

## ŞENOL YOROZLU : HAYIR!

Mustafa Okan

*"Yirmi Birinci Yüzyıla Girerken Niçin Resim Yapıyorum!"*

Dünyamız çok kritik bir dönemden geçiyor ve de çığırdan çıkmıştır. Bu çığırdan çıkış genelde bireyin ve insanlığın kurtuluşu adına yapılıyor. Yönetimler, ellerinde, topluma karşı kendilerince süre içinde oluşup gelişmiş birtakım ölçüleri tutuyorlar. Okullarda Eğitim, Camii ve Kilselerde Din, Mahkemelerde Adalet, Politikada Parti, Örgütlenmede Sendika, İletişimde Doğruluk, Sanatta Estetik ve Gerçek, Ailede Saygı ve Askerlikte İtaat gibi. Bilinen bu soyut değer ve kavramlar yönetimlerin sürekliliği için her gün tekrarlanıyor. Yaşanılan iki Dünya Savaşı ve ardından gelen soğuk savaş yılları, bugün de oluşturulmak istenen nükleer savaş tehlikesi insanoglunu korkunç bir yalnızlığa, kararsızlığa ve bilinçsizliğe itti. Sanatın tarihteki işlevsel değerini fark eden yönetimler onu 'genelin' kurulu düzenden hesap sormasını önlemek amacıyla kullandıklarını görmedik mi? Bugün de insanların dünyada olup bitenlerle daha az ilgilenmesine çalışıyor.

Sanatçı da bu 'saptırma' önlemlerinden payını alıyor. Yaşamını sürdürmek, biçbir gücün desteği olmadan 'tek başına' sistemlerin dışına çıkabilmek zordur ama büsbütün olanaksız da değildir. Sanatçı yapıtlarında gerçeği göstermekle yetinmez, onu onaylatma yerine değiştirme yönündeki eylemimizi de sürekli biçimde bize hatırlatır. Dil olarak 'Dikenirken' ve de bu 'dili' diri tutmaya uğraşırken, sanatçı 'dil' arayışlarına girip bir kez daha dünyanın bugünkü durumuyla yüz yüze gelir.

Bu 'dil'se güncelin geçerli olan diline 'karşı çıkmak'tır. Yapıtlarım hem yerel motifleri, hem de evrensel anlatımları içerir. Bunu gerçekleştirirken sadece sanatı ve izleyiciyi yani toplumu ciddiye alıyorum. Galeri, koleksiyoncu ve eleştirmen üçgeni bu çizginin bir uzantısı, bir kuyruğudur. Düşünce ve ün yerine 'eylemi' geçerli buluyor ve inanıyorum. Düşünce ve ün'ün ticari değeri yerine toplumun ilgisini 'sanatın işlevine' çekmeye uğraşıyorum. Yazıya döktüğüm bu düşünceler, sanatıma yabancı kalmak istemeyenler için bir ipucudur.

*Eleştirilerinize açığım.*

– Şenol Yoroğlu  
Eylül 1987, İstanbul

### **Mubalif**

Yoroğlu'nun toplumsal gündemin kimliğine bağlı olarak seçtiği *korku*, *şiddet*, *tapınma* gibi kavramlar bugünkü hayatın bütünsel olarak algılanmasına olanak verecek belirleyici-

liktedirler. Bu kavramların seçilmiş olması onun muhalif kimliğinin tanımlayıcısı olması anlamında da önemlidir.

*Korku*, *şiddet*, *tapınma* gibi kavramlar, yaşamın insanlar tarafından algılanış tarzlarının birer ürünüdürler.

Ne var ki, bu algılama, gerçekliğin zihinsel düzeyde bozulmaya uğratılmasına dayanır ve insanların yaşama kurdukları ilişkilerin kendi toplumsal varlıklarını kavrayamayacakları ölçüde kaygan bir zeminde sürmesine neden olur. Bu algı kayması, düpedüz bir bilinç kayması olarak sonuçlanır ve yaşamın değişmesini sağlayacak toplumsal dinamikler de bozularak etkilerini yitirirler. Böylece ortaya çıkan boşluk bireylerin algılama düzeneklerini çarptan ya da bunun koşullarını hazırlayan güçler tarafından hızla doldurulur. O halde bu kavramlar, gerçekliği algılama süreçlerindeki bozucu etkilerin sonucunda yaşamın içine yerleşmişlerdir. Söz konusu bozucu etkenlere daha genel bir kavrayışla bakıldığında, “onlar gerçekliği bilmenin önündeki engellerdir” denilebilir. Bu kavramları, bir tür yanlış bilmenin ürünü olarak tanımlamak, gerçekliği bilmenin ne denli olanaklı olduğuna ilişkin tartışmaları da gündeme getirir. Yorozlu *korku, şiddet ve tapınma*'yı, onları ortaya çıkaran nedenlere bağlı olarak ele alıyor olmakla bu kavramları kullanmayı değil, çözümlmeyi seçmiştir. Kısacası konu, kavramlar değil, kavramları biçimleyen koşullardır. Dolayısıyla Yorozlu'nun gündemi hayatı bilme problemine bağlı olarak tartışılmalıdır. Oysa bugün sanata egemen olan tavır, belirsizliği görünür hale getirmek yoluyla gerçekliğin bilimez olduğunu söylemeye dayanıyor; sanat ürününü, gerçekliği algılamanın olanaklarını taşıyan bir nesne olarak görmüyor; ürünü çokanlamlı algılamaya neden olacak şekilde kurgulayarak gerçekliğin parçaları arasındaki ilişkileri kuşkulu duruma getiriyor. Ne ki, sanat ürününü, algılama için çok seçenekli bir ortam haline getirmek, parçaların bütünü silikleştirdiği karmaşık bir algı ortamı yaratır. Böylece sanat ürünü, yaşam içindeki yeri ve yönü belirlenmiş bir nesne olmaktan çıkar, kullanıcının seçimine bağlı olarak tüketim özelliği kazanan bir “şey”e dönüşür. Sanat ürününün

bu “gezici” ve “ele avuca sığmaz” yapısı yaşamı bilme çabası “boşa” düşürür. Gerçekliğe dönük böylesi bir algılayış tarzına sahip çıkan sanatçının anlattığı şey boşunalıktır, eleştirel tavrı ise boşluktadır. Yaşama yeni anlamlar kazandırmanın onu bilmekle ne denli ilgili olduğunu göz ardı eden bu anlayışın muhalif bir tavır sahiplenmesi inandırıcı olabilir mi? Yorozlu'nun muhalif tavrını inandırıcı kılan şey ise, gerçeklik bilgisinin çarpıtılmasıyla ortaya çıkan kavramları, bu çarpıtmayı açığa çıkartmaya elverişli bir sanat tavrı içinde ele almasıdır.

Öyleyse, Yorozlu'nun gündemine aldığı kavramlar kadar onları ele alış tarzı da önemlidir : Onun muhalif kimliği, kavram seçimi ve onu ele alış tarzı arasındaki ilişkide belirginlik kazanır. Örneğin, “Sidikli Olympia” adlı resimleri güzellik, cinsellik, cinsel şiddet üzerine yarattığı zincirleme çağrışımlarla bu kavramların yerleşik yargılarla olan ilişkisini ele alır. Bir söyleşide bu resimlerle ilgili olarak şunları söylüyor Yorozlu : “1980'li yıllarda bir resmimin ismini ‘Sidikli OLYMPIA’ olarak belirledim. OLYMPIA, bir tanrıçadır. Sanatın temel konularından biridir. Batı resminde ilk kez MANET, bir tanrıça olan OLYMPIA adlı resminde, sıradışı sayılan bir fahişeyi model olarak kullanmıştır. Döneminde bu resim büyük bir fırtına koparmıştır, bu yüzden. Bir tanrıça nasıl bir fahişeye dönüşebilir ya da model olarak kullanılabilir, düşünsenize. Ben de OLYMPIA adının önüne ‘Sidikli’ kelimesini koyarak ‘sıradanlaşan’ bir imgeye dönüştürüyorum. Yani ‘Sidikli OLYMPIA’.”\* Olympia, belli bir tarihsel dönem içinde – ve bir süreç sonunda – somutlaşarak kurumlaşmış bir güzellik anlayışının nesnesidir. Kendi kurumsal varlığını zamana yayarak sürdüren bu güzellik anlayışı daha çok görselliğe dönük ölçütler barındırır içinde. Ne var ki, “sidikli” sıfatı “görünen”i gölgeler, görünene indirgenen güzellik anlayışıyla dalga geçer. Bütün o seksi duruşlar, çağrılar



Sidikli Olympia, 1977, 20x25 cm., renkli kurukalem ve suluboya

boşunadır artık; kusursuzluğun simgesi olan kutsal güzellik bir kusurla bozulmuş, ters-yüz edilmiş gerçeklik yeniden kendi doğasına kavuşmuştur. Artık, bir kadını "güzel sanma"ya neden olan bilme bozukluklarından sıyrılmak için ilk adım atılmıştır.

#### **Tarih**

Üstelik Yoroğlu, bir geçmiş zaman nesnesini kullanırken tarihin zamansal ilişkilerini bozmaz. Çünkü Olympia, bir güzellik simgesi olarak, özellikleri bugün de etkisini sürdürdüğü için şimdiki zamanın parçasıdır; kendi kaynaklarından koparılıp zamanın içinde serbest dolaşıma sokulmuştur.

Yoroğlu'nun tarihle ilişkisini ortaya koyan resimlerden biri de "Karanfil Koklayan Barbaros"tur. Büyük çüsesi ve sarığıyla bütün resim yüzeyine hakim durumdadır Barbaros. Figürün yüzündeki ifade narin bir çiçeği koklama eylemiyle hiç de uyumlu değildir. Koca bir gövde, sert bir bakış ve karanfil : Bir devletin kedi yurttaşla-

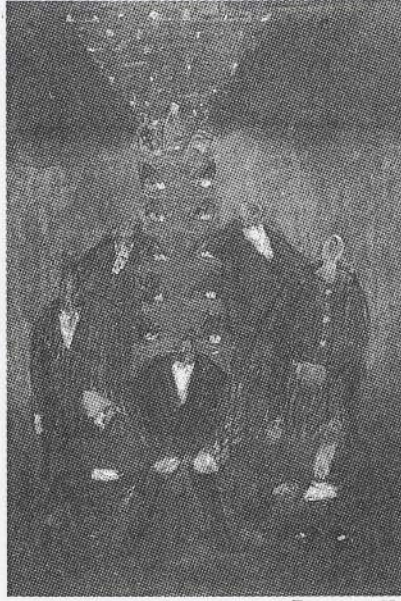
ıyla arasına koyduğu uzaklığı ve bu uzaklığı "şiddet"le büyüten kuşkuyu kendi tarihsel kaynaklarına doğru iz



Karanfil Koklayan Barbaros I, 1996, 81x65 cm., tuval üzerine yağlıboya



Kesik Baş, 1996, R: 200 cm., tuval üzerine yağlıboya



Milyonluk Yemek, 1977, 42x31 cm., siyah fon kartonu üzerine yağlı pastel.

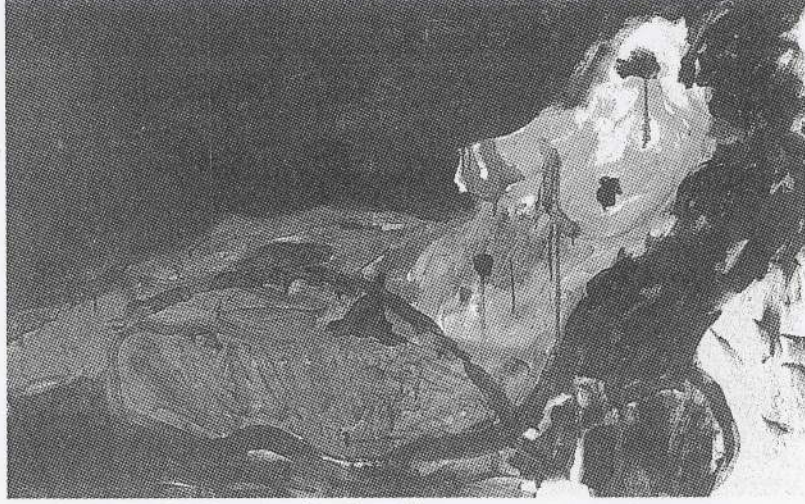
sürerek ortaya koyar. Bu, herhangi bir tarihsel anın güncelleştirilmesi değil, bugünün tarihsel uzantılarıyla ilişkilendirilmesidir. Bu tarih anlayışı, geçmişini verimli bir toprak olarak görür, parçalarında başka araçlar yapılacak bir makineler mezarlığı olarak değil.

### **Biçem**

Yorozlu'nun resimlerinde figürlerin boyanma ve konumlanma özellikleri "trajik ya da komik" olanın kurgulanmasına dayanır. Trajik ya da komik, yaşam içinden seçilen kavramları resimsel olarak ele almanın koşullarını belirleyen birer ortam gibidirler. Onlar, gerçeklik içindeki çelişkilerden ürer ya da onları çağırıştırırlar. Bu çelişki, gerçekliğin özellikleri ve insanların sınırlılıklarıyla kuşatılmış istemleri arasındaki karşıtıktan doğar. Örneğin, yaşam da ölüm de gerçekliğin birer parçasıdır. Ancak doğanın işleyişiyle uyumlu olmayan bir ölüm trajiktir. Böyle bakıldığında örneğin, kesik bir insan başı, herhangi bir ölüme göstermez, doğrudan doğruya şiddete dayalı bir öldürmeyi işaret eder. O, şiddete dayalı bir doğallığa karşılık geliyor olmakla, insani olanla çatışma içindedir.

Aşk, kadın-erkek ilişkisini yaşamın sürekliliğine bağlar. Bir duygu ve bir eylem olarak aşk, yaşam tarzlarının çeşitliliğine bağlı olarak kendi örneksel kişiliklerini üretir. Örneğin, birer mitolojik kahraman olan aşk tanrıçası Venüs ve aşk tanrısı Cupido, insanların aşkı yaşayış biçimlerinin simgesi olarak canlandırılmışlardır. Bu nedenle bir sanat ürününde, aşkın tanrısal simgeleri olan Venüs ve Cupido'nun, eylemin özneleri olarak bir arada bulunmaları sıradandır. Ancak, bu sıradanlık beklenmedik bir bir araya geliş tarzıyla bozulabilir. Yorozlu'nun bu kurgusu tek başına tanrısallığı yıkmakla kalmaz, Bunun ötesinde, aşka yüklenmiş olan tanrısal özellikleri de yıkar, onu yeniden yeryüzüne indirir. Tanrısal kişiliklerin bir araya geliş tarzı onlara yükselen özelliklerle çelişkilidir ve komik burada açığa çıkar.

Trajik ve komik, kanıksamaya dayalı duyumu bozar. Bu yüzden ancak sıra dışı bir düşünme tarzı trajik ve komiği üretebilir. Trajik ve komiğin Yorozlu'ya özgü bireysel atmosferi oluşturması bu bağlamda değerlendiril-



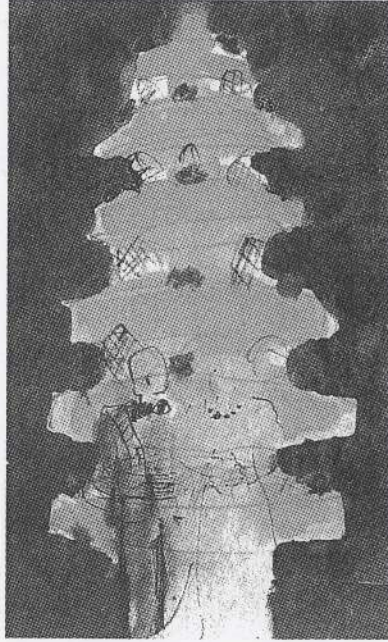
Cupido ve Venüs, 85x135 cm., tuval üzerine yağlıboya

rilmelidir. Onun soluk aldığı bu atmosfer, birey olmanın sağlam bir göstergesi olan "biçem" in de geliştiği ortamdır. Onun biçemi, bireysel kimliği ısrarla vurgulayarak bireyim bütün içinde eritildiği tek sesliliğe karşı durur. Yorozlu, sanatçının otorite durumuna getirilmiş bir ortak dille konuşmaya zorlandığı bir tarihsel anda kendi diliyle konuşur.

#### ***İnsan-Nesne İlişkisi***

Türkiye toplumunun tüketim alışkanlıklarına bugünkü özellikleri kazandıran süreç birkaç on yıldır daha da etkili bir şekilde işliyor. Ancak, "tüketim"le "yaşam kalitesi" arasında kurulan ilişki insanlararası ilişkilerdeki kaliteyi de artıracak doğrultuda bir gelişim çizgisi izlemiyor. Tersine, insanlararası ilişki nitel ve nicel olarak hızla çözülüp parçalanırken onun yerini daha büyük bir hızla insan-nesne ilişkisi dolduruyor. Yaşam kalitesinin nesneye sahip olmaya indirgenen içeriği, kendi toplumsal konumundan kopmuş yeni bireyi biçimlendiriyor. Nesnenin egemenliğine terk edilmiş bu yeni yaşam biçimi, toplumsal değişimi nesnelere dünyasının değişimi olarak algılayarak geleceğe bakışı da

belirlemiş oluyor. Yorozlu'nun 1977 tarihli "Milyonluk Yemek" adlı resim-



Milyonluk Yemek, 1977, 30x19 cm., renkli kurukalem ve suluboya

leri, bugün artık çoktan çığırından çıkmış olan bu süreci tanımlar. Birinde gelin ve damat, diğerinde bir grup insan kendilerini onunla tanımlayacak şekilde muhteşem nesnelere yanında konumlanmışlardır. Ancak onlar, yalnızca kendilerini tanımlamış olmakla kalmazlar, birbirleriyle olan ilişkilerinin anlamını da işaret etmiş olurlar : Nesnelere kurulan ilişki insanlar arasındaki ilişkiyi kuşatmıştır.

#### **Figür-Mekân**

Yorozlu'nun resimlerine egemen olan boyama tarzı hem figürler, hem de onların bulunduğu mekânlara "yarım bırakılmışlık, eksiklik" görünümünün yerleşmesine neden olur. Bu görünümün neden olduğu etki izleyicinin (tüketicinin) tavrını belirlemek bakımından önemlidir. Bu yarım kalmışlık görünümü, bir konuşma içindeki susma anları gibidir. Bu görünümün yaratmak istediği etki, susma anlarını konuşmayı anlamlı kılacak sözlerle dolduracak katılımcı tavrı oluşturmaktadır.

Yorozlu'nun figürlerini biçimin bozulmasına bağlı olarak açıklamak doğru olmaz. Bunun yerine insan vücudunun yeni olanaklarla donanmak üzere değişime uğratılmasından söz edilmelidir. Böylece, içerik vücudun/nesnenin değişime uğraması sürecine devingenlik veren zihinsel etkinliklerin toplamı ya da sonucu olarak görülebilecektir. Nesnenin kendi kaynağından başlayan değişim yolculuğu, bir nesne olarak sanat ürünün anlamsal bütünlüğüne katkıda bulunacak yeni bir yapıya kavuşmasıyla son bulur. Nesnenin gereklilik içindeki (yolculuğun başındaki) kimliği ile saat ürünü içindeki kimliği arasındaki farkın çözümlenmesi, içeriği, nesnenin dönüşümü bağlamında açığa çıkarır. Nesnenin değişimi, onun hangi özelliklerini bırakmak hangi özelliklerini düzeltmek için yola çıktığını, başka bir deyişle de, değişim sürecinin yöneldiği amacı açıklar.

Ürünün bütünsel yapısını oluşturmak üzere değişime uğrayan her nesne, kendi dışındakilerle bir egemenlik ilişkisine girerek kimliğinin oluşmasını tamamlayacaktır. Ürünün tüketilmesi, bir bakıma, bu egemenlik ilişkisinin çözümlenmesidir. Yorozlu'nun figürleri bir eylem ilkesine göre konumlanmışlardır yüzey üzerinde; onlar, bir sözü söyleme, bir davranışı gerçekleştirme anının tam içindedirler. Konuşmaları, hareketleri bir tiyatro oyunundaki gibi kendi dışlarına dönük olmadığında, izleyici çoğu kez onları habersizce gözlüyor gibi bulur kendini. Böylece izleyici dışı dönük bir gözlemin verimli alanı içine çekilmiş olur. Resimdeki yaşam, gözlendiğini bilmemenin açıklığına sahiptir. Yorozlu, yanılısamaya neden olan etkenlerden arındırılmış ya da yanılısamayı görünür kılan yalın bir yaşam görüntüsü kurgular.

Kimi zaman da göz göze, yüz yüze gelme çabası içindedir figürler, kendisiyle ve başkalarıyla yüzleşme alışkanlığını terk etmiş ya da bir türlü kazanamamış olanlara ısrarla bakarlar. İzleyiciyi yüzleşmenin sorgulayıcı ve dönüştürücü atmosferine çekmeye çalışan resimlerdir bunlar.

#### **Sanatçı Olma Hali**

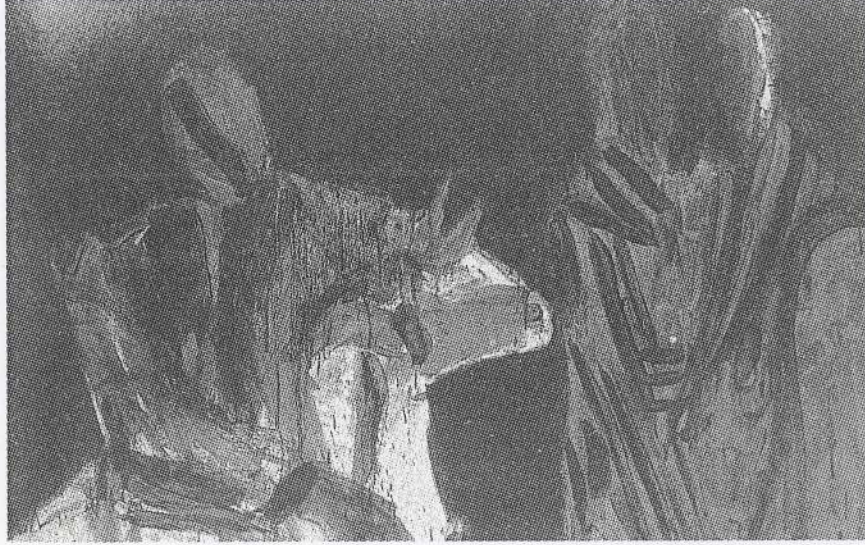
Herhangi bir üretici etkinlik alanı içinde bulunmak insanın yaşamla kurduğu ilişkiyi tanımlayan öğelerden biridir. Her bir üretici etkinlik yaşamın sürmesiyle ilgili bir gereksinimin ürünü olarak vardır. Dolayısıyla kendi gelişimini de sürekliliğe bağlanış biçiminde bulur. Bir üretim alanı içinde bulunmayı, onun iç özelliklerine egemen olarak davranmaya indirgemek, yaşamın sürmesiyle kurulu olan bağını koparmak anlamına gelir. Böylesi bir tavır, sanatı bir fon müziği gibi yaşamın gerisine yerleştiren bir sanat anlayışını ve sanatçı tavrını doğurur. Böylece, üretici bir etkinlikte bulunmaktan çok o alan içinde bulunuyor olmak durumu öne çıkar; başka bir

deyişle, bu durumdaki bir sanatçı için geriye kalan “-muş gibi” davranmaktır. Buna genel anlamıyla “sanatçı olma hali” denilebilir. Yoroğlu'nun bir sanatçı olarak geliştirdiği muhalif kimlik, değişimin önündeki engelleri açığa çıkaracak, onları etkisizleştirecek donanımı geliştirmeye yöneliktir. Bu tavrı bir üretim etkinliği olarak sanatı kendi içine kapayarak yaşamın etkisiz elemanı olmaktan kurtarır. Böylelikle sanatçı, üretim etkinliğinin öznesi olarak davranmış olur, nesnesi olarak değil.

#### **Deneyim Üretmek**

Kendisi üzerine düşünen ve kendisini değiştirmenin yollarını arayan toplumlar her tarihsel an'ı bir tarihsel deneyime dönüştürebilirler. Kendine kızmayı ve kendine gülmeyi bilen bireyler böylesi bir yaşam pratiğinin içindedirler ancak. Yoroğlu resimlerini, olgunlaşmış bir öfke ve hınzırca kahkaha nesnelere olarak toplumun eleştirel gündemine yöneltmiştir. □

(\*) Şenol Yoroğlu, “Bir Ressam-Şair : Şenol Yoroğlu”, Söyleşi : Atika, Atika Şiir, sayı : 10, sayfa:9, 1997.



Dikkat Silah, 1996, 85x135 cm., tuval üzerine yağlıboya