

KATASTROF

144107

Ozan BİLGİNER

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

144107

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Resim Anasanat Dalı için öngördüğü
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

Ankara
Haziran, 2004

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu Çalışma, Jürimiz Tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU Olarak Kabul Edilmiştir.

Başkan
Prof. Hasan PEKMEZCİ (Danışman)

Üye
Prof. Hayati MİSMAN

Üye
Prof. Hüsnü DOKAK

Üye
Doç. Tansel TÜRKDOĞAN

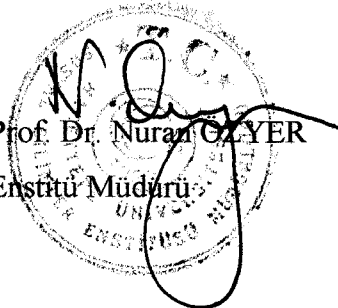
Üye
Yrd. Doç. Birsen GİDERER

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

28.1.7/2004

Prof. Dr. Nuran ÖZAYER
Enstitü Müdürü



ÖZET

Eleştirel bakış açısı sanat ve sanatçılar için bir gelenek olmuştur. Çünkü bir merkez- çevre ilişkisi içinde biniçaltımızdan geçen imgelerin iyi tahlil edilmesi ve bir sonuca ulaşmada çevrenin iyi tanınması gerekmektedir. Yabancı bir kelime olan ‘katastrof’, bu çalışmada, içinde yaşanan dünya da oluşturulmaya çalışılan bütünsel algıları yorumlama çabası ve bu çabadan ortaya çıkacak sonuçlarla resim dilinin çözümlenmelerinin yapılması için gereken kuramsal temedir.

Raporda, bir doğal yıkım veya afet anlamına gelen ‘katastrof’ kavramı, sanat alanında şu ana kadarki deneyimlerin ve birikimlerin bir toplamı olarak sanatsal olguların bir eleştirisidir. Konu içeriğinin açıklanması, Türkiye’de ‘sanat’ın oluşumunun Avrupa ve Dünya Sanatı ile birlikte incelenmesiyle mümkündür.

Özellikle bir Üçüncü Dünya Ülkesinde yaşamının kültürel yüklerini sırtlayanlar olarak evreni bir bütünsellik penceresinden algılayabilmek, araştırmacının temelini felsefe, sosyoloji, edebiyat ve politika gibi alanlar üzerine kurmasını gerektirmektedir. Bunun için Foucault, Hegel, Bürger gibi fikirleri dünyada kabul görmüş filozofların yanı sıra Hakkı Hünler, Hasan Bülent Kahraman gibi Türk düşünürlerinin de dikkatlice incelenmesi ve felsefi düşüncelerinin takip edilmesi, kendi merkezine yabancılaşmadan, onunla birlikte belli sonuçlara ulaşmak için önem taşımaktadır.

‘Katastrof’ konusuna doğrudan gönderme yapan kaynak bulmak oldukça zordur. Seçilen bu konu belli bir yaşanmışlığın sonucu çeşitli dönemlerden geçtikten sonra ulaşılan bir sonuç olduğu için, bu evreler tekrar incelenerek, gene bunların içinden ve kendi bütünlüğü içinde kaynaklar taranarak tez raporunu oluşturmak gerekmektedir. Ayrıca Goya, Cezanne, Monet, Leonardo da Vinci, Valazquez, Miro, Basquet, Masson gibi dönemlerine izler bırakan sanatçıların, içinde yaşadıkları toplumların kültürel bağlamlarına eleştirel bir açıdan batkılarını, yanlış giden veya

geçerliliğini kaybeden şeylere karşı devrimci duruşları, bu tez raporunun oluşturulması sırasında ilham kaynağı olmuştur.

Bu çalışmada Dünya Sanatı ile birlikte Türk Çağdaş Sanatı da incelenmiştir. Sanatın güncel dillerinin oluştuğu 20. yüzyıl başlarından bu yana avangard yönelimlerle birlikte Türk Çağdaş Sanatı'nın geldiği nokta hakkındaki bu yorumlar, 'katastrof' kavramı içerisinde oluşturulmaya çalışılan araştırmacının evren algılaması ile resimlerin temellerini sağlamlaştırılması için kullanılmıştır. Raporun okunması sırasında konunun kuramsal bağlamları ve resim çözümlerinin birlikte algılanması önemli bir noktadır. Çünkü fikir ve deneyimler bir sanat işi için ayrılmaz bir bütündür.



SUMMARY

The critical knowledge has always been a fundamental component of art and artists. That is because the images appear in our sub-conscious require to be well analyzed according to subject-object relations, and the object requires to be well identified. In this study, 'Catastrophe' is used as a theoretical base for an attempt to interpret the wholistic perceptions in the world we live in and for the analysis of art vocabulary.

In the thesis, the term 'catastrophe' which means a sudden violent change in the earth's surface or a state of extreme ruin and misfortune is used to connote a critique of artistic events, which is taken as the sum of all experiences and the accumulation of knowledge uptil now. Moreover, the content of the term can be clarified only with examining the development of art in Turkey and the art in Europe and in the World, together.

Comprehending the world with a wholistic perspective, for the artists or reserchears carrying out the cultural workload of the third world countries, necessitates an interdisciplinary stance, including philosophy, sociology, literature and politics. For that, besides the well-known philosphers like Foucault, Hegel and Bürger; Turkish thinkers, such as Hakkı Hünler and Hasan Bülent Kahraman, should be studied for a creative synthesis, of course, without alienating to yourself, your culture.

It is quite hard to find sources directly referring to the topic of 'catastrophe'. Since the subject matter of my thesis emerged out of different reflections of my personal experiences, the relevant sources for the constitution of my thesis requires to be selected out carefully without loosening the integrity of topic. Moreover, I should note that artists such as Goya, Cezanne, Monet, Leonardo da Vinci, Valazquez, Miro, Basquet, Masson who had significant contributions to the cultural

production in their societies without leaving their revolutionary stance and critical point of view, have inspired me throughout the whole thesis process.

In this study, Turkish Modern Art is as well examined together with the World Modern Art. The comments on the Turkish Modern Art, starting from early twentieth century when the actual vocabulary of art was established to the present-day carrying out the avant-garde inclinations within itself, are aimed to reflect my world view which is expressed with the term 'catastrophe', and to strengthen the meaning of my paintings. It should be noted that while reading the thesis, the theoretical context and the analysis of paintings ought not to be separated since the ideas and the experiences are undivided parts in a work of art.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

| | |
|--|-----------|
| ÖZET..... | i-ii |
| SUMMARY..... | iii-iv |
| İÇİNDEKİLER..... | v |
| RESİMLER ÇİZELGESİ..... | vi-vii |
| GİRİŞ..... | 1 |
| I. BÖLÜM | |
| I.1.GENEL DEĞERLENDİRME..... | 3 |
| I.2.'KATASTROF' KAVRAMININ İÇERİĞİNİN OLUŞTURULMASI..... | 5 |
| II. BÖLÜM | |
| KATASTROF-SANAT İLİŞKİSİ..... | 9 |
| III. BÖLÜM | |
| RESİMLERLE İLGİLİ GENEL AÇIKLAMALAR..... | 23 |
| SONUÇ..... | 42 |
| KAYNAKÇA..... | 43 |

RESİMLER ÇİZELGESİ

Sayfa No:

| | |
|--|----|
| Resim 1: Kandinsky, “Ainmillerstr’daki yatak odası”, 1909..... | 10 |
| Resim 2: Osman Hamdi, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906..... | 11 |
| Resim 3: Dada Afişi..... | 13 |
| Resim 4: Marcel Duchamp, “Fietswiel”, 1913..... | 14 |
| Resim 5: Jackson Pollock, “she-wolf”, 1943..... | 14 |
| Resim 6: Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel Olanaksızlığı”, 1991..... | 16 |
| Resim 7: Damien Hirst, “Bu Ufak Domuzcuk Markete Gitmiş, Bu Ufak Domuzcuk Evde Kalmış”, 1996..... | 16 |
| Resim 8: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917..... | 18 |
| Resim 9: Şeker Ahmet Paşa, Kendi Portresi..... | 19 |
| Resim 10: Osman Hamdi, “Gebze'den Manzara”..... | 20 |
| Resim 11: Paul Gauguin, “Yemek”, 1891..... | 20 |
| Resim 12: Andre Derain, Portre, 1905..... | 21 |
| Resim 13: Seurat Georges, 'Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonrası..... | 21 |
| Resim 14: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 12x10.5 cm, 2004 | 23 |
| Resim 15: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 20.5x19 cm, 2004 | 23 |
| Resim 16: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 17.5x10.5 cm, 2004 | 24 |
| Resim 17: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 17.5x10.5 cm, 2004 | 24 |
| Resim 18: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 14x10 cm, 2004 | 24 |
| Resim 19: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 20.5x19 cm, 2004 | 24 |
| Resim 20: Çatalhöyük'ten Bir Duvar Resmi | 26 |
| Resim 21: Henrik Sorenson, “Barışın Rüyası”, Norveç Hükümet Binası, 1939 | 27 |
| Resim 22: Chris, Tren Üzerine Grafiti | 27 |
| Resim 23: Lousanne, ”Eğer Hava Atarsan...Bu bir suç!!!”, 2003 | 28 |
| Resim 24: Kimlik-1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x90cm, 2000 | 28 |
| Resim 25: Uçan Adam-2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x70 cm, 2001 | 29 |
| Resim 26: Uçan Adam-7, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x100cm, 2001 | 30 |
| Resim 27: Uçan Adam-4, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x70cm, 2001 | 30 |

| | |
|---|----|
| Resim 28: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150cm, 2003 | 31 |
| Resim 29: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100cm, 2003 | 31 |
| Resim 30: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x120 cm, 2003 | 32 |
| Resim 31: Trans-VII, Gravür, 20x22 cm, 2004 | 33 |
| Resim 32: Trans-III, Gravür, 33x33 cm, 2004 | 33 |
| Resim 33: Trans IV, Gravür, 33x33 cm, 2004 | 34 |
| Resim 34: Trans II, Gravür, 33x33 cm, 2004 | 34 |
| Resim 35: İsimsiz, Fotoblok Üzerine Fotoğraf Baskı, 35x400 cm, 2004 | 35 |
| Resim 36: İsimsiz, Fotoblok Üzerine Fotoğraf Baskı, 35x400 cm, 2004 | 35 |
| Resim 37: Dj, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2004 | 36 |
| Resim 38: Ağar, Tuval Üzerine Akrilik, 150x120 cm, 2004 | 37 |
| Resim 39: Şeytan, Tuval Üzerine Akrilik, 150x120 cm, 2004 | 38 |
| Resim 40: Suçlu, Tuval Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004 | 39 |
| Resim 41: Topçu, Tuval Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004 | 39 |
| Resim 42: Dalgıç, Kağıt Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004 | 40 |
| Resim 43:Şehirle Birlikte !, Kağıt Üzerine Akrilik, 50x70 cm, 2004 | 40 |
| Resim 44: AKP, Kağıt Üzerine Akrilik, 50x50 cm, 2004 | 41 |

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız dünyaya bir bütünsellik çerçevesinden bakmak, bütün bir evren dizgesi içinde süreli görünen olayları ‘doğru’ yorumlamak açısından oldukça önemlidir. Özellikle üçüncü dünya ülkesinin gerçekleriyle devamlı yüzleşmek zorunda kalan, kendini devamlı ‘öteki’ ile tanımlamaya çalışan, bunun çelişkilerini, gerçekliğini ve baskısını oldukça yoğun hisseden Türkiye’de yaşayan bireyler için bu, kendilerini tanımaları ve belli bir üretime geçebilmeleri adına oldukça hassas bir konudur.

Tez raporunun içinde belirtilen meselelerin tam ortasında bulunan ve ‘katastrof’ kavramı başlığı altında, açıklanmaya çalışılan bu konunun açılımları incelenmiştir. Böylece oluşturulacak bakış açısıyla sanat eserlerinin çözümlenmesi için gerekli temeller atılmıştır. İçerik olarak raporun bileşenleri olan felsefi, sosyolojik, politik bağlarla birlikte sanatsal bütünün gerekliliği gözönünde tutularak kişisel fikirler ortaya konulurken, tarih içerisinde ‘katastrof’un izleri aranarak örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Toplumların, bireylerin sanatsal ve felsefi eserleri incelenerek deneyimlerle bağlantıları ifade edilmiştir.

Raporun ileriki bölümlerinde daha ayrıntılı incelenmeye çalışılacak olan “katastrof” kavramı genel olarak doğal afet ve yıkım anlamına gelmektedir. Kavramın kendisi yabancı bir kelimedir. Bu yüzden Türkçe’ye çevrilmiş kaynaklar arasında konuya doğrudan gönderme yapan kaynak bulmak oldukça zor olmuştur. Zaten kendi başına Türk Sanat ortamında yeterince tartışılmamış veya yeni tartışılmaya başlanan bir alanda sanat anlayışının ve resimlerin içeriği oluşturulmaya çalışılmıştır. Tez raporunda kopuk alanlardan ve yetersiz kaynaklar arasından süzülen sonuçlarla birlikte örnekler vererek, bilinçaltını kaplayan ve beni bir yönde ilerlemeye yönelten şey, deneyimlerim ile birlikte ortaya konmaya çalışılacaktır.

Önemli bir nokta burada belirtilmelidir: Tez konusunun 'katastrof' olarak belirlenmesinin ve argümanların bu bakış açısından sıralanmasının amacı, ele alınan kavram ışığında yeniden bir tarih okuması yapmak değil, bir dünya görüşünü ve yapılan işleri destekleyecek, çevreye nasıl ve hangi ilişkiler bağlamından bakıldığını betimleyecek, resimlerin raporunu sunarken bana yardımcı olacak dökümanlar sunmaktır.



I. BÖLÜM

I.1. GENEL DEĞERLENDİRME

Resimlerin çözümlenmesi ve anlam ilişkilerinin ortaya konması birkaç yoldan mümkün olabilir. Boya, renk, yüzey kalitelerinin bir resmin kendi ilişkilerini düzenlediğini ve resmin içeriği ile bağlandığında ancak anlamlı olabileceği açıktır. O halde resmi bütünlüğü içinde incelemek ve kendi “bütünselliği”nin sınırlarından belli yargılara varmak gerekmektedir. Teknik, ressamın içindekini ortaya çıkarırken kullandığı araçların tamamıdır ama resmin asıl can alıcı ve kalıcı kısmı, ressamın dışı vurduğu işin teknik ve kendi düşünceleri ile ne kadar bağlandığıdır.

Bir resmin ‘bütünselliği’nden kastedilen aslında üstünde çokça konuşulan resmin inandırıcılığı kısmıdır. Resim, doğası ve kullandığı dili gereği kavramsal ve biçimsel soyutlamalar kullanmaktadır. Bir resmin inandırıcılığından bahsederken ister istemez bu ‘soyutlanmış’ kısma girmek durumunda kalınır. Ancak soyut kavram ve biçimlerin belirsizliğinin içinden kendimize bir yol bulmak adına, yorumlarımızı politika, sosyoloji ve felsefeyi de dahil ederek oluşturmak bize birtakım çözümler yapmak adına bazı avantajlar sağlayacaktır. Çünkü resmin bütünselliğinden bahsederken hayatın da bütünselliğinden bahsedilir. Resim, hayatı bütünü içinde kavrayan sanatçının dışavurumudur. Bütünü kavramaya çalışmak, parçalarını ve bileşenlerini anlamak, aynı bir resmin ahengini oluşturan parçaların resmin kendisiyle olan ilişkisi gibi, resmi de ‘hayat’ gibi büyük bir düzenin ilintili nesnesi olarak tanımak ve resmi tek başına değil de dayandığı, felsefe veya sosyoloji gibi sosyal bilimlerle olan sınırlarıyla birlikte ele almak anlamına gelmektedir.

Toplum içinde yaşayan sanatçı her bireyde olduğu gibi ekonomik ve sosyal dinamikler ile büyüyüp gelişir. Sosyal dinamikler topluluğun ve içinde yaşayan bireylerin kendi sistemleriyle kurduğu tikel ilişkileriyle, üstyapı kurumlarıyla (örf,

adet, gelenek, inanç...), metropollerini ve kasabalarıyla oluşturduğu karmaşık ilişkilerin toplamıdır.

Günümüzde sosyologların, filozofların, antropologların özenle çözmeye çalıştığı ve büyük değişkenlikler gösteren sosyal durumların (buna bağlı olarak tikel üretimlerin) çözümlenmesinin altında büyük ölçüde, gene toplumsal bir bütün olan sosyal sınıflar, seçkin tabakalar ve Fransız Devrimi'nden bu yana önünde büyük düzlükler bulup uçsuz bucaksız diyarlarda dörtnala gezen burjuva sınıfının egemen kültür olarak dayattığı "düzen" bulunmaktadır.

Bu noktada anlatılmak istenen bazı politik söylevlerle kışkırtıcı sloganlar atmak olarak algılanmamalıdır. Birer durum değerlendirmesi olarak okunması gereken bu duruş, tez raporunun geri kalan kısımlarında da ön plana çıkacaktır. Kısacası, günümüz sanat ortamını anlamakta ve sanat işlerini çözümlenmekte bizi yüzeysel değerlendirmelerden kurtaracak ve olayın özüne inmemizi sağlayacak yol sanatçıyı aynı zamanda içinde yaşadığı politik sosyolojik ve ekonomik sistemlerle birlikte ele almaktan geçmektedir.

I.2. 'KATASTROF' KAVRAMININ İÇERİĞİNİN OLUŞTURULMASI

Katastrof kelimesinin anlamı doğal afet veya yıkımdır. Yabancı dilden alınmış bir kavramdır. Bu kavramın kullanılma bağlamı; deneyimler üzerinden, çevrede olup biten olayları bir *kriz* ve onu takip eden bir *kriz-sonrası* perspektifinden açıklamaktır. Kelimenin kendisi doğal bir yıkım sonundaki belli bir durumu çözebilmek adına pozitif bilimlerde kullanılmakta: örneğin doğa bilimlerinde Katastrof Kuramı (Doğal Afetler Kuramı) değişik zamanlarda çökelmiş kayalık katmanlarında değişik yapıda fosillerin bulunmasını açıklamak için, jeolojik çağlar boyunca yaşanan büyük doğal afetlerin yeryüzündeki canlıları yok ettiğini ve sürekli olarak yeni türlerin yaratıldığını öne süren öğretilerdir. Bu öğretinin başlangıcı genellikle, ünlü Fransız doğabilimci Baron Georges Cuvier'ye bağlanır. Cuvier'in görüşlerinin 20. yüzyıldaki uzantısı olan bazı akımlar, Yer'in jeolojik tarihini dağoluş hareketleri, denizlerin karalara doğru ilerlemesi ve çekilmesi, canlıların evrimlenmesi ve yok olması gibi birbirlerini izleyen dönemleri açıklamaya çalışır.

Felsefi anlamda "katastrof", tez raporunda, bir yıkım, doğal afet, toplumsal bir patlama yada devrimin kendisinden çok bu etkenlerin sonunda ortaya çıkan durumdan ve geride kalanlardan bahsetmek, bir kriz durumunu betimlemek adına kullanılmaktadır. Bu kriz durumunu daha iyi gözler önüne getirebilmek için Hakkı Hünler'in *Estetiğin Kısa Tarihi* adlı kitabında da kullandığı Alsadir MacIntyre'in *After Virtue*'nin ilk sayfalarında adeta bilim-kurgu öykülerinden çıkagelen katastrofik kurmacası ödünç alınacaktır. Hayal edilecek dünya, içerisinde doğabilimlerin katastrofa uğradığı bir dünyadır: "Bu dünyada genel kamuoyu bilim adamlarını bir dizi çevre felaketinden sorumlu ve suçlu görüyor. Büyük bir hengame kopuyor, laboratuvarlar yıkılıyor, fizikçiler linç ediliyor, kitaplar ve aletler imha ediliyor. Nihayet bilim adamlarının araştırmalarında bilinecek hiçbir şey olmadığına inanan bilgi-karşıtı bir politik hareket iktidara geliyor; okullarda, üniversitelerde bilim öğrenimini lağvediyor, bilim adamlarını hapisanelere tıkıyor ve idam ediyor. Sonraları bu bilim karşıtı harekete bir tepki doğuyor ve aydın insanlar bilimi ihya

etmeye çalışıyorlar, ne var ki bilimin ne olduğunu hemen hemen unutmuşlar. Onlar yalnızca parçalara (fragments) sahipler. Ellerinde yalnızca teorik anlam bağlamlarının bilgisinden kopuk deney bilgileri, biri diğeriyle ya da deneyle bağıntısız teori parçaları, kullanmayı unuttukları aletler, yırtılmış ve yakılmış kitaplardan okunması bile güç olan yarım yamalak bölümler, makalelerden tek tük sayfalar var.” (Hünler 1998:22) Fakat herşeye rağmen köklü bağlamlarından kopuk olarak, deneysel ve pratik gerçekliğinden soyutlanmış bu parçalar fizik, kimya gibi adlar altında tekrardan toparlanmaya çalışılıyor. Ama belli teorilerin ancak kısmi bilgisine sahipler. “Çocuklar elementler tablosunun elde kalan bölümlerini ezber öğreniyorlar, Euklides’in teoremlerinden bazılarını sihirli sözler gibi ezberden okuyorlar. Hemen hiç kimse yaptığının asıl anlamda doğabilim olmadığını farketmiyor. Çünkü yaptıkları ve söyledikleri herşey belli tutarlılık yasalarına uyuyor, fakat yaptıkları işi anlamlı kılmak için gerekli bağlamlar belki bir daha ele geçirilemeyecek şekilde kaybolup gitmiş.” (Hünler 1998:23)

Bir kriz senaryosunun ana hatlarının belirlendiği yukarıdaki durum sadece fantastik bir dünya, bir hikayenin başlangıcı veya ütöpik bir zihnin ürünü olarak algılanmamalıdır. Burada betimlenenlerden kendi dünyamıza ve çevremizde olup bitenlere aynı açıdan bakılacak olunursa, aslında içinde bulunduğumuz durumun pek de farklı olmadığı görülecektir. İçinde yaşadığımız dünyadaki toplumlar ve uygarlıklar için de benzer yorumlar yapmak mümkündür. Yapılacak yorumlar bu raporun ortaya çıkmasını ve aynı zamanda hayat tecrübesini, dolayısıyla resimlerde dışavurulan biçimleri ve imgeleri tetikleyen şeylerdir. Şüphe yok ki, MacIntyre’de, bu hayali dünyayı, içinde yaşadığımız dünyadaki durum ile o dünyadaki kargaşa durumu arasında bir benzerlik kurmak ve hipotezini geliştirmek adına bir analogik argüman sunmak amacıyla kurmuştur. Ayrıca bu argümanı kendi içinde destekleyen o dünyanın sınırları içinde ve bütünsel yapısı iyice analiz edilecek olursa, sadece bilim dillerinin değil bütün entelektüel dillerin (sanat ve sanat üzerine düşünme dahil) karşı karşıya kaldığı felaketi betimlemek adına genişletilebilir.

Katastrofun içinde yaşıyoruz. Hayatlarımız farkına varamadığımız felaketler ve bunların sonucu kriz durumlarının arasında geçmekte. Bu durumlar, bizleri ortaya çıkacak yeni ve aydınlık zamanlara hazırlamaktan çok, kendini fark ettirmeden bizleri köleleştirmeye çalışan, bizden bağımsız hale gelmiş sistemler için çalışıyor. Sezebildiğimiz ama dile getiremediğimiz bir durumun içindeyiz. Resmin dilini kullanarak, bu egemen sınıf iktidarının baskıcı gücünü ve iktidar olma yöntemlerini deşifre etmek ve eleştirmek toplumsal bir sorumluluk olarak görülmektedir. Tarihte, sanatın da katastrofik durumlar içinden geçerek şu anki birikimini ortaya koyduğu düşünülecek olursa, önceden bu durumu sezmiş ve dile getirmiş insanlar olacağı muhakkaktır. Örneğin Hegel'in sanatın sonu ilan eden yazılarını oluştururken içinde bulunduğu ortama bir "yıkım"ın ışığından baktığı düşünülebilir veya Goethe'nin üzerinde yıllar boyunca çalışarak oluşturduğu *Dr. Faust*'unu yazarken aynı zamanda modern insanın çelişkilerini ve kendini yok etmedeki ironik başarısını gözler önüne sermesi, çağına çok ileriden baktığının ve insanın özünde saklı 'felaketi' nasıl özümlediğinin açık bir kanıtıdır.

Fakat bu insanlardan sonra da krizler gerçekleşmiş, durum değerlendirmeleri unutulmuş, tekrardan yorumlanmış olabilir. Francis Fukuyama'nın yazdığı ve bir dönemi üzerinde oldukça sık tartışılan 'Tarihin Sonu ve Son İnsan' adlı kitabı bu konuda liberal bir ideoloji ve egemen sistem bakış açılarından tarihin nasıl tekrardan okunabileceği konusunda esaslı bir örnektir. Buradan yazılı tarihin belli ideolojiler ve belli sınıflar tarafından tekrardan yazıldığı sonucuna ulaşmak işten bile değildir. Çözüm bence Michel Foucault'un "Bilginin Arkeolojisi" olarak nitelendirdiği yöntemdedir. Foucault yıkımların içinden ve birtakım medeniyetler tarafından koruma altına alınmış bilgiyi damıtarak ve köklerine inip gizlediği gerçeği kökünden sökerek gün ışığına çıkarmak gerektiğini savunmuş ve bu yolda çalışmalarını sürdürmüştür. Foucault'un *Bilginin Arkeolojisi* adlı kitabının çevirmeni Veli Urhan kitabın sunuş bölümünde bu yöntemi şöyle yorumlamıştır:

Ne bir medeniyet tarafından koruma altına alınmış olan metinlerin tamamına ne de bu medeniyetin yıkımından kurtarılabilmiş olan kalıntıların bütününe değil de, bir kültür içerisinde ifadelerin ortaya çıkışını ve yok oluşunu, olayların ve şeylerin sürekliliklerini, paradoksal varoluşlarını belirleyen kurallar oyununa arşiv adını veren Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*yle bir düşünce tarihçisi olarak *bilginin* içinde her biri ayrı bir ifadeler bütünü olan söylemsel oluşumları, pozitiflikleri, ifadeleri, bunların oluşum koşullarını, özel bir alanı ortaya çıkarmaya çalışmakta, yani bir arşiv araştırması yapmaktadır... Bilginin arkeolojisi bir yöntem; bir çağın söylemlerinin normatifliğini, bilginin normalleşme biçimlerini ve oluşum kurallarını inceleyen sıkı bir yöntemdir... (Urhan 2000)

Foucault'a göre: "Söylemi kaynağın oldukça uzak varlığına geri göndermek gerekir; onu varolma direncinin oyunu içinde incelemek gerekir... Yoksa süreklilik ilkesi içinde başka biçimler oluşturmak gibi tarihin yaptığı yanlışları tekrardan yaparız." (Foucault 2000). Yani 'söylemi' asıl kaynağından koparmamak önemlidir.

II. BÖLÜM

KATASTROF-SANAT İLİŞKİSİ

Bu noktada bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye'deki sanat ortamı için katastrofik bir durum olduğu düşünülmektedir. Avrupa'da bilgi, ahlak, toplum vs. ile ilgili olan bu yukarıda bahsedilen 'söylem', aynı zamanda sanat için de geçerlidir. *Bilgi* ve *Aydınlanma* ile olan bağlarımız düşünülecek olursa modernizmin de temelleri olan bu bağlarla kurduğumuz ilişki ancak Cumhuriyet sonrasında bir Batılılaşma Hareketi ile olmuştur. Teknolojiyi ve dünyayı yakalamak için ithal edilmiştir. Yani 'söylem'i oldukça uzak varlığına geri göndermek için gerekli 'uzak varlık', doğduğu yerde ve bizden uzakta kalmıştır. Resim geleneğini yaklaşık 150 yıl önce Avrupa'ya giden Asker Ressamlar ile başlattığımız sırada Avrupa, modernizm ile iç içe girmiş, metropollerde yaşayan bireyleriyle ve kapitalizmin çelişkileriyle yabancılaşma kavramını sorgulayan, pozitif bilimlerdeki gelişmelerle atomu, sosyal bilimlerdeki değişmelerle toplumu parçacıklarına ayırmış bir yapıya sahip durumdadır. 18.yüzyıldan itibaren modernizm ile beraber yaşayan Avrupa'nın bu kelimeyi kavramlaştırmasının temel nedenlerinden biri büyük toplumsal siyasi ve ekonomik yapılara dönüşen metropolleridir.

Gene 18. yüzyıl Rusya'sında I. Peter'in Moskova yerine yeni bir dinamizm yakalamak adına St. Petersburg'u büyük acılar ve emekler sonucu kısa zamanda Neva ("çamur") Nehri'nin Lagoda Gölü'nden topladığı sularını getirip Batlık Denizi'ne açılan Finlandiya Körfezine döktüğü yerde yoktan var etmesinin altında yatan da böyle bir dinamizm oluşturmanın yanı sıra durumun yaşanmadan içselleştirilmesinin ve üzerinden üretime girilmesinin mümkün olmayışıdır. Bu tarihten sonra Rus Sanatındaki değişimleri izleyerek toplumsal gerçekçi sanat işlerine doğru gidilen yolu takip etmemiz hiç de zor olmayacaktır. Modernizmin ihtiyaç sonucu ismi konulmuştur ve bir durumu betimler.



Resim 1: Kandinsky, "Ainmillerstr'daki yatak odası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48.5x69.5cm, 1909

Türkiye'de ise o yıllarda ne bu çeşit metropoller vardı, ne de birtakım sorulara cevap verecek toplumsal birikim. Bir birikim olmadığı anlaşılmalıdır ama "sanat" kavramının Avrupa kaynaklı olduğu düşünülecek olursa, aynı tarihi deneyimi yaşamadığımızdan dolayı, o zamanlarda yapabileceğimiz tek şey taklit etmek olmuştur. Günümüzde hem bu taklit olayını tam olarak geçtiğimiz söylenemez hem de sanat kültürünün bilinçli (sanat seviciliği dışında sahip olacağı resmi bir yatırım aracı olarak görmek, yatıracağı paranın karşılığını alabilmesi için sanatçılarla ilişkiye geçip sergilerini takip etmek gibi...) izleyici ve tüketici ile birlikte tanımlandığına göre hala bir resim veya heykel kültürünün oluştuğundan bahsetmemiz pek doğru olmaz.



Resim 2: Osman Hamdi, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 223x117 cm, 1906

Avrupa’da gördüğümüz ve anladığımız anlamda bir sanat kültürünün oluşması kültürel yaralarımızın yanında ekonomik ve politik yaralarımızın da kapanması anlamına gelmektedir. Peki gerçekten olması gereken bu mudur? Avrupa sanatının kendi içinde tıkanma sinyalleri vermesine rağmen, ulaşılması gereken sonuç, bize gösterilen hedef midir? Doğası gereği evrensel olduğunu savunan sanat, bizleri bir bağlamda kendi içindeki yetkinliğini ve iktidarını baştan kabul ederek ona yönelmemizi ve bu merkez içindeki piyasaya eklenmemiz, yerimizi almamız konusunda, her ne kadar yerel kültürün önemini bilen ve onu koruyan bir söylev geliştirse de, dolaylı fakat gerçek bir baskı altına almaktadır. İlginç olan bu duruma bizlerin dünden razı olmamız ve büyük dışlıların arasında yer almak için can atıyor olmamızdır.

İşte bütünsel bir dünya algılamasının içinde kendini tanımadan bağlamından koparılmış, çarpıtılmış bilgi ve deneyim ile özümsemeye çalışılan şey aslında bir krizi işaret eder ve katastrofik bir durumdur.

Gerçek anlamda bir katastrof örneği olarak belirlenen durumu, günümüz Türk Çağdaş Sanatı'nın şu anki duruşunu, Çağdaş Sanat'ın dünyadaki sorunları içinden örnekler vererek açıklanacak, böylece kendi içindeki sorunlara ve çelişiklere de bir taraftan değinmeye çalışırken araştırmalar ve hayat görüşü desteklenerek 'katastrof' kavramını bu araştırma kapsamında kişisel sanat görüşü genişletilerek anlatılacaktır.

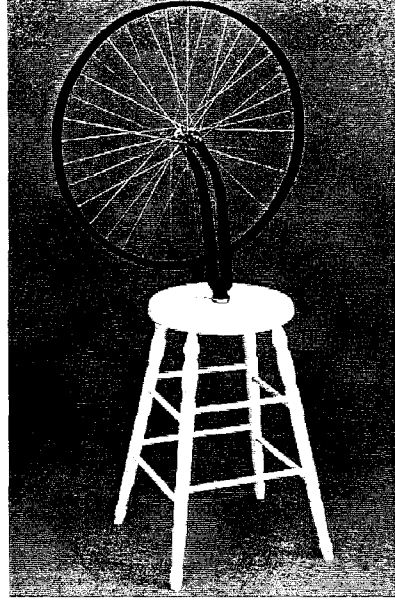
Avrupa 20. yüzyılda avant-garde akımlarla birlikte günümüz sanatına yön veren yeni arayışlara yöneldi, bugün kullanılan çeşitli sanat dilleri ortaya çıktı ve sanatın 'ne' olduğunun sorgulanması uç boyutlara taşındı. Hakkı Hünler'e göre:

...avangard teriminin kökenleri askeri vokabulere ait olduğu iyi bilinir. Bu terim, savaş meydanına öncü olarak giren birlikler için kullanılırdı ve geride kalan birliklere güvenli yollar açmak, yeni cephe oluşturmak, düşman tuzaklarını temizlemek ve bu amaçlar için ölümü göze almak, hatta gerekirse ölmek, yani kendi bireysel varlığını cephe gerisindeki yığınlar için feda etmek, askeri avant-garde'ın tanımlayıcı eylemleriydi. Terimin orijinal içerikleri, sanat alanında mecazi anlamda da olsa büyük ölçüde muhafaza edilmiştir. Ana hatlarıyla, geleneğin sanatına karşı yürütülen büyük modern mücadelede ön saflarda çarpışmak, sanatta yenilikler meydana getirmek, yeni estetik ideler yaratmak, geleceğin sanatçılarına geleneğin tüm yükünde kurtarılmış yeni bir sanatın ve estetiğin yolunu açmak, geleneksel kurumlaşmış sanatın yüksek zirvelerine tırmanabilme imkanlarından yoksun bırakılmış kitleleri kendi yurtlarında hissedecekleri yeni eserlerle tanıştırmak; ve estetik varoluşunu veya sanatçı kimliğini tehlikeye atarak

yaygın beğenin onayıyla kendi idam hükmüne boyun eğmek; fakat bunu yaparken nihai zaferi kendi lehine tecelli edeceğine yürekten sarsılmaz bir inanç beslemek, kendi zamanının değilse bile gelecek çağın ve kuşakların bu yeni sanatın veya sanat anlayışının damgasını taşıyacağına bilinciyle hareket etmek; kısacası bugün değilse bile yarın sanat ile hayatın zorla koparılmış bağının yeniden kurulabileceği yönündeki devrimci düşünceye tutkuyla sarılmak- işte tüm bunlar estetik bir avant-garde olmak için yerine getirilmesi gereken görevlerdir. (Hünler 1998:304)



Resim 3: Dada Afişi



Resim 4: Marcel Duchamp, "Fietswiel", 1913

. Kısacası yarının kuşaklarına 'sanat ile hayatın zorla koparılmış bağlarını tekrardan oluşturmak adına ne gerekiyorsa yapmak, bütün sınırları zorlamak ve sanatı 'özgürleştirmek' niyetindeydiler. Temel olarak bir burjuva sınıfı örgütlenmesiydi ve belli bir tabakanın hayalci imgelemine paylaşıyorlardı

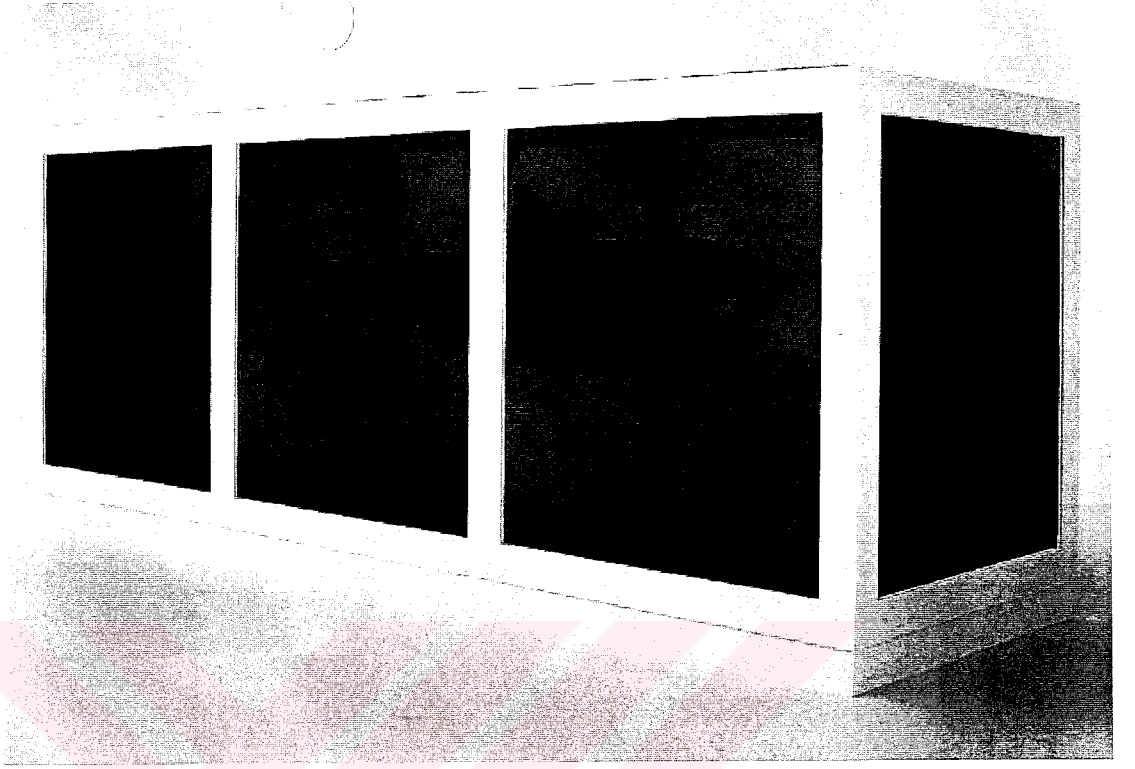


Resim 5: Jackson Pollock, "she-wolf", Tuval Üzerine Yağlı Boya-Guaj-Pastel, 104x170cm, 1943

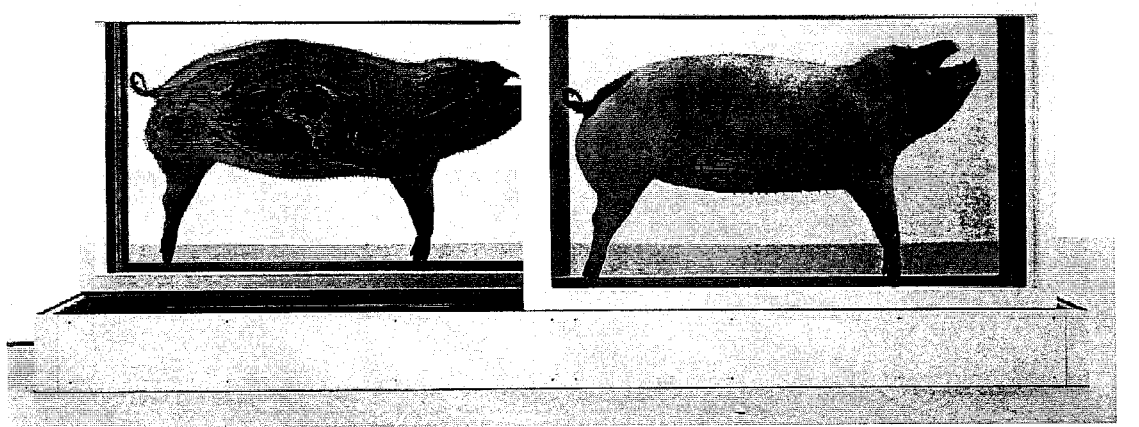
1974 yılında yayınlanan *Avangard Kuramı* adlı kitabıyla bu tarihe ilişkin tartışmaların odağını oluşturan Peter Bürger, bir burjuva sanatı olarak avangardın çözümlemesini şöyle yapmıştır:

Avangardistlere göre, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği, hayat pratiğinden uzaklığıdır. Bu uzaklığı mümkün kılan etkenlerden biri, estetizmin, bir kurum olarak sanatı tanımlayan unsuru eserlerin asli içeriği haline getirmiş olmasıydı. Kurum ile eser içeriklerinin örtüşmesi, avangardistlerin sanatı sorgulama imkanının önkoşuluydu. Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: Sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece –dönüşmüş bir biçimde olmakla birlikte- muhafaza edilmesi. Avangardistler, bu bakımdan estetizmin önemli bir unsurunu devralmıştı. Estetizmin ilişki içinde olduğu ve olumsuzladığı hayat pratiği, burjuva gündelik hayatına damgasını vuran araçsal rasyonaliteydi. İmdi, avangardistlerin sanatı bütünleştirmek istedikleri hayat pratiği de, *bu* değildir. Tersine, dünyayı ve araçsal rasyonaliteyi reddeden estetistlerin bu tavrını paylaşmaktadırlar. Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan *yeni* bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır. Bu bakımdan da estetizmin, avangardist amacın zorunlu önkoşulu olduğu görülür. Ancak eserlerinin içerikleri mevcut toplumun (kötü) hayat pratiğinden tamamen ayrı olabilen bir sanat, yeni bir hayat pratiğinin örgütlenmesine götüreceği başlangıç noktası olabilir. (Bürger 2003: 104)

Kandinsky'den yola çıkarak deha sahibi sanatçının eşsiz bireyselliği, yalnızlığı ve elitismi önemli temalardır. Avangardistler, başkaldırdıkları geleneğin değerlerine körü körüne bağlı kitleler karşısında sanatçı kişiliğin özgür bireyselliğini yüceltir.



Resim 6: Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel Olanaksızlığı”, Düzenleme, 1991



Resim 7: Damien Hirst, “Bu Ufak Domuzcuk Markete Gitmiş, Bu Ufak Domuzcuk Evde Kalmış”, 1996

Burada avangardistlerin paradoksları iki yönlüdür: Bir yönden, avangardistin nefretle karşı çıktığı kitleler, özellikle de burjuva sınıfını oluşturanlar, zaten avangarde bireyci elitizmin ortaya çıkmasını mümkün kılacak şekilde kendi kendilerine toplumun geri kalanı karşısında belli bir üstünlük, belli bir ayrıcalık, belli bir seçkinlik atfeden bireylerden kuruludur; öbür yandansa, avant-gardistlerin aşırı bireyci elitizmini yangını körükler gibi körükleyen bu kanlı canlı bireylerden kurulu, adına 'kitle' denilen topluluk, her nasılsa kendi bireyci iddialarının sanat alanındaki mantıksal sonucu olan avangardist 'arz'ı 'talep' etmekte hemen hemen bütünüyle isteksizdir.

Avangardlar 'sanatın hakikatı' gibi bir şeyi girişimlerinin önkoşulu kılmalarına karşılık, bu hakikatı çoğul, istikrarsız, dağınık bir hale getirdiler. Her avangarde hareket, hatta tek tek avangarde sanatçı, *kendi* hakikatını ilan etti. Bu yüzden avangarde sanatı aşırı-*düşüncü* (reflective) diye nitelemek pek de yanlış olmaz. Sanatın ve felsefenin asla vazgeçemeyeceği, ve eğer vazgeçerse kendi varlık sebebini yitireceği, yani artık sanat ve felsefe olarak kendileri olmaktan kesileceği bir iddia olarak Hakikat, isimlerini saymak için bile ciltler dolusu Modern Sanat Tarihleri'nin yazılmasını gerektirecek ölçüde 'hakikatler' haline geldi. Ama yine de bu hakikatler çoğulluğu içerisindeki her bir hakikat, 'Hakikat'in kendi 'hakikat'i olduğu konusunda son derece ısrarlıydı. "Puluralizmin egemen hale geldiği bu koşullarda , hakikat iddiasından kesin ve kararlı bir vazgeçiş, daha güvenilir bir 'hakikat' olarak görünüyordu." (Hünler 1998)

'Hakikat' arayışları avangardist sanatçıları, doğal olarak, yeni diller bulmaya yönlendirmiştir ve sanatı durmaksızın yeniden üretilen resim ve heykel bağlarından kurtarmak için farklı arayışlar içine girmişler, fotoğraf, video sanatı, düzenlemeler, yeryüzü sanatı (land art) gibi alternatifler diller üretmişlerdir. Ne var ki bir burjuvazi düşmanlığı ve sanatı dizginlenmiş varlığından kurtarmak adına yola çıkan avangardistlerin söylevlerinin kendisi bağlamını yitirmiş ve sanat işleri eleştirdikleri müzelerin içinde sergilenmeye başlanmıştır.



Resim 8: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917

Günümüz sanatının çerçevesini belirleyen ve anlatım dillerini sıralayan böyle bir dönemde yaşanan bu krizin izleri bu zamana kadar genç sanatçıların akıllarının bir köşesinde çözülmesi gereken bir soru olarak yerini almıştır.

Ancak Türkiye özelinden konuya bir daha bakılırsa başka sonuçlara ulaşmak ve değişik çözümlenelerde bulunmak kaçınılmazdır. Öncelikle özgür bireyselliğini yücelten Avangardistlerin içinde yaşadıkları toplumlarda, 'öteki' diye nitelendirebilecek, ondan yola çıkabilecekleri ve üzerinde sonsuz söylevler geliştirecekleri, Türkiye'de ise hala varlığından emim olunamayan, bir burjuva sınıfı vardı. Aslında sanatsal elitizmi sanatçılara atfeden, en az iki yüzyıldır sanatçılarla el ele yaşayan, en başta bu burjuva sınıfıydı.

Türkiye’de ise durum çok farklıdır. Böyle bir sınıf ya da tabaka bir yana henüz feodal kültürün içinde yaşayan bir toplum olarak hayat karşısında ‘avangardist’ bir tutum takınmamız ne kültürel, ne kuramsal, ne de deneyim olarak mümkün görünmektedir. Asker Ressamlar kuşağı da buna benzer bir durumun içerisinden geçmişler ve çarpıcı bir örnek oluşturmuşlardır. 19. yüzyılın sonunda Avrupa’da eğitim alan ve Türk Resim Sanatının ilklerini yaşayan bu kuşağın, orada öğrendiği ve Türkiye’ye geldikten sonra ortaya koydukları sanat anlayışı, bu dönemde Avrupa’da üretilen işlerden çok farklıydı; Kübizmin temelleri atılan, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerle birlikte tuval resminde ışık, renk, yüzey, form ilişkilerinin tekrardan yorumlandığı bir zamanda Asker Ressamlar, ‘izlenimci-natüralist’ tarzda resimler yapmışlardır.



Resim 9: Şeker Ahmet Paşa, Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x85 cm



Resim 10: Osman Hamdi, "Gebze'den Manzara", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x119cm



Resim 11: Paul Gauguin, "Yemek", Astarsız Çuva Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 73x92cm, 1891



Resim 12: Andre Derain, Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x35cm, 1905



Resim 13: Seurat Georges, 'Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonrası', T. Üzerine Yağlı Boya, 206x306cm

Bu, Avrupa resim geleneğiyle ilk kez bu derecede bağlantıya geçen, yüzyıllardır minyatür ve hattat sanatının içinde yoğrulmuş bir kültürün çocukları olan bu kuşak için akla en yakın sonuçtur. Onlardan bir anda en çağdaş sanat işlerini benimsemeleri, anlamaları, özümsemeleri ve nihayetinde iç dünyalarını bu şekilde dışavurmaları beklenemezdi. Böylece üzerine basa basa bahsedilen ve yukarıda örnekleri verilen, özellikle bir sanat üretimin yaşanmışlık olamadan inandırıcılığının olamayacağı konusuna geri dönmüş olunmaktadır. Akademik anlamda ne klasik dönemin, ne romantik dönemin, açıkçası yazılı hiçbir sanat tarihinin içinden geçmeden, sonuçlarını yaşamadan ve belli antitezler ortaya sunmadan geldiğimiz bu nokta ve ortaya çıkarılan çağdaş sanat işlerinin inandırıcılığı büyük ölçüde tartışma konusudur.



III. BÖLÜM

RESİMLERLE İLGİLİ GENEL AÇIKLAMALAR

Kendini durmadan yeniden üreten, anlam ilişkilerini yıkıp en kısa zamanda yeniden oluşturan ve bunu global sınırsızlık içinde herkesin öngörebileceği fakat gerçekten kavrayamayacağı bir gizlilikte yapan, yarattığı kavramlarla kitlelerin beğenilerinden ihtiyaçlarına kadar her şeyi düzenleyen, kafaları karıştıran, basitleştiren, gene kendi yarattığı iletişim organlarıyla iktidarını sağlamlaştırıp hem ortaya attığı kavramların tartışılmazlığını, hem de kitleler üstündeki inandırıcılığını arttırıp kendine kazanç sağlayan, kemikleşmiş yapısıyla her yere girip çıkabilen, tek tiplendiren, sürüleştiren büyük bir sistemin içinde yaşıyoruz. Her şey ve herkes bu sistemin içinde, birini diğerinden ayırmamız olanaksız.

Sanatsal bağlamında ‘Katastrof’ konusunun kullanılmasında ve sanat ürünlerini oluşturmada araştırmacıyı etkileyen ana nedenlerden biri işte bu sıkışmışlık bütünü içinde insanların kendilerini gerçekleştirmeleri dışında, algılarıyla, deneyimleriyle kavradığı ve bunlar üzerinden üretime geçtiği evrenin aslında içi doldurulmuş bir balon olma durumudur. Bu aynı zamanda tek tek (sanat ve sanatçılar dahil) bireylerin sistem içindeki yaşantılarının bir eleştirisini ve değerlendirmesinin seçilen konunun içinde yapabilme olasılığıdır.



Resim 14: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep,
12x10.5 cm, 2004



Resim 15: İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep,
20.5x19 cm, 2004

Kişiler ve benliklerinin resimsel anlatımı, resim çalışmalarında, ideolojik ve politik bağlamlarda kendini dışavurmaktadır. Resimlerde sanatın başkaldıran ve eleştiren geleneğini kullanarak içinde bulunduğumuz durumu bireysel birikimlerin süzgecinden geçirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Günümüzde düzenlenmiş bütün ilişkiler politik bir zeminde gerçekleştiriliyor ve böyle olmaya zorlanıyor. Toplumlar arası, kültürler arası ya da kişiler arası her türlü iletişimin altında bir çıkar mantığının yakalanması hiç de zor değildir. Genel anlamda dünya görüşü; bu mantığı eleştirerek derinliklerine inmek, resimleri inilen bu noktadan başlayarak dürüstçe oluşturmak olmalıdır.



Resim 16: İsimli, Kağıt Üzerine Mürekkep,
17.5x10.5 cm, 2004



Resim 17: İsimli, Kağıt Üzerine Mürekkep,
17.5x10.5 cm, 2004



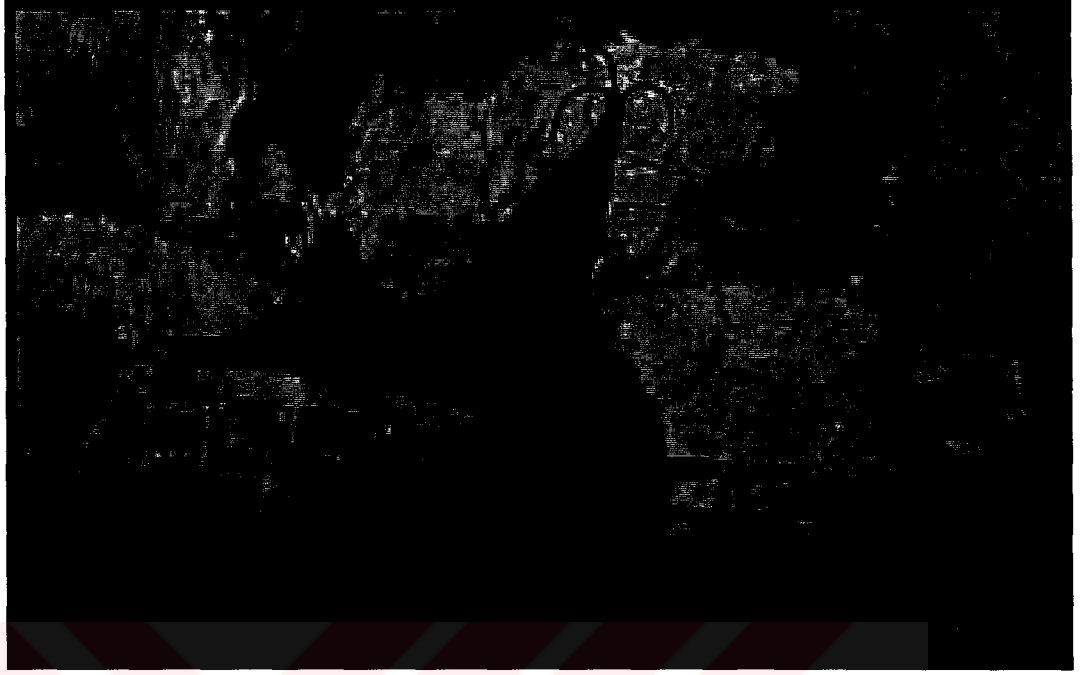
Resim 18: İsimli, Kağıt Üzerine Mürekkep,
14x10 cm, 2004



Resim 19: İsimli, Kağıt Üzerine Mürekkep,
20.5x19 cm, 2004

Resimlerde katastrof içinde yaşayan ve geride kalan bireyler ile bu konu ile ilgili figür ve kompozisyonlar anlatılmaya çalışılmıştır. Resimlerin oluşumu sırasında, çevre ile olan deneyimlerin sonucu olarak, bir yıkım sonrası insan durumlarıyla, halleriyle “katastrof” durumunun en iyi bir biçimde izlenebileceği varsayılmıştır. Çünkü bireyler, bir bütünün parçası olarak baskıya devamlı maruz kalan büyük kitleleri oluşturmaktadır. Günümüzde teker teker bireyler yerine, tümünün veya belli kalabalık toplulukların ve sınıfların üzerinde programlar üretilmektedir. Örneğin fordist üretim tarzı belli bir alım gücü olan sınıflar için seri üretilmiş ürünler arz etmektedir. Her ne kadar post-fordist üretim, postmodernizimden elde ettiği deneyimle yenilikçi balonunun içinde “herkes için başka tasarımlar” felsefesi geliştirmiş olsa da aslında bu globalist şirketlerin küresel dünya içerisinde kendilerine başka pazarlar bulma çabalarında başka bir şey değildir. Bireylerin bütün bu olan biten içinde inanılmaz baskılar altında kalması, tekrar tüketim için yaşamlarının ve ihtiyaçlarının düzenlenmesi kaçınılmazdır. “Ben” kavramının gelişmesi bir direnç oluşturmak ve özgürleşmek adına en önemli sorun olarak görünmekte. İşte tam da bu yüzden resimlerimde tek tek figürleri kullanarak, onların izinden ve onlarla birlikte, onlarla yaşayarak, gittikleri yerlere giderek ve onlardan biri olma hakkının sınırlarında sözümü dile getirerek, “katastrof”un yansımaları aranmaya çalışılmıştır.

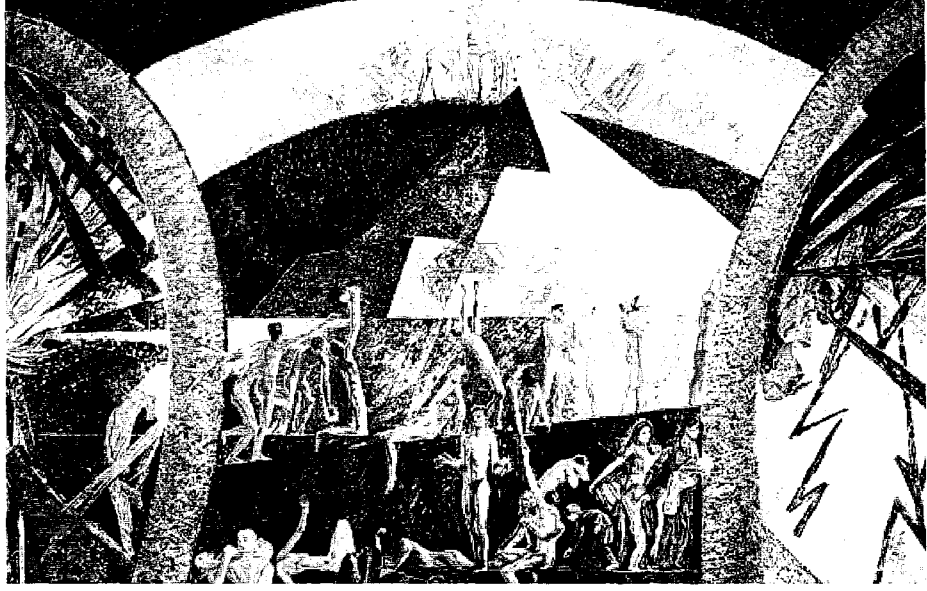
Resimlerimin şu an ki içeriğini oluşturulmasında kısa sanat geçmişi ve hayat tecrübesi içinde çeşitli sanat biçimlerine ilgi duymanın büyük etkisi olmuştur. Kendini tanıma ve ifade edebilme çabaları içinde yönelinen bu dışavurum dillerinden biri duvar resmi ve graffitidir. Bilindiği üzere duvar resimleri ilk olarak eski çağlardaki insanların kullandığı, mitsel hikaye veya büyücülükle ilişkilendirilen, mağra duvarlarına yapılan resimler olarak ortaya çıkmıştır. Zaman geçtikçe duvar resminin içeriği ve işlevi, tıpkı insanoğlunun geçirdiği evreler gibi, değişmiş ve modern toplumlarla birlikte, metropoller içinde yaşayan sanatçılarla birlikte şehrin sosyal, politik, kültürel, ekonomik, mimari dokularıyla ilintili bir biçim haline gelmiştir.



Resim 20: Catalhöyük'ten Bir Duvar Resmi

Damien Hirst, Peter Pomperer, Henrik Sorensen gibi sanatçılar şehir merkezlerinde, kasabalarda, modern yapıların içinde; adalet saraylarından müzelere, kültür komplekslerinden gökdelenlere çok farklı kompozisyon ve temalarda duvar resimleri yapmışlardır. Önemli olan nokta ortaya konulan işlerin yapıldığı iç mekan, dış mekan, apartman, gökdelen, sokak ve şehir ile olan sıkı bağlarıdır. Çünkü sanatçılar bu mekanların, sokakların, metropollerin (olumlu veya olumsuz) sosyal ve kültürel üretimlerini büyük bir cesaret ve açık gönüllülükle gözler önüne sermişlerdir.

Özellikle graffitinin ortaya çıkmasıyla metropollerin gettolarında yaşayan, büyük ölçüde çeteleşmiş guruplar kendilerini görmezden gelen ve bir tarafa atan 'sistem'e karşı başkaldırılarını, şehirlerin dört bir tarafına kazımaya başladılar. Tamamen illegal çalışıyorlardı ve giderek son derece örgütlü bir hale geldiler. New York, Londra, Paris gibi büyük metropollerinde graffitilerin durdurulamaz bu eylemlerine karşı yasal önlemler alınmak zorunda kalmıştır.



Resim 21: Henrik Sorenson, "Barışın Rüyası", Norveç Hükümet Binası, 1939



Resim 22: Chris, Tren Üzerine Graffiti



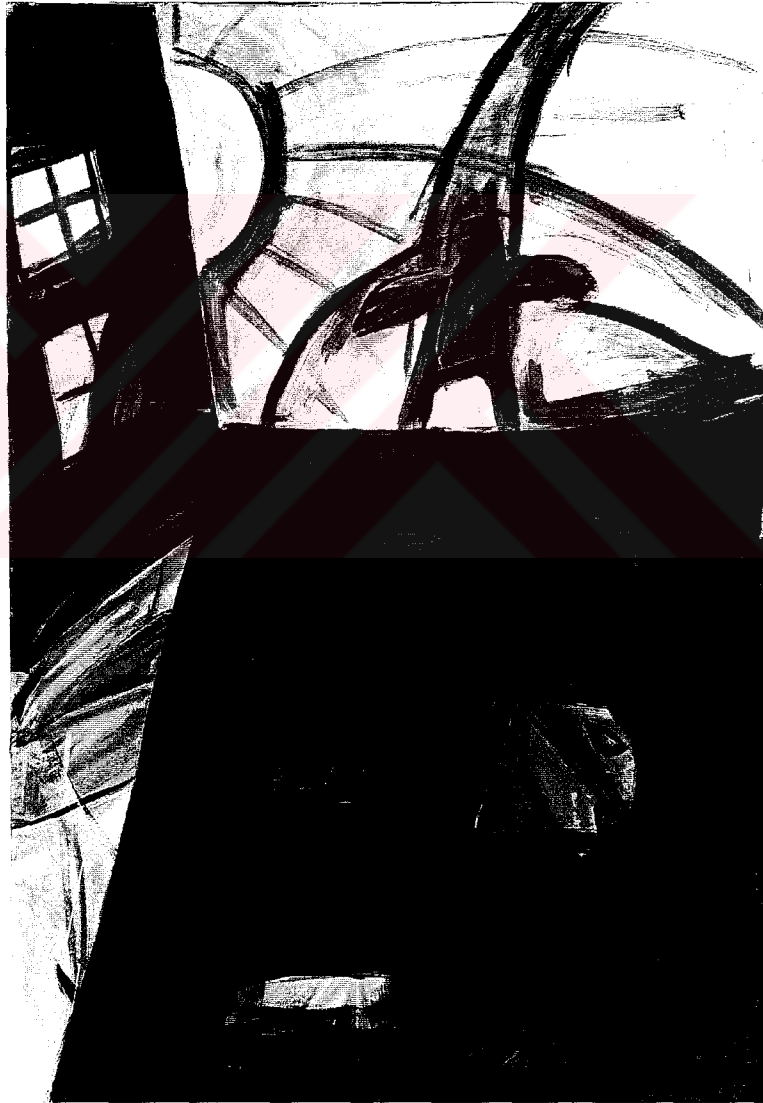
Resim 23: Lousanne, "Eğer Hava Atarsan... Bu bir suç!!!", 2003

Bu alandaki araştırmalardan yola çıkılarak öncelikle 'ben' kavramını geliştirmek ve içsel hesaplaşmaların bir sonucu olarak 2000 tarihli işlere yönelinmiştir. Burada kazanılan deneyimlerden üzerine iyice değinilen mekan-şehir-ben kavramları arasında bir çıkış yolu aranmaya başlanan 2001 yılında resmedilen işler ortaya çıkmıştır.



Resim24: Kimlik-1, Tuval Üzerine Kartşık Teknik, 60x90cm, 2000

Kuramsal anlamda ise bu dönemler bireysel açıdan, metropoller üzerinde simgeleştirilen büyük çarklıların, modernizmin 'hastalıklı' bireyleriyle birlikte büyük çelişkinin bilinçaltına kazındığı dönemlerdir. Tez raporunun oluşturulmasında bu zamanlar kazanılan bilgi ve deneyimler, resimsel kompozisyonların temeli, leke, renk ve boya kullanımının kökü ve 'katastrof' kavramı ile kurulan kişisel ilişkinin ilk belirtileri olarak değerlendirilebilir.



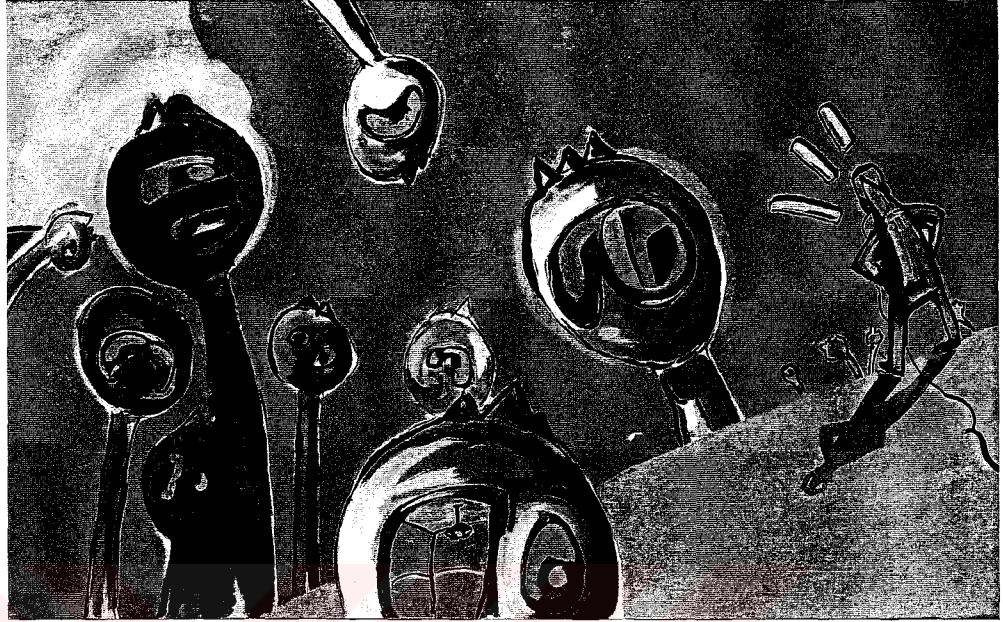
Resim 25: Uçan Adam-2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x70 cm, 2001



Resim26: Uçan Adam-7, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x100cm, 2001



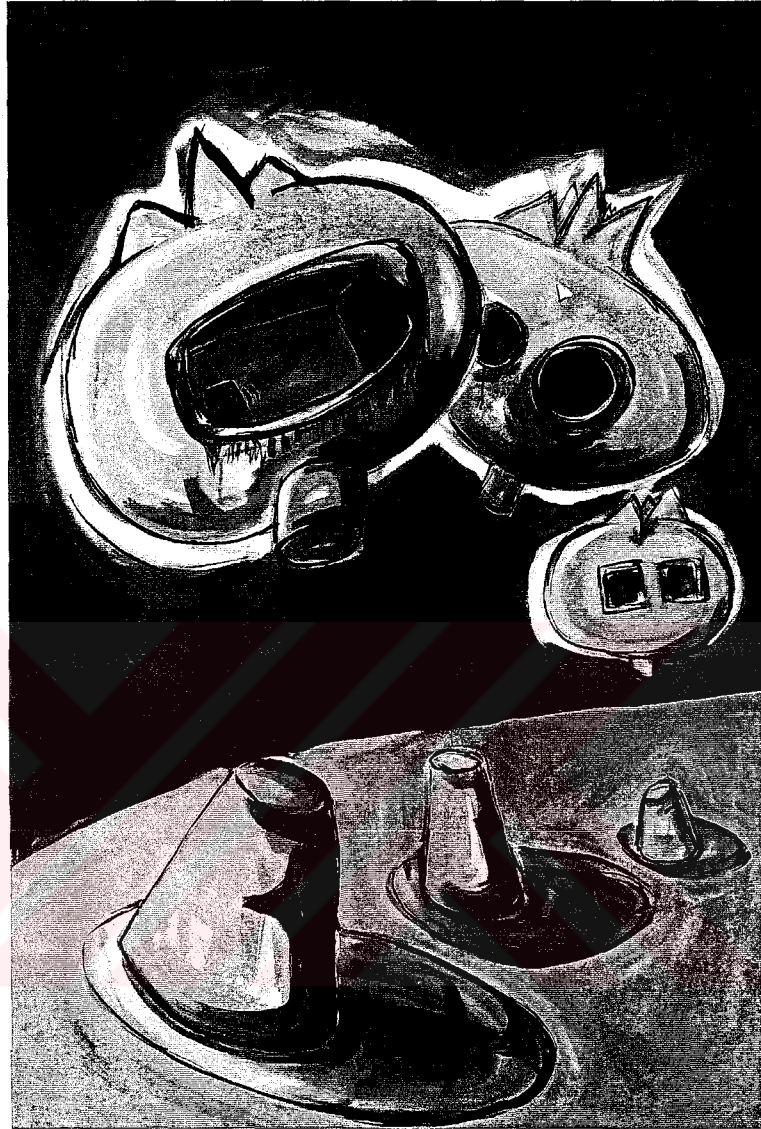
Resim 27: Uçan Adam-4, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x70cm, 2001



Resim 28: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150cm, 2003



Resim 29: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100cm, 2003



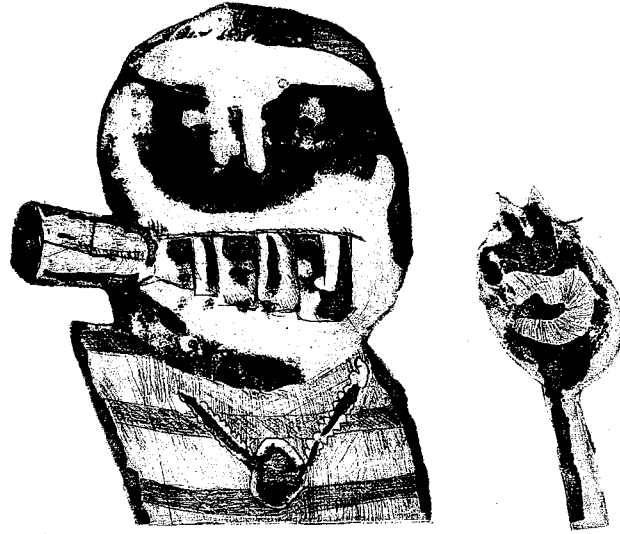
Resim 30: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x120 cm, 2003

Resim 28-29-30'daki imajlar, resimsel açıdan mekanın ve şehrin içindeki bireylerin yaşantılarının sorgulanması açısından son dönem işlerinin ortaya çıkışındaki ilk adımlardır. Bu çalışmalarda kompozisyon denemeleri, nesnelere arasındaki büyüklük-küçüklük ilişkileri üzerinde durulmuş bir hayal dünyasını çerçeveleyen bu resimlerin, izleyicinin hayal gücünü kullanarak resme dahil olmaları için betimlenen karelerin devamı varmışçasına, bir filimin bir karesiymiş izlenimini verecek şekilde resmedilmeye çalışılmıştır. Hikaye sanki tuvalin görünmeyen kısmında devam ediyor gibidir.

Şehir ve doğa, 'sıkışmışlık' ve 'genişlik' arasında oluşturulan kompozisyonlarda, figürler kişiliksizleştirilmiş bir anlayışla tuvale aktarılmıştır. Bu durum resimlerin oluşumu sırasında üzerinde özellikle durulan bir netice değildir. Fakat belli bir zaman geçtikten sonra ele alınmış, resimle kurulacak olası iletişim için figürün anlatımı ve işlenişi üzerinde özellikle durulması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu dönemde boyanın transparan kullanılmasının sağladığı olanaklar oldukça sık kullanılmış ve bir üslup oluşturma aşamasındaki araştırmacının içsel dünyasıyla olan uygunluğu araştırılmıştır. Son dönem işlerinde bu araştırmaların sonuçları izlenebilir.

Bu çalışmanın oluşumu sırasında denenen (fakat özellikle rapor deneyine bağlanmaması gereken) bir başka teknik baskı resim tekniğidir. Bu tekniğin sağladığı olanaklar yeni kompozisyon denemeleri geliştirilmek adına kullanılmıştır. Yavaş ilerleyen ve tuval resmine oranla daha kontrollü olunması gereken bu teknikte çizgi, leke, açık-koyu-orta değerlerin azlık çokluk ilişkileri üzerinde titiz bir şekilde durulmuş ve bunun sonucu olarak, figür çözümlerinin daha ayrıntılı yapıldığı, zaman zaman gerçeküstücü denebilecek bir evren kurgusu ortaya çıkmaya başlamıştır. Farklı nesnelere kurulan duygusal yakınlığı/uzaklığı ifade edebilmek için değişik teknik ve disiplinlerin kullanılabileceği (kullanılması gerektiği) deneyim edilmiştir.



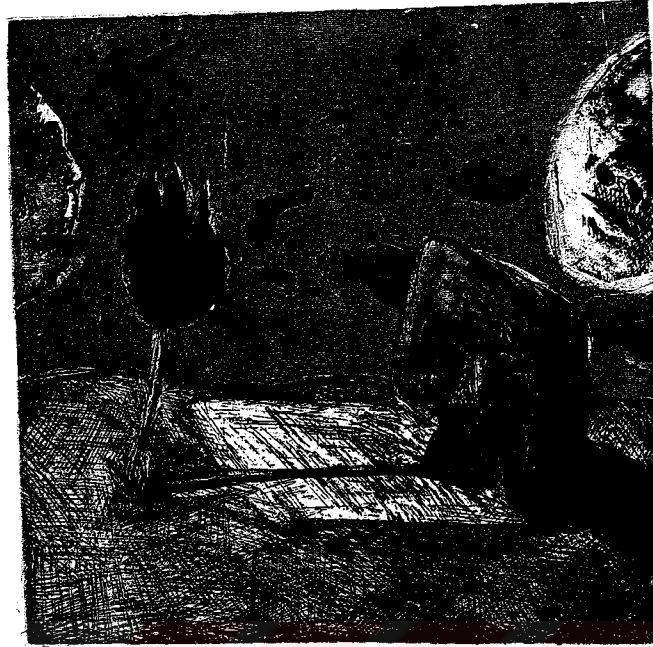
4110 Gravür "Trans-VI" Oran Bulgür 2003

Resim 31: Trans-VII, Gravür, 20x22 cm, 2004



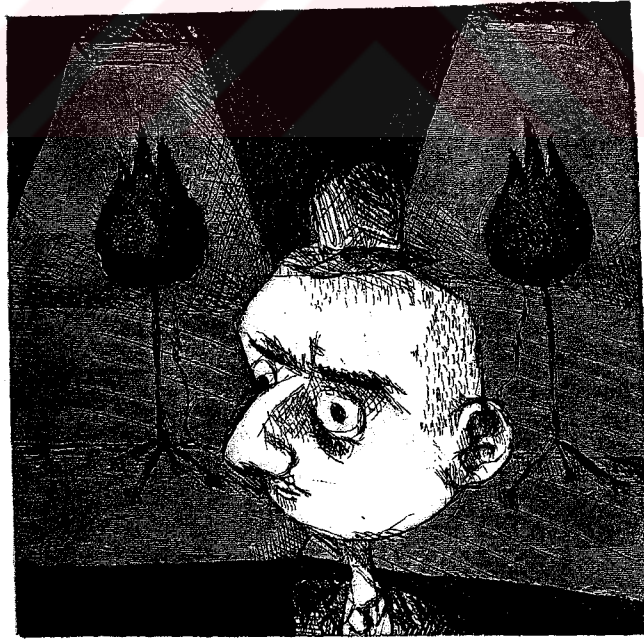
3411 Gravür "Trans-III" Oran Bulgür 2003

Resim 32: Trans-III, Gravür, 33x33 cm, 2004



E/A-1 Gravür "Trans - IV" Gany Bolgün 2004

Resim 33: Trans IV, Gravür, 33x33 cm, 2004



2/5 Gravür "Trans II" Gany Bolgün 2004

Resim 34: Trans II, Gravür, 33x33 cm, 2004

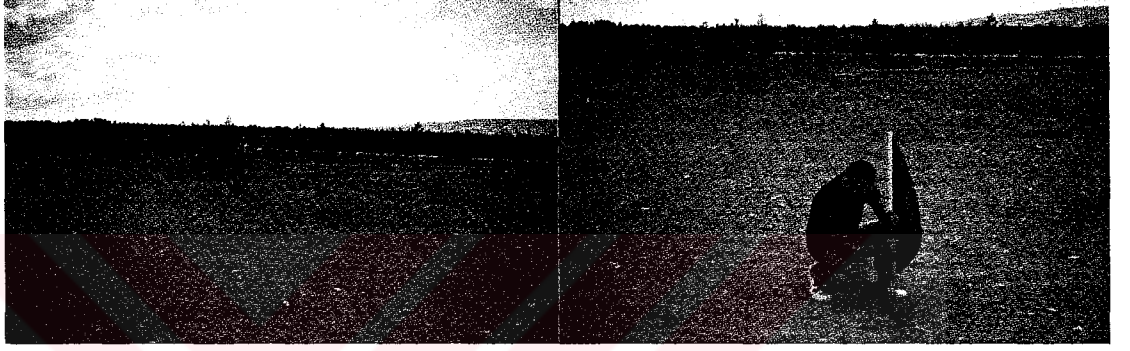
Resim 31, bir figürün hem duygusal hem de teknik anlamda analizinin yapıldığı ilk çalışmalardandır. Bu dönemde bir taraftan sade ve arındırılmış kompozisyonlar oluşturulurken bir tarafta da Resim 33'te görüldüğü üzere daha anlatımcı tarzda denemeler yapılmış ve bilinçaltının derinliklerinden izlenimler ortaya konmuştur. Gravür çalışmalarının genelinde belli bir 'Trans' konusuna yönelinmiştir. 'Trans' durumu, 'sistem'in içinden çıkmak veya çıkıldığı sanrısını yaratmak, en nihayetinde bunu da eleştirmek için geçerli bir anlatım yolu olarak düşünülmüştür.

Gittikçe birbirinden soyutlanan ve yabancılaşan bireyler en sonunda kendilerinden yabancılaşmaya ve uyurgezer gölgeler olmaya başlarlar. Fakat 'yabancılaşma' kavramının içinde aynı zamanda devrimci bir güç de olduğu göz ardı edilmemelidir. Çünkü yabancılaşılacak durum, an, gerçeklik sonucu ortaya çıkan kaos, evrenin gizlenmiş ve yüzyıllardır insanoğlunun güzünün önünde bulunan sırlarına ulaşabilmek için gerekli gücüde beraberinde getirir.

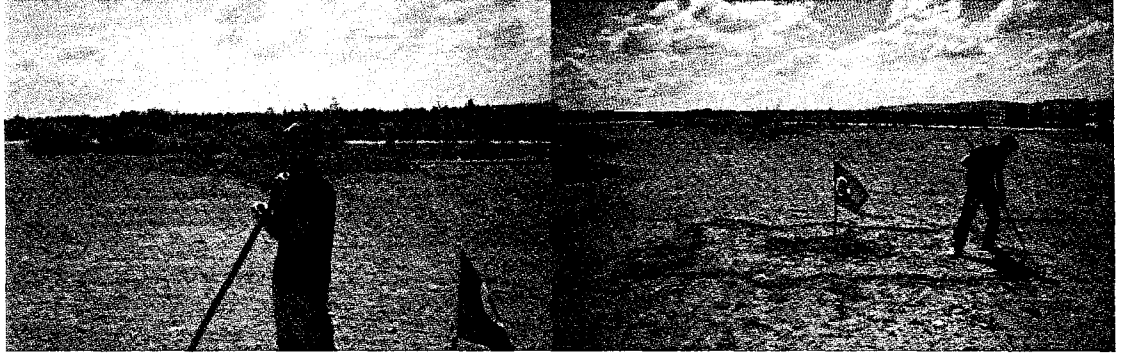
Bu dönem işleri yukarıda bahsedildiği gibi bir felsefi temel üzerine kurulmuş, resimsel ifadeler ve anlatım yolları denenmiştir. Böylece 2003 tarihli işlerde çözülmesi gereken bir sorun olarak görülen figürün işleniş biçimi yani özellikle figüratif bir anlatım için gerekli duygusal ve felsefi altyapı üzerinde durulmuştur.

Kavramsal sanat çalışmaları edinilen deneyimler sonucu bu dönemde denenmiştir. Projeler ortaya konmuş ve "Periferik Manzaralar" konulu bir grup projesi için yapılan bir iş birtakım mekanlarda sergilenmiştir. Periferinin kavramsal temelleri izlenerek kişisel periferi, 'sınır' temasına odaklanıp tekrardan oluşturulmuş, böylece merkez-çevre bağlantıları ve ilişkileri yorumlanma yoluna gidilmiştir. En nihayetinde buradan öğrenilenler, tez raporunun başlığı olan 'katastrof' durumlarının tekrar zihinde gündeme gelmesine ve atılan bu adımlar ardından ilerlenen yönün gerçekliği konusunda daha uyanık olunması gerektiği, hatta bu tez raporu yazılırken dahi iktidarını abartmadan, mutlaklaştırmadan, belli bir entelektüel rahatlık ve

kavrama yolu izlenerek ileride oluşacak dünya ve sanat görüşünü de belli bir akışa bırakmanın gerekliliği konusuna bağlanmıştır.



Resim 35: İsimli, Fotoblok Üzerine Fotoğraf Baskı, 35x400 cm, 2004



Resim 36: İsimli, Fotoblok Üzerine Fotoğraf Baskı, 35x400 cm, 2004

Son dönem işlerinin ortaya çıkışında yukarıda bahsedilen deneyimler ve kompozisyon aramalarının yanı sıra Joan Miro, Jean Michel Basquiat, Karl Appel, Andre Mason, Max Ernest gibi sanatçıların işleri izlenerek, bir sanat görgüsü oluşturulması için gerekli adımlar atılmıştır. Ortaya çıkan en son kompozisyonlarda iyice boyaya doymuş ve altyapısı sağlam tuval yüzeyinin dokusu bir taraftan kullanılarak fikir ve duyguların şu ana kadarki en saf biçimi olarak nitelenebilecek resimler yapılmıştır. Bazı 'sürreal' diye nitelenebilecek nesne etkileriyle birlikte figürlerin aynı yüzeyde çerçevesizdirilmesi, mekan-çevre-nesne bağlantılarının çözülmeye çalışılması, bu dönem içinde uğraşılan problemler olmuştur.



Resim 37: Dj, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2004



Resim 38: Ağar, Tuval Üzerine Akrilik, 150x120 cm, 2004

Resim 38: Resmin ortaya çıkmasındaki etken 2004 yılı yerel seçimleri sırasında çeşitli partiler tarafından yürütülen kampanyalardır. Özellikle Mehmet Ağar'ın portresinin ve soyadının bulunduğu sokak afişlerinin ve reklam panolarının şehir içindeki dağılımı, sokaklardaki insanlarla kurduğu veya kurması düşünülen ilişkinin bir eleştirisi yapılmaya, ortaya çıkan durumun ironisi çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bahsi geçen afişlerin ideolojik içeriğinin boşluğu ilk olarak dikkati çeken noktalardan biridir. Bir siyasi parti ve onun ideolojisinden çok afişteki özneye odaklanılmaya çalışılmış, ancak hergün sokaklarda karşılaşılan reklam panolarındaki diğer tüm tüketim nesneleriyle ilişkilendirilerek bireyin kendisinin reklamının yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bir örnek olarak genel anlamda bir sistem duruşu olarak değerlendirilirse bireyler üzerinde, kapitalist iktidar aygıtlarıyla tüketimi sağlayan ve gerçekliği sağlamlaştırılan nesnelerin, bir kişinin reklamını yapan politik bir araç olarak kullanma çabasındaki, ahlaki sınırları da zorlayan durum, bu resmin ortaya çıkışındaki ana neden olmuştur.

Resimdeki figür, tez raporunda belirtilen katastrofik bir durumdan geride kalan bireyler için ortak bir anlatım dili olarak kullanılan boya, kompozisyon ve leke anlayışıyla resmedilmiştir. Böylece araştırmacının imgelemindeki bütünlük bozulmadan ve zaten eleştirel bakış açısıyla kurulan 'nesne' bağlarının kendiliğinden, doğal bir dışavurumu sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 39: Şeytan, Tuval Üzerine Akrilik, 150x120 cm, 2004

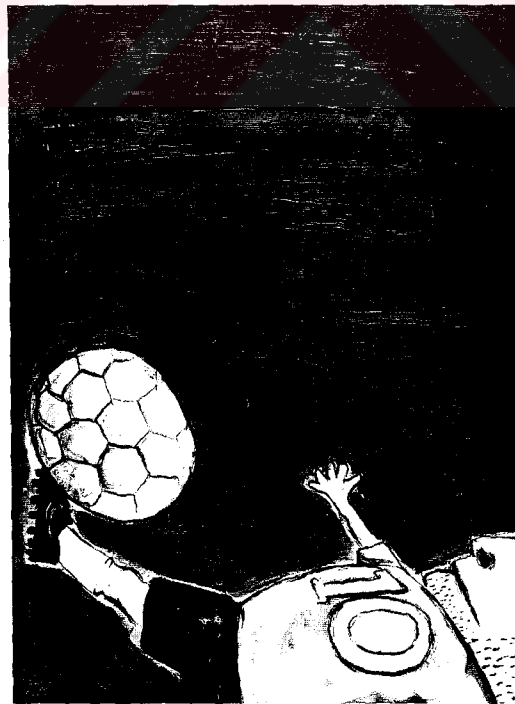
Resim 39: Bu resim tez raporunun oluşması aşamasında denenen en son resimsel anlatım biçimleri için iyi bir örnektir. Boyaya doymuş bir yüzey üzerinde oldukça yoğun çalışılmış ve kompozisyon elemanlarını mümkün olduğunca sadeleştirerek ‘az’ın içinde ‘öz’ aranmıştır. Temel olarak koyu ve açık lekelerin tuval üzerindeki hareketi ve yüzey bölümlenmeleri esnasında ortaya çıkan gerilim esas alınmıştır. Büyük lekelerin işleniş sırasında boyanın kendi içinde transparan ve azlık-çokluk ilişkisi içinde kullanımı resimsel bir öge olan ‘derinlik’ konusunun çözümlenmesini olanaklı kılmıştır. Ortaya çıkan yalın kompozisyon, iç ve dış mekanların algılanma biçiminin ve araştırmacının aklındaki imgesinin ‘hüzünlü’ bir ‘dişi şeytan’ figürü ile tamamlanması ile oluşmuştur.

Dış mekan, bir ufuk çizgisi kullanılarak yer ve gökyüzünün ayrılmasıyla belli belirsiz bir doğa görünümü izlenimi yaratmaktadır. Kompozisyonu yukarıdan aşağıya ikiye bölerken kullanılan bu ufuk çizgisini yeri özenle seçilmiştir ve aynı zamanda dikey elemanlar üzerine kurulu kompozisyonu bir yatay aks ile bölerek resimsel sorunları çözme işlevi de görmektedir. Resmin içindeki figür ile birlikte en hakim öge olan koyu leke, pencerenin içinden görülen iç mekan ile birlikte bir ‘ev’ imgesi oluşturması için kullanılmıştır. Pencerenin içinde görülen çiçekler haşhaş bitkisidir. Sistemin bir tarafına atılmış, geride kalanlar ve ‘illegal’ yaşayanlar gene ‘illegal’ nesnelere ilişki kurarlar. Daha doğrusu bu yüzden ‘illegal’dirler. Burada illegalitenin savunuculuğu yapılmaya çalışılmamaktadır ancak kuramsal açıdan belli sınırların dışına çıkmak zaten kurulu sistem tarafından ‘illegal’ olarak nitelendirilmek anlamına gelmektedir. Bunun altında da politik ve ekonomik nedenler olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir.

Bu resmin hedefi: ‘dişi şeytan’ temasıyla ilintili resimde kullanılan nesnelere bir taraftan bir sistem dışılık durumu ve buna yönelim izlerinin aktarılması bir taraftan da katastrofik bir kurmacanın yapılmasıdır.



Resim 40: Suçlu, Tuval Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004



Resim 41: Topçu, Tuval Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004



Resim 42: Dalgıç, Kağıt Üzerine Akrilik, 70x50 cm, 2004



Resim 43: Şehirle Birlikte !, Kağıt Üzerine Akrilik, 50x70 cm, 2004



Resim 44: AKP, Kağıt Üzerine Akrilik, 50x50 cm, 2004

Hiç kuşku yok ki mantıksal bir dizge içinde sunulmaya çalışılan bu temeller, belli bir dünya kavraması ve duruşu içinde kendiliğinden süzülen süreçlerdir. Yoksa tez raporunun içinde betimlenen ve bir çözüm olarak sunulan, Foucault'un bir tarih incelemesinde içine düşülmemesi gereken bir 'hata' olarak belirttiği ve 'katastrof' konusunu incelerken özellikle kaçınılmaya çalışılan tarihi süreli bir dizge içinde inceleyerek, "söylemi kaynağın oldukça uzak varlığına" götürmeden üretilen *bilgiye* geri dönmüş olunur. Ayrıca akla gelebilecek bir soru da burada yanıtlanmalıdır; raporun bilimsel temeli atılırken ve resim çözümlenmeleri yapılırken verilen örnekler, gene raporda Türk Resim Sanatı'nın eleştirisi yapılırken bahsedilen 'yaşanmışlık' ve 'içselleştirme' örneklerine çelişik bir şekilde, Avrupa sanatı üzerinden, bir üçüncü dünya ülkesi bireyinin hakemliğinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak kendi merkezini kuşatan çevrenin objesi, bulanık bir tül perdenin arkasından görüldüğü kadarıyla *sistem*dir. Çevremi, yani bu sistem gibi büyük bir bütünü olabildiğince küçük parçalara ayırmadan anlamak ve sindirmek olanaklı görülmemektedir. İktidar merkezlerinin çevresini oluşturanlar olarak bu merkezlerin iyi incelenmesi ve dikkatlice çözümlenmesi, bize özel sınırların da bir taraftan çizilmesi anlamına gelmektedir. Bu yüzden (özellikle de teorik ve pratik bir altyapımız olmadığından) Avrupa Sanat dünyası ve tarihi üzerinden örnekler verilmiştir.

SONUÇ

Günümüzde anlam ilişkilerinin belli otoriteler tarafından düzenlendiği ve kurulan sistemin iktidarını sağlamlaştırmak için kullanıldığı açıktır. İletişim araçları ve görsel medya gibi aygıtlarla bireyler üzerinde artık sıradanlaşmış bir baskı kurulmakta, bunun için kendi oluşturduğu tüketim kültürüyle birlikte aynılaştan insanlardan kurulu bir tüketim toplumu yaratmaktadır.

Bu çalışmada sistemle ilişkili bireysel sorunları ‘katastrof’ kavramı içerisinde somutlaştırarak sanatsal problemlerin arkasında yatan en büyük etken anlatılmaya çalışılmıştır. Konunun oluşumu aşamasında ‘doğru’ bir tarih okumasının (bir ideoloji veya otorite tarafından yorumlanmamış kısmının) ne kadar önemli olduğu ve buna bağlı olarak belli kültürlerin içinde yaşayan bireylerin kendilerini tanımalarının ve bir şekilde özgün sanat eserlerini ortaya çıkarmalarının buradan başlayarak yapılması gerektiğinin önemi su yüzüne çıkmıştır.

“Yıkımlar” içinde yaşayan, gözden uzak bir yerde, sistemin artıkları olarak nitelendirilebilecek figürlerin tuval üzerine aktarılması, resimsel ifadeler için geçerli bir anlatım aracı olarak benimsenmiştir. Kompozisyonlarda ele alınan konunun bir gerilim yaratması adına zaman zaman figürler iç ve dış mekanlarla ilişkilendirilmiş, devamlı mekanlarla kurduğumuz iletişim göz önünde tutularak, mekan kurgularının üzerine ileriki çalışmalarda daha çok eğilmek gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

BAUDELAİRE, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

BERMAN, Marshall. *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

BÜRGER, Peter. *Avangard Kuramı*. (Çev. Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

EAGLETON, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil), İstanbul: Özne Yayınları, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: İmge Kitabevi, 2001.

Bilginin Arkeolojisi. (Çev. Veli Urhan), İstanbul: Birey Yayınları, 2000.

Büyük Kapatma: Seçme Yazılar 3. (Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

FUKUYAMA, Francis. *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, (Çev. Zülfi Dicleli), İstanbul: Simavi Yayınevi, 1994.

HARD, Michael & NEGRI Antonio. *İmparatorluk*. (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

HÜNLER, Hakkı. *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998.

JASPER, James M. *Ahlâki Protesto Sanatı*. (Çev. Senem Öner), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.

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

LAMPERT, Eugéne. "Rusya'da Modernizm" E. BATUR (Ed.). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998:107-117.

NIETZSCHE, Friedrich. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. Ayşe Duman), Ankara: Akış Yayınları, 1994.

SIMMEL, Georg. *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev. Tanıl Bora, Nazik Kalaya, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.