



**THE ART AND INTUITION RELATION THROUGH THE EAST-
WEST AXIS ON THE EXAMPLE ARTIST SELMA GÜRBÜZ**

Öğr. Gör. Mehmet Aydın AVCI

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
aydn1979@hotmail.com

Abstract

Today, as a reaction to the rationalist attitude of modernism, it has begun to be encountered more often with the ideas in the context of the return to the old and the rediscovery of the transcendent. In this ambiguity, attention is drawn in the ambiguous future paradigms of the short history of Turkish painting and sculpture with the emphasis on the synthesis of east-west and tradition-modernity by the artists' arts like Selma Gürbüz.

While the roots of cultures are deepened by their outputs, their branches also fascinate and interact with trade. Silkroad is the largest known example of this. From the styles and identities attached to the products to the genetics and diseases in the bacteria, from the stories to the tastes, life for the first time spreads to such a large extent in this diameter.

While the common tradition of keeping records about the spirit of the eras, as an artisan, a cultural worker and a craftsman of the society, the silkroad also flows in deep journeys that support the original signature of the individualization in modern times. In this journey, Selma Gürbüz is a mind-blowing eye that has created a successful and consistent career for many years as a time-honored artist who can approach tradition both internally and externally. Silkroad continues to flow in his works.

This work by taking a look at the contributions of some prominent Western and Turkish artists, philosophers and critics, generally emphasizing the cyclicity between the East and the West dialectics; then focuses on Gurbuz, the postmodern artist, which is nourished by the intuition-intellectual contradiction in this interaction.

Key Words: *Selma Gürbüz, East-West, Intuitionism and Mysticism*

**DOĞU-BATI EKSENİNDE SANAT-SEZGİ İLİŞKİSİNDE SANATÇI
SELMA GÜRBÜZ ÖRNEĞİ**

Özet

Günümüzde, 20. yy. Modernizminin akılcı tavrına karşı tepki olarak geliştiği gözlemlenen eskiye dönüş ve aşkın olanın yeniden keşfi bağlamındaki düşüncelerle daha sık karşılaşılmaya başlanmıştır. Bu ortamda Türk resim ve heykel sanatının kısa geçmişinin perspektifsizliğindeki muğlak gelecek paradigmlarında, Selma



Gürbüz gibi sanatçılar sanatlarındaki doğu-batı, gelenek-modernlik arası sentez vurgusu ile dikkat çekmektedirler.

Kültürlerin coğrafyalardaki kökleri, üretimleriyle derinleşirken dalları da ticaretle saçaklanıp etkileşir. İpekyolu bunun bilinen en büyük örneğidir. Mallara tutuşturulmuş tarzlar ve kimliklerden, genler ve bakterilerdeki hastalıklara, hikayelerden lezzetlere kadar bütünselliğiyle hayat ilk defa bu çapta bu kadar enlemesine yayılıp paylaşılır.

Toplumun süzgeci misali, sanatçının bir zanaatçı, kültür işçisi olarak çağın ruhuna dair kayıt tutması ortak geleneği süregiderken bireyselleşmenin öne çıktığı modern çağlarda özgün imzasını destekleyen derin yolculuklarında da İpekyolu akar gider. Selma Gürbüz, bu yolculukta, geleneğe hem içeriden hem dışarıdan bakarak yaklaşabilen zaman aşırı bir sanatçı olarak uzun yıllardır başarılı ve tutarlı bir kariyer oluşturmuş zihin açan ezber bozan bir gözdür. İpekyolu onun eserlerinde akmaya devam eder.

Bu çalışma, söz konusu etkileşimde ama daha çok sezgi-akıl çelişkisinden beslenerek önde gelen bazı batılı ve Türk sanatçıların, düşünür ve eleştirmenlerin katkılarına göz atılıp, genel olarak doğu-batı arasındaki diyalektikte döngüselligi öne çıkaran postmodern sanatçı Selma Gürbüz'e odaklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Selma Gürbüz, Doğu-Batı, Sanatta sezgisellik ve Mistisizm*

GİRİŞ

Genç sanatçılarımızdan dünya ölçeğinde kabul görmüş ressam ve heykeltıraş Selma Gürbüz, düşselden yola çıkıp gerçekliğe yönelen sanatsal bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Mistik ve akılcı tutumların çatıştığı coğrafyamızda, nispeten yeni ve geleneksiz olan çağdaş resim sanatımız mecrasında sanatçı, kültürel anlamda doğu-batı arasındaki aklın ve sezginin kesiştiği düşünsel gerilimden beslenerek bir açılım ortaya koyar gibidir. Bu bağlamdaki her sergisi bir proje gibi ele alınabilecek Gürbüz, gerçekten de bu sergilerde bir duygu durumundan yola çıkıp aklın sınırlarında düşünsel olgunluğuna kavuştuğu çalışma dönemlerinde incelenebilirken sanatında ethos¹ ve pathos ile ilgili bütünleşik bir dünya yorumunun izlerine rastlanılabilir.

Bu araştırmada Gürbüz'ün özgün sanatsal dili üzerinden, doğu-batı eksenindeki düşünüş farklılıklarının sanat yapıtında nasıl görselleştiği örneklenecektir. Doğu ve Batı düşünüşlerindeki akılcılık ve sezgisellik içerikli iki ters kutbun zaman içerisindeki yoğun etkileşimleri kapsamında, tam ortalarında kalan bir dimağın günümüzde gebe kaldığı bu yapıtlar bir sentez olarak ilgi çekicidir. Zira sanatçı bu mecrada sürekli çatışan aklıyla duygusunu barıştırmak için üretiyor gibi görünmektedir.

¹ Ethos ve Pathos kavramları: akıl ve duygu ikiliği olarak karşımıza çıkan Apollon ve Dionysos benzeri bir ikilik tanımı ortaya koyan kavramlar (Pathos duyguya Ethos ise akla karşılık gelir).



Doğu- Batı ekseninde Mistisizminin Sanatla İlişkisi

İlk çağlardan beri geri kendi iç gerçekliğini ancak dış gerçekliğine yansımaları üzerinden nesnelleştirebilen insanoğlu, bu dış gerçekliğin ürkütücü gücüyle baş edebilmek adına ona koşut bir başka gerçekliği de sanatında yaratagelmiştir. Kaosa ve bilinmezliğe kendi zamansal ve mekânsal varoluşuyla meydan okumak için bir vazunun üzerindeki desenin ritminde işlendiği gibi bütünüyle soyutlanmış ve stilize ürünlerle görünür kılınmış bir sanat söz konusudur.

Budizm "Zen" adı altında, tasavvur ve irade disiplinine yönelmiş ve bu anlayışta ruhun doğa içinde yaşaması önem kazanmıştır. Bu düşüncenin Çin resmine yansımaları; büyük mesafeler, vahşi dağlar, akşam karanlığında göl sulan, çağlayanlar, uçurumlardan sarkmış çamlar ve rüzgarda titreşen kamışlar şeklinde olmuştur. Böylece insan düşüncesinin keşfettiği, insan ruhunun dinlendiği ve huzur duyduğu konulardan evrensel insan ruhu resmin konularına girmiş oluyordu (Turani, 1983: 271-274).

"Felsefenin Işığında Modern Resim" adlı kitabında Sanat Tarihçi İsmail Tunalı'ya göre de, insanın nesnelere kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi 'soyut' olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine 'soyut'tur. Buna göre, soyutluk, insanın yalnız bilgi ve düşünce dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratı ve sanat dünyasını da belirler. Bunun için, söz gelişi, bilim ve felsefe evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, insan yaratıları da 'soyut' sanat biçimleri olarak objektifleşirler. Kısaca, insan soyut bir dünyada soyut değerler sistemi içinde yaşar (Tunalı, 1981: 131). Böylece, bir soyutlama olarak sanat, insanın kendi gerçekliğiyle yüzleştiği imgelerin üretim süreci olur. Sanatın soyut dili eserde somutlaşan benlik olarak ortak kültürün de oluşumunda temel taşı olur. Sanatda yerellik konulu tez çalışmasında Alaybey Karaoğlu'nun aktardığına göre de, Şili'li bazı kadınların ürettikleri Arpillera" adlı küçük boyutlu kilimler ilginç sahneleri, yöresel özellikleri yansıtmaları bağlamında dikkat çekicidirler. Bu örneklerde; hastahane, ev hayatı gerçeği, mülteciler, kömür taşıyıcıları, madenciler, ortak mutfak, klinik, zenginler ve yoksullar, günlük hayatta çelişki, iş yerleri, bir ceza evi gibi; yörede en yaygın olan konular seçilerek yaşanan hayat ve diğer sosyo-ekonomik gerçekler yansıtılmıştır (Milliyet Sanat Dergisi: 1980, 55-58). Günlük yaşam bu kilimlerde soyutlanarak kültürel bellekte bir yer edinirken Gürbüz'ün Resimleri de tam aksi istikamette tinsel olandan gerçekliğe doğru kavramsal vurgusunda bir yolculuk gerçekleştirir.

Doğu deneni 'eski dünya' kültürleri bilginin formuna dair batı denilen kültürdeki rasyonalist gelenekle çelişirler. Doğuda aklın gücünün ötelinde billurlaşırken bile edebiyat ve metaforik dil dışında dile gelmesi tanımı gereği imkansız olarak kabul edilen bilgi, Batıda halihazırdaki yazılı kültür geleneğinde istiflenir; soyutluk önermesi ve de günümüzde fenomenoloji de, belirsizin tanım arayışında yeni sistematizasyon açımları olarak bu birikimin satırları arasında yerini alır. Bilginin kabına sığmadığı durum da, topyekün bir güncellenme anlamında batıda postmodern sürece evrilir.



Batı, yaşanmışlık sonrasındaki birikime dair belgesel kayıtlarla yol alırken, insanın evrenle ve çevresiyle uyumlu bir ilişki kurmasını amaçlayan doğu mistisizminin dayandığı felsefe anlayışı ise, bu uyumu gerçekleştirmek için ancak yaşamsallığında belirgileşen bilgiye yönelik sanatın olanaklarından yararlanır.

Din ve Mitoloji Ekseninde Döngüselliğin Sanatı

İlk olarak, din tek tanrılı dinler öncesi mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi. Mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratıydı. “Marks, mitolojiyi, antik sanatın çalışma alanı ve atölyesi diye niteliyordu. Sanat, kutsala olan bir eğilimle değil, mitoloji, dinsel tasarımlar yanında ve onlarla sıkı ilişki içinde, dinsel olmayan büyük bir içeriği de taşıdığı için, ondan temelleniyordu” (Bal aktarımıyla Friedrich Engels-Karl Marks, 2009: 4). Sanat, bilim ve din üçgeni Batının yazılı kültürünün sayfalarında birbirleriyle restleşirken, batı uygarlığında bireyin yükselişi ve iradenin kutsanmasıyla rasyonalist bir dünya algısı bilgiyi hizmetine aldı. Akla uğratılan dünya, sanatta ifadesini arıyor, bir dil örüntüsü kurguluyordu. Bugün ise modernizmin bilgiyle imtihanı cevapsız sorularda postmodernist bir durumu ortaya çıkarırken, yeni ve daha kapsayıcı cevaplar için mistik ve aşkın söylemler bir kere daha göz önünde bulundurulmaya başlanmış gibi görünüyor.

Batıda bilginin sistemizasyonuna kıyasla Doğu mistisizminde dünyadaki bütün fenomenler aynı gerçekliğin farklı bileşenleridir. Söz konusu olan varlık, evrenin özü (töz) olarak kabul edilmekte ve gözlelediğimiz bütün olayların ve nesnelerin çokluğunun kaynağı ve kaynaşımı olarak kabul edilmektedir. Hindular bu varlığı "brahman", Budistler ise "dharma" diye anarken bu varlıkla gerçeklikte kendisini dışa vurma arzusu göze çarpmaktadır. Döngüsel bir varlığa geliş ve yok oluş durumu ile kendisini daima değiştiren bu varlık, doğu söyleminde zaten bir yer sahibiyken batıda kuantum fiziğinin de temel dinamiğini oluşturur.

Kuantum teorisi evreni 'organik' bir bütün olarak tanımlar. Burada evren, her şeyin derin bir şekilde birbirine bağlı olduğu bütünsel bir sistemdir. Madde dediğimiz şey gerçekte enerjinin yoğunlaşmış şeklidir. Tüm varlık temelde aynı öze dayanır. Zaman ve mekan kavramları atom altı dünya için geçersizliklerini yitirmişlerdir. Günlük yaşamımızda kullandığımız dilsel kavramlar ve mantık bu yeni evren anlayışını anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Mantık nesnelere bütünden kopartarak açıklamaya çalışır. Buna göre her nesne kendi başına bir varlıktır. Doğu mistisizmine göre gerçeklik, kesin kavramlarla ifade edilmez ancak yaklaşık olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda onun gerçekliğe yaklaşımı bilimde olduğu gibi asimptotiktir (bir sonuca kavuşamaz olan) (Bal, 2009: 39).



Doğu mistik öğretisi, organik, daima akıcı ve değişim içerisinde olan bir evren görüşüne sahiptir. Bu öğretiye göre, dünyadaki nesnel gerçeklik aslında yanıltıcı bir hayalden ibarettir ve maddi açıklamalar gerçekliği daima ıskalar. Mistik birey hayatın akışına sorgulayıcı yaklaşımdan çok Gürbüz resimlerinde de sıklıkla karşılaştığımız üzere onun ritmini takip ederek uyum sağlar.



Resim1: Selma Gürbüz, Su, tuval üzerine guaj, 160x200cm. 2006

Zamanla tasavvufa katılmış bulunan panteizm² (doğa tanrıcılık) felsefeyle Batınlık, bu akıma, iki temel özelliği olan varlık birliği anlayışıyla yoruma dayanan içrekliği getirmişlerdir. “İçrekçilik³, asıl dinsel gerçeklerin anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşüdür. Doğu'da batınlık ve Batı'da esoterisme'in karşılığıdır. Antikçağ Yunanlıların gizemci düşünürü Pythagoras'ın esoterikos (içrek) ve exoterikos (dışrak) ayrımını da anımsayarak dile getirildiğinde mistisizmin uğraştığı bütün gizli bilimler içrektir” (Bal, 2009).

Sanatını hayattan süzen sanatçının imgelemi, toplumsal etkileşimi içerisinde duyma ve düşünme geleneklerinden yani kültüründen kopuk düşünülemez. Selma Gürbüz'ün de gerek açıklamalarında vurguladığı gerekse çalışmalarında öne çıkardığı üzere, aklın sınırlarını aşan noktada güçlü çözümlemelere giden yol sezgiden geçerken geleneğin ve toplumsal olanın biçimsellikleriyle de hesaplaşır. Sezgiyle barışık üreten bir sanatçı olmak böyle bir açılımı getirebilecekken sonsuz bir çözümsüzlüğü de her an içinde barındırır. Doğuda bu durumla barışık ve yaşamla uyum içinde, akıcı

² Panteizm: Kamutanrıcılık. Tanrının doğada için bulunduğu inancıdır.

³ İçrekçilik: Asıl dinsel gerçeklerin, anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü.

bir süreçsellikte ortaya çıkan bilgi, Batıda daha çok şüphe ve bol hesaplı kontrol mekanizmaları içerisinde ortaya konur. İnsanın evrenle ve çevresiyle uyumlu bir ilişki kurmasını amaçlayan doğu mistisizminin dayandığı felsefe anlayışı, söz konusu uyumu gerçekleştirmek için de sanatın olanaklarından yararlanmışır.

İslam'daki 'tasvir yasağı' da doğulu sanatçıları figürden uzakta doğrudan bir soyutlamaya yönelten bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Batılı sanatçıların ortaçağda kutsal konularla sınırlı imgelem dünyalarıyla karşılaştırıldığında, doğulu sanatçılar sanatsal düzlemde özgün bazı arayışlarla dikkat çekerler. Analitiğe uğratılmaz olarak kabul edilen ve anlamın bütünlüğünün ifadesinin imkansızlığına dair görsel tasvir yasağı gibi inançsal kısıtlamalar sebebiyle (aslında Batı'daki benzer bazı dönem ve örneklerde de olduğu gibi), özgün dilsel arayışlar ile kaligrafik resim gibi yeni ifade olanakları denenmiştir. Ama "dinin tersine sanat; yapıtlarının gerçeklik sayılmasını istemez. O, gerçek dünyanın yaratımsal bir tasarımını vermeye özenir; oysa 'dünyanın çarpıtılmış tasarımı' olan dinsel düşlem, gerçekliğin kendisiyle özdeşleşmek ister" (Feuerbach, 2004, 34). Bu bağlamda günümüz güncel sanat tartışmalarında yer alan 'yaşamla sanatın iç içe geçtiği kavramsal boyut' manidardır ve evrensel bir başlık olarak madde, ruh ve düşünce üçgeni çözümlenmelerindeki tartışmaların aslında hiç bitmeyeceğini düşündürür.



Resim 2: solda: Hurufilikte çifte vav harfleriyle insan yüzü.

Resim 3: sağda: Hüsnü hat (yazı resim), 'Allahın Aslanı', Çifte Ali'lerle aslan. Topkapı Sarayı Müzesi.

Doğu mistik öğretileri, resim sanatına İslam içinde gelişebilme olanağı sağlamıştır. "Doğu sanatı baştan itibaren 'kavram ressamlığı' şeklinde gelişmiştir" (Bal, 2009: 4). Kavram öncelikli bu tavrı dikkate aldığımızda, Selma Gürbüz'ün de kök saldıgı Çağdaş Türk Resim sanatı, Anadolu halk resmi, kaligrafi ve minyatür sanatından oluşan köklü bir geleneğin üzerinde yükselmiştir. Doğu mistisizminin dünya görüşünden beslenen minyatür sanatı, kaligrafi ve soyut motifler, ilhamını her

zaman doğudan aldığı belirten Henri Matisse'de de olduğu gibi birçok Batılı sanatçıya ve akıma esin kaynağı olmuştur. Sanattaki bu etkileşimi doğu ile batının defalarca kesiştiği noktalardan Bizans ikonalarına ve hatta Sümer ve Hitit vb. doğu uygarlıklarının izlerinin Yunan mitolojisine yansımalarına dek görmek mümkündür. Gürbüz'ün sanatı da böylesi bir kültürel yapının sağlam zihinsel kurguları arasındaki radikal açılımlarında öznel çıkış noktaları içeren tezatların geriliminde belirginleşir.

Batı Sanatında Sezgiselliğin Tarihselliğine Dair

Sanat-sezgi ilişkisi, sanat üretimi ve tartışmalarının doğasından kopuk düşünülemez. Başlangıcından bu yana eksik olmayan bu tartışmalarda, batı sanatında sezginin kavramsallaştırılmasına dair bilince yüzyıl başlarındaki düşünsel kırılma noktalarında Ezoterizm'in etkisinde olup da tinsel arayışlarını görselleştiren batılı sanatçıların sezgisel açılımlarında rastlarız. Bu anlamda aşkın kökleri eşelendiğinde görünmeyen görselleştirilmesi girişimleriyle modern batı sanatının birçok örneğinde karşılaşırız. Bu girişimlerin çoğunluğu batı gözüyle sezgiyi akla hatta Bauhouse'da kural ve dizgelere uğratmayı ve çözümlmeyi denerken aslında sezgiselin görselleşmesi ilkel sanatın hiç bitmeden günümüze dek devam ettiğini gösteren insani serüveni olur.

Sanatçılar boşlukta yaratmazlar. Geçmişteki sanat geleneği ya da sanatçılardan sürekli olarak etkilenirler. Hatta geleneğe karşı çıkarken bile geleneğe bağlılıklarını sürekli ele verirler. Gelenek, sanatçıların beslendikleri ve üzerinde büyüdükleri topraktır. En büyük, en özgün sanatçılar, hatta en şaşırtıcı yenilikçiler geleneğe en fazla duyarlı olanlardır (Read, 1969:121).

Varılan noktada, sonsuzluğun bilgisine duyarlı bir bakış açısını vurgulayan 'Açık Yapıt' kavramında; Umberto Eco'ya kulak verebiliriz. Abdullah Cem Özal'ın (2006) aktardığı üzere Eco'ya göre, bu konudaki tarihsel dizgede en önemli durakta, "ortaçağ sanatçısının tamamlanmış ve tek boyutlu yapıtından yola çıkılabilir. Bu yapıtta önceden belirlenmiş ve tasarlanmış statik düzenler sırası biçimindeki bir evren anlayışını yansıtmaktaydı. Barok açıklık ve dinamiklik anlayışı ise, yeni bir bilimsel bilincin doğuşunun belirtisi olarak algılanmaktaydı" (Bozkurt, 1995: 325). Sanatçılar Eco'ya göre, "ilk kez Barok'ta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir" (Bozkurt, 1995: 234). Atom çekirdeğinin parçalanması haberiyle maddenin anlamını enerjiye devretmesi özneyi de yeniden tanımlar. Daha önce katılığı olan varlık demek olan madde artık "çözümlemiş, maddilik artık mevcut değildir. Bizim madde dediğimiz şey, kuvvet alanlarıdır ve birbirini izleyen olaylar değil, tersine bütüne ait olaylardır, sürekli biçim alan bir değişimin dinamik yapısıdır" (Tunalı, 1983: 147). Uzam ve zaman kavramının bilime sokulması ile "Rönesans' dan beri nesnelere içine soktuğumuz bizim statik ve perspektifli tasavvur tablomuzu yıkar ve onu dinamik ve perspektifsiz bir dünya tablosuna değiştirir"(Tunalı,



1983: 147). Tüm bu gelişmeler Özal'ın da vurguladığı üzere, Fransız idealist düşünürlerden Henri Bergson (1859–1941)'da da, evrenin bir devinim olduğu düşüncesi ile somutluk kazanacaktır.

Evrenin bir devinim olduğu düşüncesinden yola çıkan Bergson, “Varlığın gerçekliğini kuran yaşam akışı gelişmesinden Anlak (zekâ-intelligence) ve içgüdü (instinct) kavramlarına ulaşır. Anlak, bütün kavramlarıyla sonsuz, değişmez ve zamansız olduğu için hareket içinde olan yaşamın içine giremez ve değişmez biçimler ile geometri ve mantık gibi sağlam düşünce biçimleri üzerine kurulur. Gerçeği kavramada başarısız olan anlak yerini sezgi (intuition)’e bırakır. Sezgi ise içgüdü ve anlağın bireşimidir. Sezgi kendi bilincine varmış içgüdüdür Sezginin bize kavratığı, yaşam akışıdır” (Duyuler: 2001, 27)

Bizleri, görselleştirdiği sezgisiyle buluşturan Gürbüz’de de olduğu gibi, Bergson’cu düşünce yaşamın akışının içine dalmaya, onunla özdeşleşmeye yönelmektedir. Vasili Kandinski’nin (1886–1944) içsel zorunluluk ilkesi ile Bergson’un bu düşünceleri arasında da güçlü bir ilişki söz konusudur. Kandinsky’ye göre “içsel yönden dolu dolu yaşayan resim iyi yapılmış resimdir. İyi çizimde sadece içsel hayatı bozulmaksızın üzerinde hiç bir şeyin değiştirilemeyeceği çizimdir” (Kandinsky: 1993, 96). Bu durum, Kandinsky’nin “içsel zorunluluk ilkesi” üzerine açıklamalarını anlattığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitabında vurguladığı üzere, informel sanatçıların aktarım biçimlerini etkileyen düşüncelerden biridir. Buna göre;

“Sanatçı gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır. O zaman izin verilen bütün araçlara yöneldiği kadar büyük bir kolaylıkla bütün yasak araçlara da yönelecektir. Mistik zorunluluğu ifadesine ulaştırmanın tek yolu budur. İçsel bir zorunluluğun getirdiği her araç mubahtır. Sanatta her şey, özellikle de başlangıçta duygu işidir. Sadece duygu yoluyla ulaşılabilir sanatsal doğruya... Bu artı varlık asla kuramla yaratılamaz ve duygu tarafından yaratının dokusuna birdenbire katılmamışsa asla aramakla bulunamaz. Sanat duygu üzerinde etkili olduğuna göre ancak duygu yoluyla etkili olabilir. Orantılar ne kadar güvenilir, dengeler, ağırlıklar ne kadar hassas da olsa, kafa hesabıyla, tümdengelim yoluyla ortaya asla doğru dürüst bir sonuç çıkmaz. Gerçekten işe yarayacak olan cinsten orantılar hesapla elde edilemez, dengeler ise hazır bulunup alınamaz. Orantı ve dengeler sanatçının dışında değildir, içindedir, bunlar, adına sınır duygusu, sanatsal el yordamı da diyebileceğimiz şeylerdir – sanatçıya doğuştan verilmiş olan coşku yoluyla geliştirilip dehanın vahyine kadar yükseltilebilen yeteneklerdir. ... Böyle bir resim dilbilgisi şu sıra ancak sezgiyle kavranabilir, ama günün birinde nihayet gerçekleşince temel olarak fizik yasalarından çok içsel zorunluluk yasaları üzerine kurulacaktır – bu yasalar pekâlâ ruhsal olarak nitelenebilir” (Kandinsky: 1993, 65-66).



Sanatçı ve sanat kuramcısı Paul Klee (1879 – 1940) ise, "biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu oluş (tekevvün) olarak devinim olarak düşünmek gerekir" (Klee: 1986, 50) diyerek, bitmiş biçimleri veren geleneksel sanata tepki gösteriyordu. Her türlü oluşum için bir hareketin olması gerektiğini söylemekteydi Klee. Bitmiş figürlerden ve biçimlerden oluşan Gürbüz yapıtlarında ise, Klee'nin saptamalarına rağmen figür ve bitmiş biçimlerle de hareketin ve oluşumun görselleştiği yeni bir mecra sembolist vurguyla öne çıkar. Çünkü bu biçimler ontolojik anlamda sabitlenmişlerse de, semantik anlamda devingen ve hareketlidirler.

"Nasıl doğa kendi gidişini bozmadan koruyabiliyorsa insan da kendi doğasını bozmadan koruyabilir" (Hançerlioğlu, 1979: 252) diyen Orhan Hançerlioğlu'na göre düşündüğümüzde de, Gürbüz'ün de söyleminin alt yapısında kendi doğasını (kadınsal ve anaç göstergeleriyle) bu şekilde eserleriyle muhafaza ederek öne çıkardığı vurgulanabilir. Soyutlama tekniğine bakarak sanatçının semantik boyutu irdelendiğinde, "Soyutun felsefi içeriğini kavramadan onun Batı'ya değil Doğu'ya ait bir dünya görüşü olduğunu anlamak pek olası görünmemektedir. Batı'da –ülkemizdeki genel kanının tersine, soyutlama düşüncesinin ana kaynaklarının Doğu'ya ait olduğu bilinmektedir. Nitekim, Uzak Doğu, Hint, Çin, Mısır ve İslam sanatlarındaki soyutun Batı resmine yansımaları 19. Yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Örneğin, Ondokuzuncu yüzyıl sembolizmiyle sanat bir soyutlama formuna ulaşmış ve gerçekliği aşkın (transcendent) kılmıştır" (Genç, 2004: 52).

Öte yandan, yine Profesör Adem Genç'in düşüncesine göre; 20. Yüzyıl akımları içerisinde neredeyse Doğu düşüncesinden etkilenmeyen bir yönelim/eğilim dahi bulunmamaktadır. Matisse'in yalın renk duyarlığı, Piet Mondrian'ın(1872–1944) Non-Figüratif perfeksiyonizmi, Kasimir Malevich'in (1878–1935) süprematist sonsuzluğu, Pollock'un kesintisiz aksiyonları, Doğu mitolojisi ve Doğu düşüncesiyle açıklanmakta; daha özel olarak, Hint Estetiğinin altı kuralından biri olan Sanskritçede 'zevkin özü' anlamına gelen 'rasa' da somutlaşmaktadır (Genç, 2004: 52).

Batı Kültüründeki sezgisel açılımları takip etmeye devam ettiğimizde; Avrupa düşünce sisteminin temelini oluşturan rasyonalizmin doğurduğu 2. Dünya savaşı gibi sonuçlar da dikkat çeker. Bu ve benzeri sosyal toplumsal kırılmalar, bireyin sistemi, kendini ve varoluşunu tekrardan dönüp sorgulamasını sağlar. Tepkili olduğu rasyonalizmden uzaklaşan birey ise kendisine sığınak olarak bu rasyonal kültürden uzak kalmış daha naif olan Uzak Doğu kültürünü bulur ya da diğer bir deyişle yeniden keşfeder. Bu nedenlerle, Avrupa'nın rasyonalist, bilgiye dayalı kültürüne yabancı olan Uzak Doğu kültürü, primitif halk kültürleri, çocuk ve akıl hastalarının resimleri, dönem sanatçılarının olduğu kadar günümüz sanatçılarının da eskimeyen bir ilgi alanını olur. Lynton'ın o dönem informel sanat için belirlediği özgürlük tanımı, günümüz sanatçılarında da etkisini sürdürdü. "Artık korku



yasalarının egemenliğinden kurtulmuş olan hayal gücü, görüş biçimi ile aynı anlama gelmeye başladı. Gerçek ve mutlak olan eylem bu hayal gücünün anlamı ve tutkuların taşıyıcısı oldu" (Lynton, 1991:243)

Tam bu noktada Umberto Eco'ya tekrar kulak verdiğimizde; Açık-Yapıt kavramı, pathos geleneğine paralel bir gelişim izleyerek Lirik soyut anlatımlara, oradan da Gürbüz'ün özgür ve özgün imgelemine götürecek ipuçları vermektedir; Eco, sanat yapıtını ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende varolan bir gösterilenler çoğunluğu olarak görmektedir ve bu da sonuçta çağdaş sanatçıları çoğun şekilsiz, düzensizliğe, sonuçların belirlenimsizliğine itmektedir (Kurt, 2000: 16).

Sanat yapıtı bir biçimdir; sonuna varmış sınırsız bir devinimdir. Sanki sonlu içine konmuş bir sınırsızlıktır; tıpkı Einstein'ın evreni gibi sanat yapıtı da sonlu ama sınırsız bir varlıktır. Bütünlüğü, sonluluğundan kaynaklanır ve dolayısıyla durağan ve devinimsiz bir gerçekliğin kapanışı gibi değil, bir form içinde toplanmış olan bir sınırsızlığın açılışı gibi görünmelidir (Bozkurt, 2000: 292-293).

Gürbüz, böylesi bir informel ifade geleneğinin kurtardığı, ilişkiselliğinde özgürleşmiş 'soyut evreni' miras alan ve yeniden örgütleyen, yeni paradigmalara zemin teşkil edecek yeni bir Bing Bang sonrası kurgular ve kendi evrenini baştan yaratır ki varoluşunun sırlarına imgelerinin oluşum süreçlerine vakıf olabilsin...

Gürbüz ve Sembolizm

Selma Gürbüz'ü anlamak için Doğu mistisizmi kadar Batı sanat geleneğindeki sembolizm akımına da göz atmak gerekir. Gerçekçilik Akımı'nın etkisiyle oluşan Parnasse hareketine tepkiyle gelişen sembolizm aslında edebi ve entelektüel bir harekettir. Romantizmin devamında empresyonizmin gerçekçi yaklaşımına, materyalizme ve pozitivistik dayalı inançlara karşı sanatsal bir tepkidir de denebilir.

Gerçekçiliği redederek duygusalığa, iç dünyaya yönelen sembolizme göre somut varlıklar Selma Gürbüz'ün eserlerindeki seçilmiş nesnelere olduğu gibi dış dünya ile insanın duyuları arasında bağ kurmaya yarayan köprülerdir çünkü dış gerçek ancak insanın algılayış biçimiyle var olur. (Fenomenolojik yaklaşım da bu anlamda algının önceliğini günümüzde tartışmaya devam eder).



Resim 4: Orpheus'un başı, 1865 Gustave Moreau

Algıyı ve hayali öne çıkararak sembolistler tinsel olana önem vermiş, gövdeden ruha, maddeden manaya, kalıptan öze doğru bir dönüşü kastetmişlerdir. Onlar insanın -sanatçıdan sanatçıya fark eden bir biçimde- dış evreni olduğu gibi değil bir prizma gibi duyumsadığı şekilde yansıttığını öne sürüyorlardı. Gustave Moreau (Orpheus'un ressamı) tüm sanatın iradenin ötesinde kendini bilinçaltına bırakmanın sonucu olduğunu söyler. Bu eserde anlamın bedene sığmayacak kadar engin boyutlarını vurgularcasına gerçekleşen trajik öykü ele alınmıştır. Adeta Orpheus'un yaşamı dahi sadece sembolik değer taşır ve bu anlamıyla da Moreau ve daha birçok sanatçının eserlerine eskimez sembolik bir konu oluverir.

Öncü sembolistlerden Gauguin'in hayranı eleştirmen Albert Aurier'e göre de sanat eseri, insanları düşündürürken bu sebeple az çok genele hitap eder ama öznel; sanatçının gözündendir. Dünyevi görüntüler kullanırken ikonografik bildik sembollerin ötesinde kişisel ve muğlak göndermeler içerirler.

Selma Gürbüz'ün de birbirini takip eden desenlerle oluşturduğu, coğrafi sınır ya da zaman tanımaz resimlerinden bahsederken, sembolist açılımında Ferit Edgü, Gürbüz için 'çağdaşlarından kimseye benzemeyen sanatçı' tanımını yapar ve yapıtlarının benzerlerini 'günümüzde değil, çok uzak geçmişlerde aramamız' gerektiğini söyler. Gürbüz, Edgü'ye göre resimlerinde cinleri, perileriyle Siyah Kalem'i çağrıştıran ama o mistik dünyanın sınırlarını Doğu'yu, Batı'yı, şimdiki zamanı, geleceği, geçmişi kapsayacak kadar genişleten bir noktadadır (Edgü, 2013).

Doğu'ya bir Batılı'nın gözünden bakma çekincesini hissetmekle ilgili bir soruya ise Gürbüz, "belki doğulu gibi Batı'ya bir bakış var" diye cevap verir. "Bir zamanlar Batılıların Doğu'yu hayal etmesi gibi ben de tersini yapmaya çalışıyorum diyebilirim" diye ekler. Kendi deyimiyle Batılılar Doğu'yı hayal ediyordu. Ama Doğulu gözlerden Batı sanatına bakmak için her ikisini de bilmek gerekir.

Resimlerindeki Manet'yi akla getiren unsurlar gibi, Batı resmine ait motiflerle ilgili olarak Manet'nin resmini hayal edip özümseyerek farklı bir şeyler anlatmaya çalışmaktan bahseden Gürbüz, Doğulu motiflerle doğrudan bir göndermeden tabii ki bahsedilemeyeceğinin altını çizer. Onun bambaşka bir kompozisyon olduğunu ekleyip, onlara, öyle küçük küçük oyunlar diyebiliriz der ve büyük zevk aldığından bahseder bu durumdan (Taraf, 2010). Oyun kavramı da zaten bilgiyi bilinç üstüne taşımanın en kestirme yoludur.

Anlamı tanımlayan değil arayan eserler olarak Gürbüz'ün çalışmaları ancak, izleyenin katılımıyla tamamlanmış olur. Yani yaşama dair üretilen bu eserlerin her biri bir sorunsalı ancak alımlayıcının düşünselden, sezgisel ve de nihayetinde toplumda tinsel eşliğinde gerçekleşmiş kabul edilebilir.



Resim 5: Araf, Tuval üzerine yağlıboya, 200x280 cm, 2010

Doğu-Batı Ekseninde Türk Sanatı

Türkiye’de hükümet tarafından 1924 yılında Paris ve Münih’e gönderilen genç ressam, Avrupa’da modern ressamların artık figür ve peyzaj yerine, soyut eğilimlerle renk ve çizgilerle oynadıklarını ve doğa formlarından kopan biçimler ürettiklerini gördüler. Bu sanatçıların Rönesans dışında, örneğin Ortaçağ mozaiklerine - renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına eğilimi kendilerinde de bir farkındalığı uyandırmıştır. Bu durumdan etkilenen sanatçılarımız, bu gelişmelerden sonra geleneksel sanatlarımıza başka bir gözle bakmaya başlamışlardır. 1930’lu yıllarda yerel değerlere yönelen bu ilgi 1950’lerde güçlü bir olgu olarak kendini gösterirken, Avrupa’dan dönen ressamlardan bazıları, eski minyatürlerden ve halk sanatlarından hareketle, iki boyutlu bir resim tarzına doğru gitmek gerektiğini savunarak, denemelere giriştiler. Örneğin minyatüre perspektif ekleyerek gerçekçi bir resim anlayışı geliştirmek isteyen Turgut Zaim gibi, Elif Naci de diğer bir yönde; resminde hat sanatının soyutlama olanaklarından yararlanma imkanlarıyla uğraştı.

Cumhuriyet’le birlikte, Batı uygarlıklarına yakınlaşma şeklindeki Osmanlı son döneminde beliren yaklaşım kısmen değişmiş; 'Çağdaşlaşma'yı öne çıkaran bir eksene girilmiştir. D Grubu üyesi Elif Naci'nin, "Türk resmi Alplerin ötesinde değil, Toroslar’ın eteklerinde doğacaktır" (Naci, 1931: 4) sözü dönemin tartışmalarına damgasını vururken, Selma Gürbüz o tartışmayı Batı ve Doğu sentezinde bir adım öteye taşıyor kabul edilebilir. Çağdaş Türk Resim Sanatı da bu etki altında süsleme sanatlarına Gürbüzde de sıkça rastlanıldığı üzere daima yer vermiştir. Geleneksel sanatlardan stilizasyon, biçim, renk açısından yararlanmayı öneren Nurullah Berk; "resim sanatımızın kendine özgü bir karaktere bürünmesi için geleneksel halk sanatlarından yararlanması gerektiğini" (Berk, 1954: 36) belirtmiştir.

Çağdaş Türk Sanatında Mistisizm

Çağdaş Türk Resim Sanatının köklerinde Anadolu halk resmine, kitap ressamlığına ve kaligrafiye rastlanır. Anadolu halk resmine bakarken, benzetme ve taklit hevesiyle değil, inanç ve düşüncelerin resim diliyle anlatılmasının amaçlandığı görülmektedir. Resim burada Batı resim geleneğinden farklı olarak bir şeyin benzerini vermezken, halk imgeleminde yaşayan bir tasavvuru, bir düşünceyi tanıtır. Bu tasvirlerde resim bir işaret olarak tıpkı yazı gibi soyut bir göstergeye dönüşür, kavramsallaşır. Bazı tasavvuf çevrelerinde harflerle meydana getirilen insan tasvirlerinde bu soyut nakışlar yumuşarken, işaret ve tasvir birbirine karışır. Anadolu halk resmi, tümüyle bir tasvir gibi görüldüğü zamanlarda bile, gerçekte Ali Asker Bal’ın da vurguladığı gibi bir işaret ve sembol dilidir. Sembol karakteri taşıyan bu resmin halk üzerindeki etkisini bugünkü resim ölçülerimizle anlamak oldukça güçtür. "Sembol olarak resim, bir düşüncenin benzerini değil, kendisini verir bize, bu açıdan temsil ettiği fikrinde pek ala yerine geçebilir" (Bal, 2009: 87). Çocuklarda olduğu gibi, halk



imgeleminde de düşünce ile gerçek, düş ile gerçek çok defa birbirine karıştığı için, sembol olarak resim gerçeğin ta kendisi olabilir. "Anadolu Halk Resimleri" adlı çalışmasında Malik Aksel bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

Halk arasında o kadar yayılmış olan aşk öykülerinin resimleri, bu bakımdan bizim anladığımız anlamda 'resim' değildir. Halk bunlarda kahramanlarının kendisini görüyor, 'Leyla'nın resminde sevgilisini buluyor ve anlatılan öyküleri, sanki kendi başından geçmiş gibi yaşayabiliyordu. Betime aşık olan gençlerin öyküleri, resmin bazen aslının yerine geçerek, tılsım gücü taşıyabileceğini gösteriyordu (Aksel, 1960:13)

Çok önceleri Matrakçı Nasuh, gördüklerini değil, gördüklerinin kavramalarını resme geçiriyordu. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi derinliği olmayan bir düzeye aktarılıyordu. Daha çok kavramsal yaklaşımı ve sembolik değeri öne çıkaran bu yönde bir halk sanatı, tasvir gücüyle şeriat erbabının aksine ancak tasavvuf erbabının nezdinde kabul görebilirken, alevi gelenekte tasvir yasağına dair sınırlar daha da esniyordu. Cumhuriyetle birlikte Batılı Akademik bir anlayışla biçimlenen Türk resim sanatında ise oldukça özgün bir gelişme evresi yaşanmıştır. Öncesinde, Kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı bir sanatsal üretimin sahası içinde yer alan sanatçılardan bahsedilebilirken, daha 1890 - 1900'lerde Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi isimlerinde içinde bulunduğu Asker kökenli ressamların, özellikle aynı fırçadan çıkmış izlenimi veren peyzaj çalışmalarına kimlik kazandıran mistik bir boyutun varlığından, Bal'ın da işaret ettiği üzere rahatlıkla söz edilebilir. Sonrasındaysa, Cumhuriyet sonrası dönemde konumlandırılacak olan sanatçılardan İbrahim Çallı, Fahrünisa Zeid, Cevat Dereli, Aliye Berger, Maide Arel, Cemal Tollu, Şemsettin Arel, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Selim Turan gibi isimler kendi özgün çalışmaları yanında zaman zaman inanç kaynaklı motif ve imgeleri de kullanmışlardır. Bu çalışmaların çoğu soyutlama düzeyinde kalırken, özellikle Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel' in kaligrafiye doğru bir açılım yaptıkları görülür. Türk Resim Sanatı'nda tasavvuf ehli bir mevleviden ders alarak sanatsal üretiminde Mevlevilik ve ona dair sembolleri konu edinen ayrıksı birkaç isim saymak gerekirse; İbrahim Çallı, Fahrünisa Zeid, Maide Arel, Cemal Tollu gibi isimler ilk akla gelebilecek isimlerdir. Bu sanatçılar, sık gittikleri Galata Mevlevihanesi'nden edindikleri izlenimlerle, kendi tarzlarına uygun resimler yapmışlardır. Feyhaman Duran, büyük hattatlardan dersler almış ve bu sanatla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. İbrahim Çallı'da hat sanatına meraklı ressamlar arasındadır ama tüm bunlar Emine Önel Kurt'a göre soyutlamadan öteye gitmeyen örneklerdir (Bal, 2009: 91).

Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Şemsettin Arel, Malik Aksel, Adnan Çoker, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Gülsün Erbil gibi birçok ressam, yapıtlarında, hat sanatını farklı duyarlıklarla yansıtırırken, soyut, non-figüratif tarzda



yapıtlar vermesine karşın, pek çok yapıtı da belirgin bir sınıfa dahil olamayacak kadar özgün olan Fahrünisa Zeid, mistik esinlemelerle dolu mizacı ile, bağımsız, kural dışı bir sanatçı olarak Türk resim sanatında çok özgün bir kimliği temsil etmektedir.

Sabri Berkel, saf geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekesel düzenlemelerden yerel motiflere değin çeşitli unsurları kullanarak gerçekleştirdiği soyut resimlerine 'Soyut-geometrik arabeskler' adını verirken, Abidin Elderoğlu, mistik biçimleri akılcı bir düzleme zorlayan sanatçılarımızdan olmuştur. Selma Gürbüz'ü bunun tam tersi yönde, göstergeleri akıldan sezgisele taşıdığı formlarda anlamak, ancak bu sanatçılarla kıyaslarken mümkün olabilir. Tiraje Dikmen, resimde figürün ya da nesnenin (dış biçimin) kendisini değil de gerisindeki anlatıyı bellekte biçimlendirmeyi tercih ederek, imgesel figürasyonun önemli temsilcilerinden biri olurken Gürbüz'e daha yakın konumlandırılabilir.



Resim 6: Tiraje Dikmen, "Dolaşanlar", (1987), Tuval üzerine yağlıboya, 41x11 cm.

Gürbüz'ün resimlerinde önemli bir yer tutan ve imgelerin aurasını yönlendiren boşluk ve ritim meselesine Nejat M. Devrim de; Paris'ten döndükten sonra İstanbul'da yoğunlaştığı Bizans mozaikleri ve Arap hat sanatlarını incelediği çalışmalarında rastlanılabilir. Devrim, katı düzenlerin akademik tekrarı olarak gördüğü geometrik soyutu eleştirerek; sert konturlardan, köşeli biçimlerden arınmış, lekesel soyut resimlere yönelmiştir. Yapıtları, geniş çizgisel lekeler ve kalın yazısal boya tuşlarından sonra, Çin kaligrafisi etkili, monokrom anlatımının, ritim ve hız öğelerinin öne çıktığı yönde gelişmiştir. Sanatçı, yapıtlarında, Arap ve Bizans kültür mirasına bağlı kalarak, boşluk ve ritim sorunlarına yepyeni ve köklü çözümler getirmiştir. (Bal, 2009: 90).

Yerelden evrensele doğru sentez girişimlerine daha sık rastladığımız 50'li yıllar ve sonrasında Çağdaş Türk resim sanatında Doğu-Batı ikilemini sağlıklı bir çözümlemeyle aşmasını başarabilmiş kuşaktan olan Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil'in Doğu mistisizminden referanslar alarak özgün bir resim tavrı ortaya koydukları rahatlıkla söylenebilir. Bu sanatçılar, şimdiki ve kendi kuşaklarının bir problem olarak yaşadıkları 'çağdaşlaşmayı Tanzimat zihniyetiyle sadece dış görünüşüyle Batılılaşma'

olarak kavrayan durumu tersine çevirmeyi başarmış ve köken ve geleneklerine dayanarak modern bir duruş gösterilebileceğini kanıtlamışlardır.

Kimlik ve gelenek sorununa odaklanan Erol Akyavaş, Doğu mistisizmi ve estetik anlayışına dayanan sanatıyla iç dünyanın bilinmezlerini ortaya koymuştur. Akyavaş, hat sanatının soyut plastik değerlerini resminin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir.

Akyavaş, Batı resim ve sanat geleneğine karşı, özgürlüğünü, kendi kökenlerinde ve çok boyutlu kültür açılımında bulduğundan bahsedilebilir. Sanatçı, Bal'ın aktarımıyla Amerika'da ciddi bir 'kimlik' sorgulaması yaşar. O, Amerikan kültürü ile bir Avrupalı olarak karşı karşıya geldiğinde gerçekte bir Doğulu olduğunu anlamıştır. Böylelikle bir sentezden çok farklılıkların bir arada barındığı bir resmin peşine düşmüştür. Akyavaş'ın resimlerinde yollar, geçişler, labirentler, delikler, dehlizler, duvarlar, sınırlar, çadırlar, evler, barınaklar, kentler, mimari planlar-şemalar, kalıntılar, harabeler, gömütler görünür. Sanatçı, köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin seçeneklerini, ezoterik (içsel-batını) ve doğal işaretlerini sunar izleyiciye. Sezer Tansuğ, Akyavaş'ın "yoğun bir trajik duyusu sergilemek ve bunu izleyicisiyle paylaşmak amacıyla olduğunu" (Tansuğ,1996: 263) söylemektedir.



Resim 7: Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur", (1988), El yapımı Hint kağıdı üzerine akrilik, 80x50 cm.

Gülsün Erbil, Çağdaş Türk resminde 'misticizm'i ilk kez dile getiren sanatçı olarak soyut resme misticizm kavramını yüklemiştir. Türk resminde mevcut olan mistik olgular ve kimlikler arasında resimde misticizmi kavramsal planda açıkça ortaya koyan ve bunun resmini yapan ilk sanatçı Gülsün Erbil'dir. Sanatçının çalışmalarını yakından izleme olanağı bulmuş olan Talat Sait Halman, "Gülsün Erbil'in 1970'lerden beri Mevlana felsefesi doğrultusunda soyut çalışmalar yaptığını ve Türk soyut sufi resim sanatının öncülerinden olduğunu hatırlatır (Halman,1996: 8). Mistik sözcüğünü bilinçli bir şekilde tercih eden sanatçı; "resimde tasavvuf deseydim belki o olacaktı, ama ben dünya sanatının bir

parçası olmanın bilinciyle 'misticizm'i kullandım" demektedir (Bal, 2009: 113). Gülsün Erbil' in sanat izleği, misticizm ile bilim, sezgi ile diyalektik, mitoloji ile güncellik, efsane ile gerçek, primitif ile çağdaş, naif ile modern arasında hiç durmaksızın bir sarkaç gibi hareket halindedir.



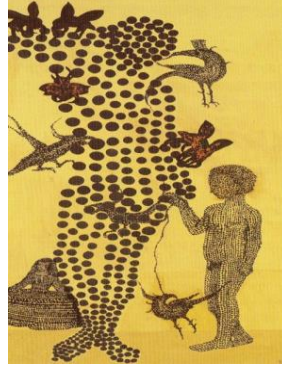
Resim 8: Gülsün Erbil, "Ayasofya", (1975), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

SONUÇ

Dinsel konuların resimsel anlatımlarla sunulmasını ve yaygınlık kazanarak, görsel algının derin boyutlarında yaşamsallık kazanmasını hedefleyen Hıristiyan dünyasının görüşüne karşın, İslam dünyasının betime kapalı dini görüşünün en güçlü problem olarak Türk sanatçıların karşısına dikildiği bir ortamda gerçekleşmiş açılımlar arasında, Selma Gürbüz tümevarımsal bir yaklaşımla gerçekliği içten dışa, bireyselden evrensele, özelden genele doğru yeniden üreterek var olur. Yapıtları aklıyla sezgisinin barışacağı noktaları aradığı duraklardır. Aklın önceliğindeki günümüz Batı kültürü içerisinde doğuya bakışla konumlandırılan ve sezgiyi çözmeyi hedefleyen nice sanatçılar ve düşünceleriyle belki de ters düşerek; akli sezginin derinliklerinde eriterek onlarla 'tersten karşılaşır'. Aslında Gürbüz, her iki durumu da irdeleyen üretim tarzıyla günümüz sanatçıları arasında zaman aşırı ve tarih sonrası bir kimlik inşa eder. Bu bağlamda Ferit Edgü'nün de vurguladığı gibi sanatının kökenleri tarih dışı mecralara dek izlenebilir.

Gürbüz'ün sanatındaki bu yaklaşım, modernizm sonrasına dair gündeme oturmuş postmodern düşüncenin tümleşik bir o kadar da son noktasız ve asimptotik yapısına uygun düşer. Tek dayanağı; 'duygusallığından beslenen kişisel bir bakış açısı' olan sanatçı, bilgiyi böyle bir öznel süreçten geçirerek kendi sentezi üzerinden evrensel bir boyuta taşır. Onun sanatı bu sebeple kişiliği ve öznel duruşundan ayrı düşünülemez ve kavranılmazken Doğuya ait böylesi bütünleşik organik bir

yapılanma tarzı, onun sanatının temel direği olarak göze çarpar. Yapıtları sanatçının yaşamından gelip yaşamlarımıza dahil olduğu noktada yalnızca anlaşılmakla kalmaz aynı zamanda canlanırlar. Bu sebeple olgusallığın ötesinde her resmi bir olay mahali olarak ele alınabilir.



Resim 9: Doğal, kağıt üzerine guaj, 187x97cm. 2005



Resim 10: Gölge, tuval üzerine guaj, 160x200cm. 2006

KÜNYE



fotoğraf: Ara Güler-2010

Selma Gürbüz 1960 da İstanbul'da doğdu. İngiltere'de Exeter Collage of Art Design'da sanat eğitimine başladı. (1980-82). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. (1982-84). İstanbul'da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

Yurtiçinde ve yurtdışında sergilerini açmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Anonim; "Arpillera Duvar Kilimleri". Milliyet Sanat Dergisi, Sıra: 351, Sayı: 1, İstanbul,1980
- Bal, A. A. (2009). *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, İzmir
- Berk, N. (1954). *Gazete ve Dergiler Arasında*, İstanbul: Varlık Dergisi. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Boydaş, N. (2003). *Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış*, Ankara: Tebliğler Dergisi, MEB Yayınları
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları* (3. Baskı). Bursa: Asa yay.
- Doğanay, E. (1 Nisan 2010). *Batı'ya Doğru Bir Hayal*, Taraf Gazetesi
- Duyuler, G. (2001). *İnformel Sanatta Devinim*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi
- Edgü, F. (2012). *Selma Gürbüz için Üç Yazı*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Ergun, S. (19 Ocak 2013). *Serfiraz Ergun ile Aktüalite*, HaberTürk Gazetesi
- Engels, F. MARKS, K. (Çev: Belge M.). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, İstanbul: Birikim Yayınları
- Feuerbach, L. (2004). *Hıristiyanlığın Özü*, (Çev: Devrim Bulut), İstanbul: Öteki Yayınevi
- Genç, A. (Şubat 2004). *Yeni-Soyut'un Reddiyeleri*, Artist Dergisi,
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hızlan, D. (23 Ocak 2013). *Selma Gürbüz'ün Öteler Çağrısı*, Hürriyet Gazetesi
- İpşiroğlu M. Ş. - EYÜBOĞLU, S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Issa, R. (2011). *Dreamlands*, Contemporary Practice Journal. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Ivanoff, A. (2013 Ocak). *Sanatçı Selma Gürbüz 'Uzun Gece Uzak Yolculuklar'ı Gözler Önüne Seriyor*, http://www.rampaistanbul.com/wpcontent/uploads/2013/12/selmagurbuz_todayszaman03012013
- Kandinsky, W. (2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Ekinci G. Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı*. (Dündar M. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kurt, S. (2000). *Resimde Lirik Soyut Eğilimler*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, İzmir



- Kutlar, O. (20 Mayıs 1993). *On Bentlik Bir Şiir*, Cumhuriyet Gazetesi,
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çapan C. Sadi Ö. Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Lemaire, G. G. (January 1992). *Selma Gürbüz*, Kapris Dergisi. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Naci, E. (27 Şubat 1931). *Müstakiller*, Milliyet Gazetesi
- Ott, L. (18 Nisan 1992). *Erotizm and Yumuşak Gizem*, Midi Libre. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Read, H. (1969). *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber and Fa <http://www.selmagurbuz.com/>
ber Journal
- Sönmez, N. (1986). *Selma Gürbüz'ün Tanımsız Kedi Heykelleri*, Selma Gürbüz'ün Urart Heykel ve Takı Galerisi'ndeki tek kişilik sergisinin katalog yazısı. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Sönmez, N. (1989). *Bir Heykeltraşın Ayak Sesleri*, Antik Dekor Dergi
- Sagkan, A. (15 Ocak 2013). *Uzun Gece, Uzak Yolculuklar*, Metropol, BEA TV <http://www.selmagurbuz.com/>
- Tansuğ, S. (Ocak 1992). *Yılan Dönencesi*, Gösteri Dergi. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Tansuğ, S. (Ocak 1995). *Değişik Figüratif Yolculuklar*, Gösteri Dergi. <http://www.selmagurbuz.com/>
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani A. (1983). *Dünyada Sanat Tarihi*, Ankara: Remzi Kitapevi
- Uncu, E. A. (22 Ocak 2013). *Belki de Doğulu gibi Batı'ya bakıyorum, Selma Gürbüz ile Söyleşi*, Radikal Gazetesi
- Yackley, A. J. (2011). *Bilmenin Masumiyeti*, Canvas Dergisi <http://www.selmagurbuz.com/>
- Zakharia, S. (Kasım/Aralık 2011). *Selma Gürbüz: Zihnin Gözü*, L'Agenda <http://www.selmagurbuz.com/>
- Zeytinoğlu, E. (6 Kasım 1991). *Öyküler Anlatan Resimler*, (PDF), Cumhuriyet Gazetesi