

MİTİNİ KENDİ YAZANLAR: HİLAL-İ CAN VE YAŞUK GÖZ

SEÇİL EPİK

Her sanatçının üretimi kişisel hayatından izler taşır. Bazı sanatçılar içinse üretmek, aynı zamanda kendine ait bir hayatı yaratma cesaretini göstermek anlamına gelir. Hilal Can'ın resimde yoğunlaşan fakat resmin kurduğu zeminden seramik, illüstrasyon, enstalasyon, analog fotoğraf ve kolaj gibi tekniklere sıçrayan, sonra sadece görsel sanatlarla kalmayan sahneye, müziğe de taşan bir sanatsal üretimi var. Bu üretim, tekniğindeki çeşitliliğin içinde gelenekten ve verili anlatılardan kaçan, fakat onları yeniden başka bir biçimde sunan, en çok da kendinin kaydını tutan mitlerde belirginleşen, özgünleşen bir yapıya sahip.

Hilal Can, Burcu Çimen'in küratörlüğünde Yapı Kredi Müzesi Nüsmematik ve Gölge Oyunu Tiyatrosu koleksiyonlarından yola çıkılarak hazırlanan "Isık Çalan Hafıza" sergisi için Karagöz ve Hacivat'ın gölgeyle kurulan dünyasını yorumladığı 12 yeni karakter üreterek koleksiyona güncel bir yorum getirdi. Ragıp Tuğtekin'in Karagöz ve Hacivat tasvirlerinden referansla üretilen 12 karakter, sanatçının son on yılda ürettiği figürlerin bilinçli biçimde mitolojik bir yapı haline gelmiş versiyonları olarak okunabilir. Ben de Hilal Can'ın yoğun, katmanlı ve açılan, genişleyen sanat pratiğinin son üç yılını deneyimledim ve bu genişle-

meye tanık olma şansını buldum. Bu yazıda, sanatçının 2016’dan bugüne ürettiği resimler üzerinden, sergide yer alan 12 karakterin nasıl doğduğuna bakacağım. Nasıl ki Karagöz ve Hacivat’ın hikâyesi içinde bulundukları toplumsal kodları içinde barındırır, Hilal Can’ın resimleri ve söz konusu 12 karakter de sanatçının içinde yaşadığı patriyarkal ve heteroseksist dünyayı ifşa etmektedir. Hilal Can’ın pratiğini yalnızca kuir ve feminist teoriler üzerinden okumak, yüzeysel kalma riskini taşır. Çünkü sanatçı, hazır kavramsal çerçeveleri kullanmaz, modern bilginin üretimi olan teorilerle çerçevelendirmesi zor bir ekosistem kurar. Bu ekosistem, izleyiciyi bir açıklamaya değil tanık olmaya davet eder. Sanatçı, hazır kavramsal sistemleri uygulamak yerine, deneyim, sezgi ve duygulanım üzerinden üretilen başka bir bilme biçimini açığa çıkarır. Bu anlamda sanat, Hilal Can için yalnızca dünyayı temsil etmenin değil, dünyayı yeniden kurmanın ve dönüştürmenin aracıdır. Üretilen bilgi, aktarılmış ya da öğretilmiş bir bilgi değil; yaşanmışlık, beden ve bellek üzerinden şekillenen, süreç içinde açılan bir bilgidir.

Bu bilgi, Hilal Can’ın kurduğu ekosistemin temelini oluşturur. Doğa, beden ve mit bu ekosistemde birbirinden ayrışan alanlar değil; birbirini besleyen, etkileyen katmanlardır. Sanatçının figürleri ne yalnızca bireysel psikolojinin imgeleri ne de tarihsel anlatıların temsilleridir. Aksine, insanla insan-dışı olan, geçmişle şimdi, kişisel olanla kolektif hafıza arasında dolaşır. Hilal Can’ın eserleri, izleyiciyi kavramsal bir açıklamaya değil, bu çok katmanlı bilgi alanında gezinmeye, bedenle, sezgiyle ve mitlerle örülü bir dünyaya tanıklık etmeye davet eder. Bu dünyayı kavrayabilmek, işleri çözümlemekten çok, sanatçının açtığı bu bilgi alanında kalabilmeyi ve onun dönüşüm sürecine eşlik etmeyi gerektirir. Hikâyenin başlangıcı ise eskiye dayanmaktadır.

Hilal Can, polis memuru anne babanın ilk çocuğu olarak 1987’de Çanakkale’de dünyaya gelir. Henüz altı yaşındayken ailesinin görevi dolayısıyla Diyarbakır’a taşınırlar ve ilkokula burada başlar. O dönem her yaz, aile Çanakkale’de yaşayan anneannesini ziyaret etmek için Diyarbakır’dan Çanakkale’ye uzun bir araba yolculuğu yapar. Bu yoldaki deneyimini yazdığı bir öyküde şöyle tarifler sanatçı: “Sanki kocaman bir yılanı kovalıyorduk. ‘93 model beyaz bir Broadway’de dört kişiydik, arabada kimse konuşmuyordu. Diyarbakır’dan Çanakkale’ye uzanan uzun bir kaçış yolunda gibiydik. Ön koltukta iki, arka koltukta iki

kişi vardı. Arabanın kasetçalarında hep aynı kasetlerden biri dönüyor ve benim istediğim kaseti dinlememize belki dört beş saatte bir kısacık bir sıra geliyordu.” Bu yılan gibi kıvrılan yollar, bu yollarda ilerleyen arabalar daha sonra sanatçının resim pratiğinde tekrar tekrar kullanılan bir imgeye dönüşecektir. Hilal Can’ın hayatı çocukluğundan itibaren resme ilgisiyle şekillenir. Liseyi Çanakkale Hüseyin Akif Terzioğlu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde okumaya hak kazanır ve lise hayatı boyunca anneannesi ve dedesiyle yaşar. Lisans eğitimini ise 2004-2008 arasında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Öğretmenliği bölümünde tamamlar, aynı üniversitede 2009-2011 yılları arasında Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim bölümünde yüksek lisansını yapar. 2011-2013 yılları arasında aynı bölümde doktora eğitimine devam eder, bir dönem öğretim üyesi olarak üniversitede dersler de verir. Doktora tezini yazması gereken dönemde, Danimarka’ya gider ve burada öğrenme güçlüğü çeken öğrenciler için kurulan Hellebæk Okulu’nda çeşitli sanatsal aktivitelerde çalışır. 2017 yılında Türkiye’ye döner ve bir süre sonra Galata’da bir iş hanında yaşadığı ve çalıştığı bir atölyeye olan StudioTB34’ü kurar. 2020 yılına kadar Avrupa’da çeşitli ülkelere seyahat eder, farklı sanatçı kolektifleriyle, daha çok yeraltı sahnesine ait diye tarif edebileceğimiz işler üreterek zamanını geçirir.

Aynı yıl Slovakya’da evsizlerle tiyatro yapan bir ekibin sanat-drama atölyelerine önce katılımcı sonra da eğitmen olarak katılır ve onlarla başlayan bu yolculuk 2020 Kasımı’nda İstanbul’da halen yaşamakta ve üretmekte olduğu atölye/evine taşınmasına kadar zamanının çoğunu Avrupa’da çeşitli bağımsız, anarşist sanatçı kolektifleriyle beraber işler ürettiği göçebe bir dönemde geçirmesini sağlar. Bu dönem Hilal Can için açık bir şekilde kendine ait bir ev/kuva arama sürecidir. Bu dönem resimlerinde, yaşantısıyla uyumlu olarak sanatçının ev/kuva hissini içeriden çok dışarıda aradığı görülür. Bu süreçte, Avusturya’da riso baskı yapan bir ekiple beraber işler üretir, Berlin’de uzun zamanlar geçirerek bu dönemi gönüllü çalışma ve iş aramayla geçirir, Fransa’da *underground* mekânlarda deneysel etkinlikler organize eder, iki yazını Güney Fransa’daki Saint Henri sanatçı kamplarında geçirir. Yine bu dönem bir süre, Kopenhag’ın ortasında anarşistler tarafından ele geçirilmiş bağımsız bir bölge olan Christia-nia’da başka pek çok bağımsız sanatçı gibi, tezgâh açarak kartpostal çizimlerini

satarak hayatta kaldığı bir dönemin ardından üç ayını Marsilya’da yine bir sanatçı grubuyla beraber üreterek geçirir. Bu dönem dışarıdaki arayışın artık kendine dönmesiyle sonuçlanır ve 2020 yılının sonuna gelindiğinde halen yaşamakta olduğu ev/atölyesini tutar ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürür. 2020-22 arası bakışının yoğun bir şekilde kendisine yöneldiği bir dönemdir. Sanatçının sorgulamaları sonuç verir. Yıllardır yazmakta olduğu, resimleri aracılığıyla bir belgesel gibi izlenebilecek hikâyenin ana karakteri olmaya doğru önemli bir adım atılmıştır. 2021’den sonraki resimlerindeki canlılık ve uyanış hem figürlerde hem de renk ve ışık kullanımında açıkça gözlenir.

2023 yılında, İBB tarafından restore edilerek sanat alanına dönüştürülen Haliç Sanat 2. Fener Evi’nde sanatçının resim ve yerleştirmeler aracılığıyla yarattığı temsil dünyası, son yıllardaki üretimlerini bir araya getirdiği “Gece Gezenler” sergisi yapılır. Sanatçı adeta tarih öncesinden kalma bir büyücü, bir şaman evini andıran bir atmosfer yaratır. Sergide yer alan sunaklar, kumaşlar, kuklalar, resimler, oyuncaklar, anneannesinden kalma danteller ve tüm bunlara eşlik eden müzikle “gece gezenler” yerin üstüne çağrılmış gibidir.

2025 yılının Mayıs ayında Ankara’da Galeri Vitrin’de yer alan “Günebakanlar” sergisindeki vitrin yerleştirmesi, aradan geçen iki senede yer üstünde geçirilmiş zamanın, sahiplenilen bir kimliğin, ferah bir neşe ve gizlenmeyen arzunun sahneye ilk kez böyle görkemli şekilde çıktığı andır.

Sanatçı 2025 yazında İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın üç aylık Cité des Arts misafir sanatçı programına katılmaya hak kazanır. Paris’te geçirdiği bu dönem, yine o süreçte Cité des Arts’ta başka bir program kapsamında orada bulunan Türkiyeli kuir sanatçılar Yaz Taşçı ve Efrîn Özyetiş ile kurduğu dostluk, sanatçının eserlerinde dişillliğini kabul ettiği ve kendini ruh ve beden anlamında daha bütünlüklü bir figür olarak resmettiği eserlerinin ortaya çıkışında önemli bir etkiye sahiptir.

BİR ARACI OLARAK SANATÇI

Hilal Can’ı benim için dikkat çekici kılan onun işlerine hayran olmak ya da onları “anlamak” için başka bir psişik eşiğe geçmek gerektiğine dair izleyicide bıraktığı güçlü his. Onun pratiğini lineer bir üretim çizgisi olarak takip

etmek mümkün değildir; resim, müzik, performans ya da başka bir formda ortaya çıkan her iş, ona eşlik eden derin bir içsel yolculuğun dışavurumudur. Çok az sanatçı “üretmeyi” böyle bir beden-ruh-akıl-eser beraberliğinde deneyimler. Onun hayatının duygusal ve psikolojik yolculuğu üretir işleri; sanatçı çoğu zaman bir “yaratıcı özne”den çok bir aracı gibidir. Hilal Can’da üretim daha çok ruhani bir düzlemdir.

Havva’nın ısırdığı elma, kutsal anneliği temsilen Meryem Ana, kendi kederinde yüzen Ophelia, başka bir gözle yeniden doğan Venüs ve tarih öncesinden kalma şeytanlar, nevroza tutulmuşlar, büyücüler ve kovalanan bir yılan gibi kıvrılıp giden yollar... Hilal Can’ın pratiğinde tüm bu sanat tarihsel, dini ve mitolojik referanslar sanatçının kendi mitini yazmak için bambaşka şekillerde ortaya çıkabilen dünyalara açılan kapılardır. Bu kapılardan yara almadan ve dolayısıyla o yaraları kapatıp onlardan kendine güç devşirmeden geçmek pek mümkün değildir. Bu yolculuk çoğu zaman tekinsizdir; ancak bu tekinsizlik bir tehditten ziyade yerleşik olanı bozan, sabit kimlikleri çözen ve yeni olasılık alanları açan bir potansiyel taşır. Sanatçının kendini temsil biçimindeki bu dönüşümler, onu tekil bir özne olarak değil, kendini farklı versiyonlarıyla doğuran, direngen ve zamansız bir varlık olarak konumlandığı evrenlerden seslenir.

Binlerce yıllık cadılık bilgisinin, kadınlığın, kuir varoluşların, şamanların, çocukların, hayvanların ve bitkilerin belleği oradadır. Tanıklık ettiğimiz şey, bir sanatçının kendini doğurma sürecidir. Üstelik bu doğum ani ya da nihai bir an değildir; bir avazda yaşanmaz. Bu, sonu olmayan, sürekli genişleyen bir dönüşümdür. Bu üretimlerde izleyici sezgisel bir ders, bir tanışıklık ve bir “imkân ihtimali” bulur.

Hilal Can’ın sanatsal üretimi, bir eşiği geçmekten çok, bu eşiğin içinde bir süre yaşamakla mümkün olur. Bu nedenle Hilal Can’ın işleri tamamlanmış anlatılar değildir. Her biri bir sonraki dönüşümün zemini gibidir. İzleyiciden dikkatli ve sabırlı bir bakış talep eder. Çünkü tüm bu üretimlerin toplamında yalnızca Hilal Can’a ait dünyalar değil, izleyicinin kendi içinden geçmesi gereken eşikler de gizlidir.

BİNLERCE YILLIK BİLGİ: CADILAR, ŞAMANLAR, HAYVANLAR VE BİTKİLER

Hilal Can'ın üretim çizgisi sanatta cadılık, büyü, sezgi ve kolektif hafıza üzerinden çalışan sanatçılarla da akrabalık kurar. Ancak bu akrabalık, biçimsel bir benzerlikten çok, bilginin nasıl üretildiğine dair ortak bir yöntem üzerinden işler. Hilal Can'ın işleri bu hattı temsil etmekten ziyade onu yerelleştirir, kişiselleştirir ve bugüne taşır. Bu ekosistemin parçası olan hiçbir şey, romantize edilmiş figürler ya da doğrudan politik alegoriler değil; sanatçının kendi hayatından, ailesinden, korkularından ve arzularından süzülen, yaşayan varlıklardır.

Daha güncel bir bağlamda, Marjorie Cameron, Rosy Keyser, Marianne Vitale ve Anna Betbeze'nin malzemeyle kurduğu sezgisel, bedensel ve çoğu zaman tekinsiz ilişki, Hilal Can'ın üretiminde de yankı bulan bir başka akrabalık alanını oluşturur. Ancak Hilal Can'da bu ilişki, malzemenin sınırlarını zorlamaktan çok, figürün ve anlatının içsel gerilimini derinleştirmeye yönelir. Yine sanatçı-büyücü denince akla gelen ilk isimler Hilma af Klint, Leonora Carrington ve Remedios Varo'nun spiritüel ve mitolojik evrenleri; Frances Denny ve Virginia Lupu'nun cadılığı yaşayan bir pratik olarak ele alan belgesel bakışları da Hilal Can'ın üretiminde kolektif bir hafızadan süzülüp gelmişçesine birer referans alanı olarak gözlemlenebilir.

Bilgi daha spiritüel bir yerden üretim yapan sanatçılarda olduğu gibi Hilal Can'da da dışarıdan öğrenilen bir hakikat değil, bedenden, sezgiden ve deneyimden süzülen bir süreçtir. Hilal Can'ın figürleri de benzer şekilde, bir sonuca ulaşmak için değil; dönüşümün kendisini yaşamak için var olurlar. Örneğin, Varo'nun mit, simya ve spiritüel bilgiyi rasyonel anlatıların yerine koyan görsel dili, Hilal Can'ın resimlerinde kişisel mitolojiyi inşa olarak ortaya çıkar. Hilal Can'da bu mitoloji, tarihsel ya da evrensel olmaktan çok, yaşanmışlıkla yoğrulmuş, yer yer tekinsiz ve kimi zaman da şefkatli bir iç evrenden beslenir. Figürlerin insanla hayvan, geçmişle şimdi, bilinçle bilinçdışı arasında salınımı; mekânların güvenli olduğu kadar tehditkâr da hissettirmesi, kendisi gibi *cadı* olmakta bir mahzur görmeyen kadın ve kuir sanatçıların sahip olduğu ortak üretim hattının yansımalarıdır. Bununla beraber, Hilal Can'ın figürleri daha içe

dönük, daha bedensel ve çoğu zaman daha kırılgan bir alanda konumlanır. Bu kırılganlık, bir zayıflık değil; direncin başka bir biçimidir. Pratiğinde sıkça karşılaşılan sanat tarihsel, mitolojik ve dini göndermeler, folklorik ya da temsili motifler değildir. Tıpkı Varo, Carrington ve Klint'te olduğu gibi, cadılık burada bir kimlik değil; bir bilme biçimi, patriyarkal, rasyonalist ve lineer bilgi sistemlerine karşı bedensel, sezgisel ve katmanlı bir bilginin üretimidir.

EV, ELMA, YILAN; DENİZLER, DAĞLAR, YOLLAR VE NELER NELER... İYİ DE NERESİ BURASI?

Hilal Can'ın yine Yapı Kredi Müzesi'ndeki "Islık Çalan Hafıza" sergisi kapsamındaki performanslarında sesle, ışıkla, renklerle deneyimlediğimiz evreninde, insan olmayanla, tarihsel ve mitolojik referanslarla kurduğu bütünlüklü ilişki, onları bir arka plan ya da temsil alanı olarak değil, insanla eşit bir varlık ve bilgi kaynağı olarak ele alır. Kullandığı anlatım teknikleri, biçimsel tercihler ve figüratif dil belirgin biçimde sürrealist ve büyülü gerçekçi bir yapıya evrilir. Bu evrilme, sanatçının resimlerini tekil birer sahne olmaktan çıkarır; adeta bir rüyanın birbiri içine geçmiş, parçalanmış ve yer yer absürd de olabilen anlam katmanlarına davet eder.

Bu dünyada figürler "Islık Çalan Hafıza"daki 12 karakterde olduğu gibi çoğu zaman insan ile hayvan, bitki ya da şeytanlar, cinler, Âdem ve Havva veya Şahmeran, Venüs gibi kurgu ve kurgu olmayan karakterlerin birleşimi olarak belirir. Bu varlıklar kimi zaman korkutucu, bazen zayıf, bazen güçlü ama her zaman sanatçının iç dünyasını yansıtan bir dönüşüm halindedirler. Kırılganlıkla kudreti aynı bedende taşırlar. Özellikle cinsiyetsiz ya da feminen figürlerin baskınlığı, sanatçının kendi kadınlığıyla kurduğu ilişkiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu ilişki, biyolojik kalıplara indirgenmez; sanatçı, kadın olmaya dair toplumsal kalıpları, baskıları ve tarihsel temsilleri, zamansız ve sezgisel bir bilgiyle yeniden çağırır ve kendisiyle beraber onları da dönüştürür.

Hilal Can'ın işleri, kadınlık ve cinsiyet kimliğini sabit, tanımlanmış kategoriler olarak ele almaz; aksine, bu kimliklerin sürekli tartışmaya açılan, bozulan ve yeniden kurulan yapılar olduğunu gösterir. Toplumsal kalıpların, tarihsel anlatıların ve normatif beklentilerin yerine, binlerce yıldır dolaşımda olan mitleri,

masalları ve sezgisel bilgileri kullanarak hikâyeyi değiştirir. Bu epistemolojik yer değiştirme, sezgisel oluşuyla, heteronormatif, cinsiyetçi, insan merkezli ve doğrusal bilginin iktidarında bir kırılma yaratır.

İÇSEL MAHKEMEDEN SAHNEYE: ÖZNENİN DÖNÜŞÜMÜ

Hilal Can'ın pratiği, doğrusal bir gelişim anlatısından çok, döngüsel, geri çağırıcı, tekrar eden ama her seferinde başka bir dilde konuşan bir zaman-sallığa sahiptir. Bugünkü işler, geçmişte üretilmiş olanları yalnızca takip etmez; onları yeniden anlamlandırır, hatta kimi zaman geriye dönük olarak dönüştürür. Yine de sanatçının neredeyse her yılının kendine özgü bir iklimi ve o iklimin içinde tekrar tekrar beliren bazı imgeleri bulunur.

Bu 10 yıllık dönemde, 2016-2017 yıllarında iki seri öne çıkmaktadır: *Nevroz Serisi* ile *Hortreler* ve *Aile Hortreleri*. 2016 yılına tarihlenen *Nevroz Serisi*, *Nevroz Serisi 0* işinden doğar. Bu portrelerde ortak olan şey aklın bulanıklığıdır; hiçbir şey net değildir. Belirsizlik, karakterlerin daha karikatürvari ve canlı renklerle tasviriyle birleşince ortaya belirgin bir zıtlık çıkar. Bu dönem, bir bakıma, sanatçının kendini sürekli yokladığı, kendine dönüp “neden böyleyim?” diye sorduğu bir dönemdir ve bir süre devam edecek “karanlık” dönemin de başlangıcıdır. 2017’de *Nevroz Serisi* devam ederken, bu kez aileden miras kalanların nasıl musallat olabildiğini gösteren *Hortreler* ve *Aile Hortreleri Serisi* ortaya çıkar. Sanatçının yalnız yaşamaya ve İstanbul’da bir hayat kurmaya çalıştığı bu döneme *Şehirde yalnız*, *Behind the mountains*, *Nevroz Serisi No 9* gibi resimler eşlik eder. Bu eserlerde depresyon, güvencesizlik ve gelecek kaygısıyla beraber figürlerin bozulan uzuvlarında ve içlerindeki birbirine dolanmış iplerde içsel sorgulamanın izlerini de görürüz. Bu dönemde üretilen portre dışı resimlerinde, figür çoğu zaman kendini merkeze koymaz; sanki merkezde olmak tehlikelidir, kendini görmek ve görülmek korkulması gereken bir oluş halidir. O yüzden özne geri çekilir, dağılır, parçalanır; bu dönem içsel çözümlemeyi bir hayatta kalma biçimi gibi sürdürür.

2018 yılına gelindiğinde “gece” önemli bir metafor olarak belirir. Giderek resimlerinde daha baskın hale gelen karanlık hem saklanmanın hem de

yüzleşmenin mekânıdır. Kötücül olarak nitelendirilebilecek figürlerse aslında bastırılmış parçaların sembolleridir: Aileden devralınan duygusal kalıplar, alışkanlıklar, tarihsel yükler... Aynı yıl ürettiği *Görölmekten Neden Korkuyor, Kichikichiler, Şamaniks, Demon Series* gibi resimler de sanatçının kendini karanlıkta tutmaya çalışan kötücül güçlerle mücadele ettiği bir döneme işaret eder. Bu şeytani ve karanlık figürler “kötü” oldukları için değil; bastırılmış olanı taşıdıkları, içeride kalmış parçaları dışarı sızdırdıkları için huzursuzluk verirler. 2018’de ürettiği bir *Ophelia* göndermesi de olarak okunabilecek *Gece Gezen Kızlar* ilhamını Tomris Uyar’ın aynı adlı hikâyesinden alır. Kendini olduğu haliyle gün yüzüne çıkarmaktan korktuğu, ancak gecede var olabileceğine inandığı bir dönemin temsilidir.

Deliliğin başka bir boyutunu işaret eden *Lunatik Serisi* ise 2019’da ortaya çıkar. *Lunatik* 2017’deki *Hortreler* ve *Aile Hortreleri* estetiğine oldukça benzerdir. Aile, geçmiş ve çocukluk travmaları hâlâ sanatçıya musallat olmaktadır. Tam bu yıllarda çocuksu bir “ev” çizimine yaslanan *Yuva Serisi* başlar ve bu “ev” devam eden yıllarda farklı versiyonlarıyla tekrar tekrar çıkar. Bu küçük evin rengi, atmosferi, içine yerleştiği coğrafya değişse de bu ev figürü sanatçının kendi varlığını ve bedenini bir nebze daha “ev gibi” hissettiği bir dönemi çağırmaktadır.

Yine de 2019 yılına gelindiğinde *Rambutan’a Ulaşmak* eserinde görüleceği gibi, figür hâlâ bir mağaradadır. Mağaranın kapısında ise iki *demon* muhafız bulunmaktadır. O dönem, ev denilen şeyin onun için bu karanlık mağara olmadığına dair sezgisel bir uyanış yaşasa da evi “dışarıda” değil “içeride” aramaya başlamasına henüz vardır. Aynı yıl yaptığı *Gece Mumu Çiçeği, Yola Çıkmak, Yolda Bulmak* gibi resimler, sanatçının kök arayışını sürdürdüğü bu dönemin hem hareket hem eşik duygusunu üstünde taşır. Aynı yıl *Lunatik & Melankolik* ile “melankoli canavarı” sahneye çıkar. Sonrasında 2023 yılındaki “Gece Gezenler” sergisine adını da verecek *Gece Gezenler* serisinin ilk örnekleri de yine bu dönemde ortaya çıkar.

Marsilya’da Akşam Yemeği (2020) şüphesiz akla yüz yıllardır binlerce farklı şekilde yorumlanmış İsa’nın *Son Akşam Yemeği*’ni getirir. Sanatçının içsel yolculuğunun yansımalarının en açık şekilde takip edilebildiği bu kalabalık masalarda, kendi figürünün konumladığı yer, figürün etrafındakilerle nasıl bir

ilişki kurduğu gibi detaylar, renk ve ışık gibi teknik seçimlerle de bir araya gelecek bir anlatı, hatta daha çok bir durum kurar. Masa kompozisyonlarında figürler çoğu zaman merkezsizdir; bakış tek bir noktaya sabitlenmez, sahne yatay bir akış içinde kurulur. Figürler birbirine bakmaz fakat aynı mekânsal gerilim içinde var olurlar. Bu yerleşim mantığı, klasik resimsel hiyerarşiyi reddeder. Merkezde bir özne, çevresinde ona tabi figürler yoktur; aksine, eşzamanlı bir varoluş alanı kurulmuştur. Figürlerin birbirine yaslanması, sırt dönmesi ya da aynı masada farklı yönlerde savrulması, aralarındaki ilişkiyi netleştirmek yerine askıda bırakır. İzleyiciye sunulan şey, çözümlenebilir bir hikâye değil, birlikte var olmanın kırılğan ve geçici bir halidir. Masa aynı zamanda içsel yargı, mahkeme ve hesaplaşma alanıdır. Geçmişin hayaletleri, kutsallık imgeleri ve gündelik nesneler aynı düzlemde bir araya gelir.

KARANLIK DÖNEMİN SONU VE YERYÜZÜNE ÇIKIŞ

2021’de *Ölü Gölge İçin Ağıt* işiyle beraber gölgeler artık içeride değildir; içerideki gölgeler dışarı çıkmış, bu dönemden itibaren resimlerin içinde gezinmeye başlamıştır. 2021’de adeta bir üretkenlik patlaması yaşar sanatçı. Bunda sanatçının ev arayışının içe dönüşünün ve kendine fiziksel olarak bir ev kurabilmiş olmasının da etkisi büyüktür. Yıllar süren sorgulamalar sanatçının bir *late bloomer* olarak açılmasına ve kuir kimliğini keşfedip kabullenmesine kadar devam etmiştir. *Balık ve Yalnız Final – Hatırla Kalbin* bir dönemin bitişine işaret eder. Figür yalnız başına masada oturmaktadır. Pencereden görünen manzara hâlâ gecedir ve deniz tehditkâr bir koyu lacivert rengindedir. Yine de figürün göğsünün içine yerleştirilmiş mavi su birikintisine güneş doğmaktadır. Bu güneş yalnızca bir umut imgesi değildir; içeride başlayan bir bilginin artık dışarıya sızmaya hazır olduğunun da işaretidir. Bu dönem boyunca sanatçının üretimi bir çözümlenme alanıdır. Resimler, öznenin kendini didik didik ettiği, parçalara ayırdığı, adını koymaya çalıştığı alanlar gibidir. Bilgi burada içeriye doğru üretilir. Önce kendini anlamak gerekir.

Big Bang, Atomlar ve Gelecek Zaman adlı işinden de anlaşılacağı üzere, sanatçı 2022 yılında artık bir süredir çözülmekte olanı bir araya getirmiş ve “bilginin bilgisini” yeniden ve bu kez başka bir şekilde ürettiği bir döneme

girmiştir. O yıl yine kalabalık bir masada belirir figür. *Yeryüzü Cenneti I – Bir Bahar Akşamı* resminde sanatçı figürü kafası karışık, uzaklara dalmış bir şekilde tasvir edilir; Meryem Ana bu kez maske takmaktadır. Kadınlığa en çok da anneliğe atfedilen toplumsal beklentilerin ancak kendinin maskeli bir versiyonuyla var olduğunda mümkün olacağını gösteren bir detay. Sanki o eski iç mahkeme hâlâ çalışır, ama artık başka bir şey de yaklaşmaktadır. Gece gezen kızlar artık gün yüzüne çıkmak ister, gündüzleri de geceler kadar sahiplenme zamanı gelmiştir. *Big Bang*, *Atomlar* ve *Gelecek Zaman*’da figürün yüzü artık klasik bir portre yüzü değildir; yüz yerini kozmik bir boşluğa, bir galaksiye bırakır. Bu, öznenin silinmesi değil; kendini başka bir ölçekten kurmasıdır.

2023’teki “Gece Gezenler” sergisiyle içsel yüzleşme daha kolektif bir boyuta taşınır. Gece artık yalnızca kişisel bilinçaltı değil, toplumsal cinsiyet rollerinin, aile yapısının ve ataerkil düzenin de sahnesidir. Sanatçının *Şahmeran* anlatısından ilhamla yarattığı *Hilmeran* figürü, büyük bir yerleştirme olarak girişte konumlanmıştır ve izleyicinin sergiye girmesi ancak Hilmeran’ın ağzından geçerek mümkün olur. Hilmeran’ın gözleri yaşlıdır, ağzı açıktır, dişleri görünürdür; yani korkutucu olduğu kadar kırılıgandır da. Bu figür bir düşman değil, yıllarca karanlıkta kalmış bir parçanın yüzeye çıkmış, kamusallaşmış halidir. Kimi izleyiciler serginin atmosferini korkutucu veya tekinsiz bulur. Sanatçının uzun yıllardır savaştığı “şeytanlar” artık ona musallat olamasa da işlerin geçmişten getirdiği gerilim izleyicinin kendi korkularıyla karşılaşması için bir alan yaratır. Hilal Can’ın yerleştirme pratiğinde, malzeme olarak kullanılmış kıyafetler, kumaşlar, kartonlar ve tüller önemli bir yer tutar. Bu sergide babasına ait bir kravatla yaptığı “yılan”ın kafasına yerleşen “gökkuşağı” şapkası yine aynı yıl yaptığı *In a world of magnets and miracles; looking for the apple of the eye in space* adlı resmiyle beraber okunduğunda, utanç duygusunun yerini “onur”un aldığı görülür. Bu dönem sanatçının İstanbul’daki kuir sanatçı ve topluluklarla bağ kurduğu ve lubunya dayanışma ağlarının etkisini hayatında daha çok hissettiği bir döneme de tekabül eder. Anlatı artık öyle bir yön değiştirmiştir ki, korkuyu ve otoriteyi temsil eden yılan ya da Havva’nın ısırıldığı rivayet edilen elma artık korkunun, cezalandırmanın ya da dışlanmanın temsili olmaktan çıkmış, *Elmayı yerken yılanı resmetmek* işinde olduğu gibi daha hafif bir zemine taşır.

Hilmeran figürü, bilinen bütün anlatılarda ne olursa olsun ölümle sonuçlanmasına rağmen yeraltından çıkmayan Şahmeran'ın hikâyesine farklı bir bakış sunar: Şahmeran her hikâyenin sonunda ölüyorsa, neden hayatı boyunca karanlıkta kalmıştır ki? Nedir, kendisini korumak istediği son? Bu yüzden Hilmeran'ın "yeryüzüne çıkışı", sadece bir karakterin görünür olması değil, mitin zorunlu sonuna (ölüme, cezaya, bastırılmaya) karşı küçük ama inatçı bir ihtimal gibi belirir.

2024'te masanın ve dönüşümün dili daha da belirginleşir: *Yeryüzü Cennetinde bir masa; ve yılanı kovalamak* işinde masada oturan tüm karakterler feminen varoluşlardır. Meryem Ana figürü maskesiz halde ve şefkatle bir bebeği kucaklamaktadır. Sanatçıyı temsil eden kırmızı elbiseli figür yine uzaklara bakar ama bu kez baktığı tarafta güneş etrafa gökkuşağı renkleri saçarak parlamaktadır. Bu masa sahnesinin sol alt köşesinde küçücük bir pencere içinde elinde walkman'ıyla arabada müzik dinleyen çocuk Hilal Can'ı görürüz. Hemen sağda bir kayalığın üstündeyse "ev" yanmaktadır. Sanatçı için bir şeylerin bitişi-ni temsil eden ateş imgesi, melankoli canavarının, nevrozun, geçmişten hayaletlerin de olduğu huzursuz bir iç evrenin geride bırakıldığına işaret eder. Aynı yıl *Düş Kökleri -düş köklerinden derine, yanarken utancı arzunun, "ol! " derim, olur, Gecem de var Gündüzüm de ve Yeryüzüne Hazırlık* işlerinde yüzeye çıkma ve kendinin daha güçlü bir temsilini yaratma teması belirginleşir; bu hat 2025'te Goethe-Institut Ankara'nın Galeri Vitrin sanat alanında yapılan sergisinde yer alan yerleştirme *Günebakanlar*'la birlikte artık yalnızca karanlıktan çıkmayı değil, ışığın içine bakabilmeyi, gün yüzünde var olmayı da dener.

2025'te Paris dönemi, özellikle *Beklenmedik Şeyler Olmak Üzere ve Düş Kökünün Yanışı ve Masanın Şimdiki Zamanı* son derece belirgin bir kırılma noktasına işaret eder. Figür artık yalnız bir iç mahkemenin öznesi değil; dişil ve kuir bir dayanışma atmosferinin içinden çıkan bir varlıktır. Sanatçının işlerinde masa, açıkça bir zaman ve hafıza yüzeyi olarak ele alınır: Geçmiş, şimdi ve olasılık haliyle birlikte gelecek aynı düzlemde buluşur. Önceki işlerde özne kendini çözümlerken, burada kendini kurmaya başlar. İçsel yargının dili yerini dışa dönük bir iddiaya bırakır. Yalnız bir özne değil, kadınlar ve kuirler arası bir dayanışma atmosferinin içinden çıkan, cadılığı sahiplenene, bedenini masanın

başına koyan bir özne belirir. Öznenin kendine tanıklık etmesi, kendini merkezden silmeyi bırakması, varoluşun suç değil güç olarak kurulması ânidir bu. Resim artık sadece içeride olup biteni anlamanın aracı değil, içeride açılan bilginin sahneye dönüşmesidir. Burada olan şey, içsel mahkemenin ya da geçmişten gelen canavarların ortadan kalkması değil; onların tek başına bilginin kaynağı olamayacağını fark etmektir.

“İslık Çalan Hafıza” için yarattığı karakterler, Hilal Can’ın resimden resme dolaştırdığı tüm o figürlerin, hayaletlerin, çocukların, kötücül ve iyicil varlıkların sonunda aynı sahnede buluşmasıdır. Bu son on yıllık pratiğin içinden süzülen figürler, ilk kez bu denli bilinçli, toplu ve bir bütünlük içinde bir araya gelir. Böylece Karagöz ve Hacivat geleneğinin ışık ve gölgeyle kurduğu dünya, burada sanatçının yıllardır resimlerinde dolaşan figürlerle karşılaşır. Resimlerinde karşımıza çıkan korku, arzu, utanç, melankoli ve şefkat bu sergide birbirinden bağımsız imgeler olmaktan çıkarak sanatçının yarattığı mitin karakterlerine dönüşür.

“İslık Çalan Hafıza”, Hilal Can’ın yalnızca hafızaya değil, hafızanın içinden konuşan, dönüşen ve sahneye çıkan duygulara kulak verdiği; bu duyguların toplumsal ve kolektif boyutlarını açığa çıkararak içsel yolculuğunu kolektif bir görsel dile çevirdiği bir evrendir.