

ARGOS

Yeryüzü Kültürü Dergisi • EKİM 1988 • 4.500 TL.

AHMET OKTAY, ORHAN PAMUK
MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİ
İLK : BEDRİ RAHMİ'NİN MEKTUBU
VALS, TANGO, MODERN DANS
ROLAND BARTHES'İN TOKYO'SU



MELİH CEVDET ANDAY, HULKİ AKTUŒ
ARAŐTIRMA: EDEBİYAT - TARİH İLİŐKİLERİ
SERMET ÇAĐAN FOTOBIYOĞRAFİSİ
ROBERT MUŐIL, RAYMOND WILLIAMS
AGORALAR, SAATLER



No2

Mehmet Güleriyüz Resimleri

APOLOGIA

VASIF K. KORTUN

Mehmet Güleriyüz resmini dünya resmi çerçevesinde tartışmak gerekir. Ancak koşulluklar üretmekten de çekiniyorum. Çekinmenin nedeni, yalnızca görüntü dünyasıyla sınırlı bir dizge ortaya çıkacağından değil. Resmi resimle anlatmak geçerli bir yöntem ve bu resimlerle Güleriyüz resminin başedeceği açık. Yazının yanlış yorumlanıp, "bakın Güleriyüz kimlerden almış"a indirgenmesi sıkıntısı var içimde. Taşralılığına inanmış, "yerli" ile "yabancı" arasına sınır çeken kültürlerde ya ithal malı paranoyası vardır ya da düzgün her ürünün ithal malı olduğu sanısı.

Dali, "Genç bir kadının yanaklarını güle benzeten ilk kişi kuşkusuz bir şair, bunu yineleyen ilk kişi ise herhalde aptalın teki idi" diye yazmış. Aptalca bir kanı: Hiç söylenmemişi bulmaya çalışmak hem ideolojik bir tavır -ki resim tarihinde bunun aksini yapmaya soyunulduğu nice dönem vardı-, hem de sanatçının elini kolunu bağlayan bir korku nedeni. Kopya ve orijinal sorunu "burjuva" sanatının bir takıntısıydı üstelik. Örneğin hangi ikona ne tür kıstaslara göre kopya ya da orijinal, minyatür sanatçısının imzası ne denli önemlidir diye sorulabilir? İmzanın ardında özgün bir kişilik belirmesi ve ilerlemeci tutum tarihsel bir olgudur yalnızca.

Dükükândan alınan boş tuvale dahi tüm görüntü tarihi izini bırakmıştır. Her sanatçı tarihle karşı karşıya gelir, gelenekle oynar, boğuşur, geleceği öne çıkartmaya çalışır, gizler, siler, şu ya da bu tarzda, bilerek ya da farkında olmaksızın kullanır. Sanatçının içinden tüm dünyanın aktığını gözönüne almak gerekiyor. Burada yapacağım bunun *nasıl* aktığını, barajları ve akış yönlerindeki farklılaşmaları, tutulanları ve bırakılanları gözlemlemek.

Bu bağlamda, Güleriyüz resmi ile belli sanatlar ve sanatçılar arasındaki ortak kayguları ve farklılaşmaları irdeleyeceğim. Bunlar, Güleriyüz'ün etkilenmesi sonucu olabilir, hiç gör-

mediği resimlerden ya da belleğinin derinlerinde kalmış bir görüntüden gelebilir, hatta ortaklıkların görsel olması da gerekmiyor, görsel olan resmin küçük bir parçası sadece. Bu tartışma belli noktaların öne çıkartılıp diğerlerinin bırakılmasını gerektiriyor. Yazı ile resim birbirinden o denli uzak ki, ikisi arasında bir soluk alma sağlarsam bu yeterli olacak.

BİR

Güleriyüz'ün belli desenleri bir şark geleceğini anımsatıyor: Türkmen kökenli, İslam minyatüründe marjinal olarak varlığını sürdürmüş bir eğilim. Bu gelenek, Örneğin Teberiz minyatüründe devlerin ve canavarların betiminde kullanılırken, minyatür resminde bir gerilimin varlığına işaret ediyor. İnsan figürü ne denli klişe, belli ve sınırlı bir repertuardan gelme pozlardan oluşuyorsa, bu eğilimin yaratıkları o denli görsel izlenime dayanabiliyor. Bunlar, yaşayan, acı çeken ve çeğtiren, gü-lünç olabildikleri kadar korku verici yaratıklar. *Houghton Şahnamesi*'nde görüldüğü gibi, bu yaratıklarla insan kahramanlar arasındaki anlaşmazlıklar, bir anlamda iki ayrı gelenek arasındaki mücadele. Bu yaratıklar, belirgin cinsel uzuvlarıyla da İslam minyatürünün "id"i gibi.

Gene bunun gibi, insana bağışlayamadığı duyguların her çeşidini, minyatürde kayalara çizdiği yüzlere işleyen minyatür sanatçısının tutumlu serbestliğinde, Güleriyüz'ünkine benzer asal bir nokta buluyoruz: *de-formasyon* istemi.

Bir parantez: Türkmen kökenli resim ile kurduğum bağ, ulusal ya da coğrafi bir kimlik arayışından kaynaklanmıyor. Güleriyüz "sentete" (nekrofil?) kalkışmamış. Güleriyüz resminin, minyatürü, hat sanatını resme taşıyınca çağdaş ve ulusal olduğunu sananların yaklaşımıyla ilgisi yok. Güleriyüz'ün operasyonu



Mehmet Gülerüz,
desen.



Houghton
Şahnamesi, 48
dolayları, detay.



görsel alıntılar düzeyinde değil. Gelenek ve tarihin kendi içinde bir anlamı olduğunu sanmıyorum. Geleneği arkeolojinin soğuk kanı ile diriltmeye çalışmak, oryantalist bir rakkaslıktan öteye gitmiyor. Önemli olan zalim duyguları, hayvansal tutkuları, küçük arzuları anlatmak için elindeki silahları yetersiz kalan İs-

lam resminin bu canavarlara başvurması. Benzeşme burada.

Gülerüz'ün resmi metinler-arası bir özellik taşımakta. Bir metin *de-formasyon*; gövdenin erkesi ile çektiği çizginin, gövdeyle abandığı bileğin darbelerinin kendini izlemesi, kendi hedeflerini kendi istemiyle belirlemesi. Kendisine bildik bir görüntü yaratma ayrıcalığı vermeyen elin umursamaz erkesi, bu bir anlamda görsel olanın ötesinde. Bir diğer metin, yazının (resim/çizgi) bilgilendirme ve tanımlama görevi. Yani, yazı olarak yazma. Böylece üretilmekte olan görüntü belli anlamda kontrol altına alınıyor ve figürasyona zorlanıyor. Bir adım geriye, bir soru: ben bunu yaparken ne yapıyorum? Ortaya goşizm ile *droit* (sağ/hukuk) arasında bir tartışma çıkıyor.

Deformasyon yoluyla belirlediğim grotesk olayının batı resminde oldukça köklü bir geçmişi var. Ancak, bu gelenek pek ciddiye alınmadığı gibi, belli başlı konularla işlenmeyecek denli sıradan bulunmuş. Leonardo da Vinci bile grotesklerini yalnız bilgisiz, görgüsüz diye tanımladıklarını, köylüleri, durumunu hazmetmemiş kaba-saba kişileri betimlemek için kullanmış. Bunların izleri Bruegel'de de bulunur. Bu görüntüleri izleyenler ile resmedilenler arasında görgü, eğitim ve sınıf farkı olduğu belirgindir. Grotesk geleneğini dönüştüren Goya ve onunla güçlü bağları olan Gülerüz resminde izlenen ve izleyen arasında mesafe yoktur. İzleyicinin dışında kaldığı, güvenli bir konumdan denetlediği bir dünya kurulmaz. Bu resme yaklaşım bağlamında anlaşılmalı, yoksa resmi görmüş ya da satın almış kişi için değil.

Goya'nın *Kara Resimler*'inde, frengiden yüzleri yumulmuş, buruşuk vücutlu, dişsiz yaratıklar, umutsuz bir dünya görüşünü dile getirir. Goya'nın çağdaşları insanın kökeninde saf ve sağlıklı bir aydınlık görürlerken, Goya

aydınlanma çağına bir İspanyol çalımı takar, yalnızca vahşi ve kanibal bir karanlık sezer. Gülerüz'ün aksine, bu dünyada güldürü un-suru da yoktur. Gülerüz'ün yaratıkları banal, beceriksiz ya da sevecen olabilirler, şiddet saçtıkları kadar şiddete maruz kalırlar. Göster-geler abartıldıkça, sosyal dünyanın insan üzerine çektiği o ince kabuk yırtılmaya yüz tutar, resim iç ile dış dünya arasında muğlak bir kolum seçer. Plajdaki vücut güzeli, dili dışarıda, ıkına sıkına elindeki miniskül ağırlıkları kaldırır. Öğünüp şiştikçe renklerin sesi yükselir, vücudu kabardıkça resmin tümünü kaplayıp patlamaya yüz tutar. Teşhirciliği ifrada varan vücut güzeli, Foucault'nun baskı yoluyla değil, stimülasyonla denetleme savını hatırlatır.

Gülerüz resminin anlaşılmasında yönlendirici olan bu geleneğin bir başka ressamı Bacon'dır. Pıhtılaşmış kan gibi bir boya, eriyip giden figürleri kelepçeleme kalın kara darbeler. Umutsuzca birbirine sarılmış iki erkeği tecrit eden bir alan. Bu resme konu olan dünya, kaynak olan bir ön resim ya da fotoğraf ile resim arasında bir uzlaşmazlık ve resmin tanıma işlevi ile bağımsız ahenği arasında bir gerilim vardır. Belki bundan dolayı David Sylvester söyleşilerinde Bacon, kendinden ressam olarak, "sinir sistemi" diye söz eder. Gülerüz'ün resimlerindeki metinler-arası özellik benzeri bir olguya işaret ediyor. Bu resimdeki ani kabarmalar, vücudun parçalarının aynı zamanlarının eş zamanlaşması -Picasso'da görülen bu olgu Bacon'da da vardır-, göçmenleşen uzuvlar, Darwin tanımaz bir insan-hayvan sürekliliği, yoğun basınç noktaları, uzuvların çoğalması, içe ve dışa patlamalar, ani ölçek sıçramaları *de-formasyon* isteminden. Bir figür belirlemekteyken, duymuş vücut bulur ve figür varolma sırasında bulanıklaşır. Bacon'da olduğu gibi Gülerüz'de de figür, yalnızca görünür olana göre kurulmamış, figürün varoluş gerçekliğine doğru soyundurulmuş olarak oluşturul-

muştur. Bu anlayışın ilk ustası ise Van Gogh olmalı.

İKİ

Gülyüz öncelikle figürün ressamı. El kesine bu denli ağırlık veren bir ressamın soyut resim yerine figüratif geleneğe bağlı oluşu paradoksal görülebilir. Ancak figürasyonun zorladığı duyum ekonomisini salt soyut resim karşılıyamadığı kadar, ressamın vücuda tutkunluğunu da vurgulamak gerekiyor. Bunların yanısıra, sosyal gövdenin zengin işaretleri varoluşu ve hümanist bir ressam için oldukça baştan çıkartıcı.

Gülyüz'ün yaratıkları tanınmaya açık. Bunların nasıl bir kadro oluşturdukları resimleri arası bir çalışma ile belirlenebilir. Kimi resimlerinde özel kişiler var. Örneğin bir desende Van Gogh'u (ve kendisini) görmek olası. Bir diğer desende ise Michelangelo'nun Musa Heykeli'nin belleğin derinlerinden çıkıp farklı bir duyuma monte edildiğini görüyoruz ve sonra Gertrude Stein. Ancak, genelde, yaptıkları işlerle tanınan bir karakterler ordusu çıkıyor ortaya; çeşitli sirk insanları, hayvanları, askerler, denizciler, papalar... Bunlar tanıdığı anda desenler ve resimler kuşatılmış oluyor. Yapılma tarzları yıkımlarını da hazırladığından, tek yönlü okumalar zorlaştırılıp baltalanırken, resmin maddi üretimine dikkat çekiliyor.

Tiyatro: Bunun hakkında yazıldı. Gülyüz'ün resme tiyatrodan varması, dünyanın da bir tiyatro olduğunu hatırlatan, panayır ve sirk türünden konuları irdelemesiyle açıklanabilir. Buna rağmen, alıcı gözle bakıldığında Gülyüz mekânlarının *proscenic* olmadığı ortaya çıkmakta. İzleyici ile resim birbiriyle sürekli değil. Bu mekân kendine kapalı ve dış dünyadan farklılığını da vurgulamakta. Bu anlamda, resmin dikte ettirdiği bir bakış yönü yok. Gülyüz'ün *japoniste* mekânları -bunu Türkmen resminde de izlemek mümkün- ok

hızıyla gerilere uzanıp arka planlar yükselirken, öne doğru yoğun bir boşalmayı sağlıyor ki, bu boşalmanın nüvesi çoğunlukla bir ya da birkaç figür. Figürler ise güven verici dengelemlerden yoksun, mekâna rahatça oturmuyorlar. Kısaca, temsili ve *proscenic* olmasa da koreografik bir mekân kurulmuş. Kurgu çeşitli perspektifleri aynı anda taşımakta.

İzleyen olarak bunları değişik yollarla okumak mümkün. İzlemeyi burada kendimizi resme taşımak olarak düşünürsek, bunun mekân bağlamında değil, figür bağlamında olduğunu anlıyoruz. Resmin bir anda kendini ortaya çıkartmamasına koşut olarak, sanırım, bu resmi kendi düzeyinde sindirmek için, resmin yapılış süresi kadar izlemek gerekiyor -yapım eylemi yumağını geriye sararak, izleri sürüp, çizgiyle geziye çıkmak. Bu sürem, grafik yüzeylerin baştan çıkartıcı özelliğine taban tabana karşıt.

Cinsellik: Anatominin erotikleştiğini, örneğin fallusun analoglarını kimi desenlerde görmek olası; boynu şişkin, dik başlı, ağzından ateş ya da sıvı saçan ince uzun bir figür gibi. Nitekim Ingres'in de *Jupiter ve Thetis* ve *Paola ve Francesca* resimlerinde, boyunlarda, cinsel dürtülerin kızışmasına ve cinsiyetlerin karşıtlığına tekabül edecek anatomik deformasyonlar görülür ki, bunları Picasso, Ingres'den sermayesine geçirir. Ancak, libidonun muhakkak grafik yolla belirmesi gerekmemekte. Bu fırça darbelerinde, desen çizen elin darbelerinde dolaysız bir şekilde maddeleşiyor. Özellikle ilginç olan, Gülyüz resimindeki şişme alanları, ereksiyonlar ve çözümlenme noktaları. Bu tarz bir hareketlilik, en erkeksi dürtülerden, dişiliğe tekabül edecek yoğunluk alanlarına dek uzanmakta. Bu resimlerde ayrıcalıklı cinsiyet yitirildiği gibi, evrim sırasında geri sıçramaları, cansız şeylerin harekete geçtiğini görebiliriz. Bu ise resim yaparken çok olmayı gerektiriyor.

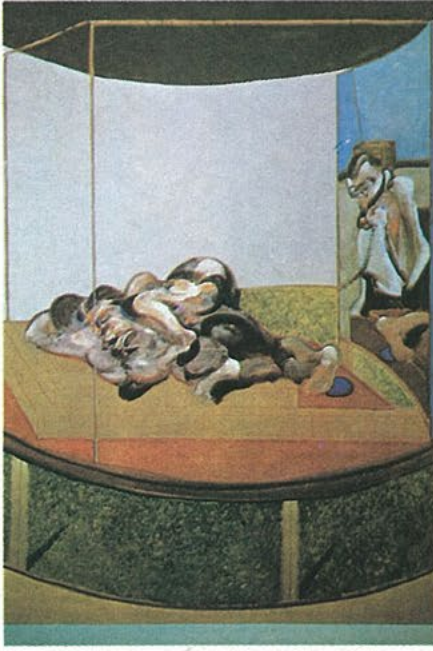
Belli tartışmalar, Gülyüz resminin an-



Houghton
Şahnamesi, 42
dolayları, detay.



Leonardo da Vinci,
grotesk desen.



Francis Bacon,
Triptik, sağ pano,
1967.

Mehmet Gülerüz,
yağlıboya, 1988,
130x165 cm.
(Haldun Dosdoğru
Koleksiyonundan)

çok açık bir şekilde güncel ve ivedidir. Ekspresyonizm kavramını, sınırlarını, dönemini, temel özelliklerini düşünerek kullandığımızda, Gülerüz'ün bu akıma sığmaz. Burada anlaşılacak yalnızca dışa-vurmak kavramı ise o denli çok kişiyi tanımlar ki, bir *truisim*'den başka bir şey değildir, ki bu birkaç yıl öncesine dek moda olan bir akıma Gülerüz'ü eklemek çabası ötesine gitmiyor. Ekspresyonizm anlatıya ağırlık veriyor, oysa anlatının Gülerüz'ün tarzını belirlediğini söylemek yanlış.

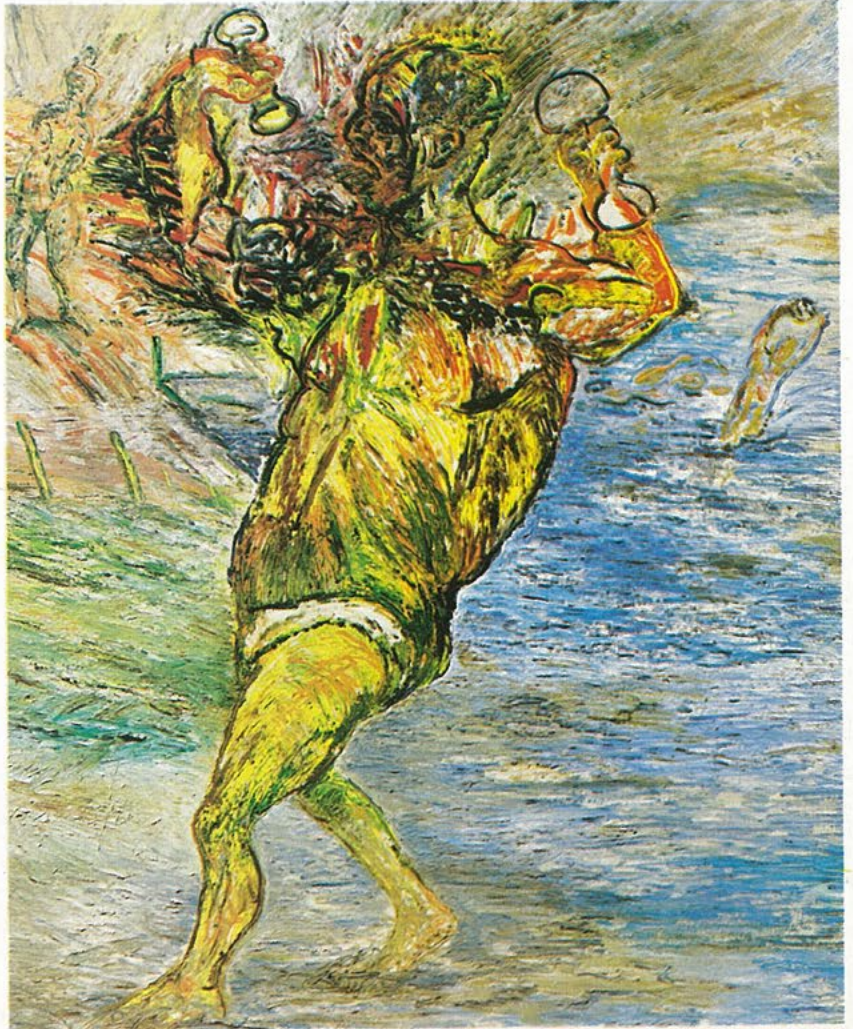
Gülerüz'ün anlatıyı gerçekleştirirken baltadığını yazmışım. Bu hem resmin yapısına yönelik dikkati yükseltiyor, hem de anlatının niteliğini değiştiriyor. Resimlerde önem sırası olmadığından, gösterilen şeylerle anlatılanlar aynı derecede kalıcı. Bunlar figür ekonomisi ile giydirilmiş. Anlatı ise anlamın uzak sınırlarından geliyor, hatta küçük düşürülüyor. Bu yanlış resmin yapılış tarzından değil, seçilen konuların, yaşamın sıradanlarından, görece olarak folklorik malzemeden gelmesiyle de ilgili. Bunlar salt *cogito*'dan çıkmış olamaz. Teratoloji de aynı derecede önemli. İnsanoğlunun laboratuvar deneyleriyle insanın analoglarını üretmesi. Ancak, ortaya çıkan yaratıklar düşünene hiç benzemiyor; Frankenstein, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde... Tanrıyla boyölçüşmeye kalkışan insan, yarattığı bu canavarların kurbanı oluyor sonunda. Yani bir anlamda (organik) teratolog Gülerüz'ün dramı kendi resminin bir üretimi olarak. Önceden yazdığım gibi insanın varoluş gerçekliğine doğru soyundurulması ile "kusursuzlaştırılmış" yaratığın üretimi birbirlerine çok yakın.

Teratoloji bağlamında, Gülerüz'deki metinler-arası özelliğe bir metin daha eklemek gerekiyor; deformasyon (biçimsizleştirilme). Görsel yolla üretilen bu üçüncü metin, ya bilinçlice çizilmiş bir biçimsizlendirme yolu ile, ya da önceden yaptığı bir *de-forme*'nin, yani kendi repertuarından bir görüntünün yeniden

kullanılması ile ortaya çıkıyor. Deformasyonda kısmen aklın hükmü olsa da, önceden yaratıklarının hayaletlerinin peşini bırakmaması açısından obsesif bir yatırıma da işaret etmekte.

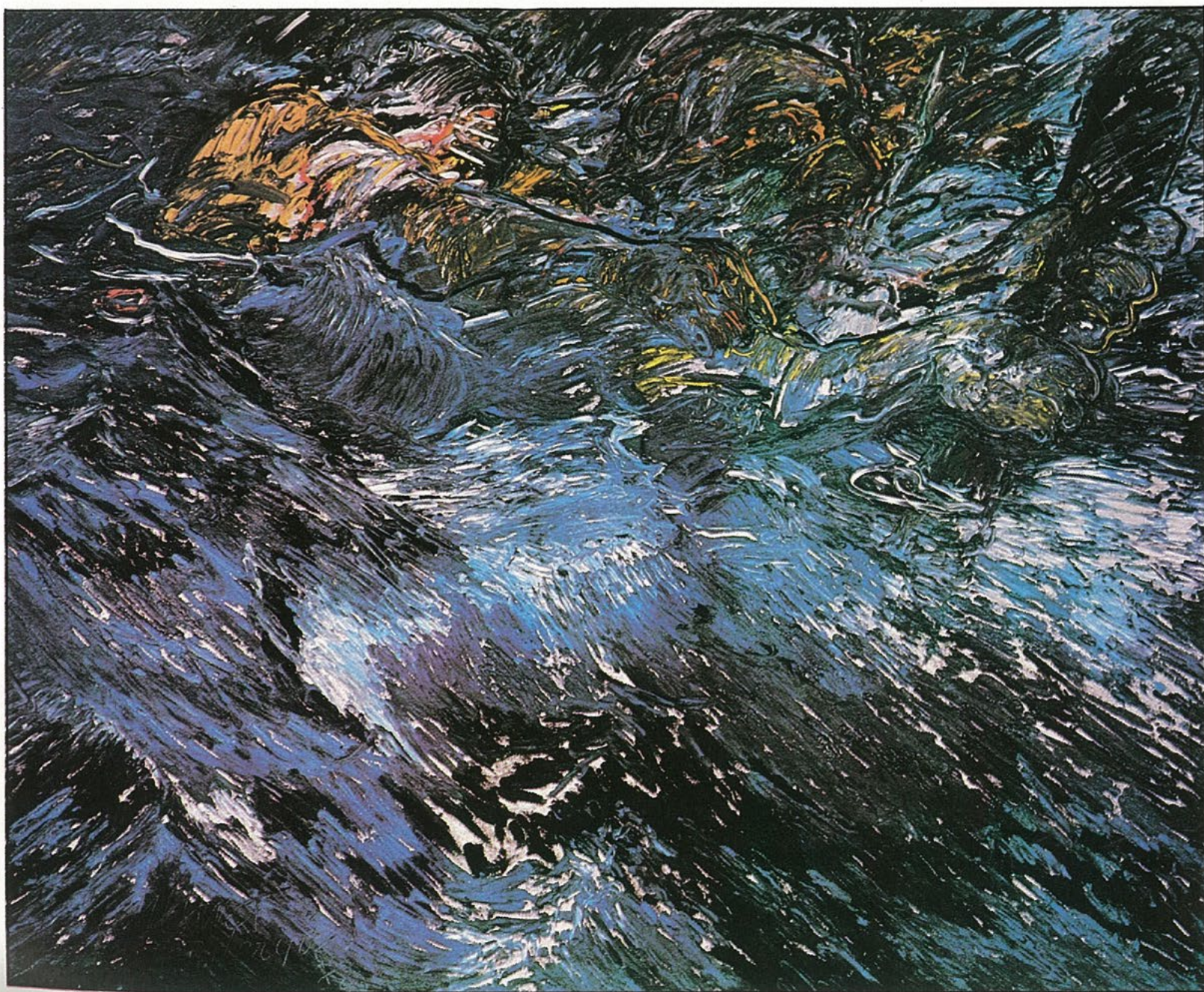
Gülerüz'ün resimlerini, Cezanne, Picasso ve Bacon gibi, ele dayanan erkeci bir gelenek içinde düşünmek gerekiyor. Bu gelenek

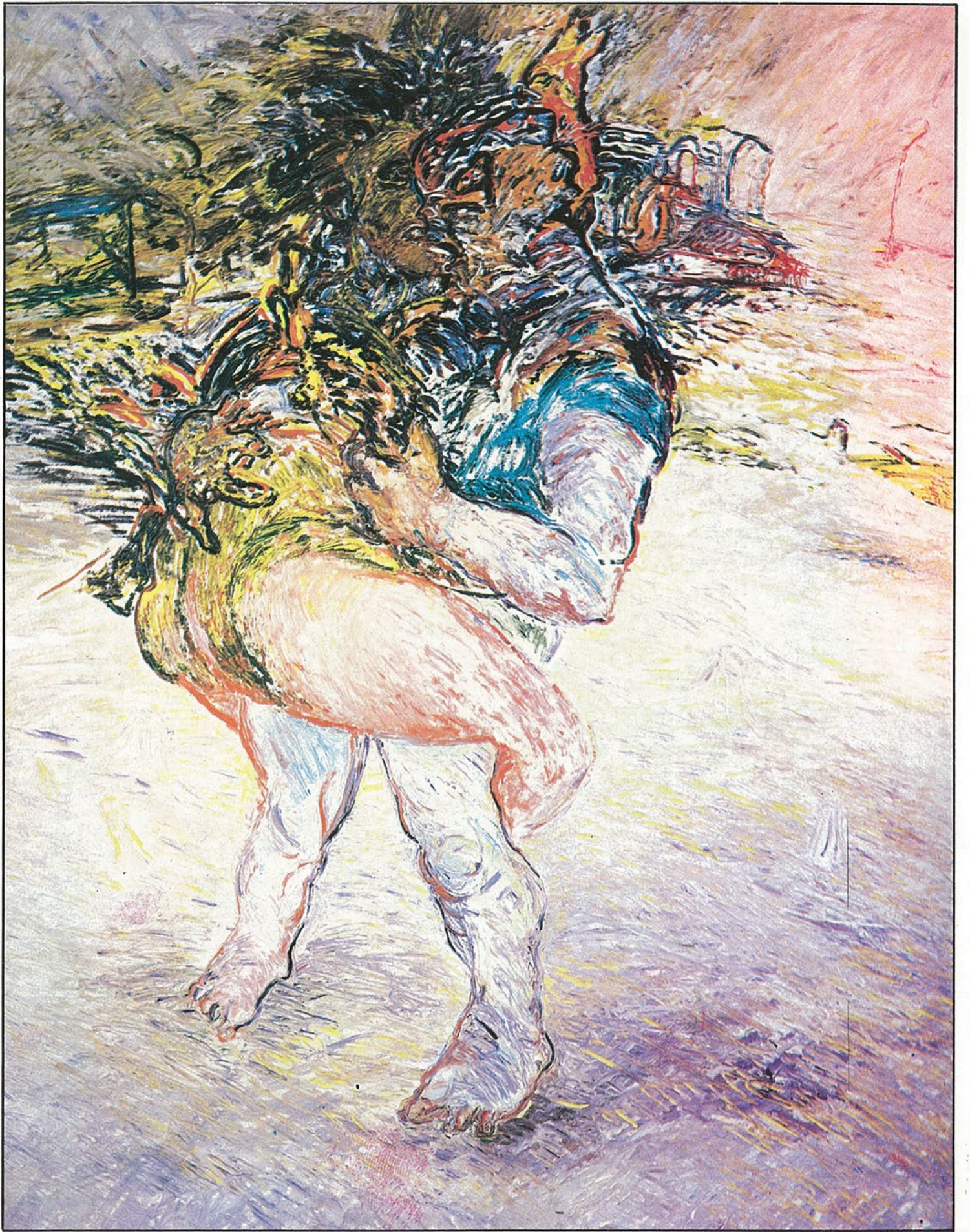
figürsele bağlılığı yanısıra, figürle üretilişi arasına bir gerilim koymakta. Bu da insandaki insanla insanlık-dışına tekabül ediyor. Bu az rastlanır bir gövdesel yoğunluk işi ki -bu tüm resimlerde belirmemekte. Gülerüz'ün konuları incelendiğinde el ve erke olgusunun gözardı edilmemesi gerekiyor. Bir adım yakına, iki adım geriye ve yeni baştan.



1988, yağlıboya.

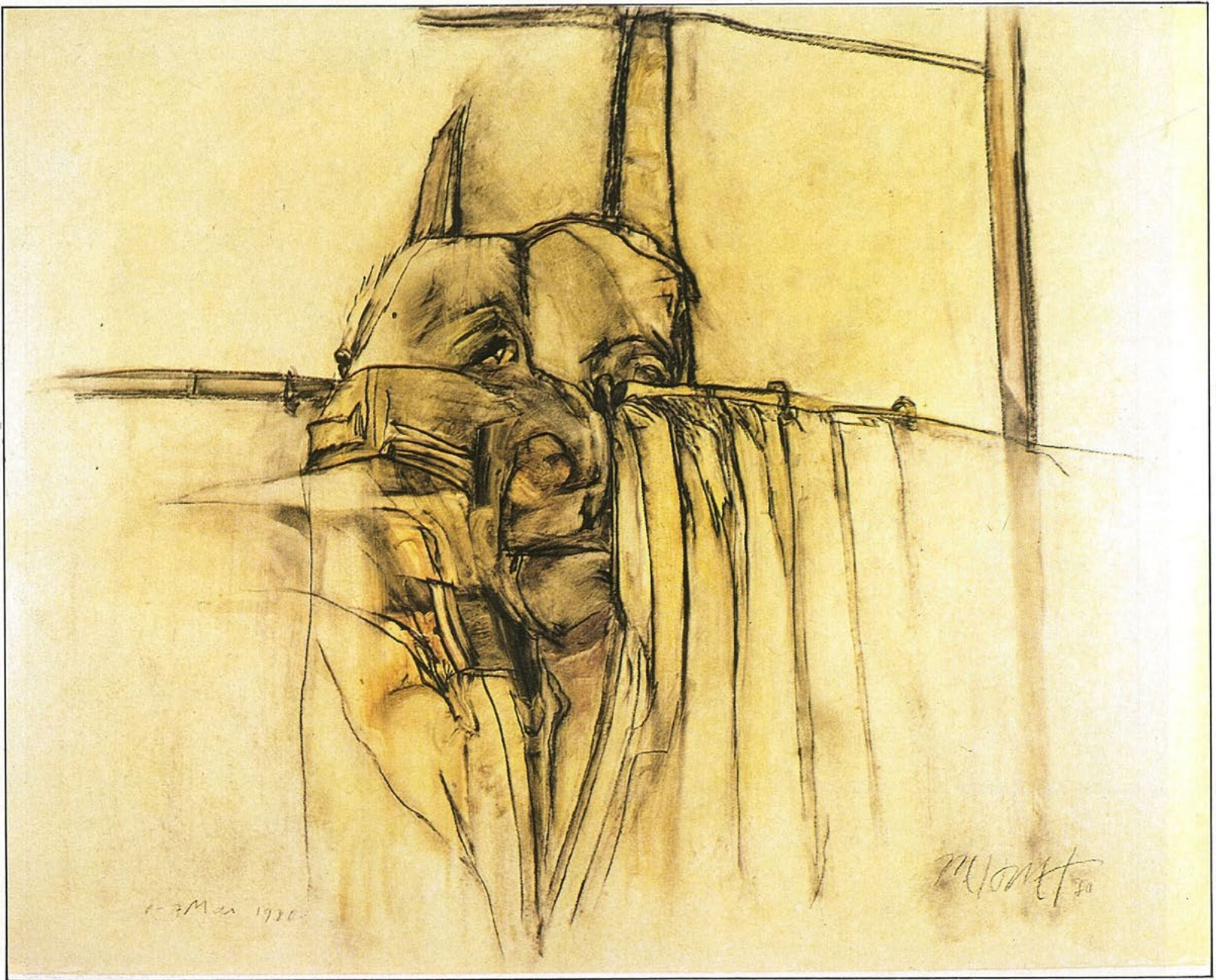
Balâ'ya, 27 Ağustos
1988, yağlıboya.

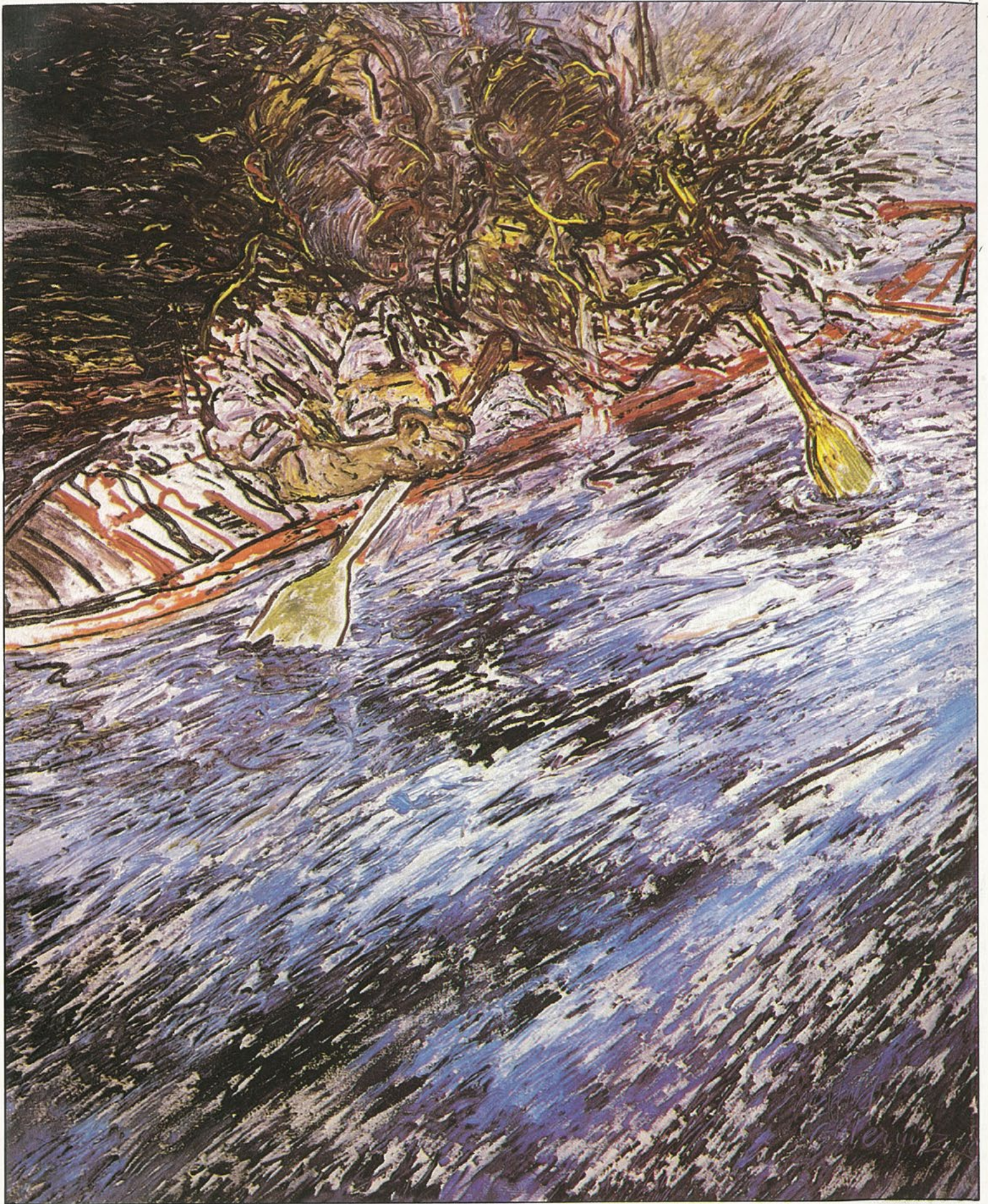




1988, yağlıboya.

Concierge, 1980,
kâğıt üzerine kalem
ve yağlıboya.





1938 Kaplan Yılı,
1987, 132x160 cm.

1980, kâğıt üzerine
yağlıboya ve fûzen.



