

AYŞE SİBEL KEDİK'İN SERGİLERİNDE GEZİNTİ

EXCURSION İN AYŞE SİBEL KEDİK'S EXHIBITIONS

Şinasi TEK*

ÖZET

Bu makalede sanatçı Ayşe Sibel Kedik'in 2008- 2009 yıllarında açtığı iki heykel sergisi, konu ve içerikleri üzerinden değerlendirilmektedir. Gezindiği düşünsel alan, sanat ve yaşam deneyimiyle sanatçının entelektüel arayışları ve biçimbilgisi arasındaki ilişkiler de çalışmanın konusudur

Anahtar Sözcükler: Sanat, Arketip, Yeni Eski Usta, Heykel, Anlatı, Öznellik

ABSTRACT

In this article Ayşe Sibel Kedik's two sculpture exhibitions which were taken place in between 2008–2009 are going to be evaluated over their forms and contents.

Also mental field that artist rambles on, her experiences about art and life, and the relation between her intellectual inquiry and knowledge of form are subjects of this study.

Keywords: Art, The Archetype, New Old Master, Sculpture, Narrative, Subjectivity

* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü - Beytepe/ANKARA 06800
E-mail: sinasi19601967@gmail.com

Ayşe Sibel Kedik'in Sergilerinde Gezinti

Sanat yapıtı biçimi sayesinde canlı bir düşünüm merkezi haline gelir. Bu düşünüm alanında, sanatta aralıksız yeni düşünüm merkezleri oluşur. İçlerinde taşıdıkları bu tinsel özden yola çıkarak bu merkezler, oldukça geniş bağlantıları kuracaklar. Bir sınır değer olarak alınan böylesi bir merkez içinde sanatın sonsuzluğu öncelikle düşünüme, yani kendini kavramlaştırılmaya ve burdan da genel olarak kavrama ulaşır. Benjamin (2005).

Hocalarımız, 'sanatçı, işlerini önce kendisi için yapar, sonra yakın dostları meslektaşları ve nihayetinde öğrencileriyle paylaşmaktır son ereği' derdi, bu söylem daha önceleri olduğu gibi şimdi de geçerli olan bir bakış açısını ifade eder. Sanat öğrencilerinin kuşkucu bakışları, yüzlerindeki ışık ya da yaydıkları işaretler kimi zaman diğer onanmalardan daha da önemli olabilir. Avangard tutumları, yeni ve farklı olana yönelimleri, eleştirel refleksleridir onları bu yere koyan, bu nedenle eleştirel/izleyici konumları arzu edilen, aranan bir özellik sayılır.

İşte hem değinip, hem de eleştirilecek bir konu: Artık sergilere gidilmiyor. Güncel sanat, gündelik hayat, trafik, mesafelerin aşılması gibi gerekçelerle çok kişi sergilere, konserlerle, tiyatroya, operaya, bienale, sinemaya gitmiyor. Ankara gibi yerler düşünüldüğünde sanatsal etkinlik var mı ki izlenebilsin, diye düşünülebilir. Kaç opera binası var? Kaç sergi salonu var? Konserler için mekânlar, tiyatro oyunları, şehir orkestraları mı var? Kültürel, sanatsal aktörler; kurum ve kuruluşlar, sanatçı birlikleri; mimarlar, ressamlar heykeltıraşlar, grafikerler, animatörler; sanat dergileri, süreli yayınlar, eleştirmenler; iletişim araçlarının düzeyi, sayısı, gücü etki alanı ve içeriği kenti besleyen sivil etki mekanizması henüz çok yetersiz. Şimdilik sanatlar denince alanımı konu edindiğim için bu olgulardan söz ediyorum. Öte yandan edebiyat, tiyatro, müzik, bale, sinema, kitap, kitabevi, sahaflar gibi kentin ince, karmaşık, kültürel katmanlarını sadece anarak bile, olmazsa olanaksızlığının bizi ne denli yoksullaştırabileceğine sadece dikkat çekmek isterim.

İşte böyle bir ortamda sanat sergisi ve o sergilerin üzerimizde bıraktığı mitleştirme, metaforlar, alegorik öyküler; bir arketipin izinden gezintiler; resim, heykel, edebiyat ve tiyatro ülkesinde gezintilere bir kez daha dikkat çekmek gerekmektedir.

Öznellik sorunu

Bazı yapıtların neyi içerdiğini, hangi anlatı alanında gezindiğini, malzeme, dil bütünlüğünü -araya birileri girmezse- alımlayamayız. Bu, en azından Ayşe Sibel Kedik'in yapıtları gibi anlatı biçimleri için geçerlidir.

Sanatlarda 1970-80'lere kadarki süreçte modernlikte yapıtın temsil ettiği -konuyu/nesneyi- şeyi göstermesi işimizi bir kerteye kadar kolaylaştırmaktadır. Temsil edilenle gerçeklik arasındaki bağlar henüz kaybedilmemiştir. Modernlikle başlayan öznel anlatıda, anlatı biçimi olarak *otopotre* ve *otobiyoğrafi* kavram ve olguları buna örneklenebilir. Romantizmden 1980'lere kadar gelen otobiyoğrafik betimlemeler, ele alınan nesne ya da öznenin biçimbilimsel özelliklerini dile getirir. Kişiyi çoğunlukla dış gerçekliğiyle, çevresiyle ele almak neredeyse bir kuraldır. Modernist ifade biçimlerinde, vurgusunda ne kadar aşırıya gidilirse gidilsin ifade

edilen figürasyon ve optik gerçekliğin yansılması değil midir? Sözelimi izlenimci portreler, konular, kübist portreler, natüromortlar gerçeklikle fiziksel alışverişlerini bütünüyle kesmezler. O zaman anlaşılama sorunu yoktur. Oysa sanat tarihinin bazı istisnai dönemlerinde ve özellikle günümüzde sanatçılar ve anlatı sanatı çeşitli nedenlerle bir tür içekapanış yaşamıştır. Art anlamlara, dolayılara, metafor gibi şeylere yaslanmıştır. Bunun bilinen kültürel, siyasal, psişik nedenleri olduğu gibi, sanatçıların yönelmiş olduğu kapalı, katmanlı tutumları da anımsamalıyız. Bazı sanatçılar ne kadar hikâye etmeye yönelseler de, Kedik’de de olduğu gibi, hikâyelerinin gizilgücünün azalmaması için özel çaba göstermektedir. Bu durumlarda nesneleşmiş imgelemi, imgeleri anlamak için Claude Lévi Strauss’a kulak vermeliyiz. Strauss:

“Sanat yapıtı nesnenin eksiksiz yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğundan, nesnenin ilk algılanışında göze çarpmayan bir şeyi anlatır ve bu onun yapısıdır; çünkü sanat dilinin ayırt edici özelliği, gösterilenle gösterenin yapıları arasındaki çok derin benzeşimdir... yeter ki sanat yapıtı, nesneyi gösterirken nesnenin yapısına ilişkin bir anlamlama yapısı yaratmayı başarabilsin”, “Sözünü ettiğim nesne yapısı ilk bakışta algılanabilir bir şey olmadığından, sonuç olarak bilgide ilerlemeyi sağlayan, sanat yapıtıdır” Strauss (2007) der.

Böylece, Kedik’in de kullandığı haliyle objektivasyon/ nesneleştirme-nesnelleştirme kanalına geliyoruz. Bir sanatçı olarak Kedik, yeterlik çalışmasında, “Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon), (2003 Ankara, HÜ) konusunu çalıştı. Objektivasyon konusuyla gerçek ve temsilin doğrudan benzerlikleri yerine yeni bir anlatı, gösterme biçimine yönelen sanatçı ele aldığımız sergisinin de düşünsel ve biçimsel yanını oluşturan yapıtlara yönelmiştir. Diyeceği bir şeyleri başkalarının görmediği, göstermediği gibi anlatma denemesine giren sanatçı bu dönemde zor olan bir anlatı alanına girmiştir. Yeterlik çalışmasının ardından bulduğu biçimlerle oynamaya, onları estetik yaşantısının elemanlarına dönüştürmeye girişti. Atölyenin bir köşesinde küçük küçük denemeler, fırsat buldukça bu denemelerini kimi ortamlarda gösterme çabaları Kedik’i heykel sempozyumlarında anıtsal ölçekteki büyük boyutlu uygulamalara kadar götürmüştür. Bu figürler genellikle deneysel uygulamalar ve birbirine eklenen minik buluşların bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Zaman zaman kullandığı yastık biçimlerinin bu araştırma sürecinde Kedik’in yaşantısına girdiğini söyleyebiliriz. Bu ilişkilerden ve çalışmalarından anlamlandırma ilişkilerinin evrildiği dönem oluşmaktadır: Biçimbilgisi ve sanatsal çalışmalar için önemli olan bu süreç yapıtların mayalanması için gerekli atmosferin olgunlaşmasını sağlamıştır. Rodin’in *Calais Burjuvaları*, *Cehennem Kapısı*, *Balzac* yapıtları ile Picasso’nun *Avignonlu Kadınlar*, *Guernica* gibi yapıtlarına gönderme yaparak Strauss’un anlamlama vurgusu ile Kedik’in çalışma alanını bağlam düzeyinde ilişkilendirebiliriz.

2003–2008 dönemi Kedik için önemlidir; bu dönem sanatçının kendini tekrar etmemek için çalışmalarını sıkı sıkıya gözlemlediği, biçim ve sanatsal anlatısında dil, malzeme gibi konularını serinkanlı biçimde tartıştığı bir dönem olmuştur. Bu dönem çalışmalarında öznellik sorunsalı Kedik’in önceki kuşakla kopuşunu da kaçınılmaz kılmıştır. Modernist öznellik ile Kedik’deki öznellik ve ele alış sorunu gözle görülür biçimde farklılık gösterecektir.



Resim 1: A. Sibel Kedik, *Stradan Bir Gün(dü)*,
2007, Alüminyum- Demir,
205 x 160 x 15 cm



Resim 2: A. Sibel Kedik, *İyimser*, 2007,
Alüminyum- Demir, 24 x 20 x 11 cm

Sanatçıda Donald Kuspit'in *Yeni Eski Usta*¹ vurgusuna ve bu vurgu üzerinden sanat yapmaya doğru bir kayış gözlenmektedir. Bu düşünsel yönelimler ve arayışlarla yol alan Kedik, 2007–2009 arasındaki ürünlerinden oluşturduğu iki sergisinde bilindik imgeler ve göstergeler kullanmadı, neredeyse bütünüyle kapalı anlamlara, dolayılara yöneldi. İnceleme konumuzu oluşturan iki sergi 2007–2009 arası süreçte oluşmuş, bu süreçse sanatçı için oldukça karmaşık ve zor bir dönemdir. Bütün karışıklıklar üst üste birikerek Kedik'in yapıtlarının içeriklerinin değişimini tetiklemiştir. Bu değerlendirme, inceleme nedeniyle yaptığım söyleşide (30 Mart 2009 Pazartesi günü, H.Ü GSF heykel bölümünde yapılan sözlü görüşme), sergi ve yapma- etme eylemleri için birçok ipucunu ele veren Kedik, söyleşide “Öykü anlatmayı seviyorum ama duygusal olmaktan da korkuyorum” der. Korkar çünkü anlattığı, akışına kapıldığı konu onu sürükler ve benliğini, duygularını, düşünsel yaşantısını ele geçirir. Ağabey'inin bu çalışmalar sürecindeki durumu ve önlenemez yaşantısı iki yönlü bıçak gibi sanatçıyı etkilemektedir. İstemediği, olunca da önlemeyeceği, seyircisi olmayı da istemeyeceği yeni süreç trajik ve önlenemez bir durum yaratmaktadır. Sanatçı görüşmemizde, “Doğrudan form yapmaktan hoşlanmıyorum, doğrudan nesne yapmak istemiyorum, onun (biçimin) kendine ait bir öyküsü ve kurgusu olsun istiyorum, öyküyü doğrudan vermek de istemiyorum” diyerek sergisindeki işlerine uzun düşünüşlerden sonra isim vermesine karşın, katalog çalışmasında kimi yapıtlara “isimsiz” imzasını atar, sonradan üzülse de. Çünkü aslında işlerinin ‘öyküleri ve temaya uygun isimleri’ vardır, ancak o isimlerin kimi zaman öykünün gücünü azalttığına ya da imgelemi, anlatının büyümesini yok ettiğine inanır. Oysa bu inanç da sürüklenişin ve ister istemez oluşan gerilimin sanatçıya getirdiği duygusal baskının sonucudur. Nitekim hemen sonra isimlerle olan ilişkisi ve yapıtlarının aslında isimlerinin olduğu konusuyla yüzleşir. Sözlü görüşmede bu sürecin sergiden çok az sonra açığa çıktığını, bu zaman aralığında sanatçının serginin duygusal, biçimsel, tematik, teknik değerlendirmesini yaptığı görülmektedir.

¹ Donald Kuspit, “Sanatın Sonu” kitabında modern dönem ile modernizm sonrası dönemin sanatçısının farklılıklarını vurgulamak için *Yeni Eski Usta* tanımlamasını kullanır. *Yeni Eski Usta* tanımı modern sonrası dönemin sanatçısına ilişkin bir saptamadır.

İsim, bağlam ilişkisi şimdilerde her zamankinden daha önemlidir. Çünkü yapıtın biçim isim ilişkisi, bağlam bağıntı olanaklarını göstermektedir. İsim konu bağlamını bilmeden yapıtı anlamaktan güçlük çekeriz. Yapıtı alımlama isimle olan ilişkinin üzerinden gerçekleşir ve plastik sanatlarda alımlama Benjamin'e göre de önemli bir sorundur². Modernitenin yüksek sanat yapıtlarında kompozisyonun ismi olsa da olmasa da sanatsal olanı algılayabiliriz; geç Fransız modernitesinin ve bizim çağdaş sanatımızın önemli bir temsilcisi olan Remzi Savaş'ın yapıtlarıyla karşılaştırsak bu durumu açıklıkla görürüz. Savaş'ın yüksek modernizmin aktörü olup olmadığı tartışılabilirse de³ sanatçı modernist geleneğe daha yakın ve modernist düşünümle ve modernist yapma edimiyle temasları oldukça güçlüdür. Savaş, *otoportre*lerinde, geleneğe uyar ve kendi silüetinin demir sac levhadan oyularak çıkarılmış görünümünü kullanır. Bir bakıma Rodin'in portreci geleneğine bağlanabilecek bu betimlemeler, yol, yolculuk, yola çıkış, gidilen yol ya da kişinin içsel yolculuğuna göndermeler yapsa da (ki bu bağlamda epey güçlü anlatılardır bu yapıtlar) eninde sonunda atfedilen kişinin silüet düzeyinde de olsa benzerliği söz konusudur (Resim 3). Merdiven, masa ve oyulup çıkarılmış portre doğrudan ve dolaylı kimi içerikleri yüklense de döneminin karakteristiği olarak Savaş, özyaşamöyküsel anlatılarında modernist benzerliklerden, analogilerden sıkça yararlanır. Kavramsallaştırıcı yapıtlarında ("bir ikinci düşün" gibi), bütünlüklü düzenlemelerin tümünün biçimini, malzemesini öyküsünü sorguladığı işlerini de ayrıca aklımızda saklı tutmak koşuluya tabii ki. Burada sanatçının sadece özneli ve özelde de kendisini anlatırkenki tutumuna dikkat çekmek istenmektedir. Öznel varlık olarak kişiler, kişi anlatılarında betimleme sorunsalındaki bu kopuş ya da farklılıklar hemen her zaman görülebilir diye düşünebiliriz. Savaş'tan önce de, örneğin Brancusi'nin (1876–1957) gerçekleştirdiği James Joyce Simgesi'nde (portresinde) sözünü ettiğimiz biçem arayışını görebiliriz (Resim 4). Joyce portresinde Brancusi, olanı değil, tahayyül edilen sanatçı figürünü bütün karmaşıklığıyla ele alır. Sanatçı, yalınmış gibi görülen bu imgede üst üste bindirilmiş portre düşüncülerini bir çırpıdan ve hemencecik yapıvermiş gibidir. Brancusi, portre denemesinde ele aldığı özne ile biçimsel benzerlikleri dile getirmez. Adeta modern dönemde ele alınan bir Kafka, Ionesco⁴, Canetti⁵ figürlerinde görülen çağının karmaşıklığını dile getiren portrelerdir söz konusu olan.

Kafka bizim için *Dava*, *Şato*, *Dönüşüm* demek değil midir ya da *Körleşme*/Canetti ilişkisi Joyce'un *Ulysses* ile ilişkisi değil midir bilincimizde imge metafor olarak yer eden?

2 Tablo, ya tek bir kişi, ya da en fazlasından birkaç kişi tarafından izlenmek gibi ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Ondokuzuncu Yüzyıl'da tabloların eşzamanlı olarak büyük bir kitlece görülmeye başlanması, resim sanatındaki bunalımın erken belirtilerinden biridir ve bu bunalım... sanat eserinin kitle isteminden ötürü ortaya çıkmıştır.

Çünkü resim sanatı, eskiden bu yana mimarlık ve destan alanlarındaki, günümüzde de sinemadaki durumun tersine, bir eşzamanlı toplumsal alımlanmanın konusu olmaya elverişli değildir.

Ortaçağın kiliseleriyle manastırlarında ve onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar da prenslik saraylarında tabloların toplu alımlanışı eşzamanlı değil, fakat kademeli ve hiyerarşik bir düzen içerisinde gerçekleşirdi. Benjamin (2004).

3 Remzi Savaş tamamlanmamış ve çekiştirilen bir aydınlanmanın, Prof. Dr. Suat Sinanoğlu'nun "Türk Hümanizmi", (TTK yayımları,1988) olarak tanımladığı ulus devletin inşasının zihinsel, ideolojik ve estetik kurucularının son temsilcilerindendir. Kapanmakta olan bir dönemin, bir paradigmanın son savunucularındadır, buna modernizm, Türk modernizmi demekte mümkündür. Okuduğu Gazi Eğitimde bu paradigmaya uygun aydınlanmacı bir cumhuriyet ideolojisiyle onları yetiştirir, bu hümanizmanın geleneği üzere onları Fransa'ya sanat eğitimine gönderir. Savaş, Kuspit'in dediği gibi, yeni eski ustalar sınıfına da girer, o da Kuspit'in Amerikan Hümanizminin temsilcisi olarak gösterdiği Bruce Nauman gibi (doğumu 1941) 68'lidir.

4 IONESCO Eugène (1990). **Yalnız Adam** (Çev. Bertan Onaran), Büyüülüdağ: İstanbul.

5 CANETTİ Elias (1981). **Körleşme** (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınları: İstanbul.



Resim 3: Remzi Savaş, Otoportre, 1994,
Demir, 51 x 38 x 38 cm



Resim 4: Constantin Brancusi, James Joyce Simgesi,
Kâğıt Üzerine Guaş, 35.6 x 28.5 cm

Yine de şuna dikkat çekmek gerekiyor: Kedik ve bizim kuşaktan önceki dönemin yaygın anlatı biçimi değildir bu türden biçimlemeler. Bugünün sanatçıları önceki kuşağın birçok şeyini benimseyip olsa bile bir yandan da her kuşakta olduğu gibi yeni anlatı tekniklerini kullanmaktadır. Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* kitabında dile getirdiği "Yeni Eski Ustalar" söylemine getirmek istiyorum sözü: Kuspit;

"Yeni Eski Ustalar'ın sanatı, sanatın amacı olduğuna dair taze bir anlayış —yaşamın trajedisini yalanlamadan onun içinden yeni bir estetik uyum çıkarma imkânına olan inanç— ve sanatın insanlar arası bir şey olduğuna dair yeni bir anlayış getirmektedir" (Kuspit 2006) der.

Sanatın sonu ya da içeriksizliği sorunsalı düşünülerek kaleme alınmış bir anlamlama denemesidir bu ifade. Bugün de yapıtın devam ettiğini dile getirerek çalışmasında yeni ustaların imgelemine yönlendiren fenomenlere dikkat çeker Kuspit⁶. Kedik'in yapıtlarının bağlamını da bu çerçevede ele almak mümkündür. Konuşmalarımız sırasında ya da işlerimizi anlatırken tipik bir modernist olduğumuzu düşünsek de, yapıp ettiklerimiz kimi zaman bize rağmen başka biçimlerde dile gelebilir, burada olduğu gibi. Kaldı ki Kuspit yukarıda dile getirdiği anlamlama ilişkisini *postsanata* karşı sunmaktadır. Bu bağlamda bizi rahatsız edecek bir şey de yoktur. Bizim için 90'lardan beri gündemde olan postsanat ve yeni eski usta deyimini nihayet kullanmanın da vakti gelmedi mi acaba? Her ne kadar Kuspit anılan örneklerinde Amerikan ustalarından, sözgelimi Bruce Nauman'ın yapıtlarından söz etse de ilişkimizi bu bağlamda kurabilmemizin önünde bir engel olduğunu düşünmemeliyiz. Yeni eski

⁶ Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştiriyor. Yani bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan bir şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. Kosuth bir zaman şöyle söylemişti: "Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir." Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcılar, "sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır," diyorlardı. Ne var ki Yeni Eski Ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece —malzemedeki yaşama geçirilip, malzemedeki var olmadıkça— sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar." Kuspit (2006).

usta sadece ABD sanatı ve sanatçısını çatı altına almaz. Kedik de aşağıdaki dipnotta Nauman için belirtilen “Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleştiriyor” lafzına uygun davranmaktadır.



Resim 5: A. Sibel Kedik, Omuzbaşım, 2008,
Alüminyum- Demir, 160 x 15 x 10 cm



Resim 6: A. Sibel Kedik, Şato, 2006,
Alüminyum, 11.5 x 18 x 18 cm

Böylece Kedik'in öznellik sınırlarına ilişkin kimi ipuçlarını görebilmekteyiz. Kedik, bu iki sergisinde de modernizmin klasik, *özel* ve *evrenselci* anlatısına yaslanmaz. Son derece kapalı bir öznelliğe yaslanan bu anlatılarında sınırlı sayıda öykübetimsel biçimlere yönelse de, biçimlerinin ele alınışları kendisini öncülü modernistlerden ayırır. Kedik'in öyküleri ontolojik olarak modernist tarihsellendirmeyi ve anlatisallığı içerse de eninde sonunda belirgin bir farklılık kaçınılmaz olarak onu diğerlerinden ayırır: “*omuzbaşım*” (Resim 5), “*yarından önce*”, “*moral gezisi*”, “*sıradan bir gün(dü)*” (Resim 1), “*iyimser*” (Resim 2) gibi isimlerden de anlaşılacağı üzere konuları epeyce yakınında, bir tek kendinin bildiği ve yaşadığı özel bir alanı işaret eder: şiirselliği ve adların aşinalıklarına rağmen kendini ele veren yapıtlar değildir bunlar.

İki sergi, iki devam sunum

Sunum sorununu ele alırken dikkatlerimizi belirgin biçimde çekmesi gereken şey iki serginin iç içe geçen devam öykülerinden birincisinin süreci tetiklemesi, ikinci serginin de bu nedensellikten etkilenerek sanat yapmayı kendiliğinden bir bilinçlenme ve kopma haline getirebilmiş, sorgulayabilmiş olmasıdır. Kanımca Kedik bu iki sergi ile kendi içinde değişime uğradı. Şöyle ki; Kedik daha önceden de heykel yapmakta ve sergilere katılıp sempozyumlarda uygulamalarda bulunmakta iken andığımız bağlamların dışında iş gören bir özne durumundadır. Bu dönemlerinde doğrudan doğruya *güzel* ve *estetik* kaygılara dayalı yapıtlar veren sanatçı ilk iki kişisel sergisinde plastisite, güzellik, denge, ritim, boşluk-doluluk gibi sanatsal kaygıların dışında yepyeni ve istem dışı bir alana girmiştir. Ancak bu kopuş yapageldiği biçimlerde değil, içeriklerin biçim üzerindeki değiştirici özelliklerinde aranmalıdır. Ancak unutulmamalıdır ki o biriktiregeldiği biçimler olmasa ne kopuş, ne de bu öyküler olurdu... Tarihsel olarak o an ve o konular bir araya geldiği için Kedik kendiliğinden bu anlatının kahramanı oldu. Neydi o biçimler ve anlatı nesnesi? Tabii ki birkaç yıldan beri kullandığı yastık biçimleridir bunlar. Yastık formu bu haliyle ne zamandır Kedik'le anılan kişisel bir kullanım formuydu. Kence

kimi sempozyumlarda, karma sergilerde, atölye çalışmalarının en yalnız anlarında, sessiz sedasız, kişilikleştirerek kullanıldığı ama güzel yapıt-sağlam biçim demekten gayri da anlamlandırılmayacak sanatsal dışavurumlardı bu yapıtlar. O haliyle kalıp gitseydi sorun yoktu ama sanatçının yaşamındaki altüst oluşlar derin farklılaşmalar anılan süreci yeniden belirlemiştir.

Sanatçının ilk sergi hazırlığı (Fırça Sanat Galerisi 24 Ekim 6 Kasım 2008-Çankaya Ankara) ne zamandır hasta olan ağabeyinin hastane sürecinin gölgesi ve etkisi altında devam ederken gerçekleşti. Yakınında insanın canını bu denli acıtan bir sorun varken güzel biçimler, kompozisyonlar oluşturmak söz konusu olamazdı. Henry Moore, “Heykelcinin Amaçları”⁷ adlı makalesinde “Geç Yunan ya da Rönesans anlamında Güzellik, benim heykelimin amacı olmaktan uzaktır. Anlatım güzelliği ile anlatım gücü arasında bir görev ayrılığı vardır. Birincisi duyuların hoşuna gitmeyi amaç tutar, ikincisinde ise bence daha etkileyici, duyulardan daha derine uzanan bir öz canlılık vardır.” derken anlatım gücünün çağdaş sanattaki önemini ifade etmek ister. “Anlatım Gücü” Moore için, “bir yapıtın kendi sınırları içinde dopdolu bir enerjisi, yansıttığı nesneden apayrı bir kendine özgü yaşamı”dır. Güzellik ideasına değil, yaşamın praksisine yönelik bu anlatım biçimi birçok bakımda Kedik’in iki sergisinin alanını betimlemektedir. Öte yandan, yapageldiği biçimlerden uzak duramamanın sıkıntısıyla konularını ve biçimini arayan, onlarla cebelleşen bir kişinin haletiruhiyesini taşır Kedik. Bir yandan ağabeyinin sıkıntısı diğer yandan sergi takviminin zorunluluğu istem dışı bir katalizör olarak sanatçıyı bu hazırlık sürecinde dönüştürmüş gibidir. Neydi bu dönüşümün ipuçları? Sanatın insana ilişkin, insanlığa ilişkin iletisini dile getirme gücü ya da anlatısında aranmalıdır bu ipucu. Yoksa aynı biçimler, benzer kompozisyonlar hiç de şaşırtıcı olmayan bir düzenleme, biçimleme alışkısında devam eder giderdi. Kedik bu karmaşa içinde seçimini yaparken güzellik ideası ile yaşanan gerçekliği çatıştırmıştır. Öfke değil, bir karşı duruş değilse de yaşantılanan, en azından not düşmeydi gündelik tarihe, bir tür yazgısal gidişin, trajik olanın gün dökümü, düşünce notlarıydı dile getirilen. Olana, olupbitene bir karşı koyuştur bu yapıtlar, hiç değilse bu yanıla ağabeyle tinsel düzeyde buluşan, onun gündelik gidişatına not düşerek belleğin unutkanlığına direnen işler yapar sanatçı. Bunu istediğinin bilincinde midir? Burası bizim için karanlık. “Bir yandan uyku hali/halleri, gözünü kapatma/kapatış hali, yastığın içinde”⁸... gibi gözlemlerle bir gözlemcidir sanatçı. İstmeden de olsa gidişatını izlediği ve gözlemlediği öznenin gözlenen durumu ile sanat yapma zorunluluğunun kaçınılmaz üst üste çakışmasıyla bir tür sürükleniş yaşamıştır sanatçı. Bu konuda şunları söyler Kedik:

“Duyguları, onların dışavurumu gibi şeyleri sevmiyorum, onlardan hoşlanmıyordum, ancak o şeyler-daha sonra fark ettim ki – bilinçaltına öyle yerleşmişler ki, elimde değildi, ağabeyimin yastıkla ilişkisi... yastığın ağırlığının altında kaldı, ezildi, üzerine çıktı, sürekli mücadele ettiler yastıkla. Yapıtlar bu süreçte kendi hikâyelerini kendileri ürettiler. “Omuzbaşım” Nazım Hikmet’in

bir şiirinden kopup geldi. Zorlanınca işleri “isimsiz” bıraktım, anlamlarını yapıtların kendileri

⁷ MOORE Henry (1966). **Heykelcinin Amaçları** (Çev. Akşit Gökürk), Tercüme Dergisi, Sayı 86, Nisan-Haziran, Ankara Üniversitesi Basımevi. s. 66-68.

⁸ Adı geçen söyleşiden notlar.

çıkardı. Başlangıçta demirlerin organik biçimlerini yastık formu ile birlikte kullanmak istiyordum. Sert, yumuşak, geometrik yapılarla organik nesne biçim ilişkisi, ölçü, oran ilişkisini arıyordum oysa”, (...) Sonuçta, “sert/yumuşak’ın dışında yapıtların kendileri kişi gibi oldular”⁹.

Giderek çalışma sürecinden korkar sanatçı, “Çok içime kapanınca korktum” der bu durum için. İşlerine isim verememesinin ardındaki yırtıcı durum da bu kopuşun yahut sürüklenişin sonucudur. Çünkü duygusallaşma ve duygu yoğunluğu ağabeyin dirim mücadelesi ve gözlemcinin durum akışındaki muhakemesi, olacaklar hakkındaki bilinç akışı, doğrusu **yazgı** ya da **trajik olan** diyelim, bu durumun sonucunu taşıdığı için kabul edilebilir değildir. Bir tür duygusal ağıt ya da kaçış yaşanacaktır: sanatçı kaçışı yeğlemiş görünüyor. “İsimsiz”lik, gerçekte soyut sanatta ve nesnesiz sanatta olduğunca düşünülmüş bir ad koyma halini değil, daha çok kaçışı, saklanması, ele vermemeyi, ele geçirilmemeyi, tanımlanmamayı anlatır. Kaldı ki şimdilerde de pişmandır Kedik. Duygu yoğunluğundan kurtulunca, aslında işlerine isim verdiğini ve fakat isimlerin duygu yoğunluğunun ağabeyinin yastıkla mücadelesi gibi kendini yordüğünü ve düşündüğü, bulduğu ismin duygusal betimlemesinin kendini korkuttuğunu itiraf eder.

Başlangıçta plastik kaygılarla düşünülmüş olan ölçü-oran, sert demir-yumuşak form ikiliği bu kez başka şeylere dönüşmüştür. Demirden yapılmış biçimler masa, taşıyıcı kaide, pencere pervazı, heykeli algılamamıza yardım eden ek unsur iken, daha doğrusu o amaçlarla yola çıkmış iken şimdi yastıklar ağabey biçimine dönüşür, demir unsurlar-enstrümanlar ağabeyle mücadele eden, ezen, kurtulunmaya çalışılan kişi /durum/olgu halini temsil eder. Bu oluş ve düzenleniş kaçınılmazdır. Kaçınılmazlık, trajik olanın ve yazgının olmazsa olmazıdır çünkü. Kedik’i dönüştüren de bu tragedya’dır. Biz alışkınız buna, Shakespeare’in tragedyalı bizim bu durumları görebilmemizi sağlayan birçok durumu gösterir, Freud, Jung gibi psikanalistler yazınsal deneyim üzerinden bize içinden çıkılmaz olanın ‘ne’liği hakkında ipuçları verir. Arkiptler, mitler, dolayım gibi çağdaş şeylerin sanatçıyı yönlendirdiğini biliriz. Bu kadar şeyi bilmezsek bu yapıtlar bizim için yoktur. Klasik modernist yapıtlar her ne olursa olsun temsilini sağlam biçim üzerine kurar, imgeyi gösterilenle gösterenin uzlaşımında aranır. Bu denge kolay kolay da bozulmaz. Oysa bu *yeni eski usta* yapıp etmelerinde konular, ele verici düşüncüler olmazsa pek de açığa çıkmazlar. Strauss’un,

“Dilin temel özelliği -Ferdinand de Saussure’ün üzerinde durarak belirttiği gibi-göstermeye çalıştığı şeylerle hiçbir maddi ilişkisi olmayan bir göstergeler sistemi olmasıdır. Bence böylelikle her zaman dille nesne arasında yer alan bir anlamlama sistemi ya da anlamlama sistemleri bileşimi olarak sanat kavramına ulaşıyoruz.” Strauss (2007).

sözündeki bağlamı, bağlam bağıntı sürecini bir araya getirir. Kedik için iç içe geçen düşüncülerdir bu bağlayıcı referanslar. Biraz gerilere gidersek ilkörneğimiz yakın dönem biçimlerini görmemiz mümkün olabilir. Turner’in ormanı, Giacometti’nin ormanı yani *meydan* heykeli, Savaşın ormanı, yani *meydan* heykeli insanlığın bir durumunu anlatan önemli anlatı biçimleridir. Her yapıt öncekinin anlatısına ilişkin birikmiş anlamları içselleştirir ve biçimler, durumlar birbirine göndermelerde bulunur. Tarihsel akışkanlık içinde bilincin yüzüne çıkan

⁹ Bundan sonraki dipnotsuz tırnak içindeki alıntılar sanatçıyla 30 Mart 2009 tarihinde yapılan sözlü görüşmedendir.

ilkörnek temsilleri bir süre sonra açıklamalara gereksinmeden göstergelerarası iletişim üzerinden bir daire çizerek anlatıyı bütün bir örüntü içinde kapatır. Kuçuradi:

“Bir sanat eserinin değeri ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, teklifi, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir... Bunun dışında bir nesnenin o nesne olarak değerle ilgili olması için, bir eser olması, kişi yaratması ürünü olması gerekir. Böyle bir ürün olarak bir eser insana bir şeyler kazandırıyor, insanın yaşantı imkânlarına bir şeyler katıyorsa, o aynı zamanda değerli bir eserdir Kuçuradi (1998)”.

Kedik ağabeyinin öyküsü üzerinden bize bu yaşantıyı sunarak Kuçuradi'nin beklediği değerli kazanımları vermektedir: “*omuzbaşım*” (Resim 5), “*yarından önce*”, “*moral gezisi*”, “*sıradan bir gün(dü)*” (Resim 1), “*iyimser*” (Resim 2) gibi adlarla olanbiteni anlatan anahtar kelimeleri bize veren sanatçı, bir yandan da önüne geçemediği duruma karşı koyuş türünden bir şiirselliğe yönelir. Homeros'un hikâyesindeki Priamos nasıl da içinden bastırmıştı kendini, Hektor için Akhilleus'a gitti bütün gururunu bırakıp, gözyaşı döktü giden bedeni için oğlunun. Kendi ihtiyarlığı ile ölümünü beklerken, trajedi genç oğlunu çalmıştı oyun metni için. Bu sergideki işler de bir tiyatro sahnesi ya da şiirsel bir kurgu gibi bize bellekte kalıcı, sanatçının heykelde dediği üzre, Nazım'ın da üzerinden ve her şeye rağmen bir devam öyküsü olarak, metin-betim ikilisi içinde kapanan bir anlatı sunar. Anlamlamayı tamamlayacak bir diğer örnek çalışma da Sontag'ın Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları olabilir mi acaba? Düşünür /yazar Sontag bu çalışmasında büyük bir vakar'la kendi bedeninin üzerinden otopsiye gider. Bize hiç de kişiselleşmemiş bir öykü bırakır. Sontag,

Hastalık, hayatın gece karanlığıdır, fakat bir metafor değildir, doğal bir fenomendir; o yüzden hastalığa bakmanın en doğru yolu, onu metaforik düşünme biçiminden arıtarak ele almaktır. Ölümlü olmanın kendisi yeterince dehşet uyandırıcı olmadığı halde, metaforlar ve mitler, bize sancılı ve katlanılmaz ölüm hikâyeleri anlatırlar. Fakat metaforlar sırf biz onları sevmiyoruz diye de tesirsiz hale gelmezler; metaforların bilhassa teşhir edilip varlığının silinmesi gerekir.”¹⁰.

der. Kedik, bu sergi süresince Homeros, Nazım, Sontag, Strauss ve Saussure'ün dünyalarında gezinmektedir. Bir tür parçalanmışlık, dağılmışlık, dalgınlıktır içinde bulunduğu haletiruhiye. Kapanmışlık ve anlatının içedönüklüğü bir süre sonra artanlamlar ve üstanlatıları *isimsizlikle* kilitlese de “*yarından önce*”, “*sonrası*” gibi yapıtlarının verdiği izlenim kaçınılmaz olanı gösterir. Burada durup bir tespit daha yapmak anlamlı olacaktır. Türk şiirinin ustalarından ve avangard şair Orhan Veli için söylenirdi bu anlatı, bir dönüm anında ve kimi şiirleri üzerinde söylenen bu imgede dillendirilen şey onun nihayet toplumcu şair de olabildiğidir. Şairliği yetmez miydi de bir de toplumculuk üstüne yükü ve istenilen bir gerek oldu, galiba Kedik'de de bir değişim gerçekleşti bu sergiyle. Zaten iyi bir sanatçıyken böyle bir alana girince sadece iyi değil, Kuçuradi'nin vurguladığı *değerli* bir sanatçı da oldu Kedik: Kendisinin yaşadığı bir sorunla insana, insanlığa ilişkin bir yaşantının üzerinden yarattığı bu anlatısıyla.

¹⁰ SONTAG Susan (2005). *Metafor Olarak aHastalık Aids Ve Metaforları* (Çev. Osman Akinhay), Agora Yayınları: İstanbul, arka kapak tanıtım yazısından.

“Sonrası”nda gezinti ve ie kapanış: kule ya da şato

İnsanın yüreği üzgün oldu mu, dünyanın bütün suyu gözyaşlarına dönüşür. Bachelard (2006).

Trajedinin en derin hazlarından bir tanesi ondan sağ çıkabilmemizdir sadece; trajedi bizim başımıza gelebilirdi, ama gelmemiştir. Trajediye sadece eşduyum içinde yaşamayız; onu izleyen hayatta kalmayı da içimizde taşıyız. Fowles (2001).

“sonrası”, bir not düşme, olanla duygusal gerilimi hafifletme türünden bir yapıt gibidir, “yarımdan önce” de öyle. Bir okuma biçiminde pekâlâ antik mitolojinin üç güzellerine gönderim içeren bir yapıt olarak değerlendirilebilecek bu üçlü kurgu, düşünülüp tamamlanacak bir serinin sonuncusu ve belki bir de “sonrası”na gönderimi olan bir duyusu ifade edebilir. Belli ki, sanatçı serginin de teması olan zorunluluklardan kaçamamaktadır. Bu yapan, olayı yaşayan, “ben”e yapışan, ondan ayrılmamayan bir durumdur. Örtük itiraf, kabulleniş, çaresizliklerin dil düzeyinde anlatılışıdır bu kavramlaştırmalar. Kendisi dil’le de uğraşan sanatçı dil/metin ve biçimde üst üste oturan birliği arar. Edebi düzeyde bulunan adlar, aşına olmayana ilk çağrışımlar üzerinde etki eder. Bu da yapıtla bir düzeyde ilişkinin girizgâhını kurar. Bu yapıtlar oluşma sürecinden sonra, sanatçısına rağmen okuma katmanları oluşturacağına göre, çeşitli bağlamlardan ve kültürel okumalardan yol alacak yapıt, kurgulandıktan sonra kendibaşına yolculuğa çıkacaktır. Kendisinin bir fikri olsa da, yapıtın bu fikirle birlikte gitmediği, dahası fikrin başka, yapıtın başka olduğu bugün bilinen bir gerçektir. Belki Kedik de bizim ona ve yapıta bakışımızla işlerini yeniden anlamlandıracaktır. Sergiler, çalışma zorunluluğu, istenci, sergi tarihlerinin yakın tutulması sanatçıya değilse de bize ilginç şeyler görme, konuyu değerlendirme olanağı veriyor. Ekim/Kasım 2008 sergisinin ardından Şubat 2009 tarihinde sergi açmaya hazırlandığı sıralarda sanatçı, ilk sergisinde ele aldığı konu tarafından yorulmuş, hırpalanmış, duygusal ve düşünsel olarak oradan oraya savrulmuştur. Sontag’ın yukarıda söylediği, “Metaforlar sırf biz onları sevmiyoruz diye de tesirsiz hale gelmezler; metaforların bilhassa teşhir edilip varlığının silinmesi gerekir” düşüncesini takip eden sanatçı ikinci sergi için tema aramak zorunda kalmaz. Fakat ‘sanatçı konu aramaz, konu onun gözü önündedir’ düsturu da işlemez bu sergi hazırlama sürecinde. Bir yanıyla evet bu kanun işler, fakat trajik olanın kaçınılmaz olarak konuyu belirlemesi ve istençdışı yönelim söz konusudur şimdi de.

Bu ikinci sergi hazırlığı birinci serginin süren etkisinden el alan bir sergi oldu. Sanatçının söyleyeceği şeyler vardı ve onları nasıl cümle haline getireceğini düşünüyordu belli ki. Henüz onların ucunu toplamamış, huzursuzca bir karşılama ya da yol verme/uğurlama, bir yere gönderme ve şimdi başka bir biçimde beklemeyi öğrenme güdüsünün peşine takılma ve bekleme evi kurma peşinde gibidir. Bu kez hem yolcu edip esenlemeyi, anılarla yaşamayı yukarılarda, hem de yukarının, bekleme yerinin mimarisinin, bekleme/esenleme evinin inşasının peşindedir sanatçı. Başka bir zaman başka bir işlev, başka bir öykü için biçimlenmiş bir iki işini de öyküsüyle beraber gerisingeri çevirerek Kedik, yeni mimari içerikli yapıtlara yöneldi; “*masal kapısı*”, “*şato*” (Resim 6), “*güzartığı*”, “*teselli değişimleri*” bu süreğenliğin dilsel olduğu kadar biçim ve düşünsel yönelimini de gösterir. Şurası kesin ki, birinci sergiden artakalanlar henüz

sanatçının peşini bırakmaz, istemese de buradan artakalanları bir süre daha içinde taşıyacaktır. Bir yandan da sürüklenişinin değerlendirmesini, sürükledikleriyle birlikte geriye bakıp alınan yola bakacaktır. İki sergi yan yana gelince, bizler izleyici olarak, onların aslında devam nitelikli bir bütünün parçalarına ait olduğunu ve Fowles'in az yukarıda söylediği "Trajedinin en derin hazlarından bir tanesi ondan sağ çıkabilmemizdir" vurgusunun karmaşık sokaklarını kat ederiz. Yol gösteren de serüveni ilk elden yaşayan kişidir.

Kedik bu masal kapısını, şatosunu ne zamandır kurmaktadır. Çalışma odası, atölyesi her zaman masalsi bir içreklığe sahipti. Bizim için "Sibel'in kahvesi" olan yerde, o hiçbir yere çıkmaz, sadece oraya gidilirdi, şimdi de öyledir. Bu anlatılanlar ona ilişkin olsa da, sonradan değişen ve yapıtlarına anlam veren sanatçının bizim için anlatı olabilecek bir durumu dönüştürerek başka bir şey çıkarmasıdır; "masal kapısı", "şato" (Resim 6), "güzartığı", "teselli değişimleri" ve diğerleri bu düşünüşün sonucunda yapılmışlardır. Bu konuya girmeden ilginç bir ayrıntıya dikkat etmemiz gerekir. Yapıtlar da böylece serüvenlerini ve anlamlarını daha iyi ifade edebileceklerdir. Eco,

Bugün hala Ortaçağ teknolojisinin bayrağı altında yaşıyoruz... Antik Yunan ve Roma'dan, temel felsefe kavramlarımızın yanı sıra, belli bir tragedya düşüncesi (ama bizim tiyatromuz, bir ortaçağ örneğine dayalıdır), bir güzellik ideali edindik. Ama onların nasıl kullanılacağını Ortaçağ'dan öğrendik. Tüm çağdaş "dumanı üstünde" sorunlarımızın kökü Ortaçağ'dadır; bu yüzden ne zaman kendi kendimize, kökenimize ilişkin sorular sorsak, o döneme geri dönmemiz şaşırtıcı değildir... Böylece Ortaçağa bakmak, çocukluğumuza bakmaktır. Eco (1997).

demektedir. Kedik de, yolculuklarını bir süre için Umberto Eco'nun bu Ortaçağı düşlemek/ çocukluğu düşlemek içtepisi üzerinden kurgular. Jung'un, ilkimgeler ve bilinçaltı için atıflarını düşünerek söyleyebiliriz bunları. Carl Gustave Jung,

"İmge" yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle "ilkimgelerdir" ve eğer bir şekilde "oluşmuş" iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir... Bunların en önemlisi yaratıcı fantezidir. "İlkimgeler" fantezi ürünlerinde görünür hale gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Jung (2005).

der. Eco ve Jung izleğinden giderek şu söylenebilir: Şato (Resim 6), masal kapısı gibi düşünsel figürler Ortaçağın kültürel ilkörnekerindendir. Bu nedenle, ne zaman temsil figürü olarak masal kapısı, şato gibi metaforik anlamlara yaslansak, metaforun kaynağı ilkörneğe ve bilinçaltının evrenine, bilincin saklanma odalarına yola çıkıyoruz demektir. Kedik önceki sergide çok ortadadır. Olanlar ve olanbitene istençdışı katılım ve yaşananların izlenimlerini sanatsal olana dönüştürme serüveni onu yormuş, kendisini de izlenen özne durumuna getirmiştir. Bunları sanki huzursuz bir biçimde fark eder ve bizce malum binasına, şatosuna, masal kapısından gerisingeri geçerek dönüverir. Yeterince uğraştığı birinci sergi izleği ve ağabey düşünümünü hep yanında taşıyacaktır ya, yine de teselli değinilerini bir selam olarak gönderir belleğin kıvrımları arasına. "masal kapısı" ve "şato" diyeceği iş'lerinin bir ikisini aslında daha evvelden oluşturmuş, yapıtlar kendi geleceğinden ve bağlamından habersiz içeriğini kazanmak için bu

sergiyi bekleyedurmaktadır. Alçı modeller dökülmüş olarak odasının bir köşesinde bu sergiyi beklemektedir. Henüz metafor, ilkörnek sarmalından habersizdir. Bizim içinse sadece alçıdan temiz kalıplanmış iştir onlar. Adını, bağlamını kazanmadan, sergilenmeden önce çoğu iş henüz *yapıt* ve izleyici önündeki *estetik* rolünü üstlenemez. Masallar aslında gerçekliğin metaforlarla zenginleştirilip değiştirilerek üstanlatılarla/üstmetinlerle hikâye edilerek *gerçekdışına* çekildiği bir mecradır. Ancak masallar ve masalsılık aslında oradan hareketle anlayanına pek çok mesaj ileten üstmetinlerdir. Üstmetinler, üstanlatılar doğrudan ilkörneklerin temsilini içerirler. Gerçekdışılık ya da gerçeküstücülük bir dönem sanatsal ifadelendirmeler için oldukça ilginç örnekler verdiği gibi düşünsel olarak da sanat ve kültür yaşantısına katkılar sağlamıştır. Torczyner, gerçeküstücülük için André Breton¹¹ üzerinden şunlar söyler:

Gerçeküstücülük, doğrudan doğruya gerçek bilgisidir: gerçek mutlaktır ve değişik yorumlama yöntemleriyle bağlantısı yoktur. Breton, “Gerçeküstücülük, usun hiçliği düşlemeğe başladığı an değil, hiçliği düşlemekten vazgeçtiği andır” der. Torczyner (1992).

Biraz da bu gerçeküstü imgelemin dolayımına bakmak ilginç olabilir, çünkü gerçeküstü etkinliğinin en önemli sanatçılarından René Magritte, Kedik’in Şatosunun ilkörneği olan modeli ve düşünsel zemini yaratmıştır. “*Castle in the Pyrenees*” (1959) ile “*The Glass Key*” (1959)’ in sanatçısı Magritte, bilmez mi o taş, o denizin üstünde, yerçekiminin kuvvetine dayanamaz? Haydi, taşı yukarıda tuttun, hangi adam onun üstünde bir şato kurar, kurduğu bu şatoyu kullanır? Masal dünyasıyla bir derdi olan, bir diyeceğini ve ihtiyacını olsa olsa bu yolla dile getirebilir cesur bir sanatçı tabii ki. İlkörneklik modeli de böylece üretilmiş, bilincin deposuna yollanmış, bu görüngü bilincin arızı durumlarında anlatımcı imgelemine bize ulak salacaktır. Magritte’in mekânı olan şato da, Kedik’in şatosu da bir kaçış yeridir. Sanatçılar kendilerini içinde buldukları çevreden yalıtılmak için bu metaforlara sığınmaktadır. Kedik’se birinci sergisinin hazırlanışından beri kendini adeta yersizyurtsuz duyumsar, sürgüne gönderir, saklanacağı hiçbir yer yoktur. Yurt, yer içindedir, saklandığı üstben’idir. Dolayısıyla, ben, beden-yer olarak şato Kedik tarafından özdeş bir üstben metaforu olarak temsillendirilmiş olabilir. Şato’yu, bu nedenle Kedik’in odası, gitgide odasıyla özdeşleşen bedeni, bedeni temsilen üstbenini anlatmada kullandığı simge olarak görme ve tanımlamak mümkündür. Bütün bunlar bileisteye yapılmamıştır kuşkusuz, hatta sanatçının trajik durumdan kaçınamaması nedeniyle yuvarlandığı bir durum sonucu, kendiliğinden, bilinçsizce bunlara sığındığını da düşünebiliriz. Bu duruma bir örneğimiz Kafkadan olabilir. Kafka’nın *Şato’su*, *Dava’sı*, *Dönüşüm’ü* birçoğumuz gibi Kedik’in de yaşamının kuyruklu yıldızdır. Birçoğumuz gibi o da içinde Kafka’yla yolda beride geziniyordur. Kafka her birimizi, bizim çıkınımızda olan bilgi düşünüyüş değerleri kadar gezdirir, arketiplerimizin birçoğunu ona da borçluyuz. Yaşamının trajikleriyle örnek kişi olan Kafka, kendinden sonra gelen sanatçıların trajik durumu için de anahtar figür olmaktadır. Yalnızca öykülerinin olmaz, kabullenilmez, kaygan, yok zeminleriyle değil, bizatihi özne olarak Kafka’nın kendisi bir arketiptir. Kafkada Kedik’de yaşantılarıyla “ben” olarak “şato”ya dönüşmüşlerdir. Bu

¹¹ André Breton (19 Şubat, 1896 – 28 Eylül, 1966) Fransız yazar, şair, ve gerçeküstücü kuramcı, Gerçeküstücülüğün babası olarak tanınır. 1924 yılında yayınlanan Gerçeküstücü Manifesto’su ile psikolojik çözümler içeren otonom yazı tekniğini edebiyat dünyasına tanıtmıştır.

konu için bir çalışmaya daha değinmek yararlı olabilir. Bu da Feminist sanatın düşün sularında gezinen Louise Bourgeois ve onun “*evkadın*” bedenli çalışmadır. Bu yapıt, bedeni ev’e dönüşen bir kadın imgesi, dönüşmüş metaforik bir figürdür. Burada da Kafkaesk bir ima söz konusudur. Belki dış dünyanın yabancılaştırdığı *ev’e* kul ettiği durumu eleştirdiği için ve özgürlüğünü gerisingeri iade edebilmenin ideolojik zeminini hazırladığı için arketip değilse de beden-biçim ilişkisine örnek sayılmalıdır bu yapıt Masal kapısı bu düşünümün (kavramsallaştırmanın) gezinti alanına gönderimde bulunur. Figürler doğrudan bir şey söylemezler, hatta oran-biçim ilişkileri bakımından değerlendirilecek olsa, güzellik biçimlemesi için hoş bir kompozisyondu ki Kedik bunu zaten yapardı, ne ki burada istenen bu değildir. Kendisi istemiş olsa bile “*masal*”ı, Calvino’nun ya da Bilge Karasu’nun iç içe geçirilmiş örtük anlatılarına, anlamlamalarına çağrışım yapar. Şato’su gibi nesnel gerçekliğe gönderimi olmayan bir yurt, barınma, gezinme atlasıdır burası. Calvino, Kafka, Canetti ve belki de *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nden Bilge Karasu’yla gezinilen bir yer. “Güzel nedir ki? Önemli olan, resmin sorunlarını dile getirmektir” [Ashton (2001)] diyen Picasso için resmedilen sorun neyse, Kedik’in ‘*masal kapısı*’nın varoluş sorununun gereksinimi de o’dur. İki yönlü bir kapı metaforu ile karşılaşmaktayız, biri içinde gezinebilmemiz için kapısında Kedik’in beklediği ve yol vermediği bir şatolar ve kediler diyarı ki yollarının hangi “şato”lara varacağı belirsiz. Bir diğeri beden-ben-şato imgesinin yani bizzat sanatçının içinde yitebilme olasılığı, trajiğin sularının çepeçevre kuşattığı yeryurt alanı, bence bunun da ucu örtük imgelere gitmektedir. İsteyen hiç bu öykülere takılmadan salt nesnelere bakabilir, kim bilir belki de en iyisi budur. Fakat Gaston Bachelard “Gereğince doğrulanmış nesnellik nesneyle ilk teması yalanlar.” der, sonra da “Önce her şeyi eleştirmeli: duyumu, sağduyuyu, hatta en değişmez geleneği ve son olarak kelimelerin köklerini de ...” Bachelard (1995). Biz de geriye dönüp yenibaştan katetmeliyiz yapıtı.

Ortaçağ için bir not daha

Katedral yalın olan insanla, inzivadaki insanla konuşur; bilgiçlik taslayanlarla değil (Rodin (2006).

Le Clos Luce, geniş ve etkileyici bir Rönesans bahçesine tepeden bakan bir şato yavrusu. I. François çağırılmış Leonardo da Vinci’yi, yaşlı adam, sağ eline felç inmiş, burada tamamlamış günlerini. Vaktini sanatçıdan çok mucit olarak geçirdiği, Amboise şatosunun ve Loire sularının yarattığı sorunların üzerine çözümler getirmek üzere eğildiği biliniyor (Batur 2009).

Neden Ortaçağ ve şatolar diye sorabiliriz kuşkusuz, bunun verilecek yanıtları olabilir mutlaka, sanatçıya sormalı bunu. Biz yine de Eco’nun az yukarıda verdiği esaslı yanıtı güvenmeliyiz. Şatolar söz konusu olduğu için ister istemez katedrallere yönelebiliriz, çünkü biçimbilgimiz bizi sanatçının ele aldığı “şato”ların ve “*masal kapısı*” adlı yapıtların giriş bölümlerinin girişi ile ilişki kurmamız gerektiği konusunda uyarılmaktadır. Şato-ben-beden ilişkisine daha önce değinildiği için burada sadece şato-katedral ilişkisinin bu yanına değinmek yeterlidir. Ayrıca şato kadar katedral de bir sığınma yeridir.

“Şato sözcüğü Türkçe’ye Fransızca’dan (Château) geçmiştir. Şatolar ilk zamanlarda feodal

*beylerin yönetim merkezi ve oturduğu yeri. Daha sonraki tarihlerde şatolar asillerin oturduğu geniş ve korunaklı özel meskenler haline geldi. Aslında “Chateau” kelimesinin tam Türkçe karşılığı “Hisar”dır.*¹²

Biraz da bu korunaklı ve özel mesken ve hisar olgusuna değinmek gerekmektedir. Sanatçının beden/ben ilişkisini merkeze alınca “şato” kadar katedral de bu düşünsel ilginin merkezine girmektedir. Kedik’in “şato”larını yaparken kullandığı keskin sert kenarlar, ince uzun biçimler, dar, loş koridor imgeleri bizde ister istemez katedral/kilise çağrışımı yapmaktadır. Ortaçağın en görkemli biçimleri neredeyse katedralleridir. Rodin’in Ortaçağ, gotik ve katedrallerle olan ilgisi bilinmektedir, o şunları der,

Hakiki gotik üslup, XI. ve XVI. yüzyıllar arasında kalan dört ya da beş yüz yıl boyuca inşa edilen kiliselerde ve katedrallerde görüldü. Rönesans ile son bulduğunu söylemek zor; çünkü bizim rönesansımız gotik üslupla ilişkisini koparmadı. Zaten, buna Rönesans üslubu demek yanlış, çünkü aslında gotik sanat ile Yunan sanatının birleşmesinden oluşuyor -gerçekte her şeyiyle gotik, ancak ayrıntılar Yunan tarzına açılıyor. Rönesans döneminin hemen hemen bütün kiliseleri, bu iki üslubun karışımını iyi örnekliyorlar. Rodin (2006).

Gotik sanat, adını, gelişip serpildiği dönemden değil, bu döneme özgü görme biçiminden alıyor. Katedrale giriyorsunuz. Bir ormanın gizemli yaşamına dair her şeyi orada bulabilirsiniz; çünkü o katedralde, ormandaki yaşamın sanatsal özeti yeniden ortaya konmuş: Kayayı da görebiliyorsunuz orada, ağacı da -yani doğayı görüyorsunuz-; doğanın hulasasını görüyorsunuz. Rodin (2006).

Rodin’in dediği gibi gizemi ve ormandaki sanatsal aktarımın çeşitli çağrışımlarını da görebileceğimiz katedraller Kedik’in “şato”larının arka yüz ilişkisini paranın iki yüzü gibi çağrıştırmaktadır. Katedrallerin dar, uzun, yüksek, loş, metafizik mekân kurgusunun dini yalıtılmışlığı onun belki de en önemli özelliği, ele alınma nedenidir. Eğer şatoyu bir saklanma, varlığın içinde yok olma, mekân/beden/ben ilişkisinin inşası gibi özellikleriyle öne çıkaracak şato/katedral bağlamını hiç değilse görsel referansları okuma düzeyinde ele almalıyız. Sanatçımızın yapıtlarını gördüğümüzde “şato” kadar katedrale de yöneliriz.

¹² <http://tr.wikipedia.org/Şato> (erişim tarihi 4 Nisan 2011).

KAYNAKÇA

- ASHTON Dora (2001). **Picasso Konuşuyor** (Çev. Mehmet-Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınevi: Ankara.
- BACHELARD Gaston (1995). **Ateşin Psikanalizi** (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayınları: İstanbul.
- BACHELARD Gaston (2006). **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme** (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BATUR Enis (2009). "Pervasız Pertavsız, Loire Şatolarına Bir Geziden (I)", **Cumhuriyet Kitap**, 26 Mart 2009.
- BENJAMİN Walter (2004). **Pasajlar** (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BENJAMİN Walter (2005). **Sanat Yapıtı, Fikir Mimarları** (Çev. Besim F. Dellaloğlu), Say Yayınları: İstanbul.
- ECO Umberto (1997). **Ortaçağı Düşlemek** (Çev. Şadan Karadeniz), Can Yayınları: İstanbul.
- FOWLES John (2001). **Aristos, Yaşam Üzerine Notlar** (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- JUNG Carl Gustave (2005). **Dört Arketip** (Çev. Zehra Aksu Yilmazer), Metis Yayınları: İstanbul.
- KARASU Bilge (1989). **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Gece Yayınları: İstanbul.
- KUÇURADİ İoanna (1998). **İnsan ve Değerleri**, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları: Ankara.
- KUSPİT Donald (2006). **Sanatın Sonu** (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: Ankara.
- MOORE Henry (1966). **Heykелcinin Amaçları** (Çev. Akşit Göktürk), Tercüme Dergisi, Sayı 86, Nisan-Haziran, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- RODİN Auguste (2006). **Düşünce Kıvılcımları** (Çev. Ayşegül Sönmezay), Alkım Yayınevi: Ankara.
- SONTAG Susan (2005). **Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforlar** (Çev. Osman Akinhay), Agora Kitaplığı: İstanbul.
- STRAUSS Claude Lévy (2007). **İrk, Tarih ve Kültür** (Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden), Metis Yayınları: Ankara.
- TORCZYNER Hary (1992). **René Magritte** (Çev. Nil Boyancı), Düzlem Yayınları: Ankara.