

Duygu Demir

Nuri Kuzucan'ın Kenar Oyunları

Sanat, şeylerin ve anlayışın kenarlarını araştırır; bu nedenle en sevdiği biçimler ironi, yadsıma, duygularını açığa vurmama, cahil veya masummuş gibi yapmaktır. Bitmemiş olanı, sözdizimsel olarak değişkeni, anlamsal olarak hatalı biçimlendirilmiş tercih eder. Gösterilen şeyde ve onu nasıl gösterdiğinde tutarsızlık üretir ve bunun tadını çıkarır, çünkü en yüksek bilgelik, şeylerin ve resimlerin birbirini tutmadığını bilmektir.¹

T.J. Clark, 1985

...1913 yılında, sanatı gerçek dünyanın ölü ağırlığından umutsuzca kurtarmaya çalışırken, kare şekline sığındım.²

Kazimir Maleviç, 1927

Kenar, bir objenin, şeklin ya da yüzeyin sınırını tanımlayan şey, katı bir maddenin iki yüzeyinin birleştiği çizgi, şeylerle dış dünya arasındaki limit. Kenar fikri aynı zamanda geometrik şekiller, keskinlik, hudut tayini gibi çağrışımlarla birlikte de düşünülebilir. Tuval resmi özelindeyse, form, renk, ışık ve ölçek gibi uğraşı alanları göz önüne alınacak olursa, tartışmalarda kenarın bu başroldeki kavramlar arasında hak ettiği yeri bulamadığı söylenebilir... Oysa resim yüzeyi ele alındığında kenar, ressam için varoluşsal denecek kadar kritiktir: Formların başlangıç ve bitişleri keskin mi yoksa geçişli mi? Kenarlar alanları kaplayan tekil renk uygulamalarını birbirinden ayırıp form mu veriyor yoksa renklerin bulamacında yitip gidiyorlar mı? Yoksa kenarlar derinliği tanımlamak için araçsallaşıyorlar mı? İster titrek ve belirsiz ister keskin ve katı olsun, kenarlar ressamın elinin bir uzantısı mı oluyor yoksa psişik bir verinin tuval yüzeyindeki yansıması mı? Peki ya obje olarak tuvalin kendisi? Tuval resmi ontolojik olarak ele alındığında, yani bir nesne olarak düşünüldüğünde kasnağın sınırlarını belirleyen kenar, resmin kaçınılmaz dayanağı duvarla olan vesayet çekişmesinde kritik değil mi? Bütün bu sorular bir araya gelince tuval resmiyle ilgili tartışmalarda kenar biraz haksızlığa uğramış gibi duruyor. Halbuki kenar, Nuri Kuzucan'ın resim pratiğinde ışık, gölge ve form kadar önemli bir unsur.

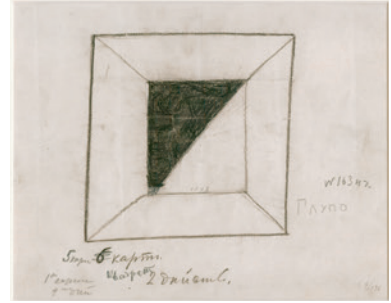
1. T.J. Clark, "Introduction", *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* içinde (Princeton University Press, 1985), s. 12.

2. Kasimir Malevich, "Suprematism," *The Non-Objective World* içinde (Chicago: Paul Theobald and Company, 1959 [1927]), s. 68.

Kazimir Maleviç, 1915 yılında *Son Fütürist Sergi 0.10*'un kendine ayrılan bölümünde gösterdiği ilk bütünsel soyutlaması *Siyah Kare*'yi, arkadaşlarının sahnelediği bir Fütürist opera için sergiden iki yıl önce yaptığı bir perde tasarımının taslağına dayandırır. Zamanın hâkim estetik kodlarını reddeden, yani sembolist sanat ve natüralist tiyatro karşıtı *Güneşin Zaptı* (1913) isimli bu opera için çizdiği arka plan krokisinde, Maleviç tek noktalı perspektif kullanarak eğik çizgilerle derinliği temsil ettiği bir kutunun içine bir kare yerleştirir. Bu kareyi de çapraz bir çizgiyle iki üçgene ayırır; üst taraftaki üçgeni siyaha boyar, alt taraftakini boş bırakır. Siyah üçgen ve beyaz üçgen bir çeşit alan savaşında dondurulur; böylece karşımızda bir

güneş tutulmasının en çarpıcı ânının geometrik bir soyutlamasını buluruz. Maleviç de operanın başlığındaki "Güneşin Zaptı" fikrini en basite indirgenmiş formlarla temsil etmiş, ışığın karanlık tarafından alt edilmesine en ekonomik biçimde göndermede bulunmuştur. Güneş her gün doğup batmasaydı, renkler ışığa göre değişmese ve gölgeler uzayıp kısalmasaydı temsiliyet neye benzerdi? Ressamlar neyin resmini yaparlardı? Eğer ay güneşi daimi olarak kapatabilseydi, sanatçılara gerek kalırmıydı? Bu sahne perdesini tasarlarken Maleviç bunları düşündü mü bilemeyiz fakat Maleviç ve arkadaşlarının, sanatın günlük tecrübeyi ve görülebilir dünyayı farklılaştırarak göstermekle meşgul olması gerektiğini savunduklarını biliyoruz. İster ressam ister şair olsunlar, Maleviç ve arkadaşlarının duyduğu tanıdık olanı yabancı kılma arzusundan doğan *ostranenie*, Rus formalistler için sanatın kullanabileceği en önemli teknikti. Bu yüzden hem söz hem şekil bütünsel oldukları kadar da biricik ve garip olmalıydı... Güneş tutulması tam buydu, olan biteni kısa süreliğine de olsa garipleştiren, mekân ve zaman algısını değiştiren anlık bir durum. Kuzucan'ın şehir manzaraları ve perspektif oyunlarının dışında kalan, son yıllarda *Siyah ve Beyaz Çizgi* (2020), *Ekinoks* (2020) ve *No. 1-5* (2021) serisi gibi işlerinde arada bir başını göstermeye başlayan ve üçboyutlu uzam uğraşını yüzeyin dışına taşıyan deneyleri, Maleviç'in güneşin tutulmasını zaptetmesiyle başlayan –ve bence kenarın kritik rolünün ilk defa görünür kılındığı– bu tanıdık ama garip resimsel alanda vuku buluyor. Kuzucan'ın duvara dokuz santimetre arayla altı üstlü asılmış iki adet 50 x 55 cm tuvalden oluşan işinin ismini *Ekinoks* koymuş olması tesadüf olmasa gerek. Arter'de ilk defa sergilenen *28 Ünite (Ahşap, Kumaş, Pigment, Işık ve Gölge)* (2023) ise, bu güneş ışığı görmeyen dörtgenler dünyasında kenar fikrini tuvalin duvara kıvrılan kenarları üzerinden başka bir boyuta taşıırken ışık ve rengi de kendilerinden değil yansımalarından faydalanarak, yani *kenarından kıyısından* tekrar oyuna dahil ediyor. Bütün bu durumlar da benim tabirimle Kuzucan'ın 'kenar oyunları'na tekabül ediyor.

Resim tarihindeki ilk kareye bir kere daha dönelim. Ölçek ve boyut hakkında bildiklerimizi bir yana bırakıp Maleviç'in 1913'te çizdiği bu krokinin bir sahne perdesi temsili olduğunu unutabilirsek –ki sanatçı da böyle yapmış olmalı– ve gözlerimizi kırptıştırıp bu kare içindeki kareyi üçboyutlu mimetik bir temsil olarak okumak yerine bir düzlem olarak görebilsek, krokide sahne derinliğini vermek üzere çizilmiş diyagonal çizgiler kolaylıkla bir resim çerçevesi olarak algılanabilir. Yani ampirik görüşü ve perspektifli uzamı bir kenara bıraktığımızda modernist bir yaklaşıma, Maleviç için doğaüstü çağrışımları da olan, tamamıyla resmin diye-



Kazimir Maleviç, M. Matyuşin ve A. Kruçenik'in *Güneşin Zaptı* operası için sahne tasarımı, 1. Fütürist Tiyatro, St. Petersburg, 1913, 2. Bölüm [Perde], 5. Sahne. Kâğıt üzerine grafit. St. Petersburg Tiyatro ve Müzik Devlet Müzesi. Fotoğraf © St. Petersburg Tiyatro ve Müzik Devlet Müzesi

mesek de en azından formun sıfır noktasına ulaşabiliriz. Bu 1913 tarihli krokinin ilham verdiği ilk geometrik soyutlama bugün daha çok *Siyah Kare* adıyla biliniyor; ama resmin orijinal Rusça ismi olan *Chetyreugol'nik* kelimesinin³ doğrudan İngilizce çevirisi *quadrilateral*'in ("dörtgen") hem çerçeve hem de kare anlamı taşıyan Latince *quadrum*'dan gelmesi, bir yandan *Siyah Kare*'nin çıkış noktası olan krokiyle birebir örtüşürken, diğer yandan da Maleviç'in formun sıfır noktasında bile yürürlükten tamamen kaldıramadığı şekil-zemin ilişkisini imliyor; diğer bir deyişle ressamın yumuşak karnını açık ediyor. Çünkü *quadrilateral*, üzerinde olduğu tuvalin şeklini taklit etse ve resmin düzlemine doğrudan işaret etse de ressam siyahlığın yüzeyi tamamen ele geçirmesine izin veremiyor, onu (biraz da doku vermek için olsa gerek) fırça darbelerini görünür kılarak boyadığı beyazla çerçeveleyiyor. Yani kareyi kenarsız bırakmıyor. Işık ve formla cebelleşmeyi meslek edinmiş ressam ahalisinin natüralist temsiliyetten kopuşunu gösteren formun ışığı yendiği nokta aynı zamanda daha hakiki bir gerçeğe ulaşmak için kapatılan bir pencereyi imliyor.⁴ Ufuk çizgisini yürürlükten kaldırarak mimetik temsili alaşağı etse de resmin sıfır noktasına tam olarak uzanmıyor. Diğer bir deyişle, güneş tutulması ışığı zaptetmiş olsa da tuval yüzeyi hâlâ bir pencere. Kare içinde bir kare.

Maleviç bir yandan da o resamlara has göz aldaticılığı birikiminin verdiği ustalikle bakanların algısıyla oynamayı elden bırakamıyor, aslında *Siyah Kare* mükemmel bir kare de değil. Dikkatle incelendiğinde bu dörtgenin kenarları birbiriyle 90 derecede buluşmuyorlar, çizgiler ufak da olsa düzlükten sapıyor, bağlı oldukları kare zeminin, yani tuvalin şeklini tamamen takip etmiyorlar. Maleviç'in boyarken fırça darbelerini saklamadığı beyaz kenarlar da aslında sadece boşluğun ya da çerçevenin değil, insan gözünün ve algısının kayma ve sapmalara teşneliğinin

taşıyıcısı oluyorlar. Maleviç'in kendi kurduğu geometrik düzen dünyası nasıl ışık ve gölgeyle hesaplaşıyorsa, bu kayma ve sapmalar da bizi Nuri Kuzucan'ın karelerine, dörtgenlerine ve kenar oyunlarına getiriyor. Tuvalin göz aldaticı dörtgen dünyasını sergileyen böylesi çeşitli oyunlar, tespit edebildiğim kadarıyla Kuzucan'ın *Siyah ve Beyaz Çizgi* resmiyle iyice görünür olmaya başlıyor.⁵ Maleviç'in *Siyah Kare*'yi ve türevlerini ilk defa gösterdiği 1915 sergisinde olduğu gibi Kuzucan'ın *Siyah ve Beyaz Çizgi* ve onu takip eden *No. 1-5* resimlerinde de başrol oyuncusu dörtgenler, ama Maleviç'in aksine Kuzucan'ın formlarının ne kendileri ne kenarları mükemmel. Bu normalden kalın ve gözümüze kare gibi gözükken (ama aslında 50 x 55 cm, yani *dörtgen*) tuvalerde de bir nevi geometrik *ostrane-nie* var, yani garip bir şeyler oluyor. Kare karenin üstüne biniyor, aradaki

3. Masha Chlenova, "0.10", *Inventing Abstraction 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* (haz. Leah Dickerman), (New York: MoMA, 2012), s. 206-225.

4. Maleviç'in *Dörtgen*'i ilk göstermesinden altı yıl sonra pencerenin tamamen iptalini ve resmin sonunu ilan edense bildiğimiz üzere tuval yüzeyini tamamen boyayarak bu çerçeveyi de elimine eden Aleksandr Rodçenko'nun 1921 tarihli triptiği *Saf Kırmızı Renk, Saf Sarı Renk, Saf Mavi Renk* olmuştu.

5. Tabii ki Kuzucan'ın daha önceki işlerinde kenara gösterdiği dikkat de örnek gösterilebilir. Sözgelimi sanatçının 2010 yılından bu yana bazı plan resimlerinde binaların gölgelerini kuşbakışı olarak tuvalin kenarlarını kullanarak uzatmasından yola çıkarak bir on yıl daha geriye gidilebilir ve kenarın izi kalınlaşan tuvaler üzerinden teker teker sürülebilir. Bu yazının uzunluğunu ve serginin kapsamını düşünerek seçili bir perspektifsiz-kare resimler konstelasyonunda kalmayı seçtim.



boşluk bir incelik bir kalınlaşıyor, yüzeyler kayganlaşıırken şekiller kayıyor. Grinin bir an gölgede kalmış bir kenar gibi gözüken tonları, diğer yandan bakıldığında boyut yanılsamasını reddediyor, figür-zemin ilişkisi bir türlü oturmuyor ve formlar muğlaklıklarını koruyor. Üstelik Kuzucan, dörtgenler arası şeritleri belirlerken kullandığı maskeleye bandının altından sızan boya parçacıklarını olduğu gibi bırakıyor. Yani kurduğu sistemdeki "erör"leri de görünür kılıyor. Kuzucan'ın bu resimlerinde keskin dörtgenlerden ve kenarların da denkleme katılmasıyla çoğalan yüzeylerden oluşan, kayma ve sapmaları da dahil ettiği siyah-beyazın hâkimiyetindeki düzen daha dijital çağrışımlar yapıyor. Hatta böyle düşününce Kuzucan'ın dörtgenleri, her gün baktığımız envai çeşit dijital ekranın ve bu yüzeylerde paylaşılan fotoğrafların en-boy oranlarını anımsatıyor. Hâl böyle olunca bu indirgenmiş siyah-beyaz palet de bilgisayar işlemci talimatlarının temelini oluşturan ikili kod sistemine yaklaşıyor. Kuzucan'ın kendine has üçboyutlu mazgal sistemine (buna birazdan geleceğiz) hâkim indirgenmiş renk paleti, yani siyah ve beyaz da sanki "bit" olarak da bilinen ikili basamak modelini çağrıştırıyor. No. 1-5 serisinde araya giren renklerle fiziksel dünyadaki pigmentlerden çok fotokopi makinelerinden veya tarama cihazlarından sızan ışık huzmelerini ya da düşüp darbe alan ekranların ölmüş piksel şeritlerini andırıyorlar. Maleviç'in 20. yüzyılın başında büyük bir medeni cesaretle resmin potansiyelleri arasına dahil ettiği dörtgenler evreni, bugünden bakıldığında, ışığı elimine etmiş olmasına rağmen pencereyi kapatamayıp tuval yüzeyine saplı kalmış, modernist arayışlara kendini teslim etmiş ve bu yüzden de biraz el yapımı gibi duruyor. Kuzucan'ın Maleviç'le dörtgenler ve kenarları üzerine sohbeti dijitalin analogla ilişkisine benziyor, müteşekkire ama ontolojik bir kol mesafesini koruyan bir yakınlık.

Siyah ve Beyaz Çizgi,
2020
Tuval üzerine akrilik
55 x 50 cm

Bu noktada Kuzucan'ın resimlerine ve kenarlarına bakarken kurduğum hayalî sohbetin muhatabı olan ressamların oluşturduğu konstelasyonda diğer bir aktör ön plana çıkıyor: Frank Stella. Bildiğimiz üzere Stella resmi yüzeyden ibaret olarak düşünmeyi bırakıp tuvalinin nesne statüsünü de resim sorunsalına dahil ediyor –ve resmi bırakıp minimalist heykel düzlemine geçen sanatçı ve teorisyen arkadaşlarının aksine– kendi kulvarında, yani resim disiplinde kalmakta ısrar ediyor.⁶ Kuzucan'ın *Siyah ve Beyaz Çizgi*'si ile devamında gelen dörtgenleri de bana göre spesifik olarak Stella'nın 1958-1960 yılları arasında daha yirmili yaşlarındayken yaptığı *Siyah Resimler* serisiyle diyaloga giriyor. (Burdaki isim benzerliği de tesadüf olmasa gerek!) Frank Stella'nın *Siyah Resimler*'i ev tipi bir badana fırçası ve emaye boya ile boyanmış, siyah şeritli büyük tuvallerden oluşuyor. Bu resimlerde siyah ve beyaz arasındaki figür-zemin ilişkisi gibi görünen şey, aslında emaye boyanın siyahı ile asarlanmış tuvalin beyazı arasındaki görsel bir oyun. Yani Stella da bir çe-

6. Stella'nın erken dönem işleri tam da bu yüzden Amerikan Minimalizminin çıkış noktasında konumlanıyorlar. Bkz. Hal Foster, "Minimalizmin Dönüm Noktası", *Gerçeğin Geri Dönüşü* içinde, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı, 2009), s. 63-100 ve Thierry de Duve, "The Monochrome and the Blank Canvas", *Reconstructing Modernism* içinde, haz. Serge Guilbaut (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), s. 244-310.

şit kenar oyunu oynuyor, sınırı belirlerken çizgisiz çizgiler oluşturarak bir kez daha gözün özgüvenini basit bir yanılsamayla sarsıyor. Stella'nın *Siyah Resimler*'i bu mantıksal modüler yapıyı sadece görüntüde değil nesnede de sürdürerek tuvale fiziksel bir üçboyutluluk kazandırdıkları için resim tarihinde önemliler. Kuzucan'ın *Siyah ve Beyaz Çizgi*'sinin ve onu takip eden kenar resimlerinin Stella'nın tuvallerini anımsatan asıl özelliği ise, Kuzucan'ın tuvallerinin normalden kalın olması ve tuvallerinin kenarlarını da resim yüzeyine dahil etmesi. *Siyah Resimler*'de Stella bu nesnel derinliği, tuvallerinin kalınlığını resim yüzeyindeki siyah şeritlerin boyutuna, yani kullandığı badana fırçasının kalınlığına eşitleyerek sağlamayı seçmiş. *Siyah Resimler* bu yüzden modüler yapılar ve Stella tuvalin bütünü tek bir kararla belirliyor; kullandığı fırçanın kalınlığıyla sabitlenmiş siyah şeritler bu kararı takip ediyor. Stella'nın özellikle bu serisinde uyguladığı ama devam eden pratiğinde de sürdürdüğü kenar oyunu –yani figürlerin yerleşimi ve morfolojisinin aynalanması– resmi kendini taşıyan desteğin şekli ve oranlarından çıkarılmış bir göstergeye dönüştürüyor. Gösteren ve gösterilen aynı nesnede buluşuyor, resmin kendisi gösteren bir işarete dönüşüyor. Stella gibi Kuzucan da Maleviç'in dörtgeniyle başlayan kenar/çerçeve meselesini kıvrıp duvarla buluşturuyor. Dörtgenlerle halleştiği resimlerinde tuvallerini özel olarak sipariş ediyor ve kasnağın belirlenen kalınlığını da bir resim yüzeyi olarak kullanmaya başlıyor. *Siyah ve Beyaz Çizgi* ve *No. 1-5* gibi *Ekinoks* ve devamındaki çok parçalı *28 Ünite*'de de tuvalin yan yüzeyleri Kuzucan'ın kurduğu algı oyununa böylece dahil oluyor. Kuzucan'ın bu işlerinde resmin bütünü kendi şeklini haritalandıran şekillerden oluşuyor, yani tuval resminin dörtgen dünyasında dörtgenliğin kendisiyle hemhâl oluyorlar. Stella'nın sınırlandırmalarıyla en basit bile-

şenlerine indirgenmiş gibi görünen resim ve bu tündenge-
lim yapısı tekrar bozuluyor çünkü bu geometrik düzenin do-
ğurduğu kombinasyon ve permütasyonlar birden çoğalıyor,
denkleme ışık da kenarından dahil oluyor.⁷

Kuzucan, *Ekinoks*'ta olduğu gibi 28 Ünite'de de, dört-
genler üzerinden soyutlamaya yönelen Maleviç'in ışıkla ver-
diği savaşı başka bir yerden ve tekrar ele alıyor, ışığı tuvale
tekrar dahil ediyor. *Ekinoks*'a karşıdan bakıldığında iki tu-
valden üstte kalanın yüzeyi çeyreklere (yani *quadrant*'lara,
yine aynı Latince kök) bölünmüş. Sol üst çeyrek Maleviç'in
karesi gibi zifiri karanlık, onun hemen altı ise bembeyaz.
Yani hiçbir renk (siyah) ve her renk (beyaz) altlı üstlü kom-
şular. Sağ iki çeyreğe beyazlığı hafif kırılmış bir beyazdan
mürekkep, siyahla beyaz, ışıkla ışıksızlık arasında bir çeşit
ateşkes. (Burada da Maleviç'in *Siyah Kare*'den üç yıl sonra
yaptığı beyaz üzerine beyaz karesi *Süprematist Kompozis-
yon: Beyaz Üstü Beyaz*'ı düşünmemek elde değil.) *Ekinoks*'un ikinci yarısı,
yani ilkinden 9 cm aşağıya asılmış tuval ise karşıdan baktığımızda bem-
beyaz bir yüzey. Ama burada durmak tarifi eksik bırakıyor, çünkü Kuzu-
can'ın resmi yüzeyde bitmiyor, kıvrılan kenarların kalınlığı, ışığı ve gölge-
lerin hesabı da "bütün resme" dahil oluyorlar. Üstteki tuvalde siyah kare
sol kenara kıvrılıp devam ederek karelikten çıkarken yarı yolda duruyor,
oradaki boşluğun karşılığıysa aynı tuvalin çaprazında, sağ alt kenarın-
daki siyah şeritle bir nevi dolmuş, cevabını almış oluyor. Kasnağın yan
yüzeyindeki bu dikdörtgen siyah şerit alttaki tuvale sıçrayıp onun kenar
üst çeyreğinde devam ediyor. Stella'nın *Siyah Resimleri*'ndeki şeritler
Kuzucan'ın resminde âdeta keskinleşiyor, Minimalist ressamın
objeleştirdiği tuval Kuzucan'ın kenar oyunlarında tekrar bir
mazgal gibi bölünüp bu fikri bir adım daha ileri taşıyor. *Eki-
noks*'ta bu kenar oyunları bu kadarla da kalmıyor; tasfiye olmuş
gibi gözükken siyah-beyaz, gölge-ışık karşıtlıkları gibi renk de yü-
zeyden çıkıp duvarı kapsamaya başlıyor. Bu da bizi *Ekinoks*'un
son sürprizine getiriyor: İki tuval arasındaki boşluğa düşen par-
lak renk huzmesi. Bu tuvalerin birbirine bakan kenarlarında,
aralarında konuşan iki elektronik cihaz gibi kırmızı ve siyah iki
ince şerit arasındaki paslaşmadan bahsediyorum. Kuzucan'ın
üst tuvalin altındaki kıvrıma gizlediği ve ancak beyaz duvarın
yüzeyine yansıttığı ışık sayesinde haberdar olduğumuz kırmızı şerit, ışığı
emerek ona alan açan ve onunla aynı yarım kasnak kalınlığındaki siyah
sayesinde, neredeyse yapay olduğundan şüphe ettiğimiz bir ışık kayna-
ğına dönüşüyor. Bu yüzden *Ekinoks*'un diyalogu sadece Maleviç'le ya da
Stella'yla değil, çünkü Kuzucan'ın kenar oyunları tuvalin yüzeyiyle sınırlı
kalmıyor, bana kalırsa katlanan kenarlarda ve ara boşluklarda devam



Adnan Çoker, *Maleviç'e Saygı*, 1985
Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm
Erhan Kamışlı Koleksiyonu

7. Stella ise kendini kısırdığı bu
çıkılmazdan kurtulmak için *Siyah
Resimler*'inden sonra dörtgenden
tamamen vazgeçiyor, *Alüminyum
Resimler* (1960) ve *Bakır Resimler*
(1960-61) itibarıyla tuvallerinin
şekilleri yüzeydeki formları
yansıtmaya başlıyor; aslında
yüzey ve tuval *Siyah Resimler*'de
olduğu gibi birbirini belirlemeye
devam ediyor.

8. Başka bir ilginç tesadüf de Adnan Çoker'in 1989'da Derimod'un sanat galerisinde düzenlenen retrospektif sergisinin kataloğunun kapağına taşıdığı, ismini sergiye de veren resim olsa gerek: "Maleviç'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre." Adnan Çoker, *Maleviç'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre* (İstanbul: Derimod, 1989).

ederken birkaç ressam veya resim kökenli sanatçı daha sohbete dahil oluyor. Bu etkiyi anlamaya çalışırken ilk aklıma gelen, floresan ışık tüple-riyle yerleştirmelerinden bildiğimiz, Stella'nın da arkadaşı Dan Flavin'in 1961-2 tarihli işi *İkon 1* olmuştur. Resim yüzeyinden ayrılmadan hemen önce yaptığı *İkon 1* Flavin'in âdeta Rodçenko'nun *Saf Kırmızı'sı* gibi tamamen kırmızıya boyadığı kare bir tuval ve tepesine iliş-tirdiği kırmızı renkte, tuvalin kenarıyla aynı uzunlukta bir flore-san lambadan oluşuyor. Ama Kuzucan'ın *Ekinoks'ta* yarattığı bu ışık huzmesi efekti için prize takılan bir gerece ihtiyacı yok. Bu yüzden Flavin'in sadece ismini anıp, bu ışık kaynağı akrabalığını çok daha yakında, Kuzucan'ın kendi gençlik yıllarında bulabiliriz. Bana kalırsa *Ekinoks'ta* iki tuval arasındaki boşluğu dolduran ve yayılan ışık, Kuzucan'ın atölye hocası Adnan Çoker'in "askı bi-çimler" ya da "ışık elemanlar" dediği, siyah bir zemin üzerine res-mettiği asılı mimari formların içindeki keyfi ışıklarla konuşuyor.⁸

Fakat Kuzucan ışığı, Çoker'in yedirilmiş fırça darbeleri ve renk geçişleriyle ustalıklı kurduğu resimsel illüzyondan yararlanarak değil, yüzeyin ve rengin ışığı yansıtmaya izin verecek bir mimari kurarak ve-riyor. Bu pratik bir yandan da iki ressamın resmin mimarisine yaklaşı-mındaki farkı vurguluyor: kurgulamak yerine kurmak. Bu ışıklı oyun, 28 *Ünite'de* Kuzucan'ın kutulara hapsettiği yansımalarda da çoğalarak de-vam ediyor. Bu çalışmada sanatçı dörtgenleri ikinci plana atıp tuval ke-narının oyuncu potansiyelini 28 ile çarpıyor.

Kuzucan resmi en basit bileşenlerine tekrar tekrar ayırırken o bileşenlerle yeni bir düzen kuruyor. Bunu yaparken de kenarın üzerine gidiyor, yani Kuzucan'ın kenar oyunları aynı zamanda kendi gibi resmin sınırlarını ve potansiyellerini keşfe çıkmış tarihsel yoldaşlarıyla bir sohbet. *Siyah Beyaz Çizgi, Ekinoks, No. 1-5* ve 28 *Ünite'de* kurguladığı kenar manevralarıyla gölgeyi ve ışığı ressamın yarattığı bir yanılsama olmaktan çıkarıp mekânsal bir tecrübeye, bir algı testine dönüştürüyor, Maleviç'in güneş ışığıyla giriştiği savaşa başlayan ve Rodçenko, Stella, Flavin ya da Çoker gibi modernistlerin taşıdığı ağır formalist yükün *kenarından* tutarak bir oyuna çeviriyor.