

What God Feels

An essay on Evren Sungur's "God Complex" exhibition

Ah, you confess, then, that it is simply to divert yourself
that you wrench God and nature apart,
and divide the world into two hostile camps?¹
Lodovico Settembrini

Magic Mountain, Thomas Mann, 1924

In his artist statement, Evren Sungur elucidates his approach to painting by his devotion to the dictum that art cannot occur without tragedy. Although they are not fixed, I consider artist statements as primary sources for understanding the artists' insights about their own works produced in a certain time period. When we read his statement we sense that Sungur addresses tragedy as a general concept, yet in this article I will approach tragedy in the manner Nietzsche analyzes it in his first book *The Birth of Tragedy*; as Attic tragedy. There are several reasons for this preference. The way Sungur considers tragedy at the center of his painting and the way Nietzsche prioritizes tragedy in his analysis of nature-aesthetics coexistence signal similar inclinations. Besides, Sungur remarks in his artist statement that he trusts his intuitions and chooses the method of thinking via painting. According to him, the works he will be producing through the guidance of his intuition will provide him the clues about his own nature. I suppose that we can understand the method of thinking via painting as Sungur mentions by using the framework proposed by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*. Based on a dichotomy between Apollon and Dionysos, this framework is shaped by an intense and multi-focused stream of ideas. As a translator of the book into Turkish; İsmet Zeki Eyüboğlu states that Nietzsche is a "thinker of a flow"². The state of being focused that is mostly observed in the works of other German philosophers seems to be non-existent in Nietzsche's thinking. The flow Nietzsche surrenders his ideas to allows transitions and makes the coexistence of different lines of thinking possible. I want to see Evren Sungur's paintings within this flow yet again.

Nietzsche argues that Apollonian and Dionysian artistic forces exist in nature and they burst forth from nature herself.³ The artist only imitates these art states of nature. In this context, we can say that Nietzsche adheres to Aristotelean *mimesis* paradigm in the context of art. One should investigate the roots of Apollonian/Dionysian dichotomy in the distinction between "the beautiful" and "the sublime" in the eighteenth century thought.⁴ Douglas Smith notes that this distinction was first discussed in Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) and then later treated in detail by Kant in *The Critique of Judgement* (1790). As the beautiful pleases its audience by its finite and symmetrical structure, the sublime evokes fear through its unboundedness and formlessness. This basic dichotomy between form and formlessness is preserved in Nietzschean Apollon/Dionysus duality.⁵ At this point one should remember the deep impact of *The Birth of Tragedy* on Mark Rothko's art. Rothko had built his still impressive abstract aesthetics on the tension between form and formlessness. In order to discover the track on which Sungur's figurative painting was set up, we need to dig in *The Birth of Tragedy* a little more.

¹ Mann, Thomas, *Magic Mountain*, trans. by H.T. Lowe-Porter, Exeter: Secker&Warburg London, 1928, p.374

² Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2002, p.38

³ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, p.5

⁴ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Douglas Smith, New York: Oxford University Press, 2000, p.x

⁵ Ibid

In his detailed foreword Douglas Smith outlines the literary works that belong to the legacy of *The Birth of Tragedy*. Among these works the most prominent one is *The Magic Mountain* which takes its name from this first book by Nietzsche. Thomas Mann was awarded Nobel Prize in Literature five years after the publication of this novel. Among many others Mann includes a grotesque character named Mynheer Peeperkorn who behaves according to the Dionysian principles. According to Smith, with a handful of other novels, Mann's works in general indicate that *The Birth of Tragedy* contains some proto-concepts relevant for the psychoanalytical method.⁶ The way Nietzsche mentions the subconscious and dreams, his application of the term "drive" in his argumentation evoke issues psychoanalysis is heavily invested in. The dichotomy and codependency between Apollon and Dionysus is similar to the relation between Eros and Thanatos used in psychoanalysis in order to signify libido and death drives respectively. If we consider his deep interest in human psychology the concepts mentioned above are not far away from Sungur's painting at all. If we consider *The Birth of Tragedy* as more than a treatise analyzing the origins of Attic tragedy and appreciate it as a work offering frameworks and concepts in order to analyze diverse cultural phenomena like Smith does; where should we look for Apollo and Dionysus in Sungur's painting?

Distinguishing painterly elements like color, line and composition in Sungur's works and categorizing them as Apollonian and Dionysian one by one might be adapted as a methodology but I do not prefer this. Because, I think Apollonian and Dionysian forces in Sungur's painting do not fragment but unite his aesthetics. I argue that the Dionysian forces, which contain destructiveness, losing oneself, self-negation by uniting with nature and drunkenness, in Evren Sungur's painting emerges as an insight and leads him in shaping the narratives in his paintings. From this perspective, at first sight Dionysian capacity is kept out of the canvas in Sungur's painting. Any visitor who had a cup of coffee at the artist's atelier in Kadıköy would clearly understand what I mean by this.

The affair Sungur has with the paint in his atelier evokes the topsy-turvy remnants of a ritual devoted to Dionysus and the Dionysian energy seemingly kept away from the canvas infiltrates into it through two channels. The first channel is the "empty" canvases Sungur creates with the paint in his atelier before he places the figure and the background on them. Sungur structures his narratives on these "empty" canvases and sometimes positions a merged figure and the background on these surfaces. Described as "empty" by Sungur, these canvases indeed carry the traces of action painting and abstract expressionism. How this chaotic beginning turns the action of painting into thinking and the effect of such a beginning on the finished canvas is always ambiguous. The second channel through which the Dionysian force infiltrates into canvas is the insight determining the narrative to be carried on the surface. In her catalogue essay on Sungur's second solo show *Tour de Force*, Burcu Pelvanoğlu notes that the young artist focuses a fortiori on the theme of violence in his first exhibition *Live Broadcast*.⁷ The painting giving its name to the exhibition was about a murder sent shock waves throughout the country: the Münevver Karabulut affair. This horrific event reminds us exactly what Nietzsche calls as the "witches brew"; a horrible mixture of sensuality and cruelty. According to Nietzsche this "brew" was the product of barbarian Dionysian impulse which was not tamed enough to be considered in the realm of aesthetics.⁸ In order to reach its productive and beautiful form Dionysus had to confront Apollo. Sungur was again offering a Dionysian theme in his *One Night Stand* series composed of five paintings exhibited in 2011 just after *Live Broadcast* show. In 2012 in *Tour de Force* exhibition he was questioning sexuality and power. In 2015 a painting in his show titled *Organic Machines* was about the most dark faces of Thanatos; a socio-political disaster, Soma Mining

⁶ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans. by Douglas Smith, New York: Oxford University Press, 2000, p. xxxiii

⁷ Pelvanoğlu, Burcu, *Evren Sungur: Tour de Force*, exhibition catalogue, Galeri Zilberman, 2012

⁸ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans. by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, p.6

Collapse caused by a fire in a coal mine in Soma, a county in Manisa province of Turkey on 13 May 2014 resulted in the gruesome deaths of 301 miners. Even though Sungur withdraws from the tense line between Eros and Thanatos with his *Personator* show two years ago, the relation of the paintings in this exhibition with the idea of irrational still kept them within a Dionysian framework. Yet the way Dionysian insight infiltrates into Sungur's painting through the chosen theme on the canvas seems to be interrupted with the current exhibition *God Complex*. We can only understand the reason for this after we decide where Apollon dwells in Sungur's painting.

As Dionysus is the god of music and intoxication, Apollon is the god of plastic arts and measure. As Dionysus represents losing oneself, Apollon is the glorious sacred image of *principium individuationis*⁹. It would not be a fallacy to argue that Apollonian drives are the main forces that shape sculpture and architecture. We may say that in Sungur's painting the dominant energy on the surface of the canvas is an Apollonian force. Especially since *Tour de Force* Sungur deals with the fundamental problems of sculpture on the surface of the painting. Keeping the physical existence of the canvas in mind and the questions concerning whether the composition elements can "stand still" lead the way for the emergence of voluminous surfaces in Sungur's painting. We can consider Evren Sungur as an artist who builds his aesthetics by achieving consistency in each and every solo exhibition he had so far. In each new exhibition Sungur focuses on a different painterly element and turns it into an aesthetic playground. While in *Live Broadcast* the main problem is the presentation of the image and the meaning of the visual, in *One Night Stand* series the relation between the image and duration is analyzed through visual sequences. With *Tour de Force* the problems related with the composition and surfaces on the canvas turn into fields much more transformed and played by Sungur. In *Organic Machines* series the artist builds figurative structures fluctuating back and forth between organic and inorganic. In the *Personator* exhibition he incarcerates the crowded visual fields on which the figure background relation is almost non-existent into prisms and even though they seem jammed he builds them as virtually monolithic figurative structures. In his small scale works in this exhibition he signals the more serene compositions in the current *God Complex* show.

When all this flow and the plays on the plastic elements of painting are considered together, I think the works in *God Complex* exhibition points to a certain degree of aesthetic maturity. The way Sungur references dreams and fantasies more often when he is explaining the works in *God Complex* indicates us that the Apollonian energy on the surfaces of the paintings is almost distilled in this exhibition. Because, Apollon rules the idealized world of dreams and fantasies. Dream is the precursor of all plastic arts. I do not think the aesthetic maturity I observe in the new works by Sungur will transform into a continuous stability through repeated motifs. Reading Sungur's painting through his solo exhibitions shows us that he does not presume a linear development in his aesthetics. Even though the aesthetic experiments Sungur undertake on the surface of the canvas require calculation, it is possible to see that what directs all this stream is the intuition of the artist. I think that in the exhibitions following *God Complex* Sungur will be presenting different aspects in his painting through varying levels of maturity and the surprise element he rediscovers for every new exhibition will never expire.

Until now I tried to rethink Evren Sungur's painting with the dichotomy between Apollo and Dionysos proposed by Nietzsche. As I mentioned before, such an analysis can only be possible if one considers *The Birth of Tragedy* as a method rather than a reference source. One other concept put forward in *The Birth of Tragedy* that would be functional in understanding Sungur's painting is dissonance. Nietzsche establishes the final link between his contemporaries with the Attic tragedy through the

⁹ Ibid. p.3

concept of dissonance in the last section of the book.¹⁰ Pelvanoğlu mentioned different forms of dissonance in her analysis of Sungur's painting. The first one among them is the contrast between the different tones of red and green used frequently in the palette of the artist.¹¹ The tension always kept alive in Sungur's painting is also obtained by the coexistence of different dissonant elements. In *God Complex* exhibition this dissonance is most visible in the toy like wands and other power symbols held by voluminous figures.

According to Nietzsche ancient Greeks knew and felt the terror and horror of existence. In order to stand against this terror they placed the dream like gods on Mount Olympus between themselves and the world.¹² İsmet Zeki Eyüboğlu argues that by attributing the origin of tragedy and the gods in Olympus only to ancient Greece, Nietzsche confines himself within his own contemporaneity. It would not be a fallacy to state that the insistence of Nietzsche in searching for the origins of Western civilization only in ancient Greece derives from the admiration for the Hellenic culture shared by almost every European intellectual at the time. According to Eyüboğlu, Nietzsche's ignorance about Anatolian civilizations invalidates his claims in proposing a timeless philosophical system. Eyüboğlu finalizes his criticism by claiming that the names like Dionysus and Apollon do not derive from Greek language.¹³ Despite its limitations, I grounded my considerations for a better understanding of Sungur's painting on the framework proposed in *Birth of Tragedy*. At this point it should be noted that in many figurative structures in *God Complex* exhibition there are traces of the god images created by Anatolian civilizations. In this current exhibition Sungur designs a world of imagery shedding light on today and belonging to the geography he lives in through following the footsteps of prominent archeologists like Ekrem Akurgal. The relation this world of imagery has with contemporary politics reminds the sentences Thomas Mann makes the astray Mynheer Peeperkorn to utter: "Man is godlike, in that he feels. He is the feeling of God".¹⁴

¹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yay., 2002, p.207-208

¹¹ Pelvanoğlu, Burcu, *Evren Sungur: Tour de Force*, Galeri Zilberman, 2012

¹² Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, p.8

¹³ Eyüboğlu, İsmet Zeki, *Cogito Sayı 25, Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, "Nietzsche ve Anadolu Uygarlığı", 2016, p. 289

¹⁴ Mann, Thomas, *Magic Mountain*, trans. by H.T. Lowe-Porter, Exeter: Secker&Warburg London, 1928, p.603

Tanrı'nın Hissettikleri

Evren Sungur'un *Tanrı Kompleksi* sergisi üzerine bir deneme

Ah, demek sırf eğlenmek için dünyayı iki düşman kampa bölüp
Tanrı'yla doğayı birbirinden ayırıyorsunuz¹⁵
Lodovico Settembrini

Büyülü Dağ, Thomans Mann, 1924

Evren Sungur, sanatçı beyanında resme yaklaşımını sanatın trajedisiz olamayacağı kuralına bağlılığıyla açıklar. Sanatçı beyanları her ne kadar değişebilir olsalar da bu metinlerin sanatçıların belirli bir dönem boyunca ürettikleri eserlerle ilgili içgörülerini anlamak için başvurulması gereken ilk kaynaklar olduklarını düşünüyorum. Sungur'un beyanını okuduğumuzda trajediyi genel bir kavram olarak ele aldığını sezeriz. Ancak ben bu yazıda trajediyi Friedrich Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* isimli ilk kitabında incelediği şekliyle antik Yunan tragedyası olarak ele alacağım. Bunun çeşitli nedenleri var. Sungur'un trajediyi resminin merkezinde görüşü ile Nietzsche'nin estetik ve doğa birlikteliğini incelerken tragedya formuna öncelik veriş benzer tercihlere işaret eder. Bunun yanında Sungur, yine sanatçı beyanında sezgilerine güvenerek, resim yapma eylemiyle düşünme yöntemini seçtiğini belirtir. Sungur'a göre içgüdülerinin yönlendirmesiyle üreteceği yapıtları ona kendi doğasıyla ilgili ipuçları verecektir. Sungur'un bahsettiği resim yapma eylemiyle düşünme yöntemini Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda önerdiği çerçeveyi kullanarak anlayabileceğimizi sanıyorum. Apollon ve Dionysos ikiliğine dayanan bu çerçeve, yoğun ve çok odaklı bir düşünce akışıyla şekillenir. Kitabı Türkçeye çevirenlerden İsmet Zeki Eyüboğlu'nun da belirttiği gibi Nietzsche "bir akışın düşünürüdür."¹⁶ Diğer Alman felsefecilerinin yapıtlarında sıkça rastlanan bir odağa bağlı kalma hali Nietzsche'nin düşüncesinde yok gibidir. Nietzsche'nin düşüncelerini bıraktığı akış geçişlere olanak tanır ve farklı fikir dizilerinin bir arada bulunmalarını mümkün kılar. Ben de Evren Sungur'un resimlerini bu akışın içinde yeniden görmek istiyorum.

Nietzsche, Apolloncu ve Dionysosçu sanatsal güçlerin doğada var olduklarını ve kendiliğinden ortaya çıktıklarını öne sürer.¹⁷ Sanatçı, doğanın bu sanatsal hallerini yalnızca taklit eder. Bu bağlamda Nietzsche'nin Aristoteles'in sanat için öngördüğü *mimesis* paradigmasına sadık kaldığını söyleyebiliriz. Nietzsche'nin öne sürdüğü Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlığın kökünü on sekizinci yüzyıl düşüncesinde "güzel" ve "yüce" arasındaki ayırmada aramak gerekir.¹⁸ Douglas Smith, bu ayırımın ilk kez Edmund Burke tarafından *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (1756) kitabında ele alındığını daha sonra Kant tarafından *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) ayrıntılı biçimde incelendiğini not eder. Güzel olan sonlu ve simetrik yapısıyla izleyiciyi hoşnut ederken, yüce olan sınırsızlığı ve tanımlanabilir bir biçime sahip olmayışıyla izleyicide korku uyandırır. Biçim ve biçimsizlik arasındaki bu temel karşıtlık, Nietzsche'nin kurduğu Apollon ve Dionysos ikiliğinde de korunur.¹⁹ Tam da bu noktada *Tragedyanın Doğuşu*'nun Mark Rothko resmi üzerindeki derin etkisini hatırlamak gerekir. Rothko etkileyciliğini hala koruyan soyut estetiğini, biçim ve biçimsizlik arasındaki

¹⁵ Mann, Thomas, *Büyülü Dağ*, çev. İris Kantemir, Cilt II, İstanbul: Can Yayınları, 2019, s.45

¹⁶ Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2002, s.38

¹⁷ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, s.5

¹⁸ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Douglas Smith, New York: Oxford University Press, 2000, s.x

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Douglas Smith, New York: Oxford University Press, 2000, s.x

gerilim üzerine kurmuştu. Sungur'un figüratif resminin üzerinde kurulduğu hattı keşfetmek içinse *Tragedyanın Doğuşu*'nu biraz daha deşmek gerekiyor.

Douglas Smith, ayrıntılı önsözünde *Tragedyanın Doğuşu*'nun kendinden sonra gelen pek çok çalışma için kaynaklık ettiğini gösteriyordu. Bunların arasında en belirgin olanı ismini Nietzsche'nin bu ilk kitabından alan *Büyülü Dağ*'dır. Romanın yayımlanmasından beş yıl sonra Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Thomas Mann, bu eserinde açıkça Dionysosçu ilkeler doğrultusunda hareket eden Mynheer Peepkorn isimli grotesk bir karaktere de yer verir. Smith'e göre başka romanlarıyla birlikte Mann'ın çalışmaları genel olarak *Tragedyanın Doğuşu*'nda psikanalizin öne sürdüğü bazı kavramların öncüllerinin bulunduğunu gösterir.²⁰ Nietzsche'nin bilinçaltından ve rüyalardan bahsetmesi, "güdü" terimini kullanması psikanalizin ilgilendiği konuları çağrıştırır. Apollon ve Dionysos arasındaki hem karşıtlık hem de karşılıklı bağımlılık çerçevesinde kurgulanan ilişki de psikanalizde Eros ve Thanatos ile simgelenen şehvet ve ölüm güdülerindeki ilişkiye benzer. Sungur'un resmi de insan psikolojisine duyduğu derin ilgi düşünüldüğünde yukarıda bahsedilen kavramların hiç de uzağında yer almaz. Eğer biz de Smith gibi *Tragedyanın Doğuşu*'nu antik Yunan tragedyasının kökenini araştıran bir çalışmadan çok kültürel fenomenleri incelemek üzere çerçeveler ve kavramlar sunan bir yapıt olarak değerlendirirsek, Sungur'un resminde Apollon'u ve Dionysos'u nerede aramak gerekir?

Sungur'un resminde renk, çizgi ve kompozisyon gibi çeşitli resimsel öğeleri ayırıp her birini ayrı ayrı Apolloncu veya Dionysosçu olarak nitelendirmek bir yöntem olarak benimsenebilir ancak ben bu yöntemi tercih etmiyorum. Çünkü Apolloncu ve Dionysosçu enerjilerin Sungur'un resmini parçalayan değil bir arada tutan güçler olduğunu düşünüyorum. Yıkıcılığı, kendini kaybedişi, varlığını unutup doğayla bir oluşu ve sarhoşluğu içinde barındıran Dionysosçu gücün Evren Sungur'un resminde bir içgörü olarak var olduğunu ve özellikle resimlerinde kurduğu anlatıları şekillendirirken ona yön verdiğini düşünüyorum. Bu haliyle ilk bakışta Sungur'un resmindeki Dionysosçu kapasitenin tuvalin dışında kaldığını söylemek mümkündür. Evren Sungur'un Kadıköy'deki atölyesinde bir fincan kahve içmiş herhangi bir ziyaretçi ne demek istediğimi gayet iyi anlayacaktır.

Sungur'un atölyesinde boyayla kurduğu ilişki Dionysos için düzenlenmiş bir törenin ardından geriye kalan karman çormanlığı çağrıştırır ve mümkün olduğunca tuvalin dışında tutuluyormuş gibi görünen Dionysosçu enerji iki kanaldan tuvale sızar. İlki, Sungur'un figür ve arka planı yerleştirmeden önce atölyesindeki boyalarla oluşturduğu "boş" tuvalerdir. Sungur, bu "boş" tuvalerin üzerinde anlatılarını kurar; kimi zaman birbirine karışan figürü ve arka planı bu yüzey üzerine yerleştirir. Sungur'un "boş" olarak tarif ettiği bu tuvaler, aslında aksiyon resminin ve soyut dışavurumculuğun izlerini barındırır. Bu kaotik başlangıcın resim yapma eylemini nasıl düşünceye dönüştürdüğü ve bitmiş tuvalin üzerindeki etkisi her zaman belirsizdir. Dionysosçu enerjinin tuvale sızdığı ikinci kanal ise dış dünyadan tuvalin üzerine taşınacak anlatıyı belirleyen içgörüdür. Bu anlatı, genellikle Eros ve Thanatos arasındaki gerilimli hattın üzerinde bir yerde kurulur. Burcu Pelvanoğlu, Sungur'un ikinci kişisel sergisi *Gövde Gösterisi* için yazdığı katalog yazısında genç sanatçının ilk kişisel sergisi *Canlı Yayın*'da şiddeti temel aldığını belirtir.²¹ Bu ilk sergiye ismini veren resim, tüm ülkeyi dehşete düşüren bir cinayeti; Münevver Karabulut cinayetini konu alıyordu. Bu korkunç olay tam da Nietzsche'nin tarif ettiği şehvet ve kan dondurucu zalimliğin karışımı olan "öldürücü zehri" akla getirir. Nietzsche'ye göre bu "zehir" estetiğin alanına girecek kadar evcilleşmemiş barbar Dionysosçu güdünün eseri idi.²² Dionysos, üretken ve güzel formunu kazanabilmesi için Apollon ile karşılaşmalıydı. Sungur, *Canlı Yayın*'ın hemen ardından 2011 yılında sergilediği beş resimden oluşan *Tek Gecelik İlişki* serisinde de

²⁰ Ibid., s.xxxiii

²¹ Pelvanoğlu, Burcu, *Evren Sungur: Gövde Gösterisi*, sergi kataloğu, Galeri Zilberman, 2012

²² Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, s.6

izleyiciye Dionysosçu bir tema sunuyordu. Sanatçının 2012 yılında gerçekleştirdiği *Gövde Gösterisi* ise cinsellik ve iktidarı sorgulayan bir sergiydi. Sungur'un 2015 yılındaki *Organik Makineler* sergisinde yer alan bir resim Thanatos'un en karanlık yüzlerinden birini, sosyo-politik bir felaket olarak 13 Mayıs 2014'te Türkiye'nin Manisa ilinin Soma ilçesindeki kömür madeninde çıkan yangın nedeniyle 301 madencinin ölümüyle sonuçlanan madencilik kazası, Soma Faciasını konu ediniyordu. Sungur, iki yıl önceki *Personator* sergisinde Eros ve Thanatos arasındaki gerilimli hattan uzaklaşsa da sergideki resimlerin akıl dışı olanla kurdukları ilişki, onları yine Dionysosçu bir çerçevenin içinde tuttu. Ancak Sungur'un resminde Dionysosçu içgörünün tuvalin yüzeyine aktarılan tema aracılığıyla sızması *Tanrı Kompleksi*'yle beraber kesintiye uğramış gibidir. Bunun nedenini, Sungur'un resminde Apollon'un nerede olduğunu belirledikten sonra anlayabiliriz.

Dionysos, nasıl müziğin ve esrimenin tanrısıysa Apollon da plastik sanatların ve ölçünün tanrısıdır. Dionysos ne kadar kendinden geçmeyi temsil ediyorsa Apollon da birey olma ilkesinin (principium individuationis) görkemli kutsal görüntüsüydü.²³ Apolloncu güdülerin heykele ve mimariye şekil veren asıl güç olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Sungur'un resminde de tuvalin yüzeyine hâkim olan enerjinin Apolloncu bir güç olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle *Gövde Gösterisi* sergisinden itibaren Sungur, tuvalin yüzeyinde heykelin uğraştığı temel sorunlarla ilgilenir. Tuvalin fiziksel varlığının hesaba katılması ve kompozisyon elemanlarının kendi başlarına "ayakta durabilir" oluşları Sungur'un resmindeki hacimli yüzeylerin ortaya çıkmasına önyak olur. Sungur'u şimdiye dek her defasında kendi içinde tutarlılığı olan solo sergilerle estetiğini kurgulamış bir sanatçı olarak düşünebiliriz. Evren Sungur, her yeni sergide başka bir resimsel öğeyi odak noktasına alıp onu estetik bir oyun alanına çevirir. *Canlı Yayın*'daki temel problem, imgenin sunumu ve görselin anlamı iken, *Tek Gecelik İlişki*'de imge ve süre arasındaki ilişki sekanslar üzerinden incelenir. *Gövde Gösterisi*'nden itibaren kompozisyonla ilgili sorunlar ve tuvalin üzerindeki yüzeyler Sungur'un daha çok dönüştürüp oynadığı alanlar haline gelir. Sanatçı, *Organik Makineler* serisinde organik ve inorganik arasında gelip giden figüratif yapılar kurar. *Personator* sergisinde ise figür ve arka plan ilişkisinin neredeyse yok olduğu sıkışık alanları, prizmaların içine hapsederek karmaşık görünse de neredeyse monolitik figüratif strüktürler inşa eder. Bu sergideki küçük ebatlı çalışmalarında ise *Tanrı Kompleksi* sergisindeki daha sakin kompozisyonların işaretlerini verir.

Tüm bu akış ve resmin plastik unsurlarıyla oynanan bu oyunlar düşünüldüğünde *Tanrı Kompleksi* sergisindeki çalışmaların bir tür estetik olgunluğa işaret ettiklerini düşünüyorum. Sungur'un *Tanrı Kompleksi* sergisindeki çalışmaları açıklarken düşlere ve fantezilere daha çok başvurması, bu sergide resmin yüzeyindeki Apolloncu enerjiyi neredeyse damıttığını gösterir bize. Çünkü rüyaların ve fantezilerin idealize edilmiş dünyasına Apollon hükmeder. Rüya, bütün plastik sanatların öncülüdür. Sungur'un yeni çalışmalarında gözlemlediğim estetik olgunluğun sabit kalarak tekrarlanacak motiflerle devam edeceğini zannetmiyorum. Sungur'un resmini solo sergileri üzerinden okumak onun ürettiği estetikte çizgisel bir gelişim öngörmediğini bize gösterir. Sungur'un tuvalin yüzeyinde giriştiği estetik deneyler her ne kadar hesaplama gerektirse de tüm bu akışa yön veren gücün sanatçının sezgisi olduğunu görmek mümkündür. Ben, Sungur'un *Tanrı Kompleksi*'ni izleyen sergilerde resmindeki farklı unsurları farklı biçimlerde olgunlaştırarak sunacağını ve her yeni sergisi için yeniden keşfettiği sürpriz boyutunun da kaybolmayacağını düşünüyorum.

Buraya dek Nietzsche'nin önerdiği Apollon ve Dionysos ikiliği üzerinden Evren Sungur'un resmini yeniden ele almaya çalıştım. Daha önce de belirttiğim gibi *Tragedyanın Doğuşu*'nu bir referans kaynak değil yöntem olarak benimsemenin sonucunda böyle bir analiz mümkün olabilir. *Tragedya'nın Doğuşu*'nda öne sürülen ve Sungur'un resmini anlamamıza yardımcı olacak bir başka kavram da

²³ Ibid. S.3

“uyumsuzluk”tur. Nietzsche, kendi çağıyla antik Yunan tragedyası arasındaki nihai bağı kitabın en son bölümünde uyumsuzluk kavramı üzerinden kurar.²⁴ Pelvanoğlu da Sungur’un resmini analiz ettiği yazısında uyumsuzluğun farklı biçimlerinden bahsetmişti. Bunlardan ilki, sanatçının paletinde sıkça kullandığı kırmızı ve yeşil tonları arasındaki kontrasttır.²⁵ Sungur’un resminde sürekli canlı tuttuğu gerilim de çeşitli uyumsuz öğelerin bir arada bulunmasıyla elde edilir. *Tanrı Kompleksi* sergisinde bu uyumsuzluk en çok cüsseli figürlerin ellerindeki oyuncuğa benzeyen asalar ve diğer güç sembollerinde görünür haldedir.

Nietzsche’ye göre antik Yunanlılar varoluşun terörünü ve korkunçluğunu biliyor ve hissediyorlardı. Bu terörün karşısında durabilmek için kendileri ve dünya arasına Olympos Dağı’nda bulunan rüya alemindeki tanrıları yerleştirmişlerdi.²⁶ İsmet Zeki Eyüboğlu, Nietzsche’nin, tragedyanın ve Olympos tanrılarının kökenini yalnızca Yunan uygarlığına atfetmekle kendi çağının içinde kaldığını ileri sürer. Gerçekten de Nietzsche’nin tüm Batı uygarlığının kökenini antik Yunan’da aramak konusunda ısrarının yaşadığı dönemde neredeyse tüm Avrupalı entelektüelleri etkisi altına alan Helen hayranlığından kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Eyüboğlu’na göre Nietzsche’nin Anadolu uygarlığını yok sayması onun zamansız bir felsefe sistemi öne sürme iddiasını boşa düşürür. Eyüboğlu, Dionysos ve Apollon gibi isimlerin de Yunancadan gelmediğini öne sürerek eleştirisini tamamlar.²⁷ Ben bu yazıda kısıtlamalarına rağmen *Tragedyanın Doğuşu*’nda öne sürülen çerçeveyi Evren Sungur’un resmini daha iyi anlamak için temel aldım. Bu noktada *Tanrı Kompleksi* sergisindeki pek çok figüratif yapıda, Anadolu uygarlıkları tarafından üretilen tanrı imgelerinin bulunduğunu belirtmek gerekir. Sungur, bu son sergisinde Ekrem Akurgal gibi önemli arkeologların bıraktığı izleri takip ederek yaşadığı coğrafyaya ait ve bugüne ışık tutan bir imgelem dünyası üretiyor. Bu imgelem dünyasının günümüz politikasıyla kurduğu ilişki, akıllara Thomas Mann’ın yoldan çıkmış Mynheer Peeperkorn’a söylediği şu cümleyi getirir: “İnsan, Tanrı’nın hissettikleridir.”²⁸

²⁴ Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yay., 2002, s.207-208

²⁵ Pelvanoğlu, Burcu, *Evren Sungur: Gövde Gösterisi*, sergi kataloğu, Galeri Zilberman, 2012

²⁶ Nietzsche, Friedrich, *Birth of Tragedy*, trans.by Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995, s.8

²⁷ Eyüboğlu, İsmet Zeki, *Cogito Sayı 25*, Nietzsche: Kayıp Bir Kıta, “Nietzsche ve Anadolu Uygarlığı”, 2016, s. 289

²⁸ Mann, Thomas, *Büyülü Dağ*, çev. İris Kantemir, Cilt II, İstanbul: Can Yayınları, 2019, s.322