

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESMİNDE FANTASTİK EĞİLİMLER

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20036029 Gülnur KOÇ

Danışman:Prof. Kemal İSKENDER

İstanbul,2006

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Capriccio	3
1.2 Capriccio Teriminin Sanat İçerisindeki Tarihi.....	3
1.3 Temsili Bir Janr Olarak Capriico.....	6
1.4 Capriccio'ya Karşı Tutumlar ve Tarihi.....	11
1.5 Rönesans ve Rönesans Sonrası Batı Dünyası Dışında Fantezi ile Ortaklığı Bulunan Motifler.. ..	14
2. FANTASTİK SANAT YAPITLARINDA ÖZELLİKLER.....	15
2.1 Fantastik Sanat Eserlerinde Eleştiri.....	16
2.2 Fantastik Sanat Eserlerinde Mistisizm ve Mitoloji.....	23
2.3 Fantastik Sanat Eserlerinde Grotesk Unsurlar.....	31
2.4 Doğanın Fantastik Resimlerde Anlatımı.....	34
3. FANTASTİK SANAT VE SÜRREALİZM.....	37
3.1 Rüyaların Sözcüsü Sigmund Freud.....	38
3.2 Sürrealizm.....	41
4. VİYANA FANTASTİK GERÇEKÇİLİK OKULU.....	51
4.1 Ernst Fuchs.....	55
4.2 Rudolf Hausner.....	57
4.3 Wolfgang Hutter.....	60
4.4 Erich Brauer.....	62
4.5 Anton Lehmden.....	64
5. TÜRK RESMİ	66
5.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi.....	68

5.2 1950 Sonrası Türk Resminde Eğilimler, İlk Özgürleşme Hareketleri ve Fantastik Sanat Eserlerinin Ortaya çıkışı.....	70
6. TÜRK RESMİNDE FANTASTİK EĞİLİMLERLE ESER VEREN SANATÇILAR.....	72
6.1 Cihat Özegemen.....	73
6.2 Yüksel Arslan.....	78
6.3 Mehmet Gülyüz.....	86
6.4 Alaattin Aksoy.....	92
6.5 Utku Varlık.....	99
6.6 Ergin İnan	107
6.7 Komet.....	115
6.8 Erol Denec.....	120
6.9 Metin Talayman	125
6.10 Ertuğrul Ateş.....	130
6.11 Mustafa Horasan.....	133
6.12 Mehmet Uygun.....	139
6.13 İfadelerini Güçlendirmek İçin Fantastik Öğeleri Kullananlar Ve Diğerleri.....	141
7. SONUÇ.....	150
EKLER.....	153
KAYNAKÇA.....	162
ÖZGEÇMİŞ.....	165

ÖZET

Fantastik Sanatı tarihsel gelişimi içinde ele alarak, ustaları ve belli başlı yapıtları ile tanıtmaya çalıştım. Düşler ile başlayan fantastik sanat, 20 yüzyılda asıl kaynağı olan bilinçaltı kavramını keşfediyordu Freud'la birlikte. Bilinçaltının sırlarını açığa çıkarıp resme dökmek isteyen sürrealistlerle yoluna devam ediyordu; çeşitlenerek, çağa ayak uyduruyordu. Cadılar ve Baştan Çıkarılan St. Antony'nin yerini cinselliğin baştan çıkarıcı cazibesi alıyordu.

Avrupa'da sanatçılar çeşitli akımların dalgaları ile sürüklenip bilinçaltılarını irdelerken, bizim resme gönül veren ve ellerine resim yapma özgürlüğü yeni verilen yeteneklerimiz, resmi kavrama ve keşfetme yolunda ilerlemeye çalışıyordu.

Bu zor yolcuğu, Fantastik Sanatın engin denizinin kıyılarına varan ve içinde yüzebilen sanatçılarımızı ele aldım, sonunda. Bu sanatçılarımızın sayıları çok fazla değil, belki bizler de rüyalarımızdan korkmadığımız zaman çok daha fazla fantastikler olacak sanat yaşamımızda.

Bu yolculuğa niyetlenen sanatçı adaylarına rehber olması dileğiyle....

Anahtar Kelimeler:

Fantastik, Sanat, Düşler, Bilinçaltı, Sürrealistler.

SUMMARY

I tried to present fantastic art within its historical evolution with its masters and

surrealists who wanted to reflect the secrets of the subconscious by diversifying, keeping in tandem with the age and incorporating sexuality into its subject matter.. In the place of witches and the seduced St. Anthony came the seductive allure of sexuality..

While European artists, were swept away by different schools of art and analyzing their subconscious; our artists who had achieved the freedom to paint only recently, were on the road to understand and discover painting.

Finally, I dwelled upon our artists which were swimming in the deep sea of fantastic art.. The number of these artists is not very much.. Maybe the day which we do not fear of our dreams, there will be more fantastic artists in our art life..

In the hope that this work will be a guide for those artist candidates in this voyage..

Key words;

Fantastic, art, dream, subconscious, surrealist

ÖNSÖZ

“Tez konum” a karar verebilmek, en sancılı dönemimdi... Araştırmayı düşündüğüm konularda ya tez hazırlanmıştı ya da neredeyse kaynak yoktu.

“Türk Resminde Fantastik Eğilimler”, Türk Resim Sanatında çok rastlanmadık, örnekleri az görülen bir konuydu. Resme yabancı bir toplumda fantastik resmin de fazla yer işgal etmemesi yadırganamazdı. Fantastik Sanat, kavram olarak, cinsel fanteziler şeklinde yerleşmişti genelde bilinçlerimize. “Fantazilerimin resmini yapıyorum” demek ürkütücü geliyordu belki sanatçılarımıza. İnternette Fantastik Art olarak yaptığım aramaların çoğunluğu (Türkçe aramalar) beni pornografik siteler ile arkadaşlık sitelerine götürüyordu. Bizde gelişimi engelleyen problemlerin en büyüğü, yazılı basının yetersizliği, basın camiasının sanat yayınlarına yönelmeyişi. İnternet üzerinden yaptığım aramalarda Avrupalı sanatçılara nasıl sahip çıkıldığını, ortaçağdan kalan bir sanatçının bile hatırlanıp yaşatıldığını gördüm. Bizde ise en popüler sanatçımız ile ilgili tek bir yazıya rastlamamam üzücüydü. Bir yıl , her ay, 120 sayfalık bir sanat dergisi hazırlamıştım, bir yıl boyunca tek bir konuda tez hazırlamanın çok kolay olacağına inanıyordum, hiç kolay olmadığını gördüm.

Bu aşamada; Dostluğunu ve desteğini esirgemeyen, verdiğim rahatsızlıklara sabırla katlanan hocam Kemal İskender’e, “kaç yaşına geldin daha öğrencisin, utanmıyorsunuz” nidaları ile güya beni teşvik eden sevgili anne babacığım, tezimi bitiremediğim için işyerinde yaşattığım huysuzluklara sabırla katlanan ortağıma, Denizatı Sanat Galerisine, bilgilerini ve kaynaklarını benimle paylaşan Erol Deneç’e ve Metin Talaymanın kızı İreb Talayman’a, Alaattin Aksoy’a ve emeği geçen herkese, artı okuyanlara teşekkür ederim.

Gülnur Koç

Glnur KOÇ tarafından hazırlanan TÜRK RESMİNDE FANTASTİK EĞİLİMLER adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21.06.06

(Jüri yesinin nvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri yesi : Prof. Kemal İskender.....

Jüri yesi : Prof. Mehmet zer.....

Jüri yesi : Yrd.Doç. Mete Ağyar.....

.....

.....

.....

.....

1. GİRİŞ

Uyanık olan insanlar için tek bir dünya vardır. Uykuda olanların ise her birinin ayrı âlemi vardır, onun içinde dönerler.¹ Fantastik sanatçılar da, döndükleri, kendi dünyalarını eserlerine aktararak Fantastik sanatı yarattılar. Bu dünya görünen dünyadan farklıydı, günahların, korkuların, acıların türlü yaratıklara dönüştüğü, görünmeyen görünür olduğu bir dünya.

Fantastik sanat eserlerinin ilk çıkış dönemine gideceğimiz önce ve fantastik sanatın içeriğini, tarihçesini inceleyeceğiz. Eseri yaratan sanatçıyı, içinde bulunduğu toplum ve koşullar yoğurur, şekillendirir. Resim sanatıyla yüzlerce yıldır yoğrulan Avrupalı sanatçılar, gelişimlerine devam ederek, fantastik sanatı yüzyılımıza taşımışlardır.

Ülkeleri, dilleri üslupları, farklıdır ama söylemleri aynı, dehşetle şaşırtıcıdır. Fantastik sanatın titiz, ayrıntıcı hayal gücüne dayalı eserlerini veren ustalar, eserlerini yaratırken, ancak 20. yüzyılda resim girer Türklerin, “bizim” hayatımıza...

Yetenek olsa da, gelenek yoktur; ön örnekleri, üstadları, onları değerlendirebilecek eleştirmenleri, taktir ve teşvik edecek seyircileri, destek olacak alıcıları, koruyucuları, sergileyecek salonları ve galerileri yoktur.

Üstadların olduğu Avrupa sanatına dönerler yüzlerini, bir taraftan resim sanatını öğrenirken diğer taraftan yaşadıkları topluma öğretmeye, resme yaban halka benimsetip sevdirmeye çalışırlar. Ve gün gelir bazıları, sadece kendilerinin gördüğü, fantastik dünyalarını yansıtırlar eserlerine.

¹ Heraklytus, Eski Yunan Filozofu

1-1 Capriccio

İtalyan Cinquecento (15.yy) ına kadar dayanan bir geçmişte, özellikle maniyarizm ile ilgilenen sanat edebiyatı, fantezi fikrinin de üzerinde durmuştur. Sanatta fantezi, doğadan bağımsız olan görünülerin sunulması, sanatçının dekoratif figürlerle ilgilenmesi, gerçek olmayan ve anormal, şaşırılabilir ürünler, eserlerdir. Bu çeşit fantezi İtalyanca bir kelime olan “capriccio” kelimesi ile ifade edilir. Genellikle özel bir amaç taşımaz, ve artistik motive; sürrealizmde olduğu gibi bilinçaltının özgür bir dışavurumu yada bunlarla özdeşen dinsel ve etik anlamları yok sayar. Fantezi fikri, capriccio formunda, klasizme karşı bir güç olarak ortaya çıkmıştır.

Capriccionun kökleri aslında, Batı dünyasının Rönesanstan beri bir özelliği olan, İtalyan sanatçıların 16.yy da yarattığı dekoratif groteske (Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu.) kadar dayanır. Capriccio doruk noktasına Goyanın Los Caprichos ve Los Disparates adını taşıyan gravür serisindeki eserleri ile ulaşmıştır. Bunlar, keskin sosyal yorum ve karikatürü folklor ve atasözü malzemelerini birleştirmiştir.

1-2 “Capriccio” teriminin sanat içerisindeki tarihi.

İtalya’da “capriccio” terimi “korku” anlamına gelen “coporicio” kelimesinden türemiştir ve aslında büyü fikirleri ile bağdaştırıldığı görülmektedir. 14. yy İtalyan yazarlarına göre, “Capriccio” korku ve ürpermeyi simgeler.16.yy İtalyan yazarları ile birlikte, bu kelime; “fantastik, anormal, tuhaf” anlamlarına bürünmüştür. 16.yy ın ortalarına doğru, “Capriccio” fıkra biçiminde, fantastic ve gülünç edebiyatta, ahlaklı bir karakterle yerini almıştır.

Görsel sanatlarda, bağımsız bir tür olarak, “Capriccio” terimi ilk kez 16.yy ın ikinci yarısında kullanılmıştır ve “grotesk” (grotesque=garip, acayip ve çirkin) “kimera” terimleri ile bağdaştırılmıştır. Vasari (1568) “Capriccio”yu “absürdlük ve serbestlik ile dolu, eskiler tarafından bir oda süsü gibi hayran kalınan bir çeşit resim” olarak

tanımlamıştır. Bu yüzden Vasari; “Capriccio, sıradan kuralların ürünü, konusu değildir” der. Örneğin bir ağırlık onu taşıyamayacak kadar ince bir ipe takılmıştır yada yapraklar bir atın bacağında filizlenirler...Yaratıcılık göstergesi ne kadar acayip ise, o kadar iyi olduğu düşünülür. Vasari'nin argümanı iki atasından, Pliny den iki bölüme de yer verir. Birisinde Pliny, toprakla ilgili resimlere yer veren sanatçı Peiraikos'tan bahseder, diğerinde ise Absürd kostümlü bir figür çizmiş olan (gryllos olarak bilinir) Antiphilias'tan bahseder, Gryllos bu tarz resimlerin hepsine verilen isimdir. Ancak, Vasari için en önemli olan ve Groteskin bir tarz olarak “Cinquecento” konseptine direkt etkisi olan, Vitruvius'un bir yazısının bir bölümüdür. Bu bölüm 4.Stil ve Pompey resminin grotesk tarafını tarif eder. Vasari için, “Capriccio” nun güçlü anlamda pozitif bir çağrışıma, yan anlamı vardır. Sonrasında, süs, aşırılık, çeşit ve yenilik ile bağdaştırılıyor. Vasari, Capriccio'nun tarihi emsallerini Gotik'de bulmuştur. Vasari ayrıca “Capriccio”ya üstün icat yeteneği özelliğini de yüklemiştir.

Vasari, Michelangelo'da “yaratıcılık kabiliyetinin” bir sanat eserinin yapısını düzenleyen klasik Kilise kanunlarından farklı olması gerektiğini farketmiştir. Bir resmin parçası ve capriccio tek başlarına işin gerçek değeri hakkında fikir vermekte yetersiz olursa da “Buluş” yalnızca bir tanedir, özgündür.

Cinquecento yazarları “Capriccio” dan ayrıca Bosch ile bağdaştırarak da bahseder. Felipe de Guevara, Bosch'un fantazilerinin Latin capricciolarından farklı olduğunu gözlemlemiştir, bunlar gerçeklikten tamamen bağlarını koparmış buluşlardır. Bosh, gerçek dünyadaki öğeleri tuhaf şekillerde harmanlamakla kalmamış, yeni öğelerden kendi dünyasını da yaratmıştır. De Guevara Bosh'un resimlerini, “normal kurallardan dışarı düşen tuhaflikler” olarak tanımlamıştır; zaten Bosch cehennemi özellikle kendi konusu olarak seçmiştir. Onun aşırı derecede hayale dayanan subjeleri ile Bosch, 15. ve 16.yüzyıl Felemenk ve Alman sanatında capriccionun önemini gösteren çok önemli bir örnektir.

Bu alandaki capriccio fikri İtalyan Rönesansının özgür fantazi fikrinden, özel bir ideolojik anlamı olmadan ortaya çıkmıştır, Etik bir içeriği vardır, dünyanın kişisel

görünüü olmak... Bosch'un çalışmasını j. De Sigüenza tarafından savunulmasının temeli, Bosch'un capricciosundaki etik değerleri sonraları Karel van Mander tarafından yazılmıştır. "Günah üzerine vahşi bir satır olduğu kadar bilgelik ile dolu resimlerdir" diyor. Kuzey Avrupa capricciosu karikarür, alegori, şeytansı hikayeler ile özdeşleştirilmiştir. Aynı kültürel çevre Sebastian Brants'ın Das Narrenschiff (Resim1-2) ve onun türevi Erasmus'un "Praise of Folly" (1509) Deliliğe Övgü'lerini de üretmiştir, ikisi de capriccionun alegoriye dönüşmesini göstermektedir.

16-17 yüzyılda bu İtalyanca terimin kullanımı, ingilizce "caprice" (kapis) kelimesinin kullanımını da etkilemiştir. Fransızca'daki "caprice" kelimesi de İtalyanca'daki kökten türetilmiştir ve 16.yy'ın sonunda belli bir müzik çeşidine uygulanmıştır, daha sonra da Fransa'daki edebiyat türüne de genişletilmiştir. Müzik türü olarak capriccio, ya da caprice; lavta, klavye, ve sesli müzik ile bağdaştırılmıştır. Bir çok teması olan emprovizasyonel bir fantazidir ve 18. ve 19. yüzyılda daha moda olmuştur. 17. yy da, capriccio 17. yy da Capriico "machernico" ya da Latince ve İtalyanca edebi değeri olmayan, komik şiirler ile bağdaştırılmıştır.

18. ve 19.yy da, capriccio, yazınsal ve tiyatral tarzı temsil etmeye başlamıştır.

Capriccio'nun çağdaş anlamda, günümüzde, şöyle yada böyle, bir şekilde serbest formda olan, genellikle tuhaf bir stili olan, sanat çalışması olarak tanımlanmaktadır. Eş anlamlıların ve türevlerinin yanı sıra, bu kelime, alt anlam olarak rahatsız etme ile birlikte, sıradan olmama fikrini içermektedir.

1-3 Temsili bir tarz olarak Capriico

Borghini (1515-1580, tarih ve dil bilimcisi, Vasari'nin arkadaşı) ilk defa capriccionun sistematik tartışmasını başlattı. İki çeşit buluş vardır der; "Bir başkası tarafından ve sanatçının kendisinden türeyen buluş.." İlk kategori, mitolojik ve edebi subjelere aittir. İkinci kategori, sanatçının "kendi hayal gücü tarafından üretilen; savaşlar, kostümler, düğünler, balolar gibi özgür buluşlar ve buna benzeyen şeylerdir. Böyle özgür buluşlarıyla tanınan, Perino del Vaga ve Giovanni da Udine, vardır, Borgihini de onları groteskin yeniden canlanmasına yüklemiştir. Borgini'nin değişik buluş çeşitleri

ile ilgili ayrımı, uzun süre desteksiz kalmadı. Comanini, ressamlar;" doğadan bir şeyin tanımlayıcı tasvirini" ya da "yalnızca fantazi ürünü olarak yer alan, hayal gücü bir ürünün fantastik betimlemesi"ni yapabilirler; bu demek olur ki; "sanatçı, en azından bildiği kadarıyla, kendi capriciosunu resmedecektir ." Dolaylı yoldan, capricioya karşı ne kadar büyük bir ilginin olduğunu ortaya çıkaran, Capriccio'ya karşı yapılan saldırılar, Reform karşıtı propogandadan da görülebilir. Capriccio, Comani'nin belirttiği üzere, kutsal meselelerde kullanılmamalıdır.

17. yyda capriccio, kısıtlı bir şekilde, temsili sanatlarda kendisi bir tarz haline gelmiştir. La Galleria'nin ilk parçasında, G.B.Marino, "fabllar, öyküler, portreler ve capricolar" diye sıralamıştır. Fabllar mitolojiye gönderme yapar, hikayeler İncil'e, ve portreler de Homeros gibi büyük klasik yazarlar, capricolar örümcekler, arılar, kelebekler, karıncalar gibi yaratıkları içerir. Bu yüzden İtalyan yazarları için Bosh bir capriccio ressamıdır.

1617 yılında Jacques Callot Floransa'da ünlü "etching" serileri olan "Capricci di varie figure" 'u yayınladı.(Resim:3) Callot, Pieter van Laer, Bamboccianti ve Salvador Rosa ;Scannelli tarafından yapılan capriccio janrı tanımında yer alır. Caravaggio'nun fikrine göre, bu janr kısıtlanmıştır: doğuya dayanmayan herşeyi "çocukça oyunlar" olarak değerlendirir.

Capriccio gerçeğinde, 17. ve 18. yüzyıl perspektif panoromalarının yanı sıra perspektif oyunları ve anomalilere de bakmamız gerekir. Capriccio'nun özelliği olan perspektivist stil E.Tesauro şu dizeleriyle desteklenmiştir: "Sanki orijinalleri gözünüzün önünden geçiyormuş gibi, perspektif ve illüzyonda sayısız obje görmek merak uyandırıcı ve mutluluk vericidir."

17. ve 18.yüzyıllarda "scherzo" capriccio konseptine girmiştir. Kelime desen ile ilgili kullanıldığında; "jest" ya da "skeç" anlamına gelmektedir. Tiepolo gravürlerinin 2.serisini Scherzi di fantasia olarak isimlendirmiştir. Bu seri sıradan konuların tamamen dışına çıkmıştır.

18.yüzyılda capriccio önceki dönemlere göre daha net bir şekilde tanımlanıp kesin sınırları çizilmiştir: F.Guardi mimari ve perspektifi birleştirerek yeni buluşlar

resimlemiştir.1749 yılında Tiepolo, Racolta di stampe diversede yayınlanan bir çok capriccio üretti, daha sonra Tiepolo'nun Scherzi di Fantasia'sı ortaya çıktı. La Raque, Watteau'nun petitis sujets galantsını yazdı: "eski ve modern Fransız tarzlarında uygun miktarda ciddi, grotesk ve capricious bulunmaktadır." Ayrıca 18. yüzyılda da Hogarth ve Goya'nın eserlerinde, caprico ve karikatür arasında da bir birleşme oluşmuştur.

18. yüzyılın sonunda ve 19.yüzyılın ilk çeyreğinde, Goya capricoyu, Fransa ve İngiltere de zaten görülmekte olan, sosyal ve ideolojik kritizmde kullanmış, bilinçaltı dünyasının kapılarını aralamıştır. 1700 lerin son yıllarında, bir çok İspanyol capricion başlığında, sueno(uyku) kelimesi kullanılmış, Goya'nın Los caprichos'nun 43 numarası "Mantığın uykusu canavarlar yaratır" diye başlıklandırılmıştır. Bu dönemde, capriccio, rasyonel ve irasyonelin zıtlığını ortaya koyan politik alegoriler yaparak, aydınlanmaya hizmet etmekteydi.

Dönemin süslü kelime hazinesi, klasik ve oryantal motifler içermektedir, örneğin Watteau'nun "chinoseris" (resimde ve dekorasyon eşyasında Çin motiflerini taklit etme)si gibi.

Romantik dönemde, 1820 lerden sonra Fransa da gittikçe tanınan Goya, irrasyonel öğelerin varlığını sürdürmesine destek oldu, bu fikirler capriccio fikri ile özdeşleşiyordu, özellikle Fransa ve İspanyada bu durum böyleydi. Romantik yeniden doğuşun ardından, "süblime" ve "picturesque" ortaya çıktığında, bu gelmekte olan realizmin iziydi.. Sanat janrası olarak capriccio hızlıca yokoldu. Belirtildiği üzere, capriccio terimin kullanılmasında müzikal terminolojinin önemi, resimsel terminolojiden daha çok sorumludur.

1-4 "Capriccio ya karşı tutumlar" ve tarihi

17. yüzyılda Baldunici, sözlüğünde, caprico'yu "orijinal bir düşünce ve buluş" olarak tanımlamaktadır. Dana önce ise; *Vicente Carducho*, Dialogos De La Pintura'sında (1633) "zorlu patikalardan geçtikleri için, orijinal ressamlar, keçilere

benzetilen ressamalar” dan bahseder, “bu bazı yeni buluşlara, eserlere ve ressama “caprico” tanımını kullanınız..” Bernini’de öğrencilerine taklit yapmamalarını söylemiş ve eklemiştir; “eğer hayal güçleri tamamen başka şeyler ile doluyorsa, güzel ve büyük bir eser üretemezler...” Andre Felibien tuhaf bulduğu Michalengelo’nun hatalı olduğunu söyler. Freart da Michalangelo’yu “kafir, becereksiz, hayalci” sıfatlarıyla tanımlamıştır. 17.yüzyılda caprico “macchia” ya da “spot” resim sıfatlarıyla bağdaştırılmıştır.

17. yy Klasizminin bir temsilcisi olan Pietro Bellori, güzelliğin en yetkin biçimine Raphael’de ulaşıldığını belirttikten sonra, sanatsal gelişimin 16. yy daki görünümünü şöyle eleştirir;

“...Bu mutlu çağın (Raphael çağının) sona ermesiyle birlikte bütün sanat biçimleri çözülmeye başladı. Sanatçılar doğayı incelemeyi bir yana bırakarak, yani gerçeğin taklidinden iyice uzaklaşarak kapris dolu bir gurur içinde sanatı ihmal etmeye başladılar. Bu yıkıcı günahın tohumları ilk defa ünlü ustaların işlerinde görüldükten sonra diğerlerine de bulaştı. Sanatsal yozlaşmanın sürüp gittiği bu sıra sanat, biri doğal görünüşe, diğeri ise düş dünyasına teslim olan iki aşırı karşıt eğilimin saldırısına uğradı.”²

Bellori’ye göre Klasik bir nitelik taşımayan her türlü sanat, kötü sanat örneğidir. İlk klasik sanattan uzaklaşan maniyeristlere olan tepki, bakışını düşlere çevirmiş olan fantastiklere de yönelmektedir.

18.yy da capricioya karşı tutumlar çeşitlilik kazanmıştır. Capricio yu mimarlık ile ilgili olarak değerlendiren Passeri, “mimari, mimarın iyi yargılanmasını gerektiren bir operasyondur, mimar, kuralları delmekte ve kendi yaratıcılığını, kaprisini, yenilik anlayışını katmakta özgürdür. Borromini “capriccio” ve “bizarrerie”den bahseder. Opus architectonicum’unda “Antika nesnelere gördüğüm bir bizarrerie kullandım.” der. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) “hayale göre işleme özgürlüğü” lehinde konuşur, ona göre sanatçı “yaratıcı bir deha, adeta bir ilah olmalı, ve yeni dekorasyonlara ve formlara öncülük etmelidir.” Hayal ve fantezi adına Anton M. Zanetti, Giorgione’i bile övmektedir Joshua Reynolds minor stillerde Salvator

² İskender, Kemal, Rönesanstan Barok’a Sanatta Geçerli Kullanımlar ve Biçim Yenilenmesi İlişkileri, 1983, yayınlanmamış yeterlik tezi, s.103

Rosa'nın orjinal ve karakteristik tarzını sayar; Rubens'in tarzını ise aşırı süslü, özensiz, ve hatalı bulur.

Klasik tarzların onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlamasıyla capriccio'ya karşı güçlü bir tepki doğdu, ki bu tepki ona marjinal bir anlam yükledi, hatta bazen gereksiz bir yaratıcı öge olarak tamamen gözden düşmesini sağladı. Edmund Burke capriccio'yu güzelliğin özelliklerinden ayrı tuttu. Father André, Essai sur le Beau'de (1741) "capriccio'nun güzelliği"ni "esaslı güzellik" temeline dayanmayan "yapmacık güzellik" olarak yorumladı. Aydınlanma hareketinin mimarları capriccio'nun psikolojik yönünü araştırmıştır, ve onu fanteziden ayırmıştır: "Capriccio daha çok karakterden gelen, ve kolaylıkla hor görmeden kaynaklanan duygularla bağdaştırılabilir"; burada neoklasikler tarafından capriccio aleyhinde yapılacak suçlamalara ışık tutuluyor. Diderot bu tarza karşı idi çünkü ona göre bu tarz çok fantaziye dayalı ve kural dışı idi.

Her ne kadar Goyesque capriccio'nun Aydınlanma'ya karşı olduğu yanlışsa da Henry Fuseli ile Blake için durum farklıdır, çünkü açıkça preromantik bir havaları vardır. Burada capriccio hayali, bilinçdışı, metafizik değerler taşır ve tamamıyla mantık dışı bir vizyonu vardır. Giuseppe Spalletti, Saggio sopra la bellezza'sında koca bir bölümü gurur, önyargı, ve yanlış eğitimden kaynaklandığını belirttiği capriccio'nun yerden yere vurulmasına ayırır. Francesco Milizia'nın saldırısı ise tamamıyla ahlaki tabanlıdır: "Mimaride capriccio lüks ve iyi nesnelere aşırı derecede aynı yerde var olabilmesine dayanır"; sonuç olarak o, "güzel sanatların temel düşmanıdır, özellikle de mimarının" demektedir.

Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılın neoklasik yazarları barok ve rokoko tarzları aleyhinde yazdıkları yazıları fanteziyi reddedişe dayarlar; böylece dolaylı olarak fantezinin onyedinci ve onsekizinci yüzyıl yazarları tarafından kabul gördüğünü doğrularlar. Bernini'nin ta kendisinin bizarrerie yerine sade güzellik kullandığını ileri sürer. Milizia için barok, "inanılmaz derecede garip, uçuk seviyede saçma" idi. Leopoldo Cicognara da Bernini hakkında yazmıştır ve "caricatura " ve "bizzarrie"

kelimelerini kullanmıştır. Mengs, Pietro da Cortona'nın "neredeyse icat etme ile kompoze etme arasında fark yarattığını, çoğunlukla göze hitap eden yönlere önem verdiğini" söyler. Quatremere de Quincy ise Dictionnaire historique d'architecture'ine benzer şekilde yazar.

Fantezinin barok ve rokokoya katkısı bu tarzların özünde varolan bir ögesi olarak bu sanat tarzları hakkındaki eleştirilerin odağı olmuş ve barok estetiğinin gözardı edilmesine sebebiyet vermiştir. Temsili sanatlarda ise fantezi ileriki dönemleri etkilememiştir. Hatta Fütüristler tarafından yasaklanmıştır. Ancak Dada ve sürrealizm fantezinin temel taşları olan rüyalar ve bilinçaltını kullanmıştır. Bu konsept diğer irrasyonel hareketlerde de kendisini gösterir.

1.5 Rönesans ve Rönesans Sonrası Batı Dünyası Dışında Fantezi ile Ortaklığı Bulunan Motifler

Her ne kadar Rönesans fantezinin oluşmasını sağlamışsa da benzer zevkler ve eğilimler diğer kültür ve bölgelerde de gelişmiştir. Greko-Roman dönemin bazı evrelerinde, özellikle de Helenistik kültürde, belli tasvirler görsel değerlerini ya da mitolojik anlamlarını yitirdiler. Bu tasvirlerden bazıları aynı görünüşte kalmış olmalarına rağmen diğerleri bazı değişikliklere ve sapmalara maruz kaldılar. Her iki durumda da bu tasvirler mantık dışı yaratıcılık ve merak ile zevk uyandıran dekoratif şekillere dönüştüler. Bu figürler giderek daha sık görüldü. Zamanla sütun başlarında da kullanıldı.

Günümüzde bu figürleri ayırt etmek mümkün değildir. Bu capriccio'ların Pliny, Vitruvius, ve Petronius tarafından eleştirileri Rönesans ve Rönesans sonrası fantezilere karşı oluşan tepkilere benzer tepkiler olarak algılanabilir.

Capriccio, genel anlamıyla Ortaçağ sanatına yabancıdır. Capriccio'yu Ortaçağ'ın bütün eserlerini kaplayan soyut metafizik vizyonu ile bağdaştırmak yanlış olur.

Orta Doğu, Orta Amerika, Okyanusya ve diğer bölgelerin sanatında fantezi ve capriccio motiflerinin örneklerine rastlanmaz. Bu bölgelerdeki dini baskılar sadece görsel amaca hizmet eden herhangi bir temanın oluşmasına izin vermemiştir. İslam'daki geometrik figürler buna bir istisna oluşturmamaktadır, çünkü bunlardaki amaç da Tanrı'nın yarattığı sayısız ve insan tarafından algılanamaz formları temsil eder.

2. FANTASTİK SANAT YAPITLARINDA ÖZELLİKLER

Fantastik sanatın ilk örneklerine 15. yüzyılda rastlanması tesadüfi değildir. Sanat hareketleri toplumsal hareketlere ve dünya görüşlerindeki düşünce sistemlerine paralel olarak değişip gelişmektedir. Ortaçağda halk, sanatçı, ilim ve din adamları, aynı kilise inancına paralel dünya görüşlerine sahipti ve ortaçağın sonlarına doğru farklı görüşte düşünce sistemleri ortaya çıkmaya başlamıştı. Yeni dünya görüşü ile insan, kendi gücünün farkına varır. Bu yeni görüşler kendi duygu ve düşüncelerine, dogmalardan daha fazla değer vermeyi getirmektedir. Yeniçağın hayat amacı bu dünya sorunlarının çözümlenmesi idi ve insanlar bakışını gökyüzünden, yeryüzüne çevirdiler. Yeniçağ beraberinde bilimi, araştırmayı, eleştiriye, aydınlanmayı da getirdi.

İnsanın dünyaya ve kendine bakışı, ardından iç bakışı ve fantastik resimleri getirmiştir. Sanatçının kendine dayatılan kuralların dışına çıkarak kendi şeytanlarını, ecişlerini, büyüşlerini, perilerini yarattığı alanın ilk başlangıcıdır fantastik sanat. Kilisenin cennet, cehennemini, şeytanlarını pekiştirmek için ya da toplumdaki şeytanlara tepki için, bazen de eleştirmek için. Ama ne olursa olsun, hizmetkarlığın dışına çıkıp, yeteneğini kendi düşleri, düşünleri için kullanmanın, görsel olarak yaşama sunmanın aracı ve adıdır fantastik sanat. Sanatçının ilk özgürlük alanı, özgürlüğünü kullanma lüksüdür. Fantastik eserler, sanatçının döneminin kurallarına ya da öğretilerine bağlı olmadan, serbestçe kendi görüşünü ortaya koymasına imkan vermiştir, Kendi sözünü söyleme, kişisel görüşünü ortaya koyma yoludur bu eserler ; Her ne kadar şaşırtıcı ve absürtlüklerle dolu olsa da...

Fantastik sanat, hayali tek başına hayal edenlerin değil, hayallerini ve düşlerini, karabasanlarını yapıtlarına aktaranların anlatım dili, karanlık dehlizlerden yeryüzüne çıkmanın yoludur.

2.1 Fantastik Sanat Eserlerinde Eleştiri

Resim sanatında fantastik resim ile o güne kadar görülmeveni ortaya koyar sanatçılar, «Eleştiri » Tanrı ve din inancının ardına sığınıp kitleleri yöneten kesimin, kilise ve kralların bu inançlarını pekiştirmek için kullandığı resim, bazı fantastik eğilimli sanatçıların eserlerinde eleştiriye dönük kullanılmaktadır. Batıl inançlar, cennet vaadleri, cehennem korkuları, ikiyüzlülükler resmin görsel zenginliği içinde eleştirilmektedir.

Fantastik resimlerinde eleştiri dilini kullanan sanatçılar arasında döneminde en fazla dikkati çeken ve kendinden sonra gelenleri de etkisi altına alan, Hieronymus Bosch'tur. (1450-1516) Yoksulluk ve hastalığın, haksızlıkların, batıl inançların ve cadı avlarının yaygın olduğu bir dönemde ve ortamda yaşayan Bosch yaşadıklarını, gördüklerini fantastik bir kurgu içinde resimlerine yansıtır. Bosh'un resimlerinde gülünç, hiciv yüklü tasvirler vardır. Rönesans'ın hümanist düşüncesini alan Bosch ifade açısından eleştiri dilini kullanır. İnsan karakterleriyle ilgilenir ve eleştirir. Bocsh' un figürleri alışılmadık, yarı insan yarı hayvan biçimli yaratıklar, düşsel bir mimari ve manzara içinde yer alırlar.

Erken dönem çalışmaları arasında olduğu tahmin edilen Deliliğin Tedavisi ve Aptallar Teknesi anlatımcı bir dil kullanır. (Ek 1) Deliliğin Tedavisi, çağdaşı olan düşünür Erasmus'un Deliliğe Övgüsü'ne açık çağrışımlar yapar. Aynı Erasmus gibi Bosch, bir bilgenin umutsuzluğu içerisinde, düzelmeyeceğine inandığı delilerin, yani toplumun büyük kesiminin sunumunu yapmaktadır.

Son Yargı adlı üç kanatlı triptiğin orta panosunda kalabalık bir sahne görülür. Bosch resimde insanları günah içinde ve cezalandırılırken göstermiştir. Lanetlenmiş çıplak vücutlar sakatlanmış, yılanlar tarafından kemirilmiş, fırınlarda yakılmış çeşitli şeytani işkencelere hapsedilmişlerdir. Resmin sol kenarındaki bir binanın üzerinde iki

müzik yapan şeytan arasında serenat yapan bir kadın bulunur. Terastan aşağıya asılmış insan vücutları, binanın yan duvarı önünde bir fıçidan içki içen şeytanlar yer alıyor. Buradaki işkencelerin, cezaların bir kısmı kutsal kitaptaki cehennem bölümündekilere uygundur. Belli belirsiz insan biçiminde şeytanlar da görülmektedir. Geleneksel olarak kurbağalar, yılanlar ve ejderler sürünerek kayaların üzerinden gelip kurbanlarının vücutlarının bazı kısımlarını kemirirler.

Onun önemli eserlerinden birisi de, Saman Arabası isimli triptiktir. Konusunu eski bir atasözünden alır: Dünya herkesin alabildiğini aldığı bir saman yığınıdır. Bu atasözü, Bosch'a ahlaki çöküntünün eleştirel bir sunumunu vermek için son derece uygun gelmiş olmalıdır.

Arabanın peşinde papa, imparator ve prensler vardır. Kalabalık arabaya tırmanıp biraz saman almaya çalışmaktadır, kimileri tekerleklerin altına düşer, kimileri daha aşağıda yiyip içer... bulutların arasında İsa cehenneme adanmış tüm bu insanlığa acı ve merhametle bakar.

Bosch'un bu tarz resimleri arasında belki de en dikkat çekici olanı, 1500- 1505 yıllarına tarihlenen bir triptik olan Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı resmidir. Bosch'un inanılmaz zenginlikteki dünyası en çarpıcı örneğiyle karşımızdadır. Şehvet, açgözlülük, zevk düşkünlüğü, ahlaki çöküntü, akla hayale sığmayan bir yaratıcılıktaki sayısız gerçek üstü figürün devinimiyle sunulur. Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde, insanoğlunun kendini şuursuzca ve bir delilik buhranına tutulmuşçasına kaptırdığı bir oyunun çeşitli sahneleri içiçe geçmiştir. Erasmus'un tabiriyle, 'maskeler takılmıştır' ve bilgeye bu sahneyi ibretle ve çaresiz bir şekilde izlemek kalmaktadır.

Fantastik resimlerinde eleştiri dilini kullanan bir diğer büyük usta da Francisco Goya'dır. (1746-1828)

Goya insanlık tarihinin en çarpıcı değişim dönemlerinden birine tanıklık etmiş ve bu tanıklıkları kendi iç dünyasında yansıtarak kendine özgü bir resim dili yaratmıştır. Goya kalıpları sorgulayan sanatı ve sanatçı tavrı ile yurttaşı ve modern sanatın öncüleri arasında yer alan Picasso, Dali, Miro gibi büyük ustaların öncüsü olma niteliğini taşır.

1786-1789 yıllarından itibaren, sarayın resmi ressamı olan Goya, aristokrasi için derin bir gözlemi yansıtan portreler yaparken, gitgide daha serbest, cesur bir tekniğin ortaya çıktığı, büyücülük ve soygunculuk gibi konuları işleyen fantastik sahneler çizdi.

Fransa ile savaşın öncesi ve sonrasını kapsayan 30 yıl içinde popüler İspanyol kültüründe önemli değişiklikler olmuş, hayaletler ve ruhlara temellenen duende tiyatrosu, canavarlar ve grotesk unsurlar ile haydutlar ve boğa güreşlerine dair efsaneler önem kazanmaya başlamıştır. İspanya'nın siyasi ve kültürel tarihindeki bu gelişmeler, Goya'yı yakından ilgilendirecektir. Bu arada (1792-1793) büyük ölçüde sağır olmasına neden olan ağır bir hastalık geçirir. İyileşme sürecinde çok sayıda çizimler üretir ve daha sonra bunları baskıya dönüştürür. Ocak 1794'de bakır üzerine; aralarında Avluda Deliler'in de bulunduğu bu seriyle anılan çalışmalar, Goya'nın sanatında köklü bir değişimin göstergesidir. Karanlık, dramatik ve bazen ürkütücü bir imgelem gücü Goya'nın sanatına egemen olmuştur.

1799 yılında tamamladığı bir dizi baskıdan oluşan Los Capriccios'da, Goya, (Ek 2) yaşadığı dönemin İspanya'sındaki açgözlülük, ahlaksızlık ve Batınilği ele almıştır. (Aydınlanma çağı'nın ortasında İspanya'da hala engizisyon ve halkın ilkel ve kör inançları sürmektedir) Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğa üstü bir anlatım görülmektedir.

1790'lı yıllar sona erip yeni yüzyıla girildiğinde Goya, artan bir sıklıkla halkı, popüler İspanyol kültürünün grotesk ve sıra dışı figürlerini, duendeleri. Cadı ve canavarları ve maja ve majo'nun resmetmektedir. Kalıtımsal asaleti maja ve majo'nun görünümünde betimlemeyi tercih etmiştir.

3 Mayıs 1808, Goya'nın tanık olduğu olayların bir sunumu niteliğini taşır. 1814 yılında yapılmış olan resimde, kurşuna dizilen İspanyol ayaklanmacıları anlatılmaktadır. (Ek 3) Resim İspanyol direnişçilerinin cesaret ve acılarını ölümsüzleştirmeyi amaçladığı kadar, insanlığın kanlı tarihinin de bir belgeseli olma özelliğine sahiptir.

Savaşa dair tanıklıkların yansıması olan bir diğer çalışması ise Savaşın Felaketleri isimli 82 levhalık bir gravür dizisidir. (Ek 4) Bu dizi üç grup altında incelenebilir: Savaşın korkunç olayları ve kurbanları; açlık ve ölüm; kabuslar, canavarlar ve grotesk unsurlar... Sanatçı, savaşla ilgili olsun olmasın kendi şiddet ve dehşet görüntülerini içeren repertuvanın da oluşturmuştur. İki Fransız istilası arasında (1808 sonu) doğduğu bölgenin merkezi Zaragoza'ya gitti, Eşkivalık, cinayetler, tecavüzler ve diğer zulümleri konu alan bir dizi küçük tuval yaptı. Özellikle, savaş üzerine edindiği bilgilerden yola çıkarak, kendi hayal gücünün yardımıyla 1810 yılında ofort Yöntemiyle Savaşın Felaketleri adlı tablosunun levhalarının büyük bir bölümünü hazırladı. Çentiklerin veya lekeci yöntemin gücü ve hissettirdikleriyle Goya bizi "kendisine bakılamayanları" (no se puede niar) yakından görmeye zorlar. Böylece bizi, insanın uçurumuyla karşı karşıya bırakır.

14 sahneden oluşan Kara Resimler'inde (1820-1823) sahneler genellikle koyu renk bir zemin üzerine işlenmişlerdir. Yaşlılık, hastalıklar, İspanya'da mutlak monarşinin yeniden kurulması karşısında duyduğu üzüntü, kendi evinin duvarlarına yaptığı müthiş « kara resimler» serisini, « Quinta del sorto » yu (bugün Prado'dadır) hazırlayan koşullardır. Sırasıyla, fantastik, trajik ve tiksindirici görüntüler, Çocuklarından Birini Yiyen Saturne adlı eseriyle doruk noktasına varır.

"...karanlıklar içindeki yaşlı tanrı kendi öz oğlunu yemektedir çünkü çocuklarından birinin onu devirip yerine geçeceğinden korkmaktadır. O insanı kendi kendisinin düşmanı yapan her şeyin, sadece kötülüklerin ve zulmün değil ama aynı zamanda cehalet, şüphe, korku, hırs ve zayıflık gibi niteliklerin de özümsemesidir."³

2.2 . Fantastik Sanat Eserlerinde Mistisizm ve Mitoloji

Bazı sanatçılar da fantastik sanatı, dinsel öğretileri güçlendirmek amacıyla kullanmışlardır. Kutsal kitaptan alınmış sahnelerde ve İsa, Meryemle ilgili hikayelerin anlatımında görülen büyük ağırbaşlılık, adeta dokunulmazlık hissi değişime uğramıştır Matthias Grünewald (1450-1516) "Çarmıha Geriliş" te, gerçeği tüm

³ İnankur, Zeynep, 19. yy Avrupasında Heykel ve resim sanatı, Kabalcı Yayınevi, 1.basım, İstanbul, 1997, s.33

ürküntücü ayrıntılarıyla betimlemiş görünmesine rağmen, gerçek olmayan, fantastik bir özellik vardır; figürler birbirine oranla çok farklı yapılmışlardır. Bu şaşırtıcı boyut ayrılığının farklılığına varabilmek için sadece Magdalena'nın elleriyle İsa'nın ellerini karşılaştırmamız yeterli olur.

Grünwald, bu konuda, Rönesans'tan beri gelişen yeni sanatın kurallarına karşı çıkmış ve figürlerinin boylarını resimdeki önem durumlarına göre değiştiren ortaçağ ressamlarının ve primitif ressamların ilkelerine bilerek dönmüş. Dinsel bildiri uğruna herkesin hoşlanacağı tarzda bir güzellikten nasıl fedakarlık etmişse, Aziz Yahya'nın sözlerinin gizemli gerçeğini daha iyi ifade edebilmesine yardımcı olduğu için doğru oranları zorunlu kılan yeni ilkeleri de umursamamıştır.

Çarmıha gerilmiş Kurtarıcı'yı gösteren bu katı ve zalim resimde, İtalyan sanatçılarının anladığı biçimdeki güzellikten hiçbir şey yoktur. Grünwald, İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çarmıhtaki işkence, İsa'nın ölmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine kadar girmiştir.

Çok işlenen konulardan biri olan, St. Antony'nin Baştan Çıkarılmasında ise, bilindik baştan çıkarılış tamamıyla değişmiş, baştan çıkarma değil adeta canavarlar tarafından fethedilmeye dönüşmüştür.

St Antony'nin St Poul'u ziyareti ve St Antony'nin Baştan Çıkarılması; bu ikili panoda, solda yer alan St Antony'nin St Poul'u ziyaretinde iki figür önde oturmaktadır. St Poul'un üzerinde kumaş parçalarından bir kıyafet yer almakta, karşısında oturan St Antony ise garip bir gülümsemeyle tablodan dışarı sağa doğru bakmaktadır. Başının üzerinde siyah bir kuş ağzında bir paket ile düşercesine aşağı inmektedir. Arka fon ürkütücüdür. Garip görünümlü ağaçlar bir kabus manzarasını andırmaktadır. Günümüzde fantastik filmlere mekan olabilecek kadar korkunç bir fon tasarlanmıştır.

St. Antony'nin Baştan Çıkarılması ise tam bir karabasanı andırmaktadır. St. Antony önde yerde yatmaktadır, arkadan bir el saçını çekerken etrafında bir sürü

garip yaratık tarafından sarılmıştır. Sağ elindeki bastonuna sıkıca tutunmuş avcunun içindeki tesbihini korumaya çalışırken elini salyangoz kabuğundan çıkan kuş kafalı bir yaratık gagalamaktadır. Arkada harap olmuş yapı şeytanımsı yaratıklar tarafından adeta kuşatılmış, ağaçlar kurumuş, doğa çirkinliğe bürünmüştür. Solda acı içinde kıvranan, vücudunun her yerini yaralar kaplamış bir insan figürü yer almaktadır. Acıdan kıvrılmış elinin kavradığı kumaşın altında kitap sayfaları gözükmektedir. Günahları mıdır onu böylesine acıdan kıvrandıran ve günahlar mıdır bunca canavarı ortaya çıkaran bilinmez ama kiliseye gelip bu resmi gören fanilerin dehşete düşeceği muhakkak.

Görünen odur ki St. Antony uyku sırasında baştan çıkarılma olayına yakalanmıştır. Bu bir baştan çıkarılış sahnesinden çok cehren biran önce cehenneme atmaya çalışma sahnesine benzemektedir. Ama, St. Antony yüzlerce yaratık ordusuna karşı direnmektedir. Altında yatan mesaj, sizi türlü yaratıktan ve karanlıklardan sadece inancınız kurtarabilir, "inancınızı asla uyutmayın" olabilir.

Frans Floris, (1514-1575) Rönesans üslubunda eserler vermesiyle birlikte, İsyankar Meleklerin Mahvı (Ek 5) adlı tablosu ile fantastikler arasında yer alır. Tanrıların Şöleni de fantastik öğeler taşımakla birlikte İsyankar Meleklerin Mahvı'nda bu öğeler çok daha baskındır. İsyankar Meleklerin Mahvı adlı panosunda, İsyankar melekler grotesk yaratıklar olarak resmedilmiştir. Başmelek ile yardımcıları silahlar, kılıçlar ile şeytanlara dört bir yandan saldırırken, şeytanlar kendilerini, balta, ok, bıçak, mızrak gibi silahlarla korumaya çalışmaktadır.

Cehennemi en iyi Pieter Bruegel anlatmış olmalı ki, Lakabı, Cehennem Bruegel'dir. (*Hell Bruegel* (1564 -1638)) Mistik ve dinsel sahnelerle Cehennem görüntülerini ya da eski Yunan dinindeki yer altı dünyası Hodes'i konu alan yapıtlarıyla, koyu dindar, korkutan fantastiktir.

Geniş mekanlı, kalabalık figürlü resimlerinde Bosh'tan izler görülür. Ölümün Zaferi'nde, ağır atmosfere ve yeryüzünde her yere egemen olan, ölümdür. İskelet gibi atın çektiği araba, kafataslarını taşımakta, etlerinden sıyrılmış iskeletler, korku içindeki canlıları ölüme götürmektedir. Ölümün soluğu her yerde hissedilmektedir.

Yanan ateşler, tutan dumanlarla dünyanın cehennemi hazırlanmakta, solda iki iskelet çanı çalmaktadır. Bu belki de yeniden dirilme, sorgu ve cehennemliklerin ayrışma zamanının çanıdır. Dünya ve nimetleri ne kadar cazip olsa da ölüm vardır ve cehennem günahkarlar için kaçınılmazdır. Tabi ki, bu azab ve işkenceden kaçmanın tek yolu, inançlı olmaktır. Cehennem Bruegel bu yapıtlarıyla, korkutarak, dinin sözcülüğünü yapmaktadır

Salvator Rosa'da (1615-1673) dinsel ve tarihsel konulu resimlerinde kullandığı grotesk unsurlar ile fantastik sanatta yerini almıştır. Aşırı romantik ya da "görkemli" manzaraların yanı sıra deniz ve savaş resimleriyle de tanınır. Çobanlar, denizciler, askerler ya da haydutlara yer verdiği etkili, vahşi doğa sahnelerinden oluşan kendine özgü bir manzara resmi üslubu geliştirmiştir. Bütün resimleri romantik bir şiirsellik içerir.

Gustave Moreau (1826-1898) 15. yüzyıl İtalyan ustalarını anımsatan süslemeci ve incelikli bir üslupla düşsel ve mitolojik konuları resimlemiştir.

Herakles ve ve *Hydra* (1870) adlı yapıtı, mitolojik bir konunun imgelem zorlamasıyla değişik türde bir anlatını içerir. *Salame'nin Dansı* (1876) adlı resminde Kitabıcı Mukaddes'in bu çok bilinen öyküsü hemen hemen düşsel bir evren içinde sunulmuştur. Moreau'un ışık ve rengi özenli, simgeci bir yaklaşımla kullanması, ona Simgecilik içinde ayrı bir yer sağlar. 1884'te Joris Karl Huysmans, sanatçının Salome'yi işlediği resimlerini *A rebours* (Tersine) adlı romanının bazı bölümlerinde kullanmıştır. Çağdaşı yazarlar, yapıtlarında sık sık onun yarattığı görsel imgeleri anlatmışlardır.

Moreau'nun yapıtlarında "kadın", ana figürü oluşturur. Egemen olan bu kadın figürleri çevrelerine simgesel bir güç yayar. Bu kadınlar çoğunlukla mitolojik görünüm altında fakat gününün kadını temsil etmektedir. Sanatçı giderek yapıtlarında iki ana tür oluşturmuş, birincisinde büyük manzaraların, ikincisindeyse yoğun boya hamurunun ve şiddetli fırça vuruşlarının egemen olduğu metafiziksel biçimlerin izlenimi aktarmıştır.

Gecenin Sesi gibi çok sayıda suluboya da yapan sanatçı, bunlarda hızlı ve akıcı bir fırça vuruşu uygulamıştır. Moreau, 1892'den ölümüne değin sürdürdüğü Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki öğretmenliği sırasında, Rouault, Marquet ve Matisse gibi sonradan modern sanatın ustaları arasında yer alacak birçok ressamı yetiştirmesiyle de önem kazanmış, konu aldığı olaylar, resimsel tutumu sonraları Gerçeküstücülerin de ilgisini çekmiştir.

Odilon Redon (1840-1916) "Sanatta hiçbir şey sadece istemekle gerçekleştirilemez. Herşey, doğruluğun bilinçaltına uysalca teslim olmasıyla ortaya çıkar." ⁴ demektedir. Redon bir çeşit düş kaydını denemişti. Redon'a göre Limbo (Düş-dünyası serisinden) ve daha çok biçimsiz Polip gibi litograflar, bilinmezler dünyasında yaygın ve etkin bir tür yaratmak amacına yönelik yapıtlardı.

Amip türünden yaratıkları ve düşsel sahneleri betimlediği yaklaşık 200 taş baskı gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında en önemli dizileri *Düşte* (1879), *Edgar Poe'ya* (1882), *Goya'ya Saygı* (1885) ve *St.jean Apokalipsi'* dir (1899). Taş baskı alanında çalışan öğretmeni Bresdin'in etkisiyle Redon da yaklaşık 20 yıl renk kullanmamıştır. Clavant'ın mikroskobuyla gördüklerini, taş baskı ve çizim tekniğinde, düş gücünün sınırsız esiniyle tamamlamaya çalışmıştır. Redon mitolojik ve tarihsel konulara da yer verdiği yağlı boya resimlerinde, kullandığı zengin renklerle görsel nitelikleri ön plana çıkarmıştır.

2.3 . Fantastik Sanat Eserlerinde Grotesk Unsurlar.

Fantastik Sanat Eserlerinde Grotesk unsurlar, bizde, minyatür sanatında olduğu gibi belli kalıplara bağlı değildir. Hemen hemen tüm Fantastikler, az ya da çok eserlerinde grotesk unsurları kullanır. Herbirinin canavarları, yaratıkları ya da şeytanları kendilerine aittir. Yukarıdaki bölümlerde gördüğümüz gibi grotesk unsurlar

⁴ Passeron, Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, çev.Tansuğ Sezer, Remzi Kitabevi, 4.basım, 2000, SaHuyghe, L'Art et l'homme, Cilt 3, s.348den alıntı.

fantastik sanatın vazgeçilmez öğeleridir. Grotesk unsurlar komik, aptalca, canavarca, görülmemiş eciş bücüş yaratıklar, cinler ya da periler olabilir.

Richard Dadd (1819-1886) ömrü boyunca gizemli, büyülü, perili resimler üretmiştir. Babasını acımasızca öldürüp bıçak ve ustura ile parçalara bölen ve bunu eski Mısır tanrılarında Osiris'in gücüne bağlayan, babasını endişelerden kurtarmak istediğini iddia eden Dadd'in fırtınalı, şizofren beyni huzurlu ve güzel periler yaratmıştır. Ömrünü geçirdiği akıl hastanesinde akıl sağlığı onu düşlere döndürmüştür. Dadd'in eserleri, olağandışı , garip, bilmece gibi esrarengizdir.

Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ise meyve, sebze, hayvan, kitap ve başka nesnelere oluşan grotesk kompozisyonları, insan portrelerini andıracak biçimde düzenlemiştir. Çift imgeli bu resimler 20. yüzyılda Salvador Dali ve başka gerçeküstü ressamlar arasında büyük hayranlık uyandırdı. Resimlerindeki alegorik anlam, biçimsel oyun ve görsel şakalar o dönemde beğenilmekle birlikte daha sonraki izleyiciler için anlamlarını yitirmiştir.

2.4 Doğanın Fantastik Resimlerde Anlatımı.

Fantastik ürün veren sanatçıların ana teması insandır. İnsanı ve düşleri anlatırken de kendi doğalarını yaratırlar. Bosh'un ve Bruegel'in cehennemleri ortak bir kavram üzerine kurulmuştur ama farklıdır. Herbirinin ele aldığı doğa ve ona bakış açısı da farklıdır. Dadd'de, kocaman papatyalar içinde ağaç kesen ormancılar kesmek istedikleri ağaçların otları arasında kaybolmuştur adeta.

Doğaya farklı bir bakış açısı getiren Caspar David Friedrich'in (1774-1840) resimlerinde de Tanrı, Doğadadır. Kiliselerde ya da ayetlerde değil, tanrının izlerini doğada aramıştır. Deniz Kıyısında Keşiş adlı yapıtında Uçsuz bucaksız doğa karşısında insanla evrenin bütünleşme isteği ve doğada yansıyan Tanrı ile insan arasındaki ruhsal bağ vurgulanmıştır. Keşişin bulunduğu toprak; yeryüzü ve insanı, gökyüzü ise Tanrı'yı simgeler. Keşişin üzerinde durduğu uzun ve dar kara parçası

dalgalı, karanlık denizle birleşir. Resmin genel havası denizin koyu rengi, gökyüzünün ezici ve yıkıcı uçsuz bucaksızlığı, insanın bu durum karşısında yalnızlığı, çaresizliği ve yok oluşu melankolik bir görünüm oluşturur.

Friedrich'in, "gece, şafak ve akşam saatlerini canlandırdığı resimlerinde nesnelerin sınırları belirsiz, loş ve şiirsel mekanlar insanda tanrısal bir evrenin içinde kayıp gittiği duygusu uyandırır"⁵ Kederli boş bir evrenin huzursuzluğu yansır. Ay ışığı göz kamaştırıcılığının yanında melankolik bir etki bırakır. Friedrich ay ışığının dünya ve cennet, ölümlü dünya ve öteki dünya arasında ışık veren bir aracı, bir köprü olduğunu vurgulamak ister. 'Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil fakat içinde gördüklerini de tuvale geçirmelidir' der. Doğada ruhun yansması görülür. Tanrı, insan ve doğa arasındaki ilişkileri vermeye çalışır.

Derin bir doğa bilgisi üzerine sanatını kuran Friedrich pek çok yıl ay ışığı ve onu izleyen insan resimleri üzerinde çalışmıştır. Friedrich evrenle bütünleşme isteğini resimlerinde yansıtmıştır.

Friedrich'in resimlerinde dinsel sembolist bir anlatım yanı sıra manzara resimlerinde hüznü ve melankolik düşlerin aktarımı vardır. Ruhsal durumuyla ilişkili ana motifler kullanmıştır. Friedrich'in hep vurgulamaya çalıştığı gibi doğa karşısında insan çaresizdir.

Friedrich doğanın kutsal olduğuna ve bunun doğanın her görünümünde – ağaçta, dağda, denizde,gökyüzünde- dile geldiğine inanan protestan eğitimi almış koyu bir hristiyandır. Katıksız bir kır manzarasının şartlarında tasarladığı "Eicwald da Manastır" da, hristiyan sanatta ilk kez "Haç" dolaylı olarak incelenmiştir. Haç, sıradan bir kır manzarasına hükmetmektedir. Arkadaki güneşin bir alegorisiyken dağ, kımıldamaz inanç simgeleri.

Henri Rousseau'un (1844-1910) bir çocuk saflığıyla aynı zamanda Rönesans sanatçılarıninkine benzer incelikli gözlem sonucunda yaptığı, son derece ayrıntılı

⁵ Pischel, Gina, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt,4, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1981. s:601

doğa betimlemelerinde de fantastik öğeler sezilir. Doğalcı bir anlayışla gerçekleştirdiği resimlerle Naif resmin önde gelen temsilcilerinden olmuştur. Rousseau'nun yapıtlarında düşsel görünümler, doğalcı ama egzotik etkiler yaratan bir ortam içinde sunulur.

3. FANTASTİK SANAT VE SÜRREALİZM

Fantastik Sanat ve Sürrealizm; her ikisinin de beslendiği başlıca kaynak düşlerdir. Her Sürrealist eser otomatikman Fantastiktir ama her fantastik eser sürrealist değildir.

Fantastik yapıtlar genellikle izleyicisine bir şeyler anlatır, okunabilme özelliğine sahiptir, vermek istediği bir mesajı ya da anlatmak istediği bir hikayesi vardır ve din, ırk, kültür seviyesi ne olursa olsun izleyici bunu bir ucundan yakalayabilir. Fantastik sanat eserlerinin belli bir mantığı vardır, sürrealist resimler ise mantıksızlık üzerine kurulmuştur. Her türlü öğretiyi ve mantığın denetimini yok sayarak saf bilinçaltının yansımalarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Oysa bu mantıksızlık da belli bir mantığa dayanmaktadır.

Fantastik eser üreten sanatçıların eserini ortaya koyarken bir amacı vardır, sürrealistlerin ise bir amacı yoktur. Tek amaç eserin ortaya konması, bilinçaltının en saf haliyle yakalanabilmesidir.

Fantastikler diyebileceğimiz bir grup yoktur, fantastik eğilimlerle eser veren sanatçılar vardır. Bu sanatçıların ortak bir söylemi, ortak kuralları da yoktur. Biz bunları eserlerinden dolayı fantastik diye nitelendirebiliriz. Oysa Sürrealistlerin ortak bildirgesi, kurdukları bir grup ve eserlerini nitelendirdikleri belirgin kuralları vardır.

3.1 Rüyaların Sözcüsü ; Sigmund Freud (1856-1939)

Rüyalar insanoğluluyla birlikte varoldu. İlkel toplumlarda çok fazla önemsendi, gizli anlamlar, tanrıdan mesajlar arandı içeriğinde. Krallar rüya yorumcuları beslediler yanlarında ve rüyaların yorumu savaş ya da savaşmama kararlarında etken oldu. Kabuslardan korkuldu, günahlar ya da ölümün izleri arandı altında. İlk kez Sigmund Freud bilimsel olarak mercek altına aldı rüyaları, beynin sınırlarının keşfedilmeye çalışıldığı bir dönemde, rüyaların sınırlarını keşfetmeye çalıştı. Bu çalışmalarıyla ilgilenen sanatçılar grubuna da esin kaynağı oldu çalışmaları.

Freud, kuşkusuz, psikanaliz alanında 20.yüzyıla damgasını vurmuş; büyük bir bilgin: ünlü bir kuramcıdır. Sigmund.Freud, sürrealizmin gelişimi yolunda çok önemli adımlar atmıştır. Bastırılmış duygu ve düşünceler ile egonun bastırılmış dışavurumunu-cinselliği- psikanalizin temeline oturarak, teorik açıdan sürrealizmi geliştirici fikirler öne sürmüştür.

Freud'a göre insanın doğuştan getirdiği iki eğilimi vardır: Cinsellik ve açlık. Açlık hissi doyurulamayınca saldırganlık ortaya çıkar. Ancak bu eğilimler insanın toplum içerisinde uyumlu bir şekilde yaşamasını engeller. Nitekim, bir insan sadece kendisi istiyor diye karşıdaki insana saldıramaz ya da karşıdaki kişinin isteği olmadan cinsel güdülerini o kişi üzerinde tatmin edemez. Hukuk kuralları ve toplum kuralları bu tür davranışları yasaklamış ve müeyyideler getirmiştir. İşte bu nedenle bu tür eğilimler insanlar tarafından bastırılır. Fakat bastırılan, sindirilen duygular sorun olmaktan çıkmaz. Yok olmayan bu duygular bilinçaltının karanlık dehlizlerine atılır ve gizliden gizliye insanın yaşamını etkilemeye devam eder. Kişi, bilinçaltının kendisini yönettiğini farketmese de, bilinçaltı özellikle rüyalar aracılığıyla kendini ortaya çıkaracak ve kişinin yaşamını etkilemeye devam edecektir.

Viyana Üniversitesinde tıp öğrenimi gören Freud, Theodor Meynert'in Psikiyatri Servisi'ne girerek sinir sistemi ve beyin anatomisi üzerinde araştırma ve incelemeler yaptı. Paris'e giderek dönemin, ünlü nörologu Charcot'un yanında, Salpetriere

hastanesinde hipnoz tekniği ve histeride cinselliğin rolü konularında çalışmalarda bulundu. Viyana'ya dönerek Viyana Kassowitz Enstitüsü'nde nöroloji ve çocuk yaştakilerin beyin felci üzerinde araştırma ve incelemeler yaptı. Viyanalı Dr. Josef Breuer'in "konuşma yoluyla hastayı tedavi" yöntemine yöneldi. Ve bu konuda özellikle histerik hastalarda başarılı sonuçlar elde etti. Freud, cinsel çatışmaların histeride temel sorun olduğunu savunduğundan, birlikte çalıştığı Brauer ile anlaşmazlığa düştü ve ayrıldılar.

“Die Traumdeutung”, Freud’un 1900 yılında yayımladığı Rüyalar ve Yorumları adındaki kitap şöhretinin artmasına neden oldu. 1902 yılında, tıp literatürüne “Çarşamba Toplantıları” adıyla geçen psikanaliz tartışmalarıyla dolu toplantıları başlattı.

19. yüzyılın ikinci yarısından beri, biri görevsel, öteki yapısal olmak üzere iki psikoloji okulu kurulmuştur. Bunlardan ilki dinamik esaslara dayanır. Anlayışı, ruhlanmayı incelediği halde; ikincisi statik bir görüşle ruhsal hal, ve olayları inceler: Freud, görevsel psikolojiyi düşlere uyguladı ve akıl hastalarını, psikolojinin tamamlayıcı bir konusu haline getirme amacını güden cüretli bir kuram verdi; bütün hayat belirtilerini, duygulanmaların temelini “Aşk” tan (libido) ibaret gördü. İnsanda daha bebeklik döneminde bile egemen eğilim olarak cinsel bir içgüdü dürtüsünün gizli olduğunu, bütün cinsel etkinlik ve yeteneklerin içe atılmış, bastırılmış olan bu içgüdü'nün etkisiyle belirlediğini ileri sürdü. Ona göre “bilinçaltı” bağımsız bir hayata sahiptir. İçe atılmış, bastırılmış arzuların, komplekslerin oynadığı ve yerleştiği özel bir alemdir. Bunların toplumsal sansürden kaçabilmeleri ancak “düşlerde” mümkün olabilir. Düşler içe atılmış, bastırılmış arzuların kılık değiştirmiş hayalleridir. Mitler biçiminde beliren bu bilinçaltındaki arzular, gerçek ve bilmediğimiz bir hayatın simgeleridir. Düşte, arzularımız tüm çıplaklığıyla kendilerini göstermediklerinden bunların “yorumlanmaları” gerekir. ⁶

Freud "açık ve mantıklı" düşleri (özellikle bilinçli bir isteğin hayalleriyle doyurulan çocuk düşlerini), mantıklı, fakat şaşırtıcı düşleri, bilinç sözkonusu olduğunda da, "belirgin içerikleri" sadece kaotik bir nitelik taşıyan, yani "gizli düşüncelerin" ve "baskı

⁶ Sigmund Freud, Rüyalar ve Yorumları, Yılmaz Yayınları, 1. Baskı, 1991

altındaki isteklerin", uykuda sansür gücünün zayıflamasından yararlanarak açığa çıkardığı diğer düşleri birbirinden ayırmıştır. Söz konusu işlevsel taşlaşma, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve simgelerne gibi olaylardan yararlanan "düş çalışması"nın ürünüdür. Böylece düşlere karşılık oluşturan *kabulü olanaksız uyarı ve dürtüler ve bunlar yardımıyla başarıya ulaşılması olanaksız eylemler, kişinin bilinçli düşüncesi dışında kalmakta, bunlara ancak psikanaliz yapan kimse erişebilmektedir.*

Freud'un fikirleri, öne sürdüğü görüşler, siyasal ve felsefi alanda da Descartes'i insan anlayışından Marxsizme kadar uzanan geniş bir çerçevede, eleştirilerin ağırlık kazandığı tartışmalara, görüş ayrılıklarına yol açmıştır. Eleştirilere rağmen Freud'un eğitim, antropoloji, bilim dallarında, dinde, edebiyatta, sanatta ve yaşamın pek çok alanında etkili olmuştur.

Görüşleri, Tanrıbilim (Teoloji), etnoloji, pedagoji, eğitim ve estetik konularına kadar yayılmış olan Freud, "panseksüalizm" adı verilen doktrini, dehalara, cinayetlere, normal ve marazi tüm ruhsal olaylara, din, ahlak vb. toplumsal kurumların doğuşuna da uygulanmıştır.

Freud'un görüşleri Sürrealistlerin de çıkış kaynağı olmuş, bu görüşlerden sürrealistlerin Oneirizmi geliştirmiştir. Sürrealistler düşlerinden korkmadan, gündüz düşleri yaratmışlar, düşlerinin üstüne gitmişler ve bilinçaltılarının derinlerinden çıkardıkları düşlerini eserlerine aktarmışlardır.

3. 2 Sürrealizm

Sürrealizm (Gerçeküstücülük). 20. yy.'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Şair ve ressamlar I. Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım karşısında, dehşete kapılmıştır. Sanatçıyı yaşadığı toplum ve koşullarından ayrı tutmak imkansızdır. Varlığının devamını sağlayan da sanatını ve yapıtlarını biçimlendiren de içinde yaşadığı toplumsal koşullardır. Savaşın korkunç yüzü ve saçmalığı, sanatçıların akılcı tutuma karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmesine yol açtı. Gerçeküstücülük bilinçaltındaki olaylar sırasını keşfetti. Bu, ruh aleminin gerçek anlatımına götüren bir yolu gösteriyordu.

Dadaist yumurtadan çıkan Gerçeküstücülük'e bu adı Guillaume Apollinaire vermiştir. Dadaizm gibi her şeyi yoketme niyetindedir. Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Bu iç hayatın devleti üzerinde, "libido"nun şehvet arzusu egemendir.

Sürrealist manifesto 1924'de yayımlanmıştı. Bu manifesto, Sigmung Freud'un etkisi altında kaleme alınmıştı ve çevresine fikirleriyle büyük bir etki yapan Andre Breton'a aitti. Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından kurulmuş olan "Litterature" adındaki dergileri ile Dada hareketini destekliyordular. 1920'de Andre Breton, Dada hareketi ile ilgisini kesti; Paul Valery ve şair olarak çok takdir ettiği Apollinaire ile dost olan Breton, sanatta nesneye çok az değer verilmesini savunuyordu., Gerçeküstücü programın klasik tanımını "Revue Surrealiste" de (1925) yazdığı yazısında şöyle açıklıyordu:

" Sürrealizm, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fanksiyonunun anlatımı tasarlanır. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder. Gerçek-üstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmağa dayanır. Gerçek-üstücülük diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeğe

uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek hayal problemlerinin çözülüşü için koymak ister." Gene Breton: "plastik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir, ya da sanat eseri varolmayacaktır"

Gerçeküstücülük'ün amacında, edebi ve artistik bir okul olma iddiası yoktu. Bu akım, ilk sezgi döneminde, deneysel yoldan bilimsel sonuçlara ulaşmak istiyordu. İkinci döneminde *"Phase raisonnante" (akli dönem)* kendini sosyal devrimlere uydurmak istiyordu.

Biçime değin problemler, gerçek-üstücü sanatı ilgilendirmez. içeriğe değer veren sanat olarak bu akım, izlenimcilik'ten bu yana yasak edilen edebiyatı, boya sanatına yeniden sokmuştu.

Sürrealizm ile, alışkın bulunulan aklın kurduğu evren yanında, insan hayal gücü, içe-doğma ve akıl olmayan dünya, yararlanılacak, fethedilecek dünya olarak ortaya atılıyordu. Andre Breton, bu birbirinden biçimde farklı olan alemlerin kaynaşması için şunları yazıyor: *"Ben, birbirinden bu kadar zıt şekilde farklı olan iki durumun -hayal ve gerçek- in gelecekteki çözümlenmesine, gerçeküstünün (surrealite) bir çeşit gerçek içinde çözümleneceğine inanıyorum."*

Gerçekten alışkın bulunulan gerçeğin objesi, eğer alışılmamış kombinasyonlar ve diğer şeyler ile bir arada görünürlerse, son derece ender etkiler ortaya çıkarırlar. Novalis : *"En yabancı şey/er, bir yer, bir zaman, ender benzerlikle bir araya getirilirse, acıip bütünler ve kendine özgü bağlantılar doğar"* diyordu.

Gerçeküstücü için kabiliyet söz konusu değildir. Jacques Maritain'e göre Gerçeküstücülük, *"sihirli olan ruhsal mekanizmanın vecd içinde hürriyete kavuşmasının bir örneğidir."* Gene Maritain'e göre Gerçeküstücülük *"resim uyuşturucu maddesinin ihtirasla kullanılmasıdır."*

Gerçeküstücü resim sanatında önemli bir rol oynayan mantıksızlık en çok acıip biçimli radyo düğmelerinde, ya da sık sık sözü edilen *"bir şemsiyenin bir dikiş"*

makinası ile, *tesadüfen ameliyat masasında karşılaşması*"nda ortaya çıkmaktadır. Max Ernst, öğeler ne kadar keyfi olarak bir araya gelebilirse, o oranda eşyanın kısmi ya da tam olarak başka bir biçimde anlatımının olanaklı olduğunu yazmaktadır.

André Breton şiirlerinde alışlagelmişin dışında mantığa uygun bir sıra izlemeyen sözcükler ve düşsel imgeler kullandı. Breton için bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi. Bilinç ile bilinçdışını bütünleştirmek üzere, düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek", ya da "gerçeküstü" içiçe geçiyordu.

Sürrealizmin resim alanında yer alan sanatçılar, bir uçta ne olduğu tam olarak anlaşılmayan ancak sezilebilen biyomorfik biçimler kullanarak (simgesel sürrealizm), bir diğer uçta ise ayrıntılarının tümü inceden inceye tanımlanmış olmasına karşın usçu anlamı bozarak (veristik sürrealizm) düşsel bir dünya yaratmışlardır.

Gerçeküstücü ressamlar insanların ruhsal durumlarını ve davranışlarını akıl, mantık, töre, din ve toplumsal baskılardan özgür kılarak tuvale yansıttılar.

Almanya'da bir genel tuvalette açtığı Dada sergisiyle olay yaratan Max Ernst (1891-1876), sanatta usdışını savunuyordu ve gerçeküstücülüğün otomatizm kavramını geliştirdi. Kolaj denilen yapıştırma tekniğiyle resimler yapıyordu. Mağazaların eşya kataloglarından ve kadifeye merak saran çağın resimli dergilerinden kestiği parçaları mantıksız bir biçimde bir araya getirerek yapıştırıyordu. "Burada Her Şey Hala Yüzüyor" adlı fotomontajı, anatomik çizimlerle böcek ve balık fotoğraflarından kesilmiş parçaların, nesnelere çok yönlü imgelerini çağrıştıracak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan çarpıcı ve mantık dışı bir düzenlemeydi.

"Bir sihirbaz olmak ve çağının efsanesini bulmak" işte henüz yirmi yedi yaşındaki Max Ernst bu hedefe ulaşmağı düşünüyordu. O, çağın efsanesini kişisel ve kolektif bilinç altı tabakalarında, 1936'da onun tarafından formüle edilmiş prensibe göre arıyordu: *"Ressamın görevi, kendi içinde ne görüyorsa koparıp dışarı çıkarmaktır."* Max Ernst'in tuvalerinde son görülen biçimler, ender bulunan madenler, akla gelebilen her çeşit bitkiler, mercanlar, böcekler, insan gözleri ve hayvan burunları olup yapısı inişli çıkışlı bir yüzey üzerine çalışılmıştır. Doğada görülen

bünyeler, onun, bağımsız olarak bulduğu strüktürlerle karışırlar. Max Ernst'in gerçeküstücü resimlerinde düşlerden gizli dünyalar, çehreler ve buluşlar vardır ve yabancı bir dünya havası içinde yaşarlar.

Emst kendi bilinç dışından imge akışını harekete geçirmek amacıyla 1925'te, kurşunkalemi, dokulu bir yüzeyin üstüne yerleştirilen kağıdın üzerine sürterek imge elde edilmesi ilkesine dayanan frotaj ve boyalı bir yüzeyin üstüne ikinci bir yüzeyin bastırılmasıyla bir tür imge aktarma yöntemi olan dekalkomani tekniklerini kullanmaya başladı. Bu tekniklerle yaptığı rastlantısal desen ve dokulardan, serbest çağrışım yoluyla imgeler elde etti ve bunları "Doğa Tarihi" (1926) adlı bir dizi çizimle, "Büyük Orman" ve "Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı" (1945) gibi resimlerinde kullandı.

Bu yapıtlarındaki, bataklığı andıran uçsuz bucaksız manzaralar, temelde Alman romantiklerinin doğa mistisizmi geleneğine dayanıyordu. Emst, 1934'ten sonra heykele gittikçe daha çok ağırlık verdi. Resimde olduğu gibi heykelde de doğaçlama teknikleri kullandı. Örneğin "Oidipus II"yi bir erkeklik organı imgesi oluşturacak biçimde üst üste konmuş ve özenle dengelenmiş tahta kovalara dökerek gerçekleştirdi.

Gerçeküstücülük Akımı'nın Belçika'daki en önemli temsilcisi olan René Magritte (1898-1967) akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yaptı.(Ek 6) Bacakları kadın, üstü balık bir denizkızı; kartal tepeli bir buzul, eğik Pizza Kulesi'ni destekleyen bir kuş tüyü çarpıcı tablolarında yer alan ilgi çekici görüntülerdendir.

1920'den başlayarak, Gerçeküstücülerle ilişki kuran İspanyol ressamı Juan Miro (1893-1983) beklenmedik biçimler ve renkler kullandı. Resimlerinde yer alan kadın, kuş, yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yarattı. Bu büyülü motiflerle çocuksu bir dünya kurdu. Miro daima birçok resme aynı zamanda başlıyordu. *"Ben, bir tuvale, ilerde ne çıkacağı hususunda herhangi bir tasarıya sahip olmaksızın başlıyorum. İlk heyecan, gücünü yitirdikten sonra, resmi bir kenara atıyorum ve aylarca bir daha elime almıyorum. Sonuçta onu tekrar meydana çıkarıyorum ve ihtirassız, mantıklı bir biçimde bir işçi gibi yalnız kompozisyon kurallarını düşünerek çalışıyorum."* Miro için bir marmelad lekesi, hatta fırçayı temizlerken, fırça ucundan fırlayan bir damla, yeni bir resim için bir çıkış noktası olabilir.

ikinci aşamasında onun için esas olan sorun, biçimlerin bilinçli olarak düzenidir. Üçüncüsünde, kompozisyonun tamamlanması ve zenginleştirilmesidir. Çalışma sırasında biçimler, bir kadın ya da bir kuş için gerçek simge olurlar. Miro için biçim, hiçbir zaman soyut birşey olmayıp her hangi bir şey için bir simgedir.

Chagall'ın(1887-1985) efsaneler yaratan hayal gücü, kendisini çoğunlukla Gerçeküstücü dünyalara sürükler. Chagall, kendi resim dünyasının duygu sıcaklığını, bir çeşit mistisizmi, halk türkülerine özgü candanlığı, kendi doğulu Yahudi aslına borçlu idi. Bununla beraber boyama sanatını esas olarak Paris'te öğrenmişti. Vitebsk'de kara kışın karına bürünmüş damlar üzerinde sırtında torbası ve sopası ile ebedi Yahudiyi, soğan şeklindeki kubbeleri ve kuleleri olan kilise kadar büyük gösterir. Sevgililer onun resimlerinde mesut, semalara süzülerek uzaklaşırlar. Başları vücutlarından ayrılmış kediler, insan yüzleri taşırlar. Keman, bir inek vücudunun içinde gösterilir; Gerçek değil, psikolojik büyüklük oranları, onun nazarında önemlidir. Özlem içinde bekleyen biri için, pandüllü saat her şeyin üzerinde önem taşır. Bundan dolayı Chagall, pandüllü saati pencereden dışarı bakandan daha büyük resmeder.

Paul Delvaux (1897-1994), çalışmalarını kadın zerafetinin anıtları olacak denli gerçekleştirmiştir. "Değişmeksizin aynı kalan ve kalpleri yöneten bir kadının imparatorluğu"⁷ olarak kabul ettiği bir evrenin sanatçı kişisi olarak çalışmıştır. Delvaux'nun dünyası, duygusal Sürrealizme ve özellikle Eluard ve Breton'a uygun düşmekteydi ve Sembolist yönde gelişti. Onlar için olduğu gibi Delvaux için de kadın yüce bir varlıktı. Buna karşılık Bellmer'den Molinier'e kadar hemen tüm Sürrealist ressamlar, kadını sadist, hatta yok edici törenlere ve işkencelere maruz bırakmışlardır. Delvaux'ın tarzı desenle oymacılığın ince tonal değerler ölçüsünde birleştiği ve zaman zaman tek renkle çalışılan bir tekniğe bağlıdır. İlk bakışta bu üslup sanıldığından daha az akademiktir. Sanatçı resmindeki karakterleri, karmaşık perspektifler halinde gruplandırır. *Tatlı Gece de*, sanatçının önde gelen temasıdır.

Gerçeküstücülük Akımı'yla neredeyse özdeşleşen, Salvador Dali'nin (1904-1989) anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde eriyip akan saatler, gövdesinde çekmeceler taşıyan insanlar, boşlukta uçan eşyalar yer alır. Sürrealizmin

⁷ Breton, Andre, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Surrifalisme et la peinture'den*.

çılgın adamı Dali'nin, kendisi gibi çılgın karısı Gala, birçok resimlerinin yanı sıra *Gala'yı Yiyorum* gibi şiirlerine de esin kaynağı oldu. Sanatçı Gala'yı erotik resimlerine soktu ve onu hamile Madonna ya da *Leda Atomica* olarak resimledi. Dali ve Gala'nın aşkları, Sürrealistçe duygusallığın önemli bir özelliğine uygun düşmekteydi. Bu eşsiz aşk, özellikle Dali'nin "Aşkta ben, sapıklık ve ayıp denen herşeye özel bir değer veririm, Bana göre her ikisi de düşüncenin ve eylemin en devrimsel şekilleridir. Yine bana göre aşk, bir insanın yaşamındaki biricik değerli davranıştır" (*La Femme visible*, 1930) gibi deyişleriyle bağdaşmaktaydı.

1929 yılında açılan Paris' teki ilk sergisi, Andre Breton tarafından sunuldu. *Aydınlatılmış Zevkler, İç Karartıcı Oyun, Isteğin Bulunduğu Yer* (1929), *Düş, Belleğin Devamı* (1931). Bu yapıtlarda ele alış tarzı akademiktir, fakat eklenen ayrıntılar son derece olağanüstü ve ince olduğundan bunları tanımlamak da olanaksızdır. Daha az tanınmış, ama bitirilmemiş bir resim olan *Çocuk Kadına İmparatorlara Layık Anıt*(1929), bir bakıma Dali'nin o zamanki deneyimlerini özetlemektedir. Burada uzaysal değerlerin birbirleriyle karıştırıldığı bir yöntem uygulanmaktaydı: Oldukça erkeklik uzvunu andıran bir kayanın eteklerinde objeler ve insanlar, uzak nesnelerin boyutlarına sahiptiler. Ayrıntılar biriken cinstenti: Mona Lisa, Napoleon, Millet'nin *The Angelus'undan* iki köylü taşlaşmış bir dalga, kırışmış eller, *Isteğin Bulunduğu Yer* deki aslanın başı ve göğüsleri, çıplak bir mermer kadın, gözsüz bir surat ve ölü bir ağız. Yakında diz çökmekte olan, yalnızca bir iskeletti.

Dali, "Resimdeki tüm hevesim maddeyi emperyalist dikkatle teslim etmektir" demekte, paranoya-kritisizm'i "Kuruntu fenomenlerinin kritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı" olarak tanımlamaktaydı (*La Femme visibie*). Bu tanımlamadaki tüm deyimler ve özellikle "spontan yöntem" deyimleri, uyanıkken olan en büyük karışıklığı sokmak için özellikle seçilmişlerdir. Oneirik bir görüntü vermek yerine Dali, gerçeğe hayalin sınır çizgisi üzerinde durmayı yeğlemekteydi. Burada bir dizi gerçekten uzak resim yapmaya başladı. *.Büyük İstinnacı* (1929)' yı, birçok resimlerde kendini gösteren William Tell izledi. (Ek 7) Bunlardaki erotik tema, koprofaji' ye kadar uzanmaktaydı. Daha sonra Millet'nın Angeus'u vardı. Dali bu fetiş-resminde ondokuzuncu yüzyılın basit kimselerinin doğru düşüncelerini yansıtmak için elinden

geleni esirgememişti... *Harp Uzerinde Meditasyon'daki* erotik düş-çalışması da bu şekilde yapılmıştı.

Objeler, filmler, davranışlar ve herkes tarafından bilinme, Dali'nin değişik yetenekleri, kendisinin sanatın çeşitli bölgelerinde denemeler yapmasına fırsat vermiştir. Ancak paranoyak-kritik yönteminin eksantrik cephesi ardında, bir çeşit ciddi ikilem yatmaktadır. *Gizli Yaşam* adlı yapıtında sanatçı, kendisini bir düş anlatıcısı haline getirmek için kullandığı yöntemden söz etmektedir. Günlük yaşam, Sürrealistlerin "zorlayıcı bir esin" elde etmek için kullanabilecekleri en iyi laboratuardır. Dali tualini yatağının yakınına yerleştirmiştir. Uykuya dalmazdan önce sık sık ona bakmakta ve onunla ilgili düşler kurmaya çalışmaktadır. Uyandığında ilk gözüne çarpan da yine yatağının yanbaşıında duran tualdir. Anlattığına göre bir "medyum" gibi tüm gün boyunca gözlerini tuale dikerek oturmakta ve gündüz-düşü görüntülerinin doğmasını beklemektedir.

Paul Klee, Yves Tanguy ve Giorgia De Chirico da Gerçeküstücülük Akımı'nın önde gelen ressamlarıdır. Bu akımın sinema alanındaki en önemli temsilcisi ise Luis Bunuel'dir. Döneminde çok ses getirmiş olan sürrealizm akımı ile çalışan sanatçılara günümüzde de rastlanmaktadır.

4. VİYANA FANTASTİK GERÇEKÇİLİK OKULU

Viyana «Fantastik gerçekçilik Okulu», çağdaş güzel sanatlar alanında, her biri diğerinden çok farklı tanımlamaların kalıbına sokulan ve sınırları her an değişen bir kavram olarak belirlemektedir. Eğer «Viyana Okulu»nu, savaş sonrasında az çok örgütlenerek birlikte sergi açan sanatçıları olarak almak istersek, bu kavramın çatısı altında Fuchs, Brauer, Lehmden, Hutter ve Hausner'i düşünmemiz gerekir..

1950'li yıllarda Viyana'da bir araya gelen genç sanatçılar; bilinmeyen dünyalara; aynı denizin değişik yönlerine ve daha derinlere inmek üzere yola çıktılar ve bu grubun önde gelenleri herkesi kendi fantezilerinin boyutlarına davet ettiler. Resimlerine genel olarak bakıldığında bir süre önce Avrupa'da ortalığı kasıp kavurmuş olan sürrealistlerle ortak yanları görülür. Fakat onlar isimlerinde de olduğu gibi gerçeklere bağlıdırlar. Düş dünyalarını, yaşamdan alınmış mitolojik öykülerle, mitlerle harmanlıyarak gerçek dünyaya ait mesajlar vermek isterler eserleriyle.

Emst Fuchs ve Rudolf Hausner'in öncülüğünde Erich Brauer, Wolfgang Hutter ve Anton Lehmden'in katıldığı bir grup önceleri Sürrealistlerle müşterek sergilere katıldı. Prof. Johann Muschik bu çekirdek grubu; "Fantastik Realistler" olarak tanıttı, isim beğenildi. Bir dizi sergi açtılar. 1950'li yıllarda sanat ortamını belirleyen akımlar Taşizm, Art informel, Action painting, Dada vb. idi. Dolayısıyla Fantastik Realizmin ve bu grubun gereken ilgiyi görmesi biraz daha zaman alacaktı. 60'lı yıllardan sonra tanıtıcı kitaplar, Avrupa ve Amerika'nın en seçkin galerilerinde açtıkları sergiler, Prof. Johann Muschik, Schmeller gibi ünlü eleştirmenlerin desteği ile, Münih'te Galeri Hartman, Frankfurt'ta Galeri Sydow gibi önemli sanat merkezlerinde fantastikleri heyecanla destekleyen, sergileyen galeriler açıldı. Bu sürenin sonucu; Fantastik Realistler Enternasyonal üne kavuşuyordu.

Viyana Okulunun doğum yerinde, bu sanat akımını ilk yorumlayan ve ona isim babalığı yapan Prof. Johann Muschik, bu akıma mensup 60 sanatçının bulunduğunu kaydetmektedir. Bu sanatçılar, çeşitli yerlerden gelmedir. Fantaziyi klasik ile birleştiren Peter Proksch, resim sanatını, satir ve barok karmaşıklığını birleştiren

Christoph Donin, romantik masalçı Peter Klitsch ve nihayet hoş olmayan şeyleri tatlı bir anlatımla ortaya koyan Karlheinz Pilz, akademiden gelmedirler.

Bir takım sanatçılar ise, çeşitli küçük sanat dallarından gelmektedirler. Örneğin evvelce altın oymacısı olan Hermann Serient gibi. Önceleri lambacı olan Kurt Mikula, 1959 yılında Belvedere'de «Viyana Okulu Sergisi» ni ziyaret etmiş, bundan sonra asıl işini terkederek ressam olmuştur. Bu sanatçıların içinde en genci, önceleri cam üzerinde çalışan Manfred Ebster' dir. Ebster akademiye gitmiş, ilk sergisini açmış ve derhal bir ödül kazanmıştır. Resim sanatının cazibesinden, bazı memur ve akademisyenler de kendilerini kurtaramamışlardır. Helmut Heuberger'in melankolik peyzajları bir banka memurunun, Norbert Steffek'in mitologismeleri bir başbakanlık bürosu memurunun, Hans Krenn'in kötü niyetli pop ironisi ise bir mimarın yapıtlarıdır. Akım öğrencileri de etkilemiş bulunmaktadır. Bunların birçoğları, Fuchs'un yanında, Wopfner ise Rainier'in yanında sanatlarına başlamışlardır.

1963 yılında Viyana Fantastik Realizm okulu mensubu sanatçılar Akademi'de bir sergi açarlar. Bu sergiye grup üyelerinden, Erich Brauer, Erol Deneç, Christopher Donin, Robert Doxat, Manfred Ebster, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Helmut Heuberger, Emy Huedeck -Neubauer, Wolfgang Hutter, Peter Klitsch, Anton Krejcar, Hanns Krenn, Anton Lehmden, Franz Luby, Kurt Mikula, Karlheinz Pilz, Peter Proksch, Arnolf Rainer, Herman Serient, Gerald Steffe, Norbert Steffek, Ernst Steiner, Gerhard Swoboda, Alexander Tinti, Heinrich Wopfner, Eva Zioikovsky katılır. Bernhard Peithner-Lichtenfels katologdaki yazısında Viyana Fantastik Realizm okulu için şöyle demektedir ;

« Doğum yeri, art- club' mu, yoksa Schiller Meydanındaki Akademinin kulesi midir? Akımın manevi ebesi olarak, etkisini parisli Breton' dan alan, Ortodoks gerçeküstücülüğün havarisi olan Edgar Jenne'mi, ressam-yazar, Akademiden ve Viyana'daki «Museum» kahvesinden çıkma Profesör Albert Gütersloh'mu, yoksa Pötzleinsdorf'da doğan, bilinçaltını açığa vuran, sanat tartışmalarına yol açan ve böylece zekayı bileyen Sigmund Freud'mu gösterilmek gerekir? Gurup başlangıçta beş değil de, 1949 de Amerika'ya göçeden ve 1969 daki Peithner-Lichtenfels sergisi ile, Viyana ile göbek bağıni kopardığını ortaya koyan Fritz Janschka ile birlikte altı kişi miydi? Ya da başta dört kişi idiler de, Braue;, bir şarklı perinin beşiğe bıraktığı bu sanatçı, sonradan mı doğdu? Başka sorular da sorulabilir; örneğin art-club üyelerinden olan, 1951 tarihi Hundsgruppe'ye katılan, ancak kendine özgü stili ile tek başına çalışan Anton Krejcar da aynı çatı altına sokulabilir mi? O Hundsgruppe 1951 kı, Ramer, Fantasmagorileri ile gurup ile olan akrabalığını belli etmişti. Ya doğu

lkelerinin havasını taşıyan resimli bilmecelerin sahibi, elimizde 1945 yılında eski tekniğe göre yapılmış büyük yapıtları bulunan esrarlı kişilik Robert Doxat, o da bu gurubun malı mıdır?

Bu soruların tümü, sonuç olarak dinastik bir takım problemlerden ibarettirler; aile kucağında itina ile korunurlar, ve cevaplandırılmamış vaziyette, daha ziyade mitos'un içine yarar, ona hizmet ederler ki, bu durum da olağan karşılanmak gerekir; zira gerek takdis olunmuşlar, gerekse gzdeleler, mitosa muhtaçtırlar.

Sanatı sanat yapan, etkisidir; yoksa ressamın fırçası, ya da izleyicinin bakışı, tek başına sanatı meydana getiremez, Yalnızca yapıtla izleyici, yaratıcı ile onun karşısındaki alıcı arasındaki değişim ilişkisi, sanatı sanat yapar, Tıpkı aşk ve din gibi, sanatın da bir ikinci şahsa ihtiyaı vardır. Karşılık görmeyen bir sevgi, ya da Tanrısız bir dua, düşünülemez. Onun içindir ki egoist kişiler, ne dindar olabilirler, ne sevebilirler, ne de sanattan anlayabilirler.

Mateyralist akılcıların ve prensip olarak Tanrı, aşk ve sanata karşı olan teorisyenlerin öfkeli bakışları altında, Viyana okulu, hem de amansız bir savaş alanında, sözü edilen etkiyi yaratmaktadır. Bu alanda yukarda anılan teorisyenler, kr bir gelişme inancı içersinde ve sistematik biçimde sanatı ya yanlış yorumlamakta, ya da onu, deneysel aşaması açısından mutlak bir değer olarak tanımakta, üretimi teşvik edici bir eğlence, ya da zamanı eleştiren bir araç olarak kabul etmek istemektedirler. Bu sanat etkisinin fenomeni, sadece sanat izleyicilerinde değil, fakat doğrudan doğruya sanatçılarda da kendini belli etmektedir.

Böylece bir karşıt kavrama ulaşmış oluyoruz; Hausner, Brauer, Lehmden, Fuchs ve Hutter' den meydana gelen bir sanatçılar gurubunun tanımlanmasına yarayan «Viyana Okulu» nun karşısında, bir "okul" olarak çalışan, sanatta çığır açan «Viyana Okulu" kavramı yer almaktadır.

Bu okulun faaliyetleri, pek yaygın olmuştur. Lehmden, Türkiye'de dersler vermiş, Türk Sanatçısı Erol Denec te o zamandan bu yana Viyana'ya yerleşmiştir. İsviçreli sanatçı Ernst Steiner, alışmalarını Fuchs'un yanında sürdürmek için Viyana'ya gelmiştir. Bugün her iki isim, «Viyana Okulu» nun ana unsurları arasında yer almaktadır. Japonya' ya gelince, Klitsch Japon akademisinde dersler vermiş, Brauer'in de derin etkileri olmuştur. Birçok Japon ğrenci bugün Viyana Akademisinde, Hausner'in yanında çalışmaktadır.

Almanya' da Galeri Hartmann ve Sydow etrafındaki sanatçılar gurubunda' da Viyana Okulu'nun etkisi büyüktür. Hausner, Hamburg'ta dersler vermektedir. Kaliforniya'da, Fuchs'un ğrencisi olan Klarwein'in etrafında gene bir sanatçılar gurubu mevcuttur. Prag'da, Dr. Kriz'in etrafındaki sanatçılar gurubunda özellikle Fuchs'un etkisi büyüktür. Budapeşte'de, Gyemant'm etrafında toplanan sanatçılar da Viyana Okulunu izlemektedirler. Klitsch'in çalışıp sergi açtığı İsveç'te, oraya yerleşmiş bulunan Avusturyalı sanatçı Steffe'nin etrafındakiler açısından da durum aynıdır.

Gelenek onlar için değerli ve ampirik bir varlıktır. «Modern» lerden bir adım ilerdedirler, fakat aynı zamanda da «fantastik»tirler; realistlerden (Mrazek'e göre «esrarlı realistlerdem») farklı olarak, resim evrenleri, tasavvurları, sanatsı gerçekleri gözönünde tutmaksızın yansıtır. Sözü edilen «realist», Gerhard Swoboda' dır. Swoboda, duygularla kavranabilen doğanın gerçeklerini, yeniden biçimler ve

yorumlar; bu nedenle sanatçı, prensip açısından ‐Viyana Okulu‐na dahil edilemez. Eserleri edebilik ve akribi paralelleri açısından benzer bir yola işaret eder, ama bu yol, farklı ve kendi başına ‐ekol‐ yaratmakta olan bir yoldur. »⁸

4.1 Ernst Fuchs

Ernst Fuchs, kendine ait bir galeri açıp, değişik ülkelerden fantastik ressamı ları çevresinde topladı. Yunan mitolojisinden sıkça faydalandı. Altdorfer, Dürer, William Blake, Gustave Moreau ona örnek oldu. Mitolojik olaylar, seks, ölüm, mistik konular, mezardan çıkanlar, resimlerinde onun anlatım dilinde yoğrulup şekillendi. Eserlerinde Nympe, Perseus, Aphrodite gibi mitolojik konuları özellikle vurguladı. Zaman zaman Tanrı Eros ta bu temalarda yer alır. Fuchs, çeşitli gelişme kademelerinde, her defasında son derece duygusal bir biçimde, mistik sembolizmin yeni formüllerini ortaya koyarak kişisel stilini zenginleştirmiştir.

Kaybolan teknikleri, stilleri aradı. Gotik, Rönesans, Jugend stili etkisinde İran, Hint, Mısır, Babil, Asur ve Eski Meksika formlarına olağanüstülük kazandırdı ve kendine mal etti, tekrar yoğurdu ve kişiliğine uygun bir halde sundu. Bir taraftan agresif diğer taraftan mistik ve erotik eserler birbirini takip etti.

4.2 Rudolf Hausner

Şuuraltı dünyasının realisti; Rudolf Hausner, bir çok resminde kendini denizci şapkası ile çizmektedir.

Hausner kendi kendini resmeder. Bazan başı resimde görülmez. O zaman resme geçirdiği, kendi deneysel izlenimleri, sorunları ve bilgisidir. Kendi kendini tanı, der. Deli şapkası altında, Laokoon ve insanlık gibi, durmaksızın çarpışır. Asla gurur duymaz. Çifte profesör olarak, kendini sallanıp duran bir tezgah üzerinde resmeder. Hutter, fileler ,bandlar; bebekler, yapma çiçekler, çizmeler ve bir bira bardağı resmeder. Bütün bu basit nesnelere de, Hollandalı bir natürmort ressamını sarartacak

⁸ M.S.Ü Yayınları, Viyana Fantastik realizm Okulu Sergi Katoloğu, 1963

bir kompozisyona koyar. Tasvir olunan, yapma çiçekler değil, fakat son derece canlı ve zehirli bitkiler, dikenli çalılar, bıçak gibi keskin demir kırıntıları ve içi boş insanlardır. «En fazla Viyanalı ruhuna sahip» ressam, dili acı bir eleştiricidir.

İnce fırçalarla son derece yavaş bazen senelerce tek resim üzerinde çalışır. Diğer sürrealistlerden kendi farkını anlatmak için: "Onlar şuurlarına büyük önem veriyorlar, benim ise akıl ve mantıkla yaptıklarım kontrol ediliyor" diyor. Rüya aleminden başka yönlere gitti ve başka ideallere işaret etti. Kendini çekinmeden araştıran bir kişilik, merkez kendisi...

Başlangıçta, birbiriyle bağlantısız bir sürü sembolü kullandı. Ayna yardımıyla kendini defalarca ve senelerce resmetti. Adem diye adlandırdığı bu eserler sanki aynı resmin değişik görüntüleridir.

1948'de "Ben O'yum" yahut "Monolog" diye adlandırdığı resmini yaptıktan sonra kendini sürekli analiz etti.

"Bendeki ben ve O tanınmayan, .. Herşeyin özünde varolan ve benim özümde varolan ve yaşamımı planlayan; herşeyin sebebi, sırrı ve herşeyi kendinde toplayan Adem'dir" diye adlandırdı.

Kendini hem içe doğru hem de dışa doğru inceliyor. "Benim etrafımda dünyayı resmetmem gerekti. Merkez bendim. Kendimi özlemem, kendi içimdeki değişimleri incelememi gerektirdi. Belli safhaları tekrarlamak, içe ve dışa bakmak; benim için tek rejisörün aynı anda idare ettiği ve değişik olayları gösteren ilk film gibi."

Adem ile Havva; ikisi bir vücut. Adem, kendinden ayrılan Havva'yı hasretle izler, bir resminde.

İlk resimlerinde Dali, Rene Magritte ve Chirico'nun tesiri görülüyor. Daha sonra canlı, parlak renkleri, net belirgin çizgileri, lekəsiz şeffaf düz gökleri; göğüs, karın ve kalça kısmı olağanüstü şişirilmiş kadın figürlerini resimlerinde sıkça kullandı.

4.3 Wolfgang Hutter

Babası hem sürrealist bir yazar hem de Viyana Akademisinde Fantastik ekolün çekirdeğini oluşturan grubun hocası olan Albert Paris von Gutersloh'tur ve Hutter'in teşvik edilmesinde ve gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Başlangıçta babasının, daha sonraları Rousseau'nun tesirinde kaldı. Geçen zaman içinde kendi yolunu bulup, birçoklarına öncü olmuştur.

Yapıtlarında kuş figürleri, biraz donuk biraz erotik insan figürleri, sanki renkli kağıtlar itinayla kesilip model olarak kullanılmış gibi gelir seyirciye. Hutter'in gözünde; Venedik rüya şehir sudan çıkar. Dağlar, manzaralar, sihirli parklar, bahçe ve ağaçlar başka türlü işlenir onda. Çiçekler daha ziyade biçilmemiş çimene benzese de kurduğu sahnedeki dekor bizi aldatır. İnciler, istiridye kabukları şeffaf ağaçlar; kağıttan yelkenliler rüzgarda tüyden bir denizde yürüyor hissini verir. Fresklerde hareket etmeyen bulutlar, açılmayan pencereler ona ters gelir. Dans eden bir kuğunun tüyleri bir balerin elbisesinden daha güzeldir, onun gözünde.

Erotik bir ressamdır. Kadın vücudunun güzelliğini onun beline, koluna, bacaklarına doladığı fiyonklarla, figürün etrafına sanki onu izliyormuşçasına yaptığı gözler, onun vücuduna, ayaklarına saçtığı inciler, kristallerle şimdiye kadar hiç görülmemiş bir görüntü sağlar. Her resminde fantazisinin kanatlarıyla uçtuğu dünyasının değişik boyutlarına alır götürür. Metamorfoz; sanki onun resimlerinde hareket eder, her şey. Cennete duyulan arzu, hiçbir günahın olmadığı, yılan ve kelebeğin aynı yerde bulunduğu; ölümün ve doğumun yaşanmadığı bir dünya özler.

4.4 Erich Brauer

Brauer dünyaya bağılıdır. Cenneti yeryüzündedir. Yeryüzü, onun fırçasında cennet olmuştur. Kötü nesnelere dahi kılık değiştirirler. Ateş saçan tank, bir saltanat arabası, paslanmış bir konserve kutusu, bir süsleme aracıdır. Çirkin yoktur bu sanatçı için.

Eserlerinde naif, büyüleyen masal manzaraları, evler; efsanelerden çıkmışçasına fevkalade renkli giysili insanlar; havada uçuşan parlak böceklerle benzeyen taşitlar; binalar resmetti.

Noktürnal tekniğiyle uyumlu, güçlü renkler kullanır. "Çocukluğumdaki güzellikleri arıyorum" der. Brauer, bir çiçek demetindeki renkleri görünce; bu renkleri korku, stres, intihar, zenginliğe olan arzu ve bu gibi duygularla yüklü buluyor; ölümün en son infilak ve ilahi güzelliklerin görünmesi anlamına geldiğini savunuyor.

Önceleri arabaları sevmezken, Eyfel kulesinden aşağı bakınca onların böceklerle benzediğini farketmiş ve bunu sık sık resimlerinde kullanmıştır. "Mühim olan bakış açısıdır" der. Plastik bir eşya, bir tutam yosun, tabiatta dikkatimizi çekmeyen herhangi bir şey onun resimlerine girebiliyor

Bilerek veya bilinçsizce Tivrattan sahneler; süslü giysilerle dansedenler; seyyahlar; işçiler, kendi elleriyle canlanıp bizleri masal ülkesine davet ederler. Sanat görüneni yinelemek değil elbet, hayalle gerçeğin kavuşmasıdır. Sanatçının kişiliği şuuraltından beslenir, bu da eserin etkisini güçlendirir. Onun sanatı yalnız aklımıza hitap etmez, bilinçaltımızın derinliklerini meydana çıkartır. Brauer:" Sanat görüneni yinelemek değil hayalle gerçeğin kavuşmasıdır" diyor. Ona göre: "Eflatun bin fanteziyi aramak ve uyandırmak gerekir."

4.5 Anton Lehmden

Viyana Okulu'nun kurucularındandır. Eserlerinde benzer konuları işler ve Çin manzara resimlerinin izlerini görür. Vivaldi'ye olan sevgisi nedeniyle mevsimleri işledi. Dünyayı merkez kabul ediyor ve bilhassa sonbahardan kışa geçerken, tabiatın değişimindeki güzelliğe doyamıyor: suların göğe çekilmesi, tekrar aşağı inmesi, maddenin şekilden şekle girmesi, gece gündüzün birbirini takip etmesi, onun tabiriyle olağanüstüdür.

Çocukluğunda yaşadığı harp ve beraberinde getirdiği felaketler, korku onda derin izler bırakmıştır ama bütün bunlar kişiliğinin sessizliğini ve sakinliğini bozamamıştır. "En büyük felaket, harptir" der.

Lehmden' de ateş saçan tank, korkutucu, kaçınılmaz felaket getirici bir nesnedir. Yeryüzü yarılr, her canlıyı yutar ve ölüleri fıskırtır. İnsanoğlu çirkin, tehlikeli ve zalimdir; yapıtları, ünlü binaları, ağır ağır yıkılır. Sanatçının yapıtının memento mori'sinde ya haç, ya da iki sevgili, çorak bir peyzajın çerçevesinde belirirler. El dokunulmamış manzaralar, zelzeleler, havada uçan kayalar, dağlardan fıskıran sular, çürüyen hayvanlardan kopan etler, açığa çıkan kemikler; düşüncesizlikten insan eliyle bozulan tabiat: yanan kayalar; taşlar: mezarlar; çukurlar: taş ocakları: toprak içine bir pencere açmak: katmanlar arasında insan kemiklerini, mağaraları inceledi ve eserlerinde bu gibi tabiat olaylarını durmadan yorumladı.

"İnsan insanı avlıyor; havada, toprakta, suda. Harp meydanlarında kopmuş kol, gövde; avlanmış, kanayan döne döne düşen bir kuş. Uçan kuşların resmettiği, onların değişik uçuş pozisyonlarını, balıkların dalışlarını kısıkanıyorum. Dünyanın büyük bir kısmı balıklara ait. Vücut formları harikulade. Fakat, onlar da insanlar yesin diye."

5. TÜRK RESMİ

Avrupada resim sanatını varedip gelişimi için uygun ortam sağlayan, Din, Türklerde tasvir yasağı ile resmi tamamiyle engellemiştir. S. Eyüboğlu ve M. Ş. İpşiroğlu'nun aşağıdaki sözleri Türk Sanatının içinde bulunduğu durumu açıklık getirir;

«İslam dininin yüksek mefhumlarını her zaman gerçekötesine, zaman ve mekan şartları dışına aşırmasına yormak daha doğru olur. İslam dininde ibadet, hiç bir suretin aracılığına baş vurmamış, yani dünya gerçeğini dini manalarla yükletmeye lüzum görmemiştir. Camiye suretin girmemiş olması, kudretini mücerretliğinden alan Tanrı'nın suretle bağdaşamamasından ileri geliyor. Böylece dinin sanatkardan istediği, eserini, dünyayı hatırlatan, taklit eden herşeyden yıkamaktı. Bu ise mimari, musiki, yazı ve hendesi nakışla mümkündü. Suret ressamlığı mabette yerini bulmayınca, ortadan kalkmıyordu. Fakat, dünya görüşünü ve düzenini dinin tayin ettiği bir devirde, din dışı kalmak, suretçi ressamı asıl gerçek üzerinde durmaktan, alakoyuyor ve onu hoş vakit geçirtmek, veya faydalı dünya bilgileri vermekten başka gayeleri olmayan kitapların içinde bırakıyordu. Böyle olunca sanatta suret, düşünceyi işe karıştırmayan, bu yüzden de içten içe gelişmeyerek el ustalığında kalan bir renk ve çizgi oyunu olmaktan öteye geçemiyordu. Şarkta sanatın geleneklere her yerden daha fazla bağlı kaldığı, sanatkarın kolay kolay normlar dışına çıkmadığı bir gerçektir. Yazıda, musikide, minyatürde, halıda, mimaride yüzyıllarca tekrarlanmış, dindarca bir sadakatle çoğaltılmış şekiller, renkler ve makamlar hemen göze çarpar, sanatkarlar da kendiliklerinden esere ferdi bir damga vurmaktan kaçınmışlardır. Rönesanstan sonra gittikçe artan ve asıl sanat değerini sanatkar şahsiyetinde bulan tekci Garp bakışıyla, Şark sanatındaki farklılaşmalar büsbütün silinir. Farklılaşma, geleneklere aykırılık, kendine mahsus bir yol arama, hiç bir zaman Şarkın değer ölçüleri arasında yer bulamamıştır.»⁹

Türk resminde kökünü İslam geleneğine dayamış bir minyatür sanatından batı anlamında tuval resmine geçiş birdenbire olmamıştır. Ülkemizde 17. yüzyıldan sonra batılılaşmayı beraberinde getiren siyasal ve ekonomik koşulların zorladığı bir kültür değişimi yaşanırken, batı dünyasından aktarılan yeni bir sanat anlayışının özümlemesi yaklaşık yüz elli yıllık bir süreyi gerektirmiştir.

Osmanlı yöneticileri devlette kurumsal batılılaşmaya öncelik tanırken, yeni bir sanat anlayışının yerleşmesine dolaylı olarak yol açmışlardır. İlk Resim eğitimi yenileşme hareketleri doğrultusunda kurulan askeri okullarda başlamıştır. O güne kadar yasak olan resim de yasaklar listesinden çıkıyor, yeni politik düzene ayak

⁹ S. Eyüboğlu - M. Ş. İpşiroğlu. Fatih Albümüne Bir Bakış – İst. Ün. Edebiyat Fakültesi yayınları.

uyduruyordu. Yenileşme imajında bundan böyle resim ve ressamlarımız da rol oynayacaktır.

Osman Hamdi Bey'in önderliğinde 1883 yılında Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Şahane'nin kuruluşuyla batılı anlamında akademik eğitim kurumlaşmıştır. Gerek asker ressamların, gerekse ilk akademi eğitimi almış ressamların konuları naturmort ve manzara üzerine yoğunlaşmıştır. Resim eğitimi uzunca yıllar, doğanın taklidi olarak algılanmış, suya sabuna dokunmayan resimler yapılmıştır. Asker ressamların çoğu, fotoğraftan faydalanarak birbirinin benzeri, aynı konular üzerinde yoğunlaşan manzara resimleri yapmışlardır.

Osman Hamdi'nin 19. yüzyıl Türk resminde ayrı bir yeri vardır. Osman Hamdi resim sanatında figürlü anlatımın ve portreciliğin öncülüğünü yapmıştır. Paris'te Boulanger ve Gerôme'la çalışan Osman Hamdi orientalistlerden etkilenmiştir. Resimlerinin çoğunda vermek istediği bir mesajı vardır. Üslup olarak hocası Gerome'un da benimsediği akademik tarzı sürdürdüğü bu çalışmalarında konu ön plana çıkmıştır. Osmanlıya özgü iç mekanlar, objeler ve kıyafetlerin çevrelediği sahnelerde Osmanlı insanının okuyan, tartışan, düşünen kimliği vurgulanmıştır. Osmanlı kadını ise, harem dekoru içerisinde bir cinsel obje olarak değil, günlük yaşamın gerçekliğiyle verilmiştir. Hem iç mekandaki yaşantısıyla hem de günlük hayata katılan yanıyla kadın teması Osman Hamdi Bey'in resimlerinde önenli bir yere sahiptir. Peçeler ve çarşafklar içindeki kadın, gizlenmeden, utanmadan gün ışığına çıkmıştır.

Yurtdışına eğitime gönderilen ve dönüşte çoğu akademide hoca olan, 1914 kuşağı veya Çallı grubu diye anılan grup; Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Avni Lifij (1889-1927) ve Namık İsmail'den, oluşur. Bu kuşağın büyük katkısı resme konu çeşitliliği getirmiş olmalarıdır. Günlük yaşam sahneleri, kırsal kesim, portreler ve çıplaklar resme girer. Manzaralarında 19. yüzyıl örneklerinden daha kalın fırça vuruşlarına ve parıldayan ışık lekelerine yer vererek bir tür akademik izlenimciliği yansıtırlar. Çallı, Türk resminde değişkenliği ve dinamizmiyle anılır. Günlük yaşamı insanıyla, çevresiyle tuvaline aktarmış, değişik fırça teknikleri kullanmıştır. Başarılı bir portreci olarak dikkati çeken Avni lifii, sağlam desen ve üstün bir renk anlayışına sahiptir. Tüm sanat yaşamında portreciliği ön plana almış bir başka ressam da

Feyhaman Duran'dır. Bu grup 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş, 1919'da derneklerini Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüştürmüşlerdir.

5.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi.

Sanayi-i Nefise'nin kuruluşundan kırk yıl sonra Cumhuriyet rejimine geçilmiştir. Çağdaş bir Türkiye'nin yaratılması için hızla kültür devrimi gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet'in ikinci yılında Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin içinde ressamlar da yer almıştır. 1923 yılından başlayarak Ankara, İstanbul ve başka yerlerde açılan sergiler, verilen ödüller ve 1932 yılından sonra Anadolu'nun her yerine kurulacak Halkevleri ile güzel sanatları özendirilen bir ortam yaratılmıştır. Bu sergilerden çok sayıda tablo alan devlet, sanatçıya destek elini uzatmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'ya öğrenime giden ressamlar daha yenilikçi eğilimlerle dönmüşlerdir. Bunlar, izlenimciliğe karşıt bir anlayışı savunarak, biçim ve kütle ağırlığına ve ifadeci bir anlatıma yer vermişlerdir.

İlk kuşak Cumhuriyet ressamları 1928'de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır. 1929'da yasallaşan bu birliğin ortak bir estetik anlayışı yoktu. Kişisel, özgün üslupları ile bağımsız çalışmalar yaparken sergiler ve yayınlarla Türk resmini yurt çapında tanıtmak amacındaydılar.

Müstakiller grubunun kimi üyeleri 1932'de D grubunu kurmuşlardır. 1951 yılına kadar sergilerini sürdüren grup Türk resim tarihinde en çok tartışılan grup olmuştur. Bazı üyelerin Paris'te Andre Lhote'la çalışmış olması nedeniyle, grup kübizmin temsilcisi olarak görülmek istenmiştir. Oysa bu sanatçılar içinde kübizmi yadsıyan veya kübizmden köklenen kimi değerlerde folklorik arayışlara girenler, izlenimci çizgileri sürdürenler, hatta ilk soyut veya sürrealist denemeleri yapanlar vardır.

Otuzlu yıllar, ülkede Cumhuriyet dönemi kültür politikasının ürün vermeye başladığı, özgürce sanat tartışmalarının yapıldığı ve sanat etkinliklerinin yaratıldığı bir dönemdir. Cumhuriyet'in onuncu yılında yerleşmiş bir kültür politikasının bağlamında yeni ve ulusal sanat tartışmaları gündeme geliyordu. Bu arada D grubunun bazı üyelerine mal edilen kübist ve soyutlama eğilimlerini çarpık resim görenler yerellik savunuculuğu yapıyor ve tarih bilincinin, halk sanatı kaynaklarının, hatta minyatürlerin ancak gerçek bir ulusal sanat yaratabileceğini ileri sürüyorlardı. Öte yandan Nurullah Berk ve Zeki Faik gibi sanatçılar, gerçekliğin öykücülüğe ve doğaya bağımlı olmadığını ve sanatın mutlaka düşünsel bir temele dayandırılmasını savunuyorlardı. Bu tartışmalar sürüp giderken, Güzel Sanatlar Akademisi yeni bir yapılanmaya kavuşmuş ve 1937'de Leopold Levy ve Rudolt Belling bu kuruma hoca olmuşlardır. Eğitimde akademizme ve kuralcılığa karşı yenilenmeyi ve değişik eğilimlerin varlığını savunan Levi, akademiye canlılık getirmiştir. 1937 yılında bugünkü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurulmuş, yurt içi ve yurt dışı sergiler çoğalmıştır.

1939'da ilk Devlet Sergisi açılmıştır. Halk Partisi programıyla sanatçılar ülkenin çeşitli yörelerine inceleme gezilerine gönderilmişlerdir. Bu Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri savunulan 'batı araçlarıyla bir ulusal sanat yaratma' ilkesinin irdelenmesidir. Yerel tema ve görüntülerle tazelenen sanatçılar ayrıca sergiler açarak, Anadolu gezilerini belgelemişlerdir.

Bütün bu etkinliklerle Türk resmi denemeci ve yaratıcı bir döneme girmiştir. Bundan sonraki yıllarda ressamlar çağdaş bir duyarlıkla daha bireysel denemelere girişmişlerdir.

5.2 1950 Sonrası Türk Resminde Eğilimler, İlk Özgürleşme Hareketleri ve Fantastik Sanat Eserlerinin Ortaya Çıkışı.

İkinci Dünya Savaşı sonrası 50'li yıllar Türk resim sanatındaki gelişmeler için önemli bir dönemdir. Türkiye'de çok partili dönemin başlaması, hatta aralıklarla gelen siyasal devrimler toplumda değişik düşünceler ve duyarlıkların gelişmesini sağlamıştır. Ülkede, değişik düşüncelerin, değişik kültür katmanlarının belirlediği çoğulcu bir ortam oluşmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nin yenilenmesinden sonra,

Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nün, İstanbul'da Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulması, sanat eğitiminin giderek başka şehirlere de yayılması ve tek merkezlikten uzaklaşılması açısından önemli olaylardır. Özel sektörün sanat yaşamına girmesi, yarışmaların artması, sanat galerilerinin ve resim alıcılarının çoğalması, değişen sanat ortamının belirtileridir. Artık sanatçılar etkinliklerini gruplar kurarak sürdürmemişlerdir, birçok bireysel eğilim bir arada sürdürülmüştür.

1950'li yıllarda Avrupa Sanatı ve akımları, modern sanatın eğilimleri ile ilgili kitaplar da yurdumuza girmeye başlamıştır. Yurtdışına gidemeyen sanatçıların dünyadaki sanat olaylarını kısıtlı da olsa bu kitaplardan gözlemleyebilmesi de onlara yeni pencereler açmıştır. Sanat, dar bir çerçeveye sığmayacak kadar geniş bir alana yayılmaktadır. Sanatçılar doğanın belgeleyicisi olmak zorunda değildir.

Resim Sanatı, resim eğitiminin kurumsallaştığı 1883 yılını baz alırsak 1950 lere geldiğinde geçen 67 yıl içinde bir hayli yol almıştır. Sosyal olarak sanatçılarımızın yaşadığı toplum, herşeyden önce değişik süreçler yaşamıştır. İmparatorluktan, Cumhuriyete geçilmiş, dünyada yıkımlara, dengelerin değişmesine neden olan ve Dünya Sanat Tarihine beraberinde yeni sanat akımlarını, bakış açılarını getiren iki dünya savaşı yaşanmıştır.

Ülkemizde yeni toplumsal yapısına otururken birtakım süreçleri beraberinde getirmiştir. Tüm bu süreçler sanatçılarımızın eserlerine yorum olarak pek fazla yansımamıştır, biraz Kurtuluş Savaşı resimleri bu çalkantılı dönemlerin tek konu örnekleridir. Kentleşme olgusu, sanayinin ön plana çıkartılmaya çalışılıp, toplumun çoğu köylü olan halkın yeni alternatif arayışları da çok fazla yer almamıştır resimlerde. Resim sanatının belli süreçler doğrultusunda daha yavaş ilerlemesinin en önemli sebebi gelenek olarak resmin varolmaması ve benimsenmesi için (halk-sanatçı) zamana ihtiyacı olduğundandır. Geçmesi gereken süre doğayı taklit, figürün girişi, izlenimcilik, kübizm örnekleri ile geçer. Sanatçıların özgürleşmeye başladığı 1950-60'lı yıllara gelinir.

1950-60'lı yıllarda bazı sanatçılar resimlerine görünen dünyanın dışında görünmeyen iç dünyalarını da katmaya başlamışlardır ve resimlerinde yarı batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak, gerçeküstü bir fantaziye bağlanmışlardır.

6 TÜRK RESMİNDE FANTASTİK EĞİLİMLERLE ESER VEREN SANATÇILAR.

Fantastik Resim, gerçeklikte varolmayan, gerçek dışı biçim ve yapılandırmalara ilişkin düşünce ve tasarımları dile getiren resimlerdir. İmgelem itibariyle ve kullanılan teknikler sayesinde resmi gerçekçi olandan uzaklaştıran resim üsluplarından da biridir. İdealist açılımın yoğun görüldüğü bu resimlerde kimi zaman gerçeküstücü yaklaşımların da sezisi alınabilir. Desen gücüne dayalı klasik resim mantıkları oluşmaksızın böylesi resimler yapılamaz, sağlam bir desen temeline dayalı bu resimlerde, bilinçaltının, düşlerin belli bir anlatım amacıyla aktarılması sözkonusudur. Deformasyon ya da grotesk unsurların kullanılması anlatımı etkinleştirmek adına sık kullanılan unsurlardır. Fantastik resimde tema kimi zaman önemli, kimi zaman da önemli olmayabilir.

Türk resim sanatında 1960'larda başlayan bireysel üslup arayışları, özgünleşme çabalarıyla bir farklılaşmayı yaratacak biçimde gelişerek yenileşmeyi sağlamıştır. Figüratif resimde çeşitlilik içinde gelişen bireysel çabalar, beraberinde, Toplumsal Eleştirel Gerçekçi ve Dışavurumcu-Sürrealist ya da Fantastik-Gerçekçi olmak üzere figüratif yönde iki eğilimi getirmiştir. Toplumsal Eleştirel Gerçekçi ve Dışavurumcu resimlerle başlayan sanatçıların bazıları, Dışavurumcu-Sürrealist ya da Fantastik-Gerçekçi eserlere yönelmişler, bazı sanatçılar ise eleştirel-dışavurumcu yapılarını da koruyarak fantastik eserler vermişlerdir. Her sürrealist resim aynı zamanda fantastik sayılmaktadır. Altta ele aldığım sanatçılar, eserlerinin geneli içinde fantastik öğeleri yapılarında barındıran sanatçılardır. Bazıları daha çok, bazıları daha az, Sürrealizmi, dışavurumculuğu, eleştirel tavrı, grotesk unsurları, humouru kullanmıştır ama en okunabilir özellikleri fantastik olmalarıdır.

6.1 Cihat Özegemen (1920-1993)

Cihat Özegemen, resim üslubu itibarı ile Türkiye'nin ilk ve tek olma özelliğini koruyan, ne yaşarken ne de ölümünün ardından fazla tanınan bir sanatçımızdır. 1962 yılında açtığı "Gerçeküstü I " adındaki sergisinde yer alan eserlerindeki gerçeküstücü ve fantastik üslubu 1977 lere kadar devam ettirmiş, sonraları ise piyasaya daha uyumlu fakat sıradan, empresyonist tarzdaki çalışmalara yönelmiştir.

Cihat Özegemen'in resimlerinde Türkiye'nin Salvador Dali'sini görmemiz mümkündür, fakat Dali'deki cinsellik ve çekiciliğin yerine mutasyona uğramış ürkütücü tipler gelmiştir. Akademi, Mimarlık Fakültesi mezunu olan Özegemen belki de üslubunu, akademik resim eğitiminin dışında kalabilmesine borçludur. Fakat bu, desenlerinin yeterince güçlü olmaması olarak da yansır resimlerinde. Cihat Özegemen'in resimlerinde temelde bir desen problemi sezilmektedir. Döneminin sanatçılarından dışında kalabilmiş, yaşamını sürdürebileceği bir mesleği olduğundan tarzından taviz vermeden uzun süre çalışmalarına devam edebilmiştir.

Resimlerinde bilinçaltına yönelen Özegemen, resimlerinin oluşum sürecini şöyle anlatmaktadır;

"Doğa ve bunun algılanmasıyla bilinçaltında kalan birikmiş yaşam, yeni bir gerçeklikle anlatım alanına yükselir, yeni yaşam çizgileri oluşturur; tanımadığımız, yalnız kalmış bir dünyanın, yalınlıktan öte bir anlatımın ikinci ve üçüncü kademesi de işe karışınca konu iletilmiş gerçeklerle yeniden birleşir, yeni biçimlerle ve renklerle yeniden ortaya çıkar. Bu olgu yaşanan bir anlık çizgi içinde belirir. Bu belirti: Kuşniyetçi, kunduracanın rüyası ve doğa olaylarının karmaşıklığını pekiştirir. Aynı konu eski birikimlerle, birbirine karşıt imlerle birleşerek yeni biçimleri kapsayan resimleri oluşturur. Resimlerim, bu kurumsal çizgiden gerçeğin zihinsel yapısıyla eski algıların birleşimlerinin bir geçidini ortaya koymaktadır. Gerçek, gerçeküstü ve belki daha da ileri gidilerek, onun da atom parçalarının parçalanmasının görüntüleri gibi duygularımızla aldığımız, ama anlatamadığımız gerçeklere doğru resimsel bir yaklaşımla ilerleyerek resim yapacağız." ¹⁰

Dünyanın yalnız kaldığını söyleyen Özegemen'in resimlerindeki dünyası ise

¹⁰ Oktay, Ahmet, Cihat Özegemen , Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2001

garip insansı yaratık ve acayip hayvanlarla dolu, karanlık, ürkütücü ve karmaşıktır. Gerçek dünya ile ilintisi olmayan bu dünyada itici bir cinsellik göze çarpar. Cinsellik ve üreme sembollerine, vulvaya, falluslara, yumurtalara rastlanır.

1962 ve 1964 arasındaki dönemde üretmiş olduğu resimlerinde, çiçek formundaki gözler çok fazla öne çıkmakta, bazen resmin tümünü kaplamaktadır. Dünyaya bakışımızı sağlayan göz, onun dünyasında dışarıya ve içeriye bakmaktadır. Çirkin, çarpıtılmış figürler mekanı kaplamakta, güneşin ortasındaki büyük gözü yakalamaya çalışmaktadır. Kendi gözleriyle gördüklerini beğenmeyip, güneşten çiçekli bir göz mü kapmaya çalışmaktadır bu insanlar? Bir felaket olmuş ve her şey değişmiştir, yeryüzü bizim bildiğimiz yeryüzü değildir, ne kadın, ne erkek, ne hayvanlar ve hatta güneş... Güneş daha yakın, daha yakıcı ve daha karanlıktır artık. Cihat Özegemen'in karakterleri deforme edilmiştir. Kollar uzayıp her yana hareket eder ve her şekle girerler.

Cihat Özegemen'in en ışıklı resminde bile karanlık ve umutsuzluk hissedilir. Birbirine tezat, küçük-büyük göğüsleriyle Özegemen'in koca gözlü, çirkin kadınları dolaşır, umarsız oturur, çirkin kuşlarla söyleşir. Bazen köpeksi ve yine çirkin hayvanları dizinde oturturken bu kadının hemen yanbaşında bir yumurtadan güzel bir lale yükselir ve üzerine koca bir kelebek yerleşmiştir bile, yumurtada ise bir cenin gelişmektedir, kadının soyundan, çirkin...

Cihat Özegemen'in resimlerinde 1964'lü yıllarda Dali'nin etkisi çok daha fazla hissedilmeye başlamıştır. Bu etki, Dali'nin resimlerinin katalog ya da kitabını gördüğü düşüncesini uyandırmaktadır. Figürler daha bir derlenip toparlanmış, yeşil insanlar gitmiş, kompozisyonlarına Dali'ninkilere benzer düzenlemeler girmiştir. Bu düzenlemelerle birlikte mitolojik konular ve Adem-Havva-yasak elma sorgulaması da resimlerinde yer almaya başlamıştır.

Etolia kralı Thestios'un kızı Leda'ya aşık olan tanrıların kralı Zeus, ona kuğu şeklinde görünür ve Leda ile aşk yapar. Özegemen'in resminde adeta güneşin ortasından çıkıp gelen kuğu, Leda olması muhtemel ayakta duran kızı kanadıyla sarmaktadır. Onun önünde diz çökmüş bir kadın bir eliyle Leda'nın bacağına, diğer eliyle de göğsünü tutmaktadır. Diz çöken, şaşkınca, açılmış olan göğsünde yuva

yapmışçasına duran kuşlara bakmakta, ayaktaki Leda da diz çöken kadının açılmış kafatasında adeta bir plakanın üzerinde duran beynine bakmaktadır. Kuğu kimsenin umrunda değil gibi görünmektedir. Leda, artık çok beyin açmış ve beynin sırlarını keşfetmiş ya da maskelere alışmıştır. Son olasılık artık güzel kuşlar ilgisini çekmiyordur.

Oluşum, dönüşüm ve değişimler; kan pıhtılarından hücrelere, kemikten ete ve organ parçalarına... Vücutlar bazen mekanikleşir, omurgalar çiçek stilizasyonuna bürünür, sınırlar ağaç kökleri gibi gözümüzün önündedir. Dali'nin transfer serisindeki resimler gibi figürler bir formdan başka bir forma dönüşmektedir. Özegemen'in resimlerinde kadın egemendir. Kadın doğuran, kışkırtan, baştan çıkarıcı ve koca memesinin üzerine gözünden akıttığı süt ile doyurup besleyen, Adem'e elmayı yedirip önünde diz çöken ve daima çıplak olan kadın...

Özegemen'in resimlerinde, herşey birbirine dönüşmekte, insan kuşlarla, böceklerle, bitkilerle, toprak ve gökyüzüyle garip kurgularla birleştirilmektedir. Travmatik ve trajik bulduğu gündelik hayat resimlerine travmatik ve estetikten uzak yansımaktadır. Özegemen, tuvaldeki figürlerin kederini seyirciye bulaştırmak istediğini söyler.

Salvador Dali'nin resimlerinin bağlam açısından bir inandırıcılığı, sahiciliği vardır ama Özegemen'in resimlerinde bu görülmez. Özegemen, resimlerindeki fantastik kurgularla ortaya çıkan sürreal atmosfer ve sembollerinden dolayı fantastik bir sanatçı kabul edilebilir

6.2 Yüksel Arslan (1933)

1955 yılında Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi'nde 20 kadar resimden oluşan, sıra dışı bir isimle, sıra dışı bir sergi açılır. "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" isimli bu sergi, Yüksel Arslan'a aittir. Selçuklu figürlerinden ve armalardan, Mehmet Siyahkalem'in desenlerinden esinlenerek yaptığı küçük hayvan figürlerini orijinal bir yüzey ve mekan anlayışıyla birleştirdiği resimlerinde boya ikinci planda salt bir fon sorunudur. Asıl değeri çizgisine bağlıdır. Daha önce gidilmiş yollardan gidilmeden de resim yapılabilir, ressam olunabilir savındaki Arslan, Sanat Tarihi Enstitüsünde okuyordu ve açtığı bu sergide de hocası Mazhar Ş. İbşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu'nun desteği büyüktü.

Yüksel Arslan'ın resimlerindeki şaşkıncılık ne akademik eğitim almamasında, ne de kendisinin üzerine basa basa, sıklıkla vurguladığı, yapaylıktan tiksimesi sebebi ile, ilik, yağ, toprak, bal hatta asıl tiksintiyi uyandıracak idrar ve kan gibi doğal malzemelerinde aranabilir. Şaşkıncılığı, 1955 yılı tutucu toplumunda tabu olan konuları fantastik yorumlarla sunmasında aranabilir.

. 1958'de Alman Kültür Derneği'nde açtığı "Phallisme" başlıklı sergideki yapıtlarda tanınmayan yaratıklar, acayip phallus ve başka organ biçimleri, çiftleşme görüntüleri, bilinçaltından gelen olağanüstü biçimlerin dışavurumları ve karabasan benzeri imgeler çıkmıştır ortaya. Phallism, penisle sembolize edilen doğanın verimliliğine tapınma anlamındadır ve Arslan bu resimlerine imzasını "Comte de Phallus" diye atmaktadır. Yüzlerce yıllık geleneklerimizde saklanıp, gözlerden sakınılan phallus göz önüne çıkmış, üstüne bir de kontluk ünvanı almıştır.

Bu resimlerde garip görümlü yaratıklar çırılçıplak belirsiz mekanlarda dolaşmakta, çiftleşmekte, binalarda minare-Phalluslar çıplak kalabalıklar arasında yükselmektedir. Erkek egemen kalabalıklarda, kafalar, erkeklik organı biçimine dönüşmüş, kişiler sadece cinsel kimlikleri ile amaçsız, tapınılan en büyük Phallus'un etrafında toplanmıştır. Birey olarak insanın düşünen, sosyal yanı gitmiştir. Freud'un tüm bilinçaltı davranışların altında cinselliği araması gibi, Yüksel Arslan'ın bu resimlerinde de sadece cinsel organlar ön planda, fütursuzca ortada dolaşmaktadır.

Organları kafalarında olan bu erkekler, sadece cinselliğe tapmaya mı, yoksa organı ile erkeğin beynini özdeşleştirmeye mi gönderme yapmaktadır bilinmez. Anadolu uygarlığı döneminden bize ulaşan, üremenin, bereketin, yaşam ve devamlılığın sembolü olan büyük phalluslu idollerdeki gibi, phallus idolleştirilmiştir. Çiftleşen hayvansı figürlerle ise hayvansal içgüdülerin yönlendirdiği bu eyleme gönderme yapılmıştır.

Bu erotik ve otobiyografik resimlerin ortalığı birbirine katarak, Doğu/Batı, Avrupa/Türkiye, Sanat/Ahlak sorunları üzerinde tartışmaları başlattığı söylenmektedir. Ahlaka uygun olup olmadığı ya da sanat olup olmadığı tartışılan ve Doğu/Batı tartışmalarına yol açan bu resimlerin daha sonra Fransa'da da sakıncalı bulunduğu belirtilmektedir.

1960'lı yıllarda, Belçikalı psikolog Jean Bobon, Yüksel Arslan'ın bazı resimlerini ele alarak Psych' Art adını verdiği bir katalogta değerlendirmiştir. Psych'Art, deha çizgisine kadar uzanan bir kademelenme içinde deli resimlerinin ele alındığı bir çalışmadır. Akıl hastalarının ürünü olan çılgın resimlerle aynı kategoride değerlendirilmiştir Arslan'ın resimleri Katalogda yayımlanan resimlerden biri esrar çeken bir figür, diğeri ise insan ve makine birleşimlerinden oluşturulmuş garip bir fantezidir. Sezer Tansuğ'a göre böyle bir çalışma içinde Yüksel Arslan'ın yer alması Batı'da tanınmak uğruna her çarenin arandığı bir girişime bağlanmaktadır.

Arslan'ın, 1967'de Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi'nde açılan İstanbul sergisi, tekrarlandığı Ankara Fransız Kültür Merkezinde, müstehcen, resimleri pornografik olduğu iddiasıyla savcılık takibatına uğrayıp on adet resmine el konulmuş, sonraları beraat etmiştir.

Marx'tan yola çıkarak 1969 da başladığı, altı yılda gerçekleştirdiği, otuz adet eserde, bütünüyle Marksist düşünce ve kavramları biçimlendirdi. Kapital dizisi önce kitap olarak yayımlandı, dört yıl sonra ise sergilendi. Bu resimlerden onüç tanesi 2002 yılında İstanbul'da Komet'in danışmanlığını yaptığı Drimart Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir. Bu tablolar da işgücünü satan işçileri, kafaları el biçiminde, kapitalistin başını ise bozuk para biçiminde resmetmiştir. Emeğin sembolü el, işçilerin başında

yükselmektedir. Tek tip giysiler içindeki işçiler, makineleşmiş, kişiliksizleşmiş, “el” leşmiş, çalışmakta, grev yapmakta, meydanları doldurmakta ve alınıp satılmaktadır.

Bu serideki başka bir resimde, daire şeklinde bir şehrin etrafını, ellerinde çekiçlerle, sopalarla, kazmalarla insansı yaratıklar sarmıştır. Meydanda ortada phallus görünümünde büyük bir anıt yükselir, anıtın altında hayvan kafalı bir adam bir kadına tecavüz etmektedir. Meydanda ve sokaklarda phallus kafalı ve hayvan kafalı çırılçıplak yaratıklar dolaşmaktadır. Şehrin etrafını kuşatmış kalabalık giyinik, şehrin içindekiler çıplak, ara sokaklardan kalabalık içinden şehre girmiş gibi görünenler de çıplaktır. Şehre adım atan dönüşmekte, değişmekte midir? Şehri kuşatan öfkeli kalabalık değiştirmeye mi gelmiştir bu şehri yoksa değişmeye mi?

El robotlaşmış, mekanikleşmiş, kişiliği silinip yiterek kapitalist sistemin bir parçası olmuştur. Sisteme hizmet eden fabrikanın diğer parçaları gibi...

Yüksel Arslan'ın Kapital sergisindeki çelişki, Kapitali eleştirdiği bu resimlerin 20-25 bin dolar arasındaki fiyatlatıyla yine kapital tarafından satın alınmasında yatıyor. Bunu en iyi Yüksel Arslan açıklayabilir; “Bu insan ne tür bir khimaira? ¹¹ Nasıl bir yenilik, nasıl bir canavar, nasıl bir kaos, nasıl çelişkili bir varlık, ne mucize bu böyle’belirsizliklerin ve hataların çirkefi; Evren'in hem şanı hem döküntüsü. “¹²

Kapital dönemini, “Kapital'in Güncelleştirilmesi” izler. Arslan 1980'de şairler, yazarlar, ressam, müzisyenler, düşünürler, politikacılar ve bilim adamlarının portrelerinden oluşan, çalışmalarından kimi pasajlar aktaran “Etkiler” dizisine başlar. Etkiler dizisi, düşüncenin Yüksel Arslan'ın hayal gücünden süzülerek yeniden yazılmış tarihidir.

“Etkiler” ve ardından gelen “İkincil Etkiler” de Arslan'ın etkisi altında kaldığı çağların ve mekanların, ayrıca kişilerin anlamlı portreleri yer alıyor. Arslan'ı etkileyen çağ ve mekanların dışında, düşünce sistemleri ve cinsellik de ön planda yer alıyor bu çalışmalarında. Daha önceleri de sıklıkla ele aldığı fallus, orman olarak beliriyor ve

¹¹ Arslan başlı, keçi gövdeli, yılan kuyruklu, ağzından alevler püskürten mitolojik canavar.

¹² Arslan-Philippe Krebs mektuplaşmaları, Galeri Nev, 2005

fallus ormanının ortasında kadın figürü yer alıyor. Tüm anatomisiyle eksiksiz biçimde sunulmuş bir kadın cinsel organı olarak resmedilmiş Artaud. Veya insan deliliğinin kasılıp çarpılmış yüzleriyle kuşatılmış, ciddi bakışlı Freud.

Hitit sanatından Mısır mumyalarına sığıyoruz. Geleneksel sanatın örneklerinin etkilerini izliyoruz. İslam sanatı biçim geleneğinden folklorik malzemeye uzanıyoruz. Kaçınılmaz bir biçimde Leonardo'nun portresi çıkıyor karşımıza. Van Gogh phallus'lu bir kulakla görünüyor, kesik kulak yerine. Nazım Hikmet tablosunda bir avucun içinde kopartılmış bir yürek atıyor. Aristophanes bir büst olarak kadınların arasında çıkıyor ortaya. "Barış çağrısıyla.Nazım Hikmet tablosunda ise bir avucun icinde koparılmış bir yürek atıyor. Başka bir yapıtta ise Nazım binlerce insanın başında yürüyor. Kitleleri ardından sürüklüyor. Voltaire bir iskelet gibi, Mayakovski heyecanla bağırıyor. Belki söylev veriyor. Descartes "Düşünüyorum öyleyse vanm" der gibi Genard de Nerval ürkütüyor siyahlar içinde. Ezra Pouund dizide yer alan Whitman'dan sonraki tek Amerikalı ozan, o da siyahlar içinde ve Canto'larının eşliğinde .Biri 19. yüzyılın, öbürü 20. yüzyılın lanetli ozanları.Henri Michaux karşımıza saçları Medusa başına benzeyen ağaçlar gibi çıkıyor.

1986 yılında ise sinir sistemi ile hastalıklarını incelediği ve cinsel yaşamlar üzerine yoğunlaştığı L'Homme'un (İnsan) dizisinin ilk örnekleri ortaya çıkar. L'Homme'un üç cildinde-toplum, gözleri kapalı, kafeslerde delilerini yok etmeye hiç ara vermezken- pek çok acı resmi geçit yapar gözlerimizin önünde. İnsan, İnsan'ın Yaratılışı, İnsan'ın Tarafı adındaki bu üç ciltlik çalışmada Arslan, insanın yeryüzündeki evrimini anlatır ve çoğunlukla aklın dengesizliğe düşmesine neden olan zayıf noktaları, fay hatlarını betimler. Deliler, ya da daha kibar tabiriyle, ruhsal özürlü insanları ele aldığı resimlerinde, eğri büğrü elin ve ayakların, acıyla burkulmuş gövdelerin çizimlerini buluruz. Yüksel Arslan toplumsal hastalıklardan -kapital- ruhsal ve kişisel hastalıklara atlıyor, ilgisi bütünüyle insanlığı kapsıyor.

Arslan'ın resimlerinde klasik desenin izlerine rastlanmaz. Perspektif kuralları da önemli değildir onun için. Minyatürde olduğu gibi perspektife kulak asmadan yapar çizimlerini. Onun resimlerinin fantastik eserler arasında yer almasının sebebi ise resimlerindeki şaşkınlıktır.

Diziler halinde gerçekleştirdiği arture'leriyle önüne epey iddialı bir hedef koyduğunu söyler Arslan; "Büyük Komedyaya ve Büyük Tragedyaya olabildiğince yaklaşmak!"¹³

Aslında yapıtlarının dışında asıl şaşkıncılık yaşamını resim yaparak kazanan Arslan'ın resim üzerine söyledikleri; "Evet Philippe, resim sanatı denen bu sanattan tiksiniyorum. İlk adımlarımdan itibaren bu sanatı ölü bir sanat, budalaların duvarlarındaki gülünç, aptalca bir süs, enayi sanat eleştirmenleri ve müze müdürleri için yapılan bir sanat olarak kabul ettim!"¹⁴

Paris'e gittiği yıllardan itibaren resimlerine peinture olmadığı gerekçesiyle Arture adını veren ve imzasını da Arslan olarak atan Yüksel Arslan, arture'larına saygılıdır ama peinture'e değil. Her seri arture'u uzun okuma ve araştırma döneminin ardından bilgi birikimi ve bilinçaltının izleklerinden süzülerek geldiğini belirtmektedir. Ama hiçbir şey onun arture'larının da alınıp satılmasını ve oda süsü gibi duvara asılmasını engelleyemez.

Aslolan, sanat tarihi içinde varolan her eser eğitimle beslenen bilgi birikimi ve yetenek ile oluşmaktadır. Bilinçaltının izleri olabilir ya da olmayabilir. Bilinçaltı ve bunun dışı vurum aracı simgeler resmin içine girince, fantastik ya da sürrealist resimler oluşmaktadır. Arslan'ın illüstratif desenleri içeriği yeterince desteklememektedir. Okunabilmektedir çünkü resim ile yazı arasındaki bu resimlerde hiç bir soru sormaya gerek duymadan anlatılmak istenen ortaya konmuştur. Arslan, Kompozisyon kurgusu ve kullandığı grotesk unsurlar açısından fantastik kabul edilmektedir.

¹³ Arslan-Philippe Krebs mektuplaşmaları, s.36, Galeri Nev, 2005

¹⁴ Arslan-Philippe Krebs mektuplaşmaları, s.17, Galeri Nev, 2005

6.3 Mehmet Güleryüz (1938)

Resimlerinde “İnsan“ı resmeden Mehmet Güleryüz, toplum içindeki insanı, değişimleri, yalnızlığı, sıkıntısı, çaresizliği, hayvansı cinselliği, insan denen hayvanın tüm çığlıkları ile ele alır. Öncelikle figür ana temasıdır. Fakat bu figür bildiğimiz salt figür değildir, görüntüsünün ardına saklanmış iç dünyası ile yaşamın değişik sahnelerinde oynayan ve içini gizleyemeyen insanın görüntüsüdür. Güleryüz’ün yaşam sahnelerinde insanın yaşam içindeki konumunu sorgulamaya yönelik düşünsel analizler sunulmaktadır.

İlk kişisel resim sergisini 1963'te açan Mehmet Güleryüz, insanı ürperten, itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlar ortaya koymuştur. Resimler kendiliğinden bir çırpıda oluşmuş etkisi yapmakla birlikte, resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışına sahiptir. Kalın boya katmanları ile devinim içinde yabancılaşan, hayvana dönüşen, yeni ilişkiler, yeni sarsıntılarla bunalan, haykıran dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemektedir. Mitleri ve bilinçaltı düşlerini anlatmakta, izleyeni de resmin içine çekerek şaşırtmaktadır.

Güleryüz resimlerinde yoğun bir imge sistemi kurar ve geliştirir. Onun mitleri geçmişin derinliklerinde ya da semavi dinlerin öykünmelerinde değil, geçmiş ve geleceğin içinde devinen, yaşayan insanın çelişkilerindedir. Motosiklete binince devleşen, adeta tanrılaşan erkek tiplerini, erkek egemen kalabalıklarda, kadının yanında küçülüp çocuklaşmaktadır. Onun resimleri, eleştirel düşünsel alt yapısı ile yoğun trajik duyular içermekte, zaman zaman da ironik alaycı ve mistik anlamlar içermektedir.

Güleryüz, resimlerine sinmiş olan şiddet ve korku atmosferini, boyayı kalınlaştırarak tuval üzerinde fizikselleştirir. İçsel gerilimin ve deneyimin kendisini dillendirmeye çalışıyor gibidir.

Örneğin, “Kuzu ve Çıplak“ta postundan sıyrılmış, jartiyerli bir kuzunun üzerine çullanmış hayvansı bir adam resmedilmiştir. Tamamiyle cinselliğe ait bu sahne

birtakım fetiş öğeler taşımaktadır. Jartiyerli kuzu, boyun eğmiştir kuzu kuzu. Erkek boyun eğen kuzunun üstünde devleşmiştir, manevi tatmin, yüzüne memnuniyet olarak yerleşmiştir. Kuzuda özdeşleştirilmiş kadın, hayvani dürtülerini ortaya çıkarıp hayvanlaşmış erkek tarafından elindeki bıçakla postundan sıyrılıp etleşmektedir. Fantastik kurgular içinde Güteryüz, en hayvansı yanımızı sorgulamakta, cinsel dürtülere ve fantazilere dair göndermeler yapmaktadır. Maskelerin, takım elbiselerin ve tüm postlarının ardında insanın medenileştiremediği hayvansı cinsel dürtüleri ve arzuları yatmaktadır gerçeğine gönderme yapmaktadır.

Mehmet Güteryüz, 40 yıllık sanat yaşamının birikimini anlattığı 'Erkekler' sergisinde, geldiği bu noktadan bütün o geçmişe bakıyor. Erkeklerin tüm tarih içindeki konumu ve süreç içinde geçirdiği değişim de sözkonusu. Bu Erkekler'in içinde ; "Ağır abilere meydan okuyan hafif abiler, hafif abilere meydan okuyan ağır abiler, hıçkırıklarla ağlayan tv erkekleri, teknik direktörler, hamamdaki erkekler, Laila'cı Reina'cı erkekler, politik sorgu sual geçirmiş erkekler ve erkeklerin kadınları yer almakta. "

Hızla değişen veya değiştirilen bir toplumun bir türlü kendisi olmayı becerememiş bireylerini, başlangıçta erkeklerce ezilmiş kadınların geliştirmek zorunda kaldıkları stratejileri, 5 yaşında 25 yaşında gibi hareket eden küçük kadınları, bıyık taksan babasından beter olacak küçük adamları, tüm bunların içinde çocuk bile olamayan çocukları resmetmektedir.

"Herşey Kontrolümüz Altında" da silah, at ve avrat, üniformasını giymiş erkek tarafından kontrol altına alınmıştır görünüşte. Kontrol altındaki kadın, erkeğin dizi dibinde fakat umarsız görünüşüyle kontrol dışıdır.

"Erkekler" serisinde, esasen egemen olan erkeğin aslında nasıl da tutsak olduğunu sorguluyor. "Erkek-kadın meseleleri bir zamanlar belki tipik 'erkek egemen yapısının' bir sonucu olarak dert edinilmişlerse de, şimdi artık herşey gibi o da karmakarışık" diyor Mehmet Güteryüz. Nen Var resminde sevgilisi yanında olmasına rağmen, varlığını pek de önemsemez görünen tek bir kadın ve bir sürü erkekle dolu bir bar var. Güteryüz için orası bir savaş meydanı. Erkeğin gücünü ve üstünlüğünü

kanıtlayacağı, kadını için savaşıacağı bir meydan. Erkekler Hamamı resminin altına, Dış dünyadan yüklenilmiş zorunlu güçten gözden ırak sıyrıлма hali yazmıştır Güler yüz. Onun İnsanları, postlarından sıyrıldığı gibi, kendilerine yüklenen/yüklemeleri gerektirilen zorunlu güçten sıyrılmaya çalışmaktadır. "Sevgilim Yine Geç Kaldık" tablosunun altında; "Zamanın hakimi, hayatın hakimi kim?" diye soruluyor. Güler yüz'ün bu soruya cevabı; "Elbetteki kadınlar"

Güler yüz'e göre esas mesele erkeklik kadınlıktan çok, doğayla, nesnelere, her bir zerreye tekrar halleşmek. Erkekten memnun değilim diyor Güler yüz ve devam ediyor sözlerine;

"Erkeklikten değil, ben aslında erkekten memnun değilim. Artık çok klasik bir nokta; erk, erkek egemen söylemi vs. Doğru bütün bunlar var, fakat bir de başka toplumların örneklerine bağlı olarak kısa bir müddet içinde inanılmaz açılımlar yapan bir toplum var. Zorlama gelişmeler var ki, bütün bunlar da ortaya seyretmesi veya katlanılması zor durumlar çıkarıyor. Kadını da, erkeği de farklı görmek istiyoruz. "Olması gereken" örnekler koyuyoruz. Ama her şeyden önce kişinin kendini bütün bunların üzerinde oluşturması gerekiyor. Bizim toplulumuz kararlarını kendi veren bir kişilik gösteremiyor. Buradaki deformasyon da bu. Bu ironi ve dramatik unsur üzerine dayalı yaptıklarım. Benim derdim bu çünkü. Mesela "Ağır abi" bir toplum pompalanıyor, ama hafif kardeşlerin de müthiş bir hükmü var. Bu hafif kardeşler ile ağır abiler müthiş bir çelişki içindeler. Ve bir bakıyorsunuz ağır abilerin bir zamanlar hafif kardeşler oldukları da çıkıyor ortaya. Hepsi birbirinden müzdarip. Eskiden bir prototip adam vardı ve o adam artık ortadan kalkıyor. Bütün gücü, aslında, hükmetmeye çalıştığını kontrol ediyor. Her şey aslında kadının kontrolünde. Bu toplum da her şeye rağmen kadın kontrolünde. Bu deformasyon kadının oluşturduğu bir deformasyon. Arkada bir kadın, hedefte de kadın olursa meselenin hakimi kim olacak?"¹⁵

Güler yüz'ün yapıtlarının hakimi ise iç dünyasının fantastik kurguları ve sorgulamaları olacaktır. Portrelerinin birer yalnızlık manifestosu olduğunu ifade eden Güler yüz'de yalnızlık doğayla bütünleşerek ortaya çıkar. Doğayı bir boşluk olarak kendisinde sonlu bir varlık halinde tanımlarken, aynı doğayı figürü kuşatan ve tutsak eden bir mesken gibi de sunar.

Deforme ettiği figürlerinde, deformasyon daha çok resim tekniğiyle ilgilidir. Güler yüz'ün yaşam sahneleri okunabilirliği açısından öznelidir. Humor özellikler taşır, kurgusu itibarıyla ifadeci, insani duyarlılığı kendi düşsel dünyasında pekiştirmesinde, hem de öykülemeci bir anlayışın ayakta tutulmasında fantastiğe açık bir ressamdır.

¹⁵ Berrin Karakaş, Tempo Dergisi, 06-10-2004

6. 4 Alaattin Aksoy (1942)

Alaattin Aksoy Zamandan ve mekandan soyutlanmış bir ortamda, fantastik kurgular içinde insan gerçeğini ele alır ve biraz alaylı, biraz iğneleyici bir üslup içinde yaşamla ilgili yorumlar yapar resimlerinde. Resimlerinin konusu, hep insan ve insan ilişkileri olmuştur. Bu insanlar, dünyanın herhangi bir zamanında ve yerinde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle "zaman" ve "mekan" belirleyici bir işaret taşımaz. Ancak karakter aramalarında, tiplmelerde yaşam içerisindeki durumların belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler.

"Başlangıcından bugüne resimlerinin ana temasını, birey, toplum, iki birey arasındaki ilişki, bireyle toplum arasındaki ilişki, kadın erkek ilişkileri, sistemle ilgili eleştiriler oluşturur. Aynı zamanda toplumun, bireyin inanışlarına yönelik bir takım göndermeleri olan resimlerdir bunlar. Baktığınız zaman birebir gerçekçi anlatımlar yoktur. Gerçeğin farklı bir şekilde anlatılmasının yollarını arıyorum, böyle olunca da semboller söz konusu oluyor. İnsan hiçbir zaman kendisini vareden olguların dışında toplumla bir arada olamıyor. Birey olarak kendim ve toplumla olan ilişkilerim, benim yeryüzüne bakışımındaki genel dünya görüşüm ile toplumdaki dünya görüşü arasındaki gitmezler resimlerimin çıkış kaynağı oluyor. Savaşlara karşı iseniz eğer bu savaş dünyanın neresinde olursa olsun karşısındadır. Bizim gençlik yıllarımızda Amerika, Vietnam'da insan kıyımı yapıyordu ve biz karşıydık buna. Toplumsal olaylara karşı sizi etkileyen dış olayların dışında bir de birey olarak kendi psikolojik durumunuz sözkonusudur. Benim resimlerimde de zaman zaman birebir göndermeleri olan resimler gündeme gelir. Bunlar daha az semboller kullandığım daha gerçekçi resimlerdir. Bazen bu semboller gittikçe artar birleşik rasyonele doğru giden resimler olur, sonunda bireyin anlatılmasına yöneliktir. Eleştirel tavrı kullanıyorsanız, eleştirel tavrın göndermeleri olan semboller de kullanıyorsunuz. Fantastik öğelerin ve sembollerin kullanılmasının dışında bütün resimlerimde humoristik yapı vardır."¹⁶

Alaattin Aksoy'un resimlerine fantastik öğeleri yükleyen özellik, onun gerek eleştirel gerekse birtakım göndermelerde bulunabilmek amacıyla sembolleri kullanmasından, figürleri deforme etmesinden, zamansız ve mekansız izlenimi veren kurgularından kaynaklanmaktadır. Fantastik resimlerde eleştiri dilini kullanan Bosh ve Bruegel'in tipleri gibi deforme edilmiş tiplmelerle sanatçıya özgü karakterler

¹⁶) Alaattin Aksoy, Gülnur Koç röportajından, 23.05.2006 , ses kaydı mevcuttur

oluşturulmuştur. Daha büyük olan kafalar zaman içinde küçülmüştür ama yine de büyüktür.

İlahi Komedi isimli resminde, bariyeri aşmak isteyen çıplak vatandaş, kanun koyucu tarafından engellenmektedir. Üzerinde oyunlar örgütlenen, yönetilen, güdülen vatandaş savunmasız, güçsüz ve çıplaktır. Bu bariyerde elindeki hukuk kitabı ve siyah cübbesi ile vatandaşın karşısına dikilmiş yargı, diğer eli ile İsa'nın eli gibi gökyüzünü göstermektedir. Yargı sistemi Tanrı inancı gibi gösterilmekte, gücü elinde tutan, tanrılaşmaktadır. Hukuk sistemi 1980 anayasası ile bir çırpıda değiştirilmiştir, yargının Tanrı gücü gibi kullanılmasına göndermedir bu duruş. .Hukukçunun arkasında pijamalarını giymiş, boyun eğmiş, sözünü geçiremeyen bir aydın kesimi, üniversite hocası durmaktadır. Ayakları yere basmamaktadır, aydınlatıcı bir melek olması gereken bu kesimin tek kanadı kopuk ve tütsülenmiş gibi karadır. Pijamasıyla bir dalga geçme, ayakta uyumaya gönderme yapılmaktadır. Yüzünde gündeme getirmek istediği bir haksızlığın, haykırışın ifadesi bulunmaktadır ama hemen arkasında elinde sapanı ile silahlı kuvvetler durmaktadır.

" 1980 anayasasına gönderme yapan bu resimdeki olaylar sadece 1980 yılında olmuş olan bir olay değildir. Bu tarz, insan üzerindeki baskı ve oyunlar, binlerce yıldır oynanmaktadır. Biz insan olarak insan gibi yaşamayı hiçbir zaman başaramıyacağız, bu benim kişisel dünya görüşüm. Dolayısıyla resimlerimde mutlu bir insan tablosu çizmiyorum. Bunları aktararak umutlar taşımaya yönelik gayretler gösteriyorum elbette. Sanatın da varolma nedeni o. Sanat propandist bir iş üretmez, çözüm yolları göstermez. Sanat durumu tespit edip, ortaya koyar ve o durum içerisinden insanların kendini öğrenmesi ve moraller elde etmesini sağlar. Bunu anlatırken alta 1980 tarihiyle anlatmak yanlış, bu durumu ortaçağa da, başka çağlara da aktarabiliriz. " ¹⁷

Gökyüzü, ağaçlıklar, kıyıları gibi doğal ve ilkel mekanlarda grotesk, orantısız ve deformasyon dozu çoğaltılmış figür düzenlemelerinde gerçeğin çok yönlü, karmaşık ve us dışı imgelem dünyasına uzanmaktadır. Aksoy'un tiplerini bazen bir ağaç dalının arasında umarsız oturmakta bazense ağacın dallarıyla bütünleşebilmektedir. Bu bağlamda bakıldığında sürrealistlerin veristik sürrealizmine yaklaşmaktadır. Birbirinden bağlantısız unsurları aynı kompozisyon içinde birleştirmektedir. Fakat bunu yaparken sürrealistlerde olduğu gibi sadece gündüz düşlerinin uyandırılması ya da şaşırtıcı olmanın dışında Aksoy'da insan gerçeği ile ilgili bir sorgulama da dikkati

¹⁷) Alaattin Aksoy, Gülnur Koç röportajından, 23.05.2006 , ses kaydı mevcuttur.

çeker.

Alaattin Aksoy, eleştiri oklarını zaman zaman kendine ve yakın çevresine yöneltir. Entellektüellerin Rumeliye Geçişi'nde Aksoy ve yakın arkadaşları yer almaktadır. Solda kırmızı fesi ve Osmanlı katiplerine benzer giysisi ile aşırı solcu, sol kitaplarının yazarı arkadaşı Aziz Çalışlar, ortada kendisi, arkada bir bayan x, akademiden mimar arkadaşı Erdal, ve yine okuldan yakın arkadaşı Utku'nun sırtında Mehmet Güteryüz bir sala binmişlerdir. Bayan x başında bir fanusla koruma altındadır. Saçma sapan bir araçla, hala göçebe kültürden gelen değerlerle karşıya geçmeye çalışan bu enteller Avrupadadır ama hala Avrupalılaşamamıştır. Toplumdaki entellektüellere kendi çevresinden bakış ve donanımsızlıklarına yönelik ince bir eleştiri ve espri resmidir.

“Yapay Soyluluklar Üzerine“ seri olarak bir kaç çalışmadan oluşmaktadır ve bu resimlerinde de yapay kadın-erkek ilişkilerini, iktidar ilişkilerini eleştirmektedir. Yapay Soyluluklar Üzerine-1'de solda İktidar olan kişi, üstte kutsal kadın ve yanında havarisi ile yer almaktadır. Onların önünde kutsal keçi ve kutsal keçinin üstünde elinde kadınlığı sembolize eden kırmızı üçgen ile adam kendi elini yalamaktadır. Başlarının üzerinde ise tanrının sopası sallanmaktadır salıncak gibi. Yalaka bir tip olan havarinin apışarası kutsal kişi tarafından tutulmuştur. İktidarın gücünü korumak adına oluşturulmuş bir sahtekarlık düzeniyle dalga geçmeye varan bir anlatım göze çarpmaktadır. Kutsal kişilerin yüzleri değişse de bu düzen değişmeden değişik kimlik ve isimlerde tekrarlanmaktadır.

Alaattin Aksoy'un “İllüzyon“ resmi ilk bakışta okunmaz, figürler resmin içine saklanmıştır adeta. Bu resimlerinde espasın, gözle görünen gerçeğin ışık gölge ile yok edilmesi sözkonusudur. Bu bulmaca gibi resimlerde daha fazla soyutlama, soyut resmin etkilerini aktarma isteği görülmektedir.

Bütün resimlerinde hümöre bir yapı vardır. Karakteristik bir tiplere başvuran Aksoy'un insanları acı çeken ama başka bir dünyaya ait yaratıklar gibidir. Büyük kafaları ve güdük bedenleri ile bu insanların hemen hepsi birbirine benzer. Baskıya uğrayan insanla baskıyı yapan arasında tiplerede bir ayrım yoktur. Ancak resimlerin bütünü bir yergi, bir eleştiri dili taşır. Renkler de, kullandığı teknik de bu eleştiriyi güçlendirme amacındadır. Kahverengilerin soluk sarıların, koyu mavilerin

egemen olduğu resimlerde, 19. yüzyıl klasik ressamlarının kullandığı gibi, renkler tuval üzerinde, oylumları belli-belirsiz birbirinden ayıran bir sis tabakası altında görölmektedir.

Toplumsal bilinç düzeyini resimde yansıtmaya çabasında, konuyu işlerken tek anlamcılıktan, propagandacılıktan ve öykücülükten kaçınmak istemiştir. Gerçeğin özü çok yönlüdür, çok katıdır, karmaşıktır ve akıl dışı dünyasında kalan yanları vardır. Sanatçı fantastik anlatımı değişik anlamlarda aramıştır. Figürleri biçim yönünden çarpıtılarak, doğa-dışı bir ışık kullanarak gerçeküstüyü çağrıştıran bir atmosfer yaratmıştır.

Alaettin Aksoy'un resimlerinde, gerçek, simgesel öğelerin ve alegorilerin eşliğinde düşlemci bir görüntünün arkasına gizlenmiştir. İnsana tuhaf gelen kurgular, sanatçının gerçek üstüne düşüncelerinin bilinçli olarak izleyicinin sıradan düşüncelerine müdahale etmek üzere hazırlanmış bir zeka oyunundan doğar. Burada artık kentleşme süreci içinde, yapay bir kentsoylunun ortaya çıkışındaki davranışların, girişimlerin, entrikaların geçidini izleriz. Kadın da bu yozlaşma düzeninin bir parçasıdır; sinsisi, kuşkulu, kurnaz ve düzenbaz olabilir. Kadın ve erkek figürü, sanatçının kadın-erkek ilişkisi anlayışını ve bu ilişkinin toplumsal değerlendirmesini içerir.

Alaettin Aksoy'un resim ve gravürleri içe dönük düşsel eğilimlerin bir biçim kargaşasından çok şematik bir arıtılma, figüratif bir netleştirmeyele birleştiğini bize gösteriyor.

"Gerçek ve düş, görsel fantazinin ön planda tutulması ile, kurgulamalarda görünümlere ulaşır. Resimlerimdeki insan (her ikisi de gerçek olan) doğru olan ile Saçma olan'ın arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar. "¹⁸

Alaettin Aksoy'un sembolist, dışavurumcu, resimlerinin okunabilirliği öznedir. Resimlerinin en önemli özelliği, humoristik yapısıdır. Alaettin Aksoy, kurgularından dolayı fantastik bir sanatçıdır.

¹⁸ Alaettin Aksoy, Akbank Kültür Sanat Yayınları Sergi Katoloğu, s.2, 1993

6. 5 Utku Varlık (1942)

Utku Varlık'ın eserlerinde şiirsel bir hava yer almaktadır. Önceleri figürü dışavurumcu bir anlatımla biçimlendiren Utku Varlık 1960 ve 1970'lerde bu anlatımı, dönemin karışık politik yaşamının etkisiyle gerçekleştirdiği resimlerinde ve taşbaskılarında kullanmıştır. 1974-1975 'te sanatçı dışavurumcu anlatımdan uzaklaşarak, yoğun bir şiirselliğin egemen olduğu düşsel bir anlatıma yönelmiş, bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde, genellikle tüller ve şeffaf örtüler ya da giysiler içinde verdiği kadın figürünü, doğanın dingin atmosferi içine yerleştirmiştir. Sanatçı için figür, doğanın yaşayan öğelerinden biridir ve yansımasını doğada bulur.

Utku Varlık'ın illüzyon etkisi yaratan resimleri, kayıp yaşantıları, bellekten süzölmüş anıları, gerçekliğin geçip giden sonsuzluğu üzerine kurulur. Düş ile gerçek sembollerde imgeleşir ve aynı tuval yüzeyinde buluşur. Bireysel ve toplumsal alıntılar, yoğunlaşan kosmoz tarifleri, birbiri ile içiçe geçmiş tarihsel imler, Varlık'ın özgün ışığıyla harmanlanır.

Kahramanları tüm zamanları, insanlık tarihini kaplar, dünden bugüne ve geleceğe uzanır. Mezopotamya'nın donuk ihtişamı içinde Tanrıça İştâr belirir, Knossos fresklerinde rahip ve kral zambaklar içinde yürür, Girit'in alacalı kumaşlarına bürünmüş kadınlar göğüsleri çıplak mavi zeytin ağaçları altında dans ederler, Helespont'tan bir gölge düşer, bir demet safran çiçeği ya da susam, pencere önlerinde renk renk sardunyalar, birbirine sarılmış kamışlar, bir deniz yıldızı, kanatlı bir mavi balık, mavi bir maymun safran çiçekleri bahçesinde dolanıp durur. Yeşil bir at iki tanrıçanın bindiği arabayı ağır ağır çeker. Aynı tuval yüzeyinde bir araya gelen tüm bu kavramlar insanlık tarihinden izler sunmaktadır.

Zaman, Utku Varlık için An demektir, an, duran ve donuk bir an değildir; an, şimdi, geçmiş ve geleceği kapsamaktadır. İlk ışıktan, insanlığın yeryüzü sahnesine çıktığı andan itibaren tüm anları, yaşanmışlıkları ve yaşanacakları. Dünya, evren, tüm bu yaşanmışlıkların izlerini taşımaktadır. "Bu Süre İçinde" gelip geçen herşey

"Anılarımızın Penceresinde", "Bir Başka Dünya" yı oluşturmaktadır. Ve bu başka dünyada Utku Varlık , Maskeli İlerlemektedir.

Anılarımızın Penceresi'nde, açılan pencereden özlemi duyulan ve anılarımızda iz bırakmış tüm kadınlar içeri girer. Tek bir insan ya da tüm insanlar Utku Varlık'ın resimlerinde zaman ile sınırlı değildir. Yaşam ve evrendeki insan, bin yıldır yaşayan, ortak problemleri, coşkuları paylaşan insandır. Değerler tüm insanlığa ait değerlerdir. Kadın figürü idealleştirilmiştir, onun resimlerinde çirkin kadın yoktur. Tüm erkeklerin çağlar boyunca özlemini çektiği, hayran olduğu, savaştığı, ideal, ışıklar içinde süzülen tanrıçavari bir kadın tipi egemendir.

Tuvalde beliren aykırı dünya, yaşamın doğrularına ve yasalarına, düşüncenin ve doğanın kanunluluğuna büyük çapta göndermeler yapılan bir Utku Varlık resminde imgeler olarak görülebilir. Düşler ya da rüyasal planlar resimde bizi karşılar. Varlık'ın resimlerinde ana motiflerin kayıp yaşantılar, yitik zamandan nesnelere, bellekte birikmiş anılar üzerine kuruluşu bize, insanlığın büyük serüvenini ve yolculuğunun izlerini aktarır Burada ışık, büyük güç olarak gelip resmine girer.

"Işığın kırıldığı yer" Utku Varlık'ın giriştiği resim dizisindedir ve bu resimlerinde, dünya dışında seyir halinde biri gibi ışığın gücünü araştırır. Bitmeyen bir dünya masalına başlanmıştır, bu masalda ışık onun belleğinin her yanına dokunur, yaşadıklarına, sevdiği bütün kadınlara, düşlediği tüm doğalara ya da gezindiği olağanüstü yaşanmışlıklara. Dokundukları içinde geçmiş Doğu ve Batı uygarlıkları, gökyüzü uygarlıkları vardır. Varlık'ın resminde madde ışık aracılığıyla kendi karanlığından ve ağırlığından kurtulur.

Onun resminde ışık en temel öge olarak hep süregelir, hep açar ve yorumlar, yoğunlaşmış dünya zamanından kozmik zamana varılır. Kozmik zaman gizemli bir yaşanmışlıklar bütünüdür aynı zamanda simgedir, orada kadın yüzleri hayatın başlangıçlarını anlatan sürdürücüler ve büyük ana'dır. Donuk olanı etkileyen kadın; hayatın başlarından şimdiki zamana resimsel ifadeler içinde dişilik simgelerini taşır.

Kadın sürekli değişir resimlerde, çok katmanlı değişkenlerin bileşkesidir, sembolüdür.

Utku Varlık'ın, Caspar David Friedrich sevgisi ve hayranlığı resimlerinde ışığın etkisini ön plana çıkartmasında etken olabilir.

" Utku Varlık yaratım tipolojisinde insan mavide silikleşmekte, sarıda ışıkla birlikte belirginleşmekte; renklerin karmasında ise erguvani kırmızı astarlar dünyanın atlası ile yarışır özelliktedir. Onun resmi ve ifadesi korkuya ve umuda karşı yapılmış resimlerdir ve amaçlarından biri de yalnızca güzellik arama ve huzur yaratmadır. Güzellik insanda dinginliğe yol açacaktır. Korkuyu silecek, yerine uyum ve huzuru taşıyacaktır. Bu amaç aynı zamanda onu ölçülü bir metafiziğe doğru sürükler. Denetim altındaki bir geçişin izleridir bunlar, vahşet ve vahşetin araçları resimde yok olup gider yerine mutluluk kaynağının ipuçları belirir. "¹⁹

Utku Varlık resimlerinin yüzeyindeki düşsel ortamlar ile adeta insanın bilinç ötesine göndermeler yapmaktadır. Dünyadan hayalle kurtulmak değil, tam tersine bize sunulan rüyasal olanın anlaşılmaya çalışılmasına katkıda bulunmak istemektedir. Rüyasal donelerin dünya ile bir haberleşme ya da bir iletişim olduğunu sanatçı sezdiğinden kompozisyonlarını rüyasal atmosfere uygun, yumaklar halinde dairesel oluşumları çizerek, o da bir tür dönüşüme katılır. Sırların perdelerini aralama yolculuğu, arka planda olup biten, doğanın olağanüstü uyumu, hiçbir şeyin elimizde olmaması ve herşeyin yine bize bağlı olması, ölüm ve ölümsüzlük, sonsuzluk ve son gibi sırların aydınlatılmasını arzular sanatçı. Sanatçının tablolarında rüyasal plan ile dünyasal planın kendine göre geometrik ayrımları vardır. Eğer rüyasal planlarda mekan gerçek dışıysa eylemler gerçektir, eğer yine rüyasal planda mekan gerçeği yansıtıyorsa bu kez eylemler gerçek dışıdır. Utku Varlık rüyasal mekanları kendine ifade alanı olarak seçer, rüyasal olanın tahliline girer. Rüyalar kategorilere ayrılır. Bu kategorilerin içinde en önemlisi, onların bize gelecekte haberler taşımalarınıdır.

Borges'in "Metaforik bileşim bir düşüncedir. İmgelerin içeriğinin bütünleşmesinden oluşur," sözünden yola çıkan Varlık, Metafor - Kozmik

¹⁹Gülseli İnal, Utku Varlık, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995

resimlerinde bu sözün ona düşündürdüklerine yer vermiş. Bilge dediği Borges'in kitaplarıyla tanıştıktan sonra hayatında kendini daha az yalnız hissettiğini ifade eden Varlık, bu tanışıklığın öyküsünü şöyle anlatıyor: "Bilge Borges, yıllardır düşünüyordum bir evrenle beni tanıştırdı. Algı ötesi boyutların frekans dışı alanların rehberliğini üstlenen Borges aracılığıyla kendimi kaybedip yeniden bulduğum mekânları keşfettim. Aynalar, koridorlar, labirentler, düşsel varlıklar, batan uygarlıklar, gaipten gelen sesler, illüzyon, insanın zaman içinde yolculuğu ve maske. Borges'i tanıdığımdan bu yana onun bilinci bana yol gösterdi. Evrenle ilgili büyük bilmeceyi birlikte çözmeye çalışıyoruz." ²⁰

Bu bilmeceyi çözmeye çalıştığı yeni resimlerinde Varlık, duyum, iç gözlem, ansıma ve ileri geri düşünce yöntemlerine başvurmuş. Resimlerindeki etkiyi vermede çok önemli rol oynayan ışık için Utku Varlık şöyle demektedir; "Işık çok uzak bir yolcu. İki bilinmeyen, doğum öncesi ve ölüm sonrası arasındaki bilmeceyi belki çözmemize yardımcı olabilir kanısındayım. Gerçekte iki karanlık noktanın arasında bulunan insanoğlu durmadan aydınlatıyor ve bilgi taşıyor. Ve anti madde olarak hayatımızın her yanında. Bize gelip dokunan, yol gösteren bir mesajcı aynı zamanda. Ben ışık ressamlarını severek işe başladım. Resmin öncel dairesinde ışığın bir malzeme şeklinde resme kaynak olmasıyla ışığın aydınlattığı volümlerden yola çıkarak ilerledim. Bana ışık tutan ressamlar çağın ışık ressamlarıdır."

"Bana göre mekânların ve kentlerin fantastik albenileri olmalıdır. Ben de kendi peyzajımı kendim yarattım" diyen Varlık, güzellik ve çirkinlik kavramlarının da peşini bırakmadığını söylüyor. Çünkü Varlık'a göre "Güzelin formülü yok. Ancak güzelin tanımsızlığı çağımızda çirkinle yarışırılırken tanımlanır bir hale geldi. Ve bu çok ürkütücü."

Utku Varlık'ın resimlerinde genel olarak görülen yapı, kozmik bir boyut ya da mekanda dağılan fragmanlardır. Soyut bir espas ve şiirsellik vardır. Tempera tekniğinin yanısıra tuval yüzeyine çıkartma tarzında yapıştırdığı ya da aktardığı figürlerle resme çeşit katar fakat bu malzeme resmin ömrü konusunda da şüphe yaratmaktadır. Kompozisyonlarındaki kurguları itibarıyla fantastik bir sanatçıdır.

²⁰Tırnak içindeki Utku Varlık'a ait sözler 24 Ocak 2002 ve 24 Ekim 2002, Milliyet Kültür-Sanat ekinden alınmıştır.

6.6 Ergin İnan (1943)

" Resimler neyi söyler? Neyi anlatır, neyi çizer bunu bilemiyorum; bildiğim tek şey var: Resimler hep sorarlar. Resimler ressamın resim olmasıyla başlar. Benim resmim ya da düşüncem hep gönül olanı çizmektir-gönülde uyuyan, gönülde varolan insan gerçeği. Kim ki gönlüne gider, orada ellerin dokunamadığı, gözlerin göremediği resimleri görür, insanla kucaklaşır. Gözlerin en güzeli gönülde uyanandır. İnsanla böceği, böcekle insanı anlatırım. Sıçrayan çekirge ya da insan- onları çizerken hep kendi ürpertimi, kendi tedirginliğimi çiziyorum aslında. " ²¹

Ergin İnan resimleri fantastik resimler midir? Figürlerin, böceklerin, okunur ya da okunamaz yazılarla harmanlandığı, böceklerin birer mücevhere dönüştüğü resimler bir anlamda fantastiktir. Daha çok dışavurumcu olan bu resimlerde birbiriyle ilgisiz imgelerin yanyana getirilmesiyle İnan resimlerinde fantastik bir atmosfer yaratılır.

1967 tarihli Bruegel'e Saygı altında toplanan desen çalışmalarında ve 1968 yılındaki grotesk figürlerinde daha çok ekspresif yönü ağır basmaktadır. O dönemde kitapçıda Francis Bacon'un resimleriyle karşılaşan ve çok fazla etkilenen İnan'ın ilk siyah beyaz resimleri de bu etkilenme sonucu ortaya çıkmıştır. Daha sonra Mehmet Siyahkalem'in resimleri de onu derinden etkilemiştir. Özellikle eklem yerlerini belirgin kılan, bu arada da vücudun kas ve kemik dokusunun organik değerlerine ilişkin ayrıntılar sunan, oturmak, içmek, yürümek, ayakta durmak gibi eylemleri irdeleyen, bu doğrultuda gövdenin aldığı hareketlerle ayrımlı biçimlenişlerini aktaran figüratif desenler üzerinde yoğunlaşır. Üç figürlü kompozisyonlarında, teknik ve duyarlık birlikteliğine karşın figürlerin birbirleriyle ilişkilendirilme/me/leri, bir arada yaşayan bireyler arasında sıkça gözlemlenen yapay birliktelikleri yansıtabilir. Bir başka söylemle, bu desen çalışmalarında İnan, gövdenin fizyolojik özelliklerini ve eylemlerini araştırma temasını ön plana alırken, dışavurumcu yaklaşımını pekiştiren biçimlenişlere, özellikle de anlatımı vurgulayan ve ifadeyi kurgulayan yüz deformasyonlarına ayrıcalık tanıyacaktır. Deformasyona uğrattığı figürlerinde, kadın

²¹Ergüven, Mehmet, Ergin İnan, Enlem 80 Yayınları, 1995, s. 7

ve erkek figürü arasındaki detaylar neredeyse ortadan kalkmıştır. Tüm figürler belirgin özelliklerini yitirip neredeyse tek tip olmuştur. Bu çıplak kalabalıklarda Yüksel Arslan'da görüldüğü gibi cinselliğe ait belirgin göndermeler de yoktur. Bruegel'e saygıyı, onun cehennemini yeniden yaratıp yorumlayarak değil, tuhaf, çürüyüp dökülüyor izlenimi veren figürlerle yansıtacaktır.

1972 yılında yaptığı İnsan serisindeki gravürlerinde, figürlerin arkasına yazı ve böceklerden oluşan mektuplarını eklemeye başlar. Arka fondaki böcek kalabalıklarının önündeki insan kalabalıkları, kaba gülünçlükleri, tuhaf şakalaşmalarıyla yer almaktadır. Çıplaklık yaşamın vuruculuğuna karşı donanımsızlığı, ellerin başı kavramasıysa gerilimli eylemlerinin yarattığı savunmasızlığı simgeler.

1973 yıllarında İnan, Dachau Temerküz Kampı adlı gravür dosyalarını üretecektir. İnsanlığın en korkunç dramlarından alınan bir kesiti, sevgi, seks, yalnızlık, ölüm gibi insanlığın temel değerlerini içeren anlatımların bütünselliğiyle yansıtır bu gravürler. Ürpertiler... İnan'ın bu çalışmalarının teması, vahşetin karşısında çaresiz teslimiyetin yarattığı acının su üstüne çıkmasıdır. Tarihin yakıcı, yıkıcı, yok edici bölümlerini yansıtan bir büyük kıyımı, insanların, liderlerin ve devletlerin anlamsız hırslara tutsak olmalarının yaratacağı acımazlığı sunmaktadır. Bu baskılar İnan'ın Dachau Temerküz Kampı hakkında edindiği bilgilerin ışığında, olayların kendisine nasıl görüldüğüne, neler duyumsadığına, neler düşlediğine, neler hissettiğine tanıklık ederler.

İkonlar ve Yazmalarda kullanılan varakları tempera tekniğiyle birleştirerek 1975-1976 yılları arasında ahşap üzerine altın ve gümüş varakların yağlıboya ile birleştiği resimler boy göstermeye başlar. Ergin İnan'ın biçem arayışlarını teknik becerilerle donatmaya çalıştığını gösterecektir.

1976 tarihli Kim Ağlar? adlı desen çalışmasıysa, portre çalışmalarında özellikle otoportrelere ayrıcalık vermeye başladığı görülmektedir. İnan bu çalışmalarında yüzün organik katmanlarına ilişkin ayrımların araştırılmasına dayalı deformasyonlarla, gerçekötesi ve dışavurumcu fantastik portre yorumlarına eğildiğini gösterecektir.

İfadelerin ağırlık kazandığı bu portrelerde, tümüyle bireysellikten uzaklaşmakta, öznelleşmenin yerini doğrudan içselleşme almaktadır. Burada ortaya atılan içsellik, dokusal olduğu kadar ruhsaldır. Yaratıklaşan dış görünüm, bilinmezler karşısında duyulan korkularla özdeşleşmektedir. Portrelerinde, kadın ya da erkek figürleri eşdeğer ayrıntılar dışında ince ipuçlarıyla çözümlenmektedir. Portrelerinde, endişeli ve hüznü gözlerin arasında ıslak ve parlak dokularıyla dağılan küçük böcekler, kertekeleler, balıklar, çiğ damlacıkları belirir. Yüz, özellikle de burnun deformasyonu da aşan açılımı, bu açılıma katılan kabuksu bir böcek, bu bölgede, yüzde sanatçının bilinçli olarak yoğunlaştığını ve resmin anlatımının can damarı olarak yüzle yüzleşmeyi seçtiğini göstermektedir.

Daha sonraki yıllarda da Ergin İnan, *portre* resmi üretimini artırır. Karşımıza belirgin iki tema çıkar; *Portreler* ve *Mektuplar*. İnan'ın resimlerinde, el yazısı ile yazılmış satırlar ya da dizeler anlatımının bir parçasıdır, hatta İnan imzasına koşut bir göstergedir. Kimi zaman, okunan kitap sayfalarına alınmış bireysel notlar gibi katılır anlatıma, bazen resmin hemen üstünde altında yer alır, çoğu zamansa çevresini sarar. Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe olması çok da önemli değildir. Yazılar, resmin tasarımını gerçekleştiren leke ve çizgi sisteminin önemli elemanları olarak yapıtın içindeki yerlerini alırlar.

Farklı anlatımlar, ayrımlı konusal yaklaşımlar yer, renk ve görünüm değiştirseler bile bu simgeler İnan'ın resimlerinde süreklilik kazanacaktır. Bu aşamada, yazı, portre, böcek, embriyonik insanlar, berrak ve pırıltılı çiğ taneleri, renkli taşlar birer birer ya da birlikte resimlenmektedir. Önemli ve öncelikli olan değer, biçimi, insanı ya da sürüngenini, böceği varlık olarak belirleyen boyutlardır. Bu seri bir kadın portresiyle başlamakta, erkek portresiyle ikinci örneğini vermekte ve son yapıta cinsiyetin tamamen arka planda kalmasını gerçekleştiren yorumlarla ulaşmaktadır.

İnan resimlerinde göz ve hatta çoğalan gözlerle sürpriz karşılaşmalar, bir anda göz göze gelmenin tedirgin edici gerilimini pekiştirir. İnan'ın simge dünyasıyla dokunan tuvaleri arasında da gözler çoğalır. İkilem arasında gidip gelmeler, çoğalan bakışların içinde yeni sorguları açar. Birbiri üzerine bindirilmiş bakışları düşüncenin derinliklerine ulaştıran gözler, üst üste tekrarlanan gözler, . resimsel kaymaları anıştıran çoğalmalarla, suskunluğun derinliklerinde kilitlenmiş dudaklarla karşılanır.

Ellerin, özellikle avuç içlerinin çizgilerini anlamlandırmaya ve bunlardan yola çıkarak geleceğin izlerini yorumlamaya çalışmak, çok eski çağlardan beri süregelen bir uygulamadır. Avuç içindeki çizgilere yüklenen geleceğe dair işaretler arama, Ergin İnan'ın da ellere ve gizlerine yönelmesine yol açmıştır. Tılsımlarla, mühürlerle ve yazılarla dolu eller gibi Ayaklar da İnan'ın yarattığı gizemli düşsel dünyanın fantastik yorumları olarak yeniden anlamlandırılarak resimlenir. *İslam 'ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan El 'Fatma Anamızın Eli' ve ayak 'Hz. Peygamberin Ayağı' birer motif olarak değil, resmin kendisi olarak karşımıza çıkar.* Mühürler, sikkeler ve eski yazılarla bezemeli bir muska ya da nazarlık görünümü olarak betimlenen el, avuç içine açılan gözde yer alan portreyle, doğrudan doğruya sanatçının simgesini sunar. Eller'i Ayak izleyecek, insan ırkının varlığını açıklayan dinsel mitolojiler arasında en önemli sırayı alan Adem ve Havva ile bu yaklaşım yeni boyutlar kazanacaktır. Bu bağlamda dinsel tılsım olarak yaygın kullanım alanları olan semboller, İnan'ın çağdaş yorumları arasında öznel bir serinin örneklerini verirler.

İnan'ın böceklerinin tür olarak sayısal çokluk taşımadıkları gözlemlenir. Kertenkeleler, uğur böcekleri ve özellikle tüy kanatlı sinek türü böcekler, öncelikli yaratıklar olarak katılır İnan'ın fantastik dünyasına. Bunlar aynı figür resimleri ya da portreler gibi farklı seriler ve yorumlar içinde varsıllaşır.

Bir başka seri portrelerde karşımıza çıkan "ikon" esinlerini taşıyan yapıtlardır. Altın yıldız üzerine kazınarak ya da çizilerek yerleştirilen, geometrik bölümlerinin aralarına dağılan eski yazıların üstünde bir mücevher gibi parlayan böcekler anıtlar. Kendi içinde çoğalan portreleri, ortak duyarlılıklarının benzerliğine ve ayrımının göstergesi olan tasarımına yönelecektir. Eşit bölmelere ayrılan tuval karelerinde dizinler oluşturan portre resimleri ve Damla İçinde ve Görüntü Resimleri figürel yorumları kapsar.

İnan'ın uzun mektuplar serisi, tarihte yazıtlara, kitabelere ve fermanlara gönderme yapar niteliktedir.

Ergin İnan'ın yapıtları arasında böcekler varlıklarını her zaman korurlar. Bazı resimlerde yazıların arasına dağılırlar, kimi örneklerde yazılar böcekleşir, zaman zaman figürlerir çevresini sararlar, çoğu kez portrelerin içine ve içeriğine doğrudan katılırlar. Fakat doğrudan doğruya, konunun asal kahramanı olarak böceklerin ön plana çıktığı yapıtlar ayrıcalıklıdır. Bu seriler bazen eski kitap sayfalarının oluşturduğu kolajlar üzerinde yer alan açıklıkların derinliklerin, boşlukların merkezinde anıtlaşan böceklerden oluşur. Çoğu tahta üzerine tempera tekniği ile çarpıcı renkler arasından beliren parlak mücevher görünümünde resimlenirler. Tuval üzerine yağlıboya ya da akrilik olarak da örnekler verirler. Ergin İnan sanat yaşamının tümünde figür/böcek/yazı ilişkilendirmelerini yorumlayan yapıtların ressamıdır. Böceklerin makus kaderini değiştirmiş, öğrendiğimiz bu varlıkları eserlerinde mücevherlere dönüştürmüştür.

6. 7 Komet (Gürkan Coşkun-1941)

Komet, dışavurumcu anlayışın egemen olduğu figüratif yapıtlarıyla tanınır. Gerçekdışı düşsel bir mekanda tek renkli yüzeyler üzerinde insan ilişkilerini irdeleyen resimlerinde fantezi ile gerçek, düş ile yaşanmışlık içiçe girmiş durumdadır. Kendine özgü bir boyama yöntemiyle gittikçe siyah-beyaza dönüşen, gece görüntülerine yönelen resim yüzeyleri eskilik ve arkaiklik etkisi vermekte, zaman ve gerçeklik kavramları belirsizleşmektedir. Figürlü bir anlatımla yaşamın kendisi, hafif, uçucu, ele avuca gelmeyen bir çizgide onun resimlerinde düşlerle bütünleşmektedir.

1960'lı yıllarda ve Akademi dönemindeki çalışmalarında, Türk toplumunun çeşitli insan görünümünü, karmaşık ve kalabalık gruplar halinde, toplumsal eleştiri, toplumsal psikoloji ve toplumsal gerçekçiliğe açık bir anlatımı yansıtmıştır. Bu dönem resimlerinde en çok siyah rengi kullanmış, kırmızı, pembe ve sarı renklerle de ölüm ve acı temasını vurgulamıştır.

Toplumsal gerçekliklerle ilgili eserlerin yanısıra aynı dönemde bilinçaltının gizemli dünyası üzerine kurulu gerçeklikle de bağını koparmayan yapıtlar üretmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru Türk tipinin yerini batılı tipler, düzensiz, kalabalık figürlerin yerini tek figürlerle ikili yada üçlü figür grupları almıştır. Komet'in tuallerinde, ısrarlı biçimde işlediği temaları, ortak bir payda altında birleştiren olguyu tanımlamak, ilk bakışta kolay görünmez. Komet, insanların toplumsal yaşam içindeki konumlarını, karşılıklı ilişkilerini, "uzaktan yakına" getirerek sorgulamakta, insanın doğal yapısını belirleyen, beklenti ve umutlarını tükenmez kılan etmenlerin dünden bugüne pek fazla değişmiş gerçeğine ressamca bir bakış yöneltmektedir.

Resimlerde karmaşık bir sıralanma içinde insan figürleri yer alır; sanatçı bu figürlerini tanınmazlığın sınırlarına hapsedebilmek için, onlar hakkında bilinenleri yada bir tabloya kaynak oluşturacak görsel imge kategorileriyle çelişen yanlarını "bilinmez" in sınırına götürüp orada bırakabilmek için, zaman ve mekan kavramlarını silip atmaktan yana görünür. Zamanın ve mekanın, resimlerde birer biçimlendirme

elemanı olmanın ötesinde, bu elemanlara doğrudan gerek duymaksızın feda edilmesi, bütün zamanlar ve mekanlar için gerekli olabilecek çok boyutlu bir iletişime olanak vermektedir.

Komet'in bütün resimlerinde egemenliğini duyuran temel yaklaşım, "yaşanmışlığın izleri"ni yakalama çabasıdır. Komet, her şeyin ayrıntılarda gizli olduğunun bilincindedir. Rastlantılara gözlerini kapamak istemez; kağıt üzerine gelişi güzel dökülen bir boyanın, zeminle yaratabileceği uyumun, uzun bir çalışma sürecinden sonra elde edilebilecek kombinasyonları bastırıcı bir gücü olabileceği varsayımını gözardı etmekten kaçınır.

"...Bu duygu ressamı ne yapacağını bilmeyen kişiler arasında o kişileri kahraman seçerek ilerliyor resminde. Yeni düşün çevresinde bulunan ama aynı zamanda da uyanıklık durumunda olan bu belirsiz alanın içinde, alacakaranlık ışığı hakim ve bu ışık da büyük gölge panoları çıkarıyor ortaya ve birkaç tane de mucizevi renk notunu çınlatıyor. Komet'in kahramanlarının gölgelerinkine benzer bir varlıkları ve psikolojileri vardır. Bu uçucu yaratıklar, işaret kökenli yaratıklar öyle bir biçim edinmişler ki nasıl başkalarının hayatlarını kazanır, karaborsa işleri yaparsa onlar da o anda yarattıkları o anlık ihtiyaçları içinde bir biçim edinmişler. "Eserini dolduran manzaralar, kişiler, nesnelere, hayvanlar, düş, masal ve mitostan oluşan ortak bir kökten geliyor. Bu görüngüler bize gayet yakın, ilk bakışta onları tanıyoruz..."²²

Komet, peyzajlarına, Karagöz sanatından aldığı bir deyimle "göstermelik" demektedir. Doğa varsa bile "başka" olmuştur, rastgele ve sonsuz dekorlara, sözde manzaralara dönüşmüştür. İnsan yapısı olan şeyler, kısaca "dünya" diyebileceğimiz şey ise hemen hemen bütünüyle aradan çekilmiş, yok olmuş gibidir. Varsa bile yerinden edilmiştir ve kültür uzayı belirleyici anlamını yitirmiştir. Yapılar artık insanları biraraya getirmemektedir.

Komet'in figürleri karagöz perdesindeki gölgeler gibidir, göstermelik... Gerçekte var olmayan ya da var ama yok olan hayaller gibidir.

Özellikle 1970 yılları ve sonrasına ait resimlerde ise gruplaşmış figürlerde form ve renk dağılımları, zerleşme ve tozlaşmalar başlıyor: İnsanlar aralarında günlük

²²Roland Topar, Oktay Ahmet, Komet ve Öteki Komet, İyi Şeyler Yayıncılık, 1995

nesnel bulunması nedeniyle birbirleriyle kuramadıkları ilişkileri adeta böyle dağılarak alttan alta kurmaya çalışıyorlar, boşalan araları umutsuzca kendileri dolduruyor ya da dolduramıyorlar. İnsanların bir araya gelemediği, bağımsızlık içinde birbirleriyle ilişki kuramadığı yerde, sanki insan gövdesi dağılmaya yüz tutuyor. Sınır çizgileri aşıyor, ama yalnızca dağılma olarak. Kimi de figürün kendisi belirsizleşiyor, tayftaşıyor, kendi uzamına dağılıyor. Onun resimlerinde, birbirimizle kuramadığımız, büyüklerin çocukla kuramadığı ilişki ve “ ara” da kendini koruyan mesafeler, yalnızlık, yabancılaşma, figürlerde dağılmalarla varlığını bulmaktadır.

Komet'in resimlerinde evreni, saçma, gerçekdışı, karanlık, ve aynı zamanda da "humour" dolu; komik olağanüstü insancıl ama bir o kadar da melankolik, ve şiirsel. Gerçekle hayal arasında anıları su yüzüne çıkarıp gölgeler halinde resimlerinde bize sunmaktadır.

Komet'in resimlerinde nesnel bir anlatım vardır. Dışavurumcu, eleştirel ve kurgularıyla fantastik bir sanatçısıdır.

6.8 Erol Denec (1941)

"Resim yapan Türk, Doğu'dan bize ulaşan bir ışık: Erol Deneç. Onun kişiliğinde burada tüm Doğu'yu konuk ediyoruz. Deneç'in yapıtlarında kullandığı biçimler gizemlerle doludur; o bu gizemleri resimlerinin her karesinde mikroskop altında işlenmişçesine net ayrıntılarla, esinin ve ümitsizliğin oluşturduğu bir labirent gibi işler ve onun kendi dünyası, ustaca kesilmiş bir kristalin yüzeylerinden dağılan ışınlar gibi bu gizemlerde belirir. Doğu, insanın ruhu demektir, insanın kişiliğinin merkezi, insanlığın gelişimini sağlayan ışığın ortaya çıktığı yerdir ve insanın ruhsal gelişimi de bu ışığa ne denli yaklaştığına bağlıdır. Yaratıcı insan da Doğu demektir ve kültür tüm toplumlara Doğu'dan gelmiştir. İzleyici, Erol Deneç'in resimlerine baktığında bu eski mirasın izlerini, birkaç dakika içinde farkedecektir. Bunlar bizi Eskiçağ'ın filozoflarına ve Tanrı'yı arayan bilgilerine götüren izlerdir; insanlık, kendi görüşleriyle başbaşa, inzivaya çekilmiş bu bilgi ve filozoflarla başlamıştır ve onlar insanı yeni bir göreve çağırmışlardır; bu görev ruhtaki doğaüstü gücün, ruhun uçsuz bucaksız büyüklüğünün tanınması yolundadır. Erol Deneç, suskun bir insandır, o yalnızca resimleriyle, ya da kemaniyla dile getirdiği halkının eski ezgileriyle konuşur; bu ezgilerle doğup büyüdüğü diyara sıkıca bağlanır ve kök saldırdığı bu yerleri bizlere de gösterir, onun bu köklerine bizler de katılırız. Sanat geriye bakmak demektir; başlangıca, geçmişe yolculuk. öze inmek demektir. Geçmişe bakmadan sanat olmayacağını biliyoruz. Bu geçmişe bakış, "bugün"den kaçmak demektir ve sonra "arkaya dönüp bakmamak"tır; Sodom ve Gomorra'dan kaçarken Tanrı'nın buyruğuna uymayıp. yapmaması gerekeni yapan ve arkasına dönüp bakan; arkasına dönüp baktığı anda taşlaşan Hz. Lut'un karısı gibi gazaba uğramamak, aksine kurtuluşun bulunduğu mağaradaki meleğe doğru koşmaktadır. Birçokları derler ki insanlar yıldızlara uçuyorlar ve zannederler ki bu yeni bir şey ama bilecekler ki oradan da insanlar buraya geliyorlar. " ²³

Bu sözleriyle Ernst Fuchs, Erol Denec'i, aynı zamanda da Viyana Fantastik Realizm okulunun felsefe ve konularını anlatmaktadır. Akademide misafir hoca olarak bulunmuş olan Anton Lehmden'in yanında götürdüğü Denec desenleri, ona Viyana kapılarını açar. Ernst Fuchs'un çağrısı üzerine Viyana'ya yerleşen Erol Denec, 1964 gibi bir yılda, bir rüyanın gerçeğe dönüşünü yaşamıştır. Davet ve destek sonucu varılan Viyana'da, sanatı, doğal olarak grub paralelinde ilerlemiştir.

Denec'in resimlerinde bu akımın öncülerinden, özellikle Ernst Fuchs'dan ve Lehmden'den etkilenmeler görülür. Denec'de figürlerdeki deformasyon dozu daha fazla artmış ve resimlerine daha fazla renk girmiştir.

²³ Ernst Fuchs, Erol Denec'in kitabından. Geschrieben für die Ausstellung in Galerie Fuchs Wien, 1964

Erol Deneç Viyana Fantastik Okulu'nun çağrışımçı öğeleriyle Doğu felsefesine ilişkin tasavvuf inancının gizemini birleştirmeye çalışarak değişik kültür ve uygarlık birikimlerinden etkilenmekte, geçmişle geleceği birleştirmeye çalışmaktadır. İnsanlığa ait inançları çeşitli imge ve tasarımlarla zenginleştirerek fantastik bir evrene uzanmakta, görünmeyenden, görüne, düşlerden, özelemlerden gerçek olana uzanan bir yol oluşturmaktadır. Gerçeküstücülere özgü otomatizm ve meditasyon yöntemiyle Doğu gizemciliği, mitoloji, inançlar, astoroloji gibi evrensel insan değerlerini çeşitli simgesel motifler, figürler ve dokularla zenginleştirerek illüstrasyona varan çok ayrıntılı titiz bir işçilikle biçimselleştirerek "Burçlar" dizisi. "Evvel . ve Ahir" "şarap sunan saki" gibi adlar verdiği çalışmalarında simgeci. gizemli, büyümlü bir düşler dünyası yaratmaktadır.

Deneç'in, çeşitli kültür ve uygarlıkların birikimlerinden esinlenen resimlerinde insanlığın geçmişine, inançlarına uzanan zengin bir düş ve imge gücüyle beslenmiş bir evrene açılır. Avrupa'daki gökleri delen şatolardan, mitolojik atlara, kulelerde tutsak edilmiş prenseslere, doğu mimarlık ayrıntılarından anka kuşlarına, sonsuza akan ırmaklara, amazonlardan Venüs'e, su perilerinden everest tepelerine ve samanyoluna, planetlere uzanır. Fantastik görünümle sunduğu resimlerinde batıdan doğuya çok çeşitli imgeler kullanmaktadır. Peki bu imgelerin gerçek kaynağı nedir? Deneç'e göre bu imgeler bir çeşit duru görü gibi kendiliğinden çıkmaktadır. Sürrealistlerin oneirizmi ya da gündüz düşleri gibi belki de;

"Sanatçıya, daha evvel hiç düşünmediği fikir, beklemediği sanatsal malzeme (İnsprasyon) akıyor. Derinden coşup fıskıran, şaşırtan bu insprasyon deryasının, kendi fikri çabasından olmadığına inanıyorum. Ben belli yerlerin özel kabiliyetleri manyetik etkilediğine inanıyorum. Hatta yüzyıllar önce ölen kişilerin, şuur bilinçlerinin, tecrübelerinin kozmik hafızada saklandığını, benzer kabiliyetteki hassas bireylerin saklı bilinçle iletişim kurabileceğine inanıyorum. Sanatçılar bir bakıma insprasyon alan özel kabiliyetler. Onlar çok hassas alıcı istasyonlardır. Müzik ve resim yapan, medyum yapıdaki çok sayıda sanatçı bu tezi destekler. "²⁴

Erol Deneç'in kendini gerçek yaratıcının elinde bir alet olarak görmesi, özden gelen ilhamlar, estetik hazlar, vizyonlarla gelen görüntüleri değerlendirdiğini

²⁴ Erol Deneç, Beugung ins Urbild (Malerei und Grafik) Şuur Altına Eğilme, 1974, Viyana .

söylemesi, resimlerinin yanısıra kendine de fantastik öğeler katmaktadır. Kozmik hafızada saklanmış bilgilerin ve geçmiş zamanların yeteneklerinin bilgilerini size aktarması ve bunların da görüntülerle resme aktarılması Denec için imkansız değildir. Hatta Semavi Bir Senfoni eşliğinde, içine girdiğini hissettiği sisin Leonardo Da Vinci ile bütünleşme hissini yaşaması bizim için bir çeşit fantazi ama Denec için gerçektir. Onun gerçekleri fantastik öğelerle yüklenerek resimlerine aktarılmaktadır.

Anton Lehmden, Ernst Fuchs, Erik Brauer, Rudolf Hausner gibi fantastik akımın ünlü sanatçılarıyla birlikte ve kişisel çok sayıda sergide etkinlik gösteren Erol Denec, 26 yıl aradan sonra ülkesine dönmüştür. Viyana Fantastik Realizm Okulunda bir grup etrafında toplanan sanatçılar arasında yurtdışında sadece eserleri ile para kazanan Denec, döndüğünde yalnızlık ile karşılaşmıştır.

Doğunun masalları ve antik Yunan mitolojilerini, mevlana ve öğretilerini resimlerinde ince ayrıntılarla işleyen Denec'in resimleri fantastik özellikler taşır. Okunurluğu açısından bazı resimleri nesnel, bazıları ise öznel özellikler taşımaktadır.

6.9 Metin Talayman (1939-1999)

Metin Talayman, insanın içsel yaşantısındaki çeşitli yoksunluk duygularını, gizemli mekanlar ile özdeşleştirerek yoğun renk alanları ile resmetmektedir.

Resimlerinde, kent yaşamının çelişkili ve boğuntulu açmazları içinde bunalmış olan günümüz insanının dramını, anlatımcı bir resim diliyle dışa vurur. Yaşam, Talayman'ın resim dizilerinde bir tiyatro sahnesi gibidir. Orada her şey, gerçeklik boyutları içinde ele alınır ve yansıtılır. Fantezi ve imge zenginliği, Talayman 'ın resimlerinde belirleyici öğelerin başında yer alır.

Metin Talayman, yabancılaşma, odalar, mahkemeler, yargı, yeraltından notlar, bay Dortiden mektuplar, şehir ve insan, bay Di, süreçler, karanlığın içine doğru gibi isimlendirdiği resim serilerinde, insan ve toplumsal ilişkilere göndermeler yapan tavrı ile dışavurumcu, kurgusu ile fantastiktir.

" Uyku ile uyanıklık arası bir durumdayken, henüz derin bir uykuya girmeden parmaklarımı yavaşça oynatıyorum. Çokçası kendiliğinden oluyor bu. Konuşmak istersem hırıltıya dönüşüyor, ses buğuya, buğu ağlayan çocuğun gözlerine, gözler eriyen çeliği çağırıştırıyor ve size dalgalar halinde gelen şeyi saptıyor gövdem. Bu saptayış, eşyanın bir süreç olduğunu, görsel bir enerji süreci olduğunu öğretiyor. Bu resimdir.

Mekanik ilişkiler çağımızı vurguluyor. Bu ilişkiler altında gerçekleşen ve üretilen sanat eserlerinin gideceği nokta, İnsanın sezgisel yaşamını ve insancıl değerlerini, sevgi ve benzeri doğal yaklaşımlarını zedeler ve giderek bütünü ortadan kaldırabilir. Aslında sanat eseri yapıldığı an özgür ve bilinçli bir olaydır. Somut bir karşılığı olmalı; bir eşya diğerine indirgendiğinde, sanatçı kendi özüne yabancılaşıyor. Bir yandan gelişirken, öte yandan çökmekte olan evrenimize eşlik eder sanat. Özünde eleştirel çelişkiyi de varlar. Bu varoluş su gibi, sürekli bir ihtiyacı karşılamak zorundadır. Karşılamaktadır...

İyi, sevimli, çılgın, çocuksu yanlarımızın yanı sıra, yaşamımızın kanlı, çirkin, sevgiden yoksun bölümleri de eserlerimin temel öğelerini oluşturmaktadır. Çağdaş olmak, bir bakıma mekanik ilişkilerin insanlık dışını eleştirmemekle mümkün olabilmektedir. Fazla komik olmamakla birlikte bizi şaşırtabiliyor. Günlük yaşamımızdaki parçalanmaların acıklı bir görüntüsüdür bu ve giderek resimlerimdeki şeylerle ve insan gruplarıyla, çok yakın ilişkiler içindedir. Üzücüdür ki insanlığın önceden belirlenmiş bir hedefi yoktur.

İnsan geçici şeylerle ilgilenir. Onları kendine iş-güç edinerek dünyadaki yerini belirler. Böylece ekonomik yazgısı kendisinin, kendisi de ekonomik yazgısının bir sonucu olur. Ben de sanatçı olarak açıkladığım değerler ve ürettiğim eserlerin

bütününden başka bir şey değilim.

Yaşadığımız çağdaş toplum düzeninde İnsanlar, sahip oldukları ekonomik koşullarıyla değerlendirilirler. Her şey mal değerine indirgenmek zorundadır. Toplumumuzdaki her hangi bir insan, kişiliği hakkında bilgi verirken ekonomik durumunu temel alır. Kendini bir anlamda pazarlar. Ne denli değerliyse, o denli kazanır. Kazancı kişiliğinin kendisi olur. Bu belki hoş görünmeyebilir ama eğitimle kazandığımız bu kişilik, organize bir toplumda fazla acıklı değildir. Zaten bireyler bunu severek kabullenmişlerdir. Rastlantıyla, eleştirinin özürsüz sürüşmesidir bu. Aynı bireyler devletten sosyal eşitlik, adalet falan isterler. Ama yaşamın sanatla ilgili bölümünde ne eşitlik, ne adalet, ne de sosyal vesaireler vardır. Resimlerimi izlerken, yeniden düşünmeye başlayacağınız bir ara aşamada, karbon moleküllerinden size uzanan mız mız bir sese rastlayabilirsiniz ve rastlantı olan rastlantı sandığımızdır.²⁵

Metin Talayman'ın , “ Savaş Herkesi Kalbinden Vuruyor“ isimli resmin arka fonunda bir şehir silüeti görülmektedir. Bu şehrin sağ tarafında siyahın, sol tarafına ise beyaz rengin hakim olduğu yapılar yer almaktadır. İyilik ve kötülük gibi, siyah-beyaz iki ayrı alan oluşturulmuştur ve beyaz alanın üstünde siyah bir güneş asılı kalmıştır. Güneşin altında iki figür gökyüzünde savaşmaktadır. Onlar gökyüzünde savaşırken, yeryüzünde azrailin orağı kol gezmekte, can hasadını azrail olmuş insanlar yapmaktadır. Resmin ortasında, merkezde bir kadın bacaklarını açmış yatmaktadır. Savaş bazılarını kalbinden vururken bazılarını ise başka yerinden vurmuştur. Savaşın getirdikleri, ölüm, acılar ve insanlığa yapılan saldırı tecavüz etme-uğrama olayı ile sembolleştirilmiştir. Solda yer alan figür, Munch'ın Çılgınlığını andırmakta, çaresizlik çılgılık ile ifadesini bulmaktadır. Ve maskeye benzer yüzler, ölü yüzler ya da sahte yüzlerdir.

Metin Talayman'ın “Mahkemeler“ ve “Odalar“ serilerinde benzer yaklaşım görülmektedir. Adeta yolunu kaybetmiş, şaşkın insanlar karanlık koridorlarda yolunu aramakta ya da adaletin keskin ışığı altında savrulmakta, havalarda uçuşmaktadır. Açık ve koyu, karanlık ve aşırı ışık, tezatları vurgulamaktadır. İnsanın odalarda, koridorlarda, bitmek bilmeyen yolculuğu ve açık kapıların keskin ışığı, kocaman odalarda küçülüp çaresizleşen insan figürleri bu resimlerine egemen olmaktadır. Işık aynı zamanda sürekli değişkenliği de sembolize etmektedir.

²⁵ Metin Talayman, 10 Aralık 1991, Berlin, Görsel Sanat Dergisi, Şubat 2001 sayısı

Ayna, Masa ve Kağıtlar'ın uçtuğu resimleri, Süreçler dizisinin devamı olup, her bir eleman zamansızlığın "Tekilliğini" vurgulamaktadır. Zamanın ivme farklılığı son yıllardaki resimlerinin özünü oluşturmaktadır. Talayman, evrende kendi adıyla ilgili .bir boyutta devindiğini, Olay Ufku'na resimsel bir anlatım kattığını düşünmektedir.

Israrlı tebessümlerden oluşan son portrelerinde, bir jiletle kesilip parçalanmış tahayyülün, melankolik belgeleri olarak algılanabilir.

1972 yılında burslu olarak gittiği Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi sonrası da Berlin'e yerleşen Talayman 1998 yılında Türkiye'ye dönmüş, bir yıl aradan sonra ise yaşama veda etmiştir. Bizde yaşamını yurt dışında sürdüren sanatçıların yapıtları pek fazla tanınmamaktadır. Yaşadıkları ortamda yaşamlarını eserleriyle sürdürebilseler de Türkiye'de onları yalnızlık beklemektedir.

Metin Talayman'ın resimlerinde okunabilirlik daha çok öznedir. Ekspresif tavır içinde olan Talayman'da kompozisyon kurgusu itibarıyla fantastiğe açık bir sanatçıdır.

6.10 Ertuğrul Ateş (1954)

Ertuğrul Ateş, Doğayı, tanrıyı ve kendi benliğini sorgulayan soyut ve evrensel niteliklerle yeni biçimler, birleşimler ve çılgınca yaratıcılık örnekleri veren yapıtlar üretmektedir. Sıradan olanla kutsal olanın çelişkili ikilemini şaşkırtıcı ilişkilerle ortaya koymakta, şiddet, huzur, coşku veya lekesiz saflık ile duygu gibi birbirine zıt değerleri bir arada varetmektedir. Açık kompozisyonlar içinde özgünlüğü ve sonsuzluğu ifade etmekte, rüyalarda görülen imge ve hayaller ürkütücü fantaziler özgürlüğü oluşturmakta, yarı insansal yarı hayvansal özellikteki yaratıklar doğal ile yapay olanı göstermektedir. Pek çok resminde tekrarlanarak bir motif olarak kullandığı "kurdele" ile sanatçı kendini ifade etmekte onu kurtuluşun gücü olarak görmektedir. Düşsel yaklaşımları, dogaüstü düşünceleri ile biçimlendirdiği tuvalerde bu büklümlü kurdele ögesi yerine göre saflığın, yerine göre masalsı bir anlamın, bazen de gerçeğin bir simgesi olarak kullanılmakta, resmin egemen rengine karşın resmin dokusu ile fantastik figürleri birbirine bağlayan bir işlev yüklenmektedir.

" Sanatın başlama noktası bütün büyük sorulara cevap aramaksa, sanatçı cevabı aramaya kendinden başlamalı. Resmin bana verdiği her cevap başka bir soruyu doğuruyor"²⁶ diyen sanatçının en çok ilgisini çeken sorular; aklın çözemedikleri. Kâinat, uzay ve dünya dışı zeki yaşamdan, şamanın, büyücünün, simyacının alanına giren sırlara kadar uzanan bir ilgi bu. Tuvalinde düşler âlemine davet eden, 'kahve falı' resimlere dönüşen bu resimler, adlarını bile, efsaneler, söylenceler, rüyalardan alıyor. Tuvalle kurduğu özel diyalogdan beslenen resimlerini, "Bu sürecin başında ben, tuvalin üzerinde tesadüfi bir doku oluşturarak o sonu belli olmayan yolculuğa çıkıyorum. Bu serüvene koyulur koyulmaz, resimle aramda bir bilgi alışverişi başlıyor adeta"²⁷ sözleriyle anlatıyor. Bu diyalog kurulmadan,

²⁶ Radikal Kültür Sanat 17 Haziran 1999

²⁷ Tınak içindeki yazılar. Radikal Kültür Sanat'tan alınmıştır. 17 Haziran 1999

yaratıcının kendi dilini oluşturmasının mümkün olmayacağını belirten Ateş'e göre diyalogu kurmaninsa tek bir yolu var: İçe bakış...

İnsanoğlunun vardığı gelişme noktasında ikinci bir rönesansın gerektiğine inanan Ateş, bu bilgiyi oluşturmaya gönül vererek insanlığı daha zgr kılmayı amaçlayanların sayısının da giderek arttığı kanısında: "Postmodern hayat, teknoloji ve iletişim çağı global bir düşünce biçimi yarattı. Batının teknik bilgisi ile Doğu'nun eski çağ kültürlerinin düşünce yapısı çok hızlı bir biçimde birbirine yaklaşıyor. Teknoloji sayesinde her şey gözümüzün önünde olmaya başladı. İşte bu ortamda devrim, toplumsal değil bireysel olarak gerçekteşmek zorunda."

Ertuğrul Ateş'in resimlerinde daha çok sürrealizmin izleri grlmektedir. Vizyonel görüntüler halindeki bu resimlerde, geçmiş çağlardan, dinlerden, efsanelerden izler, esintiler, mitolojik tiplerin ilahlaşması grlmektedir. Figürler deforme edilip yeniden şekillenmektedir. Kullandığı semboller çoğunlukla kendi yarattığı sembollerdir ve resimlerinin okunabilirliği özneldir. Resimlerinde sürrealist platformda, romantik dışavurum ve mistik düşünce yapısı, simgelerle, kozmik oluşumlarla harmanlanmıştır.

6. 11 Mustafa Horasan (1965)

Mustafa Horasan düş ile gerçeğin içiçe geçtiği, zengin imgelerle yüklü resimlerinde, cinselliği pornografi düzeyine varacak kadar ileri götürmekte, bilinçaltına atılmış hayvansı dürtüleri ön plana çıkarmaktadır.

"İnsanın yalnızlığını, kendi içindeki ve hayatla ilgili problemlerini anlatıyorum. Resimimde, insanın korkuları, gerginlikleri, cinsel hayatı var. Hayatı resimle sorgulamayı öğrenmeye çalışıyorum. Kendi hayatımdaki yoğunluktan yola çıkıyorum. Net de birşey koyamıyorum. Şunun için bunu yaptım, bunun için bunu yaptım diyemiyorum. Sezgilere dayalı içten gelen birşey yapıyorum. Psikiyatristin koltuğuna yatıp bunların nereden çıktıklarını bilmek istemiyorum. Formülü olmayan birşey yapıyorum. Yaratma, gerilimi içinde barındırıyor zaten. Maceradır. Heyecanlı olmalıyım. Resim benim için heyecan demek. Resim bitmek zorunda, bir dinamiği olmak zorunda. Hayatın kendi değişimi, resmin de kendi dinamiği var. Bu ikisini birbirine karıştırmak çok heyecan verici."²⁸

Freud'un kuramlarında tüm psikolojik sorunların temelinde bastırılmış cinsel dürtüler yatmaktadır. Tatmin edilemeyen bu dürtüler, saldırganlığa, psikolojik hastalıklara ve sapkınlıklara yol açmaktadır. Horasan'ın resimlerinde de, tüm sapkınlar oldukları yerden fırlamış ve adeta onun resimlerine üşüşmüştür. Horasan'ın resimlerinde, cinsel fantazin her türlü tatmini ya da tatminsizliği kol gezmektedir.

Düşleri eylem sahnesine taşıyan yarı gölgeli yaratıkları, devindikleri mekanda en kaba, hayvansılıklarıyla geçit yapmaktadır. Herşeyin düş mantığına göre kurulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yine bu sebepten ötürü dış dünyaya böylesine açıkça gönderme yapılmasına karşın, figür ile soyut arasında net bir ayırım yapılmadığına tanık oluruz. Horasan'ın figürleri "figürümsü"dür. Horasan için temel çıkış noktası, belirsizliğe mahkumiyet, biçimsel olmanın çok ötesinde, mekanda cinsel kimliğe kadar yaşamı tüm boyutlarıyla kuşatan evrensel bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır burada; bedenler, aslıyla sureti arasındaki sınır çizgisinin

²⁸ Horasan, Mustafa, Milliyet Sanat, 2 mart 1997.

silindiği gölge yaratıklar, hemen hepsi "istençsiz düşünceler" in uzantısındaki gündüz düşünüyü anımsatır

Kompozisyonlarının çoğunda figürler maskelenmiş gibidir ya da Hacivat-Karagöz sahnesinin tiplmelerine benzerler. "Horasanın tüm yapılarındaki hayvan yüzü premature yaratıklar; bedenlen güdük kalmanın yol açtığı aşşğılık duygusunu cinsel güç ve fantezileriyle dengeleyip hemcinslerine meydan okumaktadır. "29

Horasan'ın cinsel içerikli resimlerinde bazı sembollerin kullanılması süreklilik göstermektedir. Maske arayıcılığıyla insani kimliğinden kolayca soyutlanmaya hazır yaratıklar durmaktadır. Eğitilmiş ve bastırılmış insan, tüm atıp ve utanma duygularından maskelenerek soyutlanmaktadır. Abartılmış cinsi Kimliğiyle hayvan-adam, Boynuzumsu kulak, kuş, balık, çift sağ el, tekerlek ve bu gibi sembollerin hemen hepsi erkeklik ve cinselliğe göndermelerde bulunmaktadır. Horasan için hayvan-adam imgesi, eros ile seks arasındaki hassas sınır çizgisinin sendelemeye başladığı yerdir. Çünkü erotik yaşantı, insanoğlunun hayvansı kimliğine yönelik baskının kandırılmasıyla hayata geçen-hayvan olan ise, usun geçerliliğini yitirdiği evrede her türlü cinsel fantezinin meşruiyetiyle noktalanır. Sapkınlığa kapalı cinsellik doğmadan ölmeye mahkumdur; cinsel edimde, insan olabilmek için hayvanlaşırız. Horasan'a göre doğallığını başka hiçbir yerde bulamadığımız erotizm "acıısıyla, çığılığıyla, sapkınlığıyla, biz olduğumuz içimizi parçalayan yüzümüzü kızartan" şeydir.

Mustafa Horasan'dan önce bol phalluslu, vulvalı, grotesk figürlü resimler yapan Yüksel Arslan ile Horasan'ın birtakım ortak noktaları bulunmaktadır. Döneminde bu tarz resimlerle çıkış yapan Arslan gibi, Horasan da çıkışını bu tarz resimlerle yapmıştır. Arslan'ın, 1967'de Ankara Fransız Kültür Merkezinde, müstehcen olduğu iddiasıyla savcılık takibatına uğrayıp el konulan resimleri gibi, Horasan'ın da İş Sanat Galerisi'nde 13 sanatçının katılımı ile açılacak "Harem" sergisindeki resmi serginin genel kavramına ve kurumun etiğine uygun bulunmayarak çıkarılmıştır. Buna diğer

²⁹ Ergüven, Mehmet, Mustafa Horasan, Art Grup, 2003.

sanatçıların tepkisi sergiye topluca katılmamak olmuştur. Mustafa Horasan serginin iptal edilmesine tepki gösteriyor ve “Nasıl resim yaptığı belli olmayan biri değilim, bu nedenle böyle bir şey beklemiyordum” diyordu. Mustafa Horasan’ın nasıl resim yaptığı belliydi ama sergiyi düzenleyen İş Sanat Galerisi yönetimi, resmi sergi salonunda görene kadar haberdar değildi sanırım.

“Sakıncalı resim”, beş sanatçının katılımıyla Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPDS) merkezinde, bir anlamda tepki olarak sergilendi ve serginin açılışında dernek başkanı Mehmet Güteryüz konuşmasında “Sanatın özgür alanını sanatçıların oluşturacağına inanarak, derneğimizin alanlarında bu sergiyi gerçekleştirmekten onur duyuyoruz” demektedir.³⁰

Ne var ki, Gündem yaratan bu sakıncalı resim “Bir Hadımağasının Hazin Sonu”, ABD’li çağdaş fotoğrafçı, Joel-Peter Witkin “Testicle Stretch with the Possibility of a Crashed Face – Ezilmiş Bir Yüz Olasılığıyla Testislerin Gerilmesi” adını verdiği yapıtının, aynen tuvale aktarılmıştı idi.

Erotizm, fetişizm, oral seks sahneleri, heteroseksüel ilişkiler, sapkınlıklarla dolu resimlerden sonra Horasan, Yüksel Arslan gibi sosyal içerikli konulara yönelir. Daha bir genel bakış açısıyla, “İstila - Invasion” sergisi ve resimleri gelir. İnsanın ruhuna yerleşen kötülüğün, belleğin kötülük karşısındaki çaresizliğini, savaş görüntülerinden hareketle kurguladığı resimlerinde sorunsallaştıran Mustafa Horasan, beden ve belleğin acıya direncini imaj ve belgesellerden edindiği karelerden süzerek yeni baştan yapılandırır. Bu resimlerinde, daha yumuşak, daha saydam daha yalın olmayı hedefler, bununla ilgili şöyle demektedir;

³⁰ Prof. Bayhan, Mehmet, Fotograf üzerine yazılar,
<http://www.fotograf.net/alanderinligi/sakincali/index.html>

"Zaman içinde farklı bir resim tekniği geliştirdim. Bu teknik bir süre sonra önümü kapatmaya başladı. Tekniğin özgürleşmesi lazımdı. Çünkü giderek teknik beni zorlamaya, esir almaya başladı. Bu sergiyi onun için yaptım. Bu resimler çok anlık resimler. Taze resimler. Daha yumuşak geçişler, yağlıboyaya, suluboyaya dönüşen şeyler var. Üst üste akrilik sürmek değil de daha bir saydamlık, daha bir yalınlık olsun istedim bu sefer. İçimden gelen bunlardı."³¹

Son resimlerinde daha çok ekspresif bir yapı sergileyen Horasan, mekan kurgusu ile yine de fantastik bir havayı aktarmaktadır. Horasan'ın sembollerle kurulu fantastik resimleri okunabilir, nesnel özellikler taşımaktadır. Gönderdiği çağrışımlar hala eğitemediğimiz ve belki de varlığımızın devamının da en büyük sebebi olan hayvani yönümüze göndermeler yapmaktadır.

³¹ Milliyet Sanat, 2 Mart 1997

6.12 Mehmet Uygun (1964)

Mehmet Uygun'un resimlerinin hakimi, her türlü renkte, sarı, yeşil, turuncu, mavi, pembe, kel kafalı, koca gözlü, dönüşebilen yaratıklardır. Yaratık kavramının çağrıştırdığı gibi korkunç değildir bunlar, hatta sevimli bile sayılabilirler. İnsana benzeyen ama insan olmayan, insanlar gibi yaşayıp devinen bu yaratıklar Mehmet Uygun'un düşsel varlıkları, cinleridir.

Uygun, bu cinlerin, çocukluğunda, anneannesinin evindeki kuyudan çıktığına inanıyor. Resimlerinde de çoğu zaman kuyudan çıkmaya devam eder bu cinler. Onlar kuyudan çıkar ve kuyudan çıkanları Mehmet Uygun resmederek, geldikleri gezegene geri gönderir. Bu dünyaya ait olmadıkları için gölgeleri de yoktur.

Mehmet Uygun'un cinleri, Uygun'a göre, enerji varlıkları ve bazıları yersel enerjiyi, bazıları ise göksel enerjiyi temsil ediyor. Göksel enerjiye sahip olanlar, kanatlara sahip, kanatlı deniz kızları, peri kızları, balıklar...

Bir masalın kurgusu gibi kurgulanan Uygun resimlerinde, çocukken dinlediğimiz masallara ait çağrışımlar görürüz. Onun tiplerini şaşırtıcı ama iğrenç ya da korkutucu değil. Bilindik bir dünya kurgusunda, genellikle sıcak-soğuk karşıtlığında oluşturulan çok renkli tuvaler, bir lunapark havasını çağrıştırır. Richard Dadd'in perilerinin dünyasal ortamlarda dolaşıp durması gibi, onun cinleri de bizim bildiğimiz mekanları dolaşır, oynaşır. Bilgisayar oyunlarındaki ya da oyuncakçı mağazasındaki, prototipleri çağrıştıran bu figürler, kent görünümünün sembolik dokusu ile zaman ve mekan sınırlarını belirler. Tiplerinin öznelliği gibi, konuların okunabilirliği de öznelidir.

6.13 İfadelerini Güçlendirmek İçin Fantastik Öğeleri Kullananlar Ve Diğerleri....

“Benim resimlerim Fantastik değil. Fantastik öğelerden çok fantastik konsepti kullanıyorum. Resimlerimde belirgin bir mekan kullanmıyorum. Bu pratiği anımsatan fakat soyut görünen bir mekan. Ölçülü bir fantastik bu. Resmin içine güncel, belirlenen, realitenin dışına bir takım resimsel ilişkileri taşıdığım için fantastik denebilir yoksa doğrudan doğruya fantastik bir yapısı yok. Gerçeğin ve bilinçaltının anlatılmasına yönelik öğeleri kullanma durumunda kaldığımda ister istemez resmin içine fantastik öğeleri de koyuyorsunuz. Buna gerçek öğeler de diyebilirsiniz, sürrealistlerin kendi bilinçaltlarına esas gerçek budur demeleri gibi....”³²

Prof. Kemal İskender'in de belirttiği gibi, bazı sanatçılar, salt anlatıma katkı amacıyla eserlerinde fantastik unsurları kullanabiliyorlar. Genel yapıları itibariyle fantastik olmasa da fantastik öğeleri kullanan figüratif-dışavurumcu, Figüratif gerçekçi, figüratif eleştirel gerçekçi sanatçılarımız da vardır.

İnsan figürünü anıtsal bir biçim anlayışı içinde vermeye çalışan Kemal İskender (1949) figürü biçimsel bir "nesne" olarak değil, fizyolojik, toplumsal ve psikolojik boyutu ile "insan" olarak ele almaktadır. Gergin, dinamik bir yapılanma içinde, özellikle kadın figürlerine yüklediği erotizm ile mekansız ortamlarda insanın değişik durumları sorgulanmakta, yaşama dair izler ve sorular karşımıza çıkmaktadır. İnsana, yaşama, düşüncelerine, hislerinin anlatılmasına dair, ifade ağırlıklı bir anlatım biçimine sahiptir.

Resimlerinde karmaşık bir kurgu içinde yer alan figür aracılığı ile insana özgü duyguları, düşleri, korkuları, bilinçaltının dışavurumunu sağlamakta, deformasyona

³² Prof. İskender, Kemal-Gölnur Koç röportajından, 2006, ses kaydı mevcuttur.

uğratılmış parçalanmış bedenlerle veya figürle organik bir biçimde birleştirilerek bütünleştirilen çeşitli hayvan ve nesnelere farklı anlamlar yüklemekte, trajik ürküntü veya korku gibi psikolojik çok boyutlu bir içerik kazandırmaktadır. “Arnolfini Kendini Seyrederken“, ya da “karşılıklı gösteri“ de, “Talihli Niyetçi“, “Nerden Geliyoruz“ sorusuna cevap aramakta, kadınlar ise “Yahudi Menuhin’in Kadınları Çıldırta Keman Resitali“ ni dinleyip, çıldırta. Gergin, heyecanlı, erotik ve fantastik resimlerdir bunlar.

Figür soyutlamaları ile oluşturduğu yapıtlarında bireyselliği ile toplumsal tasarılarını birleştirerek ortaya koyan Mustafa Ata (1945), kişilikleri gizli kalmış renk çizgileri ile şekillendirdiği figürleri uzaysal bir espas içinde çoğu kez silüetler şeklinde ele almaktadır. Bir dönem belli- belirsiz bir mekan kurgusuyla, figürü, yaşamın sorgulanmasına dair işlediği resimleriyle Mustafa Ata da fantastiktir. Daha sonraları mekan tamamen ortadan kalkmış, resimleri çok fazla grafiğe kayarak şablonlaşmıştır

Uzam-Zaman ve Boşluk sorununu irdeleyen Ekrem Kahraman (1948) gerçeküstücü bir yaklaşımla evrenin varoluşu ve yokoluşu arasındaki metamorfizmini analiz etmeye çalışmaktadır. Metafizik anlamlar da yüklenen yapıtlarında insanların terkettiği çorak toprak ve rüzgara tutulmuş taş, toprak gibi nesnelere resmin genel öğelerini oluşturmakta, bu görünen öğelerin ötesinde içgüdüsel olarak ortaya konan fantastik imgelerle kompozisyonlar zenginleştirilmektedir. Geçmişte yaptığı Çukurova peyzajları ile de şiirsellik bağlamında bulunan bu resimlerinde doğaya ait nesnelere birer gösterge olarak kozmosun atmosferik oluşumunu işaret eden yaratmalardır.

Gerçek dünyasının gerçeküstücü bir üslupla yanılsamalarını yapan Nuri Abaç, (1926) Minyatürlerde gördüğümüz şematik anlatım, istifleme, saydam renk dokusu ve renkli dekoratif öğeleri resimlerinde yeniden yorumlamakta, ele aldığı her konuya, düşsel ve masalsı bir hava katmaktadır. Gündüz düşleri, nostalji ve ince bir alay, resimlerinin özünü oluşturmaktadır. Çarklı boğaz vapurlarının çarkı felek çarkları tekerleğe dönüşmüş, kimisi körüklü kimisi yelkenli vapurlar , sırça köşkler, lokomotifler, kubbeli kameriyelerde aşklar, renk renk bezemelerle süslü balıkçı gemileri, at başlı gemiler, eski bakırcılar, parklar neşe içinde geçmişe duyulan özlemin düşsel masalsı bir anlatımıdır. Düz çizgiye yer vermeyen karmakarışık yarı hayvan, yarı insan görünüşlü yaratıklar, mitolojik varlıklar, savaş arabaları, kaçışın

simgesi bisikletler, tarihsel olayları Hitit kabartmaları kıvrır kıvrır, salkım saçak çizgilerin yarattığı fantastik kurgular, içinde geleneği çağdaş sanat yapıtlarında yeniden anlamlandırmaktadır.

Burhan Uygur kendi kuşağı içinde öne çıkmış fantastik gerçekçi bir ressamdır. Onun resimlerinde anıların yaşanmış olayların çok önemli payı vardır. Geriye dönüşler, nostaljik yaklaşımlarla yaratıcı duyarlığı içinde gerçeklerle düşleri çocuksu bir üslup içinde birleştirip, insanı hayal dünyasına sürükleyen yapıtlar üretmiştir. Düşünceler düşler ve bunların gerçekteki yansımaları resimsel fantazilere dönüşürken birbirine karışmaktadır. Onun resimlerinde gerçektışı ve yaşamla bağlantısı olmayan hiç bir öge yoktur. Bu gerçek görüntüler ve nesnelere ondaki düşünsel kökenli motifleri ortaya çıkarabilen bir fantazi yaratmaktadır. Soyutla somut, duygu ve düşünce, coşku ile hüznün, düzen ile uçuşkanlık ince bir çizgide keşşerek tüm bu karşıt öğelerle sanatı ile yaşamı özdeş kılmaktadır. çarpıtılmış figürler, rengi kullanımındaki ustalığı kendine özgü çarpıcı yaklaşımı ile biçimsel bir yetkinliğe de ulaşmaktadır.

Cihat Burak (1915) Toplumsal çelişkileri, yozlaşan değerleri eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla yorumladığı fantastik resimleriyle tanınır. Cihat Burak'ta Cihat Özegemen gibi, Akademi, mimarlık bölümü mezunudur. Cihat Burak, toplumun ve bireyin içinde bulunduğu çelişkileri, bir halk sanatçısının önyargısız duyarlığıyla yorumlayarak açık bir anlatım ve fantastik bir yaklaşımla tuvale aktardı. Yapıtlarında işlediği konuları halkın espri anlayışından kaynaklanan eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla ele aldı, naiflere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla işledi.

Rönesans resminin geleneksel kurallarını Roma Güzel Sanatlar Akademisinde sevmiş ve benimsemiş olan Teoman Südor (1943) gerçeküstücü yorumlarını biçimsel bakımdan Rönesans manzara geleneği için de kurgulamakta, suskun, düzgün görünümüyle ince titiz işçiliği ile binlerce yıllık doğa ve güzelliklerin içine yerleştirdiği çıplak figürlerle gizemli fantastik bir ortam yaratmaktadır. Yukarıda tuttuğu ufuk çizgisi, kompozisyon içinde şekillenen küçük dikdörtgenlerle oluşan ikinci bir boşluk, görüntülerin tüm gerçekliğine karşın içeriğini gerçeküstü boyutuna taşımaktadır.

Titiz işçilik imgesel motif ve kurgularla fantastik akımın kişiliğe yönelik bir üslup çabası gösteren Gülseren Südor (1945) çizgisel dokularla ayrıntılı olarak

biçimlendirdiği resimlerinde doğadan seçilmiş görüntüler arasına yerleştirdiği dikdörtgen içinde çıplak kadın figürleri ile yapıtlarını oluşturmaktadır. Rönesans resminin derinlik kavramını bilinçli bir şekilde kullanarak, qün değişimleri, qökyüzü ve bulutlar, güçlü bir ışık sonsuz bir doğa içinde küçük kimliksiz insan figürü qeometrik bir form içine yerleştirilerek bir resim kurgusu içinde birleşerek gerçek olan doğa ve insan düşsel gerçek üstü bir anlam kazanmaktadır.

Düşsel fantazilerin değişik, özeL, kendine özgü nitelikler taşıyan yapıtları ile Serap Demirağ (1951) gerçekte gördükleri ve bildikleri ile düşsel fantazi dünyasını düşünsel ve eylemsel boyutlarda diyalektik bir uyum içinde değerlendirmekte, bir yanda nesnel toplumsal yaşam, tarih bilinci, diğere yanda düşsel bir dünya olarak, tanınabilir somut nesnelere ile tanınamayan soyut nesnelere oluşturduğu farklılıkların uyuşumunu sağlamaktadır. Boşlukta yer çekiminden kurtulmuş olarak duran meyva formları hemen yanında Anadolu Hitit Uygarlığından seçilmiş arkeolojik görüntülerin içiçe geçerek oluşturduğu biçimsel formlar, insanla, evrenle, tarihle ilgili düşüncelerin ipuçlarını vermektedir.

İnsan-çevre ilişkisini metafizik, bir yaklaşımla aşırıya kaçmadan yorumlayan Erol Bulut (1955) alışılmış değer yargılarına bir tepki olarak her nesneyi gerçekçi bir biçimlendirme yöntemi ile olması gerektiği şekilden ve ortamdan öteye götürerek yeni ilişkiler içinde şekillendirmekte, düşsel bir ortamda gerçeküstücü ilişkilerle nesnelere yerleştirirken figürü cinsellik gözetmeksizin kadın veya erkek ayrımı yapmadan "insan" olarak değerlendirmektedir.

İbrahim Balaban,(1921) Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi, fantastik, naif sayılabilecek yapıtlar üretir. Önceleri köy yaşamının yoksulluğunu, köylü üretim araçlarını resmeden sanatçı, giderek destanlara, halk inançlarına, kahramanlarına, söylencelere, mitolojiye uzanır. Giderek kente göçü, kentteki yaşam ve demokrasi mücadelesini ele alır. Son dönemde Anadolu Erenleri ve Bereket Anaları'nı resimler.

SONUÇ

Türk Resminde ilk kez 1960'lı yıllarda görülmeye başlayan fantastik yaklaşımlar, yaygın bir eğilim değildir. Avrupa Resim Sanatında ilk fantastik resimlerin çıkış temelinde sanatçının özgürleşme, özgünleşme ve bilinçaltını, düşlerini anlatma çabaları yatmaktadır. Avrupa resminde, önce resmin teknikleri öğrenilip geliştirilmiş, bir sonraki nesle usta-çırak bağlamında aktarılmış, teknikte mükemmelleşen sanatçı görünen dış dünyanın aktarımından iç dünyasına ve düşlere yönelmiştir. Fantastik resimlerin ilk görüldüğü yılların, dünya bakışının gökyüzünde olduğu gotik dönemde değil, yeryüzüne ve insana yöneldiği Rönesans dönemine rastlaması da tesadüfi değildir. Fantastik resimler Tanrıyı anlatmaktan çok insanın kendini anlatır ve yaratılabilmeleri için daha özgür, korkusuz, tabusuz ruhlara, yaşayabilmesi için ise toplumsal hoşgörüyü ihtiyacı vardır. Toplumda bu resimlere karşı bir hoşgörü ortamı mevcut değilse sanatçının yatak altında sakladığı ya da imha ettiği, gün yüzüne çıkmayan resimler olarak kalır.

Türk resminde, 1960'lı yıllara gelinceye değin, herşeyden önce resmin ne olduğu tam olarak anlaşılmış değildir. İnsanın, insan olarak resimde ele alınması bu yıllarda başlar. O güne değin insan, resmedilirken sadece biçimsel yanıyla ele alınmış, tabaktaki meyva ile arasına fazla bir fark konmamıştır. İnsanın sosyo-psikolojik yönüne değinen resimler ilk defa bu yıllarda görünmektedir. İnsanın yalnızlığı, acıları, çelişkileri, umutları ve umutsuzlukları, toplumla olan çatışmaları gerek toplumsal gerçekçi- toplumsal eleştirel dışavurumcuların eserlerinde 1960'lardan itibaren yerini almaya başlamıştır.

19. yy'ın ikinci yarısından itibaren varlık bukmaya başlayan Türk resmi, resmin yüzlerce yıllık gelişim sürecini çok kısa bir süreye sığdırırken, Batıda olduğu gibi resmi ve sanatçısını besleyecek bir kurumdan da yoksundu. Özellikle dinin hizmetinde gelişen Avrupa resminin karşısında, dinen yasaklanan ve varolmayan, gelişme, modernleşme adına yaşamımıza sokulan resim yıllarca öğrenilmeye ve yoktan var edilmeye çalışıldı. Günümüzde bile resmin günah olduğuna inanılan bir toplumda yetenekleri bekleyen alkışlanmadan çok yadırganmaydı. Sanatçı adayının

başta çıkması gereken sadece resmin teknikleri değil, aynı zamanda da kırılması gereken önyargılardı. Önyargılar kırılacak, sanatçı eserine alıcı-seyirci bulacaktı. Usta-çırak geleneği olmayan Türk resminde tabuların kırılması ve sanat ortamının oluşması için gereken süreçte fantastik resimlerin görülmemesi de doğaldı. Fantastik eserlerin görülmeye başladığı 1960'lı yılları tabuların yavaş yavaş kırılmaya başladığı yıllar olarak görebiliriz. 1960'larda toplumsal dönüşüm ve değişimlerin de zorunlu etkisiyle geleneksel değer ölçüleri, bağnaz kalıplar, büyük ölçüde aşılmıştır.

Türkiye'de 1950'de yeni bir yöneliş içine giren parlamenter demokrasi etkinlikleri, toplumun geleneksel yapısında değişiklikler yaratmıştır. Ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamdaki gelişmelerin getirdiği yeni yaşam biçimi ise kitle kültüründe büyük değişimlere yol açmıştır. Toplumun yapısı hızla değişmekte, kentlere göç ile köy kökenli ve tarıma dayalı ekonomiden, sanayileşme ve kentleşmeye geçilmektedir. Türkiye'nin 1960, 1971, 1980 yıllarında olmak üzere onar yıllık aralarla yaşadığı siyasi bunalım dönemleri, kültürel gelişmeyi, dolayısıyla düşün ve sanat yaşamını da etkilemiştir. 1961 Anayasası, yarattığı özgürlük ortamı ile çeşitli düşünce akımlarını ortaya çıkartmıştır. Bu özgürlük ortamı sanatçının kalıpların dışına çıkmasına ve fantastik eserlerini oluşturmasına olanak sağlamıştır.

Tabular kırılrsa bile Türk ressamı, Avrupalı sanatçılara göre, eserlerini fantastik olarak ortaya koyarken daha çekimserdir. Türk resminde din, fantastik resimlerde hiçbir sanatçı tarafından işlenmemiştir. Hümmouristik bir yapıya da imkan veren fantastik resim tarzında, sanatçılarımızda eleştiri çoğunlukla insan ilişkilerine yöneltmiştir. Dinin eleştirisi hiç görülmez, siyasetin, yönetimin eleştirisi, göze fazla batmadan, daha yumuşak bir tarzda görülür. Cinsellik konusu da fantastik eğilimlerle eser veren sanatçılarımız tarafından fazla rağbet edilen bir konu değildir. Bu konulardan kaçınılması, sanatçılarımızın herşeyden önce birey olmaktan kaçınmasından ileri gelmektedir ve toplumla çatışma, dışlanma kaygıları da etkili olmaktadır.

Fantastik resimlerin ortaya çıkabilmesi için Avrupa resminde de, Türk resminde de belli bir kişisel-toplumsal bilinç ve aydınlanma ortamının oluşması gerekmiştir. Fantastik anlayış, Batıda da progresif bir eğilim değildir. (birbirine

zincirleme olarak gelişmez) Klasizmde olduğu gibi sanatçılara, ön örneklerinin desen anlayışına dayanarak resim üretme imkanı vermez. Fantastik resimler daha öznedir, her bir sanatçı kendi dünyasını kendi resimsel diliyle anlatır. Bu resimler, biçimsel açıdan nesnel bir anlatım imkanı vermez. Bu yüzden de fantastik sanatçılarda anıtsal bir biçim anlayışı görülmez. Fantastik sanat yapıtları anlatımcı bir dile sahiptir.

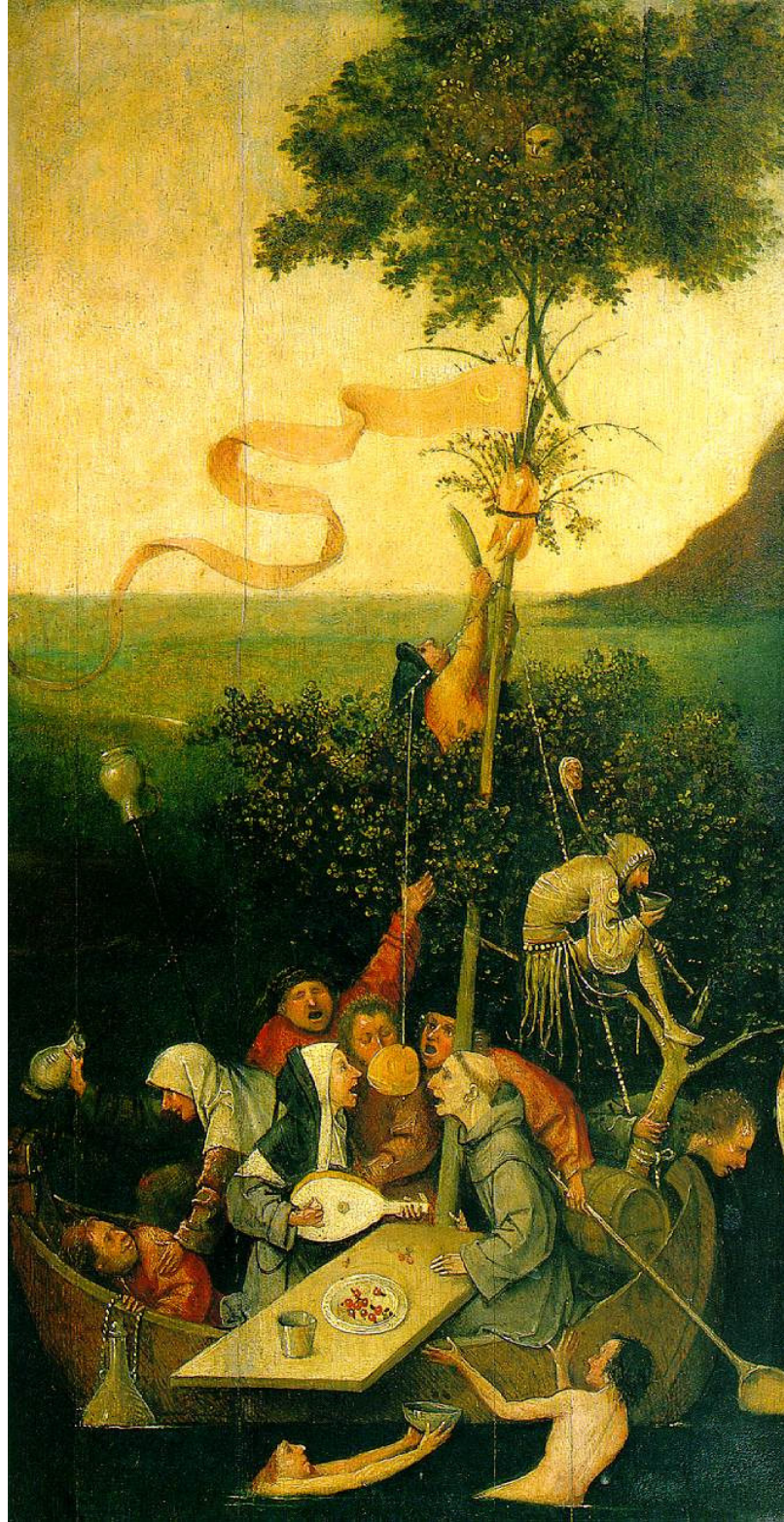
Avrupa Resim Sanatında da, Viyana Fantastik Realizm Okulu dışında, fantastik eğilimler, bir okul ya da akım olarak görülmemiş, ortak bir söylem altında buluşmamıştır. Viyana Fantastik Realizm Okulunda, fantastik eser veren sanatçıların birlikteliği, sanatçıların özgürlüğünü ve özgünlüğünü kısıtlayıp belli kalıplar altına almamış, eserlerini sergileyecekleri bir salon ve piyasaya açılma imkanı getirmiştir. Türk Resim Sanatında da fantastik eğilimlerle resim yapan sanatçılar, bugüne kadar ortak bir grup çerçevesinde toplanmamıştır. Bu da fantastik eser veren sanatçıların çalışmalarının tamamen kendi kişisel dünyaları etrafında odaklanmasından ve fantastik özellikleri eserlerinde taşıdıkları ortak özelliklere sahip olmamalarından, ortak paydalarda buluşamamalarından olabilir.

Fantastik işler üretebilmek için sanatçılarda da, az çok fantastik bir ruh yapısı gerekmektedir. Bu işlerin daha duyarlı bir dünya algılaması ile üretilmesi, dünyaya daha farklı bir bakış açısı ve duyumsama gerekmektedir. Örneğin, Mehmet Uygun, resimlerindeki cinlerine, Erol Denec ise kozmostaki geçmiş yeteneklerden kendine trans olarak bilgi aktarıldığına inanmaktadır. Mustafa Horasan'ın cinsel içeriklerle dolu resimleri, karmaşık fantazilerden ortaya çıkmaktadır. Bu söylenenler, izlenenler tarafından da hissediliyorsa, eser gerçeklik boyutuna oturuyor demektir. Bruegel'in cehennemini ya da "Ölümün Zaferi"nde ölümün çıplak yüzünü hissetmemiz için söze gerek yoktur. Cehennemi ya da Ölümü yaşamasak da Bruegel bunu bize yaşatır, iliklerimize kadar hissettirir. Günümüzün sanatçılarında bu tür yaklaşımlar, diğerlerinden farklı olma, öne çıkma adına yazılan senaryolar da olsa, öz tarafından desteklendiği zaman gerçeklik boyutuna oturmaktadır.

Fantastik eser veren sanatçıların çoğunluğu, yurtdışında kısa süreliğine kalmış, ya da uzun süre yaşamıştır. Bu yurtdışı tecrübeleri, fantastik eser vermelerinde, bilindik ve yerleşik resim tarzını kırarak, genişleyen görüş ve gönül zenginliklerini

yansıtmada etkilidir. Her yurtdışına çıkan sanatçıda fantastik eserler görülmez, bu da sanatçının yine fantastik yapısıyla ilgilidir.

Günümüzde Fantastik resimler konusunda Türk sanatçısı, kendi ustalarına ve ön örneklerine sahiptir. Resim bir yatırım aracı olarak ön plana çıkmaya, en kültürlüsünden en cahiline bu konuda bir bilinç oluşmaya başlamıştır. Koleksiyon yapma ve koleksiyonerlik kavramları devlet, banka kurumları ve üst kapitalden ortanın biraz üstüne doğru kaymaktadır. Fantastik resimler de, özgünlükleri ile piyasada kabul görmektedir. Bu durum, ileriki dönemlerde kendi düşlerini anlatmak isteyen ve düşlerinden korkmayan yeni sanatçıları da beraberinde getirmekte etken olacaktır. Fantastik resimler, her sanatçının kendi dünyası çerçevesinde, yeni dünyalar yaratmaya devam edecektir.



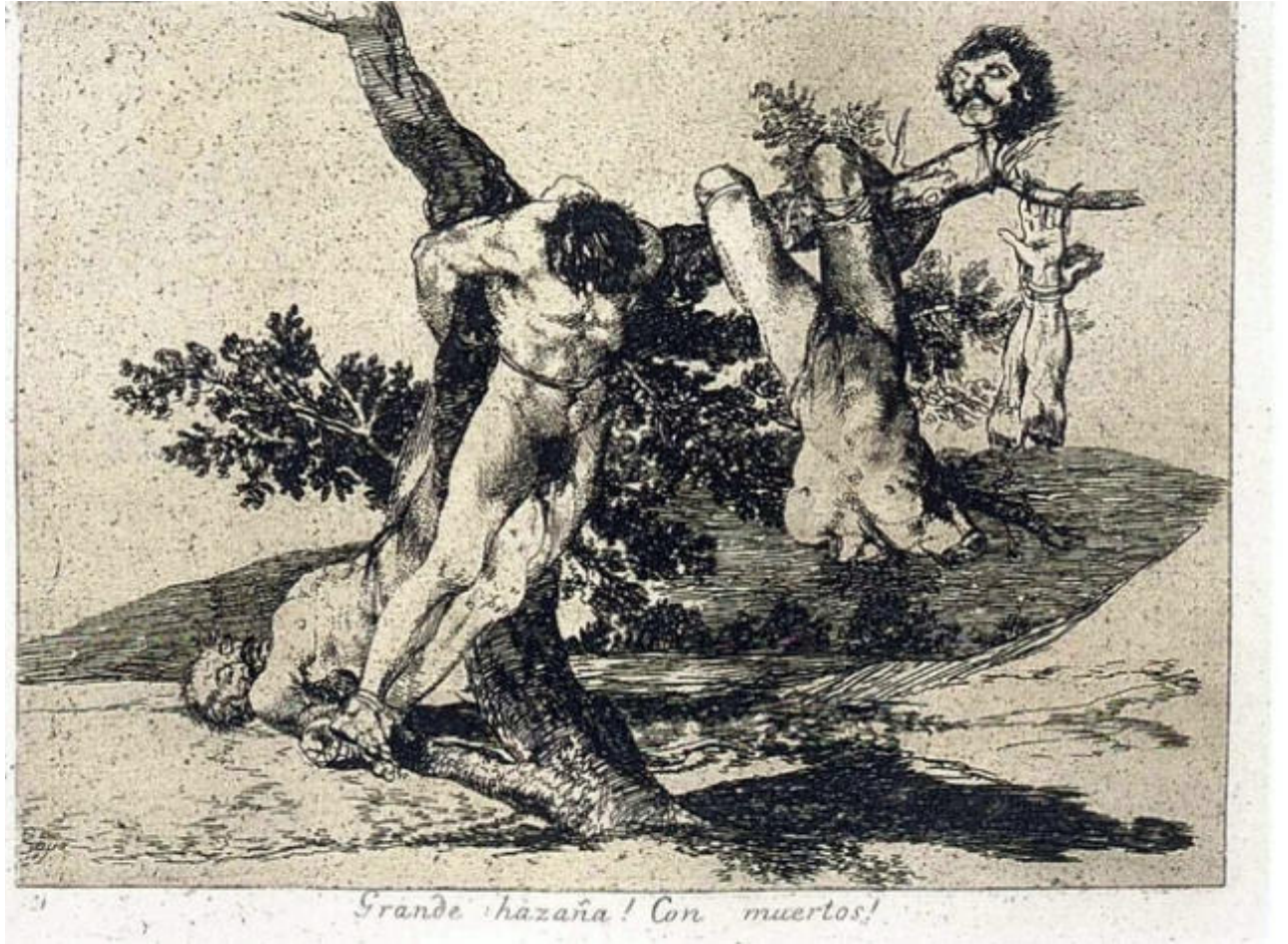
Ek .1 :Bosch, Aptallar Gemisi,58 x 33 cm, Louvre Müzesi, Paris



Ek 2: Goya, Kapris serisinden, gravür



Ek 3: Goya, 3 Mayıs, 104.75 x 135.82cm, tuval üzeri yağlıboya



Ek 4: Goya, Savaşın Felaketleri Dizisinden, "Büyük savaş, Kaybolan Yaşamlar", gravür



Ek 5: Frans Floris, Triptik orta pano, 308x220cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Ek 6: Turner, Dead on a pale horse, detay, Tate Galeri, Londra



Ek 7 : René Magritte, Pyreneesin kalesi



Ek 7: Salvador Dali, William Tell, 1930

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

1: Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır 1797 21x15 cm.....	2
2: Sebastian Brants, Das Narrenschiff (Ahmaklar Gemisi)..	5
3: Jacques Callot, "Capricci di varie figure" den, Gravür, 1617.	7
4: Tiepolo Giambattista 1692-1770 "caprice", gravür.....	8
5: Goya, Kapris serisinden,gravür.....	10
6 (2.1.1):Bosch,Son Yargı, orta panel, Triptych, 1504, yağlıboya.....	17
7 (2.1.2) : Bosch, Saman Arabası.	18
8 (2.1.3) : Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, triptik, Cennet, Cehennem.....	19
9 (2.1.4) : Goya, Satürn, 1821-1823..	22
10 (2.2.1): Matthias Grünewald, İsenheim Sunağından bir bölüm.	24
11 (2.2.2): Grünewald, St Antony'nin baştan çıkarılması, 1515....	25
12 (2.2.3); Pieter Bruegel, Ölümün Zaferi	27
13 (2.2.4): Salvator Rosa ST. Antonio'nun Baştan Çıkarılışı, detay.....	27
14 (2.2.5): Gustave Moreau, Jupiter & Semele	29
15.(2.2.6): <i>Odilon Redon, L'Homme Ailé</i>	30
16.(2.3.1): Richard Dadd, Sarı Kumsala Gel	31
17 (2.3.2): Richard Dadd, Ağaç kesen baş baltacı ile periler.....	32
18 (2.3.3): Giuseppe Arcimboldo, Private Koleksiyon.....	33
19 (2.4.1): Caspar David Friedrich, Eicwald da Manastır	35
20 (2.4.2) : Henri Rousseau, Rüya.....	36
21 (3.2.1): Max Ernst, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı.....	45
22 (3.2.2): Chagall, Yalnızlık, 1933	47
23 (3.2.3): Paul Delvaux, Sirenlerin Köyü.....	48
24 (3.2.4): Salvador Dali, Çocuk kadına imparatorluğa ait anıt	49
25 (4.1.1): Ernst Fuchs, Şeytanın Cenneti.....	55
26 (4.1.2): Ernst Fuchs, Deadalus ve Nymph.....	56
27 (4.2.1): Rudolf Hausner, kendi portresi	57
28 (4.2.2): Rudolf Hausner, <i>Odyseusza</i>	58
29 (4.3.1): Wolfgang Hutter.....	61
30 (4.4.1): Erich Brauer	63

Sayfa No

31 (4.5.1) : Anton Lehmden.....	65
32 (6.1.1) : Cihat Özegemen.....	75
33 (6.1.2) : Cihat Özegemen.....	76
34 (6.1.3) : Cihat Özegemen.....	77
35 (6.2.1) : Yüksel Arslan.....	79
36 (6.2.2) : Yüksel Arslan.....	80
37 (6.2.3) : Yüksel Arslan.....	81
38 (6.2.4) : Yüksel Arslan.....	82
39 (6.2.5) : Yüksel Arslan.....	84
40 (6.3.1) : Mehmet Güteryüz.....	87
41 (6.3.2) : Mehmet Güteryüz.....	88
42 (6.3.3) : Mehmet Güteryüz.....	89
43 (6.3.4) : Mehmet Güteryüz.....	91
44 (6.4.1) : Alaattin Aksoy.....	94
45 (6.4.2) : Alaattin Aksoy.....	95
46 (6.4.3) : Alaattin Aksoy.....	96
47 (6.4.4) : Alaattin Aksoy.....	97
48 (6.5.1) : Utku Varlık.....	100
49 (6.5.2) : Utku Varlık.....	101
50 (6.5.3) : Utku Varlık.....	103
51 (6.5.4) : Utku Varlık.....	104
52 (6.5.5) : Utku Varlık.....	106
53 (6.6.1) : Ergin İnan.....	108
54 (6.6.2) : Ergin İnan.....	109
55 (6.6.3) : Ergin İnan.....	110
56 (6.6.4) : Ergin İnan.....	112
57 (6.6.5) : Ergin İnan.....	114
58 (6.7.1) : Komet.....	116
59 (6.7.2) : Komet.....	117
60 (6.7.3) : Komet.....	118
61 (6.7.4) : Komet.....	119

62 (6.8.1) :	Erol Denec.....	121
63 (6.8.2) :	Erol Denec.....	123
64 (6.8.3) :	Erol Denec.....	124
65 (6.9.1) :	Metin Talayman.....	126
66(6.9.2) :	Metin Talayman.....	127
67 (6.9.3) :	Metin Talayman.....	129
68 (6.10.1):	Ertuğrul Ateş.....	132
69 (6.11.1):	Mustafa Horasan.....	134
70 (6.11.2):	Mustafa Horasan.....	135
71 (6.11.3-4):	Mustafa Horasan.....	137
72 (6.11.5):	Mustafa Horasan.....	138
73 (6.12.1):	Mehmet Uygun.....	140
74 (6.13.1):	Kemal İskender.....	142
75 (6.13.2):	Mustafa Ata.....	143
76 (6.13.3):	Ekrem Kahraman.....	144
77 (6.13.4):	Nuri Abaç.....	145
78 (6.13.5):	Burhan Uygur.....	146
79 (6.13.6):	Teoman Südor.....	147
80 (6.13.7):	Serap Demirağ.....	148
81 (6.13.8):	İbrahim Balaban	149
82.Ek-1 :	Bosch.....	154
83.Ek-2 :	Goya.....	155
84.Ek-3 :	Goya.....	156
86.Ek-4 :	Goya.....	157
87.Ek-5 :	Frans Floris.....	158
88.Ek-6 :	Turner.....	159
89.Ek-7 :	Rene Magritte.....	160
90.Ek-8 :	Salvodor Rosa.....	161