

İRFAN ÖNÜR MEN'İN SANATI
BELİRSİZLİĞİN İMGELERİ
NUSRET POLAT



BEYOĞLU KİTABEVİ

32

İRFAN ÖNÜR MEN'İN SANATI
BELİRSİZLİĞİN İMGELERİ
NUSRET POLAT

Yayın Yönetmeni

Hikmet Akyüz

Editör

Hikmet Akyüz

Son Okuma

Hasan Aksakal

Kapak ve Sayfa Tasarımı

Gürkan Kızılsakal

© Beyoğlu Kitabevi, 2024

ISBN 978-625-99706-7-7

1. Baskı Ağustos 2024

Kitabın tüm yayın hakları Beyoğlu Kitabevi'ne aittir.

Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz.

Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

BEYOĞLU KİTABEVİ

Akyüz Kitap Yayıncılık Nakliyat San. ve Tic. Ltd. Şti.

Çukur Mh. Demirbaş Sk. No: 6/3

Beyoğlu / İstanbul

www.beyoglukitabevi.com

Sertifika No: 51582

Baskı

Akademi Basın Yayın Org. Tic. Ltd. Şti.

Akademi Matbaa Davutpaşa Cad.

Güven İş Merkezi C Blok 230

Topkapı-İstanbul

Tel. (212) 493 24 67

Matbaa Sertifika No: 47610

İRFAN ÖNÜR MEN'İN SANATI
BELİRSİZLİĞİN
İMGELERİ

NUSRET POLAT



NUSRET POLAT

1977’de Erzurum, İspir’de doğdu. 2009’da “Antik ve Modern Düşünce de İyi Yaşam ve Demokrasi” adlı doktora teziyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji programından doktorasını aldı. Doktora tezini yazarken bir yıl Erasmus bursuyla Fransa’da, Paris I (Panthéon-Sorbonne) Üniversitesinde misafir araştırmacı olarak bulundu. 2004-2012 yıllarında *Gençsanat*, *Plato ve Artist* sanat dergilerinin editörlüğünü yaptı. 2010-2021 arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Plato Meslek Yüksekokulu, Yeditepe Üniversitesi, Yaşar Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesinde sosyoloji, felsefe ve sanat üzerine dersler verdi. 2012-2022 arasında Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalıştı. Nusret Polat, *Fatih ve Bellini*, *Güzel ve Yüce–Pisagor’dan Hegel’e Estetik Kültürü*, *Sınırları Aşındırmak–Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine* adlı kitapların yazarıdır.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

9

İLK SANATSAL DENEYİMLER

19

AKADEMİ ORTAMI VE ETRAFI

31

NEO-EKSPRESYONİZM
VE FRANCIS BACON ETKİSİ

57

HAFRİYAT GRUBU'YLA

83

“ARŞİV SERİSİ” ENSTALASYONLARI

103

PENTÜLLER

141

SANATIN SOSYOLOJİK BAKIŞI

165

SONUÇ YERİNE

182

KAYNAKÇA

199







1 - "Pentül No.43" 2003.



2 - "Arşiv 5 - Yeni Bağdat Müzesi" Enstalasyondan bir parça. gazete, 2009.

GİRİŞ

İrfan Önürmen'in 1980'lerin başında akademik bir eğitim temelinde figüratif resim geleneğine bağlı başlayan sanat üretimi zaman içinde hem konu hem de malzeme açısından gösterdiği çeşitlilikle dikkat çeker. Başlangıçta boyayla yapılan tuval üzerindeki figüre bir süre sonra gerçek hayattan alınan malzemeler eklenir, böylece akademik eğilim yavaş yavaş esnetilir. Aşağı yukarı 1980'lerin sonundan 2000'lerin başına kadar devam eden araştırma, deneme ve bulma dönemi, kendine özgü yaratıcılığının gerçek bir başarısı olan pentülleriyle zirve yapar. Pentüller (*Resim 1*), Önürmen'in figüratif bir ressam olarak gelenek içinde kendisini dönüştürmesinin kesin ve nihai ürünleridir.

Önürmen, figüratif resim geleneğiyle bağını koparmamakla birlikte, geleneğin dışına da adım atmış bir sanatçıdır. Daha doğrusu dönüştürülmüş bir gelenek ve çağdaş tavır onda yan yanadır. 2000'lerin başından beri eleştirel bir kavramsal sanatçıya dönüşeceği bir dizi enstalasyon üretimini gerçekleştirmiştir. Hem Türkiye hem de dünyada yaşanan toplumsal ve siyasal bazı olaylar üzerinden ürettiği enstalasyonları (*Resim 2*), mevcut zamanı ve dünyanın gidişatını görsel yoldan eleştirel tarzda yorumlamasının sonuçlarıdır.

Demek ki elimizde iki temel veri var: Birincisi Önürmen'in bir figür ressamı, ikincisi ise bir enstalasyon sanatçısı olmasıdır. Heykelleri ise bu ikisi arasındaki biçimsel bağlantıyı sağlar. Doğal olarak enstalasyonları daha sosyolojik niteliklidir ve onlarda zamanımızın eleştirel bir yorumu vardır. Öte yandan figüründe toplumsal tipler konu edinildiği için sanatı estetizmin ötesindedir, aslında Önürmen'in eleştirelliğinin temeli burada atılmıştır. Elinizdeki kitap bu eleştirelliğin içeriği, boyutları ve sınırları üzerinedir.

İrfan Önürmen'in sanatının merkezinde insan figürü vardır. Bu figür nesnel görünümünü tümüyle terk etmese de soyutlanmış, parçalanmış ve belirsizleştirilmiştir. Bunun anlamı, onun resminde figürün kavramsallaştırılmış bir imge olarak karşımıza çıkmasıdır. Başka bir deyişle, insan figürü imgesini çoğunlukla genel bir kavramın altında sunmuştur. İmge doğrudan dış dünyadaki bir şeyin (belli bir insanın) fiziksel özellikleriyle sunulması değil, o şeyin (belli bir insanın) ifade ettiği ya da üzerine oturduğu toplumsal, psikolojik, politik veya ahlaki konumun genel bir kavrama (genel bir insan tipine) dönüştürülerek sunulmasıdır. Yani imge, dış gerçeklikte var olan somut bireyin birebir temsili değil, o bireyi temsil eden toplumdaki genel bir kimliğin ifadesidir. Diyelim ki Önürmen bir resminde bize bir ev kadını figürünü sunuyor; bu figür x isimli bir kadın değil, bir ev kadını figürüyle gösterilmiş genel bir temsildir. Önürmen, ev kadınının toplum ve sistem açısından ne anlam ifade ettiğini bize sunar (*Resim 3*). Yani imgede ifade edilen, insan figürünün dışsal görünümü ya da fiziksel özellikleri değil, toplumsal anlamıdır. Dolayısıyla onun resminde retinal olan kavramsallaşır ve içinde yaşadığımız toplumun görünür bir sosyolojisini çıkarır.

Bu tarz bir sanat anlayışı modern bir geleneğin ürünüdür ve Önürmen'in sanatını daha iyi anlamak için biraz ayrıntıya girerek bu modern geleneğe bakmak faydalı olacaktır: Soyutlanmış, belirsiz ve parçalanmış figür anlayışı Kant-sonrası (19. yüzyıl) *özne* fikrinin hâkim olduğu bir dünyanın görme rejimine bağlıdır. Kant-öncesi geçerli epistemolojiye göre, gerçekliğin değişmeyen sabit doğası mutlak bir nesnellikle temsil edilebilirdi, sanatsal



3 - "Figür No:20" 1999.

imge de bu nesnelliğin az ya da çok aslına sadık bir yeniden üretimiydi. Şimdiyse temsil sistemi, insan öznesinin dünyayı algılama ve anlama kapasitesi tarafından biçimlendirilen bir gerçekliği yansıtıyordu. Başka bir deyişle, nesnel gerçeklik fikrinin aşındığı bu anda görünür olan, dış dünya ile insan öznesi arasındaki etkileşimin karmaşık bir temsiliydi. Üstelik bu temsil, Kant'ın rasyonel öznesinin aksine, öznenin içsel tutarsızlıkları ve düzensizlikleriyle birlikte sunuluyordu.¹ Artık şeylerin insan öznesinden bağımsız sabit nesnellikler olarak temsili söz konusu olmadığı gibi, işin içine duygusal belirsizlikler de karışmıştı. Sanat, öznenin içsel-zihinsel deneyiminin değişken, karmaşık ve huzursuz görünümünü sunuyordu.²

Bu yeni paradigma genelde empresyonistlerle başlatılır. Empresyonistlerle birlikte resimsel imge, fiziksel nesnenin bir tortusu olmaktan çıkıp zihnin bir ürününe dönüşmüştür.³ Bu noktada imge kavramsal bir içerik kazanmaya başlar. Edouard Manet'nin kuşağından önceki ressam, “resmettikleri nesnelerle birlikte önemli özgürlükler kazanmış olsalar da, kabul gören uzlaşma, bir resimde sadık bir benzerliğin amaçlanması gerektiği”⁴ Oysaki empresyonistler, insan algısını ön plana çıkarmakla kalmıyor, algının zihinde nasıl biçimlendirildiğini de göstermek istiyorlardı. Zihin dış dünyadan aldığı verileri genelleme yaparak kavrar; fakat algılamadaki soyutlama olmadan da zihin genelleme yapamaz.⁵ Sanatçının ürettiği imgenin zihnin farklı özelliklerinin karmaşık bir etkileşiminin ürünü olduğu görülür, ki zihin de beden içinde. İmge, imgelem tarafından üretilse de imgelem, beden içindeki zihnin farklı etkileşimlerine maruz kalır. İmge; hafızanın, bilinç ve bilinçdışının süzgecinden geçerek yaratılır. Dolayısıyla sanatçının imgesi hiçbir zaman saf değildir; psikolojik, sosyopolitik ve ah-

1. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 113.

2. Bu konuda ayrıntılı bir okuma için bkz. Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2005 ve Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*.

3. Arnheim, *a.g.e.*, s. 128.

4. *A.g.e.*, s. 128.

5. *A.g.e.*, s. 192.

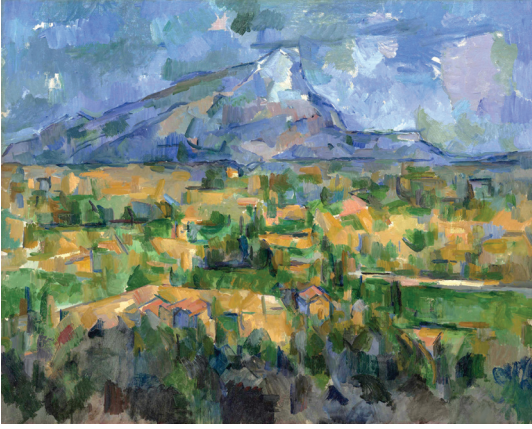
laki etkilerin altında hibrit bir yaratımdır. Michel Foucault'nun söylediği gibi, dünyanın içinde yer alan herhangi bir öznenin dünyayı tüm şeffaflığı içinde kavraması mümkün değildir. Özneyi birçok farklı yerde gerçekleşen olayların bir dağılımı olarak görmek gerekir.⁶

Bu paradigmatik değişimin bir diğer tarafı, öznenin içinde yer aldığı gerçekliği kavrayışımızın farklılaştırmasıdır. Antik çağlardan beri felsefi düşüncede *gerçeklik*, kendisine eşlik eden *görünüş* kavramıyla birlikte düşünülerek anlaşılmaya çalışılmıştır. Modern eğilim şudur: Gerçek olan bize görünen dünyadır, o da sürekli değişime tâbidir. Sürekli akış, oluş veya hareket halindeki bir dünyada yaşadığımız için çokluk, belirsizlik ve görelilik bu dünyanın kaçınılmaz ontolojik özellikleridir. Modern zamanlarda belirsizliğin bilimsel keşfi, metafiziğin felsefeden elimine edilmesi, kent mekânının karmaşık örgütlenmesi, Friedrich Nietzsche ve William James gibi rölativist filozofların etkileri vb. gelişmeler sanatta “empresyonizmden kübizme görülür dünyanın değişkenliğine giderek daha çok dikkat çekilmesine” neden olmuştur.⁷

Demek ki belirsizliğin, çokluğun, sürekli değişkenliğin olduğu ya da kabul edildiği bir dünyada ona denk gelen bir zihinsel halin hâkimiyeti altındayız. Sanatçının imgeleri de kaçınılmaz olarak bu durumdan payını almış ve onu yansıtmıştır. Bu noktada şu soruyu sormamız gerekir: Belirsizliğin imgeleri belirlenebilir, yani kesin bir form altında sunulabilir mi? Resim sanatı değişim olgusunu hareket yanılsaması yaratarak sunmaya çalışmıştır. Hareketli imge yanılsaması süreç içinde yerini belirsiz imgeye bırakmıştır, bu da imgeyi şeyin imgesi olmaktan çok zihnin imgesine dönüştürmenin bir sonucudur. Bu noktada klasik bir örneğe, Cézanne'nin Sainte-Victoire Dağı (*Resim 4*) resimlerindeki öznel deneyimine bakabiliriz. Deneyimi, Cézanne'nin her defasında nesnellikten biraz daha koptuğunu gösterir. Onun dağı aslında zihnindedir veya zihnindeki bir imgedir. Bu imge asla sabitlenemez,

6. Crary, *a.g.e.*, s. 18.

7. E. H. Gombrich, *İmge ve Göz-Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2015, s. 35.



4 - Cézanne, “Sainte-Victoire Dağı” 1904.

çünkü sürekli çevresel etkiler altında algılanmasında değişime maruz kalır ve algıdaki bu değişim düşüncenin baskısı altında karmaşıklaşır. Çevresel etkiler derken doğal-fenomenolojik süreçlerin yanında 19. yüzyılın sosyal ve kültürel değişimlerini de kastediyorum. 19. yüzyılda kapitalist modernleşmenin “yerleşik

olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı ya da sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreç” yaşandı.⁸ Özne bu sürecin bir parçası olarak “tanıdık olmayan, dağınık kent mekânlarında, gerek algı gerekse zaman açısından onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı ve sanayi üretiminde, tipografik ve görsel bilgi akışlarının içinde giderek daha fazla işleve sahip olmak zorunda kaldı.”⁹ Bu nokta Nietzsche, Simmel ve Benjamin gibi modernite eleştirmenleri tarafından vurgulanmış ve bireyler üzerindeki sosyopsikolojik etkileri ayrıntılı analiz ve yoruma tâbi tutulmuştur. Örneğin Benjamin’e göre, modernite öznesinin algısı artık tamamen geçici ve kinetiktir. “Modernite bağlamında algı, Benjamin için hiçbir zaman dünyayı bir mevcudiyet olarak açığa çıkartamıyordu.”¹⁰ Deneyim parçalanmıştı, bu da öznenin kaygan bir zeminde değişken bir psikolojiyle yaşaması ve bu durumla başa çıkması anlamına geliyordu. Bu anlamda sanatçının artık tek bir nesne veya olay üzerinde sabit bir şekilde düşünmesi mümkün değildi. “Özne” odaklanma sorunu yaşıyor, görme çoğul bir hâl alıyordu. Modern

8. Crary, *a.g.e.*, s. 22.

9. *A.g.e.*, s. 23.

10. *A.g.e.*, s. 34.

insanın hayatı aynı anda birbirinden farklı sayısız nesne, arzu ve vektörle yan yana ve üst üste deneyimleniyordu.¹¹ Cézanne, Saint Victoire Dağına ve etrafındaki manzaraya, 19. yüzyılın Paris’inde yaşanan tüm o modern değişimlerin etkisine maruz kalan bir avangard sanatçı olarak bakmıştı. Rönesansın klasik perspektifli görme rejiminden çoktan kopmuştu ve “git-tikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuşal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen”¹² bir kültürün içinden şeylere *bakıyordu*. Kısacası avangard bir görme ustası olarak önünde uzanan dağda “nesnel” bir görüntü bulması artık neredeyse imkânsızdı. Onun dağ imgeleri, görsel hafızanın baskısı altında görmenin geçicilikten bağımsız olmasının mümkün olmadığı bir anda üretilmişti. Kısacası dağ imgesi onda, o imgeye zihin tarafından yüklenen kavramsal bir biçime büründü. Cézanne’da Sainte-Victoire Dağı artık fiziksel değil, düşünsel bir nesneydi.¹³ Dağı gören tek başına yalıtılmış bir göz değildi, fizyolojik olmanın ötesinde fenomenolojik, (hatta) tarihsel ve sosyolojik olarak belirlenmiş bir gözdü.

Önürmen’in odak noktası, dağ gibi bir doğal nesne değil, insandır. Bu onun işini daha da zorlaştırır, çünkü karşısında sabit bir nesne değil, etkileşim içinde karmaşık bir varlık vardır. Kırk yılı aşkın bir süredir Önürmen, sanatında insanı konu etmektedir. Onun yaptığı şey, modern insanın yuvarıda çerçevesini çizmeye çalıştığım deneyim dünyasının karmaşıklığını, Türkiye bağlamını da gözeterek, anlama ve yorumlama denemesidir. Figürlerindeki kendisine özgü soyutlama, belirsizlikler ve parçalanma anlamın mutlaklığının dağıldığı bir zamanın sonucu ve yansımasıdır. Ancak dikkat edilirse, onun figürlerinde belli bir ‘bütünlük’ arayışı da olduğu görülür. Önürmen’de imge hiçbir zaman tam bir soyutlamaya varmadığı gibi, bazı

11. Üstelik bu dağın seçilmesi tesadüf değildir. Cézanne’ın memleketindeki Provence bölgesinin en yüksek dağı olan Sainte-Victoire, adını MS 102’de Galyalıların Cermenler karşısındaki zaferinden alıyordu ki Prusyalıların Paris’i işgal ettiği 1871’de geçici olarak Komün yönetimindeki dağ bu olayın hatırlanmasıyla ulusal gururun güç ve cesaret simgesi olarak görülmüştü. Ayrıca çocukluğundan beri birçok anısının bulunduğu özel bir yer olarak Cézanne’ın hafızasında yer etmişti. Crary, *a.g.e.*, s.33.

12. *A.g.e.*, s. 33.

13. James H. Rubin, *İzlenimcilik Nasıl Okunur-Bakma Biçimleri*, çev. F. Tülay Kazancı, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 382.



5 - “Barda” 2005.

pentürleri ve kolajlarında karşımıza tümüyle mimetik olmasa da gerçekliğe yakın figüratif imge çıkar (*Resim 5, 6*). Bu, onun arada olduğunu; tam olarak soyut ya da tümüyle figüratif formla, anladığı ve hissettiği ‘gerçeği’ veremeyeceği kaygısından kaynaklanır. Ayrıca parçalanmış belirsizliklerle dolu bir hayatı, bir tür ‘güvenlik’ kaygısı arayışı içinde bilinçdışı olarak birleştirme gayreti söz konusu olabilir. Durum ne olursa olsun, Önürmen’in imgeleri daha belirli veya tanımlı formlardan daha belirsiz veya akışkan formlara kararlı bir geçişlilik gösterir. Bu geçişlilik artzamanlı ve eşzamanlıdır. Elinizdeki kitap bu durumun belli bir kronolojik hat üzerinde, ileri ve geri referanslarla, tematik ve ayrıntılı okunmasıdır.