



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMDEN  
GROTESK İMGELER**

Aysel Gözübüyük

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013



# TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMDEN GROTESK İMGELER

Aysel Gözübüyük

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

## KABUL VE ONAY

Aysel Gözübüyük tarafından hazırlanan “Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler” başlıklı bu çalışma, 13.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

[ İ m z a ]

Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)

[ İ m z a ]

Doç. Necla Rüzgar Kayıran (Danışman)

[ İ m z a ]

Prof. Dr. Candan Terwiel

[ İ m z a ]

Prof. Şeniz Aksoy

[ İ m z a ]

Yrd. Doç. Serap Emmungil

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Türev Berki

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.03.2013

---

Aysel Gözübüyük

Değerli hocam ve tez danışmanım, Doç. Necla Rüzgar Kayıran başta olmak üzere bütün jüri üyelerine, editöryel desteği için Yrd. Doç. Serap Emmungil'e, çeviri yardımlarından dolayı Remzi Gözübüyük, Dilşad Gözübüyük Melek ve Bengi Odabaşı'na teşekkürü bir borç bilirim.

## ÖZET

GÖZÜBÜYÜK, Aysel. *Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013

“Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler” adlı bu çalışma, Türkiye’deki toplumsal dönüşüm olgusu ve bu değişime bağlı olarak ortaya çıkan yeni yaşam modelleri, yeni davranış biçimleri ve tutumları ile bu tutumların ortaya çıkardığı yeni grotesk imgeler ve çağdaş resim arasındaki bağlantıya odaklanmaktadır. Dünyada yaşanan toplumsal olgularla bağlantılı olarak Türkiye’de ortaya çıkan toplumsal dönüşümler, farklı sosyologların değerlendirmeleriyle çağdaş toplum kuramlarından biri olan Postmodernizmin imge serüvenlerinden geçmektedir. Günümüz sanatı gerek Postmodern imgeler, gerekse de geçerliliğini hala korumakta olan modern imgeler yelpazesıyla sanatçıya çok geniş imge olanakları sunar. Bu imgeler daha da genişletilerek Orta Çağ Sanatından, Grotesk ve Fantastik Sanata kadar bir yayılım gösterebilmektedir. Çağının tanığı olan sanatçının belki de en temel görevi, yaşadığı çağın gerçekliğini, geçmişin mirasıyla harmanlayarak yeni sanatsal bilgiler, yeni imgeler ve yeni değer yargıları üretmesidir. Yeni imgelerin ortaya çıkmasında, sanat akımları ve sanatçılar kadar tarihsel ve güncel sanat kuramları da zengin birer kaynakça sunmaktadır. Metafor, alegori gibi imge yaratma tarzları ya da görünenin altındaki derin yapıyı inceleyen gösterge bilim, yeni sanat biçimlerini yaratmak konusunda temel kaynaklardır. Rapor kapsamında üretilen resimler, tarihten günümüze, siyasetten sanata, edebiyat ve sanat kuramlarından siyasi kuramlara kadar uzanan bir imge dağarcığının tuval yüzeyine yansımalarıdır.

### **Anahtar Sözcükler**

Dönüşüm, Grotesk, Sanat, Fantastik Sanat, İmge, Çağdaş Sanat

## ABSTRACT

Gözübüyük, Aysel. *Grotesque Images from Social Transformation*, Dissertation, Proficiency in Art, Ankara, 2013

The study named “Grotesque Images from Social Transformation” focuses on the phenomenon of social transformation in Turkey and new ways of living and new ways of social behavior and attitudes derived from this transformation and the connection between the new grotesque images that emerged from said transformations with contemporary painting. Social transformations that emerge in Turkey in correlation with social phenomena in the world, appraised by numerous sociologists, it is experienced by one of the contemporary social norms which is Postmodernism. Today’s art gives the artist a wide range of images with Postmodern images as well as modern images that are still valid. These images can be extended to the medieval art, grotesque and fantastic art. Maybe the most basic role of the artist who is the witness of his age, is to blend in the heritage of the past with the reality of the era he lives in and create new artistic information, images and values. For the new images to emerge historical and current art theories are very rich resources along with art movements and the artists. Ways of creating images like metaphors and allegory or semiology that studies what is underneath the surface, are the basic resources to uncover new forms of art. The paintings created are the reflection of an image repertoire from past to present, from politics to art, from art theories to literature theories.

### Key Words

Transformation, Grotesque, Art, Fantastic Art, Contemporary Art



<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b>Sayfa No</b>
<b>KABUL VE ONAY</b>	i
<b>BİLDİRİM</b>	ii
<b>TEŞEKKÜR</b>	iii
<b>ÖZET</b>	iv
<b>ABSTRACT</b>	v
<b>İÇİNDEKİLER</b>	vi
<b>RESİMLER DİZİNİ</b>	vii
<b>GİRİŞ</b>	1
<b>1.BÖLÜM</b>	3
<b>TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM</b>	3
<b>1.1. Orta Çağ Sanatı</b>	3
<b>1.2. İslam Dünyası ve Modernite</b>	4
<b>1.3. Türkiye Modernite ve Ötesi</b>	5
<b>1.4. Postmodernizm</b>	12
<b>2.BÖLÜM</b>	19
<b>TEMEL SANAT DİNAMİKLERİ</b>	19
<b>2.1. Çağdaş Sanat</b>	19
<b>2.2. Grotesk</b>	23
<b>3.BÖLÜM</b>	40
<b>GROTESK İMGE ÇÖZÜMLEMELERİ</b>	40
<b>3.1. Portre</b>	41
<b>3.2. Metafor</b>	45
<b>SONUÇ</b>	56
<b>KAYNAKÇA</b>	58
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	60

<b>RESİMLER DİZİNİ</b>	Sayfa No
Resim 1: Gözübüyük, A. (2007), “Babasının Kızı”	7
Resim 2: Gözübüyük, A. (2007) “Küçük Kızın Dünyası”	8
Resim 3: Gözübüyük, A. (2013) “Kedi Kadın”,	10
Resim 4: Gözübüyük, A. (2012) “Maço”	11
Resim 5: Gözübüyük, A. (2013) “Sıradan Adam”	16
Resim 6: Veneziano, G. (2009) <a href="http://www.giuseppeveneziano.it">www.giuseppeveneziano.it</a> ,	
Erişim: 10.5.2013	21
Resim 7: Gözübüyük, A. (2009) “İsimsiz”	22
Resim 8: Gözübüyük, A. (2009) “Zengin Adam”	23
Resim 9: Gözübüyük, A. (2011) “Toprak Ana”,	24
Resim 10: Gözübüyük, A. (2011) “Eş”	25
Resim 11: Gözübüyük, A. (2011) “Fakir Adam”	25
Resim 12: Gözübüyük, A. (2011) “2.Eş”	26
Resim 13: Gözübüyük, A. (2011) “Metres”	26
Resim 14: Da Vinci, L. (1502) “Erkek. Baş Etüdü”, <a href="http://www.wikipaintings.org">www.wikipaintings.org</a> ,	
Erişim: 3.04.2013	27
Resim 15: Munjin, Y. (2005) “İsimsiz”, , <a href="http://www.saatchi.com">www.saatchi.com</a>	
Erişim: 20.06.2013	28
Resim 16: Bosh, H. (1500), “Dünyevi Zevkler Bahçesi” <a href="http://www.wikipaintings.org">www.wikipaintings.org</a> ,	
Erişim: 3.04.2013	29
Resim 17: Bruegel, (1561) ”Deli Mag”, <a href="http://www.gettyimages.com">www.gettyimages.com</a> ,	
Erişim: 5.5.2013	30

Resim 18: Goya, (1821-23) “Oğlunu Yiyen Satürn”, <a href="http://www.wikipaintings.org">www.wikipaintings.org</a> , Erişim: 10.4.2013	32
Resim 19: Bacon, F. (1944) “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma”, <a href="http://www.tate.org.uk">www.tate.org.uk</a> , Erişim: 10.04.2013	33
Resim 20: Güteryüz, M. (1967) ”Kuzu ve Çıplak” <a href="http://www.mehmetguleryuz.com">www.mehmetguleryuz.com</a> Erişim: 10.04.2013	34
Resim 21: Siyah Kalem, <a href="http://www.TattooArtists.org">www.TattooArtists.org</a> , Erişim: 20.06.2013	35
Resim 22: Zhang Xiaogang, (1996) “Büyük Aile 9”, <a href="http://www.quangtruong.net">www.quangtruong.net</a> , 5.4.2013	37
Resim 23: Botero, (2001) “Balerin Havuzda”, <a href="http://www.baumbang.com">www.baumbang.com</a> , Erişim: 10.03.2013	38
Resim 24: Adriaen Brouwer, (1635) “Acı İlaç”, <a href="http://www.wikipaintings.com">www.wikipaintings.com</a> , Erişim:5.5.2013	42
Resim 25: Aysel Gözübüyük, (2013) “Telefon Adam”,	43
Resim 26: Rudolf Hausner, (1993) “Adem”, <a href="http://www.gnosis.art.pl">www.gnosis.art.pl</a> , Erişim: 05.05.2013	43
Resim 27: Aysel Gözübüyük, (2013) “Tablette Portre Çalışmaları”,	44
Resim 28: Katz, A. (1959) “Ada ve Ada”, <a href="http://www.artgaleryartist.com">www.artgaleryartist.com</a> Erişim: 10.08.2013	46
Resim 29: Gözübüyük, (2012) “Zamanın Ruhı 1”	47
Resim 30: Gözübüyük, A. (2012) “Zamanın Ruhı 2”	48
Resim 31: Gözübüyük, A. (2012) “Zamanın Ruhı 3”	49
Resim 32: Gözübüyük, A. (2012) “Adı Marlin”	50
Resim 33: Gözübüyük, A. (2012), “Zamanın Ruhı 4”	51

	Sayfa No
Resim 34: Katz, A. (1984) “Eleuthera”, <a href="http://www.kristiangoddard.net">www.kristiangoddard.net</a> , Erişim: 11.05.2013	52
Resim 35: Gözübüyük, A. (2012) “Aleaddin’in Elması”	53
Resim 36: Gözübüyük, A. (2012) “Zamanın Ruhu 5”	54
Resim 37: Gözübüyük, A. (2012) “Taht ve Baht”,	55

## GİRİŞ

Sanat eserleri içinde buldukları toplumun tarihsel sürecinin sosyal, politik, kültürel, ahlaki ve dinsel gerçekliğinden ortaya çıkarlar. Yaşadığı çağa tanıklık eden sanatçı eserlerinde bu tanıklığı dile getirme ihtiyacı duyar. Sanatçının tanıklığı, olan biteni aktarmaktan çok, olan biten içinde ters giden, temel insani değerlerle uyuşmayan durumları görünür kılmak amacıyla eleştirel bir tanıklık olagelmıştır.

Bu raporun kapsamı da benzer şekilde Türkiye'nin içinde bulunduğu mevcut siyasi durumun, toplumun farklı kesimlerinde yarattığı ayrışmalar, dönüşümler üzerine odaklanan temalardan oluşmaktadır. Ayrışma ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı yeni imge dünyası, yeni görsel gerçeklik ve bu görselliğin altını dolduran kavramlar, üzerinde düşünülmesi, tartışılması gereken bir tür imgesel konuşmalardır. Bu imgesel konuşmaların yollarından biri grotesk kavramına uzanır. İnsana dair olgular, olay örgüleri çoğu kez bir arada olamayacak kadar aykırı, çelişkili ve saçmadır. Buradan hareketle bakıldığında, dünyayı gerçekliğinden koparıp eğlenceli, hayali bir alana taşıyan, gülünç ve abartılı olan ile çirkinliği birleştiren güçlü bir estetik kategori olan grotesk, mevcut toplumsal yaşamın anlatılması için bir metafor işlevi görebilir.

Kuşkusuz burada sözü edilen toplumsal dönüşüm ile ülkemizde yaşanan dönüşüm kastedilmektedir. Bu dönüşüm dünyadaki toplumsal değişimlerden bağımsız değildir. Çağdaş dünyanın yeni toplum kuramları, hem toplumsal değişimin küresel yapısını hem de bu gelişmelerin yönü ve yayılımı konusunda Batı'nın oynadığı temel rolü vurgulamaktadır. Bu kuramlardan biri olan Postmodernizm kavramının, geleneksel kavramlardan farklı olarak, bir araya toparlanamayan ya da bütünleştirilemeyen ayrı ve örtüşen özelliklerden oluştuğu söylenebilir. Toplumsal değişim ve değişime bağlı olarak ortaya çıkan yeni yaşam modelleri, yeni davranış biçimleri ve tutumların tümü bu rapordaki yapıtların başlıca esin kaynağını oluşturmuştur. Buna bağlı olarak raporun içeriği şekillenmiş ve temelde şu başlıklar altında ortaya çıkmıştır:

Birinci bölümde toplumsal dönüşüm konusu çerçevesinde, Postmodernizmin dünyada ve Türkiye'de ne tür imge serüvenlerinden geçtiği araştırılmıştır. İkinci bölümde ise rapor kapsamında üretilen kişisel eserlerin dayandığı temel sanat dinamikleri çözümlenmiş, atıfta bulunulan yapıtlar ya da aynı tematik çerçevede üretilmiş olan sanat

yapıtları, ilgili akım ve sanatçıları incelenmiş, karşılaştırmalı analizlerle tartışılmıştır. Üçüncü bölümde doğrudan kişisel eserlerin üretilme süreçlerine ve imgesel analizlerine odaklanılmıştır.

## 1. BÖLÜM

### TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

Kafka'nın 'Dönüşüm' kitabının kahramanı Gregor Samsa, bir sabah uyandığında kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Kafka, toplumsal kuşatılmışlığı içinde bireyin çaresizliğini anlatmak amacıyla işinin elinden alınmaması için çırpınan bir böceği simge olarak kullanır. Samsa'nın dönüşüm öyküsü, liberal ekonominin tükenmesiyle örgütlenmiş Kapitalizme geçilen bir zamanda geçer. Benzer şekilde bir gecede değilse bile, Türkiye'de de toplumsal bir dönüşüm yaşanmaktadır. Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler adlı bu rapor, Türk toplumundaki bu dönüşümün neden olduğu keskin ayrışmaların ortaya çıkardığı farklı yaşam tarzları ve davranış biçimlerinden oluşan grotesk imgelere odaklanmıştır. Bu bölümde rapor resimlerinin esin kaynağı olan toplumsal dönüşüm olgusu çerçevesinde Postmodernizmin dünyada ve Türkiye'deki serüveni araştırılmış ve temel sanat dinamiklerinden biri olan Orta Çağ sanatı ele alınmıştır.

#### 1.1. ORTA ÇAĞ SANATI

Orta Çağ'ın ya da natüralist olmayan gösterme anlayışının, betimleyici kipini ele almak, bu çalışmanın temel sanat bağlamlarından birini oluşturmaktadır. Yanılsama yani perspektif natüralist betimleme anlayışı için bir göz boyama tekniğidir. Perspektif olmadan iki boyutlu bir düzlemde üç boyutlu izlenimi vermek imkânsızdır. Tükel (2005, s.83), III. Otto İncil'indeki bir minyatürdeki kenti; havada asılı kalmış, uzamdan kopuk, simgesel bir betim olarak değerlendirir. Bu görüntü olayın geçtiği Nin kentinin tasviri değil, olayın bir kentte geçtiğini belirten bir göstergeye dönüştüğünü Tükel şu sözlerle açıklar:

“Bu göstergesel nitelik nedeniyle söz gelimi bir minyatür için zaman dizinsel konumdan çok, bağlı bulunduğu betimleme mantığı önem kazanmaktadır. Orta Çağ ressamı göstergelerle çalışır. Bu göstergeler, alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olur. Hristiyanlığın ilk yıllarındaki göstergeler, sonraki yüzyılların stilize, kalıpcı anlatımına göre daha natüralisttir. Feodal Orta Çağ insanının her alanda hiyerarşik olan yaşantısına sanatın da koşut olması kaçınılmazdır. Perspektif, rakursi, oylum, gölge-ışık, yerel renk anlayışı yok sayılacak, anlatılmak istenen hiyerarşik bir mantıkla biçimlenecektir. Krallar prenslerden, prensler de kendilerine bağlı beylerden daha önemlidir” (2005, s.83).

Orta Çağ ressamı ‘kurmaca dünyalar’ peşindedir, bu niteliğiyle de ‘kendine özgü dünyalar’ yaratmıştır (Tükel, 2005, s.83). Orta Çağ resimlerinin natüralist olmaması ve kurmaca bir simgeler dizisi barındırması yapıtları yorumlarken göz ardı edilmemelidir. Rapor kapsamındaki resimler de natüralist değildir, ışık gölge, perspektif çoğu zaman ihmal edilir. Natüralist yapıtların tersine, dış dünya ile birebir ilişkileri olan ve onunla yarışan bir dünya ortaya koymazlar. Mekândan soyutlanmış figürler, anıtsal duruşla, çoğu zaman merkeze yerleşmiş bir halde dış dünyaya öykünmeden, kendi dünyalarını kurmaya bakarlar. Konularını toplumsal dönüşümün ortaya çıkardığı yeni yaşam ve davranış biçimlerinden alan rapor resimlerini anlamlandırabilmek için toplumsal dönüşümün yapısını da iyi algılayabilmek gerekir. Bu amaçla dünyadaki toplumsal dönüşümden bağımsız olmadığı düşünülen Türkiye’deki dönüşümden önce İslam Dünyası ve Modernite’ye kısaca değinmekte yarar görülmüştür.

## 1.2. İSLAM DÜNYASI VE MODERNİTE

Günümüzde İslam dünyasının ve Türkiye’nin sahip olduğu sosyo-politik dinamikler, kuramcılar tarafından sıklıkla incelenmekte ve üzerinde tartışılmaktadır.

Batı toplumlarının yüz yüze geldiği değişimler karşısında İslam dünyasının Batı karşısındaki geri kalmışlığının sebebini, Daryush Shayegan (2010, s.20), deniz yollarının açılmasına, Rönesans ve Reform hareketlerine yabancı kalmasına bağlar. İslam dünyasının yabancı kaldığı bu büyük kırılmalar Modernizmi kurmuştur

Rönesans ve onun getirdiği öğrenme merakı, Batıyı diğer kültürleri öğrenmeye ve emperyalizme iterken dinde yapılan Reform da Orta Çağ toplumlarını, Kilisenin boyunduruğundan çıkararak, merkezi iktidarları güçlendirmiştir. Bu değişimlerin yaşanmadığı İslam dünyasında ise bilimsel bir dünya bakışına ve teknolojik gelişmelere yabancı kalınmıştır.

Bonapart’ın Mısır seferi sonucunda Müslüman ülkelerde Fransız devriminin yeni ilkeleri yayılmıştır. Osmanlı’nın gücü bu topraklarda zayıflamış ve Batı Dünyasının emperyalist düşüncelerine uygun şartlar oluşmuştur. Batının yaptığı seferler ve sömürge kurma planlarına bağlı olarak, Müslümanlar hakkında gittikçe çoğalan bilgilerine karşın, İslam dünyasının Batı hakkındaki bilgisizliği git gide artmıştır. Müslümanların bir yandan Batının teknolojisinden yararlanırken, bu teknolojiyi kuran metafiziğe karşı



çıkmaları, İslamiyet'in onaylamadığı düşünce biçimlerinin yayılmasının, İslamiyet'e zarar vereceği korkusundan kaynaklanmıştır: Shayagen'in (2010, s.22) tespitiyle Müslümanlar, birbirleriyle bağdaşmayan çelişkili kavramları bir araya getirerek, aynı zamanda hem modern hem arkaik, hem demokrat hem otoriter, hem dünyevi hem dinsel, hem zamanın ilerisinde hem gerisinde olmak istemektedirler.

İslam dünyasındaki entelektüellere göre din; zorlayıcı ve baskıcı bir ideolojiye dönüşmeden, kendine kamusal alanda yer bulamaz. Onun için de İslamiyet kamusal alandan çekilmeli, kişiye özel olmalıdır. Sudanlı yazar Tayip Salih (Aktaran: Shayegan, s.32) Peygamberin zamanına dönmenin özgürlük alanında bir daralma anlamına gelen saf ve basit bir ütopya olduğunu ve kaynağa dönüşün şeriatın toplum bilincinde kutsallaştırılmasından dolayı gerçeklerden kopuş ve kaçış anlamına geldiğini düşünmektedir. İslam bir hükümet sistemi değildir ve hiç olmamıştır, Cezayirli Raşit Boudjedra'ya (Aktaran: Shayegan, 2010, s.33) göre İslam modern devlet anlayışıyla bağdaşmaz; örneği de İran'dır.

İslam dünyasında Orta Çağ, modernite ve postmodernite bir arada yaşanmakta, Modernizm gerçekleşmeden Postmodernizm sorunları ile boğuşulmakta ve Peygamber Devrinin kutsallaştırılmasıyla Orta Çağ'a kaçış arzulanmaktadır. Hazreti Muhammet'in torunlarının bu dönemde katledilmesi bile Peygamber zamanının bugünden çok da farklı olmadığını anlamaya yeter, şehit edilen halifeleri anmaya hiç gerek yok.

### **1.3. TÜRKİYE, MODERNİTE VE ÖTESİ**

Türkiye'ye gelince, diğer Müslüman hatta bazı Hristiyan ülkelerden farklı olarak laiklik devletin temel güvencesi altındadır. Fakat muhafazakârlaşma, geçmişe özlem, geriye dönme arzusu ve dindarlık toplumsal dönüşümün temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Yeni Çağ, Batı toplumlarına her alanda yenilik getirirken, Osmanlıda yükselme ve parlak bir ticaret devrinin sonu ve Orta Çağ değerlerine dönüş demektir. Yenilik karşıtlığı yani gericilik güç kazanırken, tüketime dayalı, gösterişe meraklı yaşam tarzının, değer yaratma ve üretim kaygısından yoksun bir zihniyet güç kazanır. Bu değerler, Batı Avrupa'da 15-16. yüzyıllarda tarihe karışmışken bizde Yeni Çağ'a devredilir. Osmanlı'da kapitalizm öncesi, gündelik hayatın her alanında iktisadi kuralları göz ardı eden bir toplum anlayışı mevcuttur. Geleceği düşünmemek, günü

gününe yaşamak, kabuğuna çekilmek, ağırlık, hırstan uzaklık, kanaatkârlık, alışılmışın dışına çıkamamak ve tevekkül sahibi kâmil insan olmak temel değerler arasında yer almaktadır. İktisadi düşünce son yıllara kadar, modernliğin simgesi olan ‘rasyonelleşme’ sürecinin uzağında kalmıştır. Cumhuriyet döneminde ise modern bir toplum yaratma projesi kapsamında eğitim yoluyla püriten bir çalışma kültürü yaratma çabasına girişilmiştir (Bozkurt 2012: 310). Tasarrufu, arzularını bastırmayı, toplum için gerektiğinde kendini feda etmeyi, çok çalışmayı ve dürüstlüğü yücelten dünyaya katı kurallarla bakmayı vurgulayan bir kültür yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Bozkurt’a (2012, s.310) göre 1980’li yıllar Türkiye için kırılmaların yaşandığı, dünya için kriz sonrası yeniden yapılandırma yılları ve pek çok ülke için de küreselleşmenin benimsendiği yıllardır. Türkiye’de ise ülkeyi mühendislerin yönettiği bir devir yaşanmıştır. 80’lerin en belirleyici özelliklerinden birisi de özel çok kanallı televizyon yayınlarının gerçekleşmesidir. Yaşayabilmesi reklam gelirlerine bağlı olan bu kanallar, toplumu tüketim bombardımanına tutmuşlardır. Bozkurt’a (2012, s.311) göre 1970’lerin hazcı kültürel dönüşümüne benzer şekilde Türkiye’de de bireyler, tüketim toplumu kalıpları içinde sosyalleşmeye başlamışlardır. Geçmişin tasarrufu, arzularını bastırmayı, toplum için gerektiğinde kendini feda etmeyi, dünyaya katı kurallarla bakmayı vurgulayan kültürün yerine, 1980’lerden itibaren yeni bireyi en yüce değer olarak gören ve ‘köşe dönme’ olarak formüle edilen yeni bir anlayış hâkim olmuştur. Özalıcı yıllar diye de adlandırabileceğimiz bu yıllarda dönemin başbakanı Özal’ın ”benim memurum işini bilir” sözü hala hafızalardadır. Toplumun orta ve üst gurupları bu sürece son derece hızlı bir biçimde uyum sağlamışlardır.



Resim 1: Gözübüyük, A. (2007), "Babasının Kızı" 130x130cm, TÜYB.

Resim1 ve 2, 60'lı yılların iyi evlat, iyi kız, topluma yararlı ve çalışkan olma ülkülerinin benimsendiği zamana göndermeler yapar. Resim1'de babasıyla gurur duyan ve babasının da onunla gurur duymasını isteyen küçük bir kız ve babası arasındaki sevgi görünürdeki temayı teşkil eder. Otoriteyi temsil eden grotesk baba figürünün çocuk dünyasında ne anlama geldiği sorgulanmaya başlamış olabilir mi? Resim 2'de ise küçük kızın ayağının altındaki dünya belirsizdir. Dünyanın kendisine gösterildiği gibi olmadığının farkındalığına erişmiş ya da toplumda kabul gören daimi doğruların gerçekte olup bitenlerle fazla bir ilgisi olmadığı gerçeği ile yüzleşmiş de olabilir.



Resim 2: Gözübüyük, A. (2007), "Küçük Kızın Dünyası", 130x90cm, TÜYB.

Günümüz gençliği de ekran başında geçen eğitim süreçleri boyunca, modern okulun üretim kültüründen çok postmodern medyanın tüketim kültürü ile yetişmiştir. Bu hazcı tüketim toplumuna yönelik kültürel değişme sürecinden, en püriten olmaları beklenen muhafazakâr çevrelerin üst gelir gurupları da paylarına düşeni almıştır; tesettür giyim defileleri İslamcılar için tüketim toplumuna geçişin bir göstergesidir (Bozkurt, 2012,

s.312). 2013 Türkiyesinde ise tesettürlü kadınların giyim kuşam merakı ancak Hollywood yıldızları ile kıyaslanabilir.

Modernleşme ve sanayileşme sürecini tamamlayamamış pek çok ülkede olduğu gibi ülkemizde kamu idaresi mantık dışı kurallarla yönetilir. Yandaşlar, ihtiyaca bakılmaksızın bu kurumlara istiflenir. Kitlerin zarar etmesi normal karşılanır. Sanayi sonrası dönüşüm yaşayan toplumların yüz yıl önceki sorunlarıyla boğuşan Türkiye bir yandan da küreselleşme nedeniyle postmodern kültürel ve ekonomik dönüşümün avantajları yanı sıra sıkıntılarıyla da boğuşmaktadır; ülkenin bir kısmı feodal düzeni çağrıştıran şartlar altında hayat sürerken bir kısmı da en gelişmiş ülkelerin standartlarında yaşamaktadır (Bozkurt, 2012, s.314).

Sanayi sonrası toplumda artık vurgu akıldan, yaratıcılıktan, çok çalışmaktan, ziyade, boş zaman etkinliklerine yapılmaya başlanmıştır. Türkiye enformasyon çağının sonuçlarından çok büyük ölçüde etkilenmektedir.

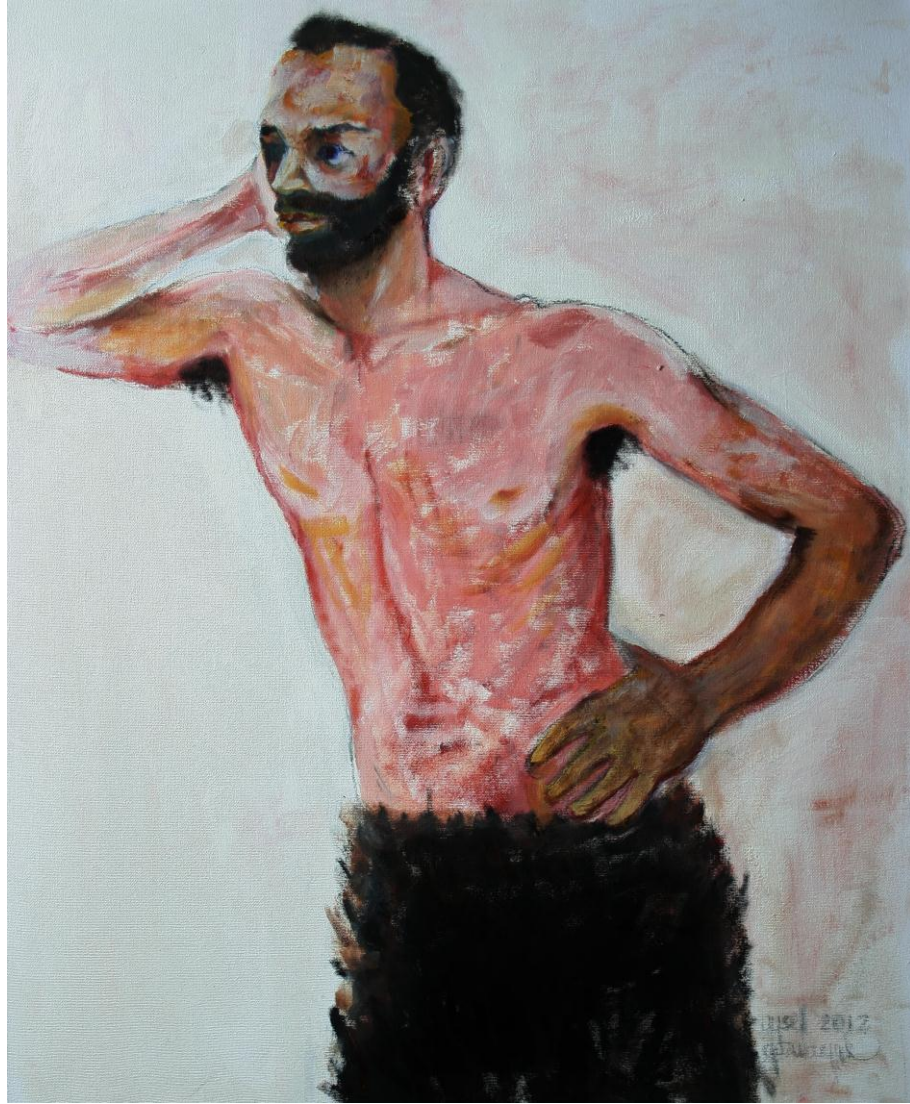
Nur Vergin (2008, s.139), Türkiye’de bir üstyapı ögesi olan siyasetin, Marksizm’in öngördüğünün aksine, ağırlıklı olarak ekonomik altyapı tarafından belirlenen ve ona bağlı olarak değişime uğrayan bir olgu olmadığını belirtir. Türkiye’nin XIX. yüzyıldan bu yana yaşamış olduğu en önemli iki tarihi olay, Tanzimat reformları ve Cumhuriyettir. Her ikisi de sosyolojik açıdan siyasal nedenlerle gerçekleşmiştir.

Siyasetin Türk toplumunu belirlemedeki rolü büyüktür. Siyasal elitin yöneticiliğinin yanı sıra yönlendiriciliği de giderek ivme kazanmaktadır. Yakın zamana kadar üst düzey askerler ve kamu yöneticilerinden oluşan iktidar eliti, toplumsal ve ekonomik gelişmenin sonucu olarak ekonomik gücün, medya patronları ve büyük holdinglerin de eklenmesiyle yeni iktidar üçgeni ülkenin gidişatına yön vermeye başlamıştır. Ordunun depolitize edilmesi ve cemaatlerin güç kazanması bu dengeleri her zaman değiştirebilir.

Raymond Aron’a (Aktaran: Vergin, 2008, s.139) göre, siyasal olgular ekonomik olanlara oranla daha önceliklidir. Aron, siyasal dinamiği belirleyen faktörün mülkiyet faktörü değil, iktidar olgusu olduğunun ve Sovyet Devriminin, Marksist önermeleri tekzip edercesine, üretim araçlarının sahibi olmayan, ama aynı zamanda kitlenin de temsilcisi olmayan bir azınlığın iktidarı ele geçirmesiyle sonlandığının altını çizer (Aktaran: Vergin, 2008, s.139).



Resim 3: Gözübüyük, A. (2013) "Kedi Kadın", 100x80cm, TÜYB



Resim 4: Gözübüyük, A. (2012) “Maço”, 100x80cm, TÜYB.

Basında gitgide artan kadına yönelik şiddet haberleri onları sıradan adli olaylar olarak görmemizi sağlamaktan çok giderek, kadınlara yönelik bastırma sindirme ve erkek egemen ideolojik bir söyleme dönüşmüş durumda; şiddet yeniden toplumsal hoşgörü ya da sıradanlık sınırları içine yerleştiriliyor. Resim 3 bu konu çerçevesinde şiddet gören, üretken, aile ve toplumsal yaşamın direği olan kadını konu edinmiş. Resim 4’de de kadını eksik etek, akli kısa saçı uzun gören maço anlayış dillendirilmiştir.

“Sanat yapıtları, toplumların belirli bir çevre ve zaman içindeki duygularını, düşüncelerini yansıtır” der, Hippolyte Taine (Aktaran:Bozkan, 2005, s.75) ve bu nedenle Shakespeare’den başlayarak 19. Yüzyıla kadar çeşitli İngiliz yazarlarının eserlerini inceler. Pozitivist bir filozof olan Taine doğa bilimlerinin yöntemini sanata

uygulayarak kültür bilimlerinin de doğrulanabileceğine inanır. Marksist sanat kuramını başlatan Plekhanov'a göre her ideoloji sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere belli bir toplumun ya da belli bir sınıfın ruhsal durum ve eğilimlerini yansıtır (Aktaran: Bozkan 2005, S.75).

“Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler” adlı sanat eseri raporu resimlerinin iktidar tarafından belirlenen siyasal gündemden beslenen eleştirel konular içermesi doğaldır. Konular televizyonda, gazetelerde, sosyalleşme mekânlarında, insanın olduğu her yerdedir. Bir dönem Çağdaş uygarlığı yakalama adına yapılan devrimler, karşı devrimlerle geri alınır, bir gün demokratikleşmeye karar verilip ertesi gün insanlar kalabalıklar halinde hapisanelere tıkları. Devletin insanları gemilere doldurup aktivistlerle iş birliği yaptığı, renkli ve olaylı bir siyaset iktidarın yönetim biçimi ve tercihi haline gelmiş durumda. İktidar üçgeninin değişen aktörleri yerlerini aldılar, normal süreçte değişen dönüşen bir Türkiye yerine günün ihtiyaçlarına göre siyaseten değiştirilen dönüştürülen Türkiye’de hüküm sürüyorlar. Dindar ve kindar bir gençliğin, daha doğrusu bir toplumun temelleri atılmak isteniyor. Devlet desteğiyle muhafazakârlaşmanın, hoşgörünün azalması, kadın ve namus cinayetlerinin artması, giderek gücü elinde bulunduranın, zayıf olanı ezmesi ve özgürlüklerin azalması gibi sonuçlar doğurabileceği gerçeği, iktidar tarafından gündemi yaratma ve yönetme yoluyla gözden kaybediliyor.

#### **1.4. POSTMODERNİZM**

Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşüm, Batı toplumlarının yaşadıklarından bağımsız değildir. Günümüzde Batı, dünya ile bütünleşmiş ve onun büyük bir kısmını denetler hale gelmiştir. Çağdaş dünyanın yeni toplum kuramları hem toplumsal değişimin küresel yapısını hem de bu gelişmelerin yönü ve yayılımı konusunda Batının oynadığı temel rolü vurgulamaktadır (Kumar, 2010, s.235).

Bu yeni toplum kuramlarının en önemlisi Postmodernizmdir. Batı dünyasında 1950’lerin sonlarından itibaren, resim sanatının sonuna gelindiğinden; sosyal demokrasi ya da kapitalist devlet krizinden bahseden varsayımların ortaya çıkmasıyla, Postmodernizmden söz edilmeye başlanmıştır. Postmodernizm, yüz yıllık modern hareketin sonlanması ve Modernizmin ideolojik veya estetik yönden reddi demektir.



Jameson'a (2008, S.29) göre resimde Soyut Dışavurumculuk; felsefede Varoluşçuluk; romanda en son temsil biçimleri, büyük *auter* filmleri ve modernist şiir ekolü bugün, ileri modernitenin en son olağanüstü ürünleridir. Bu olağanüstü kültür ürünlerinin ardılları olan Andy Warhol ve Pop Art, Foto-Gerçekçilik ve Yeni Dışavurumculuk, müzikte John Cage etkileri; Philip Glass ve Terry Riley besteleri, Punk ve New-Wave Rock; sinemada Godard, Post Godard, deneysel sinema, video ve Fransız yeni romanı ise bütünlükten yoksundur (Jameson, 2008, s.30).

Kumar'a (2010, s.21) göre 1960'lı yıllarının sonunda Batı ülkelerinde ortaya çıkan ekonomik kriz sırasında, sağ kanat partilerin yaptığı merkezi planlamalardan ve devlet müdahalesinden vaz geçilmesi çağrısı, Sanayi Sonrası Toplum fikrinin doğmasına neden olmuştur. Batı toplumları, kendi tarihlerinin yeni bir çağına girdiklerini düşündükleri için, toplumsal alandaki bu değişimlerin yeni kuramlarla ele alınması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu yeni kuramlar, Sanayi Sonrası Toplum Kuramı, Enformasyon Toplumu, Post-Fordist, Post-Taylorist, Postmodernizm ve Tarih Sonrası Toplum gibi adlarla anılırlar. Sanayi Sonrası Toplum fikrini ortaya atan Daniel Bell, (Aktaran: Kumar, 2010, s.21) Enformasyon Toplumu'nun ortaya çıkışına neden olan değişimin bilgisayarlar olduğunu ileri sürer.

Bilgisayarlar enformasyon çağı için mihenk taşıdır. Uyduların, televizyonun, fiber optik kablunun ve mikro elektronik bilgisayarın sayesinde anında paylaşılan bilgi, küresel ekonomiyi geliştirmiştir (Naisbitt 1984, s.57). Çok uluslu şirketlerin dünyaya yayılmaları ve varlıklarını sürdürebilmeleri iletişim sayesinde gerçekleşmiştir. Bu şirketlerin işlerini yürütebilmeleri için bilgisayarlar ve uydular, işçiler ve fabrikalar kadar önemlidir.

Bütün bu gelişmeler, Batı toplumlarının hem kendi içinde hem de kontrol etmek istedikleri ülkeler üzerinde kültürel hegemonya kurmasını kolaylaştırmıştır. Amerikan hayat tarzı önce filmler sonra televizyon dizileri vasıtasıyla yaygınlaştırılmıştır. Günümüzde de internet her türlü bilginin kontrolsüzce yayılabildiği ve kitle hareketlerinin yönetilebildiği bir alandır. Son 'Gezi Parkı Direnişi' bunun canlı örneğidir. Gitgide bireyin özgürlük alanını daraltan ve hayat tarzına müdahaleyi görev edinen Türk Hükümetine karşı başkaldırı, ironik bir şekilde, 90'lı yıllarda doğan ve yetişme çağlarını AKP ile geçiren, apolitize diye nitelenen, fazla kitap okumayan ama

internet ve sosyal medyayı çok iyi kullanabilen ‘y kuşağı’ diye adlandırılan gençlik tarafından gerçekleştirilmiştir.

Geleneksel kavramlardan farklı olarak, ortak özellikler yerine bütünleştirilemeyen ayrı ve örtüşen özelliklerden oluşan Postmodernizmi yok sayabiliriz ama bu kültürün içerisinde yer almamız nedeniyle onu görmezden gelemeyiz. Kumar’a (2010, s.218) göre, postmodern sanatçı ve yazarlar, ister ona karşı ister yandaş olsun postmodern kültürü yaratırlar ve postmodernlik hakkında yapılan her şey, daha sonra kültürel iktidar ve denetim mücadelelerinin sürtüşmeli merkezi haline gelen bir gerçekliği kurar.

Çok sayıda insan ya kültür endüstrisinde çalışmakta ya da onun ürünlerini tüketmektedir. Televizyonlarda postmodern entelektüeller ve sanatçılar, postmodernist ironi ve tuhaflik içeren gece yarısı tartışma programları ile postmodernliğin sözcük dağarcığını, imgelem ve duygusal tonlarını yayarlar (Kumar, 2010, s.220). Her akşam farklı televizyon kanallarında politik gündemle ilgili sayısız konuşmacı, konunun uzmanı olsun olmasın tartışmalarda boy gösterirlerken, meraklıları kanaldan kanala zapping yaparak bu konuşmaları izler, bazen reyting uğruna çakma kavgalar bazen de gerçek ağız dalaşları yapılır.

Kumar’a (2010, s.221) göre postmodern eserlerde güçlü bir biçimde boy gösteren farklılık politikası güden yeni toplumsal hareketler, çoğul ve çok katlı kimliklerimizi, bizi toplumsal cinsiyet, ırk, yerellik uyarınca ayıran noktaları vurgular. Yeni toplumsal hareketler, küresel ile yerel arasındaki gerilimden kaynaklanan postmodernliğin daha genel bir görünümüdür.

Adorno (2011, s.48) dine yönelik desteğin kaybolmasının, teknolojinin ve toplumsal bölünmelerin kültürel bir karmaşaya yol açtığına dair sosyolojik iddianın doğruluğunu yitirdiğinin altını çizer: Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler radyo televizyon ve dergiler bir sistem meydana getirir ve her biri kendi içinde ve hepsi birlikte söz birliği içindedirler. Sinema, radyo ve televizyon sanattan kendilerini uzak tutarak, herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini ürettikleri zırvaları meşrulaştırmak için kullanırlar (Adorno, 2011, s.48).

Sermaye daha fazla kar etmek için kültür endüstrisini kullanır. Kültür tekelleri, endüstrinin diğer güçlü sektörlerine kıyasla güçsüz ve ekonomik ya da siyasi iktidar

sahiplerine bağımlıdır. Filmler ya da öyküler arasındaki farklılıklar, gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok, tüketicileri sınıflandırmak içindir (Adorno, 2011, s.51). Toplum ekonominin ihtiyaç duyduğu şekilde kategorilere ayrılır.

Adorno (2011, s.52) düşünce ürünü olan sanat yapıtının, kültür endüstrisi tarafından tasfiye edildiğini iddia eder. Televizyon, radyo ile sinemanın sentezini hedefler. Bu hedef, tarafların çıkarları örtüşmediği sürece geciktirilir. Televizyon ile Wagner'in bütün sanatların bir eserde birleşmesi hayali neredeyse gerçekleşir. Sözün, imgenin ve müziğin birbiriyle uyumu sağlanır ve böylece filmi yapılan romandan en küçük ses efektine kadar, üretimin tüm öğeleri birleştirilmiş olur (Adorno 2011: 52). Çekilen bütün filmler sermayenin mutlak iktidarını sağlamlaştırmak içindir. Kitle sanatı, yapımcıların yönlendirmesiyle, sermaye yararına gözde şarkılardan, yıldızlardan ve pembe dizilerden çıkıp, dönen kapitalist çark içinde yerini alır. Sanatçıların filmlerde giydikleri elbiseler, mücevherler moda olur, kullandıkları arabalar satılır, mobilyalar her türlü ticari malın reklamı dolaylı olarak yapılır. Postmodernizm, sermayenin küreselleşmesi sonucu ortaya çıkan ve bütün dünyayı etkisi altına alan 'grotesk' bir toplum kuramıdır.

Adorno'ya (2011, s.55) göre bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Yapım teknikleri, nesnelere ne kadar iyi kopyalayabilirse dışardaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin devamı olduğu yanılsamasını yaratmak o kadar kolay olur. İzleyici film ile gerçekliği özdeşleştirsin diye filmler yaşamı bire bir kopyalayarak, ona hayal gücünden yoksun ve düşünmeksizin dolaşabileceği bir çevre sunar. Güzelliğin mekanik çoğaltımı onu sıradanlaştırır. Başkalarının felaketinden duyulan haz yani mizah, güzele karşı zafer kazanır. Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeye kavuşamamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır (Adorno, 2011, s.73).

Bir zamanlar hayal gücünün temsilcisi olan çizgi filmler artık bireysel direnişin durmadan kırılmasının bu toplumda yaşamının koşulu olduğunu herkese kabul ettirmek için var edilir. Sinemalar ortaya çıktıkları gibi kaybolsalar tüketici fazla bir şey kaybetmez ve iddia edildiği gibi bu eğlence aygıtı yaşamı daha iyi kılmaz (Adorno, 2011, s.55).

Günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması için yalnızca kültür aşağı çekilmez, eğlence de zorla entelektüel hale getirilir. Kültür endüstrisi güçlendikçe tüketici gereksinimlerini istediği gibi yönetir. Eğlence gerçeklerden kaçıştır. Acıyı unutmak güçsüzlüktür. Halk böyle istiyor bahanesinin saçmalığı, kültür endüstrisinin öznelliklerini yok ettiği insanlara, düşünen öznel olarak seslenmesinde yatar (Adorno, 2011, s.77).

Kültür endüstrisi, bireye, yeri doldurulabilir bir hiçlik olarak bakar ve çalışarak başarılı olmak yerine ‘ödül kazanarak’ başarılı olma yolunu önerir. Filmlerde rastlantının önemi üzerinde durularak, izleyiciye kendini zorlamanın anlamsızlığı ima edilir.

Endüstri insanla yalnızca müşterisi ve çalışanı olarak ilgilenir. Çalışanları sisteme uyum sağlayabilmeleri için teşvik ederken, müşterilere de, kişilerin hikâyeleri üzerinden seçme özgürlüğü ve sisteme dâhil olmanın çekiciliği gösterilir. Ama her durumda insanlar birer nesne olarak kalacaklardır. Kültür endüstrinin vaatleri azaldıkça, yaydığı ideolojinin de içi boşalır, yaşamın döngülerinden; çarkların her şeye rağmen durmamasına duyulan hayretten beslenir (Adorno, 2011, s.8).



Resim 5: Gözütübüyük, A. (2013) “Sıradan Adam,” 80x60cm, TÜYB ve kolaj.

Resim5'in konusu, günümüz insanın Adorno'nun sözünü ettiği kültür endüstrisi tarafından kuşatılmasıdır. İnsan ve televizyon bağımlılığı, etkileşimi, esir alan televizyon, düşünen yerine seyreden, kolay inanan, kolay kandırılan, okumayan, bakan, görmeyen, göremeyen insan, yeniden tasarlanan sıradan insan imgeleri izleyici ile çoğalan anlam kümelerini barındırır.

Foster (2009, s.251) 90'lı yılların ortalarına doğru yıldızı sönen Postmodernizm kavramının tarihsel analizini yapar: Lyotard'a göre Postmodernizm, Modernizm ve modernitenin ilerlemeyle eş anlamlı görüldüğü temel anlatıların sonunun gelmesidir. Jameson ise Postmodernizmin, modern kültürün farklı aşamalarının farklı bir kapitalist üretim biçiminde yenilenen bir Marksist anlatımı olduğunu iddia eder.

Kendini gelişmiş sanata adayın eleştirmenlerce de biçimsel zarafete adanan bitkin modern sanattan kopuşa yönelik bir hareket olan Postmodernizm sol düşünce içinde de tartışmalı bir kavramdır: Postmodernizm, medya reklamcılarının, alt sınıfların ve hor görülen insanların bayağı sanatı, uzak durulması gereken yeni bir barbarlık türü olarak görülür (Foster, 2009, s.252).

Foster (2009, s.252) gerici bulduğu bu politikalarla mücadele eden Postmodernizmi desteklediğini ve kültür ve politikada uygulanacak yeni yöntemleri öneren sanatsal eylemleri savunduğunu ve kaybeden taraf olmadıkları halde bir moda gibi görülen Postmodernizmin 'demode' olduğunu saptar. Kavramın içinin medya tarafından boşaltıldığının, sol düşünce tarafından da akılcı nedenlerle reddedildiğinin ve Batı tarafından Lyotardcı Postmodernizmin kabul gördüğünün altını çizer.

Sanat eleştirisi versiyonunun da sanatı biçimci kalıba yerleştirmek istemesi üzerine eleştirmen Postmodernizm kavramının hem bayağı hem de hatalı hale geldiğini belirtir. Foster (2009, s.252) "acaba Postmodernizmden vaz mı geçsek" sorusunu kavramın hala açıklayıcı ve eleştirel güce sahip olması nedeniyle olumsuzlar.

2009 yılında Tate Britain'de düzenlenen ve Uzak Doğudan, Amerika'ya kadar çeşitli ülkelerden 28 sanatçının katıldığı 4. Trienal'in küratörlüğünü, Fransız Nicolas Bourriaud üstlenmiştir. Bourriaud bu döneme ve düzenlediği sergiye 'alternatif' ve 'modern' sözcüklerinden türettiği "Altermodern" adını vererek, Altermodernin, sonuna gelindiğine inandığı postmodern dönemin ardılı olduğuna ilan eder. Bourriaud, iletişim,

seyahat ve göçlerin yaşam tarzlarını değiştirdiğini ve yeni bir “küresel algılama”nın ortaya çıktığını ve bu olgunun, sanatçıların önünde yeni alanlar açtığını belirterek: "Artık, biçimleri taşıyabilecek kökler, içinden yeni varyasyonların çıkacağı kültürel temeller, çekirdek yok, sanatsal dilin sınırları da yok artık” der. Yani ona göre sanat üretimi artık, belli bir kültür noktasından değil, küresel bir kültür perspektifinden başlayacak ve ortaya çıkan ürünler de, belli bir kültürün izlerini taşımayan ve hakim bir kültürün olmadığı, melez bir karakter taşıyacaktır (<http://www.tate.org.uk>).

## 2. BÖLÜM

### SANATSAL DİNAMİKLER

Sanatta yaratıcılık var olanları özgün bir biçimde yeniden bir araya getirmektir, bu düşünceyle ortaya çıkan rapor kapsamındaki çalışmalar, Orta Çağ resminden, groteskten, fantastik sanattan ve kaçınılmaz olarak çağdaş sanattan pek çok şeyi ödünç almıştır.

#### 2.1. ÇAĞDAŞ SANAT

Sanat bir çağ olarak değerlendirilecek olursa, ne 1400’de birdenbire başlayıvermiş ne de 1980’lerin ilk yarısında aniden sona ermiştir. Milattan önce 2. yüzyıldan beri ‘resmin ölümü’ ilan edilmiştir. 1980’lerde de bazı radikal kuramcılar resim sanatının iç tüketişini resmin ölümü temasına bağladılar. Danto (2009, s.38) ise sanatın ölümünden çok, sanat tarihi içerisinde bir anlatının sonlandığını düşüncesindedir ve 1970’lerde modern ve çağdaş sanat arasındaki farkın, artık bir anlatıya ait olmama duygusu olduğunu fark eder. Geçmişten kopularak özgürleşmeye inanan modern sanattan farklı olarak çağdaş sanat, geçmişin sanatını ve modern sanatı reddetmez ve geçmişin sanatını, onu ortaya çıkaran ruhtan uzak durulmak kaydıyla, sanatçının istediği şekilde kullanımına izin verir (Danto, 2009 s.27).

Modernizm öncesinde, ressam, insanları manzaraları ve tarihsel olayları gördükleri gibi resmederek dünyayı olduğu gibi temsil etmişlerdir. Modernizm ile temsilin koşulları merkeze oturmuştur. Rönesans’tan Romantizme kadar bütün akımlar öncellerinden beslenerek, hatta bir dereceye kadar onlara tepki vererek gelişmişlerdir. Modernizm, temsil araçları üzerinde düşünmenin, temsil araç ve yöntemlerinden daha önemli hale geldiğini vurgular (Danto, 2009 s.27).

Altmışlı yıllarda sanatçılar modern sanat üretiyorlarken, geriye bakıp geçirdikleri değişimi görene kadar farklı türde bir şey yaptıklarının ayırdına varamadılar. Çağdaş sanat uzun süre şu an yapılmakta olan modern sanattan başka bir anlam taşımadı. Çağdaş sanat çağdaşlarımızın ürettiği sanat demektir. Danto’ya göre:

“Çağdaş sanat henüz zamanın sınavından geçmemiştir ama sanat tarihi içsel olarak evrilirken, sanat tarihinin hiçbir evresinde görülmemiş üretim yapısı dahilinde üretilmiş bir tür sanatın adı haline geldi. ‘Çağdaş’ kavramı sırf bu anın sanatından daha fazlasını işaret

eder oldu. Çağdaş sanat bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişi ardından neler olabileceğini gösterir, bir üsluptan çok, üslupların kullanma tarzına işaret eder” (Danto, 2009, s.185).

Sanat ve Arkeoloji profesörü Hal Foster (2009, s.33) “Gerçeğin Geri Dönüşü” adlı kitabında sanat ve kuramda 1960 sonrası ortaya çıkan eleştirel modelleri tartışır ve kendini sürekli tekrar eden avangardın ardından, Bürger’in de temsilcisi olduğu tek kuram yaklaşımını tartışmaya açar. Dil felsefesinin ve Lacan & Derrida ikilisinin yapı bozuma uğrattığı “anlam” fikriyle tarih yazımını sorgulayan Foster’e (2009, s.33) göre Bürger için tarihsel avangardın yeni avangard tarafından tekrarı, sadece karşı estetiği sanatsala, aşkın olanı kurumsala dönüştürebilir, hazır yapıtın erken pop ve yeni gerçekçi alımlanışı, onun estetikleştirilmesine yol açmış ve metaya dönüşmüştür. Foster (2009, s.41), Bürger’in tarihsel avangard ile kurduğu romantik ilişki, kendi zamanının sanatını anlamasına engel olur ve yeni avangardı boş ve yozlaşmış görür. Benjamin’in izini sürmesine rağmen onun şüpheyle yaklaştığı sahicilik, özgünlük ve biriciklik gibi değerleri benimser. Foster (2009, s.41), Bürger için avangardın amacının, sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı yeniden kurmak için özerk sanat kurumunu yıkmak olduğunu söyler. Gelenek ve kurumlar birbirinden ayıramaz fakat aynı da değildir. Sanat kurumu estetik geleneği tamamen yönetemediği gibi gelenek de sanat kurumuyla tümünden uzlaşamaz (Foster 2009, s.44). Bürger’in avangard dialektiğinin düzeltilmeye ihtiyacı olduğunu ileri süren Foster, bu düzeltmeleri şöyle ifade eder: “1. Sanat kurumu tarihsel avangard değil, yeni avangard tarafından kabul görür. 2. Yeni avangard sanat kurumunu hem yapı sökümcü hem de yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. 3. Tarihsel avangardın soyut ve anarşist saldırılarına itibar etmez. Yeni avangard eski olanı ortadan kaldırmaz.” Foster (2009, s.48), bu düzeltmelere rağmen kendi kuramının da sorunları olduğunu belirtir.

Çağdaş sanat’ta, sanatçılar estetik alanı genişletmek için sanat tarihini derinlemesine araştırır ve geçmiş modellerden yeni çalışma alanları açarlar.

2011 yılında Contini Sanat Galerisi’nde sergilenen Giuseppe Veneziano’nun işleriyle Resim 6 ve 7 arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. Farklı zamanlarda yaşamış tarihi şahsiyetleri masal kahramanlarını ve çizgi film kahramanlarını bir arada resmeden Giuseppe Veneziano (Beatrice, 2011, s.4) 1996’da Palermo Üniversitesi Mimarlık bölümünden mezun olur. Milano’ya taşınarak kendini ressamlığa ve öğretmenliğe adar.





Resim 6: Veneziano G. (2009) “Üçüncü Reich’in Meryem’i ”, 130 x100cm, TÜYB.

Eleştirmen ve dergilere göre İtalyan Pop & New akımının önde gelen sanatçılarından olan Veneziano, ünlü yazar Oriana Fallaci'yi kafası kopartılmış olarak gösteren “Batı” adlı işinde 11 Eylül, Madrid ve Londra saldırıları sonrası Avrupa’yı saran korkuyu dile getirir. Verona Sanat Fuarında sergilenen “Üçüncü Reich’in Meryem’i” isimli eseri de oldukça tartışma yaratmıştır. Resim 6’da Rafael tarafından yapılmış bir Meryem ana resmini kucağında bebek Hitler ile resmeder. Resmi sansüre uğradıktan sonra Veneziano ifade özgürlüğünü savunmak adına resmin sergilendiği yerde bir protesto gerçekleştirir. Resim, daha sonra sergilendiği yerlerde de tepki çekmeye devam eder.



Resim 7: Gözübüyük, A. (2009) "İsimsiz", 100x70cm, TÜYB.

Resim: 7’de kadının kucağındaki bebek Hitler ise annelerin bebeği şımartıp çocuğun her istediğini yaparak onu adeta mini bir Tiran’a çevirmesinden, kadınların yetişkin erkekleri ve erkek çocukları üstün görmesinden tutun da toplumların liderlerinin diktatöre dönüşmesine izin vermesine kadar çeşitlenen göndermeler içerir.

Sanat, sanatçının içinde yaşadığı toplumun sosyal, politik, kültürel, ahlaki ve dinsel gerçekliğinden çıkar. Yaşadığı çağa tanıklık eden sanatçı eserlerinde bu tanıklığı dillendirme ihtiyacını duyar. Bu raporun kapsamı Türkiye’nin içinde bulunduğu mevcut siyasi durumun, toplumun farklı kesimlerinde yarattığı ayrışmalar, dönüşümler, üzerine odaklanan temalardan oluşmaktadır. Ayrışma ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı yeni imge dünyası, yeni görsel gerçeklik ve bu görselliğin altını dolduran kavramlar,

üzerinde düşünülmesi, tartışılması ve üretilmesi gereken bir tür imgesel konuşmalardır. Bu imgesel konuşmaların yollarından biri grotesk kavramına uzanır.

## 2.2. GROTESK

Grotesk, varlıkların sıra dışı özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır. Grotesk sanatının bir başka uygulaması, dünyaya ait olan canlıların özelliklerinin birleştirilmesidir. Orta Çağ sanatı, antik mitoloji, edebiyat ve sanatta ya da kutsal metinlerde, Orta Çağ yazarlarının yapıtlarında yer alan veya o devrin sanatçılarının yaratıcı hayal güçlerinin eseri olan canavarlarla doludur. Sıradan hayvanlar gerçek dışı pozisyonlarda, insan bedenleri hayvan formlarıyla birleştirilerek, Orta Çağ insanı için bilinmeyen, akla gelmedik tehlikelerin aynı zamanda eğlencenin gülünç ve korkutucu olanın temsil edilmesi demektir.



Resim 8: Gözübüyük, A. (2011) "Zengin Adam" 100x70cm, TÜYB.



Resim 9: Gözübüyük, A. (2011) “Toprak Ana”, 100x70cm, TÜYB.

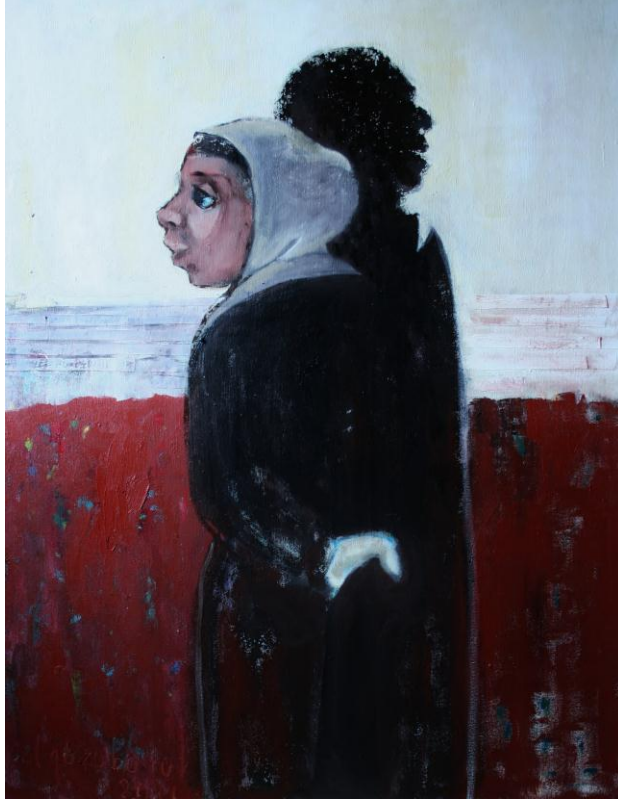
Triptik olarak tasarlanan Resim 8, 9 ve 10, Süpermen, Kedi Kız ve Örümcek Adam gibi çizgi kahramanlardan esinlenerek, süper kahramanlar yerine sıradan insanın kahramanlığını ironik bir yaklaşımla konu edinen grotesk dönüşüm imgeleri olarak ortaya çıktılar. İlk “Fakir Man” yamalı yorganı, kararmış mahzun yüzüyle görüldü, onu “Toprak Ana” izledi, grotesk gövdesi bıkkın bakışlarıyla topraklarını parselleyen insanları yine de sarıp sarmaladı. “Zengin Man” ise para motifli elbisesiyle kim bilir servetine dair hangi kirliliğin üstünü örttü. Sıradan insan serisi “Eş”, “2. Eş” ve “Metres” gibi resimlerle devam etti. Bu seri Siyah Kalem’in rulosu gibi yan yana geldiğinde grotesk dönüşüm imgeleri serisi oluşturdu ve oluşturmaya da devam edecekler.



Resim 10: Gözübüyük, A. (2011) “Eş”, 100x80cm, TÜYB.



Resim 11: Gözübüyük, A. (2011) “Fakir Adam”, 100x80cm, TÜYB.



Resim 12: Gözübüyük, A. (2011) "2. Eş", 90x80cm, TÜYB.



Resim 13: Gözübüyük, A. (2011) "Metres", 100x70cm, TÜYB.

Grotesk terimi ilk defa 15. yüzyılda Nero'nun Altın Evi'nin (Domus Aurea) duvar ve tavan süslemeleri için kullanılmıştır. Adı bilinmeyen Milanolu bir ressamın eserleri, belirli bir ikon veya şekle atıfta bulunmaktan çok resmin sahip olduğu atmosferi betimlemek için kullanılmıştır. Bir dizi mağaralardan oluşan bu imparatorluk sarayındaki (Domus Aurea) 'grotto'ların duvarlarındaki fantastik ve abartılı süslemeler 'grotesque' kelimesinin kaynağı olmuştur. Bahsedilen sarayın süslemeleri; psikolojik motivasyonlar, hedonist arzular, gizlemler, ileri teknikler ve dahası daha karmaşık figür kültürünün bileşimidir. Grotesk sanat, süslemeci olması, hikâye karşıtı olması, doğa karşıtı ve olanaksız karakteri ile klasik sanat karşıtı bir yapıdadır. Grotesk sanatın taklitçi oluşundan çok acayip (fantastik) oluşunun nedeni, onun Roma ve onu izleyen Orta Çağ sanatı ile daha sonra oryantal ve Kuzey Avrupa sanatının birleşiminden oluşmasıdır. Asya sanatından da asimile edilmiş motifler vardır. Eğer bu motifler Latin kültürünün geleneksel ve akılcı yaklaşımına açıkça karşıt olmasaydı; ne kadar anti-klasik de olsalar, resmi kuramcılardan daha az yıkıcı eleştiri görecektelerdi. Bununla birlikte aristokratlar, sanat anlayışlarında mevcut kültürel gelenek ve göreneklere bağlı kalmışlardır (Zamperini 2008:60). Jurgis Baltrusaitis, Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin iki yüzünün var olduğundan söz eder: Bir yanda güçlü ve organik bir yaşamın sürdüğü her yerde kahramanlık ve asaletin olduğu tanrıların ve insanlığın dünyası; diğer yanda eklektik bedenlerin birbirine karıştığı uzak diyarlardan alınan karmaşık imgelerin, fantastik yaratıkların dünyası (Zamperini, 2008, s.62).



Resim 14: Da Vinci, L. (1502), "Erkek Başı Etüdü", 39x28cm, Tebeşir.

Gülünç, hayali ve aşırı olan ile çirkinliği birleştiren güçlü bir estetik kategori olan groteski, sanat tarihinin hemen her döneminde bazı sanatçılar ve sanat akımları, anlatım

biçimi olarak seçmişlerdir. 20. yüzyıl akımlarından Ekspresyonizm ve Yeni Figürasyon sanatçıları grotesk imgelerle resim yapmışlardır. Fiziksel aşırılıkları ifade eden groteski, Baudelaire (Aktaran: Keser, 2009, s.151) gülme ile ilişkilendirir, çünkü gülme esnasında yüz hatlarımız arasındaki ilişkiler ve simetri bozulur. Yue Minjun resimleri Baudler’i doğrulamak için yapılmış gibidir. Teorisyen Li Xiantine, Çinli, sanatçı Yue Minjun resimlerinin anlamsız dişlek sırtışlı figürlerinin, günümüz Çin’inde yaşanan manevi boşluk ve bunalıma ironik bir yanıt olduğunu belirtir. Esprili ve sempatik, Yue Minjun, resimlerinde felsefi sorgulama ve varoluşçuluk için açık yürekli bir yaklaşım sunar. Genellikle iyi bilinen Avrupa başyapıtları ve ikonik Çin sanatı kompozisyonlarını kullanarak, Yue pop estetik uyarlaması ile sanat tarihinin görkemli aurasını sarsar. Karikatürün abartılı anlatımı ile grafik resimlemeyi birleştiren Yue, çarpıtılmış ve grotesk, haşlanmış pembe ciltli ve çılgın dişlek sırtışlı otoportrelerini eserlerinde klonlar. Eserlerinin asidik tonları ve abartılı neşe samimiyetsizliğin altını çizmek için kullanır. Antagonistler ile anti-kahramanları, şiddet ve kahkahayı bir arada kullanarak, Yue resimlerinde alaycı kahkaha ile gerçekliğin gerçek doğasına yanıt veren, Doğu felsefesi ile Modern zamanın ruhu arasında bir denge kurar (www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yue\_minjun.htm ).



Resim 15: Minjun, Y. (2005) “İsimsiz”, 220.3 x 200 cm, TÜYB.



Grotesk anlatım, insani özelliklerimizi anımsatarak melek olmadığımızın altını çizer, bilinçaltı ve ilkel içgüdülere iner, örneğin, Leonardo da Vinci'nin grotesk portrelerinde acındırma, güldürme ve tiksindirme bir aradadır (Keser, 2009, s.151).



Resim 16: Bosch, H. (1500-05) "Dünyevi Zevkler Bahçesi", 220X389cm, PÜYB.

Ailesinde 3. Kuşak ressam olan Bosch, Orta Çağ dünyasının korkularını ve çağdaş dünyanın belirsizliklerini grotesk bir üslupla yorumlamıştır. Bosch, en ünlüsü Dünyevi Zevkler Bahçesi olmak üzere pek çok triptik resimlemiştir. Triptiğin sol panelinde, Adem ile Havva, harikulâde hayvanlar ve fantastik nesnelere cennette tasvir edilir. Havva'nın yaratılışını ve İsa kılığındaki Tanrı tarafından Adem'e sunulmasını işler. Orta panel şehvete adanmıştır. Pek çok çıplak kadın, eşsiz güzellikte meyveler ve kuşların tasvir edildiği bir mekanda tuhaf hayvanlara binmiş erkeklerle çevrilmiş bir havuz vardır. Şehvet bir çiçeğin uzantısı olan cam bir fanusta birbirine dokunan çıplak bir çiftle tasvir edilmiştir. Örneğin aslan ve kuş bileşimi yaratık (grifon), yaygın bir grotesk dekoratif motiftir. Gizli hazinelerin başında nöbet tuttuğu söylenir. Grifonun altındaki kurbağa ise kötülüğü simgeler (Dufour, 2002, s.46). Sağ panelde ise günahkârların değişik biçimlerde cezalandırılışının gösterdiği cehennem resmedilmiştir. Ortodoks Katolik olan Bosh bu resimlerle ahlaki bir mesaj verir. Birinci resimde ilk günahı diğer iki resimde ise günahkârların cennetten cehenneme kovulmaları analiz edilir (The Prado Guide, 2008, s.321). Dış paneller kapatıldığında yaratılışın üçüncü gününde dünyayı konu alan bir resim ortaya çıkar. Bosch bu eserde resmin yapıldığı tablo yüzeyini oldukça pürüzlü seçmiştir. Bu durum o dönemin Flaman ressamı arasında yaygın

olan ve resmin pürüzsüz bir yüzey üzerine uygulanıp esere insan eli değmiş hissini hafifletmek için kullanılan geleneksel resim tekniği ile tam bir karşıtlık oluşturur.



Resim 17: Bruegel, P. (1562) “Deli Mag”, 115x161cm, TÜYB.

Grotesk figürlerin bir diğer ustası Pieter Bruegel 'dir. Bruegel'in yüz yılı (16. yüzyıl), yeryüzünde yeni kıtanın keşfiyle değişik hayvan ve bitkilerin tanındığı insan bedeninin incelendiği bir dönemdir. İnsanoğlunun ilgisinin gerçekliğe odaklandığı bir çağ ama aynı zamanda yalnız insan, bitki ve hayvan gibi gerçek varlıkların değil, iblislerin ve şeytanların da varlığına inanıldığı, bazı kadınların şeytanın zoruyla büyü yaptıkları gerekçesiyle işkence gördüğü, yakıldığı ve yok edildiği zamanlar söz konusudur. Bu dönemde açıklanamayan olaylardan, fiziksel deformasyonlar ve salgın hastalıklardan şeytanlar ve iblisler sorumlu tutulur. Gündelik hayatın bir parçası sayılan bu şeytan ve iblisler görsel sanatlarda Bosh'un resimlerinde hayat bulur. Bosh'un geleneksel hale getirdiğini Bruegel kendi fantezilerini kullanarak geliştirdi; politik alegoriler içeren resimlerinde, göz şeklinde penceresi olan evler, kolları olan yel değirmenleri ve binlerce grotesk figür vardır (Hagen, 2000,s.39). Resim 16'da Bruegel geleneksel bir Hollanda figürü olan Dulle Griet'i saldırganlık ve açgözlülüğün vücut bulması için kullanmış. Mad Mag diye de anılan Dulle Griet cehennemi ele geçirmek için kadınlardan oluşan

bir ordu toplamış. İblisler açılır kapanır bir köprüyü kaldırırlarken Cehennemin kapısının ağzına doğru koşan, Deli Mag, pılını pırtısını koyabileceği güvenli bir yer arıyormuş ya da Cehennemi ele geçirmeye kalkışıyormuş gibidir. Resimde Bruegel çok sayıda grotesk figür kullanmıştır.

Velazquez ve Goya sakat insanları gerçekçi bir biçimde betimleyerek insana özgü nitelikleri yansıtmaya çalışmışlardır. Bu ürkütücü imgeler hayata yapılan bir eleştiridir. Goya'nın ömrü, insanlık tarihinin en çarpıcı değişim dönemlerinden birine denk gelmiştir. Goya bu dönemi konu edinerek kendine özgü bir resim dili yaratmıştır. 18. yüzyıl İspanyol sanatçıların çoğu gibi Barok ve Rokoko eğitimi almış ve öğrendiklerini Neo-Klasizme ve Romantizme dönüştürerek tamamen kişisel bir üslup yaratmıştır. Sanatçının eserleri, biçim bozma özgürlüğü ile 20. yüzyıl Ekspresyonizm ve Sürrealizm gibi akımlara öncülük etmiştir (The Prado Guide, 2008, s.32). Doğduğu yerin Aydınlanma Dönemi Fransa'sına yakınlığı ve ailesinde hem zanaatkâr hem de soyluların bulunması, onun sanatının genel karakterini biçimlendiren unsurlardır. 1789 Fransız Devrimi ve saray bağlantıları Goya'yı, aydınlanmanın savunduğu eşitlik, özgürlük gibi kavramlarla yüzleştirmiş ve İspanyol halkının farklı kesimlerinin yaşantısına ilgi duymasını sağlamıştır. Aydınlanma ve geleneksel kültür arasındaki çatışma, aristokrat-burjuva ve popüler sınıflar arasında ulusal kimlik üzerine süren ideolojik tartışma ve Fransız Devrimi'nin neden olduğu karışıklıklar, İspanya'da halkın yaşamında çıkan yeni kültürel atmosferi etkilemiştir. Bu dönemde popüler İspanyol kültüründe önemli bir canlanma olmuş, hayaletler ve ruhlara temellenen Duende tiyatrosu, canavarlar ve grotesk unsurlar ile haydutlar ve boğa güreşçilerine dair efsaneler önem kazanmaya başlar. Karanlık, dramatik ve bazen ürkütücü bir imgelem gücü, işitme yetisini kaybeden sanatçının sanatına egemen olmuştur. "Los Capriccios" adlı baskı resim serisinde Goya, yaşadığı dönemin İspanya'sındaki toplumsal yaşamın ahlaki zaafalarını ele almıştır. Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğaüstü bir anlatım görülmektedir. Soylulara olan ilgisini kaybeden Goya, tema olarak sıradan halkı seçer ve popüler İspanyol kültürünün grotesk ve sıra dışı figürlerini, duendeleri, cadı ve canavarları ve maja ve majo'yu sunmaya başlar. Goya, kalıtımsal asaleti maja ve majo'nun görünümünde betimlemeye başlar ve sevgilisi Alba düşesi, "Çıplak ve Giyinik Maja" resimlerindeki kimliği bilinmeyen model ve hatta "Şal Giymiş Kraliçe Maria Luisa" resminde kraliçe de aynı

akıbeta uğrar (Hagen, 2009, s.48). “Kral V. Carlos ve Ailesi” adlı resimdeki portreye duyulan hoşnutsuzluktan dolayı sarayla arasındaki ilişkilerde soğukluk başlar. Sanat kariyerinin başlangıcından itibaren sürdürdüğü resmiyetten uzak yaklaşımı, bu kez karikatürize edilmiş portreler barındıran bir anlatıma yerini bırakır. İspanyol Barok Dönem ressamı Velazquez’in “Nedimeler”ine göndermeler içeren bu resim, çoktandır entelektüel ilgisini halka yöneltmiş olan Goya’nın saraydan ve aristokratik beğeniden kopuşunu simgelemektedir.



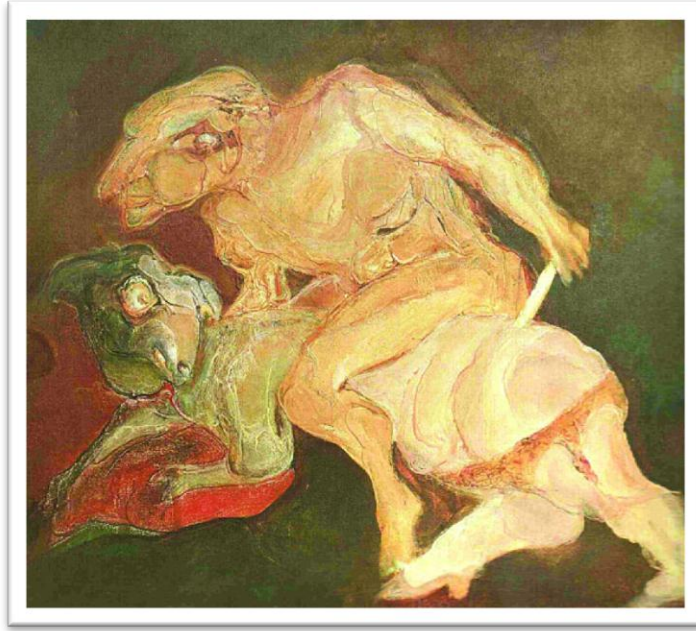
Resim 18: Goya, F.de. (1821-23) “Oğlunu Yiyen Satürn”, 146x83cm, DÜYB.

Geçirdiği ciddi bir rahatsızlıktan sonra, Madrid dışında Sağır Adamın Evi olarak bilinen malikânesine çekilen Goya, burada evinin iki salonunun duvarlarına 14 sahneden oluşan Kara Resimleri yapmıştır. Daha sonra bu resimler tuvallere transfer edilerek Prado müzesinde halen sergilenmektedir. Sahneler genellikle koyu renk bir zemin üzerine işlenmişlerdir. Bunlar arasına en tanınmış “Çocuklarını Yiyen Satürn” adlı resimdir. Yaşlı tanrı insan kılığında bir canavar olarak gözükür ve çocuklarından birinin onu devirip yerine geçeceğinden korktuğu için kendi öz oğlunu yemektedir. Resim sadece kötülükleri ve zulmü değil ama aynı zamanda cehalet, şüphe, korku, hırsı simgeler (Hagen, 2009, s.76).



Resim 19: Bacon, F. (1944) “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma”, 94x73,7cm 3 panel, TÜYB.

Francis Bacon da grotesk imgeleri sıklıkla kullanan bir sanatçıdır. 1930'da akademik bir eğitimi olmaksızın, resim yapmaya başlayan Bacon, 1944 yılında “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma” adlı eseriyle kendini resim dünyasına kabul ettirir. Resmin ilk sergilendiği yıl olan 1945’de II. Dünya Savaşı sona erer ve bir eleştirmen Bacon’ın triptiğindeki itici deformasyonun savaş ve acımasızlıkla dolu dünyayı temsil ettiği şeklinde bir yorum yapar. Çarmıha gerilme, Bacon için yalnızca Hristiyan imgesi olarak değil, insanlığa bakışının da bir parçası olduğu için önemlidir. David Sylvester’le yaptığı bir söyleşide, çarmıha germenin yalnızca bir insan davranışını, insanların başkalarına karşı davranış tarzını simgelediğini söylüyordu (Myrone, 2010, s.81). 20.yüz yılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilen sanatçı dünya sanatında Figüratif Ekspresyonizm akımının en önemli isimlerindedir. Varoluşçu düşünce sisteminden beslenen, var olmanın ıstırabını, ümitsizliği ve 'insanoğlunun kötü ruhluluğu'nu yansıtan resimlerinde insan tenini derisi soyulmuş, kasap vitrininde asılı hayvan eti ile ilişkilendirerek betimleyen sanatçının figürleri deforme olmuş, güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibidirler. Tuvaller, triptik olarak tasarlanır, konu olarak insanoğlunun yozluğunu, kötülüğünü ele alır. Konu açısından olduğu kadar teknik olarak da mükemmeliyetçilik ile rastlantısallığı birleştirmedeki üstünlüğü ile tanınır (Ficacci, 2003, s.27).



Resim 20: Gülerüz, M. (1967) "Kuzu ve Çıplak", 71x82cm, TÜYB.

Grotesk imgelerle çalışan bir diğer sanatçı da Mehmet Gülerüz'dür. Levent Çalıkoğlu, sanatçının resimden taşan heykele sığmayan imgelerinden şöyle bahseder:

"İmgenin, gözümüzün önünden bir belirip bir kaybolan hayaletimsi varlığına, tutkulu bir şekilde direnen bir sanat anlayışı var Mehmet Gülerüz'ün. Şeffaf ve boyutsuz bir katman olarak düşüncede beliren ve ardından resimsel bir zemine akan imgenin ele avuca gelmeyen doğası onun çalışmalarının ana çıkış noktası. İster bir düzlemde isterse de üç boyutlu bir gerçeklikte belirsin, onun imgeleri, olmayan bir mevcudiyetin görsele dönüşmesindeki zorluk ve tedirginlikten beslenir. Hafızada patlak veren imgenin görselleştirilmesinden doğan gerilim onu her zaman atik ve zinde tutar" (Shaw, 2008, s.88).

Figürün bireyleri temsil eden portrelerle simgelenmesine tepki vermek yerine, insanı oluşturan ortak beden işlevlerini göstermek için yüzeyi kazımayı seçen Gülerüz, Resim 20'yi yaptığı dönemi "O sıralar cinsellik beden, ten birinci meselem halini almıştı" diye anlatır. Ancak yalnızca cinselliği ve bedeni temsil etmekten öte, Gülerüz bu resimleri herhangi bir cinsel devrimin yaşanmadığı bir ülkede yapar. Bekârete çok değeri verilen ve feminizmin hep olumsuz anlamlar yüklediği bir ülkede cinselliğin insan deneyiminin merkezinde yer alan bir olgu olarak açıktan açığa tanınması olağan dışıydı. Figürleri çoğunlukla formların ve özellikle de erkek cinsel tininin fetişleştirilmesine odaklanan Yüksel Arslan'ın aksine Gülerüz figüratif resmi, cinsellikten etkilenen

toplumsal ilişkileri deşmek için kullanır. Eleştirmen Sezer Tansuğ bu yapıtı şöyle yorumlar:

“Eskimiş pasif sanatçı biçim düşkünlüğüne karşı, insan figürünü hırpalayan, onu yüzeyin boşluklarında tedirgin eden, o yüzey boşluklarının rahat değil ürkütücü ifadeleriyle karşılaştıran, ona birleşmenin köksüz uysallığını değil, korkusunu, yıkıcılığını, hışmını gösteren bir cevap teşkil ediyor. İnsan figürünü sınırsız açlıkla bolluk açgözlülüğünün zıt uçurumlarda kısırmaya yöneliyor en işlek ten birleşmelerinde onun kudretsiz iştihasını resimliyor. Resim bu bakımdan, cinselliğin hiç ele alınmadığı ve filmlerdeki sevgililerin elele tutuşmaktan başka hiç bir şey yapmadığı bir ülkede hem temsile hem de romantik mitlere karşı bir başkaldırı oluşturuyor” (Shaw, 2008, s.88).

Güleryüz’ün Süleyman Demirel’in Cumhurbaşkanlığı döneminde kendisinin de aralarında bulunduğu 89 kişiye verilen "Devlet Sanatçısı" ünvanının iptali için Danıştay’a başvurması ve iki yıl sonra, 2000 yılında kazanılan dava sonucunda unvanların geri alınması da hatırlanması gereken ilginç bir olaydır.



Resim 21: Siyah Kalem, M. (14. Yüzyıl) 34x50 cm

Mehmet Siyah Kalem’in “cinleri” de düşünce etkinliğinin ürünleridir. Kısa ve bilindik adıyla Siyah Kalem’in kim olduğuna dair kesin bir bilgi yoktur. Tek elden çıkmadığı da

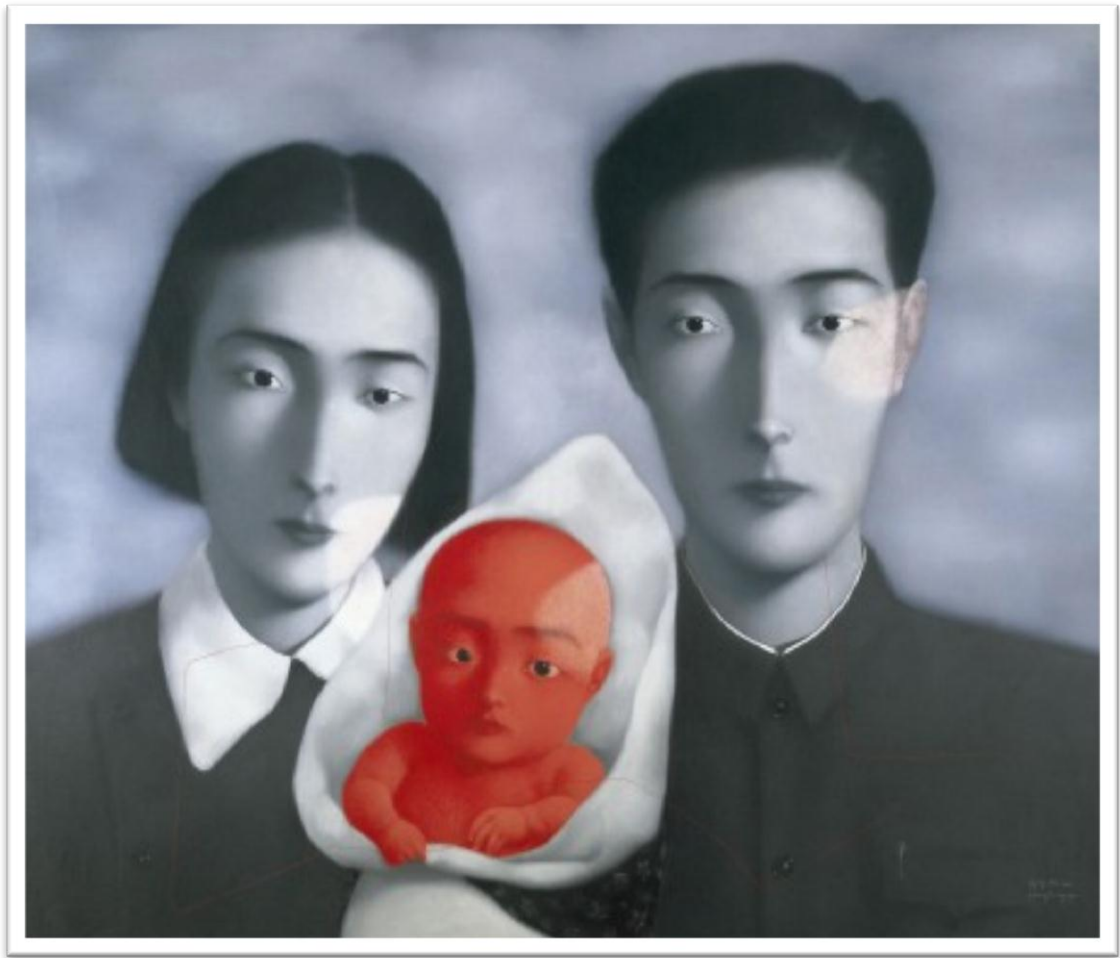
düşünülen Siyah Kalem resimlerinin üslubunda büyük ölçüde Çin etkisi görülür. Fakat yine de bu üslup Uzak Doğu sanatının estetiğine yabancı kalır. Siyah Kalem resimlerinde Çin ustalarının ince zevkiyle bağdaşmayan sert, haşin bir gerçekçilikle karşılaşırız. Uzak Doğu sanatında bunlara örnek olabilecek resimlere ya da imgelere rastlanmaz. Buna dayanarak, Siyah Kalem'in eserlerinin ince saray sanatının önemli merkezlerinden uzak, fakat Çin etkisine açık bir yörede yapılmış olmaları gerektiği sonucu çıkarılır. 14. ve 15. yy başlarında yapıldıkları kabul edilen Siyah Kalem minyatürlerinin Türkistan'da yapıldığı, Yavuz Sultan Selim döneminde saraya getirilip Fatih Albümü denilen iki albüme, rulosundan kesilerek yer aldığı biliniyor. Türkistan çeşitli kültürlerin karşılaştığı bir yerdir. Burada Müslümanların dışında Brahmanlar, Budistler, Şamanistler ve Hristiyanlar yaşar. Halkın etnik yapısı da karışıktır. Göçebe Türkistan boylarının getirdikleri pagan töre ve gelenekler, mitler ve söylenceler burada kök salmış ve uzun süre varlığını koruyabilmiştir. Bütün bu özellikler Siyah Kalem resimlerinde açıkça görülür (Işın, 2004, s.8). İpek yolu üzerinde buluşan tekin ya da tekinsiz insanlar halka oluşturup oturur, konuşur, alışveriş yapar, çamaşır yıkar gündelik işlerle uğraşırlar. Derken karşımıza Siyah Kalem'in cinleri(demon), iblisleri çıkar. Toplumsal hayat insanın karanlık tarafını gizler. Ekrem Işın, söz ile eylemin çatıştığı anda, etik değerler aşındığında Siyah Kalem'in demonlar dünyasının bize kapıların açtığını söyler. İnsanın karanlık tarafını temsil eden bu yaratıklar için nakkaş, eklektik bir beden tasarlamıştır. Şamanist ve Budist ikonografinin izlerini taşıyan bu demonik varlıklar sıradan insanla aynı gündelik hayatı paylaşırlar ve Siyah Kalemin gerçekçi dünyasında yer alırlar (Işın, 2004, s.12). Uygur demonları insan bedeni ve hayvan kafasına sahiptir. Siyah Kalem'in demonları çoğu kez ölümler diyarına ait şeytani Uygur öküzü ve geyik canavarının boynuzu ile görülür. Özetle gerçekçiliğe, hatta dışavurumculuğa ve grotesk nesnelere eğilimli bir Orta Asyalı mizacına sahip Çin sanatına aşina bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz (Işın: Esin, 2004, s.86).

Bu rapor kapsamında sunulan, anlatılan ve oluşturulan çalışmalar, Fantastik sanat ile de ilintilenebilir. Fantastik sanat, düşsel, tuhaf, imgesel, grotesk, mantıksız ve gerçek dışı olayları konu edinen bütün sanatları kapsar. Fantastik kendi içinde bir alegori barındırır, hayal gücü gerçek yaşantının imgeleriyle bir sentez oluşturur. 20. yüzyılda Rudolf Hausner, Ernest Fush ve Eric Brauer, Fantastik Realizm diye adlandırılan



çalışmalarında Orta Çağ sanatı ile Sürrealizmin bazı öğelerini birleştirerek hayali konuları akademik bir tarzla anlatan bir resim dili oluştururlar (Keser, 2009, s.126).

Sanatçıların başlangıçta, mitolojik, tarihi ve kültürel konulara yönelik ilgisi Freud'un psikanalizi 20. yüzyılın başında keşfiyle, fantastik konulara yönelmiştir: insanın kendisi, kimliği, insan ruhu ve davranışları sanatın konusu olmaya başlar. Ayrıca insan fizyonomisi, anlaşılmaz yüzler, insanın iç dünyasını yansıtan çeşitli yüz ifadeleri resimlerde görünmeye başlar. Bu tür fantastik resimlere Çinli sanatçı Zihang Xiaogang, 'Big Family' adlı eserini örnek gösterebiliriz.



Resim 22: Xiaogang, Z. (1996), "Büyük Aile 9", 200x300cm, TÜYB.

Çinli sanatçı Zihang Xiaogang, 'Big Family' adlı eserinde eski bir fotoğraftan yola çıkarak kendi ailesinin tarihçesi üzerinden 'Kültür Devrimini' konu edinmiştir. Sanatçı çalışmalarını sırasında, insanların korunma mekanizması olarak rol yapma yeteneklerini

hayata geçirdiklerini fark eder. Birey böylece kendisinin inşa ettiği dış görünüşün ardına gizlenerek, kolektif yaşam baskısından korunmuş olur. Bu resimde birden fazla çocuk sahibi olmanın yasak olduğu Çin’de büyük ailenin yerini alan çekirdek aileyi görüyoruz. Aile bireyleri arasında var olan duygusal yakınlaşma dış dünyaya karşı yok olmuş. Resimdeki üç kişi de birey olarak sayılmalarını sağlayacak hiçbir iz taşımayan birer maske takmışlardır (Schurian, 2009, s.93).



Resim 23: Botero, F. (2001), “Havuzdaki Dansçı”, 164x116cm, TÜYB.

Botero, resimlerinde, her şeyin abartılı şişman ve bir anlamda “gülünç” görüldüğü bir dünya yaratır. Neden şişman insanları çizdiği sorulduğunda sanatçının yanıtı “Hayır şişman insanları resmetmiyorum”dur. Aslında resimlerinde yalnızca figürler değil her şeyin şişman olmasına rağmen sanatçının cevabı, resimlerindeki abartının tarzını oluşturma ve estetik kaygıdan kaynaklandığının altını çizer. Resimlerinde gölgeyi rengi kirlettiği için kullanmayan Botero, biçim bozmayı tarzını yaratmanın bir kuralı haline dönüştürür ve biçim bozmayı resimlerinin haz verici özelliğini geliştirmek amacıyla

yaptığını açıklar. Botero, Latin Amerika kültürü ile Avrupa kültürünü olağanüstü şekilde birleştirerek resimlerine karakteristik bir özellik katar. Sanat çevrelerinde şişman, varlıklı insan figürlerini ele aldığı resimlerle tanınan Kolombiyalı ressam, politik tavrını Irak'taki Ebu Gureyb Cezaevi'nde yaşanan işkence ve taciz olaylarını resimleyerek göstermiştir. Ebu Gureyb resimlerini satışa kapalı tutmuş ve insanların acıları üzerinden para kazanmak istemediğini açıklayarak sergilemiştir (Hanstein 2007, s.58)

### 3.BÖLÜM

#### GROTESK İMGE ÇÖZÜMLEMELERİ

Görünenin altındaki derin yapıyı incelediğini iddia eden gösterge bilim, metin söz konusu olduğunda, kelimelerin altındaki gizli resmi ortaya çıkarır. Resme gelince, o görüneni doğrudan üst katmanda yansıtır. Burada yapılacak olan resmin altına metin yazmak olacaktır. Asıl sorun bu metnin nasıl yazılacağıdır. Bir resmi yorumlarken ikonografi ve ikonoloji kavramları ile karşılaşırız. Durmuş Akbulut, ikonografiyi geleneksel imge ve sembollerin incelenmesi; ikonolojiyi ise ikonalar ya da sanatsal sembolizm üzerine yapılan inceleme şeklinde tanımlar. İkisi birden ortak kavramla 'imgelerin incelenmesi' şeklinde de söylenebilir. İkonografi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması olarak kullanılır. Panofsky, bir resmi üç aşamada incelemiştir. Birincisi; olgusal ve ifadesel olarak sanatsal motifler dünyası. Ön ikonografik olarak adlandırdığı bu evre birincil veya doğal anlamı oluşturur. İmgeler, öyküler ve alegoriler dünyası ise ikincil ya da geleneksel (uzlaşımsal) anlamın çözümlenmesi ikonografik çözümlene şeklini oluşturur. Son olarak sembolik değerler dünyası gerçek anlam ya da içerik dünyasını ikonolojik olarak yorumlar (Akbulut, 2006, s.11).

Danto'nun deyişiyle (Danto, 2010,s.185) Modernizmden özgürleştirilmiş resim, hizmet edeceği amaç kadar ve farklı tarzlarda işleve sahip olabilir. Çağımız sanatçıya sayısız seçenekten oluşan bir çeşitlilik sunmaktadır. Sanatçı bu seçeneklerden istediklerini seçebilmekte özgürdür. Modernizmin anlatısında soyutlama bir gereklilikti, tarih sonrası sanatta ise ancak bir olasılıktır (Danto, 2010, s.185). Sanat eseri anlam bağlamında açık önermeler sunar. Neredeyse izleyen sayısı kadar farklı anlam içerebilmelidir. Sanatçı elbette bir düşünceyle eserini tamamlar, kullandığı imgeler anlam çoğalmasına izin verir niteliktedir. Bu rapordaki resimlerde yer alan figür ve imgelerle de izleyene bir hikâye anlatılır. Önemli olan hikayenin kendisinden çok nasıl anlatıldığıdır. Shakespeare'in oyunlarının konuları çağlar boyunca pek çok yazar tarafından ele alınmıştır. Shakespeare'i Shakespeare yapan oyunlarında kullandığı şiirsel dildir.

### 3.1. PORTRE

Bu raporda yer alan portrelerdeki yüz ifadeleri, duygu ve düşünce aktarımı amacıyla kullanılan öğelerdir. Portre genellikle seyircinin gözü önünde bakılmak için hazırdır. Batı resminin anlatımcı geleneği uzun yıllar toplumsal sınıf ve ırksal farklılıktan beslenmiştir. Asiller ve zenginler ‘kaliteyi’, bunun dışındaki herkes kalitesizliği temsil eder ayrımı, temsil edilenlerin bedenlerine kodlanan karşılaştırmalar yoluyla işlenmiştir (Leppert 2009:235). 17. yüzyıl alegorik resimlerinde sınıf farkları bedenler ve giysiler üzerinden anlatılmıştır. Bu raporda ele alınan eserlerde de yüz ifadeleri giysiler ve eklektik bedenler düşünce ve duygu aktarımı amacıyla kullanılmıştır. Portrede temsil edilen kişideki bütün özellikler öncelikle yüz ifadesi ile açıklanır; bu yüz portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsar. Portreler portresi yapılan kişiyi değil ‘bunu anlatıyorum’u ifade etmek için yapılmıştır. Resim 23’de portre çizimleri tablet üzerinde denenmiştir. Tablet çizim ve boyaları bilgisayar programıyla yapılıyor olsa da tamamen ressamın denetiminde ve özgün yapıtlar üretmeye uygundur.

Hollandalı Adriaen Brouwer, sınıfsal temsile, yaşadığı çağa göre farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Alt tabakanın hayatını iyi bilen birinin gözüyle resmeden sanatçı, mahvolmuş hayatlara, zor yaşam koşullarına, sarhoşların kaba hazlarına, şehvete ve öfkeye tanıklık etmiş ve bütün bunları resimlerine yansıtmıştır (Leppert 2009, s.236). Dünyayı farklı bir gözle gören Brouwer, kuzeyin döküm çıkarma geleneğinin aksine sadece gerekli şeylerin temsiline resimlerinde yer verir. Resim 24’te her şey basite indirgenmiş ilk bakışta doğrudan ve yalnızca imge göze çarpar. Figürün patlamasını açıklayacak elindeki ilaç şişesinden başka pek bir şey yok. Brouwer’in resimlerini olağanüstü dikkat çekici yapan çağdaşlarında bulunmayan insani özellikleri barındırmasıdır. Sanatçının yaşadığı dönemde Batı resminde genellikle sıradan insanların bedenleri, ham duyguların ifadesi için derinliksiz yüzeysel varlıklar olarak işlenirken, seçkinlerin bedeni ruhsal özellikleri yansıtır. Brouwer’de ise bu ayırım ortadan kalkmış ve avamdan oluşan adamlarının çektiği ruhsal acı görselleştirilmiştir.

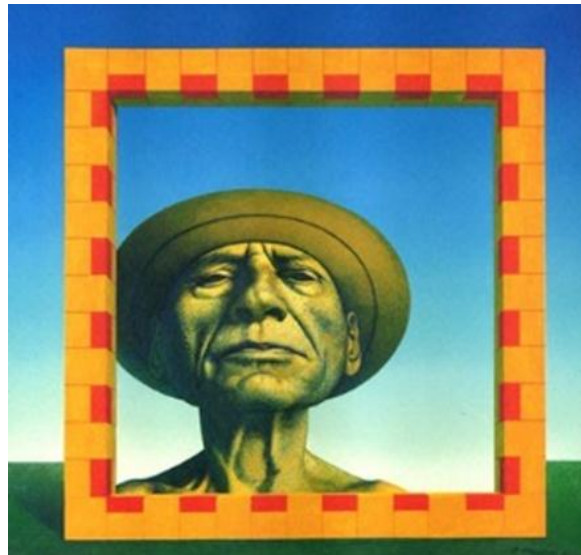


Resim 24: Brouwer, A. (1635) "Acı İlaç", 47x35.5cm, TÜYB.

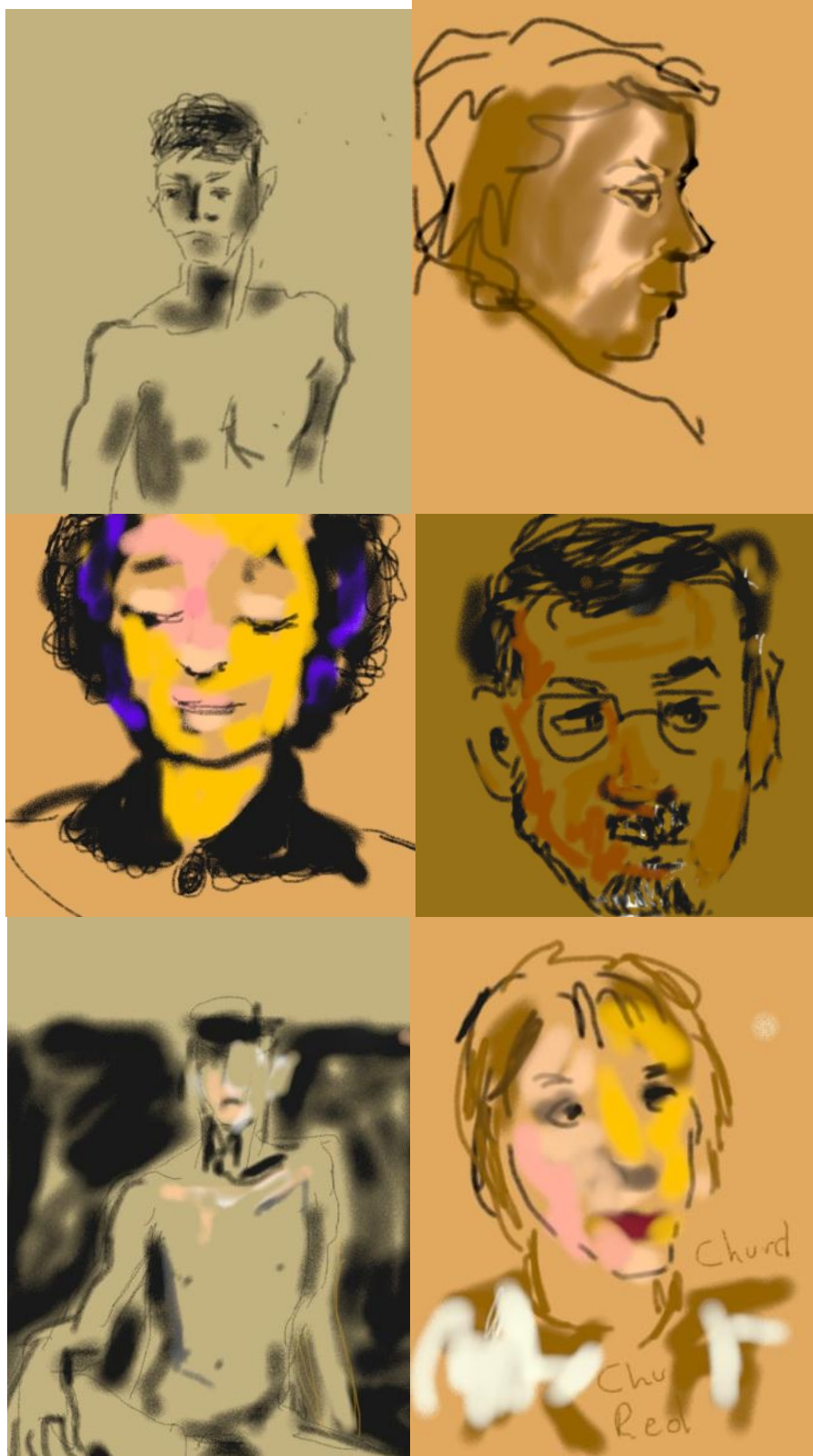
Resim 25'te maske benzeri yüzü olan bir telefon var. Bu resim, geçen yıllar içinde giderek artan bireyin telefon bağımlılığına gönderme yapar. 1938'de Almanya'da yoz sanatçı ilan edilen Hausner'in resimlerinin fantastik yönü ve portre anlayışı bu raporda ele alınan imgelerle akrabadır. 1947'de Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulunu kuran Hausner, karmaşık konuları olan sembolik resimleri ilk psikanalist resimlerin örneğiydi. Rudolf Hausner, resimlerinde otoportresiyle, Odysseus, Oedipus ve Anima gibi mitolojiden aldığı karakterleri bazen de Adem'i birleştirerek modern bireyin farklı statü sembollerini geleneksel izlerinden başka bir biçimde sunmuştur. Sanatçıya göre Adem portreleri ayna yardımıyla boyanan ayna imgeleridir. Adem resimlerinin hepsi Rudolf Hausner'in yüz çizgilerini taşımakla beraber, farkındalık yaratma amacı, yalnız sanatçı için değil, daha çok insanlık hallerinin tasvirinin evrensel niteliğinden dolayı herkes içindir (Schurian, 2005, s.86).



Resim 25: Gözübüyük, A. (2013) “Telefon Man”, 90x60cm, TÜYB.



Resim 26: Hausner, R. , (1993) “Adem”. TÜYB



Resim 27: Gözübüyük, A. (2013), "İpad Çizimleri".



### 3.2. METAFOR

Metafor sözlük anlamıyla, “1.Bir şeyin başka bir şey olarak tasvir edilmesi, simge. Bir göstergenin diğer bir gösterge yerine kullanılması, gizli bir karşılaştırma yapar. 2. İki anlamlı bir bütün hakkında beklenmeyen ilişkiyi kurmak demektir” (Keser, 2009, s.210). Sanatta metafor yaratabilmek önemlidir. İyi bir metafor farklı olandaki benzerliğin altını çizer. Roma generalleri gibi giyinmiş bir Napolyon portresi bir metafordur. Öznenin kimliğinin korunması metaforik şekil değiştirmenin yapısıdır. Kafka’nın Gregor Samsa’sı başkalaşıma uğradığı için metaforik değil, alegoriktir çünkü Gregor Samsa’nın yerine geçmiştir. Danto’ya göre sanat yapıtını anlamak her zaman orada olan metaforu yakalamakta yatar ve sanatın en muhteşem metaforları, içinde izleyicinin kendini temsil edilen karakterin özellikleriyle özdeşleştirdiği ve kendi yaşamını orada gösterilenle benzer gördüğü örneklerdir. Eğer sanat hayatın bir metaforu ise, izleyicinin özne olmasıyla metaforik bir dönüşüm sağlar (Danto, 2012, s.12).

Bu rapor kapsamında sunulan çalışmalarda metaforu birçok imgede görmek mümkündür. Örneğin; “Zamanın Ruhu” adlı yapıtta, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, iktidarın farklı düşüncede olanlara karşı hoşgörüsüz yaklaşımının yarattığı baskı ile dönüşüm olgusu, öğrenci üniformaları üzerinden irdelendi. Resim 29’de 60’lı yıllardan kalma bir ortaokul fotoğrafı esin kaynağı oldu. Üç kız arkadaş, bir örnek ve bütünleştirilmiş formaları, beyaz yakaları ve ciddi yüz ifadeleriyle, modernizmin farklılığı yadsıyan anlayışını temsil ederler. Bu resimle Katz’ın “Ada and Ada” resmi arasında bir kompozisyon benzerliği göze çarpar. Katz eşi Ada’nın imgesinin kopyalarını yineler.



Resim 28: Katz, A. (1959) "Ada ve Ada", 100X100cm, TÜYB.



Resim 29: Gözübüyük, A. (2012) “Zamanın Ruhu 1”, 120X100cm, TÛYB.



Resim 30: Gözübüyük, A. (2012), “Zamanın Ruhü 2”, 120X100cm, TÜYB.

İki erkeğin kucağında oturan önlüklü 14 yaşındaki N. Ç'nin, neredeyse kasaba eşrafı diyebileceğimiz kişilerce tecavüze uğradığını ve küçük kızın yaptığı işin bilincinde olması gerekçesiyle sanıkların ceza indirimi almasını medyadan izledik. N.Ç davası ne ilk ne de sonuncusu olacaktır. Akıl dışı olan 14 yaşında bir çocuğun yaptığı işin bilincinde olduğuna hükmedilmesi ve hangi gerekçe ile hafifletici sebep sayıldığıdır. “Zamanın Ruhü 2” adlı çalışma bu ve benzeri olayların trajedisine adanmıştır.



Resim 31: Gözübüyük, A. (2012) “Zamanın Ruhü 3”, 120X100cm, TÜYB.

Metaforik bir imge olarak ele alınan üniformaların izini takip ederek zamanın ruhunu, toplumdaki değişimleri izlemek mümkündür. Günümüzde üniformalar daha renklenmişken ani bir kararla önlük giyme geleneği kaldırıldı. İlginç bir şekilde öğrenciler üniformadan yana tavır koydular. Bu tutumdan da anlaşıldığı gibi üniforma mecburiyetinden kurtulmak öğrenciler için daha fazla özgürlük anlamına gelmiyor. Her türlü demokratik öğrenci hareketi biber gazı ve cop dayağı ile sindiriliyorsa, yumurta atmak bile hapiste son buluyorsa o ülkede bireysel hak ve özgürlüklerden söz etmek mümkün müdür?



Resim 32: Gözübüyük, A. (2012) “Adı Marilyn” 130X150cm, TÜYB.

Resim 32, Xiagong’ın “Büyük Aile”sinin tersine çocuğun annesinin ilgisini çekmek için gösterdiği bütün çabaya rağmen, annenin çocuğunun adını Marilyn Monroe koymasından ve artiste benzemeye çalışmasından çocuğuyla bağlarının güçlü olmadığı anlaşılıyor. Kültür endüstrisinin, kalabalıklara şansın önemini belirtmek için anlattığı tesadüfen ünlü olmak mitinin genç kadınlar üzerindeki olumsuz etkisi düşünülenlerden fazladır. Richard Brautigan’ın, “Greyhound Trajedisi” adlı hikayesi, bütün arzusu, doğduğu kasabadan uzaklaşıp sinema dünyasında ülendikten sonra genç yaşta Marilyn Monreo benzeri trajik bir ölümle insanların belleğinde iz bırakmak olan bir genç kız hakkındadır. Bu hikaye insanların ünlü olarak ölümsüz olma arzusunu işler. Hikayenin yazarı da trajik bir şekilde hayatını sonlandırmıştır.



Resim 33: Gözübüyük, A. (2013) “Zamanın Ruhu 4”, 100X70cm, TÜYB.

Resim 33’de iki genç kız mekana dair tek ipucu olan plaj kıyafetleriyle görünüyor. Eskiden muhafazakar ve dindar kadınlar elbise ile sadece kadınlara ait deniz hamamı denilen etrafı perdelerle kapatılmış plajlarda denize girerlerdi. Günümüzde ise hemen her plajda haşemalı kadınlar istedikleri gibi dolaşp biraz zor da olsa yüzebiliyorlar. Gençler farklılığa aldırıyor ve bir arada olabiliyorlar. Orta kuşak için bu bir ayrışma ötekileşme ve ötekileştirme nedeni. İktidar da tam buradan besleniyor. Cumhuriyetin kadınlara getirdiği kazanımlar için Batılı kadınlar çok uzun süre mücadele ettiler. Bu yüzden iktidar kadın üzerinden siyaset söylemini sürdürüyor. Kadın sorunları baş örtüsü sorunundan daha farklı bir boyuta taşındı.



Resim 34: Katz, A. (1984) “Eleuthera”, TÜYB.

Alex Katz’da plaj konulu benzer kompozisyonlarda figüratif resimler yapmış. Soyut Expresyonizme tepki olarak yaptığı çok büyük boyutlu resimleriyle Pop Art’ın öncülerinden olan Katz, resimlerinde Amerikan yaşam tarzını kutsamıştır. Olağanüstü sıcak yaz güneşini yansıtan plaj konulu resimleriyle konudan çok görsel resim tarzını önemsemiştir. Bu ilk bakışta bu rapordaki resimlerle Katz’ın resimleri arasında benzerlik kurmayı zorlaştırır. Katz’ın resimlerinin bu raporda yer almasının nedeni sanatçının teknik üstünlüğüne duyulan hayranlığın yanı sıra özde aynı endişenin paylaşılmasıdır. Katz Amerikan toplumunun bir yazlık penceresinden her zaman görünebilecek bir manzarasını plastik bir endişeyle izleyici ile paylaşmıştı. Resim 32’de de Türk toplumuna dair güncel bir anın hikâyesinden çok resim diliyle nasıl anlatılacağı kaygısı ön plandadır.





Resim 35: Gözübüyük, A. (2012) “Aleaddin’in Elması”, 100X70cm, TÜYB.

Resim 34 “Alaeddin’in Elması” ismiyle hem Alâeddin’in lambası masalına hem de Âdem ile Havva’nın cennetten kovulmasına gönderme yapar. İslamcıların “Müslüman her şeyin iyisine layıktır” söylemi ve iyi bir Müslüman olmanın şartları arasında bir çelişkinin varlığından söz etmek mümkün müdür? Yeni zengin İslam burjuvazisinin gösteriş merakı, cinin şişeden çıkması anlamına mı gelir? Resimle akla gelen sorulardan bazıları...



Resim 36: Gözübüyük, A. (2013) “Zamanın Ruhü 4”, 100X70cm, TÜYB.

Resim:35’de garip bir adam, gövdesi olmayan bir baş taşıyor. Ayaklarındaki pranga ile gerçeküstü bir kompozisyon çizen figür, Batılı sanatçıların sıklıkla kullandıkları Golyath ile David konulu bir resimden esinlenerek yapıldı. David de kesik baş da hatta pranganın kendisi da farklı kahraman ve kavramlara gönderme yapıyor. Dünya kurulalı beri hükümdarlar ve teb’ası, hükmedenler ve hükmedilenler birlikte var olmuşlardır. Golyath’la David’in tersine resimde zayıf olan cellat değil. Güçlü olan gücünü korumak için can alır. Hükümdarın ayağındaki zincir günümüz muktedirlerinin gördükleri kadar da güçlü olmadığının göstergesi.



Resim 37: Gözübüyük, A. (2012) "Taht ve Bah", 120X100cm, TÜYB.

Deniz manzaralı yazlıktaki bir koltuk Resim 36'ya esin kaynağı olmuştur ve koltuğun kumaşı da yine benzer figürlerle bezelidir. Kadın figürünün başındaki taç, başörtüsü ve son moda platformlu yüksek topuklu ayakkabılar Kraliçe Elizabeth'i ziyaret eden First Lady'nin ayakkabılarına benziyor. Boylu boslu bir hanım olan Hanımefendi, kraliçeye bayağı yüksekten bakmış ve kraliçenin ayakkabılara bakışı ise dış basında yer almıştı. Erkek figürün başına talih kuşu konmuş. Bu koltuk iktidar koltuğu yani taht olabilir mi? Tahta oturanların bahtı ise ancak oturamayanların firçasını yorar.

## SONUÇ

Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler” başlıklı bu çalışmada, Türkiye’deki toplumsal dönüşüm olgusu ve bu değişime bağlı olarak ortaya çıkan yeni yaşam modelleri, yeni davranış biçimleri ve tutumları ile grotesk imgeler ve çağdaş resim arasındaki bağlantı irdelenmiştir. Buradan hareketle, dünyada ve Türkiye’deki toplumsal dönüşüm kavramı siyaset, kültür ve sanat kuramcılarının değerlendirmeleri ışığında ele alınarak çağdaş toplum kuramlarından biri olan Postmodernizmin ne tür imge serüvenlerinden geçtiği incelenmiştir.

Rapor kapsamında sunulan çalışmaların oluşum süreci, Orta Çağ Sanatından Çağdaş Sanata groteskten Fantastik Sanata uzanan bir imge ve kuram yelpazesinden beslenmiştir. Buna bağlı olarak kişisel eserlerin dayandığı temel sanat dinamikleri çözümlenmiş, atıfta bulunulan yapıtlar ya da aynı tematik çerçevede üretilmiş olan sanat yapıtları, ilgili akım ve sanatçılar incelenmiş ve karşılaştırmalı analizlerle tartışılmıştır.

Toplumsal değişimin neden olduğu bütün bu ayrışmalara farkındalık yaratma amacı, yalnız sanatçı için değil, herkes içindir. Türkiye’de Cumhuriyetle bir millet yaratılmak istenmiş bu amaçla da daha laik ve homojen bir toplum oluşturmak için farklılıklardan çok benzerliklerin üzerinde durulmuştur. Son 10 yılda güçlü bir iktidar halkın desteğini arkasına alarak hüküm sürmektedir. Başbakan güzel bir başlangıçla yalnız kendisine oy verenlerin değil herkesin Başbakanı olacağına söz vermişti. Kendisinden sözünde durması bekleniyor. Ona oy vermeyenlerin, kendisinin yaşam tarzını ne de temsilcisi olduğu düşünce sistemini onaylaması mümkün değil ama demokrasiye inançları itibarıyla sabırla seçimle gitmesini, milletin hizmetkarı olduğu sözünün gereğini yerine getirmesini bekliyorlar.

Rapor kapsamında üretilen eserler, bu tespit ve düşünceleri barındırmaktadır. Rapor resimleri Sıradan İnsan ve Zamanın Ruhu adlı iki seriden oluşmaktadır. Sıradan İnsan serisinde Süpermen benzeri çizgi film kahramanlarından esinlenerek, günümüz insanı, resmedilmiştir. Zamanın Ruhu serisinde ise formalar ve giysiler üzerinden, dönemin ruhu yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu yoğun duygu ve düşüncelerin imgeye dönüşme sürecinde Çağdaş Sanat, fantastik sanat, Orta Çağ sanatı ve grotesk anlatımdan pek çok

ögeyi ödünç alarak, günümüz dünyasına ve Türkiye'sine eleştirel bir bakışı ifade edecek bir resim dili oluşturulmaya çalışılmıştır

## KAYNAKÇA

- AKBULUT, Durmuş: 2006, Resim Neyi Anlatır, İstiklal Kitapevi, İstanbul
- BEATRİCE, Luca: 2011, Giuseppe Veneziano, Contini Galeri de Arte, Venice
- BELL, Julian: 2009, Sanatın Yeni Tarihi, NTV Yayınları, İstanbul
- BLAZWICK Iwona, RATCLIF Carter, STORR Robert: 2007, Phadon Press, Hong Kong
- BOSING, Walter: 2000, The Complete Paintings Bosch, Taschen, Köln
- BOVEY, Alixe: 2002, Monsters And Grotesques in Medieval Manuscripts, South Sea International Press, Hong Kong
- BOZKURT, Veysel: 2012, Endüstriyel ve Post-Endüstriyel Dönüşüm, Ekin Basım Yayın Dağıtım, İstanbul
- ÇALIKOĞLU, Levent: 2001, Mehmet Güteryüz, Artist, İstanbul
- DANTO Arthur C.: 2012, Sıradan Olanın Başkalaşımı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- DANTO Arthur C.: 2010, Sanatın Sonundan Sonrası, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- DUFOUR, Alessia Devitini, 2002, Art Book Bosch Hayal Gücünün Derinlikleri, Dost Kitapevi, Ankara
- FOSTER, Hal: 2009, Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- FICACCI, Luigi: 2010, Bacon, Taschen, China
- GIORGI, Roza: 2005, Angels and Demons in Art, Getty Publication, Hong Kong
- HAGEN, Rose-Marie and Rainer: 2000, Goya, Taschen, Köln
- HAGEN, Rose-Marie and Rainer: 2000, Bruegel The Complete Paintings, Tashen, Köln
- HANSTEIN, Mariana, 2007, Botero, Taschen, Singapore
- HEARTNEY, Postmodernizm, 2011, Tate Publishing, London
- IŞIN, Ekrem, (2004), Ben Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi

Yayımları, İstanbul

İŞPİROĞLU, Mazhar Ş: (2004), Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, YKY, İstanbul

KESER, Nimet: 2009, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayımları, Ankara

KUMAR, Krishan: 2010, Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş  
Dünyanın Yeni Kuramları, Metis Yayımları, İstanbul

LEPPERT, Richard: 2009, Sanatın Anlamının Görüntüsü, Ayrıntı Yayımları, İstanbul

MALPAS, James: 2006, Movements in Modern Art Realizm, Tate Publishing, London

MYRONE, Martin: 2010, Tate Britain 100 Works, Tate Publishing, London

NAISBITT, John: 1984, Megatrends 2000, Form Yayımları, İstanbul

NERET, Gilles: 2005, Balthus, Tashen, Köln

ÖZARSLAN, Aylin Dikmen, Ömer Naci Bozkan: 2005, Sanat ve Sosyoloji, Bağlam  
Yayımları, İstanbul

PANCORBO, Alberto: 2008, The Prado Guide, Museo Nacional del Prado, Madrid

SCHURIAN, Walter: 2005, Fantastik Art, Taschen, Singapore

SHAYEGAN, Daryush: 2010 Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni,  
Metiş Yayımları, İstanbul

SHAW, WENDY, M.K: 2008, Mehmet Güteryüz, İş Bankası Yayımları, İstanbul

SMITH, Terry: 2009, What is Contemporary Art, The University of Chicago  
Press, USA

TÜKEL, Uşun: 2005, İkonografiden Göstergebilime, Homer Kitabevi ve Yayıncılık,  
İstanbul

VERGİN, Nur: 2008, Siyasetin Sosyolojisi Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar, Doğan  
Egmont Yayıncılık, İstanbul

ZAMPERINI, Alessandra: 2008, Ornament and the Grotesque, Thames&Hudson,  
New York

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Aysel Gözübüyük

Doğum Yeri ve Tarihi: Bayburt, 31. 05. 1952

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: İÜ Fen Fakültesi Matematik - Fizik Bölümü

AÜ DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı ön lisans

Yüksek Lisans Eğitimi: HÜ GSF Resim Bölümü

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

Katıldığı Sergiler:

Kişisel Sergiler:

- 1999 La Maison Galeri, Ankara
- 2000 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara
- 2001 Dedeman Sanat Galerisi, Ankara
- 2003 Milli Piyango Sanat Galerisi, Ankara
- 2008 Aysel Gözübüyük Sanat Evi, Ankara
- 2010 Aysel Gözübüyük Sanat Evi, Ankara
- 2012 Bahariye Sanat Galerisi, İstanbul

Grup Sergilerinden Bazıları:

- 2003 Ankara Ressamlar Derneği, Dedeman Art Gallery, Ankara
- 2004 Varto Sergisi, Kocaeli
- 2006 Mesa Plaza, Ankara
- 2008 Kale Festivali, Kaleiçi, Ankara
- 2008 'Yol' Sergileri, Ankara, İzmir, Eskişehir
- 2009 Ankart Sanat Fuarı, Ankara
- 2009 Artist 2009 İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap KKM, İstanbul
- 2010 Ankart Art Fair, ÇSM, Ankara



- 2010 ARTIST 2010 20. İstanbul Sanat Fuarı, Tuyap KKM, İstanbul
- 2011 ‘Ten Rengi’ Sergisi, Atatürk AKM, Konak, İzmir
- 2011 ARTEXPO 2011 Arezzo, Arezzo, İtalya
- 2011 Ucube- Ebucu Sergisi, Eskişehir
- 2011 İzmir Biennial, İzmir
- 2011 “World Tour Exhibition of Contemporary Art”, The Gallery Redchurch St. Galerisi London, UK
- 2011 “World Art in Venice”, Venice, Italy
- 2011 13. Immegina Arte Fiera, Reggio Emilia, Italy
- 2011 ARTIST 2011 20. Istanbul Art Fair, Istanbul
- 2011 Florence Biennial, Florence, Italy
- 2011 “Being a Child’, Mustafa Ayaz Museum, Ankara
- 2012 Ankart Art Fair, Ankara
- 2012 "Earth Vortices”, Castello Estense, Ferrara, Italy
- 2012 Berliner Liste, Muma, Berlin, Germany
- 2013 ARTEXPO 2013 NEWYORK, USA
- 2013 Barcelona Showcase 2013, Casa Batlló, Barcelona, Spain

### **İş Deneyimi**

Çalıştığı Kurumlar: MEB Anadolu Lisesi, Lise ve İlk Öğretim Matematik Öğretmenliği  
Sanat Galerisi sahibi ve yöneticisi

### **İletişim**

ayselgozubuyuk@yahoo.com

### **Tarih**

13.06.2013