

dar olan bir modernizmden söz ediyorum. Bu arayış tabii Türkiye'de de oldu. Hâlâ narsisist eğilimin Türk edebiyatının çoğunda geçerli olduğunu öne sürebilirim. Ciddi bir arayıştır ve bence modernizasyona çok terstir, çünkü toplumu iletlemeyi üstlenmiş bu modernizasyoncu elitlerin narsizmi başkadır.

Beral Madra: Kanımca modernizm var mıdır yok mudur sorusunun yerine modernizmin ne denli güçlü yaşanmış olduğunu tartışmak daha doğru olur. Çünkü eğer bir değişim varsa, bunun neye karşı olduğunu hesaplanması söz konusudur. Önemli konulardan birisi, 6. yy'da Roma ve Bizans arasındaki rekabet ile başlayan ve günümüze kadar süren doğu-batı ikilemidir. Biz bunu bir süre daha kültürel imge/kavram bütünlüğü sorusunu olarak yaşayacağız. Bugün doğu kültürünün mirasçısı olan ülkeler kendi kültür ve sanatlarını çağdaş bir senteze sokamadan batı sanatının egemenliği altına girmişlerdir. Batı sanatının 20. yüzyılda kendi sanatlarından kaynak ve güç aldığına da 20. yüzyıldan sonra fark etmişlerdir. Kendileri ise geçmiş kültür ve sanatlarını turistik malzeme olarak dünya pazarlarına sürmektedirler. Burada şu soruyu sormakta yarar var. Batılı sanatının doğu sanatını özümsemesi ile doğulu bir sanatın batı sanatını özümsemesi arasında bir ayırım olabilir mi? Değişik toplumsal-siyasal-ekonomik sistemler, koşullar, çevreler içinde yaşayan insanlar için değişik özümseme durumları söz konusudur. Batılı sanatçı kendi geçmişinin sahibidir, doğulu sanatçı da kendi geçmişinin. Aşılmanın farklı sonuçlar yaratacağı açıktır. Ayrıca zaman ve süreç ayrımları olması da doğaldır. Şimdi batılı bir sanatının doğu sanatını özümsemesine yeni bir örneği vermek istiyorum. Philip Taffee *İslam Düşleri* (Roger Denson, *Art Flash*, Ekim, 1990) adlı makalede özette şunlar söyleniyor: batı için Osmanlı, Safavi, Selçuk, Abbasi dönemlerinin sanat ve kültürü önyargı ve yanlış yorumlarla bulandırılmışlardır. Batının kültür kompleksinin, öteki'nin tarihsel değerlerine yansıtılmasıdır. Batıda yaratılan revizyonist, emperyalist bakış açısının gerçeğe uymadığı çoktan bilinmelidir. — Taffee'nin tualleri tahta baskı ve monoprnt kolajlarından oluşuyor. Taffee, ortodoks İslamın temelindeki ulusalciliktan, toplumsal, ekonomik ve siyasal kuramlardan annarak onun imge dünyasını kullanıyor. Genelde motif ve sayısını tüm geçreğin temeli olması ve her özel motif ve sayının kendisine ilişkin bir geçreğin doğasını ve işlevini belirlemesi gibi düşünceleri kullanıyor. — İslamda temsiliyet yasağı, insanın içindeki tanrısıl niteliğin hiçbir zaman taklit edilemeyecek bir nitelik olması bu sanatının ilgisini kayıyor. — Taffee, İslam amikozizmini - ki bu bilinen ikonaklazmdan farklıdır, çünkü bir karşıt ölçüt, bir seçenek üretir (oysa ikonaklazm tümüyle olumsuzluğu yöneltilir, seçenek vermez) - yeniden kurarak, 1980'lerin sanat pazarının etkisindeki sanat ile İslam oluğumu arasında bir koşulluğa dikkat çekiyor. İslam sanatı nasıl anikonik ise Neo-Geo'cuların ya da simulyasyonculanın hicivci ve biçimci çevresi de ikonagrafi kullanmaya karşdır. İslam estetiği, Kur'an'ın verdiği reçeteye göre insan imgesini yansıtır, 80'lerin sonundaki sanat pazarı da, 80'lerin başındaki güfûratif sanata karşı çıkan yeni hicivci bir üstluben çığırkanlığını yapan eleştirel düşüncenin aynasıdır. İslam otoriteleri nasıl Allah'ın portresinden korkuyor, peygamber ledolcu imge açlığını aşayılıyorsa 1980'lerin sanat yarıçları da sanatın değerinin işlem ve düşünceden soyutlanarak ticari değerlere taşınmasını, gelecekteki alış verişler için olanaklar hazırlanmasını irdeliyorlardı. İslamın insanları ve inançmaları ikna etmek için güçlü bir sanata gereksinimi vardı. Bunu, Allah'ın yasalarnı görsel bir sifreye dönüştürerek yaptı. Bunu yaparken egemenliği altında olan ikon taraftarlarını da ürktümedi. Anikonik sistem içinde tektanrıcılığı Pythagor geometrisi ile birleştirdi ve tüm evreni içine aldı. Bundan doğan kültür ve sanat İslamın ahlak kurallarnı, matematik belitlerle örgütleyen ilkeri temsil etti. İslamda ve batıda sanatçı toplumun üst katmanlarında yer alır. ABD ve Avrupa'da sanatçı kapitalizmin dinamiksi içindedir. Ortaçağ ortadoğusunda sanatçı Kur'an'ın yüksek düzeninin içindedir. Her iki sistem de sanatçının sistemin kalıcılığı içindeki katkısını güvenceye alır. Her iki sistemde de sanatçının bireysel eserleri gerçekleşir, ya da gerçekleşmez; bu, büyük plan içinde önemli değildir, çünkü her durumda sanatçının katkısının tahakkuku sonuçta geniş anlamda insanlık tarafından belirlenecektir. (Buraya kadar Denson'un düşüncelerini özetledik.) Taffee'nin İpek Aksüğür Duben ile koşulluk gösteren özellikleri var: — Karmaşık bir batı ve doğu metafizik düzenini, karşıtlıklarla biraraya getirmek, — Pozitivist, pragmatik, siyasal ve materyalist koşullarda anlaşılması güç olan İslam düzenini gündeme getirmek. Burada, Batılı bir sanatçının doğuyu özümsemesi ile doğulu bir sanatçının batıyı özümsemesinin ayırımı izleyebiliyoruz. Aksüğür, İslam motif evrenini en aza indirgerek, çoğaltmış, ama yalnızca değinilmiş, bir insan figürasyonuna müdahale ediyor. Figür de burada bir motif (pattern) gibi kullanılmıştır. İki değisik sanat evreninin imgeleeri aynı düzleme getirilerek bir birleşime sokulmak üzeredir. Ancak, bu birleşimi bilinci olarak tam tamına gerçekleştiriyor, Aksüğür, bu birleşimin eşliğinde duruyor. Her iki sanat sisteminin öğeleri, burada boşlukta yüzüyor. Bu boşluk, modernist bir soyutlamanın bir (purizmin) izlerini taşıyor, ama aynı zamanda kaotik bir dünyayı algılamaya çalışan bilincin kaygan zeminini oluşturuyor. Öğelerin desantralize bir biçimde yayılması, bir bakıma, İslamın bütünlüeyici, birleştirici (unity) özelliğinden uzaklaşıyor, yeni sistemlerin dekonstruktivist özelliklerine uzanıyor. Aksüğür'ün özümsemesi, gerçeklerin varlığını kabul edilimesi (burada gizli bir tevekkül diyebiliriz) ve bu gerçeklerden oluşan alanın koşullarını çözümlüeyici bir yaklaşımla içeriyor. Taffee için İslam sanatı yeni bir alan; Aksüğür için her iki alan da yeni değil; o, ikisini de iyi biliyor, ikisinin ortasındaki yerini iyi koruyor, ikisini de eşit ölçüde kullanıyor ve denge kurmaya çalışıyor.

Deniz Şengel: Bu sergide çıplak vücutun temsiliyetine baktığımızda bunun arkasında dört form görebiliyoruz: Birincisi, doğunun minyatürlerinin sahipli benedenleri ki bu, - yüksek alçak kültür ikilemi açısından - doğunun yüksek sanattan gelen bir form. Öbür tarafta, çıplak kadın bedenini tamamen dışlayan yüksek doğu resmi, yani alçak boyut burada devreye giriyor. Minyatürlerin giynik sahipli benedenleri, dışlanan çıplaklıkla kaynaştırılmış. Öte yanda, batının çıplak kadın bedeninin ulvileştirilmesi, en yüksek formal tezahürü var: Platonik bir gelenek içinde gösterilen çıplak kadın bedeni. Bir yandan da çıplak bedenin, batının alçık kültüründe, "belden aşağı" Rabalaisien biçimde ele alınışı var. Böylece dört tür bedenden söz edebiliriz. Bu resimlerin anlatımında "boşlukta yüzmek" ve "eşikte durma" deyişleri kullanıldı. Gerçekten bunlar bir eşğin resmi gibi geliyor bana. Ve "tevekkül" de, bu eşikliliğin bir parçası olmak üzere, bugün bu karmaşık, bu gelenekler yumağı kültürümüzde, en rasyonel, en olumlu ve zengin pozisyonmuş gibi geliyor bana. "Tevekkül" içinde, yani doğu/batı ayırımı yapmadan, her yöne kabakilmek ve radikal farklılıkların organik biçimde birleşirmemek, bunlardan bir senteze ulaşmamakta direnmek... "dekonstruktivizm" diye bir şey varsa, bence bu pozisyonun tanımını böyle yapabiliriz. Ki, bu türden bir "tevekkül", bu resimlerde var, derim.

Yalçın Sadak: Ben burada figürün birer motife indirgenmiş olduğunu söylemek istiyorum ki - onu siz iletiniz. Doğru bir benzetme. Burada figür yalnızca hatlarıyla, konturlarıyla belirlenmiş ve çoğaltılabilen bir özelliğe sahip. Figür tipki motife olduğu gibi yüzeyle ilişkili tüm sorunlarını, organik problemlerini bitirmiş. İpek'te figür bir sorunsal olarak beliriyor, karşımızda onun yerine tarihsel içeriğinden son derece arındırılmış, birer göstergeye indirgenmiş, motif gibi figürler duruyor. Burada belki de bir dışlama söz konusu, tevekkül de olabilir. Dışlamayı düzlemdeki boşluğa ele alarak anlatacak olursam, bu motifler doğrudan doğruya iki ayrı geleneksel kültürel forma gönderme yapıyorlar. İki ayrı geleneksel kültürel forma yapılan göndermenin yanılanlık ilişkisi içinde yer almaları önemlidir. Bu ilişki organik bir bütünlüğe ya da senteze gitmek gibi bir kaygı gütmüyor. Bence bu benimsemekten, onaylamaktan çok her iki kültür formunu geleneğinden dışlamak anlamına gelir. Bu da tarih dışı diyebileceğim bir kuşatma çabasıdır. İpek'in resmi tarih dışında ya da tarih dışı bir bakış açısında bir noktada bulunuyor.

Vasif Kortun: Aklıma bir taraftan minyatür meselesi gelirken, yani gövdeyi dış çingirleriyle tanımlanan bir ünye olarak düşünürsek, ve de İslam minyatüründe belli bir sayıda figür repertuarı olduğunu ve bu repertuarın bir minyatürden öbürüne çok küçük farklarla değiştiğini, ama o repertuarın kendisinin değişmediğini, yerel ekollerden ana ekollere kadar bunların sürekli olarak değişmediğini, yerel ekollerden ana ekollere kadar bunların sürekli olarak kullanıldığını aklımızda tutarsak, İpek'in resmine baktığımızda gene böyle bir şeyin var olduğunu fakat ayrıca bir farklılık da bulunduğunu görüyoruz. Bu bir kadın gövdesi, çoğalabilirliğin dışında bir kadın gövdesi. Bir tahmin daha yürütürsek, bu İpek'in kendi gövdesi. Aynı zamanda bu gövde bir ruhi alan çizilebiliyor, sert bir alan, bir titreşimi çizilebiliyor. Bence bu alan arastırılması gereken bir nokta. Yani Türkiye'de figür derinliği tartışmasını gazetelerde okuduğumuzdan dışında sorunsallaştırırsak figür resmi yapan sanatçılar çok fazla değil. Yani Osman Hamdi'den beri figürü kendi ruhi alanını ve titreşimini yaratan bir gövde olarak tanımlayan sanatçı çok az. Bu resimlerde beden çizilmesi ve çoğaltılabilir olması kadar teklifi de önemli, çünkü o çoğalan beden tek bir vücuta ait, bir kadın vücudu ve Türkiye resmindeki bir kadının vücuduna ait.

Sezer Tansuğ: Figür yalnız motif olarak değil, farklı şekilde de kullanılıyor. Yani iki şekilde kullanılıyor. Bir, şablon gibi, motifler bileşimi gibi; bir de pentür kaliteleriyse. Bu iki farklı tavrı bir arada kullanması da tabii başka bir boyut getiriyor. Şablon ve figür uygulamalarında İslami, konstruktif yani geçmeli motiflere çağrışimler var.

Canan Togan: Ben bu figürleri şablon olarak düşünmüyorum, kaligrafik görüyorum. P. Taffee ile mukayese edersek Taffee'ninki daha çok dekordur. Bu figürler saçsız, ağızsız, asexüel, tamamen iki boyutlu. Pentür ve kaligrafî tavrı var.

Gülşen Karamustafa: Benim gördüğüm kadanyla İpek zor bir resim yapmaya çalışıyor. Bu çok önemli bir şey. Bir pentür şikliği ya da görür görmez büyük bir albeni olayı yok; kavrayıp kendi içine çeken birşey değil. Altını ve derinlemesine doldurduğu bir yol seçiyor ve bunun üzerine kurmaya çalışıyor resimlerini, ve bence bu zorluk onun bu kadar konuşulmasına yol açıyor. Mesela bu yanılanlık fikri ki, belki bir noktaya gelindiğinde hep birşerlin yanyana kalması söz konusu oluyor. Bu, yine kültür meselesinden dolay. Bütün bunları bize konuşturabilecek zor bir işe sivanmış olması da önemlidir bence.