



Günler
2017
Galata Rum Okulu, İstanbul
Fotoğraf: Can Dinlenmiş - Ege Kanar

DUYGU DEMİR

YER VE GÖK ARASINDA

Ahmet Doğu İpek'in *Günler'i*

Birkaç sene önce atölyesine yaptığım ziyaretlerden birinde, Ahmet bana işleri hakkında yazmayı isteyip istemeyeceğimi sormuştu. O dönem, bu yazının içinde yer aldığı kitap yalnızca bir düşünceydi— arkadaşım olan bir sanatçının işleri üzerine düşüncelerimi etraflıca toparlayıp kayda değer bir inceleme hâline getirerek kamusal bir çerçevede sunmanın ne kadar zorlu olacağını o sırada hesaba katmamıştım. Aldığım eğitim, bana sanatçıları tarihsel olarak inşa edilmiş özneler olarak görmeyi ve eserlerine de neredeyse birer belge gibi yaklaşmayı öğretti, bu da bir eser üzerine yazarken onun biçimsel ve nesnel özelliklerini incelemenin yanı sıra onu, kendisini üreten zihnin ve içinde bulunduğu bağlamın birer yansıması olarak da ele almam anlamına geliyor. Fakat söz konusu yakın bir arkadaşın yapıtı olduğunda bu yaklaşımı uygulamak nasıl mümkün olur? Bu metin, yarı zamanlı bir sanat eleştirmeni, henüz yolun başında bir sanat tarihçisi ve oldukça taraflı bir arkadaş olarak sahip olduğum farklı pozisyonları müzakere etme  abamın bir ürünü olarak düşünülebilir.

Ahmet'in bu yayına katkıda bulunmam için daveti laf arasında geçmişti ve cevabım hemen evet olmuştu, ancak çabucak  ne sürdüğüm bir şartla: Onunla beraber memleketi Adıyaman'ı, daha doğrusu doğup büyüdüğü köyü ziyaret etmek istiyordum. Türkiye'nin bu bölgesine daha önce hiç gitmemiştim ve doğayı çok seven ama şehir merkezinden uzak bir yerde hiç uzun süre yaşamamış bir şehir çocuğu olarak, bu deneyimi kafamda canlandıramıyordum. Bu dileğim elbette belli oranda g zetlemeci bir merak da barındırıyordu. Hatta bu arzunun içinde daha saf olduğunu hayal ettiğim bir yaşam tarzına duyduğum hüzünlü  zlem de vardı, bu özlemi büyük bir hayat değişikliğinden ziyade

arkadaş eşliğinde bir ziyaretle bir süreliğine dindirme isteği de. Bilinmez bir diyara yapacağımız bu yolculuğu, Ahmet'in bakışıyla zenginleşecek bir tür rehberli tur olarak hayal ediyordum. Aynı zamanda bu gezi tanışmamızdan önceki hayatına ışık tutacak, kendisini ve işlerini daha iyi anlamama yardımcı olacaktı. Ahmet'in aile ziyaretleri sırasında çektiği fotoğraf ve videoları daha önce görmüştüm; her seferinde engin siyah kayalıklardan oluşan manzaraları, yüksek dağları, yoğun sis perdelerini ve bitmek bilmeyen gökyüzünü belgeleyen, büyüleyici ve şiirsel görüntülerle dönüyordu. Ahmet sosyal medya paylaşımlarında sanat üretiminde benimsediği renk paletine uyan siyah beyaz filtreyi sıklıkla kullandığı için mi yoksa manzaranın kendisi neredeyse monokromatik olduğu için mi bilmiyorum, bu görüntülerin hepsi hatırımda grinin farklı tonlarıyla canlanıyor. Her hâlükârda, köyü etrafındaki bu yürüyüşlerden geriye kalan görüntülerden aklımda canlanan, iki rengin hüküm sürdüğü, karanlık ve ezici bir yer değil, – tamamen öznel görüşüme göre – oradaki yaşam tarzını da yansıtan, berrak bir coğrafi yalınlık. Ahmet'in oraya bir gün hep beraber gideceğimize dair sözü bâki. Ancak ziyaretimizin hâlâ gerçekleşmemiş olması işleri üzerine yazma konusundaki tereddütümün diğer tarafını açıklıyor: Sanatsal üretiminin memleketine derinden bağlı olduğuna inandığım için, Adıyaman'daki köyüne gitmeden Ahmet'in pratiğini tam olarak anlayamayacağım endişesi. Ancak onun seyahatlerinden birinde yanında getirdiği ve küçük bir anı olarak bana hediye ettiği, ortasından incecik, titrek beyaz bir çizgi geçen sivri ve ince taş parçası, bu zorlu yazma sürecinde bana yarenlik ediyor. O günden bu yana İstanbul'daki kütüphanemde duran bu taşın hatırasını, bugün güneşli Abu Dabi'de yazarken aklımda canlandırmaya çalışıyorum; o da tıpkı Ahmet'in işleri gibi insanın üzerinde sarı-sarı bir etki bırakan, güçlü bir tarihöncesi his uyandırıyor.

Bu küçük taş parçasının elime geçmesinden kısa bir süre önce ya da hemen sonra, Ahmet bir sergi kataloğu için yazdığı metni görüşümü almak için benimle biraz çekinerek paylaşmıştı. Bu kısa makale birinci tekil şahısta yazılmıştı ve Ahmet'in Etel Adnan'ın ilk bakışta aldatıcı bir biçimde naif görünen meşhur manzaralarından biriyle karşılaşmasıyla başlıyordu.¹ Ahmet yazısında, bir sanat fuarında çok sayıda parlak nesne arasında Adnan'ın küçük resmiyle karşılaşmasının onu çocukluğuna götürdüğünü söylüyor, şair ve ressam Adnan'ın imzası hâline gelen, dikkatle seçilmiş yalın renk kütlelerinin oluşturduğu pastel dağ manzarasının çocukluk günlerinde uyandığında kendisini karşılayan, insanı içine çeken mavi-gri dağları anımsattığından bahsediyordu. Ahmet resme baktıkça, Adnan'ın bu ufak ebatlı, iddiasız manzara resminin aynı çocukluk evinden gördüğü manzara gibi kendisini hipnotize ettiğini ve içini tefekküre davet eden bir duyguyla doldurduğunu aktarıyor, yaşadığı duyguyu bir şeye gözleri yaşarana dek sabitlenmek ya da engin bir boşluğa gözlerini dikerek dikkatle

¹ Ahmet Doğu İpek, "Boşluk, Katmanlar ve Bir Kara Lastik Ayakkabı", *İkinci Olimpos Sergileri II: Peyzaj* / Taner Ceylan (ed. Süreyya Evren), sergi kataloğu, 2019.

bakmaya benzetiyordu. Bu tecrübe hem Ahmet'in sanatsal pratiğinin geneli hem de bugün üzerine yazma görevini üstlendiğim *Siyah Su Kayıtları* başlığı altındaki *Günler* serisi için kayda değer, ancak bunu bir anlığına kenara bırakalım.

Adnan'ın eseriyle karşılaştığında Ahmet'in zihni, köylerine en yakın kasabadaki okula giden uzun ve genellikle çamurlu yolu kat ederken giydiği ucuz, siyah, plastik ayakkabılarla ilgili özel bir anıya ışınlanıyor. Yazısında Ahmet araba lastiğiyle aynı malzemeden yapıldığı için plastik kokan bu ince astarlı, sade ayakkabıların tüm şartlara rağmen temiz tutmaya gayret ettiği eşyalarından biri olduğunu anlatıyor. Bir gün okula yürürken dağ keçisi gibi hoplayıp zıplamasına karşın (bu benzetme Ahmet'e ait ve daha önce birlikte yaptığımız yürüyüşlerden şahit olduğum kadarıyla onu bu hâliyle net bir şekilde hayal edebiliyorum) ayakkabılarından biri çamurlanıyor. Siyah plastiğin yüzeyinde oluşan çizginin güzelliğini keşfedince, Ahmet bu tek ayakkabıyı temizlemeye çalışmak yerine, okulda arkadaşlarının kendisiyle alay etme riskine rağmen aynı "deseni" ayakkabısının diğer tekinde de oluşturmak üzere yürüyüşünün geri kalan bölümünde onu kasıtlı olarak çamura batırıyor. Eve döndüğündeyse kireç, kumaş ya da lastik parçaları gibi farklı malzemelerle lekeyi kalıcı hâle getirmeye uğraşıyor, ancak hiçbir müdahale bu kaza sonucu oluşan izin güzelliğini yakalayamıyor. Çabalarının annesi tarafından yanlış yorumlanması, Ahmet'e okula giderken giymesi için bir çift deri ayakkabı alınmasıyla sonuçlanıyor.

Bu hikâye hem sanatsal bilincin uyanışına dair erken bir işaret, hem çocukluğunu çevreleyen nesnel şartların gerçekliğinin canlı bir tasviri, hem de bir sanatçının diğerinin pratiğiyle nasıl ilişki kurduğuna dair bir tanıklık. Ahmet mütevazı ayakkabılarının üzerinde çamurun bıraktığı tesadüfi izlere bakarken mest olmayı, bir resmin önünde pekâlâ yaşanabilecek türden bir duyguya benzetiyor, ki bunların ikisi de estetik tecrübeler. Bu paralellik, aynı zamanda Ahmet'in içinde büyüdüğü ortamı Adnan'inkine bağlayarak, kişinin yakından aşına olduğu şeyler üzerine iş üretmesinin çocuksu masumiyetine ve ancak gerçekten sıklıkla gördüğü şeyleri resmedebileceğine dair, iki sanatçının da eserlerini anlamaya olanak sağlayan bir temas noktası sunuyor. Bugüne kadar tanıştığı en önemli insan sorulduğunda "bir dağ"² cevabını veren Adnan'ın işlerinin Ahmet'i etkilemesi elbette şaşırtıcı değil. Ahmet'in doğaya dair büyüleyici tecrübeler olarak tarif ettiği, her sabah gözünü açtığında dağlarla karşılaştığı çocukluk anıları ya da Adnan'ın resmindeki manzaranın önünde bir tür trans hâlinde durması, Kant'ın "yücelik" olarak tanımladığı kavrama oldukça yakın. Aynı zamanda Ahmet'in yazısında bu iki tecrübeyi de hiçliğin içinde bulunmak veyahuta ona bakmak olarak tanımlayışı da Zen Budizmi öğretilerini ya da anda kalmaya dair meditasyonları merkeze alan diğer pratikleri akla getiriyor.

² Etel Adnan, *Journey to Mount Tamalpais* (Sausalito: The Post-Apollo Press, 1986): 9.

Bu teorik veya ruhani bağlantıları bir araya getirmek kolay ve bir anlam da ifade ediyorlar. Ancak Ahmet'in kaleme aldığı kısa metni okumak beni başka bir yerden sarsmıştı: Öncelikle çocukluk tecrübelerimizin arasındaki nesnel şartların belirlediği çarpıcı farkla yüzleştirmişti beni. Çocukken televizyonda benimle aynı yaşta çocukların kar ve yağmur altında uzak bir yerdeki okullarına gitmek için saatlerce yürüdüğünü izlediğimde yaşadığım şaşkınlığı hatırlamıştım. Başkentte büyümüş orta sınıf bir çocuk olarak, ülkenin diğer ucunda büyüyen Ahmet ile çocukluk tecrübelerimiz arasındaki fark, aynı ülkenin sınırları içinde bulunan uçurumun derinliğini ortaya koyuyordu. Ahmet'in bana hediye ettiği taş parçasının üzerindeki titrek beyaz çizgi, içinde yetiştığımız şartlar arasında, gerçekleşmemiş Adıyaman seyahatimizin dahi kapatmayı bece remeyeceği keskinlikte bir ayrımı açıkça göstermişti. Aynı zamanda Ahmet'in şehir mimarisine dair baş döndürücü manzaralardan detaylı böcek çizimlerine ve volkanik ada haritalarına, süngerlerin omuzladığı kaya parçalarından kaba rarak dalgalanan ahşap parkelerden oluşan yerleştirmelere ve yüzlerce güneş tutulmasına ya da aldatıcı derecede yalın bir mercek ile tüm evreni temsil eden kâğıt üzerindeki iğne deliklerine kadar hayli geniş bir yelpazeye yayılan sanatsal pratiğine yakından bakmaya yöneltmişti beni: Ahmet'in çalışmalarının temel konusunu, doğa ve onunla nasıl ilişkilendiğimiz oluşturuyor. İşleri bu ilişkiyi bazen dikkatle tasvir edilmiş kaya yüzeylerini anıtsal portreler olarak sunduğunda yüce bir hayranlıkla, diğer zamanlarda ise bitmek bilmeyen bir inşaat çılgınlığı içinde mamur bir çevre yaratırken asıl meseleyi nasıl da bütünüyle kaçırdığımızı yansıtan distopik tasvirlerle temsil ediyor. İnsanın kendiyi ya da doğayla kurduğu acımasız ilişki karşısında tarafsız değil, ancak bunu dert etmeyecek kadar bilge bir tavır benimsiyor. Onun kullandığı başka türlü, belki jeolojik, hatta astronomik bir zaman cetveli. Ahmet'in eserleri yeryüzü, gökyüzü ve bu ikisinin arasındaki her şey hakkında; içsel ve dışsal manzaranın birbirinden ayrılamayacak derecede tümleşik ifadeleri; hepsinin kaynağı içinde büyüdüğü, görünürde yalın coğrafya. Sözüünü ettiği hiçlik, hiçlikten ziyade bir Zen ustasının her şeyi ve hiçbir şeyi iç içe geçişi kadar bilge ve muğlak, varoluşsal bir totolojiden ibaret.

Günler'in Ahmet'in günlük yaşamın içinde ancak ondan belli bir ölçüde kopuk varlığıyla tamamen uyumlu, sabırlı ve serinkanlı sanat pratiğinde özel bir yeri var, ancak bu serinin temsil ettiği hiçlik, olası bir yücelik tecrübesinden hemen önce bir çıkış ihtimali sunuyor; ben de bu çıkıştan faydalanacağım. (En nihayetinde bana öğretilen, sanatta yücelikten ve Kant'tan hem keyif almak hem de şüphe duymak.) Her biri kâğıt üzerine suluboya ile yapılmış siyah karelerden meydana gelen *Günler*, Ahmet'in Temmuz 2016 ile Mart 2017 arasında kendi kendine icra etmeyi sürdürdüğü performansının görsel kaydını oluşturuyor. Beyaz kâğıt üzerine damlattığı siyah suluboyayı başka hiçbir araç kullanmadan, yalnızca kâğıt yüzeyini sabırla hareket ettirerek tam bir kareye tamamladığı bu sürecin sonunda ortaya 157 parçalık bir seri çıkar. Üretildikleri günün tanıdığı olan bu kareler birbirlerine çok benzeseler de her biri farklı bir yüzey dokusuna

s. 208–222



ve kendine özgü izlere sahip. *Günler*'i oluşturan siyah kareleri yakından inceledik her birinin üzerinde kasıtlı, anlamlı ya da en azından tanıdık bir imge olduğunu hayal etmeye çalışarak *pareidolia*'ya³ kapılmamak elde değil. Aynı dönemde ortaya çıkan *Yıldızlar* gibi muazzam bir ölçeği temsil ettiği varsayıldığında, *Günler*'de siyah suluboyanın tok, pamuklu kâğıt yüzeyindeki seyahati kara delikler, meteor yağmurları ya da gezegen yüzeyleriyle ilişkilendirilebilir. Daha dünyevi, jeolojik bir ölçekte, karelerden bazıları cılız bir ayışığı tarafından hafifçe aydınlatılan heyelanları, çığları, çağlayanları, ormanları hatta Kuzey Işıkları'nı akla getirebilir. Daha yakından bakıldığında ise içinde insan teninin, hücre çeperlerinin veya vücut sıvılarının seçildiği hüresel ya da tensel bir harita olarak görülebilir. Ancak zengin psikolojik izdüşümlere olanak sağlasa da *Günler* bir Rorschach testi işlevi görmek üzere üretilmedi. Burada eserlerin, bakını onları yakından incelemeye ya da tefekküre davet etmesi, toplumsal ölçekte tecrübe edilen bir travmanın tanınması ve adlandırılması için bir çağrı niteliği taşıyor. Siyah suluboyanın kâğıt yüzeyinde ortaya çıkardığı rastlantısal formlar, hem farklı biçimsel ihtimallere açıklığı, hem de, yalnız sanatçının değil, bizlerin de o dönemde yaptığı gibi, kişinin kontrolü dışındaki olaylara teslimiyetini imliyor.

Şimdi, hem teknik hem duygusal açıdan zor da olsa Ahmet'in *Günler*'in kaydını tuttuğu zaman aralığına dönüp bu dönemi hatırlamaya çalışmak, ona yakından bakmak gerekiyor. 2016 yılı yaz başında Ahmet üniversite eğitimi için taşındığı ve senelerdir yaşamakta olduğu İstanbul'un karmaşasında uzaklaşarak, sükunet içinde çalışmak üzere Türkiye'nin batısında bir köyde inzivaya çekilmişti. Ahmet'in İstanbul'dan ayrılmasından kısa süre sonra, 15 Temmuz gecesi gerçekleşen ve Türkiye'nin güncel siyasi iklimini derinden etkilemeye bugün de devam eden askeri darbe girişimi, şehir ve ülkenin geri kalanını temelden sarstı. Demokrasiye olan mütereddit bağlılığı son elli senece gerçekleşen dört askeri darbe ile sınanmış ve zayıflamış yüz senelik bir cumhuriyet olan Türkiye'nin siyasi ortamına müdahil (ve maruz) olan herkes için son derece belirsiz, bitmek bilmeyen bir geceydi bu. Darbe girişimi, aralarında sivil vatandaşların da bulunduğu yüzlerce kişinin ölümüyle sonuçlandı. Darbe girişimi sonrasında Türkiye'de olağanüstü hâl ilan edildi ve hükümet iki sene boyunca düzeni tekrar sağlamak üzere geniş kapsamlı önlemler aldı.⁴ Bu döneme ayrıca 2016 yazı Atatürk Havalimanı saldırısı ve yine İstanbul'daki bir gece kulübüne düzenlenen yılbaşı saldırısı gibi büyük ölçekteki terör olayları kadar Ahmet'in de memleketinin bulunduğu Türkiye'nin güneydoğusunda gerçekleşen bombalama ve Suriye sınırındaki çatışmalar da damga vurdu. Ben, Ahmet'in *Günler* başlıklı serisinin,

³ Pareidolia, genellikle görsel bir uyarıya anlamlı bir yorum getirme ve/veya aşına olduğu diğer bir şeye benzetme eğilimidir; kişi böylece gerçekte var olmayan bir nesne, desen veya anlam algılar. -e.n.

⁴ AKP'nin darbe girişimi öncesi ve sonrasında Fethullah Gülen'le ihtilafı, popülizm stratejileri ve otokrasiye kayma süreci üzerine, bkz. Julius M. Rogenhofer, "Antidemocratic Populism in Turkey after the July 2016 Coup Attempt", *Populism*, Vol.1 (2), Leiden, Boston, Brill: 116-145.

Türkiye’de yaşanan bu olağanüstü günler ve onu takip eden aylar boyunca, bu döneme bir cevap olarak ortaya çıktığını düşünüyor ve *Günler*’i oluşturan 157 adet farklı kâğıt üzeri siyah kareyi, ülkenin tarihindeki bu dönüm noktasının soyut birer kaydı olarak okuyorum.⁵ 20. yüzyıla ait sanat tarihsel anlatılarda sıklıkla rastlanan, soyutlamanın dünyevi olanın etkisizleştirilmesi veya indirgenmesi olduğu ithamının aksine, *Günler*’de cisimleşen hâliyle soyutlama, bana kalırsa, belli bir zaman ve mekâna dair, otonom olmayan izler olarak faaliyet gösteren daha farklı bir soyutlama. Ayrıca söz konusu soyutlamanın, serinin ortaya çıktığı dönemde sanatsal üretim anlayışı anlamsız hâle getirilen sanatçı için tefekküre olanak sağlayan günlük bir egzersiz olmanın yanı sıra, mevcut şartlar içinde dile getirilmesine izin verilmeyeni unuttur(mamak üzere düşülen bir kayıt niteliği taşıyarak bir hayatta kalma taktiği işlevi gördüğü de söylenebilir.

Ahmet bu sürece büyük bir tasarıyla değil, güncel olayların beraberinde getirdiği çaresizlik ve kafa karışıklığının yanında (ki bunu geniş coğrafyalara yayılan siyasi dinamiklere teslim olmakla karıştırmamak gerekir) sanat üretmeye devam etmeye dair isteksizlikten kaynaklanan kısmen kasıtsız (ya da bir ihtimal bilinçdışı) bir jestle başlamıştı. Siyah suluboyayı pamuklu kağıtların yüzeyine döküp beyaz yüzey üzerinde siyah bir kare ortaya çıkarmayı günlük bir ritüel hâline getirdi. İlk etapta kareleri ortaya çıkarmasının sebebi çalışmakta zorlanmasıydı: “Aslında ben bu seriyi yaparak sanat üretmedim; kendi sanatımı bir kenara bırakıp biraz pasif kalmayı ve geriye çekilmeyi tercih ettim.”⁶ Sonrasında süreç kasıtlı hâle gelerek, üretmeye tekrar başlayabilmesi için bir tür ısınma ve konsantrasyon egzersizine dönüşmüştü. Ahmet bu günlük ritüeli yaz mevsiminin sonunda İstanbul’a dönene dek sürdürdü. 2016 Temmuz’unda başarısızlıkla sonuçlanan darbe girişimi sonrası ilan edilen olağanüstü hâl, 2017 yılının kış mevsimine dek uzatılırken İpek, kâğıt yüzeyinde mürekkebi hareket ettirerek siyah kareler ortaya çıkarma egzersizini günlük bir ritimde devam ettirdi. Bu sırada Ahmet ayrıca, siyah çini mürekkebiyle kapladığı 130 × 357 cm boyutunda bir kâğıdın üzerine büyük bir iğneyle delikler açtığı bir diğer tekrara dayalı ve takıntılı egzersiz ile meşguldü. Kendisine muhtemelen ruhsal değilse de fiziksel bir rahatlama sağlayan, ince dikkat gerektiren ancak huzursuz ve şiddetli bir teknik vasıtasıyla, siyah kâğıt yüzeyinin altında kalan beyaz pamuklu katman, yıldızları andıran binlerce çentik hâlinde görünür oluyor ve engin, galaktik bir manzarayı anımsatıyordu. Bunun, sanatçının düşüncelerini evrenin muazzam ölçeğine ve derin zamana kaydırarak gündelik gerçeklikten bir süreliğine uzaklaşmasını sağlayan etkili bir yöntem olduğunu tahmin etmek mümkün.

5 Gazeteci Kaya Genç, *The Lion and the Nightingale: A Journey Through Modern Turkey* (“Aslan ve Bülbül: Modern Türkiye’de Bir Yolculuk”) (İ.B. Tauris, 2019) başlıklı kitabında 2017 kışından başlayarak darbe sonrası Türkiye deneyimlerini aktarıyor ve Türkiye toplumundan aralarında sanatçıların da bulunduğu farklı aktörlerle bu seneye dair bir anlatı örüyor.

6 Ahmet Doğu İpek, Nora Tataryan ile söyleşi, “Zamanın Kaydını Tutan bir Sergi: *Günler*,” *Agos*, 21 Nisan 2017. <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/18312/zamanin-kaydini-tutan-bir-sergi-gunler> (son erişim: 26.02.2024).

Ahmet bu sıralarda, yaz ortasından beri başka bir iş üretmekte olduğunu fark etti. Görece küçük ebattaki siyah kareler, geçen günlerin tarihsel bir kaydı hâline gelmiş ve geçmiş altı ayın kaygılı hatırasını mühürlemişti. Seriyeye bir süre daha devam etse de Türkiye siyasi arenada Nisan ayında ülke çapında yapılması planlanan referanduma hazırlanırken onun bu günlük egzersizi de gitgide seyrekleşti ve Mart 2017’de miadını doldurdu. Referandumda ülkeyi parlamenter sistemden başkanlık sistemine geçirmeyi ve cumhurbaşkanının yetkilerini önemli ölçüde genişletmeyi amaçlayan anayasa değişiklikleri teklif ediliyordu. Referandum öncesi kampanya dönemine yoğun siyasi kutuplaşma ve teklif edilen anayasa değişikliklerine ilişkin tartışmalar damga vurdu. Ahmet ritüeline son verdiğinde 200 günü aşan bir süre içinde 157 adet siyah kare üretmişti. Galata Rum İlkokulu’nda gerçekleşecek kişisel sergisine⁷ bu işleri de dahil etmeye karar verdi ve seriden yaklaşık 70 siyah kareyi *Günler (Siyah Su Kayıtları)* başlığıyla sergiledi. Tarihi okulun üst katındaki giriş alanına yerleştirilen eğimli metal masaların üzerinde seri hâlinde teşhir edilen ve toplamda yaklaşık 50 metreye yayılan *Günler*, ziyaretçilerin etrafında dolaşmasını gerektiriyordu. Sergi izleyicilerinin *Günler* etrafında dolaşırken önlerinde sıralanan karelere kaydedilmiş karanlık döneme dair kendi anılarını ziyaret ettiklerini hayal etmek güç değil. Serginin açılışından yalnızca bir hafta sonra, Türkiye’de parlamenter demokrasi düzenini sınava tabi tutan anayasa referandumu gerçekleşti. Referandumun teklif ettiği, aralarında cumhurbaşkanının yetki alanını da genişleten değişiklikler küçük bir oy farkıyla kabul edildi ve ülkenin siyasi sistemi bütünüyle değişti. Darbe girişiminden sonra ilan edilen olağanüstü hâl devam ederek 2018 yazına kadar sürdü.

Günler’in takip ettiği kare format, elbette basit bir sanat tarihsel eşleştirme yaparak Kazimir Maleviç’in *Siyah Kare*’si (1915) ile beraber okunabilir; bu bariz karşılaştırmaya birden fazla incelemede rastlamak mümkün.⁸ Ancak bana kalırsa *Siyah Kare*’nin aksine *Günler*, dünyanın mimetik temsilinden uzaklaşmayı savunan soyutlamacı bir manifestodan ziyade, içinden filizlendiği sosyopolitik bağlama kökünden bağlı, şartların zorunlu olarak ortaya çıkardığı kavramsal bir jest olarak değerlendirilmeli. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, *Günler*, Türkiye’nin yakın geçmişteki politik hafızasında belirsizlik ve korkunun damga vurduğu çaresiz bir dönemin hatırasını kayda geçiriyor. Bu anlamda serinin On

7 19. yüzyılda inşa edilen Galata Rum İlkokulu da Türkiye’nin yüklü siyasi geçmişinin izlerini taşıyan bir mekândır. Ahmet, kişisel sergisinde binanın geçmişiyle de diyaloga girmişti. İstanbul’da bulunan azınlık Rum cemaati küçüldükçe 1910’dan beri bu binada faaliyet göstermekte olan Rum okulu öğrencilerini yavaş yavaş kaybetmiş ve 1988 yılında da kapatılmıştır. 2012 yılından beri ise kültür mekânı olarak faaliyet göstermektedir. bkz. <https://galatarumokulu.org/tr/galata-rum-okulu>. Okulun web sitesinin “nüfus meseleleri” olarak özetlediği duruma sebep olan olaylar için, bkz. Vryonis Speros, Jr., *The Mechanism of Catastrophe: The Turkish Pogrom of September 6–7, 1955, and the Destruction of the Greek Community of Istanbul*, (New York: Greekworks.com, 2005), 6–7 Eylül 1955 pogromuna dair birinci elden tanıklıklar için, bkz. Rifat N. Bali, *6-7 Eylül 1955 Olayları: Tanıklar – Hatıralar*, (İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2010).

8 Örneğin, bkz. Ari Akkermans, “Art that Resists Being Pigeonholed by Nationality”, *Hyperallergic*, 22 Haziran, 2018. <https://hyperallergic.com/448195/art-that-resists-being-pigeonholed-by-nationality> (son erişim: 22.03.2024).

Kawara'nın bir bütün olarak *Bugün* (1966–2013) başlığını taşıyan tarih resimleri ile ilişkilendirilmesi⁹ daha yerinde görünüyor: Kawara görünürde nötr ve çekimser tarih resimlerini yerleştirdiği her bir kutuyu o günün gazetelerinden kesilmiş haberlerle kaplayarak günlük ve politik olanı iç içe geçirmişti. Bunun yanında, Kawara'nın Ahmet'in benimsediği jسته daha da yakın duran bir diğer işinin, 1969'da başlayarak otuz sene boyunca bir düzine arkadaşına gönderdiği, üzerinde basitçe "Hâlâ hayattayım" yazan yaklaşık 900 adet telgraf olduğu da öne sürülebilir. Aralarında görsel bir bağ bulunmasa da, her iki seri de hayatta kalma ve iş üretme iradesinin yanında hem kişisel hem de sanatsal düzeyde bu arzulara engel olan kuvvetleri ortaya koyar.

Kawara'nın telgrafındaki sade cümle, Türkiye güncel sanat tarihine aşına olanları ufak bir sıçramayla neredeyse içgüdüsel olarak bir diğer esere, benzer şekilde hem günlerin kaydını tutan hem de sanatçının iç dünyasına ışık tutan Cengiz Çekil'in *Günce'sine* (1976) götürecektir. Çekil, Kawara'nın ifadesinin neredeyse tıpatıp aynısı olan "Bugün de yaşıyorum" cümlesini kırtasiyeden alınma bir çocuk defterinin çiçek desenli sayfalarının her birine damgalamış ve defteri ders verdiği üniversitedeki odasında bir hediye kutusunda saklayarak seneler içinde yalnızca seçilmiş ziyaretçilerine göstermişti. Türkiye'nin bir diğer siyasi olarak çalkantılı döneminde, üniversitelerde sağ ve sol gruplar arasındaki çatışmalar öğrencilerin ve öğretim görevlilerinin hayatını tehdit ederken ürettiği bu defterde Çekil, hayatta kaldığı günleri teker teker kayda geçiriyordu.¹⁰ Çekil'in *Günce'si* son sayfasında yer alan "Askere Gidiyorum" cümlesiyle bitiyor ve ironik bir biçimde sanatçının yaşadığı ölüm korkusunun zorunlu askerlik göreviyle bir süreliğine askıya alındığını ima ediyordu. Ahmet'in *Günler* serisiyle beraber düşünüldüğünde bahsi geçen üç eseri birleştiren ortak öge, her sanatçının belli sayıda gün ya da bir dönem boyunca hayatta kalmaya dair öznel tecrübesine işaret eden ve günlük bir ritimde (ellerini ya da damgaları kullanarak veya kâğıdı hareket ettirerek) tekrar ettiği, anlatımcı olmayan izler bırakma edimi. Bu edimle ifade edilen ise ortaya çıkan sanatsal kaydın hem tanınmaya hem de üzerine düşünölmeye değer olduğu.

Kawara'nın günlük kavramsal jestine ve Çekil'in zaman ve mekânla siyasi bir tavır üzerinden ilişkilendirme biçimine ek olarak, Ahmet'in şans unsurunu da kucaklayan, görünürde biçimci olarak algılanabilecek tavrı ile Çekil'in damgalı

⁹ Bu önerme Nora Tataryan'a ait. Nora Tataryan ile söyleşi, "Zamanın Kaydını Tutan bir Sergi: Günler," *Agos*, 21 Nisan 2017, <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/18312/zamanin-kaydini-tutan-bir-sergi-gunler> (son erişim: 26.06.2024).

¹⁰ Çekil'in günümüzde MoMA Koleksiyonu'nda bulunan söz konusu eseri ile Kawara'nın *Bugün* serisi ve telgrafları kuratörlüğünü Christian Rattemeyer'in üstlendiği *I am still alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing* sergisinde beraber sergilenmişti. Bu yüklü biraradalık hakkında, bkz. Merve Ünsal, <https://m-est.org/2017/04/10/an-encounter-cengiz-cekil-at-moma> (son erişim: 15.03.2024). On Kawara ve Cengiz arasındaki paralellik daha önce Necmi Sönmez, Vasif Kortun ve Erden Kosova gibi sanat tarihçiler tarafından dile getirilmişti. Bkz. Erden Kosova, "Ateşi Soğutmak", *Cengiz Çekil, 21.08.1945-10.11.2015*, İstanbul, SALT (2020): 96-101.

harfleri ve Kawara'nın tarihleri arasındaki biçimsel ayrımlara değinebilecek bir eser daha bu ağı dahil edilebilir: *Günler*'in karanlığına paralel olduğunu öne süreceğim, Robert Rauschenberg'in 1951 tarihli monokrom *Beyaz Resim*'leri. Arkadaşı ve işbirlikçisi John Cage'in "sessiz" kompozisyonu 4'33"e (1952) ilham olduğu bilinen *Beyaz Resimler*, Cage tarafından "ışıklar, gölgeler ve partiküllerin uçuşa geçebilmesi için birer havalımanı"¹¹ olarak tasvir edilmişti. 4'33" nasıl sessizliğin asla sessizlikten ibaret olmadığını gösteriyorsa, bu resimler de boşluğun nötr ya da tarafsız olmaktan ziyade her zaman mekân ve zamanın izlerini taşıdığını ortaya koymuştu. Rauschenberg'in Soyut Dışavurumculuğa karşı oyuncu ama bir o kadar da eleştirel bir yaklaşımla kurguladığı *Beyaz Resimler* görünüşte doldurulmamış olsa da tuvalin yüzeyinin hiçbir zaman boş olmadığını ifade ediyordu. *Beyaz Resimler*'i ürettiği dönemde Rauschenberg, günümüzde bazen seri olarak tanımlanan – ancak kendisinin bu şekilde tasarlamadığı – *Siyah Resim*'lerini de (1951–1953) üretmeye başlamıştı. Mat veya parlak siyah boyayla yaptığı *Siyah Resim*'lerinde Rauschenberg, resmin yüzeyindeki siyah katmanın altında kimi zaman seçilebilen gazete sayfalarını kullanmaya başlamış, böylece yüzeydeki dışavurumcu soyutlamayı günlük ve okunur olanla *kirlenmişti*. (Bundan kısa süre sonra, hayatı işlerine bütünüyle buyur edecekti.) Rauschenberg bu iki seriyi ürettikten sonra, 1959'da şu ünlü cümlesini kaleme almıştı: "Resim, hem sanat hem de hayatla ilişkilendirir. İkisini de yaratmak mümkün değildir. (Ben ikisinin arasındaki o boşlukta hareket etmeye çalışıyorum.)"¹² Ahmet'in *Günler*'i de buna benzer bir geçici alanda, hayatın ve sanatın, soyutun ve açıkça tanımlanmış olanın, boşluğun ve doluluğun arasında bir yerde asılı duruyor.

Ahmet'in *Günler*'i üretme sürecinin, sanata ve yaşama karşı sabırlı ve serinkanlı olarak tabir ettiğim tutumuyla bütünüyle uyumlu olduğunu ve bu anlamda (şans olgusunu kutlayan) Cage'i ve (günlük yaşamı yapıtlarının yüzeyine davet eden) Rauschenberg'i de anımsattığını ifade etmek kanımca yersiz olmayacaktır. Ancak *Günler*'i sarmalayan hiçliğin izin verdiği ölçüde, eseri toplumsal ve siyasi katmanlarıyla beraber, Rauschenberg'in deyimiyle üretildikleri dönem içinde "vuku bulan hayat" ile beraber kayda düşmeyi seçiyorum. Amacım, ürettikleri sosyopolitik dönemde üzerlerine "unutturmama" sorumluluğu yüklenmiş bu eserlere dair başka bir okuma hattı sunmak. Bana kalırsa Ahmet'in *Günler*'i, üretildiği günden bu yana, Türkiye'nin yakın dönemine sinsice nüfuz eden siyasi karanlığa cisim kazandırarak, hem kişisel hem toplumsal çerçevede deneyimlenen kademeli ruhsal değişimleri yansıtıyor ve ancak geçen zamanın mesafesiyle fark edilebilen toplumsal bir çöküntünün günlük tecrübesini görünür kılıyor.

¹¹ John Cage, "On Robert Rauschenberg, Artist and his Work", *Silence: Lectures and Writings*, (98-109): 102.

¹² "Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two.)" "Rauschenberg: Between Art and Life", *MoMA*, No. 2 (Spring, 1977), The Museum of Modern Art, 1-2.

Günler'i oluşturan siyah karelerin sessiz varlığı ve ısrarlı tekrarı, yaşamadan mümkün olduğu düşünölemeyen, her geçen gün değölse de her hafta, her ay katlanarak artan amansız bir baskı ve şiddete tanık olmanın beraberinde getirdiğı dilsizliğı yankılıyor. Üretim süreci boyunca seriye kazanmış olan bütünüyle bireysel ve bağımsız bir soyutlama dili mevcut: *Günler*'i oluşturan siyah kareler coğrafi, zamansal ve siyasi olarak açıkça tanımlı belli bir ârı cisimleştiriyor. Seri, tek bir bireyin karşı karşıya kaldığı baskının ifadesi olmanın dışında toplumsal olarak tecrübe edilen travmatik bir olayı ve sebep olduğu hazin sonuçları da kapsıyor. İster boşluğu ister karşıtı temsil etsin, siyah karelerin tüm muhteviyatıyla ağzına kadar dolu olan *Günler*, bir tür boşluk bırakarak tanımlama görevi üstleniyor; unutmamak için bir mekân belirliyor.¹³ *Günler*, ısrarla tekrarladığı kare formu kadar malzemeyi yükleyen tavrıyla da bana, Çekil'in *Günce*'den bir sene önce ürettiğı diğer bir işini, *Yer Demir Gök Bakır*'ı (1975/2010) hatırlatıyor: Eser, sanatçının "20. yüzyılın ikonu" olarak tanımladığı¹⁴ kare biçimli, küçük boyutta üç adet metal plakadan oluşur ve plakalar, onları birbirine değdirmeden belirli bir mesafede bir araya getiren çubuklarla, köşelerinden tutturulmuştur. Plakalardan en alta olanı demir, ortadaki ince yüzeyine direnç kabloları yerleştirilmiş mika, en üstteki ise bakırdır. Düzenek fişe takıldığında direnç kabloları ısınarak etrafa kötücöl, turuncu bir parlaklık yayar. Sanıldığının aksine, Çekil işine bu başlığı Yaşar Kemal'in Türkiye'nin güneydoğusunda pamuk işçilerinin çetin yaşamını ve ağılık geleneğinin kalıntılarını anlatan ünlü romanından esinle vermez. Esere adını veren, Çekil'in Van'da öğretmenlik yaptığı senelerde rastladığı bir köylüden duyduğu ve işi tanımlamak üzere ödünç aldığı bilge bir deyiştir. Sözü Çekil'e zikreden kişi, kendisine seçim yapma olanağı bırakmayan zorlu yaşamını tarif etmek için kullanır "yer demir, gök bakır" tabirini. Ahmet'in anlam evrenindeyse bu siyah kareler, yani yer ve gök arasında kalan bu gürültü, sıkışmışlıktansa, doğanın zamanı düşünöldüğünde, bizim faniliğimize ve ikisi arasında yarattığımız yaşam parantezinde olanların geçiciliğine, önemsizliğine daha yakın. Ahmet'in ayaklarımızın altına serilen yeryüzünden üzerimizdeki yıldızlara kadar geniş bir alanı kapsayan görüş alanı, içine dahil ettiği her öğeye uzak bir mesafeden bakıyor. Taşın, göğün zamanını ve yüceliğini, bizim kendi yaşamımızın göreceli ölçeğinin farkında olmamız için karşımıza koyuyor.

Ahmet'in bu dönemden hemen sonra ürettiğı işlerde ölçek iyice büyüyor, kontrol edilemez doğa hareketlerine odaklanıyor ve evrene kadar genişliyor. Örneğın *Çok Uzaktan ve Hep* (2020–2022) tepemizdeki yıldızlardan özellikle bize en yakın olanına, yani güneşe, ya da onun yokluğuna odaklanıyor. Bu işin üretim süreci de gözden kaçmayacak bir biçimde, *Günler*'inkine benzer, tesadüflere dayanan

© s. 234–246

13 Bu terimi hocam Rosalyn Deutsche'nin "Unutmama: Güncel Sanet ve Ustalığın Sorgulanması" başlıklı son kitabından ödünç alıyorum: *Not Forgetting: Contemporary Art and the Interrogation of Mastery* (Chicago: University of Chicago Press, 2022).

14 Erden Kosova (2020): 60. Ayrıca bkz.: Nisa Ari, "On Cengiz Çekil—Iron Earth, Copper Sky", <https://m-est.org/2018/07/16/on-cengiz-cekil-iron-earth-copper-sky> (son erişim: 10.06.2024).

maddi araştırmaları içeren bir metodolojiyi takip ediyor; insan kadar sanatçının da kontrolü kendinden büyük bir güce teslim ettiği, bazen "kaza" da denen bir sürecin altını çiziyor. Sonuçta ortaya çıkan ise renksiz/beyaz, hayali bir adada – Albino Adası'nda – süregiden volkanik patlamalar sonucunda oluşan sayısız güneşin tutulmasını tasvir eden, hâleli ama zifiri karanlık tam daireler oluyor – ancak bu da apayrı bir hikâye.





Border of Time
2018
Neues Museum Nürnberg, Almanya
Fotograf: Annette Kradisch