

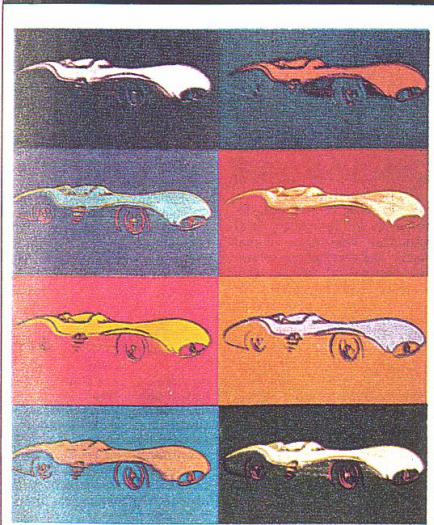
GEÇEN AYDAN GELECEK AYA

NEW YORK'DA BİR TÜRK RESSAMI

İnsanı şaşırtan, düşündüren, hatta düş kurduran resim oldukça az. Serdar Arat'ı tanıyıp, resimlerinin dialarına baktığım zaman asılının ilginç keçeğini ummamıştım. Oysa 1986 yılında New Jersey'deki bir galeride sergisini gö-

rünce önyargılarım yokoluvermişti.

Serdar Arat, bu serginin ardından New York'da aralarında Soho'nun önemli yeni galerilerinden M-13'de, ardından *White Columns*'da, son olarak da *Bronx*



ANDY WARHOL'UN SON YAPITLARI

1987 yılının Şubat ayında ölen pop sanatçısı Andy Warhol'un son çalışmalarının ne olduğunu kimse bilmiyordu. Tübingen (Almanya) Sanat Galerisi'ndeki bir sergi ile Warhol'un son çalışmalarını da gün ışığına çıkı.

Ünlü otomobil firması Daimler 1986 yılında kuruluşunun yüzüncü yılını kutlarken sanatçıdan yirmi prestij modellerinin süzme baskı ile yapılmış tablolarını yapmasını istemişti. Her arabamın dört versiyonu hazırlanacak, böylece toplam sekiz adet resim olacaktı. Ancak

Warhol'un ömrü ancak sekiz desen çalışmasına yetti. Otomobil erotizmini çok iyi tanıyan sanatçının sürücü ehliyetinin olmaması için çeşitli yanıydı, ama neyse... Warhol gerçek bir tüketim fetişisi olan otomobil resimlerini, seri halinde birbirine eklenmiş desenler ve fotoğraflar kullanmış, bazılarını bir görünümlü kazandırmıştı.

Tübingen'deki sergi, Galerî Müdürü Götz Adriani tarafından, Mercedes Temsilcisi Hansjörg Baumgart'ın yardımlarıyla hazırlanmış. Serginin yorumları da ihtiva eden kataloğunun ise Düsseldorf ve Paris'te yaşayan ünlü eleştirmen Werner Spies hazırlamış.

Museum of Arts'da bir grup sergisinde üç resmini sergiledi. Resmî resim eğitimi Amerika'da tamamlayan Serdar Arat'ın geçmişi birkaç Türkiye sergisi de var.

En sevdiği ressamlardan Van Gogh gibi, Serdar Arat'ın hayatı da küçük mitik öğeler taşımakta; kendini iş hayatından tamamiyle koparıp resme vermesi, Amerika'da gittiği okuldaki kütüphanenin sanat kitaplarını A'dan Z'ye bellemesi ve düşün vermeyen bir inanca zanaatına bağlılığı. Ben burada resimlerinin düşündürdüklerini iletmeye çalışacağım. Amacım, resimleri teker teker incelemekten ziyade, dinamiklerini toplu halde tartışmak.

Serdar Arat'ın temel arzusu "halk sanatı" yapabilmek. Ancak, burada halk kavramıyla sınıfsız, kendi adına başkalarının konuştuğu bir kitle; halk sanatı kavramıyla ise, kişileşmiş "halk" temalı bir sanat, yani sözelimi kocaman elli köylüler düşünmüyorum. Halk sanatının burada vurgulamak istediğim öğelerinden biri, içerikten ziyade, hedeflenen okur arasında öncül bir uyum, dillerinde öncül bir ortaklık. Serdar Arat'ın resimlerine ise çağdaş sanatın tekileşmiş dili hakim. Bu özel dillerle halk sanatı yapılmayacağına Serdar Arat da farkında. Ama dikkati çekmek istediği(m) nokta, ortak dilin kendisinin (tüketim dilleri hariç) özelleşmesi. Serdar Arat'ın resimleri bu temel sorunla karşılaşırken, abidevi boylarıyla da halk sanatına yöneliyorlar.

Doğan Kuban bir yazısında, *Gülün Adı'nın* kahramanının kaldığı manastırın kilisesindeki heykelleri seyredirken resmin halkın edebiyatı olduğunu belirtiyor. Ortak dilli toplumlarda günlük yaşamla sanat arasında bir ayırım yapılmazdı. Kiliseye giden her kişi duvarlardaki resimlerin, heykellerin hikâyelerini bilir, dünyayı buradan öğrenir ve hatırlarlardı. Halk sanatı, tanımlanmadıkça mümkündür bir anlama.

Saray dışında insan temsilinin yaygınlaşmadığı Osmanlı toplumunda ise, cami mekânı çok çeşitli görevler yüklenir. Mahalle yürümlü bu toplumdaki ortak mekandır cami. Tartışmalar, piknikler, günlük hayatın bir bölümü burada, külliye bahçesinde geçer. Antik agora, dinî mekâna taşınmıştır. Serdar Arat'ın halk sanatına mecazi yönelişi, resimlerinin abidevi mimarisini Osmanlı mimarisinin görev verici kalıcılığıyla örtüştürerek özlem ve anıy-

la yüklemesiyle kanıtlanmaktadır. İki mimarının de ne derece sağladığını biraz sonra göreceğiz.

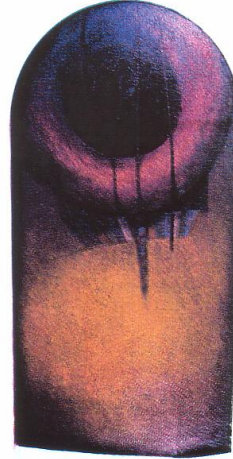
İnsan artık ne dünyasının merkezinde, ne de merkezden izleyebiliyor kendisini. Leonardo'nun çizdiği mutlak sayısal birimlere (kare ve çember) şışan, Tanrı'nın kusursuz örneği insan tarzı yok artık. Şimdi değişik yönden bakalım konuya; Osmanlı toplumu gibi yazı öncesi toplumlarda gerekli bilginin edinilebildiği yer dinî mekânı. Sözü, ayını, yaradılış mitleriyle sanat ve iletişim birlikte örülmüştü. Avrupa'da baskı makinesinin kullanıma girmesiyle sanat, bilginin dağılımı sorumluluğundan ve genel propaganda görevlerinden gittikçe yoksunlaştı ve dâhîlerin kendi köşelerinde yaratıkları eserler haline geldi.

İnsan ise, Marshall McLuhan'ın dediği gibi, "artık kendi köşesinde ilham bulup, kendi köşesinde fesat çıkarmaya başladı". Bugünün yazı sonrası toplumlarında ise, görü-üşe iletişim tarzlarının, evlerimizdeki mecburi misafir televizyon söyleminin egemenliği altındayız. Serdar Arat, resimlerinde, yukarıda çok kabaca çizdiğimiz değişimlerin ve her dönemdeki sanatçı denen kişinin toplumunun ve özetanımının değişimin farkında. Bir yandan sanatçı olarak tarihi güçlerinden arındırırken, diğer yandan da tarihin ve geleceğin zulmüyle karşılaşmak zorunda. Bu ikilem içinde resimlerini anlamak mümkün.

Serdar Arat'ın resimleri bir tür Osmanlı çöküşüne bağlanıyor. (Bunu mecazi anlamda kullanıyoruz kuşkusuz; bu nası çoküştür ki, üç asır sürmüştür.) Resimlerinde camilerin zamana karşı durmuş dirençli gövdeleri gibi yüklü ağır biçimlerin parçalanışını görmekteyiz. Belki de Osmanlı, bu resimlerde sırf görüntüsü kalmış bir dünyaya atıl yapılmış gibi belirmekte. Bu mimariyi kullanmak bir yanılsama ögesi ise, resimler de benzer bir ilkeyle yüklü; uzaktan bakıldığında yapılar heybetli kemerleriyle ağır ve dayanıklı görünüyorlar. Yaklaşıpça sallanan bir bez parçasıdır resim, bunu fark ediyoruz. Eski güveni-ri yapılar erimekte.

Serdar Arat'ın resimleri, ke-merli bitimleriyle görüntüleri kıstırıp çevreliyor. Yanı yuvarak biçimleri resmin içine doğru yankılanıyor. Sirene benzeyen dairesel mekanik biçimler, koca bir başın yuvaraklığı resmin sınırına dayanmış durumda. Bu kapalılığın

GEÇEN AYDAN GELECEK AYA



Serdar Arat'tan bir yağlıboya çalışma (90 x 47)



Bu kez pastel bir çalışma (22 x 17)

biçimi, bir kapıyı çağırarak izleyiciyi davet ediyor. Ama içine yürünebilen bir mekân oluşmadığından, bakışımız yüzeyin dokusuna dolaşmak zorunda kalıyor. Bu do-ku, sırf estetik bir seçimden öte, insanın eriyişini gösteriyor. Resimdeki biçimlerin içbüyütülüğü ile okunuşunun düzlemselliği sıkıntılı gerilimi artırmakta.

Resimler gevşek, hadim edilmiş, kendi kendilerini desteklemekten aciz biçimlerle dolu. Halatlardan sarkıtılmış sireler, boşaltılmış sıcak renkli alanlar suskunluğun haritasını çiziyor. Bu biçimler ayrı resimlerde yinelenmektedir. Bu anlamda, bir hikâyenin kahramanlarını oluşturmalarına rağmen, hikâyenin ne olduğunu keskinle tanımlamak zor. Sanatçının dilinin özelleşmesinden bunu anlıyoruz.

Bu resimlerdeki şeylerin betimlenme tarzı, 19. yüzyılın son on beş yılında ortaya çıkan sembolist resmin çok ve saklı anlamı, otobiyografik konularına, özellikle Redon'un, Flaubert'in *Ermiş Antonius* ve *Seytan*'ına hazırladığı taş başkılara benzemektedir. Gene-Redon'un resimlerinde olduğu gibi, üstüste çekilmiş tül perdeleri arasından görünen ışık etkisini yaratıyor. Serdar Arat'ın sembolizme kurduğu bağ, Van Gogh'un hu-



86 yılından bir yağlıboya çalışma (202 x 125)

zurevinin odasından manzarasını defalarca görüntülediği tarlayı kendi resmine konu alısında da görünüyor. Serdar Arat'ın resmi, Van Gogh'un kileri özümleyerek bir yanından diğer yanına uzaysal bir patlamaya dönüşmekte: Tarla sol yanına doğru "Yıldızlı Gece"nin göklerini çağırıyor.

Serdar Arat'a göre bu resimler seksen sonrası suskunluğa, tek doğrulu inanç sistemlerinin yıkılmasına atıfta bulunmayı hedeflemekteler. Ama resimleri dünyaya ayna tutmuyor kuşkusuz. Örneğin resimlerden birinde pedersahi sorumluluğun zulmü altında içine patlayan, kendine doğru ezilen bir alın görülmekte. Gergin sinirler ve damarlar son kertesine kadar şişmiş. Okuyan bir baş ile kenara itilmiş bir daktilonun birlikte betimlenmesi suskunluğa daha da yaymakta. Türkiye bağlamında eskiyen ve eriyen bir neslin biçimi bu. Serdar Arat'ın hafzasında ise babası. İzleyici de kendi anlamlarını yükleyecektir kuşkusuz.

Bu resimlerin en güçlü yanı yapı, biçim ve görüntülerindeki muğlaklık ve muğlaklığın sınırlanması. Bu sınırlar içinde görüntü üretimi tarihin ve Türkiye tarihinin kişisel boyutlarına işaret ediyorlar. Serdar Arat bir yandan geçmiş sanatların abidevi hedefleriyle mecazi bir ilişki kurarken, diğer yandan resimlerinde birine, alçakgönüllü resmin en güzel örneği Van Gogh'un küçük Gaultin iskemlesini iliştiirmekte. Bu jestle hedeflerinin mesruluğunu sorgulamakta belki de. Böylece, resimler, sanatçının kendine sorduğu ve izleyiciyi de kapsayan sorular haline geliyor.

Serdar Arat'ın resimlerinin sorularına açık olması, hatta soruları davet etmesi, bu yazıyı yazarken üzerinde düşünülmesi gereken sorulara kısa da olsa eğilmeme neden oldu. Bir yandan sanatçı denen kişinin tanımı, tarihi -böyle bir tarih olabilir mi? Bu da ayrı bir soru-, diğer yandan dilinin perdedeşi şifozfrenik derecede parçalanması önemli sorular. Bunlar, geleneksel anlamda işleri umumu aydınlatmak olan estetikleri de içeriyor. Ama bunları başka bir tartışmaya bırakalım.