

Erol Akyavaş'ın Resimlerini Görebilmek

ÖZKAN EROĞLU

Sanat Eleştirmeni

Sanatçının resimlerini gören herkes bu kanımı paylaşacaktır: müthiş bir çalışma temposu, sürekli yaratım ve yine yaratım. Doğaldır ki, bu durum kimseyi yanıltmamalıdır da. Eğer bir sanatçı bünye, böyle olmasını istemiş ve bunu yaşam biçimi haline de dönüştürmüştü, buna kimsenin söyleyeceği bir şey olamaz. Önemli olan, Akyavaş'ın ortaya koyduklarına, doğru yaklaşımlarda bulunabilmektir. Sanatçının yaşadığı, yaratılarını meydana getirdiği ve ölümden sonraki zamanlarda, kendisi ve başkalarının sanatına gösterdiği yaklaşımlarda, kanımca önemli bir nokta vardır ki, asıl onu atlamamak gerekir: dünya sanatı gibi, geniş bir yelpazeyi göz önünde tutarak, kullanılan biçimleri plastik boyutta değerlendirmek en doğru olanıdır.

Resimleri belli periyotlara göre, kategorilere yöneltme veya genel gidişata göre, sanatın tarihinde yeni bir gelişimin öncülüğüne hizmet edip etmediği konusuyla işe başlayabilirsiniz. Bu giriş hem Türkiye'deki, hem de dünyadaki sanata göre genişletebilir, durumun ne olduğunu taraf-sız şekilde ortaya serebilirsiniz. O zaman herke-se ulaşabilen tek anekdot "biçimler"dir denebilir. Sanatı görmeye çaba harcayan herkese eşit şans ve haklar sağlar, biçimler. Dile getirdiğim üzere, "biçimler"le bir iz üzerinde gitmek, edebiyat ve felsefe yapmaktan çok daha zor olduğu için, aslında insanların sanatı algılamasına yardımcı olan bu biçim'e dönük çözümler ne yazık ki bir türlü tercih edilmez.

Akyavaş gibi zaten ender olan sanatçıları anlama ve algılama yönünde, işleri bir de zorlaştırarak verirse, içinden çıkılmaz sonuçlara da katlanmak zorunda oluruz. Şimdi bunu engellemek için "biçimler"e, dolayısıyla plastik yapıya dayalı ve sanat tarihi katkılı açıklamalarla sanatçımızın resimlerine yaklaşalım. Sanatçının, kendine uygun yaratı zeminleri (biçimlerinde çoğalmaya, zenginleşmeye başlaması) 1950 yılından itibaren ortaya çıkmaya başlıyor. Yaratisinin en

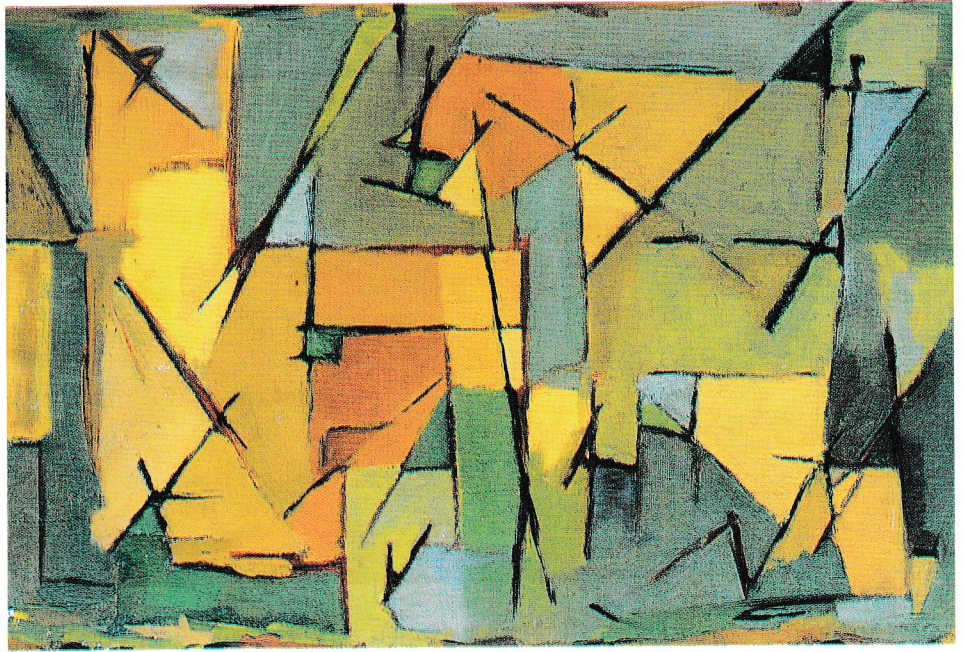
altında mimarlık eğitimi var ve sonra bu eğitimin üstüne yurtdışında edindiği birikim dahil oluyor. Sergisinde dinletilen bir kasette sanatçının dile getirdiklerine bakılırsa, görmenin olmazsa olmaz koşulu olan eleştirmeyi de benimsemiş bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

1950-60 yılları arasındaki resimlerinde Türkiye'de görülen kimi eğilimlere uğradığı ve uluslararası düşündüğümüzde de henüz pek bir yol katmediğini görüyoruz. Bu yıllarda Türk resmindeki kübist ve yapısalcı resmin etkileri olarak, kompozisyon parçalama isteğinin olduğu kesindir. Bu isteğin, özellikle Nurullah Berk, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Devrim Erbil ve sayamadığımız kimi isimler gibi Erol Akyavaş'ta da gözleendiği dikkat çeker. Ulus dışından baktığımızda, bu tür yüzey parçalamasının bir grup ekspresyonist ve hele hele fütürist sanatçılarda, daha erken zamanlarda kullanıldığı gerçeğini de saklı tutmalıyız. O zaman Akyavaş'ın bu on yıldaki resimlerinde özgün bir durum bulunmadığı gerçeği belirmiş oluyor. Yalnız, "yazı"nın sanatçı tarafından bu periyotta ilk kez biçimsel bir eleman tarzında kullanılması değerli bir çaba olarak dikkat çekiyor. Belirtmeliyim ki, Akyavaş bir hat/yazı ustası falan değildir, öyle bir amacı da kesinlikle yoktur. O kendine göre stilize ve deforme ettiği "yazı"yı, resimlerinde ki herhangi bir elemandan ayırmadan kullanmıştır. Bunu gelenekçi bir sanata/zanaata bağlamak, sanatçıya büyük haksızlık olur. Dikkatle bakıldığında, kompozisyona bir anda yığılan ya da bir anda kompozisyonun kenarlarına dağılan atmosferik oluşumlarda bir eleman olarak kullanılan bu "yazı"ları gözleyebilirsiniz. Yazı, resme giren boş yüzeyler dahil, soyutlanmış bir imgeden kendini saklamadan, tersine, kendini gündeme getirerek ve diğer elemanların hakkını yok etmeden vardır. Şimdi bu noktada geleneksel bir yönümüzü, bu tarz bir anlayışla ortaya sermemiz, Akyavaş'ın Türk resmindeki bir farklılığa imza attığını gündeme getirir. Bu durum, ilerleyen periyotlarda daha da iyi algılanabilir. Dünya resminde de, yeni bir plastik yapının sınırlarına dahil edebilirsiniz kanımca bu gelişmeyi. Bunların dışında kimi alanlarla ve doku oluşumlarına şans vererek, bazı kompozisyon oluşumlarına da yönelir sanatçı. Bunlarda figüratif soyutlamaları kompozisyon içinden çekip aldığınız ve alt yüzeyleri boşalttığınızda Mark Rothko'nun plastik yapısına oldukça benzeyen bir yapı ile karşılaşabilirsiniz. Durum Akyavaş'ta doku arayışlarına girerek, ken-

dini değişmeye zorlar, fakat bu değişme başarıyla sağlanamamıştır, diyebilirim.

1960-70 yılları arasındaki çalışmaları, bir önceki on yılın genel havası hatırlanınca, sanatçıya dönük çeşitlemeleri kesinlikle ortaya koyar. Özellikle karışık teknikli çalışmalarında doku yaratıları bir düzeye ulaşır. Türkiye’de aynı yıllardaki resim gelişmelerine bakınca, Akyavaş’ın oldukça büyük bir mesafeyle arayı açtığı görülebilir. Çünkü sanatçımıza özgü resim dünyası, bu on yılın diğer Türkiyeliler sanatçılarına baktığımızda, neredeyse yok denecek kadar azdır. Resim yüzeyi üzerindeki eleman kullanımları, boşluk ile izleyen göz arasındaki ilişkiler boyutunda oldukça zengindir. Asıl önemli olan, bu dönem çalışmalarında kullanılan malzemelerin dünya resminin öncü ülkelerinde kullanılan malzemeyle eş değerde olmasıdır. Bu on yılda dünya resminde deneyselliğe açık bir durum söz konusudur. Yeni malzemeler, her an resimde yeni bir eleman oluvermekte ve bambaşka kompozisyon şemalarına dönüşebilmektedir. Bu ölçekte, yeni malzeme konusunu Akyavaş’ın da yerinde ve özgün değerlendirmelere tabi tuttuğunu söyleyebilirim. Örneğin, bu dönemde dokumalarla izlediği kompozisyon oluşumları (önceki on yılda yaklaştığı Mark Rothko estetiğini reddetmeksizin) sanatçıya dönük bir boyuta ulaşmıştır. Böylece bu çalışmalarının da uluslararası zeminde yer bulabileceğini dile getirmeliyiz.

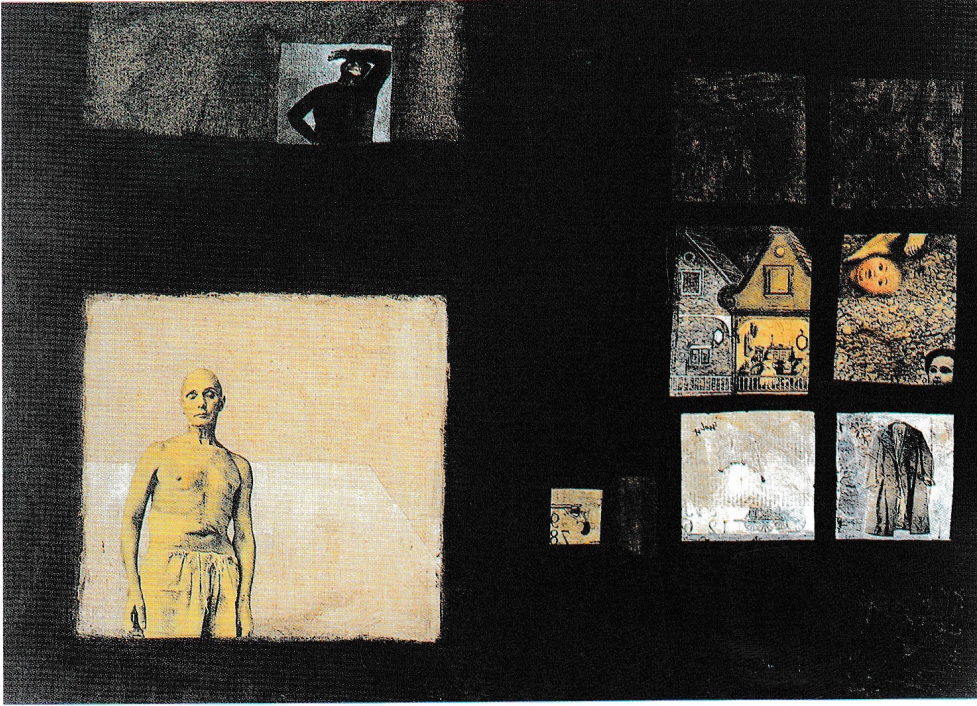
Sanatçının bu periyodunda, özellikle imgelelerinde ciddi bir zenginleşme başlar. Bu imgeler resme dahil olduklarından itibaren gelişine bir rahatlık içerir. Kimi ürkütücü ya da tedirginlik verici figürlere şans verilmiş olsa da, bunlar bilinçaltının üstteki şekillenmeleri olduğundan, –bir de o yıllarda bu denli özgür bir sanatçı ruhunun pek az bulunduğunu bildiğimizden– önemlidir. Aslında sanatçının “yazı”yla kazandığı stilize etme ve deformasyon edimini, kanımca bu çalışmalarında emprovize yanıyla da birleşmiştir. Malzemenin her türüsüne resim yapılabileceğini gösteren sanatçı, bunun zenginliğini bu periyotta da hissettiriyor. Bu çalışmalarında, ayrıca elemanları arasındaki geçişlere ve boşluklara önem verdiğini işaretliyor. Değişik ruh hallerini kapsamında barındıran betimler, yan yana gelecek bir kompozisyona yöneliyorlar. Burada sanatçının espas anlayışı daha da zenginleşiyor. Kanımca bu resimler zaman açısından hem biçimler, hem biçim kurgusu, hem de çağdaş mekân oluşumu açısından epeyce ileri oluşumlar-



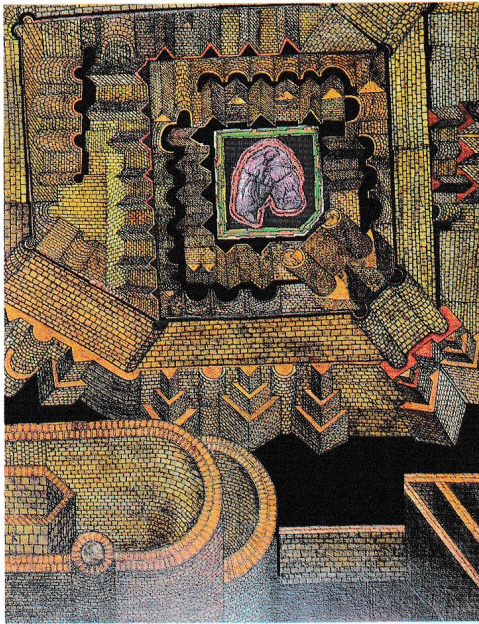
Tuval üzerine yağlıboya, 36x56 cm, 1952.



Padişahlarnın Zaferi; tuval üzerine yağlıboya, 122x214 cm, 1959.



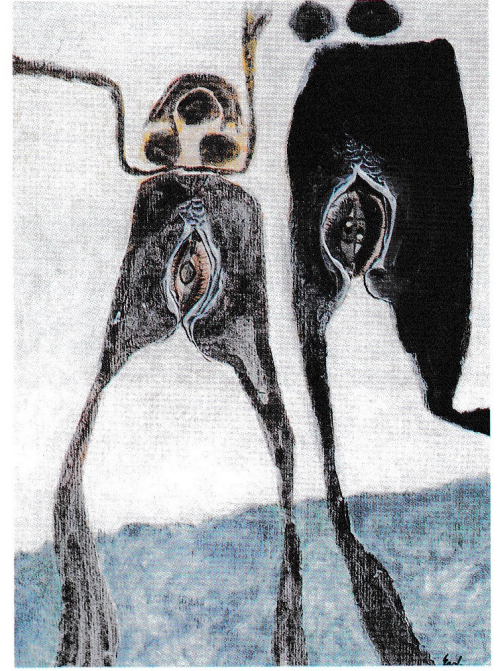
Kalanlar; tuval üzerine karışık teknik, 89x63.5 cm, 1966.



Tuval üzerine akrilik, 71x56 cm, 1975.

dır. Sonuç olarak 1966-67 yıllarında yaptıklarına benzer çalışmalar tam bir özgürlükle 80'li ve 90'lı yıllarda gündeme gelecektir. Bu çalışmalarda (Anıların Israrı, Kalanlar vb. yapıtlar) boşlukla ilgili sorgulamalar olağanüstü görünmektedir. Dile getirmeye çalıştığım yapıtların isimleri, o yapıtların plastik yapısının çok gerisinde kalmaktadır. Bu da göstermektedir ki, Akyaş'ın kendisi istese bile tema, içerik gibi biçimin karşı tarafında gelişen hiçbir tez, onun resminde ciddi tartışmalar yaratabilecek konumda değildir. Resimlerin ismine kuvvet veren kimi simgelere rastlasanız bile, bunlar bazı şeyleri hatırlatıcı dokümanlar gibi görünebilirler, fakat etki altına alacak kadar kuvvetli değildir.

1970-80 yılları arasında en dikkati çeken biçimsel yanlardan biri yazımızdaki ilk periyotta, yalnızca olması için olan dokusal yaklaşımların, sanatçıya özgü boşluk ve elemanlarla birleşerek, illüzyon yaratmaya yönelmiş olmasıdır. Şimdi bu yapıtlara bakan izleyiciler, kendilerini sanal anlamda Osmanlı minyatürlerinde, sur ve kale bedenlerinin taş örgüsünde, grafizmden dolayı Rene Magritte ve Francis Bacon tarzına yakın kurguların içindeymiş gibi hissettiklerini söyleyeceklerdir. Hattâ bu durum, özellikle kapalı ve hacimli bir mekânın ipuçlarını veren tar-



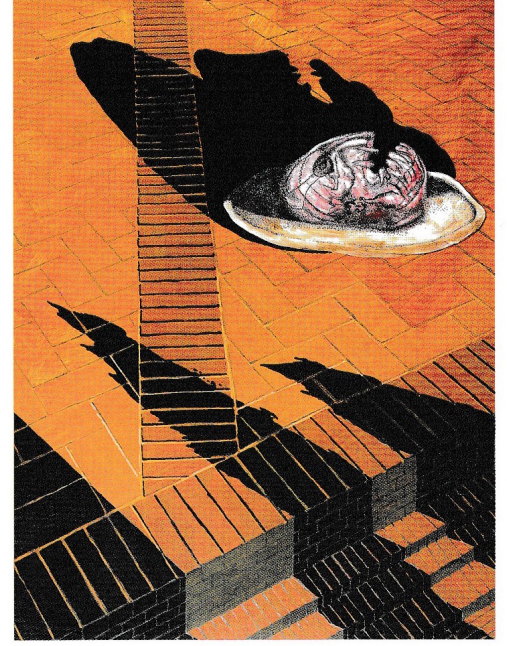
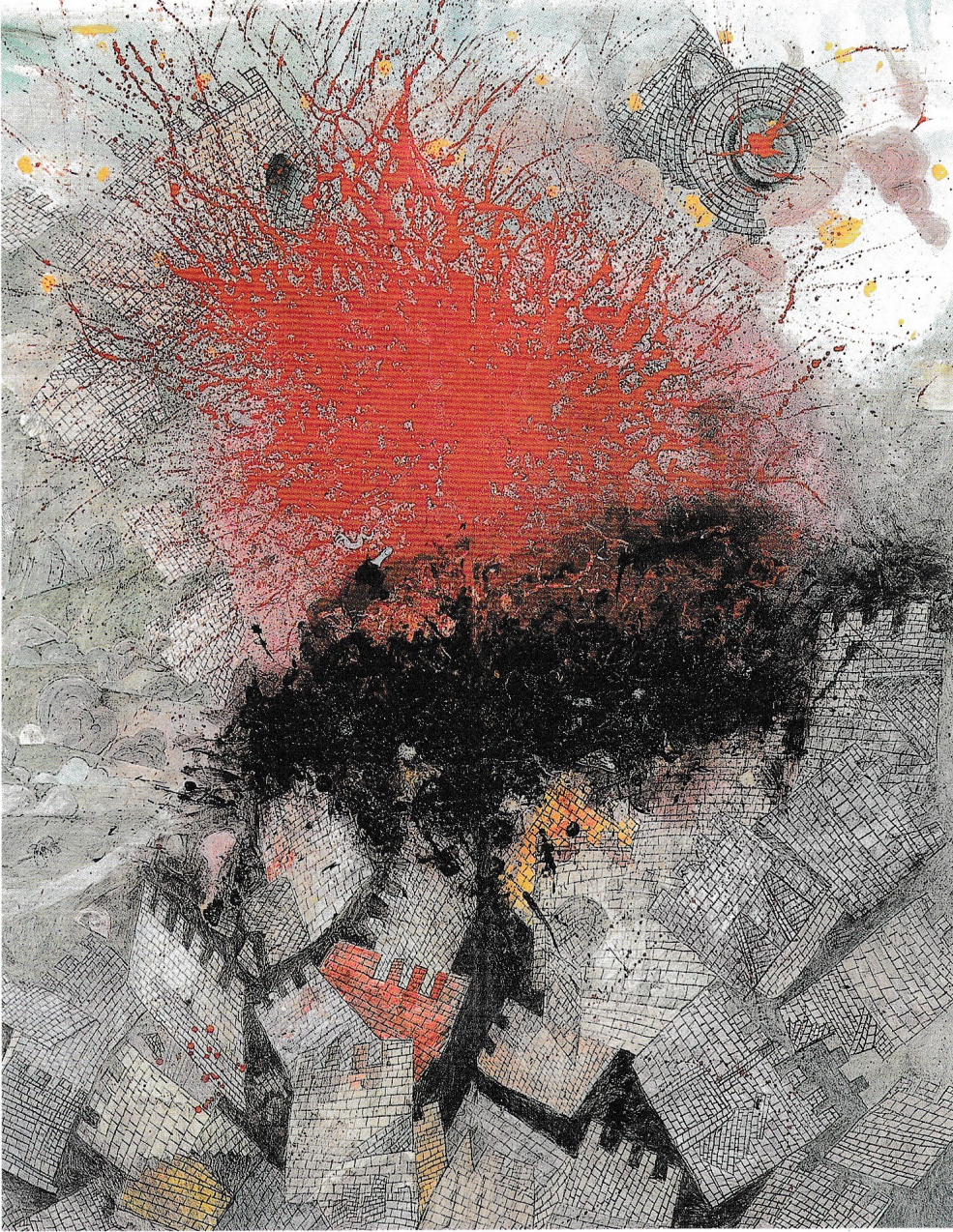
Çift; tuval üzerine karışık teknik, 36x28 cm, 1967.

zıyla Bacon'a daha kesin bir göndermede bulunabilecektir. Fakat sanatçının buradaki parçalanmış, adeta karelenerek oluşmuş, tümüyle boyut kazanmış mimarisel elemanları, kanımca kurgu boyutunda "Matrakçı Nasuh" ismiyle bilinen minyatür sanatçımızı hatırlatmaktadır ya da ona yönelmemizi sağlamaktadır. O zaman bu periyottaki temel referans Batı değil, Osmanlı'daki resim gelişmeleridir, diyebiliriz. Fakat yanlış anlaşılmasın; böyle demek de asla Akyaş'ı Osmanlıcı kılmaz. Bu periyotta da, sanatçının ısrarla kendi biçimsel elemanlarını kendisinin yaratması durumu sürmektedir. Sanırım bundan önceki periyotta dokumalarla ve çeşitli kolajları devreye sokarak, kendini bundan kurtarmak istese de, temel mizacının bu periyottaki tavra daha açık olduğuna kendisi de inanmış görünmektedir. Kanımca, özellikle Klee, Miro vb. gibi dünya isimlerinin hedefi gibi gözükken biçimlerdeki zenginlik ve özellikle Klee'de var olan dokusallık arayışları karşısında, Akyaş'ın 70'li yıllarda yaptıkları ortadadır. Dokusallık boyutunda çeşitlidir ve zengindir sanatçımız; söz konusu dünya isimlerinden de geri kalmaz. Bu periyotta dingin bir gerçek-üstüçülüğü de benimsemiştir. Sanki o kale bedenlerinden yola çıkılan gelişmelerde, ayrıntı bağlamında

sanatçıya daha bir yaklaşma söz konusudur. Ve artık o mimarî oluşumların içinde dolaşan bir sanal alem vardır ortada. Çünkü biçimlerin gündeme getirdiği dil, izleyiciyi böyle düşünmeye zorlar. Bazı yinelenen motiflerle (leitmotif) kendi biçim dünyasını yaratmada ısrarcıdır Akya-vaş. Bu periyottaki biçimler, tamamen gerçekö-tesine hizmet verir. Çünkü kurgular sıradışıdır. Eleman, boşluk, malzeme üçgenine illüzyonu

da eklediğimizde, kendi içinde ne kadar zenginleşmeye çalışan bir sanatçı yapısıyla burun bu-runu geldiğimizi bir kez daha fark ederiz.

1980-90 yılları arasında, artık geçmişte kal-mış üç periyodun bir bireşimi vardır. O çok kul-landığı biçimselliği birinci dereceden etkileyen deforme eller, gölgeleriyle birlikte mekân içle-rinde kullanılan nesnelere, kimi mimarî oluşumla-rı hatırlatan ayrıntılar/elemanlar, minyatür res-

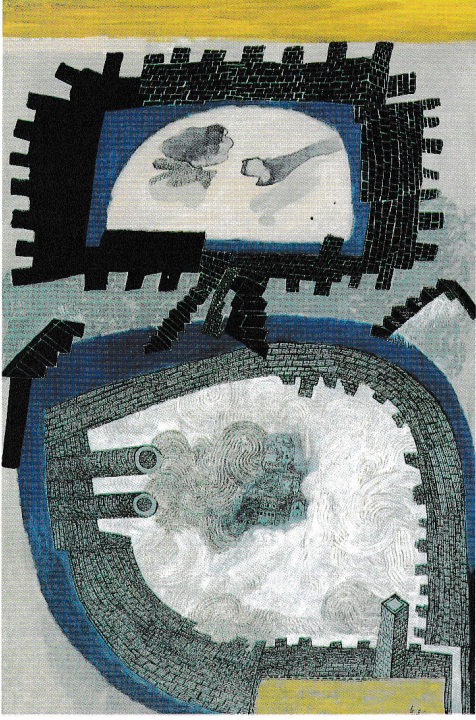


Tuvale marifle kâğıt üzerine akrilik,
51x40.5 cm, 1979.



Kerbela; tuval üzerine yağlıboya,
125x100 cm, 1983.

Tuval üzerine akrilik,
266x218 cm, 1982.



Geçmişin Geleceği; kâğıt üzerine karışık teknik, 95x60 cm, 1987.

minimizde kullanılan bindirme perspektifi animasatıcı tanımlamalar, dışavurumcu boya sürüşleri içindeki atılar, minyatürlerdeki çadır biçimleri, antikiteyi imleyici sütun parçaları, Hz. Ali'nin simge olmuş kılıcı, minyatür sayfalarının kullanılması vb., çoğunluğu geleneksel sanatlarımızın içinden seçilen ve geçmiş periyottaki eleman çeşitlendirmelerini de devreye sokan kompozisyonlar vardır karşımızda. Şu eleştiriyi yapmak gerekir: hangi eleman olursa olsun (bu bir yazı, minyatür ayrıntısı, dokuya düşkünlük) dozunda bir soyutlamaya gidildiği vakit, kısaca Akyavaş dozu tuttuğu yerde, kanımca hem Türkiye, hem de Türkiye dışındaki resim sanatı kapsamında özgünleşiyor. Örneğin çok fazla dokusallık yanılsı olduğu kimi seri yapıtları var (Hallac-ı Mansur ismi verilmiş dizi gibi). Kaldı ki bu resimlerin ismi de, bir dizi olması da, açıkça biz izleyiciyi fazlaca ilgilendirmez, çünkü ortaya gelen plastikliğin biçim tarafına dikkatle bakmak asıl olandır ve önemlidir). Kanımca bu periyotta, sanatçıyı ortaya koyan şeyin adı: "Soyutlama-özdeşleşim" ilişkisidir. Soyutlamanın, özdeşleşim ayarları tam oturtulduğu, sivri elemanın olmadığı,



Miras VIII; kâğıt üzerine akrilik, 168x58 cm, 1988.

olduğu her yapıtıyla, sanatçımızı nereye, hangi sergiye koyarsanız koyun, özgün duracaktır. Yazı dizilerinin, adeta bir kütleye dönüştüğü çalışmalarında, soyutlamanın özdeşleşim meselesi, sanki daha bir ön plana gelmektedir.

Bu periyottaki resimlerde, geometrik olan ve olmayanın da kendi aralarında bir mücadele verdiği ve meydana getirdiği bireşimlerin ortaya koyduğu dengeler önem arz etmektedir. Genel resim formunu bir dörtgen içinde görme ve bu görmeye, birbiri ardınca dörtgen kimi kompozisyon yaratılmasını da sokmanın yanısıra, söz konusu dörtgen anlayışa kafa tutan, hattâ o dörtgen anlayışın dikey ve yataylar arasındaki dengesine karşı duran düşeylikler ve diyagonalikleri yerleştirebilme ise, Akyavaş'ın bütünüyle geçmiş resim kültürünü geleceğe taşıma kaygılarından başka bir şey değildir. Sanatçı bu periyotta, artık ulaşabileceği en üst noktadadır kanımca. Bu on yılı, dünya resminde de karmaşılaşan özellikle eleman, boşluk ilişkilerinin, adeta bir kompozisyon, dolayısıyla kozmos karmaşasına ulaştığı bir zaman dilimiyle eş koşut altındadır. Yeni Figür, Yeni Dışavurum, Primitif sanatların yeniden sorgulanıyor olması, kısaca dünya sanatçılarının bilinen form ve normları sarstıkları, bundan elde ettiklerini biçim endişesi taşımaksızın, bir yüzey ve eleman sistematiği içinde izleyiciye taşımalarının gerektirdiği tüm ortam ve olanaklara Erol Akyavaş'ta sahip olduğunu ve bunları değerlendirdiğini göstermektedir. Bakınız, dünya resminin bilinen çağdaş sanatçılarına; hepsi bir şeyleri yıkıp, yeniden yapma yoluna gitmekte ve patlamalara neden olmak istemektedir. Söylediklerimin sonuçları ise, özgür figür/eleman dediğimiz tavrı da toplanır ki, kanımca Akyavaş da bunun Türkiyeli temsilcisidir.

1990 yılından ölene dek, sanatçının daha çok bir yüzey estetiğini sorguladığını, buna dokulaşmalarla güç verdiğini, imgeleri soyutlama bağlamında kimi resimlerinde saklamaya çalıştığını, kimi resimlerinde ise imgelere dokunmayıp, ancak çıplaklığıyla, adeta patlamalarına izin verdiğini ifade edebiliriz. "İkonaklastlar İçin İkonalar" isimli 1990 yılına ait karışık teknikli seriyi, 1993 yılına ait taş baskılarında, öncülüğünü bir fov olan Rouault'un yaptığı ve daha sonra Bad Painting (Kötü Resim) isimli üsluba kadar varan bir tarzda çalışmakla, aslında 20. yüzyılın ilk ve ikinci yarısındaki bu gelişmelere de ayak uydurduğunu ortaya koymaktadır. Fazlaca ilginçlikler taşıyan biçimler sunduğunu dile getiremeyiz. Fa-



Al Kalıntı/Red Relic; tuval üzerine akrilik, 90x90 cm, 1989.

kat karışık malzemeler üzerinde, sanatçının kendince teknikler denemesi, bu periyodu bir deneyselliğe itmiştir. Fakat bu denemecilik, sanatçının bitmek bilmeyen hevesle sarıldığı bir özelliği ve mizacının bir parçasıdır. Kimi çalışmalarında soyutlamacılığın ve dokusallığın neticesinde minimalist bir resim estetiğinin de sonuçlarına ulaşmıştır Akyavaş.

Sonuç olarak; resimlere, yapıt isimlerine veya içerik boyutundaki eğilimlere göre gruplamalar yapmak (sergisindeki gibi) Akyavaş'ın kendisine ve sergisine zarar vermiştir. Bu konuda, sergiyi gezen bilinçli izleyicilerle yaptığım görüşmelerden de ne kadar haklı olduğumu anlamış bulunmaktayım. Sanatçı üzerine yapılan sözselsel çabalarda da, hatalar sürdü. Başta Akyavaş gibi görüngü dünyası çok geniş bir sanatçıya açılan bu

sergi, hele hele müzesi olmayan bir toplum olarak "tarafımızca çok yararımıza oldu" diye yorumlanırken, sonra izleyiciyi yanıltan kimi söylemler ortaya çıktı. Özellikle sanatçının içerikle olan bağlantılarına aşırı şekilde takılarak, hattâ bunu felsefi söylemlerle süsleyerek –ve bunu yaparken de, resim sanatının plastik diline hakim olmadan yaparak–, bir kez daha dünya sanatından bihaber olduğumuzu göstermiş olduk. Neyse bunlar, bir büyük serginin gerisinde gene aydın ve entelektüelim diyenlerin düştüğü hatalarken, gönlü ve vicdanı hür, sanatı sevmekten başka endişesi olmayan izleyici bence gereken katkıyı sergiye verdi.

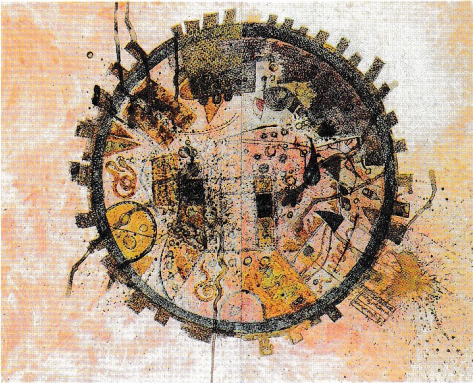
Erol Akyavaş'ın resimleri, içeriğe dönük albemiyi artıran bazı tavırlar ortaya koymasına rağmen, içeriğin belli alegorilere, öykülere vb. bağ-



İkonaklastlar için İkonalar; kaşık teknik, 1990.



Tuval üzerine karışık teknik, 1993.



Tuval üzerine karışık teknik, 1994-95.



lanarak, kısaca ikonografik bir yöntemle çözümlenmeyeceğini gündeme getirdi (demek ki, birinci dereceden biçimsel bir yaklaşım şarttır). Resmî bir beden olarak görüp, felsefi tezlerle, söz konusu yapıtları okumaya çalışmak da sonuçsuz bir çabadır. Ayrıca içeriğe bağlı bir beden dili meydana getirebilmek için, iyi bir biçim diline de sahip olmanız gerekecektir (sözü edilen biçim yönündeki terminoloji, eğer bünyenizde yoksa bu işe asla söz konusu bünyeyi oluşturmadan girişmemek doğru bir davranış olur). Fakat Akyavaş resimlerinin yapıldığı tarihlere göre, uluslararası ve ulus kapsamında biçimsel bir değerlendirmeye götürülmesi en doğrusudur. Özetle, ancak sanat tarihindeki biçimsel birikim potansiyelleri kullanılarak konu aydınlığa kavuşturulabilir. Zaten kendini kanıtladığını düşünen her sanatçımız için de, basitten bu yöntem uygulanmalıdır. Bu yöntem bile demekten kendimi geri çekerim ki, bu yaklaşım için gerekenler, sanatın tarihinden edinilmiş iyi bir düzey, gerçekten plastik/biçim sözlüğüne egemen olmak ve bakmakla görmek arasındaki farkı çabucak ortaya koyabilecek gözün varlığıdır.

Tuval üzerine akrilik,
91x121.5 cm, 1996.

The Paintings of Erol Akyavaş

Everyone who sees the paintings by this artist is sure to agree that they represent an extraordinary working pace, and above all creativity and more creativity. Naturally, this situation should mislead no one. If an artist sets out to achieve this, and makes it his way of life, no one can have anything to say on this account. What matters is to find correct approaches to Akyavaş's work. In my view there is one point of particular significance where evaluating the life and work of this artist, and his own approach and that of others to his art: to keep the broad spectrum of world art in mind while evaluating the forms he uses in a plastic dimension.

Although the paintings of Erol Akyavaş reveal certain attitudes which heighten the attraction of their content, it is not possible to resolve them merely by an iconographic method; that is, by explaining the content in terms of allegory, stories and so on. This means that a primarily morphological approach is essential. Attempting to explain his paintings by means of philosophical hypotheses cannot lead to any valid conclusion. In order to create a body language based on content, there must first of all be an adequate language of form.

(If you do not possess an inherent terminology of form, no such attempt should be made before the said structure has been constructed). Therefore the most valid approach is to engage in a morphological evaluation in the international and national context, according to the time when the paintings were executed. Only by drawing upon the morphological legacy of art history can meaningful conclusions be reached. Indeed, this is the simple method which should be used for all artists believed to have proved themselves. What is needed for this method, or rather approach, is an adequate knowledge of art history, a command of plastic/morphological terminology, and an eye able to perceive the difference between looking and seeing.