

Katmanları ortaya çıkarmak - I

01.02.2019 | Nilüfer Şaşmazer

“Birçok farklı yüzüm ve duygum var, hepsi varlıklarını birlikte sürdürüyor” diyen Erol Eskici’nin, Sanatorium’da gerçekleşen ve 13 Ocak’ta sona eren dördüncü kişisel sergisi *Stratigraf*, sanatçının son yıllarda üzerine düşündüğü jeoloji alanından ilhamla ürettiği resimlerden meydana geliyordu. Temel amacı kayaların özelliklerini ve sıralanmalarını inceleyerek jeolojik tarihçeyi aydınlatmak olan stratigrafi ekseninde tabakalar, topografyalar, segmentler, iç mekânlar ve mimariler arasındaki korelasyona odaklanan Eskici ile ilk sergisinden bu yana kafasını kurcalayan konuları ve işlerindeki dönüşümü konuştuk

2598 kelime



Seni sadece *Stratigraf* üzerinden tanı(mla)mak aslında biraz zor. Daha önceki sergilerini bilen biri olarak biraz eskiye gitmek istiyorum: 2010-2011 yıllarında MAC Art'ta arka arkaya yaptığın iki sergide ne kadar farklı malzemelerle ve deneysel biçimde çalıştığını görebiliştik; tuvaler, kağıt işler, objeler, videolar, sesler... Giderek bu malzeme çeşitliliği azaldı ve bu son sergide neredeyse tek bir malzemeyle yapılmış tuvaler yer aldı. Malzeme konusundaki bu yalınlaşma nasıl gerçekleşti?

İlk iki sergim biçimsel yönden ve sergileme türü itibarıyla birbirlerine daha yakındı fakat bu iki sergi sadece on bir ay arayla ve aynı mekândaydı. Dolayısıyla aradaki süre kısa, mekân aynı olunca benzerlik şaşırtıcı değildi. Buna rağmen ikinci sergideki resimlerde, on bir ayda gerçekleşmesini beklemeyeceğiniz kadar büyük bir değişim de vardı. Bu açıdan beni tekil hiçbir sergim ya da eserimle tanımak mümkün değil. Birçok farklı yüzüm ve duygum var, hepsi varlıklarını birlikte sürdürüyor. Bu açıdan ben de kendime sürekli şaşıyorum. Bu sefer malzeme ailesi değimiz araçların içerisinden birine merceğimle yoğunlaşıp onun kendi içindeki çeşitliliği üzerinden hareket ettim. Temelde değişen şey eylem değil, nesne de olabilir. Periskop derinliğindeyken dışarda bir şey görüyor ve yeni bir hamle için dibe dalıyorsunuz.

Sırasıyla bakarsak, ilk seferinde kına ile yapılmış resimler, reklajlar, fotoğraflar, nesnelere, köpükten heykeller, buluntu malzemeler derken hayli karışık fakat bir o kadar da hareketli bir sergi çıkmıştı ortaya. Daha gençtim ve o günkü savsaklığıma ve dağınıklığuma eşlik eden bir de cesaretim vardı. Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğrenciydim. Okula ilk girdiğim sene yaptığım eserlerden de vardı o sergide. Onun öncesinde güzel sanatlar lisesi eğitimimden birçok araç gereci ve malzemeyi az çok tanıyordum. Lakin ilk sergideki eserlerin çoğu bu bahsini ettiğim araç gereç spektrumunun ve malzeme tanımlarının dışına taşmıştı bile. O döneme baktığımda farkında olmadan minik icatlar yaptığımı, kombinasyonlar bulduğumu görüyorum. Lisede başlamıştı bu ilgim.

Plastikle haşır neşirliğim pek değişmedi ve bugüne geldi. Biraz daha incelmış ve sofistike hale gelmiş durumda sadece. İkinci sergimde bu çeşitlilik bir miktar daha süzölmüş olarak tekrar etti. Orada da yerleştirmeler, *ad-hoc*'lar vardı. Lakin resimlerde bir malzeme bütünlüğüne doğru yol aldığımı o süreçte hissetmişim. Kağıt ve akrilik yoğunluklu büyük boyutlu resimler yapmışım ve diğer alternatif malzemelerle yapılan resimlerden kalmamıştı. Malzemeye dokunduğumda onda bir şeyleri değiştirebileceğim hissiyatı hiç değişmedi bende. Bir hayli fiziksel bir bağlantı bu. Ne olduğunun çok da önemi yok, o inancın bir tür reflekse dönüştüğü bir noktaya geliyorsunuz. İnsanların yaratıcılıklarını her ne harekete geçiriyorsa ya da onunla ahenk içinde hareket ediyorsa, bu yapılan eylemde ve ortaya çıkan sonuçta özel bir yan olduğunu duyumsamak zor değildir. Malzeme, kavram, söz, yazı ya da eylem olabilir. Ne olduğunun bu açıdan bir önemi yok. Önemli olan yaratıcı ve devrimci aktivitedir. Benim de o gün alet çantamda onlar vardı, bugün başka şeyler olabilir. Şunu unutmamak lazım; bazı sergiler moleküler davranır bazı sergilerinse karakteristiği daha molardır, bütüncüldür.

Bunun yanında bütün bu üretimin içinde ince bağlantılar, alt akıntılar hep devam etti. Örneğin ilk sergime adını veren videoda kullandığım yıllıklardaki suretler, portreler ikinci sergimde Sunak adlı duvar yerleştirmesinde, *Öznel*er adlı bir seri olarak üçüncü sergim *Nostomania*'da tekrar eden motiflerdendi. Topografya, o zamanlar da ilgilendiğim konulardan biriydi. Büyükbabamla tehlikeli bir yolculuk sonrası Irak'taki bir mülteci kampından daha önce hiçbirimizin görmediği bir akrabamızı almaya gitmiştik ve bir çamur deryası ve can pazarıyla karşılaşmıştık. O gün gördüklerim hafızamın en derin yerlerine kadar indi. Bu keşmekeşin, çamurun içinden bembeyaz kıyafetler içindeki yaşlıca bir kadını alıp götürdük. İşte ben yıllar sonra bu bahsi geçen yolculuğun fotoğraflarını buldum, kına ve toprakla resimler yapmaya karar verdim. Yani hem otobiyografik hem de topografikti bütün bunlar. Benim derdim de topografik bir imge yakalamaktı. Bir nevi geçmişimin ve topografyanın tomografisi diyelim buna. Topografyayı ona içkin bir görsellik ve hafıza içinde, onu en dolaysız yönden verecek materyalin peşindeydim. Fakat neredeyse hiçbir zaman salt bir malzeme fetişizmi içinde olmadım. O malzemeyi özel bir neden olmadan kullanmadım. Adolf Loos'un "Biçim işlevi izlemelidir" şiarı gibi bende de malzeme ve biçim, içerikle eşzamanlı hareket eder çoğu zaman. Onu, içinde işlevsel bir rol oynayacağı kavramsal aparat ile çalıştırırım. Nihayetinde bütün bunlar kendiliğinden geliyor.

Lisedeyken de malzemeleri dönüştürmeyi, onları uç birleşimlere zorlamayı seviyordum. Uç noktada ortaya çıkan her şeyde özel bir yan olduğunu düşünürüm. Bir tür kırılğanlığa da sahiptirler. Her özel şeyin aynı zamanda kırılğan olmasında müthiş bir melankoli buluyorum. Mekanik ve elektronik düzeneklerin arasındaki farklar gibi tıpkı. Elektronik düzenek daha verimli, hızlı, daha hassastır lakin çok ince dengedeki birçok parçaya bağımlıdır. Ufak bir parçanın bozulması sistemi kilitler.

Bu malzeme çeşitliliği şimdilerde başka türlü; daha dikkatli ve hassas bir tonda devam ediyor. Eskiden daha hızlı, daha hoyrattım; bazı şeylere ulaşabilecek maddi imkanlardan da yoksundum doğrusu. Dolayısıyla elime geçen her şeyle, atölyeme girmiş her nesneyle bir şeyler ürettim. Bunu hem sevdim hem de buna mecburdum. Oradan kalan iyi huylarımdan bazılarını saklıyorum. Eksik olan birçok şeyi tekrar tekrar düşünüyorum. Örneğin çerçeveler konusunda pek bilgim yoktu, zamanla bunda bir tür göz kasına ihtiyaç duyduğumu anladım ve buna yoğunlaştım. Kağıtların asit oranları benim sorunum değildi sanki, artık bunları dikkatlice incelemeyi kullanmıyorum. Keşfetme ve denemeye olan yatkınlığımdan -bu iki kelime sorunlu olsa da- pek bir şey eksilmedi. Yakın zamanda bir tür taştan yapılmış kağıtla karşılaştım ve iyi sonuçlar elde ettim. *Stratigraf* sergisinde de görünürde bütün bunlardan pek bir nüve yokmuş gibi duruyor fakat arka planda yoğun bir araştırma, okuma var. Buradaki sonuçlara yüzlerce farklı şeyi deneyerek ulaştım. Bu sefer, elde etmek istediğim özel bir sonuç ile, malzemenin imkanlarının yarattığı olanaklar arasında orta bir nokta bulmak gibi bir gayem vardı.

Sergileme formunun değişmesine değinecek olursak, en başta bahsini ettiğimiz üretme ve sergileme formlarını yine, yeniden tekrarlamamın şimdilik pek anlamı olmadığını hissettim. Tam bu noktada belki bir tür sadeleşme, yalınlaşma ihtiyacı, hem sergileme hem de üretim anlamında, gözüme çarpmış olmalı. Bundaki değişken faktörlerden bazıları, daha önce sergilerimi açtığım mekânların hafif labirentimsi, girinti çıkıntılı, köşelerin, saklı alanların bol olduğu mekânlar olması. Orada ufak tefek sürprizler yapabiliyorsunuz. Yeni sergiye gelirse, mekân daha küt ve bir hayli beyaz küp formundaydı. İlk başta bunu küçük desenlerde dağıtıp kırmak istedim lakin sonunda belki bunun tekdüzeliğine uymayı denemenin de daha önce yapmadığım bir hareket olması bakımından ilginç olacağını düşündüm.

Malzeme konusuna ek olarak, pratiğinin erken döneminde senin atölye-araştırma sürecinden fragmanları da serginde görebiliyorduk. Atölyenin bir kısmını -buna eskizler, notlar dahil- sergiye taşıyordun. Dolayısıyla kullandığın teknikleri merak eden biri, bu ipuçlarına bakarak rahatlıkla iz sürebilirdi. Bu son sergide işin mutfağına dair bir şey yok; üstelik kimi işleri nasıl yaptığına dair büyük bir merak var; sen de “Bunu nasıl yaptın?” sorusuyla sıkça karşılaştığını söyledin. Bu teknik konusuna dair ne söylersin?

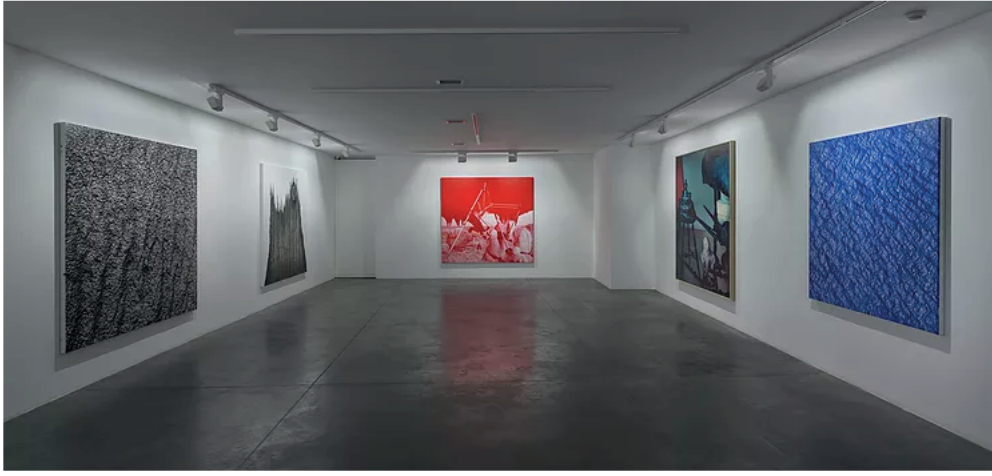
Mutfağı göstermek sergileme yöntemleri arasında bir yöntem sadece. Aslında o zaman da mutfağı tam olarak göstermiyordum; o ana kadar biriktirdiklerimi galeriye götürüyor ve sergiyi kurmam için bana verilen süre içinde, çok anlık olarak bir şeye dönüştürüyordum. Bazen bu dönüştürdüğüm şeyin taslağı bir fikir bulutu şeklinde kafamda oluyordu fakat mekânda her şey değişiyordu ve yepyeni bir şey çıkıyordu ortaya. Bugün böyle bir şey yapabilir miyim, emin değilim.

İlk sergimde o kadar farklı meseleler vardı ki, ondan sonraki her sergi ilkindeki fragmanların açılımı gibi oldu. Geniş bir çeşitlilikte üretince zamanla nelerin hangi başka şeylere dönüştüğünü bir izleyicinin anlamasını beklemek boşa oluyor. Üstelik bazen siz bile bazı dönüşümleri, onları analiz etmezseniz fark edemeyebiliyorsunuz. Örneğin ilk ve ikinci sergimdeki *Krallık* ve *Sunak* adlı duvar enstalasyonları *Nostomania*'da gösterdiğim *Nesil İnşası* adlı seriye dönüştüler. Bunun gibi parmakla göze sokmadığım bağlantılar hep vardı.

İz sürme konusunda ise detaylı bir metnin yeterli olacağını düşündüm. Eserlerin yapıları, onların yanına *stalker*'ların iz sürebileceği diğer elementleri koymamın iyi sonuç vermeyebileceği hissini doğurdu. Metni çok kavramsal bulanlar oldu fakat oradaki ince yanılğı, bunların o disipline ait terminolojiler, kelimeler, kategoriler olması. Sanattan bahsederken perspektiften bahsedeceğimiz bir noktaya geldiniz diyelim, onun başka bir ismi yok; onu telaffuz etmek zorundasınız. İsterseniz sonra açıklarsınız lakin ondan bahsedeceğimiz her cümlede bu açıklamayı yapamazsınız. O anlamda bu sergi kavramsal bir sergi değildi aslında.

O zaman da kına ile yaptığım resimlerin ne olduğunu ya da nasıl yaptığımı soran çok oluyordu. Mesele orada malzeme değildi bence. Bir malzemeyi kullanım alanı dışında kullanmanın özel bir yanı yok. Ayrıca her zaman da iyi sonuç vermeyebilir. Onu kullanma beceriniz kadar; neden kullandığınız, ürettiğiniz ya da neden eğildiğiniz, içerikle simbiyotik ilişkisi de önemlidir.

Nostomania'da aynı adı taşıyan seri için de aynı sorularla gelenler olmuştu. Kağıtla çalıştımda onu birtakım işlemlerden geçiriyordum ve boyama malzemelerim de klasik fırça ile değil, daha gündelik araç gereçlerle, rulo ve süngerlerle gerçekleştiği için etkisi onu tanımlamayı çok zorlaştırıyordu. Boya değil de gravür gibi duruyordu. Üzerinde bir katman tortu, toz varmış gibi görünmesi *nostomania* kavramına daha iyi uydu ve serginin ekolojisini oluşturmasına yardım etti.



Erol Eskici, Staligraf sergi görüntüsü

Seni yakından izleyen biri dönem dönem spesifik konulara eğildiğini ve bunları kendine dert edindiğini bilir. Bu bazen bir Bergman filmi, bazen buluntu okul günlükleri bazen de saatler ya da kuşlar olabiliyor. Bu sergide de yerbilimine, yeryüzüne eğildiğini görüyoruz. Bir sabah buna uyanmadığını varsayarsak, bu özel merakın, merakların kaynağını sormak istiyorum.

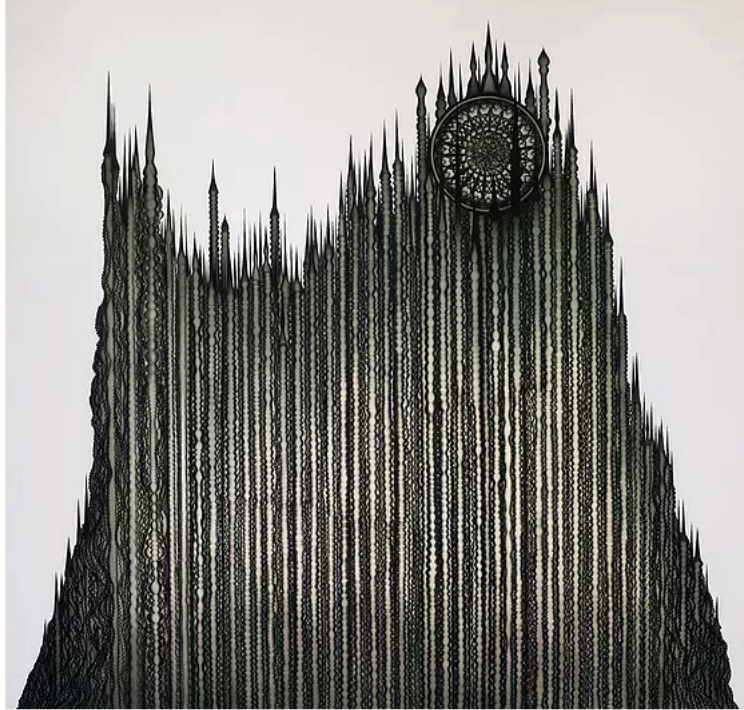
İlgilendiğim meseleler birbirlerine çok farklı düzeylerde temas edebiliyorlar ya da ben o kanalı buluyorum. Bir örnek vermek gerekirse; “Zamanın tortuları” adlı bir resmim vardı bir süre önce yaptığım. Buradaki mesele, resme içgüdüsel olarak verdiğim isme karşılık gelecek bir imgeyi nasıl bulabileceğimdi. Resmi basit bir soruya karşılık yapmıştım. Tabii ki onu yaparken birçok kaynağı inceledim. Aradan zaman geçtikten sonra tortu, tortul nedir diye biraz araştırmaya başlayınca tortulbilim anlamına gelen sedimantoloji diye bir disiplin olduğunu öğrendim. Ayrıca stratigrafi alanını araştırırken de jeokronoloji ve kronostratigrafi diye iki alt bilim dalıyla karşılaştım. Yani benim içgüdüsel sorumun yanıtına dair bir bilim dalı varmış. Kayıtsız kalamadım haliyle. Bu, benim çalışma yöntemlerine biraz ışık tutabilir sanırım. O noktada yoğun bir araştırmaya girdim. Sam Boggs adlı bir yerbilimcinin Türkçe’ye de çevrilen koca bir kitabını buldum. Ayrıca Manuel De Landa ve Fernand Braudel gibi yazarları okumaya başladım.

Bazen kavramsal düzeyde bazen de sadece biçimsel, estetik veya edebi anlamda bir dokanağı oluyor bu konuların. Sorun bu konuların çeşitliliği değil, sorun bunu yapanın 'ressam' olarak bilinen biri tarafından yapılıyor oluşu. Aksi halde kameranızı kurup bir dağdan enstantaneleri, sonra bir fabrika işçisini ve sonra da bir böcekten kesitleri kaydediyor olsanız kimse size bunların arasındaki ilişkiyi sormayacaktır. Bu işi kuran söylem böyle ve bunda şikayet edecek bir şey yok. Eşyanın tabiatı bu. Bunun dışında meraklı birisi olarak bir şeylerin peşine düşmeyi seviyorum. Duyargalarım bunlara açık sanırım. Belki de az önce bahsettiğim *Stalker* bizzat benim. Örneğin Bergman deyince yüzler, portreler dememek olmaz zaten. Oradan yıllıklara, öznelere giden bir sürü patika var. Dolayısıyla bir örüntü hali hazırda mevcut. Fakat benim derdim -söylemeye bile gerek yok ama- Bergman filminden kareler, portreler betimlemek değil. Bunun hiçbir anlamı yok bence. Okul yıllıklarındaki sosyal ve suretsel katmanların bugün ilgilendiğim katmanbilimle teorik bağları var. Katmanları ortaya çıkarmak, bir okul yıllığı üzerinden başka bir anlamda ve dinamikler silsilesi içinde devam ediyorken stratigrafide başka anlam ufuklarında hareket ediyor. Ornitolojiye hep meraklıydım mesela. Hakkari'de geçen çocukluk ve nöbetleşe ergenlik yıllarımda da dağlara, taşlara hep bir merakım vardı; hem bir coğrafyanın politik atmosferinin ve tarihinin yükünü taşımaları hem de gözlerimi bunlara açmış olmam bağlamında. Bizim oralarda her taş bir yeri tarif eden bir isme sahiptir. Coğrafyayla kurulan semiyotik, semantik ve linguistik ilişki o kadar derindir ki bundan bir parçayı taşıyamıyor olamazsınız.

Yıllıklarla çalıştığımda, özneleri yaptığımda Ashis Nandi adlı Hintli bir sosyoloğun çocukluğun politik inşasına dair yazdıklarını, burada Gürkan Öztan'ın yazdığı kitapla beraber okudum. Ayrıca İsmail Kaplan'ı da araştırmıştım. Basit bir mızımızlanma yerine araştırma, tanımları yapma işi beni daha çok cezbediyor. Bu serginin de arkasında uzun bir araştırma ve okuma süreci vardı. Yoğun da bir emek vardı. Bunun resim denen pratikle nasıl bir mekaniği olabilir diye çok çaba harcadım. Basit bir mimesis değil; daha özcü ve mekanik bir yol yordam peşindeydim. Gerçekten bunun mekaniği ile ilgilendim. Kendimi salt bir ressam olarak göremiyor oluşumun temelinde bu var. Buradaki kurallar beni ilgilendirmiyor. Bazen parçaları bir araya getirmeniz uzun sürüyor ve tam da bu süre içerisinde yukarıda mutfak dediğimiz laboratuvar oluşmaya başlıyor.

Katmanlar demişken, geleneksel resim yapma tekniğinden farklı olarak, kimi işlerini üst üste boyayarak değil; kazıyarak, eksilterek hatta silerek yapmıştın. Resim yüzeyinde oluşturduğun bu kazıma eylemi son sergide içerik olarak baskın temaya dönüştü. Bir metafor olarak kazımak, deşmek, ya da kaşımak diyebiliriz buna, senin için ne anlama geliyor?

Eski resimlerin bazılarını reklaj ve frotaj tekniğiyle yapmamın nedenlerinden biri burada imgenin üzerinin örtülüyor olması ve tekrar silinerek ortaya çıkartılıyor oluşuydu. Sanırım eklemek yerine eksiltmek, inşa etmek yerine bozmak gibi basit amaçlar dışında bir şeyi gizleyip tekrar bulmak, saklı olanı ortaya çıkarmak gibi itkileri de var bu durumun. Bu katmanlaştırma ya da kazıma eylemi en başından beri vardı. Örneğin *Öznel*er hem arşivsel-dokümanasal hem de nesiller arası bir kırılma ve katmanlaşma meselesiydi. Orada temelde dokümanları kazıyordum. Hem fiziksel olarak hem de onları araştırmak anlamında. Eski resimlerimde fiziksellik daha baskındı. Kağıtlarla bazen nezaket sınırlarının çok aşan bir cebelleşme halindeydim. *Hansel ile Gretel* hikayesindeki cadı gibi, önce bu kağıtları sağlamlaştırıyor, besliyor, sonra da yıpratıyor, siliyor, deşiyordum. Bu kazıma ve katmanları işleme meselesi tamamen kağıtla ilgili meseledir. Filozofun “Biz Dünya’da yaşamayız, Dünya ile birlikte yaşarız, var oluruz” dediğini ben de kağıt için söyleyebilirim: *Biz kağıda çalışmayız kağıtla birlikte çalışırız.* Bunu tuvalde yapamazsınız. Orada yaptığınız onun üzerinde oluşturduğunuz boya katmanını kazımanızdır en fazla. Ya da Fontana gibi kesik atabilirsiniz. Bu gerilmiş tuval içinde yüzey bir zar gibi bir uzamdan başka bir uzama açılır. Tabii ki simgesel düzlemde ve bir hayli minör bir boyutta. Oysa kağıt bir örüntü değildir, katmanlar ve bileşimlerden meydana gelir ve emicidir.



Erol Eskici, Jeomorfolojik Katedral, 200 x 190 cm, Tuval üzerine akrilik, 2018

Tasarlamayı ve üretmeyi seven biri olarak kendiliğinden oluşmuş, tasarlanmamış formların peşine düşüp izini sürüyorsun bu sergide ama bunu yaparken de onları yeniden tanımlıyorsun. Yani dolaylı bir üretim ve tasarlama süreci söz konusu. Bu tuvallerdeki formlar ne kadar kendiliğinden ortaya çıktı, ne kadarını tasarladın? Ne kadar var olan bir formu taşıdın tuvaline?

Belki bunların hepsinden bir parça... Bazı resimlerde tasarım daha ön plandayken bazılarında malzemelerin açtığı dehlizlerden de ilerlediğim oldu. Bunların hangisi için tasarladım demem gerektiğinden emin değilim. Doğadan içerikler aldığım da çok oluyor. Bazen biçimi bulmak için araçları çarpıştırmanın ötesinde özel bir hareketi de beraberinde yapıyor olmam gerekiyor. Bu hareketi bulmak biraz zaman alabiliyor. Bazı durumlarda üzerinde çalıştığınız içeriğe katkıda bulunacak araçlar, biçimler nedir sorusunun peşindeyken, bazen de bulunan bir motif ya da biçim ile ne yapabilirim sorusunun peşinde oluyorsunuz. Her iki durumda da bunlar aslında bir sürecin en başındaki safhaları temsil ediyor. Hiçbir zaman öylesine, otomat gibi resim yapmadım. Mutlaka önceden tohumlarını serpiştirdiğim bir şeyler oluyor. Bunların filizlenmesi, yön bulması zaman alıyor. Bir şeye takılıp kalmakta muhafazakar ve bağnaz bir yan olduğu fikrindeyim. Hakikate ulaşmışlık gibi tuhaf, gizli bir mesajı olduğunu hissetmişimdir bunun. O nedenle tekillik yerine çoğulluk, sabitlik yerine akışkanlık...

Örneğin *ripple* resimlerini yaparken bu *ripple*'lerin nasıl oluştuklarına dair geometrik parametreler, belirgin fiziksel kurallar olduğu öğrendim. *Ripple* indeksi denilen bir indeksi inceledim ve resmin fiziksel kurallarının aşağı yukarı ne olacağını anladım. Fakat bu yetmedi tabii. Bunu nasıl yapacaktım? Bu mefhumu resim pratiğiyle birleştirme fikrim vardı. Klasik anlamda bir pentür bir hayli keyifsiz ve yetersiz olabilirdi. Dolayısıyla bu yapıp etmeleri bir kenara bırakıp araçların önümü açabileceği, senkronizasyona ulaşacağı bir noktaya götürmem gerekiyordu işi. Sonrasında pek hazzetmediğim o kelimeleri kullanırsak denemeler, deneysellik denilen süreç başlıyor. Bu nokta kimyasal, dokusal ve etkisel bir nokta diyelim. Bir tür tat, görsel veri... Bundan sonrası elinizdeki donelerle peşinde olduğunuz prensipler ışığında bir hareket bulmak. Takip eden evredeyse bunun praksi ve ortaya çıkan şeyin küçük problemleriyle uğraşıyorsunuz lakin elinizde bir form oluyor. Bir şeyin içeriği biçimini de yaratıyor. Aslında hem doğadaki formlar hem de bizim ürettiğimiz formların hepsi evrenin muhtemel olasılıkları arasındadır. O nedenle doğal ya da yapay ayrımının bir anlamı yok. Olabilecek en yapay şey evrendeki en temel ve doğal şeydir: Füzyon.

* Söyleşinin devamına [buradan](#) ulaşabilirsiniz.

Katmanları ortaya çıkarmak II

05.02.2019 | Nilüfer Şaşmazer

“Birçok farklı yüzüm ve duygum var, hepsi varlıklarını birlikte sürdürüyor” diyen Erol Eskici’nin, Sanatorium’da gerçekleşen ve 13 Ocak’ta sona eren dördüncü kişisel sergisi *Stratigraf*, sanatçının son yıllarda üzerine düşündüğü jeoloji alanından ilhamla ürettiği resimlerden meydana geliyordu. Temel amacı kayaların özelliklerini ve sıralanmalarını inceleyerek jeolojik tarihçeyi aydınlatmak olan stratigrafi ekseninde tabakalar, topografyalar, segmentler, iç mekânlar ve mimariler arasındaki korelasyona odaklanan Eskici ile ilk sergisinden bu yana kafasını kurcalayan konuları ve işlerindeki dönüşümü konuştuk

2293 kelime



Son döneme dek işlerinde siyah, beyaz ve koyu tonlar dikkat çekiciydi. Bu serginin konusu olan yer kabuğu, toprak, mağaralar, sarkıtlar, diktler soluk, koyu ve kahverengi tonlardayken senin tuvallerinde kullandığın renkler son derece canlı; kıpkırmızı bir tuval dahi vardı sergide. Hatta bahsettiğin *ripple* işleri de dijital sanılabilecek derecede grafik doku ve renkler taşıyordu. Önceki üretimlerinin aksine son derece renkli bir sergi oldu. Bu 'iddialı' denebilecek kırılma nasıl gerçekleşti?

Renge her zaman meraklıydım fakat ancak son üç senedir rahatlıkla renk kullandığımı söylemem gerek. Bunu yaparken belli dönemlerin ve coğrafyaların renk skalaları nedir diye araştırdım. Renkle, sanat yaptığımdan beri ilgileniyordum ama siyah beyaza olan düşkünlüğümün bir başlangıcı yok diyebilirim. Bunun bir nedeni de ilkokula gitmeye can attığım zamanlarda siyah beyaz önlük giymekti mesela. Siyah beyaz filmler, fotoğraflar, sadece siyah beyaz fotoğraf çekmek için tasarlanmış uygulamalar... Hepsinin başımın üstünde yeri var. Açık koyu değerleri siyah beyazda öğrenirsiniz, her rengin griye karşılığı farklıdır. Bu nedenle bazı çok iyi renkli resimleri, filmleri siyah beyaza çevirdiğinizde çuvallayabilir. Ya da tam tersi, çok berbat renk skalası olan bir resmi ya da filmi siyah beyaz kurtarabilir çünkü renk bir enerji paketidir. Oysa siyah beyaz bununla ilgili bile değildir. Bu ikisi çok farklı diller ve kodlarla çalışıyor. Jeolojik terminolojiye hakim oldukça ve bunu kendi pratiğimle birleştirmeye çalışırken onun görsel kodlarıyla bir miktar oynamaya ihtiyaç duydum.

Siyah beyazın gücü kadar resmin de çizgi, renk gibi kuvvetleri ve ritimleri, titreşimleri var. Tabii ki bu kahverengi tonların renk olmadığını söylemiyorum asla, böyle anlaşılın istemem. Fakat ona bir miktar resimsel dil eklemek gerekiyordu ki bu iki alanı yaklaştırabilirim. Aksi halde kuru bir mimetizm çıkardı ortaya. Bu mevzuyu ben de resimleri yaparken çok düşündüm. Bu resimleri tam da renge ilgi duymaya başladığım bir anda yapmaya başlamamın bundaki etkenlerden bir olduğu açık. Yani arkasında çok da ısrar edeceğim bir durum yok açıkçası. Bazen ben de niye diye soruyor ve olası cevapları düşünüyorum.

*Ripple*lar için durum farklı çünkü orada suya dair bir olay gerçekleşiyordu. Resimlerin bazıları renkli olsa da hiçbiri renkçi değil. Bazen mağaraları ya da tuz madenlerini geziyorum. Son zamanlarda dikkatimi çeken bir şeyle karşılaştım. Renkli mağara ışıklandırmaları... Çok da parlak bir fikir olmadığı için çok kötü sonuçları olması normal lakin bazı muazzam örneklerle de karşılaştım. Normal ışıklandırma loş olduğu için bazen bu mağaralardaki süzülmuş berrak suların dibini karanlık olduğundan göremezsiniz. Halbuki renkli ışıklandırmalarla çok büyüleyici olabiliyorlar. Renkli olmalarının bir kaynağı bu olabilir resimlerin. Dijital görünmeleri için hiçbir çabam olmadı ama bazılarının böyle görünüyör olduğu doğru. Sanırım hem tuvalerin yüzey dokularının pürüzsüz olması hem de boyanın bir hayli ince olmasından kaynaklanıyordu. Onlar

olmadan da bu resimler ortaya çıkamıyordu. Bahsettiğim bu hassas uç noktanın yan etkileri de var. Kırmızı resmin o rengine T. S. Eliot'ın bir şiiri nedeniyle karar verdim. Bir de Bergman'ın bir söyleşisinde *Çığlıklar ve Fısıltılar* adlı filmiyle ilgili kırmızıya dair bir anekdot vermesinden etkilenmiş olabilirim. Kırılma aslında İstanbul'dayken gerçekleşmişti. Otokrom fotoğraflara ilgi duymaya başlamıştım. Gözüm bir mıknatıs gibi yakalıyordu bunları. O zaman bu yöne meyledeceğimi anlamıştım. Fakat bu konuda iddialı değilim.



Erol Eskici, Stratigraphist, 204 x 190 cm, 2017

Sergide bahsettiğin bir takım analogiler de var. Doğada var olan formları insan yapımı yapıların bir miktar soyutlanmış şekillerde temsil etmek gibi.

Burada morfolojiye olan ilginin payı var mı?

Evet bu ilğim devam ediyor. Bu meseleye birkaç yıl önce, *Moravian Karst* adlı bir kitap bulduğumda başlamıştım. Oradan birtakım karstik şekilleri mimari unsurlarla birleştiriyordum. Sonra işlerine baktığım iki mimarın, Adolf Loos ve Hoffmann'ın da Moravia doğumlu olduğu öğrendim. Bu bahsini ettiğimiz bütün konular bir ağ gibi geliyor bana. Bazen bir tarafından işlemeye başlıyorum, bırakıyorum ve diğer tarafına geçiyorum. Bunları yaparken Hegel kavramlarıyla söylersek 'pozitif' olanla 'doğal' olanı hangi özel uzamda ve görsel dil içinde sunacağımı düşünüyordum. Bunun en iyi örneğini Kapadokya'yı ziyaret ettiğimde gözlemlemiştim. Yani dini mekânların doğal mekânlara oyulması tam da Hegel'in pozitif ve doğal din tanımlarının bir cisimleşmesi gibiydi.

Modern öncesi kurumlar bir tür doğallaştırılmış simgesel biçimlerdi. Bugünkü görünürde sözleşmeler üzerine kurulan kurumların doğallık ya da kadimlik iddiaları, bir tür kendi yokluğunda tehditkar negatif anlam göndermeleri üzerine çalışıyor. Benim dertlerimden biri her zaman peşinde olduğum atmosferin ipuçlarını aramak. Bu felsefi olabilir, sanatsal, yazınsal ya da birebir yaşamın aktüelliği içinde olabilir. Şunu unutmamak lazım, bazen sadece bir atmosfer hayal edersiniz. Çok da karıştırmaya ve karmaşıklığa çalışmanıza bile gerek yoktur. Sadece bir atmosfer, hepsi bu. Bu insan yapımı yapılar ya da mekânlar meselesini kurcalarken üç isimden çok yararlandım: Beatriz Colomina, Henri Lefebvre ve Gaston Bachelard. Tabii ki Foucault'nun kavramsallaştırmalarında önemli yeri olan söylemsel olmayan pratiklerin işaret ettiği mimarlıklar ya da yapıların morfolojisi diyelim, bunları da araştırıyordum. Bugün üretilen mekânın en temel özelliği çelişkili, antinomik bir mekân olmasıdır. Siz bir yapıda bir ikilik oluşturduğunuzda, onu böldüğünüzde bundan sonra olacak şey, bu ikisi arasındaki ilişkisel sorunlar olacaktır. Bir yerde hakim olan egemenlik yapıları, hegemon söylemin temsilini yayma işlevi içerisinde gibime geliyor. Beni etkileyen mimari biçimlerin çoğunun bu 'aradalık' formunda saklı olduğunu söyleyebilirim. Bu formsuzluk -kapılamayan formsuzluk diyelim- hep merakımı gıdıklamıştır. Norm dışı formlar ilgimi çekiyor. Ben doğanın içine gömülmüş ya da doğallaşmış yapıları köyümüzden bile hatırlıyorum. Evlerin çeşitli işlevler için ayrılan bölümleri diğer evlere yapıştı. Örneğin ekmek pişirilen tandırlar ya da kilerler, ahırlar vs. Dolayısıyla toprak damları hem birleşik hem de öylesine gelip geçtiğiniz yollardı bir taraftan da. Damların nerede bir yapının çatısı, nerede toprak, nerede yol olduğunu anlamıyordunuz. Ta ki bir baca ya da büyükçe bir delik görene kadar. Bazen bu delikten aşağıdaki karanlık mekâna baktığınızda size bakan bir çift inek gözü ya da bir insan yüzüyle karşılaştınız. Son derece tuhaf olan bu olaylar aklımdan hiç çıkmamış. Otobiyografinizi bir kenara atmamanız gerekir. Benim bu insan-doğa formları konusunda en sevdiğim şahsiyet Ferdinand Cheval denen çılgın bir Fransız postacıdır.

Karstwelt serisinde kalker gibi içerinin yapılarını dışarıya çıkartmış ve dışarıdaki gerçeklikle olan uyumsuzluğuna odaklanmışım. Bir pencereden dışarıya baktığınızda başka bir gerçeklik düzlemine bakıyorsunuzdur. Buradaki temel karakter bir tür kolajdır. Ama şöyle bir kolaj; Benjamin trenin icadından önce hiçbir zaman birbirini tanımayan insanların, birbirleriyle yüz yüze, konuşmadan aynı mekânda asla bulunmadıklarını söyler. Bu kolaj denen şeyin ta kendisidir bence. Burada aynı zamanda yine pencere ve dışarı da var. *Karstwelt* serisinin tekinsiz atmosferinin bir nedeni bu optik mesafelenme sanırım. Oradaki mimari unsurların, evin, barakanın kayaçların arasında eriyor ya da ona bütünleşiyor olması değil.

Kişisel gözlemim senin ev temasına ve formuna özel bir merakın olduğu; bu merak yan yana duran iki kayanın oluşturduğu korunaklı bir alanı, sosyoloji bağlamında ev kavramını ya da temel bir ihtiyaç olarak barınmayı kapsayabiliyor. Dolaylı da olsa mağaraların, yeryüzü formlarının ya da resmettiğin katedralin 'ev' fikriyle bir ilişkisi var mı yoksa böyle bir ilişki kursak yanılmış mı oluruz?

Sondan başlarsak katedraller ev ile analogi kuruyorlardı. Bu katedralleri gerek kronostratigrafi alanını incelerken karşıma çıkan bazalt sütunlarının ya da Devil's Tower gibi doğal oluşumların katedrallerle ölçeksel benzerlikleri, gerekse bu katedrallerin biçimsel yapılarının kronostratigrafiye dair güzel bir örnek oluştururken, benim pozitif yapı dediğim kurguyla da uyuşabileceği fikriyle ortaya çıktı. Bunun biçimsel kişiliğinin ne olacağını fazla düşünmemeye gerek kalmadı. Gotik katedralleri defalarca ziyaret ettim ve ana mimari formları bana zaten bir yolu arladı. Benim buradaki derdim elimdeki donelerle yaratıcı sanatsal bir eylemde bulunmaktı. Fakat katedral ve ev ilişkisi üzerine Bachelard'ın iki mısrasını tekrarlayalım, "Gönlümde dikilen ev / Benim sessizlik katedralim". Bu stratigrafik oluşumlar her zaman yatay değil bazen de diken, kolonsal, sütunsal olarak oluşuyor. Bunlar ilgimi çekmişti. Bir de insan öncesi bir zamanla neredeyse *post-antroposen* bir zaman arasında gibiler.

Benim ilgilendiğim şeye ev ya da mekân diyelim. "Önemli olan evleri betimlemek, resimselliklerini ortaya koymak ve konforlarını analiz etmek değildir" gibi bir şey söyler Bachelard. Burada kökensel ve ilksel nüveler üzerine kurulmuş binlerce sanat eseri, yazınsal ontoloji olan bir Rosetta taşındayız. Mimariden sanat tarihine, sinemadan toplumsal bilinçaltına ya da optik bilinçaltına kadar her şeyde ipuçlarını bulabileceğiniz bir konu bu. Örneğin sinemadaki en belirgin örneği Tarkovski'nin Rus daçalarıdır (sayfa altı notu: Daça Rusya, eski Sovyet ve eski Doğu Bloku kentlerinin yakınlarında konumlanan müstakil veya site içindeki konutlara verilen isim). Ev ilgili yazınsal materyali kurcalamaya başlayıp bir de arşivleri inceleyince sonsuz bir dünyaya açıldım. Bachelard'ın lirik dili ile eve dair düşsel ve poetik yazılarında, yaşanamaz yerlerde yaşamaya dair kurulan düşlerde naiflikten öte boyutsal bir duygulanış ve topofili gizlidir. Bunu hissetmek gerekiyor.

Nostomania serisini düzenlerken *nostomania*'nın nostaljinin sadece basit bir 'şiddetli versiyonu' olmadığını anladım. Böyle bir tanım hiçbir yerde yapılmıyordu fakat *nostomania*'nın geçmişe duyulan bir özlemden ziyade bu topofili kavramıyla, mekânla ilgili bir şey olduğunu anladım. Antik Yunan'ın koloni döneminde *apoikia* denilen bir kavram var; evden uzaktaki ev anlamına geliyor. İlyada'da Odysseus'un İthaka'ya dönüşü tam da bu bahsettiğim ayrıma örnektir. Ev insanın ilk kozmosudur. Nerede ve nasıl olduğunun hiçbir önemi yok.

Bu motif de tıpkı diğer motifler gibi benim üretimimde hep vardı, hatta en eski olanı budur sanırım. Bazen çok ilkel bir ilksel ev fikri ve biçimi şeklinde ortaya çıkıyor. Sen korunaklı deyince aklıma Le Corbusier'nin ev tanımı geldi. Şöyle diyor; “Ev soğuğa, sıcağa ve dışarıdan gözlenmeye karşı koruma sağlar”. Beatriz Colomina ondan bahsederken bu gözlenme meselesine kafayı takar. Çünkü bu görme meselesi olmasa epey yavan bir tanım bu. Burada hem kitle iletişim araçlarıyla evin ilişkisi hem de kamusallık ve mahremiyet diyalektiklerinin payı var. Zaten Beatriz Colomina'nın da ondan sonraki kitabı bu konuya eğildiği *Domesticity at War* kitabıydı. Le Corbusier'de pencere dışarıyı gözetleyen bir organ ve bir tür resim çerçevesidir. Bir görüntü vardır dışarıda; onu gören konumdaysanız mahremiyet alanında, dışardaki görüntünün içindeyseniz kamusaldaşınızdır. Tabii bu hal sonradan kitle iletişim araçlarıyla tam tersine dönüyor.



Erol Eskici, Stajigraf sergi görüntüsü

Her şey sanatın konusu olabiliyor; sen de bu sefer yerbilimi gibi spesifik bir konuyu dert edinip bu zamansız konuyu ele almış oldun. Bir önceki serginde yakın tarihe dair bir konuyu gündemine almış olduğunu hesaba katarsak, şimdi bunu yapmanı bir tür gündemden ve konjonktürden soyutlanmak olarak düşünebilir miyiz?

Emin değilim, bir rastlantı olabilir bu. Daha önce de dediğim gibi aynı şeylerin üzerine arka arkaya eğilmiyorum. Belki köprünün altından bir miktar su akması gerekiyor. Gündemden soyutlanma isteği ayıp değil fakat böyle bir isteğim olmadı hiç. Bu konu Türkiye'deyken yavaş yavaş geliyordu zaten. Almanya'da da Türkiye'deki gündemi tıpkı Türkiye'de olduğu gibi hiç şaşmadan takip ediyordum ama atmosfer aynı değil doğal olarak. Bu konuyu düşündüğümde emin olmadığım şey Türkiye'de yaşamaya devam etseydim bu konuya bu kadar derinden eğilme şansım olup olmayacağı.

Daha çok ilgilerimin, yönelimlerimin takipçisi olmak istiyorum. “Şimdi ne yapmalıyım?” gibi stratejik hamleleri bünyem kabul etmiyor. Gündeme ya da konjonktüre dair bir şeyler yapmak istersem yaparım, daha önce yapmadığım bir şey değil. Gündeme dair bir şeyler üretiyorsanız bunu mimetik bir tür sembolizmin arkasına gizlenmeden yapmak gerekir. Çünkü bunu yapmanız sonucunda iyi paralar kazanıyor ve biraz daha meşhur bir sanatçı oluyorsanız burada işin doğasına dair bir çelişki vardır. John Berger, Picasso'nun zenginler tarafından en sevilen eserlerinin yoksulları konu edinen Mavi Dönem'den olduğunu söylemişti. Şakayla karışık söylüyorum, bu bir tür *vanitas* sanırım. Nihayetinde, bunu yapın ya da yapmayın, bir tür simgesel etkinlik içindedesiniz sürekli. Gerçekten bir konjonktürde neyin yakıcı olduğunu görüp onu semboller rejiminin ya da mırıldanmaların arkasına saklanmadan gösteren biri, bunun bir bedeli olduğunun farkındadır ve buna rağmen ondan çekinmiyorsa o kişi bu bedeli ödeyen cesur biridir. Mesela bir örneği Zehra Doğan'dır. Bence son zamanların hem en konjonktürel hem de en politik işleri onun yaptıkları. Bu söylediğime burun kıvrıran çok olacaktır, önemli değil. Cemaat toplumunda sözleşme dışına çıkanlar cezalandırılır çünkü bu tür sözleşmeler suç ortaklığı temelinde bina olunmuştur.

Bir hayli fazla tuzak barındıran bir konu bu. Birincisi, az önce bahsettiğim mesele, yani belli bir orta-üst sınıfın içinde dönüp duran bu tür eserlerin hiçbir samimiyeti yok bence. Öte uçta da şöyle bir handikap var; Nazi iktidarının ilk yıllarında Almanya'da bir tür pastoral edebiyat patlaması yaşanır. Alman kırsal, halk kültürüne ve doğasına yapılan güzellmeler şeklindedir bu. Bunun otosansürden kaynaklanan Wittgensteinci bir tersten gösterme ya da milliyetçi yurt güzellmelerinin bir karışımı olması ihtimali yüksek. Yine de söylemek istediğim bu iki uç durum arasında uzun bir mesafe olduğu. Kim neyi iyi yapıyorsa onu yapsın, gündem içi ya da gündem dışı.

Türkiye'yi aynı şekilde takip ettiğini söyleyen de yaklaşık iki yıldır Türkiye'den uzakta, Almanya'da yaşıyorsun. Orada yaşıyor ve üretiyor olmak hayatını, işlerini nasıl etkiliyor?

Bir ülkede yaşamamanın yanında, o ülkenin neresinde yaşıyor olduğunuzun da hayli önemi var. Burada yaşamamanın çok 'dokümansal' bir yanı var. İlk deneyimim bu dokümansallıktan bunalmak olmuştu. Türkiye'de bir tür kayıt-dışı ya da doküman-dışı hayat yaşayabilirsiniz. Burada bir güzelleme, yerme ya da sosyal devlet gibi konulardan bahsetmiyorum. Beni işaret eden dokümanların niteliği ne olursa olsun Kafkaesk bir şekilde elim ayağıma dolaşıyor. Fakat hayatımın daha sakin bir hale geldiğini söyleyebilirim. Gerçi öncesinde de çok da hareketli yaşamıyordum. Kendimi bildim bileli sakin biri olmuşumdur. Biraz doğaya yakın bir yerde, ormanın dibinde yaşamamanın onunla ilişki kurmak için bir fırsat olduğunu düşündüm. Bu özlemim her zaman vardı. İşlerimi sadece buraya gelmek değil, atölye pratiklerim ve alışkanlıklarımın tamamen değişmesi de etkiledi. Bir noktada kim olduğunu, nereden geldiğini, kökenlerini unutmamakla yeni bir

yerde, yeni deneyimlere ve başka bir hayatın dinamiklerine açık olmak, onu deneyimlemek arasında bir seçim yapmak zorunda değilsiniz. Hepsini bir arada yaşamamanın verdiği kaotik hazı es geçmemek lazım. Hep evimde çalışmış biri olarak bir atölyeye gidip gelme ritmini merak ediyordum. Kirletmekten çekineceğin ve sana konfor sağlayan evden, tamamen bir amaç için kurguladığın, kirletebileceğin de bir mekân olan atölye...

Bütün bu söylediklerimle çelişen bir şekilde, ortaya çıkan resimler evdekilerden daha temiz oldu. David Lynch gençken bir burs alıp Salzburg'a gidiyor lakin bir süre sonra bu şehri gereğinden fazla temiz bulup burada bir şey üretemeyeceğini düşünüyor ve kirli bir sanayi bölgesi olan Philadelphia'ya dönüyor. Ben de buraya geldiğimde bu aşırı düzenden ve temizlikten korkuyordum fakat bir şey olmadı. Bazı özlemlerini giderip yeni özlemler içinde buluyorsun kendini. Tanındığın ve tanıdığın bir yerden kimsenin seni tanımadığı bir tür yabancı statüsünde olduğun yeni bir yere gitmek hiç kolay değil.



Erol Eskici, Interior, 200 x 200 cm, 2017