



YORUM

## Minima Moralia, Zen ve varlığın dokusu

18.01.2018 | Ahmet Ergenç

**Ahmet Ergenç, Limited için hazırladığı *Tubaf Açı* başlıklı dosyasının ikinci yazısında Ahmet Doğu İpek'in üretimini yorumladı. Ergenç'in hareket noktasıysa, Ahmet Doğu İpek'in şeylere bakarken yakaladığı ontolojik geniş açının yarattığı yoğunlaşma hali**



Repair III, Kağıt üzerine suluboya ve altın, 145 x 110 cm, 2017

Ahmet Doğu İpek'in işlerine meditatif bir yoğunluk arayışı ve yoğunlaşma halinin hakim olduğu söylenebilir. Bu yoğunlaşma halinin 'resmin ontolojisiyle' ve 'göz'ün dünyayla kurduğu ilişkiyle ilgilenen Merlau Ponty'nin 'görünür ve görünmez' şeylerin 'dokusu' dediği şeyle bir alakası var. Ponty'ye göre, misal Cezanne bir yoğunluğu resmeder, bu ilk bakışta görülmeyen bir yoğunluktur, göz kendini manzaraya teslim ettikçe orada 'yavaş yavaş ortaya çıkan bir

organizma' olarak manzarayı görür. Görünürün ötesine geçer ama aslında ötesine geçmemiştir, tam olarak ifade edilemeyen bir düzeyle temas kurmuştur. Böylece bakan göz, şeylerin dokusuna nüfuz ederek bir 'gizli bilgi'ye ya da bir hissiyata ulaşır. Bu ontolojik bakış ve yine Ponty'nin ifadesiyle "Varlık'ın soluk alıp verişlerinin" resmedilişi, Ahmet Doğu İpek'in işleri için de geçerli. İpek'in kara kalem çizimleri ve suluboya manzaraları varlığın, manzaranın, görünen şeylerin içinde, etrafında ya da ötesinde titreşen bir yoğunluğu, bir dokuyu, soluk alıp veren bir manzarayı ya da Cezanne'nin 'dünya anı' dediği şeyi arıyor gibi. Bir anlamda kendi bakışını manzaraya teslim ederek, bir merkez olarak kendisini silerek, manzaranın içinden ağır ağır yükselen başka bir anlamı, ontolojik bir manzarayı resmediyor. Böyle yaparak da bir yavaşlığı ve Zen hissini besliyor.

Yoğunlaşma, yavaşlık ve Zen hissi bir araya geldiğinde de ortaya yoğun ve fakat rüzgarlı bir minimalizm çıkıyor. Maleviç'inki gibi (misal *Siyah Kare*) soğuk ve teknik bir minimalizm ya da Rothko'nunki gibi rengin tonlarına yaslanan mesafeli bir minimalizm değil bu: Yoğun bir karşılaşmayı, yoğun bir duygulanımı ya da dalgalanmaları ve savrulmaları da içeren bir minimalizm. İpek'in işlerindeki bu 'ontolojik' meşguliyetin bir 'metafizik' his yarattığını da söylemek lazım ama bu 'dünyevi' bir meta-fizik hal. Dünyayla alaka kurarken bir 'ilahî' kaynak değil, dünyevi bir yoğunlaşma hali, dünyanın yoğunlaşmış halini arıyor. Ve bu duru-yoğun halin içinde, mesela insan yapımı binaların distopik manzarasını çizmekten de geri durmuyor (bkz. *İnşa Rejimi* adlı dizi). Böylece insan-öncesi ya da insan-dışı yoğun bir primitif manzarayla, insanın aşırı-burada oluşunu gösteren manzaraları bir araya getirebiliyor. Buna erken dönem anatomik çizimleri andıran yarı-hayali 'böcekler' dizisi de eklenince İpek'in işlerindeki üçlü gidişat tamamlanıyor: (1) Varlığın ontolojik manzarası, (2) insanın distopik müdahalesi ve (3) küçük varlıkların düzeni. Ahmet Doğu İpek'i *Tuhaf Açı*'nın ikinci konuğu kılan şey, şeylere bakarken yakaladığı bu ontolojik geniş açının yarattığı yoğunlaşma halidir.

## Siyah Su Kayıtları ya da Ontolojik Temas

Maurice Blanchot'un çok sevdiğim *Karanlık Thomas* adlı 'ontolojik' romanı, aslında çevresiyle arasında düşünsel, felsefi ve duyuşsal bir mesafe hissedilen 'yabancı' Thomas'ın varlıkların en sarmalayıcısı olan denizle temas kurma, hatta hemhal olma çabasını anlatan müthiş bir pasajla açılıyor. Bu pasajda Thomas önce mesafesini koruduğu denizin içinde, 'kendi düşüncelerine rağmen' ağır ağır kaybolmaya başlar, bu kayboluş esnasında su yabancı bir sıvı olmaktan çıkıp, onun bir uzvuna dönüşür. Öyle ki bir süre sonra dalgalar onun kolları gibi olur. Bu sarmalanma hali, 'varlık'la bir temas kurma ve 'kendini unutmama' halidir. "Kendinden çıkıp boşluğa süzülürmeninin, su düşüncesi içinde dağılmanın verdiği sarhoşluk" Thomas'ın varlığı hissetmesini ve geçici de olsa bir 'huşu' hissine kapılmasını sağlar. Ama buradaki mekanizmalar hep bulanık ve sallantıdadır çünkü Thomas 'düşünmeyi' ve nesnelere birer düşünce nesnesi olarak algılamayı bırakmaz, bu nedenle de ormanda, gecenin karanlığında ya da bazı hayvanlar karşısında ancak geçici 'huşu' anları ve derinlik sarhoşlukları yaşar. Bu haliyle Thomas hep bir yoğunlaşma, 'ontolojik temas' arayışındadır, "varlıkları birbirinden ayıran mesafenin kaybolacağı" anı arar. Ahmet Doğu İpek'in *Siyah Su Kayıtları* serisi bana Thomas'ın bu yoğunlaşma arayışını hatırlatıyor. Serinin ilk parçasında siyahın katmanlarının gitgide açıldığı bir bulanık (ya da titreşen) manzara (muhtemel bir 'dağ' manzarası) var. Bakanla bakılan ayırımının ortadan kalktığı bu manzarada bir temas, bir yüceyle temas hali imkanı doğuyor. Siyahın hafiften açıldığı ve bir beyazlığa doğru gittiği katmanlar, varlığın ya da büyük harfle Varlık'ın (bkz. Heidegger) katmanları gibi duruyor. Bakan öznenin tam anlamıyla tarif edilemeyen (ya da benim edemediğim) bir his yoğunlaşması içinde hem tamamlandığı hem de dağıldığı bir hal. Özneye yüklenen mutlak katılığın da, mutlak akışkanlığın da kendine yer bulamadığı bir primitif ve fakat 'düşünsel' manzara. Serinin ikinci parçası *Kare 1* ise dışarıdaki görüntüyle teması kesmiş bir bakışın ürünü; bir iç manzara, bir zihinsel manzara gibi. Burada daha çok bir 'kara' Zen hissi ağır basıyor. 'Kare'nin kenarları hafiften esniyor, bir kara kütleinin içinde nefes alıp veren, geometriye sığmayan bir şey var burada. Ponty'nin *Varlık*'in nefes alıp verişleri dediği şeye yakın bir şey. Serinin dördüncü parçası *Sis*'te bu nefes alıp veriş daha da hissediliyor. Dağılan bir mürekkep lekesini andıran bu bulanık ve katmanlı form, bir yaşayan organizmayı andırıyor. Doğal bir organizmadan çok, bir düşünce organizmasını. Dış dünyaya kapalı ya da dış dünyaya kendi rengini veren bir düşünce pratiğinin ürettiği, kendi iç dengesine sahip tuhaf bir canlı gibi. Bu serideki *İz* ise bu dengedeki dağılmayı gösteriyor, dağılan ve akan mürekkep lekesi gibi. Düşünce lekesi gibi. Bu serideki bu ontolojik uğraş, düşünen ile düşünülen arasındaki mesafenin hem kalktığı hem de düşünen (ya da bakan) öznenin bir alt damar olarak varlığını hissettirdiği bir müphem dengeyi hissettiriyor. Yarattıkları 'huşu' hissini ardında bu yatıyor olsa gerek.

## Kayaları Tamir Etmek ya da Minima Moralia

Ahmet Doğu İpek'in *Repair* adlı serisinde, bakanla konuşan 'başı başına' bir varlık gibi duran kayalar var. Bu kayaların yarattığı ilk duygu primitif bir duygu: Camus'nün varoluşçu 'saçma' duygusunu tarif ederken bahsettiği primitif manzaraya geri dönüş halini hatırlatan bir yüzleşme. Camus 'varoluşçu an'da dünyanın uygarlık-öncesi 'anlamsız' (ya da anlam mekanizmalarından yoksun) haline geri döndüğümüzü söylüyor. Bir dağ ya da kaya parçasına ya da yıldızlara baktığımızda bir primitif ürperti hissederiz. Çıplak bir dünyanın yarattığı ürpertidir bu: "Bin yıllar ötesinden dünyanın ilkel düşmanlığı yükselir bize doğru... Bir saniye için dünyayı anlamaz oluruz." Bu saçmalama-yabancılaşma hali yeni bir ihtimal de barındırıyor içinde, bir yoğunlaşma ihtimali: "Dünyanın bu yoğunluğu ve yabancılığı, saçma (absurde) budur işte." Anlam mekanizması ortadan kalktığında yaşanan bu ilkel korku, verilmiş anlamların ortadan kalkmasından kaynaklanır. Ama yeni bir 'bakış'ın yoğunluğunu da taşır. *Repair* serisinde 'uzaydan düşmüş' gibi duran kayalar, işte bu ürperti ve yoğunluğu hissettiriyor. Ama bu kadarla sınırlı değil. Biraz daha yakından bakıldığında kayalar üstündeki 'çatlaklar' ve bunları tamir eden 'altın tozları' görünüyor. Dünyanın kendisinde, en 'sağlam' şeylerin metaforu olan kayalarda bir kırılma görmek ve bunu tamire girişmek, bu işlerdeki 'tuhaf aç'ı'yı oluşturuyor. Buradaki tamir yöntemi de manidar: Japonların kırılan 'hassas' eşyaları (seramik vazolar vesaire) altın kullanarak tamir etme yöntemi olan 'kintsugi', çatlakların altınla 'kapatılmasından' oluşuyor. Böylece çatlak yerleri (insan bedeni benzetmesiyle 'yara izleri' de diyebiliriz buna) kapatılmıyor, ilk tamliğe geri dönüş, sanki hiç çatlak açılmamış gibi yapılmıyor: Çatlak izleri bir anlamda daha da belirginleştirilerek estetik bir dönüşüme uğrattılıyor. Bu kaya manzaralarındaki 'kintsugi' operasyonunun iki anlamı var: Birincisi bunun 'hassas' olmayan bir kütleye, kayaya uygulanması, ikincisi de bu uygulamanın nesnesinin insan yapımı değil, doğa yapımı olması. Böylece 'hassas' sayılmayan şeylerin hassaslığı ve insanın doğayı tamir etme ihtimali aralanıyor.

Ahmet Doğu İpek bu işleri Galata Rum İlkokulu'nda açılan *Günler* sergisinde mekana gökten düşmüş gibi duran bir kayanın devamı olarak sergilemişti. O sergide mekana düşen kaya Galata Rum'un eski sahiplerinin yaşadığı pogrom ve sürgünün yüzleşilmeyen anısını ifade ediyordu. Mekanı bozuyor, bir şeylerin 'yanlış' olduğu hissini uyandırıyor ve göz ardı edilemeyecek 'varlığıyla' bir düşünce kanalı açmaya çalışıyordu. Buradan bakıldığında, *Repair* serisindeki kayalar da sosyolojik bir katman kazanıyor. Yerinden edilmiş insanlar genellikle kendi ülkelerindeki 'evlerinin' (binalar vesaire) kayalara, ağaçlara da bir özlem duyduklarını söylerler. Bir şehrin ya da ülkenin toplumsal olmayan 'dokusu' da oranın bir anlamda parçası olduğu için buradan gidenler aslında o sosyolojik-olmayan dokuda da bir eksiklik bırakırlar. Mesela kayalarda. Neden olmasın? Bu anlamda 'tamir' dizisinde tamir edilen kayalar bir toplumsal yön de taşıyor ve tamir yöntemi olarak 'kayı daha da belirginleştiren' bir yöntemin önerilmesi, hafızada sürekli bir yüzleşme ihtimalini yaşıyor ve tamir ya da telafiye tekniğinin yanı sıra bir 'poetik' yan da katıyor. Tarihteki zulüm mekanlarının (mesela işkencelerin yapıldığı bir hapishanenin) yıkılmak yerine bir müzeye dönüştürülmesi çağrısı da benzer bir daimi-yüzleşme, kırık ve yarayı görünür tutma isteğinin bir parçası.



Günler serisinden, Kağıt üzerine suluboya, 39 x 33 cm, 2017

Bu ‘sakatlanmış’ kayalar bana Adorno’nun *Magna Moralia*’ya (büyük etik) başka türlü bir etik önerdiği *Minima Moralia*’nın (küçük etik) alt başlığını hatırlatıyor: “Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar”. Adorno’nun önerisi bütüncül bir teoriyle değil, küçük, hassas ve ‘yavaş’ düşünce fragmanlarıyla bu ‘sakatlanmış’ hayat üzerine düşünmek ve yeni bir etik yaratmaktı. Referans noktası olarak felsefenin büyük kavramlarını değil, küçük vakaları ya da kültür fragmanlarını alıyordu Adorno. *Minima Moralia*’nın önerdiği yöntem aslında şu aforizmada vücut bulmuştu: “Göze batan kıymık en büyüğeçtir.” İpek’in bu ‘tamir’ etme serisinde ve diğer bazı işlerinde de Adorno’nun küçük şeylerden, ‘kıymıklardan’ yola çıkan ‘küçük etik’ yaklaşımını hissetmek mümkün. En azından ben hissediyorum.

İpek’in adını *Minima Moralia*’daki bir fragmandan alan bir dizisi de var: İkinci Hasat. Bu fragmanda şöyle diyor Adorno: “Yetenek belki de yüceltilmiş öfkeden başka bir şey değildir... [öfkeli] enerjileri sabırlı gözlemin yoğunlaşmasına dönüştürme ve böylece şeylerin gizini ortaya çıkarana kadar uğraşma kapasitesi,” İkinci *Hasat* serisindeki rüzgarlı meditasyon hali de, büyük öfkeyi sağaltıp dönüştüren, küçük yoğunlaşma anlarının ifadesi gibi duruyor. Büyük öfkenin öfke duyulan şeyin tamamen dışına çıkacak şekilde dönüştürülmesi de, estetik-politik bir hamle olarak görülebilir. Bu dalgalı figürlerde ortaya çıkan dokular, görünen şeyleri ağır bir katman gibi kaplayan politik-kültürel halin dışında, ‘şeylerin gizi’ için bir kapı ya da nefes alma penceresi aralıyor da olabilir.

## **Binalar Versus Böcekler ya da İnsan-Merkezciliğe Karşı**

Şimdiye kadar bahsettiğim işlerde İpek’in insan-dışı (ya da öncesi) varlık haliyle teması söz konusuydu. *Construction Regime - Building Porn* adlı serideki işler ise insan müdahalesinin ‘pornografik’ derecede hissedildiği inşa manzaraları içeriyor. Bu manzaraları kelimenin metaforik anlamıyla birer ‘natürmort

- ölüdoğa' olarak görmek mümkün. Yukarıda bahsettiğim 'varlığın nefes alan hali'nin hiç olmadığı, varlık ya da doğa için bir nefes alma ihtimalinin kalmadığı bir istila manzarası bu. Binaların resmedilişindeki inanılmaz detaycılık da manzaralardaki boğuculuğu arttırıyor. Piranesi'nin 18. yüzyıldaki bina çizimlerinin 'cehennemi mimarisi'ni burada da hissetmek mümkün. Bir diğer 18. yüzyıl 'cehennem çizeri' Goya'nın *Kara Resimler*'indeki grotesk hava da burada belli belirsiz hissediliyor. Sözde rasyonel bir temele dayanan mevcut inşaa faaliyetinin ulaştığı 'irrasyonel' ve 'grotesk' seviyeyi göstermek, politik açıdan gayet önemli. Doğanın jungle'larını 'uygarlık' adına yok eden insanların, kendi yapay-bina-jungellerını üretmeleri, aydınlanma retoriğinin nihayetinde Nazizme kadar uzanan bir müdahaleyi üretmesine paralel bir şey: Aydınlanma'nın rasyonelliğinin içinde 'irrasyonel' denetim çabası nasıl politik bir cehenneme yol açtıysa, 'aydınlanma' romanı Robinson Crusoe'dan bu yana uygarlık inşası da bir cehennem manzarası yarattı.

Ahmet Doğu İpek'in bu cehennemi binalardan sonra, böceklerin küçük yaşamını ve doğal formlarını detaylı bir şekilde gösteren *Böcekler* serisine yönelmesi de anlamlı. 17. ve 18. yüzyılda bitkileri ve hayvanları 'bilimsel' bir bakışla resmeden Maria Sibylla Merian'ın botanik ve etnomolojik çizimlerini hatırlatan bu çizimler, böceklerin 'mikro-dünyasını' resmederken, Merian'ın çizimlerinden farklı bir 'affect' yaratıyor. Bir 'aydınlanma' çizeri olarak Merian, bitki ve hayvan mitlerine karşı bilimsel tasvirler yapmaya çalışıyordu. Her ne kadar Surinam'a gidip oradaki doğal habitat içinden böcek ve bitkileri çizmiş olsa da, dolaylı olarak bir Aydınlanmacı kolonyalist projeye hizmet etmekten kaçamamıştı. Aydınlanma düşüncesinin vücut bulmuş hali olan ansiklopedilerde yayımlanabilecek ya da müzelerde sergilenebilecek çizimlerdi bunlar. Ahmet Doğu İpek'in çizimleri ise o böceklerin dış formunun yanı sıra 'iç yaşamı' denilebilecek karmaşık bir ögeyi daha hissettiriyor. Hem doğadaki karmaşık bir 'yapı' karşısında huşuya kapılma hem de böceklerin 'hayatı' üzerine düşünme imkanı tanıyan bu 'yarı-hayali' çizimler, bir 'hikaye' de içeriyor ve bu 'hikayeler' (ya da 'mitler') dünyayı bir süreliğine de olsa insan-merkezli bir yer olmaktan çıkarıyor. İnsan-merkezliliğın bozulması da günümüzde en acil politik hamlelerden biri olabilir. Kafka'nın metinleri ve sonrasında Deleuze'ün 'hayvan-oluş' üstüne yazdıkları ve bugünlerde 'insan-sonrası'na dair ortaya atılan teoriler, bir kurtuluş projesinin insanı (ya da insan-özneyi) ve buna yüklenen dışlayıcı anlamları aşındırmakla başlayacağına işaret ediyor. İnsanın aşırı-buradalığını gösteren o 'pornografik' binalar da, insan-merkezliliğın kasvetli ve distopik bir örneğidir. Böceklerin fisiltısı ise insan-merkezliliğe karşı duran bir his ve düşünce hattını hatırlatır. İpek'in bu 'acıyı' görmesi ve göstermesi bence çok önemli.

## **Kayıtlar ya da Evren Tarafından Delinmek**

Son olarak İpek'in şahsi mitolojisi ve hatta kozmolojisini tamamlayan *Günler* adlı serisinden ve bunun doruk noktası sayılabilecek *Stars* adlı 'şaheserinden' (Bu kelimeyi bu iş için kullanmaktan hiç imtina etmiyorum) bahsedeceğim. Günler, 157 gün boyunca her gün yapılan bir meditatif resmetme faaliyetinin ürünü. *Siyah Su Kayıtları*'nda görülen o 'kusursuz-olmayan' siyah kareler, burada birer günlük ögesi gibi kullanılmış. Her güne bir 'meditativ kayıt.' Bu

işlerde hissedilen sabir ve yavaşlık yine müthiş bir yoğunlaşmayı sağlıyor. Yavaşlık zaten bir yoğunlaşma aygıtıdır. Kundera'nın da *Yavaşlık*'ta açıkça söylediği gibi: "Yavaşlığın düzeyi anın yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın düzeyi unutkanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır." Bu işlerde bir kendiliğindenlik, bir kusurluluk da görülüyor: İnsan ürünü tam denetimli bir süreçten çok, bir doğa olayının dağınıklığına yakın duruyorlar. Yan yana geldiklerinde 'yoğun bir uğultu' oluşturduklarını söylemek de mümkün. Paul Celan'ın başka bir bağlamda söylediği gibi: "Karalama defterlerinde dünya uğuldamaya başlar." Bu uğultunun görsel halini yaratmak, dünyadan hem uzaklaşmanın hem de dünyayla temas etmenin bir yolu.



Stars, Hint mürekkebiyle kaplanmış kağıt üzerine kazıma, 125 x 360 cm, 2017

Kendini dünyaya bırakmak ve mevcut-dünyadan uzaklaşma hissi *Stars*'a da hakim. İpek'in siyaha boyalı yüzey üzerinde tek tek çentikler açarak yarattığı ışık etkisinin oluşturduğu galaksi manzarası, kendini dünyaya bırakışın bir eseri ama nihayetinde bir 'başka dünya' hali ortaya çıkıyor. İpek'in bu işi Marleu-Ponty'nin bahsettiği 'varlığın nefes alıp verişlerini' resmetme hamlesini doruğa taşıyor ve Ponty'nin Andre Marchand'dan yaptığı şu alıntıyla birebir örtüşüyor: "Bence ressam evren tarafından delinmelidir, onu delmek istememelidir." *Stars*'ta 'resmi' yapan kişi tam da evrenin onda açtığı delikleri kayda geçirmiş gibi duruyor. Tek tek çentikler sonucu oluşan bir galaksi manzarası ya da şahsi bir kozmoloji. Bu 'geniş' açıda bence Ahmet Doğu İpek'in mevcut çağdaş sanat pratikleri içinde tuhaf bir açı oluşturmasını ve özel bir yer edinmesini sağlıyor. Merakla izliyoruz, acaba bu minimal geniş açıyla ve Zen bakışıyla daha neler yapacak.