

DOĞU BATI İKİLEMİ BAĞLAMINDA
ÖZGÜN BİR DURUŞ OLARAK
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SANATI

FERZAN GENÇ ÇUHADAROĞLU

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
2019

DOĞU BATI İKİLEMİ BAĞLAMINDA
ÖZGÜN BİR DURUŞ OLARAK
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SANATI

FERZAN GENÇ ÇUHADAROĞLU
İstanbul Üniversitesi, Diş Hekimliği Fakóltesi, 1993
IŞık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Górsel Sanatlar Fakóltesi,
Resim Yüksek Lisans Programı, 2019

Bu Tez, IŞık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuŐtur.

IŞık Üniversitesi
2019

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOĞU BATI İKİLEMİ BAĞLAMINDA
ÖZGÜN BİR DURUŞ OLARAK
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SANATI

FERZAN GENÇ ÇUHADAROĞLU

ONAYLAYANLAR:

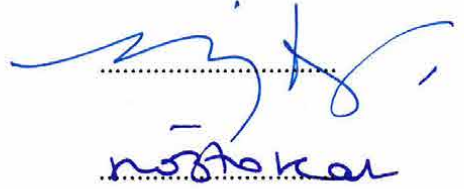
Prof. Meriç Hızal
(Tez danışmanı)

İşık Üniversitesi



Prof. Balkan Naci İslimyeli

İşık Üniversitesi



Prof. Nedret Öztokat Kılıçeri

İstanbul Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 27./05./2019

DOĞU BATI İKİLEMİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAĞ BİR DURUŞ OLARAK BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SANATI

ÖZET

Bu çalışmada, aĐdaő bir Türk sanatçısı olan Balkan Naci İslimyeli'nin eserleri, Doğu Batı ikilemi problematiği çerçevesinde ele alınarak incelendi. Tarihsel bir süreç içinde sanatçının tüm dönemlerinde verdiği eserleri, tematik diziler halinde ele alındı. Farklı dönemlerinde verdiği eserlerinin her bir grubunda ayrı bir konseptte ayrı bir sorunsala değinen sanatçının, her serisi kendi içinde değerlendirildi. Konuyla ilgili eserleri seçilerek bu eserlerdeki Doğu'ya ait geleneksel kavramlar araőtırıldı. Bu alıőmalar sonucunda, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatına, 1950'li yıllarda Türk sanatçılarının tuvallerine de farklı Şekillerde yansıyan, minyatür, hat, yazı resim gibi geleneksel sanatların ve halk hikayelerinin yansımaları saptandı. 1971 yılından günümüze, tüm profesyonel sanat üretim sürecinde ortaya koyduğu yapıtlar ele alındığında, göçmen bir aileden gelen sanatçının hemen tüm yapıtlarında, geleneğe bağlı kaldığı ancak bunu Türk aĐdaő sanatına hizmet edecek ve yönlendirecek modern bir söyleme dönüştürerek kullandığı gözlemlendi.

Tanzimat dönemiyle, Türk edebiyatında yerini almaya başlayan Doğu Batı atıŐması ve Avrupa cephesinde de Samuel Huntington gibi tarihçilerin Őovenist yaklaŐımlarıyla moderniteyi kendi tekellerine alma eğilimleri, Doğu ile Batıyı kültürel olarak aynı düzeye gelmelerinin imkansız olduğuna toplumları inandırma çabaları, günümüzde bir çok aydın tarafından da sorgusuzca kabullenmeye baŐlanmıştı; oysa ki insanlık tarihi bir çok güçlü imparatorluğun sonunu görmüş, insanlar için çok uzun sanılan yüzyılların, insanlık tarihi açısından o kadar da uzun olmadığı göz ardı edilmiştir.

Tüm eserlerin nitel araştırma yöntemleri ile incelenmesi ve Doğu Batı ikilemi konusunda yapılan literatür araőtırmaları sonucunda, Doğu ile Batı'nın yüzyıllara dayanan ve her iki halka dayatılmaya çalışılan dini ve siyasi boyutlarına rağmen

Balkan Naci İslimyeli'nin, ikilem ya da çatışma söylemlerine bir antitez oluşturacak nitelikte, eserlerini Doğu ve Batı'nın bir sentezi olarak ortaya koyduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Balkan Naci İslimyeli, Doğu Batı ikilemi, Doğu Batı sentezi, geleneksel sanat, çağdaş Türk sanatı

BALKAN NACI ISLIMYELI'S ART AS A UNIQUE ATTITUDE
IN THE CONTEXT OF EAST AND WEST DILEMMA

ABSTRACT

In this study, the works of Balkan Naci Islimyeli, a Turkish contemporary artist, were examined in the framework of East West dilemma problematic. In a historical process, the artist's works in all periods were handled in the form of thematic sequences. In each group of works that he gave in different periods, a different concept was discussed in each series. His works on the subject were selected and traditional concepts related to the East were investigated. As a result, the reflections of traditional arts such as miniature, calligraphy and painting were reflected in the art of Balkan Naci Islimyeli, which was also reflected in the canvases of other Turkish artists in the 1950s. Considering his works since 1971 and all the professional art production process, it was observed that the artist, who came from an immigrant family, in almost all of his works, remained committed to the tradition but converted it into a modern narrative, which would serve and guide Turkish contemporary art.

The East-West conflict, which began to take its place in Turkish literature during the Tanzimat period and the tendencies of historians such as Samuel Huntington on the European front to adopt modernity to their own monopoly and the efforts to convince societies that it was impossible for them to come to the same level as the West, have been unquestionably accepted by many intellectuals; however, the history of mankind has seen the end of many powerful empires and it has been overlooked that the centuries, which are believed to be too long for human beings, are not so long in terms of human history.

Having examined all of the works using qualitative research methods combined with the results of all literature research regarding the East West dilemma and despite all the known religious and political dimensions of East West over centuries together with the efforts to impose such on communities, it has been synthesized that Balkan

Naci Islimyeli has been presenting his works as s synthesis of West and East, which also constitute characteristics as antithesis to the discourse of the dilemma or conflict.

Keywords: Balkan Naci İslimyeli, East and West dilemma, East and West synthesis, traditional art, Turkish contemporary art

Teşekkür

Tezim için gerekli çok özel dokümanlarını benimle paylaşan ve her türlü desteği sağlayan, yüksek lisans sürecimde aynı zamanda atölye hocam olan Prof. Balkan Naci İslimyeli'ye ve her zaman, yardımlarını esirgemeyerek tezimde yol almama katkıda bulunan tez danışmanım ve hocam Prof. Meriç Hızal'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Yüksek lisans eğitimim için beni yüreklendiren hocam ve yakın dostum Sait Günel'e içtenlikle teşekkür ederim.

Tez sürecimde gösterdikleri anlayış ve desteklerinden ötürü değerli eşim Prof. Dr. Çağlar Çuhadaroğlu ve biricik çok akıllı, güzel kızım Doğa Çuhadaroğlu'na ve her zaman yanımda olan canım aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Çok erken yaşlarında kaybettiğimiz, sanatın her dalına yakın ilgi duyan
canım annem ve babam, Nevin Genç ve Dt. Dursun Fikri Genç'e

Önsöz

Türk çağdaş sanatı 18. yüzyıldan başlayarak modernleşme sürecine girmiş ancak dönemin siyasal, geleneksel, kültürel yapısı nedeniyle Batı'yı bir adım geriden takip eden, dolayısıyla Batılılaşma olarak kabul edilen bir süreçten geçmiştir. Ancak modern sanat her kültürde farklılıklar gösterebileceği gibi hiç bir medeniyet, din topluluğu veya kültürün tekelinde olamaz. Her kültür kendi değerleri ve birikimiyle olgunlaşır.

Bugün dayatılmaya çalışılan Doğu Batı ikilemi, tarihsel bir süreç içinde siyasi ve dini bir zeminde şekillenmiş bir ayrıştırma, ötekileştirme çabasından başka bir şey değildir. İnsan dili, inancı, ırkı, rengi fark etmeksizin insandır. Türk çağdaş sanatı sanatçılarından Balkan Naci İslimyeli sanatında her türlü ötekileştirme, dışlama anlayışına karşı dururken, bu duruşunda adeta Doğu Batı ikilemi söylemlerine de kafa tutarcasına Doğu'nun mistisizmini, duygusunu, Batı'nın teknoloji ve anlatım şekliyle bir araya getirir. Bunu yaparken hem Doğulu köklerinden aidiyet duygusuyla beslenir, hem de göçmen aile yapısı ve aldığı sanat eğitimi ona çağdaş bir dil kullanmasında yol gösterir. Onun sanatı Doğu ile Batı'nın bir sentezi olarak ortaya çıkar.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	iii
Teşekkür	v
İthaf	vi
Önsöz	vii
İçindekiler.....	viii
Görsel Listesi	xi
1. Giriş	1
1.1. Çalışmanın Konusu, Kapsamı ve Amacı.....	4
1.2. Çalışmada İzlenen Yöntem.....	5
1.3. Çalışmayı Destekleyen Kaynaklar.....	6
2. Balkan Naci İslimyeli Kimdir?	7
3. Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı	
3.1. Balkan Naci İslimyeli'nin eserlerinin Doğu Batı İkilemi Bağlamında Yorumlanması, Gelişim Aşaması İçindeki Duraklar.....	8
3.1.1. Kent Masalları (1970-1973).....	13
3.1.2. Çöküş (1974-1980), Suya Çizilmiş Şeyler (1974-1980) Bir Yıkımın Mimarisi (1978-1980)	15
3.1.3. Gezginler Gece Yüzleri (1980-1984).....	25
3.1.4. Pentimentolar (1981-1988).....	30

3.1.5. Hava Su Toprak Ateş (1988-1989)	33
3.1.6. Sır (1990)	38
3.1.7. Deli Gömleği (1990-1991)	40
3.1.8. İz (1991)	43
3.1.9. Fotoğraflar, Bir Ev Kadınının Fotoromanı	45
3.1.10. Söz (1993-1994)	47
3.1.11. The Steps (Adımlar) (1995)	49
3.1.12. Enstalasyonlar.....	53
3.1.13. Suç (1995)	57
3.1.14. Suret (1998)	60
3.1.15. Déjà vu (2000)	66
3.1.16. Zaman-sız (2001-2002)	68
3.1.17. Matah (2006)	70
3.1.18. Zifir (2006)	73
3.1.19. Gizli İşler (2007)	73
3.1.20. Tuhafliklar Tarihi (2008)	75
3.1.21. Makas Psikolaj (2008)	77
3.1.22. Afrika Karayazı (2009)	80
3.1.23. Hava Su Toprak Ateş – İstanbul (2010)	82
3.1.24. Kara Tahta – Sahipsiz Gölge (2011)	82
3.1.25. Kozmos ve Toz (2013)	83
3.1.26. Arka Yüz (2014)	85
3.1.27. Bir Şey Söyle (2015)	88

3.2. Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatında Ana Temalar Olarak Kavramsal

Çıkış Noktaları	89
3.2.1. Göç	89
3.2.2. Bellek ve Aidiyet.....	89
3.2.3. Çok Yönlülük.....	91
3.2.4. Tek Yönlülük	92

3.3. Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtlarında Kullandığı, Teknik ve Plastik

Unsur Olarak Görsel Anlamda Temel Oluşturan Ana Başlıklar.....	92
--	----

3.3.1	Giysiler.....	92
3.3.2	Portreler	95
3.3.3	Gölgeler.....	97
3.3.4	Kolaj.....	100
3.3.5	Kaligrafi.....	100
3.3.6	Fotoğraflar.....	101
3.3.7	Performans.....	102
4.	Doğu Batı İkilemi Bağlamında Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı	104
4.1	Çağdaşlık Tanımı.....	104
4.2	Doğu ve Batı İkilemi, Sanata Yansımaları.....	106
4.3	Bir Antitez Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı.....	112
4.4	Bir Sentez Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı.....	115
4.5	Doğu Değerlerine Eleştirel Bakış.....	119
4.6	Batı Değerlerine Eleştirel Bakış.....	122
5.	Sanatçının Sanata Bakışı: Sanatçıyla Söyleşi	127
6.	Sonuç	137
	Kaynakça	140
	Ek: Referans Kaynaklar	144
	Özgeçmiş	149

Görsel Listesi

Resim 1. Şok, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini

Resim 2. Ateş Yakmak, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini

Resim 3. Cop, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini

Resim 4. Holding, 1974, Tuval Üzerine Pastel ve Çini

Resim 5. Şahmeran'ın Kızı, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Çini (Ö. K.)

Resim 6. Antikacı, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö. K.)

Resim 7. Doğum, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö. K.)

Resim 8. Son Perde, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö.K.)

Resim 9. Şerefe, 1981, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 70x100 cm.

Resim 10. Lodosçu, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö. K.)

Resim 11. Belirsiz Soluma, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö. K.)

Resim 12. Zamana Durdurmak, 1978, Kolaj ve Çini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 13. Büyük Terleme, 1978, Kolaj ve Çini, 50x70 cm. (Ö. K.)

Resim 14. Labirentler, 1978, Kolaj ve Çini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 15. Son Kalan III, 1978, Kolaj ve ini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 16. Tufan, 1978, Kolaj ve ini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 17. Dersaadet'te Gece Gündüz, 1978, Kolaj ve ini, 50x70 cm. (Ö. K.)

Resim 18. Ölü Bir Doğa, 1978, Kolaj ve ini, 21x30 cm.

Resim 19. Şark Güzeli Fatma, 1978, Kolaj ve Boya, 50x70 cm. (Ö. K.)

Resim 20. Ürkünç Bir İncelik II, 1978, Kolaj ve ini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 21. Ürkünç Bir İncelik I, 1978, Kolaj ve ini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 22. Bir Yıkımın Mimarisi, 1978, kolaj ve ini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Resim 23. Akıllı Bir ocuğu Neler Bekler, 1978, Kolaj ve ini, 35x25 cm.

Resim 24. Abdülhamit'in Paranoid Dünyası, 1978, Kolaj ve ini, 35x25 cm.

Resim 25. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602, Saint Matthew and the Angel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 295x195 cm.

Resim 26. Piero della Francesca, 1457, Madonna del Parto, 260x203 cm. Fresk, Musei Civici Madonna del Parto, Monterchi

Resim 27. Giotto di Bondone, 1295-1300, Aziz Francesco Sigmatizasyonu, Panel Üzerine Tempera, 313x163 cm. Louvre Müzesi, Paris

Resim 28. Gezgin ve Gece II, 1981, Karton Üzerine Kara Kalem, 70x100 cm.(Ö. K.)

Resim 29. Bekleyen, 1981, Karon Üzerine Kara Kalem, 70x100 cm.

Resim 30. Gece Yüzleri, 1984-85, Karton Üzerine Kara Kalem, 50x70 cm. (Ö. K.)

Resim 31. Odalık I, 1981, Karton Üzerine Kara Kalem , 70x100 cm. (Ö. K.)

Resim 32. Sahip, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 110x130 cm. (Ö. K.)

Resim 33. Düş Kuran Kız, 1988, Tuval Üzerine Akrilik , 90x110 cm. (Ö. K.)

Resim 34. Yürüyüş, 1985, Tuval Üzerine Akrilik, 70x90 cm. (Ö. K.)

Resim 35. Kadın ve Köpek, 1984, Tuval Üzerine Akrilik, 110x90 cm. (Ö. K.)

Resim 36. Kız ve Orman, 1985, Tuval Üzerine Akrilik, 70x90 cm.

Resim 37. Aşk, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 110x130 cm. (Ö. K.)

Resim 38. Küller II, 1998, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, 130x160 cm. (Ö. K.)

Resim 39. Ateş ve Kül, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, 150x150 cm. (Ö. K.)

Resim 40. Kül, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, 130x180 cm. (Ö. K.)

Resim 41. Sapan, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, 150x150 cm. (Ö. K.)

Resim 42. Taş ve Kök, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, 150x150 cm.

Resim 43. Gömüt, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Karışık Teknik, 120x150 cm.

Resim 44. Sunak I, 1989, Karışık Malzeme

Resim 45. Hava Su Toprak Ateş, 1989, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

Resim 46. Sır, 1990, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul

Resim 47. Sır, Video

Resim 48. Sır, 1990, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul

Resim 49. Deli Gömleği II, 1990, Tuval Üzerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun, 175x223 cm. (Ö.K)

Resim 50. Deli Gömleği, 1991, Tuval Üzerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun, 116x160 cm.

Resim 51. Nohurlu Türkmenlerin Üstlükleri

Resim 52. İz, 1992, Yerleştirme, Tuval Üzerine Akrilik, Taş, Toprak, 300x500 cm.

Resim 53. Zamannın Belleği, 1992, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, Çinko, 90x130 cm.

Resim 54. Sanatçının Günlüğü, 1992, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, Çinko, 60x84 cm.

Resim 55. Bir Ev Kadınının Fotoromanı I, Fotoğraf

Resim 56. Bir Ev Kadınının Fotoromanı II, Fotoğraf

Resim 57. Bianca Piccolo, 1980, Fotoğraf, 70x100 cm.

Resim 58. Anne Kız, 1980, Fotoğraf, 70x100 cm.

Resim 59. Ressamın Sözleri, 1993, Tuval Üzerine Akrilik ve Çinko, 108x175 cm.

Resim 60. Fısıltılar, 1993, Tuval Üzerine Akrilik ve Çinko, 172x195 cm.

Resim 61. Bir Adımın Analizi, 1995, 16x 40x50 cm.

Resim 62. Bir Adımın Analizi, 1995, 16x40x50 cm.

Resim 63. Hiç, 1995, Fotoğraf, Boya, 30x42x3 cm.

Resim 64. Doğasıyla Gezinen Adam, 1993-94, Kolaj , 21x31 cm.

Resim 65. Okul Aile Birliği, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 66. Okuldan Kaçan Çocuk, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 67. Son Kübist, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 68. Suçlu Öğrenci, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 69. Öteki Tavşan, 1996, Fotoğraf

Resim 70. Yazı-Yazgı, 1997, Yerleştirme

Resim 71. Ölü Çocuklara Ağıt, 2003, Düzenleme

Resim 72. Ölü Kızlara Ağıt, Düzenleme

Resim 73. Yeniden, 2003, Düzenleme

Resim 74. Kan Örnekleri, 2005

Resim 75. “1968”, 2005, Düzenleme

Resim 76. Günahlar Sevaplar, 1995, Fotoğraf

Resim 77. Suç, 1995, Yerleştirme

Resim 78. Suç, 1995, Ahşap, Metal, Yerleştirme, 36x146 cm.

Resim 79. Kan Çıkamaz, 1995, Video

Resim 80. Kan Çıkamaz, 1995, Video

Resim 81. Sanatçının 300 Yıllık Uykusunun Resmidir, 1997-98,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x155 cm.

Resim 82. Sanatçının Nefes Alıp Nefes Verdiğinin Resmidir, 1998, Tuval Üzerine
Karışık Teknik, 90x120 cm.

Resim 83. Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, 1998, Tuval Üzerine
Karışık Teknik, 90x119 cm.

Resim 84. Sanatçının Elleriyle Gördüğünün Resmidir, 1998, Tuval Üzerine Karışık
Teknik

Resim 85. Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir, 1998, Tuval Üzerine
Karışık Teknik

Resim 86. Sanatçının Kendi Ölümünü Taşdığıının Resmidir, 1998, Tuval Üzerine
Karışık Teknik, 75x157 cm.

Resim 87. Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir, 1998, Tuval
Üzerine Karışık Teknik

Resim 88. Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir, 1998, Tuval
Üzerine Karışık Teknik

Resim 89. Sanatçının, İnsanlara Kötülükleri Bildirdiğinin Resmidir, 1984, Tuval
Üzerine Karışık Teknik, 79x125 cm.

Resim 90. Johannes Vermeer, 1669-1670, The Lacemaker, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 24x21 cm. Louvre, Paris

Resim 91. Georges de la Tour, 1640-1645, The Penitent Magdalene,

Tuval Üzerine Yağlıboya, 156x122 cm. Louvre, Paris

Resim 92. Traş, 2000, Fotoğraf

Resim 93. El Açık Kız, 2000, Fotoğraf

Resim 94. Adak, 2000, Fotoğraf

Resim 95. Geçmiş, 2000, Fotoğraf

Resim 96. Doğu Batı II, 2001, Keçe Üzerine Boya Bakır, 70x70 cm.

Resim 97. Doğu Batı, 2001, Keçe Üzerine Boya, Bakır, 70x70 cm.

Resim 98. Yönünü Arayan, 2001, Keçe Üzerine Boya, Bakır, 70x70 cm.

Resim 99. Dengede Duran, 2001, Keçe Üzerine Boya, Bakır, 70x70 cm.

Resim 100. Eve Dönüş, 2001, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm.

Resim 101. İlk Balo, 2001, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm.

Resim 102. Okula Gidememiş Çocuklar, 2005, Yerleştirme

Resim 103. Elif

Resim 104. Abdal

Resim 105. Vezire

Resim 106. Böcek

Resim 107. İzmir

Resim 108. Darp

Resim 109. Simit

Resim 110. ay ve Şeker

Resim 111. Yufka I

Resim 112. Yuşa Efendi Mevkiinde Adak Adayanları Seyreden Beygir

Resim 113. Fişlenmiş Bir İneğin Can Havliyle Himaye-i Hayvanat Cemiyetine Sığınması

Resim 114. Osmanlı Hanedanlığındaki Dış Gebeliğin İlmi Açıklaması

Resim 115. Laz Müteahhitin Fener Lisesine Kaçak Kat ıkmasına ŐaŐıran Beygir

Resim 116. Doğuya Tepeden Bakanların Münasebetsizliği Yüzünden Dirliğimizin Bozulması

Resim 117. Şehzadenin Sünnet Düğünü Münasebetiyle Hollywood'dan Rambo'nun Getirilmesi

Resim 118. Bilge ve Gölge

Resim 119. Yeni Neslin Doğuşu

Resim 120. Paganın Yolculuğu

Resim 121. Kara Yazı I

Resim 122. Kara Yazı II

Resim 123. Kara Yazı III

Resim 124. Yanan Melekler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120x3 cm.

Resim 125. Meleklerin Katliamı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120x3 cm.

Resim 126. Fareli Köyün Kavalcısı, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 127. Saf Irk Portreleri

Resim 128. Arka Yüz

Resim 129. Sus, 2015, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 130. Sus, ayrıntı

Resim 131. Afrika Büyük Ruh, Defile

Resim 132. Suret, Sanatın, Sanatçının Gerçek Yüzü Olduğunun Resmidir, 1998,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x102 cm.

Resim 133. Kara Tahta Sahipsiz Gölge, Gölgeler Kenti, 2009, Kağıt Üzerine Karışık
Teknik, 30x42 cm.

Resim 134. Alt Üst, Performans

Resim 135. Kuseyr Amra, Ürdün

Resim 136. Eugene Delacroix, 1827 Sardanapalus'un Ölümü, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 3,92x4,96 m. Louvre Müzesi

Resim 137. Jean-Leon Gerome, 1870, Prayer in the Mosque, 89x75 cm Tuval
Üzerine Yağlıboya

Resim 138. Jean Auguste Dominique Ingres,1814, Büyük Odalık, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, 88,9x162,56 cm.

Bugün yerleşik bir bilgi olarak dayatılmak istenilen, tarih boyu tüm önemli gelişmelerin batı toplumlarının mirası olduğu, Batı'nın rasyonel, mantıksal, Doğu'nun ise irrasyonel oluşu fikri Doğu'da yeterli tarih ve araştırma kitabı yazılmaması, bilim adamlarınca eski kitapların çevrilmemesi ve bu boşluktan faydalanarak batının kendi görüşü ve bakışıyla değerlendirdiği, yazdığı tarihten geçmişimizi öğrenme çabalarımızdandır. Böylece yerleşmiş yanlış bir kanaate göre Batı hep ilerdedir, oysa tarihte göçler hep Doğu'dan Batı'ya doğru olmuştur. Medeniyetin, kültürün, uygarlığın değerleri Doğu'dan Batı'ya doğru taşınmıştır.

Ancak Ortadoğu uzun yıllar, farklı din ve kültürlerin etkisi altında kalmış, bu süreçte yaşadığı büyük değişiklikler, eski Ortadoğu kültür ve geleneklerinin zayıflamasına hatta yer yer kaybolmasına neden olmuştur. Bunun sonucu, eski Ortadoğu yazılı tarihi de büyük ölçüde yok olmuştur. İslam kültürü VII. yüzyıldan itibaren bölgeyi biçimlendirmiş, Mısır, Babil, Asur, Hitit, eski İran dilleri gibi en eski diller yavaş yavaş unutulmuş, yok olmaya yüz tutmuştur ve Doğu bilimciler onları okuyup yorumlayana kadar bilinmemiştir.

Pagan olan ve ortak bir coğrafyada yaşayan bu topluluklar arasında monoteist dinlerin ortaya çıkışıyla din adamları devlet yönetiminde söz sahibi olmuş ve böylece Hristiyanlık Orta Çağ'dan sonra sekülerleştirilmiş ifadesiyle Batı ya da Avrupa olarak tarihte yerini almıştır. Aslında mesele doğu batı meselesi değil din meselesidir.

Kimi Batı'lı düşünürlere göre din, kültürü ve medeniyetleri belirleyen en derin ve en güçlü kimliktir, oysa bir hoşgörüler medeniyeti olan Endülüs, üç semavi dine inanan insanlar ve bir çok farklı ırkın, çok kültürlü bir yapı içinde bir arada yaşadığı, bugün dayatılmaya çalışılan Doğu Batı medeniyetleri çatışması iddiasının bir antitezidir.

İslam'ın Arap Yarımadası'nda doğuşu ve İslam İmparatorluğu'nun Akdeniz'deki Hristiyan, Grek ve Latin kıyıları ele geçirmesi ile seküler ifadesiyle Batı ve Doğu, birbirleriyle rakip ve çoğu zaman düşman ama her zaman komşu olmuşlardır. Tarihi yazan Batı'nın barbar olarak tanımladığı Türk göçerleri Anadolu'ya gelerek, burayı Ortaçağ'dan bu yana Türk toprakları yaparken, göç ederek varlığını sürdürdüğü yerleşik halkla simbiyotik yaşamı benimsemiştir. Göçer yaşamın daha sonraki

modern aşamalarında ise Avrupalılar, Avustralya ve Amerika'ya Avrupa kültürünü aynen taşımışlar, işgal ettikleri toprakların halklarını yok ederek yerleşmişlerdir.

Batı, Rönesans'la başlayan aydınlanma süreci, ardından Sanayi Devrimini yaşamış ve buna paralel, sanatta bir çok farklı akımın ortaya çıktığı, Modernizm adı altında toplanan parlak bir dönem geçirmiştir. Osmanlı'nın gerileme ve çöküş döneminde içinde bulunduğu kaotik ortamda ise, diğer alanlarda olduğu gibi, zaten dini otoritelerin yanlı açıklamalarıyla kesintiye uğrayan sanat da payına düşen darbeyi almıştır. Ancak bu dönemde de Batı emperyalist geleneğini sürdürerek, Doğu'nun gizemli oryantalizmine merak salmış, karışıklıktan faydalanarak Osmanlı'ya ait sayısız minyatürlü el yazmaları, seramik, çini, halı gibi eserleri resmi ve gayri resmi yollarla ülkelerindeki bugün dünyaca ünlü müzelerinin koleksiyonlarına katmışlardır.

Osmanlı 18. yüzyıl ortalarından itibaren Batı ülkeleri karşısında sanayi ve teknoloji alanında geri kalması nedeniyle bir takım reform hareketleri başlatır. Bu değişimler, Orta Asya' da başlayıp Selçuklu ve Osmanlı ile devam eden sanat ve kültür hayatını, yavaş yavaş değiştirir. Türk sanatı batı etkisi altına girmeye başlar. Böylece Türk sanatında bu dönemde modernleşme değil Batılılaşmadan söz edilir. Batı'da modernizm geçmişin sanat değerlerine karşı çıkışla başlamıştır, oysa Türk sanatçısının karşı çıkacağı, ne yaratıcılığı körelten sanat eğitim kurumları, ne sanata yön veren salon jürileri, ne de sanata hükmeden burjuva sınıfı vardır. Türk sanatçısı 1873-1927 yılları arasında sadece “Batı” anlayışında resim yaptığı için modern sayılır. Tanzimat dönemi edebiyatçılarının sıkça konu ettikleri medeniyetler çatışması, yaşamın her alanına yansımış ancak Türk sanatı Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren hızlı bir ivmeyle yapılanmaya başlamış, çağdaş sanatçılar yetiştirmiştir.

Türkiye'de modern sanattan söz ederken, Batı'da olduğu gibi birbirini takip eden, düşünsel kaynaklı, teknik ve tarzların yön verdiği sanat akımlarından söz edemeyiz.

Türkiye'de modern sanat itici gücünü, Avrupa'daki çıkışlardan almış ancak sanatçı ve sanatçı gruplarının özgün yorum, düşünce ve ifade farklılıklarıyla şekillenmiştir.

Türk kültür hayatının Batı etkisine girmeye başladığı bu dönemlerde, kimi geleneksel sanatlar da değişime uğrayarak yerini Batı anlayışına yönelik resim sanatına bırakmıştır. Bu doğal süreç Türk sanatına çağdaş bir soluk getirmiştir ve sanatçıların özgün tarzlar yarattığı bir döneme geçiş olarak kabul edilebilir.

Sanayi-i Nefise Okulu'nun 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde eğitime başlamasının ardından, manzara ve natürcülerle sınırlı olan Türk resmine figürün girmesi ile Türk sanatçısı daha çağdaş ve düşünsel bir dil kullanmaya başlamıştı. Birçok özgün tarzın ortaya çıkmaya başladığı bu dönemlerde geleneksel motifler, dini ve tasavvufi imgeler de çağdaş eserlerde farklı bir dille plastik bir unsur olarak Türk resmine girdi.

Balkan Naci İslimyeli, 1950 lerde başlayıp giderek hızlanarak şekillenen Türk çağdaş sanatında, geleneği düşünsel çerçevede ele almıştır, Doğu kültürü, görsel ve yazılı kaynaklarıyla, efsane ve anlatılarıyla onun belleğinde, sanatındaki itici güç olarak, her an kullanılmaya hazır bir şekilde bekler. Eğitimi ve göçmen bir aileden gelmesi nedeniyle sanat eylemi açısından modern ve multidisipliner bir ifade şekli kullanan sanatçı, siyasi açıdan Türkiye'nin kaotik bir döneminde, 68 Kuşağı olarak bilinen ortamda eğitimini tamamlamıştır. Türk çağdaş sanatçısı Balkan Naci İslimyeli'nin eserleri, bu çalışmada, Doğu ile Batı'nın sanat yoluyla sentezlendiği işler olması nedeniyle ele alınarak yorumlanmıştır.

1. 1 Çalışmanın Konusu, Kapsamı ve Amacı

Kendi sanat ve sanatçılarımızla ilgili kaynakların azlığı bu çalışmamızdaki konu seçimimde yol gösterici olmuştur. Bugün sosyal medya, web siteleri vs... ile dünyanın her köşesindeki sanat olaylarını ve gelişmeleri takip edebilmekteyiz. Türk çağdaş sanatının bugün çok uzun bir geçmişi olmamasına rağmen özgün eserler verme konusunda Batı'nın hiç de gerisinde kalmadığını, globalleşen çağımızın teknolojik imkanlarının elverişliliği nedeniyle takip ederek saptayabiliyoruz.

Sanatın evrensel bir dili olması açısından, sanatçılar tüm dünyada her hangi bir dil bilmeksizin, sanatla ilgili tüm gelişmeleri, bugün takip edebilmekte ve birbiriyle

etkileşerek ortak bir dile doğru yaklaşmaktadır. Günümüzde artık sanat ortamında tıpkı müzikte olduğu gibi Doğu ve Batı birbirinden kolayca etkileşebilmekte, birbirlerinden faydalanmaktadır. Yakın gelecekte tüm dünya bir sentezle ortak dili bulacak ve bu ortak dilde her kültürün izlerine rastlanacaktır.

Bu bağlamda Türk çağdaş sanatında önemli isimlerden biri olan Balkan Naci İslimyeli sanatında köklerine ait Doğu tema ve duygusunu, dönemi nedeniyle Batı'lı olarak tanımlanabilecek bir dille kullanması bakımından, bu kaynaşmanın ilk adımlarını atan sanatçılarımızdandır denilebilir.

Bu çalışmayla, Türk çağdaş sanatçılarıyla ilgili araştırma ve yazılı kaynak bulma konusunda çekilen sıkıntılar nedeniyle, bizden sonra gelen kuşaklara hem kaynak sağlama hem de örnek olma, ayrıca Balkan Naci İslimyeli'nin eserlerinin de ışığıyla tüm dünyada çeşitli siyasi, ekonomik ve dini çıkarların oyunlarıyla bir birinden uzaklaştırılarak ötekileştirilmeye çalışılan dünya insanlarının, hepsinin özünde sadece “insan” olduklarını hatırlatmaya çalıştık. Bunu yaparken hemen hemen tüm sanat yapıtlarında bu ”insan olma”, “aynı ve bir olma” kavramlarını işleyen ve bu düşünsel alt yapının üzerine Doğu kültürünün geleneğini, Batılı bir dille inşa eden İslimyeli'nin sanatı, her anlamda konu ve amacımızla örtüşen bir içerik taşımaktadır.

1. 2 Çalışmada İzlenen Yöntem

Çalışmamızın birinci bölümünde, Balkan Naci İslimyeli'nin kısa bir biyografisi yer almaktadır.

Çalışmamızda sanatçının eserlerini belli temalara göre, sınıflar halinde nitel araştırma yöntemleri kullanarak inceledik. Sanatçının her dönemine ait eserlerini kendi içinde değerlendirdik. Sanatçının kullandığı geleneksel imgeleri ele aldık. Ayrıca sanatçının tüm sanat yaşamında üzerinde durduğu ve sanatının çatısını oluşturan belli konu ve kavramlar ile kullandığı teknikleri alt başlıklar altında belirttik.

Tezimizin son bölümünde ise Balkan Naci İslimyeli'nin sanatını, Doğu ve Batı bağlamında ele alarak değerlendirirken, bu bölümün başında, Batı ve Doğu'da sanatın tarihsel gelişiminin kısa bir özetine yer verdik. Son olarak sanatçıyla

gerçekleştirdiğimiz röportaj kısmının ardından sonuç bölümünde, sanatçının eserlerindeki derin bir ifade unsuru olarak, dönüştürerek kullandığı Doğu'ya ait geleneksel imgeleri, Batılı bir üslupla anlattığı sonucuna vardık.

1. 3 Çalışmayı Destekleyen Kaynaklar

Tezimizin kuramsal temelini oluşturan “Doğu Batı İkilemi” konularını ele aldığımız bölümlerde, tarihçi ve sanat tarihçilerinin konuya ilişkin kitap ve metinleri okunarak değerlendirildi, ayrıca bu konularda otorite kabul edilebilecek Prof. Halil İnalıcık ve Prof. İlber Ortaylı gibi tarihçilerin konuyla ilgili belgesel ve söyleşileri dinlendi.

Çalışmamızı hazırlarken Balkan Naci İslimyeli'nin çeşitli yollarla ulaştığımız eserlerinin görselleri yanı sıra, yüksek lisans dönemime denk gelen Tophane-i Amire Kültür Sanat Merkezi'nde 45. sanat yılını kutlamak amacıyla gerçekleştirdiği çok geniş kapsamlı retrospektif sergisini de izleme ve inceleme imkanı buldum. Çalışmamızda ayrıca Sanatçının eserleri hakkında yazılı kaynaklar incelendi, gerçekleştirdiği röportaj ve söyleşiler izlendi. Özellikle Prof. Nedret Tanyolaç'ın kaleme aldığı sanatçı hakkındaki yazılı kitap ve Balkan Naci İslimyeli'nin kendi özel arşivi eserler hakkında daha geniş bilgiye ulaşmama yardımcı oldu.

Prof. Balkan Naci İslimyeli'nin tüm bu literatürlerin yanı sıra, iki yıl boyunca aralıksız, atölye ortamında öğrencileriyle gerçekleştirdiği çalışmaları, sanata yaklaşımlarını, yaratma süreci içinde izlediği ve öğrencilerine aktardığı metotları, yakından takip etme ve inceleme imkanı buldum.

Ayrıca tezimizin konusunu kapsayan bir röportaj hazırlayarak, Balkan Naci İslimyeli'nin güncel fikir ve birikimlerini aktarıırken böylece çalışmamızda, hakkında yapılan yorumların yanı sıra kendi görüşlerini de paylaşabileceği bir bölüme yer vermeyi amaçladık.

2 BALKAN NACİ İSLİMYELİ KİMDİR?

Balkan Naci İslimyeli 1947 yılında Adapazarı'nda doğdu. Balkan göçmeni olan sanatçının ailesi, bugünkü adıyla Sliven, eski ismiyle İslimye'ye; XVII. yüzyılda Rumeli'de kazanılan topraklara, Anadolu'dan göç ettirilerek yerleştirilen, Evlad-ı Fatihan denilen ailelerdendir. Balkan Naci İslimyeli'nin sanatının her döneminde bu göçün yansımaları hissedilir. 1967 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na giren sanatçı, 1972 yılında birincilikle mezun olmuş aynı kuruma asistan olarak girmiştir. 1975 yılında Avusturya hükümetinin bursuyla Salzburg'da litografi bölümünde, 1980-1982 yılları arasında İtalya hükümetinin bursuyla Floransa Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde çalışmalar yapmıştır. 1983 yılında sanatta yeterlik diplomasını alan sanatçı, 1986 yılında resim bölümünde doçent olur. 1989'da New York'ta, 1990 yılında New York Üniversitesi Hagop Kevorkiyan Yakın Doğu Merkezi'nin davetiyle gittiği aynı üniversitede, çağdaş sanat üzerine çalışmalar yapmıştır. 1991 yılında Fulbright bursunu kazanarak New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmalarını sürdürmüş, 1995 yılında Hartford Trinity Koleji'nin davetiyle bu üniversitede konuk sanatçı olarak çalışmış, 1996 yılında profesörlüğe yükselmiştir. Çeşitli dergilerde şiir ve öyküleri yayınlanan sanatçı, sinemada sanat yönetmenliği yapmış, "Suç", "Söz", "Déjà vu", "Matah" adlı beş sanat kitabı hazırlamıştır. Bir çok kişisel ve karma sergiler hazırlayan sanatçı, Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyeliğine devam etmektedir.

3 BALKAN NACİ İSLİMYELİ’NİN SANATI

3.1 Balkan Naci İslimyeli’nin Eserlerinin Doğu Batı İkilemi Bağlamında Yorumlanması, Gelişim Aşamaları İçindeki Duraklar

Balkan Naci İslimyeli’nin her sergisi hatta her işi, kendi ifadesiyle “düşünce durakları” olarak tabir ettiği, belli bir kavram üzerinde ciddi düşünsel fikirler üreterek çıkış noktası bulur. Bu tematik oluşumların beslenip şekillenmesi, zaman içinde olgunlaşması, sanatçının yol aldığı süreçteki durakları oluşturur. Her durakta rota başka bir sorunsala çevrilir. Amacının bir şeye cevap vermek olmadığını söyleyen sanatçı, cevabın, sorduğu sorularla, farkındalık yaratmak istediği izleyicide olduğunu düşünür. Aslında kendini rahatsız eden, insana dair her ne varsa bunun suçlusunun “O” veya “Bu” değil, hepimiz, tüm insanlar olduğuna işaret etmektedir. Kendisinin bir portre sanatçısı olduğunu söyleyen Balkan Naci İslimyeli, kendi kimliği üzerinden, tüm insanlığı uyanmaya, fark etmeye, hatırlamaya ve kendi kendine hesap sormaya davet eder.

Kandinsky “Sanatta Ruhsallık Üzerine “ adlı yapıtında

“Yalnızca o sanatçılara değer veririm: Gerçekten sanatçı olanlara. Onlar bilinçli ya da bilinçsizce, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eden, yalnızca bu sona erişmek için çalışan ve başka şekilde çalışamayanlardır.”¹der.

Sanatında genel olarak fark edilen ve zaman içinde giderek artan bir şekilde yalınlık, yalınlaşma gözlemlenir. Lafı dolandırmadan, psikolojik nokta atışlarla izleyiciyi sarsarken, etkinin derinden olmasını amaçlar. Balkan Naci İslimyeli’nin sanatı, tüm sanatların ”soyut”a, “sade olana” ve “öz”e doğru gitmekle amaçlarına iyice

¹ Wassily KANDINSKY, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci,13

yaklaştığını savunan Kandinsky'nin² de sık sık vurguladığı “içsel ihtiyaç”³ prensibi üzerinde şekillenir.

Bu sadeliğin mistik bir yanı vardır, eserlerinde sessizlik hakimdir, bas bas bağırın, insanlık ayıpları sakın sessiz bir eyleme dönüşür, ontolojik düzlemde ayna tuttuğu saklanan, söylenmeyen, söylenemeyen ve yasaklananın varlık anlamı, duyuşal alanda yapıtlarında sahne alır ve bu oluş ve eyleyişle ölümsüzleşerek izleyiciyle bilinç düzeyinde bağ kurar. Kurulan her bağın anlamı büyüktür.

Sanatta yenilenmenin çağdaş bir ölçüt olduğunu düşünen Balkan Naci İslimyeli gelişim süreci içinde, her sergisinde farklı bir söylemi dile getirirken belli bir kimliği koruyarak, anlatım tarzı ve kullandığı malzemelerin çeşitliliğiyle deneysel yanını ortaya koyar. Sanatçının tek bir malzemeye bağlı kalmaması gerektiğine inanır. Her durakta anlatmak istediği kavram, söylemek istediği sözü hangi yolla daha etkili dile getirecekse o yolu seçer. Bu eylem esnasında sanatın sunduğu tüm olanaklardan faydalanılması gerekliliğine olan inancıyla, videodan fotoğrafa, resimden üç boyutlu enstalasyonlara, giysiden atık ürünlere kadar onun diline ortak bir ses olacak her türlü malzemeye kapılarını açar.

Bir röportajında

“... Bu tümel insan kavrayışıyla birlikte, dil, din, ırk, düşünsel ve ulusal ayrımların üstünde evrensel ve saf ölçütlere yaklaşıyorsunuz. Bu size rahatlık, hoşgörü ve verimli bir kuralsızlık getiriyor. Çünkü çağdaşlık bence kuralsızlığa inanmak ve bunu kendi kurallarınız içinde biçimlendirmek ama evrensel bir yorum yeteneği içinde tabii.”⁴ diyor.

Bu kuralsızlık, malzeme kullanımı ve anlatım tarzındaki özgürlüğün belli bir disiplinle bir araya getirilmesi olarak ortaya çıkıyor onun sanatında. Sözü ettiği çağdaşlık ise tüm dönemlerinde ortak bir anlatım dili olarak şekilleniyor. İlk sergilerinde minyatür etkiler taşıyan eserleri tüm dönemlerinde anlam olarak doğuya ait kültürel öğeler taşımaya devam ederken, anlatım olarak çağdaş bir dil buluyor. Bu yaklaşımından ötürü bir çok eleştirmen onun yapıtlarını doğu ile batının iyi bir sentezi olarak değerlendirir.

² Özkan EROĞLU, *Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine*, 86.

³ A.g.k., 71.

⁴ Balkan Naci İSLİMYELİ, Lale MÜLDÜR, *Hava Su Toprak Ateş*, 14.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanat duraklarını belli başlıklar altında toplamak gerekir. Onun sürekli bir problemi vardır. Her sergisi başlı başına, kendi içinde çözülmeyi bekleyen bir meseledir.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında geçmişle hesaplaşma ilk sergilerinden itibaren hissedilir, göçmen bir ailenin çocuğu olan sanatçı, kaybetme, bırakma, vazgeçme, terk etme, tekinsizlik, tekillik, güvensizlik gibi duyguları küçük yaşlardan itibaren belleğinde biriktirir, ortaya koyduğu sanat nesnelindeki tinsel içerik, onun izleyiciyle iletişime geçtiği, geçmeyi amaçladığı düşünsel duraklarıdır.

Freud'un nesneyle kurulan duyusal bağın en temel biçimi olarak tanımladığı özdeşleşme⁵, Balkan Naci İslimyeli'nin yaratım sürecinde bir eylem olarak devam eder, yapıt tamamlandığında bu duygu duyusal alanda, nesnenin içine koparılamaz bir biçimde nüfus etmiştir. Tıpkı sanatçının hafızasından silinemeyenler gibi.

Göçmen bir aileden gelmesidir belki de sanatında da hem malzeme bağlamında sürekli yenilik arayışı, stabil olmayan tutumu, hem de ardı arkası kesilmeyen sanat söylemlerinin duraklarında bitmeyen yolculuğu. Prof. Nedret Öztokat'ın dediği gibi sanatın içinde yol alan bir yolcudur Balkan Naci İslimyeli. Yolculuk kavramı Balkan Naci İslimyeli için de önemlidir, sanat da hayat gibi hedefleri olan bir yolculuktur. Doğu masallarında yol almak, bilgeleşmenin bir sınavıdır, yol en bilge okuldur insan hayatında, Balkan Naci İslimyeli'nin sözleriyle *“Her yol kendimize çıkar. Kendi çemberimiz içinde yol alırız. Bütün bulduklarımız kendimizi zenginleştiren aksesuarlardır.”*⁶

Memur bir ailenin çocuğudur Balkan Naci, sürekli yer değiştirmeler sanatçıya farklı mekanlarda gözlem yapma olanağı sağlar, ailenin üzüldüğü tayin kararları, sanatçıyı sevindirir. Taşradaki hayatı, sahici oyuncularını olan büyük bir sahneye benzetir. İnsan malzemesinin sıcaklığı, birbirlerine gösterdikleri özen... fakat diğer taraftan klostrofobik bir sıkışma, büyümemeyi de içinde barındırır. Ezanın çıplak sesle okunuşu, horoz sesleri taşranın hakiki kahramanlarıdır. Arkadaşlarına anne ve babasının kıyafetlerini giydirerek ufak ufak yönetmenlik denemeleri yapar. Sanatta

⁵ Jean Michel QUINODOZ, *Freud'u Okumak*, çev. Bahar KOLBAY, Özge SOYSAL, 213

⁶ Balkan Naci İSLİMYELİ, Selin TEKİN, *Sanat İnsandan İnsana Akan Bir Dildir*, röportaj

hiç bir zaman tek bir anlatım yoluna bağlı kalmayan sanatçının, sanatın tüm alanlarına olan ilgisi, anlatım biçimlerinde yerini alır.

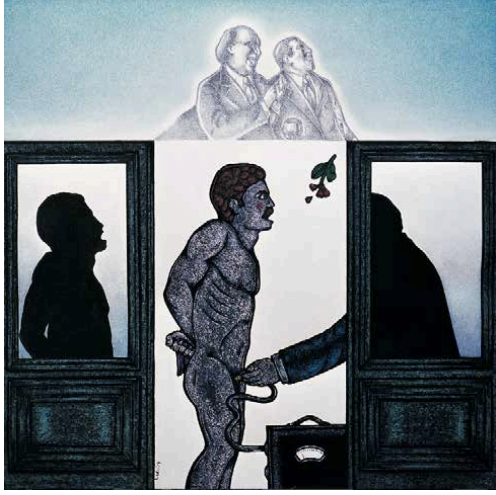
Balkan Naci İslimyeli'nin 1967 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na girdiğinde, okul Almanların yönetimindedir. Bauhaus Ekolü eğitim veren okulda, happeningler ve canlı heykel performansları yapılır.

O dönem için Türkiye'de çok alışılmadık olan bu sanat anlayışı, sanatçının kendi iç dünyasıyla ve karakteriyle oldukça uyumluydu. Bauhaus'un aydınlık avangart havası İstanbul'a ulaşmıştı. Büyük bir coşkuyla başladığı okulu birincilikle bitirecekti ancak o yıllar daha sonra 68 Kuşağı olarak anılacak Türkiye'de siyasi olayların zirve yaptığı bir dönemdi, 12 Mart muhtırası ve darbenin ardından ilk içeri alınanlardan oldu Balkan Naci İslimyeli.

Serbest bırakıldığı günü daha sonra şöyle anlatacaktı:

“...
*Hatırlar mısın baba,
On İki Mart Darbesi'nde tutuklandığımda,
Adliye koridorlarındaki karşılaşmamızı,
Dayaktan morarmış yüzüme bakışını,
Derin acını benden saklayışını,
Her şeyin elinden alınmış gibi kalışını,
Hatırlar mısın baba?
O gündür,
Ve daima sol kolum havada...”*

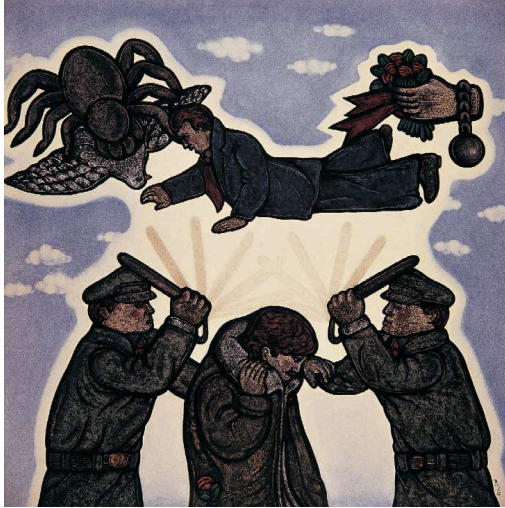
Sanatçının bu dönem izlenimleri 1973 yılında “Kurşun Yıllar” serisinde dile gelecektir. Dönemin politik durumuyla ilgili, bürokratların acımasızlığını konu alan resimlerde, sanatçının kitaplarla birlikte yakıldığı ateşte ellerini ısıtan bürokratlar, olayların sorumlusu olan karanlık yüzler, kırmızı gül demeti tutan zincire vurulmuş eller, dev bir tarantula tarafından yenilen barış güvercini ve işkence sahneleri, bu dönemi tüm acımasızlığıyla gözler önüne serer.



Resim 1. Şok, 1974,
Karton Üzerine Pastel ve Çini



Resim 2. Ateş Yakmak, 1974,
Karton üzerine Pastel ve Çini



Resim 3. Cop, 1974,
Karton Üzerine Pastel Çini



Resim 4. Holding,
Tuval Üzerine Pastel ve Çini

Bu parlak öğrencinin sakıncalı ilan edilmesiyle üzerine büyük bir gölge düşer, ya yasallığın dışına doğru sürüklenip kaybolacaktır ya da direnip tavrını ve hayatını koruyacak. Tüm bu karışıklıkların içinde hiç bir zaman resim yapmayı bırakmaz, sanki tarihi kayıt eder gibi, haksızlıkların, içinde hissettiği tüm duyguların bir dışa vurumu olarak sanatını susturmadan yol almaya devam eder.

1971 yılında ilk sergisini açan sanatçı, yeni bir figüratif kuşak oluşturan bir grup içinde yer aldı; grupta Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık, Alaaddin Aksoy, Mehmet

Güleryüz gibi değerli sanatçılar bulunmaktaydı. Varoluşçu bir yaklaşımın figürasyona yansımaları, hızlı kentleşme sürecindeki bireyin trajik konumu, sorunları, figürlerdeki deformasyonla kendini gösteriyordu: Bu noktada Balkan Naci İslimyeli gruptan farklılık gösterir. O resimlerinde günümüz insan trajikliğine tarih bilincini de yerleştiriyordu, geleneksel imgeleri, minyatür ölçeğinde sadeleştirdiği perspektifte kullanıyordu ancak genel olarak grubun resimlerinde bir kent, insan sancısı ve figüratif bir enerji vardı⁷.

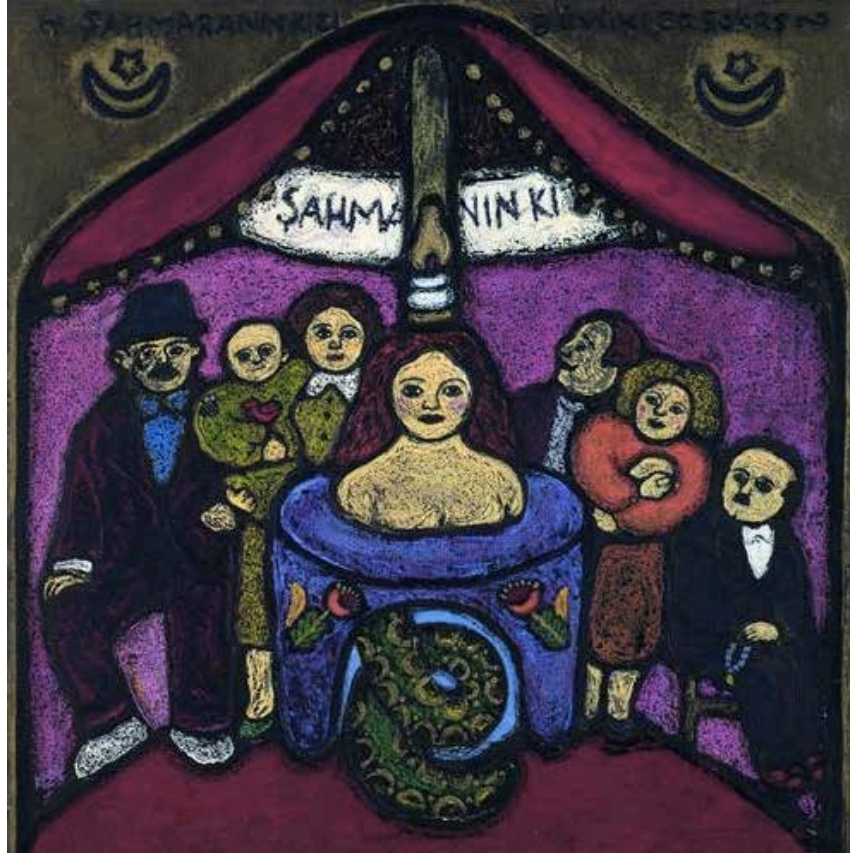
1972 yılında asistan oldu, Balkan Naci İslimyeli için akademik süreç başlamıştı. Her yeni sergide yeni bir sözle, yeni bir söylemle karşısına çıktı izleyicininin.

3.1.1 “Kent Masalları” (1970-1973)

1970-1973 yılları arası sanatçının “Kent Masalları” nı yaptığı dönemdir, bunlar Doğu kültürüne ait geleneksel öğelerin, efsanelerin yer aldığı minyatür etkili resimlerdir. Daha sonra, hemen tüm dönemlerinde de gelenekle modern anlatımı bir araya getirir, geleneksel olanı, salt görsel bir estetik araç olarak kullanmaz, kendi sanatına malzeme olacak şekilde dönüştürerek işler. Balkan Naci İslimyeli'nin bu ilk dönem resimlerinde onun köklerine, Doğu değerlerine verdiği önem kendini gösterir ancak geleneği, bir toplumun ipuçlarının içinde saklı olması bakımından, bir taraftan çok sevip önemseydiğini söyleyen İslimyeli, diğer taraftan da gelenekçi olmadığını vurgular: “*Aksi takdirde hep aynı işleri yapardım.*” diyen sanatçı, zaten çeşitli nedenlerle kesintiye uğramış olan belleklerimize kanallar, kapılar açmamız gerektiğini söyler, üzeri dekore edilmiş kapalı kapıların etrafında oynamaya devam edilmemesi gerektiği konusunda uyarır. “*Ben bahçeye girmek için, geleneğin altına dinamit koyuyorum.*” der ve ekler “*Sanat, arkasını merak etmektir.*” bu dönem resimlerindedir “Şahmeran'ın Kızı”. Şahmeran bir Anadolu efsanesi, Tarsus ilçesinde yaşadığı düşünülen akıllı ve iyi, bellerinden aşağısı yılan, üstü insan olan, maran adı verilen, doğüstü yaratıkların başıdır Şahmeran. Batı'nın Medusa'sıyla bir çok ortak yanı vardır. Bir çok bakımdan Doğu ve Batı'nın efsaneleri ve karakterleri arasında da inanılmaz benzerlikler vardır. Şahmeran'ın anlatılan bir kaç farklı efsanesi bulunur, Mardin bölgesinde anlatılan efsaneye göre, Şahmeran insanlığın

⁷ Nedret TANYOLAÇ, Balkan Naci İSLİMYELİ, *Balkan Naci İslimyeli*, 38.

bütün sırlarını bilir, vücudunun bir kısmı yılanıdır. Yılan, hekim tanrı Asklepios sayesinde tıpla özdeşleşen bir simgedir, Şahmeran'ın vücudunun bir bölümü insanın ölümüne neden olurken, diğer kısmı şifa verir. Balkan Naci İslimyeli'nin daha sonraki dönemlerinde de tekrarlayarak vurguladığı, her insanın hem iyi hem kötü yanlarının bulunduğu gibi. Şahmeran efsanesindeki imgenin ardındaki anlam bir resim gibidir adeta, az sözle çok şey anlatır. Mardin'de şahmeran ustaları tarafından yapılan tablolar, evlerin duvarlarını süsler ve nazardan koruduğuna inanılır. Balkan Naci İslimyeli dönemin sanat anlayışının çok dışında olan yazıyı kullanır bu eserinde. Kaligrafiye ve hat sanatına da özel bir ilgisi olan sanatçı daha sonraki işlerinin bir çoğunda kendi yazısını kullanacaktır.



Resim 5. Şahmaran'ın Kızı, 1970, tuval üzerine yağlı boya ve çini (Ö. K.)

3.1.2 “Çöküş” (1974-1980)

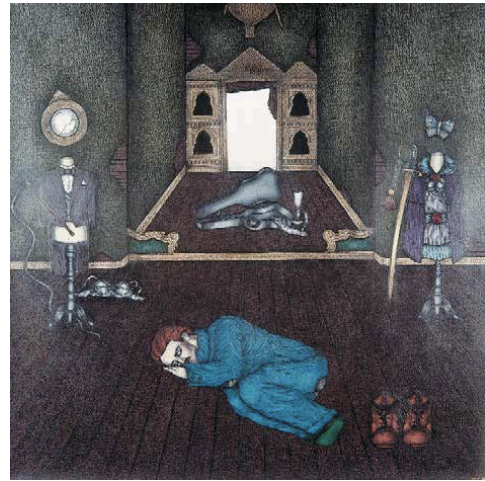
“Suya Çizilmiş Şeyler” (1974-1980)

“Bir Yıkımın Mimarisi” (1978-1980)

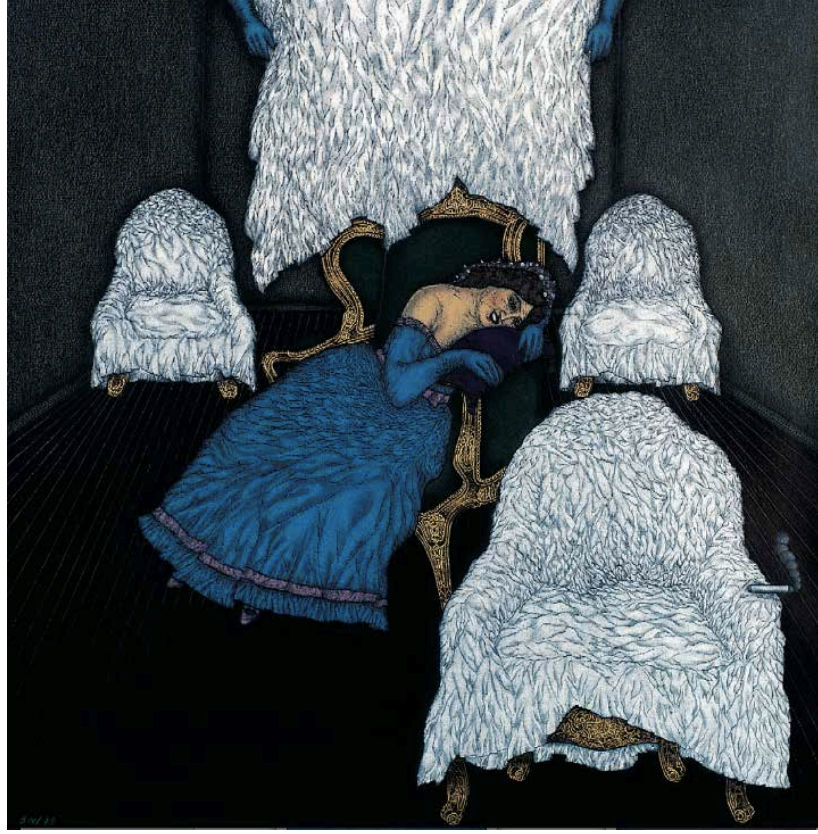
Çöküş, Suya Çizilmiş Şeyler ve Bir Yıkımın Mimarisi adı altında toplanan eserleri 1974-1980 arası üretilmiş zamanla hesaplaşan dekadans işleridir. Saraylıların çöküşle gelen hayatlarının trajik boyutunu anlatır. Tüm sergileri tematik olan sanatçının bu dönemi, Osmanlı ailesinden gelen bireylerin yaşadığı, sıkıntılı dönemi yansıtan; toplumsal ve siyasi değişim sürecinde yaşadıkları kayıp, terk edilmiş, yalnızlık duygusuyla ilgilidir. Sanatçının belleğinde çocukluk döneminden kalma aile fotoğrafları, buruk hikayeler, kaybedilmiş değerlerle, çöküş teması örtüşür. Sanatçının da hayran olduğu İstanbul’a özgü kesitlerde, üzerlerinde dönemin seçkin giysileri olan çökkün bedenler; kapatılan evlerde, beyaz çarşaflarla örtülü antik mobilyaların üzerinde, yerini yurdunu terk etmek zorunda, acılı ve mutsuzdurlar. Çaresizlik ve soğuk bir yalnızlık duygusu vardır. Bu, Osmanlı döneminin toplumsal dekadansının kareleridir. Sanatçının göçmen olan ailesinden dinlediği hikayelerin etkileri bu üç sergisinde çok nettir.



Resim 6. Antikacı, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini 50x50 cm.(Ö. K.)



Resim 7. Doğum, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini 50x50 cm(Ö. K.)



Resim 8. Son Perde, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini 50x50 cm, (Ö.K.)



Resim 9. Şerefe, 1981, Karton Üzerine Pastel ve Çini 70x100 cm, (Ö.K.)



Resim 10. Lodosçu, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. (Ö. K.)

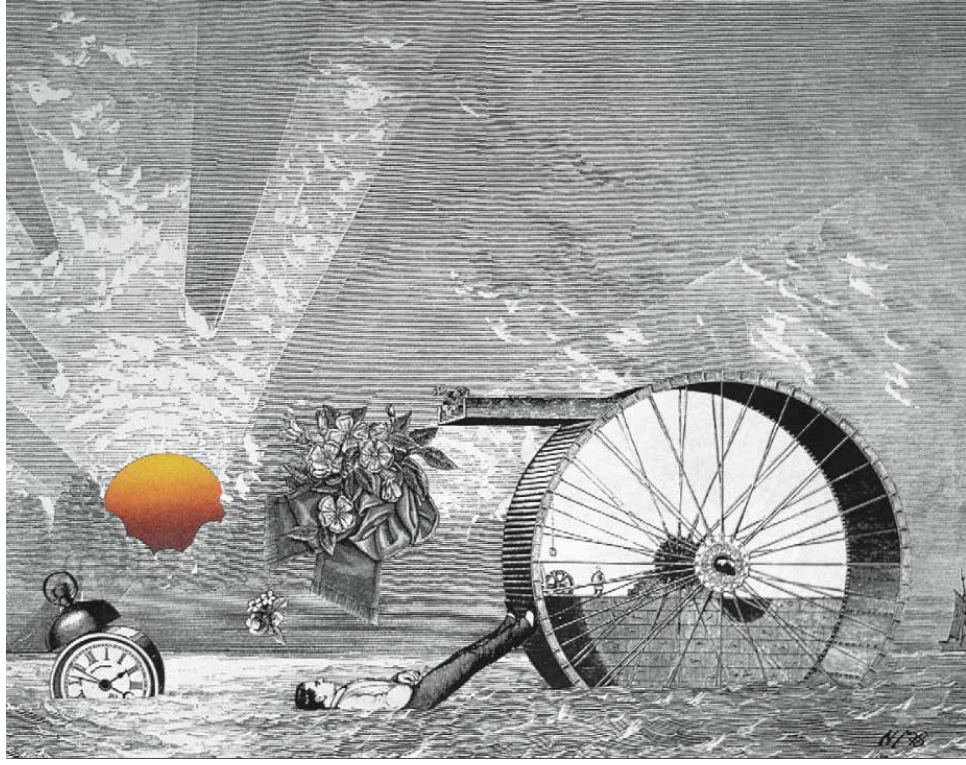


Resim 11. Belirsiz Soluma, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini ,50x50 cm. (Ö. K.)

“Bir Yıkımın Mimarisi” kolaj tekniğiyle yapılan işlerdir. Engin denizlerin devasa dalgalarıyla oradan oraya sürüklenen saatler, eşyalar, direnen bedenler adeta zamanı durdurmak isterler. Zaman karşı konulmaz bir yıkımla tüm anıları alıp götürmüştür. Yıkılmış, harap olmuş, parçalanmış hayatlar, yaşamın renklerinden uzak gri mekanlar, karamsarlığın, yıkılan hayallerin rengidir. O dönemin İstanbul’unun tragedya atmosferini de yansıtır. Türk hamamı, geleneği yansıtan en önemli mekanlardan biri olarak yerini alır. Batan sarıklar bir dönemin çöküşüne işaret ederken, sahipsiz, eşi olmayan kayıp ayakkabılar, oraya buraya savrulmuş hayatlar gibidir. Terkedilmiş şehirlerde, umuda açılan pencere metaforu, bütün canlılığıyla gidilesi, kavuşulası, kaybedilen mutlu günlerin birer tablosu gibi asılıdır adeta mekanda. İstanbul’a açılan pencereler özlemin bir ifadesidir, siyah beyaz enkazları aydınlatamayan güneş tüm kızılılığıyla oradadır, mitolojide bir çok kültürde güneş tanrılarının önemli yeri vardır, Türk mitolojisinde de güneş doğunun sembolüdür, doğu güneşin doğduğu yöndür⁸, umut saklıdır anlamında. Güneşin rengi, koyu turuncuya yakın al rengidir kolajlarda, ateş alevi rengine benzer bir renktir, kutsallık içerir, bu nedenle “allamak” sözcüğü, yüceltmek, övmek anlamında kullanılır. Bir Yıkımın Mimarisi’nde siyah beyaz dünyaya kırmızı bir güneş ya doğmakta ya da batmaktadır ama sıcaklığını hissedemezsiniz, esas kahramanın zaman olduğu seride ay ve hilal de birer belirteç olarak yerlerini alırlar,

Balkan Naci İslimyeli’nin en çok üzerinde durduğu kavramdır bellek. Unuttuklarımız, yeniden hatırlanmak üzere bilinç dışı depoladıklarımız, unutmak istediklerimiz veya unutamadıklarımız, kaçtıklarımız ya da kaçamadıklarımız... Hep bir yerlerde bizi rahatsız etmek üzere duran, tırmalayan, kendi kendimize itiraf edemediklerimiz...

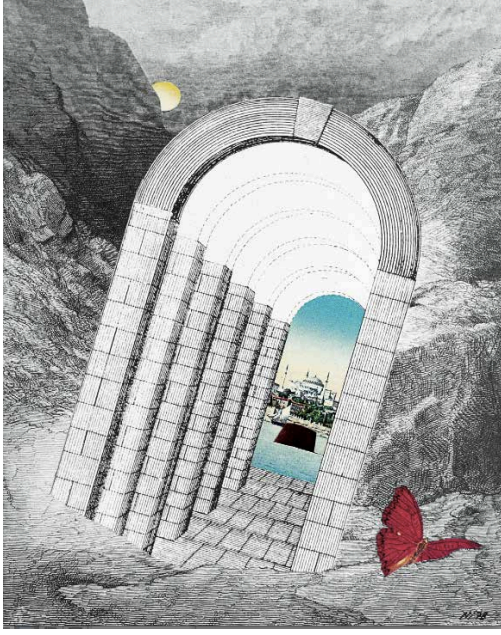
⁸Gonca YAYAN, Ali Ayhan GÜNEYSU, *Türk Mitolojisinde Yer Alan Motif ve Sembollerin Mehmet Sağ’ın Eserlerine Yansımaları*, 10



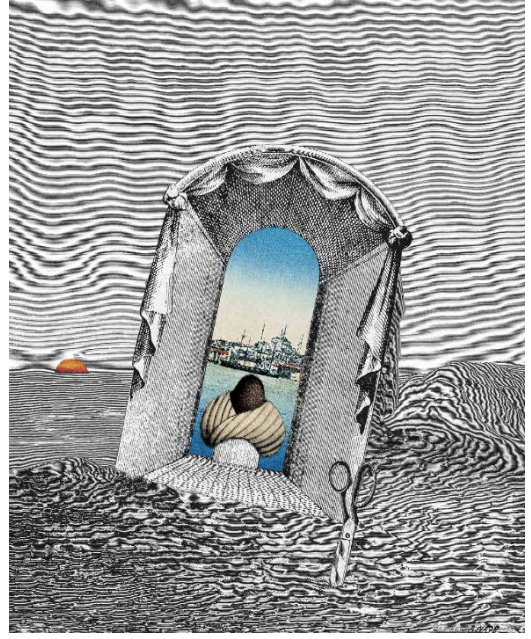
Resim 12. Zamanı Durdurmak, 1978, Kolaj ve Çini 25x35 cm. (Ö. K.)



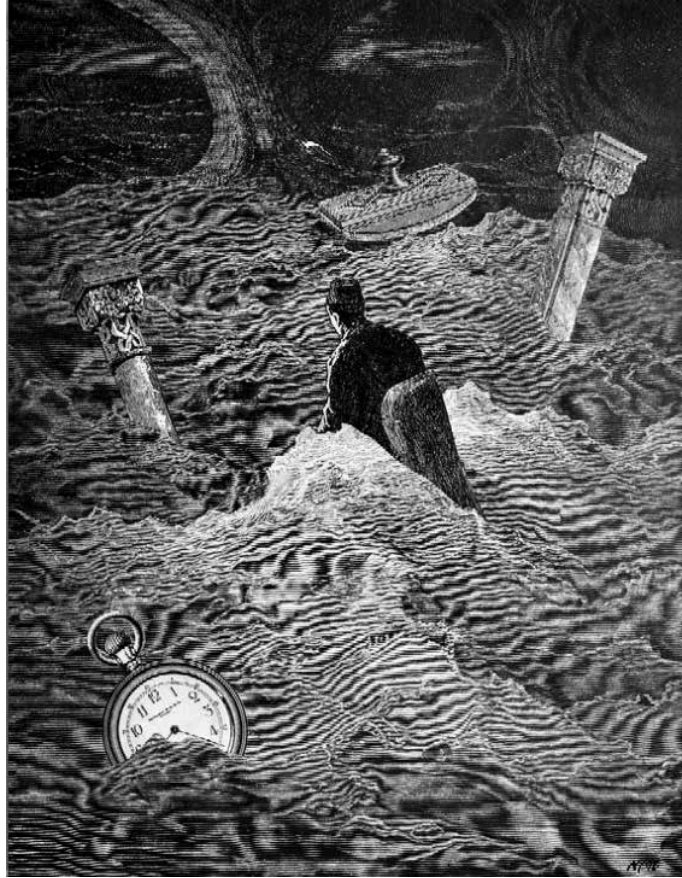
Resim 13. Büyük Terleme, 1978, Kolaj ve Çini, 50x70 cm. (Ö. K.)



Resim 14. Labirentler, 1978, Kolaj ve Çini
25x35 cm. (Ö. K.)



Resim 15. Son Kalan III, 1978, Kolaj ve
Çini 25x35 cm. (Ö.K.)



Resim 16. Tufan, 1978, kolaj ve çini, 25x35 cm. (Ö. K.)

Örümcek, kelebek ve at gibi imgeler de ayrı ayrı içlerinde özel anlamlar getirir çöküş temasına. Örümceğin iplik iplik ördüğü yuvası en kolay yıkılan yuvadır ve kısacık ömürlü kelebeğin ayrı bir trajedisi de vardır Balkan Naci İslimyeli'nin hayatında, çocukluğunda bir dönem ipek fabrikasının yanındaki evlerinde, tank olduğu ipek böceğinin kelebek olamadan kaybolan hayallerini, 2006 yılında Delhi'de anlatır şiirinde ve sanatı da ipek işçiliğine benzetir;

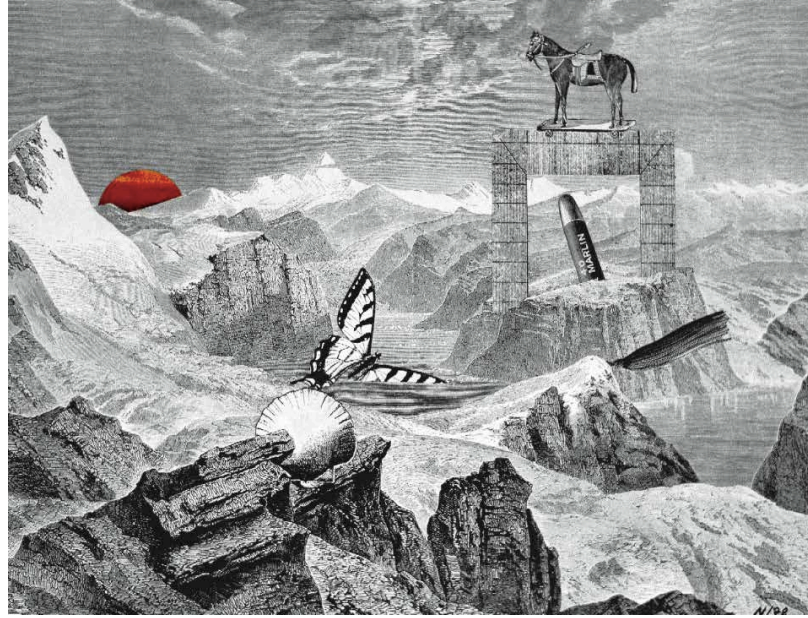
*“ Hiç gördünüz mü,
Bir ipeğin serin atıkları içinde nice acıların çözüldüğünü
ve çözüldüğünü nice yüreklerin
Ben gördüm , görmek istemedim...
Dünyanın bu en ince kederini,
Olmamış bir kelebeğin
Kendi kendine ördüğü milyonlarca ışık ipliğinden çözülen,
Bir kaynar suyun içinde,
Kendi evinde öldürülen kelebeğin,
Kelebek olamadan dağılan hayalini gördünüz mü
Ben gördüm istemedim...”*

Sanat da kendi kozasında bir yaratıcının kaderine katlanır, onun tabiriyle.



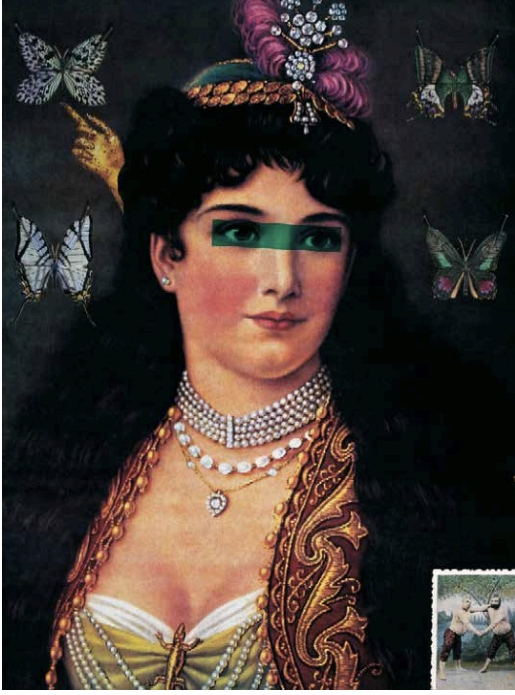
Resim 17. Dersaadet'te Gece Gündüz, 1978, Kolaj ve Çini, 50x70 cm. (Ö. K.)

At özellikle göçmen topluluklarda önemli bir unsurdur, Orta Asya kültüründe uğur getirdiğine inanılır, şaman inanışına göre at gökten inmiş kutsal bir hayvandır ve şamanın yardımcı ruhlarından biridir, dostu düşmanı tanır; aynı zamanda Moğol inanışına göre de at, üzerindeki kahramanı uçarak cehenneme götürür ve sonra geri getirir. Balkan Naci İslimyeli'nin çocukluk hatıralarında yer etmiş olan sandal da bir çok döneminde kullandığı bir metafordur. Sandal, mitolojide ölüleri karşı tarafa götüren, ruhlarını taşıyan nesnedir. Tüm bu metaforlar, sanatçının zamanla ilgili, zaman içindeki, zihni ve belleğinin yardımıyla yolculuğunun simgeleridir.

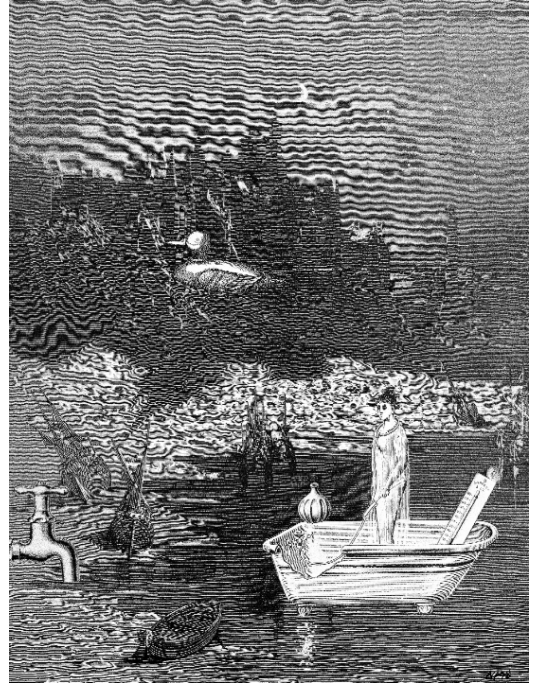


Resim 18. Ölü Bir Doğa, 1978, kolaj ve çini, 21x30 cm.

Çok narin olan kelebek, yine çok çabuk bozulan saten eldiven, ipek paravan gibi nesnelere, karşıtı olan çok sert ve tehditkar makine ve vida parçalarıyla birlikte bir tezatlığın kompozisyonu olarak çelişki ve yıkımı ifade eder. Kullandığı hemen hemen her nesnenin geleneksel bir bağı vardır onun kültürüyle. Kültürlerin yıkımını, kullandığı modern bir dil olan kolajla buluşturur.



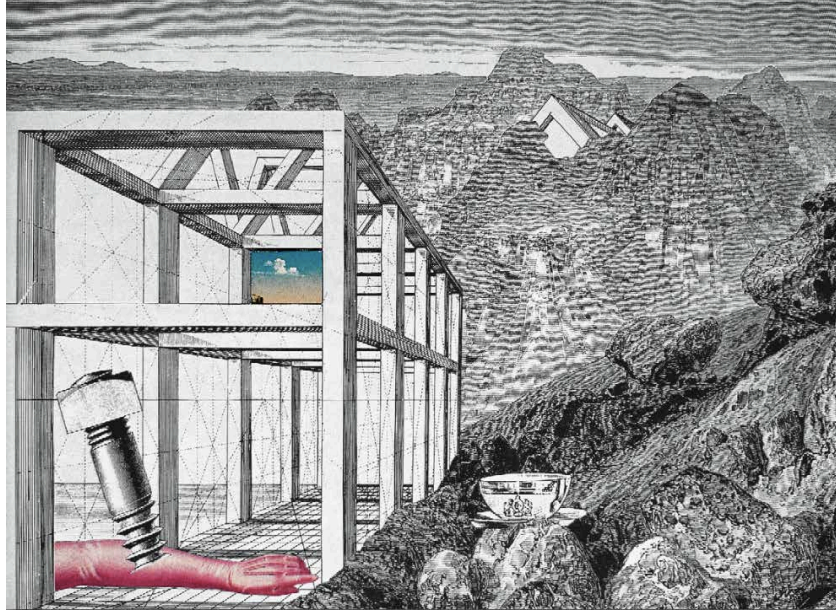
Resim 19. Şark Güzeli Fatma, 1978,
Kolaj ve Boya, 50x70 cm. (Ö. K.)



Resim 20. Ürkünç Bir İncelik II, 1978,
Kolaj ve Çini, 25x35 cm. (Ö. K.)



Resim 21. Ürkünç Bir İncelik I, 1978, Kolaj ve Çini, 25x35 cm. (Ö. K.)



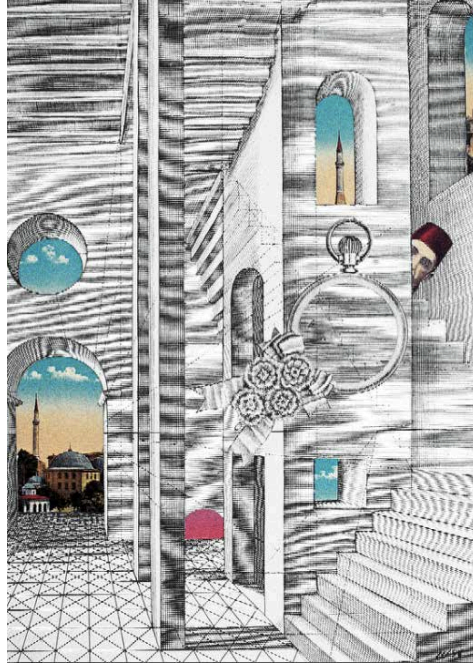
Resim 22. Bir Yıkımın Mimarisi, 1978, Kolaj ve Çini, 25x35 cm. (Ö. K.)

“Akıllı Bir Çocuğu Neler Bekler?” isimli işinde simetrisinin tam ortasında, eserin içine gömülü duran, akıllı bir çocuğun elinde elma gibi tuttuğu zamanın sembolü kırmızı güneş, kendisine doğrultulmuş tabancanın hedefidir. Mimari bir denklik içinde anlatılan olaylar serisi bir yıkımın mimarisidir.



Resim 23. Akıllı Bir Çocuğu Neler Bekler, 1978, Kolaj ve Çini, 35x 25cm.

Balkan Naci İslimyeli kimi zaman izleyiciyi sarsar, zaman zaman da gülümseterek düşündürür, “Abdülhamit’in Paranoid Dünyası” nda olduğu gibi.



Resim 24. Abdülhamit’in Paranoid Dünyası, 1978, Kolaj ve Çini , 35x25cm.

Bu üç seri “Çöküş”, ” Bir Yıkımın Mimarisi” ve “Suya Çizilmiş Şeyler” Balkan Naci İslimyeli’nin ailesinden dinlediği göç hikayelerinin trajik bir şekilde tuvallerine yansımalarıdır. Belki de bu göç nedeniyle sanatçının kendini hem Doğulu hem de Batılı hissetmesi. Doğu’nun tipik nesnelere ve Doğu’ya ait çağrışımlar, hiç gelenekçi olmayan bir dille sunulur.

Sanatçının siyah beyaz dönemi ve çok uçuk renklerin hakim olduğu kentli resimlerdir “Gece Yüzleri”, “Gezginler” ve “Pentimentolar” .

3.1.3 “Gezginler Gece Yüzleri” (1980-1984)

Balkan Naci İslimyeli’nin yetişme dönemlerinde Türkiye’deki kaynakların yetersizliği, sadece siyah beyaz olan sanat kitaplarının bulunması onda Batı sanatına karşı bir öğrenme merakı uyandırmıştı. Renkli diyalari ilk kez Alman hocaların sanat tarihi derslerinde gördü, Batı sanatında görmek istediği ustalar vardı, bunlar ışık

ustalarıydı. Tatbiki Güzel Sanatlarda aldığı “Batılı” eğitim sanatçının geleneğe olan bağlılığını, modern bir dille anlatma imkanlarının kapılarını aralamaya başlamıştı.

Klasik sanata olan tutkusunun yanı sıra modern bir kafa yapısına sahip olan sanatçı, yeni anlatım biçimlerine çok açıktı.

Sanatçı 1975 yılında Avusturya hükümetinin verdiği bursla gittiği Salzburg’da taşbaskı çalışmaları yapar. 1980-1982 yılları arasında İtalyan hükümetinin verdiği bursla İtalya’da Floransa Güzel Sanatlar Fakültesine gider, İtalyan primitiflerden çok etkilenir. Onların eserlerini yakından izleme ve inceleme imkanı bulur. Caravaggio’nun ışık kullanımı ve espastaki şiirselliğinden, Piero Della Francesca’nun sisli, puslu atmosferinden çok etkilenir.



Resim 25. Michelangelo Merisi da Caravaggio,
1602, Saint Matthew and the Angel,
Tuval Üzerine Yağlıboya 295x195 cm.

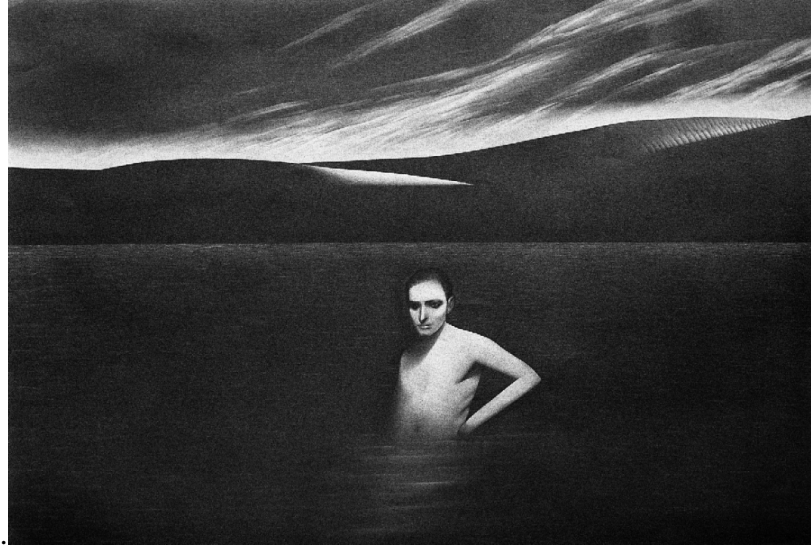


Resim 26. Piero della Francesca, 1457,
Madonna del Parto, Fresk ,260x203 cm.,
(Musei Civici Madonna del Parto, Monterchi)



Resim 27. Giotto di Bondone, 1295-1300, Aziz Francesco Sigmatizasyonu,
Panel Üzerine Tempera, 313x163 cm. (Louvre Müzesi, Paris)

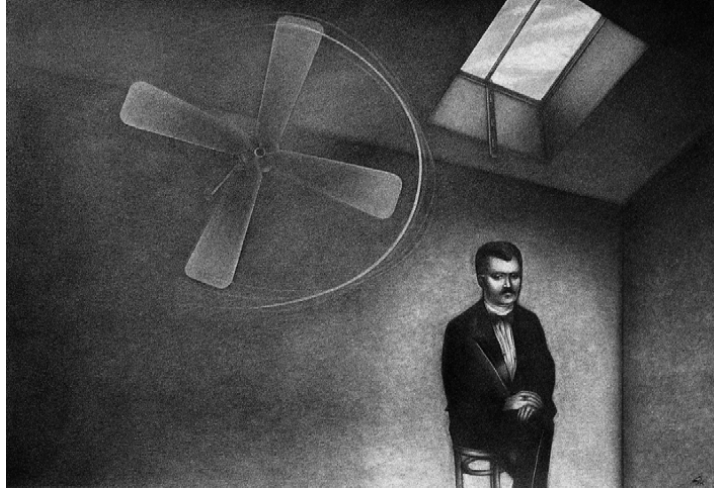
Balkan Naci İslimyeli “Gezginler, Gece Yüzleri” serisinde Giotto ve Caravaggio’nun izini sürdü, ışığın çarpıcı etkisi ve kontrast lekeleri kullandı, Batı’daki hayatın dejenere kesimiydi konusu. Floransa’da Via Delle Belle Donne (Güzel Kadınlar Sokağı) adındaki sokak adeta yeraltı tiplerinin pazarı gibiydi, burada gördüğü hayatın karanlık yüzünde ortaya çıkan gece işçilerinin, bedenleriyle hayatını kazanan kadınların, o bedenlerden geçinen erkeklerin, duyguları susturulmuş yorgun dünyalarında çökkün, gergin, yıpranmış yüzlerini etüt edip aklına nakşetti. Bunlar, kendilerine verilen rolleri oynayan hayatlardı. Gezginler serisi, kara kalem tozu ve silgi ile yapılmış eserlerdir. Sanatçı kara kalem tozuyla siyah kapladığı yüzeyden, silgiyle silerek objeleri yavaş yavaş ortaya çıkartır, üzerindeki sis perdesi kaldırılan yüzler, karanlıkta sessizce belirmeye başlar, karanlıktan aydınlığa çıkar. Bu siyah beyaz resimlerdeki silik yüzlerde, kentleşen insanın yalnızlığı ve mutsuzluğunu bulursunuz. Bu dönem Balkan Naci İslimyeli’nin estetik anlayışında yeni kapıların açıldığı bir dönemdir.



Resim 28. Gezgin ve Gece II, 1981, Karton Üzerine Kara Kalem 70x100 cm. (Ö. K.)

Gezginler modern bilgelerdir, daha çok erkek figürlerinden oluşur, kadın mekana bağlıdır, sadece Doğu’da değil Batı’da da geleneksel anlamda kadın daha çok evin içindedir. Erkek yalnızdır, kadın gibi üreme, çoğalma duygusu yoktur; yalnızlığını paylaşacak, bağlanacak bir kadın arar; bir kadına bağlandığında toplumda daha rahat yer bulur; baba olma, soyu sürdürme gibi roller üstlenir. Toplum erkeğe karşı

acımasızdır, güçlü olmasını ve dik durmasını bekler. O anıtsal duruşu modern mekan ve figürlerle birleştirme arayışları sonucunda, siyah beyaz dizileri oluşturur Balkan Naci İslimyeli.



Resim 29. Bekleyen, 1981, Karton Üzerine Kara Kalem 70x100 cm.

Erkeğin başarısızlığına tahammül yoktur. Hakim erkek gibi görünse de kendi alanlarında kadın daha fazla hakimdir. Erkeklik hali Balkan Naci İslimyeli 'ye göre gerçekte bir yalnızlık ve arayıştır⁹.



Resim 30. Gece Yüzleri, 1984-85, Karton Üzerine Kara Kalem, 50x70 cm. (Ö. K.)

⁹ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 54.

Kadının mekanda tutsaklığını da aynı seride odalık ismi altında topladığı eserlerde, boş mekamlarda, kadının üşüyen çıplak bedeninde hissedersiniz. ”Odalık” yani “karavaş” satın alınan ya da savaşta tutsak edilen, sahibinin üzerinde tam kullanma hakkı olduğu kadındır. Tarihte Osmanlı döneminde padişah ve şehzadelerin seçtiği en gözde karavaşa odalık denirdi. Takılan isim ne olursa olsun, kadın bedeninin bir metaya dönüştürülmesini, şeklen farklı da olsa Doğu ya da Batı, her yerde özünde aynı utanılası bir insanlık ayıbı olduğunu hissedersiniz. Kadın mekanın içinde, fakat mekana yabancısıdır, sığınma ve korunma anlamı içinde mekan tutsak olduğu bir kafes gibidir, bu gerilim içine yerleştirilen aynalar boş duvarlara dönüktür, yalnızlığı odanın göremediğiniz bölümlerinde de tüm derinliğiyle hissederken izleyiciyi de kendi kendisine bakmaya zorlar. Doğu’nun geleneksel yapısı, son derece modern ve yalın bir dille odalığın yalnızlığında anlamını bulur.



Resim 31. Odalık I, 1981, Karton Üzerine Kara Kalem, 70x100 cm. (Ö. K.)

İtalya’da başlayan siyah beyaz dönemi sanatçının kompozisyon ve renkte sadeleşmeye gittiği bir tür arınma dönemidir, derinlemesine insani töz aradığı dönemdir. İnsan gerçeği tüm dönemlerinde işlediği bir temadır.

3.1.4 “Pentimentolar” (1981-1988)

“Havanın patlamadan önceki o tekinsiz gri sarı ışık bulantısı gibi. Yakalamak istediğim bu. Ne olmuştur, ne olacaktır önemli değil. Yalnız o gergin sessizlik. Resme iç hareketini veren şey bu. Sessizliğin bir ses arayışına neden olduğunu biliyorum. Bir ses arıyor veya onu yaratıyor olsun istiyorum resimlerim. Figür yalınlaştıkça, bir gölge-yüzey haline indirgendikçe, bu soyutlamanın diğer öğelerle birlikte bir müzik oluşturduğunu hissediyorum, adagio bir müzik bu...”

Balkan Naci İslimyeli



Resim 32. Sahip, 1988, Tuval Üzerine Akrilik ,110x130 cm. (Ö. K.)



Resim 33. Düş Kuran Kız, 1988, Tuval Üzerine Akrilik 90x110 cm. (Ö. K.)

Sanatçının 1986 yılında doçent olduktan sonra açtığı sergi “Pentimentolar”dır. “Pentimentolar” da İtalya döneminin yansımalarıydı. Piero Della Francesco’nun puslu atmosferinin etkileri bu seride ortaya çıktı. Tuval üzerinde soluk flu renkler hakimdi. Katmanlı çalışılmış bu seride “Sahipler” dizisi dikkati çeker. Sanatçının bu işleri Tiziano ve diğer ustalardan aldığı ilhamla yaptığı geleneksel Avrupa resimlerindeki portrelere bir gönderme olarak okunabilir. Toprak sahibi, varlıklı insanlar mülklerinin önünde, mutsuz ve yalnız bakışlarla poz verirler. Yalnızlık ve taşra hüznü, kimliksiz, seçilemeyen yüzlerden okunabilir. Sanatçı Avrupalı mülk sahiplerinin mülkleri önünde gururla verdikleri pozları, trajediye çevirir, tablolarındaki yüzleri bugüne ait yüzlerle değiştirir, gurur, derin bir yalnızlık ifadesine dönüşür, insani pişmanlıklar yüzlere yerleşir. Pentimentonun anlamı da pişmanlıkla ilgilidir; sanatçı eserinde değiştirmek istediği bölümü kapatır, üzerini örter ve yeniden çalışır fakat zamanla, boya şeffaflaştıkça gizlenen etkiler, alttan yüzeye vurur, tıpkı dökülmüş fresklerde ya da üst üste getirilen röntgen filmlerinde olduğu gibi katmanlı bir görüntü oluşur. Donuk renklere rağmen resimlerde müthiş bir gerilim vardır, adeta izleyeni sorgulayan bakışlar, sanki farklı bir dünyadan resmin dışına taşar.

Puslu, fantastik bir atmosfer taşıyan bu düzenlemelerde espası güçlendiren sınır işaretleri, çizgi ve şeritler gibi grafik öğelerle güçlendirilmiştir.



Resim 34. Yürüyüş, 1985, Tuval Üzerine
Akrilik 70x90 cm. 1984, (Ö. K.)



Resim 35. Kadın ve Köpek, Tuval Üzerine
Akrilik 110x90 cm. (Ö. K.)

İtalya dönemi, sanatçının minyatür etkisinden tamamen sıyrıldığı, arınma, sadeleşme dönemidir, sanatında daha çağdaş bir dil kullanmaya başladığı, insani bir töz aradığı dönemdir. Sanatçı bu dönemin ürünleri olan bu iki sergide; “Gezginler, Gece Yüzleri” ve “Pentimentolar”da, bir birine zıt iki farklı tabakadan insan portrelerini ele almıştır, alt tabaka ve varıl insanlar... Sonuçta yüzlere yansıyan yalnızlık duygusu aynıdır. İtalya’daki izlenimler modern bir vizyonda resimlerine yansır. Sanatçı’nın Batı’ya olan bu seyahati onun sanatına, anlatımında yalınlaşma ve modernleşmeyi getirir. Batı’lı ustalardan yola çıkarak gerçekleştirdiği bu seride Doğu’ya ait mistik, büyülü bir atmosfer hakimdir.



Resim 36. Kız ve Orman, 1985, Tuval Üzerine Akrilik 70x90 cm.



Resim 37. Aşk, 1988, Tuval Üzerine Akrilik 110x130 cm. (Ö. K.)

3.1.5 “Hava Su Toprak Ateş” (1988-1989)

New York'ta 1989 yılında çağdaş sanat üzerine çalışmalar yapan sanatçı, aynı yıl “Hava Su Toprak Ateş” sergisini açar.

1990 yılında Hagop Kevorkiyan Yakınoğu Merkezi'nin davetiyle New York Üniversitesi'ne gider, 1991 yılında Fullbright bursunu kazanarak gittiği New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmalarını sürdüren sanatçı daha sonra U.S.A. Hartford Tirinity Kolejinin davetiyle sanat çalışmalarına devam eder.

Sanatçının tuvallerden enstalasyonlara geçişi sanatındaki en radikal değişimdir denebilir. Bu dönem ağırlıklı olarak enstalasyonlardan oluşacak sanat çizgisinin bir belirteci, başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

“Hava Su Toprak Ateş” te bir yandan İnsanın mecbur olduğu, ona yaşamını veren doğayla olan bütünlüğünü, diğer taraftan da onunla amansız çekişmesini anlatan işlerde, bu dört element yaşam ve ölüm sürecinde insana eşlik eder. Doğada insanın bıraktığı izler, dönüşümün göstergesi küller ve çözünen bedenler serginin ana öğeleridir. Doğada bir dönüşüm sürecinin parçası olarak insanın, tekrar doğaya karışacağını ve geride insanlığa, insan olma mücadelemizi hatırlatacak bir iz bırakmak istediğini söyleyen sanatçının, 1991 yılında hazırladığı “İz” sergisinde de paleti bir mezar taşı olarak enstalasyona koyması bu nedendir (Resim. 52).



Resim 38. Küller II, 1998, Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap 130x160 cm. (Ö. K.)

Daha önceki resimlerinde büyük boşluklar olarak havayı; pastel döneminde “Lodosçu” da (Bkz. Resim. 10) ve kolajlarında tufan ve batış temalarında suyu; gezgin serisinde yerle gök arasında seyreden resimlerinde ise toprağı dahil etmişti sanatına, bu seride ise ateş yeni bir unsur olarak bu üçlüye eşlik eder. Yapıcı ve yıkıcı bir güç olarak da sanatçıyı temsil eder.

Balkan Naci İslimyeli doğanın elementlerini bütün doğallığıyla sergi mekanına taşır. Bu, o tarihlerde Türkiye’deki galerilerde alışılmadık bir tavidir. Mekanı bütün ağırlığıyla kaplayan tuvallerdeki alegorik peyzajlarda, doğaya nüfuz eden yüzler ölümle yaşam arasından gözlerini izleyiciye diker. Bakışlarda korku, pişmanlık ve son bir umut vardır. Sunak imgesi ile ölümle bağ kurarken, köklerle sıkı sıkıya toprağıba bağlılığı hissedersiniz.



Resim 39. Ateş ve Kül, 1989, Tuval Üzerine Akriplik, Ahşap 150x150 cm. (Ö. K.)



Resim 40. Kül, 1989, Tuval Üzerine Akriplik 130x180 cm. (Ö. K.)



Resim 41. Sapan, 1989, Tuval Üzerine Akriplik Ahşap 150x150 cm. (Ö. K.)



Resim 42. Taş ve Kök, 1989, Tuval Üzerine Akriplik, Ahşap 150x150 cm

Doğayı simgeleyen bu dört elementi insana hatırlatmak ister Balkan Naci İslimyeli. İnsana hayatı sunar bu dört element, değerini bilip koruduğunuzda aslında kendi hayatlarınızı da korumuş olursunuz oysa insan açlığını ve şiddetini doğaya karşı acımasızca kullanır ve yaşam kaynağını yavaş yavaş yok ederek, kendine mezar hazırlar. Anlayıp değer verdiğinizde yapıcı, aksi takdirde büyük bir yıkımın kaynağıdır bu dört temel güç.

Balkan Naci İslimyeli bir röportajında “Hava Su Toprak Ateş” sergisiyle ilgili şöyle bir açıklama yapıyor:

“Bu sergi dünyaya ilişkin karamsarlığımın bütününi taşıyor. Gelecekte korkuluyum. İnsanlar birbirlerini yok ede ede bu günlere geldiler. Şimdi de doğayı karşılıklarına alıyorlar. Havaya, suya, toprağa, karşı durdular. Artık kentler grileşmekten öte siyahlaşıyor. Bu yaygın kül rengi geleceğin bir işareti gibi. Bir intihar hazırlığı içindeyiz. Bireysel planda sadece suçun ağırlığını hissedenler dibe çekiliyor, böyle karanlık bir süreç içinde yaşamak, suça katılmayanlar, uyarıcılar için ağır bir bedel. Gelecek bir dünya var mı buna inanabilseydim bunun tasavvufi bir çile süreci olduğunu düşünürdüm. Bu da hafifletici olurdu belki.”

Pagan bir ruha sahip olduğunu söyleyen Balkan Naci İslimyeli, eğer dindar olsaydı doğa güçlerine tapan bir putperest olabileceğini ifade eder. Doğu felsefesindeki doğaya saygı duruşunu Amerika dönüşü, Türkiye'nin henüz çok alışık olmadığı bir anlatım şekliyle sergi salonuna taşır.

“Hava Su Toprak Ateş” insanın doğaya, karşı gelişile kendi felaketini hazırlamasının bir eleştirisidir.

Modernleşen dünyada insan, doğanın tüm kaynaklarını sömürerek, doğaya hükmetmeye çalışıyor, doğanın atardamarlarını keserek aslında kendi hayat damarlarını kestiğinin bilincinde olamıyor. “Hava Su Toprak Ateş” te bir yangından arda kalan küller hemen hemen tüm serginin ortak dilini oluşturuyor.

Kül artık geriye dönüşü olmayandır, küllerin arasından suçlular pişmanlıkla bakarlar. Kimliklerinin bir önemi yoktur, kül renginde silik yüzlerin. Cetveller ölçünün ve ölçüsüzlüğün göstergesi olarak, kül rengi doğanın üzerine yerleştirilmiştir. İnsanın doğadan almak istediklerinin, sınırlarını bilememesinin sonuçlarıdır tükenmişliğin rengi ve saatler akıp geçen zamanı hatırlatmaya devam etmektedir. Küller üzerindeki

ayak izleri, insana aittir; doğadan geçtiğinin izleridir; izlerini bırakarak, tahrip ederek, kapanmayan yaralar gibi doğaya yerleşmesinin resmidir. İnsanın uyanması için hala geriye dönüş umudu vardır.

Tuvalere soğuk atmosferinde, hayata dair hareketi, yaşamı içinde saklayan imgeler yerleştirilmiştir: kök gibi, sapan gibi, ateş gibi imgeler gri tonların önüne geçen sıcak tonlarıyla yaşamı hatırlatırlar, kapladıkları küçük alanlarda anlamları büyüktür. Evrenin büyüklüğü ve doğanın gücünü hafife alan insan, bu değerlerin karşısında ne kadar küçük ve güçsüz olduğunun farkında değildir.

Batılı bakış açısıyla uygarlaşmanın ve başarının sırrıydı doğayı denetleyebilmek. İnsan doğanın bir parçası olduğunu unuttu, kendini doğanın karşısında konumlandırdı, doğaya hizmet etmek yerine onunla mücadele etti. Oysa Doğu kültürlerinin temelinde Hindistan'da, Mezopotamya'da, Eski Mısır kültüründe doğaya saygı vardır. Gizem ve korkunun ölçekleri, korktuğu ve sevdiği değerlere yaklaşımındaki saygı boyutu, ruhani boyut, Balkan Naci İslimyeli'yi özünde etkileyen değerlerdir.

Yaşam ölüm diyalektiği Balkan Naci İslimyeli'nin eserlerinde içsel bir gerilim yaratır, ölümün gölgesi, korkusu yaşamı besleyen ona anlam katan bir bilinç halidir¹⁰.



Resim 43. Gömüt, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Karışık Teknik, 120x150 cm.

¹⁰ Bernard LEWIS, *İslam ve Batı*, Çev.SÜMER Ç 31.



Resim 44. Sunak I, 1989, Karışık Malzeme (S. K.)



Resim 45. Hava Su Toprak Ateş, 1989, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

3.1.6 “Sır” (1990)

Sır, iletişim ve iletişimsizlik üzerine yapılmış bir sergi, medyatik ortamda iletişimsizliğin nasıl katlanarak büyüdüğünü anlatıyor. Değişen değerler, giderek gelenekten uzaklaşan dolayısıyla insanlar arası iletişimsizliklere neden olan teknolojiyi, çok teknolojik bir şekilde ifade yoluna gidiyor sanatçı.

1990 yılında “Sır” sergisinde bu kez video ve kendi sanatında geniş bir yere sahip olan yazıya yer verir. Sergi, Türk İslam Eserleri Müzesi’nde minimalist bir anlayışla hazırlanmıştır. Sanatçının el yazıları bulunan tabletler eşliğinde, mekana yerleştirilen sekiz videoda, yine sanatçıya ait olan “Sır” şiiri sağır dilsiz alfabetiyle sunulur.

Kaligrafinin bir resim ölçeğinde kullanıldığı sergide sanatçının tuttuğu günlükler, yazdığı şiirler, bir tür yazı resim şekline dönüşerek sır olmuştur. Şiire olan tutkusunu, onun konsantre, kısa yolla yoğun anlatım gücüne sahip olması nedeniyle, resimle olan benzerliğine bağlar. Sergi el yazısı fosillerinden oluşan karamsar bir bütünlük gösterir.

Tabletlerde sanatçının kendi el yazıları vardır ancak okunması imkansızdır. İzleyiciyi, kendine çeken, su gibi akıp giden fakat çözümü mümkün olmayan harflerin içinde merakla boğuşurken bulursunuz kendinizi. Videolara dönen bakışlar gene çözülemez ayrı bir sırla karşılaşılır: Bu kez sanatçının şiirlerinin sağır dilsiz alfabetiyle sunumu karşınıza çıkar.

Sanatçının sırrına ulaşamaz ve anlaşamaz, müthiş gerilim yaratır. İzleyicinin kendine dönmesine ve mücadelesine neden olur. Hayat da bu tabletlerdeki gibi çözülmesi gereken ve beklenen bir sırdır sanatçı için ve sanatçı bu yolculuğuna izleyiciyi de davet eder.

Geleneğin ve değer yargılarının yitip gittiği, medya ve teknoloji gibi nedenleri bir anlatım diline dönüştürürken bir taraftan da geleneği hatırlatan kaligrafik dokuları taşır galeriye. Batının teknolojisini Doğu’nun dönüştürülerek modernize edilen hat sanatıyla bir araya getirir.



Resim 46. *Sır*, 1990, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul



Resim 47. *Sır*, Video



Resim 48. *Sır*, 1990, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul

3.1.7 “Deli Gömleği” (1990-1991)

İlk kez 1990 yılında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, ardından 1992 yılında İstanbul’da Garanti Bankası Galerisinde sergilenir “Deli Gömleği”.

Kant estetiğinin temelini oluşturan, akıl ve d ş gücünün serbest oyununun, sanatsal düzlemde nesnelleşmiş bir anlatımıdır. Delilik metaforu aslında sanatçının “bilinç dahilindeki” denetimsiz i dünyasının, suç sayılmayan dışa vurumudur... D ş gibi. Akıl ise dış dünyayla iletişimi kurar, yapıtın oluşmasında, anlatım biçiminde rehberlik eder.

Akıl ve d ş gücü arasındaki bu hassas dengenin yaratım sürecine etkisini deli gömleğini giyerek anlatır Balkan Naci İslimyeli.

Psikoloji ve psikanaliz konularına ilgi duyan sanatçı, deli gömleğini sanatçı kimliğiyle giymiştir. Sanatçı topluma tüm gerçekleri, bütün açıklığıyla gösteren, hiç bir ön yargı ya da eleştiriye kulak asmadan, toplumsal, şahsi, siyasi veya maddi kaygı taşımaksızın doğruları dile getirebilmelidir. Toplumda gördüğü bütün çarpıklıkları, insanın insana, doğaya ve diğer tüm canlılara karşı, bilerek veya bilmeyerek acımasızca verdiği zararı görmeli ve göstermelidir.

Her sergisinin konseptinde, insanın çektiği acılara, birbirlerine verdikleri zararlara değinen sanatçı, konuşma özgürlüğünü, yaptığı işler yoluyla kullanır. Bir sanatçının yapması gereken de budur zaten. Kandinsky’nin “ağdaş sanatçılar toplumun ruhsal öğretmenleridir ve öğretilerinin önem taşıması için anlaşılabilir olmaları gerekir.”¹¹ sözleri sanatçının bu çabasını destekleyen ifadelerdir.

Sanatçının açık sözlülüğü delilik sınırındadır; ancak bir akıl hastası bu denli korkusuzca, herhangi bir hesap kitap yapmadan, ancak ve ancak içinden gelen doğruları dile getirebilir. Bu durum sanatçı ile deliliğin uç uca geldiği ancak birbirine karışmadığı sembolik bir durumdur, sanatçı deli olma özgürlüğünü akıl dahilinde kullanır, ancak rolü bittiğinde normal bir insan gibi hayatına devam eder.

¹¹ Bkz. (1), KANDINSKY- EKİNCİ, 17

Deli Gömleği'nin siyah ve kurşundan olan malzemesi, onun toplum içinde dokunulmazlığını, yani hiç bir davranışı nedeniyle ceza almama durumunu ifade eder, bu da sanatçının toplum içindeki  zg r konuşma gücünün sembolüdür. Kurşun, malzeme bakımından sert ve mukavimdir, kavrayış gücü ve hayal gücünün serbest oyunuyla, kurşunun sembolik karşıtı olan g ç ve dayanıklılık, seyredildiği mimetik bir cisim olan g mlekte, adeta seyre gelir. Bu rasyonel kavram kendine has duyu nesnesinde suret kazanmıştır, öte yandan beyaz deli gömleklere doğumun ve ölümün sembolüdür, saflığı temsil eder, baştan bir teslimiyet ve kurban olma halini de içinde barındırır. Sanatçı sözlerinin birilerini rahatsız edebileceğini en baştan bilir ve sonuçlarını göze alır. "Deli" nin gözleri kapalıdır, kendine veya havaya bakar, kendiyile ilgilidir, kendini sorgular, seyredenden de bunu bekler. Dış dünyadan gelecek, toplumsal baskılara ve şekillendirmelere açık değildir. G mleklere  zerindeki okunamayan sanatçının el yazısıdır, kurallarını kendi koyar, kimsenin anlaması onu ilgilendirmez, dış dünya ile ilişkidedir ancak onlara kendini anlatmak için kendini zorlamaz, bir akıl hastası gibi, anlaşılmayı umursamaz görünür.

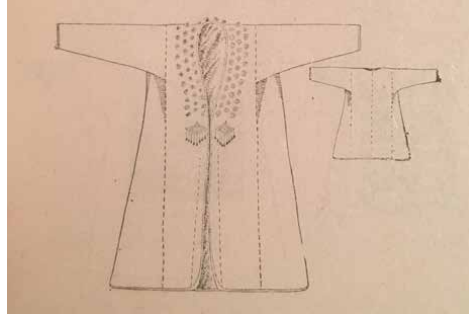


Resim 49. Deli Gömleği II, 1990, Tuval  zerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun
175x 223 cm. ( . K.)



Resim 50. Deli Gömleği, 1991, Tuval  zerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun 116x160 cm.

“Deli”nin gömleği Nohurlu Türkmenleri’ne ait üstlüklerin kesimini taşımaktadır¹², “Deli” nin başında ise klozet kapağından bir aura bulunur. Bu erken dönem Hristiyan resim sanatında sıkça kullanılan, aslında ilk defa İran ve Hint inanç sistemindeki Tanrı Mithra’nın başında görülen, daha sonra Mezopotamya, Anadolu ve Yunan üzerinden Avrupa’ya yayılmış olan, kısacası bir çok dönem sanat yapıtlarında yer almış, dinsel ayrıcalığın yanında sosyal statü farklılığını da gösteren “hale” imgesine bir gönderme olarak okunabilir. Hale, aydınlığı, güneşi ve aydınlanmayı temsilen, güneşin ve ışığın rengi olan sarı ve beyaz olarak kullanılmıştır, ancak “Deli”nin aurası siyah veya beyazdır, deli gömleklerinde olduğu gibi bu tezatlık bilinç dışı gelgitleri temsil eder, portre kapak içine adeta sıkıştırılmıştır, kapağı kaldırdığımızda göreceğiniz kendinizden başkası değildir. Balkan Naci İslimyeli Deli Gömleğini giyerken Doğu ve Batı geleneklerini bir araya getirir.



Resim 51. Nohurlu Türkmenlerin Üstlükleri

Sanatçı aynı konuda performanslarıyla konuyu destekler. Sanatı bir nesne değil eylem olarak görmemiz gerekir. Sanatçı “Delilik” sembolüyle aslında “Sanatçı” olma durumunu taklit eder. Sanatçı akıl hastasına dönüşür ve üretim sürecini görünür kılar. Bu yolla kendisinin ne olduğunu bulur. Görüntü önemli değildir, fiil sırasında ortaya çıkan kavram önemlidir; kavram bizatihi sanatçının sanat yapma eylemidir.

Balkan Naci İslimyeli’ye göre sanatla delilik arasında net bir ayırım yoktur, sanatçı kültürün verdikleriyle yetinmez, her zaman, karşı durduğu ve reddettiğinin yerine alternatif bir düşünce koyabilmelidir. Bu üretim sürecinde zihninde, hayattan edindiği tüm değerlerini bir araya getirir, korkuları, düşleri, paranoyalarını... Tıpkı

¹² Prof. Dr. Bahaeddin ÖGEL, *Türk Kültür Tarihine Giriş 5, Türklerde Giyecek ve Süslenme*, 179.

bir şizofren gibi zaman zaman gerçek dünyadan kopar. Fakat sanatçının deliliğe çok yakın sınırlara gidip gelme halinde ondan farkı, tüm bu uçuşan kavramları mantıksal bir imgeye dönüştürebilmesidir.

“Deli Gömleği” sanatçının daha sonraki sanat yolculuğunda devam ettireceği ve kendisiyle adeta özdeşleşecek olan farklı malzemeleri bir arada kullandığı dönemlerin başlangıcı gibidir. Bu “Giysi Tuvaller” hem bu yönüyle hem de sanatında gene önemli bir yer tutacak olan “Giysi” parantezini açması nedeniyle de ayrı bir dönüm noktası olur.

3.1.8 “İz” (1991)

Her şeyin başlangıcıdır izler, bırakılan, biriktirilen, saklanan, acıtan, ağlatan hafızada tutulan her kod bir anın izidir. İnsanı insan yapar çoğaldıkça, olgunlaştırır, şekillendirir. Yaşamdaki yüzlerce günden, unutulmayan, unutulamayanlardır. Kimileri hatırlamak istemez, kimileri saklar, utandır. Sanatçı biriktirir ve dönüştürerek aktarmak ister.

Bir de hayatta bir iz bırakabilme çabası vardır sanatçının... Balkan Naci İslimyeli'nin ardında bir iz bırakma çabasının dile gelmesidir “İz”, dünyada her şeyin bir dönüşüm içinde olduğuna inanır, insanın ölümle topraktan bir bitkiye can vereceğine , her canlının bir diğerinin var olmasına neden ve kaynak olduğuna inanır. Bu sirkülasyonun içinde bedenler gelip geçici nesnelere. Dünyada bulunuşuna bir anlam katmak ister. Sanatçı geçerken bir iz bırakmak ister, insan gibi geçici olmayan kalıcı bir iz.

Sanatçının yapıtlarında bıraktığı onun günlüğüdür, ayak izleridir, söyledikleri, yazdıklarıdır, fırçası ve paletidir yol arkadaşlığı yapan yanında... ve hepsinin bir araya gelmesinin nedenidir belleği. Giderken mezar taşına başka bir şey yazılsın istemez, yaşanmış hayatının hikayesidir sanatı. Ölüme karşı bırakılmış bir izdir. Fermanlara bıraktığı parmak izleridir kendi el yazısı, imzasıdır, kendidir, günlüklerindeki yüzlerde gidip gelen, zamanla değişime uğrayan, zaman zaman tanınmaz olan. Bazen acı çeken, bazen kendini anlamaya çalışan portrelerinde kendini arayış çabası, kendini bilebilme çabalarıdır. Zamana karşı yıpranmayan tek

sayfadır kendini bulduğu, kendine baktığı an. Bu insanın tek yapması gerekendir belki de. “İz” Sanatçının geride bıraktıklarının özel adıdır.

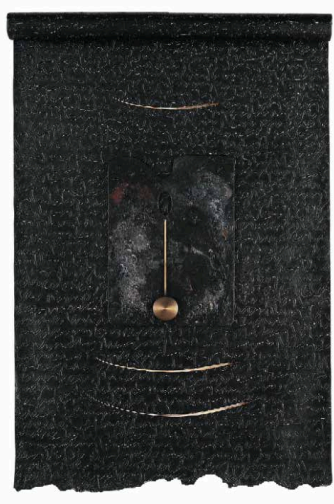


Resim 52. İz, 1992, Yerleştirme, Tuval Üzerine Akrilik, Taş, Toprak 300x500 cm.

Balkan Naci İslimyeli sanatta “Ben” diyebilmenin önemine inanır. Kendine sorduğu tüm soruları izleyenle paylaşır çünkü insana ait her şey evrenseldir, bu nedenle yüksek sesle “Ben” demekten korkmaz.

“İz” in ana malzemesi sanatçının okunamayan el yazısıdır. Yazıları okunaksız hale getirmesinin amacı, yazının detaylarıyla değil, ruhuyla, iletişim isteğinin büyüüyle karşılaşılmasıdır. Tuval üzerindeki tekstür pastasına yazdığı el yazılarında, resimsel serüveni, üzerinde baskı oluşturmuş anılar, öğretim yıllarının şiddeti, kabusları vardır. Tüm bunların üzerini boya katmanlarıyla kaplar, üzeri zamanla örtülen ama bellekten hiç bir zaman silinmeyen izler öylece orada durmaya devam ederler.

Geleneğe, eskiye bağlılığının, geçmişle olan temasını hiç bir zaman yitirmek istemeyişinin anlatımı olan “İz” de, yine modern bir anlatım hakimdir. Gelenekçi olmak demode olmayı gerektirmez.



Resim 53. Zamanın Belleği, 1992,
Tuval Üzerine Akrilik, Ahşap, Çinko,
90x130 cm.



Resim 54. Sanatçının Günlüğü, 1992, Tuval
Üzerine Akrilik, Ahşap, Çinko, 60x84 cm.

3.1.9 “Fotoğraflar”, “Bir Ev Kadınının Fotoromanı”

Balkan Naci İslimyeli sanatın tüm dallarının birbirine hizmet etmesi gerektiğini düşünür ve birbirinden ayırmaz. Sanatçının söylemek istediği, anlatmak istediği en iyi hangi dille söylenebilirse o dili kullanmaktan çekinmez, kolaj, video, şiir, giysi, performans, yazı gibi. Hayatın her alanından topladığı ve kendi kullanım alanlarından ayırarak sanatına soktuğu nesnelere, onun sanatında onunla ortak dili konuşmaya başlar.

İtalya döneminde çektiği fotoğrafların da yer aldığı “Fotoğraflar” ve “Bir Ev Kadınının Fotoromanı” sergileri fotoğraf sergileridir. Bu fotoğraflar kadının mekanla olan ilişkisini irdeleyen, kadının “kadın” olma durumunu, mekana sıkışıklığını, bu sıkışmışlıkta kendine kurduğu küçük, yorucu, rutin dünyasını, zorunluluklarını, toplumun ona yüklediği mecburi görevleri sorgusuz kabullenişini, mutsuzluğunu, gölge olma ve gölgesiyle yaşama durumunu sorgulayan karelerdir.

İtalya’da her iki dünya savaşını da görmüş bir anne kızın pansiyoneri olan Balkan Naci İslimyeli, onların yalnızlıklarından çok etkilenir. Bu dizide kadınların, senelerin

ve yaşamışlıkların izlerini hala yüzlerinde taşıyan ifadeleri, fotoğraflara ruhsal bir boyut katar. Kadının Doğulu ya da Batılı olmasının bir farkı yoktur aslında, “Pentimentolar”, “Deja vu” ve “Bir Kadının Fotoromanı”nda göstermeye çalıştığı kadın, dünya kadınıdır, içinde bulunduğu giysilerden soyunup, hapsediği mekanlardan koparıldığında, tüm soğukluğuyla hissedilen yalnızlığıdır tuvallere yansıyan. Fakat kadının tüm bu yalnızlığına rağmen, hatta dekadans içinde dahi olsa hep bir duruşu vardır. Yaradılışı nedeniyle çoğul ve verici tarafı, doğanın ona verdiği doğurganlık içgüdüsünde saklıdır.



Resim 55. Bir Ev Kadınının Fotoromanı I



Resim 56. Bir Ev Kadınının Fotoromanı II



Resim 57. Bianca Piccolo, 1980, Fotoğraf, 70x100 cm



Resim 58. Anne Kız, 1980, Fotoğraf, 70x100 cm.

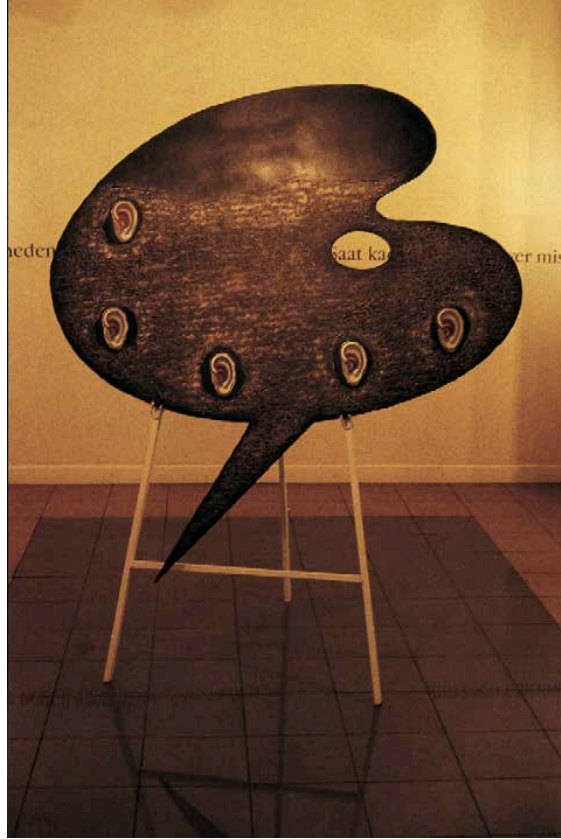
3.1.10 “Söz” (1993-1994)

Sanatçının sözü, en yakın arkadaşları olan paleti, tuvali, fırçası, şövalesi ve tabii ki sanatçının kendisi, kendi oto portresiyle kurulmuş büyük enstalasyonlardır. Sergi mekanı boyunca uzanan, bant halinde ilerleyen, ressamın kendi el yazısıyla yazılmış sözleri; “Kimsiniz?”, “Saat kaç?” gibi kodlar ve sorularla, sıradanlaşan yaşam biçimlerini anlatır nitelikte enstalasyonlara eşlik eder.

Tuvaler ve paletler söz baloncuğuna dönüşür, sanatçının “Bir şeyler söylüyorum, kulak verin, paletim bunun için çalışıyor, tuvallerimi okuyun “ dediği, bunu açıkça belirttiği dönemdir. Bundan sonra gelen dönemlere bir hazırlıktır bir bakıma, sanatçının sorgulama dönemleri başlayacaktır, insanlığa dair, insanlığın tüm marazlarını, tüm günahlarını, suçlarını, bilmezden, görmezden gelinen, sorgulanmadan üstü örtülen taraflarını hatırlama vakti gelmiştir. Önce kendini sorgulayan sanatçı kendi üzerinden “hepimiz bunu yapmalıyız” demeye hazırlanmaktadır. Bu süreç Balkan Naci İslimyeli’nin işaret ettiği dönemdir.

Sanatçının uzun bir yolculuğa benzeyen sanat yolunu en baştan bu kadar sistemli olarak planlamış olma olasılığı var mıdır? Her adımın hep bir sonraki adımın habercisi olması, bu yolculukta büyük bir düşün gücünün sanatçıya eşlik ettiğinin açık göstergesidir. Bütün sanatına baktığımızda adım adım yol aldığını gözlemleriz. Her bir eser kendi içinde bir kavramı taşıırken, her dönemi ve her sergisi de bölünmez bir bütünlükte tek bir iştir; bir biriyle bağlantılı, bir bütünün parçalarıdır. Sanatının

tümüne baktığımızda gene aynı şeyi görürsünüz: Sanatçının tüm eserleri bir araya geldiği zaman ortaya tek bir iş çıkar. Bir süreç, aralarında hiç bir kopukluk olmayan, kendi içinde zamansal, tematik bir sürengelik barındıran, sürekli gelişen büyüyen eklemlenen, malzeme ve kavram katmanlarıyla zenginleşen uzun bir yol bulursunuz. Bu yolda “Söz” serisinin farklı bir yeri vardır, sanatçı bu dönemde “Durun ve dinleyin” demektedir, estetik kavramı hiç bir zaman göz ardı etmeyen tarzında, söylemlerin, kavramların birinci sıraya oturmasını ister sanatçı. Eğitimlik hayatında da öğrencilerini sürekli bir kavram üzerinde derinlemesine düşünmeye, kurcalamaya, araştırmaya ve bu kavram üzerinden üretmeye teşvik eder. İnsan aklına güveni tamdır, üretim arkadan gelecektir ancak estetik bilincini hiç bir zaman yitirmeden. Sanatın oluş sürecinde hep o iç seslerle esrimeyi yol arkadaşı edinerek yürütür.



Resim 59. Ressamın Sözleri, 1993,
Tuval Üzerine Akrilik ve Çinko, 108x175 cm.



Resim 60. Fısıltılar, 1993, Tuval Üzerine Akrilik ve Çinko, 172x195 cm.

3.1.11 “The Steps” (Adımlar) (1995)

1995’de Amerika’da açtığı sergi, Balkan Naci İslimyeli’nin sanatındaki önemli başlıklardan kolaj ve yazının bulunduğu sergidir.

“İz” le başlayan sanatçının kendine dönme, kendiyle yalnız kalma, kendini dinleme hali “Adımlar” da da devam eder.

Prof. Nedret Öztokat, “Balkan Naci İslimyeli: Bir Yolcu” yazısında İslimyeli’yi, insanın yaşam içindeki duruşunu ve yaşamın rutin akışında gel gitler yaşayan bireyin, varoluşunu sorgulayan; mesleğine sadık, usta bir sanatçıya, bir yolcuya benzetir¹³.

Balkan Naci İslimyeli bir yolcu misali yol alır sanatında, her dönem farklı bir sorunun peşine düşer. Tüm yapıtlarında söylemek istediği bir söz, anlatmak istediği bir kavram vardır. Etrafını sürekli meraklı bir çocuk gibi gözlemler, kayda alır, hissettiği ve anlatmak istediği tüm olguları biriktirir belleğinde. Bazen taslaklar halinde, bazen yazarak unutulmaz hale getirir. Bu birikimler zamanı gelip sanatına dahil olana kadar sıralarını beklerler. Bu yolculuk hiç bitmez, bir sergi bittiğinde hemen diğer yolculuğun kaynaklarına yönelir. Yeni adımlarında fikrin oluşması

¹³ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 22.

hızlıdır. Bir derviş gibi arınmak ister zaman zaman, üretmek için yalnız kalmak ister çünkü sanatçı yalnız başına yol alır sanatta.

“Doğasıyla Gezinen Adam” kapalı bir mekan içindeki sanatçının doğayı kendi doğasında taşımasıdır, nesne olarak mekana dahildir fakat tinsel olarak doğada sessiz, sakin yol almaktadır. Kendi başınadır, “Arayıcı”da ve diğer adımlarda da hep yalnızdır. sanatçının kendi kendini aradığı bir dönemdir “Adımlar”.

İslam tasavvuf düşüncesinin çağdaş ve kavramsal bir yanı olduğuna dikkat çeken İslimiyeli, yalnızlık içinde sürekli kendini arama ve sorgulama hali açısından da sanatçı ile derviş arasında bir bağ kurar. Sanatçı Doğu’ya ait değerleri Batı’lı bir dille ifadeyi bu kolaj fotoğraf serisinde de sürdürür.

Sanatçının bu yolculuğunun ve yalnızlığının fotoğraflarının üzerine yazılan yazı “NOTHING IS EVERYTHING”dir. Hiç anlamına gelen “nothing” dervişlerin hiç olma, yok olma felsefelerine bir göndermedir. Yedi parçadan oluşan eserin her parçası dervişlerin seyr-ü sülukunu anımsatan manevi ve ruhi yolculuğunun ve kendini arayıp bulma çabalarının fotoğraflarıdır. Kimlik ve varlık sorunu üzerinde duran sanatçının elindeki asa ve üzerindeki kaba kumaştan yapılmış ihramı bu metaforik anlatımı destekler.¹⁴

Aradığı “Hiç” dir sanatçının. Çöllerde, dağlarda, sularda, gökte doğanın yücelik kavramının içinde küçük bedeni, yapayalnız varlık nedenini sorgular. Ulaşmak istediği tinsel boyut yansır izleyiciye, sanatçı ordadır fakat yoktur, kendisiyle ilgilidir. Kendiyle ilgili sorularını yalnızlığı ve teklifi içinde bulmaya çalışır.

“Hiç” adlı işinde, yanmış kibrit çöpleri; insanın hayatının, bu yolculukta gelip geçici olan, bir kıyafet gibi taşıdığı bedeninin sembelleri olarak basitçe ve dağınık bir şekilde bırakılmıştır çıplak vücudunun üzerine.

“Hiç” tasavvufta derin bir felsefi ideolojinin sembolüdür. İnsan kendi egosunu yendiğinde, kendi varlığının hiç olduğunu kavrar. Egosal benlikten kurtulan, evrensel

¹⁴ Meryem GÜNANA, *Yazı Resim Geleneğinin Alevi Bektaşî Sanatındaki Örneklerinin ve Günümüz Sanatına Yansımaları*, 94

benliğe ulaşır, yani birlik benliğine dönüşür. İnsanın inançlarla gelen veya felsefeyle açıklanmaya çalışılan asli varoluş nedeni, özünde saklı olanın ortaya çıkarılmasıdır.

Platon felsefesinde de en üst *theckne* olan *philosophia* faaliyetindeki amaç yine saklı olanın açılmasıdır. *Philosophia*'nın doğru *tapos*'u (mekanı) *psukhé*'dir, psukhe idealar dünyasıdır. *Philosophos*'un gerçeği görebilmesi yani *eidolon*'dan *eidos*'a geçişi metafizikle olur, *Philosophos* burada bilen değil, öğrenen kimsedir aslında. Sokrates, öğretmenlerin öğrencilerine, daha önce olmayan bir öğrenme gücü bahşetmediklerini, onlarda bu gücün zaten var olduğunu, mühim olanın bu *amnesia*'nın (unutuş) tekrar hatırlanması (*anamnesia*) için gücün nereye çevrilmesi gerektiğinin bilinmesi olduğunu söyler. Doğuşta beden (*soma*) unutarak gelir , bu bir amnezi durumudur, *philosophia* faaliyetiyle çifte değilleme yapılır, unutulmanın yeniden hatırlanması (*anamnesia*) olur ve oluşun alanı *doksa*'daki saklı olanın saklı halinden, yokluk, bilgisizlik durumundan, varlığın alanı olan *aletheia*'ya saklı olanın açılması, hakikate, varlığa ulaşma durumudur. Tıpkı dervişler gibi. Oluş olarak hiçliği kavrayan, platon felsefesindeki varlık boyutunda heplik hakikatini yaşar, gerçek olan da budur. Teklik aynasından hakikatin varlığını, kendi varlığında seyreder. Bütünü, birliği, hepliği idrak eder. Tam olarak sanatçının aradığı da budur.

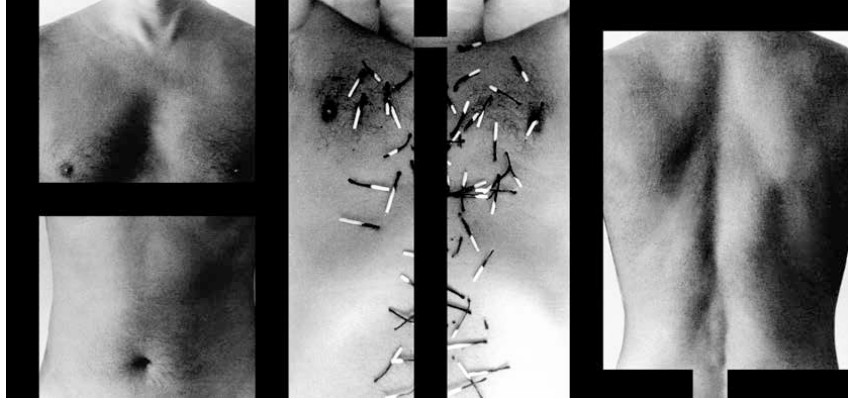
Sanatçının “Çile” serisi, “Adımlar” serisinin devamı gibidir, Sanatçının kendi portresini ve bedenini kullanması, sanatçı kimliğiyle yaratma sürecinin sancılarının bir anlatımı olarak da okunabilir. Sanatçının bedeninin üzerinde yanık kibrit çöplerinin bulunduğu “Çile” ve “Yanık” işleri bu serideki aynı temalı diğer bir çok eseri gibi 1993-1994 yıllarına tarihlendirilmiştir. 1993 yılı Sivas'ta Madımak Otel'i'nin içinde ki bir çok aydın, sanatçı ve yazarla beraber yakıldığı senedir.



Resim 61. Bir Adımın Analizi,
1995, Karışık Teknik, 16x40x50 cm.



Resim 62. Bir Adımın Analizi, 1995,
Karışık Teknik, 16x40x50 cm.



Resim 63. Hiç, 1995, Fotoğraf, Boya, 30x42 cm. x 3



Resim 64. Doğasıyla Gezinen Adam, 1993-94, Kolaj, 21x31 cm.

3.1.12 Enstalasyonlar

Enstalasyonlar, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında erken dönemlerden itibaren yer almıştır. 1988-1989 yıllarında “Hava Su Toprak Ateş” le başlayan ilk enstalasyonlar daha sonra sanatçının hiç bir zaman vazgeçmediği bir anlatım dili olur. Ağırlıklı olarak hazır nesne kullanmayı tercih eden sanatçı, farklı malzemeleri bir araya getirerek yeni bir nesne oluşturduğu heykel işlerinin yanı sıra, çeşitli malzemeleri kendi alanlarından çıkarıp, dönüştürerek, bir araya getirerek ve farklı anlamlar yükleyerek, iç ve dış mekanlara taşımış, geniş ölçekli mekanlarda, mekanı da enstalasyona hizmet edecek şekilde kullanmıştır.

Ülkemizde ve dünyanın bir çok yerinde halledilememiş bir sorun olarak insanın gelişimindeki en önemli dönemlerden biri olan eğitimi ve eğitim sistemini ele alır. Tek tip formal eğitimi bireyin kişiliğine hakaret olarak görür. Çarpık, dayatmacı, baskıcı, yaratıcılıktan uzak, farklı fikirleri, farklı kişilikleri dışlayarak sistemin dışına itmeye meyilli ve tamamen şekilci normlara sıkışmış dinamiklerini ironik bir anlatım yoluyla biçimlendirir.

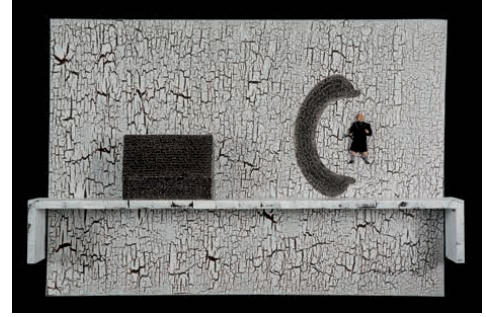
“Öfkeli Öğrenci Anıtı”, “Okul Aile Birliği”, “Son Kübist” gibi isimler verdiği enstalasyonlarından “Suçlu Öğrenci” de, öğrencinin çantasındaki silgi ve kalemlere silah doğrultur; “Okuldan Kaçan Çocuk” ta, okul iç mekanlarında sıkça görülen bayrağın üzerindeki ay, öğrencinin beyaz yakası; yıldız ise öğrencinin kendisidir. Öğrencinin adeta tahtaya çakılı bir şekilde duruşu; “Okul Aile Birliği”ndeki “aile” figürü; bu gülünesi eğitim sisteminin, ironik bir yorumudur. Özellikle ilkokullarda şekilci, tüm öğrencileri bir örnek yapan, farklılığı ortadan kaldırmaya yönelik askeri disiplin ve tek tip olma mantığından gelen uniform anlayışının baş aktörlerinden olan “temiz” beyaz yaka, bir başkaldırı olarak siyah renktedir ve öğrenci öfkeli. Bunlar sanatçının eğitimle ilgili sözleridir.

1996 yılındaki “Öteki Tavşan” isimli enstalasyonlarında da bu farklı olma durumuna dikkat çeker. Farklılığın yarattığı algıya; İnsanın farklı oluşundan dolayı toplumda gördüğü baskıya; farklı olanın, aslında toplumun bir marazı olan bu durumun kurbanı seçildiğine dikkati çeker. Bireyin kendi seçimi de değildir üstelik farklı olmak,

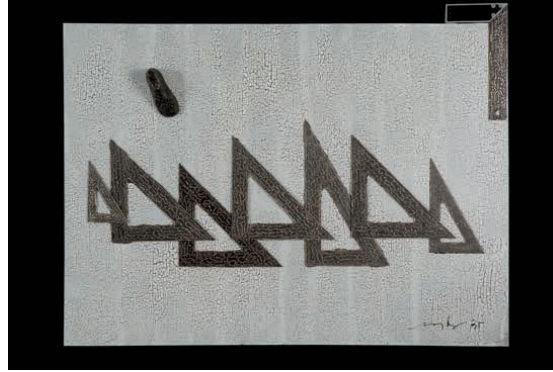
yazgısıdır hayatta, “Yazgı” da Balkan Naci İslimyeli’nin ana başlıklarındandır. 1997 yılında “Yazgı” isimli enstalasyonlarını hazırlar. 2003 yılında hazırladığı “Ölü Kızlara Ağıt”, “Ölü Çocuklara Ağıt” ve “Yeniden” yerleştirmeleri insanın yazgısıdır dünyaya gelirken seçmediği, bilmediği.



Resim 65. Okul Aile Birliği, 1995,
Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 66. Okuldan Kaçan Çocuk,
1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik



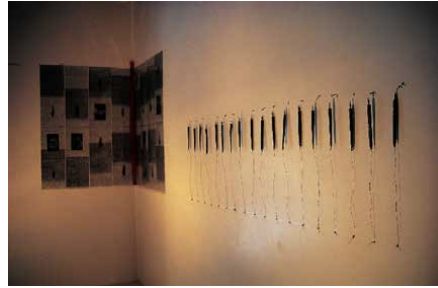
Resim 67. Son Kübist, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 68. Suçlu Öğrenci, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 69. Öteki Tavşan, 1996, Fotoğraf



Resim 70. Yazı-Yazgı, 1997, Yerleştirme

“Ölü Çocuklara Ağıt” işinde çocukluğun saflık ve şeffaflığını simgeleyen su dolu çocuk küvetlerinin toplu görünümünde, onların neşe dolu cıvıltılarının anılarıyla irkilerek bu büyük ve trajik boşluğu kavrarız. Küvetlerin dibine yerleştirilen aynalar, suyun parlaklığıyla güçlenen bir yansımayla izleyeni içine çeker. Henüz okula gidmeden ölüme giden, okul çağındaki çocukların öyküsüdür, dupduru suların boşluğu.



Resim 71. Ölü Çocuklara Ağıt, 2003, Düzenleme

“Ölü Kızlara Ağıt” bir bölgenin ayıbıdır, cinsiyetinden ötürü yargısız infaz edilen çoğu çocuk yaştaki kız çocuklarının kötü yazgısıdır. Temizlenemez kafaların kirlettiği, adıdır insanın. İnsanlığınızdan utanırsınız, utanmaz törelerin, aşılamaz kara bulutlarla kaplı kafalarında göz gözü görmez, bilinç düşünemez, dil çözülemez olmuştur. Nafile olmuştur, bağırarak, çağırarak, kulaklar sağır olmuştur. Yalnız bir ümittir sanatçının sesi. Balkan Naci İslimyeli bu çalışmasında bir koridoru su boruları ile döşer, gezenlerin ayağına takılması için...

“Yeniden” de ise enstalasyonlara Nazım Hikmet’in Hiroşima’yı anlatan “Kız Çocuğu” adlı şiiri eşlik eder. Büyük yara yeniden hatırlanır. Daha sonra “Suç” da ve “Arka Yüz” de devam edecek olan sorgulama sürecinin bir durağıdır “Yeniden”. Modern çağın büyük güçlerinin, teknolojiyi ne denli acımasızca kullanabileceğinin en acımasız örneğidir Hiroşima ve Nagazaki. İnsan olmanın utancını yaşatan, kapanamaz yaralar, temizlenemez lekelerdir, güç savaşlarının ortasında yanıp giden bedenler. Üzerinden geçen yıllar katlanıp artsa da etkisi hiç geçmeyecektir, insan soyu tükeninceye kadar akıllarda büyük bir ayıp olarak kalacaktır. Suçsuz küçük bedenleri, dünyayı göremeden toprağa verilen çocuklardır “Ölü Çocuklara Ağıt”.

Doğu töreleriyle, Batı gücüyle sahnededir bu sefer. İnsan olmayı hatırlatmak isteyen yerleştirmeler, acımasızlığın Doğu ya da Batı’ya mal edilemeyeceğini bir kez daha hatırlatır gören gözlere. Nice çocuklar, nice genç hayatlar yaşanmadan bitmiştir. Sanatçının üniversite yılları 68 Kuşağıdır, ölümün, siyasetin genç bedenlere, eğitim kurumlarına girdiği yıllardır. T cetvelleri ölçünün ve ölçüsüzlüğün belirteci olarak yerini alır. Simsiyah, yanmış çelenkler bırakılır umutlara ve sanatçı kan örneklerini sergi salonuna taşır.



Resim 72. Ölü Kızlara Ağıt, Düzenleme



Resim 73. Kan Örnekleri, 2005



Resim 74. Yeniden, 2003, Düzenleme



Resim 75. 1968, 2005, Düzenleme

3.1.13 “Suç” (1995)

Suçluluk Balkan Naci İslimyeli'nin başat temalarındandır. Suçluluk, var olma bilincinin bir parçasıdır. İnsan varlık nedenini, kimliğini, ne kadar kendine ait olduğunu, topluma ne verdiğini, ne aldığını sorgulamalıdır.

İslimyeli “Suç” sergisiyle Avrupa'nın tarih sayfalarına gömerek, üzerlerini örtmek istediği olayların kapılarını aralar, aralanan kapılardan yayılan kötü kokular birilerini rahatsız edecektir ancak unutmak, unutturmak kolaylıktır. Suç, vicdan ve bedeller sürecinin bir birine bağlı olduğunu, sanatçının da tıpkı diğer tüm insanlar gibi hem suçlu hem de tanık olduğunu “Günahlar ve Sevaplar” adlı eseriyle temsil eder.

Bir bellek sergisi olan “Suç”da geniş tarihlere yayılan Batı'lı zaman anlayışını, anda yoğunlaşan Doğu'lu zaman anlayışında sergi mekanına taşır. İnsan hakları konusunda Doğu'ya insanlık dersleri vermek isteyen Batı'nın tarihi, sömürgecilik üzerinden şekillenmiştir. Barbar olan Doğu'dur, nedeni tarihin Batı'da yazılmasıdır.

Ona göre sanatçı insanlığın işlediği suçları takip eden, gören, sorgulayan ve sanat aracılığıyla kaydeden kişi, dolayısıyla da insan vicdanının bir tür sözcüsü olmalıdır. Bu bağlamdan hareketle insanlık ayıplarının üç temel maddesi olarak tanımladığı ve tüpler içine doldurduğu kül, toprak ve kanları, büyük siyah tuvaler üzerine yan yana yerleştirerek oluşturduğu enstalasyonunda, insanların sürgün edilmesini, öldürülmesini ve toprak hasretlerini anlatmaktadır. Bu, utançlar tarihinin deşifre edildiği bir anı panosudur.



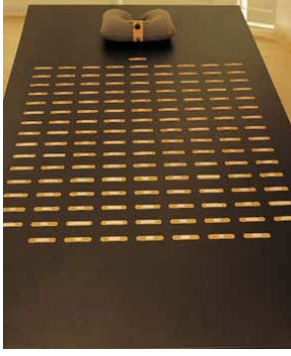
Resim 76. Günahlar Sevaplar, 1995, Fotoğraf

Balkan Naci İslimyeli için zaman sınırları olmayan özgür bir kavramdır. Zamanı, insanı besleyen, olgunlaştıran bütüncül bir olgu olarak alır. Geçmişe ilişkin bilgilerimiz, birikimimiz, duygularımız; geleceğe dair hayallerimizle birlikte, bugünün içinde yaşadığımız şu andır. Dolayısıyla bu üç zaman katmanını “an” dediğimiz kavram içinde barındırır. Sanatçı sergilerinde zamanın verilerini her hangi bir kronolojik sıra gözetmeden kullanmıştır. Önemli olan o yapıt hakkındaki öncelikleridir, bu yanıyla onu postmodernist bulanlar da vardır ancak “Suç” sergisinde zaman kavramı, bir döneme işaret eder, bu yanıyla sanatçı diğer sergilerinden ayırır “Suç” u. “*Yüzyılın suçlarına odaklandım*”¹⁵ der.

Sergi mekanındaki çekmecelerde ayrılmış suç dosyaları, günah çıkartma sehpaları suça ve suçluluk duygusuna göndermeler yapar. Galeri duvarlarına gömülü çekmece kapağı formlarıyla, suç belgelerini bir tür insanlığın vicdanına gömer.

Suç fiilinin tüm zamanlardaki çekimlerinin metinsel bir bant olarak galeriyi kuşattığı enstalasyonun merkezinde yer alan video setinde sanatçının “Kan Lekesi Çıkmaz” adlı videosu durmaksızın gösterilir.

¹⁵ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 50.



Resim 77. Suç, 1995, Yerleştirme



Resim 78. Suç, 1995, Karışık
Teknik, 36x146 cm.

Lady Macbeth'in bir tiradından (Macbeth, Act V, Scenes 1-X) yola çıkarak hazırladığı video ve pano da oldukça etkileyici bir görsele sahiptir. Shakespeare'in unutulmaz tiradlarından birinde, Lady Machbeth suçluluk duygusuyla, ellerini görülmeyen kandan temizlemek ister, ruhunun ihtiyaç duyduğu temizliği bir tür bedensel temizlik ritüeline dönüştürerek elinde gördüğü, aslında gerçek olmayan, kendi bilincinde yarattığı kandan kurtulmaya çalışır ancak başaramaz, sahnede kan metafor olarak kullanılmıştır, suçu temsil eder, bir defa elinize bulaştı mı Macbeth'in söylediği gibi, hiç bir okyanusun suları onu temizlemeye yetmez. “Kan Lekesi Çıkmaz” adlı çalışmasında Balkan Naci İslimyeli de hiç durmadan ellerindeki kanı sembolize eden kırmızı boyayı yıkar. Yıkandıkça bulaşan ve bir türlü arınamayan ellerle, insanlık tarihine bulaştırılmış, arınmanın mümkün olmadığı fakat tüm bu suçlardan her bir bireyin sorumlu olduğunun ve dersler çıkarması gerektiğinin altını çizer. Kan çıkmaz, insanlık tarihinde bir leke olarak kalır.

Hiç bir şekilde sarılamayacak derin yaraların bir ifadesi olarak sergideki yerini alır üzerinde ressamın sözleri yer alan yara bantları.



Resim 79. Kan Çıkmaz, 1995, Video



Resim 80. Kan Çıkmaz, 1995, Video

3.1.14 “Suret” (1998)

Sanatçının kendini sorgulama süreci 1998 yılında “Suret” sergisinde de devam eder. Atatürk Kültür Merkezi’nde açılan sergide, ressam gelenekle hesaplaşır ve anonim ressam kimliğini sorgular. Geçmişin halk resmi ve halk hikayelerine özgü kanon yapılarını modern bir dile çevirir¹⁶. Her yapıtın açıklayıcı bir tümcesi vardır, bunlar “Suret neyin resmidir?” sorusuna, sanatçının cevaplarıdır. Sanatçının sanatla olan ilişkisini özetler.

Suret: “Sanatçının Kendini, Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir”, “Sanatın, Sanatçının Gerçek Resmi Olduğunun Resmidir”, “Sanatçının, Kendi Yoluna Gittiğinin Resmidir”, “Sanatçının, Kendine Eziyetle Olgunlaştığının Resmidir”, “Sanatçının, Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir”, “Sanatçının, Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir”, susarak, kendine bağlanarak, düşünerek çile çektiğinin resmidir, “Gidenlerin Büyüdüğüünün, Kalanların Küçüldüğüünün Resmidir”, sanatçının toprağı dinleyerek öğrendiğinin, elleriyle gördüğünün resmidir... Tüm bu cümleler sanatçının tanımı ve aynı zamanda sanatçı olma sürecidir. Sanatçı ne ise sanatı da odur. Bu noktaya gelebilmek, eklenerek gelişen uzun ve zorlu bir süreçten geçer. Sonunda varılan yol hiç bir zaman varılamayacak yolun başlangıcıdır. Sanatçının elleri, gözleri değıldir aslolan, onlar sadece yardımcı elemanlardır, sanatçının gerçeğı suretin ardında saklıdır.

Suret sanatçının kendi suretidir, ontolojik anlamda ele aldığı sanatçı olma halini, sürecini, bilinçli ve bilinç dışı durumlarını plastik forma dönüştürerek kalıcı olmasını sağlar, bu düzlemde kendisini ve sanatçıyı temsil edecek en iyi plastik eleman sanatçının kendi suretidir.

Her tuvalinde kendi bedenini kullanır. Sanatçı yapıtı, yapıt sanatçıyı yaratır. Sanatçının kendi bedeni üzerinden anlatmak istediğı, sanatçı olma yolunda yol aldığı tinsel süreçtir.

Sanatının hemen hemen tüm dönemlerindeki sergilerinde bir anlatım objesi olarak kendi bedenini kullanan Balkan Naci İslimyeli:

¹⁶ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 17.

“Ben toplumsal anlamda, mistik anlamda kulluğu reddettiğim için, bedenim, öznenin üzerine gitmek istedim. Madem ki sanat kendini ifade ve itiraf etmektir, yazdığım rollerin hepsinin içine gireyim, bir aktör gibi, hepsini oynayıp tüm insanlık durumlarında bizzat bulunayım istedim. Onun için bedenden utanmamak, bedeni sonuna kadar kullanmak anlamlıdır. Yaşadığımız esas baskı bedenseldir.” der.

Yaşadığı sancuların, sıkıntılarının öznesi olma cesaretini gösterir. Aynı zamanda da suret yasağını sorgular. İslam dünyası putperestliği ortadan kaldırmak amacıyla resimde suret yasağı getirmiştir. İslam inancına göre Allah her yerdedir, her şeyi görür ama insan onu göremez, manevi varlık surette belirmez, “söz”de (Tanrı buyruğunda) belirir ve canlı varlıkların resmini yapanlar, Allah’la boy ölçüşmeye kalkışmış olurlar¹⁷.

Birey olma bilincinin yasaklandığı, men edildiği, kendi duygularını açıkça söyleyemeyen, insan bedeninin hayattan, sanattan çıkarıldığı bir gelenekten gelir. Oysa sanatçı konuşmalıdır. Tasavvufi düşüncede varlık, suret- ma’na sarmalı üzerine kurulur, suretteki saflık, ma’nadaki derinliği perdeleyebilir. Gerçek varlık suretin arkasındaki ma’nadadır.

Platon felsefesinde de bu dünya oluş dünyası, gerçek varlık alanı ise idealar dünyasıdır. Suret de, oluş dünyasında sadece bir taklitten ibarettir. Önemli olan suretin arkasındakini anlamaktır, bu nedenle tek bir suret, kendi suretini kullanır sanatçı.

Balkan Naci İslimyeli “Suret”de Anadolu’nun şemalaşmış halk resmi geleneğini güncelleştirerek çağdaş bir biçime dönüştürür. Bu derin kaynağın verilerini metafor ve alegoriler düzeyinde yeniden anlamlandırarak modern bir dille anlatır. Anadolu halk resimlerinde ressamın adı bilinmez, resmedilenler halk kahramanlarıdır. Ah Minel Aşk, Cenk Hikayeleri, Şahmeran, Hicaz Demiryolu gibi halk hikayeleri ve geleneksel halk sanatı temalarından yola çıkarak oluşturduğu bu seride, Yedi Uyurlar, Ferhat ve bir çok hikayede adı geçen Hazreti Ali gibi kimliklerle sanatçının durumlarını özdeşleştirir. Anadolu halk hikayelerindeki, basit anlatımın ardındaki derin anlamı eserlerine taşır. İmgelerin yüklendiği anlamları çağdaş bir şekilde

¹⁷ Mazhar Ş. İPŞİROĞLU, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, 19.

yeniden yorumlar. Tüm halk kahramanlarını sanatçı kimliğinden dolayı kendi benliğinde resmederek imzasını atan sanatçı, diğer taraftan yasakları ortadan kaldırır ve yeni bir plastik yorumla kendi tekniğini ortaya koyar.

“Sanatçının Üçyüz yıllık Uykusunun Resmidir” çalışmasında, Kur’an-ı Kerim’de Kehf Suresi’nde sözü edilen Eshab-ı Kehf” (Yedi Uyurlar Mağarası) de geçen efsaneye göre, tek tanrıya inanan yedi genç, Rum Hükümdar Dakyanus’un putperest olmaları konusundaki diretmelerine karşı çıkararak bu mağaraya saklanırlar ve üç yüz yıllık ölümsüz bir uykuya dalarlar¹⁸. Sanatçının toplum içinde diretmelere kulak asmadan, kendi yolunda yürümesi şeklinde yorumlanabileceği bu çalışmasında, her bir gencin yüzü sanatçının kendi yüzüdür. dinin simgelere ve formlara dönüşmesi ve bu şekilde kullanılmasını o alanın satışı olarak değerlendiren Balkan Naci İslimyeli, dine ve tasavvufa ait imgeleri doğrudan kullanmaz, dönüştürür, kendi diliyle yorumlar.



Resim 81. Sanatçının 300 Yıllık Uykusunun Resmidir,
1997-98, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x155 cm.

¹⁸ <https://www.kulturportali.gov.tr>mersin>



Resim 82. Sanatçının Nefes Alıp Nefes Verdiğinin Resmidir, 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120 cm.



Resim 83. Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x119 cm.



Resim 84. Sanatçının Elleriyle Gördüğünün Resmidir, 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Balkan Naci İslimyeli, sanatçının daima toplum karşısındaki sorumluluğunu, suçluluk duyması ve bunu anlatması gerektiğini vurgular. İnsanların kendilerinin fark etmediği yüzlerini fark etmeye, anlamaya, suça ortak olduğunu kabullenmeye davet eder. İnsan küçük gözleri yardımıyla tüm dünyayı görebilir ancak kendini göremez.

Doğu kültüründe ölen kişinin nefes alıp almadığını kontrol etmek için yüzüne ayna tutulur ve aynanın buğulanıp buğulanmadığına bakılır. “Sanatçının Nefes Alıp Nefes Verdiğinin Resmidir” adlı eserinde de Balkan Naci İslimyeli bu sahneyi canlandırarak adeta bir koma sürecinde olan toplumun acıklı bir eleştirisini yapar.

Yaşam ve üretim sürecindeki tüm insani evreler, çekilen yalnızlık, çile, arınma, kendi varlığını fark etme, yolunu bulma, kendini şekillendirme gibi süreçlerin tümü sanatçının sermayesidir. Balkan Naci İslimyeli tüm bu süreçlerden geçen sanatçı ve derviş arasında bir bağ kurar, “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir” adlı çalışmasında tasavvufta 1001 çile olarak bilinen görevlerden biri olan susma orucunu yerine getiren sanatçı, “İnsanın Kendi Kendisini Kurban Etmesinin Resmidir” , “Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir”, “Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir” işlerinde de sanatçının çileli yolculuğunu ve sanata adanmış bir ömrü anlatır.

Sanatçının tüm bu adanmışlıklar sonunda geriye kendinden bırakmak istediği bir iz vardır. Ölümden sonra hala onun varlığını devam ettirecek olan sanatının

ölümsüzlüğünü “Sanatçının Kendi Ölümünü Taşdığıının Resmidir” adlı işiyle dile getirir. Yine bir efsaneden yola çıkmıştır.

Kurban etme de din kaynaklı geleneksel bir vurgudur. Tıpkı Hz Ali’nin kendi ölüsünü taşıdığına dair efsaneyi konu aldığı gibi, bu konuyu da “Suret”e dahil eder sanatçı. Efsaneye göre Hz. Ali, İmam Hasan ve Hüseyin’e “Yüzü nikaplı bir Arap, gelip benim tabutumu isteyecek, yanında devesi de olacak, tabutumu ona verin” diye buyurur, gerçekten de söylediği gibi olur ancak Hasan ve Hüseyin’ nin içi rahat etmez ve adamı takip ederler, yüzünü göstermesini isterler, Arap nikabını açınca görürler ki Hz. Ali’nin kendisidir. Hz. Ali de kendi cenazesini bir devenin üzerinde kendi taşımıştır¹⁹.



Resim 85. Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir,
1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 86. Sanatçının Kendi Ölümünü Taşdığıının Resmidir,
1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 75x157 cm.

¹⁹ Tuğrul BALABAN, “ Hz. Ali Merkezli Bir Ölüm Memoratına Dair Değerlendirmeler”, 98



Resim 87. Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir , 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 88. Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir, 1998, Tuval üzerine Karışık Teknik

Suret sergisi Balkan Naci İslimyeli'nin köklerine ait nesnelere ve hikayeleri en belirgin şekilde kullandığı serisidir. “Sanatçının İnsanlara Kötülükleri Bildirdiğinin Resmidir” adlı eserinde de üflediği nefir borusu, eskiden aynı zamanda “yuf borusu” veya “derviş borusu” diye de bilinen, üzerinde perde delikleri olmaması nedeniyle çok fazla melodi çalma imkanı olmayan; genelde tüm halka, şehrin düşman saldırısına uğrayacağını, tüm halkın savaşa çağırılmasını, her hangi bir konaklama yerine geldiklerini... kısacası önemli olayları haber vermek veya yırtıcı bir hayvanı korkutup kaçırmak için kullandıkları, boynuzdan yapılan basit bir borudur. Sanatçının, halkı uyarma sorumluluğunu eyleme dönüştürürken nefir borusunu metafor olarak kullanır.



Resim 89. Sanatçının İnsanlara Kötülükleri Bildirdiğinin Resmidir, 1984, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 79x125 cm.

Genel olarak eserlerinde renk unsurunu öne çıkarmayan sanatçı bu seride rengin enerjisinden faydalanarak bir iç hareket yaratır, bu iç hareket ruhsal boyuttur.

Balkan Naci İslimyeli resim şeması olarak devinimi ortadan kaldıran simetriyi tercih eder, resmin sınırlarını zorlar ve dikey olarak derinleşmeyi sağlar. Tüm bu görsel değerler izleyende nesnel enerjiden çok zihinsel enerjiyi uyarır.

3.1.15 “Deja vu” (2000)

Etimolojik olarak Fransızca daha önceden anlamına gelen déjà ve görmek anlamındaki voir kelimelerinden oluşan déjà vu, yaşanan bir olayı daha önceden yaşamışlık veya görülen bir yeri daha önceden görmüş olma duygusunu ifade eder.



Resim 90. Johannes Vermeer, 1669-1670, The Lacemaker, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24x21 cm. (Louvre, Paris)



Resim 91. Georges de la Tour, 1640-1645, The Penitent Magdalene, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156x122 cm. (Louvre, Paris)

Balkan Naci İslimyeli, Vermeer, George de La Tour gibi batının usta ressamlarının yapıtlarındaki trajik atmosferin hakim olduğu, kapalı mekanlarda yaşayan, hüzünlü kadınları Doğu ritüellerindeki kadın figürüyle çakıştırır. Bu analogik buluşmaya Caravaggio'nun renk ve ışık- gölge anlayışına yakın bir atmosfer hakimdir. Batı'nın ustalarının hayattan tamamen soyutlanan kadın portrelerindeki, solgun bir ışığın büyüyle aydınlanan alacakaranlık yüzlerinde, öfke ve nefret değil kabullenme ve tevekkül vardır. Balkan Naci İslimyeli bu yüzlerle günümüz İslam dünyasının kadın yüzlerini karşılaştırır. Konular Türk geleneklerinde ve günlük yaşamında yer alan el öpme, damat tıraşı, adak, gergeç, kahve falı gibi konulardır. Karşılıklı çile saran kadınların ellerinde ve bileklerindeki yün çileleri eş sesli metaforuyla, kapalı mekanlarında kadınların birbirlerinin çilelerine ortak olduklarına bir göndermedir.

Balkan Naci İslimyeli bu seride Batı'nın çizmiş olduğu biçimsel kaygıları, Doğu'nun ritüelleriyle buluşturuyor. Deja vu hissi veriyor fakat açık gönderim, yer değiştirme ve aktarma gibi post modern oyunlar tercih edilmiyor. Yani çıkış noktası olan bu üç büyük ustanın yapıtlarındaki karakterlerin yerine birebir Doğulu yüzler yerleştirmiyor.

Doğu kültürü kendi mekanında Batılı resim geleneğinin plastiğiyle buluşur. Doğu ile Batı'nın mekan kavrayışı da farklıdır, Batı'da mekan kişiseldir, bir tür mülk ve statü göstergesi iken, Doğu'da bedenle, sizi örten zarfla başlar, onun içindeki kimliği sorgulamamızla genişleyerek dünyaya açılır, ruhsallık ifade eder, dünyevi değildir. Doğulu için mekan bir tür kendini arama, sorgulama, dünyayı tanıma alanıdır. Bir yolculuk haritasıdır sanatçıya göre.

Delacroix ve Courbet gibi ustalar fotoğrafı resimlerinde kaynak olarak kullanmışlardır, Balkan Naci İslimyeli'nin bu serisi de çok incelikle hazırlanmış bir stüdyo ortamında, modellerle kurgulanan kompozisyonlardan oluşur.



Resim 92. Traş, 2000, Fotoğraf



Resim 93. El Öpen Kız, 2000, Fotoğraf



Resim 94. Adak, 2000, Fotoğraf



Resim 95. Gerçek, 2000, Fotoğraf

3.1.16 “Zaman-sız” (2001-2002)

Anadolu kültüründeki bir takım semboller belleğimizin arketiplerini oluşturur. Her toplumun, her dinin kendine özgü sembollerini bir araya getirerek, bizden olmayanı ötekileştirmeden, karşılıklı bir denge içinde her iki tarafın da birbirini anlamak, kabul etmek insani görevidir.

Balkan Naci İslimyeli Anadolu uygarlıklarından yola çıkarak Süryani, Arap, Hristiyan, Müslüman ve diğer Anadolu coğrafyasının kültürel katmanlarına ait sembollerini kullanarak onları yeniden yapılandırır ve tek bir resim haline getirir. Bunu yaparken sanatçı Anadolu Selçuklu motiflerini ikona estetiğiyle, Osmanlı'nın tılsımlı gömleklerini Bizans auralarıyla, Türk halk resmi sembollerini Batı sembolleriyle birleştirir. Azize Barbara'nın masumiyetiyle Anadolu ereninin duruluğunun kaynaştığını gözlemlersiniz. İkona klişeleri her hangi bir yüceltmeden arınmış güncel insan durumlarını kuşatan ve kutsayan bir çerçeve haline gelir oysa ikonografiler bugüne kadar sadece din ulularının portreleriyle kullanılmıştır. Tüm bu anlatımlara tekke ve tarikat geleneğinin plastik unsurları keçe, kök boya ve bakır gibi malzemeler eşlik ederek tarihsel ve kültürel çağrışımlarıyla zamanlar üstü algısına katkıda bulunur.

Balkan Naci İslimyeli zamansız sergisinde birbirine dönüşerek gelişen Hristiyan ve İslam sembollerini bir arada kullanır. Amaç sembollerin arkasında saklı olan farklı kavramlardır.

Zamansız serisinde arka plan, giysiler ve figürler her zamandan ve her toplumdan esintiler taşır, sanatçı bilinçli olarak Doğu ve Batı'yı iç içe sokmuş , bütünleştirerek estetik bir karma oluşturmuştur. Sembol ağırlıklı işlerde Doğu ve Batı arasındaki sıkışmaya gönderme olarak okunabilecek yön göstericiler zaman zaman Doğu ve Batı arasında dengede dururken zaman zaman dengelerini kaybederler. Eserlerin isimleri de bu duyguyu kuvvetlendiren isimlerdir.

Deja vu sergisinin devamı niteliğindeki “Zamansız” yaşadığımız coğrafyadaki tüm kültür ve değerlerin renk, biçim ve sembollerinin bir araya gelerek sanatçının kendi

dünyasında yeniden yorumlanmasıdır. Bu bütünlük, önyargı, dışlama ve saplantıların birbirine düşman ettiği kültürleri farklı olana saygı ve anlayışa davet eden bir barış önerisidir.



Resim 96. Doğu Batı II, 2001,
Keçe Üzerine Boya Bakır, 70x70 cm.



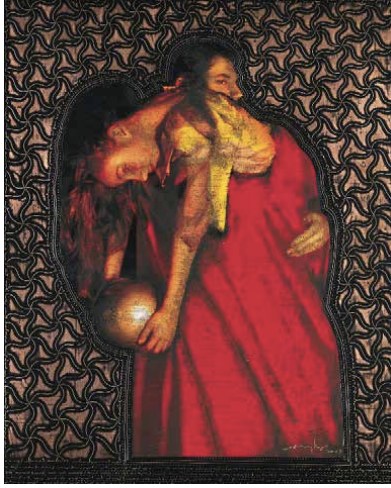
Resim 97. Doğu Batı, 2001,
Keçe Üzerine Boya Bakır, 70x70 cm.



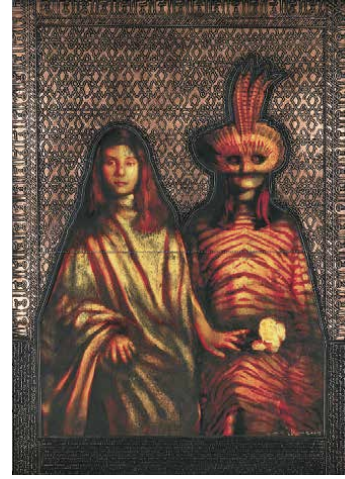
Resim 98. Yönünü Arayan, 2001,
Keçe Üzerine Boya Bakır, 70x70 cm.



Resim 99. Dengede Duran, 2001,
Keçe Üzerine Boya Bakır, 70x70 cm.



Resim 100. Eve Dönüş, 2001, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm.



Resim 101. İlk Balo, 2001, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm.

3.1.17 “Matah” (2006)

Matah serisiyle, Balkan Naci İslimyeli, toplumsal bir gösterge olarak giysiye hazır nesne tasarımlarla heykel anlamı yükler. Sergisinde giysiyi bir kimlik zırhı olarak kullanan ve üniformaya dönüştüren toplumla alay eder.

Giysiyi kundakla kefen arasında kalmış, aidiyeti yükseltmek için kullanılan kurgular olarak tarif eden Balkan Naci İslimyeli için beden saf, pür ve dürüştür, çıplaklığın hiç bir müstehcen tarafı yoktur. Giysi yüklendiği anlam nedeniyle onun sanatında farklı bir yere sahiptir.

Giysi en basit anlamıyla yüzü ve bedenidir insanın. Toplumla farklılaşır, sosyolojik, psikolojik, kültürel normlara göre şekil alır, zaman içinde bedenün özünü oluşturan ifadeler. Genelde bir örtüdür arkasına sığınılan. Kişiliğinin oluşum sürecindeki basınç ve yaptırımlarla kendini bulunduğu ortama uydurmaya ve kabul ettirmeye çabalayan insan, kendi öz benliğinden yavaş yavaş kopmaya başlar. Kentleşen yaşamda modacılar karar verir toplumların ne giyip neyi giymeyeceğine. Kendi istekleri ve zevkleri doğrultusunda giyindiği yanlışlığı içindeki birey, ancak belli sınırlar içinde kararlar alabilmektedir. Bu sınırların dışına çıktığında “tuhaf”

olacağını daha çocuk yaşlarda, bilinç dışı öğrenmeye başlar. Daha sonra sosyoekonomik kümeler içinde varlığı ispat çabası, markalar düzeyinde sınıfsal kategorizasyonlar girer devreye, sadece giydikleriniz ve aksesuarlarınızla kalmaz bu biçimsel statü sorunu, bedeninizde, yüzünüzde, organlarınızda müdahalelere kadar sarıp sarmalar kişiliği tanınmaz aynı suratlara dönüşmüş toplumlari.

Marka kavramının bütçe boyutunda akıl almaz düzeylere ulaştığı günün tekstil piyasasında, Balkan Naci İslimyeli Mahmutpaşa ve Tahtakale gibi İstanbul'da ucuzluğun simgesi olan, ekonomik düzeyi en düşük insanların alış veriş yaptıkları iki semtten topladığı malzemelerle, ciddi bir defile hazırlar. Bedenlerin maskeleri olan kıyafetlerin her biri sanat eseridir; giysilerin oluşturulduğu malzemeler ise paspastan, çay poşetlerine, hortumdan soba bacasına, çiçek saksısından alış veriş filesine, akla gelmedik bir çok günlük kullanılan eşya ve malzemelerden oluşur. Ev hanımlarının günlük yaşantısına göndermeler yapan ütü izleri, çay poşetleri elbiselere yerleşir, kirli sepetleri eteğe dönüşür, alış veriş çantaları kat kat asılır vücuda, “Testosteron” başlığı altında erkek modeller deri, file, jilet ilaç giyinmişlerdir.

Serginin ismi de ironik bir şekilde Mahmutpaşa ve Tahtakale'nin ilk harflerinin bir araya gelmeleriyle oluşur: Ma Tah. Balkan Naci İslimyeli sanatında geçmişle bugün arasında gerilimli bir bağlantı kurar. İstanbul'un bu iki sanayi mahallesi de geçmişle bugün arasında çözülmesi zor ikilemleri barındırır, eski moda ekonomiyi sürdürmekte ısrar eder. Bu haliyle de yoksul sınıfların bu konudaki eksikliklerini gidererek varsıl ve yoksul sınıfları psikolojik açıdan dengeler.

Bu basit malzemelerle ortaya çıkan şık giysiler “Mal matah” deyiminin de neredeyse tam karşılığının nesnel bir ifadesi olur. Matah kelimesi içinde küçümseme ve alayı da barındırır.

Balkan Naci İslimyeli 1990 yılında New York'ta açtığı “Straight Jacket” (Deli Gömleği) sergisiyle ilk defa giysi tuvallele başladığı giysi konseptini 2003 yılındaki “Ölü Kızlara Ağıt” (Resim 72) ve 2005 yılında Saraybosna'da açtığı “Okula Gidememiş Çocuklar” enstalasyonlarıyla sürdürmüştür. “Matah” bu konseptin en belirgin örneği olarak giysi heykellerle 2006 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.



Resim 102. Okula Gidememiş Çocuklar, 2005, Yerleştirme

Balkan Naci İslimyeli'nin hazırladığı bu giysi heykellerde konular gene ağırlıklı olarak gelenekseldir, “Abdal”ın kıyafeti modernize edilmiştir, “Vezire”, “Elif” gibi diğer bir çok işte de Doğu esintilerinden yola çıkmıştır sanatçı.

Özellikle o yıllarda Türkiye’de tekstil sanayi, ekonomide büyük bir yere sahiptir ve giysi insanların kendini kanıtlamak için kullandığı en etkin araçtır. Sergi, giysi nesnesinin arkasına saklanan tüketim fetişizminin, aşırı tüketimin ve gösterişin toplum düzeyinde eleştirisidir.

Giysi, Balkan Naci İslimyeli için bir gösterge, çözümleme alanı, bireyin olduğu, olmak istediği, kaydettiği şeylerin bir işaret dili, sembolüdür... bildiğimizin çok ötesinde anlamları giyip çıkarırız, tıpkı yüzler gibi.



Resim 103. Elif



Resim 104. Abdal



Resim 105. Vezire



Resim 106. Böcek



Resim 107. İzmarit



Resim 108. Darp

3.1.18 Zifir (2006)

Sanatçının 35. sanat yılında giysi heykel, video, şiir, metin ve canlı performansı bir araya getirdiği “Zifir” bir koreograf eşliğinde canlı performansla başlar, on dakikalık “Çile” adlı video bölümünde, karşılıklı örgü ören iki kadının çileleri bir noktada birleşir, ortak çileye, sanatçının kendi sesiyle okuduğu “Zifir” şiiri eşlik eder. Giysi heykeller olarak adlandırdığı işleri, siyah zemin, üzeri yine sanatçının el yazısıyla yazılmış metin ve şiirler örgüsüyle bezenmiş yerleştirmelerdir. Özellikle kadının toplum içinde mekana sıkışmışlığını; bu mekanlarda çile doldururken kendi ile aynı kaderi paylaşan ve aynı çileyi dolduran hemcinsleriyle, dışarıya kapalı başka bir dünya kurmalarını; kadının çaresiz tutsaklığını vurgular.

3.1.19 “Gizli İşler” (2007)

“Pansiyon”, “Yolcular”, “Türk Mutfağı” ve “Aydın Halleri” isimli dört bölümden oluşan retrospektif sergisinde, iki enstalasyon ve üç video çalışması da yer alır. Resim sanatının durağan görsel şemasıyla videonun hareketli şemasını üst üste bindirir, dev plazma ekranlar yaldızlı barok çerçevelerle çevrilir. “Pansiyon” 1978-1981 yılları arasında İtalya’da gerçekleştirdiği kavramsal fotografik bir dizidir.

Floransa’da kaldığı pansiyonun sahibi Maria Picolo ve şizofren kızı Bianca’nın hayatlarını fotoğraflar. Feodal bir yaşam biçimi olan Maria Picolo ile aralarında derin bir dostluk oluşur, hiç evinden çıkmayan yaşlı kadın Balkan Naci İslimyeli ile sergilere gider. Ona fotoğraf çekimleri için kızıyla odalarının kapılarını açar, bu fotoğraflar (Resim 57, 58) ana kızın kederli hayatlarının yüzlerine yansıdığı kapalı bir hayatın fotoğraflarıdır, her karede bunu derinden hissedersiniz.

Diğer bir fotoğraf serisi de “Yolcular”dır. Sanat ve hayat serüvenini bir yolculuğa benzetir Balkan Naci İslimyeli. Sanatçı’nın Burgazada’da çektiği fotoğraflar dört buçuk metre boyutunda uzun bir film şeridine dönüşür sergi mekanında ve hayatın hallerini anlatır: Bekleme, karşılaşma, birleşme, terk etme, yalnızlık hallerinde.

“Ayın Halleri” giysi tuvalerdir, giysilerin baş kısımlarında sanatçının sancılı hallerini ayın hallerine benzeterek çeşitlendirir sanatçı, “Türk Mutfağı” ise geleneksel Türk mutfağına özgü malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan giysi heykellerden oluşur. Baş rollerde yufka, mantı, elma, kiraz, portakal, zeytin, simit, Türk çayı vardır.



Resim 109. Simit



Resim 110. Çay ve Şeker



Resim 111. Yufka I

3.1.20 “Tuhafliklar Tarihi” (2008)

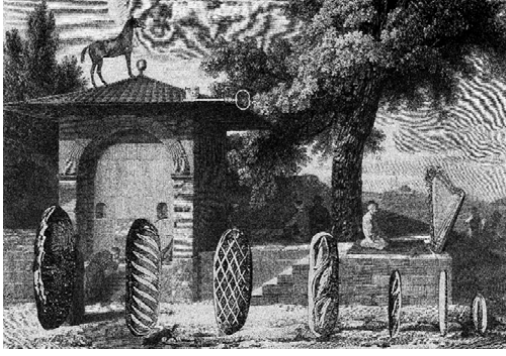
İstanbul, bir çok medeniyeti içinde barındıran, bir defa tanıştınız mı asla vaz geçemeyeceğiniz, tozuyla, toprağıyla, tarihiyle sarıp sarmalayan, sırlarını çözmeye bir ömür yetmeyen metropol. İslimyeli'nin de gönülden bağı olduğu şehir.

Tuhafliklar Tarihi kentin dünüyle bugünü arasında kurduğu bağı resim düzlemine taşır. Geçmişten günümüze kadar gelen toplumsal hastalıklarımızın mizahi bir düzlemde eleştirisidir. Uzak ve yakın tarihimizdeki olagelmış tuhaflikları ironik bir dille ele anlatır.

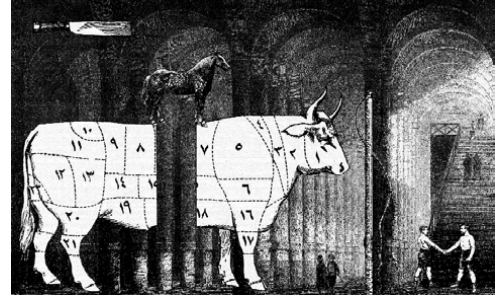
Sanatçı tuval üzerine sınırlı baskı tekniğıyle hazırladığı kolaj yerleştirmelerde sürrealist bir anlatıma gider. Zaman içinde gidip gelmenizi sağlayan bu işlerinde, Balkan Naci İslimyeli'nin Bergson'cu bir heterojen zaman kavramı ile aynı düzlemde konumlandığı dikkati çeker. Birbirinden koparılamaz zaman kavramını tarihsel bütünlük sarmalar. Zaman içinde yapılan yolculukta katmanlı bir anlatım hakimdir, oransal olarak abartılı yerleştirilen objeler, farklı bir zamandan gelip mekana katılmış izlenimi verirler, tuhaf bir rüya gibi. Bu anlatımı siyah beyaz görselle destekler, hem bir rüya hem de geçmişle ilişkilidir. Eserlerin bir çoğunda yer alan hayvan figürleri oldukça sakin, durgun ve şaşkınlıkla izlemektedirler olup bitenleri. Tarihteki apaçık bilinen tuhafliklardır konular.

“Dersaadet'ten Aya Fırlatılan İlk Astronotlu Füze Seyreden Yaban Eşegi”, “Yuşa Efendi Mevkiinde Adak Adayanları Seyreden Beygir”, “Neşr-ü Nema Halindeki Kelebeği Temaşa Eden İneğin Ateşli Silahla Tehdit Edilmesi”, “Fişlenmiş Bir İneğin Can Havliyle Himaye-I Hayvanat Cemiyetine Sığınması” gibi her işin uzun anlatımlı mizahi bir ismi vardır, konuya uygun olarak Osmanlıca sözcüklere yer verir sanatçı İstanbul da: Dersaadet'tir.

Simetrinin dengelediği işlerde eklemelendirilen devasa boyutlu heykelsi figürler, kıyafetsiz veya derisi soyulmuş bir şekilde farklı bir boyuttan resme sızarlar. Balkan Naci İslimyeli insanın cildini de bir giysi olarak algılar. Bunlar hangi zamandan geldikleri belli olmayan zamansız figürlerdir.



Resim 112. Yuşa Efendi Mevkiinde Adak Adayanları Seyreden Beygir, Kolaj

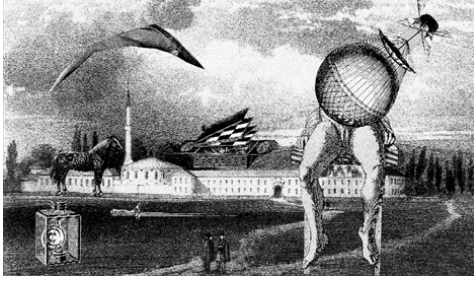


Resim 113. Fişlenmiş Bir İneğin Can Havliyle Himaye-i Hayvanat Cemiyetine Sığınması, Kolaj

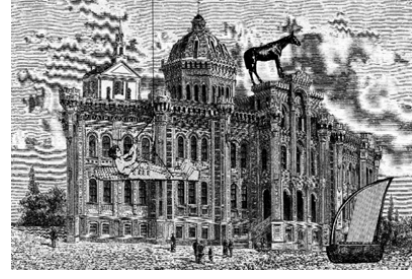
Balkan Naci İslimyeli için beden bir kafestir. Tuhafliklar Tarihi'ni “*Bedeni kafes sözcüğüyle tanımlayan, yaşadığı alanların sınırlarıyla, kendi sınırlarını içselleştirmiş, kapalı bir kültürün, hayal yoluyla kaçış öyküleri*” olarak tanımlayan sanatçı, geçmişin kültleriyle bilinçli özdeşlikler kurarak Osmanlı kültüründeki tuhafliklara göndermeler yapıyor. Mekanın önemini ayrıntıladığı kurgularında hamam kültürünü, cariyelerin saraydaki yerini, hanedanın şaşaalı yaşantılarını; “Osmanlı Hanedanlığındaki Dış Gebeliğin İلمي Açıklaması”, “Fransız Hariciye Nazırı Refikalarının Osmanlı Sarayında Kuş Sütüyle Ağırlanması” ve “Şehzadenin Sünnet Düğünü Münasebetiyle Hollywood’dan Rambo’nun Getirilmesi” gibi eserlerinde ironik bir dille anlatıyor. Yakın ve uzak tarihimizin hiciv dolu dökümüyle günümüz arasında çarpıcı bir özdeşlik kuruyor. “Laz Müteahhitin Fener Lisesi’ne Kaçak Kat Çıkmasına Şaşırın Beygir”, “Dersaadet’te Yeni Türk Neslinin Fenni Usullerle Yaratılması”, tarihsel dekorlar içinde yaşanan, güncel sorunlarımızın ironik bir şekilde kökenini kurcalıyor. “Doğuya Tepeden Bakanların Münasebetsizliği Yüzünden Dirliğimizin Bozulması” nda ise Doğu Batı ikileminin altında yatan şövenist yaklaşıma dikkatleri çekiyor.

Bu serinin ardından gelen yine aynı konseptin bir devamı olan “Tuhafliklar Ülkesi” ise sanatçının bakışlarını Anadolu’ya çevirdiği seridir.

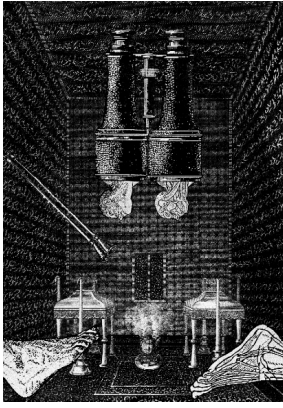
Hürriyet heykelini bu serisinde Galata meydanına taşıyan sanatçı, yine gelenekten taşıdığı konuları ve Osmanlı’nın tarihini modern bir kolaj tekniğiyle ironik bir anlatımda sunuyor.



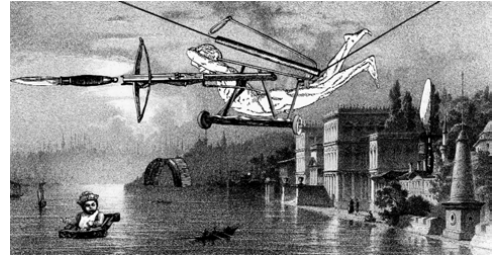
Resim 114. Osmanlı Hanedanlığındaki Dış Gebeliğin İلمي Açıklaması, 2008



Resim 115. Laz Müteahhitin Fener Lisesine Kaçak Kat Çıkmasına Şaşırın Beygir, 2008



Resim 116. Doğuya Tepeden Bakanların Münasebetsizliği Yüzünden Dirliğimizin Bozulması



Resim 117. Şehzadenin Sünnet Düğünü Münasebetiyle Hollywood'dan Rambo'nun Getirilmesi

3.1.21 “Makas Psikolaj” (2008)

Bir röportajında içi açılmış, derilerinin dışına çıkarılmış insan görüntülerinin insanları korkuttuğuyla ilgili soruya, bu görüntülerin ölümü çağrıştırdığını, gerçek nedenin ölümden korkmak olduğunu, görüntülerin onu korkutmadığını çünkü ölümden korkmadığını söyleyen Balkan Naci İslimyeli'nin anlatmak istediği bir bakıma insanın kendinden, kendi gerçeğinden korkmasıdır. İnsan, yalnız nesnel kesitler düzeyinde değil, bilinç ve ruhsal boyutta da içi açıldığında korkulacak bir varlık mıdır? Bizi bu kadar ürküten şey, her şeyin gözle görülür netlikte, örtüsüz, gizsiz olması mıdır? Bilincin üzerini kapatıp, unuttuğunu sandığı düşünceler gibi üstü ten örtüsü ile örtülü bedeni yer yer bize göstererek “İçinizi bir açın, bakın neler göreceksiniz?” demek ister. Serbest kalan suç parçacıklarını kar taneleri gibi aklayarak tuvalin fonunda özgürleştirir.

Yaşam ve ölüm arasındaki ten perdesinin ardındaki bir makineden başka bir şey değildir, zaman içinde eskiiyip işlevini yitiren ödünç bedenlerde esir olmaya gönüllü gerçek varlık tin, hayatı anlamlı kılan tek şeyin ölüm olduğunu kavrar. Dünyada ölümü düşünen tek varlıktır insan.

Eski Mısır'da kutsal sayılan üç kitap vardır “Diriler Kitabı”, “Kapılar Kitabı” ve “Ölümler Kitabı”. Bu üç kitaptan birincisi yaşam terbiyesini, hayatı anlamlı kılmanın yollarını, diğer dünyayı hak etmek için yapılması gerekenleri; ikincisi iki dünya arasındaki geçişi arafı simgeler; üçüncüsü ise ölüm sonrası yaşamı ve yeniden doğuşu anlatır. Bu üç kitap Balkan Naci İslimyeli'nin “Makas Psikolaj” serisinin çıkış noktası olur. İnsanlığın yaşadığı ve yaşayacağı her şey burada bulunmaktadır.

Diriler korku, tutku, kuşku ve yasaklarla inşa edilmiş paranoid dünyamız, İnsanın bu dünyadaki büyük yanılsamasıdır. Varlığının ispatı olarak aslında kendisini yok eden, diğer canlıları ve doğayı yenme çabası; cinsellikten başlayarak her türlü insan ilişkisinde bitmek tükenmek bilmeyen güç ve iktidar savaşı; bir tarafta giyimine, yediğine varana kadar tüketim güçlerinin kontrolü altına alınmış, kullaştırılmış distopik toplumlar diğer tarafta da doğanın tüm lütuflarına rağmen açlıktan kurtulamayan, köşelerde unutulmuş insanlardır. Balkan Naci İslimyeli dirileri düş imgeleri haline getirir, bilinç dışı kapaklarını açar, özgürleştirir, rastgele birbirlerine kavuşmalarını sağlar.

Kapılar yaşamla ölüm arasındaki sorgulama, hesaplaşma meydanıdır. İnsan hırslının zorlayıp tahrip ettiği kapıların ardında ölüm, derin bir uykuda görülen düş gibi biçimlenir.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında karşıtlıklar, çelişkiler, bir birine zıt olan kavramların birlikteliği dengeyi sağlar. Bu ambivalans onun işlerindeki psikolojik gücü artırmak için kullandığı bir öğedir. Diyalektik düşünce onun sanatında nesnelere yoluyla, kavramsal bir basınç ve itici güç oluşturur, bunu simetri dengeler ve ayakta tutarken derinliği ve içselliği de beraberinde getirir. Bu karşıtlıklar birbirini besler, anlam derinleşir güçlenerek daha iyi kavranılır hale gelir, tıpkı resimde kullanılan tüm plastik değerler de olduğu gibi. Karşıt renkler ve çağrışımlar bir birlerini

tamamlarlar, bir birlerini öldürmez tam tersine daha öne çıkararak etkili hale getirirler ve bütün içinde birbirlerini desteklerler.

Simetrik biçimini her hareketinde koruyan makas, biçim itibariyle iki eş parçanın uyumlu bir şekilde bir birine yaklaşıp uzaklaşmasıyla çalışan fakat tek bir noktada daima birbirlerine bağlı oluşlarıyla bütünlüğünü ve işlevselliğini koruyan, içinde aynı anda birleştirici ve ayırıcı iki zıt kavramı barındıran çelişkinin yarattığı işlevsel bir düallite içerir. Tıpkı Doğu'yla Batı gibi. Makas göstergesi aynı zamanda da yeni doğan bebeğin kordon bağının kesilmesi suretiyle annesinden koparılarak dünyaya salıverildiği, bir bakıma özgürleştirilirken, diğer taraftan sıcak yuvasından koparıldığı, dünyada tanıdığı onu acıtan, yaralayan ilk gerçektir.

Kolaj, derin anlamda bakıldığında sanatın neredeyse tümüdür. Sanatçı hayattan kolajlar yapar, belleğinde biriktirdiği seçkilerinden uygun olanları bir araya getirir ve buradan yola çıkarak üretim aşamasına geçer. Makas bir taraftan parçalama işlevini yaparken, arkasından yeni buluşmaları, yeni birleşimleri kurgular. Kolajın baş kahramanıdır. Geçtiğimiz yüzyılın avangart yaklaşımları arasında öne çıkan kolaj, montaj ve asamblajla güçlenerek gelişmiştir.

Balkan Naci İslimyeli, düşleri imgelerden örülü bir kolaja benzetir. Düşlerin en olağanüstü yanı, kendinizi dışardan seyredebilmenizdir. Toplumsal baskılarla bilinç dışına itilen istek ve duyguların kapakları düşler tarafından açılır. Düşler bizi baskılarımızdan kurtarmaya çalışan hayali armağanlar, küçük şifrelerdir²⁰. Bu nedenle insan ruhu bir psiko-kolajdır. Sanatçı nesnel bir otopsi görseliği içinde, ruhsal otopsi ve psikanaliz yapar. Baskı, korku ve şiddetle konuşulması dahi yasaklı olanı açığa çıkarırken, bilinçdışının bu kusurlu bölgelerini makas altına yatırarak teşhir eder.

Sanatçı kolajı büyük bir öğretici ve özgürleştirici bir disiplin olarak görür. "Makas Psikolaj", sanatçının siyah beyazlardan oluşmuş alışıldık gri doğasının içinde, capcanlı sıcak renkleriyle anatomik bölümlerin bir araya geldiği, kolaj etkisinin çok çarpıcı olduğu işlerdir. Serinin çıkış noktası yine Doğu'dur.

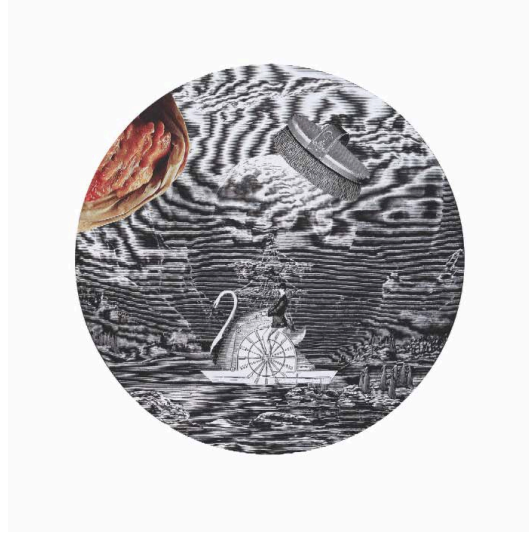
²⁰ Bkz. (4) MÜLDÜR, İSLİMYELİ, 410



Resim 118. Bilge ve Gölge



Resim 119. Yeni Neslin Doğuşu



Resim 120. Paganın Yolculuğu

3.1.22 “Afrika Karayazı” (2009)

Fonun siyahında yavaş, sakin bir şekilde beliren, masum, korkak, her an kaçıp kaybolmaya hazır Afrikalı siyahi yüzler ve beyaz insan tarafından suratının tam ortasına vurulan tokat, siyahın üzerinde görülmemesi imkansız, kimliğini ve kişiliğini örten yazgıları, alın yazıları.

Balkan Naci İslimyeli haksızlığa uğramış tüm insanlar için sanatını harekete geçirirken, insanlık tarihi çok gerilere dayanan Afrika insanına saygı duruşunda bulunur. Irkçılığa, ayrımcılığa, ötekileştirilmeye, farklılıklara saygısızlığa, siyahların dışlanmışlığına sanatçı diliyle dikkat çeker.

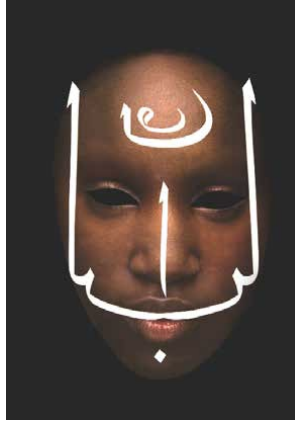
Batı'luların yıllarca sömürdüğü ve sömürmeye devam ettiği, ikinci sınıf muamelesi gösterdiği siyahi insanlara, sadece tenlerinin renginden dolayı yüzyıllarca yapılan haksızlıkları herkes görmekte, izlemekte fakat susmaktadır.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında sık sık kullandığı yazı ve onun ilgi alanına giren kaligrafi, yazı resimler olarak alın yazısı metaforuna dönüşür. Yazı bir iletişim aracı olarak Balkan Naci İslimyeli için umudu ve dayanışmayı temsil eder. Sanatın varoluş nedeni de budur.

Afrika Karayazı, kaligrafiyi en belirgin şekilde kullandığı işleridir, ancak kaligrafiyi bildiğimiz, alışık olduğumuz şekliyle kullanmaz.



Resim 121. Kara Yazı I



Resim 122. Kara Yazı II



Resim 123. Kara Yazı III

3.1.23 “Hava Su Toprak Ateş- İstanbul” (2010)

Balkan Naci İslimyeli'nin “En büyük hocam” dediği İstanbul'a bir saygı duruşu niteliğindeki sergisi, 1989 yılında açtığı dört element hava, su, toprak, ateşe İstanbul'u ilave etmesiyle şekillenir. Bu dört elementin kendi içlerinde ayrı ayrı oluşturduğu diyalektikten kaynaklanan, bir taraftan vazgeçilmez diğer taraftan korkulur oluşları, yapıcı ve yıkıcı güçlerinin büyüklüğü, İstanbul'un kendi içinde barındırdığı özelliklerle büyük ölçüde örtüşür, sanatçı beşinci element olarak İstanbul'u ele alır. “Taşı toprağı altın”dır İstanbul'un, vahşetine, hızına, acımasızlığına karşın her gün yüzlerce kurban akın eder bu şehre. Doğu'yla Batı'yı, Asya'yla Avrupa'yı buluşturan kenttir.

Hayatın ve yok olmanın dört ögesi, dört büyük güçtür hava, su, toprak, ateş. Büyük kentler de büyük güçler gibidir. Korur, geliştirir, esin kaynağınız olur ya da yok ederler. İstanbul tarihi, doğası, büyüğü, karmaşa ve kaosuyla bu dünyanın en güzel kentlerinden biri, belki de birincisidir. Bu dört gücü içinde barındırır İstanbul. Balkan Naci İslimyeli bu çok sevdiği şehri dört elementle buluşturur.

“Yüzler”, “Gölgeler Kenti”, “Dersaadet” ve “Makas” başlıkları altında topladığı işlerinden “Yüzler”: “Afrika Kara Yazı”, “Maskeler”, “İç Yüzler” olarak alt başlıklarda bir araya gelmiştir. Irkçılık, ayrımcılık, farklılık nedeniyle dışlanmışlık konularını bir kez daha hatırlatarak, izleyiciyi vicdan sorgulamasına davet eder.

3.1.24 “Kara Tahta Sahipsiz Gölge”

Bir anlamda saklanan, bir anlamda saklayan, ışıktan kaçan fakat onsuz da olamayan, bağımlı olduğu objeden kopamayan, onu taklit eden, yaklaşıp uzaklaşan, küçülen, büyüyen, uzayıp kısalan, kaybolan, sonra ortaya çıkan. İnsanlar gibi şekilden şekle giren, hemen değişebilen, hızlı ve hareketli gölgeler, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında da yaşamın ve faniliğin en güçlü metaforu olarak dönem dönem görünür olurlar.

Balkan Naci İslimyeli imgeyi boşluğa, boşluğu kavramlara dönüştürüyor gölgelerle. Öznelerinden ayırıyor, figürlerle gölgelerinin yerini değiştiriyor. Nesnelere gölgeleriyle dünyevi olandan uzaklaştırılıp, bir arayış sürecine ekleniyorlar. İslimyeli, gölgenin kendi gerçeğine dönüşünün resmini yapıyor. (Resim 132).

İki bölümden oluşan seri, izleyiciyi toplumsal şiddetle yüzleştiren bir güncel tarih okumasıdır. Şiddetin kaba iktidarının yavaş yavaş çevremizi örten tortularıyla biçimlenen bilinçdışımızın karanlıkları içinde bir toplum taraması ve yüzleşme imkanı yaratır. Biçimlerin tekinsiz uzantıları olan gölgeler, değişen ve dönüşen, ışığa bağımlı, karanlığa düşkün, hem kalıcı hem de fanidirler. İslimyeli gölgeyi iç ve dış dünyamızı yansıtırken sınır tanımazlığı ve sonsuz sayıda biçim ve anlam üretmesi, hükmedilemez kuralsızlığıyla sanatında sık sık kullanır.

Temel yaşamsal pratiğin bir dizi nesnel dökümü, bu seride figür ve gölgelerinin yer değiştirmesi, gölgenin kendi gerçeğine dönmesine, gerçeğiyle dansına dönüşür. Gölge bu ahenk içinde dünyevi olandan uzaklaşmaya, gerçeğe dönüşüme yardımcı olurlar.

3.1.25 “Kozmos ve Toz” (2013)

İnsan kendi varlığını, dünyadaki varlık nedenini, yerini, bu yerin anlamını sürekli merak eder. Sanatçı Kozmos ve Toz’da bireyin içinde bulunduğu evrenle olan ilişkisini ve bunun anlamını sorgular. Sanat, felsefe ve bilimin gelişme sebebi de budur. Bu sorulara cevap ararken derinleşir bu düşüncelerle yaratılan alan sürekli gelişir, başka insanların düşünceleriyle de etkileşerek kozmosa yayılır. İşte bu yaratılan ortamda sanatçı bir çekim alanı oluşturur, merkezde yalnızdır ancak başka insanların ilgisi yalnızlığını giderir, çoğul bir anlama dönüşür, bunu kendi katkılarıyla da zenginleştirir.

İnsanda insanlığın bütün halleri, bütün değerleri mevcuttur. Sanat bu değerleri somutlaştırır, ortaya çıkarır. Hoşgörünün, demokratikleşmenin, insani değerleri öne

çıkarmanın, insanı değiştirip dönüştürmenin de anahtarıdır sanat²¹. Kozmosta okul, sanatçı ve ev halleri ana konuları oluşturur.

Toplumlarda adalet ve sevginin eksilmesiyle kötülüğün ortaya çıktığını söyleyen sanatçı, tuvallerin tamamı siyah olan tual heykellerde siyahı derinliğin ve kozmos bilincinin rengi olarak kullanıyor. Siyah, içinde dünyanın tüm verilerini kapsamasıyla sonsuzluğu simgelerken, daima yanındaki rengi takdim ediyor. Beyaz ise insanın ışığını ve umudunu temsil ediyor. Siyah tuvaller üzerine yerleştirilen beyaz formlar insan aydınlığını, bireyin geleceğe ilişkin savaşma ve direnme gücünü anlatıyor. Hayatta karşılaşılan zorlu dönemlerin simgesi olan objeler kimi zaman engellere kimi zaman da yol gösteren işaretlere dönüşüyor.

“Yanan Melekler” ve “Meleklerin Katliamı” isimli eserler, iyiliğin katledilmesinin ve umudun resimleridir. İnsan mr uzadıkça iyilik duygusunun nasıl yavaş yavaş vahşete dönüştüğünün simgeleridir. Bembeyaz bir melek kanadı kadar saf ve masumdur, henüz yanmamış, beyaz kibrit çöpleri, henüz hırslarıyla kirlenmemiş insanlar gibi.

“Fareli Köyün Kavalcısı” ise bir semboldür çocukluktan kalan., sıcak yatağından kaldırılıp, yabancı duyguların, tanımadığı alanların içine çekilen meraklı çocuklar, tıpkı bir sanatçı gibidir. Çocukların maruz kaldığı bir türlü doğru rayına oturamayan, adeta işkenceye dönüşen eğitim sisteminin bir takım simgeleri, İsa’nın çarmıha gerildiği işkence tablosuyla bir araya gelir. Aynı işkenceyi sanatçı olma yolunda da çeker sanatçı, bu kez fırçasıyla çarmıha gerilen sanatçının kendisidir, paletine silah doğrultulmuştur, anıtı kafeslerin altına sıkıştırılmıştır. Sanatçının zorlu yolculuğu bu seride de devam eder.

Havada uçuşan tebeşirlerin arasında siyaha dönüşmüş beyaz okul önlüğü yakaları, eğitim yanlışlarını bir kez daha hatırlatır. Hala bir umut vardır, kara yaka takan bembeyaz kuru kafalarda. Umutlar, uzay boşluğunda giderek merkeze doğru uzaklaşırlar. Sanatçının el yazılarından oluşmuş çerçevenin ardında.

²¹ <https://youtu.be/LVnXtJhvftq>

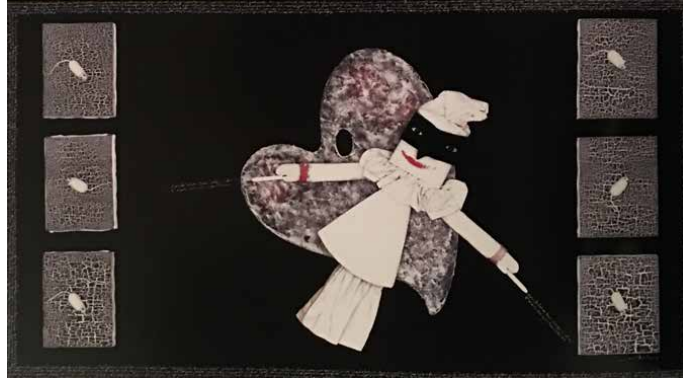
İnsanın çevreyle olan ilişkisi, bu ilişkilerdeki karşıtlıklar, ulaştığı veya ulaşamadığı sonuçlar, sanatçının yalnızlığı, topluma yayılma ve bir alan kazanma çabasını anlatır Kozmos ve Toz.



Resim 124. Yanan Melekler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120x3 cm.



Resim 125. Meleklerin Katliamı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120x3 cm.



Resim 126. Fareli Köyün Kavalcısı

3.1.26 “Arka Yüz” (2014)

Suç, suçluluk duygusunu ele alıyor. Tüm insanların özünde birbirlerinden farksız olduğunu anlatmaya çalışıyor bu seriyle Balkan Naci İslimyeli.

Bir çok beden giysisinin arkasına sığınan ve çevre şartlarına göre şekillenen kimliklerin aynılığını vurguluyor.

İnsan ne iyidir ne kötü ve hem iyidir hem de kötü. Tüm insanların içinde aynı anda iyilik ve kötülük bir arada bulunur. Suçlular yalnız mıdır suçlarında, toplumun suçta hiç payı yok mudur, suçluları suça iten nedir? Gerçekten içerdekiler mi suçlu, yoksa dışardakiler mi? Sorularına cevap ararken farklı bir boyuttan bakarak aslında içerdekiler ve dışardakiler diye bir şey olmadığını, bütün insanların birbirlerinin benzerleri ve suç ortakları olduğunu söylüyor ve bir kimlik sorgulamasıyla devam ediyor, ne kadar kendimiziz yaşadığımız toplumda, ne kadar gerçek, ne kadar sahteyiz? Suçluluk duygusundan kurtulmak için giydiğimiz giysiler, takındığımız maskeler, kullandığımız aksesuarlarla oynadığımız oyunda, kaçak alanlar, ayıplarımızı örtecek partnerler, sahici olmayan dostlar buluruz diye ekliyor.

Balkan Naci İslimyeli “*Sanat hayat boyu suçluluk duymaktır.*” diyor. Bireyler toplum değerleri, Tanrı ve din karşısında suçluluk duyarlar, bu zamanla giderek büyür ve insan küçülür. Yaratıcı insanların bu suçluluk duygusunu duymaları, hissetmeleri gerektiğini düşünür.

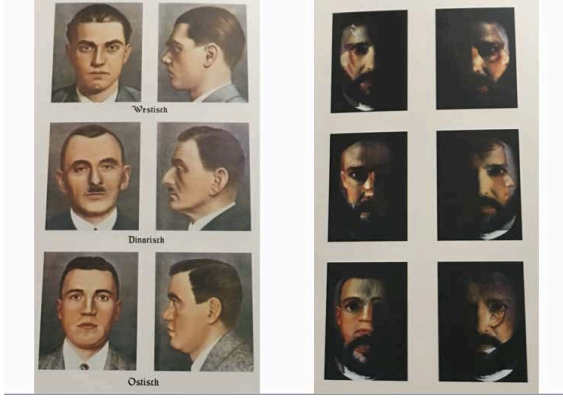
Hamlet karakterinin ahlaki duruşundan çok etkilenir Balkan Naci İslimyeli. İnsanın ahlaki düşkünlüğü ve zaaflarından nefret eden, bu nefreti tüm sevdiklerine karşı güvenini kaybederek yaşayan Hamlet, yaşadığı hayatı yaşamak istemez, değiştiremez de, fakat böyle yaşamak da istemez. Tüm bu duyguları içselleştirerek suçluluk ve dolayısıyla kurban olma duygusunun kapısını aralar.

Her dönem kuşatıldığı çevreyle kendisi arasında sorun bulunan ve sorundan kurtulamayan insanın, sonunda kendini yok etmesi sürecini derinden hisseder.

Arka Yüz’de çok katmanlı anlatımının belirgin olarak izlendiği yüzlerle karşılaşırız. portre ile sınırlı yüzeyle, üst üste gelen yüzlerin ifadesi, karakteri, bakışları birbiri içinde erir. Yüzleri ümitsizce ayırmaya çalışırız, nafile bir çabadır.

Almanya’da savaş döneminde, Hitler’in Alman ırkını ayırt etmek için çizdirdiği, grafik tarzı, saf Alman ırkı portrelerinin üzerine kendi portrelerini yerleştirir sanatçı. üst üste getirilmiş röntgen izlenimi veren portrelerde “*bütün ırklardanım ben. bir tek insan varlığı var ve bu da kendi açımdan benim, tüm ırkların aynı zamanda*

savunucusu, ahlaki temsilcisi, arkadaşım.”²² diyerek saf ırkı geriye dönülmez şekilde kaynaştırır. Irk farklılığı, her hangi bir ayrıştırma, ötekileştirme çabalarının sanatsal düzlemde eleştirisidir. Batı’nın insanlık tarihine sürdüğü ağır lekelerden birini ele alır bu kez.



Resim 127. Saf Irk Portreleri



Resim 128. Arka Yüz

Sanatçı özellikle günümüzde gerçek bir yüz kalmadığını, yüzlerin birer maske olduğunu söyler, hatta maskede bir gerçek yüz ve bir de onu örten maske olarak iki yüz vardır, oysa günümüzde global değerler, moda, güncel fetişler aracılığıyla katmanlar halinde örtülen yüzler, sonunda içi boşaltılmış dümdüz bir alan haline gelmiştir. Manipülasyonlarla gerçek ifadesi silinmiştir. Kendi gibi olan yüzler çok eskilerde kalmıştır artık. Eski Mısır’da M.S. I-III. yüzyıllara tarihlenen, modelin bireysel özelliklerini alabildiğince gösteren, ölüye sonsuz yolculuğunda eşlik etmek üzere yapılmış Fayyum portrelerindeki hakiki yüzler ve eski suçlu yüzleri bu defa üst üste konumlanır. Fayyum portrelerinin bakışlarındaki ölümü bilerek bekleyen o derin kurban olma duygusu, suçlularda da vardır. Eski dönem Mısır halkının yaşam uzunluğu yaklaşık otuz, otuz beş yıl olması nedeniyle Fayyum portreleri genelde genç yaşlardaki portrelerdir, tıpkı suçlu portreleri gibi. Biri ölüm öncesi, diğeri ise tutukluluk öncesi kurban olma duygusu taşıyan ifadelerdir, maskesiz ve derinden bakarlar. Suçluların portrelerinde ne bir acındırma ne de bir yüceltme hali vardır, bir şok ve travma vardır, insanlar büyük travmalar anında kendileri olabilirler, bu ifadeler son derece hakiki ifadelerdir. Sanatçı suçlu ve Fayyum portrelerini üst üste getirir.

²² Bkz. (21)

Hem çağlar arası, hem yaşam ölüm diyalektiği açısından bir örgü oluşturun portrelerin bir kaçına kendi portresini yerleştiren sanatçı, bu kez kurbanlar arasından bakar izleyiciye. Dünyayı kurtarmak için onların kurtarılması gerektiğine inanır.

Katiller, hırsızlar, kısacası tüm suçluların arka yüzüne bakınca sadece bir insan olduklarına dikkati çeker, aslında Dostoyevski'nin dediği gibi “*Hepimiz, herkes karşısında, her şeyden sorumluyuz ve suçluyuz.*” der.

Batı'nın tarihini sorgulayarak, bir bakıma Batı'nın yüzünü kendi çevirip sorgulamasını ister, özürler dilense de yaşanmışlıklar silinmez.

3.1.27 “Bir Şey Söyle” (2015)

“Küresel iletişim ağının ürkünç boyutlarda yükselen gücü karşısında kısılan insan sesini yeniden duyabilecek miyiz...Konuşan biz miyiz... Duyduğumuz sesler bizim mi... ses tellerimiz hangi biyodigital kontrol noktaları arasında gerili duruyor... Bu sergi susmak, konuşmak ve susturulmanın ara sesleri üzerine görsel bir soruşturmadır.” Balkan Naci İslimyeli



Resim 129. Sus, 2015, Tuval Üzerine
Karışık Teknik



Resim 130. Sus, ayrıntı

Sanat insanın içinden geçer, sanatçının yüzünde hayatta biriktirdiği, karşılaştığı, temas ettiği yüzlerce farklı yüz konumlanmıştır. sanatçının süzgecinden geçerek belleğine yerleştirdikleri sanatçının kendisini oluşturur. Her birinde kendi kişiliğinden bir parça taşır. Sonunda ana malzeme kendisidir. Daha önce “Arka Yüz”

de örneklerini verdiği katmanlı portrelerde mistik bir arınmayla, masumiyetle kötülüğü, iyi olarak tanımladıklarımızla, kötü olarak gördüklerimizin arasındaki kategorileri yok ediyor sanatçı, auralarına “Sev”, “Gör”, “Sor”, “Gel”, ”Gör”, “Say”, “SOS” gibi mesajlar yerleştirdiği portreleri giysi tuvalle bir araya getiriyor. Her portrenin, hepimizin portresinin, insanlığın suçlarını, güzelliklerini, verimini taşıdığını anlatıyor.

Yüzümüzde hayatımıza giren farklı renkleri, farklı acıları, dışlanmışlıkları taşıyoruz. sanatçı da tıpkı bu yüzler gibi zaman içinde derinlemesine boyut kazanan ve o derinlikle geleceğe yönelik vizyonlar oluşturan bir düşünce yapısına sahiptir.

3.2 Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatında Ana Temalar ve Kavramsal Çıkış Noktaları

3.2.1 Göç

Çocukluk dönemi ailenin özellikle kadın büyüklerinden, büyük teyze, büyük halalarından dinlediği göç, terk etme, kopuş hikayeleri dinleyerek geçen sanatçının, bu hatıralar belleğinde derin bir iz bırakır. Aile, yıllar sonra dedesinin tıp tahsili nedeniyle geriye göç eder ancak bu defa Balkan Naci İslimyeli'nin babasının memur olması nedeniyle, memleket içinde sürekli yer değiştirmeler başlar. Sanatçının çocukluktan itibaren yaşadığı bu mobil hayat, tekinsizlik, tekillik, yalnızlık, sürgün olma hali gibi duygularını beslemiştir ve sanatının hemen hemen her döneminde izleri fark edilir. Göç, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatını anlamak için mutlaka üzerinde durulması gereken bir konudur, buna bağlı olarak gelişen sanatçının belleği ve aidiyet duygusu konuları da onun sanatının diğer kilit noktalarıdır denebilir.

3.2.2 Bellek ve Aidiyet

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatsal tavrında bellek önemli bir yer tutar. Antik Yunan mitolojisinde sanat ve bilimin esin perilerinin annesi olan Mnemosyne belleğin

tanrıçasıdır. Belleğin yaratıcı gücü, gerçeğin temsilinin imgesel formunu oluşturmada harekete geçer. Mnemosyne aynı zamanda yeraltında akan bir nehrin de adıdır. Bu nehir kendisinden içene geçmiş yaşamıyla ilgili her şeyi hatırlatır. Antik dönemde de bellek retoriğe ilişkin yeteneklerden biri olarak değerlendirilir, belli bir zaman ve yerdeki belli bir olay, bellek yoluyla geri çağırılır²³.

Balkan Naci İslimyeli, yaşamın her anında duyumsadığı, insanın doğasına, bilincine ait tüm dinamikleri sanatında bir ayna gibi kullanmak üzere belleğinde biriktiriyor. Sadece kendi yaşamından değil, ailesinden dinlediği hikayelerle içselleştirdiği ve taşıdığı genlerle gelen a priori bilgilerini de aynı duyarlılıkta sanatına taşıyor, hatta sanatında ona bir iz bir yol gösterici olarak kullanıyor.

Göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen sanatçının belleği, küçük yaşlarda yersiz yurtsuz olma, yalnızlık, güvensizlik, korku, tekillik gibi duygularla tanışıyor ve hayat ilerledikçe bu duygulara yenileri eklenerek katmanlar şeklinde birikiyor. İnsanın sahip olduğu olumlu ya da olumsuz tüm birikimlerinin değerli olduğunu düşünen sanatçı, belleğindeki birikimlerin hiç birini boşa harcamıyor, bunlarla besleniyor ve bir gün sanatında kullanmak üzere bellek çekmecelerinde arşivliyor.

Balkan Naci İslimyeli, sanatçının karamsar olmasının, korkularının, kaygılarının bulunmasının çok doğal olduğunu, bunların utanılarak saklanması değil tam tersine açığa vurulması gerektiğini, bunun bir zenginlik olduğunu düşünüyor. Hem kişisel hem de özellikle toplumsal boyutta milletlerin, halkaların tarih boyu işlediği insanlık suçlarını, hep birlikte kabullenip üstlenerek ancak üstesinden gelinebileceğini düşünüyor. Sergilerinde ortaya koyduğu işler izleyende bir ayna etkisi yaratıyor ve kendi kendinizi sorgulama ihtiyacı duyuyorsunuz.

Platon'a göre sanat, ideallara ulaşmak için, önceden kazanılmış bilgilerin hatırlanması yoluyla yapılan bir keşiftir. Balkan Naci İslimyeli sanatında belleği kullanırken aynı zamanda izleyiciyi de belleklerini kullanmaları konusunda harekete geçiriyor, geçmişe dair hatırlatmalar yapıyor. İnsanlık suçu sayılabilecek tüm gerçeklerin, duyuşal düzlemde karşılığını bulduğu yapıtlarında, temsil edilen duygu ile çarpışma yoluyla, izleyiciyi sarsmayı amaçlıyor. Sokrates'in Phaidon'da öne sürdüğü gibi

²³ R. Özgül KILINÇARSLAN, *Günümüz sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, 18

aslında tüm bu duyusal uyarılar gerçekte sadece bir temsildir. Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında amaç, temsili nesnelere anımsama yoluyla, bilgiyi bilinç düzeyine çıkarabilmektir.

Yaşadığımız çağın kültürü olarak hızlı tüketim beraberinde unutmayı da getiriyor. Her gün bir şeyi unutuyor, değerlerimizi kaybediyoruz, bir tür amnezi yaşıyoruz. Büyük travmalar yaşayan toplumlarda bellek kaybı görüldüğünü, unutmaya içgüdüsel olarak yatkın olduğunu düşünen Balkan Naci İslimyeli, sürekli belleğini çalıştırıyor ve tortu halinde çöken anılarını bilinçdışı taramalarla su yüzüne çıkarıyor. Bu geriden aldığı verileri modern yapıtlarında dönüştürerek kullanıyor.

3.2.3 Çok Yönlülük

Görsel anlamda son derece yalın olan Balkan Naci İslimyeli'nin eserleri, kavram olarak geniş bir vizyonun farklı yönlerden ele alınması bakımından çeşitlilik içerir. Bazen doğaya bazen de insana karşı işlenen suçları ele alan sanatçı, bilinen bağlarından kopardığı göstergeler, metaforlar ve vurucu ışık gölge görselleriyle en çarpıcı şekilde ifade yollarını seçer. Bu kimi zaman dramatik bir yalnızlık kimi zaman trajik bir çaresizlik bazen de ironiye dönüşen toplumsal gerçek olarak karşımıza çıkar.

Sanatçının bir birey olarak sevgi, korku, mücadele, kuşku, hırs, endişe gibi tüm insani duygularına sahip çıkararak bireyi birey yapan, kimlik ve kişiliğini oluşturan soyut değerlerini söylemsel bir biçime dönüştürür, kısacası kendi olarak sanatıyla kendini anlatır. İnsanın kendi gerçeğinden kaçmaması tam tersine bununla beslenmesi ve barışık olması gerektiğini düşünür ve sanatını bu temelin üzerine şekillendirir. Tüm bu düşünsel varlıkları bir oluş ve eyleyiş biçimine dönüştürürken her hangi bir kısıtlamaya girmeyen sanatçı, izleyiciye hissettiği duyguları tüm çıplaklığıyla aktarabileceği her yolu atölyesine dahil eder. Çok yönlü bir anlatım dili kullanan Balkan Naci İslimyeli, sanatın belli malzemelere sıkışıp kalmaması gerektiğini düşünür, onun için atölye bir laboratuvar gibidir, bu laboratuvarda malzemeler tuval ve boyanın yanı sıra, kolaj, yazı, kaligrafi, hazır nesne, fotoğraf, video, giysi, performans gibi zengin bir çeşitlilik gösterir.

3.2.4 Tek Yönlülük

“Ben gördüğüm bütün güzellikleri insanoğlunun başarısı olarak gururla üzerime alırım. Çirkinlikleri de. Çünkü bunlar insan soyunun iyilikleri ve kötülükleridir. Başkaları yok, başkaları biziz.” diyen Balkan Naci İslimyeli bir anlamda kendi portresini oransal olarak sıklıkla sanatında kullanmasını da açıklamış oluyor. Geleneksel efsane ve hikayelere açık bir şekilde yüzünü yerleştirirken, zaman zaman başka yüzlerle kendi portrelerini üst üste bindirerek elde ettiği katmanlı portrelerle, milyonlarca farklı suret altında yatan, özünde tek bir insan gerçeğinin olduğunu vurguluyor. Suçu paylaşıyor.

3.3 Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtlarında Teknik/Plastik Unsurlar ve Görsel Anlamları

3.3.1 Giysi

Balkan Naci İslimyeli'nin babasının memur olması nedeniyle, sık sık farklı kentlere taşınırlar. Her yeni kent yeni bir ev, yeni okul, yeni arkadaşlar getirir. Bir çocuk için uyum sağlaması zor olan bu durumu, annesinin sandık odalarına kaldırdığı giysileri arkadaşlarına giydirerek, kurguladığı oyunlarla eğlence haline getiren Balkan Naci'nin, giysiler daha çocuk yaşlarda ilgi alanına girmeye başlar. Bir röportajında şöyle özetler konuyu:

“ İşte ben tüm o giysilerle oyunlar icat ederdim. Kız ve erkek arkadaşlarıma o giysileri yakıştırır, roller anlatır, onları yönetirdim. Okul sonrası siyah okul önlüklerimizin üzerimizde bıraktığı yaslı havayı bu rengarenk giysilerin cümbüşüyle yenmeye çalışırdık, ertesi günün sabahına kadar. Giysi başka olmanın, başkası olmanın bir yoluydu. O emanet kimlikler içinde bizden olmayanların duygularını taklit yoluyla ele geçirmeye çalışırdık. Giysi belli görevlerin, konumların, aidiyetlerin sözcüsüydü. Bizse o konumlara ulaşmak isteyen çocuklardık.”²⁴

²⁴ Bkz. (4) MÜLDÜR, İSLİMYELİ, 44

Sanatçı çıplak bedenin üzerinde tek bir giysi olduğuna inanır, insan derisi. Onun üzerine rollerimiz, imrenmelerimiz, maruz kaldığımız baskılar, aidiyetler eklenir. Ortaya farklı bir görüntü çıkar. Balkan Naci İslimyeli'ye göre giysi bir tür gönüllü mahkumiyet ya da taşınabilir hapishanedir.

Modern sosyolojinin kurucularından Georg Simmel modayı “*Farklılaşma ile değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliği ile birleştiren, çoğunlukla toplumsal farklılıkları ifade etmek üzere sınıflarda kendini gösteren bir toplumsal form*” olarak tarif eder²⁵. Ona göre moda , insanın taklitçi ruhsal eğilimi ve hayatın ikircikli eğilimi ile ilgili bir olgudur. Simmel'e göre insanlar öncelikle ihtiyaç duydukları şeylere yönelirler, buna göre açlık, susuzluk, barınma, cinsellik gibi güdüler birincil güdülerdir, ihtiyaçların giderilmesi sonucu insan huzur, haz ve doyuma ulaşır. Temel ihtiyaçlarını gideren insan statü, moda gibi olgularla metropol hayatında “sahte bireysellikler” gerçekleştirmeye çalışır. Kapitalist düzen sürekli olarak bu çarkı döndürmek için modalar üretir, bunu reklamlarla destekler. Birey tüketim sonucu duyulan haz ile psikolojik tatmine yönelir, ancak bu kısa süreli bir tatmindir.

Hürmeriç ve Baban'ın incelemesinde yer verdikleri Thorstein Veblen'in “Gösterişçi Tüketim” i de insanların kimlik ve aidiyet belirlenimleri için giysinin de içinde bulunduğu, her türlü aksesuar ve tüketim materyalinin tutsağı olmalarıyla ilgilidir. Veblen bu durumun, bireylerin zamanlarını etkin ve üretken olarak kullanmamalarından kaynaklandığını ileri sürer²⁶.

İnsanların, doyuma ulaşma ütopyaları içinde, kapitalist düzenin birer kuklası haline gelmeleri, uyutuldukları uykudan uyandırılmaları gerekmektedir.

Modanın sadece kıyafet ve aksesuarla sınırlı kalmayıp, insanın doğal giysisi olan bedeni ve hatta yüzüne kadar müdahale eder boyutlara ulaşması, dolayısıyla ağzına, burnuna, elmacık kemiklerine varıncaya kadar tek tip insan üretiminin desteklenmesi korkutucudur.

²⁵ Pelin HÜRMERİÇ, Ece BABAN, *Simmel, Veblen ve Sombart'ın Penceresinden Hedonik Tüketim: Ütopyada Negotium ve otium*, 1-15

²⁶ A. g. m. , 91-92

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında giysi başlı başına önemli bir yer tutar, İnsanların yüzlerinden başlayarak, tüm bedenlerinin de bir giysi olduğunu düşünen sanatçıya göre insanların yüz mimik ve bedenleri kişiliğini kamufle ettikleri göz boyayıcı kılıflardır. Medeniyetle şekillenen bu kılıflar ardında İnsan her ne kadar görüntüsünü şekillendirip değiştirse de içini değiştirmedığı sürece değişiklik geçici ve görüntüde olmaya devam edecektir. Balkan Naci İslimyeli'ye göre giysiler, kendi gerçeğimizle yüzleştiğimiz oranda gerçeklik kazanacaktır. Saf, arınmış bir çıplaklığın dışlanması'nın nedeni, belki de giysinin insanlara vadettiği hayali alanların büyüdüğüdür.

“Deli Gömleği” sergisinde hazırladığı giysi tuvallele giysileri sanatına dahil eden sanatçı bu konsepti 2003 yılında “Ölü Kızlara Ağıt” (Resim 72) ve 2005 yılında Saraybosna'da açtığı ”Okula Gidememiş Çocuklar” (Resim 102) daki ceset torbalarının boyunlarına taktığı ilkokul yaka ve kurdelerinden oluşan enstalasyonlarıyla sürdürür. Yanlış eğitim sisteminin yaratıcılıktan uzak, tek tip insan yetiştirmeye yönelik ve dayatmacı yanını zaman zaman sergilerine konu eden sanatçı, farklılıkları bir zenginlik olarak görür. Onun tuvallelerinde siyaha dönüşen beyaz ilkokul yakası, “uniform” a isyan olarak okunabilir. “Ölü Kızlara Ağıt” ta ise gelenek, töre söylemleriyle kısılan kız çocuklarını anarken, çağdaş bir sanat dili olan enstalasyonu kullanarak geleneği eleştirmektedir.

Sanatçının en vurucu giysi işleri “giysi heykeller” olarak adlandırdığı “Afrika Büyük Ruh”, “Gizli İşler” ve “Matah” sergileriyle nesnelleşir. “Afrika Büyük Ruh” yüzyıllardır rengi nedeniyle türlü eziyetlere maruz kalan siyah ırka saygı olarak okunabilir. “Gizli İşler” deki “Türk Mutfağı” adlı seride sanatçı geleneksel mutfağımıza ait malzemeleri kullanarak son derece modern giysiler dizayn eder. “Matah” ise günümüz insanının kapitalist düzenin akıntısına kapılarak moda güçlerinin peşinden sürüklenmelerini eleştirir. Çok ucuz fiyatlara da çok şık olunabileceğinin ispatı olarak hazırladığı Matah sergisinin tüm malzemesini Mahmutpaşa ve Tahtakale'den temin eder. Bu malzemelerle günümüz modacılarıyla boy ölçüşecek bir defile hazırlar. Serginin ismini de ironik bir göndermeyle “Matah” koyar.



Resim 131. Afrika Büyük Ruh, Defile

3.3.2 Portreler

Her zaman bir portre sanatçısı olduğunu söyleyen Balkan Naci İslimyeli'ye göre insan çevresel baskı ve kendi iç baskıları nedeniyle yüzüne akseden bir alacakaranlık alanda yaşar. Yüzlerin de birer giysi olduğunu söyleyen sanatçı bu durumun maskeden daha karmaşık olduğunu düşünür, maskede bir gerçek yüz ve bir de görünen yüz vardır, oysa zaman içinde şekillenen insan yüzünde katmanlar halinde bir çok yüz üst üste gelerek, şekillenip sürekli evrilir. Ona göre bir yüz, bir çok soyut kavramın yansıyıp görünür hale geldiği bir aynadır.

Balkan Naci İslimyeli'nin tüm sergilerinde yüz öne çıkar, giriş kapısı olur. Yüz insanın mührüdür, beden ve giysiden de bir takım ipuçları yakalayabilirsiniz ancak yüz saklanamaz biçimde kendini ele verir ancak, çok kişilikli bir maraz haline dönüşen yüzlerin arka planına bakmak gerekir. Sistemin bilborddu haline gelmiş deforme olmuş yüzlerin kimliği belirsizdir. Sık sık “Aynaya bakın gördüğünüz ne kadar sizin yüzünüz, ne kadarı size ait, ne kadar gerçek ne kadar sahte?”, gibi sorular sorarak izleyicinin kendini sorgulamasını ister. “Arka Yüz” sergisinde Fayyum portreleri, Hitler'in asil ırk portreleri ve suçlu portreleriyle kendi portrelerini üst üste getirerek belirsiz portreler oluşturmasının nedeni de budur. Sanatçının sürekli suçluluk duyması gerektiğine inanır, bu suçluluk sorumluluk nedeniyle olur.

Onun sanatında her zaman insan baş roldedir, insanın etrafında gezerek, değişik fragmanlarını yakalayıp, farklı derinliklere inerek, eklemleyerek bir cins psikolojik kübizm gerçekleştirir.

Balkan Naci İslimyeli'nin anlatımıyla:

“ Bir insan yüzü kadar küçük ve derin bir yüzey bulabilmeniz güçtür. Her canlı gönüllü bir hipnoz bağımlısı gibi görmeye yüzden başlar. Duyguları başlayıp bitiren, gizli alfabetisiyle sözsüz, sessiz konuşan, en durağan anlarında bile geçmişin hasarlarıyla güvenini, geleceğin kuşku ve endişelerini birlikte okuyabileceğiniz bir aynadır yüz.”²⁷

Balkan Naci İslimyeli çoğu zaman kendi portresini kullanır eserlerinde, söylemek istediği “Ben herkesim” ve “Herkes benim” dir, hiç kimsenin bir diğerinden farklı olmadığını düşünür, sadece rollerimiz farklıdır. Hepimizin tüm iyilik ve kötülüklerde payı vardır, tüm insanlarda ayrı ayrı iyi ve kötü yönlerin aynı anda bir arada olduğu gibi. Öyleyse kendini tüm insanları temsilen sanatına dahil eder, insanın eksikliklerinden, marazlarından kaçmaması gerektiğini, onlarla barışıp utanmamasının doğruluğunu savunur. Minyatür sanatındaki, kadın ve erkek mühürlerindeki tek tip yüzler gibi kalıbını tüm yüzlere yerleştirir, zaman zaman silikleştirir, zaman zaman suçlularla ve diğer yüzlerle katmanlar halinde bir araya getirir. Yüz onun için bir semboldür aslında insanlığın, tüm insanların sembolü, toplumsal baskılarla şekillenen yüzlerin sahteliğinden sıyrılmak ister kendi yüzünü bir sembol gibi kullanarak.

Etimolojik olarak sembol, Yunanca bir araya atılmak, bir araya gelmek anlamına gelen symbolon kelimesinden gelir, yani örtük anlamda iki şeyin bir arada olma durumunu ifade eder ancak bunlardan yalnız birinin temel alınması nedeniyle, günümüzde anlaşılabilir şekliyle bir şeyin kendi üzerinden başka bir şeyi işaret ya da ifade etmesi anlaşılır, tıpkı rolünü oynayan oyuncu gibi. toplum içinde yüze takılan roller ve maskeler zaman içinde katmanlar halinde gerçek ifadeleri örter, maskeler ardında kalan ise artık tanınmaz hale gelir. Aslında bu katmanlı yüzler maskeleyişmenin çok ötesinde birden fazla tabakanın ardına saklanırlar. Balkan Naci İslimyeli tüm bu katmanları kaldırıp altındakini görebilmemiz için, tüm bu katmanları görünür hale getiriyor. “Arka Yüz” sergisinde farklı sınıftan, farklı toplumlardan, farklı ırklardan portreleri ve sembolik olarak kullandığı kendi yüzüyle üst üste getirerek meydana gelen çok yüzlülük karmaşasını gözler önüne seriyor. Diğer taraftan tüm suçlara ortak oluyor, tüm insanların ortak olması gerektiği gibi. Doğu ve Batı yüzlerini üst üste koyarak “hepimiz biriz” mesajını veriyor.

²⁷ Bkz. (4) MÜLDÜR, İSLİMYELİ, 146

“Pentimentolar”, “Gece Yüzleri”, “Déjà vu”, “Bir Şey Söyle” Sanatçının diğer portre ağırlıklı sergileridir. “Gece Yüzleri” siyah beyaz ve grinin tonlarıyla silgi ile çalışılmış, karanlıktan aydınlığa çıkan yüzler şeklinde oluşmuştur. Sanatçı kurşun tozuyla kapladığı yüzeyde silgi ile yüzleri ortaya çıkarır, İtalya dönemindeki yer altı tiplerinin yer aldığı donuk bakışlı stabil resimlerdir. Pentimentolar ise Gece Yüzleri’nin aksine daha varsıl bireylerin resmedildiği flu, dumanlı renklerle çalışılmış portrelerdir ancak yüzlerdeki ifade, bakışlardaki donukluk bu portrelerde de hissedilir. “Déjà vu” ise Türk geleneklerinin Batı’lı usta ressamın hüznü kadın figürleriyle benzerliklerinin yine Batı’lı ustaların ışık gölge anlayışıyla şekillenmiş çağdaş bir yorumdur²⁸.

Anadolu taşbaskılarında ve cam altı resimlerinde yüz yoktur. Balkan Naci İslimyeli’nin de resimlerinde kendi yüzünü kullanmasının altında iki farklı anlam vardır; bunlardan bir tanesi, sanatçının tüm insanların aynı olduğuna inanmasıdır, bir diğerini ise Balkan Naci İslimyeli şöyle açıklıyor:

“...geleneği modernize etmek için günümüz insanı sorunsalına bağlayarak, yaratma olgusuna, serüvenine eklemledim. Oraya, tanınan duyguları olan, ifadesi olan bir yüz yerleştirerek. Bilinen bir yüzle. Kime böyle sancılı bir rolü verebilirdim? Bu nedenle kendim üstlendim. Anonim şemanın içine modern bir vizyonu ve o vizyonun temsilcisi olan bir yüzü oturttum, çağdaş yaratımın bir temsilcisi olarak. Aynı zamanda oralardaki kapalı alanların içine girmenin bir yoluydu bu.”

Bu gelenele olan hesaplaşma içinde sanatçı yine geleneğin kalıplarını dönüştürme yolunu seçiyor.

3.3.3 Gölgeler

Her nesnenin görülebilmesi için ışığa ihtiyacı vardır ve her ışık alan nesnenin bir gölgesi bulunur. Uzayan kısalan , sürekli şekil değiştiren gölgeler insanın karanlık yanlarının temsilidir aynı zamanda. Kişi olgunluk döneminde iç dünyasına döner ve gölgesiyle yüzleşir. Gölge ile yüzleşmek güç ve cesaret ister, gölge karanlık yönüdür bireyin.

²⁸ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 56

Gölge kavramını psikolojiyle tanıştıran, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung bu kavramı yaşanmayan ve genellikle sevilmeyen potansiyellerimizin toplamını tanımlamak için kullanır. Kişinin görmek istemediği, kabullenemediği gizli yönlerinin kendi gölgesi olduğunu söyler. Kolayca kırıldığı, alındığı, kızdığı, hoşuna gitmeyen her türlü, dışarıdan gelen etkilere mal ettiği ard fikirli davranış karakterlerinin hepsi aslında kişinin kendi gölgesidir. Sürekli aydınlık peşinde koşup, gölgesini yok sayan kişi onu daha da güçlendirir. Bireyin kendini tanınması, kendi ile yüzleşmesi ancak kendi gölgesini fark edip, onu kişiliğinin bir parçası olarak kabul etmesi ile olur. Eğer kişi gölge yanıyla yüzleşir ve onun kendine ait olduğunu kabul ederse, gerçek ışığı görebilir. Gölgesini fark edip kabullenen kişi olgunlaşır. Her egonun hiç bir özeleştirisi yapmaksızın kendisini sadece iyi yönleriyle görmek gibi bir yeteneği vardır. O her zaman suçluyu dışarda arar, ancak işaret parmağıyla suçluyu gösterirken, diğer üç parmağının kendini işaret ettiğini fark etmez²⁹.

Gölgelerle çocuk yaşlarda tanışırız. Kimi zaman korku verir bazen oyun haline gelir. Çok farklı bir nesne, kendi kimliğinden sıyrılarak tamamen farklı bir algıya dönüşebilir gölgede. Aynı zamanda son derece yalın ve minimal, karmaşıklıktan uzak, girintisi çıkıntısı olmayan, çocuksu ve saftır gölge. Bir cismin özetidir, ayrıntı ve süslerinden arındırılmış en saf en çıplak halidir. Kolayca şekil değiştirip deforme olabilir, uzar, genişler, bir o kadar hassastır, çocuksu saflığı biraz da buradan gelir.

Gölgenin en etkileyici yanıysa onu hem var eden hem de yok eden, yaratıcı ögesi olan ışıkla aşkıdır. Gölge ışıkla var olur, gölgeyle aralarındaki saklambaç oyunu hiç bir zaman bitmez, bir araya gelmeleri imkansızdır ancak ışık olmadan gölge olmaz, karanlık aydınlığa mahkumdur. Bu diyalektik ilişki hayatı, insanı ve şeyleri kavramamızda bize yol gösterir.

Resim sanatında da görsel bir detay olarak gölge, son derece önemli bir yere sahiptir. Giotto, beden ve portrelerinde ışık-gölge ile hacim yaratması, giysilerdeki koyu gölgelerle derinlik yanılması yaratarak üç boyutluluğu yakalaması ile Rönesans'ın temellerini atmış, Barok dönemde ise Caravaggio, Georges de La Tour gibi ışık ustaları resimde ışık ve gölgeyi başrole oturtmuşlardır.

²⁹ <https://youtu.be/rWBKRmHAmZA>

Balkan Naci İslimyeli sanatında siyah ve beyazın oluşturduğu binlerce ara ton griyle sonsuz anlamlar üretmiş. Caravaggio (Resim 25), George de la Tour (Resim 90), Velazquez, Vermeer gibi ışık ustalarını dikkatle izlemiştir. Biçimlerin kendi içindeki kimlik arayışlarının gölgeyle açığa çıkarılışının ve bunun resme kattığı zengin değerlerin peşinden gitmiş, gölgeleri kendi yalınlığı ve çıplaklığıyla sanatında konumlandırmıştır. Işık ve gölgeyi resimsel alanın ve karşıtlıkların kurulmasında yapıtaş olarak kullanır.

“Hava Su Toprak Ateş” (Resim 38) sergisinde gölgeler adeta farklı bir dünyadan gözlerini bize doğrultup doğaya yapılanlar nedeniyle hesap sorar gibidirler. “Suret” te sanatçının flulaşan portresi bir gölge gibi kimliksizleşerek çoğul bir anlam yüklenir. Sanatçının kendi kimliği üzerinden, tüm sanatçıları kendi yüzünde toplar. “Kozmos ve Toz” (Resim 124) da siyah ve beyaz, ışık ve gölgenin tezatlığını en sert şekliyle bir araya getirir. Işığın ve gölgenin içlerinde bin bir rengi taşımalarına karşın en minimal ifadeleridir siyah ve beyaz. “Kara Tahta Sahipsiz Gölge” sergisinde ise gölge baş aktör olarak yüzeyde yerini alır, gerçeğiyle el ele tutuşur, dans eder, kendi gerçeğine dönüşerek esaretinden kurtulur, özgürleşir.



Resim 132. Suret, Sanatın, Sanatçının Gerçek Yüzü Olduğunun Resmidir, 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120 cm.



Resim 133. Kara Tahta Sahipsiz Gölge, Gölgele Kenti, 2009, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30x42 cm.

3.3.4 Kolaj

Kolaj tekniği 20. yuzyılın başlarına tarihlense de minyatür, vitray, ikona, patchwork gibi teknikler kolajın babası sayılan kübistlerin yaklaşımlarına çok yakın anlayışla yapılan işlerdir. Kolaj tekniğinin bugünkü anlamda ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf değildir. Rönesans'tan beri gelen, geleneksel sanat anlayışı ve mimarisini en sert ve bilinçli şekilde yıkan akımdır kübizm. Bu yeni görme biçimi Batı resminde beş yuzyıl boyunca yerleşmiş olan, tek odaklı perspektife dayalı tekniği kırmıştır. Bütünü parçalara ayırıp, parçalanmış formları üst üste bindirerek optik kaydırma yaratacak şekilde bir araya getirip, yeniden yapılandırır. Resim böylece gerçekçi temsilin ötesinde kendi gerçeğini yaratır. . Geçtiğimiz yuzyılın başındaki avangart hareketlerin en yenilikçi tekniklerinden olan montaj ve asamblajın yanında yer alan kolaj, günümüz teknolojisinin yardımıyla dijital ortamda sonsuz yaratıma imkanı sağlar.

Fotoğraf, video, enstalasyon gibi çeşitli teknikleri de sanatına dahil eden Balkan Naci İslimyeli, kolaj tekniğini de çok önemseyerek kullanır, hatta hemen hemen tüm işlerinin çıkış noktasını çeşitli kolaj anlayışları şekillendirir. Kolaj tekniğini en belirgin kullandığı işleri “Bir Yıkımın Mimarisi”, “Tuhafliklar Tarihi”, “Tuhafliklar Ülkesi”, “Makas Psikolaj” serileridir.

3.3.5 Kaligrafi

Sanatın tamamını tek bir eylem olarak gören Balkan Naci İslimyeli özellikle metni yedeğine aldığını söyler, eğitim döneminde akademide metin ve sözün horlanması ve resimsel ifadeye yakışmadığı yönündeki telkinlere kulak asmayan sanatçı öğrencilik yıllarından itibaren edebiyat ve özellikle de şiirle içiçe olmuştur.

Özellikle kavramsal sanatta baş tacı edilen yazı, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatının bir çok döneminde karşımıza çıkar.

Hat sanatına olan ilgisi “Afrika Karayazı” serisinde siyahi yüzlerde yazı resime dönüşen işlerinde kendini gösterir. Türklerin İslam dinini kabul etmeleriyle birlikte

tanıştıkları Arap alfabesiyle, yarattıkları bir sanat olan hat ve onun bir parçası olan yazı resim Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında bir plastik unsur olarak yer alır. Sanatçı kaligrafiye de özel bir ilgi duyar. Kaligrafi kelimesi etimolojik olarak Yunanca güzel anlamına gelen kallos, ve yazı anlamına gelen graphos kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Estetik değerler içermesi nedeniyle bir sanat uğraşı haline gelen bu yazı türünün günümüzde hat sanatından farkı, Arap alfabesiyle değil Latin alfabesiyle yazılıyor olmasıdır⁴⁰. Bir çok eserinde kendi el yazısını kullanan sanatçı, el yazısını bir kaligrafik estetik görünüme dönüştürerek çoğu zaman okunması imkansız şekilde işlerine dahil eder. Balkan Naci İslimyeli'nin eserlerinde kullandığı yazı, hat ve kaligrafinin yazı resme dönüşerek, yeniden yapılandığı plastik bir unsurdur.

“Sır” sergisi tamamen kaligrafi etrafında şekillenmiş, yazının ön planda olduğu eserlerden oluşur. “İz”, “Söz”, “Suç”, ”Çile”, “Deli Gömleği” sanatçının kendi el yazısını ağırlıklı olarak kullandığı işleridir. “İz” sergisinde Hat sanatının klişelerini, tuval düzenlemelerine yerleştirir.

3.3.6 Fotoğraf

Fotoğrafın resim gibi tekil ve güçlü bir yanı vardır. Bir filmin bir buçuk saatte anlattığını tek bir karede anlatabilir.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında en fazla kullandığı teknik eleman şüphesiz fotoğraf, başlı başına bir sanat olan fotoğrafı kendi diliyle kullanıyor sanatçı.

Fotoğraf Batı sanatının yüzyıllarca uğraşp Rönesans'ta en üst noktaya ulaştığı nesneyi gerçek görüntüsüne en yakın görüntüde resmetme çabaları fotoğrafın icadıyla neredeyse yerle bir olmuştur. Fotoğrafta nesnenin her anına ilişkin görüntüsünü en üst düzey benzerlikle hatta aynısı olarak kolayca elde edebilme, resim sanatını da kendine farklı bir dil arama yollarına sokmuştur, bu aslında kavramsal sanat ve soyut sanatın da itici kuvvetlerinden biri belki de en güçlüsüdür. Fotoğraf nesneyi yüzeye aktarabildiğine göre sanatçı makinenin yapamadığı bir şey yapmalıdır, yorum, tarz gibi kavramlar böylece sanata dahil olur.

Bir daha yaşanamayacak bir anı belgelemesi açısından toplumsal bir rolü de olan Fotoğrafi, hayata ait seri duyguları anında dışlaştırabilmesi, devrimci, gerçekçi aynı zamanda tekil bir malzeme yapar.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı "Adak" filminin görüntü yönetmenliğini de yapan Balkan Naci İslimyeli, fotoğrafı hem sanatına yardımcı unsur olarak hem de başlı başına bir sanat dalı olarak kullanır.

3.3.7 Performans

Performans sanatı 1960'larda fluxus akımı ile etkinlik kazanmış, 1970'li yıllarda "Performans sanatı" adı altında bir sanat hareketi olarak tanımlanmıştır. Postmodern sürecin yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda, toplumsal konular sanatın merkezine alınmış, toplumsal eşitsizlikler, sanat ve toplum arasındaki büyük boşluklar, kavramsal sanatın izlerini barındıran bazı alternatif sanat biçimlerinin doğmasına neden olmuştur. Happening (Oluşum), Fluxus, Beden Sanatı ve Performans Sanatı gibi gösteri temelli bu etkinlikler, bedeni temsillerinden arındırarak doğrudan sanat sahnesinin içine sokmuştur³⁰. Beden en natürel alan olarak, izleyicinin sanat işine girmesinde büyük rol oynar. Performans Sanatı benzer akımları bünyesinde barındırmış, sanat tarihinde kimi zaman Beden Sanatı, Happening ve Aksiyon olarak geçmiş, bazı kaynaklar ise Performans Sanatını tanımlarken bu akımları ayrı başlıklar altında incelemiştir. İsmi her ne olursa olsun temelde bedenin kullanıldığı bu sanat akımlarının, tarihsel süreçte öncüleri denilebilecek örnekleri de bulunmaktadır. 1915'te yayımlanan "Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu" , sanatçılara çeşitli fikir ve kavramları bir kaç sözcük ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini önermiştir. Bu dönemde Rusya'da bir grup Fütürist sanatçı yüzlerini boyayarak ve ilginç kıyafetler giyerek çeşitli performanslar sergilemiştir. 1916 yılında Zürih'te açılan "Cabaret Voltaire"de de şiir okumaları, dans ve kukla oyunları gibi Dada gösterileri, sanatsal dışavurumlar olarak resim ve heykellerin önüne geçmiştir³¹.

³⁰ Tom MELICK, *Tarih Boyunca Sanat*, Çev. Dilek Şendil, Süreyya Evren, 81

³¹ <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1430253549.pdf>

Balkan Naci İslimyeli'nin eğitim aldığı Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1962 yılında dört yıllık lisans eğitimine geçmişti, aynı zamanda danışman olarak da görev yapan Bauhaus Ekolü'nden Alman Prof. Adolf Schneck bulunmaktaydı. Okulda o dönemde Türkiye için çok yeni olan happeningler, canlı heykel performansları yapılıyordu³². Bu eğitim süreci sanatçının multidisipliner tarzının alt yapısının oluşumunda etkili olmuştur.

“Deli Gömleği” sergisinde “deli gömleği”ni kendisi giyen sanatçı, “Alt Üst” sergisinin açılışında damatlık giyer. Şair Lale Müldür’le gelin damat kıyafetleri içinde sahte bir düğün kurgulanır. Giysi, aksesuar ve takıların, her şeyin sahtesini bulmanın mümkün olduğu Mahmutpaşa’dan temin edildiği düğünde, her iki sanatçı da daha önce evlenmiş olmalarına rağmen ilk defa gelinlik ve damatlık giyerler. Sergi ve performans kırsaldan kente doğru olan göçün etkisiyle, özellikle seksenlerden sonra hızlanarak devam eden değerler karmaşasının “alt üst” oluşunun ironik bir ifadesi niteliğindedir. Sanatçı bu defa geleneklerin uğradığı dejenerasyonu, düşülen gülünesi durumları eleştirir.



Resim 134. Alt Üst, Performans

³² Fatih TOPALOĞLU, *Türk Hat Sanatının Kaligrafiye Geçişinin İncelenmesi*, 50.

4 DOĞU BATI İKİLEMİ BAĞLAMINDA BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN SANATI

Balkan Naci İslimyeli'nin Doğu'nun geleneksel öğelerini, Batı'nın teknik olanakları ve modern diliyle buluşturan, bu anlamda Doğ ve Batı'nın bir sentezi olarak otaya koyduğu işleri aynı zamanda insanların ve daha genel anlamda toplumlarındağışmesi gerektiğini düşündüğü yanlışlara bir antitez oluşturur.

Bu bölümde sanatçının eserleri Doğu ve Batı'ya ait değerler ve çağdaşlık kavramları göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

4.1 Çağdaşlık Tanımı

Çağdaşlık ya da modernite, Batı'nın uzun zamandır tekeline almaya çalıştığı kavram. Özellikle Batılı yazarlar, yıllardan beri İslam ve Modernite kavramlarının bir araya gelemeyeceği konusunda sürekli yazıp çiziyorlar, bu konuda kitaplar, makaleler yazılıyor, Amazon'un internetteki sitesine en yaygın dil olan İngilizce ile "Islam and Modernity" yazdığınızda 835 eserle karşılaşılıyorsunuz, Harvard Üniversitesi'nin hollis kataloğunda ise 123 eser karşınıza çıkıyor, bunlar en çok ve önce Hristiyan kalemlerden çıkıp Batı'da yayımlanıyorlar³³. Genel olarak İslam ve Modern kavramlarının yan yana gelemeyeceğini anlatan söylemler, modernite ve Batılılaşma yı aynı kavram olarak alıyorlar oysa modern kavramı etimolojik olarak her hangi bir zaman birimine sıkıştırılamayacağı gibi belli bir kültür ya da topluma da mal edilemeyecek sürekli güncelliğini koruyan bir kavramdır. burada anlatılmak istenen modernleşme kavramından, Batı'da 19. yüzyıl sonlarında bir çok avangart sanat hareketinin doğduğu dönemin genel adı olarak kabul edilen Modernizm anlaşılmalıdır.

³³ Gönül PULTAR, Halil İNALCIK, İber ORTAYLI, *İslam ve Modernite*, 14.

Batı’da modernleşme öncelikle hümanizmin, dini inancın bir vicdan işi olduğunu söylemesiyle başlar. Kilisede bir reform hareketi olan Martin Luther’in Protestanlığı, ruhbanın kilisede Tanrı ile aracı olma iddiasına karşı vicdan hürriyetini savunur. Yine Batı’yı modern yapan, Fransız siyaset bilimcisi Jean Bodin (1530-1596) tarafından öne atılan ve Fransız Devrimi ile meyvalarını veren, insanın hür olarak doğduğu fikridir. Özgürlük yine hümanizmin doğurduğu bir fikirdir. Batı medeniyetinin ekonomik olarak gelişimine ve modernleşmesine neden olan başka bir husus da korporasyon fikridir. Avrupa’da kapitalizmin doğuşunda temel olan bu müessese XVI. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın dünyada yaptığı sömürgeciliğinin temel kurumudur.³⁴

Ancak Batı’daki hümanizm, emperyalist yaklaşımları ve zaman zaman, ırkçılık hareketlerine bakıldığında akla bazı soru işaretleri getirmektedir, Batının şövenist söylemlerinin göz ardı edilemez bir gerçekliği vardır. Bilkent Üniversitesi’ndeki İslam ve Modernite konulu bir seminerde, Prof. İlber Ortaylı’nın verdiği şu örnek bu durumu özetlemektedir:

“...Endülüs’teki hakimiyet yıkıldığında, “Biz ne yapalım?” diye fakihlere, fıkıh (hukuk) bilginlerine sorulduğu zaman, bir fakih şu fetvayla cevap veriyor: “En zalim ve en mürtekip, en adaletsiz İslam yöneticisi bile, en adil ve en fazıl Hristiyan’dan daha evladır.”...”³⁵

Avrupa modernitesi tarihi süreç içinde, farklı olayların etkisiyle ortaya çıkan bir kültürel değişimin sonucu olarak şekillenmiştir. Ancak modernite tek değildir, belli bir kurala bağlanamaz, her kültürde farklılıklar gösterebilir ve o kültürün değerleri üzerinde şekillenmelidir. Toplumlar bir takım olayların, sıkıntılarının sonucunda reformlar yaparlar, modernitenin oluşum sancılarını çekmeden hazır bir şekilde başka bir topluma monte edemezseniz, bu gibi çabalar tarihte gözlemlendiği gibi toplumun bedenine uymaz. Modernleşme süreci her toplumda farklı aşamaları gerektirir. Modernite hiç bir toplumun tekelinde olamaz, Haçlı seferlerinin olduğu dönemi Prof. Halil İnalcık şöyle anlatır:

”O zaman modernite İslam ülkelerinde idi; dünyada en ileri medeniyet, en müreffeh toplum, İslam aleminde bulunuyordu. Batı, İslam alemini taklit

³⁴ Bkz. (33) PULTAR, İNALCIK, ORTAYLI, 105.

³⁵ A.g.k., 115.

ederek, onun kurumlarını benimseyerek ve teknolojisi ile fikirlerini alarak hamle yaptı. Avrupa skolastiği, İspanya medreselerinde okuyan Hristiyanlarca geliştirildi. Hangi sektöre bakarsanız bakın, Batı modernizasyona İslam'la teması yoluyla erişmiştir. Bu, bilim alemince kabul edilen bir gerçektir. Demek ki moderniteyi o yıllarda İslam toplumu temsil etmekte idi.”³⁶

Anlaşılabacağı gibi tek modernite Batı modernitesi değildir

4.2 Doğu-Batı İkilemi ve Sanata Yansımaları

Doğu ve Batı arasında dayatılmaya çalışılan farklılık, çatışma, ikilem konuları, gerçekte Doğu ve Batı meselesi değildir. Batı olarak anlatılmak istenen Avrupa kavramı, daha önce Hristiyanlık olarak bilinen olgunun Orta Çağ'dan itibaren sekülerleştirilmiş bir yeniden ifadesidir³⁷. İslam kendisinden önce gelen selef bir dini hoş görebilir, tıpkı Yahudiliğin Hristiyanlık için selef olması gibi ancak Hristiyanlık için aynı şey söz konusu olamaz ve olmamıştır. Hristiyanlığa göre İslam adında yeni bir din icat etmek ancak sapkınlık olabilir³⁸.

Özünde her iki dinin de söylemleri aynıdır. Tüm insanlık için tek bir hakikat vardır ve bu hakikati bilen başkalarıyla paylaşmakla yükümlüdür. bu düşünce Hristiyanlığın doğuşuyla ortaya çıkmış, İslam'la yeniden kendini göstermiştir.

Aslında her iki inanç da Orta Doğu'da doğmuştur. Muazzam bir ortak mirası paylaşırlar. Her iki din de yepyeni, daha önce eşi benzeri görülmemiş ortak bir özelliğe sahiptir: Tanrı'nın tüm hakikatine sadece kendisinin sahip olduğu. Her iki din de Güneybatı Asya, Kuzey Afrika ve Akdeniz Avrupa'sını içine alan ortak bir coğrafyada bulunurlar³⁹.

³⁶ Bkz. (33) PULTAR, İNALCIK, ORTAYLI, 105.

³⁷ Bkz. (11) LEWIS, 15.

³⁸ A.g.k. . 21-22

³⁹ A.g.k. . 8-9

Başlangıçta bir çok yönden Orta Çağ Hristiyanlığı ve İslam'ı aynı dili konuşurlardı, pek çok Akdeniz ülkesinde Müslüman ve Hristiyanlar sadece ana dillerini değil, bir miktar Arapça da bilirlerdi. Tüm bu özelliklerine bakılırsa, Hristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki bitmez tükenmez savaşların ve mücadelenin aslında farklı olmalarından değil, benzerliklerinden kaynaklandığını anlamak zor değildir⁴⁰

Hristiyanlar Müslümanlığa itibar kazandırmamak için dini anlam taşıyan bir isim kullanmaktan kaçınmışlardır. Müslümanları yerel bir grup ya da kabileler topluluğuna indirgemeye çalışmışlardır. En güçlü ve önemli Müslüman devletlerini kuran “Türk” kimliği, zaman içinde “Müslüman”la eş anlamlı kullanılır hale gelir. Müslüman olanlara Türkleşti demeye başlarlar⁴¹. On birinci yüzyıla gelindiğinde Türkler Anadolu'nun büyük bir kısmını Bizanslılardan almış, Yunan ve Hristiyan olan coğrafyayı, Türk ve Müslüman toprağına dönüştürmüşlerdir. Daha sonra Türkler önce Selçuklu, ardından Osmanlı ile İslam İmparatorluklarının en uzun ömürlülerinden birini kurarlar. Bu sırada Batı emperyalizminin erken bir denemesi olarak, Haçlı seferleri gibi Avrupa'nın karşı saldırıya geçtiği dönemler de olur⁴². Müslümanlık ve Hristiyanlık arasındaki bin yıllık ihtilafta, Osmanlı sultanlığı yüzyıllarca İslam'ı temsil eden güç olmuştur.

Doğu ve Batı'nın buluşma noktasında Türkler çok geç tarihlerde kültürleriyle, askeri teşkilatlarıyla ve tarihleriyle sanki oradaki beş bin yıllık medeniyetler gibi Akdeniz'e gelip yerleşmişlerdir.

Osmanlı imparatorluğu sadece Türklerin tarihinde değil, tüm İslam ve Şark tarihinde Avrupa içlerine kadar girip, uzun zaman yerleşen tek kudrettir, Doğu ve Batı böylece karşılaşır, bir araya gelir. Fakat bu maalesef Garp'ta bir istila ve barbarlık olarak nitelendirilmiştir, medeniyet tarihindeki önemi her zaman göz ardı edilmiştir. Bu durum Şark'ta da Batıyla Doğunun karşılaşması ve sentezi olarak değil de, bir fetih ve hakimiyet olarak görülür. Batı ise buna Doğu despotizmi der. Oysa ki Osmanlı, Doğu ile Batı'nın İslam'la Hristiyanlığın kaynaşması, diyalog kurmasının tarihidir.

⁴⁰ Bkz. (11) LEWIS, 8-19

⁴¹ A.g.k. , 23

⁴² A.g.k., 31

Orta Çağ'da Müslümanlara kıyasla Orta ve Batı Avrupa çok gerilerdeyken, 1699'da imzalanan Karlofça Antlaşması'nın ardından Osmanlı devleti gerileme dönemine girer. Avrupa, silah, askeri güç, bilim, teknoloji ve disiplinde giderek ilerleyecek, sömürgeci siyasetiyle ekonomik olarak daha da güçlenecektir. Tüm bu süreçler Batı'da ve Doğu'daki sanat akımlarının ortaya çıkmasında rol oynayan toplum olaylarının ve sosyolojik yansımaların çıkış noktaları olarak tarihte yerlerini alırlar. Tarih ve sanat tarihi iç içe ilerler, toplum politikaları ve siyaset, sosyolojik hayatı etkiler ve sanatçılar da toplumun ayna görevini üstlenirler. Sanatçı duyarlıdır, olaylar ve gelişmelerden çabuk etkilenir ve kendilerini sanat aracılığıyla ifade ederler. Bu süreçte toplumun sanatı oluşur. Bir bakıma sanat tarihi, siyaset tarihinin yansımaları olarak kendini şekillendirir.

Sanılanın aksine bugün Hristiyanlığın eski tarihinde de tıpkı İslam'daki gibi resim yasağı olduğunu bugün biliyoruz. İsa'nın doğumundan sonraki ilk iki yüzyılda hiç bir sanat eseriyle karşılaşılmıyor⁴³. Öte yandan İslam dininde resim yasağı olmasına rağmen Kur'an'da tasvir konusunda, Tevrat'ta olduğu kadar net bir yasakla karşılaşmıyoruz. Kur'an'da Cahiliye devrinin gelenek göreneklere ve buna bağlı olarak puta tapmaya değinilmiştir⁴⁴. O tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek resim yoktu. Bu nedenle Kur'an'da putlar için konulan yasaklar, resim için de geçerli sayılıyordu. Canlı varlıkların resimlerini yapanlardan kıyamet günü hesap sorulacaktı (Buhari, Kitabu'l-Libas 89)⁴⁵. Canlı varlıkların resmi yasaklanmıştı, sadece "ruh" u olmayan varlıkların ve hareketsiz olan bitkilerin tasvirinde bir sakınca görülüyordu, bunlar İslam topluluklarında, sadece soyut nakış olarak resme girebildiler çünkü Kur'an dilinde yaratma ve biçim verme olan "Berea" ve "Savvara" aynı anlama geliyordu. Yaratılan varlıklara benzeterek tasvir yapma Allah'ı taklit sayılıyordu (Buhari, Kitabu'l- Libas 90).

İslam mistiklerinin ve aydın çevrelerin Platon'un idealar teorisi ve Platinos'un panteist ışık metafiziği ile karşılaşmaları, resim yasağıyla çelişmeyen bir tasvirciliğin gelişmesine olanak sağlamıştır. Platon'a göre bu dünyada duyularla algılanan

⁴³ Bkz. (18) İPŞİROĞLU, 16

⁴⁴ Kur'an-ı kerim, sure 4, 116. ayet; sure 5, 92. ayet; sure 39, 17. ayet

⁴⁵ Bkz. (18) İPŞİROĞLU, 9

nesneler, gerçek varlık dünyasındaki ideaların gölgeleridir fakat gölge olsalar da ideaların yansması olarak onlardan pay alırlar; Platinos felsefesinde bu dünya, tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınlarıdır (emanatio) ; İslam tasavvuf felsefesinde ise dünya tanrısal bir görüntüdür. Böylece İslam yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir “kavram ressamlığı” doğar⁴⁶.

Hristiyanlık'ta ise durum bunun neredeyse tam tersidir: Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih'in suretinde yer yüzüne iner ve çarmıhta can verir. Hristiyanlıkta bu en soyut düşünceyi en somut hale dönüştüren tanrı tasviri, en ulaşılmaz olanı elle tutulur, gözle görülür hale indirgemıştır ve Batı sanatı bu yolda ilerler. Tanrı, İslam inancında suret olamaz, Tanrı'nın manevi varlığı “Tanrısal Söz” (Tanrı Buyruğu) de belirir. İslam sanatçısı yüksek değerleri somutlaştıramaz, tam tersi madde dünyasından sıyrılma çabası içinde olmalıdır⁴⁷. Doğu ve Batı sanatında en büyük ayrılık noktası burada başlar.

Bu yasaklar İslam'ın ilk yıllarında henüz yürürlüğe girmez, Emevi halifeleri yeni dinin ününü, gücünü dört bir yana duyurmak için yüzyıllarca süren geleneği kullanırlar. Bu dönemde yapılan camilerde natüralist anlayışta duvar dekorasyonlarına; av köşkleri ve hamamların duvarlarında insan figürlerine, hatta çıplak kadın resimlerine bile rastlanır (Kuseyr Amra).



Resim 135. Kuseyr Amra, Ürdün

IX. yüzyılda fıkıh ve hadis bilginlerinin yorumlarıyla, İslam'da resim yasağı kesinleşir. Bu tarihten sonra İslam dünyasında resmin yapı dekorasyonu olarak gelişmesi beklenemez, resim kitaba girer. İslam dünyasında o dönemde Arap ve Fars

⁴⁶ Bkz. (18) İPŞİROĞLU, 9

⁴⁷ A.g.k.,10

dilleriyle yazılı zengin bir edebiyat vardı, halk arasında sevilen bir kaç eser resimlendirildi. Resim Doğu’da renkli şemalar halinde, derinliği olmayan bir düzeye geçiyordu⁴⁸

Geç Abbasiler devrinde Bağdat Okulu’yla başlayan İslam kültür hayatının resim geleneği kesintiye uğrar, yüz elli yıllık bir duraklama devrine girer. İstanbul’un alınmasından sonra Fatih Sultan Mehmet’in çabalarıyla İslam dünyası bir ara Rönesans’ın eşiğine kadar yaklaşır ancak Fatih’ten sonra gelen tutucu güçlerin tepkisi nedeniyle Doğu ile Batı’yı ayıran çağ duvarı Osmanlı’da bir türlü aşamaz. Doğu sanatı XVIII. yüzyıldan bu yana geleneklerinden büsbütün koparak Batı’nın dümen suyunda ilerlemeye çalışır⁴⁹.

Hristiyanlarda resmin gelişim sürecinde durum daha farklıdır. Yakın zamana kadar Hristiyan sanatının, Hristiyanlığın tarihi kadar eski olduğu sanılıyordu. Böyle olmadığını bugün biliyoruz. İsa’nın doğumundan sonraki ilk iki yüzyılda, yeni inancı yansıtan hiç bir sanat eseriyle karşılaşmıyoruz. En erken katakomp resimlerinin, lahit kabartmalarının ve kitabelerin tarihi III. yüzyıldan geriye gitmiyor. *Erken Hristiyan sanatı üzerindeki araştırmalar, bugün bu tarihten önce bir Hristiyan sanattan söz edilemeyeceği düşüncesinde birleşiyor*⁵⁰.

Hristiyanlar İncil’de eski ahitle (antlaşma) Tevrat’taki resim yasağını doğrudan Kabul ediyorlardı. Tevrat her türlü tasvire karşıdır ve resim yapmayı yasaklar “*Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben senin efendin ve Tanrının, kıskanç bir Tanrırım*” (Çıkış 20, 4). Ancak diğer taraftan da en ulu “Tanrı” kavramının, Mesih’in kişiliğinde insan suretine girerek görünmezlikten sıyrıldığına inanıyorlardı⁵¹.

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında, kuvvetle dünyanın sonunun çok yakın olduğuna ve Yuhanna’nın İncil’inde yazıldığı gibi pek yakında İsa’ya kavuşacaklarına

⁴⁸ Bkz. (18) İPŞİROĞLU, 10

⁴⁹ A.g.k. , 13

⁵⁰ A.g.k. , 16

⁵¹ A.g.k. , 15

inanyorlardı. Büyük bir bekleyiş içindeydiler ancak yeni din devlet dini olma yoluna girince, Hristiyanlar inançlarını açığa vuracak ve yayacak semboller üretme ihtiyacı duydular. Roma toprakları üzerinde gelişen Hristiyanlık tasvire açık bir dindi. Buna rağmen uzun yıllar, resme karşı olan ve karşı olmayan dini çevrelerin, görüş ayrılıkları içinde geçti. Hristiyanlığı ikiye bölen bu görüş ayrılığıyla resim bazı dönemlerde yasaklandı. Örneğin, Müslümanlar İstanbul kapılarına dayanınca, durumu dini nedenlere bağlayarak, Leo III. Anadolu piskoposlarının yardımıyla 730'da resmi yasaklamış, yasak elli yedi yıl sürmüştür, Bizans Bulgarlara yenilince 814 yılında tekrarlanmıştır. 843 yılında aydın çevrelerin yardımlarıyla Batı'da resim yasağı bir daha tekrarlanmamak üzere kaldırılmıştır⁵².

Batı'da Orta Çağdan itibaren natüralist akımlar Gotik'in içinde belirir, Orta Çağ'ın sonlarında Rönesans'ın ortaya çıkmasını sağlayacak ortam hazırlar. Rönesans tabiata yönelme çağıdır fakat bu dönemde maddenin sınırlarını aşma çabası sürer. Rönesans XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde doruğundayken, yeni bir gelişmeye yol açan şiddetli bir tepki oluşur, XVIII. yüzyıla kadar sürecek olan Barok sanatı doğar⁵³.

Hristiyan dünyasındaki karşıt görüşler resim sanatında sürekli bir gerilime neden olmuş, Sanayi devrimi ardından bir biri ardı sıra yeni akımların doğuşuyla resimde kısa sürede bir çok farklı tarz ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında en fazla akımın iç içe geliştiği modernizm, ardından postmodern anlayışın doğmasına neden olur. Batı sanatı sürekli bir arayış ve tepki atmosferi içinde gelişir. Batı düşüncesinde sürekli bir Doğu Batı ayrımı vardır ve Batı'nın en yakın komşusu olarak doğuda Osmanlılar olduğu için, Osmanlılar Batı'ya karşı Doğu'yu temsil ederler. Aslında Doğu Batı meselesi coğrafi gerçekliği olan bir ayrım değildir, bize göre batıda yaşayan her toplum Batılı olmadığı gibi doğuda yaşayanlar da Doğulu değillerdir.

Türk Müslüman dünyası, tarihteki İslam dünyasının, batıya doğru ilerlemiş en uç noktasıdır. Pers İmparatorluğundan beri doğunun batıya ilerlemesinin en somut, en uzun, en kuvvetli örneğidir. Doğan Kuban'ın "Batı'ya Göçün Sanatsal Evreleri" adlı

⁵² Bkz. (18) İPŞİROĞLU, 16 - 18

⁵³ A.g.k., 19

eserinde “*Türklerin Anadolu’ya dışardan geldikleri ne kadar gerçekse, gelirken bir şeyler getirdikleri de o kadar gerçektir*” diyor.

Tarihsel süreç içinde Hristiyan ve Müslüman toplumdaki sosyal hayat böylece Batı ve Doğu sanatının şekillenmesini sağlamıştır. Tarihi çok eskilere dayanan Türk toplumu coğrafi olarak da Batı ve Doğu’nun birleşme noktasında bulunması bakımından her iki kültürden de etkilenmiş ancak ne tam Doğulu ne de tam Batılı olmuştur. Bu her zaman bir “arada kalma” olarak değerlendirilir. Oysa Türk toplumu bu kültür zenginliğinden faydalanmalı, her anlamda ileriye gidebilmek için kendine has, özgün bir dil oluşturmasını bilmelidir. Bu toprakların sanatçıları bu zenginliği kullanarak, durumu ikilem değil bir sentez olarak değerlendirmeli ve lehine çevirmeli, Doğu’nun manası ve mistisizmini, soyut kavramlarını, Batı’nın sunduğu bilim ve teknolojinin kolaylıklarından faydalanarak geliştirip, kendine özel duruma çevirmelidir. Balkan Naci İslimyeli’nin izlediği yol tam olarak budur.

4.3 Bir Antitez Olarak Balkan Naci İslimyeli’nin Sanatı

Toplumda sanatçı yerleşmiş, kalıplaşmış, bakış açısının yönünü değiştirmek, gözlerdeki bağları çözmek, zihinlerdeki uyuşukluğa neden olan afyon etkisini giderebilmek için toplum düzleminden yükselerek kendini özgürleştirebilmelidir. Toplumun yapılanmasında bir taraftan onun bir parçası olma görevini üstlenirken diğer taraftan da bilincini izole ederek çarpıklıklara karşı bir antitez olarak bireysel varlığını ortaya koyabilmelidir.

Balkan Naci İslimyeli yapıtlarında hem bir kültürel varlık olarak bireyin yaşam sürecinde deneyimlediği olaylar sonucu oluşan psikolojik edinimlerini, heyecanlarını, saplantılarını; hem de sosyal bir varlık olarak bireylerin oluşturduğu toplulukların ortak yaşam suçlarını ele alır. Bunların insanlar üzerinde bıraktığı etkileri, utançları, korkuları, saklanmış, üstü kapatılmış ayıpları, susulup söylenmeyenleri, ortaya koyduğu işler aracılığıyla görünür hale getirir. Bunun için hayatla sürekli iletişim içindedir. Bu yaşanılardan ve bilinenlerden seçkisini yaparken, önlü-artsız, zamanlı-zamansız, sıralı-sırasız ilişkiler kurar. Yapıtlarında görünenin arkasındaki

anlam, “tinsel içerik” tir önemli olan. Adorno’nun eserin “hakikat içeriği” olarak adlandırdığı, zihnin kendisine yöneldiği, nesnelleşmiş olan tindir. Eserin hakikat içeriği, sanat eserinin doğrudan imlediği şey değildir, ancak eser hakiki olduğunda, hakiki olan bir ölçüttür . Estetik düşünüm, estetik tikellerin ötesinde, hakikat içeriğe dönmekle olur⁵⁴. Sanat bu hakikat içeriğinden dolayı felsefeyi gerektirir. Kant’a göre felsefesiz sanat kördür ve sanatsız felsefe de boştur⁵⁵.

Balkan Naci İslimyeli’nin her dönemi ayrı bir sorunsal konu alır, insana dair yıkılması ve yeniden yapılandırılması gereken her ne varsa sanatına konu eder.

İlk çağ estetiği, güzellik felsefesini ve sanat yapıtını içine alan sanat felsefesinden oluşur. Platon felsefesinde varlık (ontos) kavramı öne çıkar , Platon’un ilk evresi olan sokratik döneminde “idea” lojik bir kavram olarak , olgunluk döneminde ise ontolojik , sübstansiel bir varlık, bir töz olarak ele alınmıştır. “kosmos-neotos” yani zihinsel-tözsel dünyaya, varlık dünyasına ait olan “idea”, oluş dünyasında tözsel prototip olarak nesnede duyularla algılanır, görünür olur. İdea “kosmos-neotos” yani zihinsel-tözsel dünyaya aitken, fenomenler ya da tek tek şeyler “kosmos-aisthetos” yani oluşsal ve duyulur dünyaya aittir⁵⁶. Sanat nesnesinin estetiği, ardındaki ideada saklıdır. Platon’a göre *sanatın verdiği hoşlanma, bir yarayı kaşırken duyulan hazza benzer*⁵⁷. Balkan Naci İslimyeli de sanatın, kusurların üzerini örten değil tam tersine onların görünür kılınmasını sağlayan bir anlatım alanı olduğuna inanır, bireyi toplumdan ayırmaz, suçlar hatalar ortak işlenmiştir. Sorumlu tüm insanlardır. Sanatçı imha edilmesi gerekeni saptar, amacı yıkım değildir aslında, imha edilenin yerine inşa edilmesi gereken yeni önermeleri vardır ancak yapıtında saklı olan bu tözü kavramak, izleyiciye düşer.

Platonun en önemli yapıtı olan” Devlet’de geçen “mağara”metaforunda olduğu gibi amaç “iyi ideası” na ulaşmaktır. Mağara parabolünde karanlık bir mağarada, zincirlenmiş olarak yüzleri duvara dönük olan insanlar, yapay nesnelere gölgelerini gerçek sanırlar, diyalektik eğitim yöntemini kullanan biri, bir kişiyi zincirlerinden kurtarır, mağaranın çıkışına götürürse, o kişi önce yapay, sonra gerçek nesnelere yani

⁵⁴ Taylan ALTUĞ, *Son Bakışta Sanat*, 11

⁵⁵ A.g.k., 12

⁵⁶ Nejat BOZKURT, *Sanat ve Estetik Kuramları*, 104

⁵⁷ A.g.k. , 106

“*idea*”ları, sonra da bu nesnelere görünmesini sağlayan güneşi yani “iyi ideası”nı görür.

Balkan Naci İslimyeli için de sanatın amacı budur. Sanatçı toplumda gördüğü çarpıklıkları bu kaotik oluşumun içindeyken saptamalı, sosyal bir varlık olmaya çalışırken bireyin, farkına varmadan gerçek insani kimliklerini unutulmalarından uyandırmalı, bir sosyolog gibi çalışmalıdır. Sanatçı sadece görsel bir estetik anlayışa hizmet etmez, imgenin arkasındaki anlamı genişletmek zorundadır. Bunu yaparken diğer sanatların anlatım elemanlarıyla kol kola ilerleyebilmelidir. Kalıpları yıkabilmeli, zincirleri kırmalıdır. Gerçeklerin üzerindeki örtüyü yırtıp atmalıdır. Hegel’in estetik anlayışındaki gibi sanat duyuşsal bir biçim altındaki gerçeği bilince gösterir⁵⁸.

Balkan Naci İslimyeli’nin işleri çözülmeyi bekleyen şifrelerdir, resmin sınırlarında bitmez, boşluğa doğru uzanır, seyircinin hayatına girecek ipuçlarını atmosfere bırakarak seyircinin deşifre etmesini bekler. Bireyin, içinde bulunduğu toplumun tüm marazlarını taşıdığına inanır, birey toplumun yansımasıdır.

Sanat kendi ahlakını yaratır, bu kamusal ahlakla karıştırılmamalıdır. Sanatçı kendini, nefreti ve her türlü derdini itiraf edebilmelidir, bu sanatçının çıkış noktası olmalıdır. Sanatçı toplumun bir parçası olarak kendinde de var olan defektleri, aslında hiç bir bireyi ayırmaksızın ortaya koymaktan çekinmemelidir. Kendisi hakiki olduğu kadar, karşı tarafa yansıtılabilir imgenin ardındaki özü. Aristoteles’in söylediği gibi sanatlar değerlidir, çünkü toplumdaki eksiklikleri giderir, toplumdaki kusurları onarırlar⁵⁹.

Balkan Naci İslimyeli ortaya attığı tezi nesnelleştirirken de tutucu davranmaz. Seçkilerine en uygun dili oluşturacak malzemeleri kendi doğal ortamlarından ayırır ve yeni oluşumlarının içinde yepyeni bir kimlik ve ifadeyle karşımıza koyar⁶⁰.

⁵⁸ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estetiğe Giriş*, Çev. Aziz YARDIMLI, 16

⁵⁹ Bkz.(56) BOZKURT, 118

⁶⁰ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 26

4.4 Bir Sentez Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı

Çağdaş Türk ressamlarından Balkan Naci İslimyeli'nin sanatı, sanatın hakikatte halkların ilk eğiticisi olduğunu söyleyen Hegelci bir yaklaşımla, zihinsel bilinci harekete geçirmeyi amaçlar⁶¹.

İnsanın insan oluşunun en doğal ve içkin ifadesi olarak sanat, ontolojik anlamını, yapının meydana geliş sürecinde en üst düzey bir tekne faaliyetiyle, sanatçının oluş ve eyleyiş etkinliğinde bulur.

Sanat serüveni, toplumsal varlık olarak insanın gelişimine paralel ve iç içe, bir birinden beslenerek olgunlaşmıştır. Bergsoncu bir anlayışla insanın bilincine ait, mekandan bağımsız olan zaman, geçmişin sürekli olarak, şimdiki ana katılmasıyla meydana gelir, ölçülemez, uç uca eklenemez. Bergson'un "heterojen zaman"⁶² olarak adlandırdığı bu süreklilik içerisinde, sanat da tüm insanlığı içine alacak şekilde, birbirinden beslenerek, birbirini doğurarak, öncül ve ardıl uzantılarla sıkı sıkıya bağlı katmanlar şeklinde, insanlığın gelişim sürecinde yerini alır. Bu süregenlik insan var olduğu sürece farklı şekillerde kendini göstermeye devam edecektir .

Kendini ifade, sosyal durum ve olayların anlatımı, toplumsal bir haber ve coşku paylaşımı ile başlayan bu serüven, Milattan önceki dönemlerde Doğuda Mısır, Mezopotamya, Pers uygarlıkları ve Anadolu'da Hititler gibi büyük medeniyetlerde özellikle rölyef ve heykel sanatında kendini göstermiştir.

Sanat, Batı'da Rönesans'la birlikte teknik olarak muazzam boyutlara ulaşmış, tasvir ve taklitle dayalı gelenekselleşen sanat anlayışına evrilmiştir. Salt göze hoş gelen sanat yapıtına tepki olarak 19.yy. modernizm sürecinde tarihte eşi benzeri görülmemiş hızda avangart hareketlerin bir biri ardına sıralanışı Habermas'ın vurguladığı avangardın yıkıcı gücü ve modernitenin normatif tüm değerlere isyanı⁶³ domino taşlarının hareket noktası olur. Her akım bir sonraki akımı, adeta kendine bir

⁶¹ Bkz. (59) BOZKURT, 104

⁶² Bülent C. TANRITANIR, Burcu TÛTAK, *Henry Bergson'un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yansımaları*, 33-44

⁶³ Gülce SORGUÇ, *Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard*, 37-56

tepki olarak doğurur, öyle ki bir çok sanatçı farklı dönemlerinde farklı akımlarda eserler verirler. Sanatçının ön plana çıktığı bu dönemde “Sanat nedir? ” sorunsalı tartışılmaya başlanmıştır, böylece günümüz sanat anlayışı şekillenir. Sanat, felsefenin de konusudur.

Avrupa’da Rönesans’la yıkılan skolastik düşünce, Sanayi ve Fransız Devrimlerinin taçlandığı modernizm, Batı’da sanatçı kişiliğinin oluşumunda büyük rol oynar. Kant’ın “Yargı gücünün Eleştirisi” ile “Akademik Güzel” değerini yitirir, “Güzel” Kavrama dayanmayan, ereksiz, evrensel bir hoşlanmanın nesnesidir⁶⁴, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra sanatın merkezi New York olana kadar, Paris sanatın ve dönem sanatçılarının ev sahipliğini yapar.

20. yüzyılda Dada’nın ikinci bir açılımı olarak ortaya çıkacak olan “Kavramsal Sanat” ın anlam sorunsalı neyin sanat olduğudur, Marcel Duchamp’ ın “Fontaine” (Çeşme) ’i sanatçının “eser”idir. Sanatın yetenek ve beceriyle ilgisi yoktur, sanatın amacı izleyiciyi zihinsel olarak harekete geçirmek, düşündürmektir.

Hegel estetiğinde tin kendi özünü kavramsal olarak kavrar ve duyuşal formda sanat yapıtına dönüşür, sanatı doğanın üzerinde tutan Hegel, “Sanatın ölümü”ne ilişkin söylemiyle, sanatın artık işlevi ve görevini felsefeye bırakması gerektiğini vurgular. Modernite, gelenekle olan bağı radikal bir şekilde koparma girişimiydi. Bilimin keşif duygusundan ilham alan bir sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla, atomun parçalanması bir anlamda kübizme, makine hız ve metalik etkiler ise fütürizme ilham kaynağı olmuştu. Fakat ilerleyen zamanla insan belleğinin hiç durmadan çalışmasının sonunda, modernitede olduğu gibi sıralı zaman anlayışını reddeden ama zamanla olan bağlarını da radikal olarak koparmamış, en yaygın şekilde postmodernizm denilen yeni bir arayış dönemine girildi. Balkan Naci İslimyeli’nin sanatındaki zaman ve bellek ilişkisi gibi. Balkan Naci İslimyeli’nin bu zaman içinde gidip gelmeleri, bellek yoklamaları şeklinde kendini gösterir.

Yaşadığı coğrafyanın, hem Batılı hem de Doğulu oluşu, onun Doğu değerlerini modern bir dille telaffuz edebilmesine imkan sağlar. Doğu Batı meselesinin dikotomik olarak ele alınmaması gerektiğini savunur. Tam da Doğu’yla Batı’nın

⁶⁴ Bkz. (59) BOZKURT, 141-145

birleştigi, temas ettiği topraklarda hem Doğulu hem Batılı olmak, fakat ne tam Doğulu ne de tam Batılı olamamak durumunu sanatıyla sentezleyerek kendine yeni bir dil yaratmıştır.

Sanatın tarihsel süreç içinde değişim ve gelişimi, sanatçının içinde bulunduğu toplumun sosyal ve siyasi durumu, teknoloji ve bilimsel gelişimi hatta diğer toplumlarla olan temas ve ilişkilerinin, yine sanatçının kendine özel yaşanmış veya genleriyle getirdiği psikolojik yansımalarında farklı bir ifade şekli bularak şekillenir.

Sanatçı, doğduğu veya yaşadığı kültürün izlerini belleğinde biriktirir, sanat nesnesinde kendini gösterecek tin kendisini hayat boyu beslemeye devam eder, tarihsel edimselliğinin üzerinde yükselir, ancak tüm bu bilgi ve birikimler sanatçı eyleme geçtiği zaman evrenselleşir, söylenen söz ne belli bir kültüre ne belli bir inanca fakat tüm insanlığa söylenmiştir.

Hızla globalleşen dünyada, emperyalist güç odaklarının sistematik olarak Doğu ve Batı'yı ayrıştırma ve şövenist yaklaşımlı ötekileştirme çabalarının etkilerinden uzak bir değerlendirme yapmak gerekir. Sanatın gerektirdiği gibi yalın bir bakış açısıyla gözlemlendiğinde, farklı medeniyetlerin, barındırdığı kültürlerin çeşitli sosyal, siyasi, toplumsal yaşantılarının neden olduğu, analogik sanatsal gelişimler göstermesi çok doğaldır ancak bu farklı medeniyetlerin çok renkli çeşitliliğinin sanatsal yansımaları, birbirlerinden deneysel olarak etkileşimleri ve beslenmesi kaçınılmaz olmuştur. Kaldı ki tarih boyu farklı zaman dilimlerinde Doğu ve Batı sanatı birbirlerinden beslenmiş ve etkilenmişlerdir.

Balkan Naci İslimyeli, kendini hem Doğulu, hem Batılı hisseder, Doğu'nun mistik ve içsel dünyasından, efsane ve öykülerinden beslenen sanatını özgün anlatım dili ve çağdaş üslubu ile ortaya koyar. Onun söylemiyle Doğu ile Batı birbirinden farklı değildir, soyutla somutun farklı olmadığı gibi, biri dünyanın kabuğudur, diğeri içi, ikisi de birbirinden beslenir⁶⁵.

Balkan Naci İslimyeli için gelenek bireyin bellek deposudur. Onun tüm yapıtlarında modernle gelenek bir arada bulunur. Geleneksel olanı salt bir motif ya da estetik obje

⁶⁵ Balkan Naci İslimyeli (2018) *İFSAK Söyleşi*

olarak kullanmaz. Anadolu'ya özgü malzemeleri, değerleri, dönüştürerek sanatına katkı sağlayacak şekilde çağdaş bir dile çevirir.

Yüzyıllarca Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında büyük kıyımlar olan savaşlar yaşanmıştır, oysa her iki inanç da Orta Doğu'da doğmuş ve ortak bir mirası paylaşmıştır.

Yoğun ve kompleks bir belleği olan Batı, bu belleği tarihsel bir zaman içerisinde oluşturmuştur. Genç Amerika ise gün ve yaşamla ilgilidir. Referansları sınırlıdır ve andan beslenir. Doğu'nun ise gerçeği, nesneyi ve dünyayı, kavrayışıyla farklılık gösteren mistik bir yanı vardır. Balkan Naci İslimyeli teknik ve yöntemleri açısından Batılı sanata yakın olsa da Doğu'nun gerçek kavrayışıyla daha yakından ilgilidir. Referansların ne kadar çok olursa olsun, birbirlerine dairesel bir döngü içinde bağlandığını düşünür.

Avrupa ve Asya'nın bağlantısı, Doğu ile Batı'nın buluştuğu bölgede bulunan Türk sanatı kaynakları İslam öncesi Çin, Hint ve İran etkileriyle karışmıştır, Selçuklular'da ise İran ve Bizans sanatının etkileri vardır. Hat ve minyatür sanatının öne çıktığı Osmanlı İmparatorluğu'nda Fatih Sultan Mehmet Batı resmine ilgi göstermiş, sarayına ünlü İtalyan sanatçıları çağırmıştır. 17-18. yüzyıllarda Batı etkileri egemen olma yollarını arasa da Türkiye'de 19. yüzyıl bu alış verişin gözle görülür düzeyde arttığı çağdır. Harp Okulu öğrencilerinin resim eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmeleriyle Türk sanatçılar, Avrupa'daki gelişimleri gözlemleme şansı bulur. Türk resim sanatı hızlı bir değişim sürecine girer. 1950'den sonra yeni eğilimler gösteren sanatçılar, kişisel üsluplarını ortaya koyarlar.

Üniversitede Bauhaus Ekolü eğitimi alan Balkan Naci İslimyeli, kökleriyle olan bağlarını yansıttığı çalışmalarında, zaman zaman minimalist denebilecek sadelikte, yalın, çağdaş bir üslup kullanır. Kandinsky de tüm sanatların, sade olana ve öze doğru gitmekle amaçlarına iyice yaklaştığını söyler⁶⁶. Halit Refiğ'in şu sözleri İslimyeli'nin sanatındaki bu dengedeki ambivalans durumunu çok güzel özetler: *"Balkan Naci'nin eserlerinde değişmeyen tek özellik, onun batının akılcı*

⁶⁶ Bkz. (2) EROĞLU, 86

tasarımcılığı ile kendi öz kültürümüzün derin duyarlılığını birleştirebilmekteki başarısıdır.”⁶⁷

“Doğu ile Batı arasındaki tarihsel gerilimin ortasında bulunan bir ülkenin sanatçısı olarak bu konularla derinlemesine ilgileniyorum” diyen Balkan Naci İslimyeli kimlik ve varlık konuları üzerinde durur, bireyin zaman ve tarih içinde konumlanmasıyla çevre ile olan iletişim ve çelişkilerine odaklanır. Tüm bunların sonucunda kazanılan ve kaybedilen değerlerle ilgilenir.

Her türlü sanat eylemi veya yapıtı bir tür temsil yoluyla bilinen gerçeklikten farklı kendine özgü bir gerçeği ifade eder, Balkan Naci İslimyeli kullandığı geleneksel semboller haline dönüşmüş efsane, hikaye ve olayları , anlamına bağlarken kendine has çağdaş bir anlatım dili kullanır ve yeniden anlamlandırır.

4.5 Doğu Değerlerine Eleştirel Bakış

Doğu ve Batı arasında, özünde din eksenli sorunlu ilişkiler zamanla siyasal ve kültürel alanlara sızmıştır. Batı Rönesans hareketiyle, Orta Çağ'ın skolastik düşünce yapısından kendini çok net bir şekilde kurtarmış, pozitivist anlayışla insanı birey olarak merkeze oturtmuştur. Böylece Batı bilimsel ve teknolojik anlamda ilerleme yoluna girer. Oysa Doğu'da İslam, sanata çeşitli kısıtlama ve yasaklar getirir. İslamda açıkça getirilen bir yasak olmamasına rağmen, İslam sanatında ikonografi yasaklanmıştır, bu nedenle geometrik şekiller, hat sanatı ve mimariye yoğunlaşmıştır. Bu yasaklar dönemin sanatçılarına ve sanatına büyük bir baskı oluşturarak bir kopukluğa neden olmuştur. Orhan Pamuk'un “Benim Adım Kırmızı” sına da konu olan bu sanatçı bağlamında Doğu Batı ikilemi, dönem sanatçılarını gelenekle yenilik arasına sıkıştırır. Batı'nın maddeye, Doğu'nunsa manaya yönelişiyle, Doğu ve Batı arasında ayrılımlar ve çatışmalar başlar.

⁶⁷ Bkz. (7) TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 566

Doğu sanatı spiritüeldir, merkeze doğru derinleşir. Batı sanatı ise merkezden periferde doğru genişler, gerekirse emperyalist anlayışını bu alanda da kullanarak çevreden aldıklarını sanatına katan, deneysel ve zaman zaman eklektiktir. Doğu'da Batı'daki Rönesans gibi dramatik bir süreç yoktur. Batı, uzun yıllar sonunda sadeleşme yoluna girer, Doğu düşüncesinin ise özünde sadelik vardır. Aslında Doğu, sanatı zaten soyut algılamakta, Batı, soyutu yaratmak için uzun yol kat etmiştir. Doğu'daki problem sanatçının üretim sürecinde karşılaştığı zorluklardır. Batı'da sanatçı hem devlet hem varıl aileler, koleksiyonerler tarafından desteklenirken, Doğu'da kendi çabalarıyla ayakta durmaya çalışır.

Türk sanatçıları coğrafya olarak hem Batılı hem de Doğulu olmaları nedeniyle bu iki kültür arasında mücadele etmemeli tam tersine, her iki taraftan da beslenmeli, elde edilen bilgi ve değerleri sanatına sentezleyerek taşınmalıdır. Balkan Naci İslimyeli'nin bu düşünceyle ortaya koyduğu sanatı, Doğu ve Batı'nın bir sentezi olarak okunabilir.

Balkan Naci İslimyeli, sanatın ilk önce insanın kendini tartışmasıyla başladığına, başkalarının size güvenmesi için bunu açık yüreklilikle yapmak gerektiğine inanır. *"Pek az ülkede insanların kendi kültürüne sahip çıkması bizdeki kadar zor bir iştir"* diyen sanatçı, gerçekçi olmak için gerçeğin bireysel ve toplumsal anlamda bütün katmanlarını araştırmak gerekliliğini düşünür. Sanat görüneni çizmek değil, görüneni aşmak olduğuna göre sanatçının üslubu ve tavrı önemlidir. Balkan Naci İslimyeli bir tür psikolojik kübizm yoluyla anlatımı hedefler. Her tür imge ve kalıbı imha eder, figürler ve biçimler arasında yeni ilişkiler kurar. Bu duyarlılığı Doğu resminde tattığını ifade eden sanatçı kendini Doğu'lu gibi hisseder, Doğu resminin başkaldırıcı ama baskıcı olmadığını düşünen İslimyeli'ye göre Doğu resmi kararlı ve sakindir. Sanatçı tekniği açısından ise Batılı'dır. Batılı bir dille toplum, insan sorunlarını yansıtır. İnsan sorunlarına tarihsel düzeyde temas eder⁶⁸. Balkan Naci İslimyeli Batı'da bulunduğu yıllarda sanatının da olgunlaşma dönemlerine denk gelmesi nedeniyle bir yöntem kazanmıştır. Bu dönemde araştırmacı, analitik, çözümleyici yanını geliştirerek disiplin sahibi olur. Sanatta açık ve içten olmak gerektiğini düşünür. Batılı ve Doğulu yönlerimizi değerlendirir, Batılı olarak eksikimiz kendini ifade etmekteki tutukluğumuz, risk alamamamız ve araştırma yapmamamızken, Doğulu olarak eksikimiz ise kendimizi tanımamamız ve değersizleştirmemizdir.

⁶⁸ Milliyet Sanat Dergisi, 15 Mayıs 1981, yeni dizi sayı: 24

Balkan Naci İslimyeli, yapıtlarında Doğu'ya özgü geleneksel temaları kullanırken, bir tekrara girmekten kaçınır, bu kalıpların içinde saklı duran ana kavramları alır, kendi bellek ve bilinci yardımıyla dönüştürerek yeni bir üretim sürecine girer, sonunda elde edilen özgün iş, bir taklit değil, yeniden yaratma sürecidir. Üretim sürecinde ise teknik olarak Batı'nın biliminden sonuna kadar faydalanır. Ancak zaman zaman Anadolu'ya ait sembolleri doğrudan kullanmasını Prof. Nedret Tanyolaç Öztokat'la yaptığı bir röportajında şöyle açıklar: *“Anadolu kültürü bir sembol kültürüdür. Bu kültürde bir takım vurgulayıcı, özetleyici semboller toplumsal belleğimizin arketiplerini oluşturur. Onun için bazen sembolleri doğrudan kullanırım...”*⁶⁹

Balkan Naci İslimyeli geleneği, etnografik olarak algılamaz, Doğu'nun anlama kavrama yöntemleriyle, kendi benimize, kendi yaratıcı enerjimize inanmamız ve burdan çıkışlar yapmamız gerektiğini savunur. Sanatçının sosyolog gibi çalışması gerekliliğine inanır, ne Batılı ne de tam anlamıyla Doğulu olmayan coğrafyamızı hiç bir zaman periferde görmez. Yaşadığı toprakların dünya kültürünün kaynağı olduğuna ve bu coğrafyanın yarattığı değerlerin korunması gerektiğine inanır.

Ne yazık ki hakimiyetçi, cemaat anlayışından gelen bir kültüre sahip olmamız nedeniyle toplumsal bir özgüven eksikliğine sahibiz. Eğrisiyle doğrusuyla kendi kimliğimize sahip çıkıp, özgün, çağdaş çıkışlar yapmak zorundayız. Düşünce kalıplarının nerden nereye geldiğine, nereye evrildiğine bakıp, imgenin arkasındaki anlamı genişletmek zorundayız.

Tarih, bir tür geçmişin felsefesidir, yani geçmişteki olaylardan ders çıkarmaktır. Türk sanatçısının uzun ve zengin bir tarih hazinesi vardır, bu hazineye sahip çıkıp, üzerine yaratıcılığını katarak, geçmişle gelecek arasında bağ kurmalıdır.

⁶⁹ Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 56

4.6 Batı Değerlerine Eleştirel Bakış

Bugün Amerika'nın yanında insan haklarının savunuculuğunu yapan Batı Avrupa kendi tarihine bir göz atmalıdır. Günümüzün en büyük dayatması olan medeniyetler çatışması iddiasının antitezi olan Endülüs toprakları, Müslümanlar gittikten sonra adeta zulmün merkezi olmuştur. Endülüs'te kalan halka zorla dil ve dini yasaklanmış, karşı çıkanlar katledilmiş, göç etmek zorunda bırakılmıştır⁷⁰. Hitler'in faşizmi de bu anlamda anılmaya değer bir örnektir.

Balkan Naci İslimyeli "Arka Yüz" sergisinde, Batı'nın özür dileyerek üstünü örttüğü tarihin, bir insanlık ayıbı olarak var olduğu gerçeğini hatırlatır. Fakat bunu Batılı bir anlayışla yapmaz, ortada işlenmiş büyük bir suç vardır, bu suç insanın insana zulmüdür. Dili, dini, ırkı sorgulanmamalıdır. Ortadaki suçu tüm insanlığın üstlenmesi gerekir. İslimyeli, sanatçı kimliğiyle bunun bilincinde olduğunu katmanlı portreleriyle ortaya koyar, suçluların ve Nazi Almanya'sında üstün kabul edilen ırkların portreleriyle kendi yüzünü üst üste getirerek tanınmaz ve seçilmez bir şekilde birleştirir. Paul Klee'nin "*Sanat görüneni yeniden üretmez, görünür kılar*"⁷¹ özdeyişinin farklı bir açıdan uygulamasıdır.

Doğulu ya da Batılı olmaksızın her hangi bir ayırt etme çabasına girmeden, yalnızca insan olma durumunu sorgular, her sanatçının ya da her insanın yapması gerektiği gibi.

Doğu milli ve dini kimliğine çok önem verir, batıda bu durum orta çağın sonları itibariyle yıkılmış ve şimdiki Avrupa'nın kültürel alt yapısı bu çağlarda oluşmuştur.

Rönesans'la başlayan aydınlanma çağı, Reform hareketleri, Kilise ve dinin ezici ağırlığını ortadan kaldırmıştır. Sanayi devrimi ve Fransız Devrimleri Batı'da sanat, bilim ve felsefenin bir arada gelişmesine imkan verir. Ancak Batı bilim ve ekonomisini güçlendirirken bir taraftan da sömürgeci niyetlerini haklı gösterecek bir

⁷⁰ Feridun BİLGİN, "Endülüs'te Kalan Son Müslümanların (Moriskolar) İspanya'dan Sürgünü(1609-1614)", 37-61

⁷¹ Oğuz HAŞLAKOĞLU, Görsel sanatlarda Mimesis (Kuramsal Bir Öneskiz)

kılıf olarak hayali bir Doğu üretir. Kendi kapitalist sistemine ayak uyduramayan Doğu'yu bilgi yoksunu olarak tasvir eder. Batı, sömürgeci geleneğiyle nerden neyi alacağını iyi bilir, sanatında da bu geleneği sürdürür, Afrika masklarını, geometriyi alıp avangart sanatında kullanacaktır.

Sanat tarihini yazarken dahi adil davranmaz Batı, dünyanın yarısını yok sayar. Kendi tekelinde değerler yaratır. Diğer taraftan insan hakları gibi, globalleşme gibi idealler söylemleriyle dünyayı bir anlamda uyutmaya çalışır.

“Balkan Naci İslimyeli, Türk sanatçısının önünde yarım asırdır kader gibi dikilmiş bir karabasanın, Doğu Batı ikileminin doğurduğu düğümü çözmüş ender sanatçılarımızdan bir tanesi, o bir büyücü” ⁷² diyor Enis Batur. Balkan Naci İslimyeli toplumu paralize eden bu durumu ters yüz etmiştir. Sanat Batı'da referans alanları geniş bir belleği olmasına rağmen Doğu'da kesintiye uğramış, darbeler almıştır. sanatçının bu kanalları açması gerekir. Bu da öğrenerek, görerek, deneyerek olur. Eğer sanatçı kurcalayıp, merak etmezse aynı döngü içinde dönüp durur. İslimyeli geleneksel objeleri tarihten alıp, Batı'da sindire sindire, yavaş yavaş olan ilerlemeyi, sanki tüm o aradaki yılları yaşamış bir genetik kodlamaya sahip gibi, hızlı çekime alarak, bugüne gelişmiş şekliyle taşır.

Batı sanatında modernizm şüphesiz 1848 devrimlerinin bilimsel, kültürel ve düşünsel boyutta yarattığı gelişmeler sonucunda şekillenmiştir. Paul Gauguin'in Tahiti'ye gitmesi, Van Gogh'un köy hayatını benimsemesi hızlı endüstrileşmeye bir tepki iken, Dışavurumculuk, Kübizm gibi akımların Fransa ve Belçika'nın Afrika üzerindeki sömürge politikalarına entelektüel bir tepki olduğu da tartışma konusudur. Dadaizm'in yeşermesine ise Birinci Dünya Savaşı sürerken Batı medeniyetine karşı içerden gelişen anarşist tavrın etkisi olmuştur. Fütürizm İtalya'daki faşizm ile Konstrüktivizm Sovyet devrimi ile ilişkilidir. Gerçeküstücülük akımının sanatçılarının çoğu Fransız Komünist Partisi'ne üye olmuştur. Salvador Dali'nin dışlanma nedeni ise Adolf Hitler hayranı olmasıdır. Yeni Nesnelcilik Akımı ve Bauhaus Okulu, Weimar Almanya'sının toplumsal ve iktisadi yapısında ortaya çıkarken, nasyonal sosyalist ideoloji modern sanatın Avrupa'daki gelişim sürecine

⁷² Bkz. (7), TANYOLAÇ, İSLİMYELİ, 566

darbe vurmuştur. Soyut Dışavurumculuk'un ortaya çıkması Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan zaferle ayrılması ile ilişkilidir. Soğuk savaşta Sovyetler Birliği'ndeki toplumcu kültür anlayışına karşı, bireyi ön plana çıkaran Amerikan siyaseti, sanatı bir silah olarak kullanmıştır. Kısacası modern sanat Batı'da toplumla ve siyasetle içiçe bir sarmal halinde ilerlemiş ve gelişmiştir⁷³.

Batı'da bu hareketli gelişmelerin olduğu tarihler Türk topraklarında Osmanlı'nın çöküşü ve Kurtuluş Savaşı'na denk gelmektedir. Türk sanatı bu tarihlerde ciddi bir kesintiye uğrar.

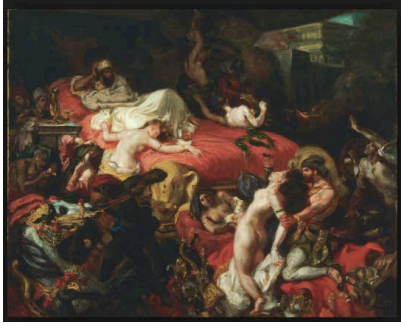
Doğu milli ve dini kimliğine çok önem verirken, Batı'da bu durum Orta Çağ'ın sonlarında Rönesansla yıkılmış, Avrupa'nın kültürel yapısı bu çağlarda oluşmuştur.

Batıda tüm bu süreçlerin sonunda, Batı'nın ürettiği bilginin evrensel olduğu ön kabulü yerleşmiştir. Doğu her alanda olduğu gibi sanatta da ötekileştirilir. Ancak Doğu oryantizmi batı için her zaman gizemli bir alandır. 1788-89'larda da Napolyon Mısır'a giderken yanında en iyi bilim adamlarını götürmüş bu dönemde en güçlü sanat olarak kabul edilen Grek sanatı yerini ilgi bakımından Mısır sanatına bırakmıştır, 19. yüzyıl boyunca Doğu'nun yazarlarına, mimarisine ve diğer sanatlarına büyük ilgi duyulmuştur. Goethe, Hegel, ve Shopenhauer gibi ünlü filozoflar Doğu felsefesi ile meşgul olmuştur⁷⁴.

19. yüzyılın ilk yıllarında Gros ve Girodet'nin, Napolyon için yaptığı savaş resimleriyle başlayan Fransa'daki Doğu'ya ilgi, kısa sürede romantizmin etkisiyle oryantizm modasına dönüşür. Bu dönemde sanatçılar Doğu'ya yapılan seyahatlerde çekilen fotoğraflardan faydalanarak, Fransa'da bulabildikleri egzotik eşyalarla kompozisyonlar kurarlar. oryantist sanatçıların esin kaynağı Edebi yapıtlar ve gezi anıları olmuştur. Bonington, İngres gibi büyük ustalar Doğu'ya hiç gitmemiş. Delacroix ise Doğu'ya yalnızca bir kez seyahat yapmıştır, "Sakız Adası Katliamı" ve "Sardanapalus'un Ölümü" adlı eserlerini Fas seyahatinden önce gerçekleştirmiştir.

⁷³ E. Osman ERDEN, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, 9

⁷⁴ Adnan TURANİ, *Dünya Sanat Tarihi*, 71

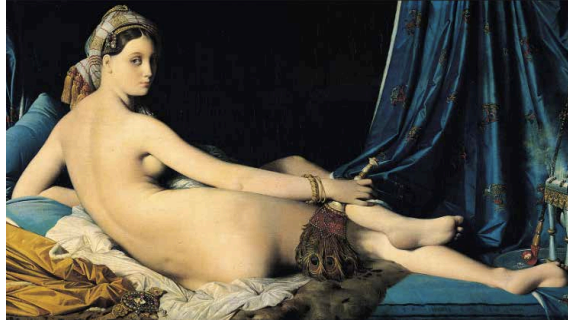


Resim 136. Eugene Delacroix, 1827,
Sardanapalus'un Ölümü, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 3,92x4,96 m,
(Louvre Müzesi)



Resim 137. Jean-Leon Gerome, 1870,
Prayer in the Mosque,
Tuval Üzerine Yağlıboya 89x75 cm

On dokuzuncu yüzyılda Fransa'nın en tanınmış ressamlarından olan Jean-Léon Gérôme 1856-1880 yılları arasında bir çok kez Orta Doğu'ya seyahat etmiş, Filistin, Suriye, Sina, Kahire ve İstanbul'da fotoğraflar çekmiş ve otantik objeler toplamıştır.



Resim 138. Jean Auguste Dominique Ingres,
1814, Büyük Odalık, Tuval Üzerine Yağlıboya,
88,9x162,56 cm. (Louvre Müzesi)

Yirminci yüzyılın başlarında da Henry Matisse pek çok modern sanatçı gibi Doğu ve İslam sanatlarına, minyatür, çini ve halı dokumalara ilgi duyar. 1906 ve 1912 yılları arasında Cezayir ve Fas'a seyahatler yapar. Doğu sanatı ve estetiği, soyut dekoratif

bir mekân anlayışı geliştirmesinde etkili olmuştur. Doğu'ya özgü motifleri batı resmine adapte eder⁷⁵.

Batı'nın öncü ressamlarından Paul Gauguin'in Tahiti'ye yerleşmesi, Picasso'nun primitif Afrika masklarına olan ilgisi Doğu'ya duyulan ilginin en bilinen örnekleridir. Batılı sanatçı, sanatta yeni farklı nefesler ararken, Doğu'nun kaynaklarından da faydalanmıştır.

Bir başka önemli sanatçı Kandinsky de tinsel hareketlenmenin salt kompozisyona varması konusunu anlatırken, süsleme sanatlarının içsel yaşamı olduğu vurgusunu yapar; Doğu süslemelerinin İsveç, Afrikalı, Yunan vb. süslemelerinden içsel olarak farklı olduğuna işaret eder⁷⁶.

Doğu'da sanatın Batı'dan etkilendiği gibi kimi Batılı sanatçılara da Doğu kültürü zaman zaman ilham kaynağı olmuştur. Sanat kimliklerin ve kültürlerin üzerinde farklı bir duyarlılığı gerektirir, dolayısıyla sanatçı kimliği Doğulu ya da Batılı olmanın daha üzerinde konumlanması gereken, özgür bir kimliktir. Sanatçı her zaman merak eder, gözlemler ve ifade aracı olan yapıtında bu özgür kimliğini ortaya koyar.

⁷⁵ Meryem UZUNOĞLU, *Batı Resminde "Doğu" İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri*, 227

⁷⁶ Bkz. (2) EROĞLU, 66

5. SANATÇININ SANATA BAKIŞI: SANATÇIYLA SÖYLEŞİ

Bu bölümde Prof. Balkan Naci İslimyeli ile bir röportaj gerçekleştirerek, sanatçının tezin hazırlandığı tarihlerde konuyla ilgili güncel görüşlerine yer vermeyi amaçladık. Röportaj 2 Nisan 2019 tarihinde Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde gerçekleştirilmiştir.

Ferzan Çuhadaroğlu: Yapıtlarınız, izleyiciyle bilinç düzeyinde bağ kuran, tüm insanlığa yönelik sorgulayıcı, aynı zamanda da yalın bir estetik ve yüksek duyuşal niteliğe sahip işler. Bu kurulması zor bir denge. Bu dengeyi oluştururken özellikle dikkat ettiğiniz ya da sakındığınız hususlar nelerdir ?

Balkan Naci İslimyeli: Sanatçı bir yapıt oluştururken, öncelikle uyarı merkezlerinden gelen sinyalleri kendi içinde bir işleme tabi tutar, bu laboratuvar süreci gibi bir süreç değildir. Hayat sanatçının hassas algı noktalarından çeşitli uyarılarla giriş yapar, sanatçı bunları yavaş yavaş biçimlendirir. Sizin içinizde karşılığı olmayan bir şey kolay kolay sizin kapılarınızdan içeri giremez, hayata bakış dediğimiz şey budur. Hayattan yaptığımız seçimleri, seçmeleri, kadrajları, ayrıntıları, neleri görüp neleri görmediğinizi veya görmek istemediğinizi belirleyen bir şeydir. Sanatçının dünyası seçme ve şekillendirme anlamında gelişen bir süreçtir. Dünyaya duygularınızla bakarsınız, duygularınızla biçimlendirirsiniz fakat içine yapısal sorunlar da girer, nihayet bir konstrüksiyon ortaya çıkarırsınız. Dolayısıyla bu sürecin yapısal, mimari iddiası tamamen sanatçıya ait olsa da duygularına katılsın veya katılmasın seyircide bıraktığı insani bir yanı vardır.

Genellikle insanlar sanatın işaret ettiği sorunlar üzerine düşünmek istemez hatta kaçarlar, görmezden gelirler ve sanatçı bu sorunları izleyicinin görüş alanına soktuğunda kimisi bir şey keşfetmenin sevincini duyar, bir kısmı da görmek istemediği bir şeyin gözüne sokulmasından rahatsız olur. Bu çalkantı seyircide bir

sanat eseriyle karşılaştığında yaşanan tipik bir travmadır. Seyircinin alt yapısı, hazırlığı bu travmanın boyutunu büyütür veya küçültür. Sanatçıyı izleyen bir seyirci onun dilini, alfabesini, şifrelerini ağır ağır çözmeye başlar, zaten iyi sanat seyircisi dediğimiz şey budur.

Seyircinin ham maddesi de sanatçıyla aynıdır: İnsan duyguları ama var olabilmek, ayakta kalabilmek için çoğu insan bu duygularla yüzleşmek istemez, üstünü örter, siler, ayrı bir kalıba döker ve nihayet o gerçekleri kullanışlı bir biçime getirir. Sanatçı için ise bunlar bir malzemedir yani üzerine gidilmesi gereken şeylerdir, aslında sanat budur fakat artan bir hızla sanatın bir tüketim malzemesi olması ve demokratikleşme gibi görünen şey aslında sanatın bir anlamda da basitleştirilme sürecidir.

Eserin izlenmesi sanatçının gelişim süreciyle paralel izlenmelidir aksi taktirde bir eşya, bir konfor, bir şıklık olur. Sahip olunan değerli bir mülk gibi. Sanatçı sürekli değişen taleplere kendi dünyasıyla, kendi mesajlarıyla karşı duran, rest çeken hatta onlarla mücadele eden bir örnek olmalıdır.

F. Ç. : Kendi sanatınızı bir tez ya da antitez olarak Türk sanatı içinde nasıl tanımlarsınız?

B. N. İ. : İnsanın farklılığı, kimliği, kişiliği, hazır bulduğu yani içine doğduğu ortamla üst üste binmiyorsa, bir uzlaşmazlık hali varsa ki sanat için bu zorunludur, aksi taktirde bunun kabul görmesi sanatçı açısından ciddi bir sorun olur çünkü iyi bir sanatçıyı çözmek bir anlamda sanatçının kendini çözmesiyle de ilişkilidir, dolayısıyla gerçeğinde her insan bir tezdir, aynı zamanda bir antitezdir. Kendi iddiası vardır, savı vardır, iddialarla iç içe yaşadığı baskı ortamı da onun antitezidir ama ikisinin de birbirine diyalektik olarak ihtiyacı vardır. Hatta sanatçının yapıtını oluştururken geçirdiği süreç kendi antitezlerinden, kendi karşıtlıklarından doğar dolayısıyla benim yaptığım, açıkça ifade etmek yapıtı bir süs eşyası olmaktan, bir dekoratif öge ya da görsel zenginlik olarak görmekten, bir akademik terbiye gösterisi haline getirmekten çıkarmaktı.

Doğulu toplumlarda sanat zanaatla hep bitştirilir, birlikte kullanılır, daha doğrusu iyi bir zanaat, sanat zannedilir. Tabii ki zanaatın da kendi içinde kıymeti vardır ama

sanat muhalefet fikrine dayanır, zanaat ise gelenek fikrine. Süregelen değerler vardır, siz onun sınırlarını bozmadan, deforme etmeden üzerine bir şeyler eklersiniz. Gerçek sanat ise bunun tam tersidir, o sınırları bozmak, o alanı genişleterek başka bakış açıları oluşturmaktır.

Gelenekçi bir toplum sürecinden geliyoruz. Burjuva demokratik devrimlerini yaşamamış, askeri anlamda bir takım zorlamalarla ve devlet eliyle aşamalar yaptırılmış bir toplum. Gerçek bir sivil toplum örneği içinden gelmediğimiz için hazır değerleri Kabul etmek ve sürdürmede gayet itaatkar davranırız ama sanat buna uygun bir alan değildir. Sanat tamamen kritik etmekten, eleştirmekten, öneriler getirip sorgulamaktan oluşan bir toplumdur. Sanatçı bunu kendi duygu birikimi ve kendi değerleriyle yapar. Bunun haklılığı haksızlığı tartışılmaz, sanatta doğru diye bir şey yoktur ama içtenlik çok önemlidir. İnsani bir anlamda ahlak olmalıdır, tabi burada bahsettiğim kamusal ahlak değil, bir üst ahlak, önerilen özgür bir ahlaaktan bahsediyoruz. Bütün bunlar toplumu ileriye götürücü fakat aynı zamanda kısıktıcı şeylerdir. Ben böyle zor bir yolu seçtim.

Kişiyeye has bir sanat yapılmıyordu, bir üslup sahibi olmakla sanatçı olunacağı fikri yaygındı. Geleneksel değerler, zanaat ölçütleri sürüyordu, beceri sanatın kendisi zannediliyordu, fikir, özgünlük, cesaret bence gerideydi. Ben bunları eleştirerek ama bu tepkiyi cidden içimde hissederek ortaya koydum, zaten çocukken de huzursuz, reaksiyoner bir çocuktum. Üslubum farklıydı belli şeyler üzerinde düşünür, okur, yazar, çizer ondan sonra tartışmaya girerdim. Bu günkü kadar fazla yayınlar vs. olmasa da kültür ortamı genç bir adamı besleyecek kadar zengindi, onun aykırılıklarına cevap verecek, tartışacak reaktif sanatçılar bulmak zor değildi, ben onları aradım, buldum hem de her alanda, sadece resimde değil; edebiyatta, müzikte, sinemada, vs. , onlar benim hem arkadaşlarım hem de bir bakıma gizli hocalarım oldular. Zaten resmi eğitime ben hiç bir zaman sıcak bakmadım, dolayısıyla tüm bunlar benim hayata bakışımı ve doğal olarak sanata bakışımı da oluşturdu, şekillendirdi ama çevremde pek de huzurlu mutlu karşılandığımı söyleyemem.

Geleneksel normlara, toplu düşünme biçimlerine, modanın güncel trüklerine kapılmadan, muhafazakar bir toplumun ve sanat ortamının bende biriktirdiği doğal tepkileri kullandım, karakterimde de o vardı.

Benim yaptığım yüksek sesle “Ben” diyebilmek. Bunları anlatan benim, bunları yapan benim, arkasındaki benim, ben doğru da olabilirim, söylediklerim yanlış da olabilir fakat “Ben”i dinleyeceksiniz bu mikrofondan, “Eğer isterseniz tabii”. Bu nedenle anonim temalardan çok daha bireysel, daha indüvidüel, daha psikolojik oldu sanatım. Her insan toplumun oluşturduğu bir imalattır ve o değerlerle hep çelişir, sanat zaten bu kıvılcımdan, çarpışmadan çıkar. Benim temsiliyetim çok özeldir, popüler şeylerden hiç hoşlanmam, kendimi izlerim, benim gibi bağımsız düşünebilen sanatçıları izlerim.

Ayrıca benim tarafımdan damıtılmış değerleriyle oluşan disiplinler arası bir donanımım vardı, hepsinin sanatımda katkısı vardır fakat bunları birleştiren ana disiplin resimdir, görsel dünyadır. Bu nedenle hocalarım tarafından çok eleştirildim. Resmin bir şey anlatmak olmadığını söylerlerdi, çok fazla şey anlattığımı düşünürlerdi. Eğitimim sırasında böyle akademik şemalarla da mücadele ettim.

F. Ç. : Türk sanatına eleştirel bakmanız istense, hangi noktalara dikkat çekmek isterdiniz?

B. N. İ. : Türkiye'nin gelişim sürecine baktığımızda doğu ile batı arasında konumlanmış olması hem zenginlik hem travmadır. Bunu bir sıkışma olarak yorumlayanlar, hatta bu basınçtan rahatsız olanlar var ama ben bunun bir sanatçı için küresel bir zenginlik olduğunu düşünüyorum. Dünyanın bir çok yerine gitmeme rağmen bu coğrafyanın değerini her zaman bildim, savundum ve analiz etmeye çalıştım. Evet burası kurander yapan bir bölge, burada üşütebilir, hastalanabilir, sendeleyebilirsiniz, bir tarafa kaçmak ya da yönelmek isteyebilirsiniz, iki tarafın değerleri arasında bocalayabilirsiniz ama o değerleri birleştirip, kendi içinizde bunların karşılıklarını arayıp bulmayı istediğiniz zaman Batı da Doğu da yakın komşunuzdur. Bu coğrafyanın benim için değeri olağanüstüdür. Her zaman bunu savunmuşumdur.

Bu çok büyük zenginliğe rağmen, Türk toplumu yer yer Batı'ya yer yer Doğu'ya eklemlenmiş ve kimlik arayışı içinde kalmıştır. Bu kültürel aidiyetsizliği aşamamış bir toplum olmuştur. Dönem dönem idari yönetimlerin veya onların bağlı olduğu dış

güçlerin tercihlerine göre, onların yasa ve değerleriyle şekillenmiş ama hiç bir zaman ruh ile aklı, teknikle zekayı ayırmadan birleştiren ki bunlar Batı ve Doğu'nun değerleridir, bir sentez yapmak akıllarına gelmemiş. Bu birleşme sorununda, tüm olumlu taraflarına rağmen cumhuriyet de bir kesinti sayılabilir, bütün modernist görünümüne karşın o dönem de geçmişle travmatik bir ayrışma sorunudur. En saf, köylü denilen kesim, genetik yapıyı saklı tutabilmiştir. Üstünü zenginleştiremese de kendi tevazusu içinde, kapsayıcı, hoş görülü, bağışlayıcı ruh hala Türk toplumunda vardır. Ben ona Mezopotamya ruhu diyorum. Bu kalıplar, yönlendirmeler hala devam ediyor ama Türkiye bu zorlama yönlendirmelerle ileriye gidemez, sanat bunun örneğini vermek zorundadır: Biz iki tarafın da çocuğuyuz, Batı annemizse Doğu babamız, Asya kardeşimiz, Afrika dostumuz. Yani bu coğrafya bize bir şeyler katmış, dünyanın sayılı imparatorluklarından biri olarak biz de bu coğrafyaya bir şeyler katmışız.

F. Ç. : Sanatta çağdaşlık size göre nasıl anlaşılmalıdır?

B. N. İ. : Çağdaşlık bir anlamda kendi olabilmek, gelişim ve değişim sürecinde bile kendi değerleriyle ayakta kalabilme direncidir. Bu, toplumla doğal olarak uzlaşma ve çatışmalar içinde olur. Çağdaşlık, çağı bilmek, tanımak, anlamak, yorumlamak ve kendi üzerine giydirme fikridir. Çağdaşlığın bir reçetesi olmaz, hepimiz aynı zamanda yaşadığımız için çağdaşız diyebiliriz ama çağın temsil ettiği değerler ve bir ruhu vardır. Onu bilerek, dışına savrulmadan, hatta o savrulmayı bir yücelme olarak, bilinçle, öncü yapıtlarla yaşayabilmek sanatın topluma getirebileceği en büyük vizyondur. O değerleri hem bilmek, hem tahlil etmek, hem de ileriye götürebilmek ve aynı zamanda da kendin olarak kalabilmektir. Çağdaşlık bir cesaret söylemidir, düşünmek ve düşündüğünü esirgmeden, sakınmadan deklare edebilmektir. Bu özgürlük ortamına hizmet eden, yaratıcı süreç sanattır.

F. Ç. : Batı ile karşılaştırmalı olarak baktığınızda, Türk sanatını nasıl ve nerede görüyorsunuz?

B. N. İ. : Bizim standartlarımızı hep Batı'nın koyduğuna inancımız o kadar derin ki bu Doğu'yu, Doğu'nun içindeki büyük ölçekli payımızı hatta Batı'ya olan büyük katkımızı da bilmemekten ileri geliyor. Aslında Batı büyük aydınlar yetiştirmiş,

sınıfsal reformlar gerçekleştirmiş ama bütün bu zenginliğin altında, kitlesel sömürüye dayanan bir birikimin olduğunu hepimizin bildiği bir kültür. Dolayısıyla Batı benim için hiç bir zaman bir efsane olmamıştır.

Batı, dünyanın ham madde kaynaklarını acımasızca sömüren ama buradan kazandıklarını, topluma katacağı zenginliği bildiği içi, bilinçli olarak bilime ve sanata yatan bir kültürdür. Para ve sömürüyle temellenmiş bir kültürler bütünüdür. Bunun içinde dinin payı da vardır. Hiç bir kültür masum değildir ama Batı hiç masum değildir. Batı'nın arka planını, geçmişini iyi bilmek ancak yetiştirdiği aydın ve sanatçılara da büyük saygı duymak gerekir. Batı'nın yetiştirdiği sanatçılar da zaten Batı ile uyum içinde, onlara hayran değillerdir, tam aksine, yaratıcı, sorgulayıcı, hatta toplum tarafından ağır yaptırımlarla karşılaşmış, çileli insanlardır.

Ekonomik birikimler, bir kaç kuşak sonra, sorgulayıcı, birikimli, kültürlü ve eğitilmiş kuşaklar da yetiştirebiliyor, işte Batı diye hayranlık duyduğumuz ikinci, üçüncü neslin bereketidir. Ama bizde de, Amerika'nın da örnek aldığı büyük bir toleransa dayanan, çok kültürlü, çok dinli, çok toplumlu bir imparatorluk modeli vardır. Türkiye'nin bir türlü parçalanamamasının nedeni o birleştirici mayasından ileri gelir. Bunlar çok büyük değerlerdir. Osmanlı insanların, Hristiyan, Yahudi vs. olmasına değil, başarılı, yetenekli ve sadık olmasına bakıyor. Bugün Amerika'nın yaptığı gibi.

F. Ç. : Bir çok eleştirmen sizin işlerinizi Doğu ve Batı'nın bir sentezi olarak değerlendiriyor. Bu, Doğu' ya ait imgeleri, çağdaş bir dille aktarabilmenizden kaynaklanıyor. Aslında bunun altında yatan Doğu'ya yakıştırılmayan bir çağdaşlık anlayışı mı, yoksa Batı tarafından dayatılmaya çalışılan ve Doğu'da bilinçsizce kabul görmüş, modern işlerin sadece Batı'nın belirlediği alfabeyle konuşulabileceği tezi midir? Modernizm, tüm dünya gelişim sürecindeyken bir bölgenin tekelinde kalabilecek boyutta bir kavram mıdır? Buradan yola çıkarak, sizin sanatınız bir başkaldırı mıdır, bir sentez midir, yoksa "sizce" olması gereken mi?

B. N. İ. : Benim belli bir formülle sanat hayatına başladığım iddiası olamaz, böyle bir şey yok ama düşünen biri olarak yani resmi sadece çizilen, boyanan bir unsur değil, bir beyin imalatı olarak gördüğüm için, sanatı başından beri yaşadığım coğrafyanın Doğu'suna da Batı'sına da, Kuzey'ine de, Güney'ine de hatta dünyanın bütününe

görebildiğim kadar ulaşmaya çalıştım. Fiziksel olarak da, burslar buldum, temaslar kurdum, oralarda yaşadım, yani Doğu'yla Batı'yı içinden yaşadığım söyleyebilirim. Bunların hiç biri çağdaşlık ölçüsü değil ama dünya sanat tarihinin, dünya sisteminin bugünü gibi haksızlıklar üstüne kurulduğunu, Anglosakson, kapitalist ağının tek tipleştirdiği dünya modeli haline getirildiği, çok değerli, çok öğretici kültürlerin bir kurban ya da turistik malzeme haline getirildiğini görüyoruz. Bu da yeni dünya süpermarketinin sattığı ürünlerden biri oldu artık. Doğu'ya bir nesne olarak bakıyor, hangi rafa koyup kaç pazarda pazarlayacağını düşünüyorlar, hatta turizm bile bunun bir araç olarak kullanmaya başladı.

Dünyaya belli bir hızla açıldığımız zaman, para kazanmak için Amerika'nın hümanizm iddiası gibi insani kılıflar da uydurarak her şeyi satışa çıkarmış oluyorsunuz, bununla da kalmayıp, bozulmamış kültürleri de bozuyorsunuz. Bu korkunç bir şey, bugün Ortadoğu'da yaşanan o, ben o yerleri tek tek ziyaret ettim, oradaki yaşamları gördüm, kendi kültürlerinin sahipleri oldukları için onların bizim gibi bir Batılı olma iddiası yok, Biz ikircikli konumumuz nedeniyle şu mu olalım, bu mu olalım diye kıvraniyoruz oysa onların öyle bir sorunu yok. Kendi kültürlerini koruyorlar ama aynı zamanda da çağdaşlar. Mesela bir Hintli'nin, kıyafetine baktığımızda tipik bir Hintli ama konuştuğunuz zaman tam bir entellektüel. Bunlar bir birini yok eden değerler değil, dünyanın bunları bir arada yaşaması lazım, hatta nesillere genetik olarak eklenmesi lazım ki dünya daha adil, daha barışçıl bir dünya haline gelebilsin.

Ben Doğu kültürünü bir görsellik olarak kullanmadım, ruh olarak ele aldım, dönemlerimde fark varmış gibi görünür aslında fark yoktur, sadece açıları değişir, bir gerçeğin etrafındaki kırılma noktalarıdır, bir kristal kürenin etrafında gezinir gibi, küçük kırılmalarla kendini gösterir ancak o bütünlük her zaman saklı tutulur.

Ben asla gelenekçi bir sanatçı değilim ama gelenek dediğim şey veya öyle yorumlanan şey, benim bir toplumun kolektif bilinçaltını ve gelenekteki bazı vurguları sanatımdaki çözüm yollarından biri olarak görmemdir. Bu insandan insana geçen ama o toplumun yıllarca biriktirdiği değerler bugün kullanılan hatta sık sık dönülmesi gereken değerlerdir. Eski her zaman diyalektik olarak yeninin içindedir

ancak görgüsüzce hatta akılsızca ayrımlar geleneği, sadece bir birini takip etme olarak görebilir. Bizler insanlığı oluşturan büyük bir çemberin halkalarıyız.

Bellek zamanla bugün içinde yaşamaktır ve benim en önemli temalarımın biridir. Zamanın tüm öğrettikleri ve katkılarıyla bugünün içinde var olabilme halidir. Geleneği bizde çok yanlış anlıyorlar, bunda cumhuriyette nesillerin yanlış motive edilme olayı da vardır. Biz sadece medeniyeti Batı'nın şıklığı, paketi, yüzeysel görünümü olarak anlıyoruz. Medeniyet çağları, mücadeleleri kurbanlarıyla, yenen ve yenilenleriyle, insanlık mücadelesinin elde kalan sonuçlarıdır. Bizim toplumumuzun anladığı gibi bir lüks hayat tasviri değildir. Medeniyet, ayırt etmeden, kategorize etmeden, ruh ve kültür olarak, ötekini anlayabilmekle olur. Bu insan olma hali yaratıcılıkla birleştiğinde sanat ortaya çıkar. Sanat küresel bir vicdan halidir. Bugün para ve madde büyüğü tüm insanlık hallerini değiştirip bozmuştur.

Ben toplumla hatta sanatçılarla çatışarak bu noktaya geldim. Bugün sanat da her zamankinden daha fazla manipüle edilen bir pazar oldu. Sanata değer verenlerin bunu insani boyutta sorgulaması gerekir. Benim söyleyebileceğim en önemli nokta şudur ki tek şans sürekli değişmektir. Aynı kalmamak, bir değer sistemi içinde hapsedilmemek, sürekli yenilenmek, etrafınızda bir insan perdesi oluşmaması, sürekli önünüzü açık tutabilmek, bağımsızlık hali sanatta çok önemlidir. Değiştirdiğiniz ölçüde size taklit edemezler, yakalayamazlar, mahkum edemezler. Bu sanatçı için hem büyük bir risk hem de büyük bir olanaktır. Ben bu olanağı kullandım. Bu işin eğlenceli tarafı. O dinamiği bunca yıl ayakta tutabilmek benim kendi adıma en büyük başarımdır diyebilirim.

F. Ç. : Tek bir malzemeye bağlı kalmıyor, söylemek istediğiniz sözü en iyi ifade edecek tüm disiplinleri sanatınıza ustalıkla dahil ediyorsunuz. Bu bazen fotoğraf, videolar, bazen performans, kimi zaman enstalasyonlar şeklinde karşımıza çıkıyor. Bu özgürlüğün sanatınıza sağladığı katkılar ve süreç içinde gelişimini nasıl değerlendirirsiniz?

B. N. İ. : Yapım gereği tüm üst düzey yaratı ve yaratıcılara olan hayranlığım, onları izleyip keşfetmem, üzerlerinde düşünmem, bana çok kanallı bir beslenme alanı yaratır. Farklı disiplinlerdeki yapıtlar üzerinde düşünürken onların kullandığı

malzeme üzerine de düşünmüş oluyorum. Ben onların her birini bir yaratı eylemi olarak görüyorum. Her yaratı kendi malzemesini davet eder, yoksa sanatlar da hep aynı yerde kalır. Sinema neden bu kadar ileriye gitti? Çünkü tüm sanatların en son verimlerini rahatlıkla kullanabilecek bir teknolojik donanıma sahipti. Dolayısıyla sanat sanattan öğrenilir. Siz bir ressam olarak sadece yağlı boyayla da sürdürebilirsiniz sanatınızı ama onun içinde yaptığınız işlerde mutlaka bir aykırılık, bir gelişme, bir ret fikri, çağdaş bir vizyon vardır. Ben buna malzemeyi de ilave ediyorum, çünkü malzemenin de bir ruhu olduğuna her zaman inanmışımdır. Malzeme aynı temayı çok daha derinlemesine ve çok daha çarpıcı bir şekilde ifade edebilir. Onları bir arada kullanmak da güzeldir, birbirlerini hem iten hem çeken, hem yaratıcılığın birleştirici gücünden yararlanarak kotardığınız, hem de onları iten kuvvetlerin yarattığı gerilimden yararlandığınız bir çok yönlülük, yapıtı zenginleştirir. Tüm bu farklı malzemeleri kullanırken de büyük bir sadelik içinde bir araya getirmeye çalıştım her zaman. Çokluk içinde teklik gibi. Sadeleştirip derine indirmek ama malzemede arayışta düşüncede dinamik olarak.

F. Ç.: Portrenin sizin sanatınızda büyük önemi olduğunu biliyoruz, yapıtlarınızda kendi otoportrenizi kullanmanızın özel bir nedeni var mı?

B. N. İ. : Ben olma iddiasıdır bu. Her ressam sanatının bir döneminde kendi otoportresini yapmayı denemiştir, bazen utanarak, sıkılarak. Ben ise resmimdeki figürasyonumda kendime bir aktör rolü verdim, belki benim dramaya, sinemaya, tiyatroya olan düşkünlüğümün bir yansıması da ikincil bir neden olabilir ama esas olan “Ben” diyebilmek cesaretidir. Mesela “Suret” sergisi böyledir. Sanatçı resminin içinde görünse de görünmese de, her resim, sanatçının otoportresidir zaten. Her resminin arkasında sanatçının yüzü vardır.

F. Ç. : Eserlerinizde genel olarak gri tonlar hakim, çok fazla renk sizi rahatsız ediyor gibi , bu toplumsal bir karamsarlık olarak mı değerlendirilmeli, psikolojik bir nedeni var mı?

B. N. İ. : Ben , ışığın en temel yaratıcı öge olduğunu düşünüyorum. Görsel sanatlarda aydınlık ve karanlık arasındaki ikilemin dünyayı biçimlendiren bir zenginlik olduğunu düşünüyorum. Az renk resme bir arındırma getirir, ışığı öne çıkarır, ışığın

mucizesini derinleştirir, gerçekte renk de bir ışık hadisesidir ama ben onu minimize ederek sadeleştirerek daha güçlü bir hale getirdiğimi düşünüyorum.

Kent yaşamı da aslında gri bir yaşam, doğanın daha geriye çekildiği, toplu yaşam alanlarının neredeyse bakış alanımızı tamamen kapattığı bir melankolik atmosfer, modern sanatın zaten içine yuvalanmış reaksiyonun, psikolojik sorunsalın temelinde, hem kent olgusunun hayatı kazanmada ve sürdürmede barındırdığı imkanlar nedeniyle vaz geçilmez oluşu, hem bu insan ve bina birikiminin kronik depresyon hali, dolayısıyla çağdaş sanat kent sanatıdır ve kent parlak renklerin yitirildiği bir alandır, bunlar geri geldiği zaman gece olur o da yapay bir ışıktır. Onların da kendi içinde bir hüznü vardır, psikolojik bir deformasyonu vardır.

F. Ç. : Sanatınızda gri tonlara rağmen çok renklilik, çeşitlilik, sürekli bir gelişim ve değişim gözlemleniyor. Sağlam bir omurga üzerinde inşa olan her, bir sonraki sergi çok farklı yeni bir macera gibi. Bu akan nehirde soluk alma noktaları gibi olan sergi deneyimleri uzun emeklerin ve dönemlerin ürünü. Bu gelişim sürecinde sizin en önemseydiğiniz dönemleriniz hangileridir?

B. N. İ. : İtalya dönemim, Floransa’da yaşadığım iki yılın, sanatın derin anlamı ve plastik derinliğini bire bir izlediğim dönem olarak benim sanatıma büyük katkısı olmuştur. Ben Caravaggio’yu izlerken oradaki gece hayatını da izledim ve “Gece Yüzleri” serim böyle çıktı. Bir alana farklı açılardan bakabildiğim güzel bir süreçti, klasikler benim hep bire bir tanışmak istediğim eserlerdi, o bana bir zenginlik katmıştır. Bunun yanı sıra bulunduğum coğrafyada bir antitez olarak “Suret” sergisi çok önemlidir. Sanatçının, bireyin konumuna, sanatçının çağdaş bir gözle tekrar eleştirilmesine yönelik önemli bir iddiadır, önemli bir sergilerdir. “Hava Su Toprak Ateş” de seksenli yılların başlarında yapılmış sergilerdir, küresel kirlenmenin ve doğa tahribatının geleceği hakkında bir öngörü niteliğinde olması açısından önemlidir. Malzemeyle, anlatımla, sorunla iç içe geçmiş kırılma noktalarındandır. “Deli Gömleği” de en önemli dönemlerimden bir tanesidir, dünyanın hallerinden biraz hastalıklı bir kaçış vardır. model olma cesaretiyle kendi bedenimde denediğim bir projedir. Aslında bunların hepsi bir birine geçmiş halkalar gibi bağlantılı süreçlerdir.

F. Ç. : Hocam, bu geniş kapsamlı söyleşi için çok teşekkür ederim.

SONUÇ

Türkiye coğrafi konumu nedeniyle hem Batılı hem Doğulu ama aynı zamanda da Doğulu ve Batılı'lara göre ne Doğulu ne de Batılı olabilmıştır.

Kuzey ormanlarından çıkıp, bozkıra, Çin içlerine ve oradan da garba doğru yayılan Türklerin ayakta kalma tarihi, Batı'nın zannettiği gibi at üzerinde çılginca ve barbarca bir ilerleme değildir. Bugün bu göçlerin Asya yollarına önden gönderilen kervanların bu bölgeler hakkındaki coğrafi bilgileri, halklarına aktararak gerçekleştirdikleri sistemli, planlı büyük kapsamlı göçler olduğunu biliyoruz.

Bu coğrafya, Osmanlı İmparatorluğu gibi, sınırları içinde yirmi, otuz etnik grubu bir araya getirmiş bir dönemi içinde barındırır.

Bugün Batılı bazı sosyologların Doğu ile Batı'nın asla aynı kültür ve medeniyet düzeyine gelemeyecekleri söylemleri, Batı'nın emperyalist sistemi üzerinden elde ettiği kazançları unutarak, insan hakları söylemleriyle süslenen bir tür uyutma politikasıdır.

Doğu'ya insanlık ve medeniyet dersleri verirken Birleşmiş Milletler, A.B. ,Güvenlik Konseyi, I.M.F. gibi oluşumlarla bir araya gelen Batı, aslında kendi çıkarlarını ve üstünlüğünü korumayı ve bunu yaparken de “öteki” halkları kontrol altında tutmayı amaçlamıştır.

Hristiyanlığın seküler bir ifadesi olan Batı'nın, temelde Doğu'ya olan düşmanlığı ve şövenist tutumunun altında yatan, tarihte kendi üstünlüğüne meydan okuyan İslam ve Konfüçiyen medeniyetleri, özellikle de yüzyıllarca savaştığı yakın komşusu Müslüman Doğu'yu karşısında görmesidir.

Osmanlı'nın gerileme dönemi ve Avrupa'nın Rönesans, Reform, Sanayi Devrimi gibi süreçleri yaşaması Türkiye'yi kültürel ve ekonomik olarak geriye atan süreçler olmuştur. Batı bu dönemlerde elde ettiği kaynak ve güçleri değerlendirirken akıllıca davranarak kültüre, sanata ve eğitime yatırım yapmıştır. Atatürk Türkiye'sinde tekrar yapılandırılmaya çalışılan bu alanlar, maalesef yavaş yavaş sindirilerek yaşanan bir süreç olmaması nedeniyle sancılı olmuş, toplumda yansımaları görülmüş, edebiyata konu olmuştur. Bu sancılı döneme neden olan belki de "Çağdaşlık" tanımının anlaşılmasındandır. Modernlik bir şekil değildir, Atatürk'ün söz ettiği muasır medeniyetler düzeyine çıkmak, sadece Batılı gibi görünmek olarak anlaşılmalıdır.

Türk toplumu bu ikircikli dönemi yaşarken, Doğu Batı İkilemi söylemlerini de sorgusuzca kabullenmiştir. Oysa Türk insanı Doğu'nun kültür ve geleneğini belleğinde ve genlerinde taşımaktadır, bu büyük bir zenginliktir ve çağdaş olmaya engel değildir. Tek yönlü düşünen, sorgulama ve muhakeme yeteneğinden mahrum, kolay güdümlü beyinler ancak bu iki zenginliğin bir birine zıt kavramlar olduğu ve bir araya gelemeyeceği fikrini kolayca kabullenebilirler.

Türk toplumunu ileri götürecek olan yol ne Batı'yı ne de Doğu'yu model olarak taklit etmek olabilir. Bir toplum ancak kendi öz değerleri üzerinde inşa kurabilir, belleği, yaşanmışlıklar, aidiyet, gelenek toplumun genlerine yavaş yavaş nüfuz eder, çağın insanının görevi ise bu mirasın üzerine, onu daha ileriye götürecek, bulunduğu çağa uygun katkıları koyabilmektir.

Türkiye, her iki kıtanın da bulunduğu, temas ettiği çok özel bir coğrafyadadır, bunu bir dezavantaj gibi göstermeye çalışıp, kaos yaratmaya çalışan zihniyetlere direnmeli, tam tersine bu durumun büyük bir zenginlik olduğunun farkına varmalıdır.

Türk çağdaş sanatçılarından Balkan Naci İslimyeli, bu zenginliğin farkına varmış ve yıllardır verdiği yapıtlarında bu iki değeri bir araya getirmiştir. Belleğinde biriktirdiği, kökleriyle gelen değerleri çağının modernlik anlayışına uygun, Batı'nın sağladığı teknik ilerlemeleri kullanarak ve değiştirip dönüştürerek bir araya getirmiş bir Türk sanatçısıdır. Sık sık gelenekçi olmadığını vurgulayan sanatçı, geleneğe ait

değerleri doğrudan eserlerinde kullanmaz, onları bir çıkış noktası olarak bilinç dahilinde kavramsal bir düşünceye hizmet ve yardım edecek şekilde yeniden modeller, bulunduğu tarihin bir parçası gibi sunar. Bunu yaparken sanatı bir bütün olarak kavrar farklı disiplinleri rahatlıkla bir araya getirir.

Balkan Naci İslimyeli ayırımları ve ötekileştirmeleri baştan yok sayar. Sanatında dün ve bugün, birey ve toplum, söz ve biçim, tüm sanat dallarının yardımıyla ve bir araya gelmesiyle, bir birlerine evrilerek yaratım sürecine eşlik ederler. Onun sanatı tüm eleştirel sertliklerine karşın, hoş görüye işaret eder. Eserlerinde hissedilen derinlik, sade bir görsellik içerir.

Bu çalışma, Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında izlediği bu yolun yeni nesillere de örnek olmasını amaçlamaktadır. Genç Türk sanatçıları "Ben" diyebilen, kimliğine ve değerlerine sahip çıkarak düşüncede veya pratikte, sanatına bir zenginlik olarak katabilen, bunu yaparken çağının sunduğu tüm teknik olanakları rahatça kullanabilecek yetenekte kendilerini eğitmelidirler çünkü bir toplumu ileriye götüren yolda, hayal ve bakış açısını genişleterek önünü açan, o toplumun sanatçılarıdır.

Kaynakça

Makale:

- Baban, E. , Hürmeriç, P. (2018) “Simmel, Veblen ve Sombart’ın Penceresinden Hedonik Tüketim: Ütopyada Negotium ve otium” , *Global Media Journal Yeditepe Üni.* İstanbul.
- Balaban, T. (2015) “Hz. Ali Merkezli Bir Ölüm Memoratına Dair Değerlendirmeler” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı: 73
- Bilgin, F. (2013) “Endülüs’te Kalan Son Müslümanların (Morikolar) İspanya’dan Sürgünü (1609-1614) ”, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, cilt: 13, Sayı: 2
- Doğru, İ. (2018) “Endülüslü Müslümanlara Uygulanan Zulmün 20. y.y. Romanına Yansıması: Radva Aşur’un “Granada Üçlemesi” Örneği”, *II. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Akademisyen Kitabevi, Ankara*
- Haşlakoğlu, O. (2006) “Görsel Sanatlarda Mimesis (Kuramsal Bir Öneskiz), *Türkiye Estetik Kongresi Bildiri Kitabı* , ODTU,Ankara.
- Sorguç, G. (2017) “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 24
- Tanrıtanır, Bülent, C. Tütak, B. (2015) “Henry Bergson’un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Yansımaları”, *International Journal of Academic Social Science Studies*, sayı: 40
- Uzunoğlu, M. (2018) “Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri” , *Sanat ve Tasarım Dergisi* , sayı: 21
- Yayan, G. ,Güneysu, A. A. (2017) “Türk Mitolojisinde Yer Alan Motif ve Sembollerin Mehmet Sağ’ın Eserlerine Yansımaları” , *International Journal of Social Science*, sayı: 64

Kitap:

- Altuğ, T. (2016) *Kant Estetiği*, Payel Yayınları, 3. basım, İstanbul
- Altuğ, T. (2012) *Son Bakışta Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
- Bozkurt, N. (2014) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık, Ankar
- Dellaloğlu, B. F. (2014) *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 5.baskı, İstanbul
- Eroğlu, Ö. (2016) *İslam Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul
- Eroğlu, Ö. (2016) *Wassily Kandinsky Sanatta Tinsellik Üzerine “Bir Okuma Çalışması”*, Tekhne Yayınları, İstanbul
- Erden, E. O. (2016) *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İzlenim sanat Yayınevi, İstanbul
- Haşlakoğlu, O. (1995) *Platon Düşüncesinde Tekhne*, Sentez Yayıncılık, Ankara
- Hegel, G. W. F. *Estetiğe Giriş*, çev. Aziz Yardımlı
- İnalcık, H. (2018) *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Basım, İstanbul
- İnalcık, H., Ortaylı, İ., Koloğlu, O., Öztürk, Y. N., Ocak, A. Y., Subaşı, N., Akpınar, S., Yavuz, H., Nassiri, G. (2007) *Türk Bilim Adamlarının Bakış Açısından İslam ve Modernite*, derleyen: Pultar, G., Remzi Kitabevi, İstanbul
- İpşiroğlu, M. Ş. (2018) *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, 3.baskı, İstanbul
- İslimyeli, B. N. , Müldür, L. (2010) *Balkan Naci İslimyeli İstanbul- Hava- Su Toprak- Ateş*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Kandinsky, W. (2005) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayın, 2. baskı, Kadıköy
- Klee, P. (2002) *Modern Sanat Üzerine*, çev. Ögdül, R. G. ,Altıkırkbeş Yayın, İstanbul
- Kuban, D. (2017) *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 4. basım, İstanbul
- Lewis, B. (2017) *Ortadoğu*, çev. Kölay, S. Y., Arkadaş Yayınevi, 13. baskı, Ankara
- Lewis, B. (2017) *İslam ve Batı*, çev. Sümer, Ç., Akılçelen Kitaplar, 2. baskı, Ankara

- Melick, T. (1014) *Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, çev. Şendil, D. , Evren, S. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları
- Ortaylı, İ. (2015) *Türklerin Tarihi Orta Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın Kapılarına*, Timaş Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
- Ögel, B. (1978) *Türk Kültür Tarihine Giriş 5, Türklerde Giyecek ve Süslenme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Öztoğat, N. T. (2007) *Balkan Naci İslimyeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Platon, (2016) *Devlet*, çev. Eyüboğlu, S. , Cimcoz, M. A. , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 31. Baskı, İstanbul
- Pultar, G. , Akpınar, S. , İncelik, H. , Koloğlu, O., Nassiri, G. , Ocak, A.Y., Ortaylı,İ., Öztürk, Y. N. , Subaşı, N. , Yavuz, H. (2007) *Türk Bilim Adamlarının Bakış Açısından İslam ve Modernite*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Quinodoz, J. M. (2016) *Freud'u okumak*, Bağlam yayıncılık, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1995) *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul
- Turani, A. (2003) *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 9. basım, İstanbul
- Yılmaz, M. (2006) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara

İnternet Kaynakları:

Eshab-ı Kehf (Yedi Uyurlar Mağarası) I Kültür Portalı

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/merzin/turizmaktiviteleri/eshab-i-kehf-yedi-uyurlar-magarasi> (Erişim tarihi: 3 Kasım 2018)

Hatırla, Balkan Naci İslimyeli, Tophane-i Amire, ART tv.

<<https://youtu.be/rWBKRmHAmZA> (Erişim tarihi: 20 Ekim 2018)

Kültür Sanat Özel Röportajı, Balkan Naci İslimyeli, 3 Ekim 2017

<https://m.youtube.com/watch?v=LvNxtJhvfTQ> (Erişim tarihi: 22 Kasım 2018)

Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1430253549.pdf> (Erişim tarihi: 30 Mart 2019)

Selin Tekin, Balkan Naci İslimyeli, *Sanat İnsandan İnsana Akan Bir Dildir*, 2017

<<http://www.karakoymono.com/2017/10/04/balkan-naci-islmyeli%E2%80%A8-sanat-insandan-insana-akan-bir-dildir/>> (Erişim tarihi: 10 Ekim 2018)

Tez:

GÜNANA, M. (2018) *Yazı Resim Geleneğinin Alevi Bektaşî Sanatındaki Örneklerinin Günümüz Sanatına Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi

KILINÇARSLAN, R. Ö. (2007) *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi

TOPALOĞLU, F. (2018) *Türk Hat Sanatından Kaligrafiye Geçişin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi

EK : Referans Kaynaklar

Bu bölümde, Balkan Naci İslimyeli'nin bibliografyası niteliğinde bir kaynak derlemesi yer almaktadır. Sanatçı ile ilgili çalışma ve araştırmalara yol göstermesi ve yardımcı olması amacı ile referans alınabilecek bir ek kaynakça bu tez kapsamında oluşturulmuştur.

Makale:

Akay, A. (1995) “İslimyeli Suça Ceza Verenleri mi Sorunsallaştırıyor? ”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Aralık

Antmen, A. (1994) “Medya Sanatçayı Sindirdi”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Mart

Batur, E. (1984) “Balkan Naci İslimyeli'nin Resim Dünyası İçin Kıvılcıklar Yorumlar”, *Milliyet Sanat Dergisi*, yeni dizi sayı: 89

Çalikoğlu, L. (2000) “Ben Bu Anı Daha Önceden Yaşadım”, *Milliyet Sanat*, Sayı:472

Gölbaşı, H. , Dever, A. (2007) “Medeniyetler Çatışması Teorisi ve Dinler Çatışması Gerçekleştiren Kehanet” , *C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler dergisi*, cilt:8, sayı:1

İslimyeli, B. N. (1984) “Bir Melodrama Yozunun Analizi ya da Bir Ev Kadınının Sanatçılardan Yazılı Belgeler”, *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Şubat

Oran, F. (1988) “Balkan Naci İslimyeli'nin Resimleri veya Beyazlığı Çok Fazla Geceler”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, haziran, sayı: 91

Özsezgin, K. (1979) “Bir Yıkımın Mimarisi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı: 345

Tanyolaç, N. (1994) “ ‘Söz’ ü Okurken”, *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, sayı: 162

Tanyolaç, N. (1996) “Ötekinin Düşündürdükleri”, *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, sayı: 188

Tanyolaç, N. (1996) “Suç Çağı”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı: 182

Tanyolaç, N. (1998) “Balkan Naci İslimyeli'nin “Suret” lerinde Öznenin Belirimi”, *Adam Sanat*, sayı: 149

Tanyolaç, N. (2012) Gelenekten Günümüze Görsel Gösterge: Balkan Naci İslimyeli'nin "Suret" Dizisine Göstergebilimsel Bir Bakış" , Uşun Tükel'le birlikte- Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması Ed. V. D. Günay-A. Parsa, Es Yayınları, s. 133-152

Turan, G. (1986) "Balkan Naci İslimyeli'nin Düşsel Dünyası", *Sanat Adam*, sayı: 6

Ünalın, N. (1999) "Toplumun Dinamiği Yeniden Yana Değil", *Cumhuriyet Dergi*, sayı: 718

Söyleşi:

Avacı, Z. (1988) "Balkan Naci İslimyeli ile Kendi Resmi ve Yaratı Üstüne" , *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Nisan, sayı: 190

Büyükcinal, F. (1992) "Balkan Naci İslimyeli ile Söyleşi", *Sanat Çevresi 160*, şubat

Çavuşoğlu, E. A. (1999) "Bellek Resminin Çağrışımları" , *Cumhuriyet Gazetesi*, 30 Kasım

Ertaşkan, F. (1991) "Balkan Naci İslimyeli İle İz Üzerinde", *Plastik Sanatlar Bülteni Anons*, kasım, sayı: 8

Müldür, L. (1989) "Balkan Naci İslimyeli ile Söyleşi", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, kasım, sayı: 108

Nirven, N. (1991) "Balkan Naci İslimyeli: Sanat Bütün Boyutlarıyla Kendimizden Söz Etmektir" , *Vizyon*, Aralık

Tanyolaç, N. (1996) "Balkan Naci İslimyeli ile "Söz" Üzerine" , *Dekorasyon*, s. 133-135

Ülkenciler, M. Z. (1987) "Yaratıcı Paranoya", *Yeni Gündem 17*, 23 Mayıs sayı: 63

Ünver, B. (1991) "Balkan Naci İle Deli Gömleği Sergisi'nde" , *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, haziran, sayı: 127

Kitap:

İslimyeli, B. N. (1994) *Söz*, Aksanat, İstanbul

İslimyeli, B. N. , Madra, B. (2006) *A4 Ofset Matbaacılık*, İstanbul

İslimyeli, B. N. (1999) *Déjà vu*, H&H Ofset, İstanbul

Öztoğat, N. T. (1998) *Suret Balkan Naci İslimyeli*, İstanbul

Roux, J. P. (2004) *Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 yıl*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

İnternet Kaynakları:

Balkan Naci / Bir Şey Söyle / Ekavart Gallery...

<https://youtu.be/uK9bE3HnqUg> (Erişim tarihi: 10 Aralık 2018)

Balkan Naci İslimyeli'nin Anlatımıyla 45. Sanat Yılı Sergisi "Hatırla-Remember", 10 Ekim 2017,

<https://youtu.be/L44EPacFdyk> (Erişim tarihi: 12 Aralık 2018)

Beşinci Element:İstanbul

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/besinci-element-istanbul-13311168>

Bilinçaltının Sürgüleri Açılınca

http://m.radikal.com.tr/hayat/bilincaltinin_surguleri_acilince_881821 (Erişim tarihi:13 Ocak 2019)

Bozlu Art Project/Balkan Naci İslimyeli//Arka Yüz-Back Side//11 Şubat 2014

<https://youtu.be/PCV58jX6J2c> (Erişim tarihi: 23 Kasım 2018)

Büyük Umutlar Balkan Naci İslimyeli, TRT Belgesel, yayınlanma tarihi 2012

<https://m.youtube.com/watch?v=K5bemaaWE7g> (Erişim tarihi: 22 Kasım 2018)

Doğan Hızlan, Bekir Ayvazoğlu, Bu Hafta Konuğumuz Balkan Naci İslimyeli, Açık Şehir, 17 Mart 2014

<https://youtu.be/ytnYNjChbUO> (Erişim tarihi: 12 Aralık 2018)

Endülüs'te Kalan Son Müslümanların (Moriskolar) İspanya'dan Sürgünü (1609- 1614), Feridun Bilgin

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/52211>
(Erişim tarihi: 10 Kasım 2019)

Ezoterik Öğretilerde “Gölge” Kavramı / Felsefe / Milliyet Blog

<http://blog.milliyet.com.tr/ezoterik-ogretilerde—golge—kavrami/Blog/?BlogNo=301922> (Erişim tarihi: 3 Kasım 2018)

Katologtan Röportaj-Rene Block

<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0404.htm>

(Erişim tarihi:7 Nisan 2019)

Mahmut Nüvit Doksatlı, Balkan Naci İslimyeli, Gece Gelen Telgraf, Kitaptan Sanattan, 2009

<http://www.kitaptansanattan.com/koseyazilari/balkan-naci-islmyeli-gece-gelen-telgraf-mahmut-nuvit-doksatli-yazdi/>

Orhan Çelik, Çağdaş Türk Ressamları-12. Bölüm, Balkan Naci İslimyeli. 2017

<<https://youtu.be/UvYrtQnEfSE>> (Erişim tarihi: 31 Eylül 2018)

Özge Yılmaz-Balkan Naci İslimyeli'den Bir Model Evren/ Milliyet Sanat

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/balkan-naci-islmyeli-den-bir-model-evren/1353> (Erişim tarihi: 15 Ocak 2019)

Ölüme Sevgi Beslemiyorum ama Tiksintiyle de Karşılıyorum

<http://www.hurriyet.com.tr/amp/kelebek/olume-sevgi-beslemiyorum-ama-tiksintiyle-de-karsilamiyorum-9169616> (Erişim tarihi: 12 Ocak 2019)

Siyah Beyazı Yendi

<https://www.yenisafak.-com/yenisafakpazar/siyah-beyazi-yendi-468114?p=>
(Erişim tarihi: 11 Ocak 2019)

Tez:

KARŞICI, N. (2012) *Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtı*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.

TAŞ, M. (2010) *XIII. yüzyılda Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi

Özgeçmiş

Ferzan Genç Çuhadaroğlu

1970 yılında Rize Pazar’da doğdu.

1993 yılında İstanbul Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi’nden mezun oldu. Bu dönemde iki yıl sanat tarihi dersleri aldı.

1999-2001 yılları arasında İstasyon Sanat Akademisi’nde desen ve yağlı boya dersleri aldı. Hülya Düzenli atölyesinde çalıştı.

2001-2014 yılları arasında aralıksız Temür Köran, İrfan Önürmen ve Sait Günel atölyelerinde suluboya, akrilik ve yağlı boya çalışmaları yaptı.

2017 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yüksek lisans eğitime başladı, bu program dahilinde Balkan Naci İslimyeli atölyesinde çalıştı ve Prof. Basri Erdem atölyesinde litografi eğitimi aldı.

2006-2019 yılları arasında on üç kişisel sergi açtı. on yedi karma sergiye katıldı.