

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

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GERÇEKÜSTÜCÜ TAVİR BAĞLAMINDA
DÜŞ VE FANTEZİ**

Erdal ÜNSAL

Danışman
Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR

2006

Yemin Metni

Sanatta Yeterlik Projesi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Resminde Gerçeküstücü Tavrı Bağlamında Düş ve Fantezi ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

ERDAL ÜNSAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Erdal ÜNSAL' ın "Çağdaş Türk Resminde Gerçeküstü Tavrı Bağlamında Düş ve Fantezi" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: ÜNSAL Adı: ERDAL

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Çağdaş Türk Resminde Gerçeküstücü Tavır
Bağlamında Düş ve Fantezi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Dream And Fantasy By Surrealistic Attitude In
Contemporary Turkish Painting

Tezin/Projenin Yapıldığı
Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitü: Güzel Sanatlar Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 132

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 78

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Adı. Rasim Soyadı ÖZGÜR

Ünvanı: Adı. Soyadı

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Çağdaş Türk Resmi
- 2- Gerçeküstücü Tavır
- 3- Düş
- 4- Fantezi

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Turkish Painting
- 2- Surrealistic Attitude
- 3- Dream
- 4- Fantasy

Tarih:
İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

1924 yılında ilk gerçeküstücü bildiri yayınlandığında, Türk resminde manzara ve figüratif eğilimler egemendir. Daha önce bu eğilimler izlenimci bir etkiyi yansıtırken daha sonra çizgisel ve kurgusal yapıya yönelik biçimde değişmiştir.

Ulusallaşma bilincinin ve kentselleşme olgusunun etkisiyle sıradan insan yaşamları konu olarak ağırlık kazanmaya başlamıştır. 1950'lerle beraber dışa açılmanın etkisiyle soyut resim çalışmalarının arttığına tanık oluyoruz. 1970'lerle beraber gerçeküstücü anlamda ve dolaylı olarak da düşsel, fantastik resim Türk sanatında görülmeye başlar. Batı da ortaya çıkan gerçeküstücü akım doğrultusunda çalışan Türk sanatçı sayısı çok azdır. Bunun farklı nedenleri vardır. Türk sanatçılarının böyle bir sanatsal eğilime gerek zihinsel anlamda gerekse bu akımın gereksindiği düşünsel ve resimsel birikim anlamında hazır olmadıkları türünden bir nedenin ötesinde, asıl belirleyici olan Türk sanatçısının konuya Doğu- İslam kültür ve yaşam biçiminin ürettiği değerler açısından yaklaşmış olduğudur. Gerçeküstücü anlamda yapıtlar üretmiş sanatçılarda bile Doğu- İslam kültür ve yaşam biçiminin izlerine rastlanmaktadır. 1980'le beraber yeni bir dönüşüm geçiren Türkiye, kitle iletişim araçlarının son hız gelişmesiyle postmodern bir sürece girmiştir. İlginçtir 1980'le beraber düşsel ve fantastik resim yapan sanatçılar öne çıkmaya ve genç kuşak sanatçılarda o yöne doğru eğilmeye başlamıştır.

Bunda kuşkusuz, dünyada da olduğu gibi, Türkiye'de de postmodern anlayışla beraber düş ve fantezi gibi kavramların içselleşmeye başlaması ve Türkiye'nin akılcı dünya görüşü değerlerini daha yeni sorgulamaya başlamasının büyük payı vardır.

ABSTRACT

When the first surrealist paper published in 1924, scenery and figurative trends were dominant in Turkish painting. Previously, while these trends were reflecting an impressionistic effect, afterwards they changed into linear and theoretical form.

By the effect of nationalism conscious and urbanization fact, ordinary human lives became prevalent by the subject. By the 1950s, by the effect of external relationships we witnessed that the increase of painting work. By the 1970s, surrealist and indirectly imaginary fantastic painting became prevalent in Turkish art. The number of Turkish artists working in the direction of surrealist movement that was appeared in the West is very small. There are several reasons for this. However Turkish artists are not ready for such an artistic trend both mentally and intellectually and pictorially which is required for this movement, actual determinant is that the Turkish artist approaches to the subject by the values which were produced by the East-Islam culture and life style. The marks of the East-Islam culture and life style have been found even if they are the artists who produced surrealist works. By the 1980, Turkey which has a new transformation, entered into a postmodern process because of the fast improvement on the mass communication tools. It's strange that by the 1980, the artists drawing imaginary and fantastic became prevalent and the artists from young generation started to concern with it.

Certainly, like in the world, in Turkey, the reason for this is that by the post-modern understanding, the concepts like dream and fantasy started to be internal and Turkey started to interrogate rational world view values newly.

ÖNSÖZ

Türk resim sanatı başlangıcından bugüne doğru sanatsal eğilimler açısından tarandığında bazı sanatsal eğilimlerin ilgi görmediği görülür. Üstelik bu ilgisizlik, Fransa'da 1924'den başlayarak günümüze kadar etkisini ve varlığını sürdüren gerçeküstücülük akımı söz konusu olunca daha çok dikkati çekmektedir. Yurtdışına eğitim için gönderilen öğrencilerin genelde Fransa ve Almanya'yı yeğledikleri düşünülürse etkileşim açısından koşullar uygun görülmektedir.

Ama buna rağmen izlenimcilik ve konstrüktivizm gibi akımların Türk resmini etkilemeleri, gerçeküstücülüğün ise 1960'ların sonlarına kadar Türk resminde görülmemesi bu olguyu daha da ilginç kılmaktadır. Bu çalışma, Türk resim sanatında gerçeküstücü sanat eğilimini yeğleyen sanatçıların izini sürmek, bu sanat eğiliminin Türkiye'deki karşılığını gerçeküstücü bağlamda yorumlamak amacını gütmektedir.

Bu çalışmanın düzenli, sağlıklı yürütülmesinde ve bu çalışmanın dışında resim çalışmalarımın bu kuramsal çalışmayla çakışarak yönlendirilmesinde emeği geçen danışmanım Yrd. Doç. Rasim Özgür'e minnet duygularımı iletirken, kuramsal çalışmalarına yön veren ve desteğini esirgemeyen Prof. Mümtaz Sağlam'a içten teşekkür etmek isterim.

Erdal Ünsal

İzmir, 2006

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Kapak Sayfası	-
Standart Formlar	ii
Özet	v
Önsöz	vii
İçindekiler	viii
Resimler Listesi	x
Giriş	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE KÜLTÜR YAŞAMINDA 1980'Lİ YILLAR

- | | | |
|------|--|----|
| 1.1. | 12 Eylül 1980; toplumsal, Siyasal ve Ekonomik Yaşamda Bir Dönüm Noktası | 23 |
| 1.2. | Türkiye'de Kültürel değişim Işığında Modernizm, Postmodernizm ve Küreselleşme kavramları | 28 |
| 1.3. | 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat | 36 |

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA DÜŞ VE FANTEZİ OLGUSU PARALELİNDE TÜRK RESMİNDE BELİREN TAVIRLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

- | | | |
|------|--|----|
| 2.1. | Türk Resminde, Düş ve Fantezi ya da Gerçeküstücü Tavır | 44 |
|------|--|----|

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA DÜŞ VE FANTEZİ YA DA GERÇEKÜSTÜ OLGUSU DOĞRULTUSUNDA TÜRK RESMİNDE BELİREN TAVIRLAR

- | | | |
|------|------------|----|
| 3.1. | Sanatçılar | 58 |
|------|------------|----|

SONUÇ 125

KAYNAKLAR

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	s. 2
Resim 2: Salvador Dali, Büyük Tatmin, 1929	s. 12
Resim 3: Max Bucaille, Le Double Meurtre, 1932	s. 13
Resim 4: Salvador Dali, Yüzücü, 1928	s. 14
Resim 5: André Masson, Balıkların Savaşı, 1926	s. 15
Resim 6: Max Ernst, Aziz Denis'in portresi, 1927	s. 16
Resim 7: Joan Miro, Uçan Kuş tarafından Kuşatılmış Kadın, 1941	s. 17
Resim 8: Giorgio de Chirico, Cadde de Melankoli ve Gizem, 1914	s. 19
Resim 9: René Magritte, Bellek, 1948	s. 21
Resim 10: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah	s. 41
Resim 11: Şükrü Aysan, Urbi et Orbi, 1986	s. 42
Resim 12: Zekai Ormancı, Silüet	s. 43
Resim 13: Cihat Özegemen, Ekmek Kavgası, 1979	s. 58
Resim 14: Cihat Özegemen, Sürrealist Kompozisyon	s. 59
Resim 15: Şadan Bezeyiş	s. 60
Resim 16: Şadan Bezeyiş, Eminönü	s. 61
Resim 17: Erol Akyavaş, Ölü VI, 1961	s. 62
Resim 18: Erol Akyavaş, Çift, 1967	s. 63
Resim 19: Erol Akyavaş	s. 64
Resim 20: Erol Akyavaş, 1979	s. 65
Resim 21: Erol Akyavaş, Köşeler, 1979-80	s. 66
Resim 22: Erol Ayavaş, de Mortius Nil Nisi Bodrum, 1981	s. 67
Resim 23: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988	s. 68
Resim 24: Erol Akyavaş, Cinler, 1980	s. 69
Resim 25: Yüksel Arslan, Accident du travail, Arture XV, 1972	s. 71
Resim 26: Yüksel Arslan, L'homme XLI: İmpotentia, Arture 400, 1989	s. 72
Resim 27: Yüksel Arslan, L'homme XLIII: Melankoli, Arture 402, 1989	s. 73
Resim 28: Yüksel Arslan, L'homme XXI: Nevrotik-Arture 380, 1987	s. 74
Resim 29: Yüksel Arslan, Les Classes, Arture VI(156), 1971	s. 75
Resim 30: Yüksel Arslan, L'homme XXVIII, Arture 387, 1988	s. 76
Resim 31: Burhan Uygur, Kanatlarının Altında Ölümü Saklayan Martı	s. 77

Resim 32: Burhan Uygur, Üsküdar Malikanesinde	s. 78
Resim 33: Burhan Uygur, Üsküdar'a Özlem, 1992	s. 80
Resim 34: Burhan Uygur, Hayal Dağı, 1990	s. 81
Resim 35: Burhan Uygur, Palyaço ve Çocuklar, 1978	s. 82
Resim 36: Burhan Uygur, Çılgın Bir Ressamın Özlemi, 1992	s. 83
Resim 37: Erol Deneç, laakon, 1998	s. 84
Resim 38: Erol Deneç, Adem, 2004	s. 85
Resim 39: Komet	s. 87
Resim 40: Komet	s. 88
Resim 41: Komet, Suda Üç Figür, 1976	s. 89
Resim 42: Komet	s. 90
Resim 43: Alaettin Aksoy, İstila, 1991	s. 91
Resim 44: Alaettin Aksoy, Dolunay, 1990	s. 93
Resim 45: Alaettin Aksoy, Kara Ağaçlar Altında Arzu, 1989	s. 94
Resim 46: Alaettin Aksoy, Bir Deniz Faciası, 1990	s. 96
Resim 47: Alaettin Aksoy, Kamufraj, 1991	s. 97
Resim 48: Utku Varlık, Bu Süre İçinde, 1985	s. 98
Resim 49: Utku Varlık, Gece, 1999	s. 99
Resim 50: Utku Varlık, Üçüncü Göz, 1993	s. 100
Resim 51: Utku Varlık, İntemporel, 2002	s. 101
Resim 52: Utku Varlık, La Ballade Du Remord, 1986	s. 102
Resim 53: Ergin İnan, Psiko Portre, 1980	s. 104
Resim 54: Ergin İnan, Şekillere Büründü, 1993	s. 105
Resim 55: Ergin İnan, Psiko Portre, 1981	s. 106
Resim 56: Ergin İnan, Gönlüme Kondu, 1987	s. 107
Resim 57: Ergin İnan, Binbir Böcek 2, 1996	s. 108
Resim 58: Ekrem Kahraman, 1983	s. 110
Resim 59: Ekrem Kahraman, 1992	s. 111
Resim 60: Ekrem Kahraman, 1988	s. 112
Resim 61: Ekrem Kahraman, 1990	s. 113
Resim 62: Ekrem Kahraman, 1992	s. 114
Resim 63: Alp Tamer Ulukılıç, Bir Gazete Haberine, 1990	s. 116

Resim 64: Alp Tamer Ulukılıç, İki Çocuk, 1987	s. 117
Resim 65: Alp Tamer Ulukılıç, Aile, 1994	s. 118
Resim 66: Alp Tamer Ulukılıç, Egemenlik Alanı ve Kayıp, 1995	s. 119
Resim 67: Mustafa Horasan, Adsız, 1993	s. 121
Resim 68: Mustafa Horasan	s. 123



GİRİŞ

20. yüzyılla beraber değişen dünya görünümü; bilimsel buluşların artışı, bilimsel bilginin çoğalması, bölgesel bollukların yaşanması, yani gelir dağılımı dengesizlikleri, bunlara karşın bölgesel yoksullukların yaşanması, insanda bu hızlı devinime bağlı, gelişme sancularına da yol açmıştır. Kapitalizmin “gelişme aşaması” denilen bu dönemde, ideolojik anlamda savaşlar çıkmıştır. Bu nedenle 20. yüzyıla savaşlar çağı da denmektedir. Bu savaşlar, bireysel düzlemde, kapitalizm ve üretim süreçlerinin yol açtığı parçalanmayı yaşayan insanı daha çok bunalıma itmiştir.

“Sanayileşmiş toplum yalnız toplumsal ilişkilerin bu nesnelleşmesiyle değil, aynı zamanda işbölümünün ve uzmanlaşmanın artmasıyla da kendini belirler. Çalıştıkça parçalanır insan. Bütünle olan bağı kopar; bir araç, büyük bir makinenin küçük bir parçası olur. Bu işbölümü insanın önemini azaltırken, görüş açısını da daraltır; çalışma süreci ne kadar iyi düzenlenirse, bireyin yaptığı işten o kadar az ustalık beklenir ve kendisinin bütüne yabancılaşması o ölçüde derin olur.”¹

“ I. Dünya Savaşı(1914) sıralarında Fransa’da Kilise ile Devletin görev ve sorumluluk alanları ayrılınca, toplumdaki anlaşmazlıklar ve çatışmalar giderek azalmış, tinsel ve düşünsel sorunlar ile yaşam ve dünya sorunları kendi yataklarında akış yönlerini arayıp bulmaya çalışırken bu dönüşümlerin sanatlara da yansydıkları gözlenmiştir. I. Dünya Savaşı ideolojik yanı ağır basan bir savaş olmuştur; bu savaş ulusların doğuşunu, bir tür “kurtuluş ve bağımsızlık” savaşını, kısaca imparatorlukların parçalanmasını simgelemekteydi. Dinden güç alan imparatorlukların dağılışı, pek çok ulusun ekonomik ve siyasal bağımsızlığını kazanmasına neden oldu. Aydınlanma çağında gökten yere indirilerek Tanrı’nın temsilcileri olan imparatorlara, çarlara, padişahlara verilen yönetim erki, bu dönemde doğrudan, parlamentolar aracılığıyla, halka devrediliyordu. Bu ideolojik savaş sonucunda, 1917’de Rusya’da çarlık imparatorluğu yerine marksist-leninist Sovyet yönetimi geçti. Tarihte ilk kez planlı ve sistemli bir devrim gerçekleşmekteydi; kendi ekonomi politikası ve rejim ilkeleri olan ilk toplumcu devletçi uygulamaydı bu.”²

¹ . Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, (Çev. C. Çapan), 8. baskı, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, s. 81.

² . Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, 2. Baskı, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 57-58

I. Dünya Savaşı Sürerken, 1916 yılında, İsviçre'nin Zürich kentinde, savaştan kaçan ve buraya sığınan içlerinde, şairler; Tristan Tzara(1896-1963) ve Hugo Ball(1886-1927)'in da bulunduğu bir grup sığınmacı genç sanatçı "Dada" grubunu kurdu. Hugo Ball, 1916'da Dada grubunun kurulduğu "Cabaret Voltaire" adlı gece kulübünü açtı. İlk önceleri gece kulübüne ressamlardan Marcel Janco(1895-1984), Hans Arp(1887-1966) ve yazar Richard Huelsenbeck(1892-1974) katıldı. Daha sonraları, Francis Picabia(1879-1953), Marcel Duchamp(1887-1968), George Grosz(1893-1959), Kurt Schwitters(1887-1949) gibi sanatçılar katılmaya devam ettiler. Bunlardan Duchamp (*Resim 1*), Dada grubundan önce gerçekleştirdiği Ready-made'leriyle geleneksel sanat kavramına karşı ilk saldırıyı başlatmıştı. Diğerlerine saldırı dozunu artırarak devam etmek kalmıştır.



Resim 1: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hijyenik gereç ve emaye boya

(Kaynak: <http://www.beatmuseum.org/duchamp/images/fountain.jpg>, 07.06.05)

“Duchamp 1913'te seri üretim nesnelere(bir pisuar,bir şişe süzgülü) imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini radikal şekilde olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını

alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumun da sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır nesnelere(ready-made) birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtığa bakarak anlamlandırırız. Bu tür bir provokasyonun çok sık tekrarlanamayacağı açıktır. Provokasyon hedef aldığı şeye bağımlıdır: Burada bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikrine karşı çıkılmaktadır. İmzalanmış şişe süzgeci, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür.”³

“Dada hareketleri, romantizmden sonra giderek yitirilen halkçı geleneklere bir dönüşür. Futuristlerin, “aerial theatre” (hava tiyatrosu) olarak niteledikleri uçuş gösterileri dahil olmak üzere yirminci yüzyılın başlarından itibaren çevresel sanat ve “happening” içeriğinde yer alan etkinlikler, “dadaizm”(dadacılık) şeceresi(kökene) açısından büyük bir yer tutmaktadır. Bundan ötürü dada'nın halkçı(popüler) sanat geleneklerinden bağımsız olmadığı düşünülebilir.”⁴

Dada sonuçları açısından incelendiğinde kendinden sonraki, sanat hareketlerini etkilediği ve bu nedenle onlarla örtüştüğü söylenebilir. Dadaizm, savaş sonrası oluşan bir hareket olduğu için, savaş karşıtılığı onun varlık nedenlerinden biriydi. Bu nedeni, savaşı yasalastıran ve doğallaştıran yani kanıksanan tüm destekleyici yapılar oluşturmuştur. Zaten savaşı saldırmak için hedef seçmek varolan ekonomik ve toplumsal yapıyı da hedef seçmekle aynıdır. Bunun anlamı şudur; o zamanki sanatın durumu ve savaş, kapitalist bir sistemin sonuçlarıdır. Bu açıdan bakınca dada hareketinin usdışı- ki burada kapitalist burjuva sınıfının yaratıcısı gözüyle baktığı Aydınlanma Çağı ve onun uzantısı, ulus devlet ve modern toplum olma süreçleri hedeflenmekteydi- ve siyasal nitelikler taşıdığı görülür.

³ . Peter Bürger, Avangard Kuramı, (Çev. E. Özbek), 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 107-108-109.

⁴ . Adem Genç, Dada, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, 1983, s.70.

“İnsanlığın sahip olduğu en kutsal değerler adına yapılan savaşların ve anlamsız katliamların kapitalist burjuva mantığından ve onun çarpık düzeninden, çıkar çevrelerinden, dünyayı paylaşma tutkusundan kaynaklandığının bilincine varan sanat ve düşün adamlarının çılgıdır dada. Hugo Ball “Bizim kabaremiz bir jesttir, burada konuşulan her dil, söylenen her şarkı, en azından bu iğrenç zamanın bizdeki saygı söküp almayı başaramadığını ifade eder” derken, bu çılgının saçmalığında gizli olan muhalefet ruhunu dile getirmektedir. Cabaret voltaire’deki hiçbir anlam çıkarılamayan bu saçmalıklarda, Avrupa’da düşünen insanların içsel birikimlerinin boyutlarını kestirmek olasıdır. Çoğunlukla burjuva ailelerden gelen bu genç sanatçılar, sanatsal ve ahlaki nedenlerle, “şey” lerin varolan düzenine; bu düzene hizmet eden edebiyat ve sanat biçimlerine, içeriklerine karşı geldiler. Bu devrim, o sıralarda Zürih’te yaşayan Lenin’in: “Dışavurumculuk, kübizm, fütürizm ve izlenimcilik gibi sonu “izm”(cilik/culuk) lerle biten tüm sanatsal yaşantıların en yüksek sanatsal dehanın ifadesi olduğuna inanmıyorum. Ben onları anlamıyorum, onlar da bana zevk vermiyor” gibi açıklamalarından da anlaşıldığı gibi yeni bir anlatım yolunun araştırılmasına yol açan bir devrimdir. Lenin’in burada kanıtladığı şey ancak, sanatçının kendi zamanının ilerisindeki işlevini, toplum eleştirisindeki işlevini anlamadığıdır; bu işlev, klasik ölçütlere göre güzel olmayan yapıtlarla dile getirilmiştir. Onun gözden kaçırdığı gerçek şudur: Bu izm’ler bir bakıma, yeni sanatın evriminde ortaya çıkan devreler olup zevk vermeye yönelik izmler değil, sanatı gerçek yaşama daha iyi uyarlamak, gerçeğe yöneltmek girişimleridir.”⁵

Şairlerden yazarlara ve ressamalara değin geniş bir alanda sanatçılar birliği niteliğini gösteren dada, bu nedenle; anlık şiir okuma seanslarından, anlamsız sözcüklerin birlikteliğine ve rastlantı yasalarından yararlanan kolajlarına değin, akıllı dışlayan yeni tekniklerin de kullanımı yoluyla sanatta yeni açılımlara neden olmuştur. Bu nedenle kendinden sonraki sanat akımlarının da; gerçeküstücülük, post-dada, yeni-dada ve pop sanata değin onların özü olmuştur.

“Dadacılar, yeni estetik değerler getirmek yerine, varolan sanat akımları ve yöntemleriyle hesaplaşmayı yeğlemişler ve bu nedenle belli bir ekol yaratmamışlardır. Onlara göre sanatın biçimi, içeriği ve konusu ne olursa olsun, sanatçının yaptığı şeye inanması ve ona sanat demesi önemliydi. Sanatsal

⁵ . Genç, a. g. e. , s. 73-74.

faaliyetlerde tekniğin ve yöntemin sınırsız olduğunun, seçilen yöntemin herhangi bir seçenekten biri olduğunun bilincine varmışlardır.”⁶

1921 yılında şair André Breton(1896-1966) ile Tristan Tzara arasında beliren ayrılık, Gerçeküstücülüğün doğmasına neden olmuştur. 1922 yılında André Breton, arkadaşlarıyla beraber- ki bunlar yazar ve şairdirler- ;Louis Aragon(1897-1982), Philippe Soupault(1897-1990), Benjamin Péret(1899-1959), Robert Desnos(1900-1945), Rene Crevel(1900-1935), Jacques Prévert(1900-1977), René Char(1907-1988), Pierre Naville(1904-1993)- Littérature adlı dergiyi çıkarmaya başlamıştır. Dergide “hipnotik uyku toplantıları” denen, uyku durumundaki şair ve yazarların, yazıp çizdikleri ve konuştukları sözcük oyunları anlatılıyordu. 1924’den itibaren de “La Révolution Surrealiste” adlı dergiyi çıkarmışlardır. Breton’un ilk Sürrealist manifestosu bu dergide yayınlanmıştır.

“Hala mantığın saltanatı altında yaşıyoruz; bu, elbette gelmek istediğim noktaydı. Fakat günümüzde ve bu çağda mantıksal yöntemler yalnızca ikincil öneme sahip problemleri çözmek için kullanılıyor. Hala moda olan mutlak rasyonalizm, yalnızca doğrudan deneyimizle bağlantılı gerçekleri dikkate almamıza izin verir. Oysa mantıksal sonuçlar gözümüzden kaçmakta. Deneyimin kendi kendisini gitgide daha fazla kısıtlanmış olarak bulduğunu eklemek de anlamsızdır. Çıkarılmasının gittikçe daha zor bir hal aldığı kafeste birileri, bir geri gider gelir. O da destek almak üzere çıkarına en uygun düşen şeye sırtını yaslar ve sağduyunun nöbetçileri tarafından korunur. Uygarlık ve ilerleme bahanesiyle, doğru ve yanlış şekilde batıl ya da hayal ürünü olarak adlandırılabilir her şeyi zihnimizden çıkarıp atmaya başardık; kabul edilen davranış kalıplarına uygun olmayan herhangi türden bir doğruluk arayışı yasaklanmıştır. Görünüşe bakılırsa, tamamen şans eseri olarak zihin dünyamızın artık ilgilenmiyormuş gibi görüldüğümüz bir bölümü ve benim düşünceme göre, en önemli bölümü ışığa çıkarıldı. Bunun için Sigmund Freud’un keşiflerine şükranlarımızı sunmamız gerekiyor. Bu keşifleri esas alarak, araştırmacı kişinin bundan böyle kendisini yalnızca en özet halindeki gerçekliklerle sınırlandırmaması koşuluyla, incelemelerini çok daha ileri taşıyabileceği araçlar sayesinde nihayet bir düşünce akımı oluşmaktadır. Belki de hayal gücü varlığını yeniden hissettirme, haklarını yeniden talep etme noktasında bulunuyor. Şayet

⁶ . Genç, a. g. e. , s. 114.

zihnimizin derinlikleri kendi içerisinde, yüzeyde bulunan şeyleri büyütme veya bunlara karşı muzaffer bir savaş açmaya muktedir tuhaf güçler barındırıyorsa, bunları ele geçirmek, ardından gerekirse mantığımızın kontrolüne bırakmak için her türlü gerekçemiz var. Psikanalistlerin kendisi bundan pek çok kazanım elde edebilir. Ancak, bu teşebbüsü yerine getirmek üzere önceden hiçbir aracın tahsis edilmediğini, sonraki bir emre kadar bunun akademisyenlerin yanı sıra şairlerin alanı olarak yorumlanacağını başarısının izlenecek öyle veya böyle değişken yollara bağlı olmadığını dikkate almakta yarar var.”⁷

Başta Psikoloji’yi ve diğer bilim dallarını da büyük oranda etkileyen, Psikanaliz Kuramı’yla Sigmund Freud(1856-1939), yirminci yüzyılda en çok tartışılan ve kuramı uygulanan bilim adamlarından biridir. Breton birinci sürrealist manifestoda Freud’dan etkilendiğini ve onun kuramını iyi bildiğini göstermektedir. Aslında Breton, Freud’un kuramını daha önceden bilmektedir. Tıp eğitimi almış ve I. Dünya Savaşı sırasında, ordunun ruh ve sinir hastalıkları bölümünde görevlendirildiğinde, Freud’un kuramını hastalar üzerinde uygulamıştır.

“Freud çok doğru bir şekilde eleştirel melekelerini rüyalar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Aslında ruhsal faaliyetin hatırı sayılır kısmını oluşturan bu olgunun (en azından insanın doğumundan ölümüne kadar düşünce hiçbir süreklilik çözümü sunmadığından, zamanın bakış açısından değerlendirildiğinde ve yalnızca katıksız rüya halinin, diğer deyişle uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların toplamı gerçeklik anlarından yada daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse, uyanık anlardan daha az önemli değildir) günümüzde hala fazlasıyla ihmal edilmiş olması kabul edilebilir şey değildir. Sıradan bir gözlemcinin rüyalarda meydana gelenlerle kıyaslandığında, uyanık durumdaki olaylara çok daha fazla itimat etme ve çok daha fazla önem atfetme biçimi beni daima hayrete düşürmüştür. Bunun nedeni, uykusu sona erdiğinde insanoğlunun her şeyden önce belleğinin oyunağı olması ve normal durumunda belleğin rüyada olup bitenleri ona hayal meyal getirmekten, gerçek önemini soyup soğana çevirmekten ve tek belirleyici etkeni adamın onu birkaç saat önce bıraktığını düşündüğü noktadan uzaklaştırmaktan zevk almasıdır: Bu sarsılmaz umut, bu alaka. İnsan zahmete değecek bir şeyi sürdürebilme düşüncesine kapılmıştır. Böylelikle, rüya tıpkı gece

⁷ . Andre Breton, Birinci Sürrealist Manifesto, (Çev. Y. Seber Kafa), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 20-21.

gibi kendini yalnızca bir paranteze indirgenmiş olarak bulur. Ve tıpkı gece gibi, rüyalarda genel olarak anlayışımızı ilerletmemize çok az katkıda bulunabilir.”⁸

Dada, dolaylı olarak modern insanın, oluşturduğu yerleşik ve kesin değerlerine sanat üzerinden saldırıyordu. Bu nedenle tuval resmini yani geleneksel resim yapma yöntemlerini bir kenara bırakmakla işe baştan başlıyor, farklı teknikleri ve eşyaları da gündeme getirerek saldırısını sürdürüyordu. Sürrealizm ise konunun ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere, kendisine bilimsel dayanak noktasını da bularak, modern insanı kendi silahı ile alt etmeye çalışacaktır.

Freud psikanaliz kuramında bilinçdışını bilincin karşıtı olarak kullanmaz. Tam aksine bilinçdışı ve bilinç birbirlerinden beslenirler ve gerçeği algılamada ikisine de gereksinim vardır.

“Goethe ve Helmholtz gibi en üst derecede üretken kişiler tarafından yapılan açıklamalar onların yaratılarında temel ve yeni olan şeylerin, akıllarına bir ön tasarlama olmaksızın, neredeyse hazır bir bütün halinde geldiğini göstermektedir. Tüm zihinsel yeteneğin yoğunlaşmasının gerekli olduğu başka durumlarda bilinçli etkinliğinde kendi payıyla katkıda bulunmasında hiçbir gariplik yoktur. Ama ne zaman bir rolü olsa bilinçli etkinliğin, tüm diğer etkinlikleri gözlerimizden gizlemesi en kötüye kullanılmış ayrıcalıktır.”⁹

“Doyurulmamış istekler, düşlemlenin itici güçleridir ve her düş belli bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen gerçek’i değiştirme girişimidir. İtici güç rolünü oynayan istekler düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre farklılık gösterir; ama bu isteklerin tümünü bir zorlamaya gitmeksizin iki ana grupta toplayabiliriz: Kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler.”¹⁰

Freud, psikanalizi “ruhsal çözümleme” yöntemi olarak kullanmıştır. Bu yöntem, akılla ilgili bozuklukları, hipnoz tekniği ile iyileştirmeye dayanmaktadır. Bireyin geçmiş yaşantısında meydana gelen, olumsuzlama içeren türlü olaylar, hatırlanmak istenmediği için bilinçaltına itilir. Bu bilinç altı, doyurulmadığı için

⁸ . Breton, a. g. e. , s. 21-22.

⁹ . Sigmund Freud, Düşlerin Yorumu II, (Çev. E. Kapkın), 2. baskı, Payel Yayınları, İstanbul, 1996, s. 328.

¹⁰ . Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, (Çev. K. Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. s. 107.

nevrozlu kişiliklerin oluşmasına yol açar. İyileştirme içinde onları bilinç üstüne ya da bilinç düzeyine çıkarmak gerekir.

“Hastalarının çoğunun hipnoz altında olmadan da rahatça konuştuğunu gören Freud düşüncelerin serbest çağrışımı tekniğini geliştirmişti.; buna göre de, hasta aklına gelen herhangi bir şeyi, konuyla ilgili olup olmadığına bakmaksızın yada nezaket kaygısı duymadan söylemeye teşvik edilmişti. Hastaların zaman zaman serbest çağrışım yapmakta güçlük çektiğini gören Freud, acı veren anılar ve deneyimlerin bastırıldığını ya da bilinç düzeyine çıkmasına izin verilmediğini ileri sürmüştü; çalışmalarının ilk dönemlerinde hastalarının çoğunun en fazla bastırıldığı konuların, kendilerine rahatsızlık veren cinsel deneyimlerle ilgili olduğunu görmüştür.”¹¹

Sürrealizm, Freud’un da katkısıyla, gerçekliğin sorgulanmasına, bu doğrultuda düş ve fantezinin de gerçeklik olarak ele alınıp, kabul edilmesinin yolunu açmıştır. Bunun yanında gerçeküstücülük, daha önceden de söz ettiğimiz gibi resim sanatı açısından gelenekle olan bağlarını koparmamış hatta geçmişteki kimi ressamı kendi sanatı için referans kabul etmiştir. Özellikle Orta Çağ’ın mistik ve fantastik dünyasının ressamı onların ilgilerini çekmiştir. Bugün bile o dönemin ressamlarının, simyacılar, karabasan düşleri ve bu dünyaya ait olmayan yaratıklar gibi konularıyla ilgi çekmeye devam ettiklerini görürüz.

“Fantastik resmin tarihine kolay bir geri dönüş yapılabilir ve dinsel inançlara yardım edecekleri yerde, açıktan açığa şehvet duygusuyla dolu doğüstü bir dünyanın kapılarını, hayal gücüne aralayan çok sayıda dinsel putlar arasından bir seçmede yapılabilir.”¹²

Sürrealist öncüler olarak; Hieronymus Bosch(1450-1516), Pieter Bruegel(1528-1569), Mattias Grünewald(1455-1528), Albrecht Altdorfer(1480-1538), Giuseppe Arcimboldo(1527-1593), Lucas Cranach(1472-1553), Albrecht Dürer(1471-1528), Caspar David Friedrich(1774-1840), Francisco de Goya(1746-1828), Heinrich Füssli(1741-1825), James Ensor(1860-1949), Ferdinand Hodler(1853-1918), Gustave Klimt(1862-1918), Gustave Moreau(1826-1898),

¹¹ . Bozkurt, a. g. e. , s. 174.

¹² . René Passeron, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. S. Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 23.

Wassily Kandinsky(1866-1944), Edward Munch(1863-1944), Odilon Redon(1840-1916), Henry Rousseau(1844-1910) kabul edilmektedir.

19. yüzyıl burjuvazisinin geleneksel ahlak ve gerçeklik anlayışını sarsan psikanaliz kuramı, daha sonraları gerçeküstücülerin gerçeklik anlayışının temeli olarak ortaya çıkmıştır. Yine bu kuramın bir uzantısı olarak, özellikle şiirde, otomatizm ve buna bağlı otomatik yazı denenmiştir. Kurucuların yazar yada şair olmaları nedeniyle birinci sürrealist manifesto şiir üzerinedir. Daha sonraları La Revolution Surrealiste'nin 4. sayısından itibaren resim üzerine makaleler yayınlamaya başladı. Gerçeküstücülük akımı, mantıktan ve zihinsel süreçlerden tamamen bağımsız ve tamamen aklın egemenliğinden arınmış bir biçimde, hemen her yolu ve yöntemi denemiştir. Bunlar düşlerin yorumlanması, otomatizm, kendinden geçme durumu ve sayıklamalar, sanrılar gibi bilinçdışı yani onlara göre asıl gerçeği ortaya çıkaracak yol ve yöntemlerdir. Aynı zamanda bunlar kendini ifade etmeninde araçlarıdır. Siyasal olarak gerçeküstücülük, modern çağın ve kapitalist sistemin, sanat ve toplum arasındaki kopukluktan ya da diğer bir deyişle sanatın yaşam pratiğinden uzaklaşmasından sorumlu olduğu görüşündedir. Bu nedenle kapitalizmin karşısına komünizmi getirerek, Marks'cı tutumu benimser.

1926 yılından itibaren, Komünist Partisi'nin üyeleri olan gerçeküstücü sanatçılar, 1933 yılında tümüyle partiden kovuldular. Stalin döneminde, sanat politik bir silah gibi kullanılarak, sosyalist realizmin ilkeleri saptanıyordu. Ve yine Stalin dönemi, gerçeküstücüleri karalıyordu. Buna rağmen Gerçeküstücülük dünya çapında genişleyerek, uluslararası bir sanat akımı niteliğine bürünüyordu. 1930 ve 1940 yılları arasındaki dönemde, dünyada meydana gelen siyasal gelişmelerin bir sonucu olarak, Faşizm'in Avrupa'da yayılmaya başladığı görülür. Buna karşıt olarak da, Gerçeküstücülük tamda bu dönemde genişleme ve yayılma hızını artırmıştır. 1930 ve 1940'lı yıllarda, gerçeküstücülükte, farklı nesnelere, farklı konumlarda sergilendiği "nesneci yaklaşım"ın çoğaldığını, farklı tekniklerin gündeme geldiğini ve uygulandığını görürüz.

II. Dünya Savaşı sırasında, gerçeküstücü sanatçıların kimileri Amerika'ya gitmiş, kimileri Avrupa'da kalmıştır. İlerleyen yıllarda Avrupa'da kalanların büyük bölümü de Amerika'ya göç etmiştir. Gerçeküstücü sanatçıların Amerika'da dağınık yaşamaları, Avrupa'nın savaş öncesi sanat ortamının tekrar yaratılmasına fırsat

vermedi. Amerika’da gerçeküstücü sanat, Robert Motherwell(1915-1991), Arshile Gorky(1904-1948) ve Jackson Pollock(1912-1956) gibi ressamı etkilemiştir. Gerçeküstücü sanat, Amerika’da başka sanatsal biçimlere bürünmüş, gerçeküstücü etki, günümüze kadar etkisini avangard ve şok edici yöntemleri kullanma açısından sürdürmüştür.

“1968’de de Sürrealistler, yaşanan olaylara uymak zorunda kalarak, caddelere dökülmüşler ve “Kendiliğinden oluşla meşgulüz”, “Sokağın altındaki kumsal””, “Kim ve ne için yaratalım?” gibisinden sloganlar atmışlardır. Gerek bu sloganlar, gerekse Sürrealistlerin aynı yöndeki tutumları, antikültürel mistizmi, çalışarak küçüleşmenin reddini, zulüm diline karşı alerjiyi ve diyalog kurma isteği gibi kavramların izlerini kapsar: Çiçek çocuklarının dediği gibi “Savaşma, aşk yap”. 1968 yılında Paris’te hüküm süren hava, bir zamanlar La Révolution surréaliste(sayı 2, 1925)’te yayınlanan “Tutuklevlerinin kapılarını açın, Orduyu terhis edin” dileğini, tembellik hakkını savunmayı, “proletaryanın sınırsız döl bereketini” ve büyük Sürrealist şairlerin aşk amentüsü’nü anımsatmaktadır.”¹³

Gerçeküstücü resmin, gerek oluşturulma sürecindeki kuramın etkisi, gerekse biçimsel özellikleri açısından, Sembolizm ile ortak tavır sergilediği görülür. Bilindiği gibi, sembolizm de toplumsal düzlemle, gerçeküstücülük de olduğu gibi çatışma halindedir. Bu çatışma gerçeküstücülükten farklı olarak içe dönük ve mistik bir nitelik taşır. Yine sembolizmin endüstrileşmenin etkilerini yadsıdığı ya da reddettiğini- ki zaten o dönemde bir anlatım biçimine ve bir akım niteliğine bürünmüştür- simge ve imge bütünleşmesi sonucu olarak geleneğe bağlandığını görürüz. Aynı gerçeküstücülükte olduğu gibi.

“Toplum yaşamında ve teknolojik alanda birbirini izleyen yenilikler karşısında sanatın bir yüzü dış gerçekliğe, çevre olaylarına açılırken, öteki yüzü değişen koşullara uymakta güçlük çeken, geleneksel kültürle yeni koşulların yarattığı ortam arasında bocalayan insanın iç dünyasına yöneliyor; bir çeşit yılgınlığı ve mistisizmi öngörüyordu. 19. yüzyılın son çeyreğinde, doğasal gerçeklikle simgeciliğin bir arada yürümesi, gelenekçilikle yenilikçiliğin aynı ortamda yeşermesi biraz da bundandır. Simgeciliğin, kuralları açık-seçik belirlenmemekle beraber, geleneksel kültüre ve birey gerçekliğine bakış doğrultusunda bir takım ilkelere bağlı

¹³ . Passeron, a. g. e. , s.18.

kalan, giderek kuramsallaşan bir akım haline dönüşmesinde, çevresine sanat ve edebiyat alanından belli başlı kişiler toplamasında, çağın düşünce akımlarının da önemli bir payı vardır. Sezgi'nin rolü konusunda Bergson'un, bilinçaltı üzerine Freud'un ve bireyin önemi konusunda Nietzsche'nin görüşleri güç kazanıyordu. Bu dönemde, büyük yazarların bir bölümü, Tolstoy ve Dostoyevski, insan ruhunun inceliklerini bulma ve yansıtma yolunda önemli adımlar atmışlardı. Burjuvazinin ahlak görüşüne ve toplumsal baskısına karşı, kuzeyli yazarlarda, özellikle İbsen ve Strindberg'in yapıtlarında bir takım tepkiler belirmişti. 18. yüzyılın sonlarından başlayarak Almanlar ve kuzeyli uluslar, kendi ulusal kültürünü oluşturmanın yoğun çabası içine girmişlerdi. Ortaçağ kültürünün ve Gotik sanat biçimlerinin yeniden canlanması, bu ülkelerde yeni bir bilinç akımının doğmasını sağlamıştı.”¹⁴

“Yapıtlarında gizemsel imalar ve edebi sayılabilecek amaçlar sıkça yer almaktaydı. Ruhsal durumların ve izlenimlerin en ince ayrıntıları araniyor, duvar resminden ve süslemeci öğelerden hareket ediliyor, alegorik konulara ilgi duyuluyor, insanın karmaşık iç dünyası bu konular aracılığıyla yansıtılıyordu.”¹⁵

Breton'un, gerçeküstücü ressamı, gruba olan katkıları ve gerçeküstücülüğün ressamlarca benimsenmesi nedeniyle- ki birinci sürrealist manifesto şiir üzerinedir- sürrealist devrim(la révolution surréaliste) adlı derginin 4. sayısından itibaren gerçeküstücü resim sanatı üzerine yazılar yazmaya başlar. Daha sonraları aynı dergide sembolizm üzerine de yazacaktır. Bu yazılar gerçeküstücü resmin hayal ile gerçeği nasıl kaynaştırabileceği ve yine gerçeküstücü resmin biçimsel üslubu üzerinedir. Gerçeküstücü resmin biçimsel üslubu, Salvador Dali(1904-1989) (*Resim 2*), Giorgio De Chirico(1888-1978), Yves Tanguy(1900-1955), René Magritte(1898-1967), Paul Delvaux(1897-1994)'da daha ayrıntılı görülebilecek biçimde, diğer bir deyişle biçimci oneirizm'dir.

¹⁴ . Kaya Özsezgin, “Plastik Sanatlarda Sembolizm”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 195, 30 Temmuz 1976, s.18.

¹⁵ . y.a.g.e., s. 19.



Resim 2: Salvador Dalí, Büyük Tatmin, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 110x150cm.

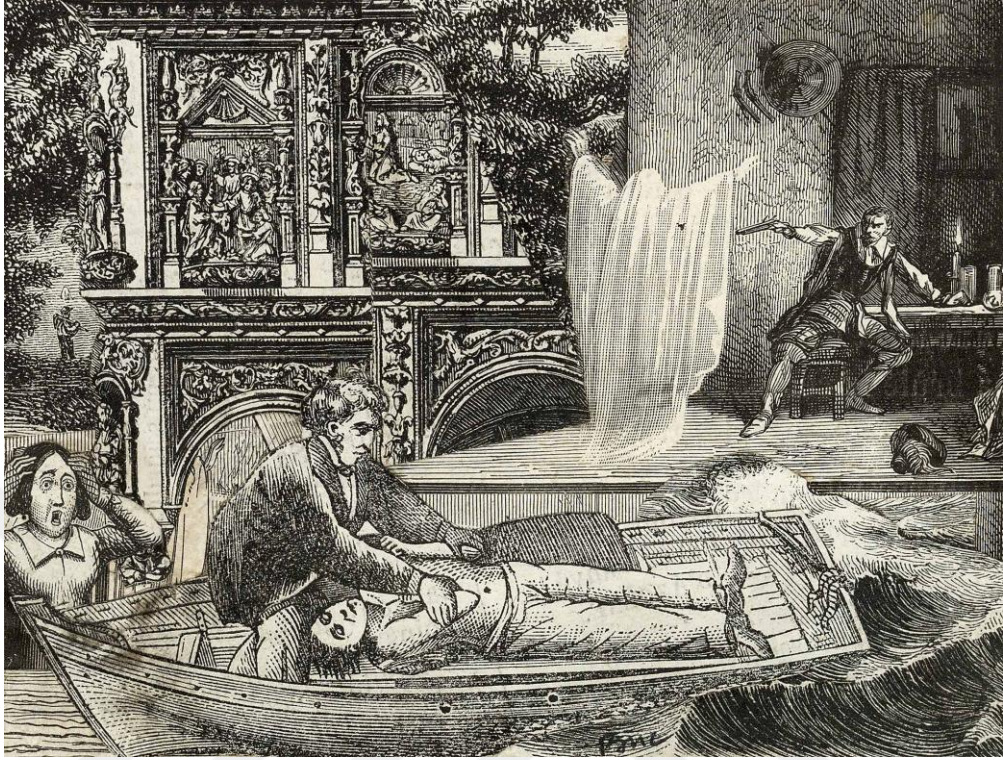
(Kaynak: <http://www.dali-gallery.com/html/galleries/painting07.htm>, 01.06.2005)

“Biçimci oneirizm, psikanalizmin etkisiyle zenginleşen bir tür sembolizm olarak tanımlanabilir.”¹⁶

Breton tarafından gerçeküstücü resmin iki önemli yönteminden biri olarak tanımlanan oneirizm, kendini resim yapma tekniği açısından akademik geleneğe ters düşmeyecek biçimde ortaya koymuştur. Oneirizm’i uyanıkken ya da uyurken, aklın denetimi olmaksızın görülen düş olarak tanımlayabiliriz. Diğer bir yandan, aynı kelime gündüz düşleri kapsamında fantezi anlamına da gelmektedir. Gerçeküstücü resmin, düşlerin resmedilmesi için kullandığı, yöntem budur. Düşlerin resmedilmesi konusunda, gerçeküstücü resimde üç yöntem söz konusudur. Bunlardan ilki, sanatçının kullanacağı malzemenin yanında hazır bulunduğu bir yöntemdir. Uyanıkken, sanatçının ilgi alanına giren nesneye ya da imgeye yoğunlaşmaya dayanır. Anlık ve hızlı çalışma gerekmektedir.

¹⁶ . Passeron, a.g.e., s. 32.

Max Ernst(1891-1976) ve Max Bucaille(1906-1992) (*Resim 3*) 'nin kolajları bu teknikle yapılmıştır.



Resim 3: Max Bucaille, Le Double Meurtre, 1932, kolaj, 7,6x10,1

(Kaynak: <http://www.bukowskis.se/cgibin/katget.cgi>, 28.05.2005)

“Ancak makas ve zank el altında olmalı, imge'nin vur-kaç kategorisinde kalmasına izin verilmemelidir. Herkes gündüz düş görebilir. Sürrealist sanat imgeyi düşlendiği gibi korumaya, onu bir böcek gibi iğneleyerek, olduğu yere mihlamaya çalışmaktadır.”¹⁷

İkinci yöntem, gece görülen düşlerin, uandıktan sonra bellek de kalan ve hatırlanan bölümünün çizilmesidir. Doğal olarak bu yöntemle çalışan bir sanatçının, uandıında, bu işi yapmaya alışık belleğin, ayrıntılı sonuçlar ortaya çıkaracağı açıktır.

Üçüncü oneirik yöntem, gerçeküstücü sanatçılar içerisinde, ayrı bir yere sahip olan Salvador Dali'nin de kullandığı yöntemdir. Bu yöntemde sanatçı düş görme görme koşullanmasıyla yataına yatar ve aynı gerçeküstücü kolajların yaratılma

¹⁷ . Passeron, a. g. e. , s.59.

sürecinin ana ilkesinde olduğu gibi, sanatçının tuvali yanı başındadır. Dali (Resim 4) bunu şöyle anlatır:



Resim 4: Salvador Dali, Yüzücü, 1928, Ahşap üzerine yağlıboya, 62,5x72,5cm.

(Kaynak: <http://www.dali-gallery.com/html/galleries/painting06.htm>, 04.05.2005)

“Tan yeri ağarırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısında duran resim sehpasının başına otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz gördüğüm ilk imge, tuvalimin ilk imgesidir; aynen uykuya dalmazdan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tuval üzerinde sabitleşmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arasında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehpanın başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek devamlı bakar ve kendi imgelem

gücümün öğelerini beklerim, beklerim ki tuvalden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sıcağı sıcağına, buldukları yerde resmederim.”¹⁸

Oneirizm’le birlikte, gerçeküstücü resmin kullandığı diğer yöntem de Otomatizm’dir. Kuruluş aşamasında, gerçeküstücü akım içerisinde sadece şair ve yazarlar bulunduğu için otomatik yazı olarak da adlandırılan otomatizm, gerçeküstücü ressamlar içerisinde özellikle Dali tarafından edilgen bir yöntem olarak tanımlanmıştır. Daha sonraları Dali, otomatizmdeki bu edilgen niteliği kurallaştırmaya ve disipline etmeye çalışmıştır. Otomatizm, yoğun zihinsel konsantrasyonla, pasif algılayıcı duruma gelme diye de tanımlanabilen, gerçeküstücü bir yöntemdir. Sanatçı uyku yada uyku durumunda kendi denetimi dışında el ile yapıtını oluşturur. Otomatizm yoluyla, çizim tekniğini ilk ortaya atan André Masson(1896-1987)’dur. André Mason (*Resim 5*) daha sonraları, otomatik çizimin yanı sıra, otomatik resim alanındaki çalışmalarıyla da gündeme gelmiştir. Bu yöntemle, tuval üzerinde kum resimlerini yaratmıştır.



Resim 5: André Masson, Balıkların Savaşı, 1926, tuval üzerine yağlıboya, kum, kalem, kömür.

(**Kaynak:** http://www.insecula.com/us/oeuvre/photo_ME0000088745.html, 10.05.2005)

“Çizimlerimle resimlerim arasındaki uzaklığı fark ettiğimde birincilerin hızı, ikincilerinse ölümcül yansıması yüzünden onları ne denli gereksindiğimi gördüm. Deniz kenarında çeşitli ayrıntıları ve mattan-parlağa değişen özellikleriyle, kumun

¹⁸ . Passeron, a. g. e. , s. 60.

güzelliğini seyrederken, birden soruna bir yanıt bulduğumu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tuval yaydım, birçok yerlerine iri damlalar halinde zıncı döktüm ve daha sonra tüm tuvali plajdan getirdiğim kumla kapladım... Çeşitli yerlere zıncılanmış kum ekleyerek yapıtı zenginleştirdim. Sonunda, aynen mürekkeple yaptığım çizimlerde olduğu gibi biçimsel bir görünüme gereksindim ve bir fırça ile saf renkler kullanarak, bilinen kurallara aykırı olan bu resmi tamamladım.”¹⁹

İlk önceleri yapıştırma resim tekniğini kullanarak, otomatizmin görsel karşılığını farklı teknikle karşılayan Max Ernst (*Resim 6*), gerçeküstücü ressamlar içerisinde, farklı teknikleri bir arada kaynaştıran bir ressamdır.



Resim 6: Max Ernst, Aziz Denis'in portresi, 1927, Tuval üzerine frotaj, 66x82cm.

(**Kaynak:** <http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst40.html>, 25.03.2005)

1924'de Breton ile tanışan ve otomatik resim yada resimsel şiir üzerine yoğunlaşan Joan Miro(1893-1983) (*Resim 7*)'da farklı teknikleri deneyerek

¹⁹ . Passeron, a. g. e. , s. 47.

gerçeküstücü sanata ve genel anlamda da kendinden sonra gelen resamlara kazandırmıştır.



Resim 7: Joan Miro, Uçan Kuş tarafından Kuşatılmış Kadın, 1941, Neftli tuval üzerine guaj.

(Kaynak: <http://cgfa.sunsite.dk/miro/p-miro14.htm>, 18.03.2005)

Dali'nin edilgen yapısı nedeniyle sistemleştirmeye çalıştığı otomatizme, paronayak-eleştirel çözümlene yöntemi demiştir.

*“Dali, 1929'da “paranoyak-kritikal yöntem” ini ortaya attığında; otomatizm'in “pasif” durumuna bir destek getirdiğini ya da bir ek yaptığını; böylece “dalgınlığı sistematize edebilmenin ve gerçekler dünyasına ait toplam güvensizliğe bir katkıda bulunabilmenin” mümkün olduğunu ileri sürüyordu.”*²⁰

Otomatik yazıdan ve şiirden farklı olarak resim sanatı, otomatizmle yaratılma açısından uygun değildi. Bunun için otomatizm'de düş ve resim'in kaynaştırılma sorunu ortaya çıkmıştır. Dali gibi geleneksel anlamda resim yapanlar için bu sorundur elbette. Ama bunun dışında, geleneksel anlamda tuval resminin dışına

²⁰ . Passeron, a. g. e. , s.61.

çıkarak, farklı teknikleri gündeme getiren Max Ernst, andré Masson, Max Bucaille ve Joan Miro için bu geçerli değildir. Paranoyak eleştirel çözüm yöntemi doğal olarak gerçeküstücü bir ressam için, psikoloji biliminin sağaltıcı görevini üstlenmek değildir. Dali'nin sözleriyle bu şu anlama geliyor:

*“Mutlak rasyonalist Dali'nin, akıldışını, onu yeni bir yazınsal ve yaşamsal repartuvar haline getirmek için değil, tam tersine ele geçirdiği bu akıldışını indirgemek ve denetim altına almak için bilmek, tanımak istemesiydi.”*²¹

*“Dali'nin sözünü ettiği hezeyanlar, uyutucu fenomenler, gündüz görülen düşler, “yarı-uyanık görüntüler” (Ernst'in terminolojisine göre), gece görülen düşler ve bazı belirli durumlarda da hallusinyasyonlar(sanrılar)'dı. Hezeyan sanatı (delusional art) Dali için, Ernst'in “hallusinatar (sanrısız) yetenekler” olarak adlandırdıklarını, ressamın ya da şairin belli bir zaman için sabit fikir haline getirdiği konularla besleyerek canlı tutmasından ibaretti.”*²²

Sanrılı bozukluk olarak, adlandırılan paranoya, olayları gerçekçi biçimde olmayan, anlamlandırma nedeniyle, gerçeküstücü ressamın ilgisini çekmiştir. Paranoyak kişilikde, düşünceler gerçek olmayan sanrılar üzerine kurulmuştur. Düşünme ve diğer zihinsel süreçlerde, fazla bozulma yaşamaz. Yukarıdaki Dali'nin sözleriyle beraber bir araya geldiğinde, Paranoyak eleştirel çözümleme yöntemi, hem sağlıklı hem de sağlıklı olmayan bir zihinsel yapının(paranoyanın), düş ile gerçek arasındaki çizgiyi, en iyi yok edecek yöntemmiş gibi görünmektedir.

*“Lautréamont'un “bir ameliyat masasının üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel”*²³

Fransız şair Lautréamont'un diğer adıyla Isidore Ducasse(1846-1870)'nin Giorgio de Chirico(1888-1905) (*Resim 8*) 'nin resimleri konusunda söylediği, gerçeküstüculerce, öne çıkarılan ünlü sözü, gerçeküstücü resimde olasılık yada şans yasalarına atıf yapmak için sıkça kullanılmıştır. Aynı zamanda bu, gerçeküstücü resimde şansın yada rastlantının bolca kullanıldığının da bir işaretidir. Şansın ya da rastlantının farklı teknikleri de beraberinde, gerçeküstücü resmin genel bir görünüşüne bakıldığında, getirdiği görülür.

²¹ . Salvador Dali, Bir Dahinin Güncesi, (Çev. S. Aközlü), 3. baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, s. 36.

²² . Passeron, a.g.e., s. 63-64.

²³ . Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, (Çev. S. Hilav), 3.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 7-8.



Resim 8: Giorgio de Chirico, Cadde de Melankoli ve Gizem, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 88x72cm.

(Kaynak : <http://www.abcgallery.com/C/chirico/chirico9.html>, 03.06.2005)

André Masson'un otomatik çizimden kum resimlere geçişi, Max Ernst'in kolajlarından dokuyu aynen aktarması(frotaj), Marcel Duchamp ve Oscar Dominguez'in çalışmaları, bu açıdan öne çıkan çalışmalardır. Sadece resim alanında değil, anlamı yoruma açık simgesel obje yaratımı da bu anlamda gerçeküstücü sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. 1936 yılında gerçeküstücü objeler sergilenmiştir. Bu sergiye yukarıda değindiğimiz isimler dışında; Hans Arp(1887-1966), Alberto Giacometti(1901-1966), Maurice Henry(1907-1984), Marcel Jean(1900-1994), Joan Miro, Yves Tanguy, Pablo Picasso, Meret Oppenheim(1913-1985), René Magritte, Salvador Dali gibi belli başlı isimler katılmıştır.

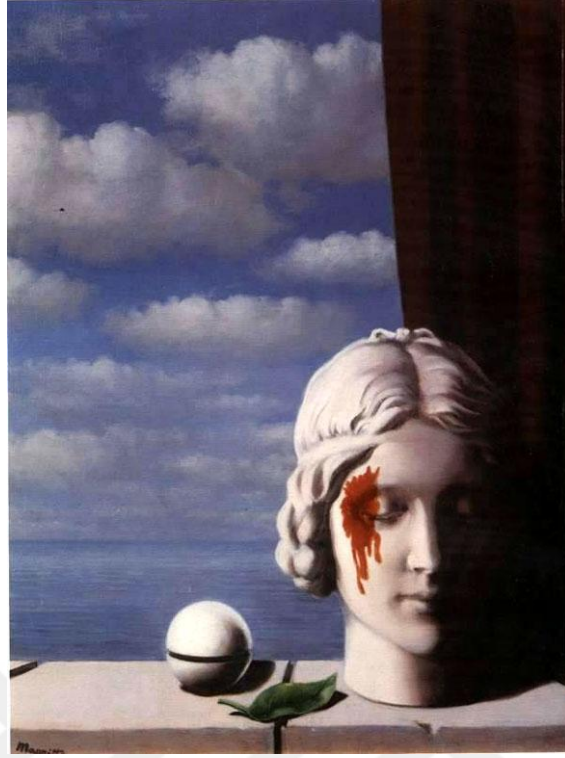
Sanatın giderek, hayat pratiğinden uzaklaşması aynı zamanda sanatın kurumsallaşmasına neden olmuştur. Bu kurumsallaşma sanatın kendi alanında, biçim-anlam ilişkisi türünde değil, biçimin biçimle olan ilişkisi üzerine temellenir. Sanatın toplumdan ve siyasetten sıyrılması ya da kopması, I. Dünya Savaşı sonrasında kendisine saldırılmasına yol açar. I. ve II. Dünya Savaşlarının arasında,

sanat kavramı yoğun olarak tartışılır. Avangard hareketler olan Dada ve Gerçeküstücülük bu konuda başı çekerler. Gerçeküstücülüğün temel amaçlarından birisi de sanatı toplumla(hayatla) yeniden bir araya getirmedir. Bu nedenle de o dönemde, bilinç-bilinçdışı, gelenek ve modernizm sık sık çatışır. Bütün sanatsal araçlar sanatı oluşturmada kullanılır. Hatta daha da ileriye gidilerek, hazır nesnelerin kullanımıyla, sanat kavramı bütün boyutlarıyla tartışılır.

“Baş gösteren karşıtlıklar ortamında, sanat, estetik dünya ile toplumsal dünya arasındaki uzlaşmazlığı yansıtan eleştirel bir ayna halini almıştır. Sanat kendisini hayata yabancılaştırıp özerkliğinin kabuğuna çekildikçe, bu modernist dönüşüm daha da sancılı olacaktır. Ta ki bu çalkantıların biriktirdiği patlamaya hazır enerji, sürrealistler sayesinde, sanatın kendine yeterliliğini param parça edip, sanatla hayatın uzlaşmasını yeniden dayatıncaya kadar. Bu uzlaşmanın 20. yüzyıl boyunca uğrayacağı değişik yorumlar arasında en kişisel ve fakat en radikal olanı kuşkusuz Duchamp’a aittir: “Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak” , Duchamp’a göre en büyük başarısıdır. Yves Klein da “sanatçının sadece bir iş üretmesini, bunun da sürekli olarak kendisi olması” gerektiğini savunur. Bu düşünceler performans sanatının mayası olmuş ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen sanatçılar sanat-hayat mesafesini kapatmaya soyunmuşlardır.”²⁴

Gerçeküstücü sanatta stil(üslup) sorunu da yoktur. Çünkü yeni bir üslup yaratımı kaygısı da yoktur. Üslup sorununun olmaması, belki de yeniye karşı duyulan kuşkuyu ifade eder. Modern dünya ya da mekân, yeniye devamlı tüketilenin yerine koymaktadır. Geçmiş dönemlerin tüm sanatsal araçları, buna üslup da dâhildir, kullanılmıştır. Gerçeküstücü sanatın öne çıkan isimlerinden Dali ve Magritte’nin betimleme teknikleri, Akademiktir. Özellikle Dali’nin kullandığı renkler izlenimci renklerdir. Magritte (*Resim 8*) ise Dali’ye nazaran düşlerin kaydı ve fantezi konusunda daha ölçülüdür ve aynı zamanda daha natüralisttir. Yine bu akım içerisinde kullanılan teknikler daha önceden başka akımlarca kullanılmış tekniklerdir.

²⁴ . Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, (Çev. A. Berktaş), 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 25-26.



Resim 9: René Magritte, Bellek, 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 49x59cm.

(Kaynak : <http://www.atara.net/magritte/40s/memory.html>, 02.06.2005)

Gerçeküstücülerin bilinci ya da akli devre dışı bırakma teknikleri de; derin uyku durumu, gündüz düşleri ve rastlantı üzerine yoğunlaşmıştır. Derin uyku durumu ve gündüz düşleri denilen süreçlerin oluşturulmasına yardımcı her türlü nesne ve teknikten yararlanılmıştır. Çünkü bilinç zamana aittir ve bunları tutmak için doğaya egemen olmak gerekir. Düşler aynı zamanda, zamanı ve doğayı dondurur. Gerçeküstücüler, kendi doğası ve naifliği her zaman ilgi çekmiş olan çocuk dünyası üzerine de eğilmişler ve çocuğun imgelemine kendi sanat görüşleri doğrultusunda yüceltmişlerdir.

*“Oyunun karşıtı ciddilik değil gerçektir. Duygu donanımındaki eksikliklere karşın, oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan somut nesnelere, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocukların oyunlarını düşlemlerden(fantazy) ayıracak bir başka ölçüt yoktur.”*²⁵

²⁵ . Freud, 1995, s. 104-105.

“Dolayısıyla erişkinlik dönemine ayak atıp oyun oynamaktan çıkan kişi, gerçek(reel) nesnelere yaslanmayı bırakmaktan başka bir şey yapıyor değildir; bundan böyle oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır. Düşler durur aralıksız, gündüz düşleri denilen bir etkinliği sürdürür. Sanırım insanların çoğu yaşamlarında hayal kurar. Uzun süre gözden kaçmış, greği gibi değerlendirilmemiş bir olgudur bu.”²⁶

Gerçeküstücüler de, sanat yapıtının oluşumunu belirleyen diğer önemli bir etkende rastlantıdır. Sıradan malzemenin izleyiciyle iletişime girerek- ki burada malzeme kendi işlevsel mekânından koparılmıştır- sıradanlığını ortadan kaldıracak ayrı bir anlam yüklediği bir işlemdir rastlantı. Ama rastlantıyla karşılaşabilmek için gerçeküstücü sanatçıya kent ya da metropol gereklidir. Bu nedenle Gerçeküstücü sanat, kent ya da metropol dışı görüntülere ya da yaşama ilgi göstermemiş ve bu tür bir konu üzerine de eğilmemiştir. Kentliliklerini her zaman vurgulamışlar ve kentin sıra dışı görüntülerinin çok anlamlılığını fazlasıyla kullanmışlardır.

“Sürrealistler rastlantıyı üretmezler, ama meydana gelme olasılığı yüksek olmayan olaylara özel bir ilgi gösterirler. Böylece önemsiz olmaları(yani kişinin beklentileriyle ilgisiz olmaları) nedeniyle gözden kaçan “rastlantısal olay” ları kaydedebilirler. Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir toplumun, bireyin kendini geliştirmesini gittikçe daha fazla sınırladığı tecrübesinden hareketle, sürrealistler gündelik hayattaki öngörülemeyen unsurları keşfetmeye çalışır. Bu nedenle dikkatleri, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Gündelik olanın içinde harikulade olanın keşfedilmesi, kuşkusuz “kent insanı”nın tecrübe imkânlarının zenginleşmesini sağlar. Ama bu, izlenimlere açık olma yönündeki bir duyarlılık adına özgül amaçları hor gören, özel bir davranış tipi gerektirir. Gel gelelim sürrealistler bununla yetinmezler; sıra dışı olanı çıkarmaya çalışırlar. Belli yerlere odaklanmaları(lieux sacrés) ve bir mythologie moderne oluşturma çabaları, rastlantıya hükmetme, sıra dışı olanı yinelenebilir kılma amaçlarına işaret eder.”²⁷

²⁶ . Freud, a. g. e. , s. 106.

²⁷ . Burge, a. g. e. , s. 129.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE KÜLTÜR YAŞAMINDA 1980'Lİ YILLAR

1. 1. 12 Eylül 1980; toplumsal, Siyasal ve Ekonomik Yaşamda Bir Dönüm Noktası

12 Eylül 1980'den önce de Türkiye tarihsel süreçte önemli dönüm noktaları yaşamıştır. 1950'de çok partili sisteme geçiş, bugünün Türkiye'si ile ilgili önemli verileri içeriğinde barındırmaktadır. Bu dönemde de siyasi iktidarın yönelimi ile Türkiye batıyla olan bağlarını daha da geliştirmiştir. Hatta şöyle de denebilir; 1950'ler içerik olarak 1980'lerle örtüşmektedir. Örneğin o dönemin makineleşme atılımı ile 1980'lerin iletişim olanağı ve araçlarının birden günlük yaşantıya girmesi genelde aynı sonuçlara yol açmıştır. 1950 ve 1960 yılları arasında alınan dış yardımların bir bölümü doğrudan gıda, diğer bölümü de, makine alımı, hibe ve borçlanma biçimindeydi. Bu dönemde, alınan yardımların etkisiyle, tarımda makineleşme ve kara yollarının yapımı hızlanmıştır.

“Yani 46'da bin, iki bin civarında dolaşan traktör sayısı, 50'de 15 bin civarına, fakat 60'lı yıllara geldiği zaman 60 bin sınırına dayanıyor. Yani hızlı bir makineleşme. Bunun sonucu ne oluyor? Bunun sonucu şu oluyor: Toprak tüketen bir girdidir makine. O zamanlara kadar 13 ila 12 milyon hektar ekiliyor Türkiye'de, ekilebilir alan. Ama traktörün girmesiyle beraber 50'li yılların sonuna doğru ekilebilir alan, Türkiye'de ekilebilir alanın son limiti olan 24 milyon hektara çıkıyor. Ama bu ilave topraklar, hepsi marjinal topraklar olduğu için verimi artıran şey değil. Ama bu ilave topraklara kimler erişebiliyor? Büyük toprak sahipleri veyahut elinde makinesi olanlar. Bunlar da büyük toprak sahipleri, biraz ticari tarımla uğraşan çiftçiler. İşte böylece toprak dağılımı dediğimiz olay da bozuluyor 50'li yıllarda. Nüfus artıyor 50'li yıllarda. Sebebi şu: Askerden dönüyor insanlar, bu genç nüfus hızlı evlenmeler ve benzerleriyle çocuk sayısı artıyor. Traktörün girmesiyle, mesela Gülten Kazgan'ın yaptığı bir araştırmaya göre, bir traktör dokuz tane ırgatın veya tarım işçisinin işine son verdiriyor. O zaman ne oluyor bu boş alanlar? Nüfus da artıyor, kentlere göçüyor, işte gecekondulaşma hızla artıyor.”²⁸

Tarımdaki bu değişimin yanı sıra, yardımların bir bölümü de kara yollarının yapımına harcanmıştır. Bu arada yapımına hız verilen alt yapı çalışmalarını da

²⁸ . Tefvik Çavdar, “1946-1980 Dönemi”, www.zmo.org.tr/etkinlikler/ktts02/07.pdf, 02.07.2004.

hatırlatmak gerekir. Tüm bunlar yan yana geldiğinde, bugünde yaşanan ve sıkıntılarının sık sık dile getirildiği bir olgunun da önü açılmış oluyor; kente göç. Artık tarımla uğraşan nüfus, gerek ticaret gerekse istihdam olanakları için kolayca şehirlere ulaşabilmektedir.

1960'da başlayan yeni sosyo-ekonomik süreç, daha önce yaşanan olumsuz toplumsal olaylardan sonra, yeni bir ivme kazanarak, tüm kurumlarda bir dinamizme yol açmıştır. Bunda 1961'de kabul edilen anayasanın, içeriğinde getirdiği yeni açılımların rolü büyüktür. Tüm toplumbilimcilerin ve sanat adamlarının vardıkları ortak sonuç; Cumhuriyet döneminin ilk yirmi yılında yaptığı büyük sıçramadan sonra, 1960 yılının ikinci sıçramanın yaşanmaya başladığı bir dönem olduğu görüşüdür.

“Türkiye'nin gördüğü en demokratik anayasa olan 1961 Anayasasının özelliklerinden biri de oldukça gelişmiş bir temel hak ve özgürlükler rejimi getirmesiydi. Özgürlüklerin devlet tarafından güvence altına alınması hükme bağlandığı gibi, devlete, bunları sınırlayan engelleri kaldırarak, insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli koşulları hazırlaması görevi verilmişti. Anayasanın yeniliklerinden biri "iktisadi ve sosyal haklar"dı. Ekonomik olarak güçsüz olanların güçlülere karşı korunması, toplumsal eşitsizliklerin giderilmesi ve toplumsal adaletin sağlanması anayasal bir görev haline dönüşmüştü. İşte tam da bu noktada yeni anayasa aydınlar ve toplumun bazı kesimlerinde bir "kurtuluş" ve sorunları çözecek bir anahtar gibi algılanmaya başlandı; "anayasa", yoksulluktan ve yokluklardan kurtuluşun, birinci sınıf yurttaş olmanın sihirli sözcüğü haline geldi.”²⁹

Bu anayasayla ve şehirlere göçünde etkisiyle beraber Türk siyasi hayatında yeni siyasi kavramlar kendine yer edinmeye başlamıştır. 1961 yılında kurulan işçi partisi, 1965 yılındaki genel seçimlerde milletvekili çıkarmayı başarmıştır. Göç edenlerin büyük bölümü, göçün yarattığı talep nedeniyle canlanan inşaat sektöründe istihdam olanağı bulmuşlardır. 1960'dan sonra kurulan Devlet Planlama Teşkilatı, ulusal endüstrinin gelişmesine ivme kazandırmıştır.

“Sanayileşme, 1963'ten sonra yapısal değişimler yaratan ve kırsal göçü daha da kamçılıyıp ona yeni bir yön veren temel etken olarak ortaya çıktı. Türkiye'nin safi ulusal üretimi 1950'de 9 milyon TL'den (rakamlar yuvarlak olarak

²⁹ . Mehmet Ö. Aklan, www.tarihvakfi.org.tr/haberler/haberayrinti.asp?ID=267, 30.06.2004.

verilmektedir) 1960'ta 16 milyon, 1965'te neredeyse 21 milyon TL'ye yükseldi ve 1972'de bu rakam ikiye katlandı.”³⁰

“1950'lerde tarımdaki ve eski köylülükteki değişimle birlikte, temel bir toplumsal ve yapısal dönüşüm başladı ve tüm topluma yayıldı. Değişim, binlerce yıl öncesine dayanan eski kırsal toplumu temelinden sarstı ve toplumsal tabakalaşma sistemini, meslek yapısını ve tüm insan ilişkilerini etkiledi. Yeni yaşam biçimleri, yeni tüketim kalıpları, değişen değerler, ticarileşmiş yeni eğlence etkinlikleri, kitle iletişiminin ve medyanın etkisinin artması, kadının statüsündeki değişiklikler başta olmak üzere yaşamın ve toplumun her alanı bu değişimden nasibini aldı.”³¹

Genç nüfusun ister işçi ister üniversite öğrencisi olsun toplumda bir dinamizm yarattığı açıktır. Bu dinamizm sadece yukarıda andığımız toplumsal düzlemlerde değil, Türkiye'nin tüm kurumlarında ve düzlemlerinde etkin olmuştur. Genç nüfusun dinamikliği, dış dünya ile kurduğu iletişimle beraber daha sonraki yıllarda artan olaylarla 1980 yılına kadar devam edecektir.

1970-1980 yılları arası Türkiye'de şiddet eylemlerinin tırmandığı bir dönem olmuştur. Siyaset ve ekonomi tıkanmış, toplum karmaşa içine girmiştir. Tüm bunlarda askeri müdahalenin önünü açmıştır. 1970'lerin sonları, tüm dünyada hissedilen ekonomik kriz, yine tüm dünyada hissedilen bu krizin toplumsal ve siyasal sonuçlarıyla, önemli bir sürecin başlangıcı olmuştur. Gelişmiş ülkelerde dahil olmak üzere, tüm ekonomiler dışa açılmıştır.

“1979 yılı ilginç bir yıl, çünkü Fransız filozofu Jean-François Lyotard'ın 'Postmodern Durum' diye Türkçe'ye çevrilen kitabının yayınlandığı yıl, 1979 siyasal bağlantıların çözülmeye başladığı bir yıldır. Sovyetler Birliği orduları tarafından Afganistan'ın işgali, Sovyetler Birliğinin değişik ülkelerdeki sosyalistlerce kabul görmeyen 'emperyalist ülke' olduğunun kanıtıydı. Bir din devrimi olan İran Devrimi 79'da oldu. Nikaragua'da Somoza'ya karşı Sandinistalar'ın devrimi de 79'dadır”³²

12 Eylül 1980'de ordu yönetime el koymuştur. Yeni anayasa yürürlüğe girmiş ve ekonomik alanda 24 Ocak kararları olarak da bilinen uygulamalar sürdürülmeye devam etmiştir.

³⁰ . Kemal H. Karpat, Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm, (Çev. A. Sönmez), İmge Kitabevi, Ankara, 2003, s. 107.

³¹ . Mübeccel Kıray, Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 332-333.

³² . Ali Akay, Sanatın Ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 33.

“Yapısal değişimleri simgeleyen 24 Ocak kararlarıyla birlikte izlenen politikaların temel amaçları, Türkiye ekonomisini değişen dünya şartlarına göre yeniden yapılandırmak, dışa açmak ve dünya ekonomisi ile entegre olarak küreselleşme ekseninin dışında kalmaması için gerekli her türlü çabayı sergilemek ve tedbiri almaktı.”³³

1980’den önceki siyasi partiler ve genel başkanları, yasaklanmış yeni siyasi partiler oluşturulmuştur. Daha sonraki süreçte bu yasaklanan siyasi parti genel başkanlarının, halkoylaması sonucunda siyaset yapma yasakları kalkmıştır. Toplumun örgütlenmesine kısıtlamalar getirilmiş, kamu kurumlarının bir bölümü kaldırılmış, yerlerine yenileri oluşturulmuştur. Toplum siyasal niteliğini(depolitizasyon) yitirmiştir. 1983 yılında siyasi partilerin kurulmasına izin verilerek, genel seçimler yapılmıştır. Kısaca 1982 Anayasası, demokrasiyi kısıtlayıcı ve engelleyici maddeleriyle sürekli tartışılmalıdır. 1990’larla beraber, 1982 Anayasasının antidemokratik maddeleri değiştirilmeye başlanacaktır.

Genel seçimler sonrası- ki bu siyasi parti 1983’den 1991’e kadar tek başına iktidar olacaktır- Turgut Özal’ın genel başkanlığını yaptığı Anavatan partisi iktidar olacaktır. Günümüze kadar, giyim-kuşamı, siyasi düşünceleri ve ekonomik uygulamalarıyla dikkati toplayacak ve tartışılacak bir siyasi lider olacaktır. 24 Ocak ekonomi kararları enflasyonun ve ithalatın 1980’den önceki dönemde olduğu gibi 1980’den sonra da artışı, toplumun yoksullaşması gibi açılardan eleştirilmiştir.

“24 Ocak 1980 tarihinden bu yana Türkiye halkı ekonomiye ilişkin bir çok öykü dinledi. Serbest piyasanın nimetlerinden söz edildi. Liberalizm yani serbesti tek seçenek diye önümüze kondu. Fiyatlarda istikrar sağlanacağı, bütün kararların bu doğrultuya yönelik olduğu defalarca ifade edildi. Bu ve bunlara benzer daha nice savlar sık sık gündeme geldi, tartışıldı. Ama fiyatların artış hızı durmadı. Gelir dağılımı daha da bozuldu. Türk lirasının değeri düştükçe düştü. Sanayi yatırımları yerinde saydı. Dış borçlar büyüdükçe büyüdü. Bankerler iflas etti, hepsi bir yerlere kaçtı. Banka faizleri, tefeci faizleri ve benzerleri yükseldi. Ülke yabancı tüketim malları ile doldu.”³⁴

³³ . Mehmet Yüce, Türkiye’deki Gelir Dağılımındaki Adaletsizliğin İzlenen Vergi ve Harcama Politikaları İle Bağlantısı, www.isguc.org/m.yuce3.htm, 02. 03. 2005

³⁴ . Tefik Çavdar, Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950-1995, 2. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s. 304.

Bu olumsuzlukların belirtileri, genelde 1987 yılından sonra iyice belirmeye başlamıştır. Bu tarihten önce, 1983-1987 arası dönemde Türk ekonomisi, ihracat alanında iyi bir gelişme başarımı göstermiştir. Daha önce kapalı bir yapı gösteren Türk ekonomisi dışa açılmış ve ihracat önceki döneme göre büyük artış göstermiştir.

“Ancak ihracat göstergelerine bakarak Türkiye’nin hızlı bir sanayileşme sürecinden geçtiği sanılmamalıdır. Türkiye’nin 1980 sonrasında ‘başarılı’ sayılmayacak bir ekonomik gelişme gösterdiği bilinmektedir. Bir ülkenin gelişmişliğinin en önemli göstergelerinden biri olan kişi başına GSMH artışına bakıldığında, 1960-80 döneminde OECD ortalamasının üzerinde artış oranlarına sahip olan Türkiye’nin, 1980’den günümüze OECD ortalamasının oldukça gerisinde artış oranları yakalayabildiği görülüyor.”³⁵

“1960’lar ve 70’ler Türkiye’sine baktığımızda devletin hem yatırımcı, hem üretici, hem de (toplumsal gelir dağılımını) düzenleyici bir işlev gördüğünü tespit etmekteyiz. Oysa 1980 sonrası dönemde devlet artık yatırımcı veya üretici değil, sadece düzenleyicidir. Bu dönemde devlet, geçmiş dönemlerden daha farklı olarak para ve mal piyasalarına üretici konumunda değil, fiyat, faiz ve döviz kuruna dolaylı müdahaleler yoluyla etkide bulunmaktadır. Bu müdahalelerin değişen niteliği, sermaye birikimine yönelik kaynak ve rant aktarımı süreçlerinin de nitelik değiştirmesine neden olmuştur.”³⁶

Türkiye’nin kapalı sistem bir ekonomik yapıdan dışa açık bir ekonomik sisteme geçmesi toplumsal alanı etkileyecek bir devlet ve vatandaş ilişkilerini sosyal devlet anlamında dönüştürmüştür. Burada kapalı sistem ekonomi anlayışı devamlı farklı anlamlandırılmıştır. Türkiye ekonomisinin dışa kapalılığı demek, ithal malları üzerindeki vergilerin yüksek tutulması demektir. Bu da büyük ağırlığı tarıma dayalı bir ekonomik sistemin kendini koruma yolunda sürdürdüğü bir önlemdir. Bu sistem 1954-1980 dönemleri arasında “ithal ikameci sanayileşme” modelini yaratmıştır. 1980’e kadar Türkiye ekonomisinin bu özelliği, sosyal devlet anlayışının da egemen olmasını sağlamıştır. 1970’lerde yaşanan petrole bağlı tüm dünyada etkin olan ekonomik kriz, Sosyal yaşamda kendini fazlasıyla göstermiştir. Yukarıda kısaca

³⁵ . Faruk Ataay, Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü, <http://praksis.fisek.com.tr/> 03. 03.2005

³⁶ . A. Erinç Yeldan, İktisadi Büyüme, Yurtiçi Tasarruflara Dayandırılmalıdır, www.emd.org.tr/ekonom/eko67_dos.htm 02. 03. 2005

değindiğimiz Türkiye'nin ekonomik sistemi- ki bu sistem Keynes'çi ekonomi kuramı olarak bilinir- 1980'den sonra dönüşüme uğramış sosyal devlet anlayışının da dahil olduğu devletin temel niteliklerini de değiştirmeye başlamıştır.

“Bugün küreselleşme çerçevesinde kamunun sosyal yükümlülükleri teker teker ortadan kaldırılıyor. Bu yalnızca ulusal sınırlar içerisinde gerçekleşmiyor, uluslar arası boyutlara da yansıyor. Artık ülkelerde (buna gelişmiş ülkeler de dahil) her türlü sosyal güvenceden yoksun yoksul yığınlar, buna karşın yüksek nitelikli sağlık, eğitim vb. kurumlardan paralarıyla yararlanan küçük bir üst grup oluşmaktadır. Birleşmiş Milletler, kaynak kıtlığından sosyal yardım faaliyetlerini kısıtlamaktadır. Yoksulluk, bütün dünyada yaygınlaşmaktadır.”³⁷

Devlet sadece ekonomiden değil, hemen her alandan çekilmeye başlamıştır. Eğitimden sağlığa her alanda özel kurumlar açılmıştır. Bugün çalışanlar için özel sigortalar dahi gündeme gelmektedir. Aslında bu gelişmeler hemen her ülke için geçerli olmaktadır. Dışa açılan Türkiye, dünyanın çektiği sıkıntıların gerek ekonomik gerekse sosyal, anında etkisini hissetmektedir. Bunda kuşkusuz, ekonomik alanın dışında da son yıllarda hızla gelişen iletişim olanaklarının etkisi büyüktür.

1. 2. Türkiye’de Kültürel Değişim Işığında Modernizm, Postmodernizm ve Küreselleşme kavramları

1923’le beraber kurumsal yapısını oluşturmaya başlayan Türkiye Cumhuriyeti, aynı zamanda bu tarihte beraber modern devlet biçimlenmesini de oluşturmaya başlamıştır. Çünkü bu tarihte beraber, kültürle ilgili davranış ve kurumlar da dönüşüme uğramıştır. Geçmişle tamamen farklı devlet ve birey anlayışı gelişmeye başlamıştır.

“Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. Yaygınlık düzleminde bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise

³⁷ . Çavdar, a. g. e. , s. 317.

günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir.”³⁸

Bu türden bir değişimin kültürel yapıda yarattığı etki tartışılmaz. Aslında bu etkinin özümsemiş özümsemişmediği sorunu da gelenekle ilgilidir. Bu nedenle modernlik her ne kadar farklı bir yaşam biçiminden söz etse de aslında geçmiş yapıya bir eklenmedir ya da günümüzün ifadesiyle kültürün güncellenmesidir.

“Kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür.”³⁹

Yukarıdaki kültür tanımında görüleceği gibi, Türkiye Cumhuriyeti modern kurumlarının geçmiş kültür öğelerinde yaptığı değişimler ışığında Batı anlamında bir modernliği uygulamaya koyduğunu göstermektedir.

“Türkiye’de Atatürk’ün öncülüğünde gerçekleştirilen Türk Devrimi de Aydınlanma denemeleri büyük düşünce akımına dayanan bir Kültür Devrimi’dir. Bilindiği kurduğu Cumhuriyet’i “En büyük eserim” diye niteleyen Atatürk, “Cumhuriyet’in temeli kültürdür” diyerek, dönüşümün salt bir rejim adı değişikliğiyle sınırlı olmadığını vurgulamıştı. Ayrıca, kültür’ün durağan bir değerler topluluğu olmadığı bilinciyle Onuncu Yıl Söylevinde, Yeni Türkiye’nin gözetileceği amaçlardan birinin ulusal kültürü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkarmak olduğunu da belirtmişti.”⁴⁰

Bunun kültür, özellikle sanat hayatına yansımaları çeşitli kurumların açılması yoluyla olmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü, Halkevleri, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu birbiri ardına açılan ve sanatı toplumsal tabana yayma çalışmalarının sonucudurlar. Bunların yanında, Yurtdışına sanat eğitimi için öğrenci göndermeler ve yurtiçi resim gezileri gibi uygulamalar ulusal bir sanat bilinci yaratma girişimleridir. Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti’ne, ekonomi sistemi açısından da değindiğimiz gibi, kültür alanında da modern ve ulusal bir devlettir diyebiliriz.

Türkiye’de de etkisi gözlemlenen ve Fransa’da ortaya çıkan Mayıs 1968 olayları, modern ve postmodern kavramlarının iyice sorgulanmasına ve yeni

³⁸ . Anthony Giddens, Modernliğin Sonuçları, (Çev. E. Kuşdil), 2. Baskı, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 1998, s. 14.

³⁹ . Şerafettin Turan, Türk Kültürü, 4. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, s. 17.

⁴⁰ . Turan, a. g. e. , s. 31.

açılımların yaşanmasına yol açmıştır. Aslında postmodern kavramı, İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya atılmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Üstüne üstlük, 1970’den sonra yaşanan ve tüm dünya da sosyo- ekonomik anlamda büyük karmaşalara yol açan ekonomik kriz bunu tetiklemiştir. Bunun sonucu olarak modernlik kavramı yeniden sorgulanır olmuştur. Postmodern kuram, kaynak olarak kendini kapsamlı toplumsal eleştiri yapan Nietzsche ve Heidegger’a kadar giderek, yaslamıştır.

“Nietzsche keskin bir felsefi eleştiri yaparak Batı felsefesinin temel kategorilerinden ayrılmış ve bu eleştiri birçok postyapısalcı ve postmodern eleştirinin teorik öncüllerini sağlamıştı. Nietzsche felsefesi özne, temsil, nedensellik, hakikat, değer ve sistem anlayışlarına saldırdı ve bu anlayışların başat olduğu Batı felsefesinin yerine, olguların(fact) değil, yalnızca yorumların olduğu ve nesnel hakikatlerin değil, yalnızca çeşitli bireylerin ya da gruplarının kurgularının(construction) olduğu perspektivist bir yönelimi koydu. Nietzsche felsefi sistemleri aşağıladı ve yeni felsefe yapma, yazım ve yaşama tarzlarına çağrıda bulundu. Dilin tamamının metaforik olduğu ve öznenin yalnızca dil ve düşüncenin bir ürünü olduğu konusunda ısrar etti. Aklın tafralarına saldırdı, bedeninin arzularını ve teori karşısında sanatın hayat zenginleştirici üstünlüğünü savundu.”⁴¹

“Heidegger (1977) modern, temsili öznenin eleştirisini ve teknoloji ile rasyonelleşmenin aşındırıcı etkilerinin analizlerini geliştirdi. Heidegger’e göre, hümanizmin ve doğa ile insan varlıklarının rasyonel bir tahakküm altına alınması projesinin zaferi, Sokrates ve Platon’la başlamış olan “Varlığın unutulması” (forgetting of Being) sürecinin zirvesidir. Heidegger, Batı metafiziğinin tarihini harap etme işini üstlendi ve Varlık ile daha “ilksel” (primordial) bir bağıntıya ulaşılabilmesi için Batılı düşünce tarzlarını reddeden yeni bir düşünme ve bağıntılanma tarzının aranması çağrısında bulundu.”⁴²

1970’lerin hareketli ve hızlı siyasal yapısı, büyük çaplı siyasal hareketlerin karşısına, küçük çaplı siyasal hareketleri koymaya başladı. Marjinal gruplara kayan ilgi de bunun bir sonucudur.

⁴¹ . Steven Best, Douglas Kellner, Postmodern Teori, (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 39.

⁴² . y. a. g. e. , s. 39.

*“Postmodern teoriler klasik toplum teorisinin büyük bir kısmının ihmal ettiği mikro ve marjinal fenomenlerin haritasını yapar ve sık sık geçmişin büyük teorileri tarafından bastırılan farklılıkları, çoğullukları ve heterojenlikleri değerli kılar.”*⁴³

Büyük kitlesel hareketlerin yaslandığı siyasal oluşumların, günümüz toplumlarını tanımlama ve temsil etme açısından yetersiz bir çerçeve sunduğu yolundaki eleştiriler, Marksizm’in yeniden ele alınmasına hatta Postmarksizm’e kadar gitti. Postmodernizm’in kendinden önceki modernizm’den bir kopuşu mu temsil ettiği ya da onun devamı mı gibi sorularda iki yönlüdür. Kuramcılar hem kopuşu hem de sürekliliği savunmaktadırlar. Daha de ileri gidersek şu anda posmodern bir çağda mı yoksa modern bir çağda mı yaşıyoruz, soruları hala tartışılmaktadır. Bununla beraber 1980’li yılların ekonomik anlamda büyük dönüşümlere neden olduğu açıktır. Kapitalist bir toplumda ekonominin de merkezi ve biçimlendirici bir kurum olduğu düşünülürse, ekonominin önemi daha da artmaktadır. Tarihsel olarak da aynı dönemde dünyada muhafazakar iktidarların egemenliğinden bu anlamda söz etmek gerekir.

*“Kapitalizmin toplumsal hayatın gitgide daha çok alanına nüfuz edip bunları şekillendirdiği ve bunun Reagan, Bush, Kohl ve Tori muhafazakarlığı rejimleri altında gittikçe berraklaşan ve arsızlaşan bir süreç olduğu konusunda Jameson’la aynı görüşteyiz.”*⁴⁴

1970’lerle başlayan ve 1980’lerle hızını artıran bu dönüşümsel süreç, bir yapı bozumuna yol açmıştır. Bu yapı bozumunun nedensel ana hattını modernizm oluşturmuştur. Deyim yerindeyse modernizm günah keçisi ilan edilmiş, bu doğrultuda sosyo- ekonomik ve estetik teoriler ortaya atılmıştır. Buna karşın modernizm ya da modernlik ilk ortaya atıldığında bireyler üzerinde tek merkezli baskıcı bir dünya doğal olarak hedeflemiyordu.

“Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan

⁴³ . Best, Kellner, . a. g. e. , s. 310.

⁴⁴ . y. a. g. e. , s. 310.

ve doğal afetin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışı lığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabildi."⁴⁵

Aslında temel de, bilginin ve insanın baskıcı ve dogmatik kurumlardan kurtulabilmesini hedefleyen laik bir harekettir, modernizm. Fakat 20. yüzyıl savaşları, süre giden bir nükleer savaş tehlikesi, dünyanın iki yada tek kutuplu bir egemenlik alanına doğru gitmesi gibi olumsuz olgular, modernizmin eleştirilerin boy hedefi olmasına yol açmıştır. Eleştiriler, aslında modernizmin, doğayı kontrolüne alarak, temelde insanı egemenliğine almayı hedeflediği suçlamalarına kadar gitti.

*"20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima- Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğurmuştur."*⁴⁶

İki savaş sonrası dönem modernizme duyulan kuşku ve şüphelerin büsbütün artmasına yol açmıştır. Hoş modernizm iki dünya savaşı sırasında da yoğun siyasallaşma sürecine girerek, daha o zamandan bu kuşkunun temelini atmıştır. Savaş sonrası dönemin sanatı olarak tüm dünyaya empoze edilmeye çalışılan soyut dışavurumculuk aslında dünyanın yeni çıktığı büyük yıkıma karşı, karşılık gelen bir üsluptu. Ama siyasal amaçlı kullanılmıştır. Bir yerde modernizmin siyasal niteliğini yitirmesinin göstergesi olmaktadır. Bunun daha ileri aşaması bu süreçte, sisteme ve seçkinler gurubuna bağımlı sanatçı ve aydınlar olacaktır. Amerika'ya özgü olan şeyler sistemli bir biçimde tüm dünya da kurumsallaşıyordu. Tüm bunlara karşı bir duruş olarak, yukarıda değindiğimiz tüm dünyayı etkileyecek bir isyan dalgasına/1968 olayları) dönüşmüştür. Postmodernizmin ilk örnekleri kent yaşamının tasarlanmasında yani mimari de görülür. Bunda Fransa'da patlak veren 1968 olaylarının yeni üniversite

⁴⁵ . David Harvey, Postmodernliğin Durumu, 3.Baskı, (Çev. S. Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 25.

⁴⁶ . y. a. g. e. , s. 26.

yapılanması sonucu, kimi üniversitelerin daha çok kişiye eğitim vermek amacıyla, kent merkezleri dışına bazı birimlerini kaydırmalarının katkısı olsa gerektir.

“Yazarlar, mimarlığın, büyük harfle insan için değil, sıradan insanlar için yapılması gerektiğini belirtiyorlardı. Paris’ten Tokyo’ya, Rio’dan Montreal’e her kentsel çevrenin üzerinden bir silindir gibi geçmesi kader gibi görünen cam gökdelenler, beton bloklar, çelik kalaslar ve en başta her tür süsü suç, her tür bireyciliği aşırı duygusallık, her tür romantizmi kitsch gibi gören anlayış, yerini süslenmiş yüksek bloklara, imitasyon ortaçağ meydanlarına ve balıkçı kasabalarına, sipariş üzerine yapılmış ya da geleneksel konut yapımına, yenilenmiş fabrika ve ambarlara, ve yeniden kullanıma kazandırılmış her tür çevreye bırakıyordu.”⁴⁷

Buradan hareketle posmodernizmin, kültürel bir ayrışma olduğunu, ekonomi sistemi açısından da dünyanın liberal bir sisteme doğru gittiğini söyleyebiliriz.

“Post-modernizm eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşüncümün çeşitli yönleriyle ilgilidir.”⁴⁸

Türkiye’de 1980’le beraber dünyayla aynı anda diyebileceğimiz bir dönüşümün başladığını belirtmiştik. Postmodernizmin daha çok kültürel planda kendini göstermesine karşın bilinçde de önemli değişmelere yol açmıştır. Bunda kuşkusuz dönemin siyasetçi kavramına getirdiği yeni ve farklı görünüm etkili olmuştur.

“Turgut Özal figürünün kapitalizmin küresel boyutlarıyla yeniden gündeme gelen anlayışı Türk insanına siyaset ile pop-arabesk dünyasının barıştığını göstermekteydi. Popülizm burada 1970’lerdeki siyasi-ekonomik yüzüyle değil(yani alt kesimlere ve işçi sınıflarına hakları değil de ekonomik rahatlama imkânları sunulması ile ekonomik olarak iç pazara yönelik ithal ikameci büyüme) , kültürel yüzüyle ortaya çıktı. Özal arabesk dünyasını bir popüler sermaye unsuru olarak göstermesini bilen ilk siyasetçimizdi ve bu daha sonra çeşitli partilere dağılarak büyüdü. Sosyal Demokratlardan Sol partilere ve hatta sağ liberal partilere kadar seçim kampanyaları bunu kullanmaktan geri kalmadı. İhracata yönelik yeni bir

⁴⁷ . Harvey, a. , g. , e. , s. 55.

⁴⁸ . Giddens, a. g. e. , s. 48.

*burjuvazi- ki buna “arabesk burjuvazisi” denilebilir, küresel liberalizmin alaturka işleyişini Türk toplumunun kuralı haline getirdi.”*⁴⁹

Alt kültür denilen geniş halk yığınlarının kültürünün postmodernizm ile beraber gündeme geldiği seçkin bir kültürün reddedildiğini ve bunun ilk örneklerinin dünyada mimari alanda kendini gösterdiğini biliyoruz. Türkiye örneğinde de bir alt kültür göstergesi olarak kabul edilen arabesk müziğin 1980’li yıllarda tüm yasaklamalara rağmen tekrar gündeme gelmesi ve her yerde kendini göstermesi, ileriki süreçte de bu yasakların özel televizyonculuğun ve radyoculuğun ortaya çıkmasıyla aşılması kültürel kimliklerin kendini göstermeye başladığının bir göstergesidir. Bu arada şunu da belirtmek gerekir; Türkiye’de kurulan ilk özel televizyon yasalar yok sayılarak ve hukuk çiğnenerek kurulmuştur.

*“Bu süreç devlete ait televizyon yayıncılığı tekelinin kırılmasıyla başlamıştır. Böylece devletin ‘enformasyon’ u denetlemesi söz konusu olmaktan çıkmıştır. Bu sadece özel televizyon kanallarının yayına başlamasına değil, aynı zamanda yabancı yayınlarında izlenmesine de bağlı bir husustur. Bu nedenle, televizyonun birisi devlete ait, diğeri özel bir kişi tarafından işletilen iki kanaldan yayıncılık anlayışından doğan fark, resmi ideolojinin geliştirdiği söyleyle, popüler kültürün söylevi arasındaki çatışmayı biraz daha gün ışığına çıkarmıştır.”*⁵⁰

Popüler ya da alt kültür denilen kavramın ağırlıklı olarak, 1980’li yıllarla birlikte gündeme gelmesinde, yukarıda söz konusu edilen postmodernizmin etkilerinin yanında gecekondü kavramının toplumsal ve siyasal düzlemde kendini göstermesidir. Olağan gelişiminde kent yaşamına uyumu beklenen bu kavram Türkiye’de tam tersine, geldiği yerdeki kendi işleyiş biçimini geliştirerek yerleştirmiştir. Yeni liberal sistemin bir gereği olarak da, bu kültürün gereksindiği her şey sağlanmıştır. Müziğinden filmine kadar, bu kültürün gereksindiği her şeyin üretimi 1980’li yıllarda doruk noktasına çıkmıştır. Özel televizyon örneğinden de görüleceği üzere, aslında 1980’li yıllar bir yerde hukuksuzluğun öne çıktığı, yani ilk önce yasakların delinip ardından yasaların uydurulduğu bir dönemin de önünü iyice açmıştır.

⁴⁹ . Akay, a. g. e. , s. 37.

⁵⁰ . Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s. 154.

Doğal olarak dışa açık bir ekonomik sistem, dış dünyada olagelen tüm ekonomik krizlerden etkilenecek ve bu da toplumsal yaşama yansiyacaktır. Türkiye her şeyde olduğu gibi 1980’li yıllarda da iletişim araçlarının hızla çoğaldığı ve yaygınlaştığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. İthalat kısmen serbestleştirilmiş, yabancı para taşımak suç olmaktan çıkarılmıştır. Günümüzde ise iletişimin olanakları sınır tanımayacak biçimde artmıştır. İnsanları sınırlandırmak ve dış dünyadan koparmak artık imkânsızlaştırılmıştır. Haber alma kanalları genişlemiş ve neredeyse anlık iletilere dönüşmüştür. İnsanları yönlendirici sistemlerin yerini kitle iletişim araçları yani dolaylı olarak kapitalizm almıştır. Dışa açılan ekonomi ve insan artık başvuru(referans) kaynaklarına göre hareket etmektedir ve bu başvuru kaynaklarına dahil olmak içinde tüketmektedir. Yönlendirici düzenek artık denetlenemez bir hal almıştır. Özgürleşme eşittir küreselleşme. Küreselleşmenin ve dünyanın küçük bir köy olduğunun bolca alkışlandığı, mutlulukla karşılandığı günümüzde, toplum ve kültür kuramcıları olayın başka yönlerine de dikkat çekmektedirler. Aslında varılan nokta teknolojik ve fizikseldir. Bir yönden diğer bir yöne fiziksel ve teknolojik akış, yani varış, iki farklı yön arasındaki kültür ve gelişmişlik düzeyiyle örtüşebildiği oranda anlamlıdır. Var olan bölgeler ya da uluslararası ki bağımlılık ilişkileridir. Olumlu ya da olumsuz her şey her yere akmaktadır.

“Bu uzaktaki güçlerin yerel dünyalara nüfuz edişini içine alan ve gündelik anlamları yerel çevreye “demirleyen” bağları yerinden söken, birçok açıdan altüst edici bir olgudur. Bir bedene sahip olmamız ve materyal koşulların zorlamaları birçoğumuzu çoğu zaman belirli bir yere sabit kılmakta, ama bu yer sürekli değişime uğramakta ve bunların varlığımızın koşullarını tanımlama gücücü yavaş yavaş, inceden inceye yitirmektedir. Bu şüphesiz adil olmayan ve çoğu zaman çelişkili bir süreçtir; bazı yerlerde diğerlerinden daha güçlü bir şekilde hissedilir ve bazen de yerel olanın iktidarını yeniden tesis etmeyi amaçlayan karşı eğilimlerle karşılaşılır. Yine de, benim için bölgesizleştirme küresel bağlantılılığın en önemli kültürel etkisidir.”⁵¹

1980’li yıllarla beraber, Türkiye önemli değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin en önemlisi hatta diğer değişimlerin yaratıcısı, sosyo-ekonomik olarak dışadönük bir gelişme eğilimi içerisine girmesidir. Kuşkusuz, bunda 1980’de

⁵¹ . John Tomlinson, Küreselleşme ve Kültür, (Çev. A. Eken), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 48.

yaşanan askeri darbenin neden olduğu toplumsal ve siyasal değişimlerin yanında, dünyada da yaşanan ve ulus devlet modelinden postmodernizm denilen bir döneme geçişin yoğunlaşmasının da etkisi vardır. Bunun sonucu olarak da dünyada anlık değişimlerin etkileri yine anlık olarak etki biçiminde görülmektedir. Bu artık geri döndürülemez bir süreç olarak önümüzde durmaktadır.

Kültürel anlamda da değişen toplumsal yapı, geçmişten farklı olarak geleneğin belirleyiciliği, çok kültürlülük, bir yere ait olma gibi, tamamen postmodernist yaklaşım biçimlerinin etkileri artık iyiden iyiye hissedilmekte ve toplumu sarmaladığı da görülmektedir. Postmodernist anlayış geçmişte ki kopukluğu birbirine eklemektedir. Bundan daha öte tüm insanlığı etkileyecek, ekonomik ve çevresel olaylara, tüm dünya da olduğu gibi sahip çıkılabilmekte ve tepki konabilmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojisinin gelişmesi ve gelişmeye devam etmesi artık, küresel dünya denilen kavramın sınırlarının bununla da kalmayacağını daha da genişleyeceğini göstermektedir. Tüm bu yaşananların sanal ya da simülasyonmu ya da gerçekmi olduğunu zaman gösterecektir.

1. 3. 1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat

Modern sanat, Kantçı yaklaşımıyla öznelcidir. Ama bu öznellik temelini rasyonalizmin kurduğu ve gittikçe de öznenin kendi içine kapanışıyla, aslında öznenin yitimi demek belki daha uygun, kendi dilini oluşturmaya başlar. Modern sanata yaklaşmak onun dilini aynı kertede özümsemeye bağlıdır. Kendi dışında gelişen olgularla ilgilenmez ve giderek de kendi dışından uzaklaşır.

“Toplum, tarih ve benzeri olgular sanatın ilgi alanı dışındadır. Kendi sözcüklerini sonuna kadar zorlayan, onlar tükenince de aynı sözcükleri bozan oradan türettiği yeni sözcükleri yeni olgulara karşılık gelen anlamlar olarak sunan bir tavır gelişmektedir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Amerikan kökenli akımların gelişmesiyle birlikte boşluk, hiçlik, yalınlık, durağanlık gibi kavramlar sanatsal üretimde belirleyici olmaya başlar. Hangi üretim alanı söz konusu olursa olsun, sözün değil sessizliğin başatlığı öne çıkar. Büyük bir suskunluk yeni bir dil olmaya başlar. Böylesi bir anlayış da böylesi bir sanat da elbette toplumsal öncülük işlevi ya da görevi üstlenemeyecektir.”⁵²

⁵² . Kahraman, a. g. e. , s. 207-208.

Sanatın bu içine kapanık ve mistik bir hal almasının nedeni kapitalizmin ve sermayenin kendi işleyiş mantığının bir yerde sanatı biçimlendirmesidir. Buna aynen modernizmin bireyde yarattığı tekdüzeliğin ve yabancıliğin sanattaki karşılığı diyebiliriz. Aynen bireyde olduğu gibi onun gündelik yaşamında yarattığı içine dönük ve yabancılaşmış bir sanattır söz konusu olan. Yirminci yüzyılla birlikte, modernizmin doğal bir sonucu olarak, ortaya çıkan kitle kültürü ve tüketim toplumu ya da tüketim kültürü gibi kavramlar, toplumun artık tamamen görselleşmiş bir toplumsal düzlemde yaşadığını ortaya koymaktadır. Artık her şey imgeselleştirilmiştir. Bu imgeselleştirmeyi yaratan ve onu varlığımızın bir parçası haline getiren, bizi kendi- dış gerçekliğimizden uzaklaştıran teknoloji ve kapitalizmdir. Buna yerleşmiş bir deyim olduğu ve durumu da iyi açıkladığı için sanal gerçeklik diyebiliriz. Bu sanal gerçekliğin birikimini kuşkusuz reklamcılık oluşturdu. Sanatın ve felsefenin boşalttığı alanı fütursuzca doldurarak, kendini bireysel aşkınlaşma biçimi olarak göstermeyi başardı.

“Sanat olmadığı halde sanatmış gibi, felsefe olmadığı halde kavramlarla uğraşıyormuş gibi görünen, tıpkı felsefenin boşluğunu doldurmaya çabalayan diğer alanlar gibi reklamcılık da sanatın boş bıraktığı alanlarda etkili olmaya başladı. Ve göstergelerin verilerini mükemmel biçimde uygulayabilen bir alan oldu reklamcılık. Burada öylesine bir çelişki görmekteyim ki, sanatta kavramsallaştırma sorunsalı sanatı bir düşün sorunu olarak ele almayı öngörürken, nesne- kavram ya da imge-kavram sorunsalını tartışırken, reklamcılık aynı şeyi asla nesnesiz ortaya koyamayacak bir alanda kullanır oldu. Çünkü sonuçta sunulan bir nesneydi, böylelikle reklamcılık aslında, sadece nesneyi değil, aynı zamanda kavramı da tüketilebilir bir şey tüketime sunulan bir meta haline getirmekteydi.”⁵³

Yoğun olarak gösterge ya da imge bolluğunun altında, insan davranışının temel nitelikleri de dönüşüme uğramaktadır. İnsan olmanın gereği olan karşılıklı iletişim ve birbirlerinin varlığını duyumsama gibi insansal gereksinimlerin görselleşmeleri karşımıza, röntgencilik ya da gözetleme tarzı bilgi edinme süreçlerini çıkarmaktadır. Olay bununla da kalmamakta, herkes herkesin önünde her türlü sorunundan söz edebilmektedir. Medyatikleşme ya da medya günümüze damgasını vurmuştur.

⁵³ . Canan Beykal, “ Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı” , Toplumbilim dergisi, Sayı: 4, haziran 1996, s. 33-34.

“Gözetleme teknolojileri, uzakta bir yerlerde olduğu için korkulan bilinmeyene karşı koruma sağladığına göre, benzetim teknolojileri de gerçekliğe ait temel korkuları aşmayı vaat ettiği için çekici olmaktadır. Benzetim dünyası bedenlerin olmadığı bir dünyadır (dokunmanın araçları olan bedenler bir kenara bırakılmış veya iptal edilmiştir). Kaosun ve katastrofinin olmadığı bir dünyadır (teknolojik sistemin yarattığı düzenin dışına çıkan, bu düzenden kaçan hiçbir şey yoktur). Gerçekliği olmayan bir dünyadır. Potansiyeller alanı gibi görünmesini sağlayan şey tam da bu gerçek dünyadan (gerçek dünyanın hoşça gitmeyen şeylerinden) uzaklığıdır. Gerçek dünya varoluşunun yüklediği sıkıntılardan ve korkulardan kurtulduğumuz zaman, kendimizi ifade edebileceğimiz ve yaratıcılığımızı kullanabileceğimiz yeni ufukların kapısının açılacağı söyleniyor. Sınırlı olmayan bir dünyada yaşam deneyimlerimizin yeni boyutlar kazanabileceği söyleniyor.”⁵⁴

Sanat ürünleri artık, bireyle yaşam arasındaki açığı kapatmak uğraşısına doğru yönelmişlerdir. Modern dönemde kopan birey ve yaşam arasındaki bağ, günümüzde sanat yoluyla yeniden kurulmak istenmektedir. Aslında bu bağ yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren dadayla başlayan süreçle birlikte kurulmaya çalışılmaktadır.

“Görsel sanatlarda 1960’lı yıllardan bu yana pop, kavramsal, performans, enstalasyon ve çevresel sanatların büyük bir kısmı da güzel sanat sisteminin kutupsallıklarına karşı direnmekte ve sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışmaktadır. Bu çabalar kimi zaman jenny Holzer’in büyük gösteri çadırı bayağılıklarında –örneğin 1985 tarihli elektronik tabelası “istediğim şeyden kurtarın beni”- olduğu gibi sevimli, kimi zaman da Hans Haake’nin yüksek dozajlı siyasal enstalasyonlarında –örneğin 1971 senesinde Manhattan’daki gecekondu holdinglerin lordlarının servetlerini ifşa edişi- olduğu gibi tehditkar olabiliyor. Michael Heizer ve Robert Smithson gibi çevresel sanatçılar 1970’lerde galerilerden kaçarak Batının çöllerinde dev yeryüzü parçaları sergilediler. Warhol ve öteki pop sanatçıları sanatçının ve sanat eserinin kutsal halesiyle alay etmeye devam ettiler ve kavramsal sanatçılar da “eser” adına hiçbir şey üretmediler. Vito Acconci’nin parçaları çoğunca gündelik hareketler için, örneğin bir kürsüye çıkıp inme için

⁵⁴ . Kevin Robins, İmaj, (Çev. N. Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 49-50.

yazılmış kılavuzlardan oluşurken, Bruce Nauman ağzından su fişkırtıp buna da fıskiye adını veriyor, böylece Duchamp'ı geçiyordu. Carolee Schneemann'ın İç mekandaki Rulo'su ya da Joseph Beuys'un birçok siyasal ve çevresel "eylem"i gibi performanslar genellikle bildik sanat kurallarının dışında kalıyor ya da bunlarla çatışıyordu. Hatta Beuys, ister öğretmenlik yapın isterse patates soyun özgür ve yaratıcı biçimde yaptığınız her şeyin sanat olduğunu ileri sürmüş, sanat faaliyetlerinin bir parçası olarak Almanya'da bir siyasal parti ve bir de bağımsız üniversite kurmuştu.”⁵⁵

Sanatın güncel yaşamla bağdaştırılması adına, izleyicinin kimi zaman sanat yapma eyleminin içine girmesi ona katkı yapmasına kadar, izleyici ile sanatçı ve ürünün ortaklaşa üretildiği sanat yapma eylemleri bugünde sürmektedir. Modern yaşamın insan da yarattığı, içine kapanıklık ve beceriden yoksunluk gibi doğayla ya da doğal malzemeyle bütünleşebildiği alanlar yaratmak bugünün sanatının amaçlarından birisi olmuştur. Bu ayrıca sanatçının malzemeyle ve malzemeyi biçimlendirmesi gibi iç içe olma gibi olanakları da sağlamıştır. Bugünün sanatının ürünlerine işte bu nedenle kimi zaman “iş” de denmektedir. Sanatçının yapıtları artık işçiliği kapsamakta, marangozu, demirciyi vb. zanaat kollarını da ilgilendirmektedir.

1980'li yıllarla beraber Türkiye'de toplumsal ve ekonomik yaşamın değişime uğradığını belirttik. Bu değişim aslında 1980'den önce başlamış, 1980'le beraber bu değişimi hızlandıracak sosyo-ekonomik uygulamalar yürürlüğe girmiştir. 1980'le beraber aynı süreç Türk sanatında da yaşanmıştır. Daha önceden akademi, yenilikçi çalışmalara müdahale etmezken 1980'le beraber ve daha sonrasında yenilikçi eğilimler gerek akademi çevresinde gerekse sanat piyasasında kabul görmüştür. Kuşkusuz bunda 1980'le beraber endüstrinin ve buna bağlı olarak da sermayenin gelişmesi, sanat pazarının bu gelişme doğrultusunda genişlemesinin etkisi büyüktür. Çünkü sanat pazarı resmi bir yatırım aracı olarak algıladığından talep yenilikçi ve deneysel çalışmalara değil, geleneksel ürünlere yani geleneksel sanat nesnesine doğru yönelmektedir. Zaten yenilikçi ve deneysel sanatta, herhangi bir tüketim nesnesi gibi arz talep ilişkisi içerisine girmek istememiş hatta bunu varoluşsal nedene bağlamıştır. Bu dönemde Türkiye'de etkisini gittikçe duyumsatmaya başlayan postmodernizm, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bir takım kavramları

⁵⁵ . Larry Shiner, Sanatın İcadı, (çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 437.

sorunsallaştırıyordu. Türk sanatı bu yeni kavramla tanışıyor ve postmodernizm türlü sanatsal tavırlara, popüler kültüre nispet yaparcasına meşruluk kazandırarak onları besliyordu.

“Yeniden yapım (re-make) asıl gerçeğine postmodern denebilecek 1980’lerde ulaşır. Bu tarihte gündeme giren şey, eklektisizimdir: Sanat farklı üslupları bir arada kullanmaktan çekinmemektedir. Fakat bazı sanatçılar daha da ileri gidip, mesela bizde Bedri Baykam, eski yapıtları yeniden yapmıştır. Ama işin daha dramatik yanı benim ‘temellük (mülk-edinme sahiplenme) sanatı’ dediğim ‘appropriation art’ la başlamıştır. Sherry Levine, günün birinde açtığı bir sergide kendisinden uzun yıllar önce bir başka fotoğraf sanatçısı olan Walker Evans’ın ve Edward Weston’un çektiği fotoğrafların fotoğraflarını ‘reproduksiyon’larından aynen çekip çerçeveletip duvara astı, onlardan bir sergi oluşturdu ve bu sahiplenme sanatı böylece ortaya çıktı. Levine bununla sanatın kaynağı, kökeni, yapıtın sahibi, özgünlük, kimlik gibi konularda bir sorgulama başlatıyordu.”⁵⁶

1980’le beraber yenilikçi çalışmalar adı altında söz konusu edilen pop sanat, minimal sanat, mekân düzenlemeleri ve foto gerçekçilik (*Resim 39*) gibi ürünler daha çok sergilerde görülmeye ve sergilenmeye başlanmıştır. Bu dünyada da varolan bir yöneliştir. Her ne kadar 1950 ve 1960’larda görülmeye başlanan pop sanat türünde yapıtlar 1980’lerle beraber Türkiye’de görülmeye başlanmışsa da, dünyada da bu sanat türünden çalışmalar devam etmektedir. Bir taraf dan geleneksel tuval resmi diğer taraf dan tuval dışı diyebileceğimiz çalışmalar ve ürünler.

“Post- modernizmin yıkıcı ve yapıcı yönleriyle, böyle bir modernizmin üstüne geldi. Gerçi sanat çevreleri, modernizmin gelip geçtiğini pek fark etmemişti, ama kitle kültürü yüksek kültürün temellerini sarsıyor, reklam-medya olgusu hızla ön plana geçiyor ve iletişim olanakları yalıtılmışlığı siliyordu. Ne ki, Modernizmin kaleleri olan özgünlük, yenilik hakikilik kaleleri yıkılır, “yaratıcılık” da yeniden tanımlanır duruma gelirken, Türkiye’de, yine eskiden olduğu gibi, bu değişim de fazla sorgulanmadı. Post-modern adıyla sanıyla ithal edildi; ne ki, modernist inanç sisteminin bundan böyle geçerli olamayacağı da hiç akla getirilmedi. 80’lerin başında, postmodern durum içeriye sızarken, aynı anda modernizm de yeni yeni benimseniyordu, örneğin galeriler, koleksiyoncular, sanat yayınları, kurumsal sanat

⁵⁶ . Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Agora Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 144.

etkinlikleri gibi modernlikler doya doya yaşıyor; resim alanında olduğu gibi, soyutçular ve figürçüler arasında kesin sınırlar çizilip, sözde hesaplaşmalara giriliyordu. Dolayısıyla, modernizm boyunca anti-modernist takılanlar, post-modernizm gelince, tutuculuğu elden bırakmayıp, anti-modernist, modernistler olarak anti-postmodernist olabildiler, ama aynı zamanda, siyasal-ekonomik zorlamalar ve medya-elektronik aygıt egemenliğine dayanamayıp post-modernizme de teslim oldular.”⁵⁷



Resim 10: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah, Tuval üzerine akrilik, 130x162cm.

(**Kaynak :** Nurullah Berk ve Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, 2. Cilt, İstanbul: Tıglat Yayınevi, 1981, s. 57)

Bu anlamda 1980’le beraber varlıklarını duyurmaya başlayan sanatçılar, Atlan Gürman’ın öğrencisi olan sanatçılardır. Bunlar; Şükrü Aysan(d. 1945) (*Resim 40*), Serhat Kiraz(d. 1954) ve Ahmet Öktemdir. Bunların yanında kavramsal ve minimal sanat çalışmalarını sürdüren diğer sanatçılarda şunlardır: İpek Aksüğüre Düben(d. 1941), Cengiz Çekil(d. 1941), Ayşe Erkmen(d. 1945), Hüsamettin

⁵⁷ . Beral Madra, “Günümüz Sanatı Modern ve postmodern üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi de Değil!”, Toplumbilim Dergisi, Sayı: 4, Haziran 1996, s. 97.

Koçan(d. 1946), Gülsün Karamustafa(d. 1946), Tülin Onat(d. 1946), Canan Beykal(d. 1948), bünyamin Özgültekin(d. 1951), İsmet Doğan(d. 1957), Server Demirtaş(d. 1957), Tayfun Erdoğan(d. 1958).

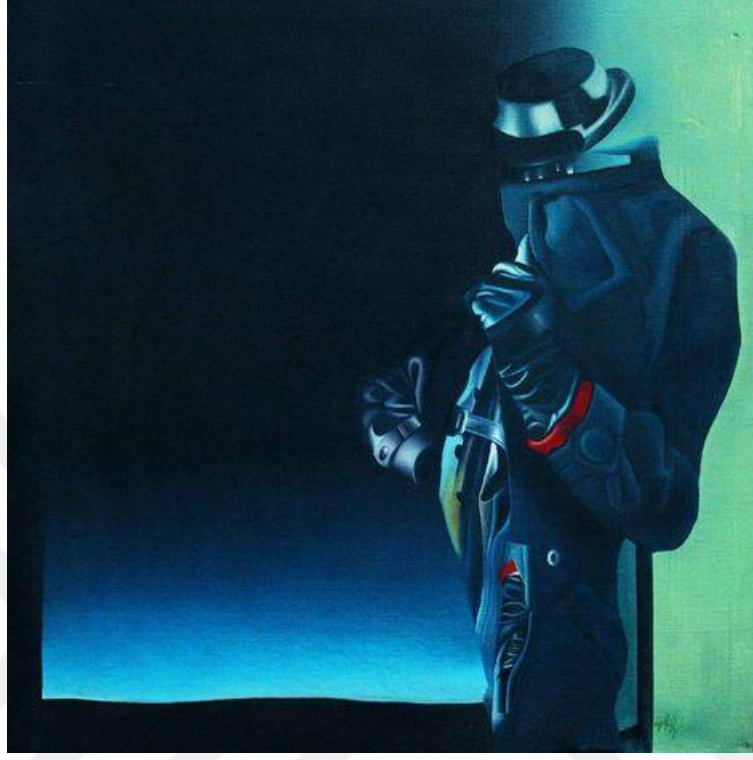


Resim 11: Şükrü Aysan, Urbi et Orbi, 1986, Karışık malzeme ve teknik, 90x146cm.
(Kaynak : http://www.dyosanat.com/dyo_resim_yarismalari/galeri_detay.asp?id=91, 11.06.2005)

Fotogerçekçi çalışmalarını günümüze kadar sürdüren sanatçı ise Nur Koçak(d. 1941)'dir. Belli dönem fotogerçekçi çalışan ve daha sonra bu tür çalışmaları bırakan sanatçılar da vardır. Bu sanatçılara örnek olarak Yusuf Taktak(d. 1951) verilebilir. Günümüzde sanatçı soyut ve yer yer mekân düzenlemeleri yapmaktadır. Fotogerçekçilikten etkilenen ya da fotoğraftan yararlanarak kolaj türü birleştirmelerle, günlük yaşantıdan seçilmiş imgelerle yapıtlarını oluşturan çalışmalarıyla Özdemir Altan(d. 1931) ve zekai Ormancı(d. 1949)'yı da (*Resim 41*) bu arada belirtmek gerekir.

Yenilikçi eğilimler başlığı altında söz edilen çalışmalar, Türkiye'de son dönemde gittikçe çeşitlenen video art, enstalasyon ve performans gibi çalışmalardır. 1980'le beraber bir dönem yenilikçi ve deneysel tarzda çalışan daha sonra tuval

resmine dönenler olduğu gibi, bu tür çalışmaları yukarı da isimlerini sıraladığımız sanatçılar, günümüzde de sürdürmektedir. 1990'larla beraber tuval resmi, figüratif biçimiyle egemenliğini sürdürmüştür.



Resim 12: Zekai Ormancı, Silüet, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm.

(Kaynak : <http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/artists.asp>, 08.05.2005)

1980'den sonra da figüratif üsluplarını bugüne kadar sürdüren sanatçılarda şunlardır: Kasım Koçak(d. 1951), Nedret Sekban(d. 1952), Aydın Ayan(d. 1953), Sezai Özdemir(d. 1953), Faruk Cimok(d. 1956).

1986 yılında, Kültür Bakanlığınca başlatılan ve Asya-Avrupa Sanat Bienali adını alan etkinlik, 1987 yılında ilki İstanbul Kültür Sanat Vakfınca düzenlenen Uluslar Arası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ile birleşmiş ve Uluslar arası İstanbul Sanat Bienali adını almıştır. 1980'den sonra Türk sanatının uluslar arası boyut kazanması yolunda, sanatçıların aynı tema üzerine yoğunlaşarak farklı anlayışları aynı ortama taşımak ve sanattaki doğu batı ikileminin açılımını ortaya koymada önemli bir adımdır. Uluslar arası İstanbul Bienali günümüzde de sürmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA DÜŞ VE FANTEZİ OLGUSU PARALELİNDE TÜRK RESMİNDE BELİREN TAVIRLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

2. 1. Türk Resminde, Düş ve Fantezi ya da Gerçeküstücü Tavır

Çalışmamızda, söz konusu olan kavramlar ve anlamları doğrultusunda, Türk resminde beliren üsluplar, yani tavırlar incelenmiştir. Bu kavramlardan düş ve fantezi olgusu, 1924 yılında André Breton'un temel ilkelerini açıkladığı ilk sürrealist manifestoyla beraber gündeme gelen Gerçeküstüçülük akımının dayanak noktası ya da referansı olarak alınmıştır. Gerçeküstüçülükte, düş, bilinç durumunun tamamen ortadan kalktığı bir durumu belirtir. Fantezi olgusu ise, daydream olarak bilinen gündüz düşleri yani yarı bilinçlilik durumunu ya da bilinçli olarak tasarlanan ama yine de bilinçaltının doğrultusunda tasarlanan bir durumdur.

“Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılısama, düşgücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılısamadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır- az rastlanılması koşuluyla.”⁵⁸

“Görülenin kandırmaca ya da algılama hatası olup olmadığı konusunda duraksanır. Bir başka deyişle, algılanabilir olayları nasıl yorumlamak gerektiği konusunda kuşku duyulur. Bir başka fantastik türü daha vardır, gerçek ile düşsel arasında duyulan kararsızlığa dayanır. İlk durumda olayların meydana gelmesinden değil, onları anlayıp anlamadığımızdan kuşku duyarız. İkinci durumda ise algıladığımızı sandığımız şeyin gerçekte düş gücümüzün ürünü olup olmadığından kuşku duyarız.”⁵⁹

İşte buradaki kuşku, yani kararsızlığın fantastiği belirlediği anlaşılmaktadır. Bu kararsızlık yukarıda da belirtildiği gibi iki durum arasında gerçekleşir; gerçek ve düşsel. Bunlardan birine karar verildiğinde de fantastiğin alanından çıkılarak başka

⁵⁸ . Tzvetan Todorov, Fantastik, (Çev. N. Öztokat), Metis Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 31.

⁵⁹ . y. a. g. e. , s. 42.

bir türe geçilir. Fantastiğin alanının dışı olağanüstü ve tekinsizliktir. Fantastiğin bu içeriğinin sonucu olarak; fantastik tasarlanan ve kurmaca olan bir kavramdır, diyebiliriz. Yukarıda söylediğimiz gibi düşlerden farklı olarak bilinçli ve yarı bilinçli durumu temsil eder. Zaman ve mekân açısından da fantastik, genel geçer zaman ve mekan anlayışına ait değildir. Bu nedenle fantastik, nesnelere, zaman ve mekanla ilişkiyi dışardan değil, içerden ve neredeyse zihinsel olarak kurar, çok anlamlılığı kışkırtır. Bilinçdışı ise ben kavramıyla değil, daha çok dışarıdan bir bakış açısı gerektirdiği için, sen kavramıyla açıklanabilir.

“Sen izleklerini aynı genelleme düzeyinde yorumlamak istersek, burada daha çok insanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisinin söz konusu olduğunu belirtmemiz gerekir. İstek ve zulümde olmak üzere isteğin değişik türleri insanlar arasındaki ilişkilerin değişik figürleridir; aynı zamanda insanın “dürtüleri” diye adlandırılacak itkilerce sıkıştırılması, kişilik yapısı ve onun iç yapılanışı sorununu gündeme getirir.”⁶⁰

Gerçeküstücülük, bilimsel dayanak noktası olarak kendini Freud’un Psikanaliz kuramına yaslamıştır. Freud, çalışmalarında bilinç ve bilinçdışını birbirinin karşıtı olarak değil, birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanmıştır. Onun psikanaliz kuramının temeli, isteklerin doyurulmasına dayanır. Doyurulmamış istekler, düşlerin tetikleyicisidirler ve düş, doyurulmamış isteklerin doyurulması için gerçeği değiştirme çabasıdır. Freud, bu doyurulmamış istekleri iki gruba ayırmıştır. Bunlar kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler. Freud tarafından ruhsal çözümleme yöntemi olarak kullanılan psikanaliz, çeşitli teknikler kullanarak bireyleri tedavi yoluna gitmiştir.

“Batı’da sürrealist sanatın ruhsal iç dünyayı kuşatan karmaşık olgulara yönelik bir deney süreci olarak algılanıp uygulandığını görüyoruz. Psikanaliz yöntemleriyle keşfine çalışılan ruhla, gizler, düş görmelere yüklenen anlamlar ve benzerleri göz önüne alındığında, Batı’da ruhbilim alanındaki gelişmelerden kaynaklanan yoğun bilimsel deneylerin düşün ve sanat alanındaki etkileriyle karşılaşmış oluyoruz.”⁶¹

Gerçeküstücülük akımında da Freud’un ruhsal çözümleme tekniklerine benzeyen ya da tıpatıp uyan teknikler kullanılmıştır. Bunlardan biri, genellikle

⁶⁰ . Todorov, a. g. e. , s. 136.

⁶¹ . Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.49.

gerçeküstücülük de şairlerin kullandığı ve Breton'un otomatik yazı diye adlandırdığı, Freud'un da düşüncenin serbest çağrışımı tekniği dediği yöntemdir. Aynen Freud'da olduğu gibi hipnotik uyku seansları, hatta bilincin denetiminin ortadan kaldırılması için çeşitli ilaçların kullanılması gibi her türlü yöntem sanatçılarca denenmiştir. Bunun yanında akım, Freud'un da belirttiği gibi, cinsellikle ve erotizm ile ilgili düşleri çok sık resimlerinde kullanmıştır. Üslup kaygıları olmadığı için, geleneksel resim yöntemini, kolajı ve yine bununla beraber her türlü hazır malzemeyi sanatçılar yapıtlarında tercih etmişlerdir. Ölü doğa ve manzara konuları hiç kullanılmamış, zaten sanatçılarca da gerçeküstücülüğün kent sanatı, kendilerinin de kent sanatçıları oldukları sıkça vurgulanmıştır. Gerçeküstücülük modernizmin yaşamı içselleştirmesi, akılcılaştırması sanatı da bu doğrultuda yaşamdan koparmasına ve kurumsallaştırmasına bir tepkidir. Akım sanatın yaşamla bağdaşması ve düşlerin insana ait yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesiyle, her türlü kurguyu şok etme yöntemiyle denemiştir.

1950'li yıllarda, Viyana'da Ernst Fuchs(d. 1930), Rudolf Hausner(1914-1996), Wolfgang Hutter(d. 1928), Eric Brauer ve Anton Lehmden(d. 1929) adındaki sanatçılar, Viyana Fantastik Realite adında bir grup kurmuşlar ve bu grup daha sonra Fantastik Realizm adıyla anılmıştır. Fantastik realizm de gerçeküstücülük de olduğu gibi düş ve fantezi resmin çıkış noktasını oluşturmuştur.

*“Fantastik sanatçı madde ötesi boyutun cazibesine sarhoşça kapılmıştır. Öyle bir seyahat ki bu dünya dar gelir ona fantezinin kanatlarıyla mikro kozmosa girer; hayretler içinde kalır, oradan Evren'e yayılır, ardından kendi gönül alemine derinlemesine iner, sürüklenir. Sonsuz bir seyahat. Gördüklerini, fırçasıyla, çizgiyle anlatmaya çalışır. Sürrealizm yahut Fantastik Realizm aslında birbirinden ayrı şeyler değil. Aynı ağacın biri çiçeği, diğeri meyvesi. Çünkü tekamül evrenin, yaşamın kaidesi gereği değilmi?”*⁶²

Fantastik realizm de, konu olarak cinsellik ve erotizm ağırlıklı olarak yer alır. Bunun yanında mitolojik konularda yer almıştır. Gerçeküstücülük den farklı olarak, fantastik realist resimler, daha ayrıntılı, çok renkli ve retinaldir.

Türk resim sanatında, gerçeküstücü anlayışla, sanatçının bilincin ötesinde varolanın keşfini gerçekleştirmeye çalıştığını gösteren örneklere bir istisna dışında-

⁶² . Erol Deneç, “Fantastik Realizm”, Türkiye’de Sanat, sayı: 21, Kasım/ Aralık 1995, s. 67.

ki o Yüksel Arslan'dır- rastlayamayız. Türk resminde fantastik anlayışla insan ilişkilerini çözümlenmeye çalışan örneklerle rastlarız. Bu örnekler de aslında içine kapanık mistik öğeler içermektedir. Kuşkusuz bunda, sosyo- kültürel baskıların, oto kontrolün, geleneksel ve dinsel değerlerin rolü vardır.

“Türkiye’de ilk Freud çevirisi 1950’lerden sonraya rastlar. Ondan mıdır bilemeyiz. Türk resminde ne Abdülmecit’in Şişli atölyesi, ne Müstakiller ne de (D) Grubu, ne Yeniler, ne Figürçüler, ne de 1960 sonrası soyutçular bu “vision”, “düş” veya içe bakan göz olayıyla ilgilenirler. Sürrealizm tümüyle sansür edilmiştir. Bu dışlama sürrealistlerin hem Avrupa’nın yaramaz çocukları hem de komünist olmalarından mıdır, eski tüfeklerin onları hafiflikle suçlayıp onları dışlamalarından mıdır, bugün tam bilemiyoruz. Ama bütün bunların yerine post-kübist bir yapı ve kompozisyon anlayışı, “PLASTİTE” kavramı çevresinde gelip tahta oturmuştur. Bu hakimiyeti yıkan olay Yapı- Kredi Bankasının 1954 teki resim yarışmasında Aliye Berger’in dışavurumcu resminin birincilik kazanmasıdır.”⁶³

“Bu anlayışların asıl kaynağı Batı sanatı olduğuna göre neden belli bazı akımlara karşı bütünüyle kayıtsız kalınmıştır. Bu kıyaslamaların Kübizm ve gerçeküstücülük ile sınırlı tutulduğu bir irdelemede, bu sorun hayli çelişik bir boyut ta içermektedir. Çünkü Batı sanatında Kübizm hayli kısa süreli olarak ve bir defaya mahsus olmak üzere varlık bulmuş bir anlayıştır. Buna karşılık Gerçeküstücülük her devirde görülen, insanın yapısına temel olan bir ifade biçimi olduğundan başka belli bir akım olarak da on yıllar boyunca sürmüştür. Ama çelişkiye bakın ki, biri(Kübizm’in bir tür türevi) Türk sanatı üzerinde yirmi yıldan daha uzun bir süre(yaklaşık olarak 1928/ 55 arasında) etkili olurken, aynı Türk sanatı Gerçeküstücülüğe 1970’lere kadar bütünüyle kapalı kalmıştır. 1970’lerden sonra bile bütünüyle Gerçeküstücü bir üslup geliştiren Türk sanatçıların sayıları neredeyse “hiç yok” denecek kadar az olduğundan başka, dahası Gerçeküstücülüğe kıyasından köşesinden olsun şöyle böyle yaklaşan fantezist eğilimler bile ancak 1970’lerin başlarından itibaren görülmeye başlamıştır.”⁶⁴

İnsan yaşamında, etkinliği tartışılmaz olan ve uygarlık süreciyle baskı altına ya da diğer bir deyimle kontrol altına alınan içgüdüsel cinsel davranışlar, ne kadar

⁶³ . Özer Kabaş, “Türk Resminde Oto-Sansür”, *Türkiye’de Sanat*, Sayı: 21, Kasım/Aralık 1995, s. 34.

⁶⁴ . Kemal İskender, “Neden Türk Sanatında Pop Diye Bir Şey Hiç Olmadı?”, *Türkiye’de Sanat*, Sayı: 27, Ocak/Şubat 1997, s. 26-27.

kontrol edilebilir duruma gelirse o kadar da bilinçaltına itilir. Bu nedenle gerçeküstücü duyarlık eğiliminin büyük bir bölümünü o alana kaydırmıştır. Düş ve fanteziyle uğraşan gerçeküstücü tavrın bu alana yani cinselliğe ve erotizme yönelmesi hiç de garip karşılanmaz. İşte Türk resminde cinsel ve erotik tavırlar ya hiç görülmez ya da şifrelenmiştir. Bunun tek istisnası olan Yüksel Arslan'ında yurtdışında çalışmalarını sürdürdüğü anımsanmalıdır.

“Sürrealizmin cinsellik sorununa verdiği büyük önem gene de ancak Yüksel Arslan'ın Marquis de Sade metinlerinden esinlenen fallik tasarımlarında görüldü. Şiirde Ece Ayhan'ın belli bir ölçüde mizahla kaynaştırdığı cinsellik konusu, sinemada Metin Erksan'la Halit Refiğ'in deneylerinde pek de mizah unsuru içermeksizin hayal meyal görüldü. 1950 sonrası Türk tiyatrosu ya da yazınında eşcinselliğe yapılan bazı göndermeler dışında, bu konuya ilişkin özgür ve cesur yaklaşımlarda kayda değer bir etkinlik sağlanamadı. Kuşkusuz bunun önemli bir nedeni, büyük bir fallik –erotik mizah geleneği olmasına rağmen, Türkiye'deki sosyo-kültürel ilişkilerin baskıcı tutumları benimsemiş olmasına bağlıydı. Batı yazını ya da sanatından aşırı esinlenme yolunu tutan öykücü ve şairler cinsellik sorununa aşk kavramıyla gerçek anlamda bütünleşen bir içerik getirmedi. Sürrealistlerin ünlü soruşturmalarında yer alan << nasıl mastürbasyon yaparsınız?>> sorusunun, Türkiye'de insanın düşsel yapısıyla derin ilişkileri de kurulamayacağı için, ilginç bir konu olarak ortaya atılması olanaksızdı.”⁶⁵

Türk sanatında, Batı sanatı anlamında bir gerçeküstücülüğün görülmemesinin, nedenleri arasında sosyo- kültürel baskıların yanı sıra, yönetsel baskıların payı da unutulmamalıdır. Çoğu akademik kurumların çıplak model sorunlarının 1990'lı yıllarda çözdüğü bir bölümünün ise hala günümüzde bile çözemediği de düşünülürse, gerçeküstücülüğün Türk sanatında, sadece Türk toplumuna özgü biçimde, kodlanarak ya da şifrelenerek biçimlendiğinin nedeni daha kolayca anlaşılacaktır. Sadece sanat anlamında değil her alanda daha yeni yeni özgürlükler açılımının gerçekleştiği bir toplumsal düzlemde, gerçeküstücü anlayışın cinsellik ve erotik düzlemde gerçekleşmesi beklenemezdi. Hele hele bu akımın düşünsel temellerinin sorgulanmadığı ve kabul edilmediği bir durumda bu tarz bir sanatsal etkinlik gerçekleştirmek pek olası da değildir. Düşünsel temellerine göre biçimlenmemiş bir

⁶⁵ . Tansuğ, a. g. e. , s. 51-52.

sanatsal anlayışının ne kadar sağlıklı olduğu da tartışmaya açıktır. Bu nedenle, gerçeküstücülüğün Batı sanatında özelde yerleşik burjuva ahlakını genelde de büyük kitlelerin ahlak anlayışını yıkmak ve bu doğrultuda şok edici, şaşırtıcı her türlü yöntemi denediği düşünülürse, Türk sanatında ki düş ve fantezi ile ilgili ürünlere, gerçeküstücü yapıtlar demek ne kadar doğrudur?

“Türkiye bu konuda daha da çaresiz bir noktada bulunuyor. Çünkü, Türkiye’de hak ve özgürlükler konusunda baskı uygulayan yalnız devlet değil. Aynı zamanda, toplum bile olamamış bir cemaat, cinsellik konusunda çok ciddi kısıtlamalar getirmekte ve hepsinden önemlisi, insanları ahlaki konularda özbenliklerine karşı çıkmaya zorlamaktadır. Devlet-cemaat dayanışmasının düğüm noktası hak kısıtlamalarıdır. Toplumsal muhalefetin hiçbir alanda gelişmemesinin nedeni de bu gizli, zımni dayanışmadır. İnsanların kimliklerini inkar ederek sürdürdükleri yaşamın ikiyüzlülüğü onları ne kadar rahatsız eder bilinmez ama, cemaatin bundan derin ve faşizan bir haz duyduğu açıktır. Toplum kendisinden olmayanı yok saymakla aslında kendisini hiçleştirdiğini anlayana kadar, belli ki, daha bir süre geçecektir.”⁶⁶

Yirminci yüzyılla birlikte sanatta cinselliğin ya da bedenın önemli bir yeri var. Ondan daha önce de doğal olarak sanatta çıplaklık vardı. Daha da önemlisi çıplaklık antik uygarlıklarda bile öylesine açıklıkla vurgulanmıştır ki, bugün bile bu açıklığın izini sürmek kolay değildir. Bunlar kışkırtma ve cinsellik amaçlı olarak değil cinsellikten arındırılmış çıplaklık olarak karşımıza çıkar.

“Kusursuz bir bedenın mühürlediği ve çok teatral bir jestle anlatılan cinselliğin erotizm olarak insanları etkilediğini söylemek güç. Ayrıca biraz daha dikkatli bakılınca, bu dönemlerde dile getirilen cinsellik asla kendisine, yani doğrudan cinselliğe dönük değildir. Cinsellik mutlaka bir yerlerde gizlidir. Asıl amaçsa onu kullanarak başka bir şey anlatmaktır. ‘kullanılan’ şey de cinsellik değildir. Çıplaklıktır.”⁶⁷

Yirminci yüzyılla beraber sanatta cinselliğin önceki dönemlere göre farklı bir anlatım ve biçimleniş biçimleriyle ortaya çıkışı cinselliğin kendi gerçekliği içinde ele alınmasındaki zorunluluğun bir uzantısı olmasındandır. Bu zorunluluk, yine daha

⁶⁶ . Hasan Bülent Kahraman, Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 82-83.

⁶⁷ . y. a. g. e. , s. 9-10.

önceden de söz edildiği gibi akıl çağı ya da modernizmle başlayan hesaplaşmanın sonucudur. Çünkü cinsellik ve iktidar arasındaki bağ bu hesaplaşmayı cinselliğin özgürleşerek kendi gerçekliği içinde yeniden elde edilmesini gerektiriyordu. Kapitalizm bireylerin bedenlerini iktidarla beraber ele geçirip, cinselliği üreme boyutuna indiriyordu. Birey kendi bedeninden giderek uzaklaştırılıyor ve onun bedeni geleneksel ahlakın ve aklın yüceleştirilmesinde kullanılıyordu. Bunun sonuçlarından da işgücünün sürekliliğinde ve hazzın denetiminde yararlanıyordu. Modernizm bunu yaparken bildiğimiz anlamda bir baskı altına alma süreci mi uygulamıştır? Michel Foucault bunun böyle olmadığını tam aksine cinsellik alanında bir söylem bolluğu olduğundan söz eder.

*“Belki de hiçbir başka toplum türü, böylesine kısa bir tarih içinde cinselliğe ilişkin böylesine çok söylem biriktirmemiştir. Yani öyle ki, biz belki de her şeyden çok cinsellikten söz ediyoruz; kendimizi bu işe veriyor, garip bir kuruntuya dayanarak asla yeter derecede anlatmadığımız, aşırı utangaç ve korkak olduğumuz, cansızlık ve boyun eğmişliğimizden dolayı bu göze batan apaçıklığı kendimizden bile sakladığımız, temel olanı bir türlü yakalayamadığımızdan yeniden aramamız gerektiği kanısına varıyoruz.”*⁶⁸

Bu söylem bolluğu, gerçekten de cinselliğin bilindik anlamda baskı altına alınmadığını gösteriyor. Amaç denetlemek olduğuna göre, modern toplumlar bunu dolaylı yollardan cinselliğin ve onun normal boyutunun dışındakileri saptama yoluyla ve saptananlara göre farklı denetim sistemleri geliştirerek gerçekleştirdiler. Hazları sabitlediler ve onları davranış biçimlerine dönüştürerek her birinin karşılığını bu yüzyılda ürettiler.

“İktidarın cinsellik ve hazla olan bağıntıları, kenar cinselliklerin yalıtılması, çoğaltılması ve sağlamlştırılmasıyla artar, bedeni karış karış ölçer ve davranışlara dahil olur. Ve iktidarların bu ilerleyişi üzerine, belli bir yaşa, uzama, zevke ya da alışkanlık türüne iliştilmiş dağınık cinsellikler sabitlenir; bu bölgesel cinselliklerden her birinin iktidara bir müdahale alanı sunmasından ve iktidarın artmasından oluşan olgular zinciri, özellikle XIX. Yüzyıldan sonra, tıbbın, psikiyatrinin, fuhuşun, pornografinin aracılığı sayesinde bir yandan hazzın analitik olarak azalmasıyla, öte yandan da hazzı denetleyen iktidarın çoğalmasıyla bağıntılı

⁶⁸ . Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, (Çev. H. U. Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 32.

*olan sayısız iktisadi çıkar tarafından sağlanmıştır; ya da bu çıkarlar söz konusu olgular zincirinin yerini almıştır. Haz ve iktidar birbirini götürmez: biri öbürüne karşı çıkmaz; birbirlerini izler, birbirlerine karışır ve birbirlerini kışkırtırlar.”*⁶⁹

Yabancılaşan ve yalnızlaşan kendi doğasından uzaklaştırılan insan artık kendi bedeninden de uzaklaşır. Cinsellik o kadar normatif değerlere indirgenir ki, tüm yaşamı kuşatmaya başka şeyleri de kışkırtmaya başlar. Artık cinsellik bedeni terk eder farklı boyutlarda farklı arzuları kamçulamaya başlar. Arzu, toplumlarda artık bir şeyi elde etmenin, ona sahip olmanın bir göstergesi durumuna gelerek, tüketime dönüşmeye başlar. Her şeye bulanık cinsellik tüketimle çakıştırılınca arzunun ve cinselliğin tatminine geliyor sıra. Aslında bu bir çember ve insan bu çember içinde kendine biçilen yolu devamlı olarak dönerek tamamlamaktadır.

*“Arzu, tüketiciliği beraberinde getiriyor ve buna bağlı olarak, cinsellik tüketim kültürünün bir parçası haline geliyor. Çünkü arzunun ayrılmaz ikizi haz, genel olarak tüketimle özdeşleşebilen bir olgu. Yemek içmekten giyinip kuşanmaya, estetik tercihlere kadar her alanın hazla bir ilişkisi var. Kapitalizm ve piyasa, sürekli olarak, arzunun hazla tatmin edileceği izlenimini verecek biçimde kurgular sahneliyor toplumun karşısında. Ayrıca tüketimin de cinselliğin de ‘tahrik’ edilen kavramlar olması, bir diğer özdeşleşme unsuru.”*⁷⁰

Günümüzde her şey görselleşmiş ve görselliğin egemenliği altına girmiş durumda. Davranış türlerini tüketim biçimleri belirlemekte. Kendimize ve bedenimize yabancılığımız tüketim alışkanlıklarımızda öne çıkmaktadır. Bizi çevreleyen görsellik, giderek daha ince ve rafine duruma gelerek, bizi ideal görüntüleri kendi bedeninde yakalamak için çırpınıp duran varlıklar haline getirmektedir. Bize sunulan ölçülere ve sağlık reçetelerine uymak durumundayız. Bunun dışına çıkıldığında toplumsal anlamda bertaraf edilme, ciddiye alınmama gibi riskleri de birey üzerine almak zorundadır. Bu nedenle cinselliğin doğası gizleniyor, üzeri örtülüyor ve birey tarafından baskılanıyor. Çünkü toplumun her kesiminde bir aynılaştırma söz konusu olmaktadır. Ama yine de cinselliğin doğası kendini ortaya çıkaracak ve gösterecek durumlar ve ortamlar yaratabilmektedir. Çünkü, her ne kadar geriye itilse ve baskılansa da onu denetlemek, tasarlamak güçtür.

⁶⁹ . Foucault, a. g. e. , s. 43-44.

⁷⁰ . Kahraman, Cinsellik, Görsellik, Pornografi, s.21.

“Çeşitli nedenlerden ötürü cinsellik, imgeler üstünden kurulan bir şey. Zihnimizde daima cinsellikle ilgili görüntüler taşıyoruz. ‘Hayal etmek’ bu görüntüleri çağırarak ilgili bir şey. Tabii aynı zamanda karmaşık bir şey bu. Çünkü arzunun tatmin edilememesi (ki, libido, asla doyan bir şey değil; sürekli olarak acıyor) onun sürekli olarak anımsanması’na, kendisini anımsatmasına yol açıyor. Bu da onu düşünmemize, yani hayaller kurmamıza yol açıyor. Muhayyilemiz, çocukluktan başlayarak, bu yoldan oluşup geliyor. Burada ilginç olan, hatırlama dediğimiz şeyin doğrudan doğruya hafızayla ilgili olması. Bellek olmasa hatırlayamayacak, görüntüleri biriktiremeyecek, hayal kuramayacaktık. O nedenle, cinsellik görüntüyle ilgili olduğu kadar, hatta belki ondan daha çok, hafızayla ilgili bir şey.”⁷¹

Her ne kadar cinselliğe ve bedenimize belli bir mesafeden bakmaya koşullandırılmaya çalışılıyorsa da, düşlerin ve fantezilerin olduğu ve türetildiği durumlarda bu pek olanaklı görünmemektedir. Çünkü cinselliğin kendisi, insanın sayısal oranı kadar da çeşitliliğe sahip. Bu nedenle ister saklı ister saklı olmayan biçimlerde sanat türleri içinde kendini daima duyumsatmıştır.

“Sanat, insanın karanlık ve gizli yanını ortaya çıkarmaya çalışan bir süreç. Neyi ifade ederse etsin, insanla bir hesaplaşmaya girişiyor. Ne kadar saklarsa saklasın, gizlerse gizlesin, sanat itiraf ediyor. Kendisini sergilemeyen, kendi gerçeğiyle hesaplaşmayan kalıcı bir sanat yapıtı yok.”⁷²

“Erotizm bu olgunun uç safhası. İnsanın en karanlık yanı o. Asla tanıyamıyoruz kendimizdeki cinsel dürtüleri. Ne kadar iç içe olursak olalım, cinsellik her defasında yeniden başlayan bir şey. Ne kadar yakın olursak olalım gene de ona uzağız. Üstelik sadece kendimizle değil. Başkaları da var işin içinde. Onların yabancılığı da ayrı bir sorun. Öte yandan, bu işin nereye kadar zevk, nereden sonra merak olduğu, ne kadarının ‘normal’, ne kadarının ‘sapkın’ olduğu da başka bir meçhul. Cinselliğin ve erotizmin içinde barındırdığı şiddet, hepimizin ona maruz kalışı, onu yaratışı ayrı bir sorun. Kısacası cinsellik hala meçhul kıta.”⁷³

Buraya kadar cinselliğin gerçeküstüculerce gerçek doğasının nasıl ele geçirilmeye ve cinselliğin günümüzde mevcut iktidar sistemlerince hissettirmeden

⁷¹ . Kahraman, Cinsellik, Görsellik, Pornografî, s. 14.

⁷² . y. a. g. e. , s. 26.

⁷³ . y. a. g. e. , s. 26-27.

denetlenmeye çalışıldığını, buna rağmen doğası gereği cinselliğin en az denetlenebilir bir alan olduğunu göstermeye çalıştık. Türk sanatında gerçeküstücü anlayışta bir resim türü elbette yok. Yani gerçeküstücülerin tekniğinin biçimlendirdiği ve onların dile getirdiği anlamda sanatta bir çılgın aşk algılaması yok. Onun yerine aşkınsallaşmış bir aşk var. Bunun ötesinde kendine özgü, üzeri örtülmüş ve gizlenmiş biçimde doğu metafiziği doğrultusunda fantastik ürünler var. Foucault cinselliğin tarihi yapıtında batı ve doğu cinsellik anlayışını cinselliğin gerçeğinin üretilmesi açısından birbirinden ayırır.

“Bir yanda bir ars erotica (erotik sanat) yaratmış toplumlar –örneğin Çin, Japonya, Hindistan, Roma; Arap-Müslüman toplumları- yer alır. Erotik sanatta, hakikat, bir pratik olarak ele alınan ve deneyim olarak görülen hazzın kendisinden çıkarılır; yani haz, izin verilen ve yasaklanana saptayan mutlak bir yasaya göre, bir yararlılık ölçütüne göre değil, her şeyden önce kendine göre ele alınır; onun bir haz olarak, yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımalarına göre bilinmesi istenir. Dahası, bu bilgi ölçülü bir biçimde cinsel pratiğe katılmalı ve bu pratiği içinden itmeli, onun etkilerini artırmalıdır. Böylece gizli kalması gereken bir bilgi oluşur; ancak bu giz, nesnesini damgalayacak bir iğrençlik kuşkusundan değil, o nesneyi en geniş sakınma çerçevesinde tutmak için gereklidir. Zira geleneğe göre, söz konusu nesne yayılırsa etkisini ve erdemini yitirir... Beden üzerinde mutlak egemenlik, eşi olmayan bir haz, zamanın ve sınırlarının unutulması, uzun yaşam iksiri, ölüm ve tehditlerden uzaklaşma bu değişimin temel çizgileridir.”⁷⁴

“Bizim uygarlığımız, en azından ilk bakışta, ars erotica'ya sahip değildir. Buna karşılık, bir scientia sexualis (cinsel bilim) uygulayan tek uygarlıktır. Ya da, daha doğrusu, bizim uygarlığımız cinselliğe dair hakikatı söylemek için, yüzyıllar boyunca yetiştirme sanatı ve ustaların gizinin kesin karşıtı olan bir bilim- iktidar biçimine göre düzenlenen yöntemler geliştirmiştir.”⁷⁵

Doğu metafiziğini oluşturan doğu dinleri, bu dünyanın gelip geçiciliğine diğer yandan ise Tanrıya ulaşılacak son yer olan öbür dünyanın gerçekliğine inanır. Bu dünya sonlu, öbür dünya sonsuzdur. İslam dini bu anlamda, Tanrıya ulaşma biçimi olarak tasavvufu oluşturmuştur. Sanatın çeşitli biçimlerinin tasavvuf çevrelerinde gelişmesi de rastlantı değildir. İnsanın özünde Tanrı gerçekliğini arayan

⁷⁴ . Foucault, a. g. e. , s. 48-49.

⁷⁵ . y. a. g. e. , s. 49.

tasavvuf, öbür dünya gerçekliğini bu dünyanın biçimlendirdiği varoluşunda arar. Bu dünyanın biçimlendirdiği kendiyse, öbür dünyaya yani Tanrıya ulaşması için arzularını eğitmesi ve bir yöne yönlendirmesi gereklidir. Tasavvuf da görme ve algılama edimleri bile bu dünyayı kavrama bilgisinde önemli olan duyu organlarının yerine gönül- kalp gözü gibi farklı boyutlarda kavranmaktadır.

*“En fazlasından gerçeğin insanın içinde, kendisinde, benliğinde olduğu vurgulanıyor. Ama onun ötesinde ‘gerçek’ denilen şey, Doğu’da bir metafiziğe tekabül ediyor. Bu dünyanın maddeselliği içinde değil, olmayan bir dünyanın düşselliği içinde aranıyor gerçek. En fazlasından bütün dinlerin atıfta bulunduğu öte- dünya da böyle bir kavram. Hatta eğer, ‘asıl olan’ öte- dünya diye alınırsa iş daha da karışıyor. Çünkü, gerçek, gerçek olmayanın içine saklanıyor, ona yükleniyor. Yaşadığımız dünya bir görüntü dünyasıydı, doğu inancına göre. Bir yansımaydı. Biz bunu aşacak hakikat alemine geçecektik.”*⁷⁶

*“Mistiklerin dünyası bu dünya ile öte dünya arasında oluşur. Fakat Allah’la insan, yerle gök arasındaki aşılmaz uçurum ortadan kalkmaz, bir bileşime ulaşılmış değildir. İslam mistizmi, İslam inancının temelleri üzerine kurulmuştur; Hıristiyanlıkta olduğu gibi, Tanrı’nın manevi varlığının maddeye bulaşacağını İslam mistikleri kabul etmezler; Sufi, İslam dininin “iki dünya öğretisi” ni olduğu gibi benimser; Tanrı’nın “aşkınlık” ina (transcendens) inanır ve içinde yaşadığımız bu dünyayı hakikatten yoksun, boş bir görüntü olarak görür. Yerle gök arasında böylesine aşılmaz bir uçurum olduğu için, Tanrı’yla “bir olma” Tanrı aşığının ortadan silinmesi (ölmeden ölmesi), “iki” den “bir” in yok olup “tek” in kalması anlamına gelir. Tanrı aşığı, kendini ve bu dünyayı yendiği anda aydınlığa kavuşur, her şey ona görünmeyen Tanrı’nın gölgesi ve yansıması olarak görünür. Bu dünya “boş görüntü” olmaktan çıkar, “tanrısal görüntü” olur.”*⁷⁷

Tasavvufta Tanrı’ya ulaşmak çileli uzun bir yoldur ve amaç Tanrı’ya kendini aşarak ulaşmak ve onunla bir olmaktır. Bu nedenle Tasavvufta Tanrı korkusu, Tanrı sevgisine dönüşür. Bu açılardan doğu anlayışı kavranmak istendiğinde, karşımıza bugünkü çağdaş sanat örneğinde görünür dünyanın ötesine geçmiş bir doğu sanatı çıkacakmış gibi görünmektedir. Ama özellikle İslam sanatı, kendi dinsel anlayışıyla

⁷⁶ . Kahraman, *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, s. 69.

⁷⁷ . Mahzar Ş. İpsiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 33.

bir hesaplaşma içinde olmamıştır. Tam tersine onunla aynı doğrultuda ilerleyerek kendini tezyini sanatlar alanında göstermiştir. Daha ötesi geçmişin tümüyle perdelendiği ve geçmişle bağların koparılmaya çalışıldığı cumhuriyet Türkiye'sidir. Bu modernleşme döneminde dış gerçeklik yeni bir sanatsal dil yaratma doğrultusunda algılanılmaya çalışılmıştır. Din toplumsal egemenlik biçimi olmaktan çıkarılmış ve bireyin özel tercihi olma noktasına getirilmiştir. 1980'lere gelindiğinde ise postmodernliğin sağladığı yeni anlayış biçimi daha önceden bireyin dışına itilmiş şeylerin yeniden gündeme gelmesini ve meşrulaşmasını sağladı. Bunlardan birisi de din kavramıdır.

“Din, insanın tanımlamak istediği zamana kadar (zaten) tam olarak anladığı ilginç ve çoğunlukla sıkıntı verici bir kavramlar ailesine aittir. Postmodern akıl, modern bilimsel akıl tarafından itilip kakılan ya da sınırdışı edilen bu aileye daimi bir oturma izni vermeyi kararlaştırmış bulunuyor. (kendi zayıflığının daha fazla farkında olduğu için) modern selefi ve düşmanından daha hoşgörülü olan postmodern akıl, tanımla(mala) rın ifşa ettikleri kadar da örtme eğilimlerinin, açıklığa kavuşturma ve düzeltme iddiasında bulunurken bulandırma ve sakatlama eğilimlerinin olduğunu çok iyi biliyor. Aynı şekilde, kişinin içeride tutmak istediği deneyimin sözsöz kafeslerden dışarı taşıtığını; hakkında konuşamadığı için kişinin susması gerektiği şeylerin olduğunu ve söze dökülmeyen şeylerin de, tıpkı insanın onları yakalamaya çalıştığı (gerçi bunun için boşuna uğraşılıyor; fakat boşuna uğraştığı için de daha az şevkle uğraşılıyor değil) linguistik ağ gibi, insanın dünyada-olma kipinin ayrılmaz bir parçası olduğunu da kabul ediyor.”⁷⁸

İşte 1980'lerle beraber Türk sanatının da dönüşüme uğradığı mihenk noktası da budur. Artık geçmiş den bugüne aktarılan mirasla hesaplaşma boyutunu da içeren bu yaklaşım aynı zamanda geçmişe referansı da içermektedir. Daha önce geleneğe saldıran ve onu reddeden modernliğin yerini postmodern anlayış almıştır ve artık geleneğin her türlü desteğini oluşturan muhafazakar güç burjuvazidedir. Burjuvazi görselleşmiş tüketim toplumundan aldığı güçle bağımsızlığını kazanmıştır. Türlü kavramlara geçmiş de kendi gözümüzle değil Batı'nın gözüyle baktığımız için bu kendimize yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Günümüz de Türk sanatında görülen düşsel ve fantastik çalışmalar, yılların getirdiği göz açlığının sanattaki

⁷⁸ . Zygmunt Bauman, Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 234- 235.

yansımasıdır. Çünkü bu çalışmaların içeriğinde, dinsel doğu metafiziğinin dolaysız izleri olduğu kadar bu bakış açısıyla oluşturulmuş yeni duyarlıkların geliştirilmeye çalışıldığı yapıtlar da vardır. Değilse sanatın dışındaki alanlar için geçerli olan durağan, içselleşmemiş ve dışarıdan oluşturulmuş bir fantezi dünyası değildir bu.

*“Bu dünya, fantezilerin, düşselliklerin dünyasıdır. Gerçekle ilgisi yoktur. Hayat ise somut ve gerçektir. Düşsel bir dünya için davranış ve vücut dili yeterliken hayatın karmaşıklığı ancak zihinsel olarak algılanabilir. Bu da doğrudan dilin kullanılmasına, üretilmesine bağlıdır. Üstelik, gerçekle iç içe geçmiş bir dil kullanarak düşselliği yakalayabilirsiniz ama, tersi buna olanak vermez. Oysa Türkiye ötekini yapmaya, düşlerden hareket ederek, kendisi olmayan insanlar yaratarak gerçekleri yakalamaya çalışmaktadır.”*⁷⁹

Bu postmodern dünyanın açmazıdır ama, aynı zamanda ortaya çıkardığı ve meşrulaştırdığı içe dönük bakış onun kazanımıdır. Çünkü içe dönüklük, doğu anlayışının yapısını oluşturan içselleştirme edimiyle beraber ortaya çıkmaktadır. Bu da sanatçının dolaylı, insan figürünün aşkınlştırılmış biçimini (çünkü tasavvufta da böyledir) görselleştirmesine yo açacaktır. Kısaca bu tür, varolmanın farklı bir biçimi olan insan olmanın gerektirdiği donanım ve alışkanlık Türk sanatçısının aynı zamanda Batı’lı gözüyle onu kurgulamasına da olanak verecektir. Bu yüzden 1990’larla beraber Türk resminde bu farklı bakış açısına ve duyarlığa rastlıyoruz.

O halde fantastik ya da fantezi daha önceden de söz ettiğimiz gibi yarı bilinçli ya da bilinçli bilinçdışı doğrultusunda ortaya konan tasarımlardır. Gerçeküstücü biçem de bunu düş ya da fantastik tasarımları kavrayabiliyoruz ya da zaten bir akım olduğu için biliyoruz. Gerçeküstücü akım niteliğini taşımayan resimlerde bunun sınırları ve çerçevesi nasıl çizilecektir ya da yakalanacaktır?

Bu nedenle Türk sanatında gerçeküstücü akımı andırır bir biçimde yapıtlar ortaya konduğu için, ama yapıtın biçimlenişi(tekniği, renkleri gibi) ve kurgulanışı, gerçeküstücü akımı kaynak gösterdiği için, çalışmamız Türk sanatında gerçeküstücü yaklaşımlar değil, düş ve fantezi olarak isimlendirilmiştir. Bu doğrultuda, tuval resmi ve figüratif üslup olarak, düş ve fantezinin açıkça ortaya konabileceği türden çalışmalarını sürdüren ya da sürdürmüş sanatçılar belirlenmiş ve örneklenmiştir. Bilindiği üzere gerçeküstücü resim, boşluk duygusunun- ki bu düşlerin ayırt edici

⁷⁹ . Hasan Bülent Kahraman, Kültür Tarihi Affetmez, Agora Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 323.

özelliğidir- öne çıktığı ve buna izin veren ya da destekleyen aşağı çekilmiş ufuk çizgileriyle dikkati çeker. Buna bir anlamda bakış noktasının uzaya doğru yönlendirilerek, hava ve bu nedenle boşluk imgelemine yaratılması da diyebiliriz. Bakış noktasının ya da ufuk çizgisinin yer ve boşluk olarak eşit olduğu yada yer düzleminin lehine bozulduğu durumlarda, daima geri planda öne çıkmayan nesnelere ya da bütünüyle boş yer düzlemine yer verilir.

Resmin bütününde arka planda yer düzleminin egemenliği söz konusuysa, aynı hava boşluğuyla sağlanan tedirgin edici durum, Giorgio de Chirico'nun resimlerinde olduğu gibi bu kez gölgelerle sağlanır. Genelleştirmek gerekirse figürler, kendilerine biçilen role uyarısına oldukları konumlarını bozmazlar. Bu figür duruşları, düşlerden bir kesitin ya da anın aniden saptanarak tuvale aktarılmış gibi kendilerine biçilen role sadıktırlar. Figürler, duruşları ve resimde yer alışlarına göre hareketli olsalar dahi, hareket bile bir noktada olduğu yere sabitlenmiş ve hareketin tedirgin edici özelliği devam etmektedir.

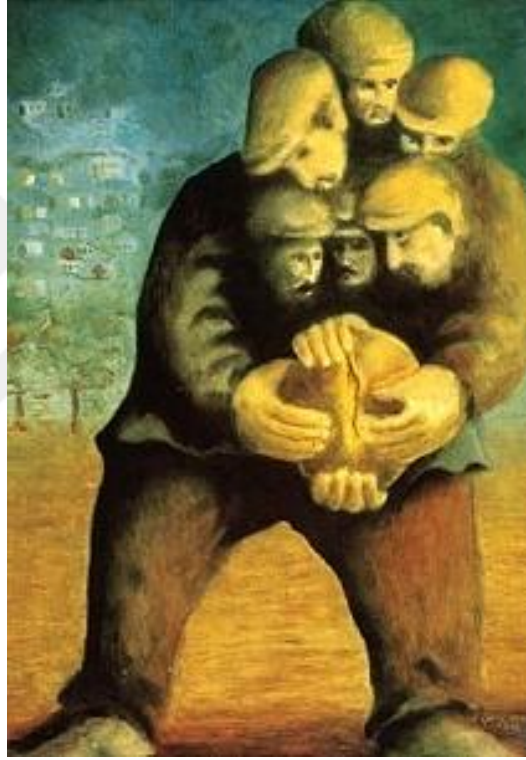
Resimdeki her şey Salvador Dali'de olduğu gibi açık-seçik ve nettir. Bu gerçeküstücü resmin biçimleme türü olarak geleneksel biçimleme yöntemini yeğlemesinden ötürüdür. Bu nedenle, Türk resmindeki düş ve fantezi türü resimleri, geleneksel biçimleme yöntemleri doğrultusunda verilen ürünler ışığında değerlendirmek daha doğru olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA DÜŞ VE FANTEZİ YA DA GERÇEKÜSTÜ OLGUSU DOĞRULTUSUNDA TÜRK RESMİNDE BELİREN TAVIRLAR

3. 1. Sanatçılar

Cihat Özegemen(1921-1993), mimarlık eğitimi almış ve gerçeküstücü biçimde yapıtlar ortaya koymuştur. Kimi zaman toplumcu gerçekçi ve gerçeküstücülüğün karışımı denilebilecek türde resimler de yapmıştır(*Resim 13*). Resimleri gerçeküstücü resmin niteliklerini taşır. Resimlerinde gerçeküstücülerde olduğu gibi, gökyüzü ağırlıklı ufuk çizgisi bölüntüsü, tuvalin dik kullanımı ve önde figürler görülür.



Resim 13: Cihat Özegemen, Ekmek Kavgası, 1979, Kontrplak üzerine yağlıboya, 34x49cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 12.10.2004)

Resimleri renk açısından da ışıklı ve izlenimci anlayışın özelliklerini taşır. Figürler, gerçeküstücülerde olduğu gibi retinal ya da fotoğrafik özellikler taşımazlar, figürlerin biçimlenişi daha çok ifadeci anlayış da dır.

Gerçeküstücü resmin yararlandığı şok edici etkiye uygun olarak sanatçının resimlerinde, olağan olmayan biçimlerin yine olağan olmayan durum ve mekânlarda

bir araya geldiği görülür. Figürler, birbirleriyle kaynaşmış, birbirinin içinde erimiş gibi ya da nesneyle bütünleşerek nesnelleşir ya da biçimsizleşirler. Sanatçının resimlerinde yine gölgeler ve boşluklar izleyicinin imgelemine avlamak ve düşlemini uyarmak için bolca yer alırlar (Resim 14).



Resim 14: Cihat Özegemen, Sürrealist Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya, 34,5x51cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 12.10.2004)

“Gerçeküstücü resim tekniğine göre çalıştığı kompozisyonlarında, çağdaş sanatımızda örneklerine pek az tanık olduğumuz gerçekdışı nesne ve olguları bir araya getirir, çelişki ve karşıtlıkların görsel dökümüne yönelir.”⁸⁰

Sanatçının 1960’lı yıllarda, çeşitli dükkanları gerçeküstücü üslupla, resimlediği bilinmektedir. Bu çabasının gerçeküstücü anlayışın sanatın güncel yaşamın içine girmesi ve skandal yaratma doğrultusunda yapmış olabileceği sanılmaktadır. Cihat Özegemen konusunda pek fazla araştırmanın yapılmadığı, eleştiri yazılmadığı ve

⁸⁰ . Kaya Özsezgin, Türk Plastik Sanatçıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 258.

yapıtlarının da o oranda bilinmediği araştırmamız sonucunda elde ettiğimiz bir saptamadır.

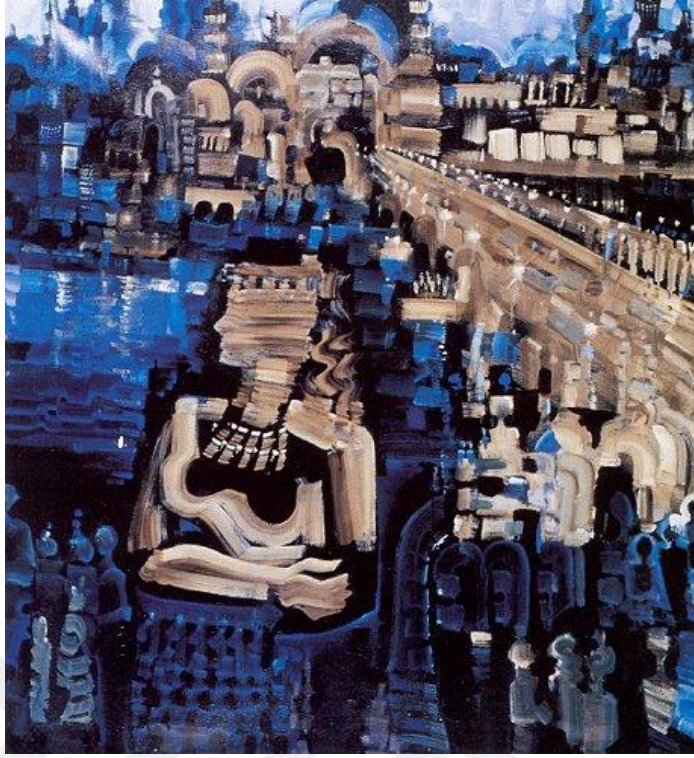
Figürlü ve figürsüz olarak farklı biçemlerde çalışan Şadan Bezeyiş(d. 1926) özellikle figürlü resimlerindeki ışıltılı kent görünümüleriyle fantastik resme yakındır. Figürlü resimlerindeki figürlerin farklı nesnelere iç içe geçmişlikleri figürlerin dış görünümünün başkalaştığı, kendi dışındaki nesnelere dönüştüğü görülür(*Resim15*).



Resim 15: Şadan Bezeyiş, Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 50 cm.

(Kaynak : http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Info.aspx?sanID=314, 15. 10. 2005)

Soyut çalışmalarında ise, saklı figürler ve kent görünümüleri yine de varlıklarını saklı olmalarına karşın duyumsatırlar. Sanatçının kullandığı imgeler ve onların görünümüleri resimlerindeki figürleri kadın kimliğine doğru götürür. Daha doğru bir deyişle o ışıltılar aslında figürlerin kullandığı süs nesnelereyle özdeşleşmiş ve dönüşmüş kadınları ve kentin dinamikliği içinde insanı vurgular. Figürlü ve figürsüz resimlerinde ışık karşıtlığı renkle beraber birbirlerini destekler. Bunlarla beraber karşımıza, tarihsel ve geleneksel anlamda bağını yitirmemiş, kent yaşamı ya da güncel yaşamla bütünleşmeye çalışan bir resim anlayışı karşımıza çıkar(*Resim16*).



Resim 16: Şadan Bezeyiş, Eminönü, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 100 cm.
(Kaynak : <http://www.antikas.com/content/auc03.asp>, 15. 10. 2005)

Bu resimler, yapılış biçimleri açısından yine de gündelik yaşamdan uzaklaşmamış, bağlarını koparmamıştır. Geleneksel anlamda bir derinliğe sahip olmasına karşın tanınabilir nesnelere bizi uğradıkları ışıklı dönüşümleri nedeniyle gerçeklikleri konusunda kuşkulandırmaya doğru yönlendirir. Ama boşlukların tedirgin ediciliğinin olmaması en azından şöyle bir dokunulup geçilmesi izleyende bir rahatlama ve kararsızlığa neden olur. Aslında sanatçı gerçeküstü ve fantezi kavramını yapıtında içselleştirmeden öte onu yapıtının anlatım olanaklarını genişletici anlamda bir destekleyicisi olarak kullanmıştır. Sanatçı ilk resimde gerçeküstücü bir tavır izlerken, diğer resminde fantezi ile dışavurumculuk arasında geçişler ortaya koymaktadır.

Mimarlık eğitimi almış ve yaşamının büyük bölümünü A. B. D.'de sürdürmüş olan Erol Akyavaş(1932-1999), 1950'lerden itibaren resim yapmaya başlamış, ilk başlarda farklı üslup nitelikleri göstermiştir(*Resim 17*). Lirik soyutlamadan, geleneksel biçimlerden kaligrafinin kullanımına kadar birbirinden farklı çalışmalar yapmıştır.



Resim 17: Erol Akyavaş, Ölü VI, 1961, Ahşap üzerine karışık teknik, 60,5x80,5cm.
(**Kaynak :** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, 2. Cilt, İstanbul: 2000, s. 15)

“Resimler arasındaki bu farklılık, gerçekte var olan anlatım dilleri arasında bir dolaşma, yön değiştirerek en uygun, en yetkin olanı arama gibidir; ancak bu dolaşma acemice değildir. Her dizi kendi içinde bir bütünlük ve yetkinlik içerir. Burada şaşırtıcı olan Akyavaş’ın, Türkiye’deki sanatçılarla karşılaştırıldığında beklenmedik bir biçimde dönemin Batı resmini özümsemiş olmasıdır. Bu resimler André Masson’un 1942’de yaptığı “La Chasse à élan”, ve Jean Fautrier’in 1946’da yaptığı “Femme Douce” adlı resimleriyle karşılaştırılabilir. New York sanat ortamı da 1945-1960 arasında, Arshille Gorky’nin fantastikle biyomorfik bireşimi resimlerinin öncülüğünde soyut dışavurumculuğun, eylem resminin ve tekrenkli resmin zengin çeşitleriyle doluydu; temel esin kaynakları Blau Reiter, Konstrüktivizm ve Sürrealizm olsa da, Doğu dinleri ve felsefelerindeki bilgelik, dinginlik, tinsellik ve soyut tanrı düşüncesinin varlığı da bu resimlerde belirgindi. Bütün bu akımlarda

önemli olan özellik, sanatçının uçlara varan özneliği, duygularının ve sezgilerinin resimle dışa vurulmasıydı.”⁸¹

Konumuz doğrultusunda sanatçının verdiği ürünlerin ilk örneklerini 1960’larda yapmaya başladığı ve konu olarak kadınları ele aldığı ya da gönderme yaptığı resimleri oluşturur. Karışık teknikle de oluşturulan bu resimlerde, figürlerin cinsel organlarının bulunduğu bölgeye kolaj tekniğiyle göz ve dudak gibi öğeler eklenmiştir (*Resim 18*).



Resim 18: Erol Akyavaş, Çift, 1967, Tuval üzerine karışık teknik, 28x36cm.

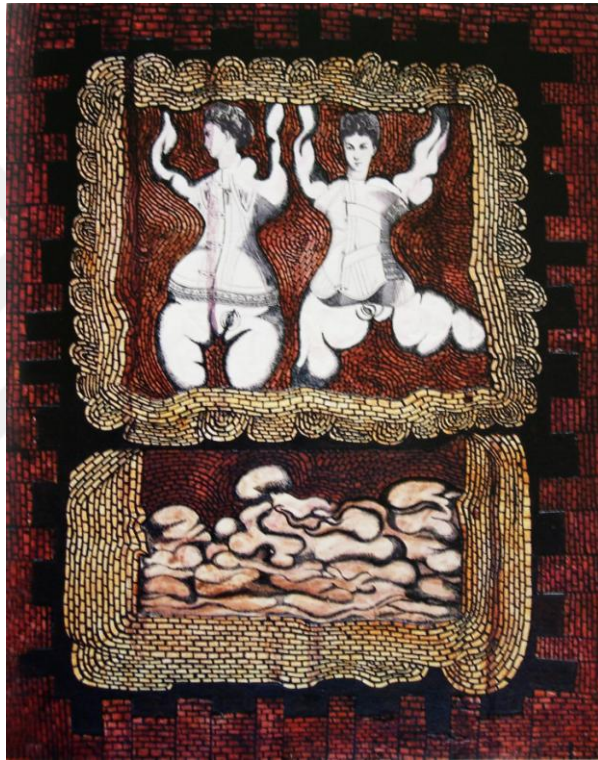
(**Kaynak** : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 21)

“Bu gurubu kendi içinde ikiye ayırmak gerekir. Kadınlara gönderme yapan bu gurupta figür tuvalin yüzeyini kaplayan iri ve biçimsiz bir renk kitlesidir, cinsel uzuv bir yarık/ yırtık olarak belirtilmiştir. Bu gurubun içinde kalın boya katmanlarına çizilerek yapılmış figürler de görülür. İki resimde de kadının gövdesine bir

⁸¹ . Beral Madra, “Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, 1. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 17-18.

yabancılaştırıcı öge olarak kolaj tekniğiyle kırmızı bir kadın dudağı yerleştirilmiştir, resmin gerçeküstücü özelliği vurgulanmıştır.”⁸²

Sanatçı, cinsel ve erotik öğeleri yapıtına hiçbir kaygıya yer vermeksizin katabilmiştir. Özellikle bu serideki yapıtlarında, cinsel uzuvlar, resmin merkezinde ve renksel ilişki açısından da en önde olduğu durumlarıyla yer alırlar. Cinsel ve erotik imgelerin ya da öğelerin tıpkı Yüksel Arslan da olduğu gibi çok rahat biçimde üzeri örtülmeden yapıta katabilmesinde yurtdışında yaşamasının büyük etkisi vardır. Bu etki iki yönlüdür. İlki yaşadığı dönemde gündemde olan Batı’daki cinsel özgürlük dalgası, diğeri de yaşadığı ortamın bu konudaki rahatlığıdır (*Resim 19*).



Resim 19: Erol Akyavaş, Tuval üzerine karışık teknik
(Kaynak : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 51)

“Burada artık, Akyavaş’ın cinsel göndermelerle dolu resimlerinin anlamına ve nedenlerine eğilmek gerekir. Bilindiği gibi, 70’ler Batı’da cinsel devrimin gerçekleştiği yıllardır; Michel Foucault “cinselliğin Tarihi” kitabını yayınladığında, psikanalist Wilhelm Reich “akıl sağlığını korumak için, cinsel enerjinin

⁸² . Madra, a. g. e. , s.19.

özgürleştirilmesi gerekir” diyordu. Akyavaş’ın cinsel göndermeler içeren bütün resimleri, eğer bir yandan genç bir erkeğin genel olarak cinselliği, özel olarak kendi cinselliğini ve Türkiye ABD eksenindeki cinsellik anlayışı farkını irdelemeyse, bir yandan da Foucault’nun “Cinselliğin Tarihi” nde ortaya koyduğu gibi, bir ars erotica ve scientia sexualis ayrımının da benzersiz bir öngörüyle gündeme getirildiği bir dizi çalışmadır.”⁸³

Bu cinsel içerikli resimlerin cinselliğin bir eleştirisi ya da bir yüceltimi mi olduğu konusunda karar vermek zordur. Aynı şekilde bu resimler, bir dışavurum mu ya da gerçeküstücü bir tavır mıdır? Buna karar vermek de zordur. Bu resimler aslında her iki durum arasında da gider gelir.

1970’lerin sonlarına doğru, sanatçının yaptığı bir dizi iç mekân resmi ilginçtir. Bu resimler bir mimari çizim duyarlılığında ayrıntılı ve titiz çalışmalar olarak görünseler de bir o kadar da tedirgin edici, huzursuz resimlerdir (Resim 20).



Resim 20: Erol Akyavaş, 1979, Ahşaba marufle kağıt üzerine akrilik, 58x73cm.

(Kaynak : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 67)

⁸³ . Madra, a. g. e. , s.21.

Tuğlaların, yer döşemelerinin ve geometrik biçimlerin ayrıntılı bir biçimde resmedildiği bu resimler, sembollerin sağlamlığı ve kararlılığına karşın gölgelerle bu duyguyu aynı zamanda siler süpürür. Kimi zaman aşağı doğru inen merdivenlerin eklenmesiyle, az da olsa var olan güven duygusu tamamen yitirilir. Bu tam tersi de olabilir, aşağı inen merdivenler, gölgelerle kurulan dış dünyadan tamamen kaçışı da simgeleyebilir. Anlamı ne olursa olsun bu seri deki resimler, yarattıkları etki nedeniyle düş duygusunu da beslemektedirler (*Resim 21*).



Resim 21: Erol Akyavaş, Köşeler, 1979-80, Tuval üzerine karışık teknik, 51x77cm.
(Kaynak : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 65)

“Piramit manzaralar” ile “İçmekanlar” dizileri birbirine benzerlik gösterir. Birincisinde tuğla duvarlı mekânda piramitler, koniler, küpler yer alır; ikincisinde ise, yine tuğla duvarlı mekanlarda geometrik nesnelere yanında masa, sandalye, yatak gibi eşyalar da yer alır. “Duvarlar” ve “Köşeler” dizileri, sanki bu mekanların ayrıntılarını gösterir. Piramit birçok din ve kültürde yeryüzü ve gökyüzü arasındaki bağlantı yerini ya da kutsal mimariyi temsil eder. Yerlerin damalı olması ise

yaşamdaki karşıtlıkları imler. Akyavaş, bu resimlerde, dünya düzenini yersel ve göksel ilişkileriyle ele almakta ve yeniden anlamlandırmaktadır.”⁸⁴

Yine aynı döneme ait, sanatçının kafalar adını verdiği dizi, düşsel ve fantastik etkileriyle dikkat çeker. İnsan kafalarının fantastik başkalaştırımı, resme güncel ve cinsel olanın eklenmesiyle- ki burada maskeler, tasmalar, kancalar, piercingler kısaca sado-mazo araç-gereçler kastedilmektedir- gerçek dünyaya taşınmıştır. Fantastik olan imgeler, durumlarından sökülüp alınarak aynı zamanda bugünün dünyasına da gönderme yapmıştır. Resimde öne çıkan organlar; ağızlar ve dillerdir. Ağız ve dilleriyle bu kafalar aslında birer yaratığa dönüşmüşlerdir. Ardından gelen bir dizi de köpek başları yer alır (*Resim 22*).



Resim 22: Erol Ayavaş, de Mortius Nil Nisi Bodrum, 1981, Kağıt üzerine karışık teknik, 76,5x153cm.

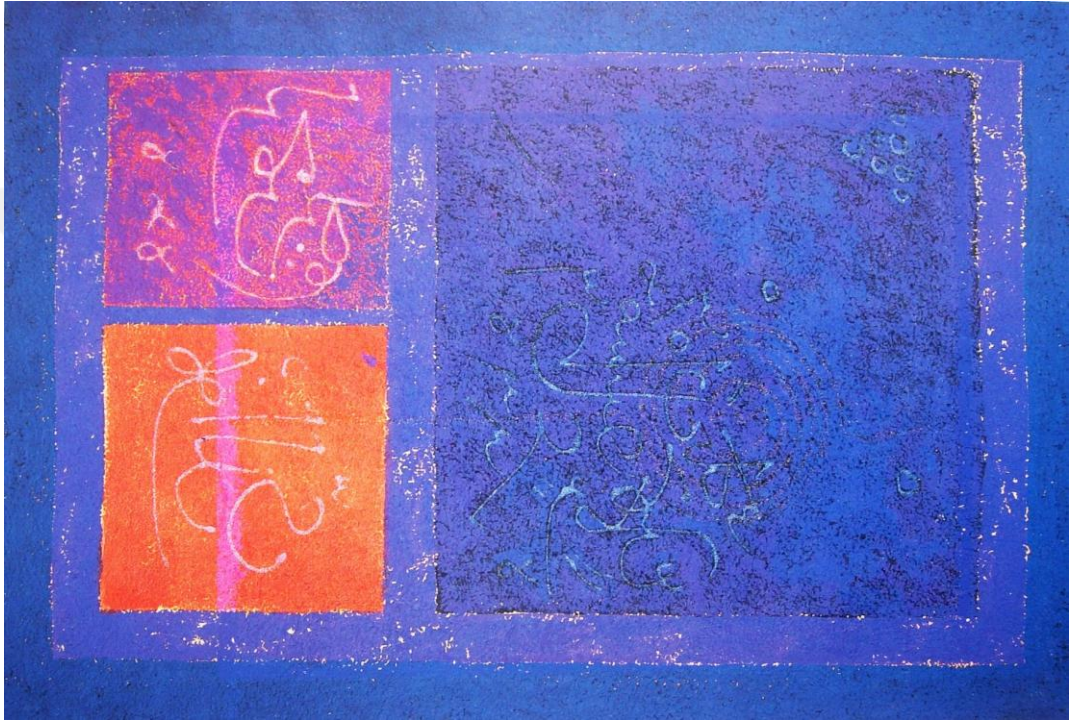
(**Kaynak :** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 91)

“Köpek bütün kültürlerde sadık bekçidir. Antik mitolojide Cerberus, yer altı dünyasının kapısında bekler. Akyavaş’ın kendi kaynaklarına yolculukla ilgili resimler olarak nitelendirilebilir bu dizi. Nitekim bu diziden sonra “Kale’nin

⁸⁴ . Madra, a. g. e. , s. 22.

Düşüşü” ile başlayan ve İslam’ın büyük anlatılarının adlarını taşıyan resimler birbiri ardına dizilir.”⁸⁵

Sanatçının bundan sonraki, resimsel süreci Türk sanatına İslam kültürünün anlatılarını ve sembollerini imgeleştirerek katmak olacaktır. Bu doğrultuda tasavvufun görselleştirilmesi ve çağdaş sanat kapsamında ele alınması süreci başlamıştır. Bu süreçte, sanatçı, Kerbela serisi, Fihi Ma Fih, Hallac-ı Mansur ve Miraçname adlı seri resim dizilerini yapacaktır (*Resim 23*).



Resim 23: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988, El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik, 70x92cm.

(Kaynak : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 150)

“Erol Akyavaş giderek daha fazla anlamlara, gözle görülen şekillerin taşıdıkları sembolere yönelmiş, ve bu semboller aracılığıyla izleyicisiyle iletişim kurmuştur. Bu düşüncesini “yaptığım resimlerin hep bir Batıni yönü vardır ve ben aslında işin bu yönü ile ilgiliyim” diyerek ifade eder. Akyavaş’ın resimlerindeki bu ayrı dünyayı anlamak için resmin dış yüzeyinden, içerdikleri semboller aracılığıyla içine bir yolculuk yapmak gerekir. Akyavaş resminde çok çeşitli semboller kullanır.

⁸⁵ . Madra, a. g. e. , s.25.

Bunların arasında vav harfi ve lâm-elif gibi hat sanatından semboller, Kabe, eski kitaplardan alınma şemalar gibi sadece İslam dinine ait semboller olduğu gibi, daire, kare, boşluk ve renkler gibi hem İslam dininde, hem de evrensel bağlamda anlamlar taşıyan semboller de yer alır. Bu semboller, tasavvufun çok kapsamlı bir konu olması ve bu yola tarih boyunca pek çok İslam düşünürünün gönül vermiş olması nedeniyle çok geniş anlamlar taşırlar.”⁸⁶

Erol Akyavaş, sanat yaşamı boyunca, ilk başlarda çalışmaları her ne kadar lekeci ya da dışavurumcu gibi değerlendirilse de, Gerçeküstücü resim doğrultusundan hiç sapmamıştır. Yaşamının büyük bölümünü yurtdışında geçirmesinden olsa gerekir, yapıtları Doğu ve Batı kültürlerinden devamlı beslenmiştir. Resimlerinin tümü gerilimli, irkiltici ve bulunulan dünyanın bilinmezliğini ve güvensizliğini devamlı vurgular niteliktedir (*Resim 24*).



Resim 24: Erol Akyavaş, Cinler, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, 100x125cm.

(Kaynak : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; 52)

⁸⁶ . Demet Sönmez, “Evrenin Anlamına Açılan Kapılar”, Erol Akyavaş, 1. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 63.

Aynen gerçeküstücülerde olduğu gibi, farklı anlamlardaki semboller resimlerinde bir araya gelebilmektedir. Sanki gerçeküstücüler gibi o da sıra dışından ve şans yasalarından yararlanmak istiyor. Resim yapma süreci konusunda söyledikleri sanki bu düşünceyi doğrular gibidir:

“Hesaplı kitaplı resim hiç yapmadım hayatımda. Başlarken ne yapacağımı bilmem. Belki bilinçaltımda vardır bir şeyler ama, bilinçli olarak ne yapacağımı bilmem. Ama çok şükür hep cuk oturdu.”⁸⁷

“Max Ernst ya da De Chirico gibi, ancak kendine özgü sözlüğü ile Erol sürekli olarak bizim mantıklı olarak inandığımız şeylerin mantık dışı olduğunu gösteriyor. Geometri bizim yerleşiklik ve düzen arayışımızı bunaltıyor. Dikkate değer her sanat yapıtı gibi, bu resimler de geleneksel değerlerimizi sorguya çekiyor. Rahatlatıcı ve eğlendirici olmaktan uzaklar; bizi korkutuyor, hiddetlendiriyorlar. Erol bize dünyanın görüldüğü gibi ve henüz istediğimiz gibi olmadığını anlatıyor. Şiirsel sezgilerimizin duyularımızdan ya da mantık geleneğimizden çok daha güvenilir olduğunda ısrar ediyor. Gerçeküstücülerde olduğu gibi onun şiirinin kaynakları bilinçaltında ve doğamızın derinliklerdeki arzu ve dürtülerde yatıyor. Yapılar, duvarlar fiziksel ve psişik engelleri olan kent planları; yüzleri olmayan figürler, şehitler, adaklar, zincirler ve kilitler; hatta kesin geometrisi olan biçimler, hepsi insanlığın kendi doğal açıklıklarını bunaltmak için yarattıkları kısıtlamalar. Hepsi iyi niyete saygı ile titizce resimlenmiş.”⁸⁸

1961’den beri yurtdışında yaşayan ve çalışmamızın konusunu oluşturan düş ve fantezi doğrultusunda ürünler veren bir diğer Türk sanatçısı da Yüksel Arslan(d. 1934)’dir. Çoğunlukla kâğıt üzerine çalışan ve boyalarını kendisi yapan sanatçı, insanın cinsel yaşamından Marx’ın kapitaline kadar geniş bir alanda çalışmalar yapmıştır. Sanatçının gerçeküstücü bir tavır sergilediğinin kanıtlarından biri okuma ilgisidir. Freud’dan Marquis de Sade’ye kadar ilgilendiği yazarlar, gerçeküstücülüğün kuramsal yanını oluşturan sanatçılardır.

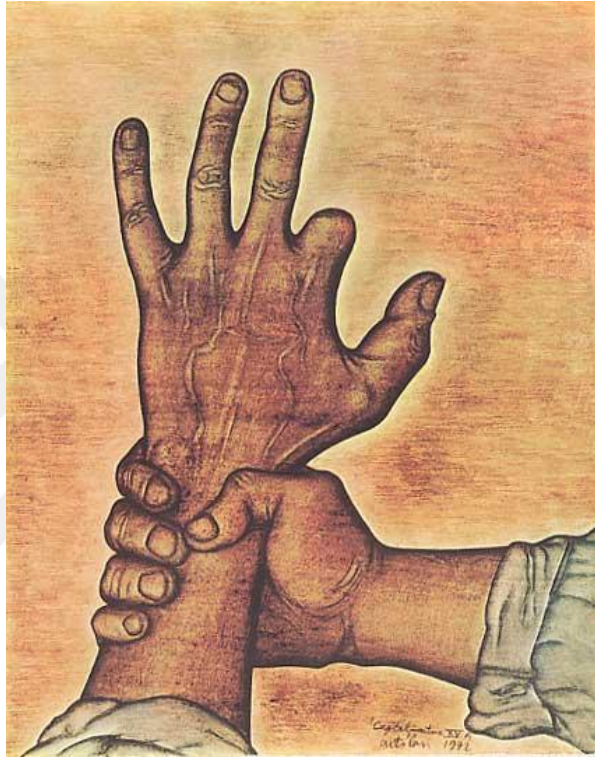
“Yapay renklere duyduğum nefret, beni doğal renkler aramaya ve kişisel bir teknik bulmaya zorluyor. Tarihöncesi ve ilkel sanatçıların, minyatür ustalarının, Anadolu’lu dokumacı kadınların(yün boyamak için) kendi boyalarını kendilerinin

⁸⁷ . İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Erol Akyavaş , 1. Cilt, İstanbul: 2000, s. 147.

⁸⁸ . Edward B. Henning, “Erol’un Sanatı”, Erol Akyavaş, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 50.

*yaptıklarını biliyorum. Böylece kağıt üzerine çiçekler, otlar, taş, kiremit, kömür, sabun, çürümüş odun parçaları, benzin vb. sürterek çalışmaya başlıyorum.”*⁸⁹

Sanatçı 1959-60 arası düzenlenen uluslararası gerçeküstücülük sergisine André Breton tarafından davet edilmiştir. Kendisinin adlandırdığı resim dizileri yapmıştır. Bunlar; fallizm, portreler, arture, yabancılaşmalar, kapital, kapitali güncelleştirme denemesi, etkiler, aşmalar, autoarture gibi resim dizileridir (*Resim 25*). Bu resim dizilerinin içeriklerine göre sanatçının yaşamı dönemlere göre ayrılmıştır.



Resim 25: Yüksel Arslan, Accident du travail, Arture XV, 1972, Kağıt üzerine karışık teknik, 29x36cm.

(Kaynak : <http://hermaphrodite.fr/article272>, 23.10.2004)

“Yüksel Arslan’ın sanatı çeşitli aşamalardan geçmiştir. Bu aşamaları, sanatçının değişik dönemleri olarak sıralayabiliriz.

1/Arayış Dönemi(İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü, 1955)

2/Erotik Dönem(Fallizm, 1955-61)

3/Düşünsel Dönem(Arture’ler, 1961-67)

4/Toplumcu Dönem(Kapital, 1968-80)

⁸⁹ . Yüksel Arslan, Defterler, Dost Yayınevi, Ankara, 1996, s.18.

5/Bileşimci Dönem(Etkiler, 1980'den günümüze)''⁹⁰

Sanatçının, insanın cinsel yaşamına ve fantezilerine gönderme yapmayan hemen hemen hiçbir resmi yoktur. Sadece insanın değil hayvanlarında cinsel yaşamına ilişkin resimler yapmıştır. İnsanın erotik ve cinselliği ile düş ve fantezilerini şaşkınlığa uğratacak biçimde böylesine gözler önüne seren başka bir sanatçı örneği Türk sanatında yoktur(Resim 26).

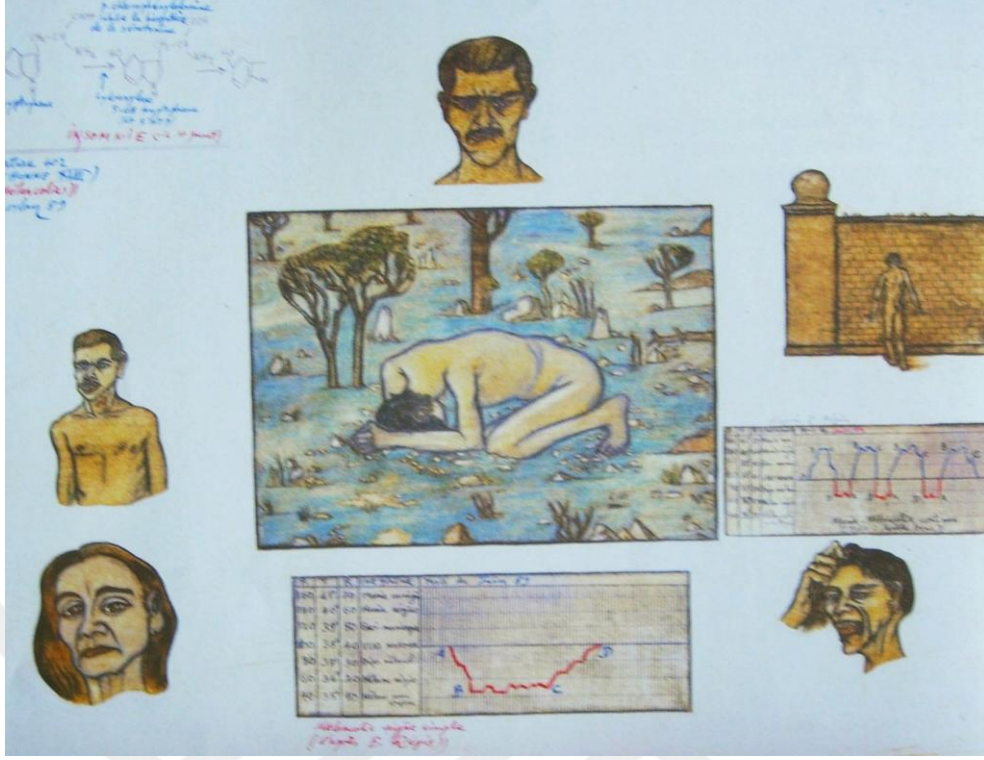


Resim 26: Yüksel Arslan, L'homme XLI: İmpotentia, Arture 400, 1989, Kağıt üzerine karışık teknik, 35x109,7cm.

(Kaynak : Sezer Tansuğ, Türkiye'de Sanat, Mart/Nisan 1993, Sayı: 18, s. 27)

Resimleri çizgiyle oluşturulmuş renkler de çizginin gücünü destekler biçimde azaltılmıştır. Figürler çıplak olarak çizilmiş, farklı ortamlarda istiflenmiş, kimi zaman parçalanmış, kimi zamanda organlarının yerleri değiştirilmiştir. Kimi resimleri yazıyla beraber oluşturulmuş ve sanki cinsel yaşam rehberi ya da cinsel yaşamla ilgili tıp kitaplarına dönüşmüştür. Yazı burada, görünen cinsel motifleri etikleştirme işlevi görmüştür. Konu eğitimse sorun yoktur, ama konu yaşamla iç içe geçmiş ve bilinçaltını tetikleyen biçimde ortaya konduğunda farklı etik hesaplaşmalar gündeme gelmektedir. Sanatçı da bunun farkındadır. Bu nedenle bu resimler oldukça düşsel ve fantastik kabul edilebilirliklerinin yanında, bu oran da bu resimlere eleştirel tavır da yüklenebilmektedirler. Bu resimlerde her şey açık ve anlaşılabilir biçimde yer almıştır (Resim 27).

⁹⁰ . Arslan, a. g. e. , s. 29.



Resim 27: Yüksel Arslan, L'homme XLIII: Melankoli, Arture 402, 1989, kağıt üzerine karışık teknik, 31x40cm.

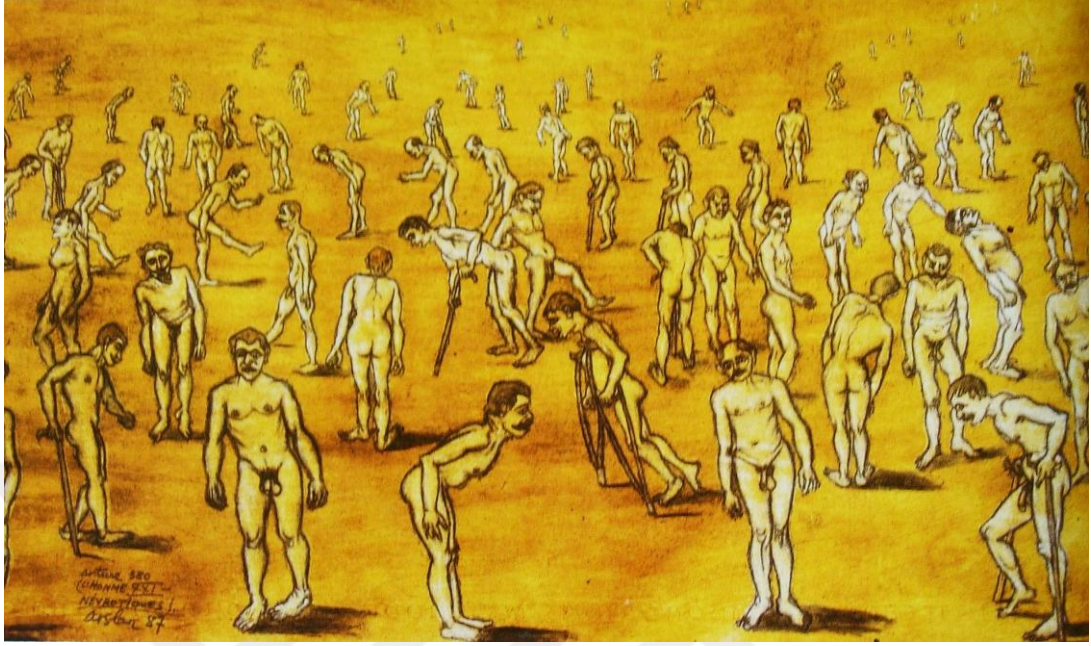
(Kaynak : Tansuğ, 1993; 22)

“İstanbul’da düz, yassı figürler ve motiflerle, yarı güncel mizah tadına ulaşan Yüksel Arslan, Paris’te 1960 başlarından bu yana gerçekleşen çalışmalarında modlaj ve anatomi sorunlarının özgün bir saflık ile irdelendiği aşılabilir nitelikte figüratif fantezilere ulaşmıştır. Kâğıt yüzeyinin fon boyasıyla hazırlanıp çizimlerle donandığı düzenlerse, geleneksel istif zevkinin alabildiğine egemen olduğu bir düzen yeteneğinin şaşırtıcı sadeliklerini yansıtmıştır.”⁹¹

İnsana ait cinsel yaşamın, düş ve fantezilerle birlikte sunulduğu bu resimler, cinselliğin tarihsel yanına ilişkin göndermelerin yanı sıra aynı zamanda sanatçıya ait kendine dair bilginin de ortaya konulduğu çalışmalara dönüşmektedir. Resimlerin oluşturulma biçimleri ve kullanılan renkler, insanın bozulmamış, saf haldeki var oluşuna ya da geçmiş deki uygarlaşmamış insana dair özlemin ve fantezinin izlerini

⁹¹ . Sezer Tansuğ, “Yüksel Arslan”, *Türkiye’de Sanat*, Sayı: 8, Mart/Nisan 1993, s. 27.

taşımakta olduğu yolunda düşünceler uyandırmakta ve bu doğrultudaki kanırları güçlendirmektedir (Resim 28).



Resim 28 : Yüksel Arslan, L'homme XXI: Nevrotik-Arture 380, 1987, Kağıt üzerine karışık teknik, 25,7x49,7cm.

(Kaynak : Tansuğ, 1993; 20)

“Ama kim bir mağaranın derinliklerinde yontma taş çağı duvar resimleri karşısında, ya da bir neolitik yerleşim alanında cilalanmış bir balta ya da silekten yapılmış başka aletler bulduğunda hayranlık duymaz? Üstelik tarihöncesi sanata karşı özel bir ilgi duyuyorum, çünkü kendi tekniğimi bulmam tarihöncesi sanatçıların ürettikleri boya ların “reçeteleri” nden yola çıkarak gerçekleşmişti. Evrensel ile kişisel kavramları belki de burada kesişmektedir!”⁹²

“Beni etkileyen başka uygarlıklar üzerine de benzer düşünceler yürütebilirdim. Sözelimi eski Mısır sanatında tercihim papirüs resimleri, lahitler ve mumyalardan yanaydı. İslam sanatında ise mezar taşlarından... Kendimi hala bir çocuk olarak, İstanbul'da, Haliç'in en ucunda, öteki çocuklarla birlikte korkunç mezar taşlarının, kabirlerin esrarengiz lahitlerinin arasında oynarken ve kabuslardan, ölümden kurtulmak için yörenin fallik ormanlarında gezerken görüyorum...!”⁹³

⁹² . Arslan, a. g. e. , s.122.

⁹³ . Arslan, a. g. e. , s.123.

İçerdiği tema doğrultusunda sanatçının ürettiği resimlerde dahil olmak üzere, tüm resimlerinde düşsel, fantastik ve Psikanalitik etkilerin tümü gözlemlenebilmektedir. Kapital gibi kuramsal yanı ağır basan ekonomi terminolojisini ve kavram bilgisi gerektiren bir konuyu resim yoluyla görselleştirmiş ve insanlaştırmıştır. Bu resimlerde, insanın kendine ve çevresine karşı geliştirdiği yabancılaşma ve savunma güduları öne çıkmaktadır. İnsanların kendi türettiği çeşitli davranış biçimlerinin kendilerini alt ettiğinin sert görüntüleri olmuştur bu resimler (*Resim 29*).



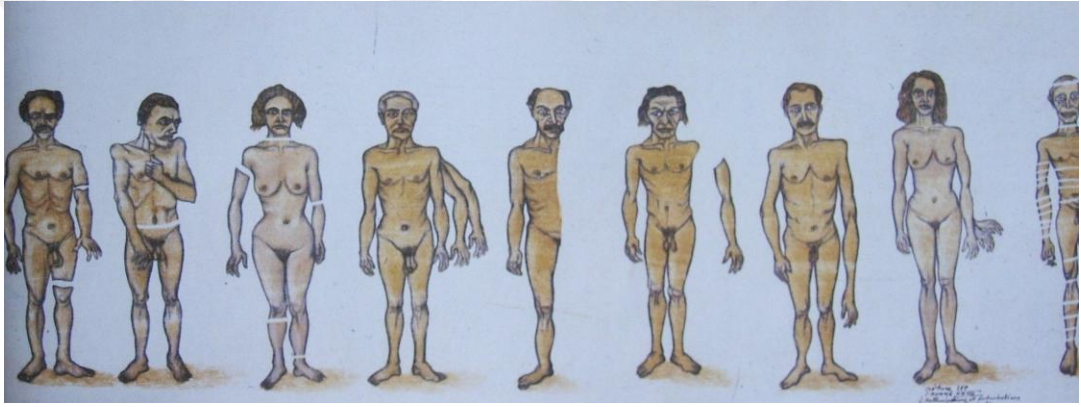
Resim 29 : Yüksel Arslan, Les Classes, Arture VI(156), 1971, Kağıt üzerine karışık teknik, 59x77cm.

(**Kaynak :** <http://hermaphrodite.fr/article272>, 23.10.2004)

“Emek gücünü satan- ve İngiliz fabrikatörlerinin kibar deyimiyle hand yani “el” diye adlandırılan- bir işçi ile kapitalisti- yani “kişileşmiş bir sermayeden başka bir şey olmayan”- karşılıklı alım ve satım ilişkileri içinde nasıl yüz yüze getirmeli?

Bu sorunu aşmak amacıyla, işçinin kafasını emek gücünü simgeleyen eliyle, kapitalistin kafasını da parayla, şeylerin siniriyle değiştirdim; yalın bir çözüm!”⁹⁴

Yüksel Arslan'ın resimleri, resimde yer alan figürlerin ve nesnelerin buldukları ortamlarıyla ve bir araya gelişleriyle, bu resimlerin oluşturulma biçimleri ve rengin desteklediği yalınlıklarıyla sarsıcı bir etki bırakmaktadır. Bu sarsıcılık, kuşkusuz kendi gerçekliğimizin hiçbir denetim altında olmadan karşımıza, kendi düş ve fantezilerimizle beraber çıkmasından kaynaklanmaktadır. Saklanan üstü örtülen insana ait ne var ne yoksa burada karşımıza çıkmaktadır. Kesilen, biçilen ve farklı biçimlere yaratıklara dönüşen ama insanla ilgisi nedeniyle reddedilemeyen görüntüler. Kimi zaman yassılaştıran bilgilendirici görsel metinlere dönüşen kimi zaman da hacim kazanan ve resimleşen figürler, nesnelere (Resim 30).



Resim 30: Yüksel Arslan, L'homme XXVIII, Arture 387, 1988, Kağıt üzerine karışık teknik, 26,7x75cm.

(Kaynak : Tansuğ, 1993; 25)

“Bir anda, içinde kıyametin, cinselliğin(farelerin istilası) esas rolleri oynadıkları takıntılı bir dünya çarpıyor sizi. Bu temaların tekrarlandığı, çoğaldığı, desenleri boyuncaya dek işgal ettiği, sıra dışı bir gerçeküstücüyü hayal edelim. Sonuç, bir salgın hastalığın yayılışı gibi unutulamayacak bir rahatsızlık oluyor. İnsanın kurtuluşunu, ya da güzel olanın belirişini, hatta dehşetin kabullenişini hedeflemiyor. Nihayet “kabullenilemez” de bir tür birliktelik doğuyor. Şu kafatasları, şu ölçüsüz uzuvlar, şu çiftleşen köpekler, kişileri deliliğin kıyısına götüren şu tuhaf hayvansı yaratıklar...Bütün bunlar Sade hayvanlarının tad almadan

⁹⁴ . y. a. g. e. , s. 66.

edemeyecekleri bereketli bir hayal gücüne tanıklık ediyorlar...Bizim için önemli olan, Arslan'ın bize kendi kişisel cehennemlerini aktarabilmek amacıyla gösterdiği aşırı özen. Bu etkileyici olmanın da ötesinde.”⁹⁵

Türk sanatı içinde yaşamı ve yapıtları nedeniyle ayrıcalıklı bir yeri vardır. Burhan Uygur(1940-1992)'dan söz eden tüm kaynaklarda onun bohem bir yaşam tarzını ödün vermeden sürdürdüğü belirtilir. Bu yaşam tarzı, yapıtlarına olduğu gibi yansımıştır. Kısacası yaşadığı gibi resim yapmasını kotasabilmiştir, Burhan Uygur (*Resim 31*).



Resim 31: Burhan Uygur, Kanatlarının Altında Ölümü Saklayan Martı, Kağıt üzerine yağlıboya ve pastel, 16x20cm.

(**Kaynak :** Kaya Özsezgin, Burhan Uygur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 9)

“İlk yıllardan başlayarak “sefil” yaşamın onu götüreceği güç koşullara göğüs germe gücü, zaten doğuştan içinde filizlenmiş olan günü gününe bohem yaşama güdüsüyle birleşince, sonraki yıllarda iyice biçimlenecek olan bir yaşama tarzı kendini gösterecek, eskilerin “nerde akşam, orda sabah” düsturunca düzen ve

⁹⁵ . Arslan, a. g. e. , s. 23.

yerleşik disiplin kabul etmeyen bir yaşam felsefesi, kimliğinden resimlerine yansıyan olağan bir akış içinde, varlığını kuvvetle hissettirecektir.”⁹⁶

Başlarda bu yaşam biçimi kişisel tercih biçiminde değil, zorunluluktan kaynaklanan, bir takım koşulların ürünüdür. Bunların en öne çıkanı sanatçının babasını yitirmesinden sonra başlayan ve resim öğrenimi için geldiği İstanbul’da daha da ağırlaşan ekonomik sorunlarıdır. Sanatçı her şeye rağmen, yaşamla arasındaki bağı koparmamış, sosyal ilişkilerini de dışa açık bir kişilikle sonuna kadar sürdürmüştür. Yaşamöyküsü incelendiğinde, ortaya alçakgönüllü hiç kimseyle bir sorunu olmayan ve yaşamın içinden deyim doğruysa tam da merkezinden gelen bir sanatçıyla karşı karşıyayız (*Resim 32*).



Resim 32: Burhan Uygur, Üsküdar Malikanesinde, Tuval üzerine yağlıboya, 21x30cm.

(**Kaynak :** Özsezgin, 2000; 129)

“Bohem dünyası ve tipleri, yazarlarının hayalleri kadar tanımsız, rengarenk. Onları bu kadar çekici kılan da aslında kolay kolay kendilerini ele vermemeleri,

⁹⁶ . Kaya Özsezgin, Burhan Uygur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 9.

hemen ayırt edilen bir gurup insandan çok, esrarengiz kimi hayatlar olarak kaydedilmeleri. Bütün bu etmenler ve Bohemyanın kalem erbabı tarafından hem kendileri hem de ötekileri, hem hayatları hem sanatları gibi hayal edilmesi, onu zamanının edebiyatının en popüler malzemesi haline dönüştürüyor.”⁹⁷

Sosyal ilişkiler açısından dışa açık, sanatı konusunda da bir o kadar içe kapanıktır. Sanatı konusunda kimseyle tartışmayan ve bu konuda ki tavrını ortaya hiçbir zaman koymayan bir sanatçıdır, Burhan Uygur.

“Sanatçılar arasında ise, kendi kuşağından kişilerle daha doğal yakınlıklar kurmuştu. Ama onlarla sanat tartışmalarına girmekten genellikle kaçınırdı Burhan. Kendi sanatı hakkında yapılan olumlu- olumsuz yorumlar karşısında suskun kaldığı gibi, başkalarının sanatı üzerine konuşmaktan da kaçınırdı. Sevdiği beğendiği, beğendiği sanatçılar vardı kuşkusuz; iyi ve has olan sanattan yana görüldüğünü belli edecek davranışlarda bulunurdu, ama bu davranışını söze dökcek gerekçeler sıralamaktan uzak durur, çoğu zaman da çevresindekileri dinlemekle yetinirdi.”⁹⁸

Resimleri, tam da bu söylenenleri doğrulayacak biçimsel özellikler taşır. Bu resimler sanatsal anlamda hemen hemen hiçbir kaygı taşımazlar. Oluşturma sürecinin niteliği olarak rahat, hemen düşüncede, düş de ortaya çıkan imgelerin anlık herhangi bir malzeme üzerine dökümü gibidir. Resimleri her türden insan manzaralarını içerir. Bu figürlerin temsiliyetleri ne olursa olsun, bunların sanatçı tarafından biçimlenen resimleri, dolaysız, içten ve kendiliğinden bakışın izlenimidir. Bu tür yaşam biçimi ve bu tür resimsel yaklaşım kaynaklarını ya da besinini metropolden alır. Bu kadar çeşitliliğe ve dolaysızlığa ancak metropolde rastlanır ve buna sadece metropol izin verir. Kalabalıklar ve kent yaşamının ritminin belirlediği bu yaşam, aslında bireyin özgünlüğünü geliştirmesine ve özgürleşmesine izin vermez. Ama Burhan Uygur burada, aynı zamanda belirtilen bu karşıtlıktan da beslenerek, kent yaşamına, bireylerin rahatlamasına ve vicdanlarının yeniden kendilerini yargılamalarına izin verecek biçimde ayna tutmaktadır.

“Gerçi akıldışı itkilerin damgasını vurduğu başına buyruk kişilik tipinin kentte varolması asla imkansız değildir, ama bu kişilikler tipik kent hayatıyla uyumsuz. Ruskin, Nietzsche gibi insanların metropole besledikleri şiddetli nefret bu bağlamda anlaşılabilir. Onlar, herkes için eşit bir kesinlikle tanımlanması söz konusu

⁹⁷ .Baudelaire, a. g. e. , s. 18.

⁹⁸ . Özsegin, a. g. e. , s. 15.

olmayan, şemalaştırılmamış bir varoluştaki hayati değeri görebilmişlerdir. Metropol karşısındaki bu nefretlerine yol açan nedenler, para ekonomisinden ve modern varoluşun entelektüalizminden de nefret etmelerine yol açmışlardır.”⁹⁹

Burhan Uygur, kentten ve metropolden bağımsız düşünülemez. Kalabalıkları ve kentin ritmini, çok çeşitliliğini ve seçenekliliğini sever (*Resim 33*).



Resim 33: Burhan Uygur, Üsküdar'a Özlem, 1992, Karton üzerine karışık teknik, 34x50cm.

(**Kaynak :** Özsezgin, 2000; 215)

Kent insanlarının çeşitliliği açısından kenti seçer, çünkü insanı sever, kenti değil. Bu açılarından Burhan Uygur, Baudelaire'in de söz konusu olan yapıtında tanımladığı gibi Bohem ve Flâneur tiplerine uyar.

“Flâneur'ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkarıcı düşler, fantasmalar alemi: Fantasmagoria. Başta evi saydığı, gece geç saatlere kadar ıslık ıslık pasajlar. Gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekanlar. Yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri. Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme içme, giyim kuşam

⁹⁹ . Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 90.

görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler...Opera- tiyatro yıldızları, muhabirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar...”¹⁰⁰

Uygur'un resimlerinde de bu kadar çeşitli insan tipleri vardır. Bunlar insan ilişkileri, hüznüleri, yalnızlıkları ve olağan halleriyle, sanatçıların düşlerinden süzülerek ortaya çıkar. Burhan Uygur'un resimleri dışavurum ve düşünce arasında gelir gider (*Resim 34*).



Resim 34: Burhan Uygur, Hayal Dağı, 1990, Tuval üzerine karışık teknik, 75x108cm.

(Kaynak : Özsezgin, 2000; 177)

1980'lerin ortalarına kadar olan çalışmaları daha çok ifadeci ve gözlemlerin yorumlanması biçimindedirler. Figürlerin resmedilişleri, farklı teknikler denerek gerçekleştirilmiş ve renkler daha sonraki çalışmalarına göre daha az kullanılmıştır. Genel olarak resimlerinin bu dönemdeki özelliği, yukarıda söylediklerimize bağlı olarak, oluşturulan mekânın atmosferi nedeniyle daha acıklı, iç sıkıcı ve sıkıntılıdır (*Resim 35*).

¹⁰⁰ . Baudelaire, a. g. e. , s. 35.



Resim 35: Burhan Uygur, Palyaço ve Çocuklar, 1978, Karton üzerine yağlıboya, 25x35cm.

(Kaynak : Özsezgin, 2000; 101)

1980'lerin ortalarından başlayarak sanatçının resimlerindeki renk sayısı artar, figürler daha belirgin, daha yumuşak ve neredeyse tümü uçmaktadır. Figürler bu halleriyle bize Chagall'ı çağrıştırırlar. Ama Chagall'a göre, Burhan Uygur'un insanları kentlidir.

“Burhan Uygur'un, neredeyse bütün resimlerinde ağırlıklı bir tema olarak düşleri seçtiği açıktır. Reel uzamdan kaçmasının, insanlarını bir boşlukta yüzdürmekten hoşlanmasının nedeni de budur. Saf bir çocuğun düşlerine benzer, onun resimlerinde yer alan düşsellik imgeleri. O nedenle de, bu düşsellik, zaman zaman içerdiği trajik görüntülere karşın, tatlı bir hüznü duygusunu yansıtır.”¹⁰¹

Yaşamla bütünleşik bu düşsel resimler, ilk başlarda koyu tonlarda yapılırken sonraları özellikle sanatçının 1980'den sonraki dönemin de renklerin neredeyse saf haldeki uygulamalarına tanık oluruz. Son dönemdeki resimlerinin bir diğer özelliği

¹⁰¹ . Özsezgin, a. g. e. , s. 28.

de, resimlerin arasına yazıların, kimi zaman kendi yazdığı kimi zamanda şairlerin dizelerinin yer aldığı görülür. İnsan ilişkilerini farklı boyutta ve zamanda işleyen bu resimler, sanatçının engin düşsel dünyasının ürünüdürler (*Resim 36*).



Resim 36: Burhan Uygur, *Çılgın Bir Ressamın Özlemi*, 1992, Karton üzerine karışık teknik, 34x50cm.

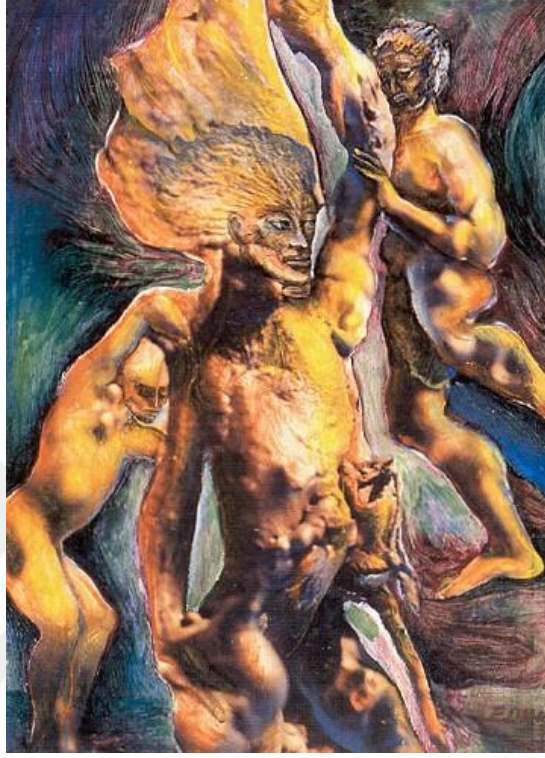
(Kaynak : Özsezgin, 2000; 220)

*“Resim yaparken nelerden etkilendiğine ilişkin bir soruya verdiği yanıtta, gözüne girenler olduğu gibi, beyninin içinde olan ve görünmeyen şeylerin varlığından da söz ediyordu Burhan Uygur.”*¹⁰²

Erol Deneç(d. 1941), 1950’lerde kurulan Viyana Fantastik Realite okulunun bir üyesi olarak, Viyana’da çalıştı. Fantastik realizm, kendisini hiçbir zaman gerçeküstücülükten ayrı ve bağımsız olarak görmemiştir. Konu olarak- ki burada fantastik realizmin mitolojiye gerçeküstücülükten daha fazla önem verdiğini de hatırlatmak gerekir- resmi biçimleme yöntemi olarak gerçeküstücülükle aynı özelliklere sahiptir. Gerçeküstücülükten farklı olarak, fantastik realist resimler daha ayrıntılı ve titiz çalışmanın ürünü olarak görünmektedirler.

¹⁰². Özsezgin, a. g. e. , s.17.

Erol Deneç, seçtiği mitolojik konular ve bunların düşleriyle ilgili kurduğu bağlar ve tekniği açısından fantastik realizmin doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. Resimlerinde daha çok mitolojik motifler, burçlar gibi doğüstü ve düşsel sahneler egemendir (*Resim 37*).



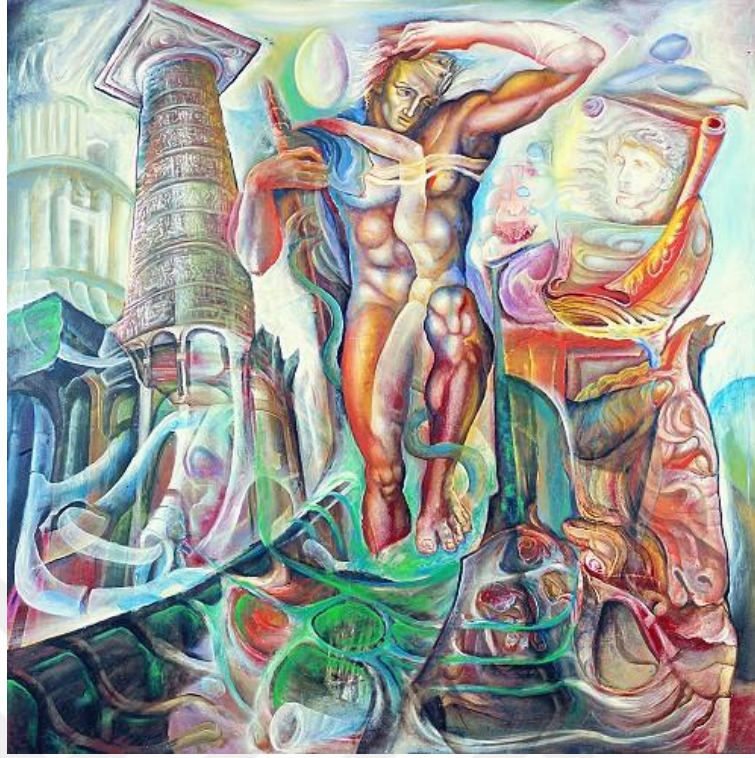
Resim 37: Erol Deneç, laakon, 1998, Ahşap üzerine yağlıboya, 30x43cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 20.04.2005)

“Günümüzde aşk, erotizm, mistik, esoterik, ütopya, düşler, mitolojiler, masallar ve büyü insanlık tarihi kadar eskilere dayanmasına rağmen hala gizemini koruyor. Ve fantastik sanat sürrealizm olarak başlıyor. "Sürrealizm, insanlığın doğuşu ile başlayan, rüya görebilen, hayal kurabilen, düşünebilen nesillerin varolmasıyla devam edecek bir ekoldür ve insanlığa aittir.”¹⁰³

Fantastik realizm, mitolojileri, büyüleri gibi doğüstü konuları ele alarak, insanın içini ya da özünü ele geçirmeye çalışır, geçmişle bugünü birbiri içinde eritmek ve sanat yapmak amacındadır (*Resim 38*).

¹⁰³ . Banu Özdemir, “Hayalgücünün Başboşluğu”, <http://www.milliyet.com.tr/1998/01/11/sanat/bas.html>, 11.05.2005.



Resim 38: Erol Deneç, Adem, 2004, Ahşap üzerine yağlıboya, 130x130cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 20.04.2005)

“Bu geçmişe bakış, “bugün”den kaçmak demektir, ve sonra “arkaya dönüp bakmamak”tır; Sodom ve Gomorra’dan kaçarken Tanrının 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 koşmaktır(Başlangıç’ta olmak için).”¹⁰⁴

Resimlerinde farklı biçimler birbirleri içine girmiş ya da üst üste bindirilerek kaynaştırılmıştır. Bazen öne çıkan ışık ve gölge değerleri kullanılırken, bazen de daha yumuşak ışık değerleri kullanılmıştır. Renkler, karşıt renklerin kullanılması nedeniyle doygun hallerinde görünmekte olup, bu da çok renkliliğe neden olmuş ve sanatçının resimlerinin belirgin özelliği haline gelmiştir.

Kullanılan biçimleri birbirlerine kaynaştırma ve eritme yöntemi, biçimlerin keskin olmayan yuvarlak ve amorf özelliklerini birbirleriyle organik bir biçimde bütünlemiştir. Bu nedenle resimlerde görülen her türlü biçim, diğerleriyle organik bir

¹⁰⁴ . Ernst Fuchs, “Erol Deneç”, Türkiye’de Sanat, Sayı: 11, Mayıs/ Ağustos, 1993, s. 77.

bütünlük oluşturmuştur. Zaten bu da gerçeküstücülerce sık kullanılan bir yöntem değil midir? Gerçeküstücüler bunu zamanı resimden koparmak için biçimleri gerçek durumlarından farklı olarak plastikleştirirken, Erol Deneç, bunu biçimler arasında erimiş boya alanları ve organik yapıları çağrıştıran biçimlerle yapmaktadır. Sonuç da ikisi de zamanı alt etmek, düş ve fantezinin kendi mantığına uygun süreksizliği vurgulamak için yapılmıştır.

Issız, dingin aslında bir o kadarda tedirgin edici mekânlar ve bu mekânlarda ne aradıkları, ne yaptıkları anlaşılamayan oldukça gizemli insan gurupları. Komet(Coşkun Gürkan Komet, d. 1941)'in resimlerinin çoğu insanda bıraktığı ilk izlenim bu olsa gerek. Bu insanlar bu ortamlarda ne arıyorlar? Güncel yaşamdan kaçıp, zamanı mı durdurmaya çalışıyorlar? Sanatçının yaşanılan çağ ve zamanla ilgili görüşleri, bu figürlerin bu ortamlardaki nedenselliği konusunda bizi destekliyor.

“Toplumsal denge bozuluyor artık. Gelir dağılımının altüst olması, iletişimsizlik, diğer taraftan teknolojinin alıp yürümesi... İnsanın yarattığı teknoloji kendiyile birlikte dünyayı da yok oluşa götürüyor, sanallaştırıyor. On yıl önce zirvedeki teknoloji, şu an hiçbir şey ifade etmiyor. İlyas Ehrenburg şöyle diyor, Paris'e ilk geldiğimde atlı tramvay vardı, ikinci gelişimdeyse artık uzaya çıkıyorlardı. Bütün bunların olağanüstü olduğunu söyleyecek olanlar vardır, fakat esasen teknoloji naturayı, yaratıcılığı yok ediyor, robotlaştırıyor, aynılaştırıyor... Hep bir şeyler bekliyoruz. Şunu yapalım, bunu yapalım, şu geçsin, bu olsun vs.. Yaşadığımız anı ıskalyoruz. Olmasını beklediğimiz şey ne ise, onu beklerken ki sürenin değerini bilmiyoruz, bir an önce geçsin istiyoruz. Hâlbuki o an bir daha asla yaşanmayacak, zamanın içinde kaybolacak, geri gelmeyecek. Oysaki biz onu daha baştan kaybediyoruz, hatta farkına bile varmıyoruz o anın aslında 'o an' olduğunun. Çok yavaş ilerlediğini sanıyoruz zamanın, bir türlü geçmek bilmediğini, kilitlendiğimizi. Ne kadar hızlı geçiyor oysa. Bir an var ve sonra yok. Bazen beklemenin de çok güzel olduğunu, içinde geçip gitmekte olan bir 'an'ı barındırdığını bilmek gerek.”¹⁰⁵

Zamana karşı direnen bu resimler de figürler, ufuk çizgisinin yer düzlemiyle arasındaki ayrımın belirsizliği nedeniyle, uçuyor mu yoksa gerçekten ayakları yere

¹⁰⁵ . http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngarticleid=764, 10.03.2005.

mi basıyor, bunu göstermezler. Figürlerin hareketlerinin simgeledikleri şeylere bakılırsa, olağan ama buldukları yer olarak da olağandışı görünürler (Resim 39).



Resim 39: Komet, tuval üzerine yağlıboya, 50x64cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 10.03.2005)

Gerçek dünyanın olağan hareketleri gerçek olmayan dünyanın tedirgin edici hareketlerine dönüşür. Sanki bu insanlar yaşadıkları yerin farkında olmadan olağan işlerini sürdürmektedirler. Bu abartısız, içten yalın ve olağan olmayan görünüme karşın bu figürlerin buna karşı her hangi bir karşı duruş da bulunmamaları bizi tedirgin eder. Biz aslında bu figürlerin olağan hareketlerinin olağan olmayan bir yerdeki durumuna bir anlam veremeyiz.

*“Hiçbir hareketi yokmuş gibi duran bir figür, resimde bize çok yabancı bir eylem içindedir. Bu eylemde çılgılık olduğu kadar hüznün, çaresizlik olduğu kadar insanın yetkinliği işlenir. Ressamın dünyaya bakışındaki abartısız yorum, resmin belli bir ağırbaşlılıkla yansımalarını sağlar. Hiçbir şeyi büyütmeyen sanatçı gerçekte yaşamın gizinin ardındadır.”*¹⁰⁶

¹⁰⁶ . Gülseli İnal, “Rüya olarak Resim Komet”, Türkiye’de Sanat, Sayı: 3, Mart/Nisan 1992, s. 9.

Figürlerin buldukları yerlerden de söz etmek gerekir. Figürler, belli belirsiz yerlerde bulunurlar. Bunlar kimi zaman yoğun sisle kaplı, kimi zaman evreni anımsatıcı biçimde boşluklu, kimi zaman şehirlere benzeyen, ama alışık olmadığımız biçimde şehirlerin olduğu, kimi zaman da bir doğa parçası, ama ağacı bile bildik olmayan bir yerdir (resim 40).



Resim 40: Komet, Tuval üzerine yağlıboya, 60x73cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 10.03.2005)

“Doğa pek tuhaf, anlaşılmaz bir biçimde belirir resimlerde, sanki hiç yaşanmamış duyarlılıklar bütünü doğayı oluşturur. Figürlerin ve kahramanlarının arka planlarında doğa vahşi ve sakınımsız olarak belirir. Anlaşılmaz ağaçlar, bırakılmış bozkırlar yadsınış olanın birer objesidirler. Bazen de çok tanıdık bir mekânla karşılaşırız ama bu kez de insan eylemleri farklılıklar kazanmışlardır, tıpkı rüyada olduğu gibi... Ya mekân hiç tanımadığımız bir durumdadır, içindeki eylem tanıdık. Ya da eylemi tanırız, oysa mekân yepyeni bir yerdir.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ . İnal, a. g. e. , s. 11.

Sanatçının kullandığı renklerde, biçimin gizemli örülüşünü destekler niteliktedir. Fazla rengin kullanıldığı ya da izlenimci bir renk yaklaşımı sanatçının resimlerinde görülmez (*Resim 41*).



Resim 41: Komet, Suda Üç Figür, 1976, Tuval üzerine yağlıboya, 128,5x161cm.
(**Kaynak :** <http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/artists.asp>, 10.03.2005)

Oysa biz gerçeküstücülerin büyük bir bölümünün geleneksel resim yapma yöntemlerinden fazlaca yararlandıklarını biliyoruz. Doğal olarak sanatçının renge bu biçimde yaklaşmamış olması onun resimlerinin düşsel ve fantezi yüklü olmadıklarını göstermez. Tam tersine olayın geçtiği ortamın bu dünyayla ilgisinin yok olduğu bir resim düşsel ve fantastiktir.

*“Komet’in resminde belli bir tutkunluk, bir şeye saplanma pek görülmez. Her varlık belli bir uzaklıktan ve soğuk bir mesafeye uzaklığın izdüşümleriyle gelir gündeme. Rengin bütün çığırkanlıkları gitmiş parlak renkler bırakılmış dingin ve akli başında lirik renkler gelmiştir. Rengin durmadan metaforunu yakalarız biz Komet’te.”*¹⁰⁸

¹⁰⁸ . İnal, a. g. e. , s. 7.

Komet'in resimlerindeki figür gruplarının ayırt edici özelliği, bu figürlerin bize aile olduklarını ve her zamanki yaşamlarını bu olağan olmayan durumda sürdürmeye çalıştıklarını gösterir. Çünkü bu figür gruplarında çocuklar vardır ve bu çocuklar tıpkı büyük olan figürlere ana-babaları gibi davranmaktadırlar (*Resim 42*).



Resim 42: Komet, Tuval üzerine yağlıboya, 69x98cm.

(**Kaynak** : <http://www.lebriz.com/arama>, 10.03.2005)

Bu aileler günlük yaşamlarını sürdürüyor olsalar da hiç de tekin olmayan buldukları ortam nedeniyle sanki tehlike altındaymış gibi görünmektedirler. Bu tehlikenin ne olduğu konusunda da düşünce üretmek olanaklı değildir. Çünkü resimlerdeki koyu alanlar bunları saklar görünmektedir. Komet'in resimleri daha çok karabasan gibidirler. Bu resimlerde sürekli tehlike ve tedirginlik, resimlerde görülen dinginlikle ters orantılı gibi görünmektedirler. Komet'te bizim düşsel ve fantastik yanımızı doğru ifadeyle aynı gerçeküstücülerde olduğu gibi iyiden iyiye sömürmektedir.

Alaettin Aksoy(d. 1942), zamanın ve mekanın geçerliğinin olmadığı, farklı insan durumlarının başka boyutlardaki gerçekliği ile öne çıktığı resimler üretmiştir. Bu resimler, figürlerin, mekanlarının ve renklerinin düzenlenişi açısından eğlenceli

ve seyirlik gibi görünürlerken birden tekinsizlik duygusunu gündeme getirmektedirler. Her şey başka boyutlarda gerçekleşmektedir. Bu boyut düş boyutudur (Resim 43).



Resim 43: Alaettin Aksoy, İstila, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116cm.

(Kaynak : Alaettin Aksoy, Alaettin Aksoy, Türkiye’de Sanat, Ocak/Şubat 1994, Sayı: 12, s. 24.)

“Bugünü yaşarken sanki binlerce yıllık “İnsan” varlığını da sırtında taşıyan bir “Düş yolcusu” gibiyim. Çocukluğumdan bu yana “Gerçek” hep bu yolculuk serüveninin içerisinde yaşadım. Belki bu nedenle iletişim yoğunluğunun günümüzdeki gibi bu denli yoğun olmadığı “zamansızlık” dönemini özleyorum. Oralara kaçma arzusu hep karşıma çıkıyor.”¹⁰⁹

Resimdeki her şey bir noktaya doğru uçmaktadır. Bu uçuşma sırasında, bedenler sanki girdaba doğru çekiliyorlar ve kıvrılıyorlar. Uçuşan figürlerde bir karşı koyuş belirtisine rastlanmıyor. Sanki günlük olağan işlerini yapmaktadırlar. Burada olağan olmayan bir olay yaşanmasına rağmen, sanki insanlar bunun pek bilincinde değiller gibi görünmektedirler. İzleyen gibi olayın içindeki de buna anlam veremez

¹⁰⁹ . Alaettin Aksoy, “Alaettin Aksoy”, Türkiye’de Sanat, Ocak/Şubat, Sayı: 12, 1994, s. 20.

durumdadır. İşte burada fantezinin de gerekleri oluşmuş durumda; bir kararsızlık anı... Bu olan bitenlerden etkilenmeyen sahnede bir canlı var. O da kedi. Yemeğini yemiş ve uzanmış olan bitenleri seyretmektedir. O da tedirgin olmuş yere doğru kafasını yaslamış, kendini sakınmaya çalışıyor. Bu kurmaca sahne mistik bir hava yaratmış durumda; insanlar yaşamın süreksizliğine boyun eğmiş ve kendilerini olayın olağan seyrine bırakmışlardır. Sanatçı kendisi de bunu bir yerde dolaylı olarak ifade ediyor.

“Enerjinin sürekliliği içerisinde sonla sonsuzluk nerede başlayıp nerede bittiği bilinemeyen, kavranamayan hayat ve zaman ikilemindeki hareket anlamında. Bir ateş böceğinin hayatı, bir insanın ömrü, bir ışık yılı ve milyarlarca ışık yılı. Yaşamla ilgili bütün moral değerleri her defasında yeniden yaratsan bile ölümsüzlük isteğindeki doyuma ulaşabilme şansı mümkün olmayacak.”¹¹⁰

Bu dünyanın gerçekliği içinde, farkındalık duygusunun kendini geliştireceği alanı yaratabilmesi hem zor, hem de o oranda kolay. Yaşamın bu devingenliği hem uyaran hem de uyutan etkisi yaratmaktadır. Uyarının iş başında olduğu durumlarda hiçlik duygusunun egemenliği başlar. Aslında bu hiçlik duygusu kendinin sınanmaya ve yoklanmaya başladığı anı da işaret eder. Yaşam kimine göre kendi kendinin kimine göre de başka bir gücün sınama alanıdır. Bu alandaki varlık sorunu bile rekabete açıktır. Alaettin Aksoy, resimlerindeki bu yaşam alanını ne kendi devralıyor ne de başka bir güce devrediyor. Bunu bütünüyle bize bırakmaktadır. Denge kavramı da yaşamla insan arasındaki sorunun çözümüne bağlıdır. *Resim 44'*de dengesini bulmaya çalışan bir figür görülmektedir. Doğal olarak insanın yaşam alanı ağaç olmadığı için de bu olağan görünmektedir. Ama bu olağanlık duygusu yan sembollerle kırılmıştır. Örneğin figür çıplaktır ve bir baykuş onu seyretmektedir. Ayrıca resmin sağ yan yüzeyinde sırada başkalarının da var olduğunu gösteren figürlerin gölgeleri görülmektedir. Ve asıl figürün yüzü... Boyun eğme ve acıma isteğinin saptandığı an. Sorun bunlar kimden isteniyor, baykuşla sembolleşen doğadan mı yoksa başka birinden mi?

¹¹⁰ . Aksoy , a. g. e. , s. 20-23.



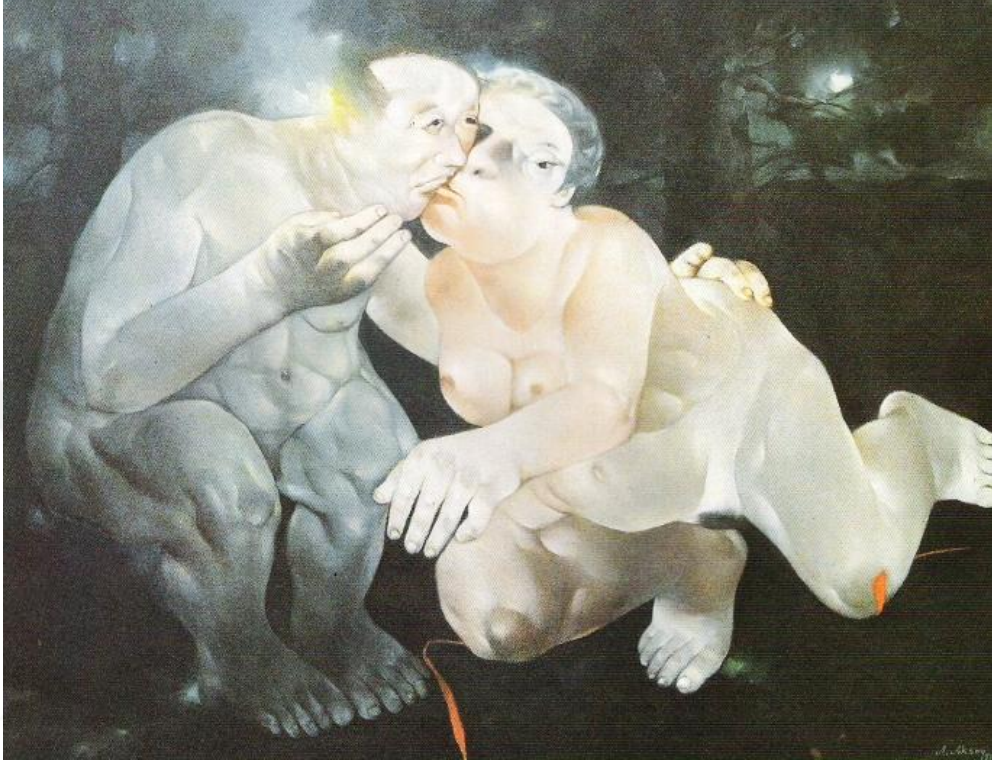
Resim 44: Alaettin Aksoy, Dolunay, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 150x187cm.
(Kaynak : Aksoy, 1994; 23)

“Yeryüzünde canlı türünün başladığı insan varlığının evrimleşme zincirinde yerini aldığı günden bu yana yerküre böylesine bir insan yoğunluğuna ulaşmamıştı. Bu yoğunlukla birlikte bir de insanın salt kendi lüksü, (rahatı ve refahı değil) adına boyutlarını geliştirdiği endüstrileşmenin getirdiği olumsuzlukları, bilince rağmen bilinçsizlikleri eklersek, yaşadığı yerküreyi ve kendisini yok etmenin şartlarını hazırlayan ve sanki bu yerkürenin sadece kendisine ait olduğunu zanneden başka bir canlı türüne hak tanımayan “insan” kavramı veya durumu ile karşılaşırız. Bu bir anlamda kendi intiharını hazırlayan insan tanımıyla eşanımlıdır. Öylesine bir saçmalıklar düzeninin içerisinde çarkın dişlilerinden biri olarak üzerimize düşen görevi yerine aksatmadan yerine getiririz.”¹¹¹

Sanatçının resimlerinde yeğlediği arı, duru ve saydamlık duygusu veren, kimi zaman çok renkli renk kullanımı, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi sıradan ve bildik olmayan bir dünyanın destekleyicisidir. Bu dünya kimi zaman saydam ve ışıklı bir

¹¹¹ . Aksoy, a. g. e. , s. 23.

hava sunarken kimi zaman da oldukça karanlık ve sıkıntılı bir hava içerir (*Resim 45*). Bu dünyadaki figürler, gerçek ve gerçek olmayan arasında askı da durmaktadırlar. Zaten anlamı güçlendiren de budur. Her bir figür kendine düşen görevi aksatmadan sürdürür.



Resim 45: Alaettin Aksoy, Kara Ağaçlar Altında Arzu, 1989, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116cm.

(Kaynak : Aksoy, 1994; 20)

Karanlık bir ormanda yaşlı ve çıplak iki figür. Erkek ortamın rengine bürünmüş, sanki uzun süredir orada. Hani neredeyse taşlaşmış. Kadın geride olan ve öne gelen ayağıyla yeni geliyor ve hareketini tamamlamak üzere. Erkeğin yanağı kadını durdururken aynı zamanda iki yanak birbirlerine baskı uygulamaktadır. Birbirlerinin sıcaklıklarını hissetmeye çalışıyorlar. Erkeğin el hareketi ve bakışları geçmişten söz ettiğini vurgulamaktadır. Ama hüznle. Alttaki, erkeğin ayağından gelen ve kadının diz kapağını delerek geçip giden kırmızı şerit olayın gerçekliğini bertaraf etmektedir. Kısaca bu yaşlı çift, geleneksel anlamda yaşlılara yüklediğimiz anlamları ve davranışları vurgulamaktadırlar. Öpüşmüyorlar bile... Kendi

cinselliğimize yüklediğimiz ve bir türlü başaramadığımız dış bakışı gerçekleştiriyorlar. Bizlere, yani izleyenlere çok nazik bir biçimde, özellikle bu iletişimi kadının bize doğru olan bakışı kuruyor, aşkın bir sevgi ve yaşam dersi veriyorlar.

*“Mutlulukları, mutsuzlukları, sevgileri, öfkeleri, ihtirasları, anlam ve anlamsızlıkları kapsayan hayat, doğum ve ölüm arasındaki kargaşalar yumağı halinde. Bizden önceki yaşamlardan genlerle bize ulaşan başka hayatları da yaşamak, düzgün olmayan sirk aynalarındaki görüntülerimiz kadar değişik değil. Bu büyüü aynalardan “varlık” olarak kendimizi seyrederek bizden ve bizden öncekilerden ne kadar farklı olduğumuzu, bazen bir tanrı gibi dışımızdaki tüm varoluşları, kavramları ve her şeyi küçümseyerek ya da kendi varlığımızda bir hiçliği hissederek artı ve eksi karşıtlıklarda dolaşan sarkastik bir duygu gibi yaşamak.”*¹¹²

Sanatçının resimleri, bizleri gerçeklik duyguları açısından ileri ve geri çekilerek kararsızlık duygusuna sokarlar. Resimlerde şiddeti ya da kanlı- canlı bir olayı duyumsatacak bir imgeye rastlanmaz. Ölüm- yaşam gibi karşıtlıklar varsa bile bunlar gayet yumuşatılmış biçimde önümüzdedirler. Bu dünya ve bu dünya ötesi birbirlerine karışmış, bir mücadele içinde gibi de görünmezler. Bu dünya ve bu dünya ötesi yerlerine sabitlenmiştir. Mücadele varsa bile izleyenle resim arasında kurulan yorumlama alanında kendiyi hesaplaşma biçiminde gelişir.

*“Fiziksel dünyayla ruhsal dünya iç içe geçmiştir; böylece temel kategoriler değişime uğrar. Bu tür fantastik metinlerde betimlendiği biçimiyle, doğaüstüne ait zaman ve uzam gündelik yaşamın zaman ve uzamı değildir. Burada zaman durmuş gibidir, olanaklı gibi duranın çok ötesine yayılır.”*¹¹³

Bu resimlerde hareketi de belirtmeden geçmemek gerekir (*Resim 46*) . Alaettin Aksoy resimlerinin temel kurgu ilkelerinden birisi de harekettir, aslında buna devinim demek daha doğrudur. Bu hareket bütünde resmin anlamına zarar vermez ve tam da tersine anlama destek oluşturur. Hareket bu resimlerde genel akışkanlığı bozmaz ve örselemez. Hareket bu resimlerin olmazsa olmaz koşuludur. Çünkü hareket eşittir yaşam.

¹¹² . Aksoy, a. g. e. , s. 23.

¹¹³ . Todorov, a. g. e. , s. 118.



Resim 46: Alaettin Aksoy, Bir Deniz Faciası, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 114x146cm

(Kaynak : Aksoy, 1994; 25)

“Durağan şeylerden hoşlanmıyorum. Hareket benim için yaşamak arzusu anlamında. Rüzgar enerjisinin bir durumu gibi. Yahut ta varoluşun tek şartı olan enerji rüzgara mı dönüşüyor?”¹¹⁴

Resimlerdeki figürler, bu dünyayla ilgili kendi sınıfsal konumlarından uzaktadırlar. Bu bir çeşit herkesin eşit konumlarda olduğu dünyadır. Bu dünyada genel geçer estetik kavramlarına da rastlanmaz. Varsa bile bu anlamın ve ifade edilmek istenilen durumun bir gereği olduğu içindir. Yine bu resimlerin bir özelliği de, yoğunluğu resimden resime değişse de metaformoz kavramını içermeleridir. Figürler doğaya yada doğal bir nesneye, canlıya dönüşerek başkalaşım geçirmektedir. Bu metaformoz çevreye içsel bir bakışın gereğini oluşturarak çevredeki her türlü nesneye ruhunu dokumaktadır.

¹¹⁴ . Aksoy, a. g. e. , s. 25.



Resim 47: Alaettin Aksoy, Kamufraj, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116cm.

(Kaynak : Aksoy, 1994; 27)

Bu resimde (*Resim 47*), figürler Aksoy'un diğer resimlerinde olduğu gibi, çevreyle aynı dokusal özellikleri gösterirler. Bu bir anlamda bugünkü yaşamda pek farkında olmadığımız kendi gerçekliğimizin resimsel düzlemde karşımıza çıkarılışdır. Bu doğal olarak metamorfozu da içerir. Madde ve ruhun ayrıldığı ve her nesneye saçıldığı durumu ifade eder. Bu öyle bir noktaya taşınmıştır ki, figürlerin bir yerlerinden tutmaya kalksanız, çevreye, suya, toprağa dönüşme riskini de beraberinde ortaya koymaktadır. Her figür dağılma, parçalanma ve erime kapasitesini üzerinde taşımaktadır.

“Güzel ve çirkin kavramı kendi genetik yapımıza, yaşadığımız çağın kültürel ve estetik kaygılarına göre bir tanımlamadır. Eğer resimlerimdeki insan bu değer yargılarının dışında kalıyorsa bu sadece ve sadece “insanlık durumu” nun saptanmasındaki anlatımın güçlendirilmesi endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, anlatımın bu şekilde olması gereğini getirmez. Sadece ben böyle anlatıyorum. Burada figürlerin hareket ve davranışlarında, mimiklerinde, tiplerinde “insanlık durumu” nun bir durumunu saptama isteği söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda “o”

insanın hangi çağda yaşadığı, hangi sosyal çevre içinde yaşadığı, hangi ülkede yaşadığı beni öylesine pek ilgilendirmez. Aslolan, geçmişte, şimdi ve gelecekteki insan varlığının “yaşam” dediğimiz doğumdan ölüme değin hayat serüveninin herhangi bir dönemindeki herhangi bir anı'nın saptamasını yapabilmek. O'nu açıklamaya veya tanımlamaya çalışmak, ama kesinlikle “budur” demeden.”¹¹⁵

Şu an da, yurtdışında yaşayan Utku Varlık (d. 1942)'in resimleri, ışığın resmin geneline egemen olmasıyla öne çıkar. Işık, bu resimlerde belirleyici ve resmin yönlendiricisidir. Işığın gücü kimi resimlerde, parçalanma ve kırılmalarla azaltılırken kimilerinde bu parçalanmalar ışığın doğrultusunu izleyerek, bu gücü artırır. Işık bu resimlerde hem parçalayıcı hem de bir araya getirici ve birleştiricidir (*Resim 48*).



Resim 48: Utku Varlık, Bu Süre İçinde, 1985, Kağıt üzerine karışık teknik, 73x102cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 15.03.2005)

“Işık çok uzak bir yolcu. İki bilinmeyen, doğum öncesi ve ölüm sonrası arasındaki bilmeceyi belki çözmemize yardımcı olabilir kanısındayım. Gerçekte iki

¹¹⁵ . Aksoy, a. g. e. , s. 27.

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."¹¹⁶

Işık burada fiziksel anlamının dışında, mecaz olarak vardır. Bu nedenle de ışığın kaynağı çelişkilidir. Sanatçı kendi istediği biçimde, bazı yerleri aydınlatırken bazı yerleri de karanlıkta bırakır (*Resim 49*).



Resim 49: Utku Varlık, Gece, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 60x73cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/arama>, 15.03.2005)

Boşluklar da ışık yoluyla kırılıma uğrar, ışık boşluğa pek izin vermez. Sanatçının resimlerinde bir bütün olarak nesnelere rastlanmaz, nesnelere genelde parçalanmıştır ya da bir bölümü bize ışık tarafından gösterilir bir bölümü

¹¹⁶ . Ayşe Su Sel, "Zamansız bir sergi", <http://www.milliyet.com.tr/2002/10/24/sanat/san08.html> 15.03.2005.

gösterilmez. Görünen bölümlerde, her türden nesneye rastlanır. Mekânlar, boşlukların yanı sıra, geçmişe ait her türden nesneye ve mimari yapılara resimlerde yer verilmiştir. Geçmişe ait arkaik mimari yapıların resmin derinliğinde yer alması ve kimilerinin farklı biçimde eklentilerle beraber sunulması ve yine geri planda su gibi motiflerin bolca kullanılması, sonsuzluk ve ölüm gibi kavramları beraberinde getirmektedir (Resim 50). Sanatçının kendisi de ölüm kavramı üzerine düşündüğünü ve yoğunlaştığını söylemektedir.



Resim 50: Utku Varlık, Üçüncü Göz, 1993, Tuval üzerine yağlıboya, 114x146cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/ama>, 15.03.2005)

“Çocukluğumda, 9 yaşındayken babamı kaybettim. Çok sevdiğim kedilerde de yaşadım ölümü. Onlar bizim bir parçamızdı. İlk hüznle karşılaştım böylece. Giderek, ergenlik döneminde ölüm kavramını geliştirdim. Ölüm olayına ilgi duyanlara yakınlık duydum. Örneğin Fernando Pessoa, bu konuda beni en çok etkileyen şairlerden biri; gerçek, çocukluğumuzda düşlediklerimizdir. Sonra ergin

olarak da düşlerimize devam ediyoruz. Yanlış olan, gerçek olmayan, diğerleri ile olan ilişkilerimizde yaşadıklarımızdır.”¹¹⁷

Işığın birleştirdiği ya da kaynaştırdığı biçimler aslında her biri birbirinden ayrı ve bağımsız görünmektedir. Gerçeküstülerde olduğu gibi gerçek olanla olmayan arasında gidip gelen şaşırtıcı bir kurgulama söz konusudur. Aynı şey dün ve bugün gibi zamanın ortadan kaldırılmasıyla sürer. Bu resimlerde zaman ve gerçeklik arasında kararsızlık, bilinmezlik gibi tamamen insanın düşsel yanına yönelik kavramların egemenliği söz konusudur (*Resim 51*).



Resim 51: Utku Varlık, İntemporel, 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 60x60cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/ama>, 15.03.2005)

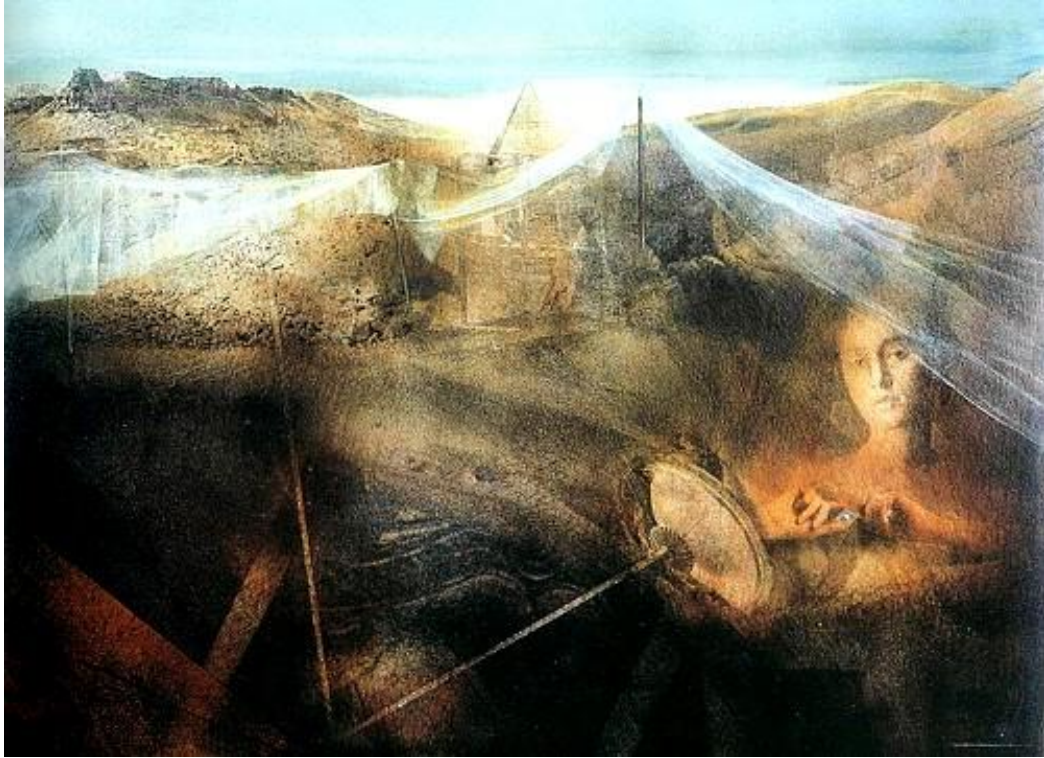
“Sormuşumdur: korkuyu nasıl anlarız, sanrıyı nasıl açıklarız? Çocukluğumdan beri yaşadığım bilinmezlik, belirsizlik, kararsızlık (incertitude) söz konusu.

¹¹⁷ . Neriman Samurçay, “Utku Varlık’ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği”, [http://www.lebriz.com/\(nivhzqjjufmtlc554s2wxx45\)/v3_artst/artist_Press.aspx?artistID=224](http://www.lebriz.com/(nivhzqjjufmtlc554s2wxx45)/v3_artst/artist_Press.aspx?artistID=224), 08.02.2005.

Çocukluğumda da öyle imajiner geziler yapardım, daha çok eryetmelik dönemde.”

118

Işık vardır, ama bu ışık renklerin ışıklı özelliğine yansımaz. Renkler koyu ve kararsız olanlardan seçilmiştir. Boyama yöntemi olarak da genelde renkler silikleştirilmiştir. Buna uygun olarak resimlerde görülen figürlerde kullanılan renkler de mattır ve bu sağlıklı yaşayan bir yüz ve vücut rengine uymaz. Figürler genelde yatar durumdadırlar ya da ayakta olduklarında ve yüzleri göründüklerin de dingin ve boşlukta olmanın verdiği hafiflik kavramını yansıtmaktadırlar (*Resim 52*).



Resim 52: Utku Varlık, La Ballade Du Remord, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 45x60cm.

(Kaynak : <http://www.lebriz.com/ama>, 15.03.2005)

Figürler de görülen bu anlam ikiliği bu figürlerin uyumakta ya da uyanık oldukları konusunda bize çelişkili görüntü sunmaktadırlar. Utku Varlık'ın resimlerinin bu özellikleri ve geçmişe ait simgelerin de kullanımıyla, sanatçının fantastik gerçekçi olarak anılmasına yol açmıştır.

¹¹⁸. Samurçay , a. g. e.

*“Işık-gölge etkileri içinde dağılan, simgesel ve romantik çağrışımlar yaratan figür, nesne ve mekân bağlantılarından hareket ettiği resimlerinde, gerçeklik ve düş, imge ve yansıma gibi birbirini tamamlayıcı plastik öğeleri, kurgusal bir dünya içinde yorumlamakta, fantastik-gerçekçi bir anlayışı benimsemektedir.”*¹¹⁹

Sanatçının mitolojilere ve geçmişe ait bir ilgi duyduğu gerçektir. Ama bu ilgi sanatçının resimlerinde parça parça sezilebilmektedir. Fantastik gerçekçiler gibi sanatçı mitolojik olayların betimlenmesine girmemiştir. Resimler de ayrıntıların üzerlerinin örtülmesi ve saklanması söz konusudur. Bu da açıkça resimlerin istenildiği gibi yorumlanmasına ve resimlerden istenildiği gibi anlamlar çıkarılmasına olanak vermektedir. Bu da zaten gerçeküstücü resmin özelliklerinden biridir.

Yazı, figür, yüz ve böcekler. Bunlar, Ergin İnan(d. 1943)’ın resimlerinin vazgeçilmez öğeleri ya da simgeleridir. Ama bunlar arasında böcekler, sanatçının resimlerinde devamlı var olmuştur. Bu, sanatçının yetiştiği doğal ortamın ona kazandırdığı gözlemlene alışkanlığının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraki yaşamında da böceklerle karşılaşması onlarla kendisi arasındaki bağı güçlendirecektir.

*“Daha sonra yaşadığım bir bodrum katı ve zaman zaman odunluktan girerken izlediğim böcekler. Sıçrayan çekirge cinsi böcekler, hatta kertenkeleler. Onları çizerkenki tedirginliğim, ürperişim. Bir böceği çizerken tedirginliği de çiziyorsunuz, ürpertiye de.”*¹²⁰

Sanatçının resimleri arasında, portre çalışmaları ağırlıklı yer tutar. Bu portreler genelde resimde kapladıkları yer açısından beden ve portre arasında gidip gelmiştir. Sanatçının Mevlana’ya ve onun eseri olan mesnevi’ye olan ilgisi, bu portrelere mistik ve fantastik bir ifade katmıştır. Portrelerin tümünde böcekler ve yazılar beraber kullanılmıştır (*Resim 53*). Daha sonraki çalışmalarında bunların yanında damlalar ve şeffaf değerli taşları andıran simgesel semboller yer almıştır. Sanatçının resimlerinde, bu sözü edilen biçimler kimi zaman sayısal olarak sıklıkla kullanılmış, kimi zaman da özellikle sanatçının son dönem resimlerinde boyut olarak büyümüş ve seyrekleşmiştir. Böcekler burada, korkulan ya da nefret edilen değil tam tersine sevilen ve aslında insanlar tarafından yok edildikleri içinde haksızlığa uğramış

¹¹⁹ . Kaya Özsegin, *Türk Plastik Sanatçıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 329-330.

¹²⁰ . Kıymet Giray, *Ergin İnan*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, s. 94.

varlıklar biçiminde yer almaktadır. Bu nedenle de kimi zaman böcek, resimlerde öne çıkar ve portrenin yerini alır.



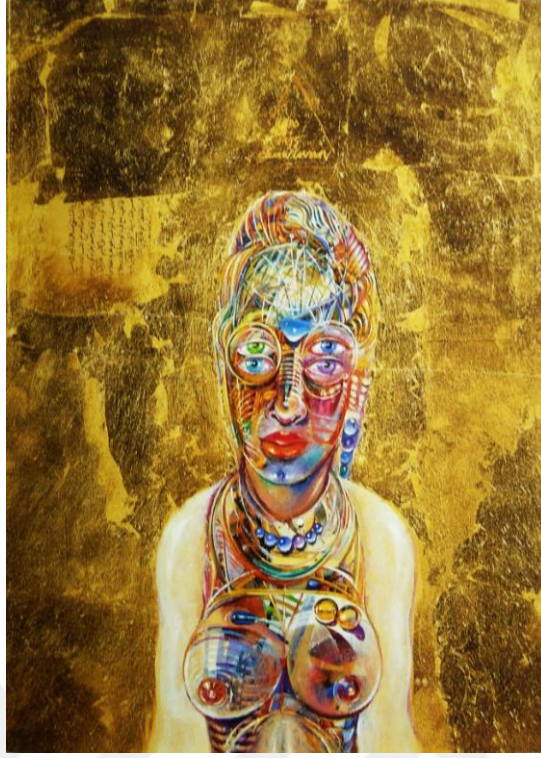
Resim 53: Ergin İnan, Psiko Portre, 1980, Ahşap üzerine kolaj ve yağlıboya, 40x50cm.

(Kaynak : Giray, 2001; 55)

“Ergin İnan ayrıntıda aradığı farklılıkları, böcek figürlerinin neredeyse portre duyarlığına koşut aktarımında yakalayacaktır. Sanat üretimine katılan böcekler üzerinde yarattığı fantezilerle karşıtlanan düşsellik sanatçının anlatımını gerçek ötesinin keskin çizgisine ulaştırır. Üretilen resimlerde bu sınır zorlanmaz ve İnan biçiminin özgünlüğü başatlık kazanır.”¹²¹

Sanatçının resimlerinde kullandığı yazılar kimi zaman Osmanlıca, Arapça, İngilizce ya da herhangi bir dildir. Bu yazılar resmin üzerine kimi zaman elle kimi zamanda kolaj tekniğiyle yapıştırılmıştır. Bu yazılar, özellikle kolaj tekniğiyle resim üzerinde oluşturulmuş ve eski kitap sayfalarına gönderme yapan yazılar, bilinmezliğe ya da tabulara karşı alınmış bir tavidir (*Resim 54*).

¹²¹ . Giray, a. g. e. , s. 220.



Resim 54, Ergin İnan, Şekillere Büründü, 1993, Ahşap üzerine yağlıboya, 40x50cm.
(Kaynak : Giray, 2001; 91)

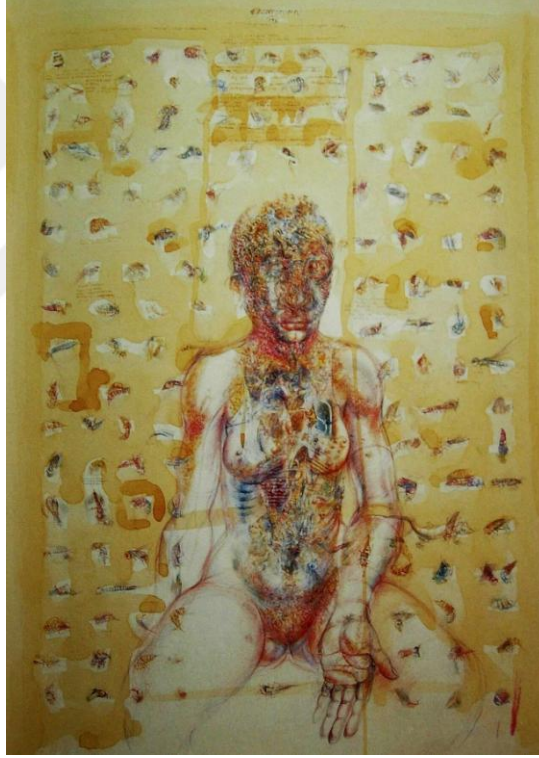
“İnan’ın söylemi gelenekselliğin söylemi olmaktan çok uzaktır. Onun yaklaşımı biçimsel değerlerin arasında anlamı anlaşıl/ a/ mayan yazıların, simgelerin yeni işlevler içinde yeni anlamlar kazanmasıdır. Okunamayan, en azından sanatçının kendisi tarafından okunması olanaksız olan yazıların tasarıma başat olduğu tasarımlarda, tılsımlar ve mühürler de yer almaktadır. Bu gizemli simgesel dünyanın içine İnan Almanca ve Türkçe satırlar katmakta, el yazısıyla gerçekleştirilen bu yazılar da okun/ a/ mazlığın gizemine katılmaktadır. Burada İnan tabularla yüz yüze gelmektedir. Oku/ ya/ madığı eski kitapların inancın sınırları içinde olup olmaması sanatçının üretimine kattığı sorunlar arasında hiçbir şekilde yer almamasına karşın, sıkıntılı bir sorunun yaşanmasına neden olacaktır.”¹²²

Bu arada sanatçının ne Osmanlıca ne de Arapça dillerinden hiçbirini bilmediğini belirtmek gerekiyor. Bu nedenle sanatçının bu yazıları bilinmezliğin ve tabunun birer simgeleri olarak kullandığı daha da açıklığa kavuşuyor.

¹²² . Giray, a. g. e. , s. 194.

“Önce sevgiyle başlıyorsunuz. Sonra bir de bakıyorsunuz kendi kültürünüzden yola çıkmışsınız. Ben batıyla doğu arasındaki elementlerden yola çıkarak, batı kültürü almış bir sanatçı olarak belli bir tavır içinde eserlerimi ortaya koyuyorum. Eski yazılı sayfaların dizilişlerindeki, kullandıkları kağıtların eskiliğindeki, dokusundaki, rengindeki tatlar beni çekiyor. İçindeki yazıların bence önemi yok. Zaten ben Arapça ve Osmanlıca’da bilmiyorum.”¹²³

Yıpranmış ve üzerinde eski yazıların bulunduğu kağıt ya da kağıtlar üzerinde böcekler ve önde cinsel kimlikleri sadece vücutlarından anlaşılan figürler. Bunların bir aradalıkları, kendisine olağandışı ilgi ve önemin yüklendiği bu oranda da yerli yersiz ya da yalan yanlış bir şekilde uzaklaşılan ya da uzaklaştırılan cinsel kimliğin bu oranda da aslında olağan olduğu böcek simgesiyle vurgulanıyor (*Resim 55*).



Resim 55: Ergin İnan, Psiko Portre, 1981, Kağıt üzerine renkli boya, 42x58cm.

(Kaynak : Giray, 2001; 63)

Cinsel kimlik de aynen böceklerde olduğu gibi üzeri örtülen ve görmezlikten gelinen, tahrip edilen kavramlar olarak izleyiciye gönderiliyor. Kimi zaman bunlar

¹²³ . Giray, a. g. e. , s. 194.

birbirleriyle yer değiştiriyor ve böcekler bazen de figürlerin içine giriyor. Bunlar aynı yüzeyde ve düşsel ortamda yer alıyorlar. Bazende de dünya ve insan böceklerin gözünde karşımıza çıkar. Çünkü bu ortamlar dış gerçeklikle bağdaşmayan dış gerçeklikle bir bağı olmayan ortamlardır (*Resim 56*).



Resim 56: Ergin İnan, Gönlüme Kondu, 1987, El yapımı kağıt üzerine yağlıboya, 80x110cm.

(Kaynak : Giray, 2001; 145)

Renkler ise resmin biçimsel yapısıyla uyumlu, saf ve kimi zamanda altın renginin de kullanıldığı akışkan, birbirinin içinde erir, katmanlı ve saydam biçimde kimi zaman da fırça izinin ne çıkarır biçimde kullanılmıştır. Renk alanlarının birbirinin içine aktığı ya da girdiği, resme konu olan nesnelere de içine aldığı durumlarda tam bir düşsel ortam yaratılmıştır (*Resim 57*).

“İnan resimleri hakkında bir incelemeye ynelinince; fantastik, metafizik ve gerçeküstü değerleri bileşkesine alan soyutlamalara dayalı yorumlarla, varoluşla yok oluş arasında geçen gerçekliği irdeleyen yapıtlarla yüz yüze kalınır. Bir serinin örnekleri olarak oğalurlar ve öznel deformasyonlarla yeniden biçimlendirilerek

resimsel anlatımlara evrilirler. İnsan/ böcek dünyasının fantastik yorumlarının, usa dayalı somut değerler üzerinde kurulu olduğu gerçeği bu resimlerde belirmeye başlar. Bu araştırının kaynakları olan yapıtların arasında dolaşmak, ayrımlı türlerine ve malzemelerine karşın insan bilinç ve eyleminin tek tek karşılığı olan ortak edimlerin İnan'ın düşünce alanı ve sanatında çözümlendiğini kanıtlar. Ayrımlı konular ve ayrımlı malzemelerin İnan biçimini besleyen değerler olduğu ve sanat anlayışını pekiştiren örneklerin üretilmesine yol açtığı gerçeğiyle belirginlik kazanır.”¹²⁴



Resim 57: Ergin İnan, Binbir Böcek 2, 1996, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 50x50cm.

(Kaynak : Giray, 2001; 239)

Manzara resimlerinde, resmin yapıldığı alan açısından gökyüzüne karadan daha çok yer veren ilk ressamlar Kuzey Avrupa kökenlidir. Bu resimlerde gökyüzü üçte ikiye yakın bir yer kaplamaktadır. Gökyüzünün ağırlıklı olarak alabildiğine yalın bir biçimde uzanması, doğaldır ki izleyeni de o oranda alabildiğine derinliğe

¹²⁴ . Giray, a. g. e. , s. 317.

götürmektedir. Bu sanatçılar sıradan bir görünümün nasıl bir resimsel nitelik kazanabileceğini, hiçbir gösterişe kaçmadan ortaya koyabilmişlerdir. Sembolleştirme açısından doğa, yönetim biçimlerinden siyasi görüşlere kadar, çok çeşitli anlamlara gönderme yapmıştır.

“İmparatorluk manzaraları bir diğer temayı, yoksun kalma temasını da çağırıştır. Örneğin Amerikan manzara resimlerinde figürlerin bulunmamasının “Avrupa’da olduğundan daha fazla anlam taşıdığı” söylenmiştir. Yeni Zelanda örnek alınır, “boş bir kır manzarasının betimlenmesi... tamamen resimsel veya estetik bir ifade gibi görülemez” fikri öne sürülmüştür. Sanatçı bilerek ya da bilmeyerek, sanki “el değmemiş topraklar” fikrini ya da Avustralya ve Kuzey Amerika gibi Yeni Zelanda’nın da “sahipsiz toprak” olduğu yolundaki yasal öğretiyi ortaya sermesine aborijinleri silmiştir. Bu şekilde beyaz yerleşimcilerin konumu meşru kılınmıştır. Resmin belgelediği şey “sömürgeci bakış” olarak adlandırabileceğimiz olgudur.”¹²⁵

Manzara resimlerinin siyasi göndermeler yapabildiği ama aslında manzara resimlerinin mesaj kaygısından öte estetik kaygılar taşıdığı da gerçektir. Bir diğer ifadeyle bir manzara resmiyle karşılaşıldığında, izleyici açısından durum estetik duyumsamayla ilintilidir. Doğal olarak bu, daha çok retinal anlamda manzara resimleri için geçerlidir. Ekrem Kahraman(d. 1948)’ın manzaraları iki farklı biçimde gözlenebilir. İlki insanlı daha sonra da insansız manzaralar. İnsanın olduğu doğa görünümleri, tarihsel olarak sanatçının resimleri sıralandığında, ilkin pamuk toplayan ya da tarlada çalışan ve konaklayan insanların görünümelerini yansıtır. Yine bu resimlerde gökyüzüne büyük yer ayrılmıştır. Gökyüzü burada yaşanan insan gerçekliğine doğanın vurgusunu yapar. Yani ifadeyi güçlendirici bir etkisi söz konusudur. İnsanlı doğa görünümünün ilerleyen diğer çalışmalarında, gökyüzü bu kez yerde yaşanan çalışma ritmine eşlik ederek bu yaşamın ritmini, yoğunluğunu ve güçlüğünü belki de şiirsel demek doğru olacak şiirsel biçimde vurgular. Bu çalışmalar, artık sanatçının imgeleminin de bu resimlere katıldığına işaretidir (*Resim* 58).

“Bakıyor, görüyor ve gözlerinin retinasına yansıyan doğa görüntülerini, aynı zamanda düşünsel bir mekanizmayı harekete getirecek uyarı nedenleri sayıyorlardı.

¹²⁵ . Peter Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, (Çev. Z. Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 49.

Gözleriyle beyinsel algı güçleri arasındaki ilişki, görüntüyle onun eğretilmesi arasındaki ilişki gibiydi. Görüntü, her tür eğretilmeye açıldı ve ressam bu olanağı ele geçirdikten sonra, izleyici üzerinde bir düşlem (fantezi) egemenliği kurabilmekteydi.”¹²⁶



Resim 58: Ekrem Kahraman, 1983, Tuval üzerine yağlıboya, 90x110cm.

(**Kaynak :** Kaya Özsezgin, Ekrem Kahraman, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1991, s. 73)

Doğa görünümlerinin çağrışımsal niteliği, aynı zamanda fantezinin de gerek izleyici gerekse yapan sanatçı açısından kendiliğinden ortaya çıkması demektir. Doğa görünümleri ne kadar çağrışımsalsa fantezinin dozu da o oranda artar. Fantezinin yoğun olduğu resimler, imgelemin olaya o oranda yoğunlaştığı resimlerdir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının insansız doğa görünümleri, bunların insansızlaştığı andan itibaren fanteziye de açıldığı doğa görünümleridir. Yine gökyüzünün de ağırlıklı olarak yer alması bu duyguyu alabildiğince güçlendirir (*Resim 59*).

¹²⁶ . Kaya Özsezgin, Ekrem Kahraman, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1991, s. 9.



Resim 59: Ekrem Kahraman, 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65cm.
(Kaynak : Özsezgin, 1991; 177)

“Gerçekliğin katı sınırlarından kurtulmak ve düşlem dünyasının uçsuz bucaksız evrenine açılmak isteyenlerin ilk sığınağı, sınırsızlığı ve sonsuzluğu simgeleyen gökyüzüdür.”¹²⁷

Sanatçının resimleri her ne kadar insansız olsalar da, insanla ilgili her türlü işareti üzerlerinde taşırlar. Bu resimler tamamen insandan kopuk değildir. Tam aksine insanın işaretlerini bıraktığı ve belki de terk edip gittiği resimlerdir, bunlar. Daha farklı açıdan da insanın terk etmeyip izleme durumuna geçtiği kendine baktığı ya da içinde eridiği resimler de diyebiliriz. Bu duygu bile bu resimlerin ne kadar fantezi yüklü olduklarını açıklar (*Resim 60*).

“Bütün bu görüntü kombinezonları, eninde sonunda bir tek gerçeğe işaret eder, o da şudur: Doğa kaynaklı olsun olmasın, her imgenin temelinde bir “görme biçimi” saklıdır. Doğrudan doğruya sanatçının seçtiği, düzenlediği, tasarımı yaptığı bir Çukurova görüntüsü karşısındayız artık. Çukurova doğasının nesnel bir gerçeklik

¹²⁷ . Özsezgin, Ekrem Kahraman , s. 12.

olarak gözümüze yansıyacak görüntüsü değil, bir sanatçı imajinasyonuna konu olmuş görüntü biçimi ile yüz yüze bulunmaktayız. Resimdeki her imgenin, yeniden yaratılmış bir “biçim” olduğu gerçeğinden hareket edersek, Ekrem Kahraman’ın Çukurova doğasını konu aldığı, ama oradan kendine özgü bir Çukurova imgesi yarattığı resimlerinde, gerçekliğin ayrıntıları üzerine kurulu fantastik bir manzara(peyzaj) üretmiş olduğu sonucuna varırız.”¹²⁸



Resim 60: Ekrem Kahraman, 1988, Tuval üzerine yağlıboya, 60x80cm.

(Kaynak : Özsezgin, 1991; 119)

Sanatçının daha sonraki resimlerinde bu doğa görünülerinin içine, kuyruklu yıldız, göktaşları gibi bu dünyaya ait olmayan evreni simgeleyici işaretler katılır. Yine bu resimlerde yaşanan yerin ya da insanın metafizik yaklaşımlarının işaretleri de yer almaya devam eder. Bu doğaüstü işaretler, kimi zaman adak bez parçalarını ya da sökülmüş, eskimiş çadırları anımsatan uçşan renkli parçalar, çocukluğun sembolü balonlar, tek tük dal parçaları ya da ağaçlar ve devamlı esen bir rüzgar. Yer ve gök çizgisinin belirsizleşmesi, bulutların sabitlenmesi ve gölgelerinin ortaya

¹²⁸ . Özsezgin, Ekrem Kahraman, s. 15.

çıkması derinlik ve yüzeysellik kavramlarının birbirleriyle çatışmasına yol açar. Daha sonra antik uygarlıkları anımsatıcı dikili taşlar, hem yerde hem de gök de belirmeye başlar (Resim 61).



Resim 61: Ekrem Kahraman, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm.

(Kaynak : Özsezgin, 1991; 137)

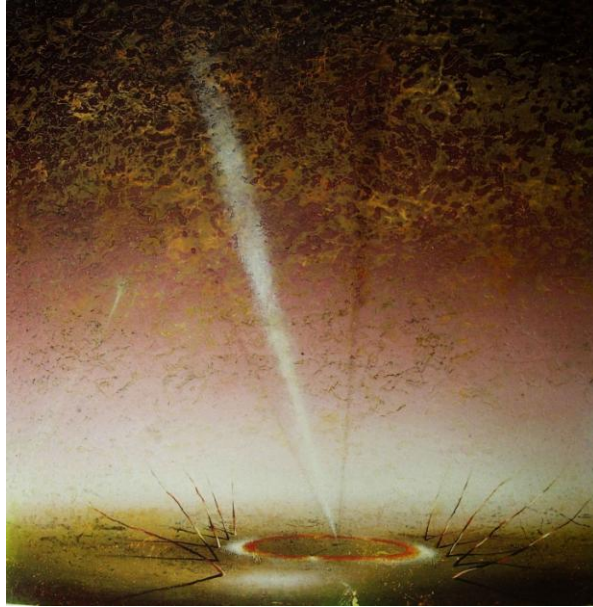
“Bize bir oluşumun grafiğini çizerken, Ekrem Kahraman, gerçek olanla gerçek-dışı'nın sınırları üzerinde gezinir, zaman zaman gerçekliğin alanına girer, zaman zaman da gerçek-dışı'nın alanına. Ama bunu bize doğrudan sezdirmez. Örneğin göktaşlarını buluta benzetir, toprak üzerindeki kalıntılarla doğa örtüsü arasında görüntüsel ilişki kurar.”¹²⁹

“Ekrem kahraman'ın uçsuz bucaksız boşluk içinde, gökyüzünde asılmış gibi duran göktaşları, arkalarına vuran gölgeleriyle somut birer cisim izlenimi verirler, ama aynı zamanda da bulutsu birer küme çağrışımı yaratırlar. Yani anlamsal açıdan bir çeşit ikileme (dualité) yol açarlar. Bir nesnenin, hem bulunduğu mekan nedeniyle, hem de bizzat kendisinin işaret ettiği kütleli yapısı nedeniyle, bu tür

¹²⁹ . Özsezgin, Ekrem Kahraman, s. 20.

ikileme yol açması, özellikle gerçeküstücü tekniğin kullandığı bir yöntemdir. Örneğin Max Ernst, “zihnin yetilerinin olabildiğince yoğunlaştırılması”ndan yana idi. Söz konusu olan dış dünyayı, herkesin gördüğü gibi görmek değil, onun aracılığıyla kendini okumaktır. Sanat, gerçeküstüçülere göre anlatılmaz olanın diliydi. Sanatçı bize her zaman yeni bir dünyanın görünümünü açılar. Doğadan yola çıktığı zaman bile, yaptığı bundan başka bir şey değildir. Gerçeküstücü ressam, “olağanüstü” ya da “harikulade”(merveilleux) olanı ele geçirmek için, “her şeyin her şeyle karşılaştırılabileceğini, her şeyin kendi yankısını, kendi usunu, kendi benzerini, kendi karşıtını, kendi oluşumunu her yerde bulabileceğini anlar. Evrensel uyum düşüncesinin bir sonucudur bu. Alışılmamışı, doğaüstünü kendine yakın kılmanın da yöntemidir aynı zamanda.”¹³⁰

Sanatçının kullandığı renkler de bu düşsel ve fantastik doğa manzaralarının kendi iç mantığına uygun düşecek biçimde gerçekçidir. Aynı gerçeküstücüler de olduğu gibi resimleme biçimi de daha çok geleneksel resme yakındır. Bunların ışığında Ekrem kahraman, daha çok düşsel ortamın yaratılabileceği boşlukların egemen olduğu ve şaşırtıcı biçimde olağan olmayan nesnelere bu ortamda yer alabildiği doğaüstü manzaralar ortaya koymaktadır (Resim 62).



Resim 62: Ekrem Kahraman, 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 65x73cm.
(Kaynak : Özsegin, 1991; 169)

¹³⁰ . Özsegin, Ekrem Kahraman, s. 22.

Fantastik görüntülerin uzam ve zaman kavramlarını dışlaması, görüntünün kendini olduğu yere sabitlemesine ve yorum alanını, kararsızlık sürecinin boyutu oranında açmasına neden olur. Bu aynı zamanda görüntünün dışsal gerçeklik açısından kendini yitirmesine, yani madde ve ruh parçalanmasına neden olur.

*“Herhangi bir görüntünün bağlamından kopması, giderek belgelenmemiş bir zamanın tutanağı olarak, o anı kışkırtıcı hale getirir; mesaj yalnız kendi varlığını imlemektedir çünkü. Ayrıca, tüm olası yan anlamlarını iptal eden görüntü, zamanın yanı sıra mekanı da dışlamasından ötürü, mihlandığı noktadaki mevcudiyetini sürekli şifrelenerek sürdürür; orada öylece duran, bizim için, olsa olsa bir spekülasyon konusudur artık- ya da, görmenin bakmaya yenik düştüğü tahayyül temrini.”*¹³¹

Ergüven’in burada söz ettiği, geçmiş belgelenen ve onun görselleştirilmesine çalışılan hazır görsel malzemelerdir. Bu tür hazır görsel malzemeleri yani fotoğrafı resimlerinde kullanan sanatçı Alp Tamer Ulukılıç (d. 1957)’dir. Sanatçı bağlamından koparılmış bu eski fotoğrafları resimlerinde kullanmaktadır. Bu fotoğrafların kullanımının kararı bile, sonucunun kestirilemez yoğunluktaki bir serüvenin başlangıcına karşılık gelecektir. Buradaki imgeler, imgenin kaynağının bilinemez oluşunun yarattığı tedirginlik, sanatçının ve fotoğrafın karşılıklı imgelerinin birbirini kestiği, düşsel, fantastik evreni betimlemeye başlayacaktır (*Resim 63*).

*“Ulukılıç, söz konusu katalogda vurguladığı üzere, bir kareye hapsedilmiş anlık görüntüleri sorgulayabilmek için, fotoğraflardan kalan parmak izlerinin peşine düşmüştür; ancak, böyle bir kovalamacadan salt bilinç niteliğiyle sonuç almanın mümkün olmadığını önce o bilmektedir- sezgi, daha doğrusu cognitio sensitiva, giderek tinsel yaratım sürecine dönüşen kurgunun onsuz olmaz koşuludur çünkü.”*¹³²

Sezgi yoğunluğunun görsel bir tasarım süreci olarak kendini kabullendirmesi, beraberinde farklı algılama çeşitliliğini de getirmesi beklenir. Bu doğrultuda bu sezgi bir yerde içe bakışın uzantısı olarak kendini bilinçaltı uyararı olarak ortaya koyacaktır. Bu sezgiyi koşullandıranın, geçmiş özlemi ya da bugünden kaçış olması bu uyararın ortaya çıkışını etkilemeyecektir. Konu fotoğrafın ortaya koyduğu imgenin bugüne dönük karşılığıyla hesaplaşma olsa bile bu iç yaşantı eşliğinde gerçekleşecektir.

¹³¹ . Mehmet Ergüven, Alp Tamer Ulukılıç, Bilim Sanat Galerisi , İstanbul, 1996, s. 8.

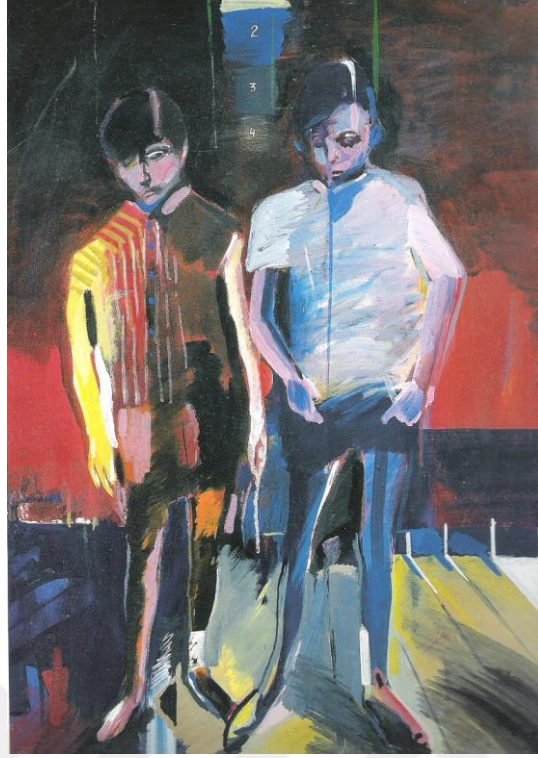
¹³² . y. a. g. e. , s. 10.



Resim 63: Alp Tamer Ulukılıç, Bir Gazete Haberine,1990,Tuval üzerine akrilik, 100x120cm.

(Kaynak : Mehmet Ergüven, Alp Tamer Ulukılıç, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1996, s. 18.)

Sanatçının figürle hesaplaştığı ve ifadeyi aradığı resimleri de vardır (*Resim 64*). Bunun yanında resimlerinin büyük bir bölümünde, resmin ortaya çıkardığı havaya ters, onlarla kapladığı yer ve çevrelenmeleri açısından kullandığı semboller ayrıksıdır. Onları resmin diğer elemanlarıyla bağdaştırmak, gerçekliğin o havaya dönüştürülmesine bağlıdır. Çünkü mevcut olanaklarla onlara yaklaşmak ve açıklayabilmek neredeyse olanaksızdır. Her düşsel ve fantastik resimde olduğu gibi bu resimler kendisinin olduğu kadar bizimde gerçekliğimize dönük kuşkularımızı kışkırtmaktadır. Onlara bir öykü yüklemek de resmin genel kurgusunu alaşağı etmek demektir. Bu nedenledir ki öykünün kurulamadığı bir yapıtta, yapıta düşle ya da fanteziyle ulaşılmaya çalışılır. Bunu destekleyecek tüm imgerlerde zaten sanatçının resimlerinde vardır. Burada fotoğrafın resim için ana malzeme olarak seçilmesi, içsel yapının karşılığını bulabilmek için fotoğrafa yönelmesi ve kendini fotoğrafla eş değer düzeyde ortaya koyarak belki de bir insanlık durumuna bürünmesidir.



Resim 64: Alp Tamer Ulukılıç, İki Çocuk, 1987, Tuval üzerine akrilik, 100x70cm.
(Kaynak : Ergüven, 1996; 40)

“Ulukılıç için bu doyumsuzluğun yegane panzehiri, fotoğrafik imgeye fırça ve boya ile müdahale etmektir. Sabit görüntüde kıskırtıcı olan şey, kendisini çevreleyen boşluğun sürekli bir beklenti içinde olmasıdır; ve bu, özü gereği, “korkudan şiddete, acıdan coşkuya dek temel yaşantı içerikleriyle sınırlı duygulanımlar”a teslim edilmeyi öngörür- ayrıntıya dönüşen, yaşantı içeriğine göre oluşacak yeni bütünün hammaddesidir.”¹³³

Sanatçının bu resimler dışında, iklim resimleri olarak adlandırdığı, geniş bir doğa görünümünün merkezinde figürlerin yer aldığı resimleri vardır (Resim 65) . Bu resimler, hüzne, yalnızlığa bağlı olarak tekinsizliğin kendini gösterdiği resimlerdir. Bu resimler, incelendiğinde, olağan olmayan biçimde, neredeyse sonsuzluğa yaslanmış bir mekânda başkalarının olmadığı figür ya da figür grupları görülür. Bu figür ve figür gruplarının büyük bölümünde, bunlara bir köpek eşlik eder. Köpek çoğu kez bu figürlerin uzağındadır. Ya kendi kendine oynar ya da bu figürlere bekçilik ediyormuş, etrafı gözetliyormuş gibi bir konumda durur. Bu figür grupları

¹³³ . Ergüven, a. g. e. , s. 44.

aile özelliği taşımaktadır. Resimlerdeki duruşları, onların korunması, sakınılası aileler olduğunu göstermektedir. Bu aileleri sadece köpek korumaktadır ama köpeğin bu korumayı üstlenebilecek, fiziksel özellikleri yoktur. İşte bu noktada tedirginlik en yüksek düzeye çıkar ve onların orada korumasız oldukları gerekçesiyle korku duymaya başlarız. Bu korkuya -bu resimler zaten baştanbaşa figürlerin biçimlenişi nedeniyle ortaya hüzün salmaktadırlar- hüzün eşlik etmektedir.



Resim 65: Alp Tamer Ulukılıç, Aile, 1994, Tuval üzerine akrilik, 65x80cm.

(Kaynak : Ergüven, 1996; 109)

Bu resimlerin bir bölümünde dolunay ve türlü nesnelere görülür. Bu resimler de ufuk çizgisi, sonsuzluk kavramının varlığını doğrular biçimde, gökyüzüne büyük alan bırakarak aşağı çekilmiştir. Yaratılan boşluklar ve kimi zaman ortama uymayan konumlardaki figürler, buradaki boşluğun yarattığı yitme duygusuyla karşıt biçimde yer almışlardır (*Resim 66*). Her figür kendi içine kapanıp, kendi iç dünyasını yaşamaktadır. Resimdeki her durumun ve nesnenin dış dünya gerçekliğiyle bağlantısı vardır. Ama bu bağlantı ve birbirleriyle olabilirliği oranında da dış gerçeklikten sıyrılmış, kendi gerçekliğini yaratmıştır.



Resim 66: Alp Tamer Ulukılıç, Egemenlik Alanı ve Kayıp, 1995, Tuval üzerine akrilik, 50x60cm.

(Kaynak : Ergüven, 1996; 191)

“Örneğin, İklim resimleri’ni(coğrafya) ele alalım. İlk bakışta doğanın ön plana çıkmasıyla dikkati çeken bu çalışmalar, gerçekte organik bir gelişim sürecinin yeni halkasıdır yalnızca. Nitekim, fotoğraftan başlayıp, bitimsiz ürpertinin eşiğindeki dünya sancısı’na kadar Ulukılıç’ın varoluşunu yönlendiren hemen her şey yine gündemdedir burada: “Yalnız insanların fotoğrafları azdır; az ve silik anı çoğaltmadıkları içindir bu – kendi hikayeleri. Oysa ben, gelecekte bana ait fotoğraflar istiyorum artık! Geçmişte ötekilerin kenarında, köşesinde, kıyısında durduğum fotoğraflar yerine, merkezinde kendim olan duruşumu(kimlik, aidiyet, siyasa...), kendimin belirlediği dahası geri planını okuyabildiğim fotoğraflarım...”¹³⁴

Fotoğraf burada, sanatçının iç gerçekliğine neden oluşturacak ve meşrulaştıracak biçimde, yeniden yaratılarak kullanılmıştır. Fotoğraf burada geçmişin derinliklerine merdiven dayamakta ve bilinçaltını uyarmaktadır. Çünkü

¹³⁴ . Ergüven, a. g. e. , s. 108.

geçmişin bilerek ya da bilmeyerek kırıntıları oradadır ve uyarılmayı beklemektedir. Doğal olarak, gösteren ile gösterilen arasındaki gösterge kendisini dışsal gerçeklikle de beslemiş ve devamlı olarak içine kapanmamış olan sanatçının tahayyül gücüdür. Bu nedendir ki bu resimler bize yakındır ve bizim düşlem gücümüzü de beslemektedir. Her birey kendi dışsal gerçekliğinin kendini dönüştürdüğü içsel yaşantılar doğrultusunda yaşamı kavrar ve anlamlandırır.

Fantastik yapının dış dünya gerçekliğinin yasalarına bağlı bireysellikle oluşmuş bir kişiliğin, doğal olmayan ya da doğal yollarla açıklanamayan bir olay karşısında yaşadığı bir kararsızlık durumu olduğunu biliyoruz. Bu kararsızlık süreci, karşılaşılan olayın gerçek ya da gerçek dışı alana doğru yönelmeye başladığında sona erer.

*“Görülenin kandırmaca ya da algılama hatası olup olmadığı konusunda duraksanır. Bir başka deyişle, algılanabilir olayları nasıl yorumlamak gerektiği konusunda kuşku duyulur. Bir başka fantastik türü daha vardır, gerçek ile düşsel arasında duyulan kararsızlığa dayanır. İlk durumda olayların meydana gelmesinden değil, onları anlayıp anlamadığımızdan kuşku duyarız. İkinci durumda ise algıladığımızı sandığımız şeyin gerçekte düşgücümüzün ürünü olup olmadığından kuşku duyarız.”*¹³⁵

Tekinsizlik, doğaüstü ve olağanüstü kavramları da fantastiğin kesişme noktalarında yer alır ve bunlarda fantastiğin koşullarını oluşturur. Mustafa Horasan(d. 1965)'in resimleri bu kavramları üzerinde taşır. Sanatçının resimleri yukarıda söz konusu ettiğimiz kavramların içerisine izleyeni tutsak ve kararsızlık süreci sürekli kendini tekrar eder. Bizim bu kararsızlık sürecine verdiğimiz tepki, resimdeki tanınabilir nesnelere varlığı tarafından sağlanır (*Resim 67*). Resmi incelemeye başladığımızda, karşımızda bir sahnenin varlığını duyumsarız. Burasının bir sahne olduğunu figürlerin buldukları, kırmızı alandan anlıyoruz. Bu düşüncemizi doğrularcasına dış gerçeklikte karşılığı olmayan iki figür, duruş ve konumlarıyla kurmaca bir ortamdalar. Kurmaca fikrini destekleyen geri plandaki sütunlu kemerin doğa yasalarına uymayan davranışı ve bakış noktasını kuşatması. Ayrıca bunun bir su kemeri olduğu da yansımalara karşın yine de kuşkuludur. İki figür, aynı dekor gibi alışık olmadığımız biçimde hareket etmektedir. Bu onların

¹³⁵ . Todorov, a. g. e. , s. 42.

insan mı ya da insana benzeyen yaratıklar mı olduğu konusunda karar vermemizi güçleştirmektedir.



Resim 67: Mustafa Horasan, Adsız, 1993, Tuval üzerine karışık teknik, 130x150cm.

(Kaynak : Kemal İskender, Beş Soruda Çağdaş Türk Sanatının Sorunları, Türkiye’de Sanat, Kasım/Aralık 1995, Sayı: 21, s. 18)

Doğal olarak bu uzam ve zaman yaşanan uzam ve zaman değildir. Figürlerde aynı kurala uyarak, bu görünen dünyanın sanatçının kendine dönüştürdüğü, kendinin bir parçası olup olmadığı konusunda da bize ipucu vermez. Figürlerin giysileri ve onları çevreleyen dünya bütüncül bir eylem şeması sunmaktadır. Burada her şey bizim bildik dünyamıza ait değildir. Ama bu görünen şema, sütunların alt bölümlerinin görünerek sanki sütunlar tam da kenarda düşmekle düşmemek arasında ya da bizim kararsız kaldığımız suyun akarak sütunları sürüklediği, figürlerin maskeye benzer yüzleri nedeniyle ne olduklarına bir türlü karar veremeyişimiz gibi şeyler, tedirginliğimizi artırmakta ve korkuya neden olmaktadır. Çünkü bizim doğal yaşama uyum sağlamamızı sağlayan iç dengemizi riske atmaktadır.

“Horasan’ın resimleri, kurgusal bir podyumda sahnelenen bu sürgündür çoğunlukla; figür ise bu kasvetli ortam için sadece taşıyıcı bir zemindir; aracılık ettikleri şey çoktan kendilerini aşmıştır. Öte yandan, bedensel özürlü bu yaratıklar ile ne dereceye kadar aynı türü paylaştığımız sorusuna bir türlü doyurucu yanıt veremeyiz; çünkü kendilerini aşan bir gerçekliği temsil eden insansı olabilecekleri kaygısı sürekli zihnimizi kurcalamaktadır; canlı bile olsa, çoğunun gizli podyumda bir atlıkarınca figüründen farkı yoktur. Şenlik, acı ve maskaralardan oluşan karmakarışık bir dünya bize sunulmuştur bize. Ne var ki, anlam/landırmanın yaslanacağı zeminde ortaya çıkan bu belirsizlik, sonuçta salt sentaksın dolduracağı boşluğun güvencesidir aynı zamanda. Tüm çarpıcılığına karşın Horasan’da görünen (algıya açık) figürün aradan çekilerek, yerini sentaktik ilişkilere bırakma eğilimi çok daha ağır basmaktadır- figür, aracılığı ile varolduğu malzemeyi (renk) yaşantı içeriğinin aktarılması hizmetine vermiştir.”¹³⁶

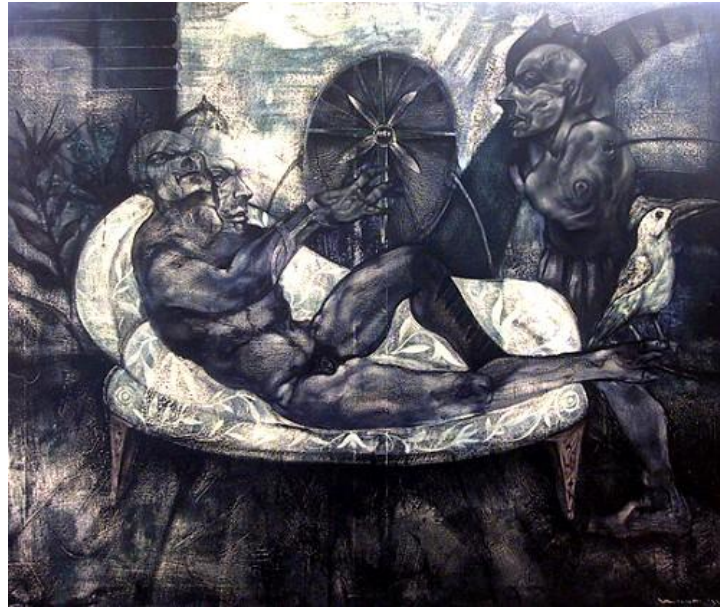
Sanatçının resimlerinde görülen figürlerin yapısal özellikleri orantısızdır ve bu nedenle bu figürler yaşamlarını sürdürebilecek fiziksel yeterlikten yoksundur. Aslında bu resmin geneline egemendir ve tüm bu olup bitenlerin güncel yaşamla hiçbir ilgisi yoktur. Figürleri birbirlerine bağlayan sahne ve diğer figürün elindeki yulardır. Bunun dışında figürlerin birbirleriyle bağlantısını sağlayacak herhangi bir iletişim biçimine yer verilmemiştir. Giysilerin zırha benzeyerek vücudun tümünü kaplaması hatta yüzlerin maskelenmesi figürlerin birbirleriyle olan iletişim noksanlığının göstergesidir. Ergüven, maskeyi iki temel işlevin belirlediğini söyleyerek; ilk işlevin ilk insanda gördüğümüz biçimiyle, bir kimlikten başka bir kimliğe geçişin sembolü durumundadır.

“Öbür tarafta ise bir gizle/n/me aracıdır maske; bir şeye benziyor olmanın amacı, özünde gerçek kimliğin saklanmasına yöneliktir, yani dissimulatio, artniyetli kişilerin beklentileri için gizli bir potansiyel güçtür son tahlilde. Bu ikinci işleviyle maske, insanlık tarihinin belli bir aşamasında ortaya çıkmıştır doğal olarak; günümüzde terör eylemlerinin simgesi haline gelen maskeli yüz, bu yöndeki gelişmenin doruk noktasıdır hiç şüphesiz. Öte yandan, dissimulatio konumundaki maske, taşıyıcısının niyetine koşut olarak cinsel kimliği de ele verir. Buna göre, tedhiş, olaylarının dışta kalması koşuluyla,

¹³⁶ . Mehmet Ergüven, Sırdaş Görüntüler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 340.

davetkar tavrın ön plana geçtiği işlev daha ziyade kadına mahsus olanı imlerken saldırganlığın ağır bastığı durumda hep erkek çıkar karşımıza. Cinsel rol paylaşımında karşılaştığımız geleneksel edilgin/etkin ayrımı, gizlenme amacını taşıyan maskede de yürürlüktedir kısacası; zira birinde cezp, ötekinde ise fetih beklentisi söz konusudur genellikle.”¹³⁷

Burada cinsel kimliğe ait bir işarette yoktur. Bizler figürlerin cinsel kimliğine dair bir karar veremeyiz. Aslında yukarıda maske kavramında da söz edildiği üzere, sadece figürler değil, resim de tümüyle maskelenmiştir. Bu da resimde görülen tiyatral havanın, figürleri işlediğinin, figürlerin davranışlarının normatif ölçeklerde seyretmediği duygusunun resmi yapan özneyi tehdit ettiğinin göstergesidir. Çünkü burada gerçekleşen her şey, altında başka bir özne gerçekliğini kendine dönüştürmektedir. O da gerçek, düş ve fantezi arasında sıkışıp kalmış ve kendini güvence altına almak için ötelemeye çalışan, kendini dışlaştırarak bizle beraber kendine bakan korku duygusudur. Sanatçının maskelenmiş figürlerinin yer aldığı resimlerinin yanında yeni tarihli rengi sınırlanmış ve bedenlerin öne çıktığı resimleri de vardır (*Resim 68*).



Resim 68: Mustafa Horasan, Tuval üzerine yağlıboya, 125x150cm.

(Kaynak : http://lebriz.com/v3_artst/san_Info.aspx?sanID=440, 15.10.2005)

¹³⁷ . Ergüven, Sırdaş Görüntüler , s. 124.

Bu resimler de renk sınırlandırılarak neredeyse siyah beyaza indirgenmiş, böylece düşsel atmosfer, fanteziyi ayyuka çıkarmıştır. Burada belki figürlerde maske ve zırh yok, onların yerini karanlık ve çıplak kaslı vücutlar almıştır. Ortadaki figürün kanepeye oldukça erotik biçimde uzanışı, aynı gövdeden gövdeyle uyumsuz ikinci başın çıkışı ve ayakucundaki kuş gibi nesnelere, açıkça izleyeni cinselliğe kışkırtmaktadır. Burada yaşananlarda açıkça normal olmayan ya da alışık olunmayan göndermeler var. Daha önceki resme göre burada gösteren ile gösterilen arasındaki bağ daha dolaylıdır. Burada sanatçının cinsel fantezileri ile mi karşı karşıyayız?

“ Cinsel fantezilerin sakınımsız ve cesurane ifşası ile "haz günlüğü" ne dönüşen bu fotoğraf yorumu, çoğunun sıra dışı kişilere atfettiğimiz takıntılı sapkın cinselliğin, gerçekte ne dereceye kadar sadece onlara ait olduğu sorusunu gündeme getirmektedir hiç kuşkusuz. Buna göre, kadın ya da erkek, çıplak tenin izini süren sanatçının, büyük ölçüde öznel erotik fantezilerine bağımlı cinsel haz arayışından soyutlanarak, o vücutla kalıcı bir diyaloga girmesi mümkün müdür? ”¹³⁸

Bunu bizim söz konusu ettiğimiz resme uyarlıyorsak, sanatçının içine girmediği ve kendine dönüştürmediği böylesine dolaylı ve gönderili bir resmi ortaya koyması düşünülemez. Düşlerin ve fantezilerin hedeflerinin evrensel olduğu yorumlarının ise neredeyse sınırsız olduğu cinsellik konusuna yönelmesi, aslında bu konunun bir yerde başka bir konuma taşınarak meşrulaştırılmasıdır denebilir. Düşlerin tarih boyunca yorumlandıkları ve çeşitli istemlerin düşlerde kaldığı sürece, dinlerce hoşgörülendiği bilinmektedir.

“Yukarıda değindiğim Müslüman düş kitaplarında düşler üçe ayrılıyordu: Bunların ilki nefsin içinden kaynaklanıyordu ve yemek ya da seks gibi maddi arzular tarafından uyandırılıyordu; ikincisi şeytan tarafından gönderilenlerdi; üçüncülerse Allah'tan gelenlerdi ve bunları tanıması kolaydı, çünkü bunlar huzurlu düşlerdi ve sadece güzel, saygın olayları gösterirlerdi.”¹³⁹

Ama bunların fantezi boyutuna yükselmesi ve dışavurulması sakıncalıdır ve sanatçı açısından da risk taşımaktadır. Sadece düş değil tüm doyurulmamış istekler dediğimiz düş türleri, sanatın yakın ilgi alanı olmuş ve insanlığın bu ilginç ve o kadarda çeşitli ve karmaşık yapısı sürekli sanatta işlenmiştir.

¹³⁸ . Mehmet Ergüven, Pusudaki ten, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 149.

¹³⁹ . Pierre Sorlin, Düş Söylemleri, (Çev. S. Sertabiboğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 80.

SONUÇ

Dünyanın iki büyük savaş yaşaması, insanların bu dünyayı algılamaları sonucu elde ettikleri tavır ve davranışları dönüşüme uğratmıştır. Akılcılığa yaslanan bir dünya görüşü ve algılaması bu doğrultuda son dönemlerde yoğun olarak eleştirilmiştir. Yüceltilen bilim ve teknoloji artık sorgulanan ve sakınılan kavramlar haline gelmiştir. Çünkü, bugün yaşanan, kişisel yaşantımızı tehdit edici olaylar ve olgular akılcılığa yaslanan modernliğin ve onun sistematik kurumlarının ortaya çıkardığı sonuçlardır. Tehditlerin çevrelediği güvenlikten yoksun risk altındaki yaşam, sonuçta kendini içine kapanık ve yalıtılmış bireyleşme olarak göstermektedir. Toplumsal bilincin çözülmesi bireyin kendini popüler kültürün sanal aidiyetlerine bağlamaktadır. Bireyin özgürleşmesi, tek başına toplumsal bağlardan uzakta yeni bir yaşam biçimi olarak ortaya konmaktadır.

Halbuki, güven duygusu kişisel deneyimlerin bugüne uzantısının birbirleriyle örtüşme sonucu oluşurken, bugünkü güven duygusu dışarıdan eklemlenen bir takım tavır ve davranışlarla oluşturuluyor. Postmodern dünya görüşü tam da burada ortaya çıkarak her türden dünya kavrayışını bir potaya sığdırmaya çalışmaktadır. Yani her türden, insana ait nitelikler birbirlerine eklemlenmektedir. Bilginin ve olgunun tahakkümü sanatsal anlamda gerçeküstücülüğü ortaya çıkarmıştır. Gerçeküstücülük akla karşı gelerek aslında, bugün olumladığımız davranışları gündeme getiriyordu. Dışarı itilen insanı, geri içeri alarak, bugünkü anlamda aslında pek de olumlu olmasa da tutarlı bir bütün haline getirmeye çalışıyordu. Gerçeküstücülüğün akla olan karşı oluşu, onu dışlama anlamında değil, bilinç ve bilinçaltını bir araya getirme anlamındadır. Çünkü bu anlamda bilimsel bir bilgi olan psikanalizmi bu uğurda epeyce kullanmıştır. Ortaya koyduğu ve yarattığı bu tutarlı ve bütün insan görüntüsü nedeniyle bugün de farklı biçimlerle de olsa sürmekte olan en uzun soluklu sanatsal görüş olmuştur.

Türk resmi açısından batılı anlamda bir gerçeküstücü anlayıştan tam anlamıyla söz etmek pek olanaklı değildir. Batılı anlamda gerçeküstücülük, olaya yaklaşım biçimi olarak karşımıza olgucu bir karakterle ortaya çıkar. Gerçi sonuçları açısından da olguculukla karşı karşıya gelir. Bu olgucu yaklaşım biçimi, Türk sanatçıları tarafından ilgi görmemiştir. Ama buna karşın, bu yaklaşım biçimiyle yapıtlarını üretmiş Türk sanatçıları da vardır. Erol Akyavaş ve Yüksel Arslan'ın bu eğilimleri

yurtdışında sürdürdükleri görülmektedir. Erol Akyavaş'ın pek gündeme gelmeyen erotik ve cinsellik yüklü düşsel çalışmaları yurtdışında yapılmıştır. Erol Akyavaş Türkiye'ye döndüğünde, daha farklı yaklaşım ve içerikte resimler üretmiştir. Buna doğu-batı yaşam biçimlerinin sanatçının resimlerinde kendini farklı bir bakış açısıyla içe göndermelerle beslemesi de diyebiliriz. Bu nedenle Erol Akyavaş, Türk resminde gerçeküstücülüğün doğu-İslam kültür ve yaşam biçiminin ürettiği duyarlığın resimlere dönüşmesinin bir temsilcisi olarak kabul edilebilir.

1980'den sonra her türlü iletişim olanağının elde edilebildiği Türkiye'de dünyayla anlık iletişimin bir sonucu olarak postmodernlik tartışmaları başlamıştır. Batının yaşadığı sosyal, ekonomik ve kültürel sıkıntılar günü gününe Türkiye'de de etkisini göstermiştir. Her türlü İletişim yoğunlaşarak, bireyler üzerinde etkili olmakta ve geleneksel tavır ve davranışları değişime uğratmaktadır. Geçmişe ve çocukluğa duyulan özlemler gibi bugünden kaçma istekleri daha çok 1980'li yıllara özgü davranışlar olmaktadır. Batının yaşadığı yabancılaşma gibi, yerinden olma gibi kavramlar artık Türkiye'de de geçerli ve etkin kavramlardır. Güvenlik ve risk gibi kavramlarla kendini olduğu yerden söken ve kendine iliştiren birey içine de yabancılaşmıştır. Bu türden koşullandırmaların etkin olduğu sosyal ve kültürel yapı nihayetinde sanatı besleyecektir. Burada daha da ileri giderek düşlerin bile koşullandırmalarla biçimlendiği bir bireysel yaşam bu türden kaynak oluşturma da oldukça zengindir. Bu tür kendine, çevresine ve duyarlık isteyen tüm alanlara kapatan insan, artık sanatın da konudur. Çünkü sanat bir anlamda da karşı duruşu içermektedir.

Türk sanatının son dönemlerde düşsel ve fantastik resimlerle belirmeye başlaması, bu toplumsal ve kültürel yapının bu doğrultudaki sanatsal biçimlendirme isteklerini beslemesi ve kışkırtması olarak açıklanabilir. Her alanda insana özgü tavır ve davranış içeriklerinin boşaltıldığını, olağanlaştırıldığını ve üzerinde gereğinden fazla konuşularak popülerleştirildiğini görmekteyiz. Bunun sonucu olarak da karşımıza cinsler arasında her türden farkın yitip gittiği ucube yaratıklar çıkmaktadır. Yabancılaşma, günümüzde yüceltilen bir değer olmakta, toplumsal bağları silip atmakta ve boşlukta güçsüzleşmiş, her türden koşullandırmaya elverişli bir birey tipinin yolunu açmaktadır. Türk resmi bugün böyle bir geniş görünümün ona sağladığı elverişli ortamdan beslenmektedir. Çünkü Türk sanatçısının geleneksel ve

toplumsal bağlardan getirdiği ve doğu-İslam kültür ve yaşam biçiminin ürettiği değerlerle böyle bir olaya daha duyarlı bakacaktır ve bakmaktadır. Türk insanının, kişinin özel yaşamına ve cinselliğine mahrem duyarlığı ile yaklaşırken aslında onu özne boyutunda içselleştirmektedir. Bu, yukarıda da değindiğimiz gibi doğu- İslam kültür ve yaşam biçiminin ortaya çıkardığı ve giderek onu tasavvuf boyutunda da ortaya koyabildiği davranış biçimine dönüşür. Tasavvuf da insan Tanrı'ya ulaşabilmek için her türden güzele ya da bu dünyaya ilişkin isteklere boğun eğmeyerek denetimi elinde tutar, azmi öne çıkarır. Bu sonuçta Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan insanın aşkınlaştırılmasına değin sürer. Bu tür dünyayı algılama biçimi, günümüz insanına yabancıdır ve bu bir duyarlık sorunudur. Sanatçı kavramı ise tüm bu insansal tavır ve davranışlara müdahale eden ve onu kendine dönüştürmeyi gerektirecek duyarlığa ilişkin tüm donanımı üzerinde taşıyanı imler.

Düşlerin yapıları gereği, birbirinden kopuk parça parça bölümler halinde anımsandığıdır. Düşler tamamen kişisel sorunlardan oluşmadığı gibi yine tamamen dış uyaranlardan ve toplumsal ve kültürel değerlerden oluşmaz. Düşler bu nedenle çok çeşitlidir. Bu kopuk ve birbirleriyle ilgisiz ayrıntılar, beynin mantıksal işleyişine uymaz. Bu nedenle de anlatılması ya da betimlenmesi güçtür. Böyle bir düşünce anlatımı çabasının da araya, fanteziler, çağrışımlar, endişeler, korkular ve oto sansür gibi eğilimler devreye girer. Katıksız bir düşünce anlatımında ise gerçeküstücülerde olduğu çeşitli yöntemlerin izlenmesi gerekecektir. Türk resminde katıksız bir düşünce resmi yaratma eğilimi olmadığı için, Türk resmi daha çok düşsel ve fantastik türe doğru yönelmiştir. Özellikle bu yöndeki eğilim 1990'lardan sonra artmıştır. Resimlerde yer verilen temalar anlamında da cinsellik teması kimi sanatçılarca açıkça ortaya konmamış, üzeri örtülmüş ve aşkınlaştırılmıştır. Kimi sanatçılar ise cinsellik konusundaki çekingenliğin aşılması nedeniyle yapıtlarında cinselliğe dışarıdan bakabilecek biçimde yer vermektedir. Foucault'nun da belirttiği gibi bu tema doğu kültürlerinde ars erotica biçiminde ortaya konulmuştur. Cinsellikle ilgili bedenler ya da semboller hiçbir şekilde, cinsellik kavramını sömürmeye ve kışkırtmaya ya da onları alaşağı etmeye yönelik olarak gerçekleştirilmemiştir.

Türk resmi daha önce eğilmediği bir alanda kendini kendi biçim diliyle sınamakta, hesaplaşmakta ve geçmişten gelen doğu-İslam kültür yaşamının değer yargılarıyla bunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKAY, Ali., **Sanatın Ve Sosyolojinin Ruh Hali**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001
- ARSLAN, Yüksel., **Defterler**, Dost Yayınevi, Ankara, 1996
- BAUDELAIRE, Charles. , **Modern Hayatın Ressamları**, (Çev. A. Berktay), 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- BAUMAN, Zygmunt., **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000
- BERK, Nurullah ve Adnan TURANİ. , **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2**, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981
- BEST, Steven ve Douglas Kellner. , **Postmodern Teori**, (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- BOZKURT, Nejat. , **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2. Baskı, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995
- BRETON, André. , **Birinci Sürrealist Manifesto**, (Çev. Y. Seber Kafa), Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2003
- BURGER, Peter. , **Avangard Kuramı**, (Çev. E. Özbek), 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- BURKE, Peter. , **Tarihin Görgü Tanıkları**, (Çev. Z. Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003
- ÇAVDAR, Tefik. , **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1950–1995**, 2.baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2000
- DALI, Salvador. , **Bir Dahinin Güncesi**, (Çev. S. Aközlü), 3. baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2002
- ERGÜVEN, Mehmet. , **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Galerisi , İstanbul, 1996
- ERGÜVEN, Mehmet. , **Pusudaki ten**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998
- ERGÜVEN, Mehmet. , **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- FISCHER, Ernest. , **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. C. Çapan), 8. baskı, Payel Yayınları, İstanbul, 1995
- FOUCAULT, Michel. , **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev. S. Hilav), 3.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

- FOUCAULT, Michel. , **Cinselliğin Tarihi**, (Çev. H. U. Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003
- FREUD, Sigmund. , **Düşlerin Yorumu II**, (Çev. E. Kapkın), 2. baskı, Payel Yayınları, İstanbul, 1996
- FREUD, Sigmund. , **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, (Çev. K. Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- GENÇ, Adem. , **Dada**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İzmir, 1983
- GIDDENS, Anthony. , **Modernliğin Sonuçları**, (Çev. E. Kuşdil), 2. baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- GIRAY, Kıymet. , **Ergin İnan**, Türkiye İş bankası Yayınları, İstanbul, 2001
- HARVEY, David. , **Postmodernliğin Durumu**, 3.Baskı, (Çev. S. Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- İPŞİROĞLU, Mahzar Ş. , **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005
- İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI. , **Erol Akyavaş** , 1. Cilt, İstanbul: 2000
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. , **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Yayınevi, İstanbul, 2005
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, , **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**, Agora Yayınevi, İstanbul, 2003
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. , **Kültür Tarihi Affetmez**, Agora Yayınevi, İstanbul, 2004
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. , **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002
- KARPAT, Kemal H., **Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm**, (Çev. A. Sönmez), İmge Kitabevi, Ankara, 2003
- KIRAY, Mübeccel. , **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, Bağlam Yayınları, istanbul, 1999
- ÖZSEZGİN, Kaya. , **Burhan Uygur**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
- ÖZSEZGİN, Kaya. , **Ekrem Kahraman**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1991

- ÖZSEZGİN, Kaya. , **Türk Plastik Sanatçıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
- PASSERON, René, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. S. Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- ROBINS, Kevin. , **İmaj**, (Çev. N. Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- SHINER, Larry. , **Sanatın İcadı**, (çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- SIMMEL, Georg. , **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
- SORLIN, Pierre. , **Düş Söylemleri**, (Çev. S. Sertabiboğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- TANSUĞ, Sezer. , **Türk resminde yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998
- TODOROV, Tzvetan. , **Fantastik**, (Çev. N. Öztokat), Metis Yayınevi, İstanbul, 2004
- TOMLINSON, John. , **Küreselleşme ve Kültür**, (Çev. A. Eken), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- TURAN, Şerafettin. , **Türk Kültür Tarihi**, 4. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002

Makaleler

- AKSOY, Alaettin. , “Alaettin Aksoy”, **Türkiye’de Sanat**, Ocak/Şubat, Sayı: 12
- BEYKAL, Canan. , “ Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı” , **Toplumbilim dergisi**, Sayı: 4, Haziran 1996
- DENEÇ, Erol. , “Fantastik Realizm”, **Türkiye’de Sanat**, sayı: 21, Kasım/ Aralık 1995
- FUCHS, Ernst. , “Erol Deneç”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 11, Mayıs/ Ağustos, 1993
- HENNING, Edward B., “Erol’un Sanatı”, **Erol Akyavaş**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000
- İNAL, Gülseli. , “Rüya Olarak Resim Komet”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 3, Mart/Nisan 1992
- İSKENDER, Kemal. , “Neden Türk Sanatında Pop Diye Bir Şey Hiç Olmadı?”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 27, Ocak/Şubat 1997

İSKENDER, Kemal. , “Beş Soruda Çağdaş Türk Sanatının Sorunları”, **Türkiye’de Sanat**, Kasım/Aralık 1995, Sayı: 21

KABAŞ, Özer. , “Türk Resminde Oto-Sansür”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 21, Kasım/Aralık 1995

MADRA, Beral. , “Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları**, 1. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000

MADRA, Beral. , “Günümüz Sanatı Modern ve postmodern üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi de Değil!”, **Toplumbilim dergisi**, Sayı: 4, Haziran 1996

ÖZSEZGİN, Kaya. , “Plastik Sanatlarda Sembolizm”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 195, 30 Temmuz 1976

SÖNMEZ, Demet. , “Evrenin Anlamına Açılan Kapılar”, **Erol Akyavaş**, 1. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000

TANSUĞ, Sezer. , “Yüksel Arslan”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 8, Mart/Nisan 1993

İnternet

<http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst40.html>, 25.03.2005

<http://www.tarihvakfi.org.tr/haberler/haberayrinti.asp?ID=267>, 30.06.2004

<http://www.antikas.com/content/auc03.asp>, 15. 10. 2005

ATAAY, Faruk. , “Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü”,

<http://praksis.fisek.com.tr/ataay01b.php>, 03. 03.2005

<http://www.atara.net/magritte/40s/memory.html>, 02.06.2005

<http://www.beatmuseum.org/duchamp/images/fountain.jpg>, 07.06.05

<http://www.bukowskis.se/cgibin/katget.cgi>, 28.05.2005

<http://cgfa.sunsite.dk/miro/p-miro14.htm>, 18.03.2005

ÇAVDAR, Tefik. , “1946-1980 Dönemi”, www.zmo.org.tr/etkinlikler/ktts02/07.pdf, 02.07.2004

<http://www.dali-gallery.com/html/galleries/painting07.htm>, 01.06.2005

http://www.dyosanat.com/dyo_resim_varismalari/galeri_detay.asp?id=91, 11.06.2005

<http://hermaphrodite.fr/article272>, 23.10.2004

http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngarticleid=764, 10.03.2005.

http://www.insecula.com/us/oeuvre/photo_ME0000088745.html, 10.05.200

ÖZDEMİR, Banu. , “Hayalgücünün Başıboşluğu”,

<http://www.milliyet.com.tr/1998/01/11/sanat/bas.html>, 11.05.2005.

<http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/artists.asp>, 08.05.2005

SAMURÇAY, Neriman. , “Utku Varlık’ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği”,

[http://www.lebriz.com/\(nivhzqjjufmtlc554s2wxx45\)/v3_artst/artist_Press.aspx?](http://www.lebriz.com/(nivhzqjjufmtlc554s2wxx45)/v3_artst/artist_Press.aspx?),
08.02.2005.

SEL, Ayşe Su. , “Zamansız bir sergi”,

<http://www.milliyet.com.tr/2002/10/24/sanat/san08.html>

15.03.2005

YELDAN, A. Erinç. , “İktisadi büyüme, yurtdışı tasarruflara dayandırılmalıdır”,

www.emd.org.tr/ekonom/eko67_dos.htm, 02. 03. 2005

YÜCE, Mehmet. , “Türkiye’deki Gelir Dağılımındaki Adaletsizliğin İzlenen Vergi ve
Harcama politikaları İle Bağlantısı”, www.isguc.org/m.yuce3.htm, 02. 03. 2005