



ARŞİVDEN: SERDAR ARAT ÜZERİNE



Solda: Serdar Arat, *Approach - Snow*, 2007
Tuval üzerine akrilik, 122 x 210 cm
Sağda niş içerisinde: Fusun Onur, *Beyaz Kajıt Üzerinde*
Alan Ayırmak, 1965-66 (2 adet) ve
Alev Ebüzziya Siesbye, *İsimsiz*, 2020 (3 adet)
Galeri Nev İstanbul, *Yedinci Vadi* (Grup sergisi)
18 Haziran - 28 Ağustos 2021

Gölge Düşürmek

BILL ARNING

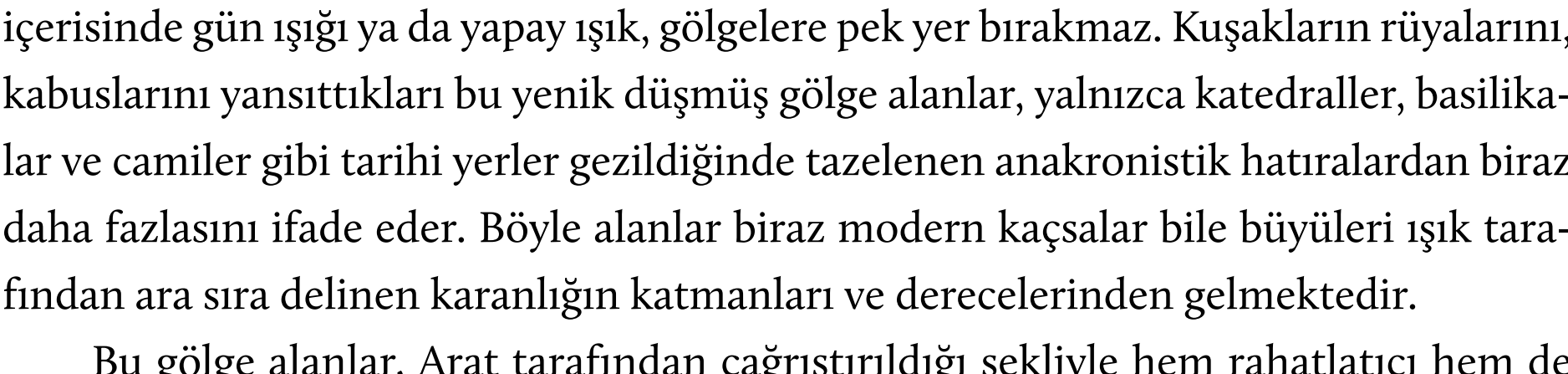


Karmaşık bir sanatçının eserleriyle ilk karşılaşmanızla, silinmez kelimeleri kağıda dökmeye çabalama arasında biraz zaman geçmesini sağlamak her zaman avantajlıdır. Sanat üzerine yazan yazarların pek sık sahip olamadıkları bir tür lükstür bu. Teslim tarihi yaklaşmakta ve sergi sona ermeden, okuyucu için sözcüklerin anlamı yitip gitmeden baskıya bir şeyler yetiştirmek gerekmektedir.

Serdar Arat'ın stüdyosunu ilk kez 1985 yılında ziyaret etmişim, en son ziyaretimse 1996'nın sonuna doğru gerçekleşti. Yazımı yazdığı şu sırada 1997'ye girmemize birkaç hafta kaldı. Arat'ın eserlerinde yankılanan, tekrarlayan imgeyi tanımlayabildim. Bir koleksiyoncuya ait, tek bir yerde mevcut, tezayinde renk ve dokuların belirli bir düzenlemesi olan başlı başına bir parça değil ama Arat'ın, bir bütün olarak ele alınan kapsamlı projesinin özü bu. Bilinçaltımın uyanan benliğime duvardaki resmin Arat'a ait olduğunu belirtmek için sentez yaptığımı hayal ettiğim bir görüntü var.

Bu koleksiyondan bende kalan önemli imge, durağan bir ikondan ziyade koyu karanlıktan aniden kör edici ışık cümbüşüne geçiveren, bir kez daha karanlığa gömülen ve gittikçe yavaşlayan dev genişlikte salınımlardır. Bu imge, zihin gözümün önünde tıpkı bir eski film projektörü gibi titreşmektedir. Film dışı deliklerinden kurtulduğunda, ışık dumanların girdabına yakalanmış gibi görünür.

Karanlık ve ışık, farklı kültürel çağrışımlarıyla adeta evrensel olarak iş gören metaforlardır. Bana göre bu ikili Arat'ın resim ve çizimlerini belirliyor. Bu resimlerdeki karanlık ve ışığı, iyi ve kötü, saflık ve yozlaşma, bilgi ve cahillik gibi benzer ikili karşılıklarla tanımlamak işi basite indirgemek olurdu. Her ne kadar Arat, postmodernizm tarafından dayatılan zıt fikirlere muhalefet etse de, böylesi dev ve riskli temalarla uğraşmaktan çekinmemiştir, çekinmeyecektir. Kahramanları ve alçakları tespit etmeye ya da onları adlandırmaya çabalarken dikkatlidir.

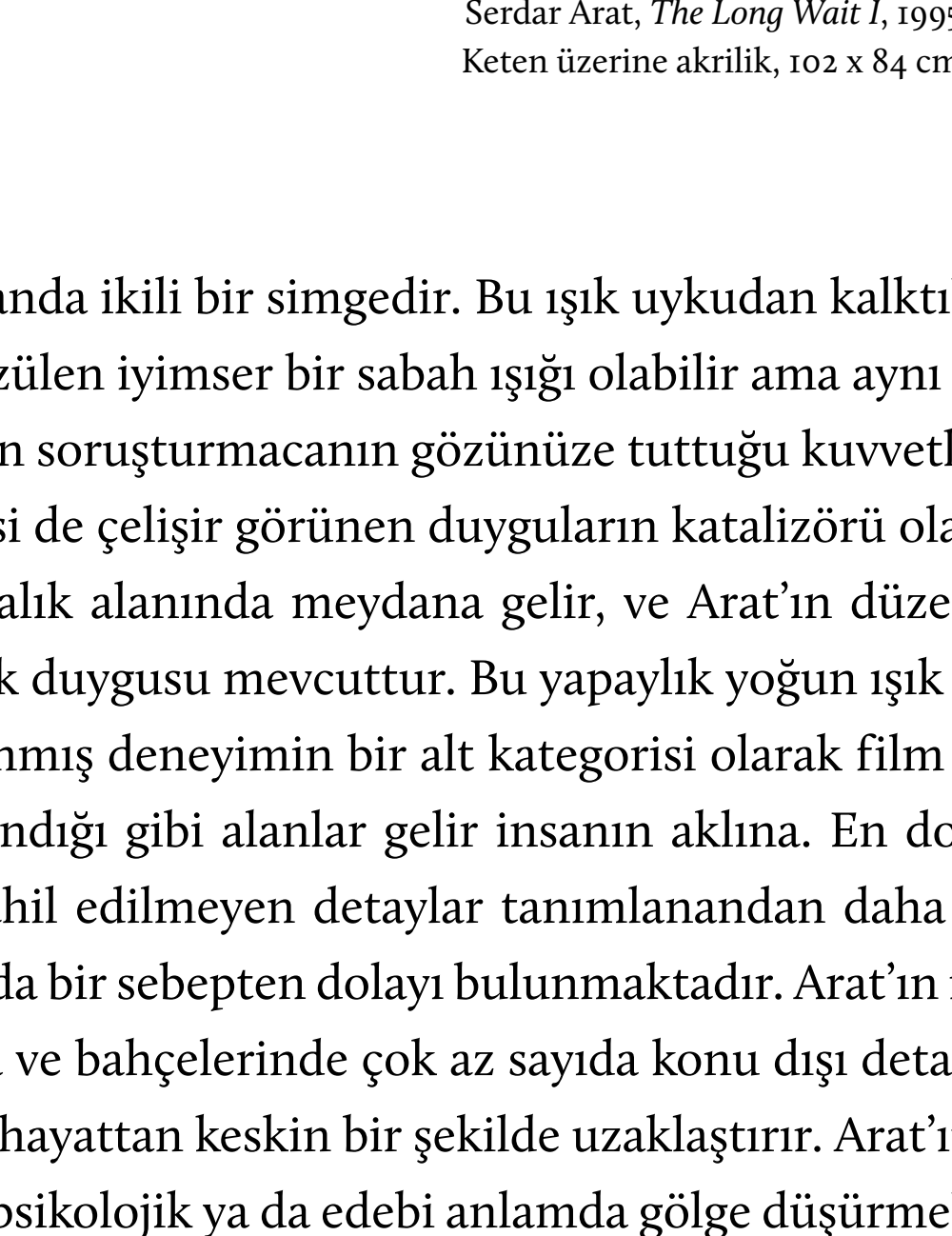


Serdar Arat, *Reflections*, 2009
Tuval üzerine akrilik, 127 x 355 cm

Arat'taki karanlık, bana öncelikle modern öncesi mimari alanların deneysel dinamizmini düşündürür. Arat'ın eski mimariyi düşündüğü, şekillerin hakim olduğu resimlerinde en beğendiği motif olarak ısrarlı bir şekilde kemerleri kullanmasından belirdir. Kemerler, şimdiki binalarda kullanılıyorsa da bu tarihe bir gönderme yapmak içindir ve aynı şekilde doğrusal tuvalere bir alternatif olsun diye de kullanılmaktadır.

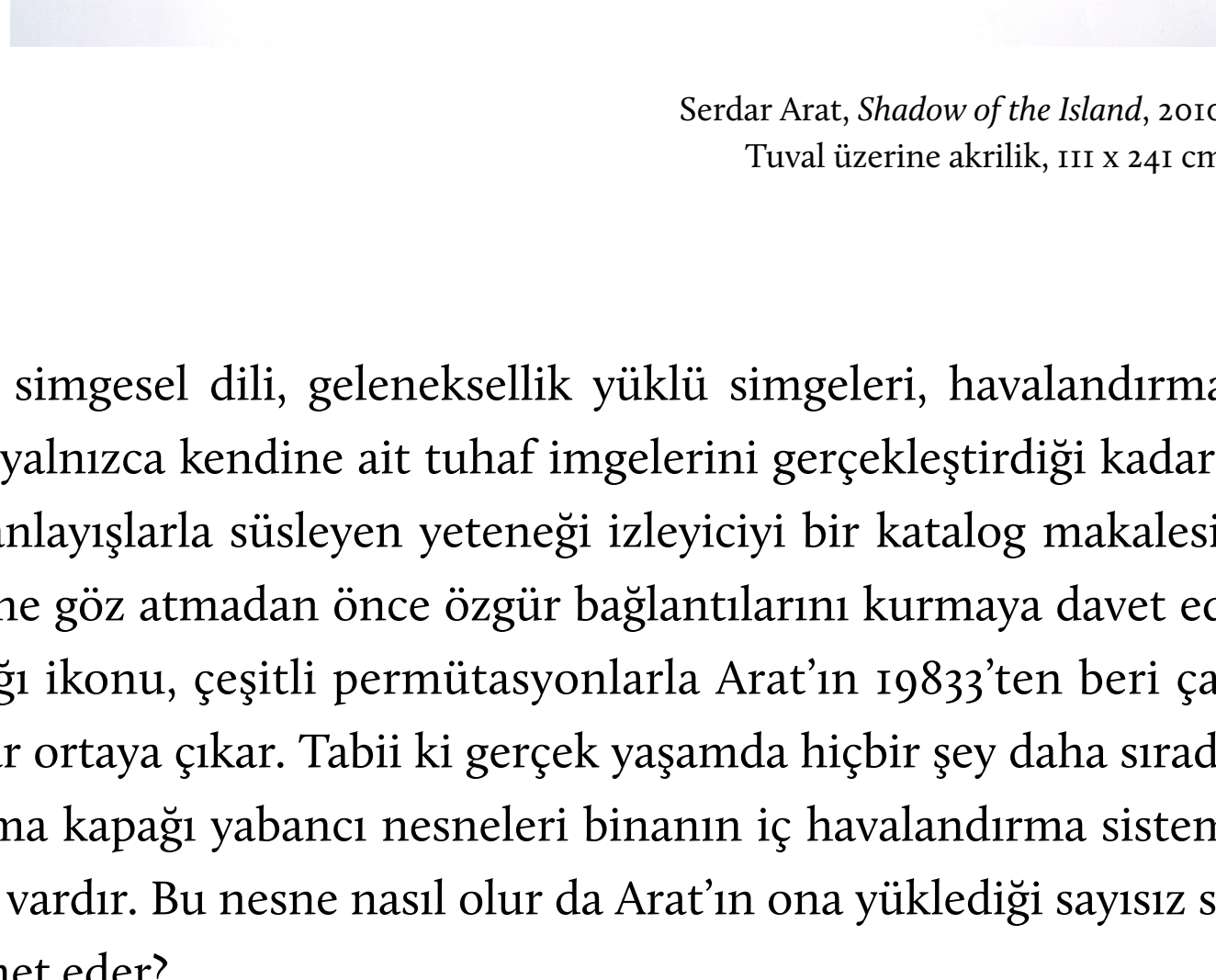
Modern mimari iyi ve genel aydınlanma prensibine dayanmaktadır. Bu prensip içerisinde gün ışığı ya da yapay ışık, gölgelere pek yer bırakmaz. Kuşakların rüyalarını, kabuslarını yansıttıkları bu yenik düşmüş gölge alanlar, yalnızca katedraller, basilikalar ve camiler gibi tarihi yerler gezildiğinde tazelenen anakronistik hatıralardan biraz daha fazlasını ifade eder. Böyle alanlar biraz modern kaçsalar bile büyüleri ışık tarafından ara sıra delinen karanlığın katmanları ve derecelerinden belmektedir.

Bu gölge alanlar, Arat tarafından çağrıştırıldığı şekliyle hem rahatlatıcı hem de ürkütücü olabilirler. Karanlık, sizi görünmez kılıp size zarar verecek olandan sizi saklayarak güvenli bir ortam sağlayabilir. Siz uyukladığımızda vücudunuz zırhına bürünmüş ölümsüz gecenin cismini ve gölgesini yüklenir. Ama bu ışığın medeni etkilerinin unutulduğu ve sizi alt etmek isteyen sayısız kötücül güçlerin tehdidi altında bulunduğunuz irrasyonelite, endişe ve korkunun alanına girer. Bu gölge alanında yasanın kuralları, korunma yoktur.



Serdar Arat, *The Long Wait I*, 1995
Keten üzerine akrilik, 102 x 84 cm

Işık, aynı zamanda ikili bir simgedir. Bu ışık uykudan kalktıktan sonra perdeleri açtığımızda içeri süzülen iyimsiz bir sabah ışığı olabilir ama aynı zamanda bu ışık sizi konuşmaya zorlayan soruşturmacanın gözünüze tuttuğu kuvvetli ışık da olabilir. Işık ve karanlık, her ikisi de gelişir görünen duyguların katalizörü olarak hizmet eder. Bu en açık şekilde ustalık alanında meydana gelir, ve Arat'ın düzenlenmiş alanlarında kuvvetli bir yapaylık duygusu mevcuttur. Bu yapaylık yoğun ışık ve gölgelerle şiddetlendirilmiştir. Yaşanmış deneyimin bir alt kategorisi olarak film ve tiyatro gelir aklı. Edebiyatta tanımlandığı gibi alanlar gelir insanın aklına. En doğalcı ya da gerçekçi romanlarda bile dahil edilmeyen detaylar tanımlanandan daha fazladır. Bir şekilde belirtilenler ise orada bir sebepten dolayı bulunmaktadır. Arat'ın iç mekânlarında, deniz manzaralarında ve bahçelerinde çok az sayıda konu dışı detay vardır. Bu detaylar resimleri yaşanmış hayattan keskin bir şekilde uzaklaştırır. Arat'ın resme katmak için seçtiği her detayın psikolojik ya da edebi anlamda gölge düşürmek için orada yer aldığı söylemek durumu abartmak olacaktır, ancak yalnızca biraz.



Serdar Arat, *Shadow of the Island*, 2010
Tuval üzerine akrilik, 111 x 241 cm

Arat'ın simgesel dili, geleneksellik yüklü simgeleri, havalandırma kapağı gibi (neredeyse) yalnızca kendine ait tuhaf imgelerini gerçekleştirdiği kadar kolayca yeni potansiyel anlayışlarla süsleyen yeteneği izleyiciyi bir katalog makalesine, hatta bir tablo listesine göz atmadan önce özgür bağlantılarını kurmaya davet eder. Havalandırma kapağı ikonu, çeşitli permütasyonlarla Arat'ın 1983'ten beri çalışmalarında tekrar tekrar ortaya çıkar. Tabii ki gerçek yaşamda hiçbir şey daha sıradan olamazdı. Havalandırma kapağı yabancı nesnelere binanın iç havalandırma sisteminin dışında tutmak için vardır. Bu nesne nasıl olur da Arat'ın ona yüklediği sayısız simgesel okumalara hizmet eder?

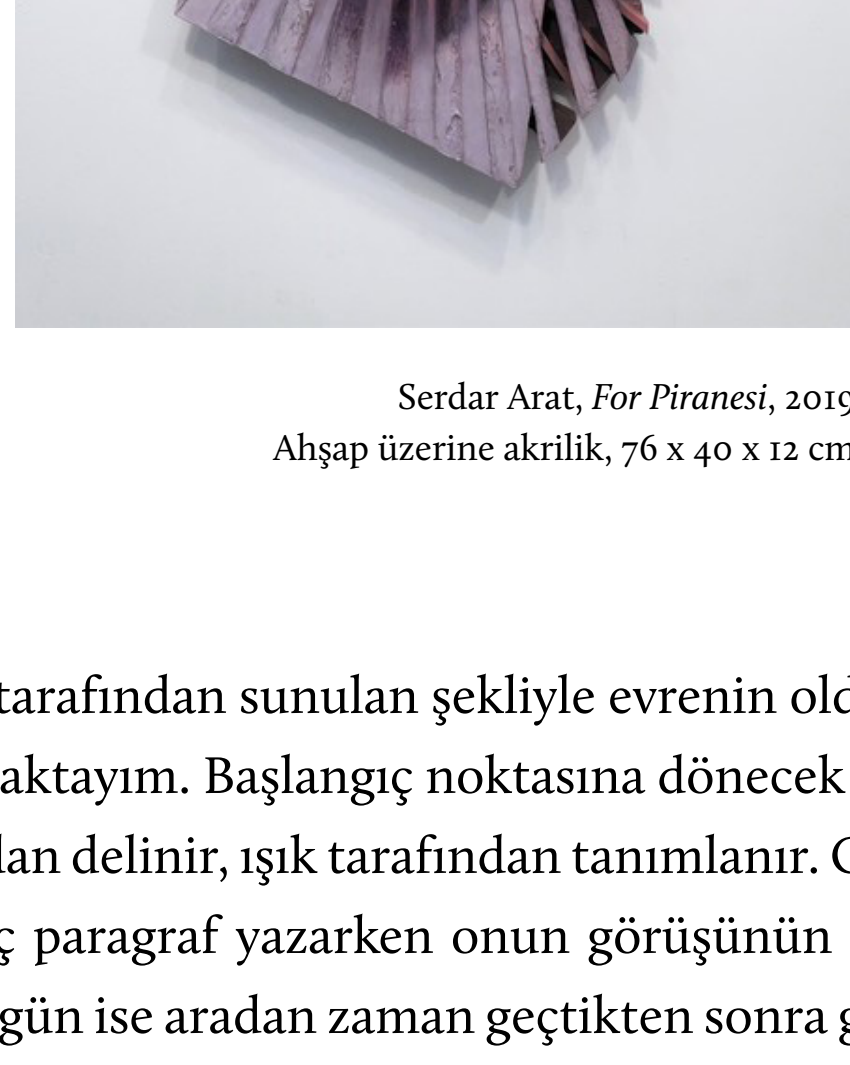
Binaların yapısının insan vücudunun bir sonucu olduğunu düşünürsek, havalandırma solunum sisteminin giriş/çıkış noktasıdır (...) Binada ya da vücutta dolaşan hava, yaşamsal gereksinimleri dağıtır. Oksijen kana ya da odaya karışır, tüketilir ve atık ürü atılır. Ağzımız vücudumuzun havalandırmasıdır ve havalandırmanın ızgara yüzü dişlek bir sırtışı, hockey oyuncularının maskelerini ya da ortaçağ şövalyesinin başlığını andırır (ya da bunların bilimkurgu versiyonlarını). Solunumun yardımıyla lisan içsel bir düşünceden dışsal bir iletişim gerçeğine dönüşür. Yalnızca bunlar gibi bazı lisanlar engeller arasından konuşulur, yalnızca güvenlik gerektiren durumlar söz konusu olduğunda. Bankalarda veznedarlar benzer aralıkların arkasından konuşurlar, aynı şekilde suç oranının yüksek olduğu şehirlerdeki taksi şoförleri de, en anlamlısı da mahkumların bunların arasından konuşmasıdır. Bu durumların her birinde konuştuğunuz partnerinizin yüzü bir şekle örtülüdür. Yüzün tamamını hayalinizde canlandırmanız (...). Havalandırma metaforunu bizim en genel konuşma partnerimiz olan telefona kadar yaymak çok büyük bir sırıma sayılmaz. Bu durumda videophone'ların telefona olacağı geleceğe kadar en samimi düşüncelerini ve en önemli iş görüşmelerimiz bir kişinin görünmez teknolojik benzerinin sesini yeniden üreten bir ızgaranın içine konuşarak iletilecektir.



Serdar Arat, *The Long Wait*, 1997
Kağıt üzerine karışık teknik, 262 x 280 cm

Pek çok tablodaki dairesel şekiller ise, bir sürü biçimde anlaşılabilir. Arat'ın 1985-86'da yaptığı tablolarda ilk göze çarpan temanın diğer dairesel permütasyonlarıyla iç içe geçmiş ızgaranın erken biçimidir. Bu da lağım, anüs, ağız, kuyu, boynuz olarak anlaşılabilir ancak anlam açısından en uygunu hoparlördür. Sanatçı, ezan sesinin çok çıkması için asırlık camilere ilkel hoparlörlerin monte edildiğinden söz etmişti. Bu yeni ile eskinin tuhaf bir karışımı. Halka seslenme sistemlerini elinde tutanların bunları sözcüğün düz anlamıyla sesi çoğaltmak ve simgesel olarak da gücü çoğaltmak için kullandıklarını açıkça ortaya koymaktadır.

Arat'ın dünya görüşünde anti ütopya yüzeyden asla uzakta değildir ve sesiyle her yerde hazır ve nazır olan, karışık konulabilirliği bir varsayımdan öteye geçmeyen Orwellci büyük birader resminin açıkça bir parçasıdır. Ancak Orwell'den Terry Gilliam'a geçtiğimizde, Brazil filmindeki tüm boru ve dolaşım sistemlerinin büyüklüğü altında yozlaşmış bir devletin yerine kullandığını görüyoruz. Bu sistemler vatandaşlarının hayatlarını hem sürekli kılar hem de aşağılar. Tüm bu çapraz kültürel yorumlarda her şey ümitsizlikten ibaret değildir çünkü Oz Büyüücüsü de hizmetindedir. Bu amplifikatörler sayesinde daha da güçlü görünmeye çalışan acımasız lider aksine, hilesinin ortaya çıkmasıyla daha da yanılabilir ve güçsüz kılınmıştır (Aslında Büyüücü'nün iyi bir adam olduğunun ortaya çıkması herhalde burada pek uygun kaçmazdı.)



Serdar Arat, *For Piranesi*, 2019
Ahşap üzerine akrilik, 76 x 40 x 12 cm

Korkarım ki Arat tarafından sunulan şekliyle evrenin oldukça nihilist bir görüntüsünü çizmiş bulunmaktayım. Başlangıç noktasına dönecek olursak, onun karanlığı her zaman ışık tarafından delinir, ışık tarafından tanımlanır. On yıl önce, Arat'ın eserleri üzerine kısa birkaç paragraf yazarken onun görüşünün karanlığını vurgulamak doğru bir hareketti. Bugün ise aradan zaman geçtikten sonra geriye dönüp onun eserlerinin derinliğini düşündüğümüzde, eserleri yaşamın zenginliğinden daha fazla şey kuşanmış bir sanatçıyı görürüz. Sanatçıların eserleri hakkında, zamanla etrafıca bilgi sahibi olmak ve bir adım geriye çekilip eserle, yaşamda, dünyada neler olduğunu düşündürmek büyük bir adımdır. Gözden geçirilmesi gereken lider aksine, hilesinin daha fazla yaşam tecrübesi edindikçe Arat'ın çalışmasından edindiğim tecrübelerin de zenginleşmesinden zevk alırız.

* Orijinal metin: Bill Arning, *Serdar Arat: 1983 - 98*, Galerî Nev Yayınları, İstanbul, 1997

Dört Yıllık Sessizlikten Çok Yıllık Sessizliğe

VASIF KORTUN



Serdar Arat, *The Fallen Siren*, 1995
Kağıt üzerine karışık teknik, 275 x 152 cm

Serdar Arat'ın kemerlerle biten resimlerinde, gizemli biçimleriyle sirenlere benzeyen endüstriyel imgeler vardır. Çoğunun yüzeyinde gerçek ya da temsili hava mazgalları olan bu resimler, *Dört Yıllık Sessizlik* (1980-1984) dizisinin dilini oluşturmaktaydı. Son dönemlerde, aldatıcı bir natüralist üslupla resmedilmiş doğa manzaraları, kalın kara bantlar, doğal yapay nesnelere de izleniyor. Arat, görsel sözlüğünü gittikçe genişleterek, yeni anlamları bu sözlüğün semantik öğeleriyle oynayarak yaratıyor.

Resim, maddi yapısı, taşıdığı görüntü ve duvardan uzak durmasının getirdiği narinlik ve sağlamlıkla kendine özgü bir bütünsellik içinde sunuluyor. Maddi yapıya gittikçe daha çok önem veren Arat, resmin, taşıdığı görüntüyü olumluyan ya da ona karşı koyan bir araç olarak var olma tarzını denemekte.

Friedrich ve Rothko'ya özgü öğeler taşıyan Arat'ın resmi, yanıltıcı bir süblimlik göstermektedir. Arat'ın engin gökleri ve doğa görüntüleri, ne Friedrich'in saf dinsel inanç taşıyan resimleri gibi temsilcidir, ne de Rothko'nun renk katları gibi soyuttur. Buna rağmen, Arat'ın resimleri bu ressamın gibi yalnızlık, soyluluk ve inceliği anlatır. Biri Friedrich gibi tümüyle temsile inanan, diğeri Rothko gibi aynı etkiyi tinsel dürüstlük içinde vermesini bilen iki sanatçıyla ilgilenmesi önemlidir, çünkü bir anlamda bu iki sanatçı da "temsile etme" sorununu çözmüştür. Neden geriye bakıp, umut ve inanca dair resimleri olan bu iki sanatçı anımsanıyor? Günahlardan arınmak artık olası olmasa da, romantik akım, Arat'ın resim dilinde dürüst bir trope'tur. Çünkü umut ve inanca kadar, pesimistlik ve yabancılaşma da, yapılan ve izlenen resmin deneyimindeki inanç unsuruyla ilgilidir. Van Gogh'un Saint - Rémy'deki hastane odasının penceresinden defalarca resmini yaptığı *Buğday Tarlası* da aynı ciddiyet ve inancı paylaşmaz mı? Arat, o resimleri izleyici ve ressam olarak resminde yinelerken bunu animsattırıyor.



Serdar Arat, *Perpetual Sunset*, 2000
Tuval üzerine akrilik, 102 x 84 cm

Arat'ın manzaraları ne Friedrich resmi gibi ilahi bir ışıkla aydınlatılmıştır, ne de Rothko gibi yüreğimize doğru dolaysız bir yol çizer. Çünkü bu görüntülerin, hava mazgalları ve kara bantlarla yan yana gelmesi yadırgatıcıdır ve bu aynı zamanda manzaraların yapıma tarzında da görülür. Böylece, Arat'ın resimlerinde geçmiş inançların taşıyıcılığı sürerken, kendini de yadsıyabilen kişisel bir dil kullanılmaktadır. Arat'ın resimlerinde belli öğeler soyuta benzese de, reel olana dayanıyor. Reel nasıl yeniden resmedilebilir? Ne Mondrian gibi pürüst, ne de Kandinsky gibi maneviyatçı olan Arat'ın resimleri, iki güçlü sanı taşıyor; kendine özgü ve uyusamamazlık. Bu anlamda hava mazgalı, mantığı çözülemeyen, sömürülemeyen bir öğedir. Basit ve yalın estetiğiyle hava mazgalı reelin ta kendisiyken, yapay bir nesne olarak, bir doğa manzarası resminden çok daha soyut olmasıyla da süblimliği bozuyor. Kendine özgü uyusamamazlık, süblim bir resim karşısındaki duyuma müdahaleden kaynaklanmaktadır.

Sanat, yazı öncesi toplumlarında bir bilgi aracı, bir ortak anı alanı olduğu gibi, her zaman, bir düzeyde bilginin taşıyıcısı olmuş. Ortak bir üretim ve dağıtım dili olmayan toplumlarda sanatçının konumu nedir? Usumuz ve ruhumuza seslenerek bizleri iyileştirebilir mi? Robert Morris'in Arat'a ilk bakışta kaba bir ortaklık sezdiren 1984 *Ateş Fırtınası* serisindeki felaket görüntüleri bu anlamda izleyiciyi uyarmada tümüyle başarısızdır. Çünkü resimler felaket imgelerinin temsiliyle sınırlı. Kendilerine bir mesafesi olmayan bu görüntüleri Morris yeniden sunduğu zaman yalnızca dekoratif imgeler olarak kalıyorlar.

Resimlerdeki kemerlerin, Friedrich'in *Meşe Ormanında Manastır* ve *Katedral* gibi resimleriyle ilgileri var. Gotik kemer, Alman romantik resminde görüntü ve görsel tasarım olarak, cennetle dünyayı birbirine kenetlerken, izleyene umut ve kurtuluş sunuyor. Alman sanatçının gotik kemeri en yüce nokta gibi sunmasına koşut olarak, Arat'ın resimlerinde kemerler klasik Osmanlı anını simgeliyor. Bu öğe, Türk resminde daha önceden kullanıldıysa da Arat'ın kemerleri resimlerin biçimini de belirliyor. Kemer aynı zamanda davet edici ya da dışlayıcı bir mekânsal deneyime işaret ediyor; belki sakin bir tefekkür odası belki de korku veren koca bir giriş kapısı. Bu kemer, tekil bir söylemin görülebilir ve elle tutulur güç ilişkilerinin simgesi olarak, Osmanlı dünyasının mesajıyla da yankılanıyor. Yani, ressamın böylesi ortak söylem anlarını kendi dilinde sürdürememesi ve bunun sonucunda oluşan bir yalnızlık var. Bu anlamda Arat'ın resimleri, bir başarısızlık süreci olarak sonsuz bir yinelemeyi ve durma zorunluluğunu özetliyor. Kara kalın bantlar otoriter sansür biçimleri olarak görüntüleri sınırılıyorlar. Kara bant bir olumsuzlama ve görsel olana bir saldırıdır. Belli bir muğlaklık içinde bu rengin görsel olarak geri çekilişini, yani oluşan boşluğu da irdeleyebilir. Resmin kendi içinde olumsuzlanması ve boşluğa geri çekilmesi de Arat'ın görsellik fikrine dair sınırlamalarını gösteriyor.



Serdar Arat, *Gardens and Pools*, 2011
Tuval üzerine akrilik, 127 x 355 cm

Arat, resminde gittikçe daha çok doğal ve yapay malzemeler kullanmakta. Kimi resimlerin belli bölümlerindeki ek yüzey dokusu kendine özgü bir romantik heykeltıraş olan Preault'nun Orphelia'sına yakın. Ancak Arat, böylesi saf yüzeyleri reel şeylerle rahatsız ediyor. Örneğin resimlerinden birinde, bir bataklığı andıran üç boyutlu yüzeye sağlam bir şekilde oturtulmuş "T" biçimli bir boru var. Bu, daha eski resimlerinden birinde büyük boyda temsili sunduğu, dingin ve sarkıtılmış bir boruyu da hatırlatıyor. Suskun sirenler, içine doğru patlayan baş imgeleri gibi biçimler, etkisiz kalma ve değişime neden olamama durumunu vurguluyor.

Özellikle Friedrich ve Van Gogh, Arat'taki tartışılmaz varlık sorunlarıyla ilgili sanatçılardı. Sanatçının bu büyük ustaların üzerine gitmesi bu nedenden. Bunların dışında Böcklin'in *Ölü Adası* resimleri dizisindeki sessizlik, suskunluk ve korkulu bekleyle de belli yakınlıklar var. Arat'ın resimlerinin özünde, bile bile etkisiz kalan bir romantizm, var olmanın, devinmenin, üretmenin bir sanatçı olarak, bir insan olarak, tat vermeyen bilinci yatıyor. Eğer *Dört Yıllık Sessizlik*, 1980 ile 84 arasında Türkiye'yi ve Arat'ın ona uzaklığını açığa çıkarttıysa, var olan iletişim ve varlık sorunları da, daha çok yıllık sessizliği hatırlatacak.

* Orijinal metin: Vasif Kortun, *Çok Yıllık Sessizlik*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1990



Serdar Arat, *Untitled*, 1998
Ahşap üzerine akrilik, 43 x 76 x 3 cm