

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**KOMET ve MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE
FANTASTİK FİGÜRASYON ve MEKAN YORUMLARI**

Hazırlayan
Emrah UYSAL

Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Komet ve Mehmet Güleryüz’ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

.../09/2009

Emrah UYSAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Anasanat Dalı öğrencisi 'in.....

..... konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: UYSAL

Adı: Emrah

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Komet ve Mehmet Gügleryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Fantastik Figürasyon and Space interpretation on The Paintings of Komet and Mehmet Gügleryüz

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans : ☐

Doktora : ☐

Tıpta Uzmanlık : ☐

Sanatta Yeterlilik : ☒

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı :

Referans Sayısı :

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Mümtaz Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1-Fantastik Figürasyon

2- Düşsel Mekan

3- Absürd

4- Hümor

5- imge ve simge

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Fantastic Figürasyon

2- Fantastic Space

3- Absurd

4- Humor

5- Image and Symbol

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

☐ Evet

☒ Hayır

ÖZET

KOMET VE MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE FANTASTİK FİGÜRASYON VE MEKAN YORUMLARI

Mekan kavramı bir sorunsal olarak sanatın geçmişten günümüze en önemli problemlerinden biri olmuştur. Mekan dış dünyanın belirlediği sınırlılıklardan çok, tinsel bir varoluşun alanı olarak görülmektedir. Plastik sanatlarda daha geniş bir sorgulama alanı bulan mekan problemi, iç-dış dünyanın yansıtılması, düşlerin temsili, perspektifin kullanımı, reel ve irreel dönüştürmelerle oluşturulan kompozisyon kurgusu gibi sorunlar üzerinden kendine tartışma alanı açmıştır.

1970 sonrası Türk Resim Sanatının çağdaşlaşma yolunda, figür ve mekanın temsiline yönelik farklı arayışların olduğu bir geçiş sürecinden söz edebiliriz. 1980'lerde Yeni-Dışavurumcu sanat eğilimi ile Türk resminin batıya koşut gelişim çizgisi büyük ölçüde, Yeni-figürasyon eğiliminin dışavurumcu tavrından temellenir. Bu çizgide figürü merkezde tutan yorum zenginlikleri dikkati çeker. Türk resminin genellikle figüratif bir anlatım çevresinde başlangıçtan beri süren içtenlikli ve gözlemci tavrı, günümüzde bir yandan çağdaş, yenilikçi ve soyut eğilimlerin alabildiğine hesaplaştığı, öte yandan çoğulcu, karmaşık üslup oluşumlarının farklı bir duyuş ve kavrayışla yorum çabalarına gidildiği gözlenmektedir. 1970-80'li yıllar arasında ülkenin ekonomik gelişmesi ve yaşanan toplumsal ve sosyal olaylar sonrası Türk resminde figüratif bağlamda eleştiriye ve ironiye yer veren bir resim dili geliştirildiği söylenebilir. Farklı söylem ve önerilerin izleyiciye sunulduğu ve izleyici tarafından kabul gördüğü, toplumsal eleştiriye absürd, humor ve fantastik imgelerle ifade etmeye çalışan sanatçıların bireysel çabaları da denebilir buna.

Hedeflenen konunun dahil olduğu alan içerisinde özellikle 1980 sonrası Türk Resminin modernleşme sürecini içeren figür ve mekânın temsiline yönelik yapılan araştırmada yer alan aykırı mekan algısı ve fantastik figürün temsili gibi konular üzerinden giderek şekillenmiştir. Gürkan Coşkun (Komet) ve Mehmet Güleriyüz'ün sanat anlayışları ve örnek alınan resimlerinde kullandıkları figür ve mekan stilizasyonları analiz edilerek, konunun alanı genişletilmeye çalışılmıştır. Her iki sanatçının resimlerine ilişkin yapılan tespitlerde klinik belirtiler, düşler ve anımsamalardan çok, sanatsal imgeleme özgü düşler ve anımsamalar üzerinden gidilerek okumalar yapılmıştır.

ÖZET

FANTASTİK FIGURATION AND SPACE INTERPRETATION ON THE PAINTINGS OF KOMET AND MEHMET GÜLERYÜZ

The notion *space* has been one of the significant problems of art over a long period of time. Space is regarded as not an area of a tinsel existence but the limitations created by the external world. This *space* problem, which is more frequently depicted in plastic arts, leads to a variety of discussions related to the problems such as the reflection of the external world, visualization of the dreams, the use of perspectives, compositional fiction formed by the rational and irrational transformations.

After 1970s, there has been a transitive period in which different ways have been sought to represent the figure and space on the way to the modernization of the Turkish Painting Art. However, in 1980s, the development of the trend of New-Expressionist art parallel to the West is considerably based on the expressionist behavior of the New-Figuration trend. In this trend, the richness in the interpretation putting the figure in the centre comes to the fore. It has been observed until recently that Turkish Painting had a figurative way of expressing, but today modern, innovative and abstract tendencies are so common on one hand, while, on the other, there are attempts to interpret with a different understanding and comprehension based on pluralist and complicated ways of expression. With the economic prosperity and the social changes in the society in 1970s and 1980s, a painting language has developed that includes criticism and irony in figurative sense. These can be described as the individual attempts of the artists who try to express social criticism with absurd, humorous and fantastic images. In this period, different discourses and suggestions were introduced to the audience and accepted by this audience.

The study carried out to represent figures and space including the modernization period of Turkish Painting especially after the 1980s has focused on the topics such as the perception of absurd space and fantastic figure. With the analysis of the artistic understanding of Gürkan Coşkun (Komet) and Mehmet Güleriyüz and the figure and space stylizations that they use in the pictures exemplified in the study, the subject area was extended. In the attempt to identify the paintings of the both writers, the readings were done with reference to artistic imagery and unique dreams and recollections rather than clinical symptom dreams and recollections.

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik çalışması öncesi Yüksek Lisans Programında tez olarak hazırlanan araştırmanın içeriğinde de resim sanatında figür ve mekanın temsiline yönelik sorunlar üzerinden gidilerek tartışma alanları yaratılmaya çalışılmıştı. Sanatta Yeterlik programı süresince Prof. Mümtaz SAĞLAM’la birlikte asiste ettiğim “Çağdaş Türk Resim Sanatı” dersi ve Türk resim sanatı alanında uzmanlaşmak isteğim bu çalışmanın hazırlanmasında beni motive etmiştir.

Bu çalışmada benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım sayın Prof. Mümtaz SAĞLAM’a sabırları ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca araştırma süresince yine desteğinden dolayı Doç. Gülay SAĞLAM’a teşekkür ederim. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden sanatsal ve akademik anlamda beslendiğimi belirtir kendilerine teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında bana manevi destek gösteren ailem; UYSAL ve GÜLDALI ailelerine, sevgi ve sabırla yanımda olan ve araştırma süresince katkılarından dolayı eşim Arzu UYSAL’a ve yine sevgi ve sabırla yanımda olan biricik oğlum Murat Arda UYSAL’a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Emrah UYSAL

İÇİNDEKİLER

KOMET ve MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE FANTASTİK FİGÜRASYON VE MEKAN YORUMLARI

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ	xi
 GİRİŞ.....	 1

1. BÖLÜM

GÖRSEL VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA MEKAN ALGISINA YÖNELİK YENİ AÇILIMLAR

1.1. Görsel ve Kavramsal Açılımlar Bağlamında Yeni-Psişik Mekan Tanımları.4

1.1.1. Düşsel Mekanın İzinde.....	6
1.1.2. Düşsel Mekanın Mahremiyeti.....	9
1.1.3. Farklı Bir Gerçeklik Düzlemi Resimde Fantastik Uzam.....	13

1.2. Figüratif Resimde Mekansal Algı ve Söylem Üzerine.....17

1.2.1. Mekansal Gerçekliğin Ötesi ve Zaman-Dışı Olmak: Romantizm.....	18
1.2.2. Toplumcu Duyarlıkla Beslenen Bir Direnç Hali: Realizm.....	21
1.2.3. Zıtlıkların Yaratığı Birlik ya da Dada'da Düşünsel Mekan.....	22
1.2.4. İmgenin Kırılışı: Gerçeküstücü Resimde Mikro-Kosmos Olarak Mekan....	24
1.2.5. İfadeci Gelenek Bağlamında Öne Çıkan Kriz ve Kaos Ortamları: Yeni-Dışavurumculuk.....	26

2. BÖLÜM

SOSYAL, SİYASAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER BAĞLAMINDA 1980 SONRASI TÜRK RESMİ

2.1. 1980 Sonrası Türkiye’nde Sosyal-Kültürel ve Siyasal Değişimler Bağlamında Sanat Ortamı.....	30
2.1.1. Değişen Toplum, Değişen Sanat: 1950’li ve 1960’lı Yıllar.....	32
2.1.2. Postmodern Kırılmanın İzinde: 1970’li ve 1980’li Yıllar.....	36
2.1.3. Modernizm Tartışmaları Ekseninde Türk Resminin Yapılanması.....	38
2.1.4. 1980’ler Türkiye’inde Sosyal ve Kültürel Değişim.....	43
2.1.5. Toplumcu Gerçekçi Duyuşlarla Şekillenen Eleştirel Yaklaşımlar: Nuri İyem, Nedim Günsür, Avni Arbaş, Neşet Günal.....	47
2.1.6. Yeni Figüratif İlgiler Bağlamında Beliren Resimde Beliren Kara-Anlatı Yaklaşımı: Neş’e Erdok ve Alaettin Aksoy.....	55

3. BÖLÜM

KAVRAMSAL BİR DİZGE BAĞLAMINDA TÜRK RESMİNDE KOMET (GÜRKAN COŞKUN) İLE MEHMET GÜLERYÜZ

3.1. Komet’in Genel Sanat Tavrı.....	62
3.1.1. Modern Algıdan Öteye: Bir Kopuş Olarak Komet Resminde Figür-Nesne ve Mekan Betimlemesi.....	65
3.1.2. Bir Rüya Olarak Resim:Komet.....	69
3.1.3. Komet Resminde Bir Algı ve Temsil Sorunu Olarak Zaman.....	73
3.1.4. İmgesel Yapılanma: Kadın-Çocuk ve Hayvan İmgesi.....	77
3.2. Mehmet Güleryüz’ün Kısa Yaşam Öyküsü.....	82
3.2.1. Güleryüz’ün Üslup Tavrı Ya da Dinamik Anlatımın Plastik Boyutu.....	83
3.2.2. Figüratif Çerçeve: İmge ve Simgeler.....	87
3.2.3. Çizgisel Anlatımla Anlamını Bulan İfade/Dışavurum.....	90

4. BÖLÜM

AYKIRI ESTETİK ve KARA ANLATI BAĞLAMINDA KOMET İLE MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE BELİREN MEKANSAL BOYUT

4.1. Komet Resminde Zaman-Dışına Atıflı Mekan.....	96
4.1.1. Lirizme Bulaşan İfade-Dışavurum (Düş, Rüya, Fantezi).....	96
4.1.2. Sahneleme Mantığı ve Mekansal Kuruluş.....	100
4.1.3. Aykırı Dizgeler, Travmatik Boyut, Düş ve Gerçeklik.....	104
4.2. Mehmet Gülerüz'de Mekansal Algı ve Ötesi.....	109
4.2.1. Mehmet Gülerüz Resimlerinde İkame Edilen Gerçeklik.....	109
4.2.2. Gülerüz'de Anlatıyı Bütünleyen Bir Söylem Alanı: Cinsellik.....	113
4.2.3. Gülerüz'de Netleşen Aykırı Estetik.....	116
4.2.4. Mekânsal Kuruluşa Sahne Düşüncesi.....	120
SONUÇ.....	127
EKLER.....	132
EK 1 Söyleşi-Mehmet Gülerüz.....	132
EK 2 Söyleşi-Gürkan Coşkun (Komet).....	141
GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA.....	153

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**”, (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.
- Resim 2 Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**”, (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.
- Resim 3 Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**”, (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.
- Resim 4 Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**”, (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.
- Resim 5 Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**”, (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.
- Resim 6 Nuri İyem, “**Aile**”, Tuval Üzerine Yağlıboya.
- Resim 7 Nedim Günsür, “**İstasyon**”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x135 cm.
- Resim 8 Avni Arbaş, “**Bahkçılar**”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x103 cm.
- Resim 9 Neşet Günal, “**Yaşantı II**”, 1974, Tuval Üzerine Yağlıboya, 225x200 cm.
- Resim10 Neşet Günal, “**Baba-oğul**”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193x93 cm.
- Resim 11 Neşet Günal, “**Korkuluk VIII**”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184x112 cm.
- Resim 13 Neş’e Erdok, “**Bodrum Caz Kafe**”, 1993 Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150 cm.
- Resim 14 Alaettin Aksoy, “**Kamuflaj**”, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm.
- Resim 15 Komet, “**İsimsiz**”, 1986-88, 112x130 cm, Duygu Sağıroğlu Koleksiyonu.

- Resim 16 Komet, **“Gitme Kal”**, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm
Zeynep Ekşioğlu Koleksiyonu.
- Resim 17 Komet, **“İsimsiz”**, 1983, 46x39 cm.
- Resim 18 Komet, **“İsimsiz”**, 1987, 89x116 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 19 Komet, **“İsimsiz”**, 1987, 89x116 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 20 Komet, **“Sesinde Gölgesi Eski Bir Aşkın”**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998, 54x65 cm, Mustafa Balcı Koleksiyonu.
- Resim 21 Komet, **“İsimsiz”**, 1993, 73x92 cm, Roland Topor Koleksiyonu.
- Resim 22 Komet, Hayvan İmgelerinden Ayrıntı.
- Resim 23 Çocuk İmgelerinden Ayrıntı.
- Resim 24 Kadın İmgelerinden Ayrıntı.
- Resim 25 Mehmet Gülerüz, **“Yanıyorsun”**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm.
- Resim 26 Mehmet Gülerüz, **“Bir Dakika”**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm.
- Resim 27 Mehmet Gülerüz, **“İsimsiz”**, 1997, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220x129 cm.
- Resim 28 Mehmet Gülerüz, **“Nekahat”**, 1995, Arches Kâğıt Üzerine Rotring, 57x76 cm.
- Resim 29 Mehmet Gülerüz, **“Kendim”**, 1980, Kalıp Kağıdı Üzerine Kurşun Kalem.
- Resim 30 Mehmet Gülerüz, **“Bahçıvan”**, 1995, Arches Kağıt Üzerine Rotring, 55x75 cm.
- Resim 31 Komet, **“İsimsiz”**, 1981, 81x100 cm, Dr. Dana Koleksiyonu.

- Resim 32 Komet, **“İsimsiz”**, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm
Sakıp Sabancı Koleksiyonu.
- Resim33 Komet, **“İsimsiz”**, 1986, 65x54 cm.
- Resim 34 Komet, **“Uçan Figür”**, 1982, 60x73 cm.
- Resim 35 Komet, **“İsimsiz”**, 1994, 90x90 cm, Antoine Bernier Koleksiyonu.
- Resim 36 Komet, **“Kaçan Adam”**, 1987, 130x195 cm, M. Taviloğlu
Koleksiyonu.
- Resim 37 Komet, **“Son Mektup”**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 54x65 cm,
Aziz Karadeniz Koleksiyonu.
- Resim 38 Komet, **“Yemeğimi Yutup, Atlarla Yesem”**, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1999, 50x60 cm, Yonca/Recep Övet Koleksiyonu.
- Resim 39 Komet, **“Hav Hav da Hav Hav”**, Tuval Üzerine Yağlıboya,
1997, 55x64 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 40 Mehmet Güteryüz, **“Beyaz Gençlik”**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya,
70x56 cm.
- Resim 41 Mehmet Güteryüz, **“Nekahat”**, 1998, Kraft Kağıt Üzerine Akrilik,
200x170 cm.
- Resim 42 Mehmet Güteryüz, **“İnan Bitti”**, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya,
60x50 cm, A.A.K. Koleksiyonu.
- Resim 43 Mehmet Güteryüz, **“Aile”**, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya,
90x100 cm.
- Resim 44 Mehmet Güteryüz, **“Bir Yastıkta”**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya,
162x130 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 45 Mehmet Güteryüz, **“Türk Solu”**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya,
70x56 cm, Eryaşar Eyüboğlu Koleksiyonu.

- Resim 46 Mehmet Güleriyüz, “**Turnuva**”, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x90 cm.
- Resim 47 Mehmet Güleriyüz, “**Erkek Modası**”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x56 cm.
- Resim 48 Mehmet Güleriyüz, “**İçerisi**”, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x55 cm.
- Resim 49 Komet, “**Mavi Büyü**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997, 100x130 cm, Mustafa Balcı Koleksiyonu.
- Resim 50 Komet, “**Gönül Hırsızı**”, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 51 Komet, “**Sigaranın Zararları**”, 1981, 54x65 cm.
- Resim 52 Komet, “**Bize Bir Baktın, Giderek Yaktın (Ters Horoz)**”, 1998, 54x65 cm, Doğan Paksoy Koleksiyonu.
- Resim 53 Komet, “**Kuş Uykusu**”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 54 Komet, “**Ne Gelen Var Ne Giden**”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, Özel Koleksiyon.
- Resim 55 Mehmet Güleriyüz, “**Sahil Güvenlik I**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989, 130x162 cm, T.C.M.B. Koleksiyonu.
- Resim 56 Mehmet Güleriyüz, “**İsimsiz**”, Rives Kağıt Üzerine Rotring, 1983, 50.5x65.5 cm.
- Resim 57 Mehmet Güleriyüz, “**Yanıyorsun**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006, 65x54 cm.
- Resim 57 Komet, “**O Orda Kendisinden Uzakta**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989, 55x64 cm.

GİRİŞ

Mekan yaratma kaygısı hangi sanat dalında olursa olsun sanatçının temel problemleri arasında yer alır. Yazın alanında, müzikte, tiyatrodaki karşılaştığımız tüm kurgular, içlerinde mekansal kaygıyı barındırır. Mekan dış dünyanın belirlediği bir takım sınırlılıklardan çok, tinsel bir varoluşun alanı olarak görülebilir. İçinde bir eylem barındıran, kendini bu sonsuz boşluktan ayıran tarihsel bir birikimin kendisi olarak da düşünülebilir. Plastik sanatlarda daha geniş bir sorgulama alanı bulan mekan problemi, geçmişten günümüze dış dünyanın yansıtılması, düşlerin temsili, perspektifin resme getirdiği olanaklar dahilinde, oran ve orantının devreye girmesi ve ideal olanın peşine düşen sanatçının kompozisyon kurgusu gibi sorunlar üzerinden tartışma alanı açmıştır.

Mekanı iç-dış uzam olarak sınırlamak aslında var olan gerçekliğe, karşı bir duruştur da denebilir. Bu ilişkisellik bağlamında sanat yapıtının iç-dış geriliminin yarattığı metaforik anlatım, çözümleme aşamasında sanatçı ve izleyici arasındaki organik bağda oluşturmaktadır denebilir. İçinde bulunan nesneler yoluyla kavranan mekanın çözümlenmesi kendisini oluşturan nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisi ve boşluğu anlamlı hale getiren özelliklerinin belirlenmesiyle mümkün olabilmektedir. Nesnelerin toplumsal işlevleri, içinde bulundukları iç-dış mekan ve zamana göre özelliklerinin taşıyıcısı olmaları, bu nedenle sanatçısı tarafından bir arada bulunmalarının ve seçilmelerinin mekana da tanımlanabilir bir karakter olanağı sunmaktadır denebilir. Referansları dış dünyadan gelmesine karşılık içinde yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasının yansımalarıdır.

Mekanın tanımlanabilmesi için görsel referanslara yani nesnelere gereksinim vardır. Görsel verilerin belli bir sınırın altında olması durumunda izleyicinin gördüklerini bir bütünlüğe kavuşturamaması, tanımlayamaması, belirsizliğin yarattığı boşluğun tekinsiz mekan algısına dönüştüğünü göstermektedir. Dış mekanda resmin sınırları zorlanır; izleyiciden, gösterilmeyenlerin hayal edilmesi beklenir. Kesilmiş, tamamlanmamış figürler, belirli bir yön göstererek gözümüzü resmin dışına doğru

eken çizgiler, figürlerin tipolojik tahlilleri hareket gibi görsel öğeler bilinçli olarak mekanın dışında da devam ettiğini izleyiciye hissettirmeye yöneliktir. İzleyicide mekanın kavranamaması, anlama güçlüğüünün yanı sıra endişe, korku, gerilim, sıkıntı yaratan bir öğe olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden resimde bu etkiler yaratılmak istendiğinde, bunların kullanımlarının bilinçli tercihler olarak düşünülmesi doğru olacaktır. Dolayısıyla onları görsel algı kapsamında bir uzay parçasının içine yerleştirecek ipuçlarını/referansları belirginleştirmek mekan kavramını oluşturacaktır.

1970 sonrası Türk Resim Sanatında çağdaşlaşma yolunda, figür ve mekanın temsiline yönelik farklı arayışların olduğu bir geçiş sürecinden söz edebiliriz. İletişim olanaklarının artmasıyla Batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin daha hızlı izlenip uygulamaya geçirilebilmesi, çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmiştir. Türk resminin genellikle figüratif bir anlatım çevresinde başlangıçtan beri süren içtenlikli ve gözlemci tavrı, günümüzde bir yandan çağdaş, yenilikçi ve soyut eğilimlerin alabildiğine hesaplaşıldığı, öte yandan çoğulcu, karmaşık üslup oluşumlarının farklı bir duyuş ve kavrayışla yorum çabalarına gidildiği gözlenmektedir. 1970-80’li yıllar arasında ülkenin ekonomik gelişmesi ve yaşanan toplumsal ve sosyal olaylar sonrası Türk resminde figüratif bağlamda eleştiriye ve ironiye yer veren bir resim dili geliştirildiği söylenebilir. Farklı söylem ve önerilerin izleyiciye sunulduğu ve izleyici tarafından kabul gördüğu, toplumsal eleştiriye absürd, hümör ve fantastik imgelerle ifade etmeye çalışan sanatçıların bireysel çabaları da denebilir buna.

Siyasi nitelikte ve az çok ideolojik kapsamlı olan bir içeriğin, kentsel yaşam süreçlerinin zorlandığı yeni toplumsal koşullara uyum sağlanarak bu yönde bir değişime uğraması, figüratif biçimlerde de grotesk yönde oluşumların gerçekleşmesine yol açmıştır. Bugün Türk resminin çağdaşlaşma süreçleri içinde, kendi psiko-sosyal yapısına uygun figüratif çözümünün verileriyle karşılaşmak mümkün görünmektedir. Türkiye’de Batı normlarına bağlı değişim ve gelişim sürecinin sanat eserlerine yansıması geleneksel duyuşla bir sentez oluşturarak çağdaş yenilenmenin temel dinamiklerini oluşturduğu söylenebilir. Belli bir sentezci yaklaşımla belirli bir duyarlılığı yaşanmakta olan çağın görüş açıları ve

sorunlarından yola çıkarak araştırılmaya çalışılan konu, güncel duyuş ve düşünce sistemlerine yaslanmakta ve sanatçılara bakış açısını öylece belirlemektedir.

I. BÖLÜM

GÖRSEL VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA MEKAN ALGISINA YÖNELİK YENİ AÇILIMLAR

1.1. Görsel ve Kavramsal Açılımlar Bağlamında Yeni (Psşik) Mekan Tanımları

Mekan kavramı bir sorunsal olarak sanatın geçmişten günümüze en önemli tartışma konularından biri olmuştur. Gerçeği arayan ve ona ulaşmak için gerçekdışılık üzerinden temellenen resim sanatı, bu sorunu çözümlemek için çeşitli yollara başvurmuştur. Sözelimi perspektifin kullanımı, dünyevi olanın temsili alanda yansıtılması (ayna kullanımı), reel ve irreel dönüştürmelerle gerçekleştirilen mekanın sanat nesnesini içeren değil kendisinin sanat nesnesine dönüştürülmesine kadar giden uzun bir süreci imlemektedir. Resimde kurgulanmış öyküyle anlatılmaya çalışılan mekan sorunsalı, içerisinde yer alan bir dizi kodlamalarla, dönüştürülen nesnenin düzenlenmesi ve zaman zaman birbiri içine geçmiş yerler biçiminde anlatılara dönüşmektedir. Canan Beykal “Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere...” başlıklı makalesinde canlıların mekan olmaksızın varlıklarını sürdüremediklerini, onların var olma koşullarının ancak yaşayabilecekleri bir ortamın oluşturulmasına bağlarken, mekanın resim yüzeyi üzerindeki varlığının bir temsil sorunu olması gerçeğiyle karşılaştırır bizleri.*

17. ve 18. yüzyıl’a ilişkin egemen mekan düşüncesi mekanı standartlaştıran, homojenleştiren bir düşünce biçimi olarak ifade edilmektedir. Bu yaklaşım coğrafi yerlerin, bölgelerin biricikliğini ortadan kaldırırken yerler gibi öznelere de standartlaştırdığı belirtilmektedir. Michel De Certeau “Gündelik Hayatın Keşfi-1” kitabında mekan ve yer kavramlarına yönelik tespitlerinde; “...öğelerin ortak yaşam, ortak birliktelik ilişkilerine bağlı olarak dağılımının yapılmasını sağlayan her düzeni

* Bkz. Canan Beykal, “Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Hürriyet Yayınları, Ağustos 1994, Sayı:165, sf. 38-42.

bir yer olarak tanımlanmaktadır.”¹ Yön, hız ve zaman değişkenleri dikkate alındığında söz konusu olan mekandır. Mekan hareketliliklerin kesişim noktasında yer almaktadır. Bir hareket her zaman bir mekanın üretimini koşullarken buna bir öyküyle karşılık verebilir. Tıpkı resimlerdeki kurgulanmış öyküler gibi... Dolayısıyla anlatılar, sürekli olarak, yerleri mekanlara ya da mekanları yerlere dönüştüren bir iş gerçekleştirirler. Burada sanatçının devreye girerek nesnelerin mekanla girdikleri ilişkileri gösteren oyunlar kurdukları gözlenmektedir. Bu oyun yelpazesi içerisinde mekan ve yer sınıflandırması yapmak ancak bu ayrışık yapının üzerine eklemlendiği türleri belirleyebilmek için belli ölçütleri ve kategorileri gerektirmektedir.

Mekan, insan düşüncesinin odak noktasını oluşturmaktadır her zaman. Mekan bir yandan “madde” değil iken, bir yandan da resim yüzeyinde varoluş için gerekli mutlak koşul olması sebebiyle ikili bir yapı sergiler. Bu durum yüzeyde kimi zaman sakin ve dinginlik kimi zaman da “gerilim” olarak ifade edilebilir. Bir nesne olarak mekan bir yönüyle “hiçliğe” bir yönüyle ise en gerekli ve tüm bireyleri kapsayan “varlığa” atıfta bulunur. Mekanın psikolojik olarak algılanması (yapılan çalışmalar göstermiştir ki) kompleks bir süreçten oluşmaktadır. Ve birçok değişkeni de içermektedir. Algılanan dünya, herkes için ortak ve tek değildir, gündelik yaşamın getirdiği keşifler ve geçmiş deneyimlerin ürünü olan farklı dünya görüşleri söz konusudur. Antik Yunan’dan bu yana mekan teorilerinin aldığı yol çarpıcıdır. Bir boyutuyla, İnsanı merkeze koyan mimarlık düşüncesiyle başlayan bu süreçte stabil ve tek bir mekan algısından söz edilirken şimdi de esnek ve çok boyutlu mekan anlayışına kadar gelindiği görülmektedir. Diğer boyutuyla düşündüğümüzde öznel ve psikolojik bir kavram olan düşsel mekan tipolojisinden bahsederseniz, bu algılama biçimi içerisinde fantastik mekan, imgesel mekan, gizemli mekan gibi çeşitlilik ile karşılaştığımız gözlenmektedir.

Mekan konusu çeşitliliğini psiko-patolojik mekan algısı içerisinde ayrıksı bir yapıda ele alacak olursak öncelikle algısal mekan, insanın birey olarak kimliğine özgü bir durumu yansıttığı, varoluşsal mekanda ise insanı sosyal ve kültürel

¹ Michel Certeu, **Gündelik Hayatın Keşfi-I**, Çev: Lale Arslan Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, sf. 216.

bütünlüğe ait kılan bir alandan söz etmek gerekmektedir. Bu nedenle algısal ve varoluşsal mekan tanımlamaları, psikolojik mekan algısına yönelik kavramları oluşturmaktadır. Düşsel mekan, algısal mekanın hayal gücü ile işlenmiş halidir. Algısal mekan üzerine kurgulanır, öznel ve benmerkezcil mekandır. Fiziksel mekan ve öznenin ruhsal katılımı ile oluşur. Mekan ile ilk kişisel bağları algılama süreci sonunda kurulur. Algısal mekan, süreç açısından düşsel mekandan önce gelen adımdır ve oluşumu bazı prensiplere bağlı olduğu kadar, aynı zamanda kişisel özellikler, anılar ve deneyimler gibi olgularla düşünüldüğünde öznel bir durumu da içinde barındırır.

1.1.1. Düşsel Mekanın İzinde

Düş mekanının mahrem gerçekliği ile dış gerçeklikleri anlamlandırma ve bir araya getirme çabaları olarak ele alacağımız mahremiyet düşlemlerinin içerisinde yer alan nesnelere yönelik çözümlemeler yapmak psikolojik yaşamın gizli organlarını oluşturmak amaçlanmıştır. Bu “nesneler” ve bunlar kadar değerlendirilmiş bazı başka nesneler olmasaydı sanatçı düşsel mekanın mahrem yaşamını belki de bu kadar gizemli kılmayacaktı.

Mekanda yer alan karşıtlıklar üst üste yığıldığında her şey daha da canlı ve hareketlidir. İçinde barındırdığı imgeler geçmişimizin varlıklarına yerleştirildiği iç-dış mekana sürüklenişimizin düşsel öyküsü gibidir. Bu kavramlarla ele alındığında sıradan olmaktan çıkan ve somut anlamlar kazanan mekan, bir çocuğun ruhuna gömülmüş imgelerin çarpıcı şekilde yeniden nasıl anlamlandırıldığına tanıklık eder gibidir. Burada iç mekanda yer alan her şey farklılaşır, çoğalır buradaki nesneler mahremiyetle ve incelikleriyle doludur. Dış mekanda ise sonsuzluğa veya doğaya açılan pencere içinde barındırdığı fiziki koşullarla (yapısıyla) bazı renkleri maskeler, gürültüleri boğar gibidir. Fransız felsefeci Gaston Bachelard; İç mekandaki yaşanan tüm imge yığınlarının, dış mekandaki etkinin varlığı azaldıkça, bütün mahremiyet değerlerine sahip eşyaların çarpıcılığının şiddetli bir şekilde arttığını belirtmektedir.*

* Bkz. Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev: Ali Tümerterkin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, sf. 32.

Dış mekanın getirdiği tekinsiz durumlar bazı paradoksları da beraberinde taşır. Kendini güvende hissetmeyen sanatçı düşlerinin peşine düşmek için harekete geçmektedir. Sınırsız mekanların uyandırdığı tekinsizlik duygusunu başka hiçbir şey bize sessizlik kadar veremez. Bu mekanlara girdiğimiz de oluşan gürültüler her yöne uzayıp giden görsel algı alanını renklendirir gibidir. Bu alanı bir tür sessel bedene benzetebiliriz. Gürültü olmadığında bu alan tümüyle yalınlaşır, sessizlik sonsuzluğu imlerken derinlik ve sınırsızlık duygusu insanı sarmaktadır. Resmin karşısında izleyiciyi istila eden bu alan, hem dinginliğin hem de huzursuzluk yaratan bir gerilimin nedeni olabilir.



Resim 1. Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**” (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.

Bu alan kendini bir varlık gibi kabul ettirmektedir. Mekanın zamanla sıkıştığını gözlemlediğimiz ya da betimlendiğini düşündüğümüz sanatçı merkeze aldığı iç mekandaki güçlü imgelem nedeniyle bireyin dramını daha etkili bir duruma getirmiştir. Öte yandan somut olgularla ilgilenen sanatçı bu dili her türlü kendi

yalnızlığına kapanmış bir insanın korkusuyla dile gelen psikolojik gerçekliğe indirgeme yoluna gidecektir.

Sanatçının, iç mekanı bireyin mahremiyetini yoğunlaştırması ve koruması gereken bir yer olarak kabul etmesi gerekmektedir. Böylece önümüzde, her türlü ussallığın dışında düşsellik alanı açılır. Bu durum basit bir yeniden-sunuş olarak tanımlanabilir. Bazen sanatçı bulunduğumuz iç mekanın sıkıştığını bazen de büyüdüğünü ve yayıldığını hissettirmek için bu yola başvurur. Bu da yayılma sırasında resme daha az yön veren düşlemler gerektirir. Sanatçının içinde bulunduğu ruh haline göre uzar ya da kısalır. Amaç güçlü bir gerçekliğe bağlı imgeye gerçeklik dışı nitelikler kazandırmak.

Anıların ötesinde düşlerin temeline gidecek olursak imge, gerçeğin işleviyle gerçekdışının işlevinin aynı yana yönelmesi sayesinde, gerçek ile gerçekdışı arasındaki işbirliğiyle oluşmaktadır. Mekanın imgelemimizde yarattığı düşsel mekan üzerine kurgulanan sahneler, sanatçının gözünde ve çalışmalarında öyle gerçeklik kazanıyor ki buna izleyici de inandırılabilir. Bu nedenle izleyicinin bazen bu mekanların gerçek mi düş, mü? olduğu konusunda tereddüt ettiklerini görmemek mümkün değil. Resim içerisinde olmak buna karşın hiçbir yerde fiziksel olarak bulunmamak düşsel fantezinin benimsediği de budur işte. İzleyici olarak düşlemin tam içindeyizdir, ama kurgulanan öykünün sağlamasını yapmamız mümkün görünmemektedir.

İç mekanda simgesel anlatıma yardımcı olan nesneler gerçekten de mahremiyeti imler. Çevresine kayıtsız, fiziksel gerçeklikle tanımlanan nesnelerden daha yüksek bir gerçeklik düzeyine ulaşırlar. Çevrelerine yeni bir var olma gerçekliği yayarlar. Bir düzen içinde yerlerini almakla kalmayıp o düzende kendi doğüstü varlıklarını hissettirirler. Sanatçının her şeyi yeniden yapma kaygısı her nesneye yeni anlamlar yüklemesi izleyiciye hissettirmeye çalıştığı bir durumdur denebilir. Öte yandan iç mekanda anlamsız gibi duran ve birbirleri ile ilişkilendirilemeyen nesneler izleyici tarafından önemli şeylere dönüştüklerinde (yani kişisel düşlemlerle birleştğinde) sanatçı ile izleyici arasında kurulan ruhsal birliktelik iç mekanın mahremiyetinin anlamlandırılmasıyla son derece duyarlı bir göstergeye

dönüşebilmektedir. İç mekanda yer alan her yalın imge bir ruh durumunu açığa vurur ve mahremiyeti dile getirir gibidir.

1.1.2. Düşsel Mekanın Mahremiyeti

İç mekan olgusunun incelenmesi konusu, hem birlikteliği hem de karmaşıklığı içinde barındırması sebebiyle ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Bireyin mahremiyetine ilişkin tüm imgelerin burada yer alması kavramın gizini de arttırmaktadır. Bu nedenle iç mekanı bir takım yargıların ve düşlemlerin etkisine sokabileceğimiz bir durum olarak ele almak yeterli olmayacaktır. Yaşadığımız mekanı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzu söylemek gerekmektedir. Birey iç mekanı gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceler ve düşleriyle yaşar. Siyaset bilimci ve sanat eleştirmeni Hasan Bülent Kahraman Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri başlıklı makalesinde varlığın bedenini uzamda algılama biçimini şu tespitlerle açıklamıştır;

“...Bedenin içinde yer aldığı mekan sadece uzam da dediğimiz ve üç hatta dört boyutlu uzayın kapsayıcılığı ile sınırlı değildir. Yani beden salt uzayla ve onun bir parçası olan noktasal, her insan için algılanma boyutları sınırlı olan bir uzamla kısıtlı sayılamaz. Kuşkusuz öyledir. Hepimiz bir mekanın içinde yer alıyoruz. Wittgenstein’den etkilenerek söyleyecek olursak mekanımızın sınırları bilincimizin/dünyamızın dolayısıyla fizik bedenimizin de sınırlarıdır. Bunu söylediğim zaman zaten bedenimi mekanla önce özdeşleştirmiş, sonra da kısıtlamış oluyorum. Sınırları dışına çıkılamayan bir mekan bedenin olanaklarını da belirliyor. Kaldı ki, fiziksel gücü açısından bakıldığında beden zaten uzayın sığısı içinde son derecede kısıtlıdır. Uzayın asıl aşıldığı yer zihindir. Mekanın belli bir dönemden başlayarak peyzajla bu nedenden ötürü yer değiştirir...”²

Bu düşlem derinleştikçe derinleşir, öyle ki belleğin ötesinde anımsanamayacak kadar eskiye uzanan bu alanda yeniden gün ışığına çıkmak için

²Hasan Bülent Kahraman, “**Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri**”, [http://www.google.com.tr/search?hl=tr&q=Performans Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri](http://www.google.com.tr/search?hl=tr&q=Performans+Performativite+ve+Bedenin+Tamamlanma+Süreçleri), (Erişim: 15.04.2008).

beklemektedir. Düşler yaşamımızdaki çeşitli konuları bir biri içine sokarak yeniden yaşamamızı sağlar.

İç mekanın korunmuş anıları dış dünyanın (mekanın) anılarıyla aynı tınıya sahip olmayacaktır. İç mekana özgü imgeler, düşlemi içinde barındırır. Düş kuranı korur. Düşlem kendi varlığından doğrudan yararlanır. Dolayısıyla Gaston Bachelard'ın da “Uzamının Poetikası’nda bahsettiği üzere “...*düşlemin yaşandığı yerlerde yeni bir düşlem de kendini yeniden kurar...*³” Burada, iç mekanın insan düşüncelerini, anılarını ve düşlerini birleştiren en büyük güçlerden biri olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır. Bu gücün bağlayıcı ilkesi ise düşlem olarak belirtilebilir. Geçmiş bugün ve gelecek iç mekana farklı dinamikler kazandırmaktadır. Çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen ve birbirini uyaran dinamiklerdir. İç mekan aynı zamanda hem bedeni hem de ruhu temsil eder.



Resim 2. Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**” (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.

³ Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev: Ali Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, sf. 41.

İç mekana hapsettiğimiz anılarımıza zaman zaman yaptığımız dönüşler aslında birey (sanatçı) hakkında ipuçları vermektedir. Dolayısıyla psikanalitik bir çözümlemede bize (izleyiciye) sağlayacağı yarar göz ardı edilemez. “Yer-çözümlemesi önerisi”^{*} mahrem yaşamımızla ilgili yerlerin psikoloji açısından dizgeli bir incelemesidir denebilir. Zamanın akışını durdurmak isteyen sanatçının geçmiş zamanın peşine düşülerek yapmaya çalıştığı kurgu, mekanın içerisine sıkıştırılarak gerçekleşmeye çalışılan bir duruma işaret etmektedir. Yine iç mekana yönelik çözümlemelerde Bachelard; “...bilinçdışımızın psikanalizini yapabilmek için önemli anılarımızı, normal psikanalizin kıyısında kalarak, toplumsallıktan arındırmamız ve yalnızlıklarımızı yaşadığımız uzamlarda sürdürdüğümüz düşlemler düzlemine ulaşmamız gerekir.”⁴ tanımlamasında bulunur. Sanatçının anıları mekana bağlandıkları ölçüde tutunurlar yerlerine. Geçmiş yalnızlıkların tüm mekanları içgüdüsel olarak hep yerinde durur, asla belleğimizden silinmez. Bu nedenle sanatçı bunları yeri geldikçe resimlerinde içgüdüsel olarak kullanır. Zaman zaman sanatçı kendini öyle mekanlarda bulur ki buralar kişinin düşlerinde kurgulayabileceği insanı sıkı, daraltan, yer yer yalnızlığını paylaşan, rahatlatan yerlerdir.

İç mekanın varlığına dış mekanı da eklemek gerekir. İnsan şeyleri ve bu şeylerin oluşumundan esinlendiği hareketlerin tümünü belleğine yükleyebilseydi gerçek simgeleri birbirine bağlayan birçok ara etkenler bulabilirdi. Dış mekana yönelik bir yer-çözümlemesi ancak nesnelere ilişkin düşlemleri tanımlayarak belirlenebilir belki de. Sanatçının dışa-dönük karakterlerle ilgili çözümlemeleri, mahrem izlenimleri yansıtıcı davranışların psikanalitik çözümünde zaman zaman resimsel düzleme yansımaktadır.

Sanatçının belleğindeki iç mekan öğeleri öylesine basittir ki, bilinçdışına derinlemesine etki eden bu öğeler basit bir anımsamayla betimlenebilecek yerdedir. Bu durumda, bunların biçimi, rengi, ince ayrımlarını oluşturmaktadır. Öğelerin her zaman kendini açık etmemeleri, bir yanlarını gölgede bırakmaları, kendilerini korumaları ilkesi onların mahremiyetine bağlanabilir. Bu da resimdeki gizi oluşturur.

^{*} Bkz. Michel Certeu, **Gündelik Hayatın Keşfi-I**, Çev: Lale Arslan Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, sf. 200.

⁴ Bachelard , A.g.e., sf. 44.

Sanatçının izleyiciyi yönelttiği giz asla kendisini nesnel olarak anlatmaz. Bu ancak yönlendirme ile açıklanabilecek bir durumdur. Resimdeki kurgulanan gerçekliği anlayabilmek için izleyicinin düş kurması ya da yaşantı içeriğini sorgulaması gerekmektedir. Nesneler üzerindeki mahremiyeti kaldırmak zaman zaman izleyicinin gördüğü şeyleri askıya alarak anlamlandırma ya da yorumlama yolundan vazgeçeceği düşüncesi belirlemektedir.



Resim 3. Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**” (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.

Bu nedenle izleyici gösterilenle arasında bir özdeşleşim kurma yolunu seçer. Anılarına yönelen şey psikoloji açısından onu karmaşık bir duruma doğru sürükler. Yorumlama dediğimiz şey aslında burada imgenin ve an’ın birliği, imgelemin ve birliğin birbirine karışan işlevselliğini oluşturmaktadır. Bachelard; insanın yaşadığı evde oluşturduğu düş değerlerini nedenli koruyabildiğini, orada yaşadığı sıkıntıları,

yalnızlıkları, düşlerin bir araya geldiğinde düşsel bir durumun nedenli kalıcı olduğunu belirtmektedir*.

Bachelard'ın ev üzerine yaptığı tespitler paralelinde kurulan iç mekan betimlemelerinde, sanatçıların resimlerinde yer verdikleri kimi zaman gerçekçi kimi zaman düşsel nesnelerin aslında çoğunluğunu çocukluk anılarına dayanan bir gerçekliği temsil ettiği gerçeğiyle karşılaştırmaktadır bizleri. Günümüz figüratif resimlerinde psikolojik anlatının altında hep etkin durumda bulunan, anlatıya eşlik eden izleyici, çoğu zaman yersel ve göksel olanın trajedisine ilişkin kanıtlar bulabilecektir. Bu türden trajediyi izleyicinin yaşayabilmesi için, ilgi alanını ve odak noktasını bu yöne yönelterek yaşantısını deneyimlemesi gerekmektedir. Yaşanmış durumların ötesinde, düşünmüş durumları keşfetmek gerekir. Somut bir psikolojinin malzemesi olan somut anıların ötesinde, bellekte kalan anıların belki de sabitlenebileceği merkezler olan ilkel imgeler alanını yeniden açmak gerekmektedir.

1.1.3. Farklı Bir Gerçeklik Düzlemi Resimde Fantastik Uzam

Mutlak mekan düşüncesinin terk edilip, göreceli mekanın kabulü, farklı disiplinlerde ayrı ayrı değerlendirilebilecek bir değişimin göstergesidir. Resim algısı içerisinde düş'ü bir değer olarak gerçeğin yanında algılamamızı sağlayan yaklaşımdan söz edecek olursak, mekanın fiziksel boyutu, onu açıklamak için yeterli değildir. Düş, mekan ve insan arasında çift taraflı ilişkiler barındırır. Düş ve mekanın ortasında insan yer alır. İnsan düşü yaratır, düş insanı yönlendirir. İnsan mekanı yaratır, mekan insanı biçimler. Mekan düşü tetikler, düş mekanın atmosferini değiştirir. Düşsel mekan için fiziksel varlık şart değildir; bazen en etkili mekanlar, yalnızca bellekte, imgelemde ya da düşlemde bulunan ancak somut, fiziksel varlığı bulunmayan mekanlardır. Üzerine düş kurulan mekanların somut, fiziksel varlıkları yoktur. İmgelem ve düşlem ürünüdür. Efsanelerde, masallarda bilimkurgu ve fantastik kurgularda yer alan mekanlar bu tip düşsel mekanlardır. Bu mekanların

* Bkz. Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev: Ali Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, sf. 54.

maddesizliği, etkisini azaltmaz, bu sonsuz ve sınırsız boyutlardaki mekan algısı, çoğu zaman resimde de güçlü ve ısrarlı bir imgeye dönüşmektedir.

Resimde mekan algısı, sanatçının duyguları ve ruhsal durumunun yansımalarıyla gerçekleşen bir durumdur. Düşsel mekan algısında “*gerçekliğin ötesinde gerçeklik söylemi, gerçeğe karşı düş ya da dış gerçekliğe karşı iç gerçeklik- düşsel mekan- düşüncesinin uç noktasıdır*”^{*}. Kurgulanan bu tip mekanlar da izleyici doğruyu göremeyeceği şekilde körleştirilerek sanatçının bilinçli bir şekilde oluşturduğu düşü yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. İçinde düş kurulan mekanlar da, mekan düşten önce var olan bir olgudur, düşün tetikleyenidir. Dışsal gerçeklik (dış duyuşal girdiler), kişi üzerinde bir etki yaratır. Deneyimler ve anılar sürece dahil olduktan sonra elde edilen mekan sonuç olarak düşür.

Bu tip düşsel mekan algısı yaratmak, mekanın bir takım iç ve dış girdilerle bilinçli ya da bilinçsiz olarak kurgulanan gerçeküstü bir atmosferdir. Bu iç etmenler anı, deneyim, beğeni ve anlık ruh halinin yansımalarından oluşurken, dış etmenlerin üzerine eklenerek gerçekleşmektedir. Sanatçının düş kurma süreci, varolan mekanın algılanması ile başlar. Düşlem ve imgelem, algılanan mekan üzerinden gidilerek ruhsallığın ve öznenin değişiklikleri yapıldıktan sonra oluşan düşsel mekan artık söz konusu fiziksel mekanın (sanatçının gözlemlediği) bir daha asla ilk, çıplak, boş izleniminin gerçekliğinin yakalanamayacak oluşunun da sebebidir. Fiziksel mekan kısa bir an için izleyici tarafından algılanabilir, fakat düşsel mekan oluştuktan sonra artık algısal mekan hep bir düşsel mekan üzerine kurgulanmaktadır.

Fantastiğin genel olarak tanımlanmasında, sanatçının bu kavrama yönelik tavrı gerçek yaşamdaki olmayacak olayları anlatmaya çalışmış olmasına bağlanabilir. Fantastik resimde en önemli unsur atmosferdir. Fantastiğin özgürlüğünün ana ölçütü, olayın yapısından çok yaratılan özel izlenimdir denebilir. Bu nedenle fantastik diye adlandıracağımız resmi sanatçısının niyetinden çok uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirmeliyiz.

^{*} Bkz. Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu I**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları/Freud Kitaplığı Dizisi, İstanbul, 1991.

Fantastik resimleri fantastik kılan özellik, resimden izleyiciye geçen bir kararsızlık deneyimidir. Algılanan şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımlandığı biçimiyle “gerçeklik” olup olmadığına karar vermek zorunda kalan izleyicinin ve resimdeki anlatılmaya (gösterilmeye) çalışılan olayların gerçek mi, yoksa yanılsama mı? olduğuna karar vermesiyle ilişkilendirilebilir. Bu soru şöyle de ifade edilebilir: Anlatılan (gösterilen) şeyler, bildiğimiz gerçekliğin yasalarıyla açıklanabilir mi, yoksa büsbütün başka gerçeklik alanına mı aittir? Fantastik resim, bu soruyu cevaplandırmada düşülen kararsızlık kadar sürer. Daha sonra izleyicinin içine düştüğü durum, derin bir anlam arama ya da gördüklerini anlamlandırma süreci, korku, şaşkınlık duygusuna kapılma ve alışılmamış dünyaların ve güçlerin varlığını duyumsama, yani resimden izleyiciye geçen bu etkinin varlığı fantastiğin ve fantastik resmin içine değerlendirilebilir*.



Resim 4. Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**” (Ölümsüzlerin Sırları) Üçlemesi Animasyon Görüntü.

Daha öncede belirtildiği gibi; izleyicinin kararsızlığı fantastik resmin ilk koşulunu oluşturmaktadır diyebiliriz. İzleyicinin resimde belli bir kişiyle

* Bkz. Tzvetan Todorov, **Fantastik**, Çev: Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

özdeşleşmesi gerekli midir? Bir başka deyişle, ‘kararsızlığı’nda resmin/yapıtın içinde gösterilmiş olması gerekli midir? sorularıyla karşı karşıya kaldığımızda, bu sorulara verilecek yanıt; fantastik resimde bu koşulun yerine getirilmesi zorunlu değildir. Fakat fantastik yapıtların büyük bölümünün bu koşula uyduğu söylenebilir.

Edebiyat eleştirisi alanında birçok kavram üzerine araştırmaları bulunan Tezvetan Todorov’un “Fantastik” kitabında Roger Caillois’ten tanım alıntılanmasıyla, bu kavram üzerine yaptığı açıklamalara farklı bir bakış açısında bulunmaktadır; *“Sonsuz imgeler ile sınırlanmış imgeler arasında bir yerlerde bulunan bu tür imgeler fantastiğin temelinde yer alır. Sonsuz olanlar ilke olarak tutarsızlık getirmek ister ve her tür anlama karşı direnir. Sınırlanmış imgeler ise belli anlamları simgeleyerek aynı anlamı yansıtacak bir söyleme dönüştürülebilir.”*⁵

Fantastik resim ile birlikte ele alınacak diğer kavramlardan biri de tekinsiz anlatının alanını oluşturmaktadır. Tekinsizlik kavramı yine Todorov’a göre; *“...açıklanamaz olan, bilinen olaylarla, öncesi olan bir deneyimle, dolayısıyla geçmişe göndermeyle ilişkilendirilebilir...”*⁶ Resimde doğaüstü gibi görülen imgeler, izleyici tarafından mantıklı bir açıklamaya kavuştuklarında bu karama yönelik belirsizlikte ortadan kalkmış olacaktır. Aynı zamanda tekinsizlik modernliğin ürettiği bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Yaşar Çabuklu “Uzam ve Kötülük” kitabında tekinsizliği; normdışı bir zeminde ötekiyle kurulan ilişkinin bir sonucu olarak niteler*.

⁵ Tzvetan Todorov, **Fantastik**, Çev: Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 38-39.

⁶ Todorov, A.g.e., sf. 48.

* Bkz. Yaşar Çabuklu, **Uzam ve Kötülük**, Everest Yayınları, İstanbul, 2006, sf. 34.



Resim 5. Enki Bilal, “**Nikopol: Secrets of The Immortals**” (Ölümsüzlerin Sırları)
Üçlemesi Animasyon Görüntü.

Tekinsizlik kavramını, günümüz figüratif resimleri üzerinden temellendirecek olursak, sıklıkla kullanılan kadın figürünün dönemin rasyonalist mantığından da hareketle kadının nasıl tekinsiz bir yaratık olarak varlığını ortaya koyduğunu görmek mümkündür. İç-dış, ben-öteki, normal-anormal, hastalıklı-sağlıklı v.b. erkeğin bedeninin sınırlarını koruduğu ötekiyle arasına mesafe koyan kapalı ve güvenli bir beden üzerinden gidersek günümüz figüratif resimlerindeki erkek tipolojisi de bize aynı duyguyu vermektedir denebilir.

Bunun yanı sıra “*kadın bedeninin sınırları ihlal eden, bazen belirsizleştiren, muğlaklaştıran, tekinsizliğe neden olan yapısından*”^{*} söz edilebilir. Her iki sanatçının resimlerindeki kadın bedenine yönelik yaklaşım da benzerlikler içerir. Kadın bedeninin kendi sınırlarını ihlal eden yapısı erkeğin bedenine olan denetleme gücünü de azaltmaktadır. Her ikisinde de kadın bedeninin betimlendiği kompozisyonlarda tekinsiz ortamın varlığı kaçınılmaz olmuştur denebilir. Ortaya atılan bu görüşü temellendirmek için Freud’un “Tekinsiz” adlı yazısında da

^{*} Bkz. Çabuklu, A.g.e., sf. 40-45.

bahsettiği üzere kadın, tekinsizlik alanında yer alan bir varlık olarak tanımlandığı açıkça görülmektedir. Ayrıca resimlerdeki öykü kahramanlarının mekanla aralarındaki ilişkinin bütünlüğü, figürlerin mekanı dışlaştırarak, mekanla arasına bir mesafe koyarak onu kontrol altında tuttukları gözlenmektedir.

1.2. Figüratif Resimde Mekansal Algı ve Söylem Üzerine

İnsanlar zaman zaman kendilerini ifade etmenin doğal yolu tıkanınca, içlerine çekilir, kendileriyle ilgilenip bir takım hesaplaşmalara girerler. Bu süreçte, yaşanan toplumsal ve sosyal olayların üzerlerinde yarattığı bulanıklığı, perdeyi, içsel dünyalarında aralamaya çalıştıkları gözlenmektedir. Yoğun bir iç yaşam sonucunda son derece kişisel, aynı zamanda duygusal bir dışavurum kendini ortaya koyarken, akılcılığın tıkadığı duygusal yaşam, kendisine başka yönlerde bir çeşit çıkış aramıştır. Ayrıca, bu arayışın bireyin kendini daha gizemli daha karanlık noktalarını bulmaya ittiği gözlenmektedir. Artık, bir yandan çizdiği yolda ilerleyen insan, akılcılığın içinde öte yandan da akıldışı tutkuların, bilinçsiz güdülerin alanında, kendine yeni çözümler üretmeye başlamıştır. Buna gündelik hayatta sıradan bir şeyi bilinmeyenin gizemine sokmak ve ona yeni/öte anlamlar yüklemekte de denebilir. Tam da bu noktada, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan akımları ve anlayışları dil, tarih, edebiyat, felsefe gibi farklı disiplinlerin de açıkça beslediği görülmektedir.

Sözelimi modernizmi de besleyen bu damarın ana akımı olan Romantizm'in benimsediği mekan olgusunun içine konumlanan aykırı estetik ya da Dada kolajlarının politik hiciv ile ele aldığı ironik yaklaşım, yine aynı şekilde Sürrealizm'de anlatının tekinsiz hale getirilmesi ve figürlerin açıklanmayan bazı olanaksız güçleri içermesi, vb. özellikler üzerinden giderek bu gizemli, duygusal, tuhaf ve tedirgin yönelimleri mekansal dinamikler bağlamında belirginleştirmek olanaklıdır.

1.2.1 Mekansal Gerçekliğin Ötesi ve Zaman-Dışı Olmak: Romantizm

Akılcılığın geliştiği, kilisenin gerilediği, Fransız filozoflarının akla aykırılığa büyük saldırılarda bulunduğu bir yüzyıldan yani 18. yüzyıl sonlarından başlayarak romantikliği ve içinde barındırdığı bir çok kavramla bütünleşen mekan algısıyla ele alarak incelemek gerekir. Marksist düşünür Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* kitabında, romantizmi “bir protesto hareketi” olarak tanımlar.* Bu yöndeki yorumlardan Rönesans’ın akılcılığına karşı, her şey düzgün giderken süreç içerisinde birdenbire nedeni açıklanabilir gibi görünmeyen bir duygu, coşku patlaması meydana geldiği belirtilmektedir. Burada, kopuş süreci ile başlayan, ardından insanların birden bire nörotik ve melankolik ruh halleriyle gelişen bir süreçten söz edebilir, bunu, devrim patlaması sonucu, toplumda oluşan hoşnutsuzluklar ve rahatsızlıklarla ilişkilendirebiliriz. Bu ara dönemde bir duygu hali olarak belirginleşen Romantikliği çağdaşlık, kimi bilim adamlarına göre hastalık, kimi felsefecilere göre de bir tedavi şeklinde tanımlayanlara sıkça rastlamak mümkündür. Örneğe; Henry Hardy’e göre; “...Toplumsal ve tarihin eski, dürüst, tutucu değerlerine karşı, yeni burjuvazinin itici, diri güçlerinin anlatımıdır...” şeklinde tanımlanmaktadır.⁷

Isaiah Berlin ise, coşkun yaşam duygusu olarak da nitelenen Romantikliğin öte anlamlarını birbiri ardına şu şekilde sıralamaktan çekinmez:

“...tüketilemeyecek çoğulluk, sarsıntı, şiddet, çatışma, kargaşa, garip olandır, egzotiktir, grotesktir, gizemlidir, doğaüstüdür, karanlıktır, karanlığın güçleridir, hayaletlerdir, vampirlerdir, akıldışı olandır, dile getirilemez olandır... Aynı zamanda bildik olandır, eşi benzeri olmayan gelenekler duygusudur... hızla uçup giden şimdi için kaygılanmaktır, an’ı yaşama isteğidir, geçen şimdi’nin içindeki hazdır, bir zaman-dışı olmak duygusudur. Özlemdir, (nostalji), hayal kurmaktır, acı kara sevdadır (melankoli), yalnızlıktır, yabancılaşma duygusudur...”⁸

* Bkz. Ernst Fischer, “Romantizm”, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Çevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, sf. 52.

⁷ Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, Çev: Mete Tuncay, YKY, İstanbul, 2000, sf. 33.

⁸ Y.a.g.e. sf. 35.

Romantik türde eserler veren sanatçıların çalışmalarını anlamlandırmak için onların gerçekçiliğini ve eleştirel bakış açısını yalnızca geçmişe dönük bakış açısıyla değerlendirmek yanlış olur. Ayrıca bu gerçekliğin eleştirisini ilerici bir perspektifle düşünmekte aydınlanmacı bir bakış açısının sonuçlarıdır denebilir. Yalnızca gerçekçilik kategorisini ölçüt almak, romantizmin eleştirel-özgürleştirici katkısını ve zenginliğini de engellediği düşünülmektedir.

Romantizmde gerçekliğin reddine yönelik yaklaşım biçimi Löwy ve Sayre’ye göre; bir tür gerçeklik yorumu olarak da görmek mümkündür:

“ ...Gerçekten de, romantik ya da yeni-romantik birçok eser, kasıtlı olarak gerçekçi değildir: fantastik, sembolist, daha ileriki dönemde de gerçeküstücüdürler. Oysa bu durum onların hem toplumsal gerçeğin eleştirisi olarak hem de varolandan kökten ayrı *başka* bir dünya düşü olarak taşıdıkları önemi asla azaltmaz: tam tersine! Hayali, ideal ütopyik ve olağanüstü bir evrenin, modern dünyanın gri, monoton, incelikten uzak ve gayriinsani gerçekliğine karşıtlığını belirtmek için yeni bir kavramı *eleştirel gerçekdışılık* kavramını işin içine katmak gerekir... belirtilmektedir”.⁹

XX. yüzyılda sanatsal hareketler artık romantizm olarak adlandırılmıyor olsalar da, dışavurumculuk ve gerçeküstücülük gibi önemli akımların izini çok derinden taşıdıkları da görülmektedir. Romantizmin özünde kapitalist toplumdaki yaşam tarzına karşı bir tepki olduğu varsayımı doğrulanırsa, bu bakış açısı bizzat kapitalizmle birlikte genişler. Önemli değişimler geçirse de kapitalizmin temel özelliklerini günümüze dek koruduğu saptamasını yapabiliriz. Bu yüzden Romantik bakış açısı XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yerleşmiş ve bir daha yok olmamıştır. “...*Romantizm modern kapitalist uygarlığın geçmişteki değer ve idealler adına eleştirisini temsil ettiği belirtilmektedir. Romantizmin başından beri ikili bir ışıkla, isyan yıldızının ve “melankolinin kara güneşi”nin (Nerval) ışıyla aydınlandığını söyleyebiliriz*”.¹⁰

⁹ Michael Löwy-Robert Sayre; **İsyan ve Melankoli**, Çev: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2007, sf. 15-16.

¹⁰ A.g.e. sf. 23.

Romantizmin eleştirel tavrını sanatçı kendi açısından eserlerine telkin ya da ironi yoluyla sokmaktadır. Hatta, Romantizmin modernitenin modern bir eleştirisi olduğundan söz edilmektedir.* Moderniteye karşı isyan ederken bile romantikler kendi çağlarından köklü bir şekilde beslenmeyi göz ardı etmemektedirler. Romantik duyumsamaya dayalı resimlerde, modernitenin zararlarının henüz var olmadığı ve bu modernitenin içine hapsettiği insani değerlerin varlığını sürdürdüğü, gerçek ve geçmiş zamanın bir anını alıp, onu sanatçısı tarafından bir ütopyaya dönüştürdüğü gerçeğinden de söz edilebilir.

Romantik geçmişliğin, geleceğe dönük bir bakışta olabileceği varsayımı, düşlenen gelecek zaman imgesi de bu kapsama dahil eder. Gelecek kaygısı insanın kendini tekinsiz, bulanık bir mekan içerisinde bulmasının gerçek nedenidir çoğu kez. Sanatçı bu uzam içerisinde sürekli yer değiştirerek, şimdiki zaman içinde geçmişini aramaktadır. Mevcut toplumsal gerçekliğin reddi, melankolik özlem ve yitirilenin aranması, romantik bakış açısını temel bileşenlerini oluştururken genellikle karamsar insan profilini karşımıza çıkarmıştır zamanla. Romantik bakış açısı toplumcu gerçeklik olgusu ya da beslenerek ince bir alaycılığı bu olguya eklemiştir. Bu bakımdan romantizmin bir yanı da gerçekçi bir toplum eleştirisi olarak gelişmiştir. Geçmişte ve şimdide, trajik bir dünya görüşü ve kendi öngörülerıyla harekete geçen Romantikler, geleceği en karanlık renklerle sunmaktadırlar.

1.2.2. Toplumcu Duyarlılıkla Beslenen Bir Direnç Hali: Realizm

1839 yılında ortaya çıkan bu akım; 19 yy. Avrupa'sında görülen toplumsal, ekonomik değişimlerden oldukça etkilenmiştir. Edebiyat ve sanat alanında görülen bu akımın amacı; toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini aldatmacasız bir biçimde yansıtmak, eleştirmek düşüncesinden kaynaklanmıştır. Bu dönemde gerçekleşen sanat yapıtları, bireyin yaşamıyla toplumsal yaşamı, tarihle toplum gerçeğini, bir bütün içinde ele almıştır. Sanatçılar yaşadıkları dönemi ve içinde

* Bkz. Y.a.g.e. sf. 27.

yaşadığı toplumu bir tarihçi tutumuyla incelemiş; insanların ilişkilerini yozlaştıran onları trajik durumlara düşüren etkenleri eserlerinde göstermeye çalışmışlardır. Bunu yaparken kentsoylu topluma ve düzene karşı eleştirel bir tavır takınmışlardır. İnsan duygularının ve tutkularının derin bir çözümlemesini içeren bu eserler gerçekçiliğin temelleri arasında yer alan insanı toplumsal çevresiyle birlikte alma ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Toplumsal çevrenin insanın ruhsal evreni üzerindeki etkilerini göstermiştir.

Resim geleneği, bu akımların temelini oluşturan dinsel konular, saray yaşantıları, seçkin kişilerin portreleri, olduğundan daha güzel gösterilmeye çalışılan doğa manzaraları ve sanatçıların öznelliğinin ön planda olduğu bu anlayışın dışına çıkarılmayı amaçlamıştır. Konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtma, biçimleme anlayışı ile toplumun yaşamını gerçek boyutlarıyla ortaya koyan Realizm akımı içinde, doğadaki oranlar, plastik değerler, renk ve ışığın olduğu gibi yansıtılmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Realizmin amacının, günlük yaşamın getirdiği yaşam biçimini önyargısız ve nesnel bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalışmasıdır da denebilir.

Endüstrileşmenin ve güçlenen kapitalizmin sonuçlarıyla beslenen Realizm'de romantizmde var olan yaşamdan kopukluk, toplumsal sorunlara ilgisizlik, hastalıklı duygusallık bırakılarak yapaylığa karşı çıkılıp; özellikle edebiyat ve çağdaş tiyatro alanında bir takım yeniliklerin temelleri atılmıştır. Bu dönemde köyden kente göç, sendika, işçi hakları, yoksulluk vb. gibi insana dair sorunlar ele alınmıştır. Romantizm düşsel olanı, Realizm ise somut olanı tüm gerçekçiliğiyle göstermektedir. Gerçekçilikte kolay çözümlemelerden kaçınılır ve bir durum her yönü ile tartışılır.

Bu dönemin önemli sanatçıları arasında yer alan François Millet ve Gustave Courbet gibi sanatçılar, resimlerinde kurguladıkları öykü kahramanlarının duygu ve düşüncelerini gözlemci bir gerçekçilikle çözümleme yoluna gitmiş, bunların yaşamdakilere benzer olmasına özen göstermişlerdir. Bunu, gerçekçilik akımının temel ilkelerinden biri olan yaşam çözümlemesi ve tipleştirme yöntemiyle

gerçekleştirdikleri gözlenmektedir. Sanatçılar yapıtlarında toplumun çürümüş ve aksak yanlarını işlemiş, alaycı, yergici bir tutumla bunları yansıtmışlardır. Yapıtlarında, halk yığınlarının, özellikle de köylü kesiminin yaşayış ve düşünüş biçimini tam bir gerçekçilikle yansıttıkları gözlenmektedir. Yaşamın akışını keskin bir gözlem gücüyle değerlendiren bu sanatçılar; yığınlar arasındaki didişmeleri, kişisel dramları, töresel aldatmacılıkları, köy ve köylü dünyasının küçük ayrıntılarını epik bir dille anlatmıştır.

1.2.3. Zıtlıkların Yarattığı Birlik ya da Dada'da Düşünsel Mekan

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı her türlü olumsuzluğun hayatın tüm alanında hissedildiği dönemde büyük kitleleri ilgilendiren toplumsal ve siyasal olaylara kayıtsız kalamayacağını gösteren sanatçılar politik hiciv yönteminin kullanıldığı çalışmaları, net bir şekilde ortaya koymuşlardır. Dada akımı belli bir stil önermemekteydi. Sanatçıların her türlü başkaldırışına olanak veren her tür malzemeyi denemekte özgürlük tanıyordu. Canan Beykal'ın "Dada Akımı" başlıklı makalesinde Dadaistlerin başkaldırışının karmaşık bir hicvi de içerdiği belirtilmektedir.* Özellikle de kolaj ve türevleri olan asamblaj ve fotomontaj gibi yeni araştırmalar yeni yaratı biçimleri kullanılarak bu alanda eleştirel birçok eserler üretilmiştir. Bu dönemde öne çıkan ifade tercihlerinden, fotomontaj; reklamlardan, gazetelerden ve fotoğraflardan elde edilen görüntülerin, çeşitli biçimlerde kesilip yapıştırılarak biçimsel sorunlara yardım eden, planlar oluşturan, boşluk ve boyut araştırmalarında kullanılan bir amaç olmaktan öteye geçerek, sadece yeni bir yol içinde bir şeyler söyleyecek olan imajın anlatımı yanında bir başkasıyla birleştğinde yeni anlamlar oluşturan yeni bir anlatım biçimine dönüşmesi olarak da tanımlanabilir. Sanatın eylemci yanına ağırlık veren Berlin dadacılarından John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann, Hannah Höch vardır ki bu sanatçılar terim olarak "çalışmayı bir araya getirme- yapılandırma" anlamında "fotomontaj" sözcüğünde birleşmişlerdir. Amaçları hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmektir. Bu da doğal olarak, parçalardan oluşan farklı

* Bkz. Canan Beykal, "Dada Akımı", **Sanatsanat Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, 2008, sf. 8.

zamansal unsurları temsil eden yeni bir mekan duygusunu gündeme getirir. Heterojenik üzerine yapılan hatta giderek düşünsel etkenlerin birleşkesi olarak ortaya çıkan mekan kavrayışı yeni deneylerin, olasılıkların da zeminini hazırlamıştır.

Fotoğraf kamerayla elde edilen parça görüntüler, Dadacılar tarafından hammadde olarak kullanılmıştır. Yan yana ve üst üste getirilen görüntüler, içeriğinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarmayı olanaklı kılmıştır. Bu yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılarak bir başka fotoğrafa yapıştırılır ve yeni bir görüntü elde edilir. Fotomontaj, Dadacı söylem üzerinden izleyicinin ilgisini çekmenin dışında, politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak içinde kullanılmıştır.

Dada'nın bu geleneksel dille çatışmacı görünen tavrının en belirgin ifadesi 'anti-sanat' terimini ilk kullanan Marcel Duchamp'nın (1887-1968) hazır-nesneleridir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak sanatsal bir obje olarak sunan bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlamaktadır. Burada Dadaistler sanatçı ve sanat seyircisinin bir tür uyuşma, bir tür kayıtsızlık içine girdiği sanatı temellerinden sarsmak ve beyinsel bir olgu yaratma yoluyla görsel uyuşmayı uyarmak gayesindedirler. Görülüyor ki, Ready-Made'lerin altında yatan özde bir Dada tavrı vardır. Bu da sanat içinde araştırmalarla bir yenilik ortaya koymak değil, aksine yıkmayı, bir bakıma sanata karşı çıkmanın sanat olduğu düşüncesini içeriyordu. Dadacı'ların sanatçıların bu dönemde gerçekleştirdikleri hazır nesne uygulamaları ya da kolajlarda kullanılan malzemeler kendi yaşantılarında iz bırakan her türlü kullanılmış nesnelerdir. Bunların rastlantısallık sonucu yapıştırılmış gibi görünmelerinin, entropi esaslarına göre gerekçelendirildiği bilinmektedir. Bunlarda mekanı içine alan, ele geçiren dinamik bir tavırla karşılaşmaktayız aslında. Dada; politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta 'avangard' ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle, 20. yüzyıl sanatında önemli etkiler yaratmıştır. Özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Nihilist yaklaşımları, topluma getirdikleri eleştiriler ve alışlagelmiş sanat geleneklerine karşı geliştirdikleri saldırgan tavır doğrudan hiçbir akımı etkilememiş olsa da, garip, usdışı ve hayali mekan kurguları nesnelere olan ilgileri nedeniyle gerçeküstücülük (sürrealizm) akımında da kendine yer bulmuştur.

1.2.4. İmgenin Kırılışı: Gerçeküstücü Resimde Micro-Kosmos Olarak Mekan

Gerçeküstücü hareketin daha 1921 yılında kendi bağımsız varoluşunu göstermeye başladığı yıllarda Dada'nın hızlı ve sarsıcı etkisi yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Toplumsal çalkantıların, savaşların, devrimlerin ard arda patlak verdiği bir dönemde görelilik ve parçalanmış gerçeklik gibi kavramlar sanatçılar tarafından sanata aktarılmış, görsel bilinç sınırlarının ötesine geçmeye çalışılmıştır. Sözelimi; Freud ile Marx ve Rimbaud'u yan yana getirip tinsel bir patlamaya yol açan Gerçeküstücü Devrim, Dada geleneğine saygısını zaman içinde gösterse de onun Anti-sanat tavrını hiçbir dönem açıktan benimsememiştir. Ancak Gerçeküstücülük Dadaizm gibi bir sanat akımı olmaktan çok bir hareket, deneyime dayalı bir özgürleşme çabası olarak görülmektedir. Andre Breton'a göre; *“Dada'nın durumu gereği kendi kendini yıkmaktan başka bir sonuca varamayacağını, bununla birlikte Gerçeküstücülüğün, geleneksel insan kavramını yıkarak, yerine yeni ve özgür bir insan koymayı amaçladığını iddia eder”*.¹¹

Gerçeküstücülük kaynağını tümüyle bilinçdışında bulur ve aklın içinde rasyonalite dışı kuvvetleri harekete geçirmeyi amaçlar. Gerçeküstüçülere göre aklın özgürleşmesi beraberinde insanın özgürleşmesini de getirir. “Gerçeküstücü burjuva, devrimcidir. Burjuva devrimci, politik bakımdan anarşisttir. Anarşist, burjuva toplumunun gelişiminden öyle iğrenmiş bir burjuvadır ki, burjuva inancını, noksansız kişisel özgürlük ve bütün toplumsal ilişkilerin baştan aşağı yıkım inancı çerçevesinde en temel biçimde sürdürmektedir”.¹²

Breton da bunun farkındadır. “Düşlere sarılmak bireyi toplumun esaretinden kurtaramayacaktır. Yapılması gereken idealizm ile diyalektik materyalizm arasında bir ilişki kurmaktır”.¹³ Walter Benjamin, kemikleşmiş hümanist liberal özgürlük anlayışını reddeden ilk aydınlar olarak Gerçeküstücüleri yüceltirken fazlasıyla düşünsel olan bu akımın politikleşmesinin temelinde burjuvanın radikal zihinsel

¹¹ Andre Breton, **What is Surrealism?**, Pluto Pres, Selected Writings, Londra, 1989, sf. 9.

¹² Christopher Caudwell, , **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev: Mehmet Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1974, sf. 137.

¹³ Andre Breton, A.g.e. sf. 119.

özgürlüğünün tüm biçimlerine karşı beslediği düşmanlığın başrolü oynadığını söyler.*

Gerçeküstücü yaklaşımda sıkça dile getirilen *otomatizm*; sanatçının bilinçaltındaki imgeleri eserine yansıtmak için tüm mantıksal akıl yürütmeleri ve bilinçli önermeleri dışlayarak düşle uyanıklık arasındaki eşikte durarak sanatsal üretimde bulunması olarak tanımlanabilir. Gerçeküstücülerin çalışmaları her türlü moral, dini, geleneksel değerlere karşı savundukları düşlerin ve tüm psişik güçlerin harekete geçirilmesinin bir savunusu gibidir. Mekanların tekinsiz hale getirilmelerinin izleyici üzerinde bıraktığı etki, gerçeküstücülerin toplumu harekete geçirmek için en büyük güç olarak gördükleri skandal ve şok etkisidir. Resimlerde yer alan sahneleme mantığı yarattığı büyük şokla, izleyiciyi bundan sonra göreceklere hazırlar. Aynı zamanda sanatçıyı da yaratım sürecinde serbest bırakır özgürleştirir. Mekan içinde beliren bir imge, daha öncekilerle mantıklı bir ilişki içine girmez, resimdeki hiçbir şey herhangi bir şeyi sembolize etmez. İzleyen bu görüntüleri açıklayamaz, görüneni olduğu gibi kabul etmekten başka, gözlerin kapatılarak ruhun derinliklerine bakmak yeterli olacaktır. Sahneler tümüyle bilinçaltına bir gönderme, aklın kontrol edilemez yönünün yüceltilmesi gibidir.

Gerçeküstücü sergilerdeki iç mimari tasarım, ışık, ses düzenlemeleri ve hatta efektler (yapay yağmur gibi) aracılığıyla izleyiciler alternatif sürrealist bir mikro kozmos ile tanıştırılırlar sanki Gerçeküstücü ressamların gerçekle hayali, sıradan öğelerle fantastik öğeleri bir arada kullanan simgeci yapıtlardan oluşan sıra dışı perspektif kullanımı, gölge oyunları ve hayali atmosferle oluşturulan tekinsiz mekan algısı, ayrıca kullanılan kum, toz gibi malzemeler resim yüzeyinde kendi şeklini ve dokusunu yaratmaktadır. Burada yapılmaya çalışılan izleyiciyi alışlagelmişin ötesinde sarsmaktır. Gerçeküstücüler soyut dışavurumcu çağrışımla birlikte, gerçekçi ve hayali diyebileceğimiz iki ayrı yaklaşımı her zaman içinde barındırmış bunu figür ile zenginleştirerek atmosferik bir resim ortaya koymuşlardır. Sessizlik ve dinginlik, her şeyi sorgulayan gizemli bakışlar, izleyiciye gösterilenle izleyicinin kendini içinde hissettiği karanlık ruha sahip, izleyiciyi içine alan gizemli bir atmosfer...

* Bkz. Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, sf. 162-163.

1.2.5. İfadeci Gelenek Bağlamında Öne Çıkan Kriz ve Kaos Ortamları: Yeni-Dışavurumculuk

İçinde yaşamakta olduğumuz dönemin en etkili ve yaygın sanatsal anlatım biçimlerinden Yeni Dışavurumculuk yüzyılın başından buyana süregelen ifadeci-gerçekçi geleneğin bir devamı gibidir. Özellikle, bireysel gerekçeleri öncelikli kılan; yalnızlık ve yabancılaşma gibi soysa-kültürel etkenlerin yol açtığı dönüşümleri, kriz ve kaos ortamlarında çarpıcı bir biçimde resmeden bu anlayış hala etkisini sürdürmektedir. Figüratif bir yaklaşım çerçevesinde, boyaresim geleneğiyle de çelişmeden grotesk bir anlatımcılığı, postmodern öznenin kendini ifade arayışıyla buluşturmayı denemiş ve bunda başarılı olmuştur.

*“Yeni Dışavurumcu resim olarak ortaya çıkan bu hareket, genel olarak, modernist resme hakim olan biçimsel kaygıları geri plana iterken; gelenek, biçim ve içerik gibi üslupsal özgürlükler ve öznel anlatıları ön plana çıkarmıştır. Bu durum sanatçıların öznelliğini, fantezi dünyasını, anılarını ve korkularını içeren, insana dair unsurların yeniden keşfine yönelik resim tavrı olarak da açıklanabilir”.** Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figür resmine olan eğilimidir denebilir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resmin 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olduğu gözlenmektedir.

Yeni Dışavurumcu yaklaşım, içerik açısından daha zengin, biçimsel unsurlar açısından daha şiddetli imgesel figür ve mekanlar yaratmışlardır. Kimi zaman resimlerde yer alan doğa, kırlar, ağaçlar, günlük nesneler, kendileriyle bağlantılı olmayan soyut bir mekan anlayışı içinde tek başlarına ya da küçük gruplar halinde verilmeye çalışılmıştır. Biçimlerde kaynağı tespit edilemeyen tuhaflık, derinliği olmayan mekan algısı ve ışık, resimde atmosfer olarak bir tehdit unsuru gibi görülmektedir. Yeni Dışavurumcu resimde neredeyse değişmez olan “büyük şehir” konusu sanatçılar için yeni anlamlar ve simgeler yükleyecekleri temel bir düzlem haline gelmiştir.

* Bkz. Gülay Yaşayanlar, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk”, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Bu tavırla ilişkilendirilebilecek ayrıcalıklı örneklerden biri hiç kuşkusuz Anselm Kiefer'dir. Kurguladığı mekanlarla özellikle diğerlerinden ayrık bir tavırla ayrılan Anselm Kiefer, Yeni Dışavurumcu süreçte grupsal oluşumların dışında kendine özgü çalışma biçimiyle hemen dikkat çekmektedir. Orman, ahşap iç mekanlar tahrip olmuş yanmış tarlalar ve daha sonra Almanya için Nazi iktidarının önemli simgelerinden olan ve günümüze kadar kalıcılığının koruması gerekliliği düşünülen mimari yapıları ve tedirgin edici mekanları resimlerinde konu ettiği gözlenmektedir. Bu mekanlar içerisinde yer alan simgesel göndermeler Almanya'nın savaş sonrası yaşadığı durumu sanatçı olarak Kiefer'in ele alması ve bunu *"Almanya için anlamlı olan metaforlarla izleyiciye geçmişin tarafsız sorgulanmasıyla bellek yitiminin engellenmesi olarak sunması söz konusudur"*.^{*} Resimlerdeki mekanlarda kasvetli hava ve derin sessizlik insana çaresizliğini anımsatır gibidir.

Zaten, Yeni Dışavurumcularda konusal olarak güncel yaşama dönük, daha sıradan ama aynı zamanda şiddet ve gerilime bağlı figür anlatımı kalın konturlu ve çok renkli bir desen üzerine gelişen figürü, temel motif olarak benimseyen bir yaklaşımdır. Ve yine ortak olan, resim yüzeyinde sanatçıya sağlanan boyama ve biçimleme özgürlüğüdür. Bakışların figürden öteye giderek şehir yaşamına ve kırsal görüntülere de odaklanması amaçlanmıştır. Bu görüntülerin hemen çoğu, birer kara mizah örneği olacak ölçüde, kent yaşamının geleceğine yönelik öngöründe bulunmaktadır. Kent yaşamına yöneltlen bu eleştirel tavır, kaotik atmosfer içerisinde yer alan sokak kadınlarının portrelerinden oluşan diziler halinde yapılmış resimlerle, gecenin getirdiği bulanıklığı da içine alan sessiz cadde ve sokakların mitolojik imgelerle birleştirilerek gerçeküstücü bir duyarlılıkla resmedildiği gözlenmektedir.

Yeni Dışavurumcu resimdeki imge yapılanmasını oluşturan tanımlayıcı özellik, sanatçının gündelik yaşam deneyimleri üzerindeki olay ve olgulara bakış açısındaki algı farklılığının yarattığı öznelliğin görsel bir anlatıma dönüşmesi de denebilir. Bu noktada sanatçının anlatımda korumak istediği biçimsel çarpıtma ve

^{*} Bkz. Osman Erden, "Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer", **Rh+ Sanat Dergisi**, Mayıs/Ağustos 2003, İstanbul, sf. 66-69.

bozmaların izleyicinin resimle girdiği diyalogda anlaşılır olmasının göstergelerini oluşturmaktadır. Gerek soyutlama, gerekse deformasyon eğilimleri aslında temel düşünceyi daha etkili göstermek amacıyla kurgulanmaktadır. Biçimlerdeki arınmışlık ve renk kullanımındaki serbestlik resimlerdeki şiddeti artıran bir unsur olarak görülebilir. Birbirleriyle uyumdan çok zıtlıkların birliği ilkesiyle açıklanabilecek bu durum resimdeki içi devinimi etkileyen önemli bir unsur olarak düşünülmektedir. Bu nedenle sarsıcı ve şiddetli bir anlatımla diğerlerine eklemlenen bu unsur resimdeki öncelikli yerini almaktadır.

Yeni Dışavurumculuğu daha önce bu bölümde inceleyerek yer verdiğimiz akımlardan özellikle Gerçeküstücülük ile ilişkilendirmeye çalışırsak, ikisi de her ne kadar değişik yaklaşımın ürünleri olan çalışmalar olarak kurulsa da, Yeni Dışavurumculuğun hem konularında, hem de tuvale olan yaklaşımında Gerçeküstücülüğe has rüyayı, bilinçaltını ve hayal gücünü kullanan bir yaratıcılık hissedilir. Yeni Dışavurumculuk sıradan olana nesnel ve kayıtsız bakışın tersine alay, hiciv, eleştiri ve yadsıma ile ilişkilendirilebilir.

Resimlerindeki figüratif anlayışı yerine göre fantastik, yerine göre gerçekçi etkilerle bütünleyen ve özellikle mekan yorumlarında ayrıcalıklı bir duyumsama ile psikolojik ve patolojik unsurlara ilgi duyan Türk ressamları da büyük oranda Yeni Dışavurumcu yönseme dahilinde hareket eden sanatçılardır. Gereçekleri görsel çözümlemeler ile birlikte ilerleyen bölümlerde ayrıca tartışılacaktır. 1980’li ve 1990’lı yıllarda, Türk sanatındaki dönüşümde, figür ilgilerini doruğa çeken denemelerin Yeni Dışavurumcu anlayışın etkilerini taşıdığını söylemek bu noktada yanlış olmayacaktır.

2. BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE SİYASAL VE SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

2.1. 1980 Sonrası Türkiye’inde Sosyal-Kültürel ve Siyasal Değişimler

Bağlamında Sanat Ortamı

Türkiye’de plastik sanatlar ortamı ve çağdaşlık (modernizm) denildiğinde bunun 1980’lere, 1970’lere giden başlangıcını ister istemez dikkate almak zorunda kalıyoruz. Her sanat eserinin sebep-sonuç ilişkisi içinde, öncesinde ve sonrasında yer alan yapıtlarla ilişkide olduğunu düşünerek, sanatta zaman içerisinde süreklilik gibi bir olgudan da söz etmek mümkündür. Belirli dönem aralıklarında yaşanan temel toplumsal ve sosyal olayların en önemlileri 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980 askeri darbeleridir. Bu müdahalelerin toplumun zihinsel yapısında, dolayısıyla sanat ve düşünce hayatında derin izler bıraktığı bilinmektedir. Tabii ki her şeyi bu askeri müdahalelerle açıklamak mümkün değildir. Fakat ortaya koyduğu uygulamayla kurallarla insanları ve toplumsal yapıyı biçimlemeye çalıştığı da bir gerçektir.

Türkiye’de özellikle resim sanatının gelişimi gözden geçirildiğinde, 1950’lere kadar tek tek sanatçılardan çok grup hareketleriyle yeni atılımlar yapıldığı izlenmektedir. Bu durum belki de gelişmekte olan bir sanat ortamının daha da canlandırılmasında aynı görüşleri paylaşan sanatçıların yarattıkları hareketlerin, bireysel çıkışlarından daha etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türk resim tarihinde grup hareketlerinin meydana gelmesinde genç ve yetenekli sanatçıların Batı ülkelerine topluca gönderilmelerinin de etkili olduğu söylenebilir.

II. Dünya savaşının getirdiği zorluklarla birlikte tüm dünyayı etkileyen bu dönemde, 1950’li yıllar Türk Resmi’nin gelişiminde önemli hareketlenmelerin yaşanmaya başladığı belirtilmektedir. Toplumsal çalkantıların başladığı, görüşlerin ve inançların sarsıldığı bu süreçte savaşa katılmamış olmasına rağmen Türkiye’nin ve beraberinde sanat ortamının da etkilendiği bir dönem yaşanmıştır. Sözgelimi

1940'lı yıllarda akademide öğrenimlerini tamamlayan bir grup genç sanatçının, toplumcu-gerçekçi yönelimden/eğilimden hareketle, farklı bir duyarlılığı harekete geçirdikleri gözlenmiştir.

“...figür resminde “toplumcu gerçekçi” etkileri araştıran ve gelişen politik bilinçleriyle gündelik hayata ilişkin tespitler yaparak bir anlamda sosyal bir eleştiriyi de hedefleyen bir grup genç 1941’de “Yeniler Grubu” adıyla “öteki İstanbul’u” betimleyen “Liman” konulu bir sergiyle kamuoyunun karşısına çıkarlar. İkinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle, yokluk ve sıkıntı içindeki toplumsal yaşama özellikle, kıyı-kenar insanlarına yönelik bu sıcak duygulu bakış, bu genç inisiyatif, doğal olarak dikkatleri kendilerine yöneltir.”¹⁴

Bu konuya ilişkin yazılan makale ve kitaplardan yapılan alıntılarla konunun kapsamlı bir şekilde aktarımı sağlanmaya çalışılmıştır. Bunlardan önemli olduğu düşünülen yazılardan biri de Mümtaz Sağlam’ın “Yüzyılın İkinci Yarısına Doğru Türk Resminin Modernizme Atıflı Değişme ve Yenilenme Sürecine Yönelik Bir Değerlendirme ” başlıklı metninde yapmış olduğu tespitler şu şekildedir;

“Türk resminin gelişiminde, toplumsal içerikli ve kısmen siyasal eleştiriyle ilişkili görünen bir sanatsal üretim yönelimi ancak 1940’lı yıllara atfedebileceğimiz bir olaydır. Ancak, bazı ressamlarımızın geçmişte toplumsal sorunlara değinen üretim ve iş kavramlarıyla yoğunlaşmış bir içeriği öncelikli kılma çabaları da söz konusu olmuştur. Bu kapsamda akla ilk gelen örnekler, Avni Lifij’in Kadıköy Belediyesi binası için hazırladığı 1914 tarihli “kalkınma” isimli iki parçalı kompozisyon ile Namık İsmail’in “Tifus” ve “Harman Yeri” konulu resimleri ya da Ruhi’nin “Yol İşçileri”ni anlatan tuvali olabilir.”¹⁵

Burada, toplumsallık çoğu kez, savaş sahnelerinde ya da kırsal yaşamı simgeleyen duygu ve hüznün dolu atmosferi izleyiciye taşıyan dramatik sahneler

¹⁴ Mümtaz Sağlam, “Olaylar Kurumlar ve Kişiler Bağlamında Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları”, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004, sf. 37-38.

¹⁵ Mümtaz Sağlam, “Yüzyılın İkinci Yarısına Doğru Türk Resminin Modernizme Atıflı Değişme ve Yenilenme Sürecine Yönelik Bir Değerlendirme ”, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004, sf. 49-50.

vasıtasıyla bize ulaşan bir durumdur. Giderek toplumsal yaşamın ürettiği sorunlar çelişiklere dönüşen konu tercihleri; salgın hastalıklar ve sağlıksız köylüler gibi, yaşamın diğer yüzünü gösterirken, üretim ve emek kavramlarına dikkat çeken sosyal haklara değimli bir eleştiriyi de, bildiri ağırlıklı bir görsel dilin oluşumu yönünde Türk sanat ortamını gündemine taşırlar.

Konuya siyasallaşma, sanat söylemiyle iktidar ilişkisinden türeyen tavırlar açısından baktığımızda ise; Türk Ressamının konjonktürel gerekçeli, açmaz gibi de görünen çelişkili ruh hallerinin içerisinde kıvrandığı da bir gerçektir. Özellikle savaş yıllarının yol açtığı, olumsuzluklar, Cumhuriyetin ilanı ve devrimler ile birlikte yaşanan radikal değişimlerin yarattığı coşkuyla harmanlanır bu süreçte. Atatürk'ün ölümüyle birlikte, daha duygusal bir yaklaşımla ele alınan sosyal ve siyasal yaşantıya yönelik görsellik arayışında; ilerleme, modernleşme, kadının sosyal yaşam içinde daha etkin bir konum elde etmesi, sanayileşme gibi art-anlam aralıkları kolayca açabileceğimiz bildiri yoğunluğu söz konusudur. Ulusal kalkınma hamlesinin, üretim coşkusu ve modernleşme arzusunun 1940'lı yıllara kadar uzanan süreçteki resme yansıyan yüzünü bu yüzden doğrudan resmi-tarih/resmi sanat gibi planlı ve hesaplı bir hareket olarak tanımlamak yanlış olacaktır.

Birçoğu ulusal kurtuluş savaşına katılmış, bu yılların hüznü ve acı dolu anılarını paylaşmış ressamlarımızın, yani Cumhuriyetin hedeflediği sosyal ve ekonomik kalkınma mücadelesini destekler vaziyette bir tavır almalarını, ulusal önderi merkezde tutan bir saygı ve sevgi çerçevesinde görsel anlatılara konu edinmeleri, Türk plastik sanatlarının kendine özgü olgularından biri olarak görünmektedir*.

* Bkz. Mümtaz Sağlam, “Yüzyılın İkinci Yarısına Doğru Türk Resminin Modernizme Atıflı Değişme ve Yenilenme Sürecine Yönelik Bir Değerlendirme”, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004, sf. 49-50.

2.1.1. Değişen Toplum, Değişen Sanat: 1950’li ve 1960’lı Yıllar

1950’li ve 1960’lı yıllar Dünya / Batı Sanatı’nda soyut dışavurumcu söylemlerin baskın olduğu ve yaygınlık kazandığı bir dönem olarak bilinmektedir. Buna tepki olarak da figür yorumlu bir sanatın “Yeni Figürasyon” un temelleri atılmıştır. Batı’da kavramsal sanatın / Concept Art’ın ve benzeri hareketlerin ortaya çıkışını hazırlayan yıllardır. Türk resminde ise 1950 başları, aynı zamanda grup ve merkezi hareketlerden sıyrılarak kendisini kişisel tecrübelerinde sınayan modern sanatçı/bireyin doğuş tarihi olarak belirtilmektedir. Sanat ve sanatçı açısından düşünüldüğünde, o dönemde ortaya çıkan söylemler, sanatçının yapıtı niçin ürettiğini sınımayan, sanatçıyı çağdaşları ile kıyaslamayan ifade biçimlerinden oluşmaktadır. Bu da 1950’lerden sonra bireysel üslup girişimlerinin kişiselleşmeye başladığı bu dönemin manzarasının sanatçı tarafından henüz net bir şekilde algılanmadığı gerçeğini ortaya çıkarıyor.

Yapmış olduğu araştırmalar doğrultusunda, bu döneme dair saptamalar yapan Levent Çalıkoglu “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği” makalesi ile Türk resminde 1950-60 yılları arasındaki baskın söylemin abstre ve non-figüratif sanat olduğunun kabul edilebilir bir genelleme olması durumuna dikkat çeker;

“Bu dönemin kültürel altyapısını, D Grubu eleştirisiyle ortaya çıkan yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı bir süreçten alınan miras şekillendirir: Batı sanatını, mahallî, milli dilde yansıtılması gerektiğini öngörenler, çağdaş sanatın çıkış noktalarının Anadolu sınırları içerisinde üretilen yerel-folklorik sanatlarda mevcut olduğunu iddia edenler, halk estetiğinin sürrealist olduğunu düşünenler, kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtanlar, "milli sanat" uğruna halk sanatına ya da minyatür sanatına dönülmesi gerektiğini savunanlar, Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat ve kaligrafi sanatının, motifsel duyarlılığa sahip canlı renkler ve coşkulu çizgiler barındırdığını vurgulayan görüşler...”¹⁶

¹⁶ Levent Çalıkoglu “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği”, www.sanalmüze.org/paneller, (Erişim: 12.10. 2008).

Türk resminin süreç içerisindeki gelişimi düşünüldüğünde modernizmin seyrini ve 1950'li yıllardaki soyut sanatın ne tür çabalarla şekillendiğini göstermesi açısından önemli tespitler olduğu düşünülmektedir. Yine bu dönemde Çalikoğluna göre; *“1960'lar, çağdaşlık adına disiplinlerin kendilerine ait felsefe geliştirdikleri bir dönem olur. Yeni olma arzusu, toplumsal-ekonomik ve kültürel yapı üzerine çok renklilik olarak yansır. Batı sanatının Picasso ve Matisse haricindeki eski ve yeni kilit isimlerini (Hartung, Klee, Kandinsky, Bazainne, Manessier, Da Silva..) keşfeden ve kendilerini bu yeni isimlerle sınayan üslup çeşitliliği, bu dönemin en belirgin özelliğidir.”*¹⁷

Öte yandan, 1960'lı yıllar tüm dünyada II. Dünya Savaşı sonrasında bir rahatlama ve gelişme dönemi olarak da nitelenmektedir. Türkiye'de de 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklar çerçevesinde, özellikle gençler üzerinde önemli etkiler yaratacak olan bir dönem başlamıştır. Bu dönem Cumhuriyet'in kültür tarihinin atılımcı dönemlerinden biridir denebilir. 1968 yılının, dünyada olduğu kadar Türkiye'de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakan, bir uyanış ve değişim döneminin göstergesi olduğu düşünülmektedir.

Sanatçılar bu dönemde figürü bir etüt aracı olarak görmek yerine farklı biçimlerde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek bu alanda ifadelendirmenin başlıca ögesi haline dönüştürmüşlerdir. 1960 sonu ve 1970 başı, soyut resim dilinin bir ölçüde "akademikleşmeye" başlayıp kısmen geriye çekildiği bir dönemdir. Buna karşılık geleneksel figürün karşısına, bünyesinde eleştiriyi ve ironiyi barındıran, varoluşsal kaygılarla düşlem ve gerçeğin bir arada verilmeye çalışıldığı yeni figüratif resmin oluşumu görülmektedir. Bu oluşum sürecinde figürün, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü, görünüşteki bütünlüğüne karşılık özünde parçalandığı, gündelik referanslarının yanı sıra hayali bir düzlem içerisinde çözülmeye çalışıldığı bir figür oluşumu gözlenmektedir.

¹⁷ Y.a.g.e. www.sanalmuze.org/paneller, (Erişim: 12.10. 2008).

İlk günden bu yana kendisini neredeyse figüratif dilde ifade eden Türk plastik sanatları, 1960'ların getirdiği özgürlükçü ortamın etkisiyle masaya yatırılır. Kendisine güvenen yenilikçi bir dil ile eskinin yerine alternatifinin arandığı bir geçiş süreci yaşanır. 1970'li yıllarda politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilenildiği görülmektedir. Bununla beraber Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970-80'li yıllar arsında toplumsal çalkantıların bir sonucu aynı zamanda bir tür sosyalist gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Bu on yıllık dönem, eleştiri ve ironiye yer veren bir resim ile ulusal meseleleri öngören bir diğer figür resminin karşılaşma alanıdır. Ayrıca bu dönem, farklı söylem ve önerilerin izleyiciye sunulduğu ve izleyici tarafından kabul gördüğü bir zaman dilimi olur; salt estetik sorunlara yönelik çabalar, malzeme ölçekli anlatımcı arayışlar, kavramsal sanatı, fotogerçekçiliği anlamaya çalışanlar, toplumsal eleştiriye ironi, absürd, hümor ve fantastik imgelerle ifade etmeye çalışan girişimler oluşturmaktadır.

Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımı ve gerçekçi mekân kurma isteği, 1930'ların modernizmiyle yerini konstrüktif bir mekana bırakmış, 1960'lı yılların sonuna doğru da, bu konstrüksiyon anlayışı tamamen terk edilerek, özellikle Mehmet Gülerüz, Gürkan Coşkun (Komet), Aleattin Aksoy ve Utku Varlık'ın çalışmalarında mekan, konunun özelliğini güçlendiren, gerçek dışı ve tanımlanamaz bir unsur olarak yer almaya başlamıştır. Bu sanatçıların üretimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular birlikte verilmektedir. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama geçmişleri olduğunu düşündüğümüz kişiler, aşkları, hüzneleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulmaktadır.

Yine bu yapıtlarda çoğu kez ince toplumsal bir hiciv, düşlemin ve duyarlılığın dünyası canlandırılmaya çalışılmaktadır. Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir. 1960 sonrası olduğu gibi 1980'lerde Türk resim sanatı için bir kırılma noktasıdır denebilir. Sorunlara tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevaplar üretme çabası içinde olan sanatçılar, kültürün farklı alanları ile

sanat arasındaki ilişkinin çeşitliliğini hem birey hem de kimlik ölçeğinde ararlar.1980’li yılların üretiminin D Grubu’yla başlayan yapıt ve düşünce birlikteliğinin gittikçe ivme ve yoğunluk kazanan devamı olması, bu gelişmenin kendi içinde değişimlere uğramasına engel olmamıştır.

1980’li yıllarda, bir kuşak çatışması, geçmiş sorgulama, uzak geçmiş yönelme vardır. Batı Sanatı ile bilinçli bir hesaplaşma dönemine girilmiştir. Yapıtlarda içerik ve düşünce bir gerilim alanı oluşturmaktadır. Gelenek, yenilik, kitle kültürü-yüksek sanat, geçmiş-gelecek, soyutlama-temsiliyet gibi karşıtlıklar arasındaki ilişki alışagelmış çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercihler yapma zorunluluğu ortadan kalkmaya başlamıştır. Yine de bu değişim içinde yukarıda sözünü ettiğimiz modernist ideolojilerden moderni sorgulayan ideolojilere geçiş çok belirgin olarak görülmemektedir.

2.1.2. Postmodern Kırılmanın İzinde: 1970’li ve 1980’li Yıllar

1980’lerin sonlarına doğru beliren ve 1990’larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm, üçlü sarmal bir hareket olarak kendini doğurmakta ve bugüne kadar gelmektedir. Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini, bu süreçte beliren düşünce şeklini değiştirdiği görülmektedir. Türkiye sınırları içinde üretimde bulunan sanatçılar, toplumun gelenek, yenilik, otorite gibi değerlerine karşı, biçimsel ve içeriksel bir “yenilik” anlayışını, anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş halini, 1980’li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamıştır. Adeta bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat, bu dönemin sanatçıları tarafından bir özgüven ve varoluş sorunsalı olarak ele alınmıştır. Resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde daha çok gündeme gelmiştir, malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı yerine, sanatın ne olduğuna dair, ontolojik, düşünsel referanslara dayalı üretim biçimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. 1980 sonrası süreç, kültürel, sosyo-ekonomik ve politik olarak ne kadar çetrefil ve inişli-çıkışlı dinamiklerle yüklü ise, ortaya çıkan eserler de aynı kaçınılmaz yazgının izlerini taşımaktadır.

1980’li yıllarda kültür hayatında medyaya karşı ilgi uyanmış, günlük ikonografi önem kazanmış, biraz halktan yana, entelektüellere karşı bir eğilim baş göstermiştir. Sanatçı bu süreç içerisinde toplumsal yapının oluşumunu yönlendiren ve bir şeyi iletmektense, inşa eden medyanın ve popüler kültürün baskın gücüyle de mücadele etmiştir. Gerçeği yapaylaştıran, anlamın sahip olabileceği gerçeklik duygusunu silen ve yeni bir gerçeklik hali ile toplumu hissizleştiren medyanın yapaylık durumunu eleştirir. Medyanın ürettiği açmazlara, dallanıp budaklanan çelişkilerine karşı duran sanatçılar, ortaya çıkan bu yeni yapının ahlaki düşünce ve siyasal analiz düzleminde nasıl sorunsallaştığını inceler. Beral Madra’ya göre;

“Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki yeni üretici ve kompleksiz ilişkinin başlaması modernizm ile 80’li yıllar kültürü arasındaki, en önemli ayrımdır. 1980’li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına, çoğu kez siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri) vurgulayan, kara mizahı ve vurucu bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam olarak kopuk olmamakla birlikte, kopuşu hazırlayan bir nitelik taşır.”¹⁸

Duygusalılık açmazını reddeden bir duyarlılık bu dönem için karakteristiktir. Bazen duyarlılığı da yitirmek pahasına, insan gerçeğine ait özlü bir sorun olarak erotizmin yoğun bir biçimde gündemde oluşu gene bu döneme ait bir olgudur. Kentleşme sorunlarının karmaşık ve aşırı hızda bir tempo yüzünden doğru çözümlere ulaşmadan büyümesi, kentlerin tarihsel doku yönünden büyük zararlara uğraması, metropol ölçeğine ulaşan boyutların kitlesel ve bireysel düzeylerde farklı niteliklerde bunalımlara yol açması, halk kültürünün yozlaşmasıyla seçkin kültürün etki alanının belirlenmesi de gene bu dönemin sorunları arasında görünmektedir. 1950’li yıllardan bu yana büyük bir hızla gelişen Türk resim sanatının, modernleşme sürecinde üslup zenginliği giderek artmıştır denebilir.

Türkiye’nin toplumsal hayatında meydana gelen çalkantılar ve bunalımlar sonucunda sanatta ve sanatçıda meydana gelen dramatik unsurlar, zamanla sanatçının peyzaj, natürmort gibi klasik temaların sükunetle tekrarına elvermeyen ruhsal

¹⁸ Beral Madra, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, Yayın Tarihi: 2005, www.felsefekibi.com/sanat/yazilar modernden postmoderne, (Erişim: 9.12.2008).

gerilimlerin serüvenlerine dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Bir yandan da kırsal temalar bırakılıp kent gerçeklerine yönelindiği görülmektedir. Figüratif anlatımda yoğunlaşmayı ve farklı olma isteğini yaratan, “yeni-figürasyon” eğilimi ve 1970’lerdeki özgünleşme çabaları, 1980 sonrasında kişilik sorununu çözümleyen sanatçılarla bireysel anlatımlarda çeşitlilik yaratmıştır. Dışavurumcu ve lirik anlatımların ağırlıklı olarak benimsendiği bu yıllarda, usta sanatçı kimliklerini belirlemiş 1920 ve 1930 kuşağı sanatçıları, biçemlerini değiştirmeden, ancak teknik yönden daha yetkin olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Türk resminde 1980’li yıllarda, figüratif anlatımda görülen yoğunlaşma ile birlikte, sanatsal gelişim grafiğinin yükseldiği ve etkin bir sanat ortamının yaratıldığı görülüyor. Biçemlerinde usta sanatçı kimliklerini ve yetkin teknik güçlerini anlatım çeşitliliği içinde ortaya koyan sanatçılar, sanat piyasasının da güçlenmesinde ve giderek büyük sanat müzayedelerine dönüşmesinde etkili olmuşlardır. Ancak, tablo resmin ticari meta olarak kazandığı bu önem, bazı sanatçıları arza göre resim üretimine yöneltmekle olumsuz etkiler de yaratmıştır.

Aynı şekilde 1970 ortalarında ortaya çıkan ve 1980 başlarında güçlenen galericilik olgusu da bu dönemin dominant yapısını belirler. Bu farklılığı belirleyen esas meselenin ise liberalizm olduğu belirtilmektedir. Bu yeni yönelim de liberalizmin özerk bir Türk sanatı meydana getirmediği gerçeğiyle de karşılaşmaktayız. Ancak liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle, resmin bir meta ve yatırım aracına dönüşmesinin sanat yapıtı üzerindeki olumlu etkileri de yadsınamaz.

1980’lerin figüratif resim gelişmesinde etkileri güçlü olan 1940 kuşağı sanatçıları ise, dışavurumcu anlayışlarında, renkçi-lekeci anlatımlar ve yarı-soyut biçimlendirmelerle, özgün yorumlarına ulaşmışlardır. Türk resminde, 1980’de güçlenen “fantastik-gerçekçi” eğilim ise, “yeni-figürasyon” akımının, “dışavurumcu-sürrealist” yönündeki araştırmaları ile psikolojik ve toplumsal eleştiri yüklü yorumlarından temellenmiştir.

2.1.3. Modernizm Tartışmaları Ekseninde Türk Resminin Yapılanması

Ülkemizde birçok kavram gibi yerine oturmayan modernizm, postmodernizm ve bunların etkisindeki sanatın, belki de insanın alışmaya eğiliminin de etkisiyle tartışılmıyor olmasının ya da yapılan tartışmaların en azından belirli çevrelerle sınırlı kalması nedeniyle, Türk Resmindeki modern ve postmodern kavramlarının oluşum sürecinin üstüne gitme dürtüsü yarattığını belirtmek gerekmektedir. Çağdaş olmayla eş anlamlı olarak anılan bu kavram Tourin'e göre; *“Modernlik fikri kendisini, bir kültürel oluşumun tam tersi olarak, yani nesnel bir gerçekliğin gözler önüne serilmesi olarak tanımlamıştır. Bu nedenle de adı konmuş olmaktan çok polemik bir biçimde ortaya çıkar. Modernlik karşı-gelenektir, sözleşmelerin, görenek ve inançların devrilmesi, tikelliklerden çıkarak evrenselliğe girme ya da doğal durumdan sıyrılıp akıl çağına adım atmadır”* olarak tanımlanmıştır.¹⁹ Türk sanatının özgünlüğünü tartışabilmek için bir modernizm tanımı yapmak kaçınılmazdı kuşkusuz. Alain Touraine'in bu tanımında belirttiği gibi, modernizm her şeyden önce bir polemik olarak ortaya çıkmakta.

Batıdan Oryantalizm ve Empresyonizm ile gelerek geleneksel resmimize (minyatürler ve halk resmi) müdahale eden modern sanatın göstermiş olduğu gelişim ve değişim, primitiflerin resimlerindeki geleneksel resmin naifliğini anımsatan bu üslup yapılanması, modern resme içten gelen bir direniş olarak düşünülebilir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda gerçekleştirilen “ulusal kaynaklara” eğilme yönelimleri bu nedenle gerçekleştirilmiştir denebilir. Beral Madra'nın konuyla ilgili yapmış olduğu bir tespitte de;

“Türkiye’de, modern sanatın bazı yönleri yaşanmamıştır. Türk resminde Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi modernizmin belkemiği olan akımların izine rastlanmaz. Buna karşılık şiirsel, duygusal yönü ağırlıklı olan Post Empresyonizm, Fovizm’in benimsendiğini görmekteyiz. Kübizm ve Ekspresyonizmin soyuta kapılar açan düşünsel yönünden çok, gerçekçiliğe kapı açan biçimsel yönünün yeğlendiği izlenir. Bu akımların etkileri bugün bile sürmektedir, hem sanatçıların tercihleri açısından, hem de izleyenin beğenisi açısından. Geriye baktığımızda Geç Ekspresyonizmin ve

¹⁹ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Yeni Nesnelciliğin ideolojilerinin siyasal ve ekonomik gelişmelere koşut olarak bir dereceye kadar içtenlikle yaşandığını görüyoruz. Öyle ki ancak modernizmden kopuş var mı, yok mu? diye sorduğumuzda, bu ideolojiden kopuş var mı, yok mu? dememiz gerekiyor. Bu iki akımın da temelinde toplumsal eleştiri ve gerçeğin alegorik olarak yansıtılması vardır. Beckmann, Grosz, Leger'de izlediğimiz bu akımların ülkemizdeki temsilcileri Neşet Günel, Mehmet Güler, Neşe Erdok, Özer Kabaş, Alaattin Aksoy gibi sanatçılardır. Bunun yanında sürrealist ve düşsel gerçekçi içerikler yansıtan Komet, Bilge Alkor, Utku Varlık, Burhan Uygur gibi bir grup sanatçı da yine modern, ideolojileri uygulayanlar olarak belirlenebilirler.”²⁰

1950 ile 1960 yılları arasında doğan sanatçılar aslında bir kopuş gerçekleştirmeyi düşünmediler, ancak siyasal, ekonomik, toplumsal değişimler, onlara daha geniş seçenekler ve açılım alanları sundu. 80'li yıllarda postmodernist bir sürecin özelliğiyle uyuşan bu kuşak sanatçıların dinamik üretimiyle karşılaşmaktayız.

Türkiye’de modernleşmenin çoğu zaman Batılılaşmayla eşanlamlı tutulduğu belirtilmektedir. Sanatçılar tarafından bu modernleşme modernist olmak değil, günün gereğini yakalamak olarak algılanmıştır. Modernin asıl büyük çıkmazı olarak estetiği gösteriyor Hasan Bülent Kahraman: “*Türkiye’nin modern estetiği yok. Bunu oluşturmaya yetecek zaman bulamadı*”.²¹ Modernleşme sürecini değerlendiren Madra ise;

“80'lere kadar geçen zaman içerisinde, bundan hoşlansak da hoşlanmasak da Batı'ya öykünme had safhada oldu. Bunu ne 60'lardan beri satamayacağını, sevilmeceğini, göz ardı edileceğini bilen ve tüm eleştirilere rağmen kavramsal çalışan sanatçılar, ne de tamamen kendine özgü üsluplar geliştirerek dünya çapında olmayı çoktan hak etmiş kişiler bozabildi. Bunun sonucunda üretim, geleneksel motiflerle bağdaştırılan soyut resim ve heykeller ve durmadan bastırılan sol eğilimlere çekingen göndermeler yapan, anlatımcı figüratif resimlerle sınırlı olmaktan kurtulamadı.”²²

²⁰ Beral Madra, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, Yayın Tarihi: 2005, www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar modernden postmoderne, (Erişim: 9.12.2008).

²¹ Hasan Bülent Kahraman, “Modern Olanın Sorunları”, **Radikal Gazetesi**, Yayın Tarihi: 6.1.2005, (Erişim: 17. 12. 2008).

²² Beral Madra, “Günümüz Sanat Modern ve Postmodernin Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi de Değil!”, **Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, İstanbul, 2004, sf. 96-97.

Buradan yola çıkarak: Modern anlamdaki Türk sanatının, güçlü bir Batı etkisiyle yoluna başladığı ancak çağdaş gelişmeler içine, Batı'yla eş zamanlı olarak girmediğinden söz edilebilir. Batı'da bir ideoloji olan ve gerçekte akademik üslup tarafından desteklenen oryantalizmi karşısına alan modernist sanat, bizde oldukça farklı bir biçimde kendini göstermiştir denebilir. Buradan Modernizm gibi postmodernizmi de sorgulamadan aldığımız gerçeğiyle karşılaşmaktayız. Bu süreçteki olgulardaki değişim 12 Eylül sonrası sanat ve sanatçılarla beraber farklı bir döneme girmiştir. Ne var ki sanatçılar arasındaki bireyselleşmenin iyiden iyiye çözülüp dağılmış olması, ilerleyen süreçte yeni bir bütünlük değil postmodern bir parçalanma doğuracaktır.

Gerçektende 80'li yıllara çağdaşlığın gereklerinin yeniden gözden geçirilmesi düşüncesi egemen olmuştur. Çağın gerçeklerinin bilincinde olmak, ortak dünya bilincine sahip olmak, bilim, teknoloji sanat birlikteliğine, bireysel sorumluluk ve yaratıcı düşüncenin önemine inanmak gibi modernizmden gelen bir takım çağdaşlık olgusu birey olarak sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorunların, sorumlulukların, çelişkilerin ortamında toplumsal kurallarının yeniden gözden geçirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kuralların karar vereni yansıttığı düşüncesinden yola çıkarak, bu değişimin ancak insanların değişmesiyle olanaklı olacağı düşünülmektedir. Toplum içerisindeki bireyin davranış biçimlerindeki bir takım değişiklikler (akıl, muhakeme, davranış biçimleri...), post-modern söyleme göre, geleceğe doğru giden toplumlarda geçmişini geri aynasında izlemeyi öğrenmekle ilişkilendirilmiştir.

Yüzyıl sonu yaklaştıkça geleneksel çöküş ve kurtuluş görüşleri gittikçe ayrı ayrı 'her şeyin sonu geldi' duygusuna dönüşmüş; ideolojilerin, sanatın, toplumsal sınıfların, sosyal demokrasinin, sosyal devletin sonu geldi düşüncesi yaygınlaşmaya başlamış; küçük anlatılar büyük anlatıların yerine geçmiş ve bunların toplamı Modern-sonrası (post-modern) başlığı altında toplanmıştır. Modern-sonrası, uluslararası sanat ve kültür ortamında 60'lı yılların başından bu yana modernizmden kopuş sürecini tanımlıyordu. Resimde soyut dışavurumculuk, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsiliyet uğraşları, filmde büyük adlar ve modern şiir yüksek

modernin son olağanüstü biçimleri olarak görülmekte ve modernin bunların içinde kendisini tükettiği görüşleri yaygınlaşmaktaydı. Bu kopuş, her dönemde ortaya çıkan üslup ve moda değişikliklerinden ayrı bir olay mıydı, yoksa yeni bir açılımın başlangıcı mıydı? Bu soru sanat ortamının en önemli tartışması haline gelmiştir diyebiliriz. Madra'ya göre şöyle ifade edilmektedir;

“Türkiye’de Modern-sonrası üretimin özellikleri 80’li yılların ortasında gündeme geldi. Modernin yüzyıllık geleneğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bu süreç, Türkiye’de kendine özgü nitelikte modernizmin tamamlanmamışlığı içinde gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye’de 80’den sonra yaşanmaya başladı. Modernden köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye’de her yönüyle tamamlanmış bir modernizm yaşandıysa, bu modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir, yaşanmadıysa, hesaplaşma da tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır. Eğer, Türkiye’de Modern sanat sürecinde, söz gelimi 1920’lerle 1950’ler arasında, Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm, gibi, evrensel yapıyı, toplumsal düzeni, bireyi ve bilinçaltını irdeleyen ve modernizmin belkemiği olan akımlar yaşanmamışsa, büyük ölçüde tinselliğe yatırım yapan dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmişse, bu bir tamamlanmamışlık göstergesidir.”²³

1980’lerde soyut ile figüratif resim arasında geçen tartışma, 90’lara geldiğimizde tuval resminin sorgulanması, daha doğrusu dışlanmasına bırakmıştır yerini. Geçmiş topyekûn yadsıyan bir tutumla değişmeye çalışan sanat ortamı, bienal heyecanı ve gelenekten kopma çabaları sanatçılar arasında iyiden iyiye önem kazanmıştır. Sanat yapıtının çağdaş kültürün nesne ve pratiklerini gereği gibi temsil edip etmediği konusundaki endişeler, gündelik yaşamdaki kültürel yakınlığın ortaklıkları, sistem içerisinde hem sıkıştırılıp hem de özerk bırakılan sanatçının mekânın, sınırların ve söylemlerin yıkıldığı bir dönemde kendi sanat yapısını oluşturmadaki endişeleri sanatçı ve üretimlerinde bir takım yenilik arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar yapıt ile göndermesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilmelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünüyorlar. Dolayısıyla sahibinin açık

²³ Beral Madra, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, Yayın Tarihi: 2005, www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar modernden postmoderne, (Erişim: 9.12.2008).

imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınıyor, "yüksek" ve "aşağı" kültür, "seçkin" sanat ve "kitle" sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılıyor. Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak karşımıza çıkmakta.

1980'li yıllara kadar modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları şimdilerde yerini düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provakatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devrediyor gibi görünmektedir. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve bunun aynı zamanda yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliği olarak belirtilmektedir. Dolayısıyla 1990'ların dilinin, salt estetik kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yöneldiği gözlenmektedir. Sanatçıların yapıt için öngörülen öncelik ilişkilerine bakışlarının değiştiği, sanat yapıtının kendi kendisine işaret etme sorumluluğunun ortadan kalktığı bir süreç yaşanmıştır denebilir. 1990 başlarında, tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık genç bir kuşağın ortaya çıktığı gözlenmektedir. 1980 kuşağının deneyimlerinden, televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar aynı zamanda inter-disipliner bir bilinç niteliği taşımaktadır.

Anlatımın sürekli karşıt bağlar yaratacak şekilde çoğaltılması ya da tam tersi dışlanması, ana öykünün eğretileme olarak kullanılıp asıl öykünün ne olabileceğini gizleyen anlatı biçimleri (yeni bir artalan oluşturma), hiçbir özellik ilkesine ya da düzene bağlı olmayan imgelerin yan yana istiflenmesi gibi....konuların yer alması hem resim hem de kendisini farklı tipik özelliklerle ifade eden genç kuşağın özellikleri arasında yer almaktadır. Anlaşılabileceği üzere 1990'lar, kültürel meşruluğun salt elit bir söyleme hapsedilemeyeceği, ötekini temsil eden ifade biçimlerinin artmaya başladığı bir döneme işaret etmektedir.

Özetle Türk Resminin son elli yılı üzerine genel olarak bir değerlendirme yapacak olursak, gelişimi anlamının en iyi yolu onu karmaşık bir eşzamanlılık olarak; kültürel pratiğin farklı alanları ve toplumsal alandaki diğer gelişimleri

anlamakla ilişkilendirebiliriz. Fakat Türk Resmini Batılı bir gelişimin eşzamanlılığı ile kıyaslayarak ele almamız mümkün görünmemektedir. Doğu ile Batı arasında sıkışmış bu coğrafyada Türk resmi bu süreci çağdaşlaşma politikalarının yönlendirdiği kendine özgü dinamiklerle oluşturmaya çalışmıştır. Bu zaman dilimi içerisinde modern olma ve zamanı yakalama isteğiyle yayılmaya çalışan Türk resim sanatı bir takım kültür politikalarıyla dünya ile diyalogunu arttırmaya çalışmış yurtdışına giden öncü sanatçıların girişimleriyle bu süreci kendi lehine çevirmeyi başarmıştır denebilir.

2.1.4. 1980 Sonrası Türkiye’de Sosyal ve Kültürel Değişim

1980’li yıllardan itibaren Türkiye’deki kültürel değişim kendinden önceki dönemlere göre farklı yapısal özellikler taşımaktadır. Kültürel çoğullaşma ya da kültürün parçalanması olarak tanımlayabileceğimiz değişim bu dönemde kendisini birçok alanda birden hissettirdi. Kısa bir zaman aralığında yaşanan bu gelişmeleri özellikle 1970’lerde kapitalist dünya ekonomisinin içine girdiği yapısal kriz sonucunda değişen ekonomik ve politik stratejilerine bağlamak da mümkündür. Şimdilerde sıkça kullanılan “Küreselleşme” kavramı, aslında yaklaşık olarak 1980’lerin başında ortaya çıkmaya başlayan yeni eğilimleri ve süreçleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bu hareket, yerleşik kurulu düzen ve onu temsil eden tüm ilişki biçimlerinde kırılma yaratmakla kalmamış, aynı zamanda “şimdi-şu an olan” ile kökü geçmişe uzanan modernist eğilimler arasında da bir gerilim yaratmıştır. Küreselleşme sürecinin ivme kazandığı sonraki yıllarda, sistem karşıtı hareketlerin hızla arttığı sömüren/sömürülen, yöneten/yönetilen kesimin ilişkileri yeni biçimler aldığı rahatça görülür. Tam da bu yüzden emekçi sınıf ve kesimlerin özgürlük, eşitlik, adalet arzuları ve beklentileri her zamanki önemlerini korumaktadır. Daha insancıl bir dünyanın kurulması, ancak bu sınıf ve kesimlerin bilinçli, kararlı ve etkin mücadelesine bağlı olarak sürmektedir. Türkiye’de yaşanan değişimin önemli kaynaklarından biri durumuna gelen küreselleşme, özetle belirtmek gerekirse bir model olarak 1980 sonrası ekonomik ve sosyal yaşantıya yön veren temel etkenlerin başında gelir.

Öte yandan; 1982 Anayasasının hemen hemen tüm alanda getirdiği sansür, yasak ve baskılar toplumsal yaşantıda, sanatsal, bilimsel üretimde ve bireyler arası ilişkide hatta bireyin kendisiyle olan ilişkisinde çok derin psikolojik yaralar açmıştır. Bu atmosferin getirdiği yeni toplumsal ortam, neredeyse; düşündüğünü söyleyemediği için minimal düşünce biçimleri içinde sıkışan, hapsolan, edilgen, bireysel yaratıcılıkta ve üretimde kısırlaşan, başkaldırmayan bir insan topluluğu ortaya çıkarmıştır. Böyle hastalıklı bir durumun toplumda bıraktığı derin patolojik izler, bastırılmış suçluluğu, aşağılık duygularını arttırıp bir yandan insanları saldırganlaştırırken, diğer yandan yeni kurtarıcıları, otoriteleri gereksinir hale gelmiştir ki günümüzde bu durumlar oldukça zengin örneklerle yaşanmaktadır.

Değişen siyasal, ekonomik ve sosyal koşullar toplumda birinci amacın kolay yoldan para kazanmak ve kısa sürede “köşe dönmek” olduğu inancını kabul ettirir. Paranın aşırı değer kazanması maddi değerlerin ön plana çıkması, namus, ahlak, kanaatkârlık gibi kavramların değişmesine yol açmıştır. Para, insan ilişkilerini çıkar ilişkisine dönüştürmüştür. Manevi değerlerdeki çöküntü hukuksal alandaki boşluklarla birleştiği zamanda ciddi bir çöküntü yaratmıştır. Toplumda daha önceki yıllara göre farklılaşan istekler geleneksel yapının da değişmesini beraberinde getirmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin ve dışa açılmanın getirdiği çok renklilik istekleri ve ihtiyaçları bu doğrultuda yönlendirmiştir. Lüks yaşama düşkünlük ve paranın sağladığı imkânlarla istenilenin elde edilmesi bir “gösterişçilik” olayını gündeme getirir. 80 sonrası liberal kalkınma hamlesi ile yetişen gençler için de toplumun bulunduğu ortam hiç iç açıcı görünmemektedir. Değer yargılarındaki değişimlerin gençliğin apolitik, özentili, bir şekilde yetişmesine yol açtığı belirtilmektedir. Yalçın Küçük bilinen bu gerçeği şu biçimde ifade eder: “60’lı yılların gençliği umutlu ve kendine güvenlidir. 70’li yılların gençliği ise örgütlü ve mücadelecidir. 80’li yıllara gelindiğinde korkan ve mücadeleden kaçan, rahatına düşkün bir gençlikle karşılaşılır.”²⁴

1980’lerle birlikte, dünya yeni bir gelişmeye daha tanık olmaktadır. Teknoloji alanındaki gelişmeler ve yenilikler, zaman ve mekân düzeyinde önemini ancak

²⁴ Yalçın Küçük, “80’li Yılların Gençliği”, **Nokta Dergisi**, Sayı: 22, 1989, sf. 60.

bugün yeni yeni kavradığımız bir dizi önemli sonuçlar doğurmuştur. Bugüne kadar varlığını sürdüren kitle iletişim araçları, 1980 sonrası Türkiye’inde önemli bir alanı kapsamıştır. Bu süreçte kültürel yaşantı değişimlerinde en belirgin ve en baskın rolü oynayan kitle iletişim araçları (medya), sanat yaşantımızda da önemli farklılıkların, gelişmelerin bir nedeni olmuştur. Örnekte Türk toplumuyla sanatçı arasındaki ilişki, muazzam şekilde farklı yönler kanalize edilmiştir. Toplumun sanata ve sanatçıya bakış açısında medyanın çarpıtıcılık veya cazip olanı bir kar mantığıyla gündeme getirmesi bu değişimin belki de ana kaynağı olmaktadır. Sanatçıyla, sanatçısının üretimleri arasındaki bağlaşıklıkları koparıp tamamen özel yaşantı bağlamında değerlendiren ve aktaran medya algısı, bu özel yaşantıdaki spekülasyon çerçevesinde doğrultusunda sanatçıyla ilgilenmiştir. Bu ilgi bütünü toplumun sanata ve sanatçıya bakış açılarındaki magazine yönelik bir etkiden başka etki alanına doğru genişlemeyi etkilememiştir.

Toplumbilimci Nurdan Gürbilek 80’li yılları tanımlarken, sözünü ettiğimiz çelişkili olguların sanki bir özetini verir: “İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. İç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı yıllardı, ama diğer yandan bütün bu alanların bir bakıma yağmalandığı; kural ve sınımları, ana akım ve kıyı bölgeleriyle yoklanıp adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün bu çeşitliliğe rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar”.²⁵

Dikkat edilirse, 1980’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandığı görülür. Özel hayatın kamusallaşması: Türkiye’de yakın zamana kadar

²⁵ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul 1992, sf. 8-9-10.

“mahrem” kabul edilen, adı konmamış birçok alanın ilk kez 80’lerde kamuoyunun gündemine geldiği; cinselliği, ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldüğü; cinsel eğilimler sınıflandırıldığı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transejsüeller...), kuşakların ayrıştırıldığı (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı....) yeni bir süreç yaşanmaktadır artık... Özel hayatın söyleme dönüştürülmesi sürecinin; giderek Batılı toplumların tarihiyle paralellikler kurarak Türkiye’nin Batılılaşmasının bir kanıtı olarak yorumlandı diyebiliriz.

Günümüzde ise, kapitalist sistemin öngördüğü küreselleşme olarak tanımlanan süreç yaşamı anlaşılır kılmaktadır. ifadesini bulur. Küreselleşme, esasında, kapitalizmin 70’li yıllarda içine girdiği krizi yönetmek ve yönlendirmek üzere ileri sürülen neo-liberalizmin tanımladığı bir projedir. Bu projeye göre bilim ve teknoloji alanında sağlanan olağanüstü ilerlemeler sayesinde dünyanın her yerinde insanlar, hem bolluk ve refaha hem de sınırsız bir seçim özgürlüğüne kavuşur, dolayısıyla toplum üyeleri ve ülkeler arasında var olan ekonomik, siyasal ve ideolojik kavgalar kendiliğinden sona erer. Bu iddialar, gerçekte bugünün reel dünyasını yansıtmamaktadır. Kapitalist sistemin uzun bir süredir durgunluk içinde bulunuyor olması beraberinde yoksulluğu ve işsizliği getirir. Dünya hızla küresel bir yoksulluğa teslim olmaktadır. Gelir ve refah artışının sağlandığı yerlerde ise, bu artış, öne sürüldüğü gibi insanlar ve ülkeler arasında eşitçe paylaşılmaz, tam tersine kıt kaynakların yağmasına dönük vahşi bir rekabet gözlemlenir. Benzer biçimde ekonominin ve pazarın küreselleşmesiyle birlikte gelişeceği öne sürülen karşılıklı bağımlılık ve işbirliğinin yerini ülkeler ve bölgeler arasında giderek artan eşitsiz gelişme alır. Sonuçta türdeşleşen bir dünya değil, giderek kutuplaşan bir dünya oluşacağı sanısı her yeri kaplamaktadır.

2.1.5. Toplumcu Gerçekçi Duyuşlarla Şekillenen Eleştirel Yaklaşımlar:

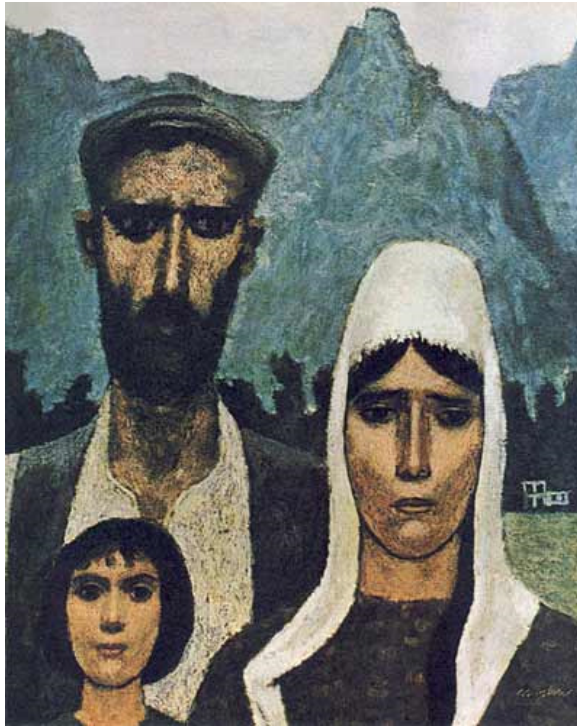
Nuri İyem, Nedim Günsür, Avni Arbaş, Neşet Günal

Bireysel duyarlılığının gizlerini araştıran pek çok sanatçının yapmaya çalıştığı gibi, gündelik dilde karşılığı sınırlı olan olguların anlamlandırılmasına yönelik çabalar, araştırmaya örnek teşkil eden sanatçılarda kavramın öte anlamlarının

keşfedilmesine dönüşmüştür adeta. Bugün pek çok sanatçının metafora yönelerek anlatmak istediği olgu, ironi ile yüklenen yapıtın, öyküleştirilerek oluşturulduğu kanısını ortaya çıkarmaktadır. Hatta bu durum daha da ileri safhalarda trajedi, kara-anlatı, mizah, hiciv ve fantastik kurgulara kadar gidebilmektedir. Araştırmanın temel iki sanatçısı olan Mehmet Güteryüz ve Komet (Gürkan Coşkun) ile üslup özellikleri kısmi paralellikler gösteren Nuri İyem, Avni Arbaş, Neşet Günal, Nedim Günsur, Neş'e Erdok, Alaettin Aksoy gibi sanatçılar, özellikle figür resmini belirli bir atmosfer etkisi altında mekan algısıyla ele almaları bakımından, bu araştırma dahilinde incelenecektir.

1950'li yıllardan önce sanatçılar arasındaki üslup arayışları sonraki yıllarda gelişen ve değişen koşullarla birlikte, yapılan bireysel atılımlarla giderek yerini serbest ve duyarlı biçim anlayışına bırakmıştır. Yine bu dönemde başlayan yeni siyasal süreçte, toplum ve insana yönelen ilgi, figüratif resimde biçim-içerik birlikteliğinin çözüm arayışlarını gündeme getirmiştir. Sözelimi akademide, geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut araştırmalara karşı tavır alan bir grup öğrenci ve genç sanatçı, 1964'den sonra, "Yeni Figürasyon" eğilimi çevresinde özgür arayışlara yönelmiştir. Takriben 1960'da Avrupa'da başlayan "yeni figürasyon" yaklaşımı, Türk resminde de bu akıma koşut olarak dışavurumcu-sürrealist ve toplumsal-eleştirel-gerçekçi yönlerde gelişme göstermiştir.

Öte yandan, Türkiye’de özellikle 1950’den sonra, siyasi ve ekonomik alanlarda yaşanan değişimler ve toplumsal yaşamda ortaya çıkan Batı’ya göç olgusundan etkilenen sanatçılar olduğu bilinmektedir. Gecekondulaşmanın öncesini oluşturan bir takım göstergeler, köyden kente göç temaları bu durumun bir sonucudur denebilir. Örneklerine özellikle Nuri İyem ve Nedim Günsur’da rastladığımız simgesel içerikli tasvir anlayışı, kırsal kesim belgeliği üzerinden giderek zamanla kendine özgü bir dil haline gelmiştir.



Resim 6. Nuri İyem, “Aile”, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Bu anlamda incelediğimiz sanatçılardan, Nuri İyem’in üslubal tavrında, yalın ve etkili figürasyon yaklaşımıyla aşırılıkları barındırmayan yüzeyde soyut kalitede netleşen bir doku anlayışının söz konusu edildiğini vurgulayarak söze başlayabiliriz. Bu arada, sanatçının 1950’li yılların sonlarına doğru, benimsediği şekilsel figüratif anlatımında, belirli ölçüde modülasyon eğilimli tercihleri öne çıkararak mekân/figür diyalektiğine yönelik yeni çözümler aradığına tanık oluruz. Anadolu insanını, onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondu yaşamını ısrarla anlatmıştır. Melankolik halleri ile bu yüzler, giderek zamanı aşan ikonik bir imge olarak Nuri İyem’in sanatında yerini almıştır. Bereketli topraklarıyla ve

medeniyetler doğuran özelliğiyle Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır. Bunu aslında, merkeze Anadolu kadını olarak, psikolojik yaklaşımla, yüz ve göz üzerindeki vurgulu anlatımların peşine düşen ve giderek bu tiplmeyi anonim bir nitelik üzerinde adeta “simge/biçime” dönüştüren bir süreçle sonuçlandırmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden gelen ve Onlar grubu (1946) içerisinde yer alan Nedim Günsür ise yine Türk Resminde figür kaynaklı bir çizgide, gündelik hayata dair gözlemlerin peşinde, toplumcu gerçekçi duyarlılıkla pekişen yapıtlarıyla öne çıkan sanatçılarımızdan biridir. Hatta izlediği gerçekçi çizgide yer yer fantastik unsurlarla zenginleşen bir pentür anlayışını geliştirmiştir. 1960’lı yıllarda “göç” ve “gecekondu” olgusunu bir sorunsal olarak merkeze alan Günsür, çarpıcı bir köy/kent anlatımını özgün bir üslup aralığı yakalayarak ifade eder. Günsür resmini öne çıkaran bir diğer husus ise; hastalık, göç ayrılık ölüm gibi insanlık hallerini özellikle kırsal alana atıflı mekan düzenekleriyle sarsıcı bir atmosfer etkisi yaratarak anlatmış olmasıdır. Onlar Grubu bağlantısıyla anlamını bulan yumuşak renk dokularıyla karşıtlık yaratan bu ifadeci nitelik, 1980’li yıllarda daha kasvetli ve iç-sıkıntısıyla açıklanabilecek görsel etkilerle bütünleşir.

Ahu Antmen’in Nedim Günsür üzerine yayımlamış olduğu makalede, sanatçının resimlerinde 1980 sonrasının renklenen, ama o ölçüde de yapaylaşan, kartpostallaşan çalışmalarının aksine sisli, puslu, gri, uçucu bir ifadeyle yakalamaya çalıştığı öznel duyarlığın resme müdahalesini gözlemekte olduğumuzdan; ayrıca izleyici olarak bizleri, sanatçının bu tür bir sorgulamadan yola çıkarak 'kendi resmi'ni aradığı gerçeğiyle de karşılaştırdığından söz edilmektedir.*

Günsür’ün çalışmalarında gerçekliğin yansımalarını trajik olarak betimlemesine rağmen aynı zamanda lirik bir üslupla da karşılaşırız. Resimlerinde konu olarak tezatlıkları (hüzünle-mutluluğu, savaşla-barışı, ölümle-yaşama sevincini) birlikte işlediği gözlenmektedir. Öte yandan Günsür’un bazı konuları (bayram yeri,

*Bkz. Ahu Antmen, “Bir Dönemin Gözlemcisi: Nedim Günsür”, **Radikal Gazetesi**, 6 Aralık 2006, (Erişim: 02. 03. 2009).

gecekondu...) değişik dönemlerde yeniden ele almasının nedenleri kişinin zamanla olayları değerlendirme ve çevreye bakış açısından kaynaklanan değişime bağlanabilir. Çoğu zaman kurgu gücünün sahnenin gerçekliğini aştığı bu kompozisyonlarda daha kalıcı ve daha inandırıcı sonuçlara ulaşıldığı düşünülmektedir. Ayrıca sanatçının çalışmalarında gözlemlenen simgesel nesne kullanımı (gülen uçurtmalar...) yaşıntının sanatsal platform üzerinde gerçekleştiğini gösteren bir gerçekliğe işaret eder. Günsür, burada ait olduğu coğrafyanın, toplumu ve bireyi kuşatıcı koşullarını da eleştirel yaklaşımla sorgulayan bir tutum da sergiler.



Resim 7. Nedim Günsür, “İstasyon”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x135 cm.

Nuri İyem ve Nedim Günsür ile aynı dönem içerisinde değerlendirebileceğimiz bir diğer önemli olan sanatçı Avni Arbaş, soyut resmin olanaklarını kısmen kendi resmi içinde değerlendirmeye çalışan, bunu kendinden, bakışından ve pentür kaygısından taviz vermeden çalışmalarına yansıtan bir sanatçıdır.

Güncel akımların dışında kalmak, kişisel beğeniye elden bırakmamak ve gözlenen gerçekliklerden hareket etmek, Avni Arbaş’ın 1940’lardan bu yana kesintisiz sürdürdüğü resim sanatının niteleyici özellikleridir. Yabancı ülkelerde kendi kişiliğini kurma ve geliştirme yolundaki deney ve araştırmaları, söz konusu

özelliklerin iyice belirginleşmesini sağlamış resimlerinde oluşturduğu üst dil aktarımına ulaşarak günümüzdeki noktaya ulaşmıştır.

Avni Arbaş doğadan esinlenerek yaptığı resimlerinde, özellikle de Türkiye izlenimlerini yansıttığı 1970 yıllarındaki yapıtlarında, leke değerlerine bağlı kalmış ve resimlerini görüntünün anımsatıcı özellikleri dışındaki ayrıntılardan arındırarak aykırı bir estetik ve kavrayışla son derece etkili çalışmaları ortaya koymayı ilke edinmiştir. Tümüyle soyuta yönelik bir alt yapı ve algılama zemini üzerinde, ayrıntıyı (dahası modeli) göz ardı eden, dinamik bir dışavuruma ya da doğaçlamaya dönük bir boyama ritüelinin duyarlı sonuçlarıyla yüzleşmek mümkündür burada....



Resim 8. Avni Arbaş, “**Balıkçılar**”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x103 cm.

Konunun ilk etkisini dağıtmayan, figürü doğal yapısından uzaklaştırmayan resimlerinde görüntü, hem doğanın belirleyici niteliklerini korur, hem de özgür bir soyutlamaya olanak verir. Deniz yaşamı, tekneler, balıkçılar bu resimlerde insan ve doğa kaynaşmasının özgün motifleri olarak çalışmalardaki yerini alır. Yıllardır uzak kaldığı İstanbul'u ve kıyı yaşamının tatil gözlemlerini tuvallerine aktarmıştır.

Mümtaz Sağlamın yapmış olduğu bir tespite göre de;

“Daha çok gündelik ve sıradan diyebileceğimiz görüntü tercihleriyle karşımıza çıkarak öykünün gücüyle beliren bir derinliğe ve anlam yoğunlaşmasına başvuramaz. Tam tersine, renk ve biçim algısına yön veren kendiliğinden belirginleşen yerel ve toplumsal etkilere açıktır. Tepkiselliği, aykırılığı, toplumcu ve gerçekçi duyarlığı işte tam bu noktada düğümlenir ve sahicilik kazanır.”²⁶

Buradaki aktarım sürecinde, salt biçimsel değerler itibarıyla bile çağdaş resmin gerekleriyle üst düzeyde buluştuğumuzu fark ederiz. Bu eğilimin, onu dingin ve uyumlu bir renkçiliğe götürdüğü söylenebilir. Söz konusu renkçilik, çıkış noktası olarak doğanın bir uzantısı bir tür yansımasıdır. İstanbul Boğazı’nın sisli sabahları, grinin çeşitli tonları içinde eriyen buğulu görüntüsü, sanatçının sık sık başvurduğu plastisite ön koşullu ifade sürekliliğinin önemli örneklerini içerir.

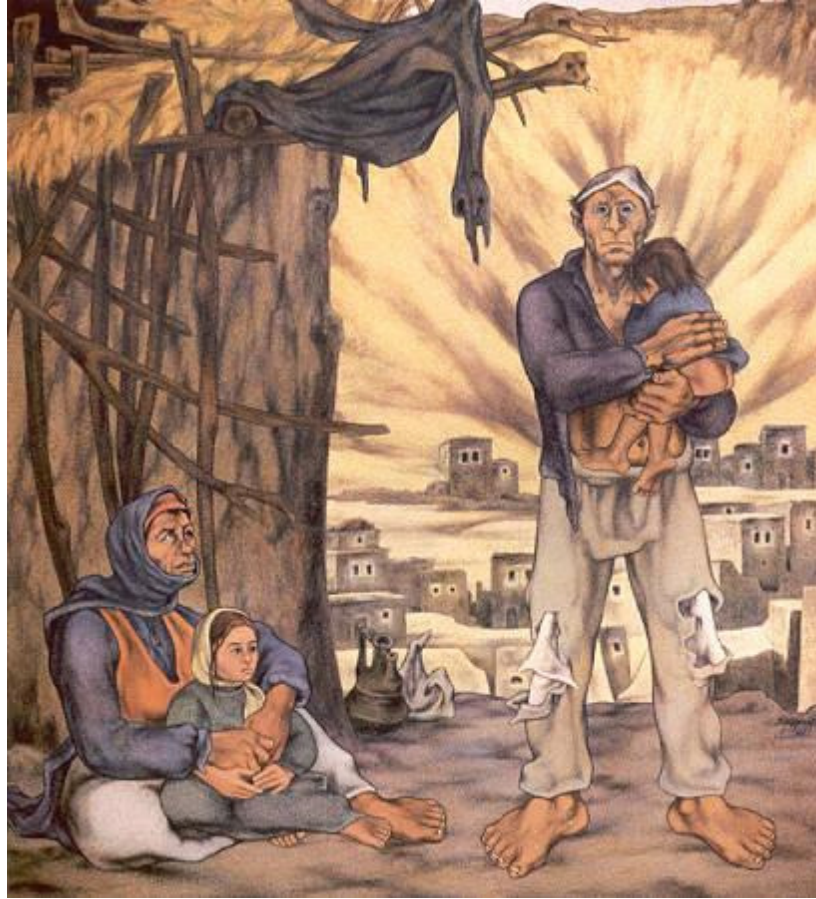
Figür resmine ilişkin bu irdelemede, içeriğe yönelik yeni tavırla, çağdaş insanı kuşatan toplumsal ve içsel yaşam gerçeklerini ele alan, akademi içinde sosyal içerik yönünden diğerlerinden farklı üslubu ile dikkat çeken Neşet Günal’ı ayrı bir özenle ele almak gerekir. Fransa’daki çalışmalarının ardından sanatçının eserlerinde Léger’nin etkisi hissedilmekle beraber, sanatçının yerel özellikleri ön plana çıkaran bir yaklaşımla bu etkilerden kurtulup kendine özgü biçimci bir dili yarattığı gözlenmektedir.

Neşet Günal’ın kendi yaşantı gerçekliğini/içeriğini özgün bir dille yansıttığı resimlerinde öncelikle kendine yeni ard alanlar aradığı görülmektedir. Dayanakları Anadolu insanı ve yaşam gerçeği olan bu resimler, duygusallığın etkili bir şekilde yansıtıldığı, köy insanların sınırları örülmüş yaşamına çarpıcı bir bakış açısı getirmektedir.

Kendi özgeçmişi ile resimlerindeki içerik arasında paralellikler kurulabilen sanatçı, resminin biçimsel sorunlarını akılcı ve eleştirel bir yaklaşımla çözmeye çalışmaktadır. Resimlerinde yer yer dışavurumcu ve gerçeküstü öğeleri de barındırdığı gözlenmektedir. Bunların tümü, sanatçının tavrını belli bir yoğunlukta seyirciye aktarmak için kullandığı öğeler olarak düşünülebilir.

²⁶ Mümtaz Sağlam, “Aykırı ve Gerçekçi Bir Duyarlığın İzinde Avni Arbaş”, **Agora**, Sayı: 34 Kasım/Aralık 2003.

Sanatçının resimlerindeki modülasyon, gerçeğin yansıtılmasını değil gerçeğin akılcı bir yolla yeniden düzenlenmesi ve izleyiciye sunulması olarak düşünülebilir. Toplumsal sorunlara gerçekçi bakış açısını başarıyla yansıttığı resimleri, geleneksel anlatım biçimlerinden farklı bir dille gerçek yaşam kesitlerine dayalı, yalın bir anlatıma sahip toplumsal sorunlara değinen resimlerdir. Bu anlamda bütünlüklü, birbirini izler ya da tamamlar nitelikte olan bu resim dizileri, gerek dönemi gerekse sonraları toplumcu gerçekçilik adıyla bir arada anıldığı örneklerinden ayrıksı bir yapıdadır. Sonraları bu kavram etrafında gelişen tartışmalarda, söylemi herkes tarafından benimsenmiş bu tür yaklaşımlarda bulunan sanatçılara da örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.



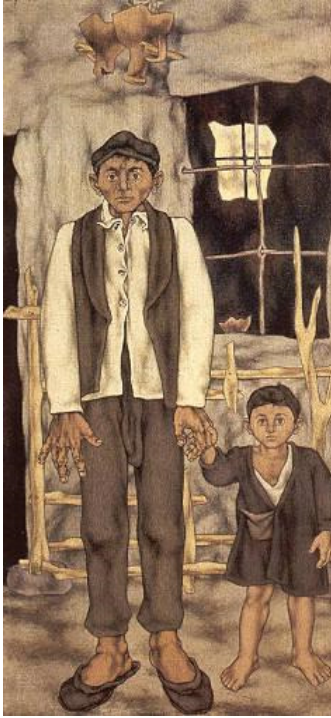
Resim 9. Neşet Günel, “**Yaşantı II**”, 1974, Tuval Üzerine Yağlıboya, 225x200 cm.

Her insana bireysel hitap etmeyi sağlayacak ortak bir imge olan figür öykünün ana kahramanıdır. Sanatçının kendi süzgecinden geçirerek yerleştirdiği

diğer öğeler olabildiğince az şey göstererek izleyiciyi anlamak için zorlayan, kendine çeken bir yapıdadır.

Günel’da geçmişteki yaşantının izlerine takılmaksızın, gerçekliğin insanların yaşam biçiminin dışarıdan algılanarak sorgulama yoluna gidildiği gözlenmektedir. Sanatçı kendini bu durumla hesaplaşmak zorunda hissettiği için konunun belirleyici öğesi olan figürü bu nedenle etkili kılmasını sağlamıştır. Sanat yazarı Mehmet Ergüven bu ilişkiyi yapmış olduğu saptamalarla şöyle tanımlar;

“Figür, figürler, figürlerarası ilişkiler, figür dışı katkılar; Günel’in resminde temel uğrak noktalarıdır bunlar. Ne var ki son halkayı teşkil eden “figür dışı katkı”, Günel’in *eklemlenmeyi* esas alan resim uğraşında en duyarlı bölgelerden birini oluşturur. Nitekim, tanım bile bu gerçeği ortaya koyar-figür dışında kalan katkı’dır; dolayısıyla, olabildiğine tutumlu olmak gerekir. Aslında bütün bunlar birbirine bağlı olup, sahnelemeden (mizansen) mekâna dek bir dizi sorunla iç içedir.”²⁷



Resim 10. Neşet Günel, “**Baba – Oğul**”,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961
193x93 cm



Resim 11. Neşet Günel, “**Korkuluk VIII**”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1988,
184x112 cm.

Günel’in genel geçerliliği olan sahneleme mantığına dikkat edecek olursak figürlerin tamamı Anadolu’da doğa ve toplumun koşullarına karşı direnen insanın

²⁷ Mehmet Ergüven, **Neşet Günel**, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1996, sf. 54.

prototipidir, ya da bu insanlara özgü ortak yazgının metaforu gibidirler. Diziler halinde tasarlanan bu resimlerdeki figürlerin her birinin kendine özgü hikâyesi olduğu gibi birbirleriyle ilişkileri de vardır. Neşet Günal figürü, merkezci bir konumda ele almayı sevmektedir. Resimlerinin büyük çoğunluğunda, orta yerde odaklanan bir figür ya da figür grubu ile onu tümleyen bir nesne dağılımı ve mekânsal oluşum söz konusudur. Mekânsal oluşumlar, genelde fon etkisini aşmayan düzlemsel etkide ve gerçek yanılsama gücünden, derinlikten uzak bir yapıdadır. Resimler rastlantıdan uzak, ayrıntılarla donatılmış bir sahneyi andırır. Bu sahnedeki düzen, içeriği duyarlı kılan ve boşluğu önceleyen figürler, ötekiler ve bunlara eklenmiş boşluk.

2.1.6. Yeni Figüratif İlgiler Bağlamında Beliren Resimde Kara-Anlatı Yaklaşımı: Neş'e Erdok ve Alaettin Aksoy

Türk resminin, 1980'lerde Yeni-Dışavurumcu sanat eğilimi ile gösterdiği Batı'ya koşut gelişim çizgisi büyük ölçüde Yeni-Figürasyon Eğilimi'nin dışavurumcu tavrından temellenir. Batıda birçok ülkede aynı anda görülen ve uluslar arası ortak bir sanat tavrını ortaya koyan bu akıma Türk Sanatçıların katılımı; Batılı örneklerinin etkisinden çok, sanatsal gelişimler ile birlikte, 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların yarattığı içe dönüklük ve sonrasında yaşanan sosyal patlamanın sonuçlarıyla ilişkili görülmektedir.

Örneğe; figüratif resimde, üslup tavrındaki tutarlılık ve süreklilik ile kendine özgün bir yer edinen Neş'e Erdok; öncelikle resmin güne ilişkin biçimsel ve içeriğe bağlı sorunlarının ayrımını çok iyi kavrayan bir sanatçı olarak bu süreçte öne çıkar. Özellikle Neşet Günal'ın, Erdok'un çalışmalarında akademi üzerinden gelerek bugüne kadar ulaşan bir algı ve temsil yorumunun kaynağını oluşturduğunu etkin biçimde gözlemlemekteyiz. Bu bağlamda Mümtaz Sağlam Neş'e Erdok resmi hakkında;

“Kısmen toplumcu-gerçekçi bir tavırdaki gerçekleşen üretim sürecini giderek daha yalın ve doğrudan bir gerçekçilikle bütünleştirerek insani gözlemlerin peşine düşmüştür. Esas itibarıyla “öteki”nin yaşamına dair beyanları olan

keskin bir gözlemci durumundadır. Kendi geliştirdiği görsel dilin olanaklarını kullanarak resimlediği dış gözleme ilişkin yaşam kesitlerinin, içe-dönük bir dünyada karşılık bulan tasarımlar olduğu ise hemen anlaşılır demektir.”²⁸

Öte yandan, Neş’e Erdok’un kentsel yozlaşmanın sanatçı üzerindeki oluşturduğu deformasyonun doğal bir gereği olan eleştirel yaklaşımlarını yapıtlarına yansıttığı söylenebilir. Belki de kent yaşamının zamanla insanda oluşturduğu yalnızlık duygusunu yenmek için bir karşı duruş/direnış olarak gerçekleştirmiştir resimlerini. Erdok bu nedenle, resimlerindeki figürlerin toplamıdır bir bakıma. Sanatçı da izlenen sahicilik duygusunun, içtenlik ve yaşantı içeriğinin yapıtlara olan yansımasıyla orantılı olduğu gözlemlenmektedir.

Erdok kentin yoksul insanlarına yönelen ilgiyi özgün çizimlerle oluşturduğu büyük boyutlu çalışmalarıyla sürdürmektedir. Bu kentsel yoksulluk ve yalnızlık olgusunu toplumcu-gerçekçi’liğe yakın bir tavırla ifade yoluna gitmektedir. Sanatçının biçimsel kaygılarla oluşturduğu figürlerinde bir sertlik ve kayıtsız kalma durumu söz konusudur. Ayrıca bu figürler süreklilik ve dayanıklılığı da içlerinde barındırırlar.

Erdok’ta figürlerdeki deformasyon ve figürlerle ilişkisini kurmakta zorlandığımız düzleştirilmiş mekân yanılsamalarının kullanılması, resim yüzeyinde izleyiciye sunulan sahne, bireyin düşünce ve duygularına dayanan (öznel) bir bütünlük oluşturmaktadır. Sanatçı mekan kavrayışını, dış dünyanın temsili olan figüratif resme bağlı kılmaktadır. Erdok resmi esas itibarıyla tedirginliğin, yalnızlığın ürpertinin, kararsızlığın, gerilimin, yabancılaşmanın ifadeleriyle bütünleşen bir gelişim dizgesi arz eder.

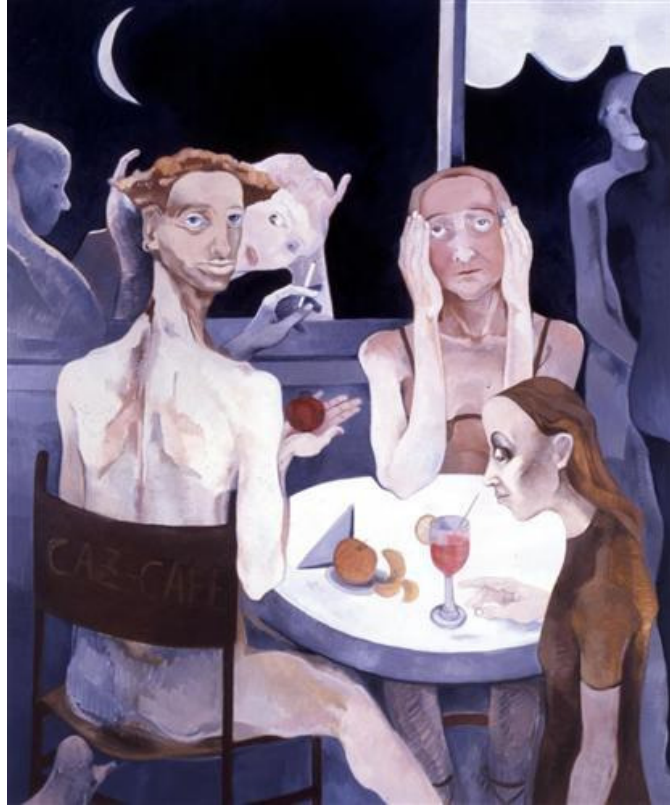
Erdok’un geleneksel resim kuralları çerçevesinde oluşturduğu kurgunun salt gerçekliği, toplumsal eleştiriyi de içine alan bir mizansenle verilmeye çalışılırken, figürlerin trajik durumları protest bir yapıyla izleyiciye sunulmaktadır. Sanatçının resim yüzeyindeki mizansende, doğası gereği hareketsizliğe mahkûm olan özne ve

²⁸ Mümtaz Sağlam, “Mehmet Ergüven’de Eleştiri Bilinci ya da Neş’e Erdok Resmine İlişkin Okumalar”, **Virgül Dergisi**, Sayı:5, İstanbul, Şubat 1998.

nesnenin kendine ait bir zaman eğretilemesinden hareketle poz vermeye başladıkları görülmektedir. Resimde figüre eklenmiş zaman yanılısamasının yorum için hayati bir önem taşıdığı da ortaya çıkmaktadır.

Gülay Yaşayanlar'ın yapmış olduğu tespitlerle tanımlayacak olursak;

“...Erdok, imgelemini sistemli bir şekilde yenileyerek yardımcı karakter ve figüranlardan oluşan "*görsel bir yaşam dizgesi*" ni sunar bize... Burada (nesne figürlerde); sık rastladığımız patolojik duyarsızlıklar, günlük yaşam sahnelerinden alınmış kesitlerde tahrip olmuş bir *özne-imge*'nin varlığını hissettirir. Ve dolayısıyla, yapıtın içsel tasarımını oluşturan figürlerin tümü, belirli bir an'ın zamansızlık boyutunda devien birer "*mutsuzluk simgesi*" gibidirler.”²⁹



Resim 13. Neş'e Erdok, “**Bodrum Caz Kafe**”, 1993 Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150 cm.

²⁹ Gülay Yaşayanlar, “Neş'e Erdok Resminde Figüratif Gerçek(çi)liğin Yorumu”, **Art Niyetli Dergisi**, Sayı: 2, İzmir, Aralık 1996.

Gerçeğin izlerini takip ederek oluşturduğu çalışmalarında figür ve nesnelerin temsili niteliği, dış dünyadaki somut karşılığına göre değil, mizansende üstlendiği role göre betimlenmiştir. Bunu da Erdok'un kendi benine yaptığı düşünsel yolculukla açıklayabiliriz. Bu resimlerde her zaman farklı yanıtlar arama-bulma şansı vardır. Çünkü “gerçek” her izleyicide değişerek farklı kuvvette hissettirir kendini. Bir bakıma bu gerçek sayesinde kendi aynasını yaratmıştır Erdok. Sanatçının geçmişinden süregelen algı birikimiyle oluşturduğu toplumcu gerçekçi bir o kadarda ironik kurgular dramatik bir ifadeyle yansır izleyiciye.

Sanatçının figür ve mekân arasında ara alan olarak kullandığı bir takım nesneler düşünceyle anlatım arasındaki yerini alıyor resimde. Ayrıca bu resimlerin şiddete dayalı örtük bir yapıyı da barındırdığı gerçeği yadsınamaz. Bu da Erdok'un karşı çıkma söyleminden aldığı hazla açıklanabilecek bir durum olarak düşünülmektedir. Erdok'ta figür-mekân ve nesneler arası etkileşimden hareketle durağan yapının kendi kendine oluşturduğu/dışladığı perspektif, yüzeyde fazlaca boyutlanmayan, yapışmış gibi duran boşluk/mekân, kahverengi ve mavimsi grilerle çeşitlenen renk oluşumu sanatçının öne çıkardığı dramatik bir o kadarda ironik insan tasviriyle bütünlük kazanmaktadır.

Sanatçının öznel derinliğinden yapıtlara yansıyan ve yaşam eleştirisini de içine alan bu süreçte oluşturduğu kurgu-mekânlarda melankolik bir uzamın izlerini de görmekteyiz. Resim yüzeyindeki figürlerin ön planda belirgin bir şekilde izleyiciyle buluşması eğilimi sanatçının ifade ettiği gibi “monokrom ve adeta soyut bir fon” önünde resmedilmiş olmalarından kaynaklanmaktadır.

Benzer duyumsamalarla, hareket ederek, son dönem figür resminde ayrıcalıklı bir konum elde eden Alaettin Aksoy'dan da bu noktada özenle bahsetmek gerekir. İnsan kendini bir düş yolculuğuna çıkmış varlık olarak düşünmektedir Alaettin Aksoy resimlerinde. Aslında kendi gerçekliğinin peşinde koşan sanatçı, hiçbir yere ve zamana ait olmayan figür ve mekanları geçmişine duyduğu özlemle, oralara kaçma arzusuyla kurgulamaktadır belki de. Resimlerindeki insanlar çoğu zaman hep bu kaçış imlemektedir. Bu nedenle, zaman onlar için gerekli değil gibi görünüyor. Başlangıcı ve sonu belli olmayan, kavranamayan hayat ve zaman ikilemi.

Kurgusal bir düzenleme anlayışı, ince bir ironi ve içeriğin biçimle desteklendiği insan ilişkileri.



Resim 14. Alaettin Aksoy, “**Kamufraj**”, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm.

Yüzeye tamamen yayılmış figürler, bulunduğu mekana, doğaya hükmedercesine başka hiçbir canlıya bu alanda yaşama hakkı tanımayan bir durumla karşılaştırmaktadır izleyiciyi. Alaettin Aksoy aynı zamanda, figürleri boşlukta uçuyor, yüzüyor gibi işleyerek masalsı bir dünyayı dile getirir. Bunlara düş resimleri tanımlamasını da yapabiliriz. Sanatçının bir söyleşisinde düş konusuna “...gerçeklerle gerçek olmayanlar diye yaptığımız ayrımlarda bazen yanılgılara düşebiliriz. Ben düş derken elbette gerçekliğin bir düşü o. Sürrealist tavırdaki bir düş değil. Bir fantezinin oluşması anlamındaki bir düş o...”³⁰ tanımlamasını yapmaktadır.

Burada izleyicinin gösterilmeye çalışılan kurgunun gerçek mi yoksa düş mü olduğuna karar vermesi anı anlatıyı daha da etkili kılmaktadır. Güzel ve çirkin kavramları bu resimlerde anlatımın güçlendirilmesi endişesiyle çarpıtılarak verilmeye çalışılmıştır. Gerçekliğin yasalarıyla açıklanamayan bu tekinsiz mekanlar

³⁰ Tefik İhtiyar, “Söz Sanattan Dışarı”, **Rh+ Sanat dergisi**, Sayı 16, İstanbul, 2005.

içinde barındırdığı hareketli figürlerle tehlikeli bir yaşam serüvenini (ya da insan ilişkilerini) göstermektedir. Mekanda yer alan bir takım fantastik ve mecazi simgesel tasvirlerle verilmeye çalışılan duygu, geçmişe yapılan göndermeler olarak açıklanabilir.

Geçmişle gelecek arasındaki sınır bu resimlerin durdukları yeri saptamamıza yardımcı olacaktır. Biraz düş biraz fantezi... İzleyicinin bu görsellik karşısında alt anlamlar arama çabası, sanatçının varmak istediği noktayı göstermektedir. Resimlerde çoğunlukla gözlemlediğimiz ufuklu peyzajlarla verilmeye çalışılan figür fantazyası, Komet'te de rastladığımız havada uçuşan figürlerle ve boyasal tavırla benzerlikler göstermektedir. İç mekan kurgularında yer alan dış dünyayla ilişkisizlik toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele aldığı konularını bütünlüklü bir yapı içinde izleyiciyle buluşturması yine aynı paralellikleri içermektedir.

Figürün anlatımcı gücünün barındırdığı alt anlamlar ve mekan kurguları çalışmalarıyla araştırmanın konusuna örnek teşkil edebilecek sanatçılar arasındaki paralellikleri de göstermektedir. Örneğin, Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi mekan algısı 1930'ların modernizmiyle beraber yerini konstrüktif bir mekan kurgusuna bırakmıştır. Yeni figüratif resim eğilimi olan sanatçılarda ise bu anlayış bireysel üsluplaşma yönünde çeşitlilik arz etmiştir. Özellikle Mehmet Güleriyüz ve Alaettin Aksoy'un çalışmalarında mekan konunun öznelliğini güçlendiren bir unsur olmuştur.

Mehmet Güleriyüz ve Alaettin Aksoy'un, üslup ayrımları belirgin olmakla birlikte ifadeci bir figür çarpıtması ortak yanlarını oluşturuyor denebilir. Her iki sanatçının resimlerinde de imge ve düşünce gücünü, psikolojik incelemelere yer verdikleri fantastik figür yorumlarıyla, özellikle Mehmet Güleriyüz'de psikopatolojik bir durumun, temeldeki cinsel dürtülerle ve gündelik yaşamla ilintisi kurulmaya çalışılmaktadır. Neş'e, Erdok'taki öykücü anlatımın gücü, özgün bir anlatım kalitesiyle kendi farklılığını yaratmıştır. Eleştiriye bir takım alt anlamlarla buluşturan sert ve katı figürasyon kaynağını, Neşet Günal'dan aldığı pentürel anlayışla besleyen çağdaş resim düşüncesinin Komet resmiyle denklik gösterdiği düşünülebilir. Ele

aldığımız sanatçılardaki politik söylem, Gülerüz'e göre kara anlatıyla daha da sertlik kazanarak içeriğini güçlendirmektedir.

3. BÖLÜM

KAVRAMSAL BİR DİZGE BAĞLAMINDA TÜRK RESMİNDE KOMET (GÜRKAN COŞKUN) İLE MEHMET GÜLERYÜZ RESİMLERİ

1980 sonrası Türk resminde figür ekseninde biçimlenen özgün üslup arayışlarında öykülemeci bir yaklaşım öne çıkar. Avrupa sanatındaki gelişmelerle paralel olarak ortaya çıkan yeni-figürasyon eğilimi, söz konusu dönemde yaygınlaşan kavramsal sanat uygulamalarına karşı bir denge unsuru olarak büyük ilgi görür. Aslında, Türk resminin dışavurumcu-sürrealist ve toplumsal eleştiriyi baz alan gerçekçi duyarlığa prim veren geçmişini 1960'lı yıllardan başlayarak değerlendirecek olursak, yeni siyasal sisteme geçişle birlikte topluma ve insana olan ilginin artması, biçim-içerik sorunsalının çözümüne yönelik sosyal psikolojiden desteğini alan yeni önerilerle ilişkilendirmek de doğru olur. Nuri İyem, Neşet Günel, Turgut Zaim, ve Nedim Günsür ile gündeme gelen açılımlar görsel ifade zenginliğinin giderek arttığını gösterir.

Türk sanatında figüre yönelik daha radikal denemeler ise, Yeni Dışavurumcu tavra atıflı yeni figürasyon eğilimleri ile çağdaş bir anlatım tercihi olarak görünür hale gelir. Bu çizgide figürü merkezde tutan yorum zenginlikleri dikkati çeker. Yerine göre farklı gerçekçi etkilerle betimlenen figür ve mekan yorumlarının fantastik etkilerle, ayrıcalıklı bir duyumsama ile psikolojik ve patolojik unsurlarla bütünlendirilerek yeni üslup tavrılarını kalıcı kılar. Tıpkı Komet ve Mehmet Güleryüz gibi... Her iki sanatçı adına belirginleşen resim yaklaşımının, figürün anlatımcı gücüne ve dışavurumcu hareketin değişim dinamiğine bağlı olarak ortaya koyduğu üslup özellikleri, araştırmanın bu bölümünün temel dayanakları durumundadır.

3.1. Komet'in Genel Sanat Tavrı

1941'de Çorum'da doğan Gürkan Coşkun, sanat dünyasında "Komet" adıyla bilinmektedir. Türk ressam ve şairdir. 1960-67 yılları arasında İstanbul'da Güzel

Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde öğrenim görmüş, 1960'larda Türk toplumunun çeşitli insan görünümlerini karmaşık ve kalabalık gruplar halinde, toplumsal eleştiri, toplumsal psikoloji ve toplumsal gerçekçiliğe açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle tuvale yansıtmıştır. Bu dönem resimlerinde en çok siyah rengi kullanmış; kırmızı, pembe ve sarılarla ölüm ve acı temasını vurgulamıştır. Komet, 1971'de devlet sınavını kazanarak Paris'e gitmiş ve Vincennas Üniversitesi'ne devam etmiştir. İlk kişisel sergisini 1974'te Rouen'de açmış, yapıtları Mayıs Salonu'na (Salon de Mai) kabul edilmiş, iki resmi okulun öğretim üyeleri tarafından satın alınmıştır. Paris'te bulunduğu süre içinde Rönesans öncesi İtalyan sanatını, Pompei resimlerini ve İtalyan Primitifleri'ni yakından incelediği bilinmektedir. Aynı dönemde bilinçaltının gizemli dünyası üzerine kurulu, ancak gerçekçilikle de bağlarını koparmayan yapıtlar üretmiştir.

1970'lerin ortalarına doğru eski resimlerindeki anlam ve psikolojik atmosferle devamlılık gösteren yapıtlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Ancak bu yıllardan itibaren köylü ve kentlisiyle Türk tipinin yerini Batılı tipler, düzensiz kalabalık grupların yerini tek figürlerle ikili ya da üçlü figür grupları almıştır. “Derede Üç Figür” (1976, İRHM), “İki Figürlü Kompozisyon” (İRHM) bu dönem yapıtlarına örnektir. Daha önceleri içedönük bir anlam taşıyan ölüm ve acı teması, bu yapıtlarında bilinçli olarak yaşayan bir anlatıma dönüşmüştür. Komet ana ögesi figür olan ve olayın bu ögeye bağlı olarak kurgulandığı resimlerinde gerek figürü, gerek olayı keskin çizgi ve renklerle, şok etkisi yapan leke ve renk kullanımıyla vurgulamaktadır. Buna karşın figürün ve olayın yerleştirildiği ortam çok daha romantiktir ve sanatçı burada saydam bir boyama tekniği ve yumuşak renkler kullanarak karşıtlığı daha da belirginleştirmiştir. Yer yer bilinçli olarak kullandığı boya akıtmalarıyla resmin etki gücünü artırmıştır. Sanatçı 1973'ten 1981'e değin sırasıyla Yeni-Romantik, Yeni-Dışavurumcu ve Post-Modernist anlatımların egemen olduğu resimler yapmış, bu tarihten sonraysa bütünüyle bağımsız bir anlatıma ulaşmıştır. Komet'in geleneksel pentür ustalığından gelen tavrı, bazen boyayı sulandırarak, bazen de hafif tabakalar, sisli ışıklar, hassas bir renk anlayışıyla yaldızlı kahverengi ile gri mavilikler arasında gidip gelen bir tavırla betimlemektedir.

Ahmet Oktay Komet'in resimlerindeki renk tercihlerini, konularıyla ilişkilendirdiği şu tespitlere yer vererek tanımlamaktadır; *“Komet'in paletinin kurduğu/yarattığı düşlemsel dünyanın yarattığı belirgin kara duyululuğa (melankoliye) ve korkulu bekleyiş atmosferine uygun olduğunu söylemek gerekir. Palet, nesneyi, erinci çok az anımsatır ve çağrıştırır. Renk Komet'in resminde Lionel Richard'ın dışavurumculuğu öngörerek yaptığı yoruma yakın bir ilişki üstleniyor bence...”*³¹. Ölümü ve kaygıyı bir arada öneren bu resimlerin mutlak biçimde canlı bir palet anlayışından da Komet'i uzaklaştırdığı düşünülmektedir. Komet'in yarattığı doğa içerisindeki kullandığı elemanlar çizgi, renk ve ışık üçlemesinden oluşmaktadır. Renk ve ışık doğadaki renk ve ışık algısından oldukça uzaktır. Bu uzaklığın yarattığı görsel duyumsama tamamen sanatçının konuya yönelik tercihinin yansıması olarak düşünülmektedir.

Resimlerdeki kompozisyon kurgusu ile oluşturulmaya çalışılan sahnelerin ve kişilerin bir sis perdesi arkasından görünmesi, görüntüyü muğlaklaştırırken vurgu ise, bazı ayrıntılar öne çıkarılarak sağlanmaktadır. Hareketlerin yarıda kesilerek, yüz ifadesine ışıklı bir boyamayla izleyiciyi daha dikkatli bakmaya zorlayan puslu atmosfer etkisi sanatçının vermeye çalıştığı düşünceyle yoğun anlam kazanmaktadır.

Araştırmacı Veronique Peitit Komet resimlerinin üslubal tavrını şöyle yorumlamaktadır; *“...Kat kat sürüldükten sonra inceltelen renklere kendi özel tekniğini ve ışığını kazandırıyor, karanlık ve aydınlık kütlelerin ilişkisi de uzaklık ya da yakınlık etkisi yaratarak, kişiyle görüntü arasında bağlantı kuruyor. Tam Rönesans'ın Floransa'lı ressamlarının “sfumato” alanında derken, birden bu havadan çıkıyoruz; çünkü Komet'in resmini böylesine canlı, böylesine yoruma açık kılan içgüdüsel bir teyakkuz, maddenin ışıklandırılarak ve silikleştirilerek işlenmesi...”*³²

³¹ Ahmet Oktay, “Düşlerin Göçebesi-İyi Şeyler”, **Komet**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1995, sf. 28.

³² Veronique Petit'in 12 Mayıs 1995 yılında Paris'te Komet resimleri hakkında yaptığı basın açıklamasından alıntılanmıştır, **“Komet'in Resmi”**, Çev: Zeynep Bayramoğlu, Ömer Yavuz, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, sf. 31.

3.1.1. Modern Algıdan Öteye: Bir Kopuş Olarak Komet Resminde Figür- Nesne ve Mekan Betimlemesi

Gürkan COŞKUN' (Komet) un seyirciyi kıskırtan ve onu zihinsel olarak yorum yapmaya zorlayan, sürükleyen şaşırtıcı düş imgeleriyle yüklü görünen resimleri, olağanüstü bir hayal atmosferinin gizemli ve tehlikeli gibi görünen sükunetini kuşanmışlardır. Masal dünyalarında kendi kurgusunu ve gerçekliğini yaratmış yapıtlar, izleyiciyi de bu dünyaya dahil etmek istercesine içine alır. 1960-70 yılları arasında Türkiye'deki yaşanan toplumsal/siyasal ve ulusal değişimleri ve sanat tartışmalarını gittiği Paris'te yakından takip ettiği belirtilmektedir. 1960 sonrası yükselen yeni figür hareketinin kendi kuşağından öteki bazı temsilcileri (Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık, Alaettin Aksoy) gibi kendine gönderimli, uygulanımsal, düşlemsel ya da gizemsel bir dünya kurmayı öngördüğü gözlenmektedir.

“Komet 1975'e değin yaptığı resimlerde “modernist” eğilimlerin egemen olduğunu, bu yıldan sonra “modalara karşı durarak” kendi resmini yapmaya başladığını belirtmiştir”³³. Komet'in figüratif anlatım içerisindeki kompozisyonlarında sanatçının bu tavrını oldukça iyi betimleyen kurgularını Sezer Tansuğ bu durumu şöyle ifade etmiştir;

“Söylemlerini sanatın ya da sanat tarihinin sonu olarak belirleyen felsefi atakların hiç biri Komet'in resimlerini spekülative bağlamda globalleşen biçim felaketlerinin içerik bataklığına sürükleyemez kanısındayım. Bunun önemli bir nedeni Komet'in figür dünyası içinde anlatımcı (narratif) söylemlere karşı örgütlenmiş bir kompozisyon duyarlılığının yer edinmiş olması ve sanatçının o türden ithamlara pabuç bırakmayan bir içerik söylemini daima canlı tutmayı başarmasıdır.”³⁴

Gerçekten de bu yıla değin yaptığı resimlerinde kimi zaman fovist, [*Fovistler dış görünüşlerin betimlenmesinin gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelerin ruhuna inmediğini biliyorlardı. Onlar, hem gözlemledikleri nesnenin en ince*

³³ Onay Sözer, “Doğa Oldu Bir Hayal Dünya Bize Yabancı:Komet'in Sanatına Bakış”, **Komet**, 1. BaskıTeşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 6.

³⁴ Sezer Tansuğ, “Komet'in Gizleri”, **Komet**, 1. Baskı:, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 26.

ayrıntısına değin çözümlenmesinin, hem de düşünsel işlemlerin betimlenmesinin, varlığın tümünü anlatmakta yetersiz kaldığını anlamışlardır] kimi zaman figürleri iki boyutlu bir uzaya dağıtmakla yetinen yarı soyut, kimi gerçeküstücü, kimi kavramsal etkilerin ortaya çıktığı, sonraki resimlerin ise figürle uzayın karşılıklı ilişkisini (veya daha çok ilişkisizliğini) ön-plana çıkardığını görmekteyiz. Bu geçiş onun sanat serüveninde herhangi bir kopukluğa sebep olmamıştır. Felsefeci Onay Sözer ise, sanatçının modernist eğilimden uzaklaşma sürecinde belirginleşen, figür ve mekan ilişkisini, şöyle tanımlamıştır:

“Modernizmin öznelciliği ya geometrik soyutlamaya ya da duygulanıma kaçıyordu. Komet bu öznelcilikten kendini kurtararak figürün figürle olan ilişkisini uzaya geri vererek yeniden tanımlamaya başlıyor. Onun için, yapılması gereken resmin olgusu artık şu noktada düğümleniyor: Uzay ve onun yaratıkları olarak figürler. Uzay sahte bir peyzaj olarak yorumlanırken, figürler bu peyzaj içinde poz veren insan ve hayvanlar olarak karşımıza çıkıyor. Poz veren, yani donmuş: birbirleriyle tek ilişkileri- kendileri pahasına- kendilerinden kopmaları, dağılmaları. Bu sözde peyzajlarda, kullandığımız günlük üretim ve kullanım nesnelerinin, yapıntıların (Ing. Artefact) hemen hemen hiç yer almaması dikkati çekiyor. Her iki noktanın, peyzajların sahte ya da dekor izlenimi yaratmasıyla figürlerin aralarında nesneler olmaması nedeniyle uzaya adeta saplanmış ya da düşmüş gibi gözükmelerinin anlamı üzerinde durulmaya değer.”³⁵

Resimlerde birbiriyle ilişki içine girebilecek nesnelerin olmayışı, mekanın bilinen insanal gerçeklik tanımının dışında işlenişi bizi düşsel bir anlatının içine alır. Bu etkileri bağlamında Komet bir gerçeküstücü olarak düşünülmektedir. Figürler, mekan içinde kendilerinden geçmiş, bir arada ama birbirlerinden habersiz/işkisiz gibi görünmektedirler. Kompozisyonlara genel olarak bakıldığında nesne kullanımının çok az olduğu, kullanılsa bile bunların bilinçli bir seçimin ürünü olduğu dikkat çekmektedir. Komet’te nesne, insanın mekana ve kendine yabancılaşmasını pekiştirmek için aradan çekilmiş bir biçimdir. Mekan ise bilinen somutluğunu yitirmiş, soyutlanmış, adeta bir dekor örgüsü içerir ve yüzeyseldir. Yani, insanın mekanla bir bağlantı aracı diyebileceğimiz nesne burada yok edilmiş, bağ koparılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, mekan ile insan arasındaki kopuş insanların kendileri arasındaki kopuşu da imlemektedir. Resimler figür, nesne, mekan ilişkisi

³⁵ Onay Sözer, “Doğa Oldu Bir Hayal Dünya Biz Yabancı: Komet’in Sanatına Bakış”, **Komet**, 1. Baskı: Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 6-25.

bağlamıyla ele alındığında da; figür, nesne ve mekan arasında yine kopuşun yaşandığı belirgindir.



Resim 15. Komet, “İsimsiz”, 1986-88, 112x130 cm, Duygu Sağıroğlu Koleksiyonu

İnsan, nesne ve mekan arasındaki bu kopmanın, insanların birbirleri arasındaki çöküşü de beraberinde getirdiği düşünülmektedir. Böylece Komet’in kompozisyon diziliminde modern dönem içindeki insanoğlunun birbirine yabancılaşması görünür kılınmaktadır. Resim düzeninin oluşumunda en belirgin ölçütlerden birini oluşturan, birbirine karşıt hareketler ile uçan, havada asılı kalarak serbestliğe kavuşan figürler, Komet’in güncel yaşantısını belirleyen kararlı, kararsız süreçler ya da güncel iç çelişkiler bağlamında ipleri çekilen kuklalara benzetilmektedir. Komet’in resimlerinin karmaşık bir ruh halinin söylemine zemin oluşturmak üzere “absürd”^{*} ya da “humor”^{*} a uygun bir dil olduğu söylenebilir.

^{*} **Absürd:** Anlamsal öğeleri birbiriyle bağdaşmayan... Mantık açısından mantık kurallarına aykırı olanı dile getirir. Saçma bir düşünce, öğeleri birbirini tutmayan, birbiriyle bağdaşmayan düşüncedir. Saçma bir yargı kendi içinde tutarsızlığı olan ya da tutarsızlığı içeren bir yargıdır.
<http://mitoloji.info/felsefe-sozlugu/absurd.nedir>, (Erişim: 09.08.2009).

Sanatçının kendisini bir gölge ressamı olarak nitelemesi de bu türden bir çabanın göstergeleridir. Uyandırdığı izlenimler ve aykırı söylemi içerisinde gösterilmeye çalışılan resimler ustaca kullanılan plastik bir kalitenin sonuçlarını veriyor bize.



Resim 16. Komet, “Gitme Kal”, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm
Zeynep Ekşioğlu Koleksiyonu.

Bu çok katmanlı plastik doku Sezer Tansuğ’a göre ancak; “*Komet kompozisyonlarının önümüze çıkardığı yorum badireleri, her şeyden önce bu resimlerin mitolojik, ruh bilimsel ve benzeri söylemlerin spekülatif zorlanmalarından ötede, bir görsel mekanizmanın özgün ürünleri olarak algılanması*³⁶” ile anlaşılabilir.

Komet’in sanat yaklaşımında öne çıkan; mitolojik anlatımların yorumlarına benzer ifadelerle anlatılmak istenen kompozisyonlar, çağdaş bir düzlemde resimsel duyarlılığın, gerçekçi temellendirmelerle oluşturulup olağan-dışlıklarını kanıtlamaya

* **Humor; 1.** Gülmece. Alay, dalga geçiş, hafife alma, boşveriş...**2.** İng. humour i., f. gülünçlük, komiklik; nüktedanlık, nüktelilik; mizah, güldürü; keyif; mizaç , huy, tabiat; kapris; *tıp* salgı; sivilce; suyu, hılt, eski fizyolojide kan, safra balgam veya sevda salgısı; f. keyfine tabi olmak, ayak uydurmak, **3.** bkz. humour. **4.** mizah. <http://sozluk.turkcebilgi.com/humor>, (Erişim: 09.08.2009).

³⁶ Sezer Tansuğ, “Komet’in Gizleri”, **Komet**, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 26-27.

çalışır gibiler. Kaya Özsezgin’e göre; Komet’in resmini ayakta tutan çelişik ilişkiler, izleyiciyi de içine alan nedensiz gelişmelerin bir sonucu yada gereği gibidir:

“Komet’in resimlerinde yer alan insan ve doğa, insan ve çevre gibi ilişki paradigmalarını sorgulama amacına yönelik görsel referanslar, bizim varsaydığımız referanslarla örtüşmez. Bu resimlerin, onlara salt birer insan ve doğa betimi gözüyle yaklaşanlara hem “ilginç” hem “olağan-dışı” görünmesinin nedeni, bir yandan bu örtüşmezlikle aranabileceği gibi, bizim insan doğasına ilişkin “sır”ların kavranmasını kolaylaştırıcı her tür yaklaşıma bir “keşif” anlamı yükleme alışkanlığımıza da bağlanabilir. Gerçekten de Komet’in, kendi resmi aracılığıyla bize tuttuğu ayna, bir anda bütün engelleri aşarak iç dünyamızın labirentlerini dolaşmaya davet eder bizi. Doğrusu ya bu davetten pek de hoşnut olmayız. Ama bir yandan da katlanırız buna. Resim yüzeylerinde dilsiz bir sfenks karşılar izleyiciyi ona bir takım sırların anahtarını vermeyi vaat eder; izleyici o andan itibaren resimdeki figürlerde kendisi arasında nedensiz bir diyalogun başlamış olduğunu sezinler.”³⁷

3.1.2. Bir Rüya Olarak Resim: Komet*

Komet resimdeki nesnelerle aykırı bir tasarımcı edasıyla oynar adeta. Resimde yeniden görmenin ve yeniden yorumlamanın izini sürer. Gerçekliği sunuyormuş gibi görünse de, aslında izleyici görünmez dünyanın gerçeklikleriyle karşılaşır. Çocukluğundan itibaren bu dünyadan almış olduğu nesneleri ve imgeleri bir araya getirip bunlarla düşler/hayaller kurar.

Gülseli İnal “Rüya Olarak Resim Komet” başlıklı yazısında Komet resimleriyle ilgili aşağıdaki tespitlerde bulunmuştur;

“...ne zaman nerede Komet resimleriyle yüz yüze geldiğimde kozmik geceye ve güne açılan küçük bir kapının sesini duydum hep, ruhun gecesi gibi. Bu resimler rüyanın yükseldiği yerde hayatın başka bir gerçekliğinin başladığını kanıtlarcasına bizi bir yerlere sürüklüyordu. Ve içinde bir takım aykırı öğeler taşıyarak, rüya gibi hayata koşut giden ama aynı zamanda ilginç bir eşdeğersizlik taşıyan, yakalanamayan bir tarih duyusunu da içererek.”³⁸

³⁷ Kaya Özsezgin, “Komet Üzerine Aykırı Bir söyleşi”, **Artist Dergisi**, sayı 1: sf. 23, İstanbul, Artist Yayın Endüstrisi Ltd. Şti, 2004.

* Başlık: Gülseli İnal’ın “Rüya Olarak Resim: Komet” yazısından alıntılanmıştır.

³⁸ Gülseli İnal, “Rüya Olarak Resim: Komet”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı 3: sf. 5, İstanbul, Doğan Paksoy Yayıncılık, 1992.



Resim 17. Komet, “İsimsiz”, 1983, 46x39 cm.

Freud “Psikanalize Giriş Dersleri” adlı kitabında hayal kurma ediminin, rüyalarla olan ortak ve farklı yanlarını tanımlamalarla ifade etmiştir. Bu tanımlardan yola çıkılarak, Komet için yazılmış resim çözümlemelerinin, bazen farkında olmadan yanlış kavramlarla açıklandığı görülmektedir. Freud’a göre; “*Hayaller fantezilerdir (Hayal gücünün ürünleridir); hastalarda olduğu kadar sağlıklı insanlarda da gözlenen ve kendi zihnimizi de incelemeye çok elverişli olan çok yaygın bir olgudur.*”³⁹

Bu hayal ürünü olgulardaki en belirgin şey, bunlara “gündüz rüyası” denmesidir, çünkü bunlarda rüyalar da ortak olan iki özelliğin izine rastlanmaz. Resimlere verilen adların uykuyla ilişkileri olmadığı zaten açıkça görülmektedir; (hop hop, çıplak gök, algı bayramı, aynalı gelin, gönül hırsızı, bize bir baktın giderek yaktın bilginizin kökenleri...) rüyalarda ortak olan ikinci özeliğe gelince, “gündüz düşlerinde” bir şey yaşamaz ve hayal “ederiz”, hayal kurduğumuzu biliriz, görmek yerine düşünürüz. Bu hayaller (gündüz düşleri) ergenlik öncesinde, sık sık

³⁹ Sigmund Freud, **Psikanalize Giriş Dersleri**, 4. Basım, Cilt 1: sf. 123, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2006.

çocukluğun son döneminde ortaya çıkar; erişkinliğe kadar devam eder ve bu dönemde bırakılır. Ve bireyin yaşamının sonuna kadar sürdürülür. Bu fantezilerin içeriğinde çok açık bir güdünün ağır bastığı söylenmektedir. Bunlar, kişinin bencil hırs ve güç ihtiyaçlarının veya erotik arzularının doyum bulduğu sahne ve olaylar olarak belirtilmektedir.

Gerçekte, Komet'te düş formatına uygun bir yapıda kullanılan figürler ve mekan, ayrıca nesneler incelendiklerinde bunların belli bir zaman aralığına gönderme yaptıkları gözlenmektedir. İnal bu açıdan Komet'in resimlerini şöyle yorumlar;

“Komet'in resmi bize uzak ve düşlenen dünyanın imgesini taşır. Bozulmuş, yerle bir edilmiş olanın dünyasıdır aynı zamanda bu. Her resminde eylem birbiriyle benzersizlikler taşır. Eylemlerin farklılığı ise figürlerin anlatım yoğunluğu ile sağlanır. Bir resminde parçalanmış eşkenar üçgenler, prizmalar üst üste yığılarken diğerinde mezarlıkta birikmiş insanların ortasında kesilmiş bir ağacın içinde onaylanmayı bekleyen birinin yorumu bizi düşüncelere taşır. Ve şöyle karar veririz, hiçbir resmin eylemi aynı değil, benzersizlik içinde temalar farklı, izdüşümü tekrarlar içinde değil. Sanki resimlerinde kahramanlar vardır ve onlar bazı masalların oluşumlarını yaşamaktadırlar yeniden.”⁴⁰

Sanatçının resimlerinde asıl problemin, varlığa her seferinde yeni anlamlar yüklemek olabileceği söylenebilir. Çünkü Komet'in resimlerinde bu anlamlar hiçbir zaman birbirine benzemez. Bunu da sanatçının bilinçaltındaki zenginlikle açıklayabiliriz. Her resminde gizlenmiş “şey” lere rastlarız. Nedir bu “şey”ler? sorusuna arayacağımız yanıt ise; sanatçının 2000 yılında açmış olduğu “İdi, idim, idik”, 2004 yılında açmış olduğu “Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi” adlı etkinliklerinde bu kavrama yönelik açıklamalarda bulunabilir: “İdim, idi, idik” ile teknoloji ve popüler kültüre eleştirilerini yönelten ressam... Komet'in resimlerinde aradığı nedir? sorusuna aşağıdaki yanıtları vermiştir;

“Şiir, bunu da resmin kendi diliyle vermeye çalışırım. Bazen muvaffak oluyorum, bazen de olamıyorum. Absürd, humor, mizahta da şiiri gördüm. İsterim ki resim kendi organik yapısından ayrı olarak insanları bir yere

⁴⁰ Gülseli İnal, “Rüya Olarak Resim: Komet”, Sayı 3: sf. 9, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, İstanbul, Doğan Paksoy Yayıncılık, 1992.

götürsün. Düşsellikte bura da çok etkili olur. Benim resmim düşseldir. Çünkü dünyaya bakışım da öyle. Yaşadığımız, gördüğümüz her şey o yüzden bir düş, ve ben resimde bunların peşine düşerim. Benim resminin bir diyalektiği var. Bir done diğerini etkilemeye başlar ya da bir fikir başka fikre dönüşebilir. Yağlıboya resimlerde uzun bir süre çalışırım. Bu yavaş yavaş bir dünyanın belirmesidir. Bazen bir yüz belirmiştir. Ben farkında olmadan, bazen başka figürler. O zaman eleme yapmaya başlarım artık resme ilişkin bir şiir olmuştur. Ve onu netleştirmek isterim. Resim benim için “ŞEY” lerin bilimidir.”⁴¹

Komet’in 2004 yılında Dirimart’da “Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi” adlı sergisi için şu bildiriği sunmuştur;

“Bu çalışmalarda “ŞEY” lerin “ŞEY” lerle olan kırılgan münasebetlerinin espasın entegrasyonunu yok sadığını görüyoruz. Böylece “ŞEY” lerin “ŞEY” lerle özgür ve ödünsüz diyalogu bizi fenomenolojik, dolayısıyla “VAR” olmuş olanın çoklu birlikteliğini sorgulayan bir alana götürüyor. Soru sordurmadan kendi kendilikleriyle var olmayı gerçekleştiren form ve oluşlar bize kendilerini kabul ettirebilmek için beklenmedik gösterilerde bulunuyorlar. Bunun daha radikal ve somut olarak ortaya çıkması için modern ötesi represantif gösteri geri çekilerek Alto-Modern bir epistem ön görülüyor. Cazip bir anti yerleştirme bizi yeni bir varlık entitesiyle karşı karşıya bırakıyor. Endişesiz bir “DASEİN” durumu içinde ışıklı bir ruhla yakınmak için hiçbir mazeretiniz kalmıyor.”⁴²

Olağanüstü insancıl, ama bir o kadar da komik, ironik, gerçektışı, karanlık bir evreni olan Komet’in resimleri, masalsı, romansı, destansı bir zamandan dünyamıza ulaşmış enstantanelerdir adeta. Çocukluğuna dair hayatta en önemli şeyin merak olduğunu söylüyor sanatçı. İnsan sürekli soru sormalı. “Ben çocukluğumdan beri her şeyi merak ettim ve hep sordum. Beklenmedik şeyler yapmak isterdim”. Hem bireysel hem toplumsal sorunlarımız olduğundan söz ediyor. Bunun bilinçli veya bilinçsiz hepimizi etkilediğini belirtiyor. Bugün gençlerin tepkisizliğinden etki-tepki meselesinden toplumsal dengeden, gelir dağılımının altüst olması, iletişimsizlik, diğer taraftan teknolojinin alıp yürümesi...İnsanın yarattığı teknoloji kendiyile birlikte dünyayı da yok oluşa götürüyor, sanallaştırıyor. Bütün bunların

⁴¹ Komet, “Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi”, Dirimart Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 2.

⁴² Komet, “Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi”, Dirimart Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 4.

olağanüstü olduğunu söyleyecek olanlar vardır, fakat esasen teknoloji naturayı, yaratıcılığı yok ediyor, robotlaşıyoruz, aynılaşıyoruz. Komet “an”a dair şunları belirtiyor; *“Komet’e ait tüm resimler, esrik bir yalnızın düşleri değil, paylaşılan ortak dünyanın deneyimleri olduğu için bizi bir anda etkisi altına alır. Bir ressamın nesnelere bakışında ki keyfiyet, aynı zamanda varlığa ve varlığı anlamaya kendini o bakışla açık tutma zorunluluğudur.”*⁴³

3.1.3. Komet Resminde Bir Algı ve Temsil Sorunu Olarak Zaman*

Birçok düşünürün zaman’ı insanla var olan bir kavram olarak görmesinin yanı sıra, gerçekte zamanın insandan da önce var olduğunu ileri süren ve bunu dünyanın, evrenin milyarlarca yıllık var oluşu ile ifade edenler de olmuştur. Zamanın mekânla olan ilişkisi, mekânın uzaysal boyutu, yani sonsuz bir boşluk ve bu boşlukta var olanların birbiri ile olan ilişkisi ya da bu mekânın dünya üzerinde bir yer olması, zamanı anlamlandırma biçimimizi etkilemektedir. Resim tarihinde zamanın görsel dilin olanaklarıyla ifade edilmesinin öyküsü bir takım sorunları da beraberinde getirmiştir. Çünkü zaman; resimde bir temsil sorunu olarak hep karşımıza çıkmıştır.

Eleştirmen Mehmet Ergüven’e göre;

“...figüratif resimde ... zamanın ancak devinim aracılığıyla temsil edilmesi, önce figür ile dip yüzey arasındaki ilişkide ortaya çıkan mekânın zahiri mevcudiyetini kendiliğinden zorunlu hale getirmiştir. Mekân, zamanın ön koşuludur burada. Öte yandan dip yüzeyle diyalog arayışı, yalnız arkaya açılan boşluğu değil figürler arası ilişkiyi de düzenler ve bu ilişki zamanın temsili bağlamında, önce çevre, sonra ötekiyle bağlantıyı şart koşan devinim için hayati önem taşımaktadır.”⁴⁴

Bu tanımlardan yola çıkarak mekânla birlikte hareket kavramının da zamanı şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıktığı sonucuna varmaktayız.

⁴³ Komet, “Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi”, Dirimart Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 3.

* Tezin bu bölümü Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisinde yayınlamıştır, Sayı: 24, 2008, sf. 159-161.

⁴⁴ Mehmet Ergüven, “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, sf. 170-171.

Doğa, insanın iç dünyası ve bunu şekillendiren toplumsal yaşam, teknolojik gelişmeler ve resmin kendi plastik değerleri, aslında süre giden zamanın resmini oluşturmaya başlamıştır. Bu süreçte her sanatsal yaratımın belli başlı siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel ve mekânsal bağlamlara göre şekillendiği bilinmektedir. Sanatçının bilinci ve bilinçaltı da, zamana paralel olarak bu süreçte kendince önemli gördüğü şeyleri kaydeder. Sanatçı tarafından kaydedilen bu süreç çoğu kez sanatçının bir söylemi olarak karşımıza çıkar. Sanatçı burada zaman'ı genellikle sabitler ve algılanamaz bir duruma getirir. Sanatsal üretim esnasındaki “geçen zaman”, yaşamla doğrudan ilişkilidir ve mahrem bir an'ı imler. Bu nedenle “zaman” ın, sanat eserinin oluşumundan izleyiciyle buluştuğu an'a kadar geçirdiği süreçte sanatçısıyla girdiği ilişki, bütünlük arz eder. Böylece Sanatçı yakaladığı bir “an” üzerinden zamanı kuşatan, geçmişi ve geleceği içinde barındıran sanat yapıtını izleyiciye sunar.

Sanat yazarı Marcus Graf'a göre sanat ve zaman kavramlarının birbirleriyle olan ilişkileri izlenen şey kadar izleyiciye de bağlıdır; *“Sanatta zaman izleyicinin durduğu zamansal konuma bağlı olarak değişen izafi bir kavramdır.”*⁴⁵

Yaratma sürecinde “geçen zaman” üzerinden belirleyici olan ise yaratıcının hangi zaman dilimiyle ilişkide olduğudur. Komet'te zaman kendi deyimiyle “idi/idim/idik” katmanlarından oluşmaktadır*. Bunu da Komet'in içinde olunan zamanı yaşamak ve bu “an” ın farkında olmak tanımlamasıyla anlamlandırdığı düşünülmektedir. Zamana dair yapılan bu atıflar bir kavram olarak ele alındıklarında yaşamın kendisi olduğu gerçeğiyle karşılaştırır bizi. Ki bunlar aynı zamanda yaşamın içinde var olan olgular olarak resimde karşılık bulur. Sanatçı için şimdiki zamanın aurasının farkında olmak zamanın ruhunu belirleyen bir edimdir. Renkler, çizgiler, boşluklar nesnelerin birbirleriyle olan ilişkileri ve ilişki/sizlik/leri bir sanat yapıtında bulunması muhtemel olan diğer unsurların her biri, kendi başına zamanı içine alan yapıdadırlar. Burada zaman donmuştur. Sunulmuş imge yaşamdan bir sahneye

⁴⁵ Marcus Graf. “Yaşam-Zaman=Sanat”, Sayı 47: sf. 34, **RH+ Sanart Dergisi**, 2008.

* Bkz. H. Bülent Kahraman, Ali Akay, **Komet**, Galerî Artist Yayınları, İstanbul, 2000.

benzer tıpkı Komet'in resimlerinde olduğu gibi... Üretim tamamlanıp varlığını sürdürdükçe sanatçının yaşamının ötesine geçer.



Resim 18. Komet, “İsimsiz”, 1987, 89x116 cm, Özel Koleksiyon.

Komet'te resmin vurgusu daha çok biçimsel özellikler (figür, mekân, nesneler...) üzerinden seyreder ve resmin öyküsü/mizanseni sanatçının söylemi içerisinde kendini ön plana çıkarır. Konunun anlatımı bir veya birkaç tema üzerinden derinleşen başka açılımlara izin vermeyen bir yapıdadır. Komet'in genel tavrında figürü ve mekânı enlemesine ve boylamasına yatırdıktan sonra söylemini belirli bir dil üzerinden (bilinç ve bilinçaltı edimlerinden yararlanarak) yapar. Resimdeki durağanlıkta bir canlılık keşfine çıkıp hareketsizliğin içinde hareketi arar adeta. Öykü kahramanlarının üzerine sinen sakinlik, dinginlik hareketsiz bir plan oluşturmaya yardım ederken ışığın da etkisiyle görüntü gizemli bir boyuta ulaşır. Burada öyküsel zaman ve mekân yerini resimdeki zaman ve mekâna bırakır. Ahmet Oktay'a göre bu uzam ve zaman; “... hiçbir yer'dir, ama ironik biçimde seyirciyi bir “kara delik” gibi kendine çeken bir yerdir. Apsis ve ordinatını ressamın bile kesinleyemeyeceği bir yer. İmgesel/düşlemsel bir haritaya aittir ancak. Bu niteliğiyle de ister istemez

*her yer olmaktadır. Aynı şekilde, uzamsal olarak kesinlenmeyen bu yer, zamansal açıdan da hiçbir zaman'a ya da her zaman'a aittir.*⁴⁶ Var olan yalnızca o “an” dır. Geçmiş ve geleceği tıpkı resimde ortaya koyduğu insanların gözlerinde, ifadelerinde, hallerinde saklanan anlamdan çıkarmak gerekir. Bakışlar, duruşlar, ifadeler ve resimden izleyiciye akan görüntünün anlatmak istediği (söylemek istediği) sözsel diyaloglar her biri o “an” ın dışındaki “zamandan ipuçları” dır.



Resim 19. Komet, “İsimsiz”, 1987, 89x116 cm, Özel Koleksiyon.

Gerek ufuklu peyzajları, gerekse iç-mekân resimlerinde sessizliğin ve dinginliğin hâkim olduğu bu resimler, aslında kendi iç dinamiklerinde oluşturdukları seslerle izleyicinin zihninde yeni bir öykünün/mizansenin oluşmasını sağlarlar. “Geçmiş” donup kalmış bir bakışta, bir ifadede canlanırken “şimdi” ise, kurgulanan mizansenle can bulur. Komet’te ki biçimsel yaratımın, içeriğin sahip olduğu anlam dünyasına daha baskın olduğunu söylemek mümkünken sözgelimi; Mehmet Güleriyüz’de çoğu zaman derinleşen evrensel temalara değinen yanlarını da gözden

⁴⁶ Ahmet Oktay, “Komet: Düşlerin Göçebesi-İyi Şeyler”, **Komet** Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1995, sf. 9.

kaçırmamak gerekir. Bir yandan kapı kollayan ölüm, diğer yandan insanı sarmalayan ve yaşamı biricik kılan anılar ve duygular. Hesaplaşma, geleceğin yitimine dair kaygılar, geleceğin yarattığı anlam yükü. Resimdeki figürlerin ruh dünyalarına ara ara dalışlar yapıyor izleyici. Zaman zaman benzer rüyalarda kesişen iki hayat... Yaratılmaya çalışılan mizansendeki benzeşimle hayatı bir sorgulama, yaşanan zamana tanıklık ve geçmişin izleri, geleceğe umut/suzluk/larla bakarken yaşanan kaos... Sanatçının bilinci ve bilinçaltı edimleriyle ortaya koyduğu yaratımı “gariplikler ve tuhaflıklarla” anlatım biçimine dönüşüyor. Resimlerdeki “figür-mekân-zaman üçlüsünün dış dünyayla ilişkisi kesik, aynı zamanda birbirleriyle olan ilişkileri de. İzleyiciye kadar uzanan ve onu içine alıp sarmalayan bir ilişki olmasına karşın aynı zamanda ondan uzaklaşan, iten bir durumla karşılaşırız hep.

Resimlerde izleyiciye geçen duygu ağır ilerlerken, kimi zaman zihnin geliş gidişleriyle yaşanan muğlâklık, gündelik yaşamın resmedilmesi/sahnelenmesi ile açık hale gelmektedir. Pencerelemeyen bir iç mekân kurgusundan oluşan birbirleriyle ilişkili gibi görünen/olduğu düşünülen, fakat birbirlerinden bağımsız orada öylece duran figürler, kendilerini dış dünyadan soyutlamış, yaşamın diğer yüzünden ayırmışlardır. Komet’te zamana fiilen mevcut olan bir hareketin seyriyle tanıklığın yerini, sentaktik (söz dizimsel) öğelerin algılanması bağlamında bizatihi zamanın kendisi almıştır burada.

3.1.4 İmgesel Yapılanma: Kadın-Çocuk ve Hayvan İmgesi

Komet’in en merkezi figürünün kadın (çocukluk ve genç kızlık dönemleriyle birlikte) olduğu öne sürülebilir. Sanatçının varlığa dair göndermelerinin temeli bu imgelerle belirmeye başlamıştır denebilir. Komet’in kadın ve çocuk imgeleri asla pornografik türden bir beden tüketimini öngörmez. Sanatçının kadın imgesi izleyicide tahrik unsuru yaratmaz. Kadını aşkınlaştırır. Cinsel arzuya açık olan bu varlık sanatçıda beyaz giysi içerisinde temsil edilmektedir. Bu türden bir yaklaşım sanatçının son kertede kadın bedenini ve tinini zamanın gerçekliğinden bozulmuşluğundan arındırma olarak da düşünülebilir. Anneye veya otoriteye ait

göndermelerin öngörüldüğü bu motifler geçmişe dönük izleklerin şimdide görünür kılındığı anları gösterir gibidir.



Resim 20. Komet, “**Sesinde Gölgesi Eski Bir Aşkın**”,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998, 54x65 cm, Mustafa Balcı Koleksiyonu.

Komet, resmi edebi ve romantik bir söylemin alanına çeker. Kullandığı mekânsal imgeler (oyuncak, ağaç, ip, ayna, telefon, kuş, merdiven, çerçeve, ev vb.) resmin eğretilmeli bir dil ile kurulduğu düşüncesini öncelikli kılar. Söz konusu imgeler üzerinden, sanatçıyı devreye sokan bir gereklilik durumunun ortaya çıktığı söylenebilir. Eğretilenen anlamın belirsiz ve geçici olmayan önceliği, izleyiciyi hem tedirgin eder, hem de resmin içine davet eder gibidir.

Dolayısıyla Komet’le kullandığı dil arasında resmi araçsallaştıran bir ilişki söz konusudur sanki... Kendini düşünce ve duygularını zaman-dışı bir boyut ve mekânda dile getirmede kararlı görünen ama bu ifade sürecinde de olabildiğine kendinden uzaklaşmayı zorunlu gösteren bir ruh halinin olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla Komet’de dil ve resim arasındaki ilişkinin biçimi de doğrudan algı

psikolojisinin, mekânsal psiko-dinamiklerin sunduğu verilerle şekillenmek durumundadır.

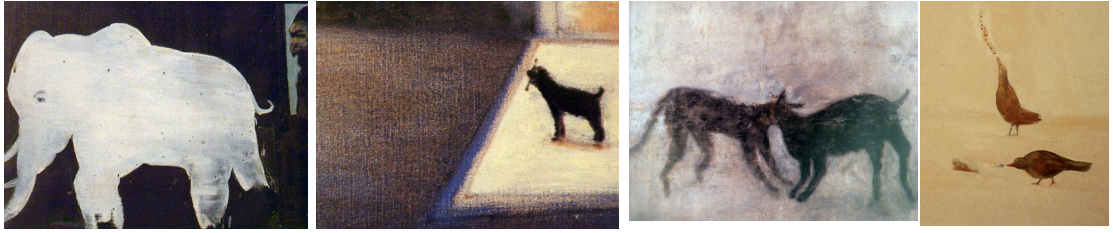


Resim 21. Komet, “İsimsiz”, 1993, 73x92 cm, Roland Topor Koleksiyonu.

Tıpkı bir rüya-düş çözümlemesi gibi, katmanlar ve çağrışımlar silsilesi yaratan kopuk ifadeler; tahminler, varsayımlar ve yorumlar üzerinden açıklanabilir bir hale gelmektedir. Bu doğrultudan hareket edildiğinde; sözgelimi elinde oyuncak bebekle izleyiciye bakan bir kız çocuğu, onu saran karanlık atmosfer, ötede lokal bir ışık ortamında bekleyen figür, ortada dolanan köpek imgesi, tüm bu parçaları bütünleyen kır-açık alan kurgusu bir öyküsel içerikle kendini anlamlı kılan, izleyiciyi bu dünya ve okuma sürecinde müdahil eden tipik bir oyun-düzeninin gereği ve sonucudur aslında.

Doğal görüntüsünden uzak yarı hayvan yarı insan olan bu yaratıklar, yani böylesine çetrefil bir simgesel figür, imgelem gücünü harekete geçirip, kendiliğinden yoruma zorlamaktadır izleyiciyi. Bu varlıklar hiç kuşkusuz düşsel varlığın kendisini

aşan bir anlamla yüklü olduğunu ortaya koymaktadır. Derinlerde dinginmiş gibi görünen karanlık güçlerin göstergesini oluşturan bu renklerin oluşturduğu atmosfer resimdeki fantastik unsurun zaman zaman korkulası gücünü ve gizliliğini artırmaktadır. Bu da izleyiciyi ürpertiyor... resimsel anlatı, psikolojik derinleştirmelere elverişli asılı bir zamanda seyretmektedir. Sanatçının çocuk imgesini sıklıkla kullandığı gözlemlenmektedir. Komet'in masalsı anlatıma olanak sağlayan bu yaklaşımını gerçek dışı bir öyküyle birleştirdiği ya da çocuk resmi ile illüstrasyon aralığında bir yerde konumlandığı söylenebilir. Resimlerde yer alan sıradan sayılabilecek imgelere bütün bu açılımlarla yaklaşılmasının nedeni, imgelerin iç uzamda bu denli nesnel anlamlarıyla yer alamayacakları varsayımından yola çıkılmasının göstergesidir denebilir.



Resim 22. Hayvan İmgelerinden Ayrıntı.



Resim 23. Çocuk İmgelerinden Ayrıntı.

Çocuk imgeleriyle illüstratif imgelerin konumu bellekte yer alan biçimiyle, ya da insanın kendi mahremi içinde saklayan iç uzam yeriyle açıklanabilir. Böylece sanatçı resimlerinde izleyiciyi, iç uzamın merkezine yani kendini güçlü hissettiği en güvenli korunmayı sağlayan bölgeye, illüstratif olanla çocuk imgelerinin yer aldığı farklı bir alana davet eder gibidir. Figüratif anlatımla bütünleşen düş dünyasının, cinsellik, ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgisinde yer alır Komet resimleri. Ancak

bütün bu kavramları tiyatral bir düzenek içinde, sanki bir öykü anlatıyormuş gibi ya da uzun bir film sunuyormuş gibi kurgulayarak gerçekleştirmektedir. Bir araya gelmeleri imkansızmış gibi görünen nesnelerin, hayvanların ve insanların sınırlılıkları eriten görüntüleri, deforme edilerek aynı mekanda izleyiciye sunulmaktadır. İnsan bedenini görsel anormalliklerle dışavuran sanatçı, resimlerini tiyatro sahnesini andıran bir yapıda kurgulamaktadır denebilir.



Resim 24. Kadın İmgelerinden Ayrıntı.

Veronique Petit'in Komet'in 2000 yılında İstanbul'da açılan "Geçerken" adlı sergisinde sanatçının üslubal tavrını özetler nitelikteki izlenimleri şöyledir;

"...Komet resimlerine hakim olan karanlık ve puslu hava, boyama tekniğiyle oluşturulan arkaik atmosferin de etkisiyle bizi, melankolik ve ürpertici bir ruh haline çekiyor. Gerçek hayatın bilinen mekanlarının çok dışında, düşsel bir rüya alemini çağrıştıran "zaman-mekan gerçekliği olmayan bu yeni dünya" belleğimizi avare bir psikoza sokarken, belli belirsiz silüetler halinde ruhsuz, donuk ifadeli figürler ise, ne günümüz insanını, ne de geçmiş dönem insanını hatırlatıyor. Bu sıradışı, hüznü ve melankolik resimlerin figürleri, kurguları birbirine benzemesine rağmen, izleyeni derinden sarsan esrarengiz ve zengin düşsel öykülerin çeşitliliği, monotonlaşma ve tekrara düşme riskini yok ediyor. Sanatçı, değişen, gelişen dünya düzeni içinde daha rahat bir yaşama kavuşan ama sonuçta yalnızlaşan insanın öyküsünü, kendine özgü mizahla, fantezi bir dilde aktarıyor..."⁴⁷

⁴⁷ Veronique Petit, Komet'in "Geçerken" adlı sergisinde yer alan işlerine yönelik "**Komet'le Sıradışı Bir Yolculuk**" başlıklı yazısından alınmıştır. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/8572.asp>, (Erişim: 08.08.2009).

3.2. Mehmet Güleryüz'ün Kısa Yaşam Öyküsü

1930 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, orta öğrenimini Snt. Joseph ve Saint Benoit'da tamamlamıştır. 1958'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdiği Resim Bölümü'nden 1966'da mezun olmuştur. Oyunculuk öğrenim sürecini akademiye paralel olarak farklı “aktör stüdyo”larda ve önemli amatör tiyatrolarda geliştirmiştir. 1963 yılında Asaf Çiyiltepe'nin yönettiği Arena Tiyatrosu'nda profesyonel oyunculuk kariyerine başlamıştır. Mehmet Güleryüz 1963 yılında Beyoğlu Şehir Galerisinde desen ağırlıklı ilk kişisel sergisini açmıştır. 1970–75 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'de Yüksek Resim ve Litographie üzerine ihtisas yapmıştır. 1971'de Paris'de ilk heykellerini ve Pont des Arts'daki performansını gerçekleştiren sanatçı, 1975–80 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde atölye derslerini yürütmüştür. 1980 yılında bu görevinden ayrılarak, 1980–84 arası New York'a yerleşti. Brüksel'de 1984 süresince gerçekleştirdiği heykel ve gravürlerini “Galeri 2016”da sergiledi.

1985'de İstanbul'a yeniden dönen sanatçı. 1985'ten 2000'e kadar BİLSAK'da kendi adını taşıyan atölyede sanat eğitimi derslerini sürdürmüştür. 1986'da “Kalın” adlı sanat dergisini yayınlamasını sağlamıştır. 1988'de Galeri Nev tarafından organize edilen 25 yılı içeren retrospektif sergisini Nan Freman'ın metnini yazdığı kitap eşliğinde İstanbul'da açtı. 1989–92 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Kurucu Başkanlığı'nı üstlenmiştir. 1991'de Ankara Shearaton Oteli Atrium mekanında kalıcı olarak sergilenmek üzere 14 resimden oluşan “Karşı Rüzgar” serisini gerçekleştirmiştir. 1992'de Polat Rönesans Oteli Lobisi için 7 parçadan oluşan “Çöp Masalları Dizisi” resim serisini gerçekleştirdi. 1995'de “Bosna için İnsanlık Girişimi” hareketi ile işgal altındaki Bosna'yı ziyaret ederek buradaki sanat etkinliklerine katılmıştır. 1998-2001 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda “Bir Küçük İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor” adlı 3 kişilik oyunda “Pepino” karakterini başarıyla oynamıştır. 2003'de Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde Kırk yıl desen retrospektifini gerçekleştirmiştir. Yıldız Teknik Üniversitesi Birleşik Sanatlar Programı'nda 2003–2005 yılları arasında ders veren sanatçı, kendi özel sanat atölyesi dersleri yanı sıra, 1999'dan bu yana da Bilgi Üniversitesi Tasarım

Kültürü ve Yönetimi Sertifika Programı'nda ders vermektedir. 2004 yılında İş Bankası Kültür Yayınları Nehir Söyleşiler Dizisinden “Güldüğüme Bakma” adlı yaşam öyküsü Ayşegül Sönmezay derlemesi ile yayınlanan sanatçı, 2005’de Beijing’de gerçekleşen 16. IAA Dünya Genel Kurulu’na ve 2. Beijing Bienali’ne IAA Türkiye temsilcisi olarak katılmıştır. 2007 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisinde “Oradan Oraya” isimli sergisinde resimsel imgelerini üç boyutlu heykellere dönüştürdüğü çalışmalarından oluşan bir sergi gerçekleştirilen Güler yüz hakkında, son elli yıllık sanat geçmişini içeren ve metin yazarlığını Wendy M. K. Shaw’ın kaleme aldığı “Mehmet Güler yüz 1958–2008 retrospektif” başlıklı bir yayın gerçekleştirilmiştir.

3.2.1. Güler yüz’ün Üslup Tavrı Ya da Dinamik Anlatımın Plastik Boyutu

Mehmet Güler yüz’ün 1960’lardan sonra özellikle 1970’lerde hareketlenen figür resmi içerisinde dışavurumcu yaklaşımı ve boya tekniğini kullanım tavrıyla her zaman tutarlı bir çizgiyi sürdürdüğü gözlenmektedir. Bu araştırma kapsamında özellikle sanatçının 1980 sonrası tuval üzerine yapılan figür ve mekân kurgularına yönelik çalışmalarını önceleyerek incelemek, konunun temellenmesi ve doğru saptamalarda bulunulmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla sanatçının 1980’den sonraki resimlerini yeni bir dönem olarak görmek gerekmektedir. 1980’de gittiği New York’tan 1985’te döndüğünde Güler yüz’ün resminde desenin yerini rengin aldığı gözlenmektedir. Ama bu değişim ne kadar köklü olursa olsun gene de eskiye bağlılığını sürdürdüğü gözlenmektedir.

Güler yüz, resimlerinde zaten var olan şiddet ve korku atmosferini, fırça tuşlarının birbirini izlediği diyagonal bir form anlayışıyla izleyiciye sunmaktadır. Psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği resimlerinde, boyanın tuval yüzeyinde kalınlaşarak aynı zamanda rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle oluşturduğu resimlerini, bir kat daha görünür kılmıştır. Sanatçının kendi benliğini belirlediği sanatsal kontrolün yeniden ele alınması işlemi, benzer biçimde Güler yüz’ün de aralarında bulunduğu 1960’ların özgürlükçü ortamında başlayan “68

Kuşağı” olarak adlandırılan grup içerisinde dozu gitgide artan bir kendi kendini ifade unsuruyla ilişkilendirilebilir. 1970’ler ve 80’lerde daha dolaysız bir temsile yer veren işlerinin aksine, 1990’larda yaptığı çalışmalarda daha soyut bir biçimleme anlayışı geliştirdiği, dışavurumun unsurları olarak renk ve forma odaklandığı gözlenmektedir. Fikir verici işaretler ve semboller kullanmaktansa, büyük ölçüde üslup ve rengin gerilimi üzerinden izleyiciyle iletişim kurmanın yollarını aradığı gözlenmektedir. Kimlik ve kültür konularını doğrudan ele almaktansa metaforlar yoluyla anlatmayı denediği görülmektedir. Güleryüz belirli coğrafyalara, özellikle modern Türkiye’ninkine bağlı olan yaşamı içinde karşısına çıkan anlamları bu yolla yansıtmayı tercih etmiştir.

Sanatçının New York’a gittiği dönemi kapsayan desen çalışmaları figürün ve mekanın temsilinden uzaklaşıp, soyutlamacı ve tanınabilir formlar arasında yer alan noktada keşifler yapmaya yöneliktir. Komet’de gördüğümüz rüyaları ya da çocukluk düşlerinin temsiline yönelik yöntemler kullanmaktansa, Güleryüz insan ruhunu açığa çıkaracak figürün gerçekliğinden uzaklaşıp kaba, gülünç orantısız, beden formlarına yönelmesi aynı zamanda müstehcen, cinsel, tuhaf ve travmatik tecrübeleri görsel dile dönüştürmesi sanatçının psişik evrenini algılamamızı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu çalışmalar sanatçının 1980’lerde daha belirginleşen olgunlaşmış üslubunu keşfetmeye yönelik yaşamla sanat arasındaki ilişkinin yansımalarıdır da denebilir.

Ayrıca, oyunculuk deneyiminden getirdiği temsil yeteneğiyle figürlerine duygularını sözcükler olmaksızın fiziksel ima yoluyla ifade etme yaklaşımı geliştirmiştir denebilir. Güleryüz’ün karakterleri onun kişisel deneyimlerinin birer sonucu haline dönüşmektedir. Bu kişiler öykülerini bilmediğimiz halde bize tanıdık görünürler, tıpkı Neş’e Erdok’ta gözlemlediğimiz öykü kahramanları gibi.

Güleryüz’ün yapıtları; bireysel ve toplumsal olanın kesiştiği noktada, sanat, politika, yabancılaşmanın ve kimlik gibi konuların sorgulandığı bir yaklaşımı yansıtır. Türkiye’de yaşadığı kültürün geçmişi ve bugünüyle kurduğu ilişkiyi, Batı geleneğiyle harmanlayan sanatçı, geçirgen bir yapıyla oluşturduğu konularını bileşik metaforlar yardımıyla doğaçlama yapıtlar üreterek gerçekleştirmiştir denebilir.

İzleyiciyi hayranlık içinde bırakan sanatçının dışa vurduğu şey, yalıtılmış bir içsel yaşantı ya da deneyim değil, dünyanın duyarlı bir şekilde tuvallere yansıtılmasıdır denebilir. Bu dünyanın dolaysız gösterimi, ancak sanatçı tarafından açığa çıkarılabilir. Sanatçı kapalı, tamamlanmış bir iç dünyanın dışavurumunu yapmaz. Onun dünyası, her zaman varlığını mümkün kılan daha geniş bir dünyayla birliktedir. Diğer taraftan, sanatçı diğerlerinin içinden sıçrayarak, yarattığı eserin dünyası üzerinden varlığın hakikatini açığa çıkardığı için otantik bir varoluş içindedir.



Resim 25. Mehmet Güler, “Yanıyorsun”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm.

İnsan, her ne kadar diğerleriyle birlikte olduğu bir dünya içinde anlama işini gerçekleştirirse de, aynı zamanda onun kendini-anlama üzerinden kendini gerçekleştirmesi gerekir. Sanatçıyı sıradan insandan, onlardan ayıran şey, varlığa ait bu sıçramaya ve farklılaşmaya kendini sürekli açık tutmasıdır. Güler’de bu oluş

içerisinde varlığını diğerlerinden hep ayrıksı bir yapıda oluşturmuştur. Felsefeci Kadir Çüçen'in Heidegger'in varoluşu anlatan "Dasein" teriminden yola çıkarak varlığa bir yaklaşım sağlayabilmek için yaptığı tanımlama da Güleryüz'ün neden kendini diğerlerinden ayırdığını açıkça göstermektedir.

"Dasein kendini "Ben-burada" olarak ifade eder. Kendisini diğerlerinin bilgi nesnesi durumuna getirmez. *Dasein, Dünyaya, diğerlerine ve çevresine ilgisiyle Dünya-içinde-varlık olarak varoluşunu her zaman diğerlerinin önüne sıçrayıp geçerek kendini "Onlar"dan ayırır ve kendisi olmak ister. Fakat günü-birlik yaşamında Dasein çoğu kez sıradanlığı içinde "Onlar"dan biri olarak varoluşunu gizler. Ne zaman Dasein kendi varoluşunu diğerlerinden ayırır ve onların önüne sıçrarsa, Dasein kendisi olur. Dasein'ın kendi varoluşunu kavraması ve sıradanlığının ötesine geçmesi onun varoluşunu otantik yapar ."*⁴⁸

Sanatçı, varlığın anlamlılığına sürekli bir biçimde maruz kalan; insanın "dünyaya fırlatılmış"lığının ve "ölüme doğru gidişi"nin, sanatın hakikatiyle diğer insanlardan çok daha fazla bilincinde olandır. Varlığın ontolojik bir özelliği olan kaygının, sanatçının bedeninde ve tüm yaşamı boyunca hep var olduğundan söz edilmektedir.

Sanat yapıtının taşıyacağı, ıskalayacağı içerikleri, eleştiriye, betimlemeden değil duyumsanmadan hareket etmeyi tiyatro ortamında beslemiş ve geliştirmiş, plastigini bu görünmeyen felsefeyle sarmalamıştır denebilir. Sanatçı için resim yapmak oyun oynamaktır aynı zamanda. Figür ve nesneler doğal yapılarından yola çıkılarak resmedilseler bile, ortaya çıkan sonuç Güleryüz'ün hareket ve dinamizmi ile başkalaşmış, aynı zamanda yeni bir öneri ile izleyicinin karşısına çıkmıştır artık. Her şey, fırçanın devinimiyle gösterge haline gelmiştir. Boyamak, çoğunlukla kendi kendine oluşan bir süreçtir (Doğaçlama) burada. Güleryüz'ün ön gördüğü bu rastlantı, resimle bitene kadar sürdürülen bir hesaplaşmadır: "Kendimi devamlı imtihan ediyorum, sanıyorum belki kendimle fazla anlaşıma içinde değilim, belki biraz saldırganım, kendine karşı da amansızım, kimsenin olamayacağı kadar". Bu süreci değerlendirirken, Mehmet Ergüven, Güleryüz için şöyle der;

⁴⁸ Kadir Çüçen, **Heidegger'de Varlık Ve Zaman**, Asa Kitabevi, Bursa, 1997, sf. 41.

“Güleryüz, dünya hazzı ile acısı arasında durmadan gidip gelen çalımlı bir oyuncudur bu sahnede; şiddet hiçbir zaman ürpertiye dönüşmediği gibi, afili boyama da asla dayancasız bir coşkunun dümen suyundan gitmez. Her şey, fırçanın devinim yönüyle sınırlı bir göstergeye indirgenmiştir sadece- boya sürmek, ister istemez yaşantı içeriğinin dışında kalır bu uygulamada. Öte yandan, hep aynı ilkenin geçerli olduğunu görürüz: Kozmoz, renkten çok, farklı devinim hatlarının çarpışmasıyla oluşan yekpare bir bütündür Güleryüz’de- alabildiğine gerilimli.”⁴⁹

Güleryüz kimi zaman belli ayrıntılara yer verip geri kalan her şeyi silikleştirip geri plana atarken, zaman zaman da ayrıntıyı tüm tuval yüzeyine yaymayı tercih ettiği görülmektedir. Tiyatrodaki sahne deneyimi onun insan vücudunun hareketlerini, jestlerini gözlemleyerek karaktere ait tiplene özelliklerinin nasıl çözümleneceğini, figürün bu özellikleri nasıl taşıyacağı konusundaki arayışlarına daha çabuk ulaşmasını sağlamıştır.

3.2.2. Figüratif Çerçeve: İmge ve Simgeler

Resimlerinde, içsel gerilimin ve deneyimin kendisini ortaya çıkarmaya çalışır gibidir. Figürlerin canavarımsı görünüşleri, biçimsiz gövde/bedenler, öznelliğinden uzaklaşmış biçimler/görünüm, nesneler, sanatçının doğrudan imgeleminden, ya da geçmişinden getirdiği deneyimleri olarak nitelendirilmektedir. Korku/gerilim, vahşet görüntüleri toplumun içinde bulunduğu durumu anlatmakla birlikte aynı zamanda bir ironiyi de izleyiciye sunar.

Güleryüz figürlerinin saldırganlığı, enerjileri, gerilimleri, ürkütücülüğü, rahatsız ediciliği yer yer duygusuzluğu ve lirik gücü, vurguladığımız bütün öğeleri plastik ve estetik bir bütün olarak ifade etmede başat öneme sahiptir denebilir. Toplum içerisindeki insanın kimliğini, rolünü belirleyen öğeleri resimlerinde yer yer dışlaştıran Güleryüz bunu statükoya ve hiyerarşiyi yücelten hiçbir unsurla ele almaz. Resimlerdeki eleştirel tavrı, politik hicivleri ile insani olanın yitirilmesine dair duyduğu kaygı poetik ve lirik nitelikleriyle plastik olarak ifade edilmiş bu figürler kendilerini olumlayacak mekanlar içerisinde resmedilmişlerdir.

⁴⁹ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, sf. 282.



Resim 26. Mehmet Gülerüz, “**Bir Dakika**”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x54 cm.

Gülerüz, figürleri ve onların karşılıklı ilişkilerini açıkça yansıtarak yapıtını fazlasıyla ortaya sermektense, hızlı çizim hareketlerden oluşmuş figürleri önemsiz gibi göstererek izleyiciyi resmi okumaya iter. Bu da Gülerüz’ün bir resmin verdiği görsel bilgiyi okuma yetisine sahip olan dikkatli bir izleyici kitlesi geliştirmek yolundaki kaygıları bağlamında, Gülerüz’ün yapıtında gitgide daha merkezi bir hal almıştır. Sanatçının ilerleyen yıllarda temsilden vazgeçmeksizin hareketi vurgulamayı sürdürdüğü gözlenmektedir. Bu hareket merkezliliğinin birden fazla kaynağı vardır denebilir. 1940’lı ve 1950’li yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinde, daha sonra soyut dışavurumcular olarak gruplanacak olan, aralarında Jackson Pollock, Williem de Kooning, Mark Rothko, gibi isimlerin bulunduğu New York okulu sanatçılarının desen pratikleriyle yakın ilişkisi olduğu gözlenmektedir. Gülerüz’ün yaşadığı coğrafya da henüz beden ve cinselliğin temsilde sorunlar yaşandığı bir toplumda kadın ve erkek bedeni arasındaki tensel ilişkinin bir olgu olarak ortaya çıkmasını ironik biçimde göstermeye çalıştığı gözlenmektedir. Bu ironiyi Mehmet Siyah Kalem’in betimlediği zebanileri çağrıştıran figürler, insan ya da hayvan karışımı tiplere yapılan öykünmelerde açıkça görebilmekteyiz.

Güleryüz resimlerindeki figür betimlemeleri hayata dair tüm verileri içinde barındıran imge beden gibidir. Bu bedenler gerçekliğin nesnel nitelikleri ile nesnel olmayan, simgesel göstergeleri ile aynı zamanda figüre yüklenen çoğul anlamların ve algılamaların kavramlaştırılması olarak da değerlendirilebilir. Mehmet Güleryüz resimlerindeki figürlerin gerçekliğinin aslında suretinin yerine geçebilecek şeyin dışına taşıdığı yerde varılmaya başladığı, dolayısıyla buraya kadar söylenen her şeyi alabildiğine genişleten bir bağlam oluşturarak figürün gerçekliğini ve kavrayışını sorgulayan, ya da Güleryüz'ün figür ile kurduğu çok boyutlu algı ve kavrayışı dışı vuran resimler olduğu söylenebilir. Bu sorgulama kavrayışın nesnel ve nesnel olmayan nitelikleri ile resimdeki plastik öğeleri içeren birçok olgu ve estetik algının ve anlamın çoğul niteliklerini belirlemektedir.



Resim 27. Mehmet Güleryüz, “İsimsiz”, 1997,
Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220x129 cm.

Sanat tarihinin bazı dönemlerinde anatomik ve oransal olarak kusursuzca ifade edilmeye çalışılan insan bedeni Mehmet Güler yüz resimlerinde bu özelliğinden yalıtılmıştır. Resimlerde yaratılmaya çalışılan bu tavır metaforik bir söylemin niteliklerini içinde barındırır. Dışavurumculuğun figür deformasyonları ve eğretilmelerinin gerekçesi olduğundan söz edilebilir. Güler yüz'ün içsel bakışının ya da iç görüşünün sonucu olarak, plastik ve kavramsal anlamda ideal olandan ayrılmanın, yaratılan farklılaşmanın öncül gerekçesini oluşturmaktadır. Sanatçının içsel bakışının ya da içgörünün sonucu tuvalde nesneleşirken, görüş alanının derinliği figür kavrayışının ayrıksılığını oluşturmıştır. Denilebilir ki resimden izleyiciye akan figür görselliği uyandırdığı huzursuz, gerilimli, rahatsız edici bir atmosferle aynı zamanda asıllarını aşan birer pornografik görüntülere de dönüşmüştür denebilir.

3.2.3. Çizgisel Anlatımla Anlamını Bulan İfade/Dışavurum

Batılı anlamda Türk resminin gelişiminde “çizgisel anlatımın” ilgi gören bir tür olduğunu belirtmek zordur. Fakat sanat eğitiminin vazgeçilmez temel sorunlarından biri olarak, başlangıçtan bu yana önemini hep korumuştur. Desen olgusuna çağdaş anlamda yaklaşarak, çizgisel deneme ve araştırmalarını “eskiz” niteliğinden kurtaran sanatçılarımızdan biridir Mehmet Güler yüz.

1963-2003 tarihlerini içeren “Kırk yıl Desen” başlıklı retrospektif sergisinden hareketle sanatçının bugüne kadar yapmış olduğu çalışmalarda kompozisyonu oluşturan ana elemanlardan deseni, ayrı bir biçim dili olarak nasıl ele aldığı, konusunda tespitler yapmaya çalışılacaktır. Bu çalışmalarda, Mehmet Güler yüz'ün artık kendisini tanımlayan çizgisinin, formunun, kompozisyonun belirginleştiği de görülmektedir. İster boyayla yapılmış olsun, ister çeşitli kalemle ve malzemelerden, çizginin gücünü veren özelliğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Kendisi resim sanatına olan yaklaşımını; “boyanın sorunlarıyla verilen mücadele” olarak ifade etmektedir. Bir resme başlamadan önce çeşitli ön hazırlıklar, eskizler ve etütler yapmaya ihtiyaç duymamaktadır. Bunun sebebini resimsel üretimine paralel olarak sürdürdüğü desen çalışmalarına bağlamaktadır.



Resim 28. Mehmet Gülerüz, “**Nekahat**”,1995, Arches Kâğıt Üzerine Rotring, 57x76 cm.

Sanatçı bu çalışmaların temelinde belleğinde oluşturduğu birikimden söz etmektedir. Bu da resmin alt yapısını kurmak için yeterlidir. Hafızadan resim yapmak Mehmet Gülerüz için çok önemlidir. Ressamın dolaysız olarak biçimi irdelemesini ve kendi biçim anlayışını ortaya çıkarmasını, belleğinin olanaklarını kullanarak gerçekleştirmesinin daha doğru ve samimi olduğunu vurgulamaktadır. Ana hatlarla ve çok ince taramalarla oluşan siyah-beyaz desenlerini ilk anda algılamak, ‘bakış açısı’ içine almak, olası değildir. Bu desenler kendilerini, bir anlık bakışlardan gizlerler. Çoğunlukla, dramatik, travmatik, huzursuz bir zamanı imlerler. Bunun da Gülerüz’ün geçmiş yıllardan başlayarak süregelen hayata bakış açısındaki o kara alay, o hırçın ironiden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bütün desenlerde, figür tam bir eylem anında yakalanmıştır.

O yüzden de devingenlik Gülerüz’ün desenlerinde neredeyse onu belirgin kılan yegâne özellik gibi olmuştur. Sanatçının çalışmalarında asıl vurgulanmak istenen kara alayın ve ironinin desenlerde, özgün dili ve simgeselliğiyle de kendini öne çıkartmasından uzak, yalınlığı içinde daha çok dikkat çekişidir. Bu anlatı biçimi zaman içerisinde öyle belirginleşmiştir ki alay niteliğinden acımasız bir yergi/ironi

özelliği taşımaya kaymaktadır. Bu yerginin hedefi doğrudan insanı hedef almaktır. Güler yüz'ün bu çalışmalarında yer alan yarı hayvan, yarı insan karışımı ya da tamamen hayvandan oluşan kişilerini bu yargının en ucuna itilmiş hali diye değerlendirmek kaçınılmaz olacaktır. Güven Turan Güler yüz'ün desenlerine ilişkin tespitlerini şöyle açıklar;

“Güler yüz'ün hayvan-insanları da değişimlerini iç dünyalarından almaktadırlar. Bu nedenle de sembolik değil, alegorik varlıklar olarak çıkmaktalar karşımıza. Güler yüz, insanları değişime uğratmadığı, hayvansılaştırmadığı zaman bile, onların çirkin yanlarını çıkartıyor açığa. İnsanların iç dünyalarının yüze vurmuş halleridir, Güler yüz insanların görünüşleri. Her bir desende, perde ardındaki Dorian Gray portresinin açığa çıkmış halini görüyoruz. Bu tavır içinde politik bir yan elbette var. Ama bu politikada herhangi bir parti yaklaşımıyla yan tutulmadığı gibi, hiçbir sınıf da Güler yüz'ün keskin yergisinden kendini kurtaramıyor. “Çizer” de “Bahçıvan” da aynı hamurdan yoğrulmuşlardır ve bu da görmezlikten gelinmeyecektir.”⁵⁰

İnsanları bu kadar yeren çalışmalar yapan sanatçı kendisini de pas geçmemiştir. Sanatçının “Kendim” adlı çalışması buna en iyi örneği teşkil etmektedir.



Resim 29. Mehmet Güler yüz, “**Kendim**”, 1980, Kalıp Kağıdı Üzerine Kurşun Kalem.

⁵⁰ Güven Turan, “Kırk yıl Desen”, **Mehmet Güler yüz** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, sf. 10.

Robert Bresson'un "Her şey hemen gösterilseydi, ardından görecek bir şey kalmazdı" sözünü örneklermişçesine, bu tür desenler, izleyiciyi engeller; dolayısıyla da sanatçının anlatımını karmaşıktırır ve güçleştirir. Mehmet Güteryüz'ün sanatsal yaklaşımının temelinde figüratif sanat anlayışı yer almaktadır. Resimlerinde yer alan nesneler, hayvanlar ve insanlar çeşitli sembolik anlamlar yüklenerek toplumsal bir eleştiri ortaya koymaktadırlar

Doğayı gözlemleyen ve bir çıkış noktası olarak ele alan ressamın yapıtlarındaki içerik de doğal olanı vurgulamaktadır. Mehmet Güteryüz'ün desenlerinde ve resimlerinde en ilkelinden günümüz kozmopolit şehirlisine kadar insanın doğasıyla ve türlü ruh halleriyle karşılaşmaktadır. Daha doğrusu çağdaş insanın gizlediği ıkelliğini dışa vurmaktadır. Kimi betimlemelerinde insanlar hayvanlara dönüşmekte, hayvanlara insana özgü ifadeler içerisinde rastlanabilmektedir. Doğayı çok yönlü bir bakışla incelemekte, çoğunlukla göz ardı edilenleri, yüzleşmekten kaçınılanları ortaya koymaktadır.

Mehmet Güteryüz desenin ve resmin plastik problemlerinin yanında kendisiyle meselesi olduğunu ve sürekli kendisiyle hesaplaştığını ifade etmektedir. En ilkel ve vahşi halleri resmederken başta kendisi olmak üzere insanlığın yüzüne bir ayna tutmaktadır. Bu ayna görölmek istenmemesiyle bilinçli olarak görünmez hale getirileni görünür kılmaktadır. Ortaya çıkan manzara karşısından kaçılarnamasının en önemli sebebi ise çizginin ve boyanın sorunlarıyla verilmiş olan mücadeledir. Sanatsal olanaklarının verimli bir şekilde kullanılmasıyla ulaşılan form anlayışının özgün bir dil oluşturmasıdır. Klock'a göre sanatçının resimlerindeki;

"Uzatılmış veya kısaltılmış uzuvlar gibi, insan vücudunun deformasyonlarla çizilmesi, ona gösterilen kaba gücün bir anlatımıdır. Bu güç dışardan da gelse, gurur, katılık, narsistik sevgi gibi kişinin kendi psikolojisinden de kaynaklansa, gövdenin duruşunu ve yüz ifadesini belirlemektedir. Örselenmeler, burkulmalar, insan ve hayvan formlarının, bitkisel formların içinde birbirlerine geçmeleri, bu yaratıkların birbirlerinden ayrılmaz bağlarının bir göstergesidir; nasıl kesilmiş ve kadavrası çengelde asılı olan etini yediğimiz hayvan da bitkileri ve tohumları yiyerek onlarla semirmişse. Bu desenler, karanlık, huzursuz bir iç dünyasının, çizgilerin sinirli grafiğiyle, hüznünü, öfkesini ve başkaldırışını tekrar tekrar kağıda döken, bir yaralanmışlığın resimleri ve

anlatımlarıdır. Benim için bunlar, sanatçının kendisini ortaya koyduğu açıklamalar ve itiraflardır.”⁵¹

Mehmet Güteryüz kendisi için, bir sanat eserinin izlenmesinde zamansallığın çok önemli olduğunu ifade etmektedir. Desen araştırmaları tarihsel bir süreklilik göstermektedir. Diğer yapıtlarında olduğu gibi defterlerine çizdiği desenleri de mutlak tarihlendirmektedir. Böylece tüm yapıtları incelenerek, ortaya koyduğu biçim dilinin kronolojik olarak belgesel bir dokümantasyonu çıkartılabilir. Kendisinden çok önceleri yapılmış bir desenin daha iyi kavranmasını, hangi noktadan hangi noktaya geldiğinin açıklamalarını da barındırabilmektedir. Defterlerindeki bir sayfada bulunan desen kendinden önceki ve sonraki sayfa arasında bir köprü oluşturmaktadır. Aynı zamanda çok daha ileriki bir zamanda yaptığı deseni önceleyen ve ipuçlarını barındıran bir çalışma olabilmektedir.



Resim 30. Mehmet Güteryüz, “**Bahçıvan**”, 1995, Arches Kağıt Üzerine Rotring, 55x75 cm.

⁵¹ Karl Hermann KLOCK, “Gerçeğin Resmi Degil Onun Fikri (günce)”, **Mehmet Güteryüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1986.

İstediği takdirde defterlerdeki desenlerini sonuçlandırılmış bir çalışma olarak bütünden ayırıp sergilenebilecek eser haline getirebileceğini ancak zamansal sürekliliği bozmamak adına defterlerinden tek bir sayfayı bile çıkarmadığını ifade etmektedir. Mehmet Gülerüz'ün tüm sanatsal arayışını yönlendiren bir öz oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu öz kendisiyle giriştiğini ifade ettiği mücadelenin eserlerine yansımasıdır ve resim sanatı dâhilinde söylediği sözü kendince söylediğini kanıtlamaktadır. Çin defterlerindeki çalışmalar sanatçının olgunlaştırdığı biçim anlayışını, aşkın kompozisyon bilgisini göstermektedir.

4. BÖLÜM

AYKIRI ESTETİK ve KARA ANLATI BAĞLAMINDA KOMET İLE MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE BELİREN MEKANSAL BOYUT

4.1.Komet Resminde Zaman-Dışına Atıflı Mekan

4.1.1. Lirik Bulaşan İfade-Dışavurum (Düş, Rüya, Fantezi)

Geleneksel resim dili kullandığı için, yani resim diline köklü bir yenilik getirmekten ziyade genellikle gözünü geçmişe diktiği için, Komet'den gelenekçi diye söz edilebilir. Fakat Komet ortaya koyduğu çalışmalarıyla Türk resminde postmodern sürecin en önemli temsilcilerindendir. Sosyal düzene getirdiği hicivli (satirik) eleştirinin örneklerini, geleneğe atıflı bir yönelimle, çağdaş bir görsel dilin tüm zenginliğiyle karşımızdadır.

Bu resimlerde tedirgin edici düş mekanları olabildiğince durağandır ve bu durağanlığın bir gün bitip bitmeyeceğine ilişkin ise en ufak bir ipucu bile yoktur. Bu tedirginliği körükleyen şeylerden biri de zamana ilişkin bu belirsizlik zaten. Sağduyu ve mantığın yaya kaldığı bu resimlere bakan izleyici, her seferinde çaresiz kalacağını düşünmeden, bir tahminde bulunmadan edemez. Bu resimlerin çoğunda sessiz ve tedirgin edici (psiko/patolojik) mekanların, çocukluk anılarının, hayal/düş dünyasıyla buluştuğu düşünülmektedir.

Yöntem ve teknik bir kez öğrenilip birkaç resim/görüntü ortaya çıktıktan sonra, hiçbir düş ya da hayal görmeden, üstelik zihninin en uyanık olduğu anlarda gerçeküstücü kompozisyonların kurgulanabildiği belirtilmektedir. Komet bunların hangilerini kurguladı, hangilerini düşlemeden yararlanarak yaptı elbette bilemeyiz. Aslında bir noktadan sonra, bunun bizim için pek bir önemi de olmayabilir. Biz

gözlerimizin önünde *tuvalde* cereyan eden olaylara bakarak, ne yapar eder kendi hayallerimizi kurarız. Nasıl olsa ilginç bir şeyin farkına varmak, bizi hem şaşırtır, hem de zihnimizin düşünsel yönünü harekete geçirir.



Resim 31. Komet, “İsimsiz”, 1981, 81x100 cm, Dr. Dana Koleksiyonu.

Sanatçının da bu çalışmalarda ayrıntı içinde ayrıntı (düşünsel olarak), kurgu içinde kurguyu gizleyerek bir şeyi gösterir gibi yaparak, aslında hiç de ilgisi olmayan başka şeyleri göstermek istediği düşünülmektedir. Resim, doğası gereği, bunları elbette eşzamanlı olarak barındırır; ancak izleyici olarak biz, onun çoğu resimlerindeki imgelerin önce birini, sonra o bir şeyde içerili olan diğer “şey” leri görür ve şaşıırırız.

Ünlü karikatürist illüstrasyon sanatçısı Roland Topor Komet resimleri için şu tespitlerde bulunmuştur;

“Köpekler nereye gider? diye soruyordu Baudelaire. “İşlerine giderler.” Peki Komet’in tablolarındaki kişiler nereye giderler, işlerine gidemediklerine göre. Çünkü tamamen kendilerini yitirmişlerdir. Bu duygu ressamı ne yapacağını bilmeyen kişiler arasında o kişileri kahraman seçerek ilerliyor resminde. Yani düş’ün çevresinde bulunan ama aynı zamanda da uyanıklık durumunun marjında olan bu belirsiz alanın içinde alacakaranlık ışığı hâkim ve bu ışık da büyük gölge panoları çıkarıyor ortaya ve birkaç tane de mucizevî renk notunu çınlatıyor.”⁵²



Resim 32. Komet, “İsimsiz”, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm
Sakıp Sabancı Koleksiyonu.

Algısal zaafılarımızı ve şaşırtılmaya olan eğilimimizi gören sanatçı havada asılı duran figürleri, tuvalden çıkmak istercesine sağa sola koşuşturan (nereye gittikleri belli olmayan) aynı zamanda gündelik yaşama dair ip uçları veren figür ve mekan kurguları gerçekleştirmiştir. “Komet’in evreni, saçma, gerçekdışı, karanlık aynı zamanda da “humour” dolu; komik, olağaniüstü insancıl ama bir o kadar melankolik, tıpkı kendisi gibi. Puslu fırçaların arkasındaki kaçamak gülümsemeler, suskunluklar, esriklikler, garip dönüşümler, sfenks adamlar ve beyaz tenli küçük

⁵² Roland Topor, “Topor’un Komet Yorumu”, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000, sf. 28.

şizofren kızlar da aslında Komet'ten başkası değil."⁵³ Sözleriyle Komet'in resimlerini yorumlayan araştırmacı Veronique Petit bu anlamda sanatçının yaşantı içeriğine yönelik önemli tespitlerde bulunmuştur. Yaşanılan "an"ın yok oluşuna göndermelerin olduğu, donuk, heyecansız ve anıtsal çalışmalar yaptığı düşünülmektedir. Figür ve mekan yoğun ama uçucu, maddi ama ruhsal, sağlam ama kırılğan, yakın ama uzak... Sanatçının resimlerinde imlediği sahneler, şimdiki zamana göndermesi olan gerçekçi bir hikâyeyi anlatmaktan çok, geçmiş zamandan bugüne taşınan bir 'an'ı görselleştirir.

Sanatçı zamanı askıya almıştır sanki. Kimi zaman karanlık kimi zaman da isyankâr bir ışık, şafakla alacakaranlık arasında sisli yollarda ilerleyen gizemli mekanları... ile yanılısamaya olan düşkünlüğümüzü durmadan sömürerek sanatçının izleyiciyle oyun oynadığı düşünülmektedir. Komet'in amacının da, şaşırtmaktan ziyade düşündürmek olduğu söylenebilir.



Resim33. Komet, “İsimsiz”, 1986, 65x54 cm.

⁵³ Veronique Petit, “**Komet’in Resmi**”, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000, sf.31.

Sanatçı tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verir. Beş adım önde on adım ötede. Ne yaparsanız yapın o hep orada kalır. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandadır. Onun sizinle olan ilişkisi sizin düşlediğiniz imgeye bağlı değildir artık. Bunlara dikkatli bakan biri, kendisini çevreleyen bir hava/*uzay* tarafından sıkıştırıldığı gibi bir duyguya kapılır. Sanatçının çalışmalarında zihnini meşgul etmekte olan, mekan saplantısının yansımalarını görmekteyiz. Anlatının/hikayenin zamanı, öykü kişisiyle anlatıcı arasında öyle bir uzaklık yaratıyor ki, anlatıcının/sanatçının konumunu tespit edemiyoruz. Bu varoluş sürecinde kimi zaman iki arada bir derede, kimi zaman da uzun bir süreci gerektiren bu kompozisyonlar, aynı zamanda kendilerine ithaf edilen isimlerle de olabildiğince bütünleşmektedir.

4.1.2. Sahneleme Mantiğı ve Mekansal Kuruluş

Geleneksel *espas* kuralları içerisinde kurguladığı mekanlarını, hep bir yerlerden bozarak yarattığı duygulanımla insanı şoke eden, izleyeni bir yerlere götüren Komet'in, resimdeki sorunsalını bir ara durum stratejisine dönüştürdüğü gözlenmektedir. 1980'li yıllardan önceki bazı çalışmalarında da zaman zaman kolaj tekniğini de kullandığı bilinmektedir. Bazı kompozisyonlarda figürler bir arada istif edilmiş gibi görünür, başka resimlerde ise mekan parçalara bölünmüştür ve figürler bu parçalara sanki konmuşlardır. Özellikle 1970 yılları ve sonrasına ait resimlerde ise bu türlü gruplaşmış figürlerde form ve renk dağılmaları, küçük parçalara ayrılmaktadır. Kimi zaman da figürün kendisi belirsizleşmekte, kendi uzamına dağılmaktadır.

Mekanlar sadece enteriyörle çevrili değil aynı zamanda doğaya da açıktır. Sanatçının açık alanlarda kullandığı resimlerindeki atmosferik etki tüm çıplaklığıyla doğaldır. Doğanın makineleşme öncesi gökyüzü, toprak ve hayvan betimlemeleriyle ele alındığı gözlenmektedir. Tedirgin edici düş mekanlarının zamansallık boyutuyla bir aradılığı, izleyiciyi bu mekanlar içerisine girmesi konusunda yeterince zorlamaktadır. Her seferinde izleyicinin karşısına çıkan figürasyondaki çeşitlilik

doğal olarak her gerçekdışı öyküyle birlikte yeni figür tipolojilerinin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle her anlatının mekanı da olağandışılığı içinde barındıracaktır. Sanatçının bu dünyaya ait görünen mekanlarının figür ve diğer nesnelerle buluştukları alan, onları ait olmadıkları bir yere ve zamana sürüklemektedir. Komet'in mekanları açık ve ufuklu alanlardır. Peyzajlar, ormanlar, patikaların ve tepeliklerin görüldüğü yerler...

Mümtaz Sağlam'la Komet'in sanat tavrında geçerli olan mekansal algının temel sorun olarak tanımlanmaya çalışıldığı söyleşide şu tespitlere yer verilmektedir;

“...geleneksel bağlantıları açık olan boya resim anlayışının tipik değerleriyle bütünleşik bir yapıda kurulan Komet resimlerinin bize “normal” görünmesinden doğal bir şey olamaz. Örneğe; sanatçının ufuklu bir peyzaj oluşturma yönelimi ya da üç boyutlu ve derinlikli bir mekân yaratma stratejilerine uygun düşecek şekilde bir görüntü inşasına yönelme tercihi, tümüyle izleyiciyi ikna eden dayanaklara dönüşmektedir. Dolayısıyla Komet'in resmini karakterize eden dinamik bir olgu şeklinde değerlendirebileceğimiz mekân algısını, Komet'in resimlerinin ön-kabul'ünü sağlayan ya da kolaylaştıran bir neden olarak da vurgulamamız gerekir... Komet'in mekânsal algı'sında “normal”lik sınırlarını aşmayan bir düzey söz konusudur... bu mekanın aidiyet koşulları ya da basitçe ifade edersek “neresi” olduğu sorusuna yanıt aranmaya başlandığında, bu normalliğin/olağan halin sınırlarının zorlanmaya başlandığı hemen anlaşılır... bu mekanın aidiyet koşulları ya da basitçe ifade edersek “neresi” olduğu sorusuna yanıt aranmaya başlandığında, bu normalliğin/olağan halin sınırlarının zorlanmaya başlandığı hemen anlaşılır... Komet'in mekânları bildik bir yeri/coğrafyayı imlemezler. Kendine ait özyaşamsal bir bağlantıyı, yani sözgelimi çocukluk döneminde iz bırakan bir kenti ya da yaşam alanını da çağrıştırmazlar. Kanımca ortak belleğe atıflı bu anonim mekânlar düş formatı gereğince figüratif unsurlarla ilişkiye geçtiği anda esas karakterlerini bütünlemeye başlar. Normal dışı'lık, üsluba yön veren psikolojik nedenlerle figür üzerinden akarak mekâna bir atmosfer etkisi kazandırmaktadır burada...”⁵⁴

Komet bu çalışmalarında kendi düşünsel atölyesinin kapılarını izleyiciye aralıyor ve kendine has özneliliğiyle, hatta biraz saldırgan diyebileceğimiz bir üslupla çalışmalarının yaratım sürecini gözler önüne seriyor gibidir. Kendine has resimsel görüntünün oluşturulması, resim sanatındaki zaman, kurgulanan öykü ve yardımcı elemanlarıyla birlikte sanatçının özgün bakış açısı bütünleşmektedir.

⁵⁴ Bkz. Mümtaz SAĞLAM, “Gürkan Coşkun (Komet) Resimleri Üzerine Söyleşi”, Bkz. (Ekler 2 Bölümünde), 30.04.2008.



Resim 34. Komet, “Uçan Figür”, 1982, 60x73 cm.

Düş ve gerçeği iç içe vererek kendi ruh dünyasının zenginliğini gösteren sanatçıdır Komet. İnsanın dünyayı ve varlığı sorgulamasını ister. Dünyadaki kaybolmuşluğunu, yalnızlığını, insanlara duyduğu merhameti, baba özlemini, anne sevgisini, düşsel bir yolculuk içinde anlatır bize. Sanatçı burada gerçek olarak algıladığımız şeylerin gerçek olamayacağını, görünenlerin ötesindeki metafizik boyutu göstermeye çalışır gibidir. Komet’in mekansal kurgusu üzerine Ahmet Oktay’ın belirttiği gibi;

“...Komet, tuval uzamını alabildiğine belirsizleştirerek ve simgeselleştirerek, resmini tümüyle ve derinlemesine zamansallaştırır. Tuval karşısında yaptığımız yolculuk uzama doğru değil zamana doğrudur. Açık bir öne sürme ya da belirtme değildir söz konusu olan, daha çok düşlemsele ve Proust’un betimlediği bağlamda istenç dışı belleğe özgü bir anımsamadır. Tuval uzamında yer alan her nesne ve figürün yansıttığı ima ve anlamlandırma düzeneği ya da ürettiği çağrışım alanı, doğrudan doğruya böylesi bir anımsama sürecine bağlıdır. Gündelik yaşamın sanal (farazi) bir gerçekliğe çevrilmesi değil en dolaysız biçimde anımsamanın, düşlemenin ve duyumsamanın betimlenmesidir denebilir Komet’in gerçekleştirdiği.”⁵⁵

⁵⁵ Ahmet Oktay, “Düşlerin Göçebesi-İyi Şeyler”, **Komet**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1995, sf.10.



Resim 35. Komet, “İsimsiz”, 1994, 90x90 cm, Antoine Bernier Koleksiyonu.

Her resmiyle varoluşun anlamını, keşif yönünde geziye çıktığı düşünülmektedir. Hayalin buyruğunda sanatçının geçmişinin, gözlemin ve geleceğin yansıtıldığı araç olan resim, ruhsal tecrübenin bir ibret aynasına dönüşmüştür. Komet’in özelliği hayatı şiirsel bir mantıkla algılamasıdır. Resimlerini şiirin hakikatle olan ilişkisinin özel bir biçimi olarak görüyor gibidir. Varoluşun şiirsel yapısını, resimlerinde oluşturduğu rüya/düş evreniyle yansıtmaktadır. Resimlerindeki görüntü mutlak/bağımsız bir zamanı imler. Kendi gerçekliğini oluşturduğu mizansenle yansıtmak sadece hayatla benzerlikler taşıyan resimsel atmosfer kurmak gerçeklikle-düşsel arasında gidip gelen bir görsellik. Komet’in günlük hayattaki basit ve sıradan izlenimlerini geçmişe bağlı imgelerle bir araya geldiklerinde içsel gerçekliği anlatan sanatın zamana karşı direncini de ortaya koymaktadır. Komet rüya içinde rüya olgusunu görselleştirerek kurguyu çok boyutlu bir duyarlılıkla kavramamızı sağlar. Buradan şu sonuca varabiliriz; kendi çocukluğu sanat yaşamı ve insanların mutsuzluğuna tuttuğu ayna resimlerdeki başat öğeyi oluşturmaktadır denebilir.

Komet, düşüncelerin hareketinden oluşturduğu anlatımla rüya imgelerini yüzeyle buluşturur. Anıların kaynağına iner. Belleğimizdeki zamanla şimdiki zamanı yakınlaştırır. Yaşamın şiirsel niteliğini yansıtır. Olayların mantığı, kahramanların eylem ve davranış biçimi ilk görünüşte (izleyiciyle buluşması) sarsıcıdır. Sonrasında resmin tamamına yayılan izleme/bakışlarla sanatçının düşünceleri, anılan ve rüyalarla ilgili bir öyküyü çıkarır ortaya. Geleneksel ve dramatik anlayışla çelişen bu mantık, olağan durumların özündeki olağanüstü yapıyı lirik bir tarzda izleyiciyle buluşturur. Zaman anlayışı kronolojik değildir. Yer yer gerçek yaşamdaki zamanla resimsel zaman akıl almaz bir biçimde çakışmaktadır. Sanatçının hayran olduğu gerçek yaşamı resimlemediği yaşanan gerçeklikteki saf çelişkiyi öykülediği/resimlediği gözlenmektedir.

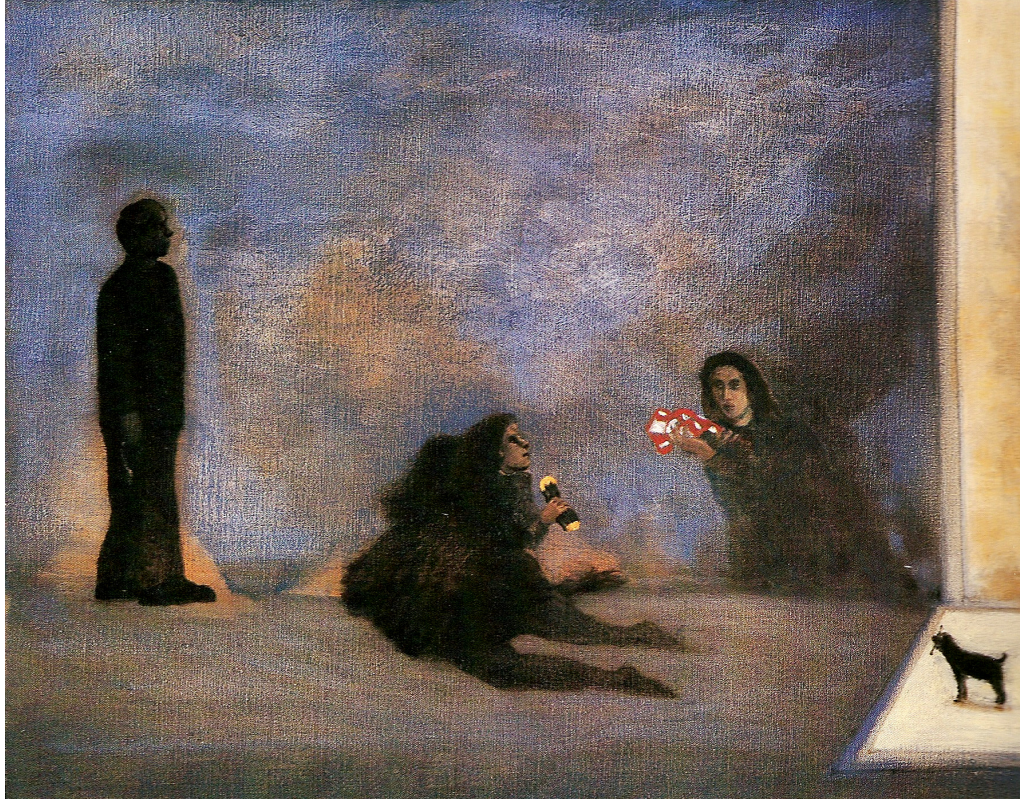
Şimdiki zamanı arama, yeryüzündeki belirlenmiş bir zaman dilimini yani sonsuzluğu arama değildir. Asıl gerçekliği aramadır. Şimdiki zamandan itildiğini hisseden sanatçının geçmişle şimdi arasında verdiği mücadele im'lenmektedir. Sanatçı yaşamakta olan o an'ı zamansal ard arda geliştiren yalıtır ve saf, katıksız anı şimdiki zamana dönüştürür.

Öyle ki, dıştan herhangi bir müdahaleye gerek kalmaksızın, önce bu figürlerin kendisi zamana el koymuştur; dolayısıyla sahnelenen olay, daha doğrusu öykü ne denli kurgusal ise, içinde figürlerin yer aldıkları zaman da o ölçüde soyut ve zaman dışıdır. Öte yandan, sinema ve tiyatro gibi gösteri sanatlarıyla karşılaştırıldığında, resimde sahnelenen (anlatılan) olayın temsil zamanı olmayıp, sadece izleyicinin algılamasına göre değişen bir süre söz konusudur. Buna göre sahne diline oranla tek taraflı ya da aşamalı bir temsil zamanıyla karşı karşıya geliriz burada.....

4.1.3. Aykırı Dizgeler, Travmatik Boyut, Düş ve Gerçeklik

Kendine özgü oluşturduğu üslubal tavrıyla (kedi imge düzenini) malzemenin mizah ve eleştiri gibi kavramların oyun alanına dönüştürdüğünü gözlemlemekteyiz. Sanatçı fantastik dünyasını imleyecek malzemeyi geleneksel resim tavrıyla

bütünleyerek oluşturmaktadır. İçinden geçtiği zaman ve mekandan sonsuz olanı fark eden ve bunları ince bir mizah duygusu ve ironik bir söylemle cisimleştiren bir sanatçıdır Komet. Kompozisyonlarını gündelik olanla geçmişin kalıntılarını oluşturduğu figür ve mekan kurgusuyla anlatmaya çalışır. Resimlerindeki figürler ve mekan kurgusu, nesneler düş dünyasından gelen yaratıklar, hayvanlar...



Resim 39. Komet, “**Hav Hav da Hav Hav**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997, 55x64 cm, Özel Koleksiyon.

Düş ve fantastik kavramları, görsel alan olarak ele alındığında aklın ve mantığın genel gerçekliğine aykırı bir yapılanma modeli ya da sanatçının göstergesi doğrultusunda yapılanan anlatıyı güçlendiren mutlak öğelerle oluşturulmuş kurgular olarak tanımlanabilir. Tekinsiz bir uzamda/mekanda anlamlar yüklemeye çalıştığımız imgeler ve sahneler bunların birbirleri ile ilişkileri, izleyici ile ilişkisi onları anlamlı kılan göstergelerdir. Sanatçının psişik evreninde gizli kalmış gerçeklerin eğretilme olarak kurgulanmış bir alanda düş olgusuyla karşımıza çıkmaktadır. Çoğu zaman düş fantezi alanından beslenen bu üretim biçimi zamanla kendi özgün tavrını ortaya

koymaktadır. Tıpkı resimlerinde kullandığı aykırı imgelerle izleyiciyi sarsan bir tavırla.

Düşsel imgeler, bellekte yer alan biçimde, başka deyişle insanın kendi mahremi içinde saklayan iç uzam yeriyle açıklanabilir. Böylece sanatçı resimlerinde izleyiciyi iç uzamın merkezine yani kendini güçlü hissettiği en güvenli korunmayı sağlayan bölgeye davet eder gibidir. Düş ve fantezinin oluşturduğu imgelerle ya da bunların bileşenleriyle oluşturulan ya da kurgulanan bu yapı zaman zaman toplumsal belleğe yönelen göndermelerle bilinçaltının içerisindeki absürd yapıyı dışavurmaktadır denebilir. Dolayısıyla bu kaynağa yönelen ve elde ettiği verileri biçimleyen bu yaklaşım biçimi, plastik dilin olanaklarını da kullanarak gerçeğe düş arasındaki çizgide yerini almaktadır.

Böylece estetize edilmiş bir yaratma alanı olan kara anlatı modelinin denendiği bu resimler, arızalı ve melankolik tipleri, tuaf mekanlarla örtüşerek sanatçının olağandışı görünen bir takım düşlerinin taşınarak elde edildiği nesnel gerçekliğe götürmektedir izleyiciyi.



Resim 36. Komet, “**Kaçan Adam**”, 1987, 130x195 cm, M. Taviloğlu Koleksiyonu.

Resimlerinde daha öncede belirttiğimiz örtük yapıyı barındıran sanatçı nasıl oluyor da resimlerinde izleyiciye ilk bakışta yeterince açık alan bırakmadığı halde izleyicinin bu çalışmalar karşısında aynı şeylerden bahsettiğini söyleyebiliyoruz. Aslında bu sorunun cevabını arıyoruz. Resimlerde beliren bulanıklık ve belirsizlikler giderek keskinleşiyor ve mekan nesneyle bulunduğu anda sınırlılıklar kazanıyor da denebilir. Bu sınırlılığın izleyicide mekanın melankolik atmosferini oluşturduğu, sanatçının amacının sanatını yeni ve başka imge evrenlerine taşımak istediği gözlenmektedir. Sanatçının bilinmeyen yönlerinin keşfedilmesi için, düşünsel bir zemine kaynak olacak bu yapı nesnesizlik ve imgesizlik olarak da tanımlanabilir. Resmin tüm bu muğlak nesnelerden temizlendiğinde belki daha gerçekçi olabileceği ama azda olsa bu durumun resmi yoksullaştıracağı kanısı belirginlik kazanmaktadır.



Resim 37. Komet, “**Son Mektup**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 54x65 cm, Aziz Karadeniz Koleksiyonu.

Resimde ilk göze çarpan unsur figür ve mekanın görsel ve duygusal (duyuşsal) etkileyciliği. Sanatçının bu çalışmaları geleneksel resim tavrı gibi görünse de modern görsel algıya sahip olması yani yapısal yeniliği en başta heyecanlandırıyor izleyiciyi. Resimlere bakarken belirli bir izlek üzerinden değerlendiremiyorsunuz. Geçmişin veya hatırlananın kesinliğine karşılık şimdinin ya

da henüz yaşanmamış olanın yani geleceğin belirsizliği en azından öyle temsil edilmesi karşıt ama aynı zamanda birbirinden beslenen iki düzlem ya da zaman dilimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışmalardaki ışığın, dağılmış kurgunun kendi estetiğiyle iç içe geçerek bir anlamda zamanlar-arası başka bir durum oluşturuyor. Böylece resimler bir yandan bize olması gerekeni gösterirken (ritüeli) bir yandan da onu sürekli bozuyor gibidir. Aslında izleyici resimdeki öyküyü ve kahramanlarını değerlendirirken öykünün gerçekliğine duyulan güven, ya da öylesi bir gerçekliğe bir anlam temeline inanma ihtiyacı duyarken bir yandan da bu gerçekliğin sürekli olarak bir takım nesnelerle bozulması ya da bozulmak istenmesi ve günümüz üzerinden yorumlanması. Resimde sahnelenen geleneksel tavrın bir anlamı imlediği düşünülmektedir. Resimde görülen bu imgelerin sahnenin içinde olmasına rağmen sahne dışı bir unsur olması bir iç bilinci meydana getirmektedir.



Resim 38. Komet, “Yemeğimi Yutup, Atlarla Yesem”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1999, 50x60 cm, Yonca/Recep Övet Koleksiyonu.

Resmin bütünlüğü izleyicide beliren bir takım soruların yanıtlarını, sarsıcı bir şekilde bozan bu imgelerin ortaya çıkması ya da var olması izleyicinin bunu sorgulama mantığı aslında bu resimlerin düğüm noktasını oluşturmaktadır. Burada bellek ve bilinç kavramları ön plana çıkıyor. Bunun zamanlar arası mekan yaratma gibi bir çabadan kaynaklandığı düşünülmektedir. Resimdeki temsil edilmeye çalışılan farklı zamanlar (geçmiş-bugün) böylesi bir öngörüü getiriyor akıllara. Resimde geçen nesnelerin anlamsal karşıtlıkları, gündelik dilde karşılığı sınırlı, olan bir kavramın öte anlamlarının keşfedilmesine dönüşmektedir. Gündeliğin sınırlılığı içinde ortaya çıkmış nesneler ve gene gündeliğin ölçülülüğünü taşıyan kavramlar bu çalışmalarda öte (meta) anlatının sanatına taşınmakta ve ardıllarını çoğaltmaktadırlar.

Komet'in resimlerini, *“Masal ve efsanelerde olduğu gibi, Simgeler, uykulu ya da uykusuz düşler, belirsizlikler, öykücükler, hangi oyuna, hangi operaya ya da operete ait olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğimiz sahneler sunuyor bizlere”* sözleriyle anlatan Edgu'ye göre; *“Tuvalin iki boyutlu yüzeyinde yarattığı uzam, bir sahneye dönüşüyor ve ona bakan resim severleri içine çağırıyor.”*⁵⁶ Doğup büyüdüğü topraklardan yola çıkan Komet'in, dönemden döneme değiştiğini belirttiği resimlerinde değişmeyen tek şeyin romantizmle humor'u birleştirme çabası olduğu söylenebilir.

4.2. Mehmet Gülerüz'de Mekansal Algı ve Ötesi

4.2.1. Mehmet Gülerüz'de İkame Edilen Gerçeklik Üzerine

Mehmet Gülerüz resimlerinde uzamı parçalara ayırarak, kahramanlarını değişik eğretilmeli bedenlerde sunmaktadır. Sanatçının kahramanlarına göre dünya, yenilgiyi içinde taşır; bu yüzden de dünyayı dönüştürmek gerekir. Böyle bir dünyada her şey zorunlu olarak anlamlarla yüklüdür. O yüzden Gülerüz'ün resimlerine yansıttığı dünyanın gerçekliği, yaşantı içeriğinin getirdiği ipuçlarını barındırır.

⁵⁶ Ferit Edgü, **Komet'in Resimlerinin Önünde ve Ardında**, 1999, Garanti Bankası Yayınları, İstanbul, sf. 1-16.

Sanatçının geçmişidir, şimdidir, geleceğidir. Yaşadığı çevredeki gözlemleri değerli değersiz, “güzelliğin kusurları” diye de tanımlayabileceğimiz olan her şey Güler yüz’ü gerçeküstücülüğe götürür ve güçlü dışavurumcu vurgulamalara yol açar.



Resim 40. Mehmet Güler yüz, “**Beyaz Gençlik**”, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x56 cm.

Güler yüz öteki dışavurumcular gibi, kültürde ki değersiz şeyleri kaynağına inerek, şehirde kötü’yü ve mikro denemelerle sunduğu izleyiciyi felç eden yabancılaşmanın başlangıcını görür gibidir. Bunu da kullandığı imgelerin anlam ve yan anlam zenginliğiyle vermeye çalışır. Eğretileninin çokça bulunduğu durumlar hemen hemen her yerdedir. Güler yüz resimlerinde, dünyayı varoluşsal açıdan yeniden yorumlama girişimi içindedir adeta. Sanatçının gerçeklik arayışı varlığın gizeminin analizine dayanan süreci göstermektedir.

Güler yüz, resimlerinde zaten var olan şiddet ve korku atmosferini, fırça tuşlarının birbirini izlediği diyagonal bir form anlayışıyla izleyiciye sunmaktadır.

Psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği resimlerinde, boyanın tuval yüzeyinde kalınlaşarak aynı zamanda rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle oluşturduğu resimlerini, bir kat daha görünür kılmıştır.

Resimlerde bozularak, çarpıtılarak verilmeye çalışılan mizansen, “İkâme gerçekliği”^{*} de diyebileceğimiz; bilginin paylaşımında olduğu gibi aktarırken, paylaşırken, gerçeğin yerine ikâme eden başka bir gerçekliğe dönüşebilen süreç olarak da tanımlanan bu kavramla örtüşmektedir. Güler yüz, aktarım süreciyle başlayan imge farklılaşmasını, özellikle gerçekliği bulanıklaştırarak vermeye çalıştığı figür ve mekan formlarıyla buluşturup buradan da gerçeküstücülüğe doğru giden yolu tercih etmektedir denebilir.

Güler yüz’ün, Amerika’da yaşamış olmasına rağmen Dada ve Düşamp sonrası sanattan resmin insansızlaştırılması, nesneleştirme ve uzamsallaştırma eğilimlerinden uzak durduğu belirtilmektedir.^{*} Güler yüz’ün çalışmalarında, Alman Dışavurumcuları’nın siyasal içerikli yapıtlarıyla bağlantıları olduğu öne sürülen, yabancılaşmanın ve şeyleşmenin yoğun görüldüğü bir paralellikten de bahsedilebilir. Sanatçının beden ve suret stilizasyonlarının, gündelik yaşamın tasvirine yönelik bir amaca hizmet etmediği de belirtilmektedir. Aynı zamanda bu resimleri salt içeriksel bağlamda değerlendirmemek gerektiği de vurgulanmaktadır. Sanatçının zaman zaman fantastik ve mecazi bir içerikle simge ağırlıklı gerçekleştirdiği figür ve portreleri, çizgiselliğin getirdiği dinamik renk lekeleri ve güçlü dokusal etkiler, deformasyonla sağlanan güçlü yorumla birleşmiştir denebilir.

^{*}Türk Dil Kurumuna göre “ikame”; yerine koyma, yerine kullanma olarak tanımlanan “ikame gerçekliği” sözcüğünün kullanımının sahne sanatlarında da kullanıldığı gözlenmiştir. Bu nedenle “ikame gerçekliği”nden söz ederken Mehmet Güler yüz’de de benzer bir çıkarımdan söz edilebilir. Bu sözcüğün tiyatrodaki kullanım alanını tanımlanacak olursa; “Maskeyle oyunculuğa dayalı tiyatro. Maskenin kökeni, katılmış ölü insan yüzü olarak ölümün trajikliğinden kaynaklanır; bunun içinde maske, öbür dünya ya ilişkin olarak gündelik gerçeğin yerine “ikame gerçekliği”, çifte gerçekliği; “kılık değiştirme” olarak oyunculuğun temel güdüsünü oluşturur; bu anlamda tiyatro Maske Tiyatrosu olarak başlamıştır, denebilir. Maske Tiyatrosunun ilk önemli uğrağı antik Yunan tiyatrosudur... Maskeler uzaktan görülebilirlik ve tip çizme özellikleri yanı sıra, oyuncuların çok çabuk rol değiştirmesine, değişik rolleri oynamasına olanak sağlıyordu. Maske Tiyatrosunun ikinci önemli uğrağı commedia dell’arte’dir; burada tipler, kendilerine özgü maskeleriyle belirlenmektedirler. 20 yüzyılın başlarında tiyatro reformuyla birlikte, üstün kukla anlayışı içinde, maske yeniden önem kazanmıştır. Çağdaş tiyatrodaki Brecht, Grotowski, Strehler gibi yönetmenler ile Bread and Puppet Theatre gibi topluluklar, Maske Tiyatrosunun özgün örneklerini vermişler... “<http://www.turkcebilgi.net/sozluk/tiyatro-terimleri/maske-tiyatrosu-20376.html>” Tiyatro Terimleri sözlüğünden alınmıştır. (Erişim: 05.07.2009).

^{*} Bkz. Ahmet Oktay, “Güler yüz’ün Resimleri”, **Resim Yazıları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 2002, sf. 215.



Resim 41. Mehmet Gülerüz, “Nekahat”, 1998, Kraft Kağıt Üzerine Akrilik, 200x170 cm.

Biçim ve içerik zamanla birbirleriyle yer değiştirmekte vurgu bu şekilde yapılmaktadır. İzleyicinin, Gülerüz’ün resimlerinde çözümleme yapması için resimle arasındaki mesafeyi koruması gerekmektedir; çünkü resmin içerikle bütünleşen travmatik etkisinin ancak bu mesafeyle çözümlenebileceği düşünülmektedir. Sanatçı, resimlerinde rastlantının ve potansiyelliğin eş zamanlı varoluşunu öngörür gibidir. Gülerüz doğaçlama gerçekleştirdiği çoğu çalışmalarının köklerini uzun ve sağlam çizim pratiğine bağlamaktadır. Wendy M. K. Shaw Mehmet Gülerüz’ün 1958-2008 dönemi yapıtlarını içeren retrospektif sergisine dair yazısında sanatçı için şu tespitlerde bulunmuştur; “...*Sanatsal ve toplumsal-siyasal etkilerin ilişkisi, Mehmet Gülerüz’ün yapıtının kökeninde yer alır: O yalnızca sanat yapıtları üretmek için bir sanatçı olmak yerine; çizmek oynamak ve öğretmek gibi etkinlikler yoluyla yaşamın ve yapıtın birbirinden ayırlamaz uzamına nüfuz eden bir doğaçlama süreci geliştirmiştir.*”⁵⁷

⁵⁷ Wendy M. K. Shaw, “Mehmet Gülerüz Retrospektif 1958–2008”, **Mehmet Gülerüz**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009, sf. 12.

Boyanın tüpten doğrudan çıkmış, parlak ve canlı renklerin birbirine karışarak oluşturulduğu, su serisi sonrası toplumcu gerçekçi konuların incelendiği resimler buna en iyi örnektir denebilir.

Güleryüz'ün üretim biçimini kullandığı ya da tercih ettiği araçlara bakarak hızlı eskizlerden yağlıboya tabloları, oradan da üç boyutlu heykellere kadar giden bir süreçten söz edebiliriz. Bu anlatım ve tanımlama veya bağlama oturtma girişimlerini birbiri ardına koyarak sanatçının izlenimci görünümünü ve işlerinin öykülerini imlemek yerinde olacaktır. Sanatçının yaratma eylemini bir süreç olarak ele aldıktan sonra onun ortaya koyduğu resimlerinde de önceki dönemlerinde olduğu gibi kamusal alanlardaki gündelik yaşam sahnelerini estetize ederek, mekân/kent patolojilerini duyarlı bir şekilde resimlediği gözlenmektedir.

Yine, Wendy M. K. Shaw'ın Mehmet Güleryüz resmine ilişkin tespitlerine yer verirse;

“Mehmet Güleryüz sanat hayatının başlangıcından itibaren figüre ve onun insan duygusu ve deneyimini sonsuz nüanslarla temsil edebilmesine ilgi duymuştur... Yalnız ya da topluluk içinde, durgun ya da hareketli, hayvan ya da dekorla çevrilmiş, giysili ya da giysisiz; onun figürleri bütün çıplaklıklarıyla görünürler. Bedenlerin gerçekliğini-ölümlü, cinsel, cesaretli, şaşkın, yalnız-açığa vurmaya yönelik bu arzu Güleryüz'ün yapıtının merkezinde yer alır ve onu hem kendinden önceki, hem de çağdaşı olan Türk sanatçılardan ayırır.”⁵⁸

4.2.2. Güleryüz'de Anlatıyı Bütünleyen Bir Söylem Alanı: Cinsellik

Güleryüz'ün figüre yönelik gerçekleştirdiği görüş alanı ya da içsel kavrayış mekansal öğelerle bütünleşerek kendine yeni ard alanlar oluşturmaktadır. Figürler ve mekan kurgularının yarattığı gerginlik, dışavurumcu etkinin yüksek enerjisiyle vurguya yönelik bir huzursuzlukla duyumsanır. Cinsellik ve kadın erkek ilişkileri üzerine kurgulanan resimlerde özellikle pornografik görüntünün ön plana çıkması yani izleyicinin cinsel organlarla ya da benzer sahneler içeren görüntülerle

⁵⁸ Y.a.g.e. sf. 85.

karşılaşması algılayıcı tarafından kimi zaman tuhaf karşılanırken, kimi zamanda izleyicinin ruhunun karanlıklarına ulaşması amaçlanmıştır denebilir.



Resim 42. Mehmet Gülerüz, “İnan Bitti”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm, A.A.K. Koleksiyonu.

Benzer bir duyumla karşılaştığımız Egon Schiele resimleri de bu anlamda tuhaf bir çekime sahiptir. Aniden karşımıza çıkan ve birbirleriyle ilişkiye girmeye hazırlanan ya da girmiş figürlerin uyandırdığı sentetik arzu, zamansal belirsizlik, kimlik yitiminin yabancılaşmaya ve nesneleştirmeye kadar uzanan mutlak vurgusu. Erotizmin dizginlenmiş huzuru bu resimlerde söz konusu değildir. Fakat Gülerüz resimlerinde bu huzursuzluğu pek yaşamayız. Çünkü ilişkinin gerekçesi Schiele’ye göre insanın bedenine dair hakikatin bayağılığı, insani ve trajik olanla ifade edilmeye çalışılmaktadır.

Figürleri çoğunlukla formların ve özellikle erkek cinselliğinin fetişleştirilmesine odaklanan Yüksel Arslan’ın aksine, Gülerüz’ün figür resmini, cinsellikten etkilenen toplumsal ilişkileri açığa çıkarmak için kullandığı

belirtilmektedir. İnsan figürünü bildik görüntünün dışına iterek onu hırpalayan zorlayan bir tavırla, mekanın boşluğunda tedirgin edici, ürkütücü ifadelendirmeyle buluşturan, cinsel birleşimin fiziksel görüntünün sakinliğini ve dinginliğini değil yıkıcı, çarpıcı ve ürperten, rahatsız edici yönüyle verilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Çıplak kadın figürlerinin giysili ortamlarda yan yana sunulması insanları ve hayvanları grup olarak gösterip, tiyatro sahnesini andıran kurgu oluşturması, toplumsal kurallar çerçevesinde insanlar arası ilişkileri sorguladığını açıkça göstermektedir.

İnsanla yaşam arasındaki çelişkiyi, özellikle kadının içsel gerçeklerini, kadın erotizmini bilinçaltından getirdiği varoluşçu bir yaklaşımla ele aldığı yapıtları tek başına düşünüldüğünde figür resmi, sanatçısı açısından anlatımcılığı içinde barındıran bir tavidir da denebilir. Bunlardan en ayırt edici olanlarından cinsel birleşme sonrasındaki kadın ve erkeğin durumunu gösteren yatak sahnesi, ayna, atlar, bar görüntüleri..... değişik anlatılarıyla doğrudan bağlantılıdır.

Ancak figürün bir gösteren olarak gösterdikleri ile ilişkiselliği içerisindeki varlığı ve buna ilişkin oluşturulabilecek yorumlar insan hayatında birçok olgunun bütünsellik içerisinde imlenebileceği, tanım alanlarının yaratılmasına olanak sağlamaktadır. İnsan bedeni merkez alınarak siyasal, toplumsal ekonomik, sanatsal... alanlarda düşünsel öneriler oluşturulabilir, olgulara ilişkin yorumlar yapıp saptamalarda bulunulabilir. Bu nedenle figür resmini estetik bir kaygıyla biçimlemek yerine onu biçimin dışlaştırdığı bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılardan Mehmet Güler yüz resimlerinde, insan bedenini ve ona uzamsal bir boşluk sağlayan mekan algısı ve kavrayışını, plastik eğretilmeli dilin niteliklerini, kavramsal açılımlarla çalıştığı düşünülmektedir.

Mehmet Güler yüz'ün resimlerindeki figür ve mekan kurguları ve bu kurgunun birer göstergeye dönüştüğüne inandığımız plastik ve eğretilmeli anlamları üzerinden gidersek, resimlerde yer alan kadın erkek ilişkilerine yönelik betimlemelerde, cinsellik kavramı hazzın kutsandığı, doğallıktan uzak bu anlamıyla çürümüş, kokuşmuş bir şey gibi gösterilmektedir. Ya da geçmişten günümüze gelen

insani ilişkilerin niteliksiz yeniden üretimi olarak da düşünülebilir. İlişkinin vardığı nokta, haz temelli tensel bir birleşimin nicel sonuçlarına ve karşı cinsin metaya dönüşen bedeninin aynı zamanda bir et yığını görselliğine vurdurılabilir. Aslında bu noktada resimlerde nesneleştirilen figür sanatçının kendi ben'iyle hesaplaşması sonucu hayatının temel çelişkilerini ve gerilimini imlemektedir.



Resim 43. Mehmet Güler, “Aile”, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100 cm.

4.2.3. Güler’de Netleşen Aykırı Estetik

M. Güler kendi resimleri için şu itirafta bulunur; “Gariptir ki benim yaptığım her şeyde tırmalayan bir taraf oluyor. Çiçek de yapsam bu böyle. Her zaman iten tırmalayan bir şey var”. Resimlerdeki tanımlama salt renklerle sınırlı kalmayıp, hareketten kurguya kadar hemen hemen her şey yaratım sürecine dahil edilmeye çalışılmıştır. Baştan başa huzursuz, gerilimli bir atmosferin ve ruh halinin egemen olduğu resimler, sanatçının sahne deneyiminden hareketle tiyatrodaki mekan

ve zaman sahnelerini yansıtan karelere dönüşmektedir. Resim dondurulmuş teatral bir olaylar dizisidir. Güleryüz, mizansenle eşdeğer tutulacak ölçüde zamanı kullanmayı, siyasal hegemonyanın yüzüne geçirdiği maskenin ardında yatanları, resme, yaşamla paralel bir akış kazandırmayı başarmıştır.



Resim 44. Mehmet Güleryüz, “**Bir Yastıkta**”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, Özel Koleksiyon.

Etrafındaki nesnelerle ilişkiye girmeyen, bedenini doğaya açmayan figürü yoktur. Nesne ve figürlerin varlık gerekçeleri olan biçim ve oluş, resminde çizgisel ve şekilsel olarak sürekli hareket halindedir. Bu duygu sadece biçimlendirdiği figürler için değil görünüşü dolaysız basit bir nesne içinde geçerlidir. Güleryüz resminde hem nesne hem de figür bazında çoğunlukla en sıradanı gösterirmiş gibi yapar. Fakat gözlediği ve göstermeye çalıştığı şeyler daha çok nesne ve insanın dış çehresinin görülmeyen yönleridir. Gerilim, korku, sapkınlık, melankoli...gibi hallerle ilgilidir gösterdikleri.

Siyaset bilimci ve sanat eleştirmeni Hasan Bülent Kahraman, Gülerüz'ü çoğu zaman eleştirmenler ve izleyicileri tarafından “resmi insanı ‘ürperten’ bir ressam diye tanımlamıştır. Bununla birlikte; “çirkini resmediyor” ve izleyiciyi ürpertiyor diye eleştirilen Mehmet Gülerüz resminin, zaman zaman yarattığı “itici” etkilere ve o etkilerin yarattığı yabancılaştırıcı sonuçlarına rağmen hemen her dönemde belirgin ve çok net bir estetiği ayakta tuttuğunu söylemiştir. Temelini insan gerçeğinde ve onun imgeler aracılığıyla dönüştürülmesinde bulan “eleştirel” bir resimden bahsediyordu Kahraman*.

Resmi, pratik ve bağlamsal olarak ayakta tutabilmek için her türlü duygu yükünü dışavurumcu bir anlatımın sertliğiyle dengelemeye çalıştığı görülmektedir. Bu resimler sanatçıya göre, bireşimden yana olan bir tavrın ürünü idi. Çünkü resim dediğimiz ve ne olduğunu çoğu zaman nesnel olarak tanımlamakta aciz kaldığımız, karmaşık varlığın bünyesinde barındırması gereken tüm unsurları, bir tek tanesini bile dışlamayarak resimlerinde barındırdığı düşünülmektedir.

Ve yine Kahraman’a göre Gülerüz; resim sanatının geçmişi ve bilinciyle çok boyutlu bir etkileşim içinde olan bir ressamdır diye söz ediyor. Resimlerinde öykülemeci tavrın, zamanla mitlerin, bilinçaltının, düşlerin resmi olmaya doğru evrildiği gözlenmektedir. Zaman zaman bu öyküler yalın bir dille ifade edilseler de, izleyeni tavır almaya iten, izleyicinin etkin katılımını beklemeyen tuvali yoktur. Resimlerindeki insanı ürperten yanın da buradan kaynaklandığı düşünülmektedir.*

Sanat Yazarı Canan Beykal ise; Gülerüz’ün desenlerinden hareketle, olayları, ilişkileri ve çevrenin kodlarını kendisiyle, bireysel çatışkısıyla örtüşen bir ressamla karşı karşıya olduğumuzu iddia edecektir. İşaret ettiği pek çok sosyal ve siyasal gönderiyi bile kendi kendisiyle bir hesaplaşma vesilesine dönüştüren bu ressam, toplumsal haksızlıklarda, askeri darbelerde, politik arsızlıklarda, içindeki

* Bkz. Hasan Bülent Kahraman, **Mehmet Gülerüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1990, sf. 6.

* Bkz. y.a.g.e. sf. 7.

mefisto ile çatışarak, çevresinde rastladığı kötülüğü, kötülüğün benzerini, aynısını birey olarak kendi içinde arayıp ortaya çıkarmaktadır.*



Resim 45. Mehmet Gülerüz, “**Türk Solu**”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x56 cm, Eryaşar Eyüboğlu Koleksiyonu.

Gülerüz’ün başından beri dünyayı imgeler aracılığıyla kodlayan, eleştiri ve kara mizaha yatkın tavrının çoğunlukla sembolik bir groteske yöneldiğini ve ortaya kolay kabul edilebilir olmayan bir biçim dili koyduğu belirtiliyor. İktidarın, siyasetçilerin ve generallerin yerine geçen hayvanlar, başka nesnelerle kavuşarak ürkünç hale dönüşen figürler, abartılmış organlar, var oluşun baskısına dayanamayan bedenler... her biri gerçeğin dönüştürülmesiyle ortaya çıkan görünüşlerdir. Sanatçının “Türk Solu” adlı yapıtı düşünceli tutumuyla gözlemlediğimiz figür toplumdan yalıtılmış birini gösterir gibidir. Batılılık ve modernitenin bir simgesi olan beyzbol şapkası ile yaşlanmış bedene giydirilmiş gençlik arzusunu imlemektedir. Toplumsal statünün verilmeye çalışıldığı figür ve simgeleri Gülerüz’ün biçimleme anlayışıyla ironik bir tipolojiyi de izleyiciye sunmaktadır. Yine Beykal’a göre;

* Bkz. Canan Beykal, “Desenler”, **Mehmet Gülerüz** Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1994, sf. 12.

“Güleryüz 1960’lar soyut dışavurumculuğuyla Günel figürasyonunun sentezini yapmaktadır. Dışavurumculuk M. Güleryüz için bir yaşam biçimidir, bir yaşam kuralıdır. Onun sanatının kökenlerinde Amerikan ya da Fransız etkileri yerine, daha çok Alman Dışavurumculuğu’nun ve Dada’nın hiciv anlatımcılıkla beslenmiş yansıması bulunur.”⁵⁹

4.2.4. Mekansal Kuruluşa Sahne Düşüncesi

Güleryüz çalışmalarında; ilk günden bugüne, doğayı ve insanı en karmaşık ve en yalın haliyle konu edinmiştir. *“Kendisinde yatan özün, ancak biçim vermeye gün ışığına çıkacağını belirtmiştir. Fakat birebir temsilden ne kadar uzaklaşırsa kendisine, betimlemeyi ne kadar ortadan kaldırırsa sanata, o kadar yakın olacağını ifade etmiştir.”*^{*} Bu nedenle biçimlendirdiği şeyi gerçeğe dönüştürmeyi değil, ortaya koyduğunun gerçek olması gerektiğine inanır. Levent Çalıkoğlu; “Güleryüz resmi üzerine notlar” başlıklı metninde sanatçının resimlerini Mondrian’la karşılaştırarak şunları ifade eder;

“Yüzyıl başında, doğru nesne bulma telaşesindeki ressamın çaresizliğinden bahsetmişti Mondrian. Biçimler arasında dengenin olmayışından ve görünüş formlarının karmakarışıklığından ötürü gerçekliğin insanoğluna trajik görüldüğünü, bunun da bize acı çektirdiğinden bahsetmişti. Ona göre zamanın ve dengesizliğin boyunduruğu altındaki insan yaşamı yeni bir biçim verme ile bu boyunduruktan kurtularak, form oluşturucu (morfoplastik) bir sanatla kuşatılmış, bu nedenle resim, evrensel bir gerçek yerine sadece en içte ve en dışta olanın görünüşü arasına sıkışıp kalmıştı. Kendisini, gösteren ve varolan şeylerin en derininde yatan özü, biçim vererek ifade edebileceğine inandıran ressam ise klasik bir betimleme tutkusuna saplanmıştı. Oysa çevremizin elle tutulabilir gerçekliği içinde saf biçim verme ifadesinin gerçekleştirilmesi, rahatlıkla sanat yapıtının yerini alabilir. Fakat buna ulaşabilmek için sanatçı evrensel bir tasarıma yönelmeli ve doğanın baskısından kurtulmalıdır. Kendisini suretin arkasında gizli olanı çözmeye adanmış kişi olarak Güleryüz, başından beri biçimsel yönde doğanın eziciliğinden, temsil edilebilir olanın birebir aktarımından uzaklaşmıştır. Hatta biçim verici tarzı, bir karşıt doğa, kendi işleyişi, kendi dokusu olan bir imgeler silsilesi oluşturmuştur. Bu sonuca tabi ki form oluşturma etkinliğinden kurtulan, yapıtlarındaki birlik ögesini dik açılar bir araya getirerek kuran, mekanı beyaz, siyah ya da gri, rengi ise kırmızı, mavi ya da sarı olarak gören Mondrian gibi soyut sanata başvurarak ulaşmadı Güleryüz. Fakat tıpkı onun gibi ölçüleri, sınırları, bağıntıları, altyapısı olan bir dil oluşturarak, kendine özgü bir imge sistemi tasarladı. Belirgin

⁵⁹ Canan Beykal, “Baraz Sergisi”, **Kalın Dergisi**, Nisan 1986, sf. 12.

^{*} Bkz. Levent Çalıkoğlu, “Mehmet Güleryüz Resmi Üzerine Notlar”, **Mehmet Güleryüz**, Artist Yayınları, İstanbul, 2001, sf. 5.

gerekçeleri ardı ardına sıraladı, izleyici tesadüflerin değil nedenlerin baskısı altında değişen gerçek bir dünya yanılsamasına götürdü.”⁶⁰



Resim 46. Mehmet Gülerüz, “**Turnuva**”, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x90 cm.

Mehmet Gülerüz resminin kendine özgü nitelikleri içinde, en karakteristik olanı resimlerinde kullandığı espastır. Kaba, gülünç, abartılmış figür görüntülerine eklemlenen iç mekan kurguları aslında Gülerüz için zaman zaman resmi hapsedici bir unsurdur denebilir. Tuvallere yerleştirdiği figürlerinde insanların yalnızlığını, soyutlanmayı, yabancılaşmayı ironik biçimde yansıtmaktadır. Sadece resimdeki biçime dayanan, formal bir yapıyı değil, bir dönemin toplumsal bilinçlenme tavrına da dikkat çekmeye çalışır. Bunu yaparken de bir takım karşıtlıkları içine aldığını da belirtmek gerekmektedir.

Perspektif açısından alışılmışın dışına gidilerek verilmeye çalışılan durum ve görünüm, abartı ve deformasyonla sağlanan dinamik bir yapıyı göstermektedir

⁶⁰ Levent Çalıkoğlu, “Mehmet Gülerüz Resmi Üzerine Notlar”, **Mehmet Gülerüz**, Artist Yayınları, İstanbul, 2001, sf. 5.

izleyiciye. Sanatçı farklı mekanlarda farklı insan tipolojilerini irdeler. Bunlardan bazıları kapalı mekanlarda geçmektedir; atölye, bilardo oynayanlar, barda dans eden insanlar, yatak odasında çiftleri ve insanlık hallerini kendine özgü kurgularla betimleyen Güleryüz, çalışmalarında yarattığı yapısal atmosferle, dolayısıyla beklenmedik ve şaşırtıcı bir yorumla, izleyiciyi her zaman uyanık tutmayı başarmıştır denebilir.



Resim 47. Mehmet Güleryüz, “**Erkek Modası**”, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x56 cm.

Kapalı mekanlarda yer alan görüntüler kendi içine evrilerek anlatılmak istenen şey bu çerçevede sınırlandırılır. Fakat Güleryüz’de bu durum farklıdır. Sanatçının iç mekan kurgularında etrafınızda kontrol edilemeyecek kadar farklı yönlerden size doğru gelen figürlerin saldırısına uğramaktasınız. Figürler resmin ön planında iri formlarla oluşturulmuş bir yapıyı öncelerken mekan resme sonradan dahil edilmiş ve hızla geriye itilmiş hissi uyandırır. Buda figürün Güleryüz resmi için ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır denebilir. Türk Resmi üzerine çıkan birçok

yayında eleştirel yazıları bulunan akademisyen Mümtaz Sağlam’la, Güler yüz resminde figür ve mekan algısına yönelik yapılan söyleşide, yukarıda belirtilen üslubal tavrı doğrular nitelikte şu tespitlere yer verilir; “...sanatçı öncelikle figürü resmin en önemli unsuru haline getirmiştir. Yani Güler yüz resminin en önemli özelliği figürasyon öncelikli olmasıdır. Mekan sonradan gelip figürasyonu kapsayan, taşıyan kurgusal bir eleman olmuştur...”⁶¹ Resimlerindeki objeler ve imajlar ön planda yer alırken, geriye doğru verilen derinlik izleyicinin bakış açısına sunulmuştur. Çoğu zaman ufuk çizgisinin yok edildiği iç mekan kurguları daha çok rengin yarattığı atmosferik bir perspektifle sınırlandırılmıştır. Rengin şiddeti ve dinamik fırça tuşları buna yardımcı bir eleman olarak gözlemlenmektedir. Desen çalışmalarından temellenen resmin hıza dayalı kurgusu, sanatçının önemli bir karakteristiğidir denebilir. Bazı resimlerindeki mekanın atmosferik etkisini yer yer yaptığı düz boyamalarla durağanlaştırmaya çalışırken, figürlerin ve diğer objelerin iriliği ile yüzeyde gezinen fırça darbelerinin kendi içerisindeki hareketliliğin yarattığı etki, izleyiciyi sarsmaktadır. Kullandığı sarı rengin yer yer kirletilerek yüzeye yayılması aslında resmin nefes alma alanını daraltmaktadır. Buda sanatçının yapmaya çalıştığı boğucu atmosferi yaratmasına yardımcı olmaktadır.

Deformasyonun bir başka oyunlaştırılmış biçimi olan “metamorfoz” Güler yüz tarafından açık alanların tasvir edilmesinde kullanılmıştır. Ormanlar, ağaçlar ve bunlara eklenmiş garip korkutucu biçimler ve renklerle gösterilmeye çalışılmaktadır. Burada doğanın dışına/ötesine yönelen yeni bir biçim geliştirilmesi adına kurgulanan mekan anlayışından söz edilebilir. Bunun temelinde yatan şey, kendini gerçekliğin somut betimlenmesi ve doğanın taklit edilmesi anlayışının aşılması, sanatçının kendi içselliğinin ve düşlemlerinin yeniden yorumlanması çabası olarak görülmektedir. Benzer tespitler Levent Çalikoğlu’nun “Mehmet Güler yüz Resmi Üzerine Notlar” başlıklı yazısında da yer almaktadır. Aslında sanatçının resimlerinde basit bir figürasyon anlayışından yola çıkılarak oluşturulmuş kurmaca sahneleme mantığından söz etmek gerekmektedir. Alman Dışavurumculuğunun öncülerinden birçok sanatçıda gözlemlediğimiz bu kurgunun, basit bir mekansal boyut içerdiğini görmekteyiz. Mekansal kurgunun varlığının yarattığı güçlü etki aynı

⁶¹ Bkz. Mümtaz SAĞLAM, “Mehmet Güler yüz Resimleri Üzerine Söyleşi”, Bkz. (ekler 1 bölümünde), 02. 05. 2008, İzmir.

zamanda resmin atmosferini de etkileyen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapalı ve açık alanlara yönelik gözlemlerde sanatçının mekandaki boyutsal etkiyi arttırmak için bir başka deyişle, mekanı daha da algılanabilir hale getirmek için oluşturduğu nesne ve obje ilişkisi arasındaki paralellik boşluğu daha da anlamlı hale getirmektedir denebilir. Figürleri çevreleyen mekanların hareketsizliği doğal olarak içlerindeki nesnelerin hareketliliğiyle ve onların mekanla olan konumsal ilişkileri ile bütünleştiklerinde farklı mekan algılarına ulaşılmaktadır.



Resim 48. Mehmet Güler, “İçerisi”, 1999,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x55 cm.

Burada sanatçının amacı, izleyiciyi kendi görsel evrenine sokmanın hayati bir önem taşıdığı bilincinden hareketle, yaratılan mekan atmosferinin izleyiciyi sarıp sarmalayan temel taşlardan biri haline getirmektedir. Mekanın görsel açıdan kavranamaması, anlama güçlüğünün yanı sıra endişe, korku, gerilim, sıkıntı yaratan bir öge olarak da karşımıza çıkmaktadır. Görsel verilerin belli bir sınırın altında olması durumunda izleyici gördüklerini bir bütünlüğe kavuşturamaz, tanımlayamaz,

belirsizliğin tehdit edici baskısı altında kalır. Bu yüzden Güler yüz'ün mekanın algılanmasına yönelik bu etkileri yaratma isteğinin, bilinçli olduğu düşünülmektedir. Sanatçının mekanlarını karmaşık hale getiren belirgin unsurlar göze çarpmaktadır. Spontan çizgi yoğunluğuna dayalı kurgunun deformasyonla birleşerek görsel karmaşayı arttırıcı etkisi, rengin kontrastıyla bütünleşen atmosferik etkinin devreye girmesiyle oluşan tekinsiz mekan algısı... Alışlagelmedik veya izleyicinin kendini konumlandıramadığı, yani olayı nerden gördüğünü kavrayamadığı bakış açıları, görünen şeylerin bütünsel kavranışına olanak vermeyecek kadar küçük bir kısmının gösterildiği ayrıntılarda sanatçının mekan kurgularına eklenen unsurlar arasındadır. Birçok sanatçının, mekanı resme dahil etme kaygıları sürüp giderken Güler yüz'ün figür-mekan ilişkisini yapmış olduğu çalışmalarda sağlıklı bir şekilde oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Güler yüz'deki mekanların sahneleme mantığını, sanatçının psikik geriliminin bir sonucu olarak gözlemlemekteyiz. Sanatçının resimlerinde, kendi mekansal önerilerini oluşturan, tiyatro sahnesini andıran, basitçe kurgulanmış bir yapıyla karşılaşmaktayız. Şiddeti ve gerilimi sahneleyen bu mekansal yorumun vardığı bu noktada yine Mümtaz Sağlam'la yapılan söyleşide önemli sonuçlara ulaşıldığı düşünülmektedir. Bu tespitlerde;

“Öncelikle, Güler yüz'ün mekânı resmin bir ön koşulu gibi algıladığını, fakat olmazsa olmaz noktasına getirmediğini görmekteyiz. Güler yüz'ün mekân algısının diğer farklılığı da sanatçının figürsüz hiç resim yapmamasına bağlanabilir. Figürasyonun kapatılıp tümünden mekânın ön plana çıkarıldığı resimlerle karşılaşmayız. Mekân burada; *“figürasyonu taşıyıcı değeri olan resmi kuşatan bir atmosferdir”* tanımlamasını yapabiliriz... Güler yüz resminin mekânsal dolaşımını bazen klasik kaynaklarla bütünleştiren atıflara da rastlamaktayız. Resmin içindeki dolanımı sağlayan iç hareket, bunu anlaşılır kılan ve sanat tarihiyle de ilişkilendiren bir analiz zenginliği, gözlem zenginliği de burada karşımıza çıkmaktadır... Öte yandan Güler yüz'ün resimlerinde kullandığı renkler; izleyicide hastalığı, ölümü, cinselliği, vahşeti (aynı zamanda cinsellik anındaki) çağrıştırmaktadır. Bu renkler bireysel nevrozu yansıtan bir renkten öte toplumsal nevrozu yansıtan renkleri içinde barındırmaktadır. Bu renk algısı Güler yüz'de resmin tamamına yayılarak mekânın rengine, boşluğun rengine dönüştürülmüştür. Bu dönüşümle birlikte mekân kapsayıcılık alanı bakımından büyümüştür.”⁶²

⁶² Bkz. Mümtaz SAĞLAM, “Mehmet Güler yüz Resimleri Üzerine Söyleşi”, (ekler 1 bölümünde), 02. 05. 2008, İzmir.

Gülyüz'ün resimlerinde gördüğümüz figür ve mekan, her zaman somut bir gösteren olmanın ötesine taşınmış; kara alay/kara anlatı'dan şiddete uzanan eleştirel yaklaşımı, sanatçının çalışmalarında gözlemlediğimiz acımasız ve uzlaşmaz bir göstergedir. Gülyüz'ün resimlerinin karakteristiği olduğu düşünülen hızın izlerini taşıdığı belirtilmiştir. Fırça darbeleri tuvalin yüzeyinde dolaşıma girerken, figürü ve uzamı oluşturan ince-kalın çizgilerin birbiri içine giren yapıyla oluşturduğu sarmallığın, kesik kesik ve kırılğan çizgilerden oluştuğu gözlenmektedir.

Vasıf Kortun; "Mehmet Gülyüz Resimleri APOLOGIA" başlıklı yazısında Mehmet Gülyüz mekanlarını şöyle tanımlar;

"Gülyüz'ün resme tiyatrodan varması, dünyanın da bir tiyatro olduğunu hatırlatan, panayır ve sirk türünden konuların irdelenmesiyle açıklanabilir. Buna rağmen, alıcı gözle bakıldığında Gülyüz mekanlarının *proscenic* olmadığı ortaya çıkmakta. İzleyiciyle resim sürekli değil. Bu mekan kendine kapalı ve dış dünyadan farklılığını da vurgulamakta. Bu anlamda, resmin dikte ettirdiği bir bakış yönü yok...ok hızıyla gerilere uzanıp arka planlar yükselirken, öne doğru yoğun bir boşalmayı sağlıyor ki, bu boşalmanın nüvesi çoğunlukla bir ya da birkaç figür. Figürler ise güven verici dengelerden yoksun, mekana rahatça oturmuyorlar. Kısaca, temsili ve *proscenic* olmasa da koregrafik bir mekan kurulmuş. Kurgu çeşitli perspektifleri aynı anda taşımakta."⁶³

Mehmet Ergüven; Gülyüz'ün çağdaşları arasındaki sıra dışı konumunun, resimden çok resme duyduğu inancı sorgulamasından kaynaklandığını belirtmiştir.* Yine Ergüven'e göre; "Onun resmine bakarken, izleyici neyi gördüğü hakkında bir fikir sahibi olmadan gerilimli bir ortamda bulur kendini. Boşluğun (Mekanın) atmosferi, ilk bakışta sarsıntıya yol açarken, zamanla insanı içine alan duygu yoğunluğuyla, şiddet ve gerilim Gülyüz'ün ifade tarzıyla bütünleşmektedir."⁶⁴

⁶³ Vasıf Kortun, "Mehmet Gülyüz Resimleri APOLOGIA", No 2: 86 s, **Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi**, İstanbul, Güneş Yayınları,1988.

* Bkz. Mehmet Ergüven, **Mehmet Gülyüz**,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

⁶⁴ Mehmet Ergüven, "**Sırdaş Görüntüler**", Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, sf. 277-283.

SONUÇ

Bugün batıda olduğu gibi Türk resminde üslup, bir akım ve yaklaşım türü içinde sanatçıyı bağlayan genel biçim ortaklığı olmaktan çıkmış, kendini bireysel anlatım tavrına dönüştürmüştür. Bu bireysellik resme belirli bir çeşitlilik getirirken, izleyici ile birçok sanatçının katıldığı ortak üslubun ve anlatım dilinin kurabileceği ilişkiyi ya da sağlayabileceği yoğun ilgiyi de azalttığı düşünülmektedir. Öte yandan, 1960'ta başlayan yeni siyasal dönemde toplum ve insana olan ilgi yeni figürasyon eğilimi diye adlandırdığımız özgün üsluplaşma çabalarını da beraberinde getirmiştir. Burada yer alan sanatçıların yeni figürasyon eğilimi çerçevesinde düşünüldüğünde ortak yanlarının bir anlam ve üslup bütünlüğü olduğu sonucuna varabiliriz. Her sanatçının özgün çabalarıyla temellenen tema birliği olgusu insanın dramını betimleyerek izleyiciye sunulmaktadır. Bu sanatçılar yerleşik değer yargılarını derinden sarsarak resmin kendi gerçekliğiyle temellenen bir metaya dönüşmesini sağlamışlardır.

Yeni figürasyon sanatçılarının konularını, izleyici ve toplum için daha can alıcı, dolaysız olarak izleyicinin psikolojisine daha etkili olabilecek alanlarda aradıkları gözlenmiştir. Bunlar, ya psişik bir dünyanın gerçekleridir ya da toplumsal değerleri gündeme getiren konular olmaktadır. Figürün anlatımcı gücünün barındırdığı alt anlamlar ve mekan kurguları çalışmalarıyla araştırmanın konusuna örnek teşkil edebilecek sanatçılar arasındaki paralellikleri ve ayrık yapıyı da beraberinde getirmiştir. Yeni figüratif resim eğilimi olan sanatçılarda ise bu anlayış bireysel üsluplaşma yönünde çeşitlilik arz etmiştir. Özellikle Son dönem Türk Resim Sanatının iki önemli temsilcisi olan Mehmet Güleriyüz ve Gürkan Coşkun'un (Komet) sanatında belirgin olan, mekanı psiko-patolojik etkilerle dönüşen ve netleşen bir olgu bağlamında ele alan bu araştırma, her iki sanatçı arasındaki belirgin paralellikleri ve ayrımları ortaya çıkarmıştır. Bireyin toplumsal yaşantı içeriğinin beraberinde getirdiği tarihi tanıklığın, giderek unutulmaya yüz tutmuş ve bulanıklaşmış görüntüsüyle karşı karşıya geline resimlerdeki imgeler ve nesneler, hem tedirgin eden hem de duygusal bir bağla anımsama ve düşleme ilişkin kaygıyı dramatik bir gerilimle anlatmaktadır. Türk resminin çağdaşlaşma süreci ve özgün üsluplar arayışı içinde gerçekleştirdiği figür resmi, Mehmet Güleriyüz ve Komet'de

zaman zaman görülen stilizasyon eğilimi figürün kendi içindeki otonom gücünü yok etmiştir denebilir. Bu tür figüratif resimlerde, sanatçının yoğun olarak ele aldığı konunun kendisi bir mesaj taşımakla birlikte, resmin ayrıntıları ve stilize motifleri içinde bu mesajların slogancı, ya da genellemeci bir türe dönüştüğü gözlenmektedir. Mehmet Gülerüz'de gözlemlediğimiz serbest ve dışavurumcu tekniğine, hatta figürlerde zaman zaman kullandığı genel kişilik tiplerine atıflı ironik yaklaşıma karşın, resimlerinde mesaj psikolojik bir atmosfer içinde verilmekte, resmin tüm öğeleri figürün anlatımsal gücüne katkıda bulunmaktadır.

Mehmet Gülerüz ve Komet'in, üslup ayrımlarının belirgin olduğu görülmekle birlikte, ifadeci bir figür çarpıtmasının ortak yanlarını oluşturduğu gözlenmiştir. Her iki sanatçının resimlerinde de imge ve düşünce gücünü, psikolojik incelemelere yer verdikleri fantastik figür yorumlarıyla ele aldıkları gözlenmiştir. Özellikle Mehmet Gülerüz'de psikopatolojik bir durumun, temeldeki cinsel dürtülerle ve gündelik yaşamla ilintisi kurulmaya çalışılmıştır. Kaynağını Neşet Günal'dan aldığı pentürel anlayışı sert ve katı figürasyonla besleyen ve dönüştüren çağdaş resim düşüncesinin Komet resmiyle denklik gösterdiği gözlenmiştir. Her iki sanatçıdaki politik söylemin, Komet'ten farklı olarak Gülerüz'de kara anlatıyla daha da sertlik kazanarak içeriğini güçlendirdiği söylenebilir.

Bu çalışmada geçen terimlerin, sanatçıların birer metafor haline getirdiği çoklu anlam yapılarının varlığı, araştırmacıyı bir takım ayrımlara götürmüştür. Sanatçının imgeleri ile zihinsel pratiği arasında oluşan sanatsal dönüşümün, söylem biçimleri haline geldiği ve kavramların anlamlarının daha çok bulanıklaşma ve çarpıtma temelli motifleri saptamalara yardımcı kavramlar olarak eklemlenmiştir. Her iki sanatçının da kurduğu evren, tümüyle çok anlamlılığın göstergelerini içinde barındıran oyunlaştırma isteği ve sahneleme mantığı ile ilişkilendirilmiştir. Bugün pek çok sanatçının yaptığı gibi Mehmet Gülerüz ve Komet'te de metafora yönelerek anlatılmak istenen olgu, ironi ile yüklenen yapıtın, öyküleştirilerek oluşturduğu kanısını ortaya çıkarmıştır. Hatta bu durumun daha da ileri safhalarda trajedi, kara-anlatı, mizah ve fantastik kurgulamaya kadar gittiği gözlenmiştir. İzleyiciye gösterilmeye çalışılan kurguda nesnel karşılıkların olması gereken olgular ve olaylar

olmadığı gerçeği, araştırmacıyı her iki sanatçının resimlerini de gündelik dilin terimleri içinde anlama ve anlamlandırmanın mümkün olmayacağı sonucuna götürmüştür. Sanatçıların her ikisinin de çalışmalarında izleyiciye verilmeye çalışılan bakış açısının hiçbir zaman gerçek algı perspektifiyle alımlanacak türden olmadığı, tersine sırf fantezi olgusuyla gündelik karşılığını bulacak irreel perspektifi yansıttığı düşünülmektedir. Her iki sanatçının da çalışmalarının ortak noktasını oluşturan “Zaman” kavramının algılanışını değerlendirecek olursak; Komet’te zaman boş (geçirgen), Mehmet Gülerüz’de ise doludur (dirençli) denebilir. Algı ve bilinç nitelikleri ise Gülerüz’de hızlı ve dinamik, Komet’te ise ağır ve bilinçdışına yöneliktir. Hareketin, resimle temsil edilebildiği yolundaki algılamadan ötürü Komet’te anlatma arzusu hep ön plana geçmiştir denebilir. Yani öykü/hikâye ön plandadır. Zira hareketle birlikte farklı zaman ve mekanın temsili de ressam için sorun olmaktan çıkmıştır artık. Mehmet Gülerüz’de ise tuvaldeki görüntünün ‘oluş’una malzeme estetiği dolayısıyla fiilen ve zorunlu olarak eşlik eden “zaman” dillendirmeyi taahhüt ettiği şeyde dile getirilmeyenin ifadesini üslenmiş olmasına karşın, kimi defa çıkarımlar yaparak dile ait bir anlatım arzusunun peşine düşmüştür denebilir. Komet resminde figür-mekan bağlantısı kurulurken öncelik ve sonralık ilişkisi içerisinde, Gülerüz’de ise eş zamanlı tasavvur edildiği/tasarımlandığı düşünülmektedir.

Buna göre, Komet’in söyleminin, Gülerüz’e göre çok daha şahsi ve özel olduğu sonucuna varabiliriz. Bunu da tarzın kişiselliği değil, söylemin kişiselliği olarak adlandırabiliriz. Mehmet Gülerüz’ün resimleri, Komet’e göre daha sosyal içerikli, daha politik, daha eleştirel ve gündelik yaşamın sorunlarına yöneliktir, yani daha günceldir. Komet resimlerinin, belli oranda sosyal ve siyasal bir takım göndermeler içermelerine rağmen, asıl hedeflerinin bu olmadıkları gözlenmektedir. Zamana ilişkin tespitleri daha da genişletecek olursak bu resimler olayı ve zamanı olağan-dışı, zaman-dışı bir hale getirmektedirler. Yani resimlerdeki zaman, geçmiş ve şimdiki zamanı yansıtmaz. Söz konusu zaman özel bir ‘an’ın resmidir. Ayrı bir boyutta yaşanan zaman ve mekanla karşımızdadır. Burada boyut ötesi bir durum karşımıza çıkmaktadır. Komet’in resminin, Gülerüz’den ayrılan en büyük özelliği

de buradadır denebilir. Bu resimlerin asıl hedefi, belli soft/yumuşak bir duyarlılıkla, eleştirel olmayan bir dünyayı resmetmeye çalışmalarıdır.

Komet gelenekçiliğinin yanı sıra nesneye, malzemeye ve düzenlemeye de ilgi duymaktadır. Güteryüz bu anlamda daha radikal bir tavır olarak düşünülebilir. Komet resimlerindeki mekanın Güteryüz'e göre daha önemli ve öncelikli olduğunu gözlemlemekteyiz. Mekanın sahneyi tümüyle taşıdığı anlamı tümüyle etkilediği görülmektedir. Burada zaman zaman konu içerisinde geçen patolojik durumların Komet resimlerindeki figür-mekan kurgularının nasıl oluşturulduğuna dair tespitlerde bulunmaya çalışılmıştır. Komet resimlerinin psikopatolojik figür-mekan algısının oluşmasında izleyici üzerinde oldukça etkili olduğu düşünülmektedir. Güteryüz'de mekan kurgusunu resmin bir ön koşulu gibi algıladığını, fakat olmazsa olmaz noktasına getirmediklerini görmekteyiz. Güteryüz'ün mekan algısının diğer farklılığı da sanatçının figürsüz hiç resim yapmamasına bağlanabilir. Figürasyonun kapatılıp tümünden mekanın ön plana çıkarıldığı resimlerle araştırma süresince karşılaşılmadığı tespit edilmiştir. Bu noktada Güteryüz'ü Komet'le kıyasladığımızda Komet'te mekan daha çok devrededir. Hikâyenin bir parçası olarak hikâyeyi etkileyen, yönlendiren izleyiciyi de içine alan bir atmosfere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ama Güteryüz'de mekan bu güce sahip değildir. Bazı resimlerinde bu tespitlerin aksine okumalar yapabileceğimiz çalışmaları da vardır. Ele aldığımız 80'li ve 90'lı yıllar ve sonuna doğru sanatçı boyayı tüpten çıktığı gibi çoğu zaman fırça bile kullanmadan büyük bir performans sanatçısı tavrıyla resimler yapmıştır. Burada sanatın icra edilebilirliği notasında sanatçının öz güveni çok önemlidir. Bu çalışmalar sanatçının malzemeye ve yüzeyle hesaplaşarak, dışavurumcu tavrıyla ortaya koyduğu performanslarıdır. Güteryüz resminin mekansal dolaşımını bazen klasik kaynaklarla bütünleştiren atıflara da rastlamaktayız. Resmin içindeki dolanımı sağlayan iç hareket, bunu anlaşılır kılan ve sanat tarihiyle de ilişkilendiren bir analiz zenginliği, gözlem zenginliği de burada karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçıların çalışmalarındaki renk kullanımları ve öte anlamları arasında bir takım tespitlerde bulunacak olursak Güteryüz'ün resimlerinde kullandığı renkler; izleyicide hastalığı, ölümü, cinselliği, vahşeti (aynı zamanda cinsellik anındaki)

çağrıştırdığı düşüncesi öncelenmektedir. Bu renkler bireysel nevrozu yansıtan bir renkten öte toplumsal nevrozu yansıtan renkleri içinde barındırmaktadır denebilir. Bu renk algısı Güler yüz’de resmin tamamına yayılarak mekanın, boşluğun rengine dönüştürüldüğü gözlenmektedir. Bu dönüşümle birlikte mekan kapsayıcılık alanı bakımından büyümüştür. Sanatçının burada bireysel gözlemleri, bilinci ve ön görüleriyle ortaya koyduğu resimlerinde toplumsal travmaları ve toplumsal nevrozları bir takım sembollerle ve renklerle izleyiciye sunmaktadır. Resimler izleyicinin baktığı görünür anlamının yanı sıra siyasal ve toplumsal bir okumayla anlam değiştirerek toplumsallık kazanmaktadır. Güler yüz’ün resimleri Komet’in yaklaşımının ötesinde toplumsal anlamda siyasaldır ve eleştireldir. Toplumsal bir eleştiri önerisi geliştirir. Bu resimler Güler yüz’ün düşüncelerini, eleştirilerini gösterir. Güler yüz’ün kişiliğini geri planda bırakır. Komet’te ise sanatçının kullandığı eğretilmeli dille biz aslında yine Komet’in hayatına dair tespitlere ulaşıldığı düşünülmektedir. Güler yüz’de “grotesk” bir yaklaşımı tam anlamıyla görmekteyiz. Bu resimleri hem kaba bir söylemle hem de kendi içinde mizahi bir dille karşımıza çıkarmaktadır. Bu kavram aynı zamanda sert bir söylemi de peşinden getirmektedir. Buradaki sertlik izleyiciyi gülümsetmese de bir ironi, bir tezatlık durumu yaratmaktadır. Bizi güldürmeyen, düşündüren “kara mizah”la tanımlayabileceğimiz bir biçimsellikle karşılaşmaktayız.

Komet’in üslubunda rüyalar ya da çocukluk düşlerinin temsiline yönelik yöntemlerin kullanıldığı gözlenmektedir. Güler yüz’de ise insan ruhunu açığa çıkaracak figürün gerçekliğinden uzaklaşıp kaba, gülünç orantısız, beden formlarına yönelik, aynı zamanda müstehcen, cinsel, tuhaf ve travmatik tecrübelerin görsel dile dönüştürülmesi sanatçının psikik evrenini algılamayı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu çalışmalar sanatçının 1980’lerde daha belirginleşen olgunlaşmış üslubunu keşfetmeye yönelik yaşamla sanat arasındaki ilişkinin yansımalarıdır da denebilir. Komet’in gördüğü düşleri resmettiği düşüncesinin tersine resmetmek istediği düşleri görme eğilimi daha belirgin göstergelerle ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Komet’in düşlerine ilişkin içeriğin ayrıştırılması ve yorumlanması gerekliliğinden yola çıkılarak özetlersek bu resimler bizi “Komet’in gerçekliğine götüren ipuçlarının resimleridir” denebilir.

EK 1 Söyleşi

MEHMET GÜLERYÜZ

Emrah Uysal: 1980’li yılların yarattığı özel siyasal ve sosyal koşulların altında Plastik Sanatlar ortamında yaşanan dönüşümün üzerinde biraz durabilir misiniz? Bu ortamda öne çıkan sanat yaklaşımları arasında radikal bir tavır olarak Güleriyüz’ü gösterebilir miyiz?

Mümtaz Sağlam: 1980’li yılları doğrudan doğruya 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile ilişkilendirmek durumundayız. Yani toplumsal yaşamı yeniden biçimleyen baskıcı bir siyasal askeri iradenin tahakkümü altında uzun süre kalan bir kitlesel yapı söz konusu...

Darbe süreçlerinde yapılanan iktidar odaklarının, her düzeyde süre giden yaşamı yıpratıcı bir şekilde değişime (düzene) zorladığı çok açık. Özellikle birey bazında ele aldığımızda, toplum-birey ilişkileri açısından görünen durumu irdelediğimizde siyasal boyutundan arındırılmış kişiliklerin, kuşku ve korku atmosferinde değişik travmalar içinde yıpranmış olduklarını söylemek durumundayız.

Toplumsal yapıyı yeni bir değerler stratejisine göre yapılandıran bu değişimler, psikolojide “yabancılaşma” sorunu olarak nitelenen marazi bir konumun içine hapsetmiştir, düşünen ve üreten kesimleri. 1980’li yılların uzun süre yeni ahlaki değerler ve siyasal kavrayışlar üzerinde tepkisiz ve duyarsız bir kitle yarattığı ortamda, sanat ortamı da ciddi bir dönüşüme zorlanmıştır doğal olarak. Siyasal söylemin ve eleştirinin uzağında biçimlenen arayışlar, daha çok sanat kavramının kendisini sorunlaştıran, dil olasılıklarını tartışan bir düzleme sürüklenmiştir. Toplumsal yaşamda, kültürel alanda meydana gelen değişimleri, nihilist bir tavırla tepkisel bir söyleme dönüştüren, mecazlar kullanma yoluyla ironik bir dille bütünleştiren Mehmet Güleriyüz’de sanatçı duyarlığının bir ara dönemde kendini nasıl konumlandığının ilginç bir örneğini buluruz.

Bir infilak etkisi yaratacak ölçüde resimlerini eleştirel olduğu kadar aynı oranda sahici ve estetik kılan bu tavrı, bugünden geriye doğru bakınca daha net görüyoruz.

E.U: Güler yüz'ün resimlerini tematik bağlamı ve estetik boyutu ile baştan tanımlamak gerekirse, nasıl bir değerlendirme yaparsınız?

M.S: Mehmet Güler yüz resimlerini, aslında daha başlangıçta gelişim seyrini ve temel dinamiklerini belirlemiş bir yaklaşım olarak görmek doğru olur. İlk dönem çalışmalarında leke etkisi yaratan çizgi yoğunluklarıyla oluşturduğu desenleri, bu saptamamızı doğrular niteliktedir. Kaba ve gülünç bir dille ifade bulan figürasyon, kısmen deformasyon ve distorsiyon yoluyla siyasal karikatürün sınırlarını zorlar. Bu da, Güler yüz'ün resimlerinde hep belirleyici olan dışavurumcu potansiyele işaret eder. Bozma ve çarpıtma temelli, ifadeci bir tarzı öngören bakış ve algılama doğrudan Güler yüz'ü radikal bir sanat söyleminin, sert ve eleştirel bir dilin sözcüsü haline getirir. Ki sözünü ettiğimiz 80'li yıllar, tam da bu eğrilemeli dilin, plastik sanatlar ortamında işlevsel bir şekilde kullanıldığı, Güler yüz'ün sözünü sakınmadan konumunu netleştirdiğini ortaya koyuyor.

Ayrıca Güler yüz'ü farklı kılan hususlardan biri de, çizgisel tavrını temelden belirleyen “dışavurumcu” karakterin uç noktalarda belirginleşmiş olmasıdır. Dolayısıyla sanatçının figürasyonunda insani özelliklerinden sıyrılan, hayvanlaşan karakterleri temsil unsuru olarak görmek bizi şaşırtmaz...

E.U: Peki, burada araya girip sormak istiyorum: Güler yüz'de doğal biçimde belirginleşen Dışavurumcu yönelimle, aynı dönemde Batı Avrupa'da etkili olmaya başlayan “Yeni Vahşiler” ve “Yeni Dışavurumcular” hareketinin yansıttığı profilin bir paralelliği var mı?

M.S: Doğal olarak, Yeni Vahşiler ve bağlantılı olarak Alman Yeni-Dışavurumculuk hareketinin dönemsel gelişmelere verdiği tepkisel yanıtlarla; Güler yüz'ün, yerine göre Komet ve Baykam'ın tavır, duruş ve algılamalarını yansıtan yapıtları yakınlık içindedir. Bu özellikle kullandıkları dilde belirginleşen “grotesk” söylem, ifadesel

sertlik, eleştirel nitelikle alakalı bir ortaklıktır büyük oranda. Yine bu bağlantının farklı coğrafya ve toplumsal ortamlarda eş-zamanlı bir üretimle ilişkili bir çakışmadan ibaret olduğu da söylenebilir burada. Bildiğimiz üzere 80’li yılların ilk yarısında sanat tamamen farklı arayışlarla gelişimini sürdürürken köklü bir değişim önerisiyle karşılaştı. Birazda Postmodern sürecin taşıyıp getirdiği bir sorun ve gerçek olarak görebiliriz bunu: Sanat sanki ivmesini belli ölçüde geriye doğru çevirerek, geleneksel malzemeyi, boya resim estetiğini yer yer mimetik yönseme içerisinde, figürü merkeze alarak yeniden biçimlenmeyi önerdi. Özellikle Kavramsal Sanatın yaygın etkisinden kurtularak, figürle buluşan bu gelişme, dönemin tarihsel, sosyal ve siyasal ilişkileriyle kendine zemin yaratınca güçlü bir dalgaya dönüştü. Bu bakımdan, Yeni Dışavurumculuğu bu korumacı zihniyetten bağımsızlaşarak döneme damgasını vuran güçlü bir yapılanma ve ortak duyarlık hareketi olarak kabul etmemiz gerekir. Mehmet Güleriyüz’ün de bu dönüşüme kısmen eklemlenen, özellikle mekân algısı ve figüratif ifadelendirme tercihleriyle yeni ulaştığı görsellik anlayışı ile bu etki dalgasına katkı sağlayan bir isimdir sonuçta.

E.U: Figür odaklı bir kurgunun burada egemen olduğunu anlıyoruz. Konusal/tematik akışa göre Güleriyüz’ün çalışma süreçlerinde figür-mekân ilişkisi hep belirleyici mi olmuştur?

M.S: Sanatçı öncelikle figürü resmin en önemli unsuru haline getirmiştir. Yani Güleriyüz resminin en önemli özelliği figürasyon öncelikli olmasıdır. Mekân sonradan gelip figürasyonu kapsayan, taşıyan kurgusal bir eleman olmuştur. Resmin esas kurgusu resimdeki figürlerin birbirleriyle ilişkisidir. Sözelimi “**Sahil Güvenlik I**”adlı bu tabloda ön planda gördüğümüz iki insan figürünün diğer figürlerle ilişkisi ve resimdeki hıza dayalı dinamik kurgu dikkati çeker. Uç noktalarda insan ruh halinin (yani delirmeye kadar varan) betimlendiği bir durumla karşılaşmaktayız. Figürlerin öte anlamlandırmalarla anlatmaya çalıştığı, ölüm ve yaşam arasında gidip gelen tehlikenin uç noktalarda yer aldığı çağrışımlar yapan sahnelerdir bunlar. Aslında basit bir figürasyonla oluşturulan kurmaca bir sahneden söz ediyoruz. Bu sahneleme anlayışını Alman Dışavurumcu ressamlardan (figürasyon ağırlıklı çalışan) George Baselitz’de gördük. Güleriyüz’de de sahnenin basit kurgu ve mekânsal boyut

içerdiğini görürüz. Mekânsal kurgunun varlığı hem anlatımı güçlendirir, hem de resmin atmosferini (aurasını) etkileyen bir öge olarak karşımızdadır. Aynı zamanda resmin gündelik yaşamla buluşmasını sağlamaktadır. Resimleri boya katmanlarından sıyrıp aldığımızda Gülüryüz'ü; dışavurumcu, distorsiyona dayalı betimlemeler gerçekleştiren, renkçi, dinamik fırça vuruşlarıyla hıza dayalı resim yapan çizgi-desen anlayışının her zaman ön planda olduğu sanatçı olarak tanımlayabiliriz.



Resim 55. Mehmet Gülüryüz, “**Sahil Güvenlik I**”, Tuval Üzerine Yağlıboya
1989, 130x162 cm, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu.

Konu açısından baktığımızda 1980’li yıllarda Mehmet Gülüryüz’ün desen ağırlıklı ilk resimlerinde mekân bağlantıları kurulamamaktadır. Mekânı belirgin kıldığımızda, resmi, bir coğrafyaya, bir bölgeye, bir yere bağlamış oluyoruz. Bu dönem resimlerinde mekâna ilişkin tespitlerde bulmak oldukça zordur. Bu çalışmaların çoğu yurt dışında gerçekleştirilmiş olduklarından bize özgü yerler ve mekânlar olarak gözümüze çarpmaz. Fakat burada, mekân belirtilerinin olmaması bir mekânsızlık anlamında algılanmamalıdır. Bunların boşlukta uçuyormuş gibi olmaları, boşlukta hareket halinde olmaları, boşluğu bir mekân olarak algılamamızı sağlamaktadır. Boşluğun bu şekilde mekânsal bir örgütlenme dâhilinde algılanması soyut

dışavurumcu ve lekeseel soyut resmin bize sağladığı bir algılama biçimidir. Bu da zemindeki, fondaki resmi tümünden kavrama yeterliliğini bize sunar.

1983 tarihli resminde burada sanatçının iki figürü ilişkisel bağlamda resmettiğini görüyoruz. Fakat bunlara ait bir mekânı hiçbir çizgisel ve renksel unsurla sağlamadığını görmekteyiz. Bu nedenle bu resimleri mekânsız olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır.



Resim 56. Mehmet Gülerüz, “İsimsiz”,
Rives Kağıt Üzerine Rotring, 1983, 50.5x65.5 cm.

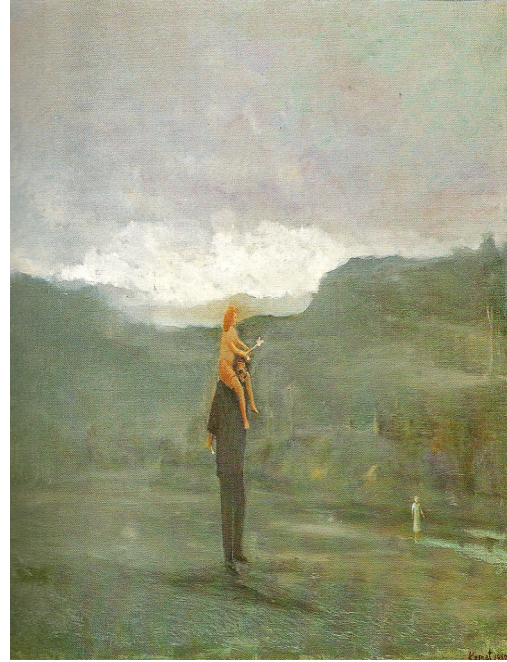
80’li ve 90’lı yıllarda Gülerüz resminde gördüğümüz o küçük mekânsal vurgularla düşündüğümüzde bu resmini farklı buluyoruz. Bunu da farklı bir mekân yorumu süreci olarak değerlendirebiliriz. Aslında Gülerüz’ün desen çalışmalarının bugüne uzanan yeni örneklerinde de bu tespitlere ulaşmak mümkündür. Ayrıca Gülerüz’ün desen yaklaşımlarıyla ortaya koyduğu estetik bütünlük özellikle sanatçının “çarpıtma” özelliğinden kaynaklanan, izleyici üzerine de tümünden akıttığı sert, yabansı ve eleştirel tavrın önemli olduğunu düşünüyorum. Mekânları bir yere ait kılamadığımız gibi figürleri de bir yere ait kılamıyoruz. Bu resimlerdeki kadın figürü ve erkek figürü birisi değil doğrudan doğruya bizi yansıtan özellikleri içinde barındırmaktadır.

E.U: Güler yüz'ün mekânsal boyutu resme nasıl dâhil ettiği üzerine konuşarak söyleyi iyice mekân okuması odaklı bir hale getirmek istiyorum.

M.S: Birçok sanatçının, mekânı resme nasıl dâhil edecekleriyle ilgili kaygıları sanat tarihi boyunca süre giderken, Güler yüz'ün yapmış olduğu çalışmalarda figür-mekân ilişkisi bakımından resimdeki kurgunun oldukça sağlıklı olduğundan söz edebiliriz. Bunun sebebi de Güler yüz'ün kendi resim dilini hiçbir yere atıf yapmadan (sanat tarihinin birçok örneklerine ya da kendi gibi çalışan birçok sanatçıya) kendisinin gerçekleştirmiş/geliştirmiş olduğu bir modelden yola çıkarak oluşturduğunu söyleyebiliriz. Güler yüz'deki mekânları resimlerin yarattığı psişik gerilimin sahnesi olarak görüyoruz. Bu durum Komet'te de benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Her iki sanatçıda da resimlerin psikolojik boyutunu ortaya koyan, saran, bütünleyen bir mekânsal etki söz konusudur. Resim mekânı hiçbir zaman Komet'te olduğu gibi geniş ve ufuklu, izleyiciyi içine alan sürükleyen bir durum değildir. Güler yüz resminde kendi mekânsal önerilerini sunan, tiyatro sahnesini andıran, basitçe kurgulanmış bir yapıyla karşılaşırız.



Resim 57. Mehmet Güler yüz, “Yanıyorsun”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006, 65x54 cm.



Resim 58. Komet, “O Orda Kendisinden Uzakta”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989, 55x64 cm.

Mekan burada, figürü taşıyan, hiçbir zaman figürü geri plana itmeyen ama figürü bir sahnede ve hareket halinde gösteren, dolaysız bir şekilde resmi bütünleyen ve resmin gerilimini, dinamizmini paylaşan bir yüzeydir çoğu zaman. Buradaki gerilimin figürün tipolojisinden kaynaklandığını düşünüyorum. Figürdeki yabansı, garipsi ifadenin baştan resmi bu noktaya taşıdığını düşünebiliriz. Buradaki diğer figüratif unsurların ortaya koyduğu ilişki resimdeki gerilimi, şiddeti, tedirgin edici durumu besleyerek resme katkıda bulunmaktadır.

Mehmet Ergüven'in "Sırdaş Görüntüler" kitabında da bahsettiği üzere mekânın burada, tamamlayıcı ve pekiştirici özelliğiyle, resmin sınırlarını zorlayan, dinamik ve gerilimli durumunu engellemeyen yüzeyin "infilak alanı/patlama alanı" haline gelmesini sağlayan durumundan söz edilmektedir. Mekânda aynı şiddetle aynı renklerin kullanıldığı boyama ve biçimleme anlayışından kaynaklanan Ergüven'in de bahsettiği "yüksek gerilim hattına" benzetilmesi Güler yüz resimleri için doğru bir tespit olacaktır. Sanatçının birçok resminde şiddetin anlamsal boyutunun hiç alışık olmadığımız şekilde kurgulandığını görmekteyiz. Buradaki distorsiyonun ölçüsü, resmin psikopatolojik durumunu özetlemekle birlikte özellikle sanatçının desen tavrından kaynaklanan üslubun en hassas dönüşümlerinin gerçekleştiği yüzeyler, portreler...izleyicinin bu resimleri gergin ve sert bir üslupla algılamalarını sağlamaktadır.

E.U: Şiddeti ve gerilimi sahneleyen bu mekânsal yorumun belli noktalarda aynı dönemde etkinliğini artıran Gürkan Coşkun(Komet) ile yakınlığı ve ilk aşamada gözlenen farklılığı üzerinde biraz durmak istersek, ne tür saptamalar yapabiliriz.

M.S: Öncelikle, Güler yüz'ün mekânı resmin bir ön koşulu gibi algıladığını, fakat olmazsa olmaz noktasına getirmediğini görmekteyiz. Güler yüz'ün mekân algısının diğer farklılığı da sanatçının figürsüz hiç resim yapmamasına bağlanabilir. Figürasyonun kapatılıp tümünden mekânın ön plana çıkarıldığı resimlerle karşılaşmayız. Mekân burada; *"figürasyonu taşıyıcı değeri olan resmi kuşatan bir atmosferdir"* tanımlamasını yapabiliriz. Bu noktada Güler yüz'ü Komet'le

kıyasladığımızda Komet'te mekân daha çok devrededir. Hikâyenin bir parçası olarak hikâyeyi etkileyen, yönlendiren izleyiciyi de içine alan bir atmosfere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ama Güteryüz'de mekân bu güce sahip değildir. Bazı resimlerinde bu tespitlerin aksine okumalar yapabileceğimiz çalışmaları da vardır. Ele aldığımız 80'li ve 90'lı yıllar ve sonuna doğru sanatçı boyayı tüpten çıktığı gibi çoğu zaman fırça bile kullanmadan büyük bir performans sanatçısı tavrıyla resimler yapmıştır. Burada sanatın icra edilebilirliği notasında sanatçının öz güveni çok önemlidir. Bu çalışmalar sanatçının malzemeye ve yüzeyle hesaplaşarak, dışavurumcu tavrıyla ortaya koyduğu performanslarıdır. Güteryüz resminin mekânsal dolaşımını bazen klasik kaynaklarla bütünleştiren atıflara da rastlamaktayız. Resmin içindeki dolanımı sağlayan iç hareket, bunu anlaşılır kılan ve sanat tarihiyle de ilişkilendiren bir analiz zenginliği, gözlem zenginliği de burada karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan Güteryüz'ün resimlerinde kullandığı renkler; izleyicide hastalığı, ölümü, cinselliği, vahşeti (aynı zamanda cinsellik anındaki) çağrıştırmaktadır. Bu renkler bireysel nevrozu yansıtan bir renkten öte toplumsal nevrozu yansıtan renkleri içinde barındırmaktadır. Bu renk algısı Güteryüz'de resmin tamamına yayılarak mekânın rengine, boşluğun rengine dönüştürülmüştür. Bu dönüşümle birlikte mekân kapsayıcılık alanı bakımından büyümüştür. Sanatçının burada bireysel gözlemleri, bilinci ve ön görüleriyle ortaya koyduğu resimlerinde toplumsal travmaları ve toplumsal nevrozları bir takım sembollerle ve renklerle izleyiciye sunuyor. Resimler izleyicinin baktığı görünür anlamının yanı sıra siyasal ve toplumsal bir okumayla anlam değiştirerek toplumsallık kazanmaktadır. Güteryüz'ün resimleri Komet'in yaklaşımının ötesinde toplumsal anlamda siyasaldır ve eleştireldir. Toplumsal bir eleştiri önerisi geliştirir. Bu resimler Güteryüz'ün düşüncelerini, eleştirilerini gösterir. Güteryüz'ün kişiliğini geri planda bırakır. Komet'te ise sanatçının kullandığı eğretilmeli dille biz aslında yine Komet'in hayatına dair tespitlere ulaşabilmekteyiz. Güteryüz'de “grotesk” bir yaklaşımı tam anlamıyla görmekteyiz. Bu resimleri her zaman kaba bir söylemle aynı zamanda kendi içinde mizahi bir dille karşımıza çıkarmaktadır. Bu kavram aynı zamanda sert bir söylemi de peşinden getirmektedir. Buradaki sertlik izleyiciyi gülümsetmese de bir ironi, bir tezatlık

durumu yaratmaktadır. Bizi güldürmeyen düşündüren “kara mizah”la tanımlayabileceğimiz bir biçimsellikle karşılaşırız.

E.U: Son dönem çalışmalarında her hangi bir farklı anlayışın, tavır değişikliğini söz konusu edebilir misiniz?

M.S: Güleriyüz’ün plastik resim kalitesinin ve önerisinin yanı sıra çalışmanın asıl amacı olan resimlerin içerikleriyle ilgili tespitler yapmaya çalıştık aslında. Bu resimlerin ortaya koyduğu karakterlerin tipolojik çözümlemesinden yola çıkarak bir tarih toplum eleştirisi yapmaya davet edildiğimiz düşünülmektedir. Bu çalışmalardaki plastisite aslında kendini geriye doğru iten, hikâyesini ön plana çıkarmayı öneren bir yapıda kurgulanmıştır. Bunu da dönemin ruhuyla ilişkilendirebiliriz. Daha sonraları sanatçı bu durumu eşitleyerek hem hikâyeyi, hem de resmi göstermek için kurgular gerçekleştirmiştir. Daha da sonraları hikâyeyi basitleştirmiştir. Sanatçının 1995-2000’li yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarında aldığı genel eleştiri bu dönemde boyayı tuvalden sıyrarak yaptığı içeriği hafifletilmiş sanatçının hayata dair, sosyal ve siyasal bakışla ilgili sorunlardan uzaklaştığı düşünülen çalışmalarıdır. Güleriyüz bu noktadan sonra hemen Irak savaşıyla ilgili büyük boyutlu çalışmaları gerçekleştirmiştir. 80’li yıllarda gerçekleştirilmiş bu çalışmaların izleyiciye etkili gelmesinin diğer bir sebebi de sanatçının oluşturduğu bu görsel dili mekânla ilişkilendirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının bu ısrarlı tavrı kabul edilebilirlik noktasında hem kendi hem de izleyici açısından önemli bir boyuttur.

EK 2 Söyleşi

GÜRKAN COŞKUN (KOMET)

Emrah Uysal: Son dönem Türk Resim Sanatının iki önemli temsilcisi olan Mehmet Güleriyüz ve Gürkan Coşkun (Komet)’in sanatında belirgin olan mekânı psiko-patolojik etkilerle dönüşen ve netleşen bir olgu bağlamında ele alan bir araştırma kapsamında sizinle yaptığımız görüşmeye devam ediyoruz. Söyleşinin bu ikinci ayağında, Komet’in sanat tavrında geçerli olan mekânsal algıyı sorunlaştırdığımızda, ilk genel tespitleriniz ne olur?

Mümtaz Sağlam: Komet resimleri başlangıçta bize oldukça normal görünen bir görüntü arz eder. Üslup tavrını da olağanlaştıran bu doğal görünüşün nedenlerini sorgulamadan, burada söz konusu olan zaman ve mekân algısına bağlı nitelikleri saptamak zordur. Çünkü; geleneksel bağlantıları açık olan boya resim anlayışının tipik değerleriyle bütünleşik bir yapıda kurulan Komet resimlerinin bize “normal” görünmesinden doğal bir şey olamaz. Örneğe; sanatçının ufuklu bir peyzaj oluşturma yönelimi ya da üç boyutlu ve derinlikli bir mekân yaratma stratejilerine uygun düşecek şekilde bir görüntü inşasına yönelme tercihi, tümüyle izleyiciyi ikna eden dayanaklara dönüşmektedir. Dolayısıyla Komet’in resmini karakterize eden dinamik bir olgu şeklinde değerlendirebileceğimiz mekân algısını, Komet’in resimlerinin ön-kabul’ünü sağlayan ya da kolaylaştıran bir neden olarak da vurgulamamız gerekir.

Sorunuza yanıt olacak şekilde tek cümleyle toparladığımızda, Komet’in mekânsal algı’sında “normal”lik sınırlarını aşmayan bir düzey söz konusudur diyebiliriz.

E.U: Peki, bahsettiğiniz ön-kabul’ü sağlayan mekân betimlemesi, hangi noktada esas karakterini betimlemeye başlıyor?

M.S: Aslında biçimsel-kurgusal anlamda bir ön-kabul benim bahsettiğim. Zira; bu mekanın aidiyet koşulları ya da basitçe ifade edersek “neresi” olduğu sorusuna yanıt

aranmaya başlandığında, bu normalliğin/olağan halin sınırlarının zorlanmaya başlandığı hemen anlaşılır.

Komet'in "düş-mekân ya da "açık-alan" resimleri olarak ayırmlaştırabileceğimiz resimlerinde bu mekânsal belirlemelerin aslında "ortak zihinsel coğrafyalara" ait olduklarını göreceğiz. Bir bakıma, "düş mekânları" da diyebileceğimiz imgesel kurguların, bir yere ait olmayan görüntülerin karşımızda olduğunu kolaylıkla anlayacağız.

Evet, Komet'in mekânları bildik bir yeri/coğrafyayı imlemezler. Kendine ait özyaşamsal bir bağlantıyı, yani sözgelimi çocukluk döneminde iz bırakan bir kenti ya da yaşam alanını da çağrıştırmazlar. Kanımca ortak belleğe atıflı bu anonim mekânlar düş formatı gereğince figüratif unsurlarla ilişkiye geçtiği anda esas karakterlerini bütünlemeye başlar. Normal dışı'lık, üsluba yön veren psikolojik nedenlerle figür üzerinden akarak mekâna bir atmosfer etkisi kazandırmaktadır burada...

E.U: O zaman, figürü de devreye katarak Komet'in dil/söylem tarzını resimleri üzerinden biraz çıkarsamanızı istesem?...

M.S: Sorunuz gerçekten de bu noktada çok anlamlı. Çünkü; biçimsel yapıda gözlenmeyen ama ifadeye doğrudan yön veren "Grotesk" (gülünç ve kaba) bir söylemin buradaki varlığını somutlamak gerekiyor. Bu bence doğrudan doğruya mekânsal yapı üzerinde sahne alan figürler üzerinde durarak anlaşılır kılabileceğimiz bir saptama aynı zamanda... Komet'in seçtiği figürleri tipolojik bir değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda, yani bir karakter analizine yöneldiğimizde, her öyküde/anlatıda karşımıza başka bir kahramanın çıktığını şaşkınlıkla görebiliriz. Aslında öykünün kaotik niteliği, mekânın karamsar ve kasvet dolu atmosferi, doğal olarak tuhaf ve olağandışı bir figürasyonu davet edecektir. Bir başka deyişle, her fantastik ya da gerçek dışı öykünün, garip kişilik yapılarını simgeleyen kahramanları karşımıza çıkacaktır. Bu gözlem ve iddiadan da rahatlıkla anlaşılacağı üzere fantastik öykünün/anlatının mekânı sıra dışı mekânlar olacaktır. Ancak bu saptamalardan yola

çıkarak, Komet'in figür yaklaşımında yanlış bir algılamaya zemin hazırlamamak gerekir. Olay ve mekân bağlamında fantastik niteliklerle buluşturduğumuz bu resimlerde, biraz karikatürü çağrıştıran sevimli bir karakter yapılanmasının geçerli olduğunun önemle altını çizmeliyiz. Bir şekilde öyküsünde gariplikler bulunan dolayısıyla fantastik durumu bütünleyen, gariplik ve tuhaflık içindeki bildiğimiz, aşına olduğumuz figürlerdir bunlar. Bir baba, bir devlet memuru, bir yönetici ve benzeri. Normal görüntüsü, öyküye/zamana/mekâna bulaştıkça bulanıklaşan ve artık normal dışılığa atıflı bir duruşa sürüklenen tip ve karakterlerden bahsediyorum. Biz buradan yola çıkarak Komet'in mekânlarının bu dünyaya ait, karakterlerinin ise bu dünyaya yavaş yavaş ait olmadıkları bir dünyaya/coğrafyaya sürüklenmeleriyle başkalaştığını görürüz. Mekânlar burada başkalaşır ve doğallıklarını kaybederler. Kırsallıklarına karşın, bizi içine almayan, bizi içine sokmayan ama sürekli içine davet eden, kapalı bir yapıyla karşılaşırız. Yani burada, mekânsal yapı kapalıdır ve bir o kadar özeldir.

E.U: Söylemin niteliğini betimlerken sanırım Komet resminin figür tercihlerini de kabaca netleştirmiş oldunuz. Yeniden Komet'e atfettiğiniz “psikolojik” ya da kasvet ve kaos ile bağlantılı mekan oluşturma konusuna dönmek isterim. Bu bağlantıyı biraz daha derinleştirmek mümkün mü?

M.S: Belki de, bir-iki resim örneğinden yola çıkarak bu bağlantıyı kurmayı ve derinleştirmeyi denemek gerekiyor.

Yeniden belirtmek gerekirse; Komet'in resimleri açık ve ufuklu mekânlar içerir. Kırsal peyzajlar, koruluklar, tepeler bu kapsama dâhil edilebilir. Ama burada öne çıkan tercihlerden birinin “orman” görüntüsü olduğunu hemen fark ederiz. Orman masalsı anlatıların vazgeçilmez mekânıdır. Metafor değeri olan korku, kaygı, ürküntü gibi negatif çağrışımlar üzerinden psikolojik kavramlarla ilişkili olan bir ortamdır. Düpedüz bir gerilimi imler. Tipik çocukluk korkusu olan kaybolmanın değişmez mekânıdır.

Öte yandan bir doğa güzelliğini de yansıtan orman, bu çelişik imge bütünlüğü ile zaten Komet için temel bir tercih konusudur. Çünkü orman imgesi, Komet'in resimlerinde ciddi bir mesafeli algı ve gerilim yaratma isteğini görselleştirir. Bu şekilde, kaynağı Rönesans resmine kadar giden, yatay geçişlerle ön-orta ve geri plan ayrımlarının olanaklı olduğu bir kurguya ulaşır. İzleyiciyi alıp geriye götüren, öyküye kısmen dahil ederek belki kaybeden (labirent) ama çok da resme mal etmeden hızla resmin dışına iten bir mekan algısıyla bizi karşılaştırır. Bu mekânlarla ve öyküyle bağlantılı karmaşa, izleyiciye yeterince “kara” ya da “aykırı anlatı” duygusunu vermektedir. Yine de bazı resimlerinde gerçekçi ve sert dinamiklerle karşılaşılrsa da, Güleryüz'ün resimlerindeki sertliğe hiçbir zaman ulaşmaz. Bunun için Komet'i “hümor/mizah” açısından kategorize etmek daha çok olanaklı görünür.

Sorunuza yanıt olması bağlamında, mekânın psikolojik ve patolojik bağlantılarla nasıl bütünleştiği meselesini, “korku” faktörü üzerinden vurgulamak ve örneklemek üzere sanatçının 1997 tarihli “**mavi büyü**” adlı resmine dikkatli bakmayı deneyelim:



Resim 49. Komet, “**Mavi Büyü**”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997, 100x130 cm, Mustafa Balcı Koleksiyonu.

Burada lekelerin fantastik canavarlara/korku figürlerine dönüşmesi durumunu gözlemlemekteyiz. Çünkü bu büyük, garip, tuhaf yaratıkların/yaratıksı imgelerin,

önünde net bir şekilde algılanan bir kadın figürü yer almaktadır. Burada yer alan figürsel yaklaşımın, hiyerarşik ilişkisini inceleyecek olursak, küçülerek kendi kabuğuna çekilen figürün bu “tekinsiz” ortamda ciddi bir travma durumuyla karşılaştığını söylemek mümkün görünmektedir. Kadın figürünü biraz daha tanınmaz hale getirerek yeniden yorumlamaya çalıştığımızda, resim normale dönecektir. Resimde olabildiğince küçük bir oranı kaplasa da figür yapılanması betimlemesi düzeyi ve karakter tahlili ile büyük bir tezadın kaynağını oluşturmaktadır. Bu da resimde mekânın ve resim dünyasının, başkalaşmasını sağlamaktadır. Resmi daha da açılımlayarak çözümlemeye çalışmak, sanki anlamsız olacaktır. Zaten iyi kurgulanmış etkili bir kompozisyon olarak karşımızda durmaktadır.

E.U: Az önce Komet resminin “hümor” açısından belli değerlendirme ve ayrımlara tabi tutulmasının olanaklı olduğunu söylediniz. Bunu biraz açabilir miyiz?

M.S: Türk resminde figür anlatımını benimseyen sanatçılar arasında, yaratıcı bir dinamik olarak kabul bir niteliktir hümor etkisi.... En çok da Komet için, Alaettin Aksoy, kısmen Neş’e Erdok için geçerli olan bir tespit biraz da

Komet’in genel üslup tavrını açıklamakta bence işimize en çok yarayan bir yapılaşma gerekçesine dönüşür “hümor” ve “kara mizah”. Bu yapılanış söz gelimi yine 1997 tarihli “**gönül hırsızı**” adlı resim üzerinden örneklenebilir.

Komet’in bu kapsamdaki işlerinde beşeri ilişkiler sorgulanır gibidir. Sanki indirgenmiş, her türlü fazlalıktan arınmış gündelik yaşamdan alınmış küçük sahnelerde kadın-erkek ilişkisi, tek bir ağaçla bütünleşen bir düzenekle sorgulanmaktadır. Burada resmi ilginç ve farklı kılan husus, yerde dizleri üzerinde çökmüş, ayakta duran figürlere bakmakta olan yarı-insan, yarı-hayvan şeklinde betimlenmiş figürün resme eklemlenerek yaratmış olduğu garipliktir.



Resim 50. Komet, “**Gönül Hırsızı**”, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, Özel Koleksiyon.

Bu figürü kaldırdığımızda resimdeki tuhaflığında ortadan kalktığı görülür. Sadece erkek ve kadın arasındaki yakınlıktan kaynaklanan özel bir sorunun varlığından söz edilebilir belki. Ama resme ulanan yerdeki garip figür, birden bire resmin alanını zamanı ve mekânı zorlayan bir güç faktörü haline gelir. Buradaki anlamı doğrudan etkileyen dilsel değişimi, travmatik bir gerçeklik olarak görmek mümkündür. Çünkü Komet’de her zaman için, resmi bu derece saran, değişime ve bilinmeze yönelik seyahate zorlayan müdahaleleri bulmak şaşırtıcı değildir bizim için Eklemlenen figür öncesi, resmin yakaladığı aura’nın sıcak ve sempatik vurgusunun hokkabaz şapkalı eklenti figürle başkalaştığı bir gerçektir. Bizi “hümor”un ve kara nitelikli mizahın önüne taşıyan boyut yine sıcak ve sempatik olmakla birlikte ama artık aynı oranda da tuhaf ve farklıdır.

Buradaki transfigürasyondan yola çıktığımızda; Komet’in seçtiği figürleri başkalaştırarak, metaforik bir hale getirip, resmin kurgulanışında önemli bir müdahale unsuru olarak kullanmadığı bir iddiayı ileri sürebiliriz. Metafor üzerinden gittiğimizde, toplumsal ilişkileri her zaman sekteye uğratan, her zaman zorlayan kendi şeytanımızı buluruz sanki. Bizi ayartan güç, ya da çevresel etkiyi oluşturan bireysel ve toplumsal ilişkileri dışardan biçimleyen güç, yerine göre din, yerine göre

ahlak, yerine göre ahlaksızlık olmaktadır. Hiyerarşik bir çözümlemeye tabi tuttuğumuzda, resmin eklentisi gibi duran ve metaforik söylemi üzerinde taşıyan resim, genel olarak normal hale gelmektedir. Fakat resim normalleşirken bütün düzenini kaybetmektedir. Yani o “kara” ve “aykırı anlatı” özelliklerinden kendini sıyrarak normale dönüyor. Figürü tekrar devreye soktuğumuzda; Komet’in yaptığı bu bilinçli müdahale ile resim kendini biçimleyerek olması gereken mecraya dönüyor, yani bir Komet resmine dönüşüyor.

E.U: Anladığım kadarıyla Komet resminde olağan dizgeyi sarsan bir imge veya figür ile bunun yarattığı anlam tahribatından söz ediyorsunuz değil mi? her durumda mizahi vurgusunu kaybetmeyen ama ironi’nin şiddetini değiştiren bir durum bu.

M.S: Evet... Bir metafor üzerinden giderek başkalaşan, ayrıklaşılan bir dil oyunu belki bu. “**sigara içen adam**” adlı resme bakışlarımızı yönelttiğimizde örneğin, bu dönüşümün daha soyut ve imgesel bir şekle döndüğünü bir duman yoğunluğu ile gerçekleştiğini görebiliriz. Tuhaflık ve gariplik bir duman imgesi üzerinden resme yayılmakta, zemin bu noktadan itibaren kaygan bir duruma getirilmek, başka bir boyuta evrilmektedir.

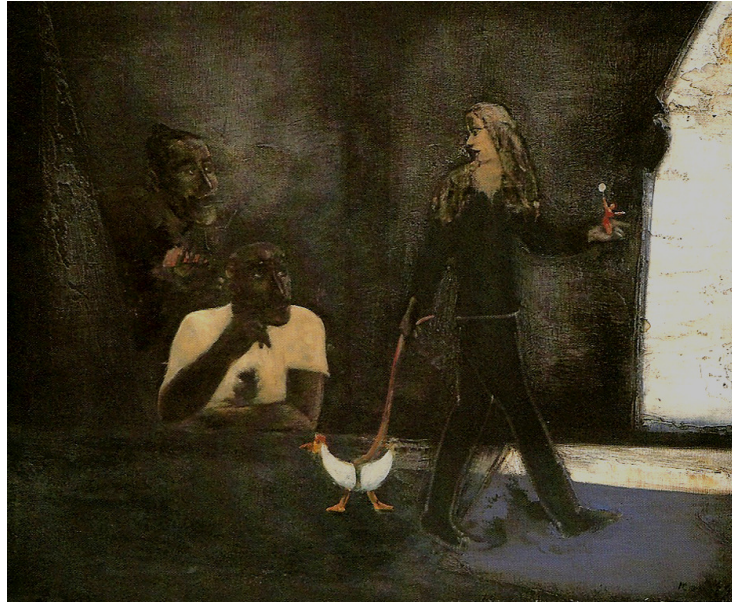


Resim 51. Komet, “**Sigaranın Zararları**”, 1981, 54x65 cm.

Bu çalışmada Komet'in resimlerindeki, parçalar arası diyalektik ilişkileri tespit ederek, bunların resme olan yansımalarını çözümlemeye çalışmak daha doğru olacaktır. Resmin içerisinde yer alan imgelerden biri çıkarıldığında, diğerlerinin zarar görüp görmediğine bakılarak, parçalar arasındaki ilişkinin bütünlüğü de sorgulanmalıdır, tıpkı bir puzzle oyunun parçaları gibi.

E.U: Peki bu aşamada “sigara içen adam”dan yola çıkarak bu resimlerdeki öykülemeci tavrın bu derece açık ve anlaşılır bir şekilde ortaya çıkması konusu üzerine de konuşabilir miyiz?

M.S: Sorunuzu doğru anladımsa eğer; Komet'in resimlerindeki bazı basit ifadelendirmeler nedeniyle çocuk resmine egemen olan klişe anlatımlar üzerinde durmamı istiyorsunuz. Masalsı anlatıma, gerçek dışı öykülerle ilişkili anlatımlara yönelik bir döngüsel akış ve mizansen var çünkü. Kanımca Komet'in pek çok resmini salt bu nedenlerle çocuk resmi ile birlikte illüstrasyon aralığına yerleştirmek daha doğru olacaktır. Bu resimlerdeki genel kuruluş, düzen, ifadelendirme yaklaşımı, tamamen illüstrasyon olduğu gerçeğini göstermektedir.



Resim 52. Komet, “**Bize Bir Baktın, Giderek Yaktın (Ters Horoz)**”, 1998, 54x65 cm, Doğan Paksoy Koleksiyonu.

Bu tespiti negatif anlamda değil de, pozitif anlamda algılanmalıdır. **“bize bir baktın giderek yaktın”** adlı resminde mizahi bir dil üzerinden, burada çocuğun saf dünyasını kendi doğallığı içerisinde ayartan hepimizin belirli yaş dönemlerinde yaşadığı korkulara götüren durumu anlatmaktadır. Bu resim izleyiciye mizahi bir dil üzerinden toplumsal bir takım sıkıntılarımıza ve gerçekliklerimize hitap etmektedir. Biz bugün toplumsal olarak birçok şeyi mizahlaştırarak içinde bulunduğumuz durumdan yani kendimizden uzaklaştırıyoruz. Aslında burada anlatılmak istenen mizansen gündelik hayatta doğal olarak karşılaşılabileceğimiz bir duruma işaret ediyor.



Resim 53. Komet, **“Kuş Uykusu”**, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, Özel Koleksiyon.

Komet’in **“kuş uykusu”** resminde de olduğu gibi sanatçının resimlerinde; daha çok çocukluktan sıyrılmakta olan, yani ergenlik dönemi kız-erkek çocuklarının betimlenmesinden oluşturmaktadır. Belki bunun resimdeki hikâyeyi daha iyi dramatize ettiğini düşünmektedir. Burada aslında izleyiciyi burkan, rahatsız ve mutsuz eden bir durumdan söz edilebilir. İzleyici bu nedenden dolayı resim içerisinde daha fazla kalarak hikâye’ye ilişkin ipuçları arar. Aile içi hiyerarşiyi de

resimlerinde bir anlatım ögesi olarak oldukça iyi yansıttığı söylenebilir. İllüstratif yönsemelerle hareket eden Komet her şeye rağmen konusal bağlamda da yenilikçi, deneysel araştırmalara yönelen bir sanatçıdır.

E.U: Yeniden mekân sorunsalına dönersek, Komet’in genel sanat tavrına mekân duygusu üzerinden yön veren “tekinsiz” lik üzerinden yaklaşabilir miyiz?

M.S: “Tekinsiz” kavramından yola çıkarak bir takım değerlendirmelerde bulunacak olursak bir resmin atmosferinin tekinsiz olması sadece mekânsal boyutta değil aynı zamanda üslup ve figürlerin üzerinden anlatılan hikâye boyutunda da karşımıza çıkan bir durum olduğunu belirtmek gerekir. “Tekinsiz” kavramını sadece mekâna özgü bir durum olarak göstermek doğru olmayacaktır. Bu mekânları bir yere ait kılamadığımız için, yani düş mekânlarıyla ilişkilendirdiğimiz için baştan yöneldiğimiz bir ilişkilendirmeden kaynaklanıyor.

Sanatçının 1998 tarihli **“ne gelen var ne giden”** adlı çalışmasında genel boyama tavrıyla da ilgili olduğunu düşündüğümüz mekân kurguları, aslında insana huzur veren dinlendiren rahatlamamızı sağlayan mekânsal yerler olması düşünülürken bu resimde öyle bir durumdan söz edemiyoruz. Burada bizden ötelenmiş, dışlanmış özel bir mekâna dönüştürülmüştür. Bu resimde bize sunulan gündelik yaşamın doğal ilişkilerini gösteren bir durumdan söz edemeyiz. Resimde bir takım gariplikler algılandığı için içine girilmez olarak düşünülüp “tekinsiz” olarak adlandırmak doğru olacaktır. “Tekinsiz” den kastımız resimden bize geçen güvensizlik duygusudur. Kumsalda kurgulanmış bu hikâyede garipliklerin olduğu, (sanatçının bu dönem resimlerinde sıkça rastladığımız) kümesel ilişkilerin görüldüğü **gündelik yaşamın patolojik bir ‘an’ını gösterilmektedir.**



Resim 54. Komet, “Ne Gelen Var Ne Giden”, 1998,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, Özel Koleksiyon.

E.U: Komet resminin genel kapsamı ve bu çerçeve içinde netleşen mekân yorumu üzerinde gözlem ve düşüncelerinizi aldık. Bu aşamada netleşen görüntü ile, Mehmet Gülerüz adına belirlediğimiz hususları kısaca karşılaştırmanızı istesem, neler söylersiniz?

M.S: Buna göre, Komet’in söylemi, Gülerüz’e göre çok daha şahsidir ve özeldir. Bu, tarzın kişiselliği değil, söylemin kişiselliğidir. Mehmet Gülerüz’ün resimleri, Komet’e göre daha sosyal içerikli, daha politik, daha eleştirel ve gündelik yaşamın sorunlarına yöneliktir, yani daha günceldir. Komet resimlerinin, belli oranda sosyal ve siyasal bir takım göndermeler içermelerine rağmen, asıl hedeflerinin bu olmadıkları görülmektedir. Dolayısıyla bu resimler olayı ve zamanı olağan-dışı, zaman-dışı bir hale getirir. Yani resimlerdeki zaman, geçmiş ve şimdiki zamanı yansıtmaz. Söz konusu zaman özel bir ‘anı’nın resmidir. Ayrı bir boyutta yaşanan zaman ve mekânla karşımızdadır. Burada boyut ötesi bir durum karşımıza çıkmaktadır. Komet’in resminin, Gülerüz’den ayrıldığı en büyük özelliği de buradadır. Bu resimlerin asıl hedefi, belli soft/yumuşak bir duyarlılıkla, eleştirel olmayan bir dünyayı resmetmeye çalışmalarıdır.

Kanımca, her iki sanatçıda belli dönemlerinde Dışavurumcu bir üslupla çalışmaktadır. Biz Komet'te bu dışavurumu, biçimler üzerinden yaptığımız çözümlemelerle değil, kurgulanan hikâyenin anlamıyla ilişkilendirmekteyiz. Buradaki dışavurum, resmin bütünlüğünden kaynaklanmaktadır. Örneğin Güleryüz'de çarpık suratla, yaralı, sakat, ya da hayvanlaşmış bir figürle karşılaşabiliriz. Komet'te ise tam tersine “humor”la ilişkilendirdiğimiz bir sevecenlik, sıcaklık, çekicilikle karşılaşmaktayız. Fakat öyle garip ve tutarsız bir hikâyeye karşılaşırsınız ki, o sevimlilik ve çekicilik bir anda bize mesafeli gelen, bir soğukluğa dönüşür.

Komet gelenekçiliğinin yanı sıra nesneye, malzemeye ve düzenlemeye de ilgi duymaktadır. Güleryüz bu anlamda daha radikal bir tavır olarak düşünülebilir. Tarzına ve üslubuna değişmez bir şekilde bağlı kalmış sert bir resim militanı diyebiliriz. Komet resimlerindeki mekânın Güleryüz'e göre daha önemli ve öncelikli olduğunu söyleyebiliriz. Mekânın sahneyi tümüyle taşıdığı anlamı tümüyle etkilediği görülmektedir. Burada zaman zaman konu içerisinde geçen patolojik durumların Komet resimlerindeki figür-mekân kurgularının nasıl oluşturulduğuna dair tespitlerde bulunmaya çalıştık. Komet resimlerinin psikopatolojik figür-mekân algısının oluşmasında izleyici üzerinde oldukça etkili olduğunu düşünüyorum.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

ABSÜRD; <http://mitoloji.info/felsefe-sozlugu/absurd.nedir>, (Erişim: 09.08.2009).

AKAŞ, Cem; “Sıradan Siyaha Çağrışan Katlar Bir Mehmet Güler yüz Röntgeni”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:74, 1999.

AKAY, Ali; “Sorunun İmkansızlaşması”, **Komet Kitabı İdi İdim İdik Neden Acaibiz? Nasıl Sanatçı Olunur? Asi Art Araştırmalar**, Artist Yayın, İstanbul, 2000.

AKAY, Ali ve Emre Zeytinoğlu; **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998.

AKAY, Ali; **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996.

AKSOY, Alaettin; “Alaettin Aksoy”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı: 12, Ocak-Şubat 1994.

ALGAÇ, Ferhunde; “Avni Arbaş’ın Sanatında Boyasal Tavır Bağlamında Gelişen Soyutlama Ve Lekeci Duyarlık”, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir–2007.

ANTMEN, Ahu, “Bir dönemin gözlemcisi: Nedim Günsür” **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=206510&tarih=06/12/2006>, (Erişim: 18.10. 2009).

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

ARAS, A. Funda; “Komet’le Konuşmak”, **Artist**, Sayı:1, 2004.

ARTUN, Ali; Mehmet Güler yüz, **Resme Bakan Yazılar**, Galeri Nev Yayınları, Ankara, 2004.

BACHELARD, Gaston; **Uzamın Poetikası**, Çev: Ali Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

BATUR, Enis; “Mehmet Güler yüz’e Bakarken”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 49, 1992.

BATUR, Enis; “Hastalık ve Edebiyat”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 573, 2006.

BENJAMIN, Walter; **Son Bakışta Aşk**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

BERLIN, Isaiah; **Romantikliğin Kökleri**, Çev: Mete Tuncay, YKY, İstanbul, 2000.

BERK, Adnan; “**Nuri İyem İle Göz Göze**”,
<http://www.sanalmuze.org/paneller/tartisma/niig.htm>, (Erişim: 25.11.2009).

BEYKAL, Canan; “Baraz Sergisi”, **Kalın Dergisi**, Nisan 1986.

BEYKAL, Canan; “Desenler”, **Mehmet Güleriyüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1994.

BEYKAL, Canan; “Dada Akımı”, **Sanatsanat Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, 2008.

BEYKAL, Canan; “Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı:165, Ağustos 1994.

BRETON, Andre; **What is Surrealism?**, Pluto Pres, Selected Writings, Londra, 1989.

CAUDWELL, Christopher; **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev: Mehmet Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1974.

CERTEU, Michel, Çev: Lale ARSLAN ÖZCAN, **Gündelik Hayatın Keşfi-I**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.

COŞKUN, Gürkan (Komet); “Albüm”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 29, 2006.

ÇABUKLU, Yaşar; “Kötülük Sıradanlaşırken”, **Virgül**, Sayı: 68, 2003.

ÇABUKLU, Yaşar; **Uzam ve Kötülük**, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.

ÇALIKOĞLU, Levent; “Ezeli Muhalifin Kitabı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:504, 2001.

ÇALIKOĞLU, Levent; “İmgeyle Çoğalmak”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:55, 2002.

ÇALIKOĞLU, Levent; “**Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği**”, (<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/03kb.htm>), (Erişim: 12.10. 2008).

ÇALIKOĞLU, Levent; “Mehmet Güleriyüz Resmi Üzerine Notlar”, **Mehmet Güleriyüz**, Artist Yayınları, İstanbul, 2001.

ÇALIKOĞLU, Levent; **90’lı Yıllarda Türkiye’de Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

ÇALIKOĞLU, Levent; “İmkansız Direnmek”, **Mehmet Güleriyüz**, Tevfik İhtiyar Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2006.

ÇÜÇEN, A. Kadir; **Heidegger’de Varlık ve Zaman**. 1. Basım, Asa Kitabevi, Bursa, 1997.

DEMİRALP, Oğuz; “Usun Gülümsemesi”, **Kitap-lık**, İstanbul, Ocak 2005.

DENENÇ, Erol; “Fantastik Realizm”, **Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 21, İstanbul, Kasım-Aralık 1995.

DEVRİM, Melishan; “Neş’e Erdok İle Neşet Günal Anısına”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 3, 2003.

EDGÜ, Ferid; “Avni Arbaş’ın Ardından”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 253, Kasım 2003.

EDGÜ, Ferid; **Komet’in Resimlerinin Önünde ve Ardında**, Garanti Bankası Yayınları, İstanbul, 1999.

ERDEN, Osman; “Almanya’nın Vicdanı: Anselm Kiefer”, **Rh+ Sanat Dergisi**, , İstanbul, Mayıs/Ağustos 2003.

ERGÜVEN, Mehmet; **Aydın Ayan 25. Sanat Yılı**, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet; “Aydın Ayan’da Gerçekliğin Anlatısı”, **Boyut**, 2/12 Nisan, 1983.

ERGÜVEN, Mehmet; “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, **Rh+ Sanat Dergisi**, Sayı:47, 2008.

ERGÜVEN, Mehmet; “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

ERGÜVEN, Mehmet; **Mehmet Güleriyüz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

ERGÜVEN, Mehmet; **Sırdaş Görüntüler**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

ERGÜVEN, Mehmet; **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş Kültür, İstanbul, 2002.

ERGÜVEN, Mehmet; **Pusudaki Ten**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1999.

ERGÜVEN, Mehmet; **Neşet Günal**, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1996.

ERSOY, Ayla; **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

ERSOY, Ayla; “Mehmet Güleriyüz İle Sanatı Üzerine Söyleşi”, **Gençsanat**, Sayı:28, 1996.

ERTEN, Oğuz; “Güleriyüzlü Hayallerin Üç Boyutlu Gerçekliği: Mehmet Güleriyüz”, **Genç Sanat**, Sayı: 157, 2008.

FISCHER, Ernst; “Romantizm”, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Çevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.

FREUD, Sigmund; **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**, Çev: Şemsa Yeğin, Payel Yayınları, İstanbul, 2003.

FREUD, Sigmund; **Düşlerin Yorumu I**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları/Freud Kitaplığı Dizisi, İstanbul, 1991.

FREUD, Sigmund; **Psikanalize Giriş Dersleri**, 4. Basım, Cilt 1: sf. 123, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2006.

GASSET, Ortega; **İnsan e Herkes**, Çev: Gül Işık, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

GERMANER, Semra; “1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat-Sempozyum Bildirileri”, Sayı: 5, 18–19 Mart 1999, İstanbul 2000.

GRAF, Marcus; “Yaşam- Zaman= Sanat”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 47, 2005, sf. 34–38.

GÜLERYÜZ, Mehmet; “Mehmet Güleryüz’den: Devinim Estetik Hekelleri”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 35, 2006.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

GÜREL, Ziya; “Avni Arbaş’la Buluşmak”, **Artist**, Sayı: 13, 2003.

HUMOR; <http://sozluk.turkcebilgi.com/humor>, (Erişim: 09.08.2009).

IŞIK, Emre; **Öznenin Dili**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000.

IŞIK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998.

İHTİYAR, Tevfik; “Söz Sanattan Dışarı”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 16, 2008.

İKAME; “[http://www.turkcebilgi.net/sozluk/ - tiyatro-terimleri/maske tiyatrosu-20376.html](http://www.turkcebilgi.net/sozluk/-tiyatro-terimleri/maske-tiyatrosu-20376.html)” Tiyatro Terimleri sözlüğünden alınmıştır. (Erişim: 05.07.2009).

İNAL, Gülseli; “Rüya Olarak Resim Komet”, **Türkiye’de Sanat**, Doğan Paksoy Yayıncılık, Sayı: 3, İstanbul, 1992.

İNAL, Gülseli; “Kızıl Tanrıça: Keskin Soğuk Yakıcı Ateş”, **Artist Modern**, İstanbul, 2008.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Kayıp Fiilin Esrarı”, **Komet Kitabı İdi İdim İdik Neden Acaibiz? Nasıl Sanatçı Olunur? Asi Art Araştırmalar**, Artist Yayın, İstanbul, 2000.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Mehmet Güteryüz”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 2, 1992.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Mehmet Güteryüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1990.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Elim Sende”, **Kalın Dergisi**, Sayı: 1, İstanbul, Nisan 1986.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Elim Sende”, **Kalın Dergisi**, Sayı: 6, İstanbul, Haziran-Temmuz 1987.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatın Büyüsüne Apel**, Galeri Apel Yayınları, Mas Matbaacılık San. ve Tic. Aş. İstanbul, 2008.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Kültür Tarihi Affetmez**, Kitap Matbaacılık, İstanbul, 2004.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 2. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **“Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri”**, <http://www.Performans Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri>, (Erişim: 15.04.2008).

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Modern Olanın Sorunları”, **Radikal Gazetesi**, Yayın Tarihi: 6.1.2005, (Erişim: 17. 12. 2008).

KAHRAMAN, Hasan Bülent ve Ali Akay; **Komet**, Galeri Artist Yayınları, İstanbul, 2000.

KLOCK, Karl Hermann; “Gerçeğin Resmi Degil Onun Fikri (günce)”, **Mehmet Güleriyüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 1986.

KOMET, “Albüm:Komet”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 29, 2006.

KOMET; **“Gizli resimler ‘ŞEY’ler ve allak bullak durumlarla ilgili sergi”**, Dirimart Yayınları, İstanbul, 2004.

KORTUN, Vasıf; “Mehmet Güleriyüz Resimleri APOLOGIA”, **Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı: 2, Ekim 1988.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

KÜÇÜK, Yalçın; “80’li Yılların Gençliği”, **Nokta Dergisi**, Sayı: 22, 1989.

KÜÇÜK Suat Hayri; “Mekanın Melankolisi: Kefaret Olarak Sanat”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 35, 2006.

KÜÇÜK Suat Hayri; “Dionsos’tan Apollon’a: Oradan Oraya”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 46, 2007.

KÜÇÜK Suat Hayri; “Zamanın Ruhu Karşısında Düşbaz Romantizm”, **Rh+ Sanart Dergisi**, Sayı: 46, 2007.

LEVİNAS, Emmanuel; **Zaman ve Başka**, Çev: Özkan Gözel, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

LÖWY, Michael ve Robert Sayre; **İsyen ve Melankoli**, Çev: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2007.

MADRA, Beral; “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, 2005, http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modernden_postmoderne. (Erişim: 9.12.2008).

MADRA, Beral; “Günümüz Sanat Modern ve Postmodernin Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkişide Değil!”, **Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, İstanbul, 2004.

MARCUS, Greil; **Ruj Lekesi**, Çev: Gürol Koca, Ayruntu Yayınları, İstanbul, 1999.

MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, 8. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

MICHAUX, Henri; “Henri Michuax’dan Gece ve Gündüz Düşleri: Edebiyatın İçindeki Cinler”, **Kitap-lık**, Sayı: 80, Şubat 2005.

MORSS, Susan Buck; **Rüya Alemi ve Felaket**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

MÜLDÜR, Lale; “Seks, Angst ve Nevroz: Korku”, **Kitap-lık**, Sayı: 66, Kasım 2003.

OKTAY, Ahmet, **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, İstanbul, sf. 248.

OKTAY, Ahmet; **“Resim Yazıları”**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 2002.

OKTAY, Ahmet; “Düşlerin Göçebesi-İyi Şeyler”, **Komet**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul 1995.

OKTAY, Ahmet; “Gülyüz’ün Resimleri”, **Resim Yazıları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 2002.

ÖNGÖREN, Ferit; “Usun Gülümsemesi: Edebiyatta Kara Mizah”, **Kitap-lık**, Sayı: 79, **Kitap-lık**, Ocak 2005.

ÖZSEZGİN, Kaya; “Komet Üzerine Aykırı Bir söyleşi”, **Artist Dergisi**, sayı 1: sf. 23, İstanbul, Artist Yayın Endüstrisi Ltd. Şti, 2004.

PAPPENHEIM, Fritz; **Modern İnsanın Yabancılaşması**, Çev: Salih Ak, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2002.

PETİT, Veronique; “Komet’in Resmi”, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000.

PETİT, Veronique; Komet’in “Geçerken” adlı sergisinde yer alan işlerine yönelik “**Komet’le Sıradışı Bir Yolculuk**” başlıklı yazısından alınmıştır. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/8572.asp>, (Erişim: 08.08.2009).

SAĞLAM, Mümtaz; “Olaylar Kurumlar ve Kişiler Bağlamında Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları”, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004.

SAĞLAM, Mümtaz; “Yüzyılın İkinci Yarısına Doğru Türk Resminin Modernizme Atıflı Değişme ve Yenilenme Sürecine Yönelik Bir Değerlendirme ”, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004.

SAĞLAM, Mümtaz; “Aykırı ve Gerçekçi Bir Duyarlılığın İzinde Avni Arbaş”, **Agora**, Sayı: 34 Kasım/Aralık 2003.

SAĞLAM, Mümtaz; “Mehmet Ergüven’de Eleştiri Bilinci ya da Neş’e Erdok Resmine İlişkin Okumalar”, **Virgöl Dergisi**, Sayı:5, İstanbul, Şubat 1998.

SAĞLAM, Mümtaz; **“Gürkan Coşkun (Komet) Resimleri Üzerine Söyleşi”**, Bkz. (Ekler 1 Bölümünde), 30.04.2008.

SAĞLAM, Mümtaz; **“Mehmet Güleriyüz Resimleri Üzerine Söyleşi”**, Bkz. (Ekler 2 Bölümünde), 02.05.2008.

SANNETT, Richard; **Gözün Vicdanı**, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

SAYIN, Zeynep; **“Öykünme ve Temsil-İmge e Benzeşim Beden, Kesintisiz Metin”**, **Defter**, Sayı:34, 1998.

SENNETT, Richard; **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

SHAW, Wendy M. K.; **“Mehmet Güleriyüz Retrospektif 1958–2008”**, **Mehmet Güleriyüz**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

SHAW, Wendy M. K.; **Mehmet Güleriyüz Retrospektif 1958–2008**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

SORLIN, Pierre; **Düş Söylemleri**, Çev: Süha Sertabiboğlu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

SÖZER, Onay; **“Doğa Oldu Bir Hayal Dünya Bize Yabancı:Komet’in Sanatına Bakış”**, 1. Baskı,Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000.

SÖNMEZAY, Ayşegül; **Güldüğüme Bakma: Mehmet Güleriyüz Kitabı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.

SÖZER, Onay; **“Doğa Oldu Bir Hayal Dünya Bize Yabancı: Komet’in Sanatına Bakış”**, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000.

ŞEKER, Demet; **“12 Resim: Mehmet Güleriyüz”**, **Yaşa**, Yaşar Grubu, Sayı:17, 2008.

TANSUĞ, Sezer; “Komet’in Gizleri”, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000.

*TANSUĞ, Sezer; **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1976.*

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997.

TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

TANSUĞ, Sezer; “Komet’in Gizleri”, **Komet**, 1. Baskı:, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000.

TASSET, Jean-Marie; “Komet’in Buğulu Düşleri”, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000.

TODOROV, Tzvetan; **Fantastik**, Çev: Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

TOPOR, Roland; “Topor’un Komet Yorumu”, **Komet**, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul, Mayıs 2000.

TOURAİNE, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

TURAN, Güven; “Kırk yıl Desen Retrospektif Desen Sergisi”, **Mehmet Güleriyüz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

UYSAL, Emrah; “Komet Resminde Bir Algı Ve Temsil Sorunu Olarak Zaman”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı:24, 2008.

ÜNVER, Bircan; **En Kutsalı Yaratmak**, Say Yayınları, İstanbul, 1995.

YAŞAYANLAR, Gülay; **“Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk”**, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

YAŞAYANLAR Gülay, “Neş'e Erdok Resminde Figüratif Gerçek(çi)liğin Yorumu”,
Art Niyetli Dergisi, Sayı: 2, İzmir, Aralık 1996.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi,
Ankara, 2006.

YILMAZ, Nalan; “Giorgio de Chirico ve Pablo Picasso’nun Resimlerinde
Melankoli”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 71, 2005.

ZİZEK, Slavoj; **Yamuk Bakmak**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul,
2005.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Emrah UYSAL

Doğum yeri ve yılı: Mersin/Erdemli 14.02.1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2001, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Lisans: 1997, Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Öğretmenliği Bölümü

Lise: 1991, Çeşmeli Lisesi

İş tecrübesi: 11 yıl, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Kişisel Sergi: 2006 Aralık Türkiye İş Bankası İş Sanat Galerisi, İzmir.

Yayınları/Sergiler: “Komet Resminde Bir Algı Ve Temsil Sorunu Olarak Zaman”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı:24, 2008.

2005 Eylül “Buca Eğitim Fakültesi I. Uluslararası Görsel Sanatlar Buluşması” BKM Sergi Salonu.

2006 Haziran Romanya’da düzenlenen “Intercontinental Biennial of Small Graphics” Sergileme.

2007 Kasım “II. Uluslararası Buca Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Buluşması İzmir Bienali” BEF Sergi Salonu

2008 Şubat ARBEDE Grubu “-im” Sergisi İzmir Devlet Resim Heykel Sergi Salonu.

2009 Ocak ARBEDE Grubu “distance-ırak” Sergisi Konak Belediyesi Alsancak Kültür Merkezi Sergi Salonu.

2009 Ocak “İzmir İçin Sanat Sergisi”, İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Sanat Merkezi, Alsancak/İzmir.

2009 Temmuz “20. Burhaniye Ören Turizm Kültür ve Sanat Festivali Karma Sergisi”, Balıkesir.