



Tuhaf ve Tanıdık Güzellik

Sanat tarihçisi ve eleştirmeni Barry Schwabsky, Fransız-Danimarkalı sanatçı Eva Nielsen'in geçtiğimiz bahar The Pill'de sergilenen *Intarsia III* adlı ikinci kişisel sergisi üzerine izlenimlerini kaleme alıyor.

Barry Schwabsky



Eva Nielsen'in işleri, geleniğin bize bıraktığı resimden farklı bir anlam taşıyor.

Eva Nielsen'i bir süreliğine manzara ressamı olarak kabul edelim. (Nielsen'i manzara ressamı olarak adlandırmak, başka şeylerin yanı sıra benim için bir pişmanlığa da işaret ediyor: Keşke *Landscape Painting Now* (Günümüzde Manzara Resmii) üzerinde çalışırken onun sanatından haberdar olsaydım çünkü bu kitaba dahil edilmeliydi. Ama kitabı okuyanlar bu denemede yinelenen, dönüştürülen temaları fark edebilir.) Gerçi onun işleri, geleniğin bize bıraktığı resimden farklı bir anlam taşıyor; keza ortaya çıkan manzara resmi de bize miras kalan manzara resmi fikrinden farklı. Resimlerinin iktığı hazzın bir kısmı, izleyiciyi belirsizlik içinde bir tür kavramsal sürüklenmeye bırakmasından kaynaklanıyor; bu belirsizliğin sebeplerinden biri de (tek neden bu olmasa da) eserlerin teknik ve malzeme temelinin doğası; hem öyle hem değil, ne öyle ne de değil.

Modernist gelenekte Nielsen, görüntünün aktarımında görüntünün sinyale oranını en aza indirmekten, resimsel içeriklerin mümkün olduğunca anlaşılır olduğu iletişim alanını kurmaktan kaçınıyor. Aslında bir görüntünün oluşturulduğu yöntemle o görüntünün açığa alınmasına müdahale edilmesiyse de ilgileniyor. Ona bakan biri, üzerindeki müdahaleyi görüntüden daha kolay algılayabilir. Fakat her durumda ona bakan kişi belirsizlik içinde kalır: Sadece görünenin

belirsizliği değildir bu, belirsizliğe neyin sebep olduğuna dair de bir belirsizliktir. İşte bu noktada farklı teknikler (fotoğraf, baskı, resim) ile malzemeler (yağlıboya, akrilik ve serigrafi mürekkebinin tutması için tuval; mürekkep, toner ve suluboyayı tutması için kâğıt; derinin tuval yerine geçmesinden ya da ipek organze baskının yüzeydeki "boya"da şeffaf bir katman olarak iş görmesinden bahsetmiyorum bile) yer değiştirerek eserlerde deneyimsel bir unsur olarak devreye giriyor.

Sanatçı, Léa Chauvel-Lévy'yle yaptığı söyleşide, izleği bizzat dile getiriyor: "Hem zihinsel hem de teknik şüphe, bence izleyicinin eseri takdir etmesine olanak veren en güçlü yöntem. Bir resim, bir yansıma ve fantezi alanı açıyor... Etrafımızı çevreleyen şeylere dair görüşümüzün tanımlı gereği parçalar ve güvenilmezdir." Bu farkındalık –yalnızca temsili değil, gerçek olarak düşündüğümüz şeyin de eksik ve tutarsız yapılar olması– kesinlikle rahatsız edici. Fakat bu rahatsızlık resimde, en azından kübizmden beri ve elbette bir kere daha Nielsen'in eserlerinde bir hoşnutluk kaynağına dönüşebiliyor. Zevkine varıp süreç içinde bir insan olarak nasıl evde hissedeceğimizi öğrenebiliyoruz adeta. Nielsen'in, Elisa Carullo'yla söyleşisinde dediği gibi: "İzleyici bu mekânlarda gerçek anlamıyla konumlanamaz ve resimlerle karşılaştığında düşsel bir kargaşanın

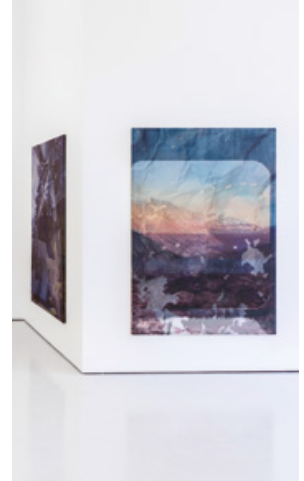
içindedir. Tanıdık yerleri çağrıştırır da bir parça şüphe olduğu gibi kalır. Bu şüphe benim işlerimin temelidir." Bu tanıdık ama şüpheli mekân Freud'cuların *Unheimlich*, yani tekinsiz diye adlandırdıkları yerdir. Bazılarımız ışığa koşan peraneler gibi ona doğru çekiliriz.

Modernist uygulamanın Édouard Manet'yle başladığı söylenebilir; malzeme olarak yağlıboya ve tuvale, anda karar vermek kadar ressamın el emeğinin bir belirtisi olarak fırça izine önem vererek çağdaşlarının onun resimlerine dair algısına müdahale eder; bu da bazen imgecin ortadan kalktığı ya da daha ziyade sanatçının temsili araçlarına indirgenmiş bir sanatın, soyut sanatın gelişiminin habercisi gibi görünür. Manet'nin uyumsuzluğu çelişkili bir biçimde yeni bir tür birliğe işaret eder: "Doğaya benzerlik en iyi ihtimalle lüzumsuz, en kötü ihtimalle de dikkat dağıtıcı olduğundan," (böyle olduğuna inanılıyordu) "saf dışı bırakılabilir." (Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* [Kübizm ve Soyut Sanat], The Museum of Modern Art, 1936.) Nielsen ise aksine, imgecin devamlılığında ısrar eder. Fakat onun imgeyi yabancılaştırması –bütün eserlerinin temelinde bulunan şey tam da bu yabancılaştırmadır– malzemeyi karıştırarak, deyim yerindeyse farklı kavrayışları soyutlamak (Manet gibi) ya da vurgulamaktansa onlara yaklaşılarak elde edilir.

Onun serigrafi baskı kullanımına bakıldığında bile Nielsen, serigrafi baskının olasılıklarının –kimliklerinin de denilebilir– çeşitliliğini vurgular: "Bu aynı anda bir baskı, bir stencil, bir fotoğraf özüdür." Bu tekniği benimsemesi bir yapıtı, bir biçim olarak doğanın deneyimine doğrudan bağlar; kendisinin de ifade ettiği gibi: "Bu tekniği keşfetmem bir gün yürürken hissettiğim şeyle de bağlantılı: Yol, bina, gökyüzü sanki kesip biçilmişler gibi alışılmadık biçimde bana dümdüz göründü. Baş döndürücü bir düzlük hissiense kapılmıştım. Aniden bu duyguyu serigrafi baskı yoluyla keşfedebildim çünkü mimari unsurların etrafını kesebilir, manzara içindeki hacimlerini düzleştirir ve onları ufuk çizgisinin karşısına koyabiliriz." (Eva Nielsen, Manuella Éditions, 2019.)

Düzlüğün anımsanışı kuşkusuz bütün modernizmin, formalizmin ve hatta Nielsen'in her şeyi rağmen vazgeçtiği soyut sanatın tarihiyle bir ilişkiye işaret eder. Nielsen, yine Chauvel-Lévy'yle söyleşisinde Maurice Denis'in meşhur bir sözüne de başvurur: Bir resim, "Özünde belirli bir düzene toplanmış renklerle kaplı düz bir yüzeydir." (Bu söz, başka sebeplerin yanı sıra bariz sosyokültürel bir mesaj taşıyan figüratif resmin yeniden popüler olduğu bir anda, modası geçmiş gibi göründüğünden dikkate değerdir.) Ayrıca kesip biçme fikri kolaj ve fotomontajın modernist uygulamalarını aklı getirir. Nielsen için de serigrafi baskı, bizi kuşatan dünyayı doğrudan sanatın kavramlarıyla görmenin bir yöntemidir.

Yine de –belki sadece fotografik kökenlerin-



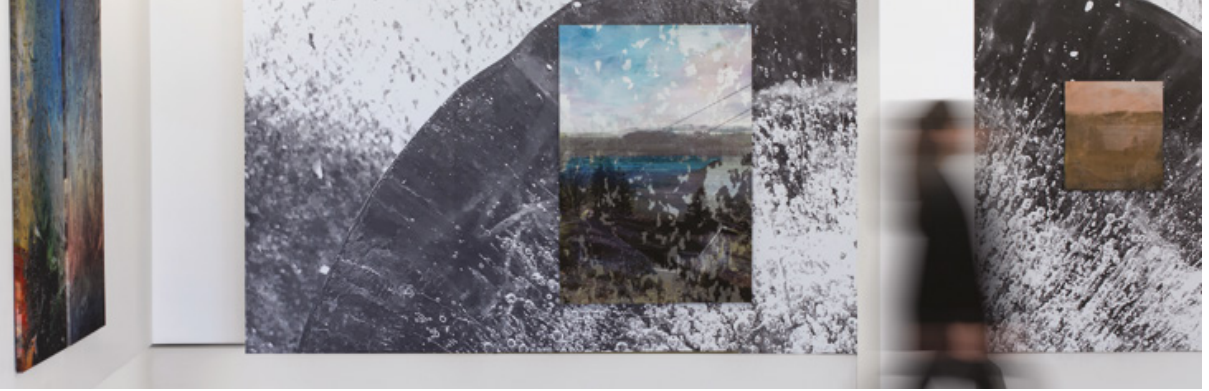
Sanatçı resimsel içeriklerin anlaşılır olduğu iletişim alanı kurmaktan kaçınmıyor.

den dolayı– bu basılı imgeler resme yabancılar, başka bir yerden gelen öğeler olarak girer. Sanırım imgecin bu yerinden edilişi, Marianne Derrien'in "Painterly Pastoral"da (Resamsal Pastoral) tarif ettiği, benim de güçlü bir şekilde hissettiğim duyguyu büyük ölçüde açıklıyor: "Bir Nielsen tuvalinin önünde (dururken) genellikle hem orada –resmin karşısında– hem de başka bir yerde –resimle hayat bulan başka bir yerde– olduğumu hissediyorum." Oradayım ve orada değilim çünkü gördüğüm şey hem orada hem de değil.

Nielsen'in resimlerindeki imge için özünde boyanmamış denilebilir. Boyama eylemi nadir bir biçimde kendini vurgulayarak ortaya çıkar: Çoğu zaman renk, sanki kimyasal etkileşim sürecinin bir sonucuymuş gibi, soyut kalan akışkan sızıntıların bir karşımı olarak görünür. Sanatçı da bunu kabul etmektedir: "Öyle farklı tekniklerle oynuyorum ki resmin nasıl meydana geldiğini tam olarak anlayamayabilir ya da bilemeyebilirsiniz. Bazen önce serigrafi baskı yapıyorum, sonra bir maskelama yöntemiyle serigrafi baskının üzerini katman katman boyuyorum. Bazen de ilk görüntüyü tahrip etmek için birbiri üzerine serigrafi baskı parçaları yapıyorum. Beni en çok ilgilendiren sinema meselesi ve gözeneklilik ya da başka türlü malzemeler." Nielsen'in katmanları kolaj alanını yüzeyden derine değiştiriyor.

Press Review

Anmeldelse, Maria Kjaer Themsen, October 2023



© ANNE BERNHARDT, 2023

Resimlerinin iletici hazzın bir kısmı, izleyiciyi belirsizlik içinde bir tür kavramsal sürüklenmeye bırakmasından kaynaklanıyor.

Bu süreçte elin hareketi ortadan kaldırılmıyor ama öne de çıkarılmıyor – öylesine sergilenmiyor. Boya imgeyi desteklemiyor, ona eşlik ediyor, bazen de onu boğmakla tehdit ediyor. İmgelerin resim alanına fırça hareketiyle değil de bir serigrafı fotoğrafı olarak girmesi yeni değil tabii ki – bu uygulama 1960'ların başına, Andy Warhol ve Robert Rauschenberg'e dek uzanıyor. Ancak bu isimlerden bahsetmek bile Nielsen'in onlardan farkını ortaya çıkarıyor. Onun sanatı Pop Art'tan büyük bir mesafeyle ayrılıyor. Warhol ve Rauschenberg'in ilgisini medya imgeleri çekiyordu. Rauschenberg Vakfı'nın sitesindeki 1962-1964 tarihli serigrafisi resimler için şöyle deniliyor: "Rauschenberg'in görsel kaynakları arasında *National Geographic*, *Life*, *Esquire*, *Boxing and Wrestling* ve gazetelerin yanı sıra kendi fotoğrafları yer alır." Warhol'un film yıldızlarından oluşan erken dönem resimleri reklam fotoğraflarından yapılmıştı. İki sanatçı da kültürel ikonlar üzerinde durmaktan hoşlanıyordu: Warhol'u Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor'ın tekrarlanan imgeleriyle hemen ilişkilendiririz; figürden ziyade tablodaki alanı vurgularken Rauschenberg'in serigrafisi resimlerinde tekrarlanan imgenin de John Fitzgerald Kennedy'ninki olduğunu unutmamak gerek.

Buna karşın Nielsen'in kaynak olarak kullanıldığı fotoğraflar büyük oranda kendisine ait.

Onlardan birini daha önce gördüyseniz muhtemelen sanatçının başka bir resminde görmüşsünüzdür. Kültürel olarak belirlenmiş bir anlama eşlik etmiyorlar. Yine de Nielsen'in imgelerinin geldiği dünya, medya imgelerinde olduğu gibi, bireysel deneyimden ziyade kolektif bir bellekle ilişkili görünüyor; bunun nedenini ve nereden geldiğini açıklamak zor olsa da. Bazen bir film den karelermiş gibi görünüyorlar. İmgenin duraganlığı ürkütücü; bir şey olacakmış gibi bir his veriyor. Bazı eserlerinde, özellikle de *Chemical Milling* (Dağlama) serisinde görünen terk edilmiş kulübe ya da bungalov, bazı gerilim filmlerinde kanundan ya da ihanet ettiği çeteden kaçmaya çalışan bir suçluya sığınak olabilecek türden bir yer değil mi? Mekan boş, terk edilmiş olabilir ama ne olduğunu anlamak için kapıyı açmak da tehlikeli olabilir. Belki de aksine, bu şipşak çekilmiş bir aile fotoğrafıdır; ama kimin ailesinin? "Herkes'in ve "hiç kimse"nin mi? Üstelik manzaranın boşluğu, sanatçının da Jeanne Etelan'la *Art Critique*'deki söyleşisinde söylediği gibi, "Zamansal bir boşluk yaratır. Dün mü, bugün mü, yarın mı, bilen yoktur. Bence referans noktalarını parçalamak resmin gücüne içkin. İzleyicinin kendisini resme yansıtmaması sağlayan şey bu. İnsanlar bana sık sık, "Büyüdüğüm yeri anımsatıyor," diyor.

Bu genelde bir yanılsamadır ama boşluk, hafızayla ilişkiye imkân tanır."

Ancak resimler böylesi çağrışımlara olanak sağlarken bunların peşinden gitmezler. Hiçbir anlatı ortaya çıkmaz. Ürkütücü hareketsizlik sonsuza dek ürkütücü ve hareketsiz kalır. Nielsen'in eserlerinde, insan imgesinin görebildiği –bu zaman dek daha nadir gerçekleşmişti– 2022 tarihli *Scope* (Kapsam) serisindeki bazı işler gibi örneklerde bile –figür hareket halinde yakalandığı halde– dondurulmuş film karesi hissi vardır, bir çeşit ebedi duraksama hissi. Nielsen'in sanatındaki "figür" genellikle bir insan değil, heykel niteliği taşıyan bir şey, hatta neredeyse bir tür mimari yapıdır; alana hâkimdir ve manzarayı, önemsiz bir arka plan işlevine indirgemekle (ki bunda da tamamen başarılı olamaz) tehdit eder. Bu betimlenen yapılar öyle etkileyici ki –bunu duymak hoşuna gitmese de– Nielsen'in ressam olduğu kadar –henüz) ayakta duran, üç boyutlu bir eser sergilemese de– bir heykeltıraş olduğunu düşünmekten kendini alamıyorum. 2021 tarihli "Quasar" ya da 2022 tarihli "Zoled" gibi resimlerini düşünelim, her ikisi de (ressamın atölyesinde) kerestelerden inşa edilmiş basamak benzeri sarmal bir yapıyı merkezine alıyor: "Zoled" örneğinde yükselen yapı bir tür aşırı kontropot, dengesiz ve devingen durumdaki "Quasar"ın başkahramanı daha çok kerestelerden yapılmış bir kasırgaya benziyor. Hiçbiri herhangi bir canlı varlığa benzemese de bir şekilde canlı görünüyorlar. Gri tonlarda ve beyaz basılan bu yapılar hacimsel sağlamlıklarına rağmen hayalet gibi bir görünüme sahip; etraflarını saran yer ve gök ise şaşırtıcı şekilde şişirsel bir tarzda boyalı: İki eserde de göze çarpan otları betimlemek için kullanılan titrek fırça darbeleri temelde yatan, kendini dayatan baskın biçime yabancı bir vahşi doğaya işaret ederken özellikle "Quasar"daki gökyüzünün derin boşluğu uğursuz, belki de kıyamet gibi bir dramın patlak vermek üzere olduğu hissini veriyor.

Nielsen'in resimlerindeki insan imgesi silikleşen bir silüetten, anlaşılmaz bir gölgeden biraz daha fazlasıyken insanların inşa ettiği şeylere tekinsiz bir canlılık ve mevcudiyet üstleniyor; her ikisinin de ortaya çıktıkları yerden kopuk bir ilişkisi var. Nielsen, "fragmanlar, zıtlıklar, kolajcı bakış ve melezlik meseleleri"ni ileri süren sanatçılara hayranlığından bahseder: "Onların işleri hem güçlü hem de kırılığandır, kararlarla ve şüphelerle doludur" (Carollo, "Eva Nielsen"). Kendisi de o sanatçılardan biridir. Eserlerinde her şey tuhaf, her şey tanıdık. Tehlikemizin farkındayız ama aynı zaman da özgürlüğümüzün de. Hepsindeki insansı güzelliği görür gibi oluyoruz.