

Askeri Bir Miras ve Taktiksel Bir Tahribat

DUYGU DEMİR

Bu metnin iddiası basit ama belki biraz alışılmışın dışında: Altan Gürman’ın pratiğine spesifik bir yerel resim tarihi merceğinden bakıyorum ve sanatçıyı belli bir Osmanlı ressamları menşeinin modernist ucu diyebileceğim noktasına yerleştiriyorum. Altan Gürman’ı minyatürleriyle ünlü Matrakçı Nasuh, Yıldız Sarayı’nın bahçelerinden figürsüz manzaralar resmeden asker ressamı ve (daha sonra Şeker Ahmet Paşa olarak tanınacak olan) Ahmed Ali’yle yan yana koyarak görsel yakınlıklar üzerine kurulu alternatif bir sanatsal soyağacı kurguluyorum. Biraraya getirdiğim bu sanatsal tümen ve önerdiğim akrabalıklar, askeri deneyim etrafında şekillenmiş ortak bir gözü, bir bakma şeklini ve devletin emrinde olma kimliğini izleyen tarihsel bir hat üzerinden şekilleniyor. Böyle bir kurgunun ardındaki daha büyük iddia ise, askerileşmenin Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinin pek çok farklı noktasında yaygın olarak modernleşme ve Batılaşma ile iç içe geçtiğidir. Bunun da ötesinde, gelmek istediğim nokta, bu militer altyapının modernleşmenin bir parçası olan Batı tarzında resmin kısmi ve kademeli ithali sırasında sanatçı-bürokratların görsel üretimini doğrudan ve dolaylı olarak şekillendiren bir etmen olduğudur.

Altan Gürman’ın resim pratiğini bu iddia üzerinden okumak “askerileşme” ile “asrileşme” arasındaki yerel bağlantıyı ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda hem bu özgül sanatsal mirasın hem de resmin kendisinin çözülüşünün izini sürerken, Gürman’ın resmi araç olarak kullanan incelikli eleştirel pozisyonunun da görülmesini mümkün kılıyor. Burada yapmaya çalıştığım şey kesin sonuçlar çıkaran bir okumayla sanatçının niyetini ifşa etmek değil (ama böyle bir niyetin ihtimalini bütünüyle göz ardı etmek de değil), daha ziyade kişisel bir kanaati askeri eğilimli görsel yakınlıklar üzerinden açmaya çalışırken, okuyucuyu biraz sabır göstererek beni takip etmeye davet eden mütevazı bir öneri sunmaktır.

Topografik Minyatür

Sanat tarihçisi Günsel Renda, İran minyatüründeki *Şehname* örneğinde olduğu gibi edebi eserleri görselleştirmekten farklı olarak, Osmanlı’nın minyatür yaklaşımının törenler, av gezileri ve askeri zaferler gibi güncel ve tarihi olayların tasviriyle meşgul



Matrakçı Nasuh, *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irak*eyn-i Sultan Süleyman Han, 1537, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

olduğunu belirtir. Yani Osmanlı nakkaşı, gözlemden hareketle birinci elden tanıdığı olduğu olayları betimliyordu. Dolayısıyla minyatürler aynı zamanda belge görevi de görüyordu, çünkü “gerçeklik”i güvenilir bir şekilde yansıtmayı taahhüt ediyorlardı; bu durum özellikle olayların geçtiği yerlerin tanımlanmasında geçerliydi, zira nakkaşların “topografik düzenleme” yoluyla söz konusu yerlerin coğrafi özelliklerini belirtmekte gösterdikleri özen detayları ve karakteristik özellikleri tarif ederek bu alanları gelecekte de saptanabilir yerler olarak işaretliyordu. Renda’ya göre Osmanlı minyatür ressamlığı, ne kadar stilize edilmiş olursa olsun, gözleme dayalıydı ve bu sayede de Osmanlı ordusunun kuşattığı ya da yerleştiği kasaba, kale ve şehirleri tarihçiler tarafından tanınabilir kılıyordu. (Renda ayrıca “topografik minyatür” olarak adlandırdığı bu tarzın, o zamanlar dolaşımda olan Portekiz ve İspanyol haritalarından esinlenilerek hazırlanmış Osmanlı atlaslarıyla eşzamanlı oluşunun da altını çizer.) Önemli askeri seferlerde Kanuni Sultan Süleyman’a eşlik etmiş olan Matrakçı Nasuh, topografik minyatür ile manzara resmi arasında bir biçimsel üslup ile çalışırken, hem bir haritacının titizliğiyle yer ve konumları detaylara dikkat ederek belgelemiş, hem de renk ve kompozisyon kullanımıyla onlara güçlü bir kişiselleştirilmiş doğa duygusu aşılamıştı. Renda’ya göre Matrakçı Nasuh’un eserleri, manzara resmine yaklaşan topografik minyatür olarak karakterize edilebilir.¹ Bir yeniçeri olan Matrakçı, hem keskin nişancılığı ve kılıç kullanmadaki ustalığıyla hem de bir matematikçi, tarihçi, haritacı ve minyatür ressamı olarak bilinen çok yönlü bir bilimadamı, bir hezarfendi.

Altan Gürman ise tam anlamıyla bir ressamdı. Küçükken dedesi aracılığıyla, daha sonra da İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde Ercüment Kalmık’ın derslerinde mimari ile flörtü olmuştu, ama daha sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne kaydolmuş ve buradan mezun olmuştu. Bunun akabinde Paris’te geçirdiği üç yıl önceki çalışmalarını tamamen reddetmesine neden olmuş ve İstanbul’a resme yaklaşımı tamamen değişmiş bir şekilde dönmüştü. Gürman Türkiye’ye döndüğünde, Paris’te dikkatle tuttuğu eskiz defterindeki çizimleri (1963-66), kolajları ve resimleri adını kendi koyduğu, hazır-nesneyi entegre eden ve tuval yüzeyini “tehlikeli bölge” olarak imlerken üçüncü boyuta taşan ve resme girişi tamamen engelleyen “montajlar”a dönüşmüştü. Hızla hayata geçirmeye başladığı bu yapıtlar Gürman’ın kendine özgü, genişletilmiş resim dilini oluşturdu. Günsel Renda’nın Matrakçı Nasuh’un elyazmalarındaki görsel üretimini manzara resimleri ile topografik minyatürler arasında konumlandırmasıyla, Canan Beykal’ın Gürman’ın ölümünden sonra yazdığı monografinin sanatçının “görünü”lerini anlamak için asker bakışını tanımladığı bölümü arasında garip bir benzerlik söz konusu:

[...] biz bu görünülere öyle bir belirli kişinin bakış perspektifinden bakmalıyız ki, elemanlar bize bir şey ifade edebilsinler. Kimdir bu kişi? Hiç kuşkusuz bu araziyi (sahnenin içinden görülmeyen ama bizim durduğumuz yerden) yeşil alanları, tepeleri, ağaçları durup gözleyen biridir. Eğer bu göstergelerin sadece ağaç, tepe, bulut gibi kavramların herhangi bir ağaç, herhangi bir tepe, herhangi bir alan gibi genel kavramlardan öte bir şey ile anlamlandırılmaları gerekiyorsa ve Gürman’ın anlatmak istediğine yaklaşılmak isteniyorsa o zaman bu gözün sahibinin bu araziyle ilişkisi olan bir askerin gözü olduğunu söylemeliyiz. İşte bu nedenle bu görünülere “peyzaj” tanımını uygun bulmuyor ve “peyzaj” olarak değerlendirilmemesi gerektiğini öneriyorum. Bunlar, peyzaj sanatından daha çok tabya sanatıdırılar kanımca. Gürman’ın bütün yaşamı, sanatı ve yapıtlarının

¹ Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1. Cilt, Günsel Renda, Turan Erol, Nurullah Berk, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Mustafa Aslier (haz.) (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1980), s. 25.



Ahmet Ragıp, Yıldız Sarayı Bahçesi, 1890'lar, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

ilgi odağı olan askerlikle ilişkilerini kurmadan bu görünülerin kodlamalarına uygun şifre anahtarını bulmamız olası değildir.²

Burada Altan Gürman'ın Matrakçı Nasuh'la eşleştirilmesi ikisi arasındaki benzerlikleri bilinçli olarak formalist düzeye doğru genişletiyor ve bugün gözümüze neredeyse karikatürümsü gelen tasvir ekonomilerinin yakınlığını ve benzer doğal unsurları içeriyor oluşlarını öne çıkararak, dört yüz yıldan fazla bir süre arayla yaşamış bu iki sanatçının doğaya bakışlarındaki askeri benzerliğin altını çiziyor. Tabii ki, bu çarpıcı örtüşmeye rağmen, Matrakçı Nasuh'un yapıtında temsil gerçekten var olan bir yere karşılık geldiğinden tanımlayıcı unsurlar içeriyor; Gürman'da ise bu tür detaylardan tamamen arındırılmış, asgari düzeyde tutulmuş göstergeler arazinin ve su kütlelerinin şeyliğine işaret ediyor ve topografik bakış açısı (sanatçının benimsediği, askerin ileri derecede soyutlayıcı bakışı) gösterilenin kendisi haline geliyor.

Askeri Manzara Resimleri

Her ne kadar gerçek anlamda manzara resmi Osmanlı sarayına Avrupalı sanatçılara yaptırılan duvar resimleri aracılığıyla 18. yüzyılda girmiş olsa ve bu daha sonra seçkinlerin modernleşme ve Avrupalılaştırmanın göstergesi olarak evlerine soktukları bir moda olarak yayılsa da, manzara ve çizgisel perspektif fikri Osmanlı sanatçılarının sözlüğüne askeri eğitim yoluyla girmişti. Sanat derslerinin müfredata dahil edildiği ilk okullar Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793) ve Mekteb-i Ulum-u Harbiye-i Şahane (1834) idi; ikisi de Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'den (1883) önce kurulmuştu. Askeri personel ve mühendis-mimar³ yetiştirmeyi amaçlayan bu kurumlardaki menazır (perspektif) ve resim derslerinde fotoğraflar ve Avrupa'dan gelen baskılar gibi zaten iki boyuta indirgenmiş çalışmalardan kopyalayarak öğrenmeye dayalı bir öğretim modeli uygulanıyordu.⁴ Batı tekniğini esasen askeri hedefler doğrultusunda uyarlayan bu “sanat dersleri”, müfredata topografik planlar, teknik çizimler ve gravürler yapılması amacıyla eklenmişti. Hedef kendini resim yoluyla ifade edebilen sanatçılar yaratmak değil, askeri ilerleme için en yeni eğitim yöntemleriyle öğrenciler yetiştirmekti. Batı tarzında teknik temsil üzerine eğitilmiş bu ilk nesillerden bir başka beklenti de, modernliğin icra edildiği mekânlardan biri olan saray için resimler üretmeleriydi. Bu resimler İslami hassasiyetleri en az rencide edeceği düşünüldüğü için genellikle insan figürü içermeyen manzara resimleriydi. Wendy M.K. Shaw, *Ottoman Painting* (Osmanlı Resmi) adlı kitabında, askeri okullarda verilen bu derslerin melez kimlikler ve melez yapıtlar ortaya çıkardığını söyler; bunlar herhangi bir sanatsal geleneğe dahil olmayan, ya şematik askeri resimler olarak işlev gören tablolar ya da padişah himayesinde üretilmiş, doğayı taklit yasağından sakınmak adına fotoğraflardan çoğaltılmış tuval üzerine yağlıboya manzara resimleridir.

İkinci kategori, çoğunlukla İstanbul ve çevresinin, özellikle de Yıldız Sarayı'nın bahçelerinin, genellikle Sultan II. Abdülhamid albümlerindeki fotoğrafların röprodüksiyonları olan resimlerden oluşuyordu.⁵ Bu resimler, anlatımcı, romantik ya da idealize edilmiş, doğaya bakan kişinin özne konumunu ima eden, Batı geleneğinde manzara resimleri olmaktan ziyade, “peyzaj düzenlemesi yapılmış arazilerin fotoğraflarının resimleri”ydi.⁶ Yıldız Sarayı resimlerinin fotoğrafların büyütülmüş ve renklendirilmiş icraları olarak garip donukluklarıyla Gürman'ın soğuk yüzeylerinin kasıtlı düzlüğü arasında bir yakınlık olduğu öne sürülebilir. Sanatçı Turan



Narni Köprüsü, 1972.

Erol'un bu manzara resimlerinin tekinsiz esrarına ilişkin söyledikleri, Yıldız Sarayı resimleri kadar Gürman'ın resimlerine de uyuyor:

Bu resimlerde gökyüzü her zaman mavidir, bazen ufka doğru geriye giderken parlaklaşır veya ince beyaz bulutlar tarafından aydınlatılır ve sular da bu maviyi yansıtan aynalardır. Ağaçlar ve sokak lambaları aynı yönde monoton bir ritim kurarlar; hiçbir şey hareket etmez, her şey payına düşen ışığı sonsuza dek aynı kaynaktan ve aynı oranda alır. Bu resimler, ne sabah ne de akşamın olduğu, sisli ufukların görülmediği, güneşin hiç parlamadığı ve mevsimlerin hiç değişmediği bir evrenin aynalarıdır. Bu dünyada sonbahar ya da kış yoktur; her şey dolaylı bir bahar ışığı altında sonsuz bir uykuya dalmış gibi görünür.⁷

Yıldız resimleri neredeyse “yansıtılmış görüntüler”dir; doğaya ilk başta fotoğraf mecrasının ara yüzünden geçerek ulaşır, daha sonra da fotoğraf tuval üzerine yağlıboya aracılığıyla resme dönüşür, yani imge iki katmanlı bir dolayımınma geçirir. Bu resimler düz, objektif ve dolaysızdır, figür zeminde erir ve uzamsal derinliği çökertir; düşünüldüğünde bunların doğrudan doğruya pop duyarlığa uygun düşen nitelikler olduğu görülür. Mekanik röprodüksiyonların röprodüksiyonları olan bu resimler, yarım asırdan uzun bir süre sonra Altan Gürman tarafından benimsenecek olan yapısal taktiklerin tuhaf öncüleri olarak okunabilirler. Kuşkusuz, Yıldız Sarayı resimleri, fotoğrafları teknik bir egzersiz ya da askerlerin imparatorluğa olan bağlılığının bir parçası olarak büyütüp renklendirerek tuvale aktarma girişimleridir ve Batı resim geleneği içinde bir okuryazarlığa değil, Batı üslubunda resim yapmanın tekniğinde yeterliliğe işaret eden girişimlerdir. Gürman'ın çalışmalarıysa derin birer zihinsel egzersizdir; onun yapıtları yalnızca resmin tarihi hakkında yorum yapmakla kalmayan, aynı zamanda resmin araçlarını temel bileşenlerine indirgeyerek güncel bir yapısal tartışmaya katılan entelektüel bir sanatçının resimsel sorgulamalarıdır.⁸

Ancak Gürman'ın çalışmalarıyla Yıldız Sarayı resimleri arasında başka bir ortak nokta daha bulunuyor: Bireyselliğin bastırılması. 19. yüzyıl Osmanlı ressamaları örneğinde, bireyselliğin bastırılması devletin iradesindeydi: Askerler tarafından yapılan manzara resimleri bireylerin izini taşımıyor, resimler eğitimler tarafından düzeltiliyor veya tamamlanıyor ve bu tuvaler Batılılaşan sarayı süslemek için genellikle “kulları” imzasıyla padişaha sunuluyordu:

Bireysel imza yerine veya bireysel imzaya ek olarak bir sadakat beyanı ile imzalanan resimler, padişahın hükmettiği toprakların yorumları olmaktan ziyade hükümdarın bu topraklardaki himayesine duyulan şükranı belirtme vazifesini görüyorlardı. [...] Görsel üretim geleneği olmayan askeri bir çevreden çıkan bu resimler, kişisel üslup kavramının içinde taşıdığı öznellik olasılığını bastırdı. Ne de olsa bir askeri güçlendiren şey, bireysel bir özne olarak değil, devlet iradesinin uygulayıcısı olarak var olma yeteneğidir. En erken tarihli Osmanlı resimlerinde sanatçı mevcut değildi.⁹

Tabii ki, Altan Gürman için bireyselliğin denklemden çıkarılması bilinçli bir seçimdi. Aslında sanatçının tarihselleştirilmesinde neredeyse başarılı bir şekilde bastırılmış olan önceki çalışmaları bu yelpazenin karşı ucunda duruyordu. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik resimleri, plastik kompozisyon ve hacim inşasını

² Canan Beykal, *Altan Gürman* (İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 1991), s. 56.

³ Bu noktada Gürman'ın ilk görsel eğitiminin de teknik çizime dayalı mimari eğitim izlerini taşıdığı akıldta tutulmalıdır.

⁴ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 1. cilt (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1971), s. 374-399.

⁵ Elbette manzara resimleri kesinlikle bu kategoriyle sınırlı değildi; ressamlar da fotoğrafların yanında keşif gezilerine gönderiliyordu. Bu konuda daha fazla bilgi için Selim Deringil, Ahmet Ersoy ve Berin Gölönü'nün “Tarihin Merkezine Seyahat” adlı serginin kataloğundaki metinlerine bakınız: *Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi* (1886) (İstanbul: ANAMED, 2018).

⁶ Wendy M.K. Shaw, *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic* (Londra: I.B. Tauris, 2011), s. 35. (yazarın çevirisi.)

⁷ Turan Erol, “Painting in Turkey in Nineteenth and Early Twentieth Century”, *A History of Turkish Painting*, içinde, Selman Pınar (haz.) (Cenevre: Palasar SA, 1988), s. 41. (yazarın çevirisi.)

⁸ Örneğin bkz. Gürman'ın 1972 ve 1973'te gerçekleştirdiği iki kolajı ya da 1976 tarihli ve Corot'nun *Narni'deki Köprü* başlıklı resmine atıfta bulunan aynı adlı tamamlanmamış montajı. Gürman bu işlerinde ve *Neo-Klasisizm'in Rüyası* (1975) gibi diğer kolajlarında Neo-Klasisizm ile girdiği kişisel hesaplaşmaya atıfta bulunur.

⁹ Wendy M.K. Shaw, agy., s. 33. (yazarın çevirisi.)



Ahmed Ali, *Talim Yapan Erler*, 1897, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

dışavurumcu fırça darbeleriyle hafifçe gizlediği akademik Cézanne’cı eğitiminin izlerini taşıyor. Paris’te resme yaklaşımındaki sert değişiklikten yalnızca bir yıl önce, yüzyılın ortalarında popüler olan soyut dışavurumculuğun tam teşekküllü yerel bir ifadesini benimsemiş, siyasi olmayan bir bireysel ifadeyi kucaklamıştı. Gürman *İstatistik* serisinden başlayarak imzasını işlerinden tamamen çıkarmış (ve 1970’lerden birkaç kolajı dışında bu tavrını sürdürmüştü) ve elyazısından kaynaklanabilecek kişiselliği tamamen önlemek için harf damgaları kullanmaya başlamıştı, ancak bu buluntu-nesne görünümlü işleri hâlâ tamamen eliyle üretmeye devam ediyordu. Kitap ve dergilerden dikkatlice kopyaladığı görsellerde, düşük kaliteli baskı sonucu ortaya çıkan yatay siyah şeritleri elle çoğaltarak onların mekanik üretim özelliklerini taklit ediyordu (Roy Lichtenstein’in Ben Day noktacıları tekniğiyle çizgi romanlardan aldığı görsellere yaptığı müdahaleler gibi). Gürman’ın resmini sanatçı elinin iziyle gelen kişisellikten tümüyle arındırması, Türkiye’ye dönmesinden sonra, spreyl boyayı benimsemesi ve resimlerinin yüzeylerine dikenli tel, çivi ve tahta gibi hazır malzemeleri entegre etmesiyle beraber gerçekleşecekti. Gürman kendi elini, manzaralarını gözünden resmettiği anonim ve standardize edilmiş askerin personasına bilinçli olarak tabi kıldı (daha sonraki işlerinde bu asker Pierrot figürü olarak da görünür hale gelecekti). Aslına bakılırsa Gürman, ülkenin siyasi tarihindeki kritik bir dönemde iki yıldan uzun bir süre boyunca kendisi de askerlik yapmıştı. 1960-62 yılları arasında Ankara’da (sahadaki bir askerden ziyade bir çeşit memur olarak) yaptığı zorunlu askerlik görevi, on yıllık bir liberal ekonomi ve uluslararası ittifak dönemini kesintiye uğratan ve Türkiye demokrasisinin yaşayacağı bir dizi askeri müdahalenin ilki olan 1960 askeri darbesine denk geldi. Bu dönemde kayınavidesine yolladığı bir mektup,¹⁰ Paris’e gitmeden hemen önce darbe sırasında bir asker olarak görev yapmanın Gürman için genelinde olumlu ancak absürt bir tecrübe olduğunu gösterir. Sanatçı mektubunu görev yaptığı ve sık sık “önemli işler müdürlüğü” olarak adlandırdığı Milli Savunma Bakanlığı’nın makam hiyerarşisine atıfta bulunarak bir dizi unvan kısaltmasıyla imzalamıştır. Herhalde Gürman’ın askeriye mantığıyla ilgili hoşnutsuzluğunu körükleyen ve resimlerinde askerin bakış açısını benimsemesine sebep olan etmenlerden birinin de sanatçının askeri yapıya bu istemdişi katılımı olduğunu söylemek çok da yersiz olmaz. Türkiye entelijansiyaasının demokrasiyi kurtarması ve istikrarı sağlaması için orduya bel bağlamış ve askeri darbeyi desteklemiş olması da Gürman’a absürtlüğün ve bilişsel uyumsuzluğun daha da derin bir katmanı olarak görünmüş olmalıdır.¹¹

İçinde bulunduğu açmaz Altan Gürman’inkine belki de en yakın olan sanatçı, kişisel duyarlıkları olan bir ressam ve devlete ve padişaha hizmet eden bir bürokrat olarak ikili bir konuma yerleşmiş olan Ahmed Ali’dir. Ahmed Ali, Sultan Abdülaziz tarafından fark edildiğinde Askeri Tıbbiye’de ders veriyordu ve Gustave Boulanger ve Jean-Léon Gérôme atölyelerinde eğitim alması için Paris’e gönderildi. Oradaki eğitimini tamamlayıp döndükten sonra hızla yükseldi ve Osmanlı sarayı için Avrupa resimleri satın almakla görevlendirildi. Saray koleksiyonu için akademik resimlerden tipik örnekler satın alırken biçimsel olarak Barbizon ressamlarının resimlerine benzeyen kendi çalışmalarında Paris atölyelerinde öğrendiği akademik usulü takip etmeyi reddetti. Bir yandan padişaha sadık kalırken, bir yandan da muhalif Gustave Courbet’nin çalışmalarını takip etti. Şeker Ahmed Paşa’nın geç dönem resimleri daha az Batılı ve daha fazla kültürel melezlik içeren bir yapıya sahipti, çünkü eğitimi aldığı ve yurtdışında sağlamlaştırdığı Batılı lineer perspektif teknolojilerini reddetmiş



Bilge ve Altan Gürman, tarihi bilinmiyor.

ve minyatür resmine daha yakın bir görsel dile doğru yönelmişti.¹² Ahmed Ali’nin *Talim Yapan Erler* adlı resmi, kendi ikili özne konumunun kanıtı olarak görülebilir. Bu resimde, geriye çekilmeyen arka planda bir askeri tatbikat gerçekleştirilirken, ön plandaki iki asker Ahmed Ali’nin çok sevdiği Barbizon ressamlarının sayısız kez yaptığı bir eylemde bulunmakta, otlanan geyikleri izlemektedirler. Resim belki de bir bürokrat ve asker olarak devlete sorumluluklarıyla bir sanatçı olarak kendine karşı sorumluluğu arasında kalmış olan Ahmed Ali’nin bölünmüş konumuna atıfta bulunur. Ahmed Ali’nin resimlerindeki perspektif belirsizlikleri ve üslup seçimleri çeşitli şekillerde yorumlanmıştır ve belki de bu noktada, tamamen spekülatif olarak –ve Gürman’la karşılaştırmak adına– Ahmed Ali’nin üslubundaki melezliğin aynı anda hem asker, hem sanatçı, hem de bürokrat olmasının yol açtığı bölünmüşlüğünün bir kanıtı olarak okunabileceği öne sürülebilir.

Altan Gürman, kısa kariyeri boyunca, sınırları neredeyse tamamen tuval yüzeyinin içinde kalan, resim mirasının yanı sıra içselleştirilmiş militarizmle mücadele eden, sade ve sıklıkla obsesiflik derecesinde tekrara dayalı bir arayışa odaklandı. 1967’deki ilk kişisel sergisinden başlayarak, genel olarak askeri manzaralar, silah isimleri, kamuflaj, bürokrasi imgeleri, dikenli tel ve zırh dokusundan oluşan ve yavaş yavaş genişleyen bir görsel dağarcık ortaya koymak için uğraş verdi. Bununla eşzamanlı olarak askeri öznenin soyut gözünü fenomenolojik bir bilgilenme aracı olarak kullandı ve sessiz eleştirisi için resmin sınırlarının sinyalinin veren bir resim pratiğine odaklandı.¹³ Gürman militer yapıyı, hem yaygın bir zihniyet hem de manzaraları bölgelere, insanları hedef veya zayıata çeviren ve insan hayatını risk değerlendirmesine dönüştüren bir temsil yöntemi olarak anlamakla meşguldü. Sanatçı olarak imge üretimi işindeydi; ancak kendini ve yapılışını gizlemeyecek, gerçekte nasıl işlediklerini ortaya çıkaran imgeler üretme konusunda kendini görevlendirmişti. Yapıtları kaçınılmaz bir şekilde yerel modernleşmeyle ve dolayısıyla onun militarist çağrışımlarıyla iç içe geçmiş olan bu spesifik resim tarihçesini ortaya çıkarmaya mı adanmıştı? Bunu iddia etmek epey spekülatif olur. Ancak Gürman’ın kurumsal çerçeveye meşgul olduğunu, doğrudan bir eleştiri faaliyeti içinde olmasa da en azından sanatçıların üstlendiği çeşitli misyonlarla ve tarihin atfettiği kimliklerle hesaplaşma içine girdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Askeri bakışı tuvale aktarır, seçtiği mecra olarak resmin araçlarını ve tarihini bileşenlerine ayırır ve her birinin yaptıklarını işlerinde test ederken Gürman devraldığı yerel mirasa içkin bir şeye de temas etmiş oldu: Resim yoluyla gerçekleştirilen tesadüfi bir taktiksel tahribat.

¹⁰ Altan Gürman Arşivi’nde yer alan mektupta, Gürman ofisini Empresyonist resimlerin röprodüksiyonları ile dekore eden, aslen mimar bir subayın emri altında görev yaptığı için kendisini şanslı sayar. Gürman, sanatçı olarak teknik becerilerinin ancak ölen albay ve yüzbaşılının mezartaşlarının tasarımı konusunda kendisine danışıldığında işe yaradığını anlatır. Aynı dönemde askere alınan sanatçı arkadaşı Sarkis, bu Ankara günlerine birbirlerinin arkadaşlığına sığınıp Bertrand Russell okuyarak katlandıklarını söyler. Sarkis, Gürman’ın o günlerde dışavurumcu tarzda hızlı suluboya işler yaptığını da belirtir. Yazarın Sarkis ile yaptığı görüşmeden, Temmuz 2017, İstanbul.

¹¹ Sanatçının eşi Bilge Gürman, birçok yazılı kaynakta Altan Gürman’ın işlerinin odağına askerliği koymasını başka bir anekdotla açıklar ve Paris’te beraber gördükleri Nazi toplama kamplarına dair bir fotoğraf sergisinden bahseder. Bu anlatıyı reddetmiyorum elbette, sadece bu daha önceki uzun ve mecburi tecrübenin de bir rol oynamış olması gerektiğini öne sürüyorum.

¹² Wendy M.K. Shaw, John Berger’in özcü bir okumayla (Doğu’nun geleneklerine daha derinlemesine bağlı olduğu için yurtdışında öğrendiği teknikleri unutmuş olabileceğini iddia ederek) başarısızlık olarak gördüğü şeye karşı çıkar ve Ahmed Ali’nin doğru perspektiften kaçarak Osmanlı’ya has bir yöntem geliştirmek için bilinçli bir seçim yaptığını söyler. Shaw ile aynı fikirdeyim, hatta daha da ileri giderek Ahmed Ali’nin bu resminin yalnızca onun öne sürdüğü gibi Doğu ve Batı görsel pratiklerinin bir sentezini gerçekleştirme denemesi değil, aynı zamanda kendi ikili konumunun bir göstergesi olduğunu da iddia ediyorum.

¹³ Gürman’ın içselleştirilmiş askeri gözünü ve bürokratiğini eleştirel olarak okumak da tamamen sübjektif bir karar. Alternatif olarak, savaş karşıtlığı ya da militarizm hoşnutsuzluğu gibi duruş ve duyguları yansıtan resimler üzerinden bir soyağacı da kurulabilirdi, bu izlekten gitseydim kesinlikle Çallı İbrahim’in (1916) ve Zeki Kocamemi’nin (1936) ikisi de *Gece Baskını* isimli resimlerini kullandırımdı. Savaş konusunda muğlak hisleri ifşa eden resimler için bkz.: Gizem Tongo, “‘Civilization and Competence’ Displaying Ottoman War Paintings to Their Allies”, *The Great War in the Middle East* içinde, Robert Johnson, James E. Kitchen (haz.) (Londra: Routledge, 2019).