



Erol Eskici, 2026.

Erol Eskici'nin çalışmalarını farklı zamanlarda gerçekleştirdiği kişisel sergilerinde ve kimi koleksiyonlarda izleme olanağım olmuştur. 1980'lerin ortalarında doğan kuşağının en ilginç temsilcilerinden biri olan Erol, büyük boyutlu resimlerdeki çok katmanlılığının yanı sıra 2022'de hiç beklemediğim heykelleri, üç boyutlu objeleriyle dikkatimi çekmişti. Hangi malzemeyle çalışırsa çalışsın kullandığı tekniğin hakkını veren titizliği, detaylara olan ilgisi ve garip bir hikâye anlatıcısı olması nedeniyle takip ettiğim genç sanatçıdan biriydi Erol. Çalışmalarını uzun zamandan beri yaşadığım kentin komşusu olan Köln'deki atölyesinde sürdürdüğünü duymuştum. Nihayet Ocak 2026'nın son haftasında onu yüksek tavanlı, güzel ışığı olan atölyesinde ziyaret edip son çalışmalarını izleme olanağım oldu. Ben tuvallerle karşılaşacağımı düşünürken duvarlarda soyut karakterli kâğıt çalışmaları görünce biraz şaşırmıştım. Kısa süren ilk ziyaretimden sonra ikinci kere buluştuğumuzda epeyce detaylı konuştuk. Erol ile sanat serüveninin gelişim süreçlerine, önce İstanbul'da, sonra Almanya'da geçirdiği zamanlara, ardından da Düsseldorf'taki Golestani Gallery'de 25 Nisan - 30 Mayıs 2026 tarihlerinde *Fields of Encounter* ismiyle açılan Almanya'daki ilk kişisel sergisi üzerine yazılı bir görüşme gerçekleştirdik.

Sanata, çizmeye olan ilgin nasıl ortaya çıktı ve gelişti? Bu konuda aileden ve yakından gelen belli bir destekten söz etmek mümkün mü?

Çocukluk evresinde kimseden özel bir destek almadım. Eve akşamdan akşama sadece uyumaya gelirdik; köpekler, güvercinler ve dağlar benim için çok daha ilginçti. İlerleyen yıllarda babam bana kalemle tarama yapmayı öğretti; bu teknik, daha sonraki yıllarda hayli işime yarayacaktı.

Sanyorum sanatçı biyografisindeki en önemli dönüm noktalarından biri de Adana Güzel Sanatlar Lisesi'nde eğitim alman. Bu kararı vermende etkili olan olgular nelerdi? Geriye dönüp baktığında bu lisedeki eğitimi, sanat tecrübelerini nasıl değerlendiriyorsun?

Adana'daki okulun sınavlarına gittiğimde; orada beni uzun süredir bekleyen, yüz yıldır ait olduğum bir yere gelmişim gibi son derece tuhaf bir hisse kapıldım. Bir daha hiçbir yere karşı böyle bir his beslemedim. Bir tür topofili yaşadım orada. Düz bir liseye gidecek olsam okulu asla bitiremezdim; o derslere karşı zerre kadar ilginç ve istediğim yoktu. Oysa burası benim kendime gelmeme sebep oldu. Okul eski bir yapı olduğu için yüksek tavanları, devasa pencereleri ve yüksek kapılarıyla ferah bir yerdi. Bugün o binada başka bir okul var. Bina'nın duvarlarına sinen tuhaf bir şey vardı; size başka bir yerde olduğunuzu hissettiriyordu. Okulun giriş salonuna girince sizi Manet'nin üç metrelik *Flüt Çalan Çocuk* resmi karşıladı. Aynı zamanda okulun yurdu da bahçedeydi ve ben dört yılımı orada geçirdim. Erving Goffman'vari bir "total kurumun" içindeydik sanki. O lisede, o erken yaşlarda, diğer liselere nazaran görece bir serbestlik içinde, benzer ilgi alanları etrafında seçilmiş bir grup insanla yaşamının verdiği sıcaklık ve keyifli ortam; eğer bir kozanız varsa ondan çıkmanız için ideal şartları sunuyordu. Orada yaşadığım değişimin haddi hesabı yoktu. İnanılmaz şeyler yapıyor ve çok eğleniyorduk. Olup olabilecek en keyifli lise hayatıydı doğrusu. Çoğu öğrenci ileride resim öğretmeni olmak istiyordu. Bizim şansımız ise üç inanılmaz kadına denk gelmek oldu: Mine, Dünyanur ve Seher Hanım. Bu öğretmenlerin her biri bize ayrı bir enerji ve vizyon sundu; bizimle birer arkadaş gibiydiler. Bir gün bu öğretmenlerden biri soba başında yaptığımız baş başa bir sohbet, bana İstanbul'a gitmem gerektiğini söyledi. Sanatçı olabileceğimi fısıldadı sessizce. Önce şaşırdım, çünkü genelde böyle şeyler söylemezlerdi ama bir süredir yaptığım işlerde farklı bir şeyler gördüğünü bana karşı tavırlarından anlıyordum.

2000'lerin ikinci yarısında Mimar Sinan'da öğrencisin, İstanbul'dasın. Türkiye'de sanatsal kabuk değişiminin yaşandığı bu dönemde kişisel olarak seni heyecanlandıran olgular nelerdi? Öğrenciliğin sırasında tuvalin meşruluğu, yani güncel, çağdaş bir görsel dile eşlik edebileceği konuşuluyor muydu? Bu yıllarda Ha Za Vu Zu, Atıl Kunst kolektifleriyle olan ortaklıkların akademik eğitiminin tortularından kurtulma olarak yorumlanabilir mi?

Ben okula girdiğimde hayli hareketli bir dönemdi. Hem bienaller hem de sergilerle beraber, sıcak paranın piyasaya girişiyle herkeste bir tür öfori hali vardı. Önce grafik bölümüne



Erol Eskici, Fields of Encounter sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Golestani Gallery, 2026.

Sıradanlığın içinde yatan sonsuz tuhaflıklar

Erol Eskici'nin Almanya'daki ilk kişisel sergisi *Fields of Encounter*, 25 Nisan - 30 Mayıs 2026 tarihleri arasında Düsseldorf'taki Golestani Gallery'de izleyicilerle buluşuyor. Sanatçıyla, Adana'dan İstanbul'a, oradan Köln'e uzanan üretim serüvenini, arşivlerle kurduğu görsel bağı ve son dönem çalışmalarını konuştuk

Röportaj: Necmi Sönmez



Erol Eskici, The Magnetic Fields, Tuval üzerine yağlıboya, 2026.

girdim, sonra bir ara verip resim bölümüne geçtim. Bizden önceki kuşak olan Ha Za Vu Zu, Gözde İlkin, İnci Furni, Sevil Tunaboylu, Tunca, Guido Casaretto gibi birçok isim mezun olmuştu. O birkaç yıl ara ara Ömer Uluç’a yardım ediyordum. Aynı dönemde, Mısır Apartmanı’na yeni taşınan Galerist’te asistan olarak çalışmaya da başlamıştım. Sergi kurulumuna yardım edip depoyu düzenliyordum. Eserlerle birebir temas halindeydim. Okulda ise bir tür uyumsuzluk olduğunu hatırlıyorum; aktüel tartışmaların çok dışındaydılar. Okulun ara salonuna bir sürü resim astığım için biraz tansiyonlu geçen bir günde yanama bir kadın yanaştı: “Ben Gülçin,” dedi. Atıl Kunst ile de böylece okulda tanışma fırsatım oldu. Sınıf arkadaşım Gökçe Erhan ile *Halı Atölyesi* adlı grubu kurduk. Gülçin Aksoy’da bana lise öğretmenimi andıran bir enerji vardı; kendine olan güveni, sizin de kendinize güvenmenize neden oluyordu. Çok bunaldığım bir dönemde *Halı Atölyesi* bana ilaç gibi gelmişti. Üstelik resim üzerine de konuşuyorduk; Gülçin Aksoy, resmi bambaşka bir yerden ele alıyordu.

İlginç olan 2010’da Mac Art Galerî’de ilk kişisel sergin *Alçak Gerilim*’i öğrenciyken açmam. Detaylı olarak aramama rağmen bu serginde gösterdiğin tuvallerin hakkında fazla fotoğrafa ulaşamadım. Elime geçen resimlerden görebildiğim kadarıyla burada daha sonra geliştireceğin resimsel-sinematografik dil kendisini belirginleştiriyor. Bir yanıyla sürrealist-hibrit, öte yanıyla imgelere dayalı kolajların oluşturduğu kompozisyonlar. Bunlardan yola çıkarak o yıllardaki resim anlayışını en doğru olarak nasıl değerlendirmek gerekir?

Bugünden görebildiğim kadarıyla henüz o erken üretimlerde bile bir gövde oluşturup onu şekillendirmekten çok, ortalığa saçtığım parçalarla üretmeye başlamışım. Onları birleştirmeye ya da ayırmaya çalıştığımı hatırlıyorum. Sanatçıların erken dönemlerinde henüz çok prematüre olmasına rağmen bazı işaretler görülbirsiniz. Bende durum bu kadar basit olmamakla birlikte hassasiyet noktaları, süreçler, tekniğin dehlizlerinde gezmek, birleşimler, kompozisyonel nüveler şeklinde izler bulmak mümkün. Yani imajlar üzerinden takip edebileceğimiz bir model bende o kadar net çalışmayabilir. En başından beri Sanatorium’a dahil olan sanatçılardan biriydim fakat mekânsal problemler yüzünden o dönem ilk sergilerimi Banu-Hakan Çarımıkı çiftinin Mac Art Galerisi’nde açmayı kararlaştırdık. Bir bakıma elimde sergilenebilecek ne varsa ortaya koydum; kâğıt işler, *Krallık* adlı kolaj-duvar, video, heykel ve objeler derken hayli katmanlı ve karmaşık bir sergi oldu. Bu sergiden on bir ay sonra ikinci sergimi gerçekleştirdik; o çok daha derli toplu ve bütünlüklüydü. O dönem yağ-lı boya ve tuval gibi malzemeleri alacak imkânım yoktu, bu nedenle neredeyse tüm işlerim kâğıt üzerindeydi. Hatta “kâğıt ile birlikteydi” desem daha doğru olur. Ağırlıklı olarak siyah rengi kullandım, beyazı hiç dahil etmedim; sadece siyahın çeşitli derecelerde sulandırılmış tonları vardı. Bazı resimlerde kâğıtları özel karışımlarla güçlendiriyor, üzerine işlem yapılabilecek bir zemin hazırlıyordum. Bu ilk katmanın üzerine imgelerin yer aldığı ikinci bir katman, son olarak da “örtme katmanı” diye isimlendirdiğim üçüncü bir katman ekliyordum. Bu son katmanı silerek ortaya tortul (sedimanlı) bir görüntü çıkarıyordum. O dönem kendime ha hayli fazla teknik geliştirmiştim. Sanırım anlatıyla uyumlu olabilecek teknikler bulup, bu tekniklerin yol açtığı yeni anlatıları takip ettiğim bir döngü içerisindeydim. Örneğin: “Topografyayı nasıl gösterebilirim?” sorusu ile “kınayla elde ettiğim bir görsel doku ile neyi anlatabilirim?” sorusu bu süreçte birbirini tamamlıyordu.

Konuştüğümüz dönemde, 2010’ların başında hem tema, hem boyama tarzı, hem de renklendirmede farklı deneylere girdiğin görülüyor. Topografyaya olan ilgin, alışılmak dış bir malzeme olan kınayı kullanarak *monochrome* - figüratif kompozisyon denemelerine girmen gözlemlediğim kadarıyla o dönem İstanbul sanat ortamında izlenen bir tuhaf açmazla (dilemma) birlikte ele alınmalı. Sanat piyasasının güçlenen baskısı altında genç sanatçılar kuşağı pastadan pay alabilmek adına dekoratif açmazlarla dolu tuval resmine sarılırken, bu kuşağın başka bir kolu, tuval resmini yeni sorgulamanın odağına koyuyordu. Senin bu kolum temsilcisi olduğunu düşünüyorum. Topografya, politik coğrafya galiba bu yıllarda özellikle üstüne eğildiğin konular. Seni bu temalara yönelten arşiv taramalarına tam olarak ne zaman başladırısın?

Ressamların bazıları çok konvansiyonel-Ortodoks iken, bazıları —ama kesinlikle daha azı— devrimci oluyor. Ben kendimi bu ikisinin arasında bir yerde konumlandırıyorum. Ne bütünüyle gelençe yaslanıyorum, ne de kopuşu başlı başına bir amaç haline getiriyorum. İnternet’in yaygınlaştığı dönemde yurtta kalan bir öğrenciydim. Bilgisayarla minasebetim, arkadaşlarımın zorlamasıyla İnternet’te kafelerde nadiren oyun oynamaktan ibaretti. Fakat lise sonlarına doğru yavaş yavaş İnternet’te saatlerimi geçirip müze arşivlerini taramaya başladım. O güne kadar yalnızca kitaplarda görebildiğim resimleri yakınlaştırmak, detayların içine girebilmek benim için yeni bir görme biçimi demekti. Sanırım arşivle kurduğum ilişki de tam burada, bu yoğun bakma arzusunda filizlendi. Resme, piyasaya ya da genel olarak ortama bir “ürün” üretme düşüncesiyle yaklaşmadım. Bu nedenle özellikle talep edilen belli bir tür resmi üretmek gibi bir hedefim olmadı. Yöntemlerimi oromatikleştirmedim; çünkü bunun hem bir tür tekdüzeliğe hem de düşünsel tembelliğe yol açacağını hissettim. Aynı şeyi gereğinden fazla tekrar etmekten özellikle kaçındım. Bir malzemeyle oynadığımda, onu başka bir şeyle birleştirip karıştırdığımda ya da kurcaladığımda, bir tür yoğunlaşma anına gelip dayanıyorum. O eşikte, oradan farklı bir şey çıkarabileceğime dair sezgisel bir itki beliriyor ve ben de onun peşinden gidiyorum.

Bu arşiv taramalarında soyut bir düşüncenin somut imgelere dayalı bir görsel dili çalışmalarına taşıdığını söyleyebilir miyiz? Öncelikle “ev temasına” yönelmenin bir rastlantı olmadığını düşünüyorum.

Evet, bu söylenebilir. Kant, zihnin önce berrak ve tamamlanmış imajlarla değil, taslaklarla düşündüğünü söyler. Belki bende de süreç böyle başlıyor: Net bir görüntüyle değil, bir tür imge-taslakla. Zaman zaman zihnimde bir hissiyat ve düşünce bulutu dolasmaya başlıyor; ben de ona ait imgeleri, göstergeleri yakalamaya çalışıyorum. İmgenin tek başına, yalıtılmış bir şey olmadığını düşünüyorum. Salt bir imaj ya da motif değil; çeşitli ilişkiler ağı içinde ortaya çıkıyor. Örneğin tek başına “çimen” ya da “kulak” kulağa yavan gelebilir. Ama çimenlerin arasında bir kulak dediğinizde —*Blue Velvet*’te olduğu gibi— o artık sizi içine çeken, üzerine düşünmeye zorlayan bir şeye dönüşüyor. Bunu özellikle montaj teorisinden bağimsız söylüyorum; daha çok imgenin bağlamla birlikte yoğunlaşmasıyla ilgili bir mesele olarak görüyorum.

Ev teması aslında çok erken işlerimde bile vardı. *Olmayan Evden Uzak* mesela. Başlangıçta daha çok kişisel bir yerden çıktığı ama zamanla genişledi. Çocukluğumun bir yerinden sonra durmaksızın şehir değiştirmeye başlayınca mekân meselesi benim için daha da belirginleşti; ev, sadece bir yapı değil, kayıp ve özlemle birlikte düşünmeye başladığım bir alan haline geldi.

Bir malzemeyle oynadığımda, onu başka bir şeyle birleştirip karıştırdığımda ya da kurcaladığımda, bir tür yoğunlaşma anına gelip dayanıyorum. O eşikte, oradan farklı bir şey çıkarabileceğime dair sezgisel bir itki beliriyor ve ben de onun peşinden gidiyorum.



Erol Eskici, Concretion 1, Kâğıt üzerine yağlıboya, 2025.

Erol Eskici, Petrification 9, Kâğıt üzerine mürekkep, 2025.

Erol Eskici, Petrification 17, Kâğıt üzerine mürekkep, 2025.

Lisede beni içine çeken duygunun, belki de o kayıp mekâna benzeyen bir yer bulmuş olmakla ilgili olduğunu çok düşündüm. Kiarostami’nin *Arkadaşımın Evi Nerede* filmini izlediğimde sanki kendi çocukluğuma bakıyormuşum gibi hissettim ve bu meseleye adeta kostebek gibi daldım. Dolayısıyla evlerle kurduğum ilişki teorik değil; doğrudan yaşamsal deneyimlere ve erken dönem hafızaya dayanıyor.

2015’te sanatçı kolektifi pozisyonundaki Sanatorium’da üçüncü kişisel sergini açıyorsun. Serginin ismi *Nostomania*. Buradaki çalışmalarının tamamının siyah-beyaz olmasının güzel bir nedeni var mı? Bunu hem kişisel imzayı geliştiren, hem de çalışmalarını yeni bir anlatımcılığa sürükleyen “rizomatik” araştırmaların başlangıcı olarak değerlendirmek doğru olur mu?

Çalışma pratiğimin rizomatik olduğunu söyleyebilirim; belki moleküler de denebilir. Merkezi olmayan, katmanlı, farklı yoğunlukların bir arada bulunduğu bir yapıdan söz ediyorum. Dizgesel ya da sıra-düzenli bir ilerleme değil bu. Bu yüzden bazen art arda gelmesi beklenen işler arasına bambaşka yönelimler girebiliyor. Öte yandan *Nostomania* gibi, dizge-nin daha zorlayıcı biçimde kurulduğu dönemler de var. Ama genel olarak işler konforlu bir yere yerleşmeye başladığında orayı terk etme eğilimindeyim. Nitekim bir sonraki sergim *Stratigraf*’oldu; jeolojiyle ilişkili, rengin ilk kez devreye girdiği ve tamamen farklı tekniklerle üretilmiş tuvallerden oluşuyordu.

2015’te kesin kez ortaya çıkan başka bir olgu da, geliştirdiğin kompozisyon anlayışının belli bir dijital tecrübeyi, ekran başında edinilen görselliği yansıtması. Dijital algının çalışmalarındaki atmosfer olgusunu da etkilediğini düşünüyorum. Klasik anlamda perspektif, ön-arka ilişkileri ortadan kalkınca tanımsızlık, yersiz-yurtsuz imge akımı resimlerinde köşe başına oturuyor sanki.

2015’lere geldiğimizde, ekran işin içine daha görünür biçimde girmiştii ama hâlâ analog olarak kesip biçerek oluşturduğum kompozisyonlar vardı. Dijital deneyim etkiliydi fakat belirleyici tek unsur değildi. Bugün yaptığım işlerin en az yarısının ekran tecrübesiyle doğrudan bir ilişkisi yok. Örneğin *Ripple* serisi ya da son dönem mürekkep işleri doğaları gereği önceden tasarlanamaz; süreç içinde ortaya çıkarlar.

Ekranın ışığı bile resmi etkiler. Goya’nın şapkasına taktığı mum ışığıyla üretilcek bir resimle LED ışık altında yapılan bir resim aynı olamaz. Vermeer’in optik araçlarla kurduğu ilişki düşündüğünde, mercek olmasaydı muhtemelen başka türlü resimler yapardı. Bu anlamda ekran da yalnızca bir araç değil; görme biçimini dönüştüren bir unsur. Sanat tarihinin ebedi sanılan öğeleri tarihseldir. Hatta zamanının ötesinde sanılan sanatçılar bile tamamen çevresel koşulların bir ürünüdür. Ben bir miktar kavramlarla ama daha çok imajlarla —tas-laklarla— düşünüyorum.

Bilimsel metotlarla jeolojik tarihçeyi ele alan *Stratigrafî*’nin çıkış noktasını oluşturduğu 2019 tarihli kişisel serginde “dokular” üzerine eğilerek oldukça soyut bir anlatım dili üstüne eğildiğin görülüyor. Eşzamanlı olarak figürü, nesneleri de kompozisyonla-rına ekleyerek sanki “karşıt katmanları” yanyana getiriyorsun. Bence burada dikkati çeken resmini kurgularken geçtiğin yollardaki izlerini kapatman. Bunu keyifle yaptığını ortaya çıkaran detaylardan, özellikle *Merak Dolabı* (*Biyostratigrafik Menzıl Bölgesi*) resminden yola çıkarak sormak istiyorum. İmgelerinin bir araya gelerek oluşturduğu bütünlük neden yabansı, parçalanmış olarak kalıyor?

Sergi; tabakalar, topografyalar, segmentler, iç mekânlar ve mimariler arasındaki korelas-yona odaklanıyordu. Stratigrafî bir çeşit kayaç dedektifiğidir diyebilirim. Ben de bu sergiye hazırlanırken yaptığım şeylere bir dedektif gibi yaklaştımım. Örneğin, akışkan dinamikleri sonucu su ya da rüzgâr etkisiyle kumlu ve tortul yüzeylerde oluşan, yön ve hız bilgisi taşıyan dalga biçimli sedimanter yapılar olan *ripple*’ları konu aldığım *Ripple* serisini yaparken doğada *ripple*’ların nasıl oluştuğunu, kaçça ayrıldığını ve oluşum ilkelerini incelemiştim. Bu oluşum tiplerini sınıflandıran bir indeks vardı; ben de bu ilkelere olabildiğince yakın görsel-leştirmeleri nasıl üretebileceğimi araştırıyordum. Bugün ayrıntılarını tam olarak hatırlama-sam da doğru malzemeleri yanı yana getirebilmek ve buna paralel olarak doğru el hareketini bulabilmek hayli zaman almıştı.

Ortaya çıkan soyut, tekrar eden ve dolanık yapıyı *ripple*’lar dışında başka bağlamlar-da nasıl kullanabileceğimi düşünürken hem serginin çerçevesinin çok dışına çıkmamaya hem de o çerçeveyi genişletmeye çalıştım. *Merak Dolabı-Biyostratigrafik Menzıl Bölgesi* resmi bu arayışın sonuçlarından biriydi. İmgelerin oluşturduğu bütünlüğünce yabansı ve parçalı kalması ise bilinçli bir tercih. Bunun hem teknik nedenleri var hem de öğelerin çok farklı bağlamlardan gelip aynı yüzeyde buluşmalarından kaynaklanan yapısal bir ger-ilim söz konusu.

Bu noktada Almanya’daki ilk kişisel sergin için üzerine çalıştığın resimlere geçmek istiyorum. Atölye duvarlarında bunların bir kısmını gördüğümde bende uyandırdıkları ilk izlenim, resimsel öğelerin farklı bütünlükleri bir araya getirmesi olmuştu. Bunlar üstüne konuşurken lafın dönüp dolaşıp *parataksis* kavramını gelmesi diyebilirim ki son çalışmaların üstüne olan bakış açım tamamıyla değişti. *Parataksis*’i nasıl keşfettin?

Parataksis kavramına, Sanatorium’daki son sergim *Amaçlanmamış Anılar’a* hazırlanır-ken okuduğum metinlerden birinde rastladım. Dilbilgisel bir karışıklık çifti olan *paratak-sis–hipotaksis* ayrımı, başlangıçta sözdizimsel bir mesele gibi görünse de kısa sürede bunun yalnızca dile ait olmadığını fark ettim. *Parataksis*, hiyerarşik ve nedensel bağlarla kurulan bir düzen yerine, yan yanalık üzerinden işleyen bir örgütlenme modelini ima ediyordu. Bu yönüyle öbeleşme, rizomatik yapılanma ve hiyerarşi-dışı bağlanma biçimleriyle akrabalık kuruyordu.

Resimlerimde bağlaçsız bir yapı arayışının zaten mevcut olduğunu düşünürsek, bu kavramın ürettiğimle örtüşmesi şaşırtıcı değildi. Öğelerin birbirine tabi olmadığı, bir merkez etrafında toplanmadığı; aksine karşılıklı gerilim, çekim ya da yalnızca komşuluk ilişkisi üzerinden bir aradalık kurduğu bir yapı söz konusuydu. Parataksis burada yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda ontolojik bir önerme haline geldi: Bütünlüğün önceden veril-medigi, ilişkiler içinde beliren bir yapı.

Bunu *Haiku* denilen bir japon şiir türü ile de karşılaşmam izleyince taşlar oturmaya baş-ladı. *Haiku*’daki kesintili yapı, iki imgenin ya da durumun bağlaçsız yan yana gelişi ve anla-mın bu aralıktan doğması, parataktik örgütlenmeye beklenmedik bir paralellik kuruyordu. Böylece resimdeki evrilmenin doğrusal değil, kavramsal yoğunlaşmalar üzerinden ilerle-diğini daha net görmeye başladım. Bu anlamda resmimin evrilmediği bir an yok; yalnızca farklı örgütlenme mantıklarının öne çıktığı momentler var.

Son dönemde kâğıt üzerindeki daha spontane, jest temelli oluşumları tuvale taşıyarak onları yeniden düzenliyorum. Bu serilerde maddeyi bir imge yaratmak için kullanmak ye-rine, kendimi bizzat maddenin —boyanın, mineralin ve suyun— elementer gücüne bırakı-yorum. Bir formu çizmek ya da boyamak yerine, üretim süreci bir oluş haline ya da “akış-kanlaşma” ya dönüşüyor. Boşlukta beliren form, yapı ve maddeler, tuval üzerinde öbekler, yığılmalar ve kümelenmeler halinde konumlanıyor. Bu süreçte kompozisyon artık klasik anlamda bütünlüğü hedefleyen bir denge problemi değil; heterojen unsurların yan yanalık üzerinden kurduğu geçici bir birliktelik problemi. Başka bir deyişle, kompozisyon yerini konfigürasyona bırakıyor.

Daha önce söyledim mi bilmiyorum, tuval resminin yeni bir kimlik edinecek bugüne dair, yaşadıklarımıza dair bir şeyler söylemesiyle özellikle ilgileniyorum. Yeni çalışma-larında günümüzün belirsizliklerine, kaygılarına gönderme yapan “resimsel tedirgin-likler” duyumsanıyor, bu da yaşadığımız dönemdeki sürekli belirsizlik içinde olma ha-liyle son derece yakın ilişki halinde.

Belki benim resme yaklaşımım yani sahip olduğum *sensorium* bugüne dairdir; ama gös-terdiklerimin özellikle böyle şeyler olduğundan çok emin değilim. Bunun için özel bir ça-bam da olmuyor. *Glitch*, *Pixel*, *Post-Internet*, Metamodernizm, Zombi Formalizm gibi eği-limlerin hiçbirini ilgimi çekmiyor. Onların da bugüne dair oldukça sınırlı şeyler söylediğini düşünüyorum. Bunları daha çok belirli görselleştirme kalıpları olarak görüyorum.

Resim elbette aktüel olana temas edebilir; ancak sadece güncel olanın peşine takılan bir disiplin değildir. Kendi tarihsel gerilimleri, kendi çatallanma anları vardır. Fakat bugün o tarihsel çatallanmanın bile sahici olup olmadığı tartışmalı. Piyasa söylemi sürekli bir “geri dönüş” ilan ediyor: Figür geri dönüyor, soyut geri dönüyor, Ekspresyonizm geri dönüyor, Romantizm geri dönüyor. Aynı anda her şey geri dönüyor. Aynı anda her şey ölüyor. Bu bir tarih değil; bir dolaşım ekonomisi.

Atölyede çalıştığım ve üstüne çalışmaya devam ettiğin resimlerden birinin ismi, *The Magnetic Fields* özellikle ilgimi çekti. Bu isim birçok çağırışımı beraberinde getiriyor. Fizikteki karşılığının yanı sıra André Breton ve Philippe Soupault’nun 1920’de birlik-te kaleme aldıkları ve Sürrealizmin başlangıcı olarak kabul edilen kitabın ismi de *Les Champs magnétiques*. Aynı ismi taşıyan bir Amerikan müzik grubu da var. Bu tür ortak-lıklar hakkında ne düşünüyorsun?

Kitabı çok severim. Müzik grubunu ise bilmiyordum. Bir asır önce yazılmasına rağmen okuduğunuzda onun başka bir enerjisi ve titreşimi olduğunu hemen hissediyorsunuz. Aslın-da bu resim, daha önce yapıp hiç sergilemediğim *Encounter* adlı bir çalışmanın devamı sa-yılabilir. O resim bir tür karşılaşma sahnesiydi. Bugün edebiyatta, özellikle *New Weird* akı-mında, bilinmeyenle karşılaşma haline sıkça rastlıyoruz. Daha önceki konuşmalarımızda *Blue Velvet*’teki kulaktan söz etmiştik. O kulak bir tür bela nesne gibiydi; karakteri, ziyade sakın görünen kasabanın karanlık psiko-katmanına doğru sürüklüyordu. Bu yeni resimde ise biçimlerimden birini resmin mknatısı olarak kullandım. Burada öğeler, anlam silsileleri üzerinden değil, karşılıklı çekim kuvvetleri aracılığıyla bağlanıyorlar. Yan yanalıkları mantıksal bir zincirin sonucu değil; birbirlerini çekmelerinin sonucu. Bu nedenle oldukça gereği paraktik bir durum söz konusu. Kitaptan iki cümle: “Alışkanlıklarımız, kaçık efendilerimiz, bizi çağırıyor. Kopuk kişnemeler, daha da ağır sessizlikler.”

Bu resim üzerinde konuşmaya devam etmek istiyorum. Eğer doğru kavrayabildiysem bu kompozisyon**da bir biri içine geçmiş farklı planlar söz konusu. Ön planda figüratif öğeler, onların arkasında son dönem soyutlamaların izlerini taşıyan bir katman, en son**da da adeta 18. yüzyıl manzara resmini çağırıştran orman manzarası, devasa ağaçlar ve dramatik bir gökyüzü **görünüyor. Bu üç farklı plan ve perspektifin bir araya gelmesini *Parataksis*’in görselleştirilmesi olarak yorumlamak doğru olur mu**yd?

Kesinlikle olabilir ve buna ek olarak burada olan şey basit bir kolaj ya da asımlajın biraz daha ötesinde. Mekan sürekliliği ve ışık rejiminin bütünlüğü, bunu bir kolajdan ayırt eden faktörler. Keskinlikten ziyade formal bir organiklık mevcut. Bu, bir yanıyla bir bölge resmi. Manzara resminde hâlâ pastoral bir ton bulunur; fakat burada artık kurşunı bir mavilik hâ-kim. Ortada, ışık kaynağını da andıran kavvisi soyut varlık, resmin ritim motoru ya da belki dinamosu, diyebilirim. Resmi hem büküyor hem de ona ritim ve doğrultu veriyor. Resimde heykelsi bir şeyler olduğunu hissettiriyor.

Yaşadığım yerde bir gece bir yerlerde yürürken, yabani sarmaşıkların ve çallıların sarıp neredeyse görünmez kıldığı, son derece tuhaf, betondan yapılmış, uçuyormuş gibi duran iki figürle anınsız karşılaştım. Cronenbergvari bir deformasyona sahip bu şeyler, bende ne-redeyse bir portal etkisi yarattı. Bir anda çok eski anlarımda hissettiğim duyguları hatırla-dım. Aslında çocukluğumdan beri bu tür ani karşılaşmalar beni etkilemiştir. Sanatçıların yarattıklarında, gündelik hayattan, duyduğunuzda size çok sıradan gelen meselelerin ya da durumların olduğunu bilmek gerekir. Zaten önemli olan, bu sıradanlığın içinde yatan son-usz tuhaflıkları damatabilmektir. Yani basit bir Foley tekniğini düşünelim ve *Alien* filminde yaratığın çıkardığı seslerin marul ya da lahana sesi olduğunu hatırlayalım.

Düsseldorf’taki Golestan’de sergilenecek olan üç büyük boyutlu resmine bir ara-da baktığımda renk konusunda belli bir ortaklıkları olduğunu duyumsamıştım. Daha sonra notlarıma baktığımda bu kompozisyonlardaki kromatik renk kullanımıyla belli duygusal yoğunlaşmaların vardığını hissettim. Bunlar üstüne düşünürken Bottrop’taki Josef Albers Museum’a uğradım. Albers’in ünlü *Homage to the Square* dizisine ait iki bin kompozisyonun tamamı için kromatik renk birleşkelerinin arşivini titizlikle tuttuğunu öğrendim. Bu konular hakkındaki düşüncelerini öğrenebilir miyim?

Renk kullanmaya oldukça geç başladım. Yıllarca akromatik çalıştıktan sonra bu alana temkinli ve yavaş bir şekilde girdim. Bu süreçte pek çok kaynağın beslendim; Albers de bunlardan biriydi. Ancak onun pratiğini doğrudan bir model olarak almak yerine, daha çok bir öğrenme alanı olarak gördüm. Kare formlar içindeki renk ilişkileri, kompozisyonun na-sıl salt kromatik gerilim üzerinden kurulabileceğini gösteren birer ders niteliğinde.

Fakat benim için formlar içi içe geçtiğinde, çeşitli öğeler yan yana geldiğinde, ışık, at-mosfer derken renk artık şişede durduğu gibi durmuyor. Bu son dönem çalışmalarında ren-gin sadece ton, açık-koyu ve yoğunluk gibi temel değerlerinin dışında boyanın da opaklık ve transparanlığıyla da ilgiliydim. Bazı resimlerimi tamamen transparan renklerle yaptım ve ressamlar bileceklerdir bu hayli zor bir şeydir. Çoğunlukla nedenini bilemediğim bir şekilde optik olarak toksik görünen renklerini sevdiğimi keşfettim.

Dolayısıyla Albers’teki sistematik renk araştırması ile benim pratiğim arasında bir akra-balık varsa, bu daha çok disiplin ve dikkat düzeyinde. Fakat benim için renk, geometrik bir düzen içinde dengelenen bir unsurdan ziyade; katmanlar arasında dolaşan, mekânı buken ve atmosferi belirleyen aktif bir fail hâline geliyor. 🌿

Erol Eskici, Actant, Tuval üzerine yağlıboya, 2025.

