaşılır.

Naifler, içlerindeki çocuksu duyarlılığı öldürmemek için, resim üzerine okumayı ve araştırmayı pek önemsemiyorlar. Fahir Aksoy'a göre ilk ve son okumaları gereken kitap Matrakçı Nasuh'un "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn" adlı yazması. Halbuki bir insanın resim sanatçısı (ressam enflasyonunda ne yazık ki bu terime gerek var)

olabilmesi, kristalleşmiş bir estetik görünüşünün oluşabilmesi, teorik boyutu olan eserler üretebilmesi için yüzlerce kitap okuması, mümkünse akademik eğitim alması, yoksa en azından özel atölyelere devam ederek resim sanatına ait temel teorik ve pratik bilgileri edinmesi gerekir. Gerçi naifler düşünsel olarak yeni hiçbir şey üretmiyorlar ama bir guruba bu kadar çok isim yakıştırılması da sanki eserlerinde dönem dönem bir değişim varmış izlenimi yaratıyor. 1983 yılında yayınlanan **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi** adlı kitabında Nurullah Berk **safyürek** sözcüğünü kullanıyor. Naiflerin bile beğenmediği bu isim zaten naiflere uygun düşmüyor, çünkü Vincent Van Gogh, Egon Schiele, Chaim Soutine gibi ressamın da yürekleri saftı ama kafalarında geçmişî yüzeysel bir biçimde tekrarlama değil sanatta bilginin ve değişimin peşinde koşma ve içsel zorunluluğa hizmet vardı.

1996'da **Sanat Çevresi** için yazdığı bir yazıda Fahir Aksoy Bratislava kentindeki Trienal'de naif sözcüğü yerine latince saf, doğal, yalın, yapmacıksız anlamına gelen "**aistesis**" sözcüğünden üretilen "**insitic**" sözcüğünün üzerinde karar kılındığını söylüyor. Yeni bir yüzyıla girdiğimiz şu günlerde yeni bir isim arayışı içinde olabilecekleri düşüncesiyle "**analfabetisis**" sözcüğünden yararlanmalarını öneriyorum. Ve yine soruyorum kendi kendime bir ressam neden naif kalmalı? Neden reddediyorlar eğitimi ve bilgiyi? Nedir bu cehalete övgünün nedeni?

1909-1914 yılları arasında felsefe ve psikoloji eğitimi alan Max Ernst ressam olarak otodidakt'tı. (TDK sözlüğü bu sözcüğün türkçesini **özöğrenimli** olarak veriyor.) Monochrome resmin öncüsü, kavramsal sanatın ilk teorisyeni Yves Klein da otodidaktı. 20. yüzyıl figüratif resminin özgün temsilcisi Francis Bacon da kendi kendini yetiştirdi. 1866 doğumlu Kandinsky Moskova'da hukuk ve ekonomi eğitimi aldıktan sonra ressam olmayı kafasına koyduğunda 1900 yılında Münih'e gidip akademiye girdi. Cézanne babasının baskısıyla Aix-en-Provence'da hukuk eğitimi aldı ama o da asıl hedefi olan ressamlık için Paris'e gidip Academie Suisse'de resim dersleri aldı. Bu saydığım ressamın hiç biri "Böyle kalalım, naif olalım, içimizden geldiği gibi resim yapalım." demediler. Belki de onlarda "**çocuksu, yapmacıksız, saf**" bir yürek yoktu. Ama her kimde varsa, eğer gerçekten sanatçı olmak istiyorsa, o yüreği bir an önce bağından söküp atmalı ve yerine eğitilmiş ve ergen bir yürek koymalıdır. Çünkü bence sanatta makbul olan yitirilmemiş çocuksuluk değil elde edilmiş olgunluktur. Saflik değil alışımdır.

Çocuksu saflığın sanat için yeterli olamayacağını farkında olan Fahir Aksoy aynı yazısında naif sanatın minyatür geleneğine (tradition) sahip olduğunu belirterek naif sanatı bu temele oturtuyor. Burada naif sanatın minyatür geleneğine sahip olduğu savıyla ona saygıdeğer bir boyut kazandırmaya çalışanlara naif resimlerindeki minyatür geleneğinin ne olduğunu sormak isterim. Bir ressamın sanatını tarihsel bir temele oturtmak için minyatür geleneğine sahip çıkması artistik olarak kabul edilebilir. Ancak bir temele oturmak aynı noktada takılıp kalmak anlamına gelmemelidir. Hieronymus Bosch'a baktığımızda minyatür geleneğinden yola çıkılarak 15. yüzyılda hangi noktalara ulaşılabileceği ve hatta günümüz modern sanatına ışık tutan resimler yapılabileceğini görürüz. Oysa günümüz naifleri yıllardır bir farklılık göstermiyorlar.

Minyatür geleneği denilince herşeyin küçük küçük işlendiği resimler yapılması gerektiğini zannedenlere şunu hatırlatmak isterim: Minyatür sözcüğü sanıldığı gibi boyut olarak küçük anlamı içermez. Ortaçağda kullanılan kırmızı renkli bir boyanın adı olan "**minium**" sözcüğünden gelir ki, bu boya başlangıçta el yazmalarının sayfa başlarındaki ilk büyük harfi süslemekte kullanılırdı. Daha sonraları bu harf süslemesi insanların ve hayvanların da görüntülerini içine alarak gelişti ve bütün sayfayı kapladı. Zamanla lacivert, sarı, varak, mor, yeşil, beyaz gibi renklerin de eklenmesiyle harf süslemesinden bağımsız resimsel bir kimliğe büründü. Ve hatta 15. yüzyılda panel resimlerinden de etkilenerek arka plandaki varak tamamen atılıp yerini interiyör ve manzaralara bıraktı.⁽¹⁾ Demem o ki keşke naifler bir atı aynen resmetmeye çalışan nakkaşların peşine düşmek yerine gerçekten minyatür geleneğindeki değişkenlik karakterine sahip çıksalardı şimdi kimbilir nerelere ulaşmış olurlardı.

Türk resmindeki öze ait bilgi ve düşünce eksikliğinin bir diğer göstergesi de eleştirilerde ya da ressamların kendilerini tanıtırken sıkça karşılaştığımız şu türden cümlelerde gizli:

Gizem ve gizemsel onun resminin en belirgin özelliklerinden biridir. Resimleri bilinçaltı aşkınlaşmış, Freud'un tabiriyle "yerçekimine meydan okuyan" tinsel ve mucizevi yaratıklarla doludur. Doğaüstünün huzursuzluğunu duyumsar, gündelik yaşamından dışlanmak istenen, unutulması öngörünen hayaletlerin her an çevremizde kıpırdandığını hissederiz... Varoluşun mutlak kuralları karşısında resimde bütün eylemler varoluş ülküsünü değiştirme va hatta belki kendi potasında eritme amacı taşımaktadır... Sanatın her diline ait, her alanı kapsayan, tüm yaşamı kuşatan çalışmaların dünyevi olan ile

tinsel arasında gidip gelen ben'inin yaşamı ile diyalogundaki samimi olma ihtiyacının bir uzantısıdır... İnsanın yaşam süresince kendi ile dış dünya arasındaki iletişim veya iletişimsizliğin, yaşanan olayların yaşam - ölüm, iyi - kötü, güzel - çirkin, sevgi - nefret gibi karşıtlıkların kişisel duyarlılık çerçevesinde özgürce yapıtına yansması. Vesaire vesaire...

Bu cümlelerin resim sanatıyla bir ilgileri var mı, yoksa resimlerde olmayan bir boyutun boşluğunu doldurma kaygısıyla mı yazılmışlar? Renklerinde ışığı yakalayabilmişler mi? Ya boyayı nasıl renge dönüştürmüşler? Formlarla ne yapıyorlar, öz biçim ilişkilendirmesi ne boyutta? Resimlerde beni öncelikle bunlar ilgilendiriyor. Ve ardından da düşüncenin sırtladığı resimde bunların toplamının ve görülebilir güzellik kavramının ötesine geçme kaygıları.

Ressam bir toplumbilimci değildir, ne de bir vak'anüvis. Ruhbilimci ya da tarihçi ise hiç değildir. Politik bir söyleve öncelik vermemelidir. Yaşadıklarından etkilenebilir ama hayatını birebir anlatmamalıdır. Gauguin'in resimlerine baktığımızda 19. yüzyıl sonu Tahitili insanların yaşam biçimi hakkında ne gibi antropolojik bir bilgiye sahip olabiliriz? Sanat izleyicisi olarak bu bilgiler bizim için ne önem taşımaktadırlar? Ne var ki onu benim için ressam olarak özgün kılan, serbest figürativizmi, sembolik anlatımı, ekspresif renk kullanımıyla fovistlere ve dışavurumculara yol açması ve az bilinen yönüyle renk ve müzik arasındaki bağlantıyı yakalamaya çalışmasıdır. (Bu yöndeki düşünceleri daha sonraları Kandinsky tarafından geliştirilmiş ve teori haline getirilmiştir.) İşte Gauguin'in sanatının özü Tahiti'li insanların gündelik yaşamının varoluşunun kişisel duyarlılık çerçevesinde tinsel uzantısı falan değil bunlardır.

Neyin resminin yapıldığı ya da ressamın hangi konulardan etkilendiği resmin özüne ait hiçbir bilgi vermez bize. Toplumdaki yozlaşmayı, kültürel çürümeyi insanın psikolojik çıkmazını ya da herhangi bir politik söylevi resmetmek resmin artistik boyutuyla ilgili değildir. Ancak ressamın bu konuları "leitmotiv" olarak kullanıp o konuyu nasıl işlediği görsel olarak hangi noktalara taşıdığı ilgilendirir beni.

Sanatsal gelişime yön veren düşünce ancak okuyarak ve yazarak gelişir demiştim. Okuma konusunda ressamların duyarlı olduklarını biliyorum. Ancak onlara sunulan yerli kaynaklar az ve birkaçı dışında araştırmalarla sınırlı. Düşünce sahibi olmak için

okumak zorunda olduğumuz batı kaynaklı özgün kuramsal eserlerin ise yüzlercesi hala Türkçe'ye çevrilmeyi bekliyor.

Çeviriler yok mu? Var elbette ama yeterli değil. Soyut resim yıllardır Türkiye'de birçok taraftar bulmuştur ama Kandinsky'nin 1912'de yazdığı soyut resmin kutsal kitabı sayılan **Über das Geistige in der Kunst** ancak 1993'te Tevfik Turan tarafından **Sanatta Zihinsellik Üzerine** adıyla Türkçeye çevrildi. Çok sevindirici fakat Nazan İpşiroğlu'nun **Resimde Müziğin Etkisi** adlı eserinde bu kitap üzerine yazdıklarına da katılmam mümkün değil. Sayfa 123'ten aktarıyorum:

"Çevirmenin 'geist' karşılığı 'zihin' kavramını kullanmasını talihsiz bir seçim olarak görüyorum. Yaşayan Türkçeden düşmüş olan bu kavram, eskiden konuşma dilinde belki zekanın karşılığı olarak kullanılıyordu. Günümüzde felsefe diline 'tin' olarak yerleşmiş olan geist, zihinden çok daha geniş kapsamlı bir kavramdır. Düşünme etkinliğini, zihinsel etkinliği, duygu ve isteme edimlerini ve yaratıcılığı içerir. Tin yerine zihin kullanılması kitapta dile gelen düşünceye ters düşmekte ve Kandinsky'nin yanlış anlaşılmasına yol açmaktadır."⁽²⁾

Piyasadaki çevirilerin bazıları ise içler acısı. Örneğin sinemacı Andrey Tarkovski'nin genel anlamda sanat üzerine özgün düşüncelerinin yer aldığı **Mühürlenmiş Zaman** adlı eserinin, 1986 yılında Afa Yayınevi'nin çıkardığı çevirisi tam bir katliamdı. Neyse ki Aralık 1992'de çıkan gözden geçirilmiş ikinci baskısında, paragraflar hala karışıklık gösterse de, bazı cümleler hala keyfi bir biçimde çevirilmiş olsa da durum epeyce düzeltilmişti. Ama yine de kitabın 64. sayfasında başlayan bölümün girişi olması gereken şu paragraf nedenini bir türlü anlayamadığım bir şekilde hala atlanıyor:

İnsani varoluşta, belirgin felsefi bir kategori olarak değil de, bireysel varoluşa yön ve biçim veren içsel, psikolojik bir boyut olarak 'zaman' ne anlam taşır? Ve zamanın öznel ve bireysel yaşanışı sinema sanatı için ne ifade eder? Bu sorular benim sinema sanatıma bakışımın çekirdeğini ve temelini oluştururlar.

Kitabı okuduğum Hollandaca çeviride bu paragraf var. Hollandalı çevirmen bunları kafasından uydurmayacağına göre, Füsun Ant'ın Tarkovski'nin sinema sanatına bakışımın çekirdeğini ve temelini oluşturan bu soruları Türk okurlarından esirgemesi

anlaşılır gibi değil. Umarım bu bölüm kitabın Türkçe üçüncü baskısında yer alır da sinemaseverler Tarkovski hakkında daha doğru bir bilgiye sahip olurlar.

Ressamlar için başucu kitabı sayılabilecek bir başka eser de Ada Yayınlarından 1985'te Pınar Kür'ün çevirisiyle yayınlanan Van Gogh'un **Theo'ya Mektuplar**'ı. Ancak kitabın yeni baskısı yapılmadığı için piyasada bulmak mümkün değil. Kitabı aramamın nedeni Ferit Edgü'nün Ekim 1990'da yayınlanan "**Van Gogh - Yüz Yıl Sonra**" adlı eserinde bu çeviriden alıntılar yapmış olması. Buraya kadar olanı sadece merak. Pınar Kür'ün çevirisiyle ilgili söyleyebileceğim bir şey yok ta, Edgü'nün kitabının 8. sayfasındaki kendine ait çevirisine değinmeden edemeyeceğim. Aynen aktarıyorum:

"Bu çalışmaya Berlin'de başladığımda, Van Gogh üzerine kimi kitapları yeniden gözden geçirirken, Antonin Artaud'nun "**Van Gogh - Toplumun Müntehiri**" başlıklı yazısını yıllar sonra tekrar okudum ve şu satırlarla karşılaştığımda niçin saklayayım, ürperdim: "Türk, namuslu kişiliğiyle ve incelikle Van Gogh'a yaklaşıyor, ondaki şeker özünü toplamak için." Van Gogh, Artaud ve o yazıda niçin, nereden çıktığı, niçin Van Gogh'a yaklaştığı bilinmeyen namuslu bir Türk. Ürpermekte haklı değil miyim?"(3)

Asıl bu satırları okuduğumda ben ürperdim. Ve hatta adı geçen kitabın Hollandaca çevirisini beş kez okumuş biri olarak, dehşete düştüm. Çünkü Edgü'yü ürperten cümlenin öyle çevrilemeyeceğini biliyorum. Önce acaba Hollandaca da mı bir hata var dedim. Elimdeki kitap Hollanda'da 1990'da yayınlanmış olan elden geçirilmiş 2. baskı. Tam emin olmak için kitabın özgün Fransızca metnini getirttim. **Van Gogh - Le Suicidé De La Soci  t  **. Gallimard yayınevi, 1990. Sayfa 91'deki cümle aynen şöyle:

"Le Turc, sous sa figure honn  te, s'approcha d  licatement de Van Gogh pour cueillir en lui la praline"

Doğru Türkçesi "Türk, namuslu kişilik görüntüsü altında, ondaki badem şekerini toplamak için sinsice Van Gogh'a yaklaştı," ve Edgü'nün bıraktığı yerden devamını ben çeviriyorum. "afin de d  tacher la praline (naturelle) qui se formait. Et Van Gogh y perdit mille   t  s -doğal olarak olgunlaşan badem şekerini kopartmak için. Ve Van Gogh binlerce yazını kaybetti."

Demek ki Edgü cümlenin tamamını özümleyerek okusa kendi yaptığı çevirinin imkansızlığını farkedirdi. Ya da yazının tamamını okumuş olsa Artaud'un Türklerle ilgili tek bir olumlu sözcüğünün bile olmadığını görürdü. Bir sayfa önce:

"C'est ce que la société lui a enlevé pour réaliser la culture turque, celle de cette honnêteté de façade qui a le crime pour origine et pour état."

Türkçe meali: "Toplum, namuslu gibi görünen ama temeli suça dayanan ve oradan gelen Türk kültürünü gerçekleştirmek için bunu Van Gogh'un elinden aldı" ve sayfa 83: "Alors, le vieux Van Gogh était roi contre qui, pendant qu'il dormait, fut inventé le curieux péché appelé la culture turque."

Türkçesi: "İşte, yaşlı Van Gogh, uyuyan bir kralken Türk Kültürü adlı şüpheli bir günahın kurbanı oldu."

Türkiye'de resim sanatının birikişisi sayılan Ferit Edgü bu kitabı hangi dilde okudu bilmiyorum. Ya okuduğu dile hakim değil, yani okuduğunu anlamıyor ya da okuduğunu algılayamıyor. Çünkü bu kitabın tamamını okuyan hiçbir kimse Edgü'yü ürperten "niçin, nereden çıktığı, niçin Van Gogh'a yaklaştığı bilinmeyen namuslu bir Türk"ten ürperemez. Tam tersi bazı şeyleri merak eder. Burada merak edilmesi gereken, ömrünün 9 yılını akıl hastanesinde geçiren şair, tiyatrocusu Antonin Artaud'nun 2. Dünya Savaşı'ndan sonra serbest kalmasının ardından, 1947'de Paris Palais de la Orangerie'de izlediği Van Gogh sergisi üzerine yazdığı -laf aramızda- gerçekten müthiş yazısında Türklere ve Türk kültürüne karşı ne takıntısı olduğudur? Annesinin İzmir doğumlu bir levanten olduğunu duyduğum Artaud'nun geçmişten kalan bir Türk sendromu yaşadığı olası ancak bunu Van Gogh'a yapılan haksızlığa bağlaması entellektüel açıdan bir zavallılık belirtisi. Van Gogh hayatında bir Türk gördü mü acaba? Ya da Van Gogh'u canlı olarak gören bir Türk mevcut mu? Ya da herhangi bir Türk'ün Van Gogh'un kişiliğine ya da eserlerine karşı bir saldırısı vaki mi? O da değil, Artaud'yu Türkler mi yıllarca akıl hastanesine kapattı? Tabii burada Artaud'nun asıl anlatmak istediğiyle bunların hiçbir ilgisi olmadığını biliyorum. Bence Van Gogh'u katleden kültüre "Türk kültürü" denmesi, kendi vahşiliklerini örtbas etmek için, batıların Türk eşittir barbar yaratık imajını kullanmasından başka bir şey değil. (Avrupalılar tarafından kökü kazınan kızılderililer de bize resimli romanlarda vahşiler olarak tanıtılmadı mı?)

Yoksa, hiç olasılık vermiyorum ama, Edgü cümleyi doğru olarak anladı da Artaud'yu kurtarmak için çeviride çarpıtmaya mı başvurmuş? Ancak Edgü Artaud'yu neden korumak istesin ki? Ben de bunları merak ediyorum. Bu, Türklerle ilgili ırkçı bölümlerinin dışında, genel olarak resim sanatına, ressam inancına ve yaratıcılığa övgülerle dolu, olağanüstü çarpıcı, heyecan dolu bir manifesto tarzında yazılmış kitabın acilen Türkçe'ye çevrilmesi gerek. En azından kitap okunsun da benim merak ettiklerimi herkes merak etsin diye. Hatta bununla kalmasın Artaud'nun diğer eserleri de dilimize çevrilsin. Acaba bilinen Gece Yarısı Ekspresi vak'asından yıllarca önce başka bir örneğiyle karşı karşıya mıyız? Yoksa ben mi okuduğumu anlamıyorum ya da paranoyak bir durum mu söz konusu?

Kimilerine göre bu çeviri hataları önemsenmeyecek kadar küçük birer ayrıntı olabilir. Bence bilginin zaten kıt olduğu, bilgisizlik yüzünden sanatsal gelişimin olması gerekenin çok gerisinde kaldığı ülkemizde üzerinde önemle durulması gereken bir durum. Şu anda Türk resminin içinde olduğu en büyük sorun bilgi aktarımının sakar aksak işleyişidir. Cumhuriyetle başlayan Hasan Ali Yücel öncülüğünde dünya klasiklerinin dilimize çevrilmesi hamlesine benzer bir hareketle kuramsal sanat eserlerinin özenli bir çeviri ile Türkçe'ye kazandırılması gereklidir.

Sunulan bilginin miktarına direk etkide bulunmamız söz konusu değil ama en azından sunulan kadarının doğru ve eksiksiz olmasını talep etmemiz en doğal hakkımız değil mi? Durum bu aşamaya geldikten sonra biz kime güveneceğiz? Sanatçılar edindikleri bu yanlış ve eksik bilgilerle sanatlarını nasıl biçimlendirecekler? 21. yüzyılda Türk sanatçıları hangi bilgilerle donanmış olarak dünya sanatında söz sahibi olacaklar? Yoksa bilgiden topyekün vazgeçip, herkes sanatını içinde olduğu kadarıyla balta girmemiş çocuksu duyarlılığına mı yaslayacak? İşte o zaman durum ürpertici olmaktan da öte bir hal alır ki... Düşünmek bile istemiyorum.

- (1) Anthony Bosman, Jheronymus Bosch, 1962, Utrecht
- (2) Nazan İpşişoğlu, Resimde Müziğin Etkisi-Yeni Bir Alımlama Boyutu, 1995, 2. Basım, Remzi Kitabevi.
- (3) Ferit Edgü, Van Gogh-Yüz Yıl Sonra,

Dönüp Resmi Okumak

Doğumunun 100. yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anısına

*Üç türlü edebiyatçı vardır, demişti Ali Nesin,
resimden anlayanlar ve resimden anlamayanlar.*

İnsanlar sözcüklerle değil imgelerle düşünürler. Gözümüzde –soyut olsa dahi- imgesel olarak canlandıramadığımız hiç bir şeyi algılayamayız. İmgeler ise o kadar kişiseldir ki aynı sözcük bile her insanda farklı imgeler çağrıştırır. Sözcüklerin birarada oluşturdukları anlam zenginliği onların çağrıştırdığı imgelerin canlılığı ile orantılıdır. Bunun bilincinde olan edebiyatçılar tarih boyu resim sanatına ilgi duymuşlar ve resamlara yakın durmaya özen göstermişlerdir. Hatta edebiyatta resimsel anlatım kavramı erişilmiş bir olgunluğun belirtisi olarak algılanmıştır. Oysa tam tersi bir durumdan söz etmek mümkün değildir. Resimde edebi çağrışımlar ve anlatımı kollayan (narrative) tavrı imgenin illüstrasyona indirgenmesidir. Courbet **'Realizm'** sergisiyle her türlü edebi ve mitolojik unsuru resimden dışlamış, 1870'lerden sonra ortaya çıkan genç ressamlar ise görsel algıya dayanmayan hiçbir imgeye resimde yer vermeme kararı almışlardı. Bu tarihi karar, resim sanatının pratikte kendi araçlarından yararlanması gerektiği inancının bir ifadesiydi. Ancak teori söz konusu olduğunda – ki bu teori sanatsal geleneğin oluşması ve toplumsal bilincin yükseltilmesi için mutlak gereklidir – resmin ve ressamların edebi tavra gereksinimi vardır.

Edebi tavrın yanısıra resmin edebiyatçılara da gereksinimi vardır. Hele eleştirilerin ve çözümlerinin kalıpların dışına çıkamadığı, tanımlamaların ise açılımlar sunmak yerine sınırlar koymaya yönelik bir tutum sergilediği günümüzde, resim sanatının gözlemlerini düşünmeye yönelik bir mesafede formülasyona dökebilecek edebiyatçılara acilen gereksinimi vardır. 1901 yılında İstanbul'da doğan Ahmet Hamdi Tanpınar işte böyle biriydi. Ancak, ne yazık ki, günümüz ressamları arasında adı bile anılmayan Tanpınar'ı yakından tanımak şu anda Türkiye'de neyin eksikliğinin duyulması gerektiğini anlamak açısından önemlidir. 1999'da yayımlanan **Öteki Renkler** adlı kitabının 168. sayfasında Orhan Pamuk, Tanpınar ile ilgili :

"Görmenin, göstermenin, tasvir etme yöntemlerinin üzerinde dururken 19. yüzyıl Fransız romancılarının resim sanatına ne kadar yakın olduklarından söz eder. Burada

Tanpınar'ın bize zekice sezdirdiği önemli nokta, resimle ilgilenen romancıların bu yakınlıkları yüzünden daha iyi görebilmeleri değil, daha derin bir şey, resimle haşır neşir olmuş bir kültürün diline sinecek belirli bir tasvir yeteneğidir.” der. Aynı kitabın 171. sayfasında Tanpınar'ın bitmemiş romanı **Aydaki Kadın** ile ilgili ise :

“Değil yalnız Türk romanında, dünya romanında da resim sanatına bu kadar çok gönderme yapılan başka bir romanın olduğunu hatırlamıyorum ben. Sanki modern Türk edebiyatının geçmiş kültüre en derin dikkati gösteren ve en ‘Batılı’ yazarı Tanpınar, geleneksel kültürümüzde eksikliğini hissettiğimiz resim ve seyretme zevkini romanının dünyasıyla doldurmak istemiştir. (Bir örnek: kayığın “başında oturan genç bir kadın, arkasında güneşin ışığı bikini bir mayonun üzerine bir elbise geçirdi. Korsajının ve eteklerinin altında bir yığın acele ve esrarlı hareket yaptı, sonra ayağa kalkarak bir tarafı hep güneşte saçlarını düzeltti.”).” *diye yazar.*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyatında resim sanatına bu kadar çok gönderme yapmasının –aslında yapabilmemesinin - altında yatan gerçek, onun gerek Türk, gerekse dünya resim sanatını yakından izlemiş olmasıdır. Günümüzün sağladığı geniş olanaklara rağmen şu anda resim sanatını bu kadar yakından izleyen bir edebiyatçımız olduğunu sanmıyorum. Tanpınar ayrıca resmi yalnız kendisi için değil ressamlar ve resimseverler için de izlemiştir. Çünkü Tanpınar Türkiye'nin -Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte- ilk resim eleştirmenlerindedir. Hem de nasıl bir eleştirmen. Bugün bile onun kalibresinde bir resim eleştirmeni yoktur Türkiye'de. Bu da bence, birkaç cılız kıpırdanma dışında durağan ve içe dönük resim ortamının aşılammamasının en büyük gerekçelerinden biridir. Sakın günümüz Türk resmini değersiz bulduğum zannedilmesin. Ancak gelişimin hızlandırılması, gençlerin daha aktif ve özgür bir biçimde sanat ortamına girebilmesi, yerleşik ressamların kendilerini sorgulayabilmeleri ve uluslararası alanda ortaya koyabilmeleri için sağlıklı bir eleştirel ortamın gerekliliğinden bahsediyorum. Türk resminin şu anda ressamlardan uzak ancak resme yakın, objektif ve çok yönlü bakabilen, yerel ve global hareketleri izleyen, hoşgörülü ama acımasız, dili tutumlu ve net kullanabilen eleştirmenlere gereksinimi vardır. Bu saydığım ve gerekli olduğuna inandığım niteliklerden dolayı da herhangi bir ressamın, galericinin ya da resim koleksiyoncusunun eleştirmen kimliğini taşıması olanaksızdır. Çünkü bu insanlar resamlara yakındırlar ve kişisel tercihlerinden dolayı objektif olmaları mümkün değildir. Demek ki iş başkalarına düşüyor.

Hemen aklımıza gelen soru bu nitelikleri taşıyan eleştirmenlerin günümüzde neden olmadığıdır. Ya da bu özelliklere sahip kişiler neden eleştirmenlik görevini üstlenmiyorlar? Bence başlı başına bir inceleme konusu olan bu soruya verilecek en kaba yanıt 'Türkiye'de hızla değişen yapay gündem'dir. Herşeyi bir 'gündem maddesi' mantığının dar kalıbı içinde görenler için sanatın lineer zamanın dışında taşıdığı anlam ne ifade edebilir ki? Pekiyi o zaman günümüzde de resim sanatını eleştirel düzeyde izleyen edebiyatçılar neden yok, sorusu akla gelebilir. Toplumumuzun içinde bulunduğu 'bireyci' anlayış tek başına bu eksikliği açıklamaya yeter mi? Bu eksikliğin ne demek olduğunu daha iyi hissetmemiz için bir dönem bu görevi ustalıklı yüklenen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın resim üzerine yazdığı yazılara geri dönmemizde ve ustanın bize anlatmak istediklerini hatırlamamızda yarar var:

4 Şubat 1938, Cumhuriyet

"...Mesela bundan 60 sene evvel pekala bir Monet'yi, bir Corot'yu, hatta bir Delacroix'yı azçok kolaylıkla tedarik edebilirdik. Keza bundan 30 sene evvel de bir Cézanne'ı en müsait şartlarla bulmamız mümkündü. O zaman böyle bir şeye teşebbüs etmediğimiz için bugün müzelerimiz için bu ressamlardan veya muasırlarından eser bulabilmekliğimiz ancak bir tesadüf meselesidir. Aynı suretle bugün Paris resim piyasasında tedarik edebileceğimiz bir Gauguin'i, bir Van Gogh'u bundan mesela 30 sene sonra o piyasada bulmak imkanı azalacaktır. Mesela Derain gibi, Utrillo gibi bugün yaşayan sanatkarların eserleri için de aynı mülahaza variddir." (1)

Tanpınar'ın yıllar önce uyardığı konuyla ilgili o günden bugüne kadar tek bir adım dahi atılmadı. Durum böyle olunca, Türkiye farkında olanların güçsüz olduğu, güçlülerin ise farkında bile olmadığı gelişmelerin dışında kalarak trenleri kaçırmaya devam ediyor. Son derece gerekli bir kurum olan Çağdaş Sanat Müzesi'ni kurmak için çalışmalar sürüyor. Ancak bu müze açıldığında içi neyle doldurulacak merak ediyorum. 1996 yılında açılan San Francisco Modern Sanat Müzesi misali bina koleksiyona bol gelebileceği gibi, yöneticilerin kişisel tercihi ya da bağışçıların baskıları sonucunda tamamen yerli ve kalitesi tartışılabilir eserlerle doldurulma olasılığı da oldukça güçlü. Ancak unutulmamalı ki bir müze sanatın evrensel boyutta sergilendiği bir mekandır ve dönemleri içinde yeni söylemi olan tüm dünya sanatçılarının eserlerini

koleksiyonunda bulundurmalıdır. Geleceğin İstanbul Modern Sanat Müzesi Gauguin, Van Gogh ya da Monet trenini çoktan kaçırdı ama bugün en müsait şartlarda bir Kiefer, Tapiés, Twombly hatta bir Bacon'u kolaylıkla tedarik edebilir. İleride bu ressamın yapıtlarını müzeye bağışlamak isteyenler için mesela, bırakın 30 sene sonrasını, 10 sene sonrası bile çok geç olabilir.

*Bugün edebiyatçılarımız dünyadaki resim sanatının ortaya koyduklarını, hem kendi tasvir yeteneklerinin gelişmesi hem de Türkiye'deki entellektüel düzeyin yükselmesi için izlemek ve bu izlenimlerini ve görüşlerini bize aktarmak durumundadırlar. Madem Orhan Pamuk bunun bilincinde, daha ne duruyor? Eserlerinde (örnek: **Ressamın Sözleşmesi**, Metis Yayınları, 1996) resim sanatına yakınlığını açıkça ortaya koyan Murathan Mungan da bunu yapması gereken bir diğer isim.*

27 Mart 1946, Tasvir

“...Şimdi bu satırları yazarken hayatımda en çok üzüldüğüm saatlerden birini hatırlıyorum: Bundan dört beş sene evvel, Beyoğlu'nda küçük bir kahvede iki talebemle beraber oturmuştuk. Gençler bana o günlerde açılmış olan genç Fransız ressamlarının sergisinden bahsediyorlar, müzesiz resim yapmanın güçlüğüne yana yakıla anlatıyorlardı. İçeriye tanıdığım ve çoktan beri görmediğim bir ahabım geldi.(...) Avrupa'dan yeni döndüğünü, çok güzel şeyler getirdiğini söyledi. Bir Zurbaran, iki Greco elde etmiş, hatta bir de küçük Goya'sı varmış. Gelirken Paris'ten de bir Modigliani ile küçük bir Matisse almış, bir kaç da değersiz Friesz'i varmış. **'Acaip şeyler monşer, bir tanesini bir kadına hediye ettim: epate oldu...Galiba yarın buluşacağız...'** O konuşurken ben, bütün gününü Akademi'nin kütüphanesinde bin türlü baskı hataları içindeki alelade kopyelerden sanatın çetin sırlarını çözmeye çalışan, bir Derain'i, bir Bonnard'ı yakından görmek için ömrünün yarısını vermeğe hazır olduklarını yakından bildiğim talebelerimin yüzüne bakmamak için başımı muttasıl yere eğiyordum.” (2)

Ben de bu satırları okuduğumda, Akademi öğrencileri için 50 yıldır değişen birşey olmadığını bildiğim için, hayatımda en çok üzüldüğüm saatlerden birini yaşadım. Düşünebiliyor musunuz bu eserlerin -ki ressamın hangi yapıtlarından söz edildiği de ayrı bir merak uyandırdı bende- Türkiye'de olduklarını? Kimbilir nerede ve ne

durumdalar? Acaba birgün günüşiğine çıkacaklar mı, yoksa geldikleri gibi sessizce Avrupa'ya geri mi döndüler yıllar önce? Şimdi oturup resimlerin akibetine mi üzülürsün, yoksa Türkiye'deki hiçbir koleksiyoncunun çok sonraları dahi bu çizgide bir alım gerçekleştirmediğine mi? Türkiye'de Akademi öğrencilerinin hala bir orjinal resim görmeden mezun olduklarına mı, ya da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın utancına kimsenin ortak olmadığına mı?

Bir ülkede eleştirmen olmazsa herşey olduğu gibi sürer gider. Eleştirmen kolay yetişmediği gibi yetişenlerin de objektifliklerini korumaları ne yazık ki pek kolay olmuyor. Türkler fiziksel teması seven, duygusal bir ulus. Toplumsal işleyiş de bir sisteme bağlı olmadığı için insanların birebir tanınması gerektiği düşüncesi iliklerimize işlemiş bir gerçek. Bu durum ne yazık ki eleştirmen-ressam ilişkisi için de geçerli. Durum böyle olunca ressamı yakından tanıyan eleştirmenlerin objektiflik ölçütleri de güvenilirliğini yitiriyor. Zaten bu eleştirilerden ressamların da bir fayda görmediği çok da uzun olmayan bir vadede ortaya çıkıyor. Çünkü eleştiri yalnızca yüceltmeye ve övgüye dayanmaz, yetersizlikleri ,bütün içerisindeki tutarsızlıkları ve eksiklikleri de ortaya koymalıdır ki ressam kendini sorgulayabilsin. Sorgulamanın olmadığı noktada gelişim durmuş demektir.

7 Şubat 1945, Cumhuriyet

“(Bedri) çok defa yaptığını bozuyor (...) bir mevsim bolluğu içinde etrafı renge boğuyor. Eşyayı uykusunda yakalayamıyor. Kendi içinin gürültüsü ile uyandırıyor.”

“Resim mi? Daha ziyade bir büyü, fakat resim tekniği kullanan bir büyü. Bir sanat olmak için belki çok şahsi. Anlattığı şeyler bazan sadece kendisinin lügatiyle konuşuyor. Fakat güzel ve sürükleyici.”

1 Şubat 1946, Ülkü

“Bedri'nin paletinin bu bir senede ne kadar kazandığını görüyoruz. Artık o renkli ressam değildir, bilakis renkçi ressama doğru gidiyor. Bir bahar kahkahasından ciddi ve hakiki manasında cömert ve kandırıcı yaza değişiyor.”

27 Mart 1946, Tasvir

“...daha az usta, fakat daha çok masallı bir sanatı var. ‘Mısır Bayramı’ bizde yerli hayat için söylenmiş en güzel şiirlerden biridir. Yazık ki tablonun ebadı bu kadar geniş bir hayat sahnesini içine almakta güçlük çekiyor. Planlar karışıyor, fakat sanatın ışığı gündelik hayatı ne kadar değiştiriyor! Ferruh bir güfte bezemekte daha cömert olacaktır. Çünkü renk anlayışıyla doğmuş. Karanfilli ve pipolu natürmortu daha sağlam, kuruluş güzel. Eşya satıhtan konuşmuyor.”

13 Kasım 1952, Cumhuriyet

“ Ferruh’un büyük ‘Bağ Bozumu’ panosunda, Dionisos, Apollon’u kovmuş gibiydi. Bu çok aydınlık eserde hemen hiç bir ışık yoktu. Eşya kendi aydınlığıyla gelişmişlerdi. Mallarme’nin şiirinde olduğu gibi bu tabloya üzüm salkımının ışığı arasından baktık. Halbuki Nuri’nin büyük gece peyzajında, karanlığın ortasında yıldızlar parçalanıyor, büyük ateş rengi lekeler gizleniyor, renkler kaynaşıyor, yeşil, koyu lacivert, sarı ile kavga ediyor. Hiç bir şey aralarındaki farkı bu iki tablo kadar izah edemez.” (3)

Yukarıdaki satırlar Tanpınar’ın çeşitli sergilerle ilgili eleştirilerinden alınmış kısa pasajlar

olmalarına rağmen bir eleştiride olması gereken çokyönlülüğü, bakış ve ifade zenginliği, resamlara gönderdiği ipuçları açısından ibret alınacak yazılardır. Hiç bir ressam hayatının hiç bir döneminde sanatın tüm unsurlarına mutlak hakim olamaz. Ne de kendi sanatındaki bütün kıpırdanışları gözlemlemesi sözkonusu değildir. İnsan gün 24 saat birlikte olduğu çocuğundaki gelişme ve değişiklikleri nasıl hemen farkedemiyor, nasıl dışarıdan insanların onu uyarması gerekiyorsa, ressamın da bir süre sonra resimlerine çok yakın durmasından ötürü onlardaki değişimi ancak bir diğer gözün yardımıyla görebilir. Bu göz eleştirmene aittir. Ancak bir eleştirmenin, daha doğrusu bir eleştiri siteminin, varolabilmesi için eleştirilmeyi ve eleştirinin ne anlam taşıdığını bilmemiz gerek. Eleştiri cevap verilmesi gereken kişisel bir saldırı değildir. Ressamın gelişim sürecine ivme kazandıracak, ona daraldığı noktalarda oksijen pompalayacak, çalışmalarını farklı referanslarla değerlendirmesini sağlayacak ve kitleyi sanatsal oluşumlardan haberdar edecek olan bir yol göstericidir. Tanpınar’ın ellibeş yıl önce yazdıkları kulağımıza küpe olmalı: “Bu sene –1946- Ankara’daki yedinci devlet sergisi

gerçekten şaşırtıcı idi.... Yazık ki tenkidin yokluğu yüzünden bu başarıdan büyük kitle habersiz kaldı. Tenkidin yokluğu, aydınlarımızın resmimizin seviyesine henüz erişememesi, yani sanatın hayatımızda henüz hakkı olan yeri almamış olması demektir. Hala sanata, himayesi bazı resmi makamlara düşen bir marifet şubesi diye bakıyoruz. Onunla hayatımız ve zihni faaliyetimiz arasındaki büyük ve yaratıcı münasebeti ihmal devrindeyiz.” (4)

Bu anlamıyla eleştiriler artuların ve eksilerin birlikte değerlendirildiği incelemeler olarak algılanır ve daha çok insan sanat üzerine kafa yorarsa, resmimiz daha zengin bir üretim ve tartışma ortamına kavuşacaktır. Belki de o zaman Tanpınar’ın üniversitede hocası olan Yahya Kemal’in dediği gibi, bunun sayesinde “başka bir millet” olabiliriz.

(1) Yaşadığım Gibi, Ahmet Hamdi TANPINAR, Dergah Yayınları, 1996, sayfa 394.

(2) a.g.e., s. 406.

(3) a.g.e., s. 409, 414, 415, 421, 442.

(4) a.g.e., s. 402

Türk resminde ilk “fin-de-siècle”

Batıda sanat kollarında çeşitli boyutlarıyla derin incelemelere ve karşılaştırmalara konu olan ve yüzyılın sonu anlamına gelen “fin-de-siècle” kavramı, resim sanatı açısından Türkiye’de ilk kez 20. yüzyılın sonunda bir anlam ifade edecektir. Zaten Türkiye’de resim adına ne olduysa, hemen hemen bu yüzyılda olduğu için ve sonuna da geldiğimize göre, bir değerlendirme yapmak gereklidir. Bunu geriye dönüp günümüze kadar yapılanların tarihsel bir dökümü olarak değil, günümüzde içinde bulunulan koşullar ve bu koşulların yarattığı atmosferin tanımlanması biçiminde yapmak istiyorum.

Batı, bir önceki yüzyılın sonunu modern resim sanatının tohumlarının atıldığı yıllar olarak özlemle anarken, 20. yüzyılın bittiği yıllarda ise sanatsal düşüncelerin, uluslararası sanat emlakçılarının düşüncelerine yem edildiği yıllar olarak hatırlayacaktır. Bunun yanısıra Türk resminde 19. yüzyılın sonunda, Zekai Paşa ve Halil Paşa’nın temsil ettiği empresyonizm ve bu akımı kapılarının dışında tutmaya özen gösteren henüz genç Sanayi-i Nefise Mektebi’nin klasisizmi vardır⁽¹⁾. Akademi, ne yazık ki, bu tutucu tavrından hiçbir zaman vazgeçmemiş, tüm yenilikçi hareketler akademinin dışında gelişmiştir. Artistik eğitim açısından varlığının gerekliliğini hiçbir zaman yadsımadığım bu kurum, bu yapısıyla, gelecekte de resim sanatının sınırlarının zorlandığı yer olarak hatırlanmayacaktır. Görülmemiş boyutta toplumsal kirlilik ve kültürel çürümenin hüküm sürdüğü şu günlerde ise, resim sanatımız ne konumdadır ve bu yüzyılı nasıl kapatacaktır? Konuya bu noktadan baktığımızda aşağıdaki saptamalar akla gelebilir:

1- Yıllardır süren tartışmalara rağmen, resim sanatını besleyen ana damarlardan biri olan Çağdaş Sanat Müzesi hala yoktur. Birçok kişi tarafından vurgulanan “Müze-bellek” ilişkisinin ve müzenin eğitsel tarafının yanısıra, böyle bir müzenin eksikliği, sanat dünyamız açısından, ahlaki (etik) olarak ta kabul edilir değildir.

2- Nekrofil müzayedeciler geçmişini güncel olarak pazarlamaktadırlar. ‘En güvenilir kahramanlar ölü olanlardır.’ ilkesiyle hareket eden bu tüccarlar, tavanarasında yıllar sonra ‘keşfedilen’ resimleri, mümkünse tozu üzerinden silinmeden, piyasaya sürmek

istiyorlar. Bence bir sakıncası yok. Ancak bu olayı bir sanatsal etkinlik olarak öne sürmek yutulur lokma değildir.

3- İşlevsel bir eleştiri mekanizmasından yoksun olan ülkemizde ağırlığı olan sanat dergilerinin sayısı pek azdır. Gazeteler, genelde, Mickey Mouse sanat sayfaları yayınlamakta; televizyon kuruluşları ise sanat programlarını kablodan yayın yapan kanallara devretmiş, rating kaygısıyla işlerine devam etmektedir.. İyi ki TRT var yani!

4- Akademiler çağdışı kültür ve eğitim politikalarının sonucunda, Orhan Peker'in dediği gibi hala “**Karşılarındaki ağaç kadar öğretici değildir.(2)**” Tek bir hocanın hakimiyetinin sözkonusu olduğu atölye sistemi, yaratıcılığı körelmiş, özgür kaldığı ortamda bile bağınaz akademizmin çıkmazından kopamayan öğrenciler yetiştirmektedir. Sonuç: Güzel resimler. Acısız. Sakıncasız.

5- Galeriler birbirlerinden kopuk ve bir-iki tanesi hariç yeterince etkili değildirler. Toplumsal düşünceyi harekete geçirmek ve sanatsal bilinci yükseltmek için galeriler yılda en az bir kez ortak bir etkinlik düzenlemeyi düşünebilirler. Örneğin Amsterdam'da her mart ayında birçok galerinin katılımıyla gerçekleştirilen “**First Blossom-İlk Bahar Çiçekleri**” adlı ortak sergi etkinliğine katılan galeriler birer genç sanatçının ilk kişisel sergisini açmaktadırlar. Bu sayede sanat hayatına her yıl yeni soluklar katıldığı gibi, bu birlikte tavır galerileri bir anda toplumsal ilginin odağına da taşımaktadır.

6- Ressamlar dış dünyaya kapalıdır. Yabancı dillerden herhangi birini bilmeyen ve bu dillerde okuyamayan bir ressam kendisine sunulan kadar bilgiyle yetinmek durumundadır. Kaynak yayın olabilecek çeviriler kısıtlı sayıdadırlar. Bu bilgi eksikliğinin sonucunda yalnızca yabancı kaynaklardaki reproduksiyonlara bakarak, bir ressamdan etkilenme adı altında, onun eserlerini yüzeysel olarak kopyalayan takipçiler, gerçeğin özünü tamamen ıskalamaktadırlar.

7- Uluslararası alanda güncel eserler satın alan sanat koleksiyoncularımız yoktur. Bütün bunlara bir de içinde bulunduğumuz genel toplumsal koşullar ve üretmeden tüketme çılgınlığı eklenirse, durumun hiç de içaçıcı olmadığı görülür. Ancak sanatçı, yapı olarak, koşullardan sıyrılmayı bilen kişidir ve bu çürümeyi kendi gelişimi için

besleyici organik madde olarak kullanabilir. Bunun için de kendi araştırmacılığının ve sorgulama gücünün dışında dayanacağı hiçbir şey yoktur. Kitle iletişim araçları sanatçılar için esin kaynağı olmak yerine, ona ufkunu tüketen çıkmaz sokaklar sunmaktadır. Bilgi için sanat tarihine yönelmek yapılacak en akılcı iş olsa da, burada da sanatçının kendine ait, alternatif bir sanat tarihi oluşturması zorunludur. Bu alternatif tarih, genel kabul gören bilgilerin kişisel araştırma ve sorgu süzgecinden geçirilmesiyle oluşur. Caravaggio'nun ışığını özümlemeyenler, Rembrandt'ın resmini karakterize eden ışık-gölge ilişkisini bizlere tarihsel bir kırılma noktası olarak kabul ettirmeye çalışan tarihçilere ne diyebilirler ki? Oysa Rembrandt Caravaggio'nun özüne ancak dokusal bir yenilik getirmiştir. Buna karşılık 17. yüzyıl Hollanda'sında resim sanatında ışık sorunsalına en özgün açılımlar ise Johannes Vermeer'in fırçasından çıkmıştır.

Sanat tarihini istediğini araklayabileceği örneklerle dolu bir oyuncak kutusu olarak gören, katı bir eklektisizmin takipçisi bazı ressam, görsel olarak zengin ancak cevherden yoksun, yüzeysel işlerle karşımıza çıkmaktadırlar. Sanatsal algıya değil de, medyatik ve ansiklopedik bilgilere dayanılarak üretilen işler birer hibrit eser olmaktan öteye gidemezler. Hibrit sözcüğü tarımda melezleştirme yoluyla türünün en iyi özelliklerini bünyesinde toplamış ancak tohum verme özelliğinden yoksun ürünler için kullanılır. Bir sanat ürünü de yeni açılımlara ya da soru işaretlerine neden olmuyorsa, görsel veya teknik özellikleri ne olursa olsun durağandır. Eğer 21. yüzyılda Türk resmini saygın bir noktaya getirmek istiyorsak, bu döküntüleri geride bırakacağımız yüzyılın sonuna gömmemiz gerekir.

Yenilikçi olmanın kolay olmadığını ben de biliyorum. Zaten dünyada da şu anda yenilikçi olarak tanımlanabilecek pek birşey yok; dünyanın Türk resmindeki yenilikçilerle ilgilendiği ise hiç yok. Bu kompleks Türk resmini 1950'lerden beri kemiren bir duygudur. Bu ilgisizlik karşılıklıdır ve çeşitli nedenleri vardır. Batının sömürgeci tavrı bunlardan biridir ve Bedri Baykam bu konuyu birçok kez vurgulamıştır.

Türk resminin uluslararası platformda dikkate alınmamasının önemli bir diğer nedeni de, Türkiye'de bir Çağdaş Sanat Müzesi'nin olmayışındır. Uluslararası alanda üretilen ve, öyle ya da böyle, tartışmalara neden olan işlerin Türkiye'ye getirilememesi, Türk resminin de uluslararası düzeyde yok sayılması sonucunu doğuracaktır. Ressamlarımız orijinal sanat eserlerini göremeden büyümektedirler. Yurt dışına aradabilir gidebilenlerin dışındaki çoğunluk -resim eğitimi görenlerin ise tamamı- ne yazık ki reproduksiyonlarla

idare etmektedirler. Bir de buna uluslararası alanda resim satın alan koleksiyoncularımızın olmayışı eklenince, resim sanatımız kapalı pazar ekonomisinin kısırlığına

<Paris'in Avrupa'nın sanat merkezi ünvanını Roma'nın elinden alma süreci 1640 yılında Kardinal Mazarin'in Fransa'da siyasi gücü eline geçirmesi, büyük sayılarda İtalyan eserlerini satın almaya başlaması ve dolayısıyla Louvre'un koleksiyonunun da temelini atmasıyla başlar. 250 yıl sonra New York aynı yöntemle Paris'i tahtından indirmiştir.(3)>

mahkum olmaktadır. Bu kısırlık doğal olarak 'piyasa resmi' anlayışını getirir ve her türlü kavramsal yaklaşımı dışlar. Sanatta kavramsal boyutun törpülenmesi, el emeğinin düşünceden üstün sayılması,eseri dekoratif bir mobilya düzeyine indirger. Ancak bu biçimsel zihniyeti reddeden ressamlar Türk resmini 21. yüzyıla taşıyacaklardır.

Sanatçılarda hakim olan, medyanın ilgisini çekemediği zaman varolmadığı, resmi satılmadığı zaman da kabul görmediği inancı aşılmalıdır. Güncel olanı belirleyen medya, yalnızca kolay algılanabilen, çabuk tüketilen işler peşindedir. Ne yazık ki güncel olan her zaman kalıcı olmuyor. Batı bile sanat tarihini sürekli yeniler. Öyle olmasaydı 1890'ın Fransa'sından günümüze 'beceriksiz' Cézanne değil, 'kusursuz anlatım gücü'yle Bouguereau kalır(4), empresyonistler ise hala kırlarda geziniyor olurlardı. Ya aynı yıllarda Avusturya'da çalışan Hans Makart ile Oskar Kokoschka'yı yanyana koyduğumuzda ne görürüz? İlki, egzotik aksesuarlarla dolu dev atölyesinde sanat çevrelerinin ve gazetecilerin ilgi odağı, ikincisi ise iki tane sol eli olduğu iddia edilen bir 'deli'. Şimdi Viyana'da olsanız hangisinin eserlerini görmek için müzeye giderdiniz acaba? 21. yüzyılın sonundan da bu günlere bakıldığında hangi ressamın gelecek kuşaklara resim sanatının sorunsallarına ait yenilikçi tohumlar bırakmış olduğu söylenecek? Ve bu ressam ya da ressamlar şu anda dünyanın neresinde yaşıyorlar?

Ben yeni meyvaların pulluk değmemiş topraklarda yetişeceğine inanıyorum. Gelecekte güncel olanı aktaran ya da yorumlayan değil, varoluşun gerçekliğini bulmak için bir duyguyu ayağa kaldıran resimler hatırlanacaktır. Bu gerçeklik arayışını içinde barındıran sanat yücedir ve dünyanın karanlıkta kalmış bu yüzünde de yapılabilirler. Yeter ki insanlar karanlıkta gözlerini kapatmaya cesaret etsinler.

- (1) Asker Ressamlar ve Ekoller, Nüzhet İslimyeli, 1965, Ankara
- (2) Türk Resminde Yeni Dönem, Sezer Tansuğ, 1988, Remzi Kitabevi
- (3), (4) Nothing If Not Critical, Robert Hughes, 1986, New York

Türk resminin geleceğinde özel galerilerin işlevi

Resmin bir sanat dalı olarak kabul görmeye başladığı Rönesans'tan günümüze dek bir ürün olarak resmin pazarlanması sanatçıların kafasını -üretmek kadar olmasa bile- meşgul ededurmuştur. Kuşkusuz önce üretmek gerekiyor, üretirken yaratmak ve tarihsel sorumluluğu göz ardı etmemek. Sonra da paylaşmak yaratılanı. Çünkü, resminin dolaşıma girmesinin ve insanlarla paylaşılmasının ressamın kendini yenilemesinde çok önemli rolü olduğunu düşünüyorum. Kuşkusuz ki ürünün pazardaki maddi değeri onun sanatsal içeriğinin ölçütü olamaz. Ancak bir ressamın resimlerinin satın alınması ve farklı mekânlara asılması, onun için bir moral kaynağı ve yeni resimler yapması için itici bir güç olacaktır. Tabii bu durum her zaman, sanatın özünü oluşturan, sürekli farklılığa yönelme olgusunu kendiliğinden getirmiyor. Pazar doyuma ulaşmadığı ve talep olduğu gerekçesiyle yıllardır aynı suratları ve suretleri tekrar tekrar üreten ressamları tanıyoruz. Yine de atölyenin belirli aralıklarla “boşalması” yeni bir ruh oluşumu için ivme işlevi görecektir.

Resmin üretilmesi ne kadar kişiye özel, bireysel bir çalışma gerektiriyorsa, resmin pazarlanması da o kadar toplumsal yapıya bağlı bir çalışmayı gerektiriyor. Çünkü herhangi bir ürünün tüketiciye -hangi yolla olursa olsun- sunulmasının şartlarını o anda içinde yaşadığımız toplumsal ekonomik yapı belirliyor.

Pazarlama yöntemlerinden ilk akla geleni olan atölyeden, galeri aracılığı olmadan, resim satılması ilk etapta, galeri payının ressama kalması ya da pazarlık payı olarak kullanılabilmesi açısından cazip görünse de, çok da uzun olmayan bir vadede geri tepecek olan bir silahtır. 80'li yıllarda Avrupa'da öne atılan **“Buy art from the artist-Sanatı sanatçıdan satın al”** fikrinden kısa sürede vazgeçilmesi boşuna değildir. Resim yalnızca satmak için sergilenmez. Eleştirmenlerle, sanatçılarla ve resim seven kitleyle (akademi öğrencileri, amatör ressamlar, koleksiyoncular ve diğer resimseverler) paylaşmak ve toplumsal bilinci yükseltmek için de sergilenir. Ressamın kendi resmine farklı gözle bakabilmesini sağlayan asıl unsur kendisine iletilen eleştiride yatar. Eleştiri alma bile ressam eserlerini farklı bir mekanda farklı bir gözle göreceğinden kendisini daha çabuk geliştirebilecektir. Kapalı devre ressamlık sanatçının içinde olması gereken araştırmacı ruhu körelteceği gibi, zaman içinde onu izolasyona da iter. Sonuçta devre dışı kalıp unutulmuş bir ressamdan da kimse resim satın almak istemez.

Bu gibi bir duruma düşmemek için **kapalı devre ressam**ların başvurduğu yol satıştan pay almayan banka galerileri ile çalışmaktır. Ancak bu galerilerde resimlerin alıcı ya da koleksiyonculara ulaştırılması için profesyonel anlamda hiçbir çaba gösterilmez ve bütün yük ressamın üzerine kalır. Sanatçının kendi resmini pazarlaması kadar zor bir şey yoktur. Yapı olarak kendisine ait bir sanat eserini meta olarak göremeyeceği gibi pazarlamaya ayıracak zaman ve enerjisi olduğunu da sanmıyorum. Çünkü resim pazarlamacılığı halkla ilişkiler, diyalog yeteneği, ikna gücü, dokümantasyon, sabır, zamanlama ve sanat bilgisi gibi birçok profesyonel özelliği kapsayan başlıbaşına bir iş koludur. Bu özellikleri içinde barındıran ve bu işe zaman harcayan bir galerinin de satıştan pay alması son derece doğaldır.

Banka galerileri satış konusunda gösterdikleri kayıtsızlığı serginin dokümantasyonunda da göstermektedirler. “**Devletçi**” bir mantıkla hazırlanan kataloglar tasarım açısından fakir, renk ayırımları ve baskıları kötü, içerdiği metinler ise birer ‘**övgüname**’nin ötesine gidemeyen kağıt yığınlarıdır. Bankaların sanata hizmet adı altında yürüttüğü bu etkinlikler devletin üretme çiftliklerinde maaşlı işçilere salatalık tohumu ürettirmesi kadar saçmadır. Bankalar galerilerine harcadıkları paranın yarısını resim sanatına sponsorluk yaparak aktarsalar daha çok verim alacakları görüşümdedir. (Salatalık değil tabii ki!)

Banka galerilerinin Türk sanatına hizmet ettikleri teranesinin bir diğer kanıtı da bu galerilerin hiçbir genç sanatçıya sergi açma (**debut**) olanağı tanımamasıdır. Zaten bu tür galerilerde bir ressamın eserlerinin sanatsal değerini ölçebilecek kapasitede yöneticiler yoktur. Genelde iyi ilişkiler içinde oldukları bir sanatçı-akademisyen karışımı komisyona danışılır ve bu galeriler ‘**statü**’lerini korumak adına ‘**isim**’ sahibi resamlara sırayla sergi açarlar. Bir banka galerisinde sergi açan ressam da artık statü sahibi olduğu yanlışlıkla ortalıklarda dolanır. Halbuki bu galerilerde sergilenen eserlerin çoğunluğu her nasılsa daha önceki sergilerin ‘**artık**’larıdır. Zaten daha önce özel galerilerde birkaç sergi açmamış bir ressamın herhangi bir banka galerisinde sergi açması olanaksızdır. Bu anlamda, riskleri olmayan banka galerileri Türk sanatına hiçbir yeni isim sunmadıkları gibi, aslında, bütün ekonomik ve sanatsal riskleri yüklenmiş olan özel galerilerin sırtından geçinmektedirler.

Özel galericilik ülkemizde yaklaşık 50 yıldır var, dünyada ise başlayalı aşağı yukarı 130 yıl oldu. Kabaca modern sanatın başlangıcı sayılan empresyonizmle birlikte özel galericilik de görsel sanatın vazgeçilmez kurumlarından biri halini aldı. Sanatta yenilenmenin ve yeni isimlerin çıkışının olağanüstü bir hız kazanmasında, akımların birbiri ardına patlak vermesinde ve sanata olan ilginin artmasında özel galerilerin payı kuşkusuz çok büyük. Bir **Paul Durand Ruel** olmadan Monet'yi ya da **Leo Castelli** olmadan daha önce kimsenin tanımadığı Rauschenberg'i düşünmek olası mı?

Özel galerilerin bunca olumlu yanlarına rağmen Türkiye'de daha yapmaları gereken ve yapabilecekleri birçok şey olduğunu düşünüyorum.

İlk olarak sergiler için sponsor bulmada daha etkin çalışmalar yapabilirler. Bir serginin süreli ve geçici bir etkinlik olduğunu düşünürsek, bu sergideki resimlerin gelecek kuşaklara kalmasında ve ressamın daha geniş kitlelere tanıtımında kaliteli bir kataloğun artık şart olduğu kesindir. Bu katalog bir broşür olma niteliğinden öteye gitmeli, hacim, biçim ve içerik olarak doyurucu olmalıdır. Serginin finansal başarısı için de gerekli olan bu kataloğun mali yükünü -özellikle kazancı sınırlı olan genç sanatçıların sergilerinde- bir galerinin tek başına kaldırması zordur. Bu noktada galerilerin sponsor bulmaları kaçınılmazdır ve artık galeriler bu konuda daha yaratıcı davranmak zorundadırlar.

İkinci olarak galerilerin düşünmeleri gereken nokta medya ile ilişkilerinin neden bu kadar soğuk olduğudur. Medyamızın sanattan bihaber olduğu acı bir gerçektir, ancak bu kurum ve kuruluşların bir sergiye ilgi göstermelerini beklemek için yalnızca davetiye ve basın bülteni göndermenin yeterli olmadığı da açıktır. Medyanın sanata kayıtsızlığı ve muhatap olunabilecek bir elemanın dahi bulunamadığı -haklı- gerçeklerinin ardına gizlenmek yerine, bu tavrın akılcı yöntemlerle nasıl aşılabileceğini düşünmek bence daha somut bir adım olacaktır.

Üçüncü ve bence en önemli nokta galerilerimizin yerellikten kurtulma çabası içinde olmayışlarıdır. Türk resminin ülke sınırları içinde üretilip tüketilmesi pazarın isteklerine bağlı, kısır ve tekrarcı bir anlayışın yerleşmesine neden olmaktadır. Bence Türk resminin gelecekte dünyada *avant garde* bir rol üstlenebilmesi ancak yurt dışına açılması ve yabancı meslektaşlarıyla alış verişe girmesiyle mümkün olabilecektir.

1860'larda Paris'te galericiliğe başlayarak empresyonistleri sergileyen Paul Durand Ruel, 1887 yılında New York'ta da bir şube açarak Fransız empresyonistlerinin Amerika'da da tanınıp alınmalarını sağlamıştır. Bu ticari cesareti Türkiye'deki galeriler de gösterebilmelidir. En azından yurt dışındaki fuarlara katılarak Türk resmini tanıtım yolunu açmalıdırlar. Tabii burada devlet güdümüyle, mahallenin ahbab ressamlarının birer-ikişer resmiyle oluşturulan **Türk Resminin Büyük Avrupa Çıkartması** türünden sergilerin hiçbir yararı olmadığını da belirtmek isterim. Bununla da yetinmeyip yeni atılımlar içinde olan genç yabancı ressamı keşfedip Türkiye'ye getirmeli, yurtdışına gidemeyen ressamı dünyadaki gelişmelerden haberdar etmelidirler. Bankalar işte bu tür çalışmaları gerçekleştirmek isteyen özel galerilere mali destek verirlerse, sanırım paralarını daha iyi değerlendirmiş olurlar. Bütün bunların ülkemizdeki henüz cılız sayılabilecek sanatsal etkinliği canlandıracağı görüşümdedir.

Galeriler ressamların dışı açılan pencereleridir. Bence artık yurt dışına açılan pencere olma zamanları çoktan geldi.

Türk ressamı nerede duruyor?

Geride bıraktığımız 2000 yılı sona eren bir yüzyıl demek olduğundan dünyada bir hesaplaşma yılı olarak yaşandı ve değerlendirildi. Hesaplaşma yapabilmek için gerekli araştırma, belgeleme ve envanter Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi görsel sanatlar alanında da eksik olduğundan, bulunduğumuz noktanın özüne ait, nesnel bir değerlendirme yapılamadı. (Altındaki toprağın binlerce yıldır sallandığını bildiği halde, hala bir yeraltı haritası olmayan bir toplumdan, onlara göre zaten önemsiz sayılan görsel sanatlar konusunda belge ve bilgi birikimine sahip olmasını beklemek fazlasıyla abes olmaz mı?) Gelişmenin ön koşulu *derleme-inceleme-çözümleme-ayrıştırma* zincirini işler kılabilmekse, resim sanatımızın içinde bulunduğu ataletten silkinebilmesi de sergiler ve polemikler yoluyla güncel bir durum değerlendirmesi yapabilmekten geçmektedir. Yalnız bu sergilerin nesnel bir durumu gözler önüne serebilmesi için, önceden belirlenmiş bir konu çerçevesinde ısmarlanmış resimlerden değil, ressamların kendileri için yaptığı resimlerden oluşması gerekir. Böyle bir hesaplaşma yapmanın sağlayacağı yararları, bunu yapmış bir ülke olan Hollanda’daki gelişmeleri sizlere aktararak açıklamaya çalışacağım.

Hollanda’da sanat çevresinin 2000 yılında yoğun olarak üzerinde tartıştığı konu, *‘Yüzyılın başında olağanüstü bir dinamizm içinde olan ve toplumsal bakışın ve düşünce biçiminin menteşelerini yerinden oynatan görsel sanatların, yüzyılın sonunda artık gündemi belirlemeyişinin nedenleri’* idi. *‘Neden artık kimse görsel sanatları ciddiye almıyor? Hakim güçler neden eskisi gibi sanattan ve sanatçıdan çekinmiyor? Yoksa görsel sanatçılar mutlu birer koyuna mı dönüştüler?’* soruları tartışmanın odağını oluşturdu.

Ülkenin en ciddi gazetesi olan *NRC Handelsblad* bile geleneksel makale yarışmasının o yılki konusunu *‘Görsel sanatları lağvedelim’* olarak belirledi. Gazetenin sanat redaktörlerinden Cornel **Bierens**’e göre: *‘Günümüzde sanatçılar kendilerini ve yaşantılarını sanatlarından daha önemli buluyorlar. Sanatın biçime, renge, maddeye ve el emeğine gereksinim duyduğu yerde kolaycılık ve isteksizlik hüküm sürüyor. Bu değerleri tekrar öğrenmesi için günlük hayata geri dönmesi ve uygulamalı sanatlardan ders alması gerek. Görsel sanatlar ancak bir süre ortadan kaybolurlarsa tekrar yaşama şansı bulabilirler.’*

Bu tez üzerine gazeteye gönderilen 212 makale arasından birinci seçilen **Frans Lisser** yazısında en **'ilginç'** sanat eserlerinin, rönesans ve ikinci dünya savaşı sonrasında olduğu gibi, toplumsal ve politik istikrarsızlık dönemlerinde üretildiğini öne sürüyor ve ekliyor: **'Şimdilerde bir doyum, yeterlilik ve memnuniyet dönemi yaşıyoruz. Batılı kapitalist dünya, zararlı komünist dünyayı yendi ve kendini dokunulmaz geçerli doktrin ilan etti. Ekonomi tıkrında, kendimize güvenimiz dorukta. Herşeye hükmediyoruz. Yakında bio-genetik sayesinde ölüme bile çare bulacağız. Her köşede ılımlı bir makuliyet havası hüküm sürüyor. Sanatçıların karşı koyacakları, çalışmalarını karşı güç olarak sergileyebilecekleri bir 'anlamsızlık'tan söz edemiyoruz. Tatmin olmuş, kendine güvenen, kolaycı izleyicilerin de sanata gereksinimi yok. Ancak batı dünyasının içinde yüzdüğü bu mutlu durumu bozarsak görsel sanatın canlanma şansı olabilir.'**

Gerçi Lisser'in haklı olduğu yanları yok değil ama bir taraftan da sanki batının kendi refahı için açıkça gerçekleştirdiği kısımları -şimdilerde daha üstü örtülü bir biçimde beceriyorlar- özleyen bir ses tonuyla konuşuyor gibi. **'İlginç sanat'**ın bedelini ödemeye hazır görünmeyenler acaba bu bedeli ödetecekleri birilerini mi arıyorlar, sorusu geliyor aklıma ama bu yazıdaki amacım bu sorunun yanıtını bulmak değil. Ben yalnızca aynı soruyu Türkiye açısından değerlendirmek istiyorum: Türkiye'de görsel sanatlar gündemi neden belirleyemiyor?

Toplumsal istikrarsızlığın ve çelişkilerin sanatsal yaratıcı düşüncüyü kışkırttığı fikrine ben de katılıyorum, ancak bunun tek başına yeterli olmadığı kanısındayım. Ülkemiz ekonomik ve siyasal açıdan açıkça, toplumsal açıdan ise daha gizli bir biçimde dünyanı en istikrarsız ülkelerinde biridir. Mantıksızlığın, gelir dağılımında akıl almaz dengesizliğin, karşı konulması gereken binlerce anlamsız dayatmanın, siyasi baskının ve yolsuzluğun kol gezdiği bir ülkede, görsel sanatların bırakın gündemi belirlemesini, gündeme dair herhangi bir düşüncesi ya da söylevi bile yok! Nasıl oluyor da yukarıdaki tezlerle taban tabana zıt bir durum Türkiye'de bal gibi var olabiliyor?

Böyle çelişkili bir durumun var olabilmemesinin ilk nedeni, batının eriştiği makuliyeti son elli yıldır -kendi sınırları içinde- yaşadığı ifade özgürlüğüne borçlu olması. Türk sanatçıları ise böyle bir lükse tarihlerinin hiçbir döneminde sahip olmadıkları gibi, sahip olmak için çok da ciddi mücadele ve dayanışma içinde

oldukları söylenemez. Bugün bile Arupa mutfağının son lezzeti olarak önüne konan ‘**Kopenhag Kriterlerini**’ Türk insanının damak tadına uydurmak için uğraşan bir aşçılar ordusu var yönetimde. Çünkü yönetilen bizler, -ne yazık ki sanatçılar Türkiye’de her zaman yönetilen tarafta olmuşlardır- başkalarının bizim nasıl yaşamamız gerektiğini daha iyi bildiğine inanmış koyun sürüsü olarak, kendi haklarımızı talep etmekten bile aciziz. Herşeyi düşünebiliriz çünkü düşünce özgürlüğü var, ancak bu düşündüklerimizi kağıda ve boyaya dökemeyiz çünkü ifade özgürlüğümüz yok! Sansürün ve -Emre Kongar’ın deyimiyle- eğitim yolu ile edinilmiş cehaletin hüküm sürdüğü ülkemizde, kendisine kıt kanaat bir varoluş koşulu arayan sanat mı gündemi belirleyecek ve toplumu sarsacak, ya da bütün bunların dahi yaratıcılığımıza herhangi bir katkısı olmadığını kabullenmek zorunda mıyız? Görünen o ki, Avrupalıların özlemine duyduğu istikrarsızlık ve anlamsızlık Türkiye’de haddinden fazla olmasına rağmen, biz Türk görsel sanatçılarından bunlara karşı en ufak bir ‘tık’ bile yok. Demek ki elimizdeki, Avrupalıların ağzını sulandırabilecek kadar bol olan bir nimetin kıymetini bile bilmiyoruz.

Sözünü ettiğim tartışmanın bir uzantısı olarak, Hollanda’da 20. yüzyılın sonunda resim sanatının bulunduğu noktayı tespit etmek amacıyla *Kunstbeeld* -Sanat Görüntüsü- dergisi haziran 2000 sayısında bir dosya yayınladı. (Eminim böyle bir dosya Türkiye’de hazırlansaydı hangi ressamın neden bu dosyaya dahil edilip edilmediği konusuna, dosyanın amacı olan tartışmadan daha çok kafa yorardık. Bu da bizim toplumsal bilincimizin kıt olmasından kaynaklanan bir talihsizliğimiz.) Dergide yer alan **Hollandalı Genç Ressamlar** dosyasını incelerken ilgimi çeken, yeni Hollanda resminde başı Koen Ebeling Koning, Bas Meerman ve Ronald Ophuis gibi gençlerin çektiği, figürativizme doğru bir eğilimin gözlenmesiydi. Fakat aralarında bir resim vardı ki beni sorunu Türkiye açısından değerlendirmeye yönlendirdi. ‘Nataşa’ olarak adlandırılan, eski doğu bloku ülkelerinden gelen kadınları, erkekler tarafından yönetilen abazan Türk basınının baş sayfalarında ve aynı mantıkla yönetilen özel televizyonların haber programlarında sık sık görürüz, onlarla geceleri yollarda karşılaşırız ve hatta kimilerimiz orgazm anlarımızı onların yumuşaklıklarında yaşamışızdır. Bu kadınlar hayatımıza bir iç çamaşırı kadar girmişlerdir fakat yine de Türk resminin büyük figür ve nü geleneğinde bu denli açık yüreklilikle ele alınmış herhangi bir ‘nataşa’ya bu rastlayamazsınız. (Genelevleri konu alan resimlerdeki kadın tipleri ise anonim ve hatta var olamayacak kadar estetize edilmiş yaratıklardır.) Buna karşılık, cinsel konularda çok

daha açık ve dürüst olan Hollanda'nın gündeminde çok da büyük bir rol oynamamalarına rağmen, bu resimde tüm çarpıcılığı ve orospuluk yapmak zorunda olan bir insanın yürek parçalayan ifadesi ile karşımıza çıkabilmektedirler. Acaba böyle bir resmin Ronald Ophuis'ten önce, cinsel baskıların ve ikiyüzlü ahlakçılığın borusunun öttüğü, ve figüratif resmin bunca meraklısı olduğu Türkiye'de yapılmış olması gerekmez miydi?

Tabi burada resmin toplumsal konulara el atmasını tavsiye ederek 68'lerin anlatımcı sosyal gerçekliğine geri dönülmesi gerektiğini öne sürmüyorum, çünkü sanatın özgünlüğü işlediği konuların ne olduğundan çok, o konulara getirdiği bakış biçimidir. Yoksa başlangıçta empresyonistlere duyulan tepkinin nedeni yalnızca günlük hayata dair konuları seçmeleri olurdu. Ancak günümüz Türk ressamları resim sanatına farklı bir bakış getirmeleri şöyle dursun, ele aldıkları konular açısından bakıldığında, toplumsal olaylara karşı o kadar kayıtsız oldukları görülüyor ki, gören de güllük gülistanlık bir ülkede yaşadığımızı zannedecek. Bir ülkenin sanatçıları çevrelerine bakış biçimlerinde ve bunları işleyiş biçimlerinde tabi ki evrensel olmalı. Ancak yaşadığımız ülkenin içinde bulunduğu durumun ne kadarının ve ne biçimde görselleştirilmesi gerektiğini yalnızca kartelci medyanın insafına da terketmemelidirler. Bütün bilgi ve iletişim ağının gittikçe tekelleştiği Türkiye'de ressamlar üzerlerine düşen aykırı ses olma görevlerini hakkıyla yaptıkları söylenemez. Ne yazık ki bu şartlarda da Türk resminin Türkiye'yi anlattığını ve ressamlarımızın kendilerine dayatılan 'absurd' gerçekliğe eleştirel bir bakış getirebildiklerini söyleyebilmek çok zor.

Bir başka örnek: 1999 sonlarında New York Brooklyn Müzesinde düzenlenen *Sensation* segisinde -ki sergilenen eserlerin tümü İngiliz reklam kodamanı Charles Saatchi'nin koleksiyonundandı- genç İngiliz sanatçı Chris Ofili'nin Aziz Meryem'i zenci olarak ve göğsünde koca bir fil boku ile tasvir ettiği resmi New York'un katolik belediye başkanı Rudy Giuliani'nin tepesini attırmıştı. Resmi sergiden çıkartmayı reddeden müzeyi mali desteğini kesmekle tehdit eden başkan federal mahkeme yola getirmişti. Ne Chris Ofili'nin Giuliani'nin gözündeki dinsiz imansızlığı, (bir ressamın Türkiye'de hayatını tehlikeye atmadan herhangi bir dinsel tabuya el atabileceğini hayal edebiliyor musunuz?) ne de federal mahkemenin koruyucu kararı bir Türk ressamının alınmış olasılıklardan değildir. Mahkemeler sanatçıları korumaktan çok, toplumsal yapılanmayı sanatçılardan korumak için çalışırlar. Bu durumda da toplumsal

yapıyı sarsmak ya da gündemi belirlemek, daha sonra oluşacak tartışmalara -yok edilme olasılığının yüksekliğinden dolayı- katılamamayı kabullenmekle eşdeğer bir duruma tekabül edebilir. Tembellik Türk insanının temel karakter özelliklerinden biridir. Bunun yanına bir de korkaklığımızı eklersek, sanırım toplumsal yapıya karşı neden bir söylev getiremediğimiz daha net bir biçimde ortaya çıkar.

Toplumsal ve siyasi baskılar görsel sanatların kıyıda kalmasının bir nedeni ise, gündeme girememesinin bir diğer nedeni de sanatçıların takındıkları ‘eliter’ tavidir. Türkiye’nin gündemi o kadar yüzeysel ve yapay ki bir sanatçının bunun içinde yer almak istememesini anlayabilirim. Ne var ki bu durum bile gündeme müdahale etmeleri için yeterli gerekçe. Bu sorun yalnızca ressamların değil neredeyse tüm sanatçıların sorunu. Kadınlar günü dolayısıyla Doğu Anadolu’ya giden bir bayan yazarımızın bölge kadınları için söylediği ‘Sanki başka gezegenden gelmişler.’ sözünün üzerine ekleyecek tek bir laf bulamayabilirim. Ama yine de o yazarımız hanımefendi acaba ne kadar kısıtlı bir Türkiye çerçevesinde yaşadığının farkında mı demekten de kendimi alamıyorum. Bence o kadınların yaşadıkları başka gezegenlerin değil, tam tersine Türkiye’nin gerçeği ve sorunları İstanbul’daki shemcinslerinininkinden ancak biçimsel farklılıklar gösteriyor. Kısacası İstanbul’daki kadın da kurtulmuş değil. Kurtulması ise doğudaki kadınla beraber olmadan hiç mümkün değil.

Şu anda Türkiye’de büyük bir toplumsal depresyon yaşanıyor. Ülke yönetimi batılı sermaye guruplarının elinde. Toplumsal bilinci oluşturan medyanın, insanları kar uğruna manipüle etmekten başka bir düşüncesi yok. Sanatın ahlaki idealist işlevi bu noktada büyük önem taşımaktadır. Ressamlar toplumu içinde bulunduğu durumla yüzleştirme görevini üstlenmeli, bunun için de güncel gerçekliğe daha yakın durmalıdırlar. Bu durum belki de büyük harfli sanattan bir süre vazgeçilmesi anlamına gelebilir ancak sanatın toplumsal bilince etki edebilmesinin şu anda başka da yolu olmadığı kanısındayım. Özellikle resim sanatı elindeki güçlü ‘imge’ silahıyla bunu en etkili bir biçimde başarabilir. Kendi toplumuna ve zamanına duyarsız bir sanatçının kendisini dinleyecek kimse kalmadığında yakınmaya hakkı olamayacaktır.

Sanat mı? Gerek Yok!

1926 yılında Constantin Brancusi'nin bir kuşun uçuşunu tasvir eden "*Uzaydaki Kuş*"(1924) adlı bronz heykelinin sanat eseri olarak ülkeye girmesi Amerikan Gümrük Müdürlüğü tarafından engellenir. Heykel Amerika'ya ancak metal olarak kabul edilecektir, o da gümrük vergisi ödenmesi şartıyla. Tüm Amerikan gazetelerinin birinci sayfalarında yer alan bu olay, o günlerde ellinci yaşında olan Brancusi'nin Amerika Birleşik Devletleri'ne karşı bir buçuk yıl sürecek olan hukuk savaşının da başlangıcıdır. Sonuçta federal mahkeme, "*eserin simetrik formu, artistik çizgileri ve bitirilişindeki mükemmeliyetten dolayı*" Brancusi'yi haklı bulur. Bu olay Amerikan devletinin sanata bakışını tekrar gözden geçirmesi için bir vesile olacaktır.

...

1988 yılında Gerhard Richter "Kızıl Ordu Fraksiyonu" üyeleri Baader-Meinhof ve arkadaşlarıyla ilgili, değişik boyutlarda, 'bulanık' bir teknikle boyanmış 15 adet siyah-beyaz yağlıboya resim yapar: **18 Ekim 1977**

Richter'in o tarihlerdeki gazete fotoğrafları, polis arşivleri ve televizyon görüntülerine dayanarak ortaya koyduğu seri, kronolojik olarak, Ulrike Meinhof'un gençlik portresiyle başlar ve 18 Ekim 1977'de hücrelerinde şüpheli bir biçimde ölü olarak bulunan Andreas Baader, Gundrun Esslin ve Jan-Carl Raspe'nin cenaze törenleriyle kapanır. Olay polis kayıtlarına intihar olarak geçer. Tersini kanıtlanamasa bile kargalar dahi Alman devletinden gelen bu açıklamaya inanmamıştır. Tam bu noktada resimlerin boyanışlarındaki bulanıklığın nedeni netleşir. Richter'in resimleri, bir şeyler gizlenmek istendiğini doğrularcasına, izleyicide gerçeğe karşı merak uyandıracak bir atmosfer yansıtmaktadırlar.

Richter örgüt üyeleriyle her türlü bağ ve resimlerin politik niteliklerini reddetse de ortaya koyduğu seri, resmi Almanya tarihine bir tokat gibi iner. Kendisi de, bu seriyi üretirken resim sanatının ölümü fotoğraftan daha etkili bir biçimde vurguladığını keşfettiğini ifade etmiştir. Çünkü "fotoğraf gerçekten yaşanmış bir olayın kaydedilmesidir sadece, ancak resim sanatı konu ve izleyici arasında hayal gücüne açık bir alan bırakır ve resimdeki konu izleyicinin gözünde sürekli tekrarlanan bir niteliğe bürünür."(*) 18 Ekim 1977 resimleri gerçekten tüyler ürpertici bir çarpıcılığa sahiptir ve

Almanya bu resimlerin varlığından rahatsızdır ama ne yapacağını da bilmemektedir. 1989 yılında Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin resimleri 10 yıllığına kiralaması olaya değişik bir boyut kazandırır. Müzenin önemli sponsorlarından biri olan De Dresdener Bank Richter'le imzalanan bu anlaşmadan hemen sonra müzeye sağladığı tüm desteği geri çeker. Çünkü Baader-Meinhof gurubunun sempatanları 1977 yılında De Dresdener Bank'ın müdürü Jürgen Ponto'yu öldürmüşlerdir. Böylece nihai amacı resimleri satın almak olan Frankfurt Müzesinin hayalleri de suya düşer.

Almanya'da yaşanan bu hengameden en karlı New York Museum of Modern Art(MOMA) çıkar. MOMA 1995 yılında **18 Ekim 1977** serisini satın alır ve Frankfurt müzesiyle yapılan anlaşmanın bitiş tarihi olan 1999'da resimleri koleksiyonuna katar. Almanya resimlerden kurtulduğu, Richter ise resimlerinin artık politik bir önerme olarak değil, sanat eseri olarak değerlendirilecekleri için sevinçlidir. Amerika'da ilk kez 2000 yılında 20. yüzyıl sanatının değerlendirildiği "Open Ends" sergisinde gösterime sunulan resimlerin Amerika'lılar tarafından satın alınması hakkındaki en çarpıcı tespiti Hollandalı sanat eleştirmeni Wouter Prins yapar: **Almanya'nın Kültürel İntiharı.**

MOMA 75 yıl önce Brancusi'nin başına gelenlerin kendi başına da gelebileceğini aklına bile getirmez. Halbuki ABD Gümrük Müdürlüğü bu "**Demokrasi düşmanı, eli kanlı komünist çetenin elemanlarının resimleri sanat olamaz!**" diyerek resimlerin ülkeye girişini engelleyebilirdi. Çünkü dünyada hala insanlara neyin sanat olduğunu ya da sanatın nasıl yapılması gerektiğini dikte etmek isteyen güçler var.

Ancak günümüz sanatçıları için neyin sanat olduğu veya sanatın nasıl yapılabileceği işlevini yitirmiş sorunlardır. Yaşamın özü olan sanatın artık her şeyin içinde olabilirliliğinin bilincine erişildiğinden beri, bir nesnenin ya da bir olayın sanat aracılığıyla ifade edilmişinden çok, o nesneye ya da olaya karşı tavrımızın sanatsal içeriği önem kazanmıştır. Sanat hayata karşı bir duruş noktası ve oradan ileri sürülen bir bakış biçimidir. Bu biçime de ancak ve ancak, o duruma hükmeden kişi olarak sanatçı karar verebilir. Sonuçta ortaya konan eserlerin sanatsal içeriğinin doğruluğunu belirleyebilecek olan tek şey, sanatçının o duruşunun tutarlılığıdır. Zaten Amerikan Gümrük Müdürlüğü'nü ve De Dresdener Bank'ı rahatsız eden nokta da sanatçıların yürürlükteki ilişkilere karşı koydukları -kendi içinde tutarlı- tavidir. Her otorite kendi çıkarlarına ters düşen kişileri izole etmek ister. Bu durum diktatörlüklerde sürgün, hapis ya da yok etme biçimlerinde ortaya çıkarken, liberal demokrasilerde soyutlama ve

unutturma yoluna gidilir. Ancak yönetim biçimi ne olursa olsun, sanatsal muhalefet gücünü üretilenlerin gelecek kuşaklara da kalacak olmasından alır. Bu durum da herhangi bir sokak protestosundan farklıdır. Uçup giden sözler ve yarın unutulacak olan bir yürüyüşün kimseyi rahatsız etmeyeceğinin farkında olan batılılar bu türden protestolara pek ses çıkarmazlar. Türkiye henüz bu bilince erişemediğinden cumartesi annelerine bile tahammül edemedi.

Ne var ki sanatın unutturulamaz olması siyasi ve ekonomik güç odaklarının en çok çekindikleri yanıdır. Özellikle resim sanatının en temel araçlarından biri olan 'imge'nin insanların beyninde patlayabilir olmasından ötürü, bu çekinme durumunda ayrı bir yer tutar. Diğer tüm sanat dallarında da herhangi bir eserin etkileme gücü imgeleme hitap edebilmesiyle doğru orantılıdır. Bir kitabı bile okuduğumuzda, sözcükler kafamızda imgeye dönüşmediği sürece o kitabın özünü kavrayamayız. Resimde ise imge aracısız sunulabildiği için etki gücü doğrudandır. Fakat resimsel imgenin aracısız olması tek anlamlılık kısırlığına düşmesi demek değildir çünkü imgenin en büyük özelliği anlatımda sürekli değişken bir yapıya bürünebilir olmasıdır: soyutlanabilir, yabancılaşabilir, nesneyi bağlamının dışına çekebilir, parçalayıp farklı bir biçimde yeniden yapılandırabilir. Gücünü de ressamın ateşlediği fitilinin beklemediğimiz bir anda ruhumuzun derinliklerine gömülü dinamiti patlatmasından alır. Gerhard Richter Alman devletinin muhaliflerini öldürerek belleklerden silmek istediği bulanık bir dönemi netleştirerek ölümsüzleştirdiği için oligarşiyi rahatsız etmiştir.

Ne mutlu ki, sanat çevreye verdiği rahatsızlıktan ötürü özür dilemez.

(*)Wouter Prins, Kunstblad, S. 55, nisan 2001

Sanat piyasamızda işler nasıl?

İdealist tarihçilerin anlattıklarına göre sanatın parayla pek ilgisi yoktur ancak yine aynı tarihçilere göre sanatı üreten sanatçının paraya olan gereksinimi hiç bitmediğinden **sanat** ve **para** yüzyıllardır birbirinden ayrı düşünülemeyen iki sözcük halini almıştır. Bu durum günümüzde öyle bir boyuttadır ki, satılmayan eser piyasa için yok kabul edilmektedir. Zaten herhangi bir serginin başarısı satılan eser ve satışın getirisi ile doğru orantılı olarak ölçülmüyor mu? Durum böyle olunca da pazarlama işinin en yoğun olarak vücut bulduğu sanat fuarlarına gösterilen ilgi bir kat daha artıyor. Alıcılar için kişisel beğeniden çok, en çok satın alınan eserlere yönelme eğiliminin görüldüğü bu fuarların sayısının ülkemizde bu yıl ikiye katlanması sanat piyasasındaki hareketlilik açısından kuşkusuz önemli bir adım. Ancak sanat piyasamızın şu anda ne durumda olduğu hakkında elimizde herhangi sayısal bir bilgi olmadığı için iki fuarın durumu ne ölçüde değiştirebileceğini de somut olarak bilemeyeceğiz. Türkiye’de süren bu belirsizliğe karşın dünyada sanatsal faaliyetlerin yarattığı durumun ekonomik boyutunun ne olduğunu kısa süre önce yapılan bir araştırmanın sonuçları gözler önüne serdi. Bir kıyaslama yapabilmek için bilmekte fayda var.

Bu yılın nisan ayında Hollanda’nın Maastricht kentinde yapılan TEFAF Sanat Fuarı Düzenleme Komisyonu dünyadaki sanat piyasasının genel durumunu ve bu durumun ülkelere göre gösterdiği gelişimi görebilmek için bir Amerikan şirketi olan **Kusin & Company**’ye bir araştırma yaptırdı(*). Elde edilen veriler tam da fuarlar dönemine girmekte olan Türkiye açısından da çok önemli. En azından bu bilgiler ışığında Türkiye’deki durum değerlendirilebilir ve, kim bilir, böyle bir araştırma belki ülkemizde de yapılabilir diye umut ediyorum.

Araştırma sonuçlarına göre Avrupa’nın dünya sanat pazarındaki payı 1998’den bu yana yüzde 7,8 gerilemiş, aynı dönemde ise Amerika’nın payı yüzde 7 artmış durumda. 2001 yılında Avrupa’da sanat için harcanan para 12 milyar euro. Bu miktar da dünyada sanata yatırılan 26,7 milyar euro’nun yüzde 45’ini oluşturuyor.

Araştırmacılara göre bu gerilemenin ana nedenleri uygulamaya konan vergiler ve tüm Avrupa ülkeleri için geçerli olan **‘Droit de Suite’** (öleli yetmiş yıldan daha az süre olan sanatçıların müzayedelerde satılan eserlerinin gelirinden varislerine telif

ödeme zorunluluğu). Avrupa'nın en güçlü sanat pazarına sahip olan İngiltere bu yasayı 1 ocak 2006'da yürürlüğe koyacağı için şimdilik krizden pek etkilenmiyor. Ancak yine de sanat yatırımcıları için bu haliyle Avrupa kıtası pahalı ve karmaşık bir pazar olma özelliğini koruyor.

Yapılan araştırmanın sonuçları doğrultusunda, Amerika'ya karşı hızla alan kaybetmekte olan Avrupa sanat piyasası adına TEFAF, rekabet gücünü artırmak için Avrupa Komisyonu'ndan uygulamaya konan yasaları gözden geçirmesini talep eden bir dilekçe sundu. Sanat piyasasının ekonomik gücünü gözler önüne sermek için de, dilekçede araştırma sonucunda ortaya çıkan önemli sayılara yer verildi. Örneğin Avrupa'da sanat piyasası doğrudan 73.600, dolaylı olarak ta 61.000 kişiye iş olanağı sunuyor. Bu kişilerin yıllık ortalama geliri 36.225 euro. Bu miktar Amerika'da 42.300 euro'ya ulaşıyor. 2001 yılında Avrupa'da sanatın dolaylı olarak bağımlı olduğu kurumlara (reklam, matbaacılık, fotoğraf vs.) kazandırdığı para ise 1,7 milyar euro.

Avrupa'da sanat sektöründe dönen para açısından pazarın başını 6,763 milyar euro ile İngiltere çekiyor (yakında İstanbul'un Londra sanat piyasasıyla boy ölçüşeceğini öne sürenler acaba bu iyi niyetli önsözlerini neye dayandırıyorlar merak ediyorum. Tabii onlar işin ekonomik boyutundan bahsetmediklerini söyleyeceklerdir ancak günümüzde ekonomik boyutu olmayan bir karşılaştırma olabilir mi?). Uzak ara ile ikinci sırada 2,029 milyar euro ile Fransa geliyor. Bu ülkeleri sırayla 774 milyon euro ile Almanya, 455 milyon euro ile İtalya ve 177,55 milyon euro ile Hollanda izliyor. Hollanda bu krizden en ağır etkilenen ülke çünkü vergiler konusunda uyguladığı katı politika sayesinde 1998'den bu yana sanat için harcanan parada tam yüzde 45'lik bir gerileme yaşanmış.

Bütün bu pazara sanat eserlerinin fiyatları açısından bakıldığında ortaya çıkan sonuç ise şöyle: İngiltere'deki müzayedelerde 2001 yılında bir sanat eseri için ödenen ortalama fiyat 24.200 euro (1998'deki fiyatlara göre yüzde 54'lük bir artış). Amerika'da ise bu ortalama 69.056 euro'ya yükseliyor (aynı döneme göre yüzde 75'lik bir artış). Bir zamanların sanat kalesi olan Fransa'da ise durum içler acısı. Son üç yılda yüzde 20,8 küçülen Fransa sanat pazarında bu eğilim aslında on yıldır artarak devam etmekteydi. Kültür Bakanlığının ve sanat borsasının olaya müdahale etmedeki beceriksizliği yüzünden 1991 yılında, günümüz para birimiyle, ortalama 420.905 euro'ya satılan

izlenimci bir resmin fiyatı 2001 yılında 61.826 euro'ya kadar düşmüş durumda. Bu yüzde 85'lere varan değer kaybı sonucunda Avrupalı sanat yatırımcıları ellerindeki eserleri Amerika'da satışa sunmayı tercih eder oldular. Hem bu durum yalnızca klasik eserler için geçerli değil. Avrupalı koleksiyoncu için güncel Avrupa sanatını da Amerika'da pazarlamak daha karlı bir iş. Mayıs ayında New York'taki bir müzayedede galerici **Gogosian**, Alman koleksiyoncuların satışa sunduğu Gerhard Richter'in '**Soyut Resim**' adlı eserini 3,2 milyon dolara, Anselm Kiefer'in '**Athamor**'unu ise 1,05 milyon dolara satın aldı. Avrupa için hayal bile edilemeyecek rakamlar!

İçi boşalma tehdidiyle karşı karşıya kalan Avrupa, sanat eserlerinin göçünü durdurabilmek ve gerileyen sanat piyasasını tekrar canlandırabilmek için çözümler üretmeye çalışıyor. Türkiye her alanda olduğu gibi bu konuda da şanslı çünkü henüz Türkiye'den yurt dışına sanat eserleri göçü söz konusu değil. Fuar sayımız da ikiye katlandığına göre sanat piyasamızın gelişeceği kesin. Ah, bir de bu gelişimin sayılarla ifadesini bir bilsek!

(*Araştırma sonuçları Hollanda'da yayımlanan KUNSTBEELD dergisinin nisan sayısından alınmıştır.

Burada Ulvî Ne Zaman?

Durup, üzerinde birlikte düşünmek için tercüme ettiğim bir makaleyi sizinle paylaşmak istiyorum. 1948 yılında Barnett Newman (1905–1970) tarafından yazılmış olan bu makale, aynı yılın Aralık ayında Amerika'daki *Tiger's Eye* (Kaplanın Gözü) adlı dergide yayınlanmış. İkinci Dünya Savaşının ardından, sanatın ağırlık merkezinin kendi ülkelerine kaydığını hisseden Amerikalı ressamların, modern sanatın gelişimindeki inisiyatifin artık kendilerinde olduğunu iddia ettiklerini göstermesi açısından ilginç olan bu makalenin orijinal başlığı '*The Sublime Is Now*' (İşte Ulvî Şimdi). Bu makalenin bana ulaşmasında büyük yardımları olan Gabriel Brahm ve Dorothy Jean Moore'a sonsuz teşekkürler.

Düşünür, ince buz üzerinde ayakta kalabilmek için hızlı kaymak gerektiğini söylemiş. Ona kulak verdiğimizden midir bilinmez, kızıağı çeken Sibiryalı köpekleri gibi soluksuz koşuyoruz. Bu arada çevremizde olup bitenlere, bizler gibi koşuşturan köpeklere göz ucuyla bakma şansımız olabiliyor; kızakta oturup, elindeki kırbaçla bizi yüreklendirene de. Hızlandırılmış algı kursları, fast-food information, unutulmaması gereken isimler listesi ve saire. Tam tersi, göze batmak için var olmalıyız. Bu hızla hareket eden hiç kimse birbirini fark edebilir mi? Yavaş hareket edenler buzu kırabilir ve açılan delik herkesi yutabilir bilinciyle, yavaşlayanları buzdan uzaklaştırmak gerek. Peki, buzu kırmadan derinlere nasıl inebileceğiz, soğuk suyun derinliklerinde hayat var mı, ufku göz hizasında olanlar için dikey perspektif ne işe yarar?

Türk resminde bir derinlik sorunu var. Aslında bu sorun derinlik olmadığı için var, yokluğun neden olduğu bir varlık. Derinlik, zamanı belirlemek isteyenlerin bir sorunudur. Günümüzün Türk ressamı zamanı belirlemek yerine ona tâbi olmayı tercih ediyor. Ressamlarımız, zamanı belirleme görevini sermayenin emrindeki küratörlere havale etmiş olmanın rahatlığıyla, onların gösterdiği yolda koşmaya devam ediyor. En vahşimiz kendisini evcilleştirmesi için yamanacağı bir eküriyi ararken, en maceraperestimiz marinanın güvenli sularında korsancılık oynuyor. Türkiye'de özellikle sanat, artık tüm Modern Sanat Müzelerini ve Çağdaş Sanat Merkezlerini mülkiyetinde bulunduran sermayenin kontrolündedir. Türk ressamı, tarihinde hiç olmadığı kadar büyük sermayenin "himayesi" altındadır. Sanatçılarımız, Orta Çağda

“özgürleşmek” için lordun kölesi olmayı kabul eden bir *vassal* konumunda olmaktan, öyle görülüyor ki, rahatsızlık duymuyor.

Ulusal ya da uluslararası sanat dolaşımının küratörler iktidarı tarafından, hiç bir sızıntıya olanak tanımayacak bir biçimde belirlendiği günümüzde, başkaldırı geçmişin soluk sayfalarına ait bir eylem gibi görünüyor. Ancak, bu duruma gelinmesinin nedenlerini dünyada yaşanan sosyoekonomik ve siyasal olaylara bağlamak rahatlatıcı bir görüş değil. Bence temel sorun Türk ressamlarının teorik zayıflıkları ile ilkesizliklerinden kaynaklanıyor. Bilgi birikiminin ürünü olan ve tarihi, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren teori, bir ilkeler zinciridir ve gözlemlenenin ardında yatan dinamikleri ve bu dinamiklerin sanat diline dönüştürülmesinin anahtarıdır. Sanatçıların, işlerini küratörlerin önceden kavramsal çerçeve adı altında belirlediği kurallar dizgesine göre ürettiği bir dönemde, bağımsız olabilmek için teorisinin önemi daha da açıkça görülüyor. Ne var ki, sanatçılar, dolaşıma girebilmek kaygısı ile bağımsızlık yerine güvenli bir gruba ya da küratör kadrosuna bağlanmanın yollarını aramakta. Bu koşullarda ise meselenin içerikten soyutlanmış olması, ya da bu içeriğin yapıta, başkaları tarafından sonradan eklenmesi ve meselenin ‘doğru’luktan önce yalnız estetik değerler çerçevesinde ortaya konması, himayesinde buldukları iktidarla çelişmemeleri için bir ön şart halini alıyor. İçerdiği muhalif anlamı yitirdiğinde sanat, yürümek için kendisine koltuk değnekleri hibe edecek bir hâmi arayışı içine girebiliyor. Küratörlük sistemi muhalefetin düzlenmesi (*levelling*) için bir araçtır. Muhalif yapının törpülenmesine ve toplumsal bilincin düşünce sistemimizi belirlemesine kayıtsız kalındığında, sahiplenildiğinde değil, ancak yaratıldığında bir anlamı olan *değer* de, değerini yitiriyor.

Ahlâki bakışta değer sözcüğünün ulvî bir anlamı da var. Günümüzde ulvî olanın ise artık bir değer taşımadığını bilmek gerçekten çok üzücü. İşte bu noktada Barnett Newman’ın makalesinin, buzun kırılma tehlikesi pahasına, durup düşünmek için bir vesile olduğu inancındayım. Newman’ın bu makalesindeki görüşlerine katılmıyor olabilirsiniz. Hatta haklı olarak, günümüzde hepimizin muzdarip olduğu Amerikan kültürel hegemonyasının başlangıcını oluşturduğunu söyleyebilir, ya da Doğu’lu bir ressam refleksiyle, Newman’ı modern sanatın tarihini yalnızca Batı’nın tarihi içinde algılamakla da suçlayabilirsiniz. (Ancak Bedri Baykam’ın *Maymunların Resim Yapma Hakkı* adlı kitabında sözünü ettiği, 1940’lı ve 50’li yıllarda Pollock, Rothko, Gotlieb ya

da Motherwell gibi ressamın elinden çıkan işlerin tutucu Amerikalı ya da Fransız eleştirilenler tarafından Paris sanatından türemiş işler olarak görüldüğü ve aynı kitapta Rasheed Araeen'in deyişiyle, "Doğulu Sanat" denilen şeye büyük hayranlık besleyen Amerikalı Minimalistlerin öncüsü sayılan Barnett Newman'ın, Batı sanatının dışavurumunun tam karşıtı olarak gördüğü meditasyon ve düşüncenin güzellik bilimi denen kavramdan fazlasıyla esinlenmiş olduğu gerçeğini hatırlarsak, bu duruma biraz daha ılımlı yaklaşabiliriz.) Yine de, bir ressamın resim yapma teorisini zamanına ve resim ve estetik felsefe tarihine karşı konumlandırma gayretini takdir etmemek mümkün değil. Bence, her şeye rağmen fazlaca mahalli düzeydeki Türk ressamının Newman'ın makalesinden çıkarması gereken en önemli ders de bu.

İşte Ulvî Şimdi

Güzelliğin Yunanlılar tarafından icadı, yani, güzelliği bir ideal olarak şart koşmaları, Avrupa sanatının ve Avrupa estetik felsefelerinin korkulu rüyası olmuştur. İnsanın sanatta Mutlak'la olan ilişkisini ifade etmedeki doğal arzusu mükemmel eserlerin mutlakıyetçiliği –kalitenin fetişi- ile özdeşleşmiş ve karmaşıklaşmıştır, öyle ki Avrupalı sanatçılar sürekli olarak güzelliğin tasavvurları ve ulvîliğe duyulan arzu arasındaki ahlaki mücadele ile uğraşıp durmuşlardır.

Bu karmaşıklık, Yunan olmayan sanat üzerine bilgisine karşın, kendisini güzelliğe dair platonik tavırlardan, değer sorunundan kurtaramayan, böylece, ona göre yücelik duygusu mükemmel ifade –nesnel bir retorik- ile özdeş olan Longinus'da açıkça görülür. Ancak bu karmaşıklık Kant'ın aşkın algı teorisindeki, görüngünün görüngüden *daha fazla* olduğu görüşünde ve güzellik teorisini inşa ederken, *güzelliğin çeşitleri* yapısında ulvîliği en alt yerleştiren ve böylece gerçeğe dönük ilişkilerde tamamen biçimsel bir hiyerarşiler dizgesi oluşturan Hegel'de de sürer. (Yalnızca Edmund Burke bir ayrımında ısrar etmiştir. Sofistike olmadığı ve hatta ilkel olduğu halde bu ayrım nettir ve Gerçeküstücülerin bundan ne kadar etkilendiklerini bilmek açısından ilginçtir. Bana göre Burke Gerçeküstücü bir el kitabı gibi okunmaktadır.)

Felsefedeki karmaşıklık plastik sanatlar tarihini oluşturan mücadelenin yansımından başka bir şey değildir. Bugün bizim için Yunan sanatı, hiç şüphesiz, yücelik duygusunun mükemmel biçimde bulunduğu, yüceliğin ideal duyarlılıkla

aynı şey olduğunun ısrarıdır. Bu da, örneğin, ulvînin biçimi tahrip etme arzusu içerdiği, biçimin biçimsiz olabildiği Barok ve Gotikle çelişir.

Güzel ile ulvî arasındaki mücadelenin en ateşli dönemi Rönesans ve daha sonra modern sanat olarak bilinen Rönesans'a tepkinin içinde incelenebilir. Başlangıçtaki, efsanedeki Mutlak olanı anlatmakla ilgilenen Gotik coşkunluğa karşı, Yunan güzellik ideallerinin Rönesans'ta yeniden canlanması, sanatçıların önüne, kabul edilmiş bir Hıristiyanlık efsanesini mutlak güzellik terimleri ile yeniden ifade etme görevini koymuştur. Ve Rönesans sanatçıları geleneksel coşkuyu daha da eski bir gelenekle – belâgatli çıplaklık ve şatafatlı kadife ile- giydirmişlerdir. Michelangelo'nun kendisini ressamdan çok heykeltıraş olarak adlandırması, Hıristiyan ulvîliğine dair haşmetli ifadeye olan arzusuna ancak heykellerinde ulaşabileceğini bildiğinden, boş bir nükte değildir. O, İsa'nın dramını şatafatlı kadifeler ve işlemeli kumaşlar ile mükemmel dokulu ten renkli sahnelerde hissedilen güzellik-kültlerini, haklı olarak hor görebiliyordu. Michelangelo Yunan klasiklerinin kendi zamanındaki anlamlarının insan İsa'yı Tanrı İsa'ya dönüştürmek olduğunu biliyordu. Onun plastik meselesi orta çağa ait olan bir katedral yapma düşüncesi değildi, Yunan'dan gelen tanrı gibi bir insan yapmak da değildi, onunki insandan bir katedral yapmaktı. Böyle yaparak ulvîlik için zamanının resminin ulaşamayacağı bir standart koydu. Resim ise modern zamanlara kadar, bunun yetersizliğinden nefret eden İzlenimcilerin, güzelliğin yerleşik retoriğini, İzlenimci ısrarın yüzey üzerine çirkin darbeleriyle imha eden hareketi başlatana dek, şehvetli sanat için mutlu sorunlarla uğraşmaya devam etti.

Modern sanatın itkisi bu, güzelliği imha etme arzusuydu. Ne var ki, İzlenimciler Rönesans'ın güzellik mefhumlarını ıskartaya çıkarttıkları mücadelelerinde, bunun yerine ikame edilebilecek yeterlilikte ulvî bir mesajın eksikliğiyle, zihinlerini kendi sanat tarihlerinin kültürel değerleriyle meşgul etmek zorunda kalmışlar ve bundan dolayı yeni bir yaşam deneyimi çağrıştırmak yerine ancak bir değerler transferi gerçekleştirebilmişlerdir. Kendi yaşam biçimlerini methederek, neyin gerçekten güzel olduğu probleminin tutsağı olmuş ve güzelliğin genel sorununa ancak kendilerince yeni bir önerme sunabilmişlerdir. Aynen daha sonraları, Kübistler de, İzlenimciler ve Rönesans'ın kadife yüzeylerini, bir Dada tavrı ile gazete kâğıdı ve zımpara kâğıdı ile yer değiştirerek, yeni bir görüş yaratmak yerine, benzer bir değerler transferi gerçekleştirmişler ve ancak bir parça kâğıdı yükseltmeye muvaffak olmuşlardır. Bir

tavır olarak yüceltme *retoriği*, en geniş bağlamında Avrupa kültür şablonunu öyle güçlü bir biçimde pençesine almıştır ki, ulvîliğin elemanları bizim modern sanat olarak bildiğimiz devrimin içinde, yeni bir deneyimin gerçekleşmesi yerine bu şablondan kaçma gayret ve enerjisi içinde var olabilmektedir. Picasso'nun çabası belki ulvî olabilir ama işi güzelliğin doğası nedir sorusu üzerinedir. Mondrian ise sadece mesele üzerine ısrarıyla, Rönesans resmini imha etme girişiminde, yalnızca beyaz düzlem ile dik açığı ulviyetin krallığına terfi ettirmiş ve ulvî, paradoksal olarak, mükemmel heyecanların mutlakıyeti halini almıştır. Geometri (mükemmeliyet) metafiziğini (yüceltme) yutmuştur.

Avrupa sanatının ulvîye erişmedeki başarısızlığı, heyecanın gerçekliği içinde var olmanın (nesnel dünya, bozulmuş ya da saf) ve sanatı saf plastisitenin sınırları içinde inşa etmenin (ideal Yunan güzelliği, bu plastisite aktif romantik, ya da sabit klasik bir düzlem olabilir) kör arzusuna bağlanabilir. Başka bir deyişle, ulvî bir içerikten yoksun olan modern sanat, yeni ulvî bir imge yaratmaya muktedir değildi ve bozma ya da geometrik biçimselciliklerin –*tamamen* soyut matematiksel ilişkilerin bir retoriği- boş bir dünyası dışında Rönesans'ın figür ve nesne tasvirlerinden uzaklaşamadı ve güzelliğin doğası, bu güzellik doğanın içinde veya dışında bulursa bile ile uğraşma tuzağına düştü.

İnanıyorum ki bazılarımız burada, Amerika'da, Avrupa kültür yükünden azade, sanatın güzellik ve onun nerede bulunabileceği ile ilgili olduğunu tamamen reddederek, bu sorunun cevabını buluyoruz. Şimdi karşımızdaki sorun, eğer ulvî olarak adlandırılacak bir efsane ya da mitostan yoksun bir zamanda yaşıyorsak, eğer tamamen ilişkiler içindeki yüceliğin kabulünü reddediyorsak, eğer soyutun içinde yaşamayı reddediyorsak, nasıl ama nasıl ulvî bir sanat yaratabiliriz?

Mutlak duygularla ilişkimiz açısından, insanın yüceltilmiş olana karşı doğal arzusunu yeniden öneriyoruz. Modası geçmiş ve antikalaşmış bir efsanenin terkedilmiş payandalarına gerek duymuyoruz. Modası geçmiş imgelerle benzerlikler gösteren payanda ve koltuk değneklerinden arındırılmış, gerçekliği kendiliğinden belli, hem ulvî hem güzel imgeler yaratıyoruz. Kendimizi Batı Avrupa resminin araçları olan belleğin, ilişkinin, nostaljinin, efsanenin, mitin, ya da ne varsa, engellerinden kurtarıyoruz. İsa'dan, insandan ve 'hayat'tan katedraller üretmek yerine, onu kendimizden ve kendi

duygularımızdan yaratıyoruz. Ürettiğimiz imge ona tarihin nostaljik gözlüğünden bakmayan herkesin anlayabileceği, kendiliğinden belli bir ifşaatın, gerçek ve somut olanıdır.

Uzun bir *Post Script*: Newman bu makaleyi yazdıktan iki yıl sonra, New York'ta, Betty Parsons galerisinde açtığı ilk kişisel sergisine – Newman'ın kendi anlatımıyla, bir sanatçının o yıllarda ilk kişisel sergisini 45 yaşında açmış olması olağan karşılanıyordu. Akademiden mezun olur olmaz sergi açmak isteyen gençlerin dikkatine!- gösterilen tepkiler, neredeyse, ittifak halinde olumsuzdur. Bir yıl sonra açtığı ikinci sergisini ise, *The New York Times*'daki olumlu yazıya rağmen, hemen hemen, hiç kimse gezmez. Newman, o yıl, 1951, *Cathedra* (Kürsü ya da Minber olarak çevrilebilir) adlı resmi yapar. Yaşadığı hayal kırıklıklarının etkisini üzerinden atıp tekrar bir sergi açması için aradan yedi yıl geçmesi gereklidir. Mayıs 1958'de Vermont'da 'İlk Retrospektif Sergisi' açılır, bir yıl sonra ise New York'ta aynı işlerle açtığı sergisine, *Cathedra*'yı da dâhil eder. Resim, bu sergi vesilesiyle ilk kez sergilenir. Bu kez, olumsuz eleştiriler yerini övgülere bırakmıştır, ne var ki, 1959 yılında Kassel'da düzenlenen *Documenta*'da ilk kez Avrupalı izleyicilerin karşısına çıkan resme ilgi oldukça azdır. Katalogda, o yıllarda Avrupa'yı sarsan Pollock'la karşılaştırıldığında, Newman'a mütevazı bir yer ayrılır. Ancak Newman'ın resim anlayışı, sanat camiasının olmasa bile, özellikle Avrupalı meslektaşlarının dikkatini çekmiştir. 60'lı yıllarda Avrupa'daki müzelerin de (The Tate, Amsterdam Stedelijk) artan ilgisi sonucunda Newman'ın resimleri satın alınmaya başlanır. Savaş sonrası Amerikan resminin Avrupa'daki ilk alıcısı olan Amsterdam Stedelijk Müzesi 1967'de, Newman'ın *The Gate* (Kapı) adlı eserinden sonra, 1969 yılında, bir yıl önce tamamladığı, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar III) adlı anıtsal işini satın alır. Sanatçı, 1970 yılının 4 Haziranında bir kalp krizi sonucu hayata veda ettiğinde, Amsterdam Stedelijk Müzesi *Cathedra*'yı da satın almak için Newman'la pazarlık etmektedir. Müze, yıllarca süren uğraşlar sonucunda –müzenin yıllık bütçesinin yarısına mal olan bu alım işlemini, müzenin ana finansörü ve denetleyicisi olan Amsterdam Belediye Meclisi beş yıl süren yazışma, tartışma ve bilirkişi raporlarından sonra ancak onaylar- bu resmi de, 1975'de koleksiyonuna katar.

1986 yılı Amsterdam Stedelijk Müzesi ve Barnett Newman için lanetli bir yıldır. Sonradan müze yöneticileri tarafından "hayal kırıklığına uğramış soyutçu bir ressam"

olarak tanımlanan bir kişi, Newman'ın *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* adlı eserini maket bıçağı ile parçalar. O yıllarda Hollanda'da akademide resim bölümü öğrencisi olduğum için olayı ve ardından gelişen restorasyonun öyküsünü, basın aracılığıyla yakından izlemiştım. Amerika'da, yaklaşık bir milyon dolar karşılığında yaptırılan restorasyon, Hollanda'da yapılan kimyasal analiz sonucunda, yalnızca darbe alan bölgelerin değil resmin tamamının ruloyla boyandığı –Newman resimlerindeki derinliği, saydam bir çok katmanın, “büyük bir konsantrasyon içinde” üst üste boyanması ile ele etmiştir- kanıtlandığı için sanat tarihçileri tarafından skandal olarak tanımlanmış ve müze müdürünü koltuğundan etmişti. Ancak, durum o ki, Newman ve Stedelijk Müzesi'nin üzerindeki kâbus henüz bitmemiştir. 21 Kasım 1997'de bu kez *Cathedra*, aynı saldırgan tarafından, aynı müzede, yine maket bıçağı ile *identik* darbelerle parçalandı. Saldırgan savunmasında yaptığı işin bir sanat eylemi olduğunu söylemişti, tartışılabilir. Demek ki bir maket bıçağı saldırı aracı olabildiği gibi “sanat aracı” da olabiliyor. Geçtiğimiz yıl *Cathedra*'yı yeniden görme şansını buldum. Resim, saldırıdan sonra, bu kez Hollanda'da geçirdiği ağır restorasyon travması ardından, artık korumaların denetiminde, pleksiglas arkasında sergileniyor ve sınırlanmış bir yol üzerinden izlenebiliyor. Buna resmi izlemek denebilir mi bilmem, çünkü gördüğüm kadarıyla, izleyiciler resmin karşısında resimden çok çevresindeki geniş güvenlik önlemlerinden ve nedenlerinden bahsediyordu. Hâlbuki rahmetli Newman resimlerindeki ruhani içeriğin algılanabilmesi için, 20–30 cm mesafeden, “burnunu tuvale dayayarak” izlenmesi gerektiğini vasiyet etmiş ve bunu 1958 yılında, hem de *Cathedra*'nın önünde çektiği bir fotoğrafla tespit ettirmişti. Müze yönetiminin, saldırının tekrarlanabileceği korkusu ile ressamın vasiyetini bile göz ardı edebilmesi, haklı bir gerekçe gibi görünse bile, gelinen noktanın boyutları açısından düşündürücüdür.

Buraya kadar tarih, beni asıl ilgilendiren ve üzerine düşünülmesini istediğim sorular, sırasıyla:

- 1- Hiçbir provokatif imge içermediği halde, ulviyet ya da saldırılacak kadar nefret uyandıran resimler artık yapılabilir mi? Gelişen teknolojiler yanında oldukça ilkel kalmış olan tual resminin toplumla arasında herhangi bir ruhsal bağı kaldı mı?

- 2- Türkiye’de ya da dünyada, sanat meselesini yaşanan zamana –toplumsal, siyasi ya da sanatsal kategoriler açısından- ve tarihsel sürece –ister Batının kendisini merkez alarak dayattığı, ister tüm insanlığın ürünü olan evrensel birikime- karşı konumlandırın ve kişisel meselesini insanlık dramının bir parçası olarak tanımlayan kaç sanatçı var?
- 3- Her ressam resim yapma nedenlerini, bir resim teorisi ve birikimi oluşturmak ve resim sanatını ve toplumu zenginleştirmek açısından, kâğıda dökmek ve bunu diğer insanlarla paylaşmak zorunda değil mi? Eğer bu zorunluluk yoksa yani yazı yazmak görsel sanatçının görevi değilse, sanat, edinilen felsefi kazanımları topluma aktararak toplumsal bilinci yükseltme işlevini nasıl yerine getirilebilir? Acaba, böyle bir işlevi yok mudur? Varsa, hami küratörler ya da paralı eleştirmenler bunu sanatçıyı kendisinden daha mı iyi yapabilmektedir?
- 4- Kendisini, yerel ya da küresel boyutta, tarihsel bir görevin eşiğinde hissedilen ve bir piyon ya da köle olmaya başkaldırarak, bu görevi üstlenme cesaretini gösterebilecek olan bir sanatçı var mı? Yoksa yüce idealler döneminin modası geçti de, sanatçılar artık katalog ve salonlarında yer alabileceği, müze, çağdaş sanat merkezi ve bienallerin -kapalı devre- steril ortamlarında, kendilerine verilen küçük oyuncaklarla sanatçılık oynamayı yeterli mi buluyor?
- 5- Türk resmini, içine düştüğü görsel hazlar sunan bir dekorasyon unsuru olma tuzağından kurtararak derinlik yaratabilecek, insanların ruhlarına temas ederek duygusal coşkuları yaşamasına neden olabilecek ve ulvî ya da yüce değerlerin ifade yollarını arayacak bir inancın peşinde koşmak, ressamlar için herhangi bir anlam taşıyor mu?

Bu soruları çoğaltma görevini Türk resmini ve insanını zenginleştirme ideali olan herkesin kendisine bırakıyorum. Bu soruların çoğaltılmasını umut ediyorum.

Bir Portrenin Matematiği

Ana konusu *Çizgeler* olan Matematik Dünyası'nın 2003 güz sayısı postadan çıktığında benim için olağan günlerden biriydi. Bütün gün ben atölyede ders verirken, o da Kayseri yapımı paslanır çelik kâğıt dolabının üzerinde yatay duruşta bekledi. Akşamüzeri eve dönerken otobüste aklıma geldi. Bir saat sürecek olan yolculuğu sıkılmadan geçirmeme pekâlâ yardımcı olabilirdi.

Birkaç gündür oto portreler üzerine çalışıyor olmasaydım dışarıdaki Antalya ovasının karanlığının etkisiyle otobüsün camına yansıyan suretimin farkına varmayacaktım belki de. Tarlalar suratımın içinden batıya doğru hızla akıyordu. Güneş batar batmaz ovaya çöken ayazla birlikte otobüsün içindeki insanların nefesleri kısa sürede camları iç yüzeyini buğulandırdı. Artık camın öte tarafında benimle aynı hızda seyahat eden yüzüm bir sis perdesi arkasında kalmıştı. Akademideki bir hocamın sözlerini anımsadım. Aynadaki yüzünüz gerçeğinin yarı boyutundadır demişti. Şaşkın bakışlarımızın üzerine, banyoda yüzünüzü buğulu aynada işaretleyin ve ölçün göreceksiniz diye eklemişti. O zaman da yapmıştım, şimdi de yapabilirim dedim. Suratımın önce üstünü, sonra da altını işaretledim. Sağ ve sol kulağımın dış noktalarını da belirledikten sonra bu noktaları birleştirdim. Ne kolay bir oto portre aslında. Rahatlamıştım. Artık dergiyi en arka sayfadaki Piref. H. Ökkeş'in sütunlarından okumaya başlayabilirdim.

Yalan söylemenin en yalın biçimlerinden biri, varlıklar arasındaki ikili bir ilişkiyi bir "çizge" biçiminde göstermekse, bir insan hakkında yalan söylemenin en estetik biçimi de onun portresini yapmaktır. Kandinsky, Foucault'nun tabiriyle[1] tek ve görkemli bir hareketle benzeyiş ve ileri-sürüş arasındaki eski eşdeğerliliği bir yana atıp resmi her ikisinden de kurtardıktan sonra, Magritte "Bu bir pipo değildir" iğle "Bu zannettiğiniz kişinin portresi değildir."in müjdecisi olmuştur.

Ne var ki tarih boyunca patronları ressamdan, inanılabilirlik sınırlarında gezinen yalanlar söylemesini istemişlerdir. Zaman zaman görsel olarak istediklerini almış olsalar dahi, kabullenmeyi reddettikleri gerçek şu ki, ellerinde tuttıkları bez parçasının üzerindeki boya, aslında hiçbir zaman *çizgesel* bir indirgmeden öte değildi. Ne de olsa

bir portre temelde birkaç sıkıcı ve sıradan noktaya indirgenebilir: Kulak, burun, ağız, göz vs. Eğer ressam bu noktaların sayılarını ve biçimlerini “doğru” oranlara indirgeyebilir ve kenarlarını eline korkunun gölgesini düşürmeden çekebilirse patronunu –ki bu oto portrede kendisidir ve yalan bu noktada doruğa ulaşır- memnun etmesi işten bile değildir. Ancak matematiğe yaklaşmış olsa da, resme henüz çok uzak bir noktadadır.

İki yıl kadar önce okuduğum G. H. Hardy'nin **Bir Matematikçinin Savunması** ve Jerry P. King'in **Matematik Sanatı** adlı kitaplarında her ikisinin de (pür) matematiğin aslında bilimden çok sanata yakınlığını vurguladıkları dikkatimi çekmişti. Hardy'ye göre tıpkı bir ressam ya da şair gibi, bir matematikçi de *güzel* kalıplar (ya da King'in tabiriyle düşünce sistemleri) üretir ve bu kalıplar kalıcıdır[2]. King ise Jules-Henri Poincaré'den yaptığı bir alıntıda matematik yaratmak için mantıkta ustalık değil sezgi gerekirken, ulaşılan sonucun kesin olması zorunluluğundan bahseder[3, s. 112]. Burada Hardy'nin kullandığı *güzel* sözcüğünün belki de sanatsal güzeli en doğru biçimde anlatan anlamıyla kullanılmış olduğunu Hardy'nin matematiğe güzelliği veren özellikleri açıklarken görüyoruz: *ciddiyet, derinlik, beklenmedik olma, kaçınılmazlık ve ekonomi*. Günümüz Türkiye'sinde bir resimde güzelliğin bu özellikler çerçevesinde vurgulandığı durum o kadar azdır ki, bu da ressamların matematik sezgilerinin zayıflığı ile doğrudan orantılı bir durumu gösterir. Ne yazık ki resimde güzellik genelde geçer akçe olan dekoratif işlev adına kullanılmaktadır.

Bunun yanı sıra her iki matematikçi de da matematik yaratmak için ‘sezgi’nin ‘mantık’tan üstün olduğu görüşünü, başka matematikçilerden de örnekler vererek, ileri sürüyorlar. Matematik ve sanatın benzerlikleri konusunda bu noktada da onlara gönülden katılıyorum. Sanıyorum yaratıcı ressam için de sezgiden daha önemli bir araç yoktur. Bir insana mantık yürütmeyi ya da bilgileri art arda sıralamayı iyi kötü öğretebilirsiniz. Ama ilişkilendirme –ki sanatın en önemli amaçlarından biridir- konusunda sezgileri zayıf bir kişinin yaratıcılığında fazla bir şey beklemeyin. Eğer öyle olmasaydı akademiler ressam adayı değil doğrudan ressam yetiştirirlerdi.

Yine de kalıcılık ve kesinlik konusunda resimsel kalıplar o kadar iddialı değildirler. İşlevlerini bitirenler yerini başka bir kalıba bırakabilir ya da birbiriyle çelişenler dahi yeni bir sistem içinde buluşabilirler. King'in öne sürdüğü “Matematiksel

nesnelere *vardır* demek, onun, matematiğin mantığı ve kurallarıyla tutarlı olacak şekilde, *düşünölmüş* olması anlamına gelir. Bu mantık, örneğin karesi negatif olan bir doğal sayıyı kabul etmez.”(4) savı resim için geçerli değildir çünkü resim sanatı her ressamın kendi adına tanımlaması gerektiği bir sistemdir ve genel geçerliği ve kesinliği olan bir mantığı yoktur. Resim sanatında bir döneme ait önermeler ancak o dönem ve hatta belirli bir ressam için geçerlidir ve başka durumlarda da anlam ifade etmeleri beklenemez. Aksi halde eli kalem tutan her çocuk kendisini ilk ifade ediş biçimi olarak o çocuktan başka kimseye bir anlam ifade etmeyen resimler yapmaya yönelmezdi.

Sonuç Yerine. “Sezgi”nin mantığın önünde oynadığı rol ve “güzellik” kaygısındaki özdeşlik, resim sanatı ve matematiğin yaratma aşamasında büyük benzerlikler sergilediğini gösteriyor. Ancak sonuca ulaşma aşamasında matematiğin şart koştuğu “kesinlik”, “kalıcılık” ve “genellik” ressamlar için pek de ulaşılması zorunlu noktalar değil.

Başta dönmek gerekirse... Benim için sanatın en önemli sorusu neden yapıldığıdır. Bir (oto-)portre noktaları birleştirmek değil, o kişinin ifade ettiği anlamın yüz hatlarına en yalın biçimde yansıtılmasıdır (*ekonomi*). Kişinin zamanı ve mekânı yaşayış biçimini anlatmalıdır (*derinlik*). Bu da o insanın kendini nasıl gördüğünden çok, kendisinin karar mekanizmaları tarafından nasıl görüldüğü ile ilgilidir (*kaçınılmazlık*). Portre bir suretin kulak, burun, ağız, göz vs. gibi unsurların toplamından oluşan vesikalık bir belgeye indirgenmesine direnmelidir (*ciddiyet*). Daha önceleri tanıdığımız bir kişinin yüzünün o biçimde de olabileceğini göstermelidir (*beklenmedik olma*). İşte bütün bunlar *Çizgeler Özel Sayısı* sayesinde bilincime yerleştiği için Matematik Dünyası dergisine teşekkürler.

Yazarın notu: Aslında Haluk Oral’a fi tarihinde verilmiş bir sözüm vardı. Boğaziçi Üniversitesinde “Resim Sanatı ve Matematik” üzerine bir seminer verecektim. Uzun bir hazırlık döneminin ardından, gerek konunun kalınlığı, gerekse gündelik yaşamın zorunluluklarından dolayı bir türlü gerçekleştiremedim bu sözümü. Matematik Dünyası’nın güz sayısında okuduğum makalelerin etkisiyle oto portrelerimde beklenmedik çözümler üretince, o günden beri dağınık biçimde kafamda taşıdığım eski notlarımı tekrar gözden geçirme gereği gördüm. 1981 yılında başlayıp bir buçuk

yıl süren İTÜ Elektronik Bölümü öğrenciliğim sırasında öğrendiğim matematiğin (hem de şimdilerde pıref. olan Ökkeş'le aynı sınıfta) siz değerli matematikçilerle, üstelik sizin çöplüğünüzde, akıl vermeme yeterli zemin oluşturmadığını ben de biliyorum. Zaten bu yazı da matematikle ilgili değil, bir ressamın, özel olarak bu dergideki yazılardan etkilenerek ürettiği resimleri sizinle paylaşmak isteğidir. Kim bilir belki bir gün resim ve matematiğin daha kapsamlı bir karşılaştırılmasının yapıldığı bir yazı yazarım.

Teorem. *Hiçbir hazırlık boşa harcanmış emek değildir.*

Kanıt: Yukarıda okuduğunuz yazı.

[1] Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, YKY, 1993, s. 42

[2] G. H. Hardy, *Bir Matematikçinin Savunması*, Tübitak, s.63

[3] Jerry P. King, *Matematik Sanatı*, Tübitak,

TEORİ

Sanat üzerine yazmak gerekiyor. Resim yapmak tek başına yeterli değil. Yazımı bu sergi temelinde oluşturursam bile, yazacaklarım genel olarak sanat ve sanatçılarla ilgili görüşlerim olacak. Bu yolla, teorinin vücut bulduğu resimlerimin öznel sorunlarından ve ortaya çıkış nedenlerinden hareketle, sanata ilişkin genel düşüncelerimi açıklayabileceğimi düşünüyorum.

Sıkıntı verici bir tespitle başlamak zorundayım: Çok az sayıda Türk ressamında teorik bakış vardır. Teorik bakışın kısır olduğu bir ortamda tartışma, eleştiri, birikim ya da özgün gelişimden söz edilebilir mi? Teorik bakış bir yana, ressamlarımızın elinden çıkmış teorik metin sayısının da fazla olmadığı resim tarihimiz, tartışma ve eleştirinin yokluğunda, biçim ve üslup hesaplaşmalarının arasında sıkışmış bir biçimde ilerlemeye çalışıyor. Ressamlar ise, bir zamanlar görsel sanatların lokomotif konumundaki resmin, *avant-garde* statüsünü diğer disiplinlere kaptırmasının kompleksiyle, uluslararası bienaller ve sergilerde temsil edilmişindeki payının küçüklüğüne bakarak, resmin güncel sanatlar içinde ayrımcılığa uğradığını iddia ediyorlar. Bu kompleksin etkisiyle daha da tutuculaşan ressamlar, resmi içine düştüğü, iç mimarların elinde “dekoratif bir unsur” olma batağından kurtarmak yerine, “Yaşasın Tuval Resmi” veya “Tuval Resmi Ölmez” sloganlarının arkasına gizlenerek, geçmişin yapay ihtişamını yaşatmaya çalışıyorlar. Oysa yaptıkları iş ölmüş eşeği sürüklemekten başka bir şey değil.

Sanat tarihi üzerine, ansiklopedilerden derlenip, dergilerde bastırılan yazıların bile “akademik makale” sayıldığı bir ülkedeyiz. Kandinsky, “Sanatta teori hiçbir zaman pratiğin önünde yürümez.” derken, herhalde resimlerin altlarının, sonradan kiralanan taşeron sanat tarihçi/eleştirmenler tarafından yazılan “metin”lerle doldurulmasından bahsetmemiştir. Hele, kendi kendilerine taktıkları küratör apoletleriyle yazdıkları katalog metinlerinde, sanatçılara, ne yapmış olduklarını anlatan kişilerin meydanı dolduracağını aklına bile getirdiğini zannetmiyorum. Onun demek istediği, teorinin resmin pratiği içinden çıkması ve pratiğin bu teorinin bazında ilerlemesiydi. Ne yaptığını ise ressamın kendisinden daha iyi kim bilebilir? Bunun eksikliğinde resmimiz, dışarıda oluşturulan teorilerin yerel konulara uyarlanması sonucunda, görelî ve bağımlı bir gelişim göstermek durumunda kalıyor. Bienallerin hemen ardından, bu bienallerin düzenleniş biçiminden katalog tasarımına, “kürate edilme”sinden sunumuna kadar, biçimsel açıdan

“çok iyi uyarlanmış” olarak tanımlanabilecek, tıpkıbasım kopyalarını görmeyi artık olağan karşılıyoruz.

Buna rağmen resmimizin pratiğinde yetkin örnekler de var ancak bu örnekler, ya başkalarının sonradan yazdığı yazılarla temellendirildiği, ya da yapılma nedenleri söyleşilerde verilen yanıtlarla (ki, o da söyleşiyi yapan kişinin cümleleriyle) açıklandığı için, bu ressamın kendi kalemlerinden geleceğe kalacak bir birikimden mahrumuz. Türkiye’de genel hâkim görüşe göre resim de bir metindir ki doğrudur ve kendi kendisini açıklar, o halde resimle ilgili her *yazılı* metin resmin anlatım gücünün zayıflığına işaret edecektir. Bu görüşü desteklemek için de sanat tarihinin, hiç yazı yazmamış önemli ressamlarla dolu olduğu öne sürülür. Ne var ki sanat disiplinleri arasındaki ortak özün ve felsefenin yazı aracılığıyla oluşturulduğu unutulur. Salt kuramsal bir formülasyonu kaleme almamış olsalar bile birçok ressam (Van Gogh, Gauguin, Cézanne) mektuplarında ve günlüklerinde dile getirdikleri görüşleri aracılığıyla, yine de teorilerini metne dökmüşlerdir. Yazı, resmin kendisini değil, onun zamana, mekâna ve sanatın sorumluluklarına karşı nasıl konumlandığını açıkladığında anlamı vardır. Üstelik sanat tarihi bunu yapmış birçok sanatçı ile dolu (Kandinsky, Klee, Rothko, Newman, Baselitz vs.) olduğu için, olmayana bakarak sabit kalma yerine, olana bakarak eyleme geçmek bana daha doğru görünüyor. Bir an için sanatçının kendi sanatı ya da genel olarak sanat üzerine yazmasının tarihte hiç örneği olmadığını kabul etsek bile, bu durum bizim açımızdan yazmamak için bir gerekçe olmak yerine, yazmak için iki gerekçenin olduğu anlamına gelmelidir. Akademilerimizde atölye sistemi olmasına rağmen, kaç genç Türk ressamı, resmini kendinden önceki kuşağın birikimleri üzerine inşa etmekte? Tarihimizde, kendisini geçmişteki bir ressama eklemeyen kaç ressam adı sayabiliriz? Ya da, öldüklerinde Türk Resminin “Koca Çınarı” olarak anılan kaç Türk ressamı ardında yürüyebileceğimiz bir resim tavrı bırakmıştır? Bu, genç neslin bağımsız gelişimine ve özgün, kişisel duruşuna karşı olduğum anlamına gelmesin. Benim vurgulamak istediğim, geçmiş kuşakların yarattığı değerlerin bir kazanım olarak Türk resim geleneğinde, kullanıma açık olması durumunun yokluğu. Başka alanlarda birbirinden bu kadar kopuk çalışan nesiller olduğunu sanmıyorum.

Yazının hiçbir zaman resmin bütününe kucaklamasını bekleyemeyiz. Birebir tercümenin imkânsız ve anlamsız olduğunu da biliyorum. Ne var ki, her resmin altında yatan bir düşünce olmalıdır ve bu düşüncenin var olmasını sağlayan da dildir. Dil,

çevremizdekileri simgelerle kategorize etmemizi sağladığı için düşünebilmekteyiz. Bu simgeler resmin de temel elemanlarıdır çünkü dille ifade edemediğimiz hiçbir şeyi imgelemimizde herhangi bir biçimde canlandıramayacağımız için, o şeyi nesne ya da kavram olarak algılayamayız. Dil, ancak anlaşılır olmakla türetilir ve ancak türetilir olmakla düşünceyi geliştirebilir. Sanatın amaçlarından biri de düşüncenin hacmini genişletmek değil midir? Düşünceyi geliştiremeyen dilin kendisi de gelişemez. Ayrıca dilin görsel ifade aracı olan yazı da, resimden kaynaklanarak geliştirilmiştir. O halde, resmin altında yatan düşünceyi yazıya dökmenin olanaklarını kullanmak, resmin temelini oluşturan düşüncenin geliştirilmesi demektir. Ressamın böyle bir yazıyı kendisinin kaleme almasının ressamın neden resim yaptığını açıklaması kadar, düşüncenin birinci elden ortaya konması, ressamın kendisini resim meselesini sorgulamaya yönlendirmesi, tartışma ortamı yaratması ve teorik bir birikim oluşturması gibi sayısız yararları var. Resmin ortaya çıkış sürecini açıklayan metin, resim pratiğini de zenginleştirecektir. Bu da çok önemlidir çünkü biliyoruz ki, sonuçta, resimde asıl olan pratiktir. Hiçbir resim sonradan inşa edilmiş bir teoriyle ayakta tutulamayacağı gibi, teori ile organik bir ilişki içinde ortaya çıkmayan doğru bir resim de olamaz. Teori, resmi tanımlamamalı, en önemlisi eksiklerini tamamlamamalıdır. Resmin, teorinin sağladığı bilgileri kendi anlatım dili içinde, görsel işaretlere dönüştürdüğü, ancak kesinlikle teorinin karbon kopyası olmadığı durumdan söz ediyorum. Teoriyi, herkes ve her durum için geçerli, katı bir değerlendirme modeli olarak değil, resmin yapılmasına neden olan meselenin formüle edilmesini ve bu meselenin resim dili aracılığıyla ifadesini sağlayan, etkileşime açık bir yapı olarak algılıyorum.

Ressamların düşüncelerini kuramsal bir düzlemde paylaşmaktan kaçınmalarının önemli bir nedeni, cehaletleri kadar resim hakkındaki yazının, resmin etrafında olduğu varsayılan gizem halesini tahrip edecek olmasından (*demistifikasyon*) korkmalarıdır. Gizem haleleri ise genellikle resimlere “paralı ahbab eleştirmenler” ya da küratör namı “hami sergi düzenleyicileri” tarafından yapay metinlerle monte edildiği için, yapıtın üretilme nedenlerini açıklayan düşüncenin sanatçının kendisi tarafından yazıya dökülmesi durumunu, resmi hak ettiği noktaya getirmek olarak da anlayabiliriz. Son 30 yıldır önce dünyada ve ardından da ülkemizde, genel olarak teorik boşluktan dolayı, sanat eserlerinin içeriksizleşmesinin sonucunda, “metin” kurtarıcı bir unsur olarak sanatın önüne geçmeye başladı. Durum öyle bir boyuta vardı ki, kavramsal sanat şemsiyesi altında, aslında kavramdan, daha doğrusu tutarlı bir düşünceden yoksun,

açıkçası *hiçbir şey* durumundaki işler metin aracılığıyla birer anlama kavuşturuldular. Metin bir pazarlama aracı ya da kullanım kılavuzu olabilir, ancak *asla* her zaman teori değildir. Bir an için sanatın üretilme düşüncesi olan teorinin her zaman metin aracılığıyla ifade edilmek zorunda olmadığını kabul ettiğimizi varsayalım. Ancak unutmayalım ki, teori sanatçının kendisi tarafından metin aracılığıyla ifade edildiğinde, yapıtı çözümlmeye giden yolu açacak ve yapıtın çözümlenmesi, onun ne olduğu kadar, ne olmadığını da ortaya çıkaracaktır. Birikim oluşturmanın başka yolu yoktur.

Peki, resimde teorik bakış nedir? Her şeyden önce, resim yapma pratiğinin üzerine basacağı, çok kesin bir terminoloji ile tanımlanmış kuramlar zinciridir. Tarihi, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren bu bakış, ressamın güncel koşullar çerçevesinde resim yapma nedenlerini açıklaması ve resim dilini oluşturan söz dizimini (*syntaxis*) ortaya koyması açısından önemlidir. Teorisi olmayan ressamlar gözlemledikleri olayları bilgi içeren gösterge ve imgelere dönüştürme ve kendi dillerini türetme yeteneğinden yoksundur. Gözlem ise tek başına hiçbir şeydir çünkü sanatsal teori pozitivist düşüncenin tersine, görünen ile yetinmez. Aksine, “ikiyüzlü” göstergelerin ardında yatan dinamikleri ve bu dinamiklerin resim diline dönüştürülmesinin anahtarıdır. Dolayısıyla ayrılmaz bir parçası olduğu pratiğin de ta kendisidir. O halde, göstergelerin anlamları nedir ve resim diline nasıl dönüştürülür?

DURUM

Resim tarihinde gözlem iki yönde gelişim göstermiştir. Başlangıçta, uzunca bir süre, çevresinde gördüklerini tasvir yolu ile yeniden üretme görevini üstlenen resim, bu dönem içinde tamamen dışarıyı gözlemlemiş ve fiziki dünyanın sınırları içinde hareket etmişti. Soyutlama ile birlikte içe dönük gözleme dönemi başladı. Oldukça uzun süren bu soyut-somut tartışmasına, bu günün çerçevesinden baktığımda aslında resmin her şart altında –başlı başına bir zirve olan Rönesans resmi bile Barnett Newman’ın deyişiyle “Kabul edilmiş bir Hıristiyan efsanesini *mutlak güzellik terimleri* ile *yeniden* ifade etmiştir.” (italikler bana ait)- soyut değerler içerdiğini söyleyebiliyorum, ancak yeterli değil. Ressam aynı anda hem dışarıya hem de içeriye bakabilmelidir. Yaşadığı zamandan ve çevresinden bağımsız bir ressam veya daha genel anlamı ile sanatçı düşünemiyorum. Yaşadığı koşullara kayıtsız kalan bir ressama ise sanatçı diyemiyorum. Benim için resim, kendimi de doğal bir parçası olarak gördüğüm, içinde bulunduğumuz

zamana ve bunun bir uzantısı olarak, yaşadığım veya gözlemlediğim toplumsal ilişkilere dair düşüncelerimi ifade etme ve tavrımı koyma aracıdır. Bu anlamda yapıtın zamana tutulmuş pasif bir ayna olduğu düşüncesini kabul etmiyorum. Tanık değil müdahil, gözlemci değil dönüştürücü olmak için resim yapıyorum. Bana göre sanat, gözlem yoluyla elde ettiğim bilgilerin temelinde gizlenmiş olan bağlayıcı güçleri çözümleyerek, onlara ait görüşlerimi, tanımlayacağım bir resim dili aracılığı ile izleyiciye aktarma yöntemlerini bulma sürecidir, dolayısıyla içinde, kaçınılmaz olarak, taraf olma düşüncesini barındırır.

Bu süreç, ses veya görüntünün elektrik enerjisi ve elektronik devreler aracılığıyla elektromanyetik sinyallere dönüştürülmesine benzer. Buradaki amaç bilginin taşınma hızının artırılmasının yanı sıra, kalıcı olmasını da sağlamaktır. Resim sanatının görevi olayların, olguların ve kavramların resim dili (biçim, çizgi, renk vs.) ve ressamın hayata bakış açısının temeli olan teori aracılığıyla görsel-düşünsel işaretlere dönüştürülmesi ve kalıcı hale getirilmesidir. Sanatta düşünce enerjinin, teori ise elektronik devrelerin yerini alır. Burada karşımıza, sanatın izleyicisinden birikim ve algılama yoğunluğu talep etme zorunluluğu çıkar. Elektromanyetik sinyale dönüştürülmüş bilgiyi, elimizde onu duyumsayabileceğimiz ses veya görüntüye geri dönüştürebilecek bir sistem yoksa algılayamayacağımız gibi, sanatsal sinyalleri de onları algılayabilecek bilgi ve düşünce sistemine sahip değilsek çözümleyemeyiz ve içselleştiremeyiz. Bu bir deşifreyon sürecidir. Günümüzün moda tabiriyle “sanat okuma” başlığı altında tanımlanan bu durum aslında elektronikteki *sinyal çözümleme*’den başka bir şey değildir.

Bir sanat eserini incelerken, o eseri üreten sanatçının kişisel gelişimine, yaşadığı zamanın toplumsal koşullarına ve o zamanda, kendi disiplindeki ve diğer disiplinlerdeki sanatçıların neler ürettiklerine bakmak gerekir. O halde başlangıçta sorulması gereken soru açıktır: Nasıl bir zamanda yaşıyoruz ve dışarıya baktığımızda bu zamana ilişkin neler gözlemliyoruz? Dünyanın tamamına egemen olmak isteyen tek bir güç odağının neden olduğu adaletsizlik ve bu adaletsizliği ayakta tutabilmek adına, ilk iki dünya savaşının sonunda oluşan sınırları yeniden belirlemek için sürdürülen savaşlar. Tarihteki tüm savaşlar hammadde ve enerji kaynaklarının kontrolü ve pazar kazanımı için yapılmıştır. Bu savaşlar üzerine, muzafferler (Yenilmiş olsalar bile ekonomik gücü ve dolayısıyla propaganda araçlarını ellerinde bulduranlar her zaman

“muzaffer”dir. Bkz. Vietnam hezimetini sonrası Amerika’nın Sesi Radyosu ve dünyanın en büyük propaganda makinesi Hollywood.) tarafından oluşturulmuş olan tarih yazımı ise, başlı başına bir çarpıtma olan, gerçekler üzerine yorumdan bile daha farklı bir boyuta taşınmıştır. Michel Foucault’nun tarih yazımının geçirdiği değişim üzerine, 1969 yılında yayınlanan *L’archéologie du Savoir* (Bilginin Arkeolojisi) adlı eserindeki tespitleri oldukça nettir:

...tarih dokümanının karşısında durumunu değiştirdi: tarih dokümanı yorumlamayı değil, onun doğruyu söyleyip söylemediğini ve gerçek değerinin ne olduğunu belirlemeyi değil, onu içerden oluşturmayı ve özümlebilir hale getirmeyi kendisi için birinci görev sayar: tarih dokümanı organize eder.[...] Doküman kendinde ve gerçekten *hafıza* olmak olan bir tarihin eşsiz aleti değildir; tarih, bir toplum için, kendisinden ayrılmayan, bir doküman yığına statü verme ve hazırlamanın belirli bir biçimidir[...] tarih *dokümanları* günümüzde *anıt* haline dönüştüren ve insanlar tarafından konulmuş işaretlerin çözüleceği yerde, insanların buldukları oyukta oldukları gibi bilinmeye çalışıldığı yerde, ayırmanın, gruplandırmanın, anlamlı kılmanın, ilişkiye sokmanın, birlikler halinde kurmanın söz konusu olduğu bir elemanlar kitlesini gösteren şeydir.

(*Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, Birey Yay. İkinci basım, 1999, s. 18–19)

Günümüzde tarih yazımının üstlendiği işlevin pek de farklı olduğu söylenemez. Bir yanda dünya nüfusunun yüzde 20’sini oluşturan “demokratik” toplumların, dünyada üretilen enerjinin yüzde 80’ini kullandığı, diğer yanda ise en yoksul yüzde 20’lik diliminin enerjinin yüzde 5’i ile idare ettiği bir durumdayız. Bir de bu demokrasi havarilerinin, tükettikleri enerji kaynaklarını, bu kaynaklar kendi ülkelerinde olmadığı için, zor kullanarak kontrol altında tuttukları göz önüne alındığında, durumun hiç de iç açıcı olmadığını söyleyebiliriz. Bu haksız paylaşım (açıkçası sömürü), şiddet, korku ve içerden oluşturulmuş yalanlar ile ayakta tutulabilmektedir. Günümüzde herhangi bir ülkede tam demokrasiden söz edilebilir mi, bu soruya olumlu yanıt vermek artık imkânsızdır. Demokratik seçim sistemini varoluşunun temel kuralı sayan kapitalist dünya, enerji kaynaklarının kontrolünü kendisine devretmeyi reddeden “Üçüncü Dünya” yönetimlerini alaşağı etmek için her türlü şiddeti uygulamaktan ve gerekirse ülkelerin sınırlarını değiştirmekten kaçınmıyor. Kendisi için demokratik seçim sistemini kutsal sayan bir sistemin, “az gelişmiş” olarak tanımladığı kültürlerdeki, çıkarlarına ters

düŖen yönetimleri, ya muhalefeti meŖru olmayan yöntemlerle destekleyerek ya da organize edilmiŖ sahte dokümanlar ışığında, açıkça zor kullanarak devirmesi nasıl açıklanabilir?

DıŖarıda durum böyle iken, “demokratik” toplumların kendi içinde ise kültürel çeŖitliliğe ve elde edilen refahtan pay almak isteyen göçmen işçilerin entegrasyonuna karşı direnç artmaktadır. Örneğın Hollanda ve Almanya’da yönetimler, ortak kullanım alanlarında yabancı dil kullanımını yasaklamaya çalışılmaktalar. Yabancı dilden kastedilenin yalnızca Türkçe ve Arapça olduğunu belirtmek isterim. Avrupa dillerinin yasaklanması söz konusu bile olamaz. Yıllar önce refah toplumunun inŖası için hazır işgücü olarak getirilen göçmenler, ekonomik nedenlerin de etkisiyle, gettolarda yaşamaya mecbur bırakılırken, “yerli” halk yeni, lüks yerleşim birimlerinin korunmuş alanlarında, “güvenli” bir izolasyon içinde yaşamayı tercih etmektedir. Bu uygulamalar, toplum içindeki farklı etnik grupları birbirinden daha da koparmaktadır. Uygulanan ekonomik ve siyasi Ŗiddet karşı-Ŗiddeti, karşı-Ŗiddet ise korkuyu doğurmuştur. Kale gibi korunan Business Center’lar ve Plazalar, “özel güvenli” ultra lüks siteler artık yaşamın doğal bir parçası halindedir. İzolasyonun Ŗimdilik mümkün olmadığı ortak kullanım alanlarında, örneğın uçaklara binerken geçtiğimiz olağanüstü kontroller, olası bir saldırı korkusunun göstergesidir. Bindikleri uçaktaki iki Pakistanlının dıŖ görünüşlerine bakarak “terörist” olduğundan Ŗüphelenen İngiliz yolcu ve pilotların, bu iki kiŖi uçaktan inmeden uçağı kaldırmamaları haberinin ardından, 11 Eylül’den beri birer saldırı aracına dönüşmüş olan uçaklarda, çok yakın bir gelecekte yolcu ayrımcılığının normal sayılabileceğini söylemek pek de olasılık dıŖı değildir. Sanal âlemde her türlü bilginin, maddi dünyada ise kendilerine ait sermayenin, metanın ve emeğın serbest dolaşımını savunan bir sistemin, tehdit unsuru oluşturduğunu düşündüğü için, kiŖilerin hareketlerini sınırlandırılma hakkına sahip olması kabul edilebilir mi? Ayrıca, bir insanın dıŖ görünüşüne bakarak terörist tehdit unsuru oluşturduğuna kim, hangi normlar çerçevesinde karar verecektir?

Dünyanın neresinde olursak olalım tüm kişisel eşyalarımız, düşüncelerimiz ve hareketlerimiz devletlerin gözetiminde ve yönlendirmesi altındadır. Geliştirilen son teknolojiler sayesinde insanlar devletlerin karşısında saydamlaştırılmışlardır. Bu saydam bireyleri Orta Çağda kullanılabilir olan tanrı ya da kral korkusu ile yönetmenin artık yeterli olmadığı ortada. Toplumsal bilincin, görelisi olarak, gelişmiş olduğu refah

toplumlarının yönetilebilmesi için dünyanın doğal kaynaklar açısından zengin bölgelerinde konuşlanmış, refah toplumlarının “barışsever” halkının yaşam standartlarını tehdit eden bir diktatörün, terörist devletin ya da grubunun var olması, yok ise “potansiyel tehdit” olarak, sanal da olsa, yaratılması gerekmektedir. Bu korkunun sürekli kılınabilmesi için ise bilginin kısıtlı aktarılması, bilgisizlik korkuyu artıracığından, korkulan “şey” hakkında olabildiğince az bilgi sahibi olunması sağlanmalıdır. “El Kaide” örgütünün hiçbir elemanı yakalanıp açıkça sorgulanmadığı halde, Batı dünyasını tehdit eden böyle bir örgüt “vardır” ve yok edilene kadar savaşılmalıdır. Ancak bu şartlar altında, güvenlik adına silah sanayine yapılan yatırımlara, işgallere ve uygulanan her türlü şiddete karşı muhalif sesler susturulabilir. İşin düşündürücü yanı, dünyanın güvenliği sağlamada en iddialı olan ülkelerin ve bu ülkelerin en yetkili kamu görevlilerinin güvenliğe en çok gereksinim duymalarıdır. Artık korunmaya en çok saldırganların ihtiyaç duyması ilginç değil mi? ABD ve İngiltere’de durumun paranoyak boyutlarda olduğunu biliyoruz. Yalçın Küçük’ün deyişle, korkunun, devlet kavramının dinamiği olduğu bir zamanda yaşıyoruz.

“Öteki” insanlara karşı uygulanan şiddetin korku gerekçesiyle haklı gösterilmeye çalışılması modern Batı için yeni bir durum değildir. Batı toplumlarındaki ırksal dejenerasyon korkusu 20. yüzyılın başında frengi salgınlarının ve özellikle de suç işlemiş alt tiplerin oluşturduğu tehlikeye işaret ediyordu. Öjeniks (iyi soy) denen, Darwin’in doğal seçim fikrine dayanan ve ırkların arılaştırılarak iyileştirilmesini hedefleyen sahte bilim, ileriki yıllarda “dejenere” tiplerin kitlesel imhasını hedefleyen Nazizmin teorik temelini oluşturdu. Milyonlarca insanın hunharca katledildiği bu savaştan çok daha önceleri, topraklarından zorla kopararak Amerika’ya köle olarak getirilen (yıllarca süren bu, insanları yurtlarından söküp alma sürecinde öldürülen, ya da açlık ve hastalıktan ölen Afrikalı insan sayısı 60 milyon olarak tahmin ediliyor) siyah Afrikalıların beyaz ırkla karışabilme olasılığını engellemek için uygulanan ayrımcı yasaları da hatırlıyoruz. ırksal dejenerasyon korkusu, saf Türk ırkının özelliklerini ortaya çıkartmak ve karışımlardan korumak kaygısı ile Avrupa’da faşizmin kol gezdiği 30’lu ve 40’lu yıllarda, ülkemizde de kafatası ölçme (*antropometri*) biçiminde görülmüştü. Bu ölçümleri öneren kişilerin kafataslarının bile, kendi belirledikleri “Türk” ölçülerine uymaması, bu ölçümlerden kısa sürede vaz geçilmesinin ironik bir nedeni olabilir.

Batı, kendi içindeki “öteki” korkusunu, bu korku günümüzdeki biçimini almadan çok önceleri, neden olduğu insanlık dramını meşrulaştırmak adına haklı göstermeye çalışmıştı. Edward Said’in deyişiyle, Şarkiyatçıların formüle ettiği, Batı (“kendimiz”, tanıdık, Hıristiyan) ile Şark (“öteki”, yabancı, Müslüman) arasındaki farklılık, son kertede gerçekliğin siyasal bir tasavvuruydu. Bu tasavvurun ve korkunun günümüzdeki biçimi ise Said’in, artık adıyla özdeşleşmiş olan *Orientalism* adlı eserini yayımlandığı 1978 yılından beri –şartlar, petrol sahaları ellerinden birer birer alınan Arapların aleyhine, umut kırıcı bir biçimde değişmiş olsa bile- hiç de değişmedi. Bu kitabında Said, Batıdaki Müslüman (ya da Arap) korkusunun oluşum nedenini şöyle açıklar:

...Arap petrolüne ilişkin açıklamaların çoğunda, (temelde batılı petrol şirketleri ile küçük bir yönetici Arap seçkinler zümresinin işine yaramış olan) 1973–1974 petrol boykotu, Arapların –böylesine büyük petrol kaynaklarına sahip olmanın gerektirdiği- ahlâki niteliklerden yoksunluğuyla denkleştirilir. Malûm kibarlaştırma sözcükleri kullanılmadan dile getirilecek olursa, en sık sorulan soru şudur: Araplar gibi bir halk, gelişmiş (özgür, demokratik, ahlâklı) dünyayı tehdit altında tutmak gibi bir yetkiye nasıl sahip olabilir? Bu tür soruların ardından, deniz piyadelerinin Arapların petrol sahalarına girmesi önerisi gelir genelde.

Sinemada ve televizyonda ise, ya şehvet düşkündür Arap ya da kana susamış bir namussuz. Cinselliğe aşırı düşkün bir ahlâksız, hakkını teslim etmek gerekirse zekice, alengirli dümenler çevirmeye muktedir, ama temelde sadist, kalleş, süfli biri olarak çıkar ortaya. Köle taciri... Deveci... Sarraf... Yanardöner bir alçak: Sinemadaki bazı geleneksel Arap rolleridir bunlar. [...] Haber filmlerinde, haber fotoğraflarında Arap, kalabalıklar halinde gösterilir hep. Hiçbir bireysellik, hiçbir kişisel özellik ya da deneyim yoktur bunlarda. Resimlerin büyük kısmı kitlesel öfkeyi, sefaleti ya da akıldışı (dolayısıyla umutsuzca ayrık) jestleri gösterir. Tüm bu imgelerin ardında saklı olan şey, cihat tehdididir. Sonuç: Müslümanların (ya da Arapların) dünyayı ele geçirecekleri korkusu.

(*Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, Metis, dördüncü basım, 2004, s. 300)

Siyasetin artık çok açık bir biçimde silahlarla yürütüldüğü, hukuki gerekçe adına uydurulan yalanların (Irak'taki kimyasal kitle imha silahları) BM gibi “meşru” zeminlerde sorgusuz sualsiz kabul edilip savaş nedeni olabildiği günümüzde, bu “siyasal tasavvurun” korku ile ayakta tutulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ortaçağdan beri tüm “haçlı” Avrupa uygarlığının karşısında, yabancının ideal örneğini ve “öteki”nin cisimleşmiş halini oluşturan Sarazen'in günümüzdeki hali olan Müslüman, bir de kendisine yapıştırılmış olan “terörist” yaftası ile Batı'da korkunun çağrışımı haline gelmiştir. Yüzyıllar boyunca Şarkiyatçılar tarafından büyük bir özenle oluşturulmuş bu imaj, propaganda araçlarını (yayınevleri, basın, sinema, televizyon vs.) ellerinde bulunduran Yeni Sömürgeciler tarafından da cömertçe kullanılmaktadır. Edebiyatta doğunun şehirleri “karanlıkta yüzen, açlığın ve salgın hastalıkların kol gezdiği, yoksul” ve tehlikeli yerler; resimlerde ise Müslümanlar ellerindeki keskin palalarıyla, köleleştirdikleri (İngilizcede “köle” anlamına gelen “slave” kelimesi Müslümanların köleleştirdiği Slav kökenli insanlardan gelir, hâlbuki köleliğin köklerinin çok daha eskilere dayandığı bilinmektedir. Bu kelimenin etimolojisine bakarak köleliği Müslümanların başlattığı –yanlış- izlenimine kapılabilirsiniz.) kadınları satan, haremine hapseden ya da öldüren acımasız yaratıklar olarak gösterilirler. Kendilerine, *occidental* bakışlı tarih yazımının ön saflarında yer verilen Batılı “büyük” ressamlar (Ingres, Delacroix, Matisse), hayallerindeki Doğuyu, Müslümanların gaddar ellerinden kurtarılması gereken güzel ve mahzun *odalıklar* olarak betimlemişlerdir.

Bu, Müslüman korkusunun günümüzde ulaştığı boyutu, son yıllarda Avrupa'da art arda çıkarılan yasalarına bakarak teşhis etmek de mümkün. Hollanda'da ve Almanya'da yabancıların evlerinin dışında kendi dillerini kullanmalarının yasaklanmasının tartışılmakta olduğunu biliyoruz. Fransa'daki uygulanan yasaktan sonra Hollanda ve Almanya'nın bazı eyaletlerinde de, başta türban olmak üzere, İslami simgelerle okullara girmenin engellenmesi gündemdedir. Geçmişte giyim özgürlüğünün sınırsız, kadın özgürlüğünün ise kutsal olduğu Hollanda'da bugün (Göçmeler Bakanı Bayan Verdonk: “Karşılıklı çay içtiğimiz hoşgörü günleri artık bitti!”) çarşaf giyen kadınlar, intihar saldırısı korkusundan dolayı, artık kamu binalarına alınmıyor. Avrupa'daki hükümetlerin şimdilik medet umdukları bu korku temelli politika ile nereye varacakları meçhul. Kendileri de çok iyi biliyorlar ki ülkede sorun olarak gördükleri bu Müslüman cemaatin çoğunluğu –gençlerin ise tamamı- buldukları ülkede doğmuş birer vatandaş ve genç nesil, ebeveynlerinin geldikleri ülkelere geri

gönderebilecek birer göçmen değiller. Avrupalıların artık bu sorunu, kendi bakış açılarını değiştirerek çözmekten başka çare olmadığını kavramaları gerektiği bir noktadayız.

Korku insani bir duygudur, yalnızca Batılılara özgü olduğunu söylemek tek yanlı bir bakış açısını savunmak demektir. Heidegger'in teorisine göre ise, korku her zaman ölümden kaynaklanır. Tamamen olmasa bile büyük ölçüde doğru olduğunu düşünüyorum, ama genelleştirildiğinde korkunun ana kaynağı kaybetme endişesidir. İnsanlar artık, hayatlarını kaybetmeye kadar bile varmadan, özgür iradelerini, statülerini ve buna bağlı olarak yaşam standartlarını kaybetme korkusuyla kolayca yönlendirilebilmekte, hatta yaşam standartlarını koruma pahasına özgür iradelerini teslim etmeyi kabul etmektedirler. Bu bağlamda, ülkemizde korkunun kullanılış biçimi batı dünyasının geneli ile benzerlikler gösterir. Türkiye Cumhuriyeti için "öteki" imgesi, zamana göre Yunan, (komünist) Rus, Arap iken, günümüzde ise kısmen Ermeni ve büyük ölçüde bölücü Kürt, aşırı sol ve şeriatçı İslam olarak tanımlanmıştır. Demek ki, varlığını tehdit eden bir düşman olarak "öteki", korkuyu yönetimin asli bir bileşeni olarak benimseyen devletler için vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Düşmanı olmayanın korkusu olmayacaktır. İstiklal marşının "Korkma" diye başlamasının altında yatan neden budur. Komünizm artık önemli bir tehdit oluşturmadığından ve yıllardır kapısında beklediğimiz AB'ye kabul için Yunanistan'ın eline baktığımızdan, Türk devleti için en büyük varoluş koşulu irtica, bölücülük ve aşırı sol gibi düşmanların –her ihtimale karşı- canlı tutulmasıdır. Bu sayede oluşturulan korkularla insanların içindeki milliyetçilik mobilize edilebilmekte, her türlü baskı haklı gösterilebilmektedir. Korku yeni korkuları doğurmalıdır.

Türkiye'de yürürlükte olan toplumsal ilişkilerde korkunun en temel duygu olarak yer aldığı alan ise hiç şüphesiz cinselliktir. Bu topraklarda, her zaman erkeğin egemenliğinde yaşamak zorunda olan kadın cinselliği, korkunun kozasında yaşayan bir kelebek gibidir. (Cinsel ilişkiyi ifade eden fiilin kökünde erkeklik organının adının yatması sanırım bu durumu en iyi açıklayan kanıttır. Bu fiilin başka bir dilde bu biçimde oluştuğunu sanmıyorum.) Kızlar bekâretini kaybetme endişesi ile büyütülür. Yapılan bir araştırmanın, bana göre korkunç sonuçlarına göre ülkemizde, 10 kadından 8'i ilk cinsel deneyimini evliliklerinde yaşadığını, 10 erkekten 9'unun ise bakire bir kadınla evlenme taraftarı olduğunu ve bunu kızlık zarının yırtılması sırasında akan kanla tescil etmek

istediğini belirtmiştir. Bazı kadınlarda kızlık zarının esnek olduğu ve ilk ilişki sırasında da kanama olmayabileceği biliniyor. Toplumumuzda bunun en acı sonuçlarına ise her zaman kadın katlanmak zorunda kalmaktadır. Kızlık zarı, yaşamını mülkiyet düşüncesi üzerine kuran erkek için kadının ilk sahibi olduğunun bir göstergesidir. Aristokrasi ve hanedanlarda da kızlık zarı, ülkedeki tüm mülkiyetin sahibi olan soyun katışıksızlığını kontrol eden bir araç işlevini görmekteydi. Mülkiyetle arasındaki direkt bağ burada apaçık ortadadır. Bu, evlilik öncesi yırtılmış kızlık zarı korkusu, erkeklere karşı bir eziklik duygusu ile büyüyen genç kızların ruhlarında öyle derin yaralar açmaktadır ki, fiziki açıdan yetişkin olduklarında -çünkü bu korku ile büyüyen genç kızların ruhsal ve zihinsel açıdan olgunlaşmaları olanaksızdır- erkekler ile normal, yani eşdeğer oldukları bir ilişki kuramamaktadırlar. Ayrım olmadan, toplumun her kesiminden kadının, evlilik öncesinde, aileleri tarafından kızlık zarı kontrolü ya da yırtık zar dikilmesi (menoplasti) gibi insani açıdan son derece aşağılayıcı muameleye maruz kaldıkları bilinmektedir. Gündemimizi birkaç gün meşgul eden bir haberde, sayısız erkek arkadaşı olmasına rağmen, Almanya'dan aldığı bir belgeye dayanarak hala bakire olmasıyla övünen medyatik bir "kız"ımızın şahsında tüm kadınlarımız adına üzüntü ve utanç duydum.

Ülkemizde kadınlar toplumun birçok alanında yer almalarına rağmen, bir erkekle, cinsel ilişkiden başka bir ilişkiye giremez. Aynı arabanın veya mekânın içinde bulunan bir kadınla erkek bu durumun gerekçesini açıklamak zorundadırlar, "Sadece arkadaşız." demeleri, hiç kimsenin kinayeli bakışlarına engel olamaz. Bir kadın ile bir erkeğin sevişmeden arkadaş olmaları veya birlikte bir iş yapmaları bu toplumda olanaksız kabul edilir. Bu durumdan dolayı, aile içindeki ilişkinin belirleyicisi olan erkeğe göre, sahip olduğu kadın, toplumun her alanında diğer erkeklerden yalıtılmalıdır. Son yılların gündemden düşmeyen tartışma konusu olan türbanın altında yatan düşünce aslında budur. Erkeğin kadın kimliği üzerindeki hâkimiyetinin simgesi olan türban, kadın bedeninin erkeğe özel mahremiyetinin, giyim yolu ile ifadesinden başka bir şey değildir. Türban, kadının kendi özgür seçimi ya da vicdani bir meselesi değil, erkeğin onun bedenine ve zihnine, kelimenin tam anlamıyla, hâkim olma durumudur. Toplumun kapsayıcı kurumlarının en küçüğü olan ailenin reisi sayılan erkek tarafından kadının "kişisel kimliği" yıkılarak, bireyleşme araçlarının yerine "tek bir" giyim uyum sembolü olan türban konulmaktadır. Kadınların türbana sahip çıkmalarının ana nedeni ise, ancak türban sayesinde toplumsal hayata katılma hakkını elde edebilmeleridir. Erkeğin kadının önüne koyduğu seçenek açıktır: Dışarıya çıkmak istiyorsan türbanını

takarsın, ya da evde oturursun. Paradoksal -ve trajik- bir biçimde türban, kadının, erkek baskısı altındaki özgürlüğünün simgesidir.

Türbanın insan haklarına sığınarak, giyim ve inanç özgürlüğü olarak öne sürülmesi ve ne yazık ki, bazı aydınların da buna alet olması tam bir çarpıtmadır. Hapishanelerde tecrit odalarına atılan mahkûmların ve askere alınan gençlerin ilk önce saçlarının kesilmesi ve üniforma giymeye mecbur edilmeleri, öyle sanıldığı gibi bit ve pireye karşı alınmış “hijyenik” bir önlem değil, onlara en üstlerinde artık saçlarının değil, bedenleri kadar iradelerini de kontrol altına almış olan bir otoritenin var olduğunun dikte edilmesidir. Bir insanın saçlarının kazınması onun hiçleştirilmesi demektir. Her giysi gibi türban da bedenini çıplaklığını gizlediği an kendi niteliğini açık eder. Bu anlamda da, kadının *dazlaklaştırılarak* hiçleştirilmesi demek olan türban, iddia edildiği gibi dini inancın siyasallaştırılmasından daha önce, erkeğin kadının en tepesinde kurduğu siyasal otoritenin bir ifadesidir. Kişisel kimliğin dışavurumu olan özel elbiselerin yerine giydirilen üniforma ise otoritenin öznelerinden talep ettiği, kayıtsız şartsız uyum ve itaatini açık bir göstergesidir. Kadınlar her ne kadar renk ve desen seçiminde özgür olsalar bile, ne estetik, ne de koruyucu bir işlevi olmayan türban da son tahlilde bir üniformadır ve içinde kaçınılmaz olarak teslimiyet ve itaat duygusunu taşır.

Kadın özgürlüğüne bir darbe olarak gördüğüm için türbana karşı olmama rağmen, bazı Avrupa ülkelerinde gündemde olan, okullardaki türban yasağını onaylamamın mümkün olmadığını yukarıda açıklamıştım. Onlar da türbanın, bize yanıltıcı bir biçimde gösterilmek istendiği üzere, öncelikle kendileri için tehdit olarak gördükleri İslam’dan kaynaklanan, dini/siyasi bir simge olduğunu öne sürüyorlar. Hâlbuki türbanın İslami bir simge olarak gösterilmesinde şeriatçı grupların çıkarı olduğu gerçeğinin farkında değiller. Avrupa’dakine benzer bir refleksle, Türkiye Cumhuriyeti de şeriatla birlikte saltanatın geri geleceği ve varlığının ortadan kaldırılacağı korkusu ile şeriatın bir talebi olarak gösterilen türbanı varoluşunun ana tehditlerinden biri olarak görmesi de –ya da görmek istemesi- İslam’ı siyaset aracı olarak kullanmak isteyen çevrelerin işine geliyor. Çünkü şeriat özlemi içinde olanlar için türbanı kadınlara dini bir emir kisvesi altında kabul ettirmek çok daha kolay. Türban simgesi altında aslında özgürlük mücadelesi veren, ancak özgürlüklerinin türbanda olmadığını göremeyen kızlar da bu iki ucun çatışmasında birer piyon olmaktan

öteye gidemiyorlar. Oysa erkeğin talep ettiği mahremiyetin sırtlarına yüklediği namus kamburuyla yaşayan bu kızların, toplumsal hayata katılabilmek uğruna, doğal kadınsı duygularını türban ve pardösülerinin altına gizlemek zorunda oldukları gerçeğini göz ardı edemeyiz. Bunca baskıya rağmen seksi olarak tanımlanabilecek dantelli iç çamaşırlarının en büyük tüketici grubunu ve fantezi saç stilinde uzman kuaförlerin, kendilerine ayrılan gün veya salonlarda en sadık müşterilerini bu kızların oluşturduğu bilinmektedir. Son derece insani bulduğum bu tavırlarını eleştirmek gibi bir düşüncem yok. İşaret etmek istediğim, korkunun baskının görülmeyen motoru olduğudur.

Namus, ne acıdır ki, ülkemizde hala kadının apış arasında olduğu zannediliyor ve tüm insanlarımızın vicdani bir meselesi olmaktan henüz çok uzak. Aile içinde namus, yalnızca kadınların cinselliği yaşama biçimleri ile korumak zorunda oldukları bir değer. Bu da onları hiyerarşik yapıda erkeğin altına itmeye ve orada kalmaya mecbur ediyor. Buna rağmen kadınlar dahi, yeri doldurulamayacak bir değer gözüyle baktıkları namus üzerine konuşmaktan kaçınıyor. Çünkü kadınların, namusun “asli” bir göstergesi olarak kabul edilen, aile tarafından belirlemiş ilişki kurallarını sorgulamaları ve bu kurallardan en küçük bir sapma göstermeleri öldürülmeleriyle sonuçlanabiliyor. TBMM Töre ve Namus Cinayetleri Araştırma Komisyonu’nun Aralık 2005’te açıkladığı rapora göre Güneydoğu illerinde yapılan bir araştırmada, kadınların âşık olması hatta uzun dilli olması bile namussuz damgası yiyerek hedef haline getirilmelerine yetiyor. Bu korkunun genç kızlar ve kadınlar üzerinde yarattığı baskıyı, bir erkeğin tasavvur etmesi mümkün değildir.

Kızlar büyüüp kadın olduklarında ve hatta bazı şanslı olanların kendilerini erkeklerin ekonomik ve cinsel üstünlüklerinden kurtardıkları durumda, bu kez onları başka bir korku beklemektedir: Kozmetik endüstrisinin beslediği ve beslendiği yaşlanma korkusu. Bir erkek için olgunluğun belirtisi olan yaşlanma kadın için, doğanın da acımasızlığıyla, “buruşma” anlamını taşır. Aslında bu durum kapitalizmin çarkları içinde yer alan kozmetik endüstrisi tarafından “tanımlanmış” ve kadınların kendilerine erkeklerin gözü ile bakmaları sağlanmıştır. Bu şekilde kadınların, nedenini bile düşünmeden, kendilerine bir ideal olarak sunulan Venüs ve Afrodit bedenlerine sahip olma arzuları körüklenir ve sunulan ürünleri vahşice tüketmeleri sağlanır.

Toplumsal ilişkilerde egemen olduğu halde, cinsellikte erkeğin de namusunu kaybettiği bir durum vardır: Eşcinsellik. Bir ailenin, sülalenin soyadının taşıyıcısı olarak, oğulları hakkındaki en büyük korkusu, onun *ibne* olma olasılığıdır. (Günlük dilde kaba olarak kabul edilen *ibne* sözcüğün yerine medyamızda, İngilizceden dilimize uyarlanan halinin Türkçe telaffuzu olan “gey” sözcüğü tercih edilmektedir, çünkü sansür insanların anadillerini kullanırken uyguladıkları bir durumdur. Bu şekilde kendilerini kaba konuşmaktan arındırdıklarına inanırlar. Hâlbuki “gey”ler günlük yaşamda *ibne* olduğu gün, *ibnelik* bir küfür olmaktan çıkmış, eşcinseller de toplum tarafından “normal” bir insan olarak kabul edilmiş demektir.) Türk insanı eşcinselliğin, erkeklere özgü, bulaşıcı bir hastalık olduğunu zanneder ve toplumsal ahlâk açısından iki erkek arasındaki cinsel ilişkide yalnızca “pasif” olan *ibnedir*. (Askerlik Şubesinin vicdani retçi olarak askere gitmek istemeyen eşcinsel A.T.’den, bu durumu kanıtlaması için, kendisini ilişkide “pasif” pozisyonda gösteren bir fotoğraf talep etmesi, homoseksüelliğin devlet tarafından algılanış biçimini göstermesi kadar, “ereksiyon” ile “iktidar” arasındaki bağı ortaya koyması açısından da son derece ilginçtir.) Oğullarının eşcinsel olduğundan şüphelenen varlıklı ve “eğitilmiş” ailelerin tedavi için psikiyatristlere başvurduğunu ve bence daha da acısı, homofobik psikiyatristlerin de bu çocuklara, ne olduğunu hala çok merak ettiğim, bir tedavi uyguladığını biliyorum. Bir eşcinsel arkadaşım kendisine ilaç tedavisi uygulandığını söylemişti, bunu Nazi tedavi yöntemlerinin en “insancılı” olarak algılıyorum. Oysa biliyoruz ki, eşcinsellik 1973’ten beri psikiyatri ve psikoloji için bir hastalık olmaktan çıkarılmıştır. Buna rağmen toplumumuz, bulaşabilir korkusu ile eşcinsel kimliğini açıklayan kişilerle her türlü sosyal ve fiziksel kontakten özenle kaçınırken, ikiyüzlü bir davranışla, eğlence sektöründe eşcinsellerden de, sanki eşcinseller günlük hayatın dışında, ciddiye alınmayacak kişilermiş gibi, asla vaz geçemez. Günümüzde “gey” olmak, pop müzik şarkıcısı olmanın ilk şartı gibidir. Ne var ki, eğlence sektöründeki eşcinseller de bu durumu olduğunca muğlâk tutmak için el altında sürekli kiralık bir “kız arkadaş” bulundururlar. Onun için bu şarkıcıların “gey”liği şaka ile muamma arası bir yerde salınır. Bu sektörün dışında, eşcinsel oldukları artık “toplumsal sır” olan “saygın” konumdaki kişiler bile toplumdan gelebilecek tepkilerden korktukları için kendilerini açıklayamaz, hatta bir heteroseksüel gibi evlenirler. Bence, insanları böylesine bastırılmış bir kimlikle yaşamaya zorlamak, toplumsal şiddet uygulamanın bir başka çeşididir.

Türkiye’de eşcinselliğe bakış, Foucault’nun bilginin kaynağı üzerine geliştirdiği tezlerinde sözünü ettiği, neyin gerçek, neyin bilgi olduğunu egemen gücün belirlediği konusundaki görüşleri için tipik bir örnek oluşturur. Foucault’ya göre “normal” ve “patolojik” arasında ayırım yapmak, iktidarı uygulamanın bir biçimidir. Eşcinsellik gerçeği, Türk toplumu için pis, sapık, ruh hastası, namussuz yani... *Tehlikeli* bilgisine eşdeğerdir. Bu bilgi, tamamen medya tarafından oluşturulmamışsa bile, medya tarafından onaylanıp yaygınlaştırıldığı kesindir. Medyada yer alan “tescilli” eşcinseller ya seks kölesi travesti ya da transseksüeldir. Otoyol kenarında fuhuş için beklerken, zorla bindirildiği polis otosunun camlarını kırarken ya da kendisini, mahremiyet kurallarını –bir travestinin ne mahremiyeti olabilir ki?- hiçe sayarak görüntüleyen kameramana saldırırken gösterilirler. Sonuç: Bu baş belası ibnelerin kökünü kazımak gerek!

Bir partide makyajlı ve perukla görüntülenen bir ilkokul öğretmenin, velilerin ayaklanması sonucunda okuldan atıldığını, bir ressamın ise homo-erotik resimlerinden dolayı, ders verdiği Güzel Sanatlar Fakültesindeki meslektaşlarının baskıları sonucunda istifa etmek zorunda kaldığını hatırlıyoruz. İzlediğim bir televizyon programına telefonla canlı bağlanan bir ev kadını sunucuya, üzüntüsünü açıkça belirterek, “Sizin eşcinsel olduğunuzu söylüyorlar. Ne olur bana doğruyu söyleyin. Siz onlardan değilsiniz, değil mi?” yollu sorusuna sunucu, “Korkmanıza gerek yok. Ben özel yaşantımda Türk halkını rencide edecek hiçbir şey yapmıyorum.” şeklinde cevaplandırmıştı. Buradan, insanlarımızın sevdiklerinin eşcinsel olmasından korktuklarını ve içlerindeki eşcinsellerin Türk halkını rencide ettiğini düşündüğünü anlayabiliyoruz. Devletin ise bu insanlara karşı tavrı önce yok saymak, karşılaştığında dışlamak ve ezmek, eğer kurumlarının içinde bulunduğu ortaya çıkarsa derhal işine son vermektir. Bu şekilde, insani yaşam hakları elinden alınarak fuhuş sektörüne itilen bu insanların, toplumun gözündeki “namussuz” imajı güçlenmektedir. Kısa yoldan travesti olarak adlandırılan bu insanların maruz kaldığı polis baskısı ise bir insanlık ayıbıdır. Bütün bu baskı ve önyargılara maruz kalan insanlara, “ünlü” oldukları için dokunulmazlık kazanmış eşcinsellerden hiçbir dayanışma gösterilmemesi, toplumun ilerici olarak geçinen kesiminden ise, ibne olarak damgalanma korkusu ile en küçük bir tepki bile gelmemesi, korkunun sınıf ve bilinç düzeyi ayrımı olmadan, tüm insanları yönlendirdiğinin acı bir göstergesidir.

Onkologlar, prostat kanserinde erken teşhisinin, tedavi için çok önemli olduğunu söylüyorlar. Kontrol ve teşhis için ise hala en geçerli ve güvenilir yöntemin, riskin başladığı elli yaşından sonra, bir ürolog tarafından makattan parmak ile yapılan fiziksel muayenenin olduğunu ekleyen uzmanlar, Türkiye'deki erkeklerin eşcinsellik korkusu ile bundan kaçındıklarını belirtmekte. “Prostat kanserinden ölürüm de kendimi bir ibne gibi makattan parmaklatmam.” diye düşünen ve böylece eşcinsel olma korkusunun ölüm korkusunun önüne geçtiğini itiraf etmiş olan bir toplumda (yapılan bir araştırmada, Türklükle ne bağdaşmaz sorusuna verilen cevaplarda eşcinsellik üçüncü sırada yer almış), koskoca Heidegger'in, korkunun her zaman ölümden kaynaklandığına dair teorisi bile geçersiz kalmaktadır.

SONUÇ

Korkunun yaşamımızda bu denli belirleyici yeri göz önüne alındığında, yaşamın ta kendisinden beslenen sanatçının mevcut gelişmelerle ilgili ne gibi tespitleri olabilir? Bütün dünyada saldırı korkusu ve korunma güdüsü ile yaşayan insanlara sanat, bir saldırı ya da savunma aracı olarak sunulabilir mi? Ya da, bir adım ileri giderek, saldırı sanat boyutuna yüceltilebilir mi?

Ortak paydası saldırı, savunma ve korku olan bu sorulara verilecek cevap da ancak başka bir soru olabilir: Sanat, başkaları tarafından kendisine biçilen rekreatif (“eğlendirici” anlamı var) ve evcil rolü kabul etmek zorunda mıdır? Bu noktada “sanat” kelimesini *anatomik* açıdan irdeleme gereği var. Arapça “su'n” kökünden türemiş, “yapma”, “oluşturma” anlamlarını taşıyor. Aynı kökten türeyen “sun'i” kelimesinin “yapay” demek olduğunu biliyoruz. İngilizcede de benzer bir biçimde türetilmiş “artificial” kelimesi var. Demek ki, Arapça bir kelimeye Türkçe -cı eki getirerek türetilen “sanatçı” kelimesi melez bir kelime olmasının yanı sıra, açık bir biçimde “eylemci” anlamını içeriyor. Gelişen teknolojileri kullanan sanat dalları karşısında oldukça ilkel kalan ve kendisi bile tehdit altında olan tuval resmi, 21. yüzyılın, yukarıda ortaya koyduğum umut kırıcı durumu ile ilgili *ne yapabilir?*

Adorno 1956'da, oldukça şiirsel bir biçimde, Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olacağını söylemişti. Oysa Nazilerin de başarmak istediği tam da bu değil

miydi: Şiiri yeryüzünden silmek. O halde Adorno'nun bu sözünden elli yıl sonra, dünyanı dört bir yanında sergilenen “çağdaş barbarlığa” karşı, benim için inadına resim yapmaktan başka çare yok. Bu yolla, kendimi, işlenen insanlık suçlarına ortak olmaktan bir nebze olsun kurtarabilmeyi umut ediyorum. Benim için resim, hoşuma giden şeylerin, olayların veya ideal güzelliğın sabitlenmesi değil, yaşanan şiddetten duyduğum rahatsızlığı ruhumdan kazıma eylemidir. İdeal benim için resimde ulaşılabilecek bir nokta olmaktan çok, resim aracılığıyla ulaşılabilecek bir durumdur. Amacım, muhalif bir şiddet ve başkaldırı içeren bir eylem olarak kabul ettiğim sanat aracılığıyla, gerçeğin acımasızlığı ile yüzleşmek ve yüzleştirmek. Böyle bir yüzleşme durumunun “güzellik” gibi yüzeysel bir duyguyla değil, ancak korku gibi kökleri daha derinlerde olan bir duygu aracılığıyla yaratılabileceği inancındayım. Yaşadığımız şiddeti ve onun yarattığı korkuyu, resimde, resmin ta kendisine saldırarak sorguluyorum. Bu saldırı, birincisi resmin temsil ettiği değerler bütününe, diğeri ise resmin temsiline araç olan unsurlara yönelik olmak üzere iki yönlü geliyor.

Resme saldırarak, temsil ettiği değerlerden, onu tek *bir* orijinal olarak üretme, sergileme, para karşılığı değişme ve sahip olma biçimindeki, genel kabul görmüş steril statükoyu, insanları korkularıyla yüzleştirme yoluyla sarsmak amacındayım. Ressamın da, galericinin de, koleksiyoncunun da resim değişim aşamasına geldikten sonraki en büyük korkuları, resmin başına bir kaza gelmesidir. Gerçi atölyede oradan buraya itilen, üst üste yığılan resimlerin bir sergi mekânına girdiği andan itibaren beyaz kadife eldivenlerle tutulması, resmin bir meta olarak pazarlanması aşamasında bir kaza sonucunda değerini yitirmesi korkusunun bir ifadesi değildir yalnızca. Bu durum aynı zamanda, resme tekrar üretilemeyecek, ilahi bir fetiş nesnesi kimliği yüklenmesinden de kaynaklanır. Barnett Newman'ın *Cathedra* (1951) adlı resminin başına gelenler, bu fetiş kimliğinin hangi boyutlara vardığını anlamak açısından iyi bir örnektir. Bu resim 1997 yılında, sonradan Amsterdam Stedelijk Müzesi yöneticileri tarafından “hayal kırıklığına uğramış soyutçu bir ressam” olarak tanımlanan bir kişi tarafından maket bıçağı ile parçalanmıştı. Olayın trajik yanı, 1986 yılında, Newman'ın *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967–1968) adlı başka bir resmi de aynı saldırgan tarafından, aynı müzede, yine maket bıçağı ile *identik* darbelerle parçalanmıştı. O yıllarda Hollanda'da akademide öğrenci olduğum için olayı ve ardından gelişen restorasyonun öyküsünü, basın aracılığıyla yakından izlemiştim. Amerika'da yaptırılan restorasyon, kimyasal analiz sonucunda, yalnızca darbe alan bölgelerin değil, resmin tamamının (245 x 545

cm) ruloyla boyandığı kanıtlandığı için sanat tarihçileri tarafından skandal olarak tanımlanmış ve müze müdürünü koltuğundan etmişti. Buraya kadar tarih dersi ve olayın beni ilgilendiren tarafı şu: Saldırgan, savunmasında yaptığı işin bir sanat eylemi olduğunu söylemişti, tartışılabilir. Demek ki bir maket bıçağı saldırı aracı olabildiği gibi “sanat aracı” da olabiliyor. Geçtiğimiz yıl Newman'ın *Cathedra*'sını yeniden görme olanağını buldum. Resim, saldırı sonrasında, bu kez Hollanda'da geçirdiği ağır restorasyonun travması ardından, artık korumaların denetiminde, pleksiglas arkasında sergileniyor ve sınırlanmış bir yol üzerinden izlenebiliyor. Buna resmi izlemek denebilir mi bilmem, çünkü gördüğüm kadarıyla, izleyiciler resmin karşısında resimden çok çevresindeki geniş güvenlik önlemlerinden ve nedenlerinden bahsediyordu. Hâlbuki Newman resmin içeriğinin algılanabilmesi için, 20–30 cm mesafeden “burnunu tuvale dayayarak” izlenmesi gerektiğini vasiyet etmiş ve bunu, ölümünden önce bir fotoğrafla tespit ettirmişti. Müze yönetiminin, saldırının tekrarlanabileceği korkusu ile ressamın vasiyetini bile göz ardı edebilmesi, haklı gerekçeleri olduğu kabul edilse bile, bir fetiş nesnesi halini almış resmi kaybetme korkusunun tipik bir örneğidir.

Korkuya saldırının bir ifadesi olarak da gördüğüm -resmin temsiline araç olan unsurlardan biri olan- tuvalerimdeki kesikler, yırtıklar ve eksiltmelerin ise birkaç nedeni var. İlk olarak, resimde her zaman bir sorun olarak karşımızda duran derinlik meselesine, Fontana'yı da hatırlayarak, bir açılım getirme amacını güdüyorum. Ancak resimlerimde farklı olan, kesiklerin tuvalin arkasını göstermesi kadar, onların tuvalle bütünleşen, üç boyutlu birer imgeye de dönüşmesidir. Kesikler, tuvalin arkasındaki duvardan çok resmin ardında yatan dinamikleri gözler önüne serme amaçlıdır. Kimi izleyicilerin, bunları bir değişim aracı olarak resmin dokunulmaz kuralı olan “gergin, düzgün tuval” düşüncesine ihanet olarak algılayıp, rahatsız olduğunu fark ettim. Ne var ki XIX. Yüzyıl Fransız resim izleyicilerinin, empresyonistlerin 1874'te açtıkları ilk sergilerini, resim sanatına yapılmış bir saldırı olarak değerlendirip, mekânı dehşet içinde terk ettikleri hatırlanırsa, resmin –kısmen satılmak amacı ile galeriye asılsa da- herhangi bir meta gibi “pürüzsüz” bir biçimde pazarlanması gerektiği düşüncesinin çok önceden ortadan kaldırıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca benim resimlerim de, kendi içlerinde barındırdıkları düşüncelerin “pürüzsüz” birer ifadesidirler.

Amaçlarımdan bir diğeri ise, bugünlerde sıkça duyduğum ve bir pazarlama taktiği olarak algıladığım, *değişim ve yatırım aracı olarak sanat* düşüncesini tartışmaya

açmaktır. Resim, ressamın hayatta kalabilmesi için pazarlanabilir ve bir değeri vardır ancak bu değer, temelde, sanıldığı gibi ileri bir tarihte, kâr getirisi sağlayabileceği kesin olan maddi bir değer değil, içerdiği düşünceden dolayı sahip olduğu bir değerdir. Bir resimden yalnızca *bir* adet olduğundan, kapitalist sistemde değişim değeri her zaman spekülasyona açıktır ve pazar değeri, sanatsal değeri –önemi de denebilir- açısından dikkate alınmaz. Sanat tarihinde, resimlerin satış değerlerine göre sınıflandırıldıklarını hatırlamıyorum.

Sanat tarihinden edindiğimiz başka bilgiler de var. Örneğin, geçmişten günümüze dek yaygın olarak kullanılan, tek parça dikdörtgen tuvalin, boya taşıyıcı bir biçim olarak mutlak olmadığını biliyoruz. Hubert ve Jan van Eyck’ın 1432’de gerçekleştirdikleri ve günümüzde Belçika’nın Gent kentindeki St. Baafs kilisesinin sunağında bulunan, 20 parçalık *Kutsal Kuzu’ya İbadet* poliptiği bunun bilinen en eski örneklerinden biridir. Yakın geçmişte Frank Stella’nın, dikdörtgen yapıyı resmin konusu doğrultusunda değişime uğrattığı, daha doğrusu tuvalin biçimini resmin konusunun belirlediği *shaped canvas*’larını hatırlıyoruz. Benim ise farklı boyuttaki tuvaleri birbirine asimetric bir kurguda ekleyerek, “eksiltmeler” oluşturma niyetimin arkasındaki düşünce, Foucault’un *Bilginin Arkeolojisi* adlı kitabında karşılaştığım şu bölümden kaynaklanmaktadır:

Düşüncenin çözümlenmesi, kullandığı söyleme göre her zaman *alegoriktir*. Hiç kuşkusuz onun sorusu: söylenmiş olan şeyin içinde söylenen nedir? Söylemsel olan alanın çözümlenmesi büsbütün başka türlü yöneltilir; olayların sınırlılığı ve tikelliği içinde ifadeyi yakalamak; varoluşunun koşullarını belirlemek, sınırlarını daha doğru olarak tespit etmek, ona bağlanabilecek olan başka ifadelerle bağlantılar kurmak, onun başka hangi ifade biçimlerini dışarıda tuttuğunu göstermek söz konusudur. Ortada olan şeyin altında, bir başka söylemin yarı sessiz gevezeliği araştırılmaz; onun niçin olduğundan başka türlü olmadığını, hangi durumda onun her başkadan ayrı olduğunun, başkalarının arasında ve onlara göre, hiçbir başkanın işgal edemeyeceği bir yere nasıl sahip olduğunun gösterilmesi gerekir. (a.g.e. s.42)

Sanatsal söylemin ancak sanatın bir dil olduğu gerçeğinden yola çıkarak çözümlenebileceğinden şüphe etmiyorum, dilin ise ilişkilendirme üzerine yapılandığını

düşünüyorum. “En azından yazılı dilde, hiçbir durumda, mevcut bir varlık yoktur, *yeniden var olma* ya da temsil edilme vardır.”(E. Said). Eğer resmin bir dil olduğu hipotezini kabul edersek, bu dili oluşturan elemanlar nedir ve iletişimsel görevlerini yerine nasıl getirirler sorusunu yanıtlamak gerekir. Çizgi (*disegno*) ve renk (*colore*) ya da ressamın tercih ettiği herhangi bir araç, bir anlam taşıyıcı olarak nasıl *çalışır*? Bu elemanlar resimsel söylemin içinde nasıl bir işlev üstlenirler? Bu elemanlara anlam kazandırabilme yeteneğimiz var mıdır, yoksa taşıdıkları –ya da içerdikleri- anlamlar belirli bir düşünceyi ifade etmeleri için bir üst söylem tarafından mı tanımlanmıştır? Bir ifade aracı olarak seçilen her işaret, kaçınılmaz olarak, altında başka bir düşünceyi ifade –ya da temsil- etmek için oradadır. İşaretin içinde gizlenmiş olan bu anlam ancak parçası olduğu söylemin bütünlüğü içinde algılanırsa çözümlenebilir. Bu da içerdiği kadar dışladığı olguların ne olduğunun bilinmesiyle de ilintilidir. Nasıl bir yazar kullandığı dilin elemanlarını kendisi yaratmıyor ve kelimelere toplumsal kullanımın dışında anlamlar yükleyemiyorsa, benim de resimsel işaretleri yaratmak ve onlara anlamlar yüklemek gibi bir niyetim yok. Yalnız, toplumsal kullanım içinden aldığım bu işaret ve elemanları, ancak o işaret ve elemanları öneren söylemsel sistemlerdeki anlamlarını deşifre etmek için yeni bir bağlamda kullanabileceğimi düşünüyorum. İmgeleri ve nesnelere konuşmaktaki amaç, hangi söyleme araç olduklarını ve söylediklerinin içinde neyi söylemek istediklerini, ya da neleri gizlediklerini ortaya çıkarmak olmalıdır. Bu anlamda çizgi, biçim veya rengi, sadece özgül veya nesnelere temsil değerleri açısından incelemek yeterli değildir. Aynı zamanda toplumsal kodlar içinde yer alan ve hâkim ideoloji tarafından belirlenen iletişimsel değerleri açısından da sorgulamak gerekir. Bu ideolojik hâkimiyet yalnızca çizgi ve renkle sınırlı değildir, bilginin transferinde yer alan tüm elemanların içine nüfuz etmiştir. Prof. Johannes Sobotta’nın *İnsan Anatomisinin Atlası* adlı, tüm dünyanın kullandığı tıbbi anatomi kitabındaki resimleri, temel tıbbi bilginin en kapsamlı birikimi olarak görmek kolaycılık olacaktır. Ancak Sobotta’nın Nazi bağlantısı göz önüne alındığında, resimlerin dilinde bir despotun söylevini de, mazlumların çığlıklarını da duyabilirsiniz. Yoksa “yozlaşmış yaratıklar”ı teşrih yoluyla “sağlıklı” bedeni tanımlayan bir resim pratiğini başka nasıl açıklayabiliriz?

Ressam düşüncesini görselleştirirken ilişkiler ağı kurmak durumundadır. Bu ilişkiler ağı kurulurken çerçevenin içine alınan görüntüler kadar dışarıda tutulanlar da resim söyleminin içeriğine ait ipuçları taşır. Seçilen “herhangi” bir rengi veya bir rengin

tonunu, seçilmeyen milyonlarcasının yanında yalnızca ressamın halet-i ruhiyesi neticesinde teşekkül eden bir tercih olarak açıklamak yeterli midir? Bir düşünce, duygu ya da anlamı görselleştirme aracı olan imgeler hangi dağarcık içinden, hangi dışlama sistemiyle, hangilerini eleyerek ya da yaratarak, hangi yadsıma ve reddetme oyunlarıyla resme taşınmıştır? Bir durumu ifade ederken, hangi unsurlar o durumun tanımlanması açısından, vazgeçilmez parçaları olarak kabul edilmiştir? Matematiksel bir alan olarak eni ve boyu tanımlanabilen biçimlerden farklı olarak, tuvallerimde, eklemeler arcılığıyla oluşturulan “yapay” esiklikler; kesilerek, boya ile “örtülerek” ya da en basit ifadeyle, çerçevenin dışında bırakılarak dışlanan bölümler izleyiciye eksik olan yerde ne olabilirdi ve nesnelere ve figürlerin bazı bölümleri neden dışarıda tutulma kararına maruz kaldı sorularını düşündürmek amaçlıdır. Her enformasyon gibi sanat da bazı şeyleri içine alıp gösterdiği kadar, kaçınılmaz olarak da başka şeyleri dışlayıp gizleyerek, izleyicisini yönlendirir. Bu yönlendirme, daha geniş ölçekte ve en belirgin olarak sanatın izleyiciyle buluştuğu noktalarda su yüzüne çıkar.

Günümüz dünyasında sanat eserinin –yerine göre ısmarlanması- sergiler aracılığıyla sınıflandırılması ve korunması görevi büyük ölçüde müzelerin ve Çağdaş (Güncel) Sanat Merkezleri’nin denetimi altındadır. Değerlendirme ve tanıtım görevini ise, ilk aşamada yazılı ve görsel medyanın üstlendiğini biliyoruz. Bu tür kurumların Türkiye’de ve dünyada, kimi zaman direkt olarak büyük sermayenin mülkiyetinde, kimi zaman ise vakıflar aracılığıyla büyük sermayenin denetiminde bulunduğu; sanat merkezlerinin yöneticiliğine atanmış küratörlerin, sermayenin mülkiyetindeki basın organları (Türkiye’de hiçbir basın yayın kurumunda resim hakkında yeterli bilgisi ve düşüncesi olan bir sanat editörü yoktur, eleştirmen sayısı da, en iyi şartlarda ikiye geçmez. Resim üzerine buralarda yayınlanan yazılar ya stajyerler tarafından yazılır ya da kendilerine gönderilen basın bültenlerinden alıntılar aynen basılır.) ve çıkardıkları –iki, üç dilde yayınlanan- sanat dergileri aracılığıyla pazarı yönlendirme gücüne sahip olduğu göz önüne alındığında, sanatı üretenler olarak, ressamın da artık özgürce davranabileceklerini veya bu ilişkileri sorgulama riskine girebileceklerini pek zannetmiyorum. Hal böyleyken, kanımca bağımsız kalmaları gittikçe zorlaşan özel galerilerin idealist direncinin önemi daha da artmakta. Basını, müzeleri ve çağdaş sanat merkezlerini elinde bulunduran büyük sermaye sanatı denetleme görevini, artık emrindeki küratörler aracılığıyla yapmaktadır. Küratörlerin kendi kurumlarında düzenledikleri sergiler üzerine, kendi yazdıkları övgü dolu yazıları, kendi dergilerinde

yayınlanmaları ve sanatçıların, araç oldukları ancak söz hakları bulunmadığı için sessiz kalarak onayladıkları bu totaliter durumu tam bir *tekelci küratokrasi* olarak tanımlayabiliriz. Bu durum ise, o dönemde en büyük ekonomik gücü elinde bulunduran kilise ve aristokrasinin resimleri hiçbir aracı kullanmadan ısmarladıkları, dolayısıyla sanatçının işverenle direkt muhatap olduğu Rönesans ve Barok ile farklılık gösterir. Sermaye, artık sanatçıyı kendisine muhatap olarak bile görmemektedir. Bir aydın olmanın gereği olan muhalif avant-garde tavır ise sanatçıların kafalarından tamamen silinmiştir. 12 Eylül'ün ilk yıllarının en önemli başkaldırı eylemi olan, 5 Mart 1984 tarihli "Aydınlar Dilekçesi"nin altındaki bin üçyüz imzadan (Kaynak: "Bilânço" Sergisi, Nisan 2005, Karşı Sanat Çalışmaları. Yalçın Küçük'ün *Tezler*'inde imza adedi daha az.) resamlara ait olanlarının sayısı bir elin parmaklarını geçmemiştir. Günümüzde de bu tür aydın eylemlerinde rastladığımız ressam sayısı ikiye geçmez. Ayrıca, bu şartlarda önüne konan bir dilekçeyi imzalamakla sınırlı bir tavrın, aydın olabilmek için yeterli olduğunu söylemek de pek mümkün değildir. En büyük alıcısı büyük sermaye olan ya da "Resim Fakülteleri"nde devlet memurluğuyla geçinen Türk ressamı aydın olamamıştır. Şimdilerde ise güvenli bir sığınak edinebilmek umuduyla, sırtını müze ve sanat merkezlerinin yöneticiliğine atanmış küratörlere dayanmış resamlara bakarak, Türk resminin geleceği hakkında kaygılanmamak elde değil.

Bir de resme yüklenen dekorasyon unsuru olma görevi var ki bu görev, bence en az, fotoğraf icat edilene kadar üstlendiği *mimesis* görevi kadar ağır. İç mimarların tasarladıkları evlere dekoratif amaçlı resim tavsiye ettiklerini biliyoruz. Kıstaslarının da, bütünleşme adına, boyut ve diğer eşyalarla renk uyumu ile sınırlı olduğunu ev dekorasyonu dergilerinde okuyabiliyoruz. Ancak dergilerde sözü edilmeyen bir başka kıstas daha var ki, bence bu en önemlisi. Herhalde bu kişiler, iç mimarlar ya da ev sahipleri, evlerine bir kitap götürürken yalnızca kütüphanelerinin raf boyutunu ve kitabın kapak rengini dikkate almıyorlardır. Kitap gibi düşünsel bir sanat eseri olan resim, içeriğinden bağımsız düşünülebilir mi? Olumsuz anlamda düşünüldüğünü söyleyebilirim. Evlere asılan resimlerin, boyut ve çevreyle renk uyumunun yanı sıra, sağlaması gereken en önemli şart, özellikle, herhangi bir toplumsal ya da ahlâkî değerle çatışma içinde olmaması, rahatsızlık yaratmaması ve mümkün mertebe anlamsız ve içeriksiz olmasıdır. Modern iş mekânlarında, ağırlıklı olarak soyut resmin ya da anlamdan soyutlanmış figür ve manzaraların asılmasının nedeni budur. Bu son cümle, tabi ki yazılmamış bir kural, ancak birçok ressamın iç mimarların bu taleplerini göz

önüne alarak resim yaptığını biliyorum. Benim amacım ise satış amaçlı ve mekâna tâbi, hadım edilmiş resimler değil, insanları, o zamanda, o mekânda, o biçimde bulunma nedenlerini düşünmeye yönlendiren resimler yapmak.

Bu noktada, resimlerimdeki anlatımcı tavrın nedenlerini de açıklığa kavuşturabilirim. Daha önceleri de yazmışım, resim benim için çevremdeki olaylar hakkında düşüncelerimi ifade etme ve bunun uzantısı olarak bir iletişim aracıdır. Bu bağlamda, anlatımcılık derken kastettiğim içi önceden belirlenmiş anlamlarla doldurulan semboller kullanımı değil, hayatın içinden alınmış görsel dilin ifade aracına dönüştürüldüğü durumdur. Düşüncelerimi renk, biçimsel dil ya da piktogramlar gibi resmin gramerini oluşturan unsurları -topluma sinmiş hegemonya dizgesi olan (E. Said)-görsel kültür içinden alıp, bunları kendi kurguladığım bir söz dizgesi içinde yeniden yapılandırarak anlatma taraftarıyım. Resmi kendi meseleleri içinde, amacı kendine dönük biçimde kavrayan ve bu çerçeveye sınırlı tutan, “pürist” bir ressam değilim, ama böyle bir tavrı, soyut ya da figüratif, ciddiyetle sergileyen ressamları da ilgiyle izliyorum. Fakat saf soyut olarak adlandırılacak bir tavrın bile, Kandinsky’nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* (1912) – orijinal adı *Über das Geistige in der Kunst* olan kitabın adı Türkçeye yanlış bir biçimde *Sanatta Ruhsallık Üzerine* olarak çevrilmiştir-adlı başyapıtında belirttiği üzere, “zamana ve mekâna özgü olandan kaynaklanan içsel zorunluluğu” olmalı. Resim tarihinde saf soyut iki kez bir akım olarak gündemdedi. İkisinin de ortaya çıkış ve gelişimleri Dünya Savaşlarının yaşandığı yıllara denk düşüyor, bir ilişki olduğunu düşünebiliriz. Hatta Soyut Dışavurumculuk olarak ikinci kez Amerika’da ortaya çıkıp geliştiği yıllar tam da İkinci Dünya Savaşı ile ardından yaşanan Soğuk Savaş yıllarıdır. Dışavurumculuk olarak adlandırılrsa da, içe dönük, görünüş itibarı ile apolitik tavrından dolayı resmi Amerikan ideolojisinin işine geldiği kesindir. Ancak geliştirdiği spontane ifade (Pollock, de Kooning), mistizm ve rengin psikolojik anlamları (Newman, Rothko), resmi oluşturma yöntemleri (Gorky, Pollock) ile ilgili kazanımları reddedemeyiz. O halde saf soyut tavrı benimseyen ressamlar öncelikle, bugün neden ve neyin ifadesi olarak, nesnellikten arındırılmış formun ya da rengin temel ifade aracı olarak kullanıldığı saf soyut sorusunun yanıtını vermeleri gerekiyor.

Bir ifade ve iletişim aracı olarak renk, belki de resmi diğer sanat dallarından ayıran en temel unsurlardan biridir ve optik algılamanın ötesinde anlamlar içerir. Resmi

olasılığın zincirlerinden kurtarmak isteyen Gauguin, “Doğanın renklerini kopyalamaya çalışmak zaman kaybıdır, renkler tüplerden çıkar.” diyerek, rengin nesnel dünyayı temsil etme zorunluluğuna ilk darbeyi indirmiş ve böylelikle onu biçimsel bir boyama aracı olmaktan azat etmiştir. Fovistler ve Alman dışavurumcuların elinde ise renk, ilk olarak bağımsız kişiliğine kavuşmuş, Kandinsky’nin ardından, Malevich ve Mondrian’la ise resmin temel anlam taşıyıcısı konumuna yükselmiştir. Başka bir renk ya da ışıkla etkileşime girdiğinde yarattığı mistik-dramatik atmosfer ve psikolojik etki üzerine eğilen Newman ve Rothko’dan sonra günümüzde renk, sanat tarihindeki boyama aracı işlevine geri dönmüş gibi görünüyor. Ancak ben, bütün bunların yanı sıra, resimde rengin zamana ve topluma göre değişen anlamları ve iletişim değeri olduğunu da düşünüyorum ve bu sergide rengi bu açıdan da ele aldım. Günlük hayatımızda, trafik ışıklarından musluklardan akan suyun sıcak ya da soğuk olduğunu göstermeye, belli bir spor kulübü, parti ya da gruba aidiyet belirtmeden ırkları birbirinden ayırmaya kadar birçok alanda renklerden yaralanıldığı göz önüne alındığında, toplumdaki iletişimsel rolü daha belirgin olarak ortaya çıkar.

Bunun için önce kelimelerin etimolojik kökenlerine bakmakla başlamayı uygun buldum. Çünkü ses seçimi bize anlamın kendisini dayatmasa da sesin neden olduğu çağrışım ve temsil ettiği şey ortak toplumsal bilincin bir göstergesidir. Bu ortak bilinci kavramak için seçtiğim yolda İsmet Zeki Eyuboğlu’nun Sosyal Yayınlarından, genişletilmiş ve gözden geçirilmiş haliyle 2004’te dördüncü basımı çıkan *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*’nden yararlandım. Dilimizdeki resim kelimesinin kökeni Arapçadaki *resm* (“yazı”, “iz”, “töre”, “gelenek”, “düzen” ve “yöntem”) olarak gösteriliyor. Renk kelimesi ise dilimize Farsçadaki *reng*’den geçmiş. “Güç” ve “boya”nın yanı sıra, “can”, “gizlemek”, “hile”, “bahane” ve “tuzak” anlamlarını da taşıyor. Hepsi bir arada göz önüne alındığında, uğraştığımız sanat eyleminin boyutları konusunda, bence yeniden düşünmemiz gerekiyor. Renkleri tanımlayan kelimelerin kökenleri de şaşırtıcı bilgiler içeriyor. Örneğin kırmızı (Anadolu’da yaşayan *kurmis* ya da *kırmis* (Arapça “kızıl”) adlı böcekten elde edilen, yün boyamada kullanılan rengin adı olduğunu öğreniyoruz. Batı dillerine *crimson* olarak geçmiştir.) bütün dünyada şiddetin, seksin ve şehvetin sembolüdür ancak ülkemizde bu anlamlarla çelişki içinde olan, tamamen bu topluma özgü anlamlar da taşıyabiliyor. Toplumumuzda, bir yıldızı çevrelediğinde şehit kanını temsil ederek, kutsal bir anlama sahip olan kırmızı, aynı yıldızı oluşturan renk (kızılyıldız) olarak karşımıza çıktığında, “Allahsız” komünizmin simgesine

dönüşebiliyor. Bu arada “Kızılbaş” kelimesinin Anadolu Sünnilerinin kafalarında yaptığı olumsuz çağrışımları da hatırlamakta yarar var. Saflığın sembolü olan beyaz (Arapça “beyâz” (süt)dan) gelinliğin beline dolanan kırmızı kuşağın bekâreti temsil etmesi, kırmızının seks ve şehvet çağrışımlarıyla oluşturduğu çelişki açısından ilginçtir. Günümüzde yeşili (Eski Türkçe “yaş” (diri, ışık)tan yaş-ıl) şeriatçı İslam’ı, sarıyı (Sümerce “ara”, “aru”dan, Latince “aurum” (altın gibi)dan) ise işbirlikçi sendikayı ifade etmek için kullanıyoruz. Mavi (Arapça “mâ” (su) ve aidiyet eki –i’den su rengi) ülkemizde bir zamanlar özgürlük ve barışın sembolüydü, şimdi “minibüsçü mavisisi” var. Mor (Farsça “mûr” (demir pası)dan) renk bütün dünya gibi ülkemizde de kadınların özgürlük hareketini temsil ediyor. Bir araya geldiğinde “öteki” için özgürlüğün simgesi olan kırmızı, sarı ve yeşil ise, çelişki bu ya, Türkiye Cumhuriyeti için en korkunç düşman olan bölücü örgüt çağrışımı yarattığını biliyoruz.

Batının refah toplumlarında da renklerin sembolik anlamları var ancak çok eskilerde taşıdıkları anlamları da hatırlıyoruz. Ortaçağda beyaz eğitilmiş ruhban sınıfını, kırmızı savaşımları, yeşil ya da mavi ise köylüleri temsil ediyordu. Birçok ülkenin, savaşta kurulan ittifakı ve daha sonraları ise ulusal aidiyeti simgelemek amacıyla kullandıkları bayraklarının, şimdi bu üç renkten oluşmasının nedeni budur. Bir insanlık ayıbı olan ırk ayrımcılığı da, egemen “beyaz” derilinin kendisini, yıllarca sömürüp katlettiği “siyah”, “kızıl”, ya da “sarı” deriliden üstün görmesi üzerine kurulu değil midir? Bu ilkel ayrımcılığın altında yatan mantık şudur: Madem ekonomik, teknolojik ve askeri üstünlük bende, o halde insan olarak ben daha üstün niteliklere sahibim. Demek ki, sömürüye giden yolu açan vahşet, derinin renkleri aracılığıyla meşrulaştırılabiliyor. Ancak günümüzde iktidarların renkleri kullanım biçimi bunlarla da sınırlı değil. Devlet binalarına, havaalanlarına ya da *business center*’lara girdiğimizde, çanta ve bagajlarımızın güvenlik kontrolünden geçerken ekrana yansıyan görüntülerinde, içlerindeki her nesne kimyasal özelliklerine göre bir renkle ayırt ediliyor. Turuncu: kumaş, tahta, Yeşil: plastik, Lacivert: metal. Kişisel eşyalarımız iktidarın gözünde birer renge indirgenmiş durumdadır.

Görülüyor ki, renklerin kullanıldıkları bağlamlarda taşıdıkları –ya da kendilerine yüklenen- anlamlar artık ressamın dışında oluşmakta ya da oluşturulmaktadır. Toplumsal bir varlık olan ressam da kaçınılmaz olarak ve böylesine bir etkinin farkına bile varmadan, kendisine yaşamın olağan bir unsuruymuşçasına sunulan bu yapılardan

beslenmekte, daha doğrusu bu yapılar ressamın düşünce sistemine sınırsız nüfuz etmekte. Dilin üslubu, kelime ve imge dağarcığı, bu nüfuz etme halinin en belirgin olarak ortaya çıktığı durumlardır. İktidarın gücünü ve egemenliğini ifade eden renk olarak “yeşil”le 1991 yılındaki Körfez Savaşında tanışmıştık. Tüm dünyayı kapsayan televizyon şebekesi olan, dolayısıyla insanların olayları izleme biçimlerini, hangi görüntüler aracılığıyla neleri görmelerini ve gördüklerinin ne anlama gelmesi gerektiğini belirleyen CNN’den naklen yayınlanan bu savaşta, Amerikan askeri birliklerinin yanında cephede yer alan televizyon ekiplerinin “gece görüş” kameralarıyla kaydettiği “yeşil” görüntüler, düşmana karşı teknolojik üstünlüğün yanı sıra, evde koltuğuna kurulmuş izleyiciye, Batılı saldırganın gözünden çaresiz avının son anlarını görme keyfini de yaşatmıştı. O günden beri enformasyon (bu kelimenin temelini oluşturan “form” kökü, kelimenin içerdiği düşünce oluşturma ve biçimlendirme anlamını tüm netliğiyle açıklar) nitelikli “yeşil” televizyon görüntüleri, gizlilik kisvesi altında insanların kafalarındaki güç, güven (ya da güvensizlik) ve üstünlük duygularının, korku tohumlarıyla yeşertilmiş biçimini temsil eder.

Kültürümüzde “yeşil”in şeriatçı İslam’ı ne zamandan beri temsil ettiğini bilmese bile, bu temsilin kabulünü edebiyatımızdan bir örnekle hatırlayabiliriz. Reşat Nuri Güntekin’in, *Yeşil Gece* adlı romanı, medresedeki dini eğitimini terk ederek Anadolu’ya ilköğretmeni olarak giden Şahin Hoca’nın karşılaştığı zorlukları anlatır. Şahin Hoca medreseden ayrılmayı kafasına koyduğu günlerde kendi kendine şöyle konuşmaktadır:

“Bu karanlıkta yaşanmaz. Asırlardan beri burada yeşil bir gece hüküm sürüyor. Medreselerin yeşil gecesi yalnız kendi içlerini karanlığa boğmakla kalmamış; memleketin her yanına yayılmış, her köşesini kaplamış. Zaten bunun başka türlü olmasına da imkân yoktu. Akıllara, vicdanlara şimdiye kadar hep bu medreselerden yetişenler rehberlik ediyorlardı. Bu adamlar, memlekete karanlıktan gayri ne götürebilirlerdi ki?” (s.42)

1928 yılında yazılan bu satırlarda, düşünce karanlığının temsili için gecenin yeşil renkle betimlenmesi ile yıllar sonra gece karanlığında çekilen savaş görüntülerinin televizyonlardan yeşil rengin tonlarıyla aktarılması arasındaki şaşırtıcı benzerlik, bu

görüntülerin neden yeşil olduğunu bilmediğimden, benim için de bir muammadır. Ama sanat biraz da muammalar üzerine kurulmaz mı?

Alman ressam Baselitz'in bir söyleşisinde anlattığı şu öykü ise, renklerin işlevinin toplumlara göre nasıl değiştiğinin bir göstergesi olması açısından hatırlanmaya değer. Bir gün Baselitz Berlin'de asistanıyla birlikte yürümektedir. Yolun karşısında tesettürlü üç kadın gözüne çarpar. Kadınların giydikleri uzun pardösülerin renkleri kafasına takılır. Asistanına, adlandırılması zor olan bu renklerin (Piyasada, tesettür giyim için kullanılan kumaşların renklerinin adlandırılması da, toplumsal bilinç hakkında ilginç ipuçları içermekte. Birkaç örnek: Petrol mavisi, kum beji, devetüyü, fıstık yeşili vs.) nasıl elde edilebileceğini ve kadınların, Akdeniz'den çok kuzey Avrupa'ya ait bir ışığın etkisinde olan, soğuk tonlardaki pardösülerini giyme nedenini sorar. Asistanı, kadınların Türk olduğunu ve sokakta bu tür renklerde giyinmeyi “Kem bakışlara karşı, göze batmamak için” tercih ettiklerini söyler. Bu öykü, tesettür giyimin, şehrin soğuk renklerinin içinde kaybolma amaçlı “kamufraj” görevi de üstlenebiliyor olması bir yana, bu amaca ulaşmak için rengin (gizlemek) etimolojik anlamına tam uyan bir işlev taşıdığını göstermesi açısından da, bence, ilginç bir örnektir.

Ne var ki, resim üzerine konuşulurken ya da eğitim aşamasında rengin bu yanıyla hiç ilgilenilmez. Temel Sanat Eğitimi derslerinde, renklerden ana veya ara, *complementaire* ya da *supplementaire* gibi, teknik tanımlamanın ötesinde bir anlam taşımayan sınıflandırmalar içinde, optik algıya yönelik, bir arada, üst üste ya da yan yana “temiz” karışımlar elde etme yöntemleri öğretilir. Yan yana geldiklerinde oluşturdukları ruhsal titreşimler ve armoni üzerinde durulur. Kitaplardan okunan pasajlarla ve sanat tarihinden örneklerin sunulduğu saydam gösterimleri aracılığıyla rengin içindeki ışık değerinin önemi vurgulanır. En iyi şartlarda rengin *öztonundan*, özgül veya temsil değerinden bahsedilir. Yalnız rengin temsil değeri ile ilintili kaygılar, rengin taşıyıcısının yansıtılması sorunu ile sınırlıdır. Rengi kullanım aşamasına getiren ideolojik altyapılar es geçilir. Rönesans'ta kırmızının Tanrıyı, mavinin de Hıristiyanlığı temsil ettiği öğretilir de, bu renklerin günümüzde toplumsal bilincin oluşumunda oynadığı rollerden ve bir anlam taşıyıcı olarak zorunluluklarından hiç söz edilmez. Hâlbuki öncelikle sembolik anlamlar yüklü bir hipotez (hypo: alt, thesis: yerleştirme) olduğunu düşündüğüm her renk, yukarıda sayılan plastik sorunlar kadar, toplumun onu algılayış biçimi, iktidarın bu algılayış biçimi üzerinden (algılamayı bir veri olarak

kullanarak ya da bu algılamayı doğrudan oluşturarak) onu kullanım yöntemleri, yeni teknolojilerin onu bilgi edinme ve kaydetme süreçlerine dâhil etme biçimleri açısından içerdiği anlam ile de resimdeki var oluşunu hak etmelidir.

Savaşın, boyutu küçülse bile niteliğinin değişmeden sürdüğü zamanımızda, uluslararası dengeler kapitalist sistemin lehine değişmiştir. 20. yüzyılı tanımlayan iki süper güç ve Üçüncü Dünya yaşadığımız yüzyılda yerini, tek süper güce bırakmıştır. Bu gücün neden olduğu felaketin sonuçları ise ortada. Bir aydın olarak sanatçının her hangi bir sisteme dâhil olmadan da bu güce karşı direnebileceği inancındayım ve anlatımcı sanatın bu dirence hizmet edebileceğini düşünüyorum. Yalnız bazı kuramcılar bize, modern sanatın kendisinden başka hiçbir şeyin göstergesi olmayan yapıtlar üretme iddiasında olduğunu ve resmin bir anlatım aracı olmadığını söylememiş miydi? Eğer *moderni*, en genel anlamıyla, kendine dönük ve yeniye duyulan özlem olarak tanımlarsak, bu görüşe tamamen katıldığımı söyleyemeyeceğim. Benim savunduğum, örneklerine bir zamanlar sıkça rastladığımız, kaba sembollerden beslenen anlatımcılık değil, düşünceyi temsil ederken, üretme biçimlerinden bağımsız olarak, dildeki mecazlara ve yer değiştirmelere benzer yöntemler aracılığıyla, içeriğin ön planda olduğu alegorik bir anlatımcılıktır. Resim ancak bu yolla gösterdiğinden farklı bir yöne bakmamızı sağlayabilir. Bu noktada, resmin temsiline araç olan unsurlardan biri olan üslup sorunu en azından, öncelikli önemini yitirir ve her resim kendi meselesine uygun bir biçimde üretilme hakkına kavuşur. Üslubun temel mesele olma özelliğini yitirdiği noktada yerini, parçaları yeni bir anlam oluşturacak biçimde birleştirmek anlamına gelen kurgu alır. Resimsel imgenin her şart altında soyut olmasını sağlayacak olan da bu kurgudur. M. Gorky'nin belirttiği gibi, romanda eleştiri nasıl kahramanların ağzından dökülen cümlelerde değil de romanın kurgusu içinde aranmalıysa, resimde de anlamı oluşturan düşünce, üslup ya da görünen imgede değil, kurgunun içinde temsil edilmelidir. Fotoğraf imgesini, hiçbir dönüşüme uğratmadan boya ile tuvale aktararak göstermenin, anlam oluşturmada yeterli olduğunu düşünen birçok ressam var. Hâlbuki anlamlama, gösteren ile gösterilenin birbirleriyle kurdukları *zorunsuz* ilişkinin bir sonucudur. Yalnız bu ilişkiye, zorunlu bir koşul eklenilebilir: Geri dönüşüm olmaması koşulu. Bu durumda resimlerde, anlatılandan yola çıkarak tekrar anlatana ulaşamayacağı bir durumu yaratmak zorunludur. Rus Biçimciliği'nin sinema ile ilişkisini ilk kuran kuramcı olan Yuriy M. Lotman bu durumu şöyle tanımlar:

Sanat yalnızca aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştürdüğü anlamlarla doldurur. Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir.

(*Sinema Estetiğinin Sorunları-Filmin Semiotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özügöl, Öteki Yay. İkinci basım, 1999, s.31)

Sonuç olarak, resimsel imgeyi oluştururken, anlatanı tanımlamak için fotoğraftan yararlanarak, anlatılmak istenen bir kavramı duyumsamamızı sağlayan bir kurgu oluşturulabilir, ancak elde edilen nihai imgeden fotoğrafa geri dönüş olmamalı yani fotoğrafla yeniden oluşturma durumunun ötesine ulaşılmış olmalıdır. Resimler ancak bu yolla içlerinde, hem nesnel figürasyonun somut anlatım olanaklarını hem de soyut değerlerin oluşturduğu anlatım olanaklarını barındırabilir.

Türkiye’de figüratif resim adı altında, figürün resmin temel sorununa indirmediği çarpık bir anlayış hâkim. Akademilerdeki genel geçerli eğitim sisteminin yetiştirdiği birçok ressam, anatomisi doğru bir figür çizip boyayabilmeyi ressam olabilmek için bir ön koşul, hatta yeterli zannediyor. Akademiye giriş sınavında bile halen hayalden figür çizimi talep edilmesi bu anlayışın ilkeliliğinin bir göstergesi. Kaldı ki öğrenci, böyle bir figür çizimini başararak Akademiye girdikten sonra bile, yıllarca anatomik desen dersi adı altında çıplak model çizmeye mecbur ediliyor. (Gerçi Türkiye’de özerk Akademinin yerini alan ve kadrolarında Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü mezunu hocalar barındıran birçok Güzel Sanatlar Fakültesinde, toplumsal ahlâk kriterlerini öne süren gerici yönetimlerin baskısıyla, artık çıplak model çizimi bile yok.) Bu model çalışmasının, amacı ve yöntemi tartışmaya açık olmak kaydı ile belli bir süre yararlı olabilir fakat ne yazık ki, desen ile çizim arasındaki ayrımı bile bilmeyen bir anlayışın hâkim olduğu, sanat eğitimi veren bu kurumlarda, Rönesans’ın belirlediği anatomik şartları sağlamış bir figür çizebilen her öğrenciye “deseni güçlü” denebiliyor. Oysa desen, plastik değerlerden felsefesine, meselesinden diline kadar, içsel söylemi ve bağımsız bir bütünlüğü olan çizime denir. Figür ise desenin içinde ancak bir alt unsur olarak var olabilir, kaldı ki, resimde yer alan bir figürün tıbbi anatomi kurallarını sağlaması şartı çoktan geride kalmış bir taleptir. Bu talebin zorunlu bir durum olarak dayatılmasını *patolojik anatomi* olarak adlandırmak yerindedir. Nasıl ki bir insanın yalnızca dış görünüşünün yüzeysel olarak betimlendiği bir metne, hacminden dolayı

roman demek mümkün değil ise, yalnızca anatomik kriterlerine bakarak da bir insan görüntüsünün yer aldığı çizime de, sağlam desen ya da resim demek mümkün değildir. Resimde figür, anatomik bilginin yanı sıra, hareketin ya da pozun ifade ettiği enerjinin ve onu görselleştiren bedenın temsil ettiği toplumsal süreçlerin toplamının bir ürünü olmalıdır. Hasan Ali Toptaş'ın, *Uykuların Doğusu* (2005) adlı romanında bu mesele üzerine çok çarpıcı bir pasaj vardır: "...gövde dediğimiz şu gövde aynı zamanda zamandır, aynı zamanda mekândır, aynı zamanda uğultulu bir tesadüftür, aynı zamanda başkasıdır, aynı zamanda başkalarıdır."

Yüzeylerinde, iç mimarların beklentileri doğrultusunda, yüzlerce yıl önce belirlenmiş, ideal güzelin nasıl olması gerektiğini söyleyen kurallara göre çizilmiş kadınları, –özellikle kadınları- sanal uzamlarda, hiçbir anlam içermeyen pozlarda barındıran işlerin resim olarak adlandırıldığı bir ülkedeyiz. Yaşamın içinden alınmış imge adı altında, şehrin ara sokaklarında çekilmiş ya da gazetelerden kesilmiş fotoğraflardaki insanların tuval üzerine boyandığı durumlara da resim denmekte. Basında ya da televizyonlarda yüzlerce kez tekrarlanan görüntülerin, tuval üzerine yağlıboya ile tekrar gösterilmesinin ne gereği var, anlayabilmiş değilim. İçinde figürü barındıran, boyanmış bir yüzeye bakarak, zamanın insan ilişkileri hakkında hiç bir düşünce elde edemediğimiz bir durum, yalnızca temsil ediliş biçimine ve kullandığı malzemeye –tuval, yağlıboya- dayanarak resim olarak tanımlanamaz. Fotoğraf bir kaynak malzemedir. Ressamın görevi seçme, sınırlama, eleme ve süzme, ya da kendi belirleyeceği herhangi bir yöntem aracılığı ile hayatı damıtmak ve resim diline dönüştürmek olmalıdır. Resim sanatının fotoğrafla neredeyse çakıştığı bir dönemi temsil eden foto-gerçekçiler bile *trompe l'œil* –nesnelere üç boyutlu ve elle tutulabilir bir biçimde gösteren resim tekniği- ile fotoğrafı yeniden üretme arasında salınırken, gerçekliğe bağlı gibi görünmelerine rağmen, gerçeği yansıtmak gibi bir kaygı taşımamışlardır. Örneğin Chuck Close gerçekliğin kaydı ile değil, fotoğraf kaydının gerçekliği ile ilgilenmiştir. Richard Estes fotomontajlarla ve kasıtlı çarpıtmalarla anonim bir dünya yaratarak ve Malcolm Morley ise aykırı müdahalelerle, gerçeğin dili üzerinden gerçek olanı bozarak, oluşturdukları hipergerçek imge ile resmi boyanmış fotoğraf imgesinden farklı bir noktaya taşımışlardır. Bu bağlamda, anlam taşıyıcı işlevi olan resimsel imge, yaşamın somut zenginliğinden alınabilir ancak içinde, her koşulda, gösterdiği anlamdan önce gizlediği anlamın işaretlerini barındırmalıdır. Bu anlamın resme sonradan "yerleştirilmiş" metinlerle yüklenmesi, ne yazık ki, inandırıcı olmuyor.

Ancak, özellikle bu noktada, Gerhard Richter'in, Baader Meinhof üyelerinin çatışmada ve hapisyanede öldürülmeleri üzerine 1988 yılında yaptığı, on beş siyah-beyaz resimden oluşan *18 Ekim 1977* serisinin, fotoğraf-gerçek-resim ilişkisi üzerine, mutlaka anılması gereken bir başyapıt olduğunu da eklemeliyim. Richter'in, fotoğrafı kaynak malzeme olarak kullanıp, uzam-mesafe çelişkisi ve gerçekliğin algılanma biçimleri üzerine kurduğu "bulanık boyanmış" resim tarzının zirvesini oluşturan bu resimleri, gizlediklerinden daha çoğunu göstermektedirler. Richter'in kendi deyişiyile: "Resim, izleyiciyle arasında bıraktığı hayal gücüne ve kişisel yoruma açık alanla, gerçekten yaşanmış bir olayın kaydedilmesi demek olan fotoğraftan ayrılır ve bu açıdan, resimdeki konu, izleyicinin gözünde sürekli tekrarlanan bir niteliğe bürünür."

Metinlerin sanatçılara önceden verildiği, işlerin ısmarlandığı "küratöryel" sergiler var ki, burada durum fotoğrafın direkt boyanmasından daha da vahim. Kavramsal çerçeve adı altında, içlerinde bol miktarda kamusal-özel, kimlik-aidiyet türünden klişeler barındıran bu metinler ve buna bağlı olarak oluşturulan işler, bana yıllar önce İlkokul öğretmenimin okuduğu, "Yerli Mallar Haftasının Anlam ve Önemi"ni belirten bir metin hakkında resim yapmamızı istemesini hatırlatıyor. Küratörlerin, kendi ürettikleri bir "iş" olarak gördükleri sergileri için sanatçılardan ne istediklerini önceden dikte ettiklerini biliyoruz. Burada asıl sorun küratörün temsil ettiği iktidarın –ki korku bütün iktidarların her zaman en güçlü silahıdır- ve buna bağlı erkin sanatçılar tarafından, kabul edilmenin ötesinde, nasıl desteklendiği ve meşrulaştırıldığıdır. Tanım olarak iktidara karşı olması gereken sanatçının, kendine ait olmayan bir tespiti kendi meselesi gibi kabullenerek, kendi işi üzerindeki egemenliği devredip, bekleneni yerine getirdiği bir durumda, sanatın kişiselliğinden ve özgürlüğünden söz edilebilir mi? Sonuçta, dünyanın neresine giderseniz gidin, kendine özel pigmentlerinden arındırılmış sanatçılara ait aynı işlerin, değişik başlıklar altında sergilendiği, "albino" sergilerle karşılaşıyorsunuz. Kadrosundan dışlanma korkusu ile ruhunu küratörün diktatoryasına teslim eden bir kişi için *vassal* kelimesi (Türkçesi "oğul"), ortaçağda "özgür"leşebilmek için lordun kölesi olmayı kabul ederek, gerektiğinde onun için savaşan kişi demektir, sanatçıdan daha uygun düşmektedir. Ayrıca günümüzde, müzelerdekenden oldukça farklı bir anlama bürünmüş olan serbest piyasa küratörlüğü bir meslek ya da (üst) merteye midir, bu soru tartışmaya açıktır. Kişinin kendisini bu şekilde adlandırabilmesi için herhangi bir diploma ya da deneyim zorunluluğu olduğunu zannetmiyorum. Yalnız bu adlandırmanın kendisine sağladığı,

sergi için sanatçı seçme otoritesine sahip olmayı gerektiren şartların, küratör olarak “atanan” kişinin kurmuş olduğu ilişkiler ağının bir uzantısı olduğunu söyleyebiliyorum. Bu ilişkiler ağı içinde, ailevi ya da karşılıklı çıkarlara dayanan bağların sanatsal kıstasların önünde yer alması da pek yadırganmıyor. Demek ki, defterinizde bir sergi düzenleyecek kadar sanatçının telefon numarası ve bir de sergi mekânı sağlayacak bağlantılarınız varsa, kendinize layık gördüğünüz küratör payesi altında oluşturduğunuz iktidarı, sorgusuz sualsiz meşrulaştırmaya hak kazanabiliyorsunuz. Kavramsal çerçeve mi? Kavramsal çerçevenin bile alıntılarla oluşturulduğu bir zamanda, bu payenin anlamı, öncelikle küratör iktidarının payandaları konumuna indirgenmiş olan sanatçılar tarafından sorgulanmalıdır.

Hayata karşı koyulan tavrın ifadesi olan sanat üretimi ciddiyet ve dürüstlük gerektiren bir eylemdir. Sanatçı her gün kendisine neyi, öncelikle neden yapması gerektiği sorusunu sorarak başlamalıdır. Bir sanat eseri kişisel meselelerden yola çıkılarak üretilmeye başlanılabilir, ne var ki, bu mesele ancak insanlığa ait bir meselenin uzantısı olarak kavranıp, seçilen sanat diline özgü araçlar aracılığıyla ve zaman aşımına uğramayacak özle ortaya konursa bir değeri vardır. Kendisini insanlık dramının bir parçası olarak konumlandırmayan bir sanatçı düşünemiyorum. Bu konumlandırma süreci içinde sanatçının her türlü kişisel hesaptan arınması ve karşısına çıkabilecek her türlü engele karşı direnmesi zorunludur. Bu direncin adına cesaret denmesi abartılı olabilir, ancak korkakların işi olmadığı kesindir.

“Fiat Ars, Pereat Mundus”(*)

Walter Benjamin, (*)’sanat olsun, isterse dünya batsın” diyen faşizmin, tekniğin değişime uğrattığı duygusal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını savaştan beklediğini yazar. Devamla vardığı sonuç şudur: “Bu herhalde tam anlamıyla sanat sanat içindir’in gerçekleşmesi olmaktadır.” Günümüzde teknolojinin ulaştığı noktadan olup bitene baktığımızda, klasik biçimiyle sorulduğunda oldukça fazla toz yutmamıza neden olabilecek soruyu, yeniden, indirgenemez biçimiyle formüle etmek yararlı olacaktır: şimdi ve burada, sanat kime hizmet etmektedir?

Türk görsel sanatı için 20. Yüzyıl “**Hayaller ve Ütopyalar**” çağı ise, Yirmi birincisi de “**Yeni Dünya Düzeni’ne Eklemlenme**” çağı olmaya adaydır. Yerel projeler ve kişisel duruşlar yerini neoliberalizm olarak bilinen iktisadi faşizmin küresel hegemonyasına terk etmekte. Çokseslilik iddiasıyla totaliter bürokrasileri tasfiye eden zihniyet, kalan boşluğu kendi ideolojik çıkarları için çizilmiş çerçeveye uyum sağlayan yapılarla dolduruyor. Kosova’nın bağımsızlığını ilan ettiği gün sallanan ‘En Büyük Ortak Bölen’ Amerika ve AB bayraklarının çokluğu herkesin dikkatini çekmiştir. 2007’de düzenlenen **Documenta 12**’nin küratörlerinin, 9. İstanbul Bienali’ni ziyaretlerinde “*Kendi yaşadığı yer için üretim ve savaşında bulunan yerel direnişlerle ilgili uluslararası ağ oluşturma arayışı içinde olmaları*”nın nedenlerini şimdi çok daha iyi anlıyorum.

Geçen yıl **Cannes**’da altın palmye’nin **Çavuşesku** döneminde geçen, ‘belgesel drama’ olarak tanımlanabilecek vasat bir filme verilmesinin nedenlerini, **10. İstanbul Bienali**’ndeki, “Hâlâ mı?” dedirten anti-komünist işlerle karşılaştığımda tekrar düşünmüştüm. Fakat bu ‘total’ durumun nedenleri üzerine kafamda açılan çember, ancak şubat ayında **BM Suma**’da “**Sovyet Propaganda Sanatı: Restorasyon**” adlı sergiyi gördüğümde tamamlandı: Çokuluslu tekeller tarafından tek merkezden yönetilen ve denetlenen bir yapıya doğru hızla giden dünyada tehdidin, pratik olarak ortadan kalkmış olmasına rağmen, komünist cenahtan gelme olasılığının canlı tutulması. Bu açıdan bakıldığında, neoliberal propaganda araçları, gerçekdışı imgelerle komünist sistemi övmek ve devrimi ihraç etmekle itham ettiği Sovyet propaganda sanatını, anlam kaydırma teknikleri alanında ikinci kez sollamış oluyor. Politbüro güdümlü sosyalist gerçekçiliğe karşı *soyut dışavurumculuk* ve kitle kültürü adına tüketimi yücelten *pop*

art'ı koyan liberal kapitalist tarihçilerin -sanat tarihini yazarken, tasarlanmış imgeye karşı 'bulunmuş imge' olarak sınıflandırılıp, milyonlarca dolarla ödüllendirilen- 'patriot' **Jasper Johns**'un resmettiği Amerikan bayrakları ile aynı yıllara denk gelen Kore ve Vietnam savaşları arasındaki ilişkiyi dile getirmekten özenle kaçındığını unutmamak gerek.

Sergiyi düzenleyenlerin bu durumun farkında oldukları basın bültenindeki şu pasajdan anlaşılıyor: "*Günümüzde insanlar küresel siyaset, medya egemenliği, neo-liberal ekonomi ve gösterge toplumu düzenleri/koşulları içinde farklı biçimlerde ama benzer ve acımasızlıkta yetkeci, baskıcı ve yayılmacı ideolojilerinin dayattığı afişler, reklâmlar ve sloganlarla baş etmeye, sanatçılar da aynı düzen/koşul içinde üretmeye çalışıyor.*" Hortlatılan komünizm tehdidinin liberal kapitalizmin baskıcı yöntemlerini göz ardı etmemize neden olamayacağı kabul edildiğine göre, her zaman dengeli bir bakış açısı sunmasıyla tanınan **Beral Madra**'nın "**Kapitalist Propaganda Sanatı: Pop Art**" sergisini ne zaman açacağını merak hakkımızdır. Ancak böyle bir sergi için parayı nereden bulur bilemem, çünkü...

...serginin destekçileri arasında **Soros**'un **Açık Toplum Enstitüsü (ATE)**'nin yanı sıra, **Chrest Foundation, Texas, USA** ve **Anadolu Kültür Derneği, Diyarbakır (AKD)**'ni görüyoruz. Sergiye geniş tabanlı, çoksesli bir destek olduğunu düşünürken, internetten AKD'nin de ATE ve Chrest Foundation tarafından desteklendiği okuyunca, Sovyet bürokratik tekelciliği üzerinden kendisini aklamaya çalışan bir liberal küresel tekseslilikle karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Bu teksesliliği gizlemek için ahtapot yöntemi ile kurulan bağımsız(!) fonlar, vakıflar ve derneklerin neredeyse tek merkezden beslenmeleri tesadüf mü? **Cem Erciyes**, 13 Şubat'ta Radikal'de "*Burjuvazimizin ise akli tamamen müzelerle meşgul olduğu için belki, bağımsız fonlar oluşturup kalıcı mekanizmalar oluşturmayı düşünmüyorlar bir türlü.*" diye yazarken, dünyada yıllardır hüküm süren denetim sisteminin Türkiye'ye gelmekte geç kaldığından yakınmasına, görüldüğü üzere gerek yok. Ayrıca, burjuvazi nasıl olacak da hem kendi parasıyla fon oluşturup hem de bunları bağımsız bırakacak, cevap veremiyorum, belki Erciyes verebilir. Eğer böyle bir şey olası ise, **Tayyip Erdoğan**'ın da laikliğin, bal gibi teminatı olabileceğine kimse itiraz edemez.

“Dünyanın en büyük hidroelektrik santral projelerinden birisi olan ve 1,5 milyon insanın göç etmesine yol açan Çin’deki **Üç Geçit** barajı ve 50 bin kişiyi göçe zorlayan, protestolarında eylemcilerin üzerlerine ateş açılarak öldürüldüğü ve binlercesinin tutuklandığı Hindistan’daki **Maheshwar** barajı da katil **Siemens**’in “yatırım”larından. Siemens, 70’li ve 80’li yıllarda **Arjantin**, **Brezilya** ve **İran**’da askeri amaçlı kullanılacak atom reaktörleri kurmak için askeri rejimlerle işbirliği yaptı. Geçmişte de Nazi işbirlikçisi olduğunu biliyoruz bu şirketin. **Saddam** rejimi döneminde, bu şirketin de içinde bulunduğu gruptan, yönetime yasadışı yollardan 1,8 milyar dolar para aktığı ortaya çıktı. Şirket bugün de “özgür Irak’ın” inşası için yatırım yapıyor. **Akkuyu**’daki nükleer santralin fay hattı üzerinde kurulacak olması gerçeğini o dönemde Siemens’in içinde bulunduğu NPI ortaklığı örtbas etmeye çalışmıştı.” Sanat üzerine bir yazıda bu “aradan parça”nın ne anlamı olabilir demeyin, gülümseyin: **Siemens Türkiye’de güncel sanatı destekliyor!** Çokuluslu tekeller tarafından –yatırım adı altında- saygınlık aracı olarak kullanılan sanat, işlenen insanlık suçlarının üzerini örttebilir mi? Bu örtüyü toplumun entelektüel tabakasından sayılan sanatçılar dokumuşsa... Evet!

Bu bağlamda, **Hasan Bülent Kahraman**’ın **Varlık** dergisinin şubat sayısında yer alan, “kültürün Kâbe’si olarak yüce Amerika” yollu yazısının sonundaki “*Şimdi ben de bir burs alıp, bir boş zaman bulup, burada 1993’teki gibi uzun bir yolculuğa çıkıp, ‘derin Amerika’ya dalıp bir kitap yazmak istiyorum. Adı bile hazır kafamda!*” cümleleriyle dile getirdiği burs başvurusunu nasıl açıklayacağız? Amerikan üniversitelerinin, devletin savaş stratejilerinden bahsetmeden, ülkedeki sosyokültürel ortamın nimetlerine övgüler düzen kitapları, dünyanın çeşitli ülkelerinden gasp ettikleri kaynaklardan elde edilen gelirlerle oluşturulan vakıf ve fonlar aracılığıyla finanse ettikleri bilinir. H.B. Kahraman da istediği bursun kaynağını biliyor, bilerek istiyor, isteyerek de bu sisteme eklemleme arzusunu dile getiriyor. Böylece, son iki yıldır ‘*part-time küratör*’ olarak düzenlediği *Günümüz Sanatçıları Sergileri*’nde, çok önemseydiği kavramın görselliğinin, içerik noktasında kristalize olmasının, yapıtın kendisine ait özgüllüğünü yok edebilmesine ve bu noktadaki dengenin önemine dair uyarısı, yazısında sergilediği duruşla acı bir çelişki oluşturuyor. Kendi kelimeleriyle “*gündelik hayatı bir cennet olan Amerikan toplumu*”nun kendine ait özgüllüğünü, altı sayfalık yazısında, bu cennet hayatın içeriğini teşkil eden, neden olduğu küresel cehennemden hiç söz etmeden kabullenebiliyor. Sıradan bir aşk hikâyesini filmin ana

teması olarak kullanıp, sahte *American* yaşam tarzının ve refahının propagandasını yapan berbat bir Hollywood filmine benzeyen bu durumda, Sayın Kahraman'ın kitabının, kafasında hazır olan adını tahmin edebilmek hiç de güç değil: *Ay lik yu Amerika*

Türkiye'de 'güncel sanat' olarak adlandırılmak istenen aktiviteleri icra eden sanatçıların, işlerine hâkim olduğu izlenimi verilen muhalif tavrın, ne amaçla kullanıldığını bilmemelerini olası kabul edemeyiz. Kendileri için 'günü kurtaran sanat' olan bu etkinlikler, onlara destek verenler için tasarladıkları geleceğe hizmet eden sanattan başka bir şey değil. Güncel sanatın ne kadar kısıtlı bir kelime dağarcığıyla kullanıma sokulduğunu görmek için, promosyonu için yazılanları biraz okumak bile yetebiliyor. Her tanıtım yazısında "bellek, kimlik, kamusal, aidiyet, azınlık" kelimelerinin kafalara çakılırcasına tekrarlanması, nelerin yok edilmesinin amaçlandığı konusunda şüphe bırakmıyor. *Fast-food* bunların yanında yaratıcı mutfak gibi kalır. Tek merkezden alınan kararlarla yönetilen dünya tek sesli bir sanatın hâkimiyetine doğru baş aşağı ilerliyor... Para olsun da, isterse dünya batsın, *manatçıların* umurunda mı?

Sanatı Denetleme Yöntemleri

İnsanlık kültürünün saygı duyulan haşarı çocuğu olan sanat, özgür ifadeye en müsait alan olduğu yanlışlığının da etkisiyle, isyankâr ruhların huzur bulmak için sığınak aradıklarında kendilerini attıkları ilk bölge olagelmıştır. Ne var ki, isyankârlık sanatçı olmak için yeterli bir gerekçe olmadığı gibi, direkt ifadeye meyilli, duygusallığa açık ve güdümlenmeye elverişli olmasından dolayı da, çokluk, yaratıcılığın önünde bir ayak bağıdır. Çok yazmış olan ama yüzeyselliğinden dolayı bir türlü edebiyatçı diyemediğim **Charles Bukowski**, eğer onu gömen Budist rahiplerin inandığı üzere *reenkarne* olmuşsa, bu cümlemden dolayı umarım bozulmaz. Ortaya koyduğu aykırı kişiliğin Türkiye'deki benzeri sayılabilecek rahmetli ressam **Rafet Ekiz** de aynı bağlamda değerlendirilebilir. Ancak, bir farkla. Bukowski hak ettiğinden fazla ilgiye mahzar olmuşken, bizim açımızdan yazık olan şu ki, Rafet'in resmi, onu çok sevenleriyle umursamayanları ve özenip de onun gibi olamayanlar ile ondan nefret edenleri arasında, olgunlaşmadan, kendi gibi, kimvurduya gitmiştir. Onun yaşam biçimine, isyanına ve öfkesine hayran olanlar, muhtemelen anlayamadıkları soyut resmine korku dolu bir saygıyla yaklaştılar. Oysa işlerinin zamana karşı konumlandırıldığı nesnel çözümleme ve eleştiri o yaşarken yapılmadığı gibi, ölümünden sonra da ortaya konmadığı için, asıl üzücü olan, Rafet'ten de geriye toplumsal olarak bir iz kalmamış olmasıdır.

Bir sanatçıyı öldürmek istiyorsanız onu mitleştirin.

Orhan Pamuk iyi bir yazar olabilirdi. *Kara Kitap*'ı, benim için sıkıntılı başlayan 1991 yazında, art arda iki kez okumuştum ve aldığım haz sıkıntımı tamamen unutturmuştu. *Benim Adım Kırmızı*'yı okurken ise romanın altında yattığı iddia edilen Yahudi tarihinin rehabilitasyonu fark etmediğimi itiraf etmeliyim. Ama *Kar*'ı okurken, güncel bir beklentiyi karşılamak için yazıldığı duygusunu üzerimden atamamıştım. Bir sanat yapıtı için en büyük lanet, izleyicide kendisini etkilemek için üretildiği duygusu bırakmasıdır. Ne var ki, bütün bunların Nobel denilen kaideye tırmanmak için iplerin uç uca bağlanması demek olduğunu anlamam için meğer epey zaman geçmesi gerekiyormuş. Pamuk bu arada, Ermenilerle Kürtlere dair cümlesini sokağa salmıştı bile. **Maxim Gorki**, romanda eleştirinin karakterlerin ağzından dökülen cümlelerde değil, romanın kurgusunda yer alması gerektiğini yazmıştı. Pamuk ise bir adım daha geri giderek, romanda karakterlerine bile söyletmediği eleştiriyi kendi ağzıyla,

Avrupalı bir gazetecinin ses kayıt cihazına üfleyivermişti. Madem böyle bir derdi vardı da, *Kar* romanı, ele aldığı zaman ve mekân olarak, bu eleştirisini içine yedirebileceği sınırsız olanaklar sunarken, yazarlığı neredeydi? (Aradan parça: **Nuri Bilge Ceylan**'ın, 2007'de Antalya Film Festivalinde izlediğim ve oldukça zayıf bulduğum *İklimler*'inin de, hiç gereği ve alakası yokken Van gölündeki adada yer alan, Ermenilerden kalma Akhtamar Surp Haç kilisesinde bitmesi şaşırtıcıydı. **Cannes**'da da ödül alan bu filme *Eurimages*'dan maddi destek (200 bin Euro?) verildiğini okumuştum. Benzer destek, yine bu yıl Cannes'da ödüllendirilen *Üç Maymun*'a da verilmişti. Bu durumda, ülkesini “yalnız ve güzel” olarak niteleyen Ceylan'ın kendisinin pek de yalnız olmadığını söylemeden geçmeyeyim dedim.) Orhan Pamuk olayında ise gerisi malumunuz: Nobel ödülü (Türkiye Yazarlar Sendikasına göre ücret), alkışlar, eleştiriler, tepkiler, edebiyattan başka her şeyin konuşulduğu günler. Eleştiren tarafta olan bizler Doğan Medya'da nelerle suçlanmamıştık ki: Kıskanç Türk erkekleri (O. Pamuk), dar ufuklu taşralılar (T. Eryılmaz), Nazi propagandacıları vs... Ama kesin olan şu ki, Orhan Pamuk *Kar*'ın yayınlandığı Ocak 2002'den beri üzerine çalıştığı söylenen romanı bir türlü piyasaya sürülemiyor. Elimize ulaştığında da bizi neyin beklediği ise meçhuldür.

Bir sanatçının yaratıcılığını bitirmek istiyorsanız onu ödüllendirin.

Sanatın işlevi üzerine uzun zamandır düşünüyorum insanoğlu. Henüz net bir sonuca ulaşılmadıysa da bazı fikirlerin belirginleştiği söylenebilir. Sanatın kullanımı konusunda, yaşanan tecrübelerden burjuvazinin ve Sağ'ın, sosyalistlerden çok daha fazla ders çıkardığını üzümlere kabul etmek durumundayım. Aynı burjuvazi, insanlık tarihinin en yıkıcı, açıkça kendisine düşman sanat akımı olan **Dada**'yı bile sermaye çarkında öğütüp, gülsuyuyla yıkanmış müzelerde şık çerçeveler içine sokmayı başardı ya, gerisini düşünmeye dahi gerek yok. Sosyalist sanat dendiğinde akla yalnızca kurumuş, büzüşmüş bir **Sosyalist Gerçekçilik**'in gelmesi ise ne kadar acı! Burada kapitalist propagandanın rolünü inkâr etmesek de, bu akımın süngerleşmesinde sanatçıların üstlendiği aktif rolü de göz ardı edemeyiz. Hâlbuki liberal kapitalist sistem sanatın ideolojik savaşta araçsallaştırılması konusunda çok daha rafine yöntemler kullanıyor. Tarihyazımı/müzecilik ve küratörlük bu noktada kilit rol üstlenmiş durumdadır. İlki neyin ve kimin, hangi nedenlerden dolayı önemli olduğunu belleklere kazılamakla meşgulken, ikincisi de bu yazımın içine girebilecek adayların tasnifiyle ilgileniyor. Soğuk savaş yıllarında Sosyalist Gerçekçiliğe karşı, özellikle **New York**

Museum of Modern Art (MOMA) tarafından desteklenen **Soyut Dışavurumculuk** akımının “*ideolojinin boyunduruğundan yoksun, apolitik, dolayısıyla özgür*” nitelendirmeleriyle çağın öncü sanatı olarak tüm dünyada pazarlandığını hatırlıyoruz. Ne var ki, MOMA’nın neredeyse tüm müdürlerinin o makama gelmeden önce ya da sonra CIA’de görevli olduklarını da! Bunca “özgürlüğe” rağmen bu akımın üç ağır topunun (A.Gorky, J.Pollock, M.Rothko) intihar etmiş olmalarının ardındaki sır perdesi de hala aralanmış değil. Karşı kamptaki cinayet ve intiharları titizlikle araştırıp nedenlerini açıklayan liberal sanat psikologlarının bu intiharları henüz aydınlat(a)mamış olmaları gerçekten düşündürücüdür.

Bir sanatçıyı kullanmak istiyorsanız onu yüceltin.

Şakşakçıların sevinçle duyurdukları üzere, nihayet bizim burjuvazimiz de güncel sanatın faydalarını keşfetmiş durumda. Özel (Tabela) Üniversiteler(i) bünyelerindeki, girmek için yalnızca taban puanın yeterli olduğu Güzel Sanatlar Fakültelerinde yeteneksiz, birikimsiz gençlere çuvala para karşılığı “sanatçı” payesi veriyor. Her zengin ailenin, ya bir müzesi ya da bir Güncel Sanat Merkezi ve emrinde çalışan küratörleri var. Daha önce **Eczacıbaşı** ailesi tarafından desteklenen **İstanbul Bienali** on yıllığına **Koç Holding**’in himayesinde. Maaşlı sanat eleştirmenleri burjuvazimize “*sanatçıları, oluşturacakları bağımsız fonlar aracılığıyla da destekleyebileceklerini*” akıl veriyor. Burjuvazi dünyanın neresinde, tarihin hangi döneminde oluşturduğu fonları “bağımsız” bırakmış? Böyle bir cümleyi söylemekten öte, inanmak için vejetaryen kasapların da gerçekten var olduğuna inanmak gerek. **Beral Madra**’nın Avrupa’da var olduğunu iddia ettiği bu tür fonların bağımsızlığını tartabilmesi için o fonların yönetim kurulunu oluşturan kişilerin daha önce nerelerde görev aldıklarına bakmasını tavsiye ediyorum. Avrupa’yı bilmiyorsanız Türkiye için örnek mi istiyorsunuz? Bakınız **Açık Toplum Enstitüsü**’nün destek verdiği oluşumlar. Hayalci olmaya gerek yok, büyük burjuvazi harcadığı her kuruşun hesabını yapacak kadar, küçük burjuvazinin aklının bir türlü ermediği, ekonomi-güncel sanat-politika ilişkisini bilir. Üstelik bunu sanata destek adı altında pazarlamasını da! Günaydın sanat camiası, neo-liberalizme hoş geldiniz.

Bir sanatçıyı hadım etmek istiyorsanız onu himaye edin.

Modern ve Gerisi

Görsel sanatlarla ilgili olmasına rağmen görmediğim bir sergi ile ilgili bir yazı yazacağım. Bu yazıyı yazabilmek için sergiyi görmememin daha iyi olacağını düşünüyorum, çünkü yazı belirgin bir sergiyle değil *sergi düşüncesi* ile ilgili olacak. Kimileri böylesine bir tavrı kıskançlık emaresi ya da tam bir cehalet örneği olarak yorumlayabilir, ancak ben buna bilginin üretilme nedenine ulaşmak ve yayma biçimini irdelemek için tutulan bir tür **oruç** diyeceğim. Beni ilgilendiren sergiye kimin dâhil edilip edilmediği, hangi döneme ait hangi işinin sergilendiği ya da işin adedi, boyu veya kilosuna değil, küratörlük makamının hangi güncel projeye hizmet ettiğinin sorgulanmasıdır (küratör kelimesini her yazıştımda bilgisayarımın kelimenin altını yeşil kırık çizgiyle işaretleyerek, beni bu yabancı dil kökenli kelimenin yerine Türkçesi olan ‘**kollayıcı**’yı kullanabilirsiniz yollu uyarmasını, neyi kolladıklarımı merak ederek manidar bulurum). Ayrıca beni bu yazıyı yazmaya iten nedenlerden bir diğeri de serginin ardından patlak veren sanat mühendisleri savaşı oldu.

Belirgin bir döneme ait *belgeleme-bellekleme* amaçlı her sergi bir tarihyazımı denemesidir ve hiç şüphesiz kurgusaldır. Her kurgu bir tercihler dizgesinin sonucu olduğuna göre de kurgusal olanın kurcalanması, bu kurgunun bir araya getiriliş aşamasında yapılan tercihlerin altında yatan nedenleri çözümleyebilmek için bir zorunluluktur.

Modern kavramının, okuduğum onlarca tanımından aklıma en çok yatanına Harry Harootunian’ın **İmparatorluğun Yeni Kılığı** adlı kitabında karşılaşmıştım: ABD’nin İkinci Dünya Savaşından sonra benimsediği ideoloji uyarınca, geleneksel toplumları modern uluslara dönüştürmenin temel şartı, bu toplumların Amerikan ürünlerine açık olacak şekilde düzenlenmesidir. (Benzer bir tanımı “Politik ve sosyolojik ‘**modernleşme**’ teriminin bir anlamı varsa, Amerikanlaşma benzeri bir şeyin yerine kullanılan karışık ve zayıf bir sözcüktür.” diyen John Lukacs da yapmıştır.) Bu süreç Türkiye için 1950’lerde başlamış olduğuna göre –aynı 2001’deki **Modern Türk** sergisinde olduğu gibi- geçtiğimiz yıl açılan ‘**Modern ve Ötesi**’ sergisinin de başlangıç tarihi olarak 1950’yi almasını, ancak ‘**mükemmel**’ olarak tanımlayabiliriz. Tanzimat’tan beri içini batılılaşma ve uygarlaşma olarak doldurduğumuz modernleşmenin sancılarını yaşıyoruz. Kimilerine göre de cumhuriyet ve onun resmî ideolojisi Kemalizm, batılılaşma sürecinin en baskıcı bir biçimde uygulandığı dönemi

temsil ediyor. O halde, sergide modernliğin başlangıç tarihi olarak devletçilik ve anti-emperyalizm gibi kavramların kazınarak, Türkiye'nin bir Amerikan sömürmesine dönüşme sürecinin başlatıldığı yılın alınmasını sanırım Harootunian da onaylayacaktı. Anti-Kemalist olmanın pek desteklendiği 'güncel sanat'ta, Kemalizm'in, mucidi olmadığı halde, içerdiği her kavram öcü olarak resmediliyor. Sömürgecilerin nefret ettiği **devletçilik** ve **anti-emperyalizm** de bunlardan ikisi. Bunlar yalnızca Kemalizm'e özgüymüş gibi gösterilerek, 'totaliter' Kemalizm'den kurtulurken bu kavramları da kovmak pek işlerine geliyor. Amaç, geriye liberal küresel sermayenin kimseye hesap vermek zorunda olmadan, acımasızca at oynatacağı bir alanın kalması.

Güzel sanatlar yalnız bu topraklarda değil bütün dünyada filizlenmeye başladığından beri devlet himayesinde gelişmiştir. Görsel sanatçılar, anarşist-bohem duruşlarıyla, süreç içinde bu denetimden kimi zaman kurtulmuş gibi görünseler de aslında bu durum onlar için de farklı değildir. Akademiler, müzeler, ödüller (Prix de Rome, Turner Prize) ve büyük sergiler (salonlar, bienaller) her zaman için devletin –ya da sistemlerin- ideolojisini kitlelere aktaran kurumlar ve etkinlikler olarak var olmuştur. Bu durumun yarattığı resmî ve itaatkâr sanatın açmazını kırmaya yönelik muhalif adımları da, yine bağımsız inisiyatiflerini kullanan sanatçılar atmıştır. Ancak, günümüzde devletin etki alanlarını birer birer ele geçirmeye çalışan tekeller için **'bağımsız-muhalif'** sanatçıların desteklenmesi bir taşla iki kuş vurmaktır. Ne Rockefeller, ne Soros, ne Koç, ne de Siemens **'vatan, millet hayrına'** sanata ve sanatçıya para ayırmaz. Hem **'özelleştirme'** adı altında, devleti bu alandan dışlayıp sanat üzerindeki denetimi ele geçirirlerken hem de sanatçıların başını okşayıp, ağlılarında besleme şansını yakalamış olurlar. Bu da, ister istemez, sanatçılar için **'kul'** olacakları yeni bir **'kapı'** açılması anlamına gelir. Bu sisteme karşı olanlar ise **'özgürlük düşmanı, totaliter rejimlerin destekçisi, çağdışı, arkaik sovyetist'** gibi tanımlarla damgalanarak ekarte edilmeye çalışılır.

Bu bağlamda, öncelikle 'Modern ve Ötesi' sergisinin açıldığı mekânı ben herkes gibi **"Yaşasın! Nur topu gibi bir çağdaş sanat merkezimiz daha oldu."** nidalarıyla karşılamadım. Hazırlık aşamasında dışarıya sızan haberlerden, bir modern/çağdaş sanat müzesi olması beklenen **Santralistanbul**, atölye, eğitim, rezidans programlarıyla desteklenecek bir sanat üssü ve geçici sergilerin düzenleneceği bir kültür merkezi olma tercihiyle, geçtiğimiz yaz başbakan Erdoğan tarafından açılmıştı. Kurumun, dünyanın baş belası **George Soros**'un himayesindeki **Bilgi Üniversitesi** bünyesinde olması

şüpheli olması için zaten yeterli. Sergi için dört küratör atayan, üniversitenin Müttevelli Heyeti Başkanı, kısaca patronu **Oğuz Ozerden**'in, 2001–2006 yılları arasında, üniversiteden artan zamanını Soros'un spekülasyonlarla oluşturduğu servetinden ayırdığı paralarını '**muhafif**'lere aktaran **Açık Toplum Enstitüsü**'nde danışmanlık yaptığı da malûmumuz. Eh, bu durumda insan ister istemez **Eva Cockroft**'un, geçtiğimiz sayıda sözünü ettiğim, **New York Museum of Modern Art** ile **CIA** arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne serdiği makalesini hatırlıyor. (Bu arada, her türlü tehlike öngörüsünü "**komple teorisi**" olarak dışlayan şahıslar, Eva Cockroft bu makalesini 1974'te değil de 1954'te yazsaydı, muhtemelen onu da komple teorisyeni olmakla suçlayacaklardı. Ancak, gerçekler ortaya çıktığında, komple teorilerinin fakirin ideolojisi olduğu klişesi, nedense kimseyi utandırmıyor. Bence dünyadaki en büyük sorunlardan birisi de iktidar ve yandaşlarının günümüz ve geleceğe yönelik, işlerine gelmeyen tüm sezgisel kurguları ve öngörülerini, komple teorisi adı altında, ta başlangıçta susturulmaları.)

Serginin açılmasının ardından izlediğimiz '**küratörler savaşı**' serginin içeriğine yönelik eleştirilerden çok, küratörlerin piyasayı denetleme kaygılarının sergi üzerinden devam etmesi biçimindeydi. Kendi tabiriyle '**güncel sanatın İsa'sı**' Vasıf Kortun sergi için "Hüzünlü tahta manzaraları" tabirini uygun bulurken, Beral Madra "50 yıllık bir sanat üretimini toplu olarak göstermeyi amaçlayan bir sergi, bunu işin doğasına ters düşen (işin doğasına 'düz düşen'in ne olduğunu açıklamadan), *numunelik* fuar biçiminde sunuyor." diye yazdı. Levent Çalıkoğlu "Sergide küratoryal bakış konusunda uzlaşmazlık var. 50 yıllık zaman dilimini öyle birbirinden ayırma şansınız yok." sözü üzerine kendisine yöneltilen "Senin yaptığın 'Modern Türk' sergisi tıpkı Santralistanbul'daki 'Modern ve Ötesi' gibi modernliği 1950'lerle başlatıyordu. Ama sen Radikal'de çıkan yazında bunu eleştirdin..." sorusuna "Modern Türk sergisinde, 1950–2000 perspektifini ortaya koyarken modernleşmenin tarihini anlatmadık biz... Bir zaman dilimini, 10'ar yıllık periyotlara bölerek anlatmak istedik. Öyle inşa ettik. Seçici kurulunda ben, Bedri Baykam, Adnan Çoker, Mehmet Gülyüz vardı. Sergiyi 1950'den başlatma önerisi, fikri Yusuf Taktak ve Tomur Atagök'e aitti." yollu cevabıyla 'sorumluluğu' başkalarına yüklemeyi tercih ediyordu.

Sergiyle ilgili en akli başında ve sorgulayıcı eleştiri Ahu Antmen'den geldi: "Modern bölümündeki yapıtların hemen hemen hepsinin 70 yıllık emektar müzemiz

İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonuna, çağdaş bölümde yer alan yapıtların hemen hepsininse sanatçıların kendilerine ait olması, sanat ortamımıza dair ne çok şey söylüyor! Hemen her özel müze sergisinde İRHM koleksiyonuna başvurulduğuna göre, devletin bir döneme kadar ciddi alımlar yaptığı ve Türkiye'nin modern sanat tarihinin orada olduğunda demek ki herkes hemfikir. 'Modern ve Ötesi'nin modern bölümünde, birkaç özel koleksiyoncunun ve Santralistanbul'un kendi sınırlı koleksiyonu hariç, hemen tümüyle İRHM koleksiyonunu, modern bir kabuk içinde yeniden izliyoruz. Kısacası, yeni koleksiyonlardan derlenmiş sürprizler aramayın ve siz de benim gibi, o halde neden bunca yıldır İRHM adam edilemedi diye merak edin.” Çok güzel, fakat serginin ‘ötesi’ bölümünün küratörü Fulya Erdemci, Antmen’in yerinde tespitini tartışmak yerine, “yanlış veriler üzerine kurulmuş ve önyargılı” değerlendirmesi ile bir kenara itti. Oysa Antmen devletin sanat üzerindeki hegemonyasını (devletçilik!) şiddetle eleştiren, büyük sermaye destekli liberal küratörlerin tutarsızlıklarını çok net bir biçimde ortaya koymuştu. (Ben de, bu arada, devlet kurumlarını satıp savmayla uğraşan AKP hükümetinin İRHM’yi özel sektöre ne zaman devredeceğini merak ediyorum.) Erdemci’nin asıl hedefi sergiyi “**taşralı**” olarak aşağılayan Kortun’du: “Vasıf Kortun'un resmi görüş diye bir sitesi var. Siteye girdim, baktım. Şuna çok şaşırdım. '**Resmi Görüş**' ilk olarak, çıkardığı derginin ismiydi. Aslında da çok ironikti, var olan yerleşik -devlet ve galerilerin belirlediği- ortamla ironik bir zıtlık oluşturuyordu. Şimdi Vasıf öyle yazıyor ki hakikaten resmi görüş! Hiçbir alternatifliği yok. Daha önce hiç girmemiştim sitesine, yazılarını okudum, bilimsellikten uzak, sıradan yazılarla karşılaştım. Adeta *chat* esprisinde dedikoduvari yazılar. Çok da tahammülsüz, öyle ki, yazdıkları sanki 'resmi görüş', tek doğru gibi.” Kelimesi kelimesine düzey bu! Hem tartışma ortamı yaratmak için bir sergi düzenle, hem de ancak **Şamdan** dergisinde okuyabileceğiniz bir tarzda birbirinle dalaş. Ayrıca serginin kapsama alanına aldığı isimlere itirazlar da “O varsa. Bu neden yok?” türünden ayrıntılarla ilgiliydi. Filozof boşuna dememiş “Kim olduğuna bakmam, aslolan toplumsal bilinçtir.” diye.

Her sanat yapıtının üretilmesi kadar adlandırılması ve sınıflandırılması da ideolojik temellere dayanır. Bir kurum, kendisini otoriter bir yapı olarak konumlandırıp, tarih yazmak adına bu adlandırma/sınıflandırma işlemini yaptırma yetkisini nereden alır? Tarih yazmak yetkisiyle donatılmış ve bu emir doğrultusunda bir sav öne süren bir sanat mühendisinin, eleştiriler karşısında “Benim içim çok rahat. Tarih budur demediğim için

de rahat. Bu bir kurgu.” diyerek somut sorumluluktan sıyrılmasına göz yumulabilir mi? Her serginin, bellek oluşturmak amacıyla bir araya getirildiği gün gibi aşikârken, küratörün ortaya koyduğu seçkiyi ‘muhayyer’ kabul edebilir miyiz?

Bir ‘tabela’ üniversitesinin himayesinde olan Santralistanbul’un (Arada üniversitenin Görsel İletişim Tasarımı ile Fotoğraf ve Video bölümleri öğrencilerinin işlerinden oluşan sergileri Santralistanbul’da açarak üniversitenin reklâmını yapma şansı da ihmal edilmez. Açık pazarı savunan bir ideolojinin kapalı pazar usulü çalışması diye buna denir.) paranın gücüyle dayattığı otoritesiyle sanat tarihi adı altında önerdiği bilgiyi oluşturma girişimindeki amacı, iddia edildiği gibi Türk görsel sanatında son 50 yılın dökümünü çıkarmak değil, bu konuda bundan sonra tek yetkili değilse bile, söz sahiplerden bir olmaktır. Bunu da, zaten böyle bir birikimi oluşturmuş bir kurum olan İRHM koleksiyonu üzerinden, yani sırtını sağlam bir mevziye dayayarak yapmakta. Eh, böylece bundan sonraki sergilerinde yapacaklarının da ‘doğruluğunu’ şimdiden garanti altına almış olmanın huzuruyla istediği gibi at oynatacağı bir alanı açmış oluyor. Zaten bu sergiyle ilgili sanatçılardan –sergiye katılmayı reddeden Canan Beykal ve Mehmet Aksoy’u saymazsak- **Ömer Uluç**’ un “Eski akademik yaklaşıma şimdi bir yenisinin eklendiğini” söylediği bildirisi hariç, yazılmış herhangi bir cümle okumadım. Nedeni, gelecekte kendilerine verilme olasılığı olan ulûfeyi tehlikeye atmamak olabilir.

Oluşturulan sanat tarihsel her bilgi, o bilgiye kaynaklık eden sanatçıların, o bilgiyi oluşturma yetkisini elinde bulunduranlar tarafından kontrol edilebilmesini sağlar. Ayrıca Beral Madra’nın ‘Modern ve Ötesi’ sergisiyle ilgili cümleyi sarf ettiği yazısında “kültür sanayisinin üretim ve tüketim süreçleri” olarak adlandırdığı işleyiş “AB ülkelerinde devlet ve yerel yönetim tarafından değil, bağımsız kültür konseyleri, kültür üretim şirketleri, STK’lar ve uzmanlar tarafından gerçekleştiriliyor.” iddiası da gerçeği yansıtmıyor. Dünyanın hiçbir yerinde sermayeden ‘bağımsız’ ne kültür konseyleri, ne de masum ve idealist STK’lar var. ‘Uzman’lara ise bu payenin kim tarafından ve nasıl verildiği ise kocaman bir muamma.

Bu durumda yapılacak ilk şey sermayenin bir ‘sanat müdürü’ olarak üzerimize yerleştirdiği küratörlerden kurtulmaktır. Aksi takdirde üretim irademizi onların denetimine teslim etmeye devam ederiz. Sermayenin finansal kaynakları küratörler aracılığıyla dağıttığı düşüncesiyle çaresizliğe kapılmaya da gerek yok. “Parasız sanat

olmuyor.” düşüncesiyle sponsorlara boyun eğmek veya beklentilere cevap vermek yerine, sanatın üretim ve tüketim süreçlerinde denetimi elden bırakmamak gerekiyor. Tarih yazıldığı gibi silinebilen de bir şeydir. İlla içinde olmak gerekmez, bazen dışarıda kalmak daha özgür olmanızı sağlayabilir.

Yazacaklarımı yazdım, şimdi sergiyi gezmeye gidebilirim.

Dağa Çıkmak

Paleti, boya kutusu ve preslenmiş küçük tuvali ile dağlarda gezinen bir ressam ne kadar zavallı ve *anakronik* görünür kimilerinin gözüne. Hâlbuki manzara resmi yapmak, yaşanan coğrafyanın biçimlendirilmesi ile ilgili alınan kararlar üzerine düşünmek demek olduğu için politik bir tavidir. [1908 Jön Türk Devrimi](#) olarak adlandırılan sürecin fiili olarak başlangıcı [Resneli Nivazi Bey](#)'in Makedonya'da dağa çıkmasıdır. 30 Mayıs 1971 günü ise Nurhak dağlarında pusuya düşürülen THKO gerillalarından **Sinan Cemgil**, **Alpaslan Özdoğan** ve **Kadir Manga** çatışmada öldürülmüş, kalanlar yakalanmış ve böylece cumhuriyet tarihinin ilk devrimci kır gerillası deneyimi başarısızlıkla noktalanmıştır. Bugün ise Doğu Anadolu'daki adlandırılmayan savaş, dağlarda sürdürülmektedir. Denetimin imkânsızlığından ötürü, bu topraklarda değişim isteyenlerin çare aramak için sığındığı yerlerdir dağlar.

Resim sanatının başlıca konularından biri olan manzara içinde de “dağlar” önemli bir alt başlık oluşturur. Orada, doğanın kendisine ayırdığı yerde, hiç kıpırdamadan duran bu koskoca cüsse, içinde barındırdığı zenginlikler kadar, ele geçirilemezliğiyle de ressamoglundun ilgisini çekmiştir. Kim bilir, belki de bir dağın resmini yapmak, dağcıların deyimiyle “zirve yapma”nın, askeri tabirle ise onu fethetmenin bir başka biçimidir. Zaten on altıncı yüzyıldan sonra yaygınlık kazanan manzara resminde karşılaştığımız, gerek egzotik manzaralar, gerekse hasat sahnelerinin açıkça mülkiyet ve sınıfsal konumla ilgili oldukları defalarca yazılmıştır. Günümüzde, çok yanlış bir biçimde küçümsenen manzara resmi de, en az aynı yanlışlıkla küçümsenen “çiçek-böcek natürmortları” kadar siyasi içeriklidir. Bu görüntülerin, *pastoral* olarak nitelendirilmesi ise hiç de tesadüfi değildir. Latince beslemek anlamına gelen *pascere*'den türeyen kelimenin kökü *pastor*, ruhları besleyen peder, daha sonra kazandığı anlam olan kırsal yaşam ve çobanlık kelimelerinin içerdiği iktidar ve mülkiyet kavramlarının düpedüz ön habercisidir. (**Şeker Ahmet Paşa**'nın başyapıtı **Ormanda Oduncu**'yu bir de bu açıdan irdelemek gerekir.)

Dağ manzaraları denince, Batıda akla hiç şüphesiz **Paul Cézanne**'ın St. Victoire Dağı, Doğu'da ise **Katsushika Hokusai**'nin Fuji Yama resimleri gelir. Bu ustaların yıllarını bu iki ‘kutsal’ dağı nakşetmekle geçirmelerinin nedenleri üzerine sayısız teoriler geliştirilmiş, ne var ki her iki ressam da, meşgul oldukları sanatın sırlarını

çözmek için bir eğretilime olarak kullandıkları bu dağların yer aldığı resimlerle artlarında, çözdüklerinden daha fazla sır bırakarak göçüp gitmişlerdir. (Ermenistan’da da kutsal Ararat dağının resimlerinin oldukça yaygın olması tesadüf olamaz.) Cézanne “sadece resim yapabileceği bir motif” olduğu için mi bu kutsal dağın karşısına oturmuştu, bize inandırılmak istenen bu, o halde neden hiçbir şey anlatmak niyetinde olmadığı halde *bu* dağı, birkaç resimle yetinmeyip, onlarca kez boyamıştı? En iyi manzara resminin atölyede yapıldığını bile bile, 67 yaşında, yine doğadaki bir motifin peşindeyken fırtınaya yakalanıp, geceyi dağda geçirmek zorunda kaldığından zatürree olup ölen ressamı, sanatını icra edebilmesi için manzaranın içinde olmaya çeken tutku neydi?

Hokusai’nin gölgelendirme, renklendirme, manzara perspektifi gibi kuralları ve balıkçılar gibi sıradan insanları resmetmeyi, yaşadığı yıllarda (1760–1849) mallarını Japonya’ya, metal baskı resimlere sararak, kaçak olarak sokan Hollandalı tacirler sayesinde öğrendiği söylenir. Rivayete göre Hokusai, bu paket kâğıtlarının üzerindeki resimleri içindikilerden her zaman daha ilginç bulmuştur. Eğer gerçekten öyle ise, zarfın mafruzdan değerli olduğu bu durumun ‘Avrupalı’ bir Japon ressam yarattığı söylenebilir. (Japonların Van Gogh’u boşuna baş tacı etmediği gibi, Batılılar da Hokusai’ye evlerinin bir köşesinde boşuna yer açmamışlardır, vesselam.)

Günümüz ressamları dağları terk ettiler ve onlar gidince de, doğada boşluk olamayacağını bilenler, boş bırakmadılar yamaçları, zirveleri. Dağların resmi yapılmayınca dağlara yapılır oldu resimler. Beşparmak Dağları’nın ‘güney’e bakan yamaçları ve Doğu Anadolu’daki birçok dağ nasibini aldı böylece bayraklardan, dağa taş “Her Şey’in Vatan İçin” olduğunu bildiren yazılardan. Bunlardan öncesi vardı tabi ki: Bütün dünyaya, nerede bulunduğunu ve nereden baktığını göstermek istercesine, Kaliforniya tepelerine dikilmiş HOLLYWOOD yazısı vardı. Hâlâ var, hatta daha öncesi de vardı, ama ne önemi var şimdi bunun?

Önemi şurada: Ressamlar dağları terk ettiğinden beri devletler ve tekeller dağları, propaganda zemini olarak ele geçirdiler. Savaşta her aracın mubah olduğu çağımızda her fırsattan son damlasına kadar yararlanılıyor. Van’da bit tepenin sırt profilinden yamaçlara düşen Atatürk gölgesinin bile koruma altına alınmasını ve bununla da yetinmeyip, 15 Haziranda başlayıp, üç gün süreyle on beşer dakika selam

durulmasını hangi ‘akıl’ açıklayabilir ki? Ya, maazallah, istenmeyen bir gölge düşseydi yamaçlara! Muhtemelen, gölgeye neden olan sırtı bombalarla, acımadan tıraşlardı.

Biçimlerin tükendiği bir çağda sanatın ancak ve yalnızca kavramlar aracılığıyla sürdürülebileceğini iddia edenler, insanların hala biçimler aracılığıyla eğitildiklerini ve terk ettikleri biçimlerin başkalarının ellerinde ne kadar güçlü birer silaha dönüştüklerini unutuyorlar. Ardından da, bu biçimler üzerine geliştirilen politikalara yönelik, güvenli salonlarda sergilenmek için üretilmiş, kavramsal ‘eleştiriler’ geliyor. Fare küsmüştür, fakat dağın haberi yoktur. Ya da vardır ama dikkate alınacak bir durum olmadığından, görüldüğü kadarıyla herhangi bir adım atmaya gerek görmüyor.

Başkentlerin kuytu dehlizlerinde, elde kalemler ve cetveller, uydudan çekilip projektörlere yansıtılmış fotoğraflara ve masalara serilmiş haritalara bakılarak üretilen büyük projeler dağlarda -genellikle de zor kullanarak- uygulamaya konuluyorlar. Kimileri doğayı imar ettiklerini iddia ediyor, kimileri ise doğanın nimetlerini insanlığın yararına daha hakkaniyetli ve verimli bir biçimde sunacağını. Gel gör ki, her nedense, büyük projelerin ayak bastığı yerlerde, var olanlar kuruduğu gibi, yerine yeni tek bir tutam ot bile bitmiyor (golf sahası çimi bir ot türü değildir!).

Güney Fransa’nın coğrafi görüntüsünü izlenimcilerin ürkek dokunuşları değil, **Paul Cézanne** ve **Vincent Van Gogh**’un serseri fırça vuruşları belirlemiştir. Bugün, kültür mirasına tecavüz olduğunu bildiğinden, Orta Doğu’nun dağlarında arabasının yakıtını güvence altına almak isteyen hiçbir Fransız St. Victoire Dağı’nın yamacına, değil metrekairelerce, bir dosya kâğıdı büyüklüğünde bir bayrak boyamayı aklının ucundan bile geçirmez; ne de mahalli belediye dağın yamaçlarını imara açarak, “havuzlu lüks villa” meraklısı, az gelişmiş kent burjuvalarına pazarlamaya kalkışır. Çünkü **Cézanne** ve **Van Gogh**, Güney Fransa’nın coğrafi görüntüsünü belirlemekle kalmamışlar, hatta sonsuza dek mühürlemişlerdir. Günümüzde ressamlar dağları terk ettiklerinden, sırtında kır şövalesi, elinde

Türkiye Bir Modern Sanat Müzesi Olmaması Fırsatını Kaçırmamalı!

Zeus'un kızları, tarih, şiir, müzik, dans, tragedya ve diğer sanat dallarının koruyucuları, Türkçe'de '*ilham perisi*' namıyla bilinen dokuz tanrıçanın toplu adı olan **Muse** (ya da Azra Erhat'ın Mitoloji Sözlüğünde geçen adları ile *Musalar*) 21. yüzyılın başında, Türkiye'de kendi adlarına kurulmak istenen kurumun oluşumunu, yaşadıkları Olympos dağının yamaçlarından hayretler içinde seyrediyorlar. İlham kaynağı olmayı umut ettikleri insanların nasıl da yaratıcılıktan uzak bir çekişme ortamı içinde, en basit konuları bile çözmek adına düştükleri trajikomik durumu idrak ederek.

İstanbul Sanat Müzesi Vakfı'nın yıllardır üzerinde çalıştığı projenin bir uzantısı olarak düzenlenen **Modern Türk** sergisinin ardından kopan fırtınanın bıraktığı izlenimleri **Türkiye'de Sanat** ve **Skala**'da okuyunca, yaşanan anlaşmazlığa şaşırımdım. Oysa gördüğüm kadarıyla herkes ama herkes ne güzel de hemfikir. İstanbul gibi bir dünya kentine Modern bir Sanat Müzesi gerekli. Özellikle sanatçılar bunun gerekliliğini hep bir ağızdan kabul ettikleri gibi hayallerinde kendilerinin de bu müzede hangi eserle ve hatta eserlerle temsil edilmeleri gerektiğini bile çoktan belirlemişler. Öyle sanıldığı gibi müzeye alınacak eserlerin belirleneceği bir kriter sorunu filan yok ortada. Zaten kendi bakış açılarından hemfikir oldukları nokta da şu: *Benim eserimin yanına asılacak olanlar hangi kriterlere göre belirlenmeli?* Bundan sonra kimin ne söylediği artık hiç önemli değil. Dahası, hazır ortak bir noktada buluşmuşken, söylenecek her söz durumun hassas dengesini bozabilir ve onu sarf eden kişiyle birlikte hepimizi daha çözümsüz bir açmaza sürükleyebilir. Unutmamak gerek, sessizlik *consensus*'un anahtarıdır.

Batılılaşma kavramı birkaç yüzyıldır bütün deliklerinden içeriye zerk edilmeye çalışılmasına rağmen bir türlü istenildiği biçimi alamayan Türk insanı ansiklopedilere sığmayan tarihinde bir büyük sınavla daha karşı karşıya bulunmaktadır. İçinde bulunduğu durumu açıklamaya çalışmanın ve kendi iç dinamiklerinin nasıl işlediğini anlamının imkansız oluşunun verdiği tılsımla herhangi bir yöne doğru hareket halinde olan Türkiye'm, kaçırdığı trenlere ek seferler yardımı ile yetişmek gayreti içinde, dünyada her bir yerde var olan Modern Sanat Müzelerinden bir, ve hatta mümkün olduğu ölçüde birkaç, tanesine sahip olabilmek için Ağır Sanat Hamlesini başlatmış bulunmakta. Yeni olan bir şeyi yaratmak uzun süreli, pahalı ve zahmetli bir teşebbüs

olduğundan, akıllıca davranmayı seçen yurdum insanı, yüzünü bildiği iki kıbleden biri olan batıya çevirerek oradaki örnekleri değerlendirmiş ve her zamanki gibi en doğru seçimi yapmıştır. Eğer oralarda müze diye bir kavram ya da kurum olmasaydı ne yapardık, böyle bir şeye kendiliğimizden gereksinim duyar da ortaya çıkarır mıydık ya da kimsenin akıl edemediği başka bir çözüm bulabilir miydik diye düşünmenin alemi var mı? (Ayrıca size söyleyeyim, bu tren kaçırmalar da her zaman kötü bir şey değil. Örneğin, bizi her 3-5 yılda bir ite kaka bindirmeye çalıştıkları nükleer santral trenini, şimdilik, kaçırdığımız için sevinmemiz gerekiyor.)

Eğer 1937’de kurulan İstanbul Resim Heykel Müzesi(İRHM) şu anda içinde bulunduğu durumda ise, bu durumun oluşunun gerekçelerini araştırmak yerine, bugün bu durumu kabullenmek bence çok daha iyi olacaktır. Çünkü Türkiye’nin görsel sanat alanında kendine özgü kişiliğini ortaya çıkarmadaki şansı bu gerçekte yatmaktadır. Eğer İRHM açıldığından günümüze değin, o zamanın şartlarında imkan dahilinde olan satın almaları gerçekleştirip hatırı sayılır bir koleksiyon oluşturmuş olsaydı, Türkiye’de zaten bu arada üç askeri darbe yememiş, yıllarca süren bir iç savaşta on binlerce insanını yitirmemiş, halen sürmekte olan ekonomik kriz, yolsuzluk, sansür ve adaletsizliğin içinde IMF’nin kucağına oturmamış olurdu. Yaşadığımız her şey binlerce yılda oluşan ve her birimizin aynı oranda ortak olduğu toplumsal bilincimizin zorunlu bir sonucudur. O halde müze o zaman olsaydı olması gerektiği gibi olurdu, şimdi ise, olmadığına göre olmaması gerektiği için olmamıştır. Eğer olursa o zamandan kalan bir boşluğu şimdi doldurmak için yapılan geç kalmış, dolayısıyla anlamsız bir eylemden –ya da binadan- öteye gidemeyecektir. Er ya da geç olacak çünkü batıda her yerde var ve modern olmaya ant içmiş bir ülke olarak bizde de olmalı düşüncesi bana kurumuş ağacın dallarına yeşile boyanmış yapraklar bağlamaya çalışmak gibi geliyor.

Batı kendi içinde sürekli farklı olmaya çalışırken bizim ona benzemeye çalışmamız, öykündüğümüz felsefeye ters düşmemiz demek değil midir? Gerçeklerin arkasında koşup sürekli geç kalmaktansa evde kendi başımıza kendi gerçeğimizi yaratmaya çalışalım. Ayrıca müzeyi can-ı gönülden isteyip de yönetiminde yabancılara yer verilmemesini savunan mantığı da anlamıyorum. Hem batılı bir kurumlaşma olan müzeye açık olduğunuzu söyleyeceksiniz, hem bunun için yeterli uzman kadrolarınızın ve sanat tarihi açısından doğru dürüst araştırmalara dayalı belirginliğin olmadığını kabul edeceksiniz hem de yabancı uzmanların devreye sokulmasını bir kompleks olarak

algılayıp reddedeceksiniz. Bence burada asıl reddedilmesi gereken içi şimdi doldurulmaya çalışılan elli yıl önce dondurulmuş bir müze kavramıdır. Eğer Türkiye’de önümüzdeki yıllarda hiçbir yerdekine benzemeyen bir oluşumun ortaya çıkmasının en küçük bir şansı varsa o da buradaki örgütsüz karmaşanın varlığı sayesinde olacaktır. Bırakın bu ülkede sanat yıllardır kriterlessiz ve müzesiz nasıl yürüyorsa bundan sonra da müzenin artık hiç olmayacağını verdiği rahatlama duygusuyla daha da özgür bir biçimde yürüsün. Hem için için kendimize özgü olanı yaratmayı hayal ediyoruz, hem de başkalarının ayak izlerine basarak yürümeye çalışıyoruz. Türkiye’de olanlar dünyayı diğer ülkelerinde olduğu gibi olmak zorunda mı? Bu durumu kabullenmek galiba en çok müze düşüncesinin kendilerine yüklediği ağırlıkla ayakta durmakta zorlanan sanatçıları etkileyecek. Ellerinden bu ağır bastonu alınan bu kişiler atölyelerine dönüp sanat üretmek durumunda kalacaklar.

Müzeyi savunanların en çok önem verdikleri dayanak müzenin bir belleği oluşturacak ve koruyacağı olgusu. Bu olgu diğer toplumlara bakılarak, burada da öyle olacağını hayal edenlerin bir ütopyasıdır çünkü yaşadığımız toplumun bellek ile ilgili herhangi bir kaygısı yoktur. Osman Hamdi Bey’in Arkeoloji Müzesi’ni kurmasının üzerinden asırlar geçmesine rağmen toplumumuzda en küçük bir arkeolojik bilinç oluşmamıştır. Kurulmuş olan bu müzeyi de içinden sırayı bozmadan geçirilen ilkökul öğrencilerinin dışında yılda kaç Türk’ün gezdiğini gidin bir sorun. Anadolu’nun en iyi korunmuş tapınağının şu anda Berlin’de olmasından Zeugma’ya, Rahmi Koç’un 1. Derece arkeolojik koruma alanı olan Kekova Kaleköy’deki evinin bahçesine –oradaki köylü evindeki tuvaletinin taşını bile değiştiremezken- betondan helikopter pisti yaptırmışından İstanbul’da tarihi eserlerin 2-12 metre arasında olduğu bilindiği halde metro kazısında hiçbir arkeologun görev almamasına (Atina metrosunda 70 arkeolog görev almış.) kadar yüzlerce örnek Arkeoloji Müzesinin bu topluma hiç bir şey öğretmediğinin açık birer göstergesidir. Ayrıca burada siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlardaki (İstanbul’da deprem riski mi varmış?) belleksizliğimizin örneklerini sıralasam herhalde sıkıntıdan bu yazıyı okumaktan vazgeçersiniz.

Görsel sanatlarda bellek konusu ise hiç bir alanla karşılaştırılmaz. Her sanatçının zaten kendine göre bir belleği vardır ve kimse kimseyle aynı geçmişi sahiplenmek zorunda değildir. Müzemiz olsaydı Türkiye’de sanat farklı bir noktada olurdu görüşü tamamen varsayıma dayanmaktadır ve doğruluğu ya da yanlışlığı hiçbir

zaman kanıtlanamayacağından üzerinde konuşmaya bile değmez. Bugün Türkiye’de sanat yapılmaktadır ve gereksindiği bilgiyi arayan sanatçı ona kendisini kendisi yapan yöntemler aracılığıyla ulaşmaktadır. Özellikle de günümüzde geçmişte üretilmiş bir bilgiye ulaşmak için depolara gitmek artık tek yol olmaktan çıkmıştır. Eğer daha önceki müzeler olmasaydı şu anda ulaşabildiğimiz bilgilere ulaşamazdık diye düşünenlere, yukarıda belirttiğim gibi zamanında olması gereken zamanında olmuştur diyeceğim.

Herkes müze kurulduğunda her şeyin çok güzel olacağını, Türkiye’de sanatın birkaç kademe yükseleceğini öne süren süslü hikâyeler anlatıyor. Ben ise hiç de öyle olmayacağını düşünüyorum. Öncelikle bu tür ithal kurumlar ülkemize özgü ‘*alaturka*’ yapının içinde kendilerine biçilen kostüme uydurularak öngörülen işlevlerinden tamamen farklı bir biçim ve içeriğe bürünmektedirler. Türkiye’deki parlamenter yapıya bakın. Liderlerin seçtiği, neredeyse okuma yazma bildiğinden şüphe ettiğimiz, her adımlarını kendi ekonomik ve siyasi geleceklerine endekslemiş olan, % 97’si erkeklerden oluşan bir topluluğun halkın iradesini temsil ettiğini söyleyebilir miyiz? Bu durumda parlamentomuz var diye sevinebilir miyiz? Sivil örgütlenmelerde ya da özel sektörde durum farklı mı? Medyayı ele alın. Kaçımız ekonomik güç odaklarının borazanı durumundaki gazete ve televizyonlardaki haberlere inanıyor? Basın ve özel televizyonlar için Türkiye’de görsel sanat diye bir şey var mı? Modern Türk sergisi ile ilgili Radikal gazetesinde çıkan yazıya gönderilen cevap basıldı mı? Hasbelkader yayınlanıp da sansüre uğramayan bir yazı var mı? Özel televizyonlar ve basın oldu da Türkiye’de her şey daha mı açık oldu? Yoksa Uzan, Bilgin, Doğan vs. ülkeyi ellerindeki medya şantajıyla daha mı açıkça soyar oldular?

Türkiye’de özel ya da tüzel, hiçbir kurum (kurum demek onu yöneten kişiler demektir) yok ki, sahip olduğu gücü kendi çıkarları için kullanmasın. Kurulacak olan müze de başındaki yöneticileri, küratörleri, mütevelli heyeti, destekleyen koleksiyoncuları, çevresindeki galericileri ile bir oligarşi oluşturacak ve bu insanlar kalıplaşmış düşünceleriyle, kişisel ekonomik ve hiyerarşik çıkarları uğruna, korumacılık semsiyesi altında sanatı sınıflandırmaya ve yönlendirmeye çalışacaklardır. Bu müzeye (*‘Bakın biz de moderen bir toplumuz, Moderen Sanat Müzemiz bile var.’*) turistlerin ilgisini çekmek için ise neler yapabileceklerini düşünmek bile istemiyorum. Sonuçta ters etki yapacak olan bu durum, parlamentonun demokrasinin önünde engel oluşturması gibi, sanatsal gelişimin önünü tıkayacaktır. (Gerçi sanatın önünü tıkamaya

kimsenin gücü yetmez ama zaman kaybına da gerek yok.) Ne yazık ki Türkiye’de karşılıklı menfaatler üzerinde yeşermiş olan toplumsal bilincin başka türlü bir yapılanmaya izin vermesi mümkün değildir. **Modern Türk** sergisinin ardında kopan fırtına zaten bu durumu açıkça gözler önüne sermiştir. Böyle küçük bir düzenlemede bile en bariz şeylerden biri olan inanırlık maalesef zedelenmiştir. İnanırlığı olmayan bir müzenin ise ne büyük bir balon olacağını varın siz düşünün.

Bütün bunlara rağmen Türkiye’de Modern Sanat Müzeleri elbette ki kurulacak. Eskişehir, Ankara derken sırada İstanbul ve diğerleri gelecek. Hatta İstanbul’da bir taneyle de kurtulamayacağız. O oluşumun içinde yer alamayanlar Öz İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Yeni Modern Sanat Müzesi vb. adları altında her köşe başında birer müze kuracaklar. Ta ki her ressamın bir Modern Sanat Müzesi ve hatta tek resimli Sanat Müzeleri olana kadar gidecek bu durum. O zaman bugünleri yad edip aslında müzesiz zamanlarda ne kadar şanslı olduğumuzu, içine düştüğümüz müze enflasyonundan ise nasıl kurtulacağımızı düşüneceğiz. Tüm sanatçılara şimdiden geçmiş olsun.

İmalat: Mesele Hatası

Türk resminde teori var mıdır? Bu sorunun cevabını, kendilerinin Türk resmine teorik olarak ne katkıda bulduklarının hesabını vererek, Türk ressamı cevaplandırmalıdır. Bu yolla, ilk aşamada, Türk resim geleneğinin hangi düşünsel temeller üzerinde geliştiğinin bir dökümü çıkartılabilir. İkinci olarak da hangi ressamın Türk resminde bir mihenk taşı oluşturduğu, hangi ressamın ise daha önceden atılmış adımların izlerine basarak yürüdüğü aydınlığa kavuşabilir. Böylece, hangi ressamı çıkardığımızda Türk resim sanatının hiçbir şey kaybetmediği sorusunun cevabını da bulmuş oluruz. Denemeye değer.

Her şeyin çok hızlı, bir o kadar da yüzeysel yaşandığı günümüzde kimsenin durup ta bir döküm yapmaya zamanı yok. Yazık, çünkü yeterince durmak, derinleşmek için gereklidir. Özellikle resim sergileri gibi, ancak belirli bir süre izlenme olanağı olan etkinlikler, geçip gittiklerinde artlarında bir anı niteliğindeki kataloglardan başka bir şey bırakmıyorlar. Üzücüdür ki bu kataloglar içlerinde, çoğunlukla, nesnellikten uzak tanıtım yazıları, ne anlama geldiği belirsiz alıntılar ve nadiren de sohbet havasındaki söyleşilerden fazlasını barındırmadıkları için, her hangi bir teorik değerleri yok. Kataloglarda 'eleştirmen'lerce yazılan bu tanıtım yazıları, genellikle dostluk ya da ticari temel üzerinde oluşturulduğundan bir reklam metni özelliğinden öteye geçemiyor, ayrıca ressamın neler düşündüğünü ortaya koymak yerine, ressam hakkında neler düşünmemiz gerektiğini dikte ediyorlar. Halbuki ressamın böyle bir yazıyı kendisinin kaleme almasının, düşüncenin birinci elden ortaya konması, tartışma ortamı oluşturması kadar, kendisini de resim meselesini sorgulamaya yönlendirmesi gibi sayısız yararları var. Fakat biliyoruz ki, sonuçta, resimde asıl olan pratiktir. Hiçbir resim sonradan inşa edilmiş bir teoriyle ayakta tutulamayacağı gibi, teori ile organik bir ilişki içinde ortaya çıkmayan sağlam bir resim de olamaz. Resmin, teorinin sağladığı bilgileri kendi anlatım dili içinde, işaretlere dönüştürdüğü, kesinlikle teorinin karbon kopyası olmadığı durumdan bahsediyorum.

Peki resimde teorik bakış nedir? Her şeyden önce, resim yapma pratiğinin üzerine basacağı, çok kesin bir terminoloji ile tanımlanmış kuramlar zinciridir. Tarihi, politik, sanatsal görüşlerin toplamını içeren bu bakış, ressamın resim yapma nedenlerini

açıklaması ve resim dilini oluşturan ‘söz dizimi’ni ortaya koyması açısından önemlidir. Teorisi olmayan ressamlar boyayı bilgi içeren iz ve imgelere dönüştürme yeteneğinden yoksundur. Teori, saptamaların sonucunda soru sormalı, pratik ise bu soruya yeni bir soru ile yanıt vermelidir. Ancak bu, birbirini besleyen dinamik döngü ressamı kısır bir tekrara düşmekten kurtaracaktır.

Yaklaşık on yıldır çeşitli kombinasyonlarla sergiler düzenleyen Hafriyat Sanat Grubu, Bienale misafir oldukları, İmalat Hatası adlı sergileri bağlamında, doktor Gürsoytrak imzalı, böyle bir teorik metinle karşımıza çıktılar. Mayıs ve ekim 1996 sergilerindeki birer sayfalık manifestolarının dışındaki sergilerinde böyle dolgun bir metinle karşılaşmadığım için bu metni önemsiyorum. Resmi, yaşadıkları zaman ve mekana karşı konumlandıkları için de tartışmaya değer buluyorum. Her ne kadar sergide çeşitli disiplinlerden ve sanatçılardan işler olsa da yazımı, Hafriyat Grubu’nun çekirdeğini oluşturan dört ressam ve onların resimleriyle sınırlı tutacağım. (Bu arada, ”otonomisini üst bir kurumsal mevkiden almayan, bağımsız, sivil bir sanat hareketi” olduğunu öne süren grubun çekirdeğini oluşturan dört ressam, çeşitli sergiler için her defasında değişebilen sanatçıları davet ederek “resmi” bir merci oluşturmamış mıdır, bu soru ortadadır.)

Metnin ilk satırında karşılaştığım “kent kültürü üzerine kurulu yaklaşım” cümlesiyle başlamak istiyorum. Resim yapan her kişinin bir eğitim ve ticaret merkezi olan kentlere yolu düşmesi kadar olağan bir durum yoktur, hatta bu durum kaçınılmaz bir zorunluluktur. Türkiye’de ise bunun adı İstanbul’dur, bunu hepimiz biliyoruz. “Kent kültürü” çağdaş ve güncel olanı temsil eder, dinamiktir, içinde sayısız zenginlikleri barındırır ancak sanat, anlatım gücünü beslediği yapının niteliklerinden birebir edinmez. Kent düşüncesinin çözümlenmesi ayrı, bu düşüncenin resim dili içerisinde sindirilmiş olması ayrı bir durumdur. Yani, kent insanları ve manzaraları resmediyor olmak, resme konu olan unsurların yaşam koşullarını kentin biçimlendiriyor olması, kayıtsız şartsız çağdaş, güncel ve dinamik resimler üretilmesinin ön koşulu değildir. Resim, meselesini konusundan almaz. Resim meselesi, konudan bağımsız olarak, ressamın sanatsal duruşu ve tavrıyla ilgilidir. Resimlerinde yer verdikleri unsurları - kuryeler, otogar insanları, seyyar satıcılar, sokak savaşları, gecekondu mahalleri- göz önüne aldığımızda kenti köye karşı bir “üst kültür” ortamı olarak algılamadıklarını

görüyoruz. O halde, burada “doğa dışı modern bir mekan” olarak ortaya konan “kent kültürü” kavramı, eğer Cumhuriyetin 1930’larda yerleştiği “efendi köylü” kavramına karşı geliştirilmişse, o zaman öyle bir ideolojik duruşun izlerini resimlerde sürebilmemiz gereklidir. Kenti çözümlerken varılan, ”anlara parçalanmışlık”, “modellerin ve hayallerin üretildiği ve tüketildiği sanal ortamlar” tespitlerinin teorik isabetliliğine karşın, işlerde düşünce olarak görselleştirilememiş olması, resim pratiğini zayıflatmaktadır.

Mayıs 1996 sergisinin metninden aklımda kalan bir kelime ile bu metinde de karşılaştım: keşif. Hafriyat Gurubu “buluş yerine keşfi önermektedir” çünkü “buluş sıradan ve sıkıcıdır”. Buluş ve keşif arasında bu kadar net bir ayırım koymalarına nedeni ise “yeni olma takıntısından kurtulmak, orijinallik ve egzotiklik mezhebinin dışında kalmak” düşüncesi. Pek iyi de, keşif ve buluş, buna icat da diyebiliriz, birbirlerinden bağımsız kavramlar mıdır, yoksa biri olmadan diğeri düşünülemez mi? Bu iki kavram birbirinin iki zıt odağı mıdır?

İnsanoğlu ve kızı bu evrendeki kültürel yolculuğuna, bundan 100.000 ila 50.000 yıl öncesi arası geçirdiği, gırtlak yapısındaki ve beynindeki, konuşmasına olanak tanıyan anatomik evrim ile başladı. İlk icadın ne olduğu ve ne zaman yapıldığı bilinmiyor ancak bu yolculuğun ilk ve uzunca bir bölümünün keşiflerle geçtiğini söyleyebiliriz. İnsanoğlu ve kızı, keşfettiği şeyler yeterince çok bir miktara ulaştığında da ilk icatları yapmaya başladı ve o andan itibaren keşifler ve icatlar birbirini tetikleyerek süregeldiler. Yanmış odun kömürünün kayalarda iz bıraktığını keşfedildiğinde bugünkü resmin atası olan çizimler icat edildi, binlerce yıl sonrasında da yazı. Hafriyat elemanlarının da bugün, kendilerini ifade etme aracı olarak kullandıkları bu icatlara, sıradan ve sıkıcı demelerini şaşırıyorum. Kaldı ki, şu anda hepimizin kullandığı on binlerce icat yaşantımızın ayrılmaz birer parçası. Buluşların insanlığa her zaman refah ve özgürlük getirmediğini biliyoruz ancak, olaya keşfeden değil de keşfedilen açısından baktığımızda, aynı şey keşifler için de geçerli değil mi? Örneğin, 1492’de Kolomb Yeni Dünya’yı keşfettiği zaman 8 milyon olan Hispaniola yerli nüfusu, getirilen silah ve mikroplar sayesinde, kısa sürede sıfıra düştü. Tüm Amerika kıtasındaki yerli nüfusun, bu kıtayı “uygar beyaz” adamın keşfinden sonraki toplam kaybı ise %95. Bu sayı ancak on milyonun katlarıyla ifade edilebiliyor. Görüldüğü gibi keşif, ne yazık ki her zaman, sanıldığı kadar hayırlı bir durum değildir.

Keşif kavramına bir süreç olarak baktığımızda ise, ekonomisi güçlü olanın güçsüze uyguladığı zorlamadan başka bir şey göremiyoruz. Aynen petrolün değerli bir yakıt olduğu keşfedildikten beri "burnumuzun dibinde yüz yıldan fazladır süregelen paylaşım savaşları" ya da "ilkel" kültürlerde keşfedilen motif ve figürlerin modern sanatın temellerinden birini oluşturması gibi. (Neden bizler "üstün" batıdan herhangi bir motif ya da düşünce aldığımızda, o alıntının hesabını vermek zorunda kalıyoruz da tersi bir durum keşif olarak kabul görüyor?) Bunun yanı sıra buluşa süreç olarak baktığımızda, öyle sanıldığı gibi tek bir kişinin ortaya çıkardığı, sıkıcı bir durum olmadığını da görebiliriz. James Watt buharlı makinesini 1769'da, Thomas Newcomen'in buharlı makine modelini tamir etmeye çalışırken icat etti. Newcomen'in makinesi ise Thomas Savery'nin 1698 patentli makinesine dayanıyordu. Böyle bir sürece sıradan ve sıkıcı demek mümkün değildir.

Bütün bunlar, yeni ve egzotik olma saplantısından sıyrılmak için görmezden geliniyorsa, o halde sanatta yeni ve egzotik olmanın anlamını irdelemek gerekiyor. Yeni kavramı sanatta özellikle modernizmin bir önerisidir ve geçmişten farklılığı dayatır ama içinde yaratıcılığı, yani hazırdan yememeyi de barındırdığı için külliyen olumsuz sayılamaz. Yeni olmak zordur çünkü bir şeye karşı çıkmadan yeni olunamaz. Sanatçı ise aydın kimliği ile mutlaka bir şeye karşı çıkmalı, değişim için mücadele etmelidir. Hafriyat Grubu'nun daha önceki kataloglarında ileri sürdükleri "Geçmiş için kaşif, bugün için şahit, yarını önermeyen" görüşü bunun karşıtı, edilgen bir duruştur. Geçmiş için kaşif olmak, yukarıda belirttiğim gibi, geçmişi talan etmek anlamını da içerebiliyor, gününe tanık olmak ise bir sanatçı için yeterli değildir. Sanatçı yalnızca tanıklık yaparak, güçlünün güçsüz üzerinde uyguladığı baskıya seyirci kalacaktır. Halbuki tanıklık ettiği olaya müdahale etmeli, taraf olmalı ve olay ile ilgili bir görüş öne sürmelidir. Madem ki "tuvaller dış dünyayı aynası değildir", o halde tanıklık görevi anlamını yitirir, yitirmelidir de. Zaten Gürsoytrak yazdığı metinde "Doğu'nun tarihi oryantalistlerce yazılmış, coğrafyası ise hala cetvellerle çizilmektedir." diyerek çok doğru bir tespitle, yaşadıkları durum karşısında, tanıklıkla yetinmeyerek, açıkça taraf olmakta ve "Allah aşkına Filistin'deki şu Duvar ne zaman yıkılacak?" sorusuyla da yarın için bir öneri getirmektedir. Teoride yaptıkları önerme işini resimde yapmaktan neden kaçındıklarını anlayabilmiş değilim. Yeniyi önermek, bir anlamda, tıpkı keşfe çıkmak gibi, risk almaktır. Keşfe çıkmak riskini göze alanlar, önerme riskini de göze

almalıdır. Ayrıca görüş önermek her hangi bir modeli dayatmak anlamına gelmez, korkulacak bir şey değildir.

Dilimize Fransızca'dan giren, uzak ve yabancı ülkelerle ilgili anlamına gelen egzotizm, oryantalist bir bakışın ürünüdür. Batıların keşif hareketleri sonucunda elde ettikleri sömürgelerine olan aşağılayıcı sevgilerini ifade etmek için türetilmiş bir kavramdır. Egzotizm keşiflerin çocuğudur. Fransa için, Gauguin'in Tahiti resimleri, ahşap Afrika maskeleri egzotiktir. Pierre Loti'nin Haliç tasvirleri egzotik ise, Haliç köprüsünde balık tutanların, Laleli'deki ayaküstü pazarının, ya da patlamış otogaz istasyonunun resimleri egzotik değil midir? Keşiflerin sonucunda ortaya çıkan "egzotizm mezhebinin" dışında kalmak için keşfi önermek ne kadar tutarlıdır, bu soru da, Hafriyat'ın pratik duruşu içinde cevapsız kalmıştır. Ayrıca bütün bunları, konusu bile bence tamamen, batıların egzotik duygularına hitap etmek amacıyla seçilmiş "İstanbul" Bienali'nin misafir odasında söylemek ne kadar anlamlıdır? (Unutmadan, bienal sayesinde, küratörlerin iddia ettiği gibi, İstanbul'a değişik bir gözle bakmaya başlayan bir Allah'ın kulu varsa, tanışmak isterim. Biz bu şehir hakkında neyi bilmiyorduk ta, bu bienale davet edilen sanatçılar sayesinde öğrendik?)

"İmalat Hatası" metni, durum tespiti açısından doğru, sonuç tavrı açısından eksiklikler içermektedir. Metindeki "3. Dünya'nın, modern ütopyanın imalat hatası olduğu, kişinin neyi, ne kadar tükettiği ile statü kazandığı, dünyanın enerji kaynaklarını gasp ederek görece hür medeniyetlerin yaratıldığı" savlarının hepsi doğrudur. Ancak imalat hatası olduğunu fark edip, imalat bandından kaçan –söylemlerinden akademide kendilerine sunulan bilgiye isyan ettiklerini anlayabiliyoruz- bir mamulün, içinde bulunduğu hatalı duruma karşı tavrı bu mu olmalıdır? "Hatanın her yere yayıldığı bir ortamda" yaptığı işin hatalı olmaktan başka şansı olmadığını ima etmek, ortaya koyduğu işin hesabını vermekten kaçmak değil midir?

İmalat hatası olmak değişmez bir yazgı değildir. Sanatçı bilinci, bu hatanın temel sorumlusu olarak gördüğü Batılı Model Üreticilerinin dayatmalarına karşı koyacak güçtedir. İmalat hatası olan bir toplumun üyesi olan sanatçının, o toplumun tüm hatalarını sorgusuz üstlenmesi anlamına da gelmez. İmalat hatası, vahşi kapitalizmin çarklarını kırmalıdır. Ne var ki, sergide sunulan diğer bir metinde, Emre Zeytinoğlu'nun bizi inandırmaya çalıştığı aksine, ortaya konan tavrda (teori ve pratiğin birlikte

algılandığı durumda), belirgin bir çaresizlik ve yakınma hakim. İmalat hatası olmaktan duyulan bir rahatsızlıkları var ve bunu bir çıkış noktası olarak kabul edebiliriz, ancak rahatsızlığın işlerdeki dönüştürülmüş yansımasını göremiyoruz. Eğer, bir an için imalat hatası teorisinin doğru olduğunu kabul etsek bile, serginin genelinde, dünyada geçerli olan sanat anlayışlarına karşı bir duruş veya aykırılık yoktur. Dünyanın her hangi bir noktasında benzerleriyle karşılaşılabileceğimiz işler, radikal-protest olarak tanımlanabilecek metnin aksine, rahatsız edici olmaktan uzaktır. Ressamın kendisinin de bir parçası olduğunu kabul ettiği çarpık bir dünyayı, resminde, fotoğrafın boyaya tercüme edilmesi aracılığıyla göstermesi ve bu durumla ilgili ne imgesel, ne biçimsel ne de kavramsal hiçbir yenilik önermemesi, çaresiz bir teslimiyetçiliğin göstergesi değil midir? Bol renkle oluşturulmuş parçalı yüzeyler, serbest sürüş ve hızlı boyama, bir “imalat hatası” olduğunu önermek için yeterli değildir. Özellikle fotoğrafın dondurulmuş anına sıkı sıkıya bağlı kalındığı durumlarda, ressam, hiç olmaması gerekirken, bir “boya muhabiri” konumuna indirgenmektedir. Örneğin, Mustafa Pancar’ın “Laleli Resimleri” bize “hatalı” bir durumu aktarmakta ancak resimlerin kendilerinin neden imalat hatası oldukları anlaşılmamaktadır. “Bunu biliyoruz da, ressam bu konuda ne düşünüyor, bizim neyi düşünmemizi istiyor?” soruları, resimlerdeki “muhayyer” atmosferle birlikte havada kalmaktadır. Ayrıca o atmosferi bize birebir yaşatmak için resmin, yaşamın gerçek boyutlarında boyanması gerekli değildir çünkü resimde asıl olan boyut değil ölçektir. Halbuki 2002 yılında açtığı ‘Karışık Hikayeler’ adlı sergisinde gördüğümüz, yaşamdan ayrıştırılmış değişik parçalarının aynı tuval üstünde buluşturulmasıyla oluşturduğu resimlerinde Pancar, metindeki kenti tanımlayan “eşzamanlı çokmekanlılıklar“ kavramı üzerine düşünsel derinlik yaratmanın ilk görsel adımlarını atmıştı. Şaşırtıcı ve artistik olarak başarılı o serginin, bana göre ölçüt sayılamayacak, ticari başarısızlığından sonra bu resim tavrından, hemen geri adım attı. Çok yazık çünkü bu tavır gerçekten aykırı (acaba bunun korkusuyla mı vaz geçti?) ve ilerisi için umut veren “hata”lara gebeydi.

Hafriyat Sanat Grubu’nun son on yılın Türk resmine genç bir soluk getirdiğini kimse yadsıyamaz. Başlangıçtaki atak ve Türkiye’de geçerli estetik algının sınırlarını zorlayan tavırlarıyla birçok insana cesaret vermişlerdir. Ancak başlangıçtan bu güne gösterdikleri gelişim çizgisine baktığımızda yarattıkları ortamın dinamiğinden kendilerinin fazla pay aldıklarını söylemek zordur. Teorilerinde doğrular ve yanlışlar el ele gitmektedir ki bunu, diyalektik açıdan dinamizmi temsil ettiği için bir olumsuzluk olarak

algılamıyorum. Yalnız doğru teorik tespitlerini, pratikte doğru resim diline dönüştüremedikleri –sanat, düşüncenin dönüştürülmesinden başka bir şey değildir- için kentin hayal kırıklıklarına onlar da ortak olmuştur. Dikkat edilmesi gereken nokta, grup çalışmasının bir arabayı çeken atlara benzemesidir. İçlerinde yavaş koşan bir at diğerlerinin yardımıyla bir süre hızlanabilir, ne var ki, belli bir süre sonra hepsi ortak bir hıza düşecektir. Grup çalışmaları, uzun vadede, kişisel sıçramaları engeller.

Mesele, imalat hatası olduğunu bilip buna karşı ne yapacağını hayal etmektir. Bu yazı da zaten, imal edilen resimlerin meselesi üzerine düşünmeye davet etmek amacıyla yazıldı.

Ressamın Hakareti

Okuyunca, bundan tam altmış üç yıl önce yazıp ta göndermeyi unuttuğum bir mektubu yeniden bulmuş kadar sevindim ve sanki yıllardır boğazımda düğümlemiş sözcükleri nihayet söylemişim gibi rahatladım. Bununla yetinmeyip, kendimde mektubu “yeniden” yazma cesaretini buldum. Mektubun içeriğine, günümüzde yaşanan ya da hala yaşanamayanlar açısından bakıldığında, umutsuzluğa kapılmak da, gittiğin yolun doğruluğuna olan inançla, gelecek için umut beslemek de mümkün. Bu çelişkili duruma karşılık, bugünün değerlendirmesiyle, mektubun bana göre kesin olan bir mesajı var: Boyun eğen değil baş kaldıran, işbirliği yapan değil direnen kazanıyor. Mektubu, Adolf Gottlieb ve Mark Rothko, Amerikan Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu sergisindeki, antik mitlere ilişkin resimlerine yönelik eleştiriyi yanıtlamak için 7 Haziran 1943’de kaleme almışlar. Mektubun son halini almasına Barnett Newman’ın yardım ettiği biliniyor. Hatta Gottlieb ve Rothko, bu yardımından dolayı şükranlarını belirtmek için mektupta adı geçen resimleri Newman’a hediye etmişler. Resimler şu anda Newman’ın varislerinin koleksiyonunda. Mektubun belirli bölümleri 13 Haziranda 1943’de *The New York Times*’de yayımlanmış. (Hangi bölümlerinin, hangi gerekçelerle –sansür ya da yer darlığı?- kesildiği belli değil. Bunu bulmak da, *Times*’ın arşivi 1943 yılını kapsamadığı için, şimdilik olanaksız.) Özellikle Rothko’nun görüşlerini – mektupta yer alan ifadelerin çoğunun, yazılma tarihinden önce Rothko’nun notları arasında yer aldığı daha sonra ortaya çıkıyor- ilk kez umuma açıklaması açısından önemli olan mektubun aşağıda, aralarda benim günümüze ilişkin yorumlarımla, tamamının Türkçedeki ilk çevirisini okuyabilirsiniz. Mektubu “yorumsuz” okumak isteyenler yalnızca **siyah** kelimeleri izleyebilir.

Sayın Bay Jewell,

Sanatçıya göre, eleştirel aklın işleyiş biçimleri yaşamın sırlarından biridir. Onun için, bize göre, sanatçının özellikle eleştirmen tarafından yanlış anlaşıldığından yakınması, herkesçe bilinen bir gerçek halini almıştır. [Eleştirmenin olmadığı bu ülkede, bir ressamın herhangi bir eleştirmen tarafından yanlış anlaşılması bile bir tartışma ortamının yaratılması açısından iyi olurdu.] **Bundan dolayı, Federasyon Sergisi’ndeki resimlerimiz karşısında TIMES’in eleştirmeninin kısıp sesle ancak alenen, ‘olağanüstü şaşırıldığını’ itiraf etmesinin ve ‘apışıp kalmasının’ ardından, eleştiri sırasının bu kez bize geldiğini düşünüyoruz.** [Bırakın eleştirmeni, sanatçıların

bile görüşlerini alenen açıklamaktan kaçındıkları bir ortamda, sanatçılardan eleştirel bir tavır beklemek fazlasıyla hayalcilik olur. İngilizce metinde, sürekli eleştiriler altında ezilmekten bıkan ressamın, çaresiz bir yaratık olan solucanın bile çiğnendiğinde döndüğü, dolayısıyla, artık eleştiri sırasının sanatçılara geldiği anlamındaki “...an event when the worm turns...” deyimini kullanılıyor. Sanat tarihinde solucan benzetmesine daha önce de rastlandığını Zeynep Sayın’ın *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında okuyoruz: “6. yüzyılda bugün artık yaşamamış olduğu düşünülen “sahte” Dionysius Aeropagita, tanrısal aşkınlıkla benzeşen kutsal figürler resmetmek yerine, onu kendisiyle benzeşmeyen canavarlıklarla, örneğin solucan imgesiyle görünmez kılmanın daha doğru olduğunu öne sürmüştür. Solucan imgesinin mantığı şudur: Ne ondan daha aşağı görülen bir mahlûk vardır, ne de yapılabilecek başka herhangi bir anıştırma onun kadar bütünlüklü bir biçimsizliğe sahip olabilecektir.” Günümüzde galerilerde açılan kişisel sergileri saymazsak ki bu sergiler basın tarafından yok sayılabiliyor, ressamın toplu sergilere ancak kadrosunda yer aldığı küratörler tarafından davet edildiğini biliyoruz. Basında *bu* sergiler üzerine yer alan övgü dolu yazıları da, *bu* basın kurumlarıyla iyi ilişkiler içinde olan *bu* küratörler yazıyor. Hatta bu küratörlerin kendi sergileri için yazdıkları katalog yazılarının dergilerde tanıtım yazısı olarak aynen basıldığına bile tanık olduk. Bununla da yetinmeyen küratörlerin artık iki-üç dilde yayınladıkları kendi dergileri de var ki bu durum tekelci iktidarın tamamlanmış olması demektir. Küratör iktidarı, sanatçıları kendine bağımlı kılarak ya da sanatçılarda, bir gün kadrosunda yer verebileceği umudunu açık bırakarak, onlardan gelebilecek her türlü eleştirel bakışı *tamamen* ortadan kaldırmıştır. Farklı küratör iktidarlarının pazara hâkim olmak kaygısı ile bazen açıkça, bazen de sanatçıları aracılığıyla birbirlerine yönelik eleştirilerini dikkate almıyorum. Eleştirinin yerini, sergiyi düzenleyen kişinin yazdığı tanıtım yazısına bıraktığı bir yerde sanatçılara da söz hakkı düşmez. Ayrıntılı fikir edinmek için, herhangi bir sözlükten bkz. *solucan*, *sahte* ve *faşizm*.] **Diğer sanat çevrelerinin gözünde bir tımarhane histerisi yarattığımız dikkate alındığında, ‘muğlâk’ resimlerimize karşı bu dürüst ve kalpten tepkiyi selamlıyor ve bize görüşlerimizi açıklamak için verilen bu cömert olanağı minnetle karşılıyoruz.**

Resimlerimizi savunmak gibi bir niyetimiz yok. [Bu görevi Türkiye’de zaten paralı metin yazarları ve küratörler üstlenmiş durumda. İşin acı tarafı, kimsenin idareyi kızdıracak, savunulması gereken resimler yapmaya da niyeti yok. Gerçi sanata dair herhangi bir görüşü olmayan idarenin, resimlere ahlaki ölçütler açısından bakarak,

ressamları cezalandırdığını hatırlıyoruz. Örneğin eşcinsellik üzerine foto-realist resimlerinden dolayı üniversitedeki işine –meslektaşlarının baskısı ile- son verilen Taner Ceylan bunlardan birisi. Ancak ben kaç ressamın resmin genel kabul görmüş –dekoratif, plastik ya da artistik- değerlerine karşı çıkmak gibi bir niyeti olduğunu merak ediyorum.] **Kendilerini savunabilecek durumdalar. Onları açık ve net ifadeler olarak görüyoruz. Sizin onları reddetme ya da küçümsemedeki başarısızlığınız, iletişimsel bir güç taşıdıklarının apaçık kanıtıdır.**

Onları savunmayı reddediyoruz çünkü bunu [istese de] yapamayız. Olağanüstü şaşırılmış birine ‘The Rape of Persephone’ un [Persefon’un Tecavüze Uğrayışı, Adolf Gottlieb’in bu resmini ben de merak ediyorum ancak tüm çabalarım rağmen, orijinali Newman’ın varislerinde olan bu resmin bir reproduksiyonuna henüz ulaşamadım.] efsanenin özünün şiirsel bir ifadesi olduğunu; tüm zalim imaları ile birlikte, tohum kavramının ve toprağının sunumu olduğunu; temel gerçeğin yüze vurulması olduğunu açıklamak kolaylık olurdu. Bu, karmaşık duygularla örülmüş soyut kavramı, bir erkek ve kız çocuğun inceden oynaşması biçiminde sunmamızı mı isterdiniz? [Bir resmin “boş” sözcüklerle anlamlandırılabilmesiyle alay eden bu cümlenin özü geçerliliğini hala koruyor. Günümüzde teoriden yoksun resimlerin metin aracılığıyla bir anlama kavuşturulduğunu biliyoruz. Antik Yunan estetik ölçüleri ile anlamsız “güzel”likteki pozlarda boyanmış güzel kadınlar ve güzel çocuklarla; süslenmiş, dekoratif dokunun saman lezzetindeki tuvaler ve resim alan kitlenin merak edip de gitmeye cesaret edemediği mekânların veya özenip de yapamadıkları işlerin görüntülediği resimler piyasada peynir ekmek misali uçuşuyor. Nasıl olsa sergi düzenleyicileri, sanat tarihçileri veya “tanımlayıcı” eleştirmenler bu yavan resimlerin üzerine, yenilip yutulabilir hale gelmeleri için gerekli olan estetik sosu, servis yaparken döküyorlar. Ressamların üretirken düşünmelerine ne gerek var ki?]

Aynı şekilde, ‘The Syrian Bull’ u (Suriye Boğası, 1943, Mark Rothko) arkaik bir imgenin, eşi görülmemiş deformasyonlar içeren, yeni bir yorumu olarak açıklamak da çok kolay. Sanat zamansız olduğuna göre, ne kadar arkaik olursa olsun, bir sembolün belirgin bir yorumunun günümüzdeki anlamı, o arkaik sembolün kendi zamanındaki anlamı kadar anlamlıdır. Yoksa 3000 yıl önceki anlamı daha mı gerçektir?

Fakat bu kolaycı ders notları ancak basit fikirli kişilere yardımcı olabilir. Hiçbir olası notlar bütünü resimlerimizi açıklayamaz. Açıklama, resim ve izleyicisinin arasındaki birbirini tamamlayan deneyimden çıkmalıdır. Sanatın takdiri ancak zihinlerin gerçek birlikteliğinde söz konusu olabilir. Aynı evlilikteki gibi, sanatta da birbirini tamamlamanın eksikliği, ilişkinin sonlandırılmasının temel nedenidir. Bize göre meselenin özü, resimlerin ‘açıklanması’ değil, bu resimlerin taşıdıkları asli düşüncelerin bir önemi olup olmadığıdır. Resimlerimizin, aşağıda bazılarını sıraladığımız estetik görüşlerimizi sergilediğini düşünüyoruz:

- 1- **Bize göre sanat, ancak risk alma cesareti olanların keşfedebileceği, bilinmeyen dünyaya doğru bir serüvendir.** [Sanatla bağlantısı olan insanları beş gruba ayırabiliriz: Sanat üreticileri (sanatçılar), sanatı pazarlayanlar (özel galeriler), sanata değer biçenler (küratörler ve eleştirmenler), sanat alıcıları (kurumsal ya da kişisel koleksiyoncular) ve sanat izleyicileri (sanatseverler). Türkiye’deki sanat izleyicisinin profilini çıkarmak benim işim değil. Ancak, doğrusu böyle bir araştırma yapılmışsa sonuçlarını, ya da henüz yapılmamışsa yapmaya kimsenin niyeti olup olmadığını merak ediyorum. Bildiğim tek şey, ülkemizde izleyiciden daha farklı bir konumda olan sanat alıcısının risk almaktan korktuğudur. Alıcı kitle, sanat alırken öncelikle “gözlerini okşayan” güzelliklere, daha sonra da ticari boyutu gözeterek, ya tescilli isimlere ya da ressamı öldüğü için en azından *antique* değeri olabilecek işlere yönelmektedir. Geldiğimiz son aşamada ise, resmi koruyan ve sunan kurumlar olarak bütün modern sanat müzelerinin, güncel sanat merkezlerinin ve basının büyük sermayenin mülkiyetinde bulunduğu göz önüne alındığında, sanatı üretenler olarak, ressamların da artık riske girebileceklerini pek zannetmiyorum. Bu durumda, bağımsız kalmaları da gittikçe zorlaşan, risk alma cesareti gösterebilecek, idealist özel galerilerin önemi daha da artmakta. Çağdaş ressamların sırtlarını, müze ve sanat merkezlerinin yöneticiliğine atanmış (herhangi bir konuma atanmış bir kişinin, bu konumunu kaybetme korkusuyla, risk alma olasılığı oldukça düşüktür) küratörlere dayayarak, güvenli bir sığınak edinme eğiliminde olduklarını da hesaba katarsak, Türk resminin geleceği hakkında kaygılanmamak elde değil.]

- 2- **Hayal dünyası özgürdür ve toplumsal bilince şiddetle muhaliftir.** [Böyle muhalif bir tavır için sanatçının kendisini toplumsal ilişkilerden, ilk aşamada, zihinsel olarak soyutlaması gerekir. Bu da onun nelerden fedakârlık etmeyi göze alacağıyla eşdeğerdir. Direnç ve dayanışmanın bu noktada anlam kazanacağını düşünürdüm. Ne var ki, ülkemizde sanatçı kolektiflerinin ve gruplarının böyle bir direnç noktasını oluşturmak bir yana, statükonun içinde yer edinme amacına hizmet ettiğine tanıklık ediyorum. Ayrıca toplumsal ilişkilerde kişisel bilinç kolaylıkla toplumsal bilincin arkasında kalabiliyor. Türkiye’de her iktidar muhalefet tarafından, devletin çeşitli kademelerinde siyasi ve ailevi kadrolaşma yapmakla suçlanır. Oysa küratör iktidarı içinde yer alan –kişisel bilinç düzeyinin, ondan kişisel hesaplar beklenmeyecek kadar yüksek olduğundan şüphe etmediğimiz- bir profesörün bile düzenlediği her sergide eşinin, sıradan bile sayılamayacak işlerine “yüksek” metinler desteği ile yer vermesi, toplumsal bilincin açık bir yansıması olan ailevi kadrolaşma olduğu halde, sorgulanmadan olağan karşılanabiliyor.]
- 3- **Sanatçılar olarak görevimiz izleyicinin dünyayı -kendi gözüyle değil- bizim gözümüzle görmesini sağlamaktır.**
- 4- **Karmaşık düşüncenin basit ifadesi taraftarıyız. Benzersizliğin vurucu gücüne sahip olduğu için büyük biçimler kullanıyoruz. Resim düzlemini yeniden tanımlamak istiyoruz. Yanılsamayı ortadan kaldırıp gerçeği ortaya çıkardıkları için düz biçimleri savunuyoruz.**
- 5- **Ressamlar arasında genel kabul görmüş anlayışa göre, eğer yeterince iyi boyanmışsa, kişinin neyin resmini yaptığının hiç önemi yoktur. Akademizmin özü de zaten budur. Hiçbir şey hakkında iyi resim diye bir şey olamaz.** [Mektubu ilk okuduğumda beni en çok çarpan ve günlerce dilimden düşürmediğim cümle bu oldu. Hiçbir şey hakkında o kadar çok iyi resim görüyorum ki, herhangi bir şey hakkında, sırf anlatımcı tavrından dolayı bile kötü olarak adlandırılacak bir resim yapmanın keyfini o an anladım. Resmin, *özellikle* de soyut resmin yalnızca kendine dönük bir tavır sergilediğini düşünenler için bir dönüm noktası olabilecek, soyut resmin neferlerinden ikisinin kaleminden çıkmış bu cümle, bence her resmin bir

meselesi olduğunun ve bu meselenin Akademilerde öğretilen plastik meselelerin de üstünde olduğunun bir uyarısı niteliğinde.] **Konunun büyük önemi olduğunu kabul ediyor ancak yalnızca trajik ve zaman aşımına uğramayan konuların geçerli olduğunda ısrar ediyoruz.** [Resimde konunun ne önemi olduğu ve meselenin konudan hangi anlamda ayrı tutulması gerektiği netlik kazanmadan bir resmin ne hakkında olduğu üzerine bir fikir edinilemez. Resim hiçbir zaman konusu hakkında değildir. Konu, resmin yapılmasına neden olan kişisel, tarihi ya da güncel bir olay olabilir. Ancak bu konunun resim dili içersinde görselleştirilmesi, o olayı kişisel olandan insani olana, güncel veya tarihi olandan zaman dışı olana dönüştürmeyi sağlayan resim meselesi aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bir kişinin -kendine sorması gereken- neden resim yaptığı, neden resmi kendine bir ifade aracı olarak seçtiği sorusu, neyi, nasıl yaptığından daha önceliklidir. Sanatsal bir yapıt payesini hak edebilmesi için ise her resmin, ressamın “Ben bunu neden resmime konu ediyorum, bu konuyla ilgili ne düşünüyorum, resim meselem içinde bu konuyu böyle mi ifade etmeliyim, bu resmi yapmam ben ya da başkaları için neyi değiştirecek?” sorularını yıpranmadan geçebilmelidir. Bu durumda, bir konunun *neden* o anlatım dilinde resme dönüştürüldüğü, neyin resminin de, yukarıdaki sorular sorulmadığında sadece biçimsel bir bakışa indirgenebilecek olan- nasıl yapıldığı sorusunun da önüne geçecektir.] **Bundan dolayı, ilkel ve arkaik sanatla olan ruhsal bağımızın varlığını ifade ediyoruz.**

Sonuçta işlerimiz bu inançları kapsıyorsa, iç mekân dekorasyonu ile ruhsal bağı olan birine, salon resimlerine, şömine üstü resimlerine, Amerikan hayatı resimlerine, toplumsal resimlere, sanatta saflığa, para kazanma peşindeki ödül avcılarına, Ulusal Akademi’ye, Whitney Akademisi’ne, Corn Belt Akademisi’ne, paragözlere, basmakalıp değersiz yazılara vs. hakaret ediyor olmaları doğaldır. [Kimsenin üzerine alınmayacağından hiç şüphem yok. Yine de, bilmenin lanetiyle yüklü bu hakaret bugün, burada hala yankılanıyor. Kim bilir belki bir gün Rothko’nun ardında bıraktığı kazanımlardan faydalananlar, onun bu sözlerinin anlamından da ders çıkarmayı bilirler.]

Saygılar,

Adolph Gottlieb

Marcus Rothko

[Bizden de size saygılar Bay Gottlieb ve Bay Rothko.]

Sanat Savaşın Başka Araçlarla Sürdürülmesidir

Büyük anlatıların bittiğinin iddia edildiği bir dönemde yaşıyoruz, büyük projelerin de. Eğer günümüzde bir projeden söz edebiliyorsak onun büyük olmadığını kabul etmemiz bizim için yararlıdır. Böyle buyuruyor sanat mühendisleri (eleştirmenler, müze yöneticileri, küratörler, sanat tarihçileri). İnsanlara büyük düşüncelerden vazgeçmeleri telkin ediliyor, nedeni, küçülmenin yönlendirilebilir olmayı kolay kılması olabilir mi, mümkündür. Özellikle de hedeflenen, insanların ufkunun küçülmesi. Eleştiri, tanımlama ve övgünün ikinci sınıf beyinlerin işi olduğu bir zamanda, her tanımlamanın iktidarı uygulamanın bir biçimi olduğu kabul edilirse, sanatın güncel mi yoksa çağdaş mı olduğunun tartışılması bir pazar işgaline denk düşüyor. Bu işgal projesinin de küçük olduğuna inanmamız gerekiyor, büyütme gerek yok, önemsizleştiriliyor. Her tanım bir denetim mekanizmasının işlerliğe sokulması kadar, var olabilmek adına uyulması gereken kurallar dizgesinin de habercisidir. Küçük insanlar, ne de olsa kurallara daha kolay uyanlardır, dolayısıyla, bu tanımlar yapılırken küçük insanlar hedefleniyor, eğer aralarında büyükleri varsa küçülmeleri tavsiye ediliyor. Bir sanat mühendisinin önerdiği tanım gereği, güncel sanat ve sanatçı, modern cumhuriyet projesini sürüklemiyor (sürüklememeli!), gelecek tasarlamakla uğraşmıyor (uğraşmamalı!), burada ve şimdi ile ilgileniyor (ilgilenmeli!). Bu tanım aracılığıyla, güncel olarak adlandırılmak istenen sanatçılara buradaki modern cumhuriyeti şimdi yıkmakla uğraşmaları buyruluyor, gelecek tasarlama işini ise, oligarşinin maaşlı sanat mühendislerine bırakmaları. Soğuk savaş döneminin ardından başlayan küreselleşmenin sanat kuramı olan post modernizmin sanatçılara artık yeni bir önermede bulunmak yükümlülüğünden arındıklarını ısrarla söylemesinin nedeni böylece daha da netleşiyor.

Eva Cockroft 1974 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı '*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*', soyut dışavurumculuk, soğuk savaşın silahı, adlı makalesini "Verili tarihsel koşullar altında, belirli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak için, hamiliğin özelliklerini ve iktidarın ideolojik gereksinimlerini incelemek gerekir." cümlesi ile açmıştı. Makale, soyut dışavurumculuğun New York Museum of Modern Art (MOMA) himayesinde nasıl geliştirilip ihraç edildiğinin örnekleri ile doludur. (Bu durumda Eczacıbaşı, Sabancı ve Koç ailelerinin modern sanat müzelerini kurmakta oldukça geç kaldıkları söylenebilir.) Bütün bu süreci kavramak için ise müzenin yöneticilerinin devlet organları içindeki

bağlantılarını bilmek gerektiğini vurgular Cockroft. Birkaç örnek: Müze müteveli heyetini üyelerinden Nelson Rockefeller (müzeyi 1929'da kuran ve günümüze kadar himaye eden hanedana mensuptur), 1940 yılında, hanedana bağlı şirketlerin kârlı petrol yatırımlarının bulunduğu Meksika ve Venezüella'yı da kapsayan, Latin Amerika'dan sorumlu devlet bakanıdır. Diğer bir üye olan John Hay Whitney ise savaş yıllarını, CIA'nin öncüsü olan Office of Strategic Services, OSS, Stratejik Hizmetler Dairesi'nde çalışarak geçirir. Ayrıca, 1948-49 arasında MOMA'nın Yürütme Kurulu Başkanlığı'nı yapan Thomas W. Braden, 1950-54 yılları arasında, kültürel etkinlikler danışmanı olarak CIA'de görevlidir. Bu dönemde MOMA'nın, Rockefeller fonlarından aldığı destekle Latin Amerika ülkelerinde, ağırlıklı olarak soyut dışavurumculara yer veren on dokuz 'Çağdaş Amerikan Resmi' sergisi açması tesadüf değildir. Anti-komünizm mücadelesinin merkezi olan Avrupa da unutulmaz. 50'li ve 60'lı yıllarda Londra, Paris, Berlin, Amsterdam, Viyana ve hatta Belgrad'da açılan 'Birleşik Devletlerde Modern Sanat' sergileri, aynı mönü çerçevesinde, CIA'nin de sağladığı maddi destekle, MOMA tarafından düzenlenir. MOMA Avrupa'daki geleneksel kültürel-politik etkinliklerde de tedbiri elden bırakmaz ve 1954-62 yılları arasında, Venedik Bienali'ndeki Amerikan pavyonunu satın alarak burada sergilenecek eserlerin kararlaştırılmasında tek yetkili organ olma hakkını elde eder. (Venedik Bienali'ndeki Türk pavyonu ile bir benzerlik var mı acaba?)

O halde bu noktada sorulması gereken soru açıktır: Nasıl oldu da soyut dışavurumculuk gibi 'denetimsiz özgür ifade'yi savunan bir akım dünyayı acımasız yöntemlerle ele geçirmeye çalışan bir ideolojinin denetimine girebildi ve bu ideolojinin propaganda aracına dönüşebildi? Eva Cockroft bunu sanatçıların politik eylemden çok estetik değerlerle ilgilenmelerine, geleneksel, dar kalıplı ve sıkı bir kurallar çerçevesinde yürütülen 'sosyalist gerçekçilik'le mükemmel karşıtlık oluşturmasına ve yeni, özgün, taze ve yaratıcı tanımlamalarıyla dünyadaki sanat hareketlerinin öncülüğünü *üstlendirilmesine* bağlıyor. (Barnett Newman'ın 1948 tarihli *The Sublime is Now-İşte Ulvî Şimdi* adlı makalesi New York merkezli soyut dışavurumculuğun üstlendiği bu öncülük üzerinedir.) Apolitik soyut sanatın II. Dünya Savaşından sonra yeniden dirilişinin ardında yatan nedenlerden biri de, toplum tarihçisi (*mühendisi* okunur) Daniel Bell'in bizi inandırmaya çalıştığına bakılırsa -sanki liberal kapitalizm bir ideoloji değilmişçesine- 'ideolojinin sona ermiş olmasıdır.' Cockroft bu iddiaya karşı, politik konulara değinmeyen sanatın politik tarafsızlığına inanmanın kolaycılığına

dikkat çekerek, özgürce ürettiklerini düşünen sanatçıların, Thomas Braden ve CIA'deki diğer arkadaşları için, uluslararası propaganda savaşında kullanıma açık araçlar olduğuna işaret ediyor ve soyut sanatın masumluğunu sorguluyor. Demek ki sanatın nerede ve kimin denetiminde kullanıma sokulduğu, hangi şartlar altında üretildiğinden daha önemli olabiliyor. Soyut dışavurumculuğun ateşli savunucusu Clement Greenberg'in, "*Kitsch* karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçılar politik sömürüye karşı bağımsızlığı olan soyut sanata yönelmeli" talimatının, bu çerçevede, ne kadar manipülatif olduğunu söylemek pek de zor olmasa gerek. Greenberg'in sanatçılara yönelik bu talimatı, açıkça, yukarıda Türkiye'deki sanatçılar için yapılan güncel sanat tanımını çağrıştırıyor.

Rönesans'ta kilisenin sanata verdiği desteği, oryantalist ressamların Doğu'nun işgal edilip sömürülmesinde oynadıkları rolü (Napolyon Mısır seferine giderken yanına ressamları da almıştır), Nazilerin ve sosyalist ülkelerin sosyal gerçekçilik akımını desteklemelerinin altındaki ideolojik nedenleri, Soğuk Savaşın 70'li yıllarında lanse edilen, 'baskıcı' Doğu Almanya'dan 'özgür' Batıya göçmüş Baselitz, Penck, Richter, Lüpertz, Polke gibi –MOMA tarafından da desteklenen- ressamların uluslararası başarıları göz önüne alındığında sanatın savaşlarda her zaman için etkin bir rol aldığını görmek hiç de zor değil. Büyük projeler kapsamında, kesintisiz süregelen paylaşım savaşlarının en yoğun biçimde yaşandığı bölgemizde, günümüzde desteklenen sanat akımları ve bunların tanımlanmış çerçeveleri hangi iktidarın ideolojik gereksinimlerine hizmet etmektedir? Bu akımlar, hangi vakıf ve –adları sır gibi saklanan- fonlar tarafından desteklenmektedirler? Gerçi Soros ve Rockefeller vakıflarının Türkiye'de desteklediği 'sivil' toplum örgütlerinin adları kimi zaman basına yansısı da, bu konuda hiç bir zaman net bir bilgi edinmek mümkün olmuyor.

Amerika'daki Ulusal Öğrenci Derneği (NSA), Greenpeace, Sınır Tanımayan Doktorlar ve sayısız 'liberal ve sosyalist sivil toplum örgütleri'nin ülkelerinin merkezi haber alma örgütleri tarafından denetlenip desteklendiği ortaya çıkmışken, Türkiye'de vakıflar ve özel tabela üniversiteleri aracılığıyla, son yıllarda sanata yapılan yoğun yatırımların 'iyi niyetli' olduğunu düşünmek fazlaca saflık olmaz mı? O halde, büyük sermayenin mülkiyetinde olan müzeler, güncel sanat merkezleri ve kurumsallaşmış bienaller ile sergilere eşlik eden yayımlar, bu kurum ve yayımları denetleyen ve görev alan kişilerin sürdürülen savaşın ideolojik unsurları ve neferleri olduğunu söylemek açık

kapıları tekmelemeye denk düşüyor. Her ne kadar bu ifade yaptıkları işin toplumun yararına kültürel bir etkinlik olduğunu savunan kişileri rahatsız edecek olsa da, aralarındaki ara sıra basına yansıyan tartışmalardan –sanatın güncel mi yoksa çağdaş mı olduğu tartışması da bu kapsamdadır- bu savaşın estetik boyutları çoktan aştığını görmek mümkün. Potansiyel bir suç aracı olan sanat üretimi hiçbir zaman masum bir eylem olmamıştır, ancak onurlu bir eylem olduğundan şüphe etmiyorum. İnsanca yaşamın yok edilmek istendiği bir ortamda, savaş da onurlu yaşamın bir gereğidir. Bu ahval ve şerait içinde savaş için sanata karşı, sanat için savaşmak gerekiyor.

Yapılmamış resimler (*)

Acı birçok ressamın yaşam örgüsünde önemli bir iplik olarak yer almıştır. Sanatsal olarak anlaşılmamak (Van Gogh), politik tutumlarından dolayı yaşamlarının bir bölümünü hapiste veya sürgünde geçirmek (David, Goya, Courbet), ya da savaşta ailesini yitirmek, ülkesinden göç, atölye yangını, trafik kazası sonucu resim yaptığı elinin felç olması gibi talihsizlikleri kırkdört yıllık ömrüne sığdırabilen Arshile Gorky'yi⁽¹⁾ göz önüne aldığımızda bunlar her insanın başına gelebilir diyebilirsiniz. Ancak bir olay var ki, belki de tüm sanat tarihinde acının bir ressamın hayatında, kelimenin tam anlamıyla, en dramatik biçimde yer alması açısından önemlidir.

Farklı nedenlerden ötürü acılarla yaşayan ressamlardan hiçbiri, resim yaptığı eli felç olan Gorky hariç, resim yapamamak gibi bir durumla karşılaşmamışlardır. Ömrünün son yıllarını tekerlekli sandalyede geçirmek zorunda kalan Matisse bile kağıt ve makasla çalışmalarına devam edebilmiştir. Ne var ki Alman ressam **Emil Hansen Nolde (1867-1956)**, 23 Ağustos 1941'de Nazi Görsel Sanatlar Dairesi Başkanı Adolf Ziegler'in imzasını taşıyan mektupta “...devlete itaatsizlikten dolayı, görsel sanat faaliyetlerine son verildiği...” haberini aldığı anda kendi deyimiyle “*En verimli döneminin tam ortasında*” bulunuyordu. 312. maddenin ve ifade özgürlüğünün önündeki diğer engellerin kaldırılmasını tartıştığımız şu günlerde, bütün ömrünü resim sanatına adanmış ve dışavurumculuk akımının -kısa bir süre bağlı olduğu **Die Brücke** grubundan “*resimlerin birbirine benzediği gençler topluluğu*” halini aldığı gerekçesiyle ayrılmıştır- önemli ustalarından biri olan Nolde'nin 74 yaşında resim yapmasının yasaklanmasının ne demek olduğunu sanırım en iyi biz anlarız.

Nazilerin 1933 yılında iktidara gelmesiyle modern sanatın öncülerinden biri olma rolünü hızla yitiren Almanya'da, 1937 yılında müzelerdeki dışavurumcu, soyut, dadaist, sürrealist ve kübist toplam 19.500 eser “*entartete kunst*” yani “**soysuz sanat**” gerekçesiyle koleksiyonlardan çıkarıldılar. Bu kıyımdan nasibini 1052 eserle en ağır biçimde alan sanatçıların başında, kuşkusuz, Emil Nolde geliyordu. Nazilere göre sanat halk tarafından “**anlaşılabilir**” olmalı ve nasyonal sosyalist ideolojiye hizmet etmeliydi. Buna göre sanatçılardan da Görsel Sanatlar Dairesi Başkanlığı'nın yayınladığı genelgelere “**kesin itaat**” etmeleri bekleniyordu. Buna rağmen Nolde bildiği yolda çalışmayı sürdürdü (“*Der Mensch kan irren. Der Künstler aber geht seinen Weg*” -

İnsan yanılabilir. Ancak sanatçı yoluna devam eder.) Tâ ki Berlin Charlottenburg 9 adresine malum mektup gelene dek. Anlaşılan Naziler ustanın fırçasını kırmaktan başka çare bulamamışlardı. Artık Gestapo'nun gözü önünde hareket şansının kalmadığını anlayan ressam küçük bir kasaba olan Seebüll'e yerleşti. Resim malzemesi bulması oldukça güç olduğundan, edinebildiği suluboya ile pirinçten yapılan Japon kağıtları üzerine, kaldığı evin mahzeninde, belki de bütün zamanların en güzel suluboya resimlerini yapmaya başladı. Yarı karanlıkta ve büyük bir gizlilik içinde, belleğindeki imgelere dayanarak, ortalama günde bir resim üreten Nolde savaş bittiğinde 1.300'den fazla resimden oluşan bir seriye imza atmıştı. Yaptığı suluboyalara iki nedenden ötürü **“Ungemalte Bilder-Yapılmamış Resimler”** adını verdi:

1- Bu resimlerden Nazilerin kesinlikle haberleri olmamalıydı. Sonucunda ölüm cezası olabileceği gibi, resimlerin imha edileceği kesindi. Pratikte bu resimler **“var”** değildiler.

2- Nolde bu resimleri ilerde yağlıboya olarak yapmayı düşündüğü resimlere ön çalışma olarak görüyordu. Yağlıboya olarak yapılmadıkları sürece **“yapılmamış”** sayılmalarıydılar. Nitekim savaştan sonra birkaçını büyük boyutta yağlıboyaya aktardı.

Üretildikleri dönemde kimsenin haberi olmasa bile, içerdiği düşüncelerle savaş sonrası Alman resim sanatına ışık tutan bu resimlerin günışığına çıkmaları, neyse ki, uzun zaman almadı. Bu sayede, 1960'larda Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer ve Markus Lüpertz gibi isimlerle yeniden uyanan Alman resminde, bence Nolde ve dışavurumcuların etkisi Joseph Beuys'unkinden çok daha fazladır. (Beuys'un önemini de tamamen yadsıdığım sanılmasın.) Bu anlamda Alman resminin geçmişiyle geleceği arasında hayati bir işlevi tek başına yüklenmiş olan **“Yapılmamış Resimler”**i anlamak daha da önem kazanmaktadır.

Türk resminin geleceği olduğu konusunda inancım sonsuz. Geçmiş ise rutubetten çürümüş bir müze müsveddesi ile cılız birkaç kitabın parmakları arasından Marmara'ya kum gibi akıp gidiyor. Biz de kavrayamadığımız bu iki zaman dilimi arasında **“yapılmamış resimler”** üretmeye devam ediyoruz. Gerçi resim yapmamız henüz bir mektupla yasaklanmadı ama nelerin resmini yapamayacağımızı da bal gibi biliyoruz. Gizli saklı üretmesek bile, toplumun en marjinal kesimi dahi Türkiye'de resim adına neler yapıldığı konusunda en ufak bir fikir kııntısına bile sahip değil.

Yaptıklarımızdan kimsenin haberi yok, haberdar olanların da pek umurlarında değil. (Şunun şurasında kaç kişiyiz ki içerde?..) Peki insanları nasıl haberdar edeceğiz yaptıklarımızdan? Nolde fırçasını kağıda sürerken ses çıkarmamaya uğraşır, biz ise avazımız çıktığı kadar bağırsak dönüp bakan yok! Bir ülke düşünün ki, orada hiçbir günlük gazete bünyesinde tek ve asıl mesleği resim eleştirmenliği olan bir çalışanı barındırmasın, sergiler izlenmesin, resimle ilgili tek bir eleştirel yazı yer almasın. İşte bu ülke Türkiye. Gazetelerimiz kendilerini örnek aldıkları ve bolca alıntı yaptıkları Avrupalı benzerlerinin hafta sonları çıkardıkları sanat eklerine bir göz atsalar neler yapabileceklerini daha iyi anlarlar.

Yüzlerce galeri binlerce sergisi için yıl boyunca, yazı işlerinin keyfiyetine göre, gönderdikleri basın bülteninin -şanslıysa, yani boş yer varsa- aynen, az şanslıysa kısmen yayınlanmasını beklesin dursun. (Eğer tanıdık birisi yoksa -ki bu şanssızlık durumuna tekabül ediyor- bültenler direk çöpe gider.) Bu durum medya açısından içler acısı bir durumu işaret ederken, Türk resim sanatının gelişimi için ise pek de pembe ufuklar vaat etmemektedir. Bağımsız ve kitleye açık, yani tartışma ortamı yaratabilecek eleştiri olmadan sanatın gelişmesi olanaksızdır. Sanatın gelişmediği toplumlarda ise genel bilinç düzeyi toplumsal işleyişi yönlendirebilecek boyutta olamaz. (Bu durumun birilerinin işine geldiği kesin de, medyamız onların safında olmadığını söylüyor.) Sanatı tartışmaya açmak ise, henüz pek üzerine alınmasa bile, medyanın temel görevlerinden biridir. (O halde, geriye ne kalıyor?)

Bu konuda konuştuğum çoğunluk yetişmiş elemanın ve henüz resimle ilgilenen bir okur kitlesinin olmadığından yakınıyor. Bana göre böyle bir okur kitlesinin gelişmeye hazır nüvesi var ve halihazırda sanat dergilerindeki eleştirmenleri göz ardı edemeyiz. Türk insanının kimi inanışa göre dini, kimi inanışa göre kültürel donanım eksikliğinden, kimilerine göre de ekonomik sıkıntılardan dolayı resim sanatına pek ilgisi olmadığı düşünülür. Medya resimle ilgili yazı ve programlara yer vermez. Verirse de küçük boyutlarda ve geç saatlerde. Oysa resim ne kadar eliter olursa olsun, Türkiye’de insanlar talep etmedikleri şeyleri, kendilerine arz edildiğinde tüketiyorlar. TRT-2’de yıllardır yayınlanan ve kasaplara asılan türden bir manzara resminin, tekdüze bir teknikle yapılışını anlatan bir program -bu alandaki, ne yazık ki tek eğitim programıdır- resim eğitimi alan kişiler tarafından izlendiği gibi, Manavgat’ta yaşadığım köyde bile izlendiğine şaşkınlık içinde tanık oldum. Hem de kimler tarafından. Resimle ilgilenen

kesim üzerine başımdan geçen bu olay belki konuya farklı bakılmasına yardımcı olabilir:

“Bir gün yolumu kesen orta yaşlı bir çiftçi: - “Bizimoğlan, hergün sırtında çanta, bisikletle buradan geçiyon. Sorması ayıp, ne iş yaparsın?”

- *“Ressamım, beyamca.”*

- *“Peki televizyonda sakallı bir adam var. Elindeki fırçayı bir dokundurmasıyla öyle güzel ağaç, su, ev yapıyor ki. Sen de öyle yapabilir misin?”*

- *“Yapabilirim.”*

- *“Deme yahu! Sen gerçek ressamın o zaman.”*

Avrupa’da insan kaynaklarına en az yatırım yapan ülke olan Türkiye’de acaba kendi hazırladığımız bir televizyon resim kursunu ne zaman göreceğiz?

Toplum olarak yıllardır yapmakta olduğumuz hataları bilinçsizce sürdürüyoruz. Resmi hiçbir zaman sanatsal boyutuyla değil parasal değeriyle ölçüyoruz. Medyayı ilgilendiren bir Hüseyin Zekai Paşa natürmortunun Türk resim geleneğinde taşıdığı anlamdan çok, müzayedede milyon dolar sınırını aşıp aşamayacağı. Çünkü insanların yaşamında eksik olan şey para ve olayın o boyutunu algılamak kolay. Halbuki insanların yaşamında sanatsal bilinç de eksik ama kimin umurunda. Günümüzde resim sanatına aynı mantıkla yaklaşan medya, ne yazık ki yüzeydeki boyanın ardına geçemiyor. Kaldı ki, o noktaya baktığı zamanlar bile oldukça seyrek. Son örnek, ‘aktüel’ dergisinin Haziran 2000 tarihli 465. sayısında karşıma çıktı. Kurşunkalem tutmaktan bile aciz olduğu aşık A. Turan Alkan köşesinde resim sanatına, Türkiye’de ele geçen çalıntı bir Picasso tablosunun (alıcı kılığındaki polisin tabloyu almak için önerdiği fiyat 6 milyon dolar) metrekafe fiyatının kaç para olduğu gibi, kendisine göre dahiyane, bir soruyla yaklaşıyor. Eminim ki, muhterem yazar eğer kitap filan satın alıyorsa, ağırlığına ve kağıt kalitesine dikkat ediyordur.

Türkiye’de henüz küçük bir kesimin hayatında yer alan resim sanatına olan ilgiyi arttırmak için yaklaşan 10. İstanbul Sanat Fuarı güzel bir fırsat olabilir. Bu fuarı duyurmak için medyanın ilgi göstermesini beklemek yerine gazetelere ilan verilmeli, profesyonel bir tanıtım filmi yaptırılarak, televizyon kuruluşlarıyla sponsorluk bazında yayın anlaşmaları yapılmalıdır. Algılamak için yüksek bilinç düzeyi gerektiren sanat

aynı zamanda bilinç düzeyini yükselten bir olgudur. Sorun, insanları yükselen bu girdabın içine çekebilmektir. Fuar yöneticileri, galericiler ve ressamlar düzey düşürülmeden de medyatik olunabileceğini düşünmeli ve bunun olasılıklarını araştırmalıdır.

Gerçek olan şu ki, Türkiye’de resim sanatına baş koymuş ressamlar var ve üretiyorlar. Diğer acı bir gerçek ise medyanın resim sanatını yok saydığı. Onlara göre **“Yapılmamış Resimler”**i bir gün fark ettiklerinde, umarım geleceğe bağlanabilecek bir geçmişimizden hala söz ediyor olabiliriz.

(*) **“Ungemalte Bilder”, Hatje Cantz Yayınları, 1999.** Yazıda Emil Nolde hakkındaki tüm bilgiler, 3 Ekim-12 Aralık 1999 tarihli Ravensburg sergisinin kataloğundan alınmıştır.

(1) Asıl adı Vosdanik Manuk Adoyan olan ressam 1904’te Van’a 30 km. mesafedeki Horkum’da doğmuş, savaşta annesini kaybettiği için 1920 yılında babasının ardından Amerika’ya göç etmiştir. Etkilendiği ressamlar -Cézanne, Picasso, Miro, Kandinsky- ve sonuçta ulaştığı, kendine özgü soyut dışavurumcu üslubu açısından Avrupa resmi ile Amerikan resmi arasındaki en önemli bağ olarak kabul edilen ustanın kendine taktığı **“Gorky”** adı rusçada **“Acılı”** anlamına gelir.

“Açıklama, eleştiri, övgü ikinci sınıf

beyinlerin işidir.” G. H. Hardy

Turizm ve Kültür

İnsanın turist damarının fokur fokur kaynadığı bu yaz sıcağında (hadi turizmi anladık da) kültür üzerine yazmak da, okumak da insanı bunaltabilir. Haklısınız, ama turizm ve kültür ilişkisini ilk kuran ben olmadığımı göre, sıkıntıma sizleri de sadist bir hazla ortak etmekte bir sakınca görmüyorum. Bilmem siz de bir yerlerde okudunuz mu, Türkiye üzerine yazan (benim okuduğum) yabancı yazarların en çok dikkatini çeken, daha doğrusu en garip karşıladıkları konuların başında ‘Kültür’ ve ‘Turizm’in aynı bakanlık çatısı altında toplanmış olması geliyor. Herhalde toplum olarak kültürü turistik bir ürün olarak kabul ettiğimiz bundan daha net ifadesi olamaz. Acaba turistik değeri olmayan kültürün devletimiz açısından dikkate alınacak bir tarafı yok mudur? Karşılaştırma olsun diye iki örnek: Hollanda’da kültür, **Eğitim, Kültür ve Bilim Bakanlığı**’nın tasarrufunda. İngiltere’de ise Kültür bakanlığı ‘Medya’ ve ‘Spor’ alanlarında da karar verme yetkisine sahip, ama kültürü turizme bağlamak nedense bizden başka kimsenin aklına gelmemiş. Bir bildikleri olmalı, ya da bizim bir bildiğimiz.

Devletin, turizmle ilişkilendirdiği kültürden anladığı Anadolu’da binyıllarca yaşamış kavimlerden geriye kalan harabe ve geleneklerin pazarlanmasından öteye gitmediği sanırım apaçık ortada (çok saygı duydukları Mevlevi dervişlerinin etekleri uçuşan sema ayinlerini bile bir sirk gösterisi gibi tüketiyorlar). Eğer bu topraklarda Cumhuriyetten önce hiçbir yerleşim olmasaydı, sanırım üç beş erken Cumhuriyet yapısından (onlar da Avrupalı mimarlar tarafından tasarlanmış) başka görmeğe değer bir binaya rastlamak mümkün olmayacaktı. Siz hiç son elli-atmış yılda yapılmış bir binanın ya da herhangi bir yapının, güzel bulduğunuz için önünde fotoğraf çekme ihtiyacı duyduğunuzu hatırlıyor musunuz? Ben, kırk yedi yıllık ömrümden özgün ve yerel diyebileceğim bir yapıyla henüz karşılaşmadım. Böyle bir yapıdan haberdar olanınız varsa lütfen beni de bilgilendirsin. Anadolu köy evlerindeki nadide taş ve ahşap işçiliği bile yerini 50’lerden sonra, köksüz, beton-tuğla-sıva yapılara terk etti. Bugün bütün Türkiye içlerinde hiçbir birikimin izlerini taşımayan beton prizmalar mezarlığıdır. Dinimize çok bağlıyız ya, Bizans’tan alınan kilise kubbelerinin yanına Mısır’dan getirilip dikilen bir minareyle oluşan cami modelini bile geliştirip özgün bir noktaya getiremedik (bol süsleme hariç). Aradan geçen beş yüz yılın sonunda ülke, mimari hilkat garibelerinden başka hiçbir şey olmayan binlerce cami ile dolup taşı. Doğal olan her

şeyin güzel, insanların yaptığı her şeyin ise çirkin olduğu bu ülkeyi deprem korkusu bile islah ve imar edemedi. Türkiye’de Mimarlık Fakültelerinde ne öğretiliyor merak ediyorum. Ne öğretilmediğini biliyorum ama... Bundan tam on yıl önce, **Antalya Mimarlar Odası**’nda verdiğim serbest desen derslerinde 90’dan sonra mezun olan hiçbir iç ve dış mimarın, bir kibrit kutusunun perspektifini çalاکalem çizemediğine, dehşet içinde tanık olmuştum. Suç, bunları artık el değmeden çizabilen bilgisayarlar programlarına teslim olmuş insanlarda mı yoksa kurgu ve tasarımın artık insanların kültürel dağarcıklarından tamamen çıkarılmış olmasında mı?

İstanbul Modern’in sahibi **Oya Eczacıbaşı** müzenin kuruluşunun beşinci yılı dolayısıyla düzenlenen **“Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar”** sergisinin açılışında konu mankeni **Tülin Şahin**’e: *“Türkiye turizminin tanıtım yüzü olarak seçilmeniz çok doğru bir tercih, sizi tebrik ediyorum.”* demiş, ben de basının yalancısıyım. Burjuvazimizin sanatı hala bir tanıtım aracı olarak görmesi ve basının, içinde bir manken olmayan hiçbir açılışa rağbet göstermeyeceğinin düşünülmesi ülkemiz için ne kadar karakteristik değil mi? *“Turizme endekslenmemiş kültürün pazarda yeri yoktur.”* vecizesinin bir başka biçimde söylenmesi gibi geldi bana. Belki de sergide yapıtları olan sanatçılar, ilgi odağı olabilmek için kısa bir süreliğine de olsa manken olmak istemişlerdir, anlayışla karşılıyorum. İstanbul Modern üzerine konuşan herkesin müzenin şehrin yurtdışındaki imajına sağladığı katkılardan bahsetmesi, müzenin asıl hedefi konusunda düşündürücü ipuçları içeriyor. Yan hedeflerinin arasında toplumsal bilinci biçimlendirmenin de olduğunu biliyorum ama toplumsal bilinci yükseltmek gibi bir düşünceleri de var mı, pek emin değilim. Bu doğrultuda beş yılda ne gibi başarılar sağlandığına dair elimizde somut bir veri de yok.

Herhalde ülkemizde turizm ve kültür arasındaki derin uçurumun ayrımına varmanın en kolay yolu deniz kıyısında güneşlenen insanları gözlemlemek olsa gerek. Antalya’da yaşayan biri olarak yazın fırsat buldukça ve çok severek gittiğim **Olimpos** sahilinde gördüğüm güneşlenen insanların arasında kitap okuyanların yalnızca ecnebi gençler olması beni her seferinde üzer. Yerli öğrenci gençliğin gözde mekânlarından biri olan bu sahilde ne yazık ki, Türk nüfus kütüğüne kayıtlı olanların elinde görebilecekleriniz sigara, bira ve çekirdekle sınırlıdır (diğer sahillerde de durum farklı değildir ve çöpler bir işaret olarak doğaya terk edilir!). En okuyanın elinde ancak haftalık bir mizah dergisine rastlayabilirsiniz. Yeşilaycı değilim, kimseye ne yiyip

içmesi gerektiği konusunda akıl vermeye niyetim de yok. Ancak bir halk için turizm eşittir tatil eşittir yeme-içme-eğlenme-sevişme-uyuma kültürü ise, şimdi tesadüfen aynı sahili paylaştığım bir Alman gencinin, kitap okuması sayesinde, on sene sonra sana teknoloji pazarlamasına, normları belirlemesine ya da senin hayatımı da etkileyecek kararları alma hakkını kendinde görmesine itiraz etmeyeceksin!

Kültürün yalnızca kitap okumaktan ibaret olmadığını, bir yaşam biçimi olduğunun bilincindeyim. Ne var ki, kültürel birikim de ancak yazılı ve görsel metinler yolu ile geleceğe aktarılabilir. Türkiye'deki en büyük eksiklik de fütursuzca gerçekleştirilen yıkım ve kıyımların sonucunda incelmış, damıtılmış bir birikimin inşa edilememiş olması. Aramızdan kaç kişi yaşantısında bu topraklarda on bin yıldır yaşamış kavimlerden herhangi bir iz görebiliyor? (Müslümanlık bu topraklara ait bir birikim değildir). Bu kavimlerden arta kalan yapılarda birer "turistik ürün"den daha fazlasını görmeyen zihniyetten, bu yapıların taşıdıkları kültürel anlamın günümüze taşınması gibi bir kaygı beklemenin de, doğal olarak anlamı yok. İki bin yıl önce inşa edilen otuz kilometrelik Roma su kemerinin bölük pörçük birkaç metresi ayakta kaldığı için **Side**'nin **Kemer Mahallesi** olarak anılan bölgesinde, Cumhuriyetin inşa ettiği (özgün olmasa da) ender yapılardan biri olan tarihi Su Kulesi de, geçtiğimiz yıl özel sektöre satılarak yıkıldı. Şimdi yerinde daha büyük mimari facia olan bir "iş merkezi" var. İşin acısı, yanı başında gürül gürül akan **Manavgat Çayı**'nın suyunu "Barış Suyu" palavrası ile saldırgan **İsrail**'e pazarlamanın yolları aranırken, turizmin (tuz buz edilmiş) incisi Side'de günümüzde hala su sorunu yaşanıyor. İşte kültürel birikimin eksikliğinden kastım budur. Sizi bilmem ama "turizm" ve "kültür"ün bir arada olmasının gerekliliğini, ben de ancak bu yazıyı yazdıktan sonra anladım. Kültürün olmadığı yerde turizmden ne beklenir ki?

Her Türk Ressam Doğsa

Yanılmıyorsam sevgili **Aziz Nesin** söylemişti: “*Her iki Türkten üçü şairdir.*” diye. Şiir okuyanı az ama yazanı çok bir halk olduğumuz kesin. En azından lise yıllarında matematik (edebiyat değil) defterinin arka sayfalarına birkaç şiir karalamamış olanımız yoktur. Buna rağmen, ister hayal gücü kıtlığı deyin, ister sanatsal duyarlılık eksikliği, isterseniz de toplumsal baskı, kendimizi gündelik hayatın dışında bile zengin bir dille ifade edebildiğimiz söylenemez. Bırakın zengin dille ifadeyi basit bir dilekçeyi bile yazmaktan aciz kuşaklar ülkesiyiz. Türklerin gizli kalmış yeteneklerinin arasında (şairlik kadar) ressamlık da olsaydı, dilekçe yazabilmekten vazgeçtim, en azından bir adresi tarif etmekte bu kadar zorlanmayacaktık. Ressamlık için fazlaca bir malzemeye ihtiyaç olduğunu zannetmeyin, şiir yazmak için gerekli olan kalem ve kâğıt ressam olabilmek için de pekâlâ yeterlidir.

Ressam olmaktan kastım herkesin eline fırçayı, boyayı alıp tuvalin karşısında ter dökmesi değil elbet. Ressam olmayı, nesnelere arasındaki ilişkiyi görsel boyutta algılayıp, görüntünün süreç içinde edinerek teşhir ettiği (ya da gizlediği) anlamın bütün içindeki yerini çözümleyebilmekle eş tutuyorum. Ressam olmak ressam gözüyle bakabilmektir. Bu da, şehir planlamacılığında yerel mimariye, giyim kuşamdan ev dekorasyonuna, aydınlatmadan izlemek zorunda bırakıldığımız televizyon programlarına kadar, eksikliğini hayatımızın her alanında hissettiren bütünlük ve ilişki sorununu aşabilmemize bir nebze yardımcı olabilir.

Türk edebiyatının bozkırdaki (sönmüş ama dumanı hala tüten) bir yanardağ misali yalnız adamı **Yusuf Atılğan**, katıksız bir şehir insanı romanı olan *Aylak Adam*’ı yazdığı 1959 yılında Manisa’nın **Hacırahmanlı** köyünde çiftçilik yapıyordu. Aradan geçen elli yılda değeri, nadide bir şarap misali artan bu başyapıt, yanında oldukça sığ kalan *Issız Adam* filminin apaçık ilham kaynağı olduğu halde, hakkının teslim edileceği günü beklemeye devam ediyor. Günümüzde, orta öğretimdeki edebiyat hocalarının bile adını unuttuğu bu yazarımızın, geride az sayıda eser bırakmış olması, kendisine verilen önemin azlığına ve eserlerinin hoyratça yağmalanmasına mazeret oluşturmamalı. Her biri zengin insan betimlemeleriyle dolu, ruhumuzun ayrıntılarda gizli örgüsünü ortaya koyan birer görsel şölen diyebileceğim roman ve öyküleri, bir yazarın ancak resimle olan bağının sonucunda ortaya çıkabilecek cümleler panayırır. Yusuf Atılğan

olmasaydı, tramvaydaki adamın kulağının ardındaki kirin bir **Matisse** desenine benzeyebileceğini (Aylak Adam, s. 17) nereden bilecektik ki?

Son zamanlarda, Türk dilinin göz ardı edilmiş zenginliklerini edebiyatımıza kazandırdığı için okumaktan keyif aldığım tek romancımız olan **Hasan Ali Toptaş**'ın birkaç yıl önce **Antalya**'da yaptığı söyleşiye katılmıştım. Edebiyat üzerine edilen sözler bittiğinde, günümüz Türk ressamlarından kimi beğendiğini ya da sanatına yakın bulduğunu sormuştum kendisine. Utangaç bir edayla, çağdaş Türk resmini pek izleyemediğini (hiç sergiye gitmiyormuş) ancak **Yalçın Gökçebağ**'ın resimlerini çok beğendiğini söylemişti. (Aralarında sanat anlayışı açısından hiçbir bağ göremediğim Hasan Ali Toptaş'ın naif ressam Yalçın Gökçebağ'ı beğenmesinin nedeni ikisinin de Denizli'nin **Çal** ilçesinde doğmuş olması ise, rahatsız edici bir "toprağım" durumu ile karşı karşıyayız demektir.) Eğer sanat olarak kendisine yakın buluyorsa, **Mehmet Güteryüz**'ün en beğendiği yazarın **Mahmut Makal** olduğunu söylemesi kadar hayret verici bir durum ki daha vahim demektir. O gün yaşadığım hayal kırıklığının etkisini üzerimden atamadığımdan, son deneme kitabını bir türlü elim varıp da alamıyorum. Madem o bizim resimlerimize gelip bakmıyor, ben de onun kitaplarını okumam, diye düşündüğümünden değil. Bir yazarın dili ne kadar zengin olursa olsun, imge oluşturabilmesi için görsel kurgunun dilini de okuyabilmesi gerektiğini düşündüğümünden. Görsel kurgunun olmadığı yerde dil kelime oyunlarının açmazına düşmekten kurtulamaz. Edebiyat okumadan ressam olunamadığı gibi, resim izlemeden/okumadan da yazar olunamayacağını düşünüyorum.

Geçen ay kültürel birikimin eksikliğinden Türkiye'de özgün bir mimarinin gelişemediğini yazmıştım. Bu kültürel fukaralıkta, mimarlarımızda en eksik olanın da resim bilgisi olduğunu iddia ediyorum. Bir ülke düşünün ki, tüm mimarisi, insan tarafından biçimlendirilen tüm görüntüsü parayı elinde bulundurduğu için karar verme hakkına sahip olan birikimsiz mütahitler tarafından oluşturulsun, olacak iş değil! Ancak ne yazık ki oldu ve olmaya devam ediyor. Bağırarak soruyorum: Sorunun yalnızca ekonomik nedenlere dayandırılmayacağını, aynı parayı harcayarak çok daha estetik yapılar inşa edilebileceğini düşünen ve bu doğrultuda mücadele etme kararlılığı içinde olan mimarlar yok mu bu ülkede?

Hepimiz ilkokulda resim dersi aldık. Aldık da, müfredattaki konuları klişeleşmiş görüntülerle kâğıtta hiçbir beyaz nokta kalmayana dek boyamaktan başka ne öğrendik? Geriye dönüp de, yaşadığım şartlara ve temel eğitim yıllarında resim adına neler yaptığıma baktığımda bugün bir ressam olabilmeme hala şaşarım. Gerçi benim gibi kemirdiği ağdaki yırtıktan kaçabilen birkaç balık genel durum için bir gösterge oluşturmuyor. Görünen o ki, **Milli Eğitim Bakanlığı** tarafından resimden nefret etmemiz için gösterilen onca gayret meyvelerini hayatın her alanında veriyor. Yaşım kırk yedi, kızım on yaşında. O da, her “**Yerli Malları Haftası**”nda, her **10 Kasım**’da, her **23 Nisan**’da benim de otuz yedi yıl önce yapmak zorunda olduğum resimlerin aynısını (ağlayarak) yapmak zorunda. Bu ülkede, değişmeyen tek şeyin *değişmeme* olduğun görmek var ya, işte ben de ona ağlıyorum.

İngesel düşünebilmek farklılıkların uyumunu keşfedebilmek, soyutlayabilmek, kavramsallaştırabilmek ve bir duruma çok yönlü bakabilmek demektir. Resimle kurulacak bağ insana imgesel düşünme ve nesnelere kavramlar arasında ilişki kurabilme yetisini kazandırır. Yalnızca benzetmeye dayalı bir resim anlayışı resmi hayattan yalıtmaktır. Bırakın mimarlık fakültelerini, Türkiye’deki bütün güzel sanatlar fakültelerinde bile resim adına öğretilenler resmin hayatla olan ilişkisini kurmak amacından çok uzaktır. Onun için Türkiye’de şair gibi ressam da çok ama (sanıldığı gibi aksine) sanatçı azdır. Sanat ise hayatın ta kendisidir. Eğer siz de çevrenizdeki görüntü kirliliği denilen karmaşadan rahatsızsanız, resim sanatını hayatınızın bir parçası haline getirmeye gayret edin. Yok, beni ırgalamıyor diyorsanız, o zaman askeri resim eğitimine devam.

Sol sağ, sol sağ... Her Türk res-sam doğ-sa!

Kaplumbağanın Bir Bildiği Olmalı

Bilgi denilen muğlak göstergeler dizgesinin seri biçimde üretilip süratle piyasaya sürüldüğü, kısa sürede işlevini tamamlayıp aynı hızla yenisine yer açtığı, zamanın gerisinde kalmamamız tavsiyesiyle, hayatın akıllara durgunluk veren ritmine ayak uydurmaya zorlandığımız bir çağda -tam da bu nedenlerden dolayı- akıl sağlığımıza tekrar kavuşmak istiyorsak, inadına yavaşlamamız gerekiyor. Paradoksun hayatın yaratıcı dinamosu olduğu inancıyla, hızın yalnızca kafaları bulandırmak amacıyla kutsal ilan edildiği zamanımızda yavaşlamanın ileriye doğru atılmış bir adım olduğunu iddia etmekte bir sakınca görmüyorum. Yavaşlamayı değişimin reddi olarak algılayanlara: Hızı denetleyen değişimin yönünü ve sürecin içeriğini de tayin eder, diyebilirim. İtalyan edebiyatçı **Filippo Marinetti**'nin 1909'de Paris'te çıkan "Le Figaro" gazetesinde yayımladığı **Fütürist Manifesto**'da yer alan "*Dünya yeni bir güzellikle zenginleşmiştir. Yeni güzellik sürattir, hızlıdır. Motoru güçle sarsılan, homurdanan bir yarış arabası Victoire de Samothrace'dan (antik bir Yunan heykeli) daha güzeldir. Biz, dünyadaki gerçekten sağlıklı tek şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz.*" cümlelerini hatırlamakta fayda var. Hızı modernizmin en önemli ögesi olarak yücelten fütüristlerin en sonunda **Mussolini**'nin faşizmine intikal etmiş olmaları, geleceğimize dair bir uyarı niteliğinde olmalıdır.

Andrey Tarkovski'nin sinemaya getirdiği en özgün anlatım yöntemlerinden biri olan yavaş ve uzun çekimlerin ardında yatan, hiç de tahmin edildiği gibi biçimsel açıdan farklı, kişisel bir dil yaratma kaygısı değildi. Yaşananları görebilmenin yaşanış biçimini fark etmeye yetmeyeceğini bilen usta yönetmenin kameranın yavaş hareketiyle, uzun sürede kaydedilen çekimleri kullanmaktaki amacı, izleyiciye, bir çekimin içeriğinin algısına derinlemesine nüfuz edebilmesi için gerek duyduğu zamanı tanımaktı. Başka türlü, ne **Andrey Rublev**'in "dürüstlüğü'n dinden değil sanattan beklenilmesi gerektiğine", ne de **Stalker**'ın "sanat ve bilimin paranın emrine girmesiyle ahlâki niteliklerini yitirdiklerine" dair soyut düşüncelerini kavramamıza imkân olacaktı. Yaptığı, 90'lı yıllarda hızın küresel kapitalizm tarafından yeniden yüceltilmesine (tesadüf mü?) yirmi yıl önceden verilmiş bir cevap olarak görülebilir. Günümüzde yeniliğinden hiçbir şey kaybetmediğini görüyoruz.

En kısa sürede en yüksek kârı elde edebilmek kaygısıyla insani olan her şeyi tahrip etmekte hiçbir sakınca görmeyen kapitalizm, insanın doğal ritmine saldırmaktan da çekinmiyor. Evrim sürecinde evrendeki döngüyle uyum içinde oluşmuş nabzımız, kanın damarlarımızdaki dolaşımı hızı ve sindirim için gerekli zaman gibi doğal süreçlerde kendini gösteren insani ritim, algılama aşamasında da belirli bir zamana gereksinim duyar. Reklam filmlerindeki *hızlı* montajlar, yediğimizden fazlasını vücudumuzdan alıp götüren *fast food* gıdalar, bizleri bilgiye *daha çabuk* ulaştırmayı vaat eden internet sunucuları, *hızlandırılmış* dil kursları, *süratle* değişen *trendler*... Hepsi ama hepsi neye hizmet eden bir çarkın içinde olduğumuzu düşünmemize fırsat tanımadan, bizleri, sunulan değil açıkça dayatılan hayatın özünü algılamamızı imkânsızlaştırarak, bilmediğimiz bir geleceğe doğru haldır huldur akan, aptallaştırılmış kalabalığın içine çekmek amacı güderler. Bildiğimiz tek şey ne pahasına olursa olsun, hızdan payımızı alabilmek için *orada* olmaktır! Ne adına?

Paul Virilio, *Enformasyon Bombası* adlı kitabında “*İktidar için haberleşmenin hızlanması dağınık insan topluluklarına hükmedilmesini kolaylaştırmıştır.*” der. **Hız ve Politika**'da ise, *askeri sınıf ve mühendisler tarafından örgütlenen hız toplumunun bütün edimleriyle askeri bir toplum olduğunu* öne sürer. Buradan bakıldığında, geçmişte Avrupalı faşistlerin, günümüzde ise ABD merkezli küresel para babalarının toplumlarını militarize etmek amacıyla hızı, herkesin ulaşması gereken bir ideal olarak sunmaya neden mecbur oldukları anlaşılır. Yaptıkları, fizikten ödünç alınan, hızla hareket eden bir nesnenin yönünü değiştirmek için çok küçük bir güce ihtiyaç duyulması yasasının topluma uyarlanmasıdır: Önce hızlandır, sonra kolaylıkla yönlendirebilirsin.

Alelacele edinilmiş, derme çatma alışkanlıkları, uzun zaman alan ve emek gerektiren kişisel eğitim sürecine tercih edenlere söyleyecek bir çift sözüm var: Yavaşlık yüzeyden kaçıştır, yatay olanın imhası, dikey olanın keşfedilmesidir; aynı zamanda hem yükselme hem de derinleşmedir. İnsandan çalınan zamanı, tekrar onun denetimine sunmaktır. Hız, zamanın sıkıştırılması, yavaşlık ise esnetilmesi ve genişletilmesidir. Hızlanma, hıza tapmamızı vaaz edenlerin çok doğru bir biçimde ifade ettikleri üzere, dünyayı ve insanı küçültürken, insanı büyütecek ve dünyasını geliştirecek olan yavaşlamadır. Tüketim toplumunun ayakta kalabilmesi için ihtiyaç duyduğu ‘sığ insan’ -uyduruk reklam terimleriyle konuşmak gerekirse- “hayatı sınırlara

takılmadan, dolu dolu yaşamamızı” ancak hızın sağlayacağı yanılığısıyla oluşturulabilir. Hız tüketim toplumunun arama motorudur.

Sanatın hayata müdahale etmek gibi bir iddiası ve en ufak bir direnme gücü varsa, sentetik yöntemlerle hızlandırılmış hayata ayak uydurmaktan vazgeçip onu insani hıza indirmenin yollarını aramalıdır. Hemen akla, bir görüntünün *deriinin* felsefi anlamlar içerdiği duygusunu yaratmak için kullanılan *ağır* çekim videolar gelebilir. Bu türden yapay yavaşlatma yöntemlerinin yaratmaya çalıştığı sahte derinlik üzerine Amerikalı sanatçı **Burt Barr**’ın, izleyiciyi ters köşeye yatırdığı bir videosunu hatırlıyorum. Ters dönmüş (ölmeye yatmış, yatırılmış?) bir kaplumbağa ile cismani ilişkide olduğunu izlenimini veren ikinci bir kaplumbağanın 45 saniyelik görüntüsünü 7 dakikaya yayarak gösteren *The Fall* (Güz) adlı bu video, gördüklerimin arasında yavaş çekimin bir anlam ifade ettiği ilk ve son işti. Kaplumbağanın ağır çekim kaydının, tavşanın hızlı çekimde koşmasından daha şaşırtıcı olduğunu görmek... Asıl şaşırtıcı olan oydu.

Borges, *Kaplumbağa Simgeleri* adlı makalesinde Elea’lı **Zenon**’un ölümsüz paradoksunu aktarır: “**Achilles** kaplumbağadan on kat daha hızlı koşar ve ona on metrelik bir avans verir. Achilles bu on metreyi koştuğunda, kaplumbağa bir metre koşmuştur. Achilles bir metre koştuğunda, kaplumbağa bir desimetre koşar. Achilles bir desimetre hareket ettiğinde, kaplumbağa bir santimetre, Achilles bir santimetre yol aldığı anda kaplumbağa bir milimetre yol alır. Achilles bir milimetre kıpırdadığında ise kaplumbağa milimetrenin onda biri kadar kımıldar. Bu böyle sonsuza dek sürebilir.”

Achilles’le yarışmıyorum. Bir ressam olarak kendime avans verdim, yavaş boyuyorum. Yavaşlamak şaşırtmaktır.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Sait TOPRAK
Doğum Yeri ve Yılı : Bozova 01-01-1983
Medeni Hali : Bekar
Adres : Emn.Cad. Deniz Apt. No: 7 – Merkez/URFA
e-posta : redi_ax@hotmail.com

EĞİTİM DURUMU

(2009-) : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.
(2006-2009) : Lisans, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Adana.
(1996-2000) : Lise, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi/Urfa.
() : Ortaokul, Yatılı İlk Öğretim Bölge Okulu/ Bozova.
(1993-1996) : İlkokul, Yatılı İlk Öğretim Bölge Okulu / Bozova.