

Büyüyü Bozmak, Yeniden- Yön Vermek

Fulya Erdemci

[...]

Yeniden Soyut

Server Demirtaş'ın 1980'lerin sonu, 1990'ların başında yaptığı resimle heykel arasında bir yerde konumlayabileceğimiz, ama ne resim ne de heykel tanımı içine sığan, soyut yerleştirmeleri, daha önce Altan Gürman'ın montajlarında gördüğümüz, yanılısama ya da temsil etme durumunu “deşifre etme” eylemini başka bir boyutta sürdürmektedir. 1991 yılında gerçekleştirdiği, şerit hâlindeki PVC'leri bir merkezden başlayıp, kendi etrafında döndürerek, oluşturduğu daire formundaki yer işinin ismi *Otuzbeşbinmetre* ve yine aynı yöntemi kullanarak üstünde yer aldığı duvara uyumlu bir biçimde büyüyen oluklu mukavvadan yaptığı işin ismi ise *Beşbinaltıyüz*'dür. İşlerine isim olarak, kullandığı malzemenin miktarını vererek, hem soyutlamanın getirdiği aura'yı yırtıp büyüü bozuyor, hem de Lyotard'ın sözünü ettiği sanatçının işinin hünerini/yönteminideşifre etme eylemini gerçekleştiriyor.

Candeğer Furtun'un insan bedeninden ayırarak soyutladığı, oturma pozisyonundaki sermaik bacak figürünü çoğaltarak ve yan yana dizerek oluşturduğu dizi de, çoğaltmanın getirdiği tekrar nedeniyle bir tür soyut motife dönüşüyor. Yerleştirme, figüratifin uyandırdığı anlatı ile soyutun kavramsallığı arasında salınıyor.

Serhat Kiraz, STT'nin Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı ilk sergide, boş galeri mekânını foto-gerçekçi bir uygulamayla resmettiği tuvalerini sergileyerek, çağdaş sanat alanında Gürman ve Onur'dan sonra resmi kavramsallaştırma denemesi yapan ikinci kuşaktan ilk sanatçı olmuştur. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başlarını kapsayan dönemde, Mithat Şen, Kemal Önsoy ve Gün gibi sanatçıların çalışmalarıyla soyut resim önemli dönüşüm geçirmiştir. Soyut ve biçimsel olanla, figürasyon arasında denemeler yapan bu sanatçılar, Füsun Onur'un

minimalist müzik yerleştirmelerinde hazır-nesne kullanarak başardığı soyut formu anlatıya açma eylemini, farklı yöntemler ve ifadelerle resim alanında gerçekleştirmişlerdir. Bu denemelere 1990'lı yıllarda Canan Tolon da katılmıştır. Haluk Akakçe'nin soyut resme ve tarihine ithafla 2000'lerde yaptığı video ve animasyon çalışmaları ve üç boyutlu nesne-tuvaleri de bu denemelerin farklı ifade araçları ve yaklaşımlarını örnekler.

Daha önce Sabri Berkel ve Ömer Uluç'un çalışmalarında rastladığımız kavramsal yaklaşımlar ve mekanizasyon, Mithat şen'in resimlerinde farklı bir boyut kazanmıştır. Mithat şen 1980'lerin ikinci yarısından itibaren, soyut olarak adlandıramayacağımız, ama bir figür de ortaya koymayan, bedene ve beyne gönderme yapan organik, kıvrımlı biçimlerden oluşan, ama onların bir soyutlaması da olmayan "imge"sini çoğaltıp dizilere dönüştürmüştür. Bu diziler bazen topografi modelleri gibi katmanlaşıyor, bazen de sanatçı organik monokrom formlarını "Tetris" bilgisayar oyunuyla birleştiriyor, bilgisayar dünyasının dijital renkli geometrik formlarıyla üst üste getiriyor. 1980'li yıllarda rölyefleşen bu imge-formlar, 1990'lı yılların sonlarında üçüncü boyutta nesneleşiyor. Sanatçının fırçasının ve elinin izinin görünmediği hazır-nesne bitmişliğinde gerçekleştirilen bu diziler, resimde kavramsallaştırmanın ilk adımlarındandır. Resmini, aynı formun renk ve doku bileşimlerinin, farklı uzamsal ve mekânsal ilişkiler içindeki tezahürleri üzerinde kuran sanatçının bu tavrı, minimalistlerin "az daha çoktur" sloganını anımsatıyor.

Gün ise 1980'lerde ham ketenden tuval bezinin üstüne serbest dışavurumcu ritmik fırça darbeleriyle oluşturduğu resimlerinde, tuvalin üzerinde içe doğru giden bir derinlik yanılısaması yaratmak yerine tuvalin dışına doğru açılan bir uzam yaratmıştır. Uzamı biçimlendiren performatif fırça darbeleriyle, kendi el yazısını birleştirerek, soyut ve dışavurumcu olan dil gibi bir göstergeler zincirini bağlamıştır. 1985 tarihli *Sohbet Etmek için Bizimkini Aradım* isimli resmindeki metinde gündelik konuşma biçimini tekrarlarlarken, görsel olarak da gündeliğin monoton ritmi ve detaylarında yatan olağanüstü renkliliği soyut fırça darbeleriyle ifade etmiştir. Sanatçı bu erken dönem resimlerinde, görsel olanla sözel olanı, yani iki ayrı dili, bir araya getirmiştir. Bu iki ayrı kayıt, hem fiziksel, hem de kavramsal olarak birbirleriyle ilişkilenerken, resmin algılanması, kavranması ve yorumlanmasında derinlik sağlayan oyunbaz bir alan açmıştır. Daha önce Zeki Faik İzer ve Erol Akyavaş da soyutla yazıyı, Osmanlı kaligrafisini birleştirmişlerdir, ama kaligrafinin resimsel yapısını göz önüne

aldığımızda, Gün'ün görsel dille sözel dil arasında kurduğu ilişkiden çok başka bir ilişki kurduklarını görürüz. Ayrıca, İzer ve Akyavaş'ın yüksek kültüre referansları ve gündelikten uzaklıkları da onları bu bağlamda Gün'den ayıran temel özelliklerdir.

Kemal Önsoy'un resimlerinde, büyük bir titizlikle çalışılmış, hatta düzenlenmiş bir "rastlantı" estetiğiyle karşılaşırız. Gün'ün tersine, Önsoy baskı tekniğini anımsatan bir yöntem uygulayarak, resimlerinde fırça izi bırakmaz, ama parmaklarının ve ellerinin izini anımsatan, lekesele figürleri ve kent peyzajlarını, 1990'larda uzaydaki karadelikleri anımsatan soyut organik oval formlar takip eder. "Dan Lynch" (1991) olarak adlandırdığı bu dizisinde, daha önceki resimlerinde gördüğümüz ön plan ile arka plan arasında gidip gelen bakışımızla, kaybolup beliren figürler ve ilişkilerden doğan ve sürekli değişen algılama oyunu yerini, daha meditatif bir algılama sürecine bırakır. Resim yüzeyinin açılarak, ortaya çıkan boşluğun neredeyse tuvalin tümünü kapladığı, lekenin birincil duruma geldiği bu resimlerinde ön plan ile arka plan arasında başka bir diyalektik oyun başlar. Ovalerin yamuk organik formları ve boyanın bazı yerlerde yoğunlaşmasından doğan hacim nedeniyle bazen yüzeyi arka plana iterek ortaya çıkmakta olan gök cisimlerini anımsatır, bazen de yüzeyin açılmasıyla oluşan içe doğru açılan bir delik yanılması yaratır. Önsoy 2000'lerde organik ve geometrik soyutlamayı bir araya getirerek, mutlak soyutlama ile figüratif arasında gidip gelen resimler yapmış, hem de 2001 yılında 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde resmini üçüncü boyutla ilişkilendirmiştir. Genetik araştırmalar, mikrobiyoloji ve uzay çalışmalarında kavramsal göndermeler yapan Önsoy, *Gel Gözlerimden Ağla* (2001) isimli strafordan yapılmış helezon formundaki merdiveni andıran anıtsal heykelinde de, hem su moleküllerinin yörünge hareketlerini, hem de minarelerin içindeki merdivenlere gönderme yapar.

Canan Tolon 1980'lerin sonlarında üçüncü boyutla ilişkilendirildiği tuvallerinin yanı sıra, 1990'larda üç boyutlu yerleştirmeler de yapmaya başlamıştır. Doğal ve insan yapısı uzamlar ve mekânlar Tolon'un resimlerinde ağırlıklı yer tutar. Yağlıboyanın yanı sıra, pas ve çimen gibi farklı malzemeler kullanan sanatçı, inşa-yıkılma ya da belirme-yok olma sürecindeki tektonik yapıları, kent peyzajlarını, endüstri sonrası manzaraları ve kuşbakışı topografyaları betimler. Tolon, çim ve pas gibi dönüşüm içindeki organik malzemeleri kullanarak resmini fiziksel dünyayla ilişkilendirir ve sergileme süresinde bir değişim sürecine açar. Resim, heykel, yerleştirme gibi farklı alanları birlikte düşünen ve birbirinin içine geçiren uygulamalar yapan

sanatçı *Baskı Altında* isimli 1994 tarihli yerleştirmesinde resimlerinde kullandığı pas ve çimi, metal levha ve strüktürle birleştirmiştir. Paslanmış metal levhaların üstünde yetişen çimler, kuşbakışı bir coğrafyayı haritalarken, çelik strüktüre yay gibi gerilmiş metal tabakalar, farklı eğilimlerde yan yana dizilerek, endüstriyel bir doğa parçasının gök fotoğrafını anımsatıyor.²⁰ Sanatçı, endüstri sonrası toplumlarında, insanın ve doğanın teknoloji karşısındaki çoktan kaybetmiş duruşunu tersine çevirerek, metalin üstünde bile büyüme mucizesi gösteren çimlerde somutlaşan ve metal tabakaların jilet gibi gerilmiş formunda ifade bulan patlama öncesi bir gerilime dönüştürüyor.

²⁰ Constance Lewallen, "Interview with Canan Tolon": *Canan Tolon. Limbo* içinde (İstanbul: Galeri Nev Yayınları, 1998), s. 49.