

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**VAROLUŞÇU FELSEFENİN MEKÂN ve FİĞÜR BAĞLAMINDA
20. YÜZYIL RESİM SANATINA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Feyza DOĞAN YILDIZ

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR

HAZİRAN – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**VAROLUŞÇU FELSEFENİN MEKÂN ve FİĞÜR BAĞLAMINDA
20. YÜZYIL RESİM SANATINA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Feyza DOĞAN YILDIZ

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 20/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç. Şive Neşe Baydar	Basarılı	
Dr. Öğretim Üyesi Gülseren Budumlu İldeş	Basarılı	
Doç. Dr. Özlem Oğuzhan	Basarılı	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Feyza Doğan Yıldız
Öğrenci Numarası	:	1560y17004
Enstitü Anabilim Dalı	:	Resim Anasanat Dalı
Enstitü Bilim Dalı	:	Resim
Programı	:	Yüksek Lisans
Tezin Başlığı	:	Varoluşçu Felsefenin Mekân ve Figür Bağlamında 20. Yüzyıl Resim Sanatına Etkisi
Benzerlik Oranı	:	% 18

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

17.07/2019

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Şive Neşe Boydoğ

Tarih: 17.07.2019

İmza:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

EYK Tarih ve No:

ÖNSÖZ

Bu çalışma, varoluşçu felsefenin resim sanatına etkisi üzerine yoğunlaşmakta olup, varoluşçuluğun 20. Yüzyıl resim sanatındaki yansımaları doğrultusunda incelenmiştir. Bu yansıma, ilgili dönemde oluşturulan resim seçkisi üzerinden ele alınmaktadır. Çalışma sürecinde üretilen resimler bu sürece eşlik etmekte ve sunulmaktadır.

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında değerli bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşıp destek olan, saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Şive Neşe Baydar'a ve eğitim hayatım boyunca emeği bulunan tüm hocalarıma sonsuz teşekkür ediyor, desteğiyle çalışma sürecimin her evresinde yanımda bulunan ve hayattaki en büyük şansım olan değerli eşim Recep YILDIZ'a, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, bugüne dek yanımda olan sevgili aileme, bilhassa kardeşim Sümeyye DOĞAN'a en derin minnet ve şükranlarımı sunarım.

Feyza DOĞAN YILDIZ

20.06.2019

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: VAROLUŞÇULUK	4
1.1.Varoluşçuluk Tanımı ve Tarihçesi.....	4
1.2. Varoluşçu Felsefenin Özellikleri ve Sanata Etkisi.....	6
1.3. Varoluşçu Felsefenin Önemli Filozofları.....	8
1.3.1. Søren Kierkegaard (1813-1855).....	9
1.3.2. Jean Paul Sartre (1905-1946).....	12
1.3.3. Martin Heidegger (1889- 1976)	17
1.3.4. Albert Camus (1913-1960)	22
1.3.5. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)	26
BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA MEKÂN VE FİGÜR.....	29
2.1. 20. Yüzyıl Resim Sanatına Bakış.....	29
2.2. Resim Sanatında Figür Kavramı: Figüratif Resim.....	44
2.3. Mekânın Tanımı.....	49
2.4. Resim Sanatında Mekânın Tarihsel Süreci ve Mekânın Oluşumu	53
BÖLÜM 3: VAROLUŞÇULUĞUN 20.YY. RESİM SANATINA MEKÂN-FİGÜR BAĞLAMINDA ETKİSİ.....	61
3.1. Francis Bacon (1909- 1992): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi	61
3.2. Alberto Giacometti (1901-1966): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi	68
3.3. Lucian Freud (1922-2011): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi.....	78
3.4. Jean Dubuffet (1901-1985): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi.....	88
BÖLÜM 4: ARAŞTIRMA BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR.....	96
4.1. Tez Kapsamında Üretilen Resimler Üzerine	96
4.2. Sanatsal Çalışmalar	97
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA	109

ÖZGEÇMİŞ.....	113
----------------------	------------



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Vincent Van Gogh, *Yıldızlı Gece*, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 73.7 x 92.1 cm, MOMA, New York, Amerika. 32
- Resim 2:** Henri Matisse, Madam Matisse: *Yeşil Şerit*, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 32 cm, Kopenhag, Devlet Sanat Müzesi. 33
- Resim 3:** Pablo Picasso, *Avignon'lu Kadınlar*, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 244 x 234 cm, MOMA, New York, Amerika. 35
- Resim 4:** Umberto Boccioni, *Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri*, 1913, Bronz, 1175 x 876 x 368 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere. 37
- Resim 5:** Kazimir Malevich, *Dinamik Süprematizm*, 1915-1916, Tuval üzerine yağlı boya, 803 x 800 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere. 38
- Resim 6:** Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917 (Replika 1964), Porselen, 360 x 480 x 610 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere. 40
- Resim 7:** Rene Magritte, *Golconda*, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm, Menil Koleksiyonu, Texas, Amerika Birleşik Devletleri. 41
- Resim 8:** Jackson Pollock, *Sayı 1*, 1948, Tuval üzerine enamel ve yağlıboya, 1.73 x 2.64 m, MOMA, New York, Amerika. 42
- Resim 9:** *İlkel Çağ Resimleri*, M.Ö. 7000, Canavarlar Mağarası, Mısır. 44
- Resim 10:** *En Eski Figüratif Mağara Resmi*, 40.000 Yıl Önce, Borneo Mağarası, Endonezya. 47
- Resim 11:** Giotto di Bondone, *İsa'ya Ağıt*, 1304-1306, Fresk, 200 x 185 cm, Arena Şapeli, Pedua, İtalya. 54
- Resim 12:** Masaccio, *Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz, Yahya ve bağışçılar*, 1425-1426, Fresk, 640 x 317 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya. 56
- Resim 13:** Giorgio de Chirico, *Şairin Hazzı*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 28 x 34 cm, Özel Koleksiyon, Basel, İsviçre. 58
- Resim 14:** Francis Bacon, *Bir Çarmıhın Kaidesindeki Figürler İçin Üç Çalışma*, 1944, Üç parçalı pano üzerine yağlı boya, 940 x 737 mm, Tate Gallery, Londra, İngiltere. 62
- Resim 15:** Francis Bacon, *Resim (Painting)*, 1946, Keten kumaş üzerine yağlı boya ve pastel, 197.8 x 132.1 cm, MoMA, New York, Amerika. 63

Resim 16: Francis Bacon, <i>Ağustos Triptiği (Triptych August)</i> , 1972, Tuval üzerine yağlı boya ve kum, 1981 x 1473 mm. Tate Gallery, Londra, İngiltere.	65
Resim 17: Francis Bacon, <i>Velazquez'in Papa X Innocent Portresinden Sonra Bir Çalışma</i> , 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 1.53 x 1.18 m, Des Moines Art Center, Nathan Emory Coffin Koleksiyonu, Iowa, Amerika Birleşik Devletleri.	67
Resim 18: Alberto Giacometti, <i>Asılı Top (Boule suspendue)</i> , 1931 (1965 versiyonu), Alçı ve metal, 60.6 x 35.6 x 36.1 cm, Giacometti Vakfı, Paris ve ADAGP, Paris.	70
Resim 19: Alberto Giacometti, <i>Kaide Üzerinde Dört Figür</i> , 1950, Bronz, 1562 x 419 x 314 mm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.	72
Resim 20: Alberto Giacometti. <i>Orman</i> , 1950, Bronz, 57 x 61 x 47.3 cm, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.	74
Resim 21: Alberto Giacometti, <i>Diego</i> , 1959, 610 x 498 mm, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Gallery, Londra, İngiltere.	76
Resim 22: Alberto Giacometti, <i>Yürüyen Adam</i> , 1960, Bronz, 180.5 x 27 x 97 cm. Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.	77
Resim 23: Lucian Freud, <i>İki Çocukla Yansıtma</i> , 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 91 cm, Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.	80
Resim 24: Lucian Freud, <i>Large Interior, Paddington</i> , 1968- 1969, Tuval üzerine yağlı boya, 183 x 122 cm, Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.	82
Resim 25: Lucian Freud, <i>Yansıtma (Otoportre)</i> , 1985. Tuval üzerine yağlıboya, 55.9 x 53.3 cm.	84
Resim 26: Lucian Freud, <i>Ressam ve Modeli</i> , 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 159.6 x 120.7 cm, Özel Koleksiyon.	86
Resim 27: Jean Dubuffet, <i>Doğum</i> , 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 99.8 x 80.8 cm, MoMA, New York, Amerika.	89
Resim 28: Jean Dubuffet, <i>Şaşı</i> , 1953, Kelebek kanatlarından kolaj ve guaj boya, 24.8 x 17.8 cm. Özel koleksiyon.	92
Resim 29: Jean Dubuffet, <i>Şapka İçinde Eğreltiotu</i> , 1953, Litografi baskı, 527 x 400 mm. Tate Gallery, Londra, İngiltere.	93
Resim 30: Jean Dubuffet, <i>Sanal Çalkantı</i> , 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 190 cm, M.N.A.M, Centre Pompidou, Paris.	94
Resim 31: Feyza Doğan Yıldız, <i>Eser No: 01</i> , 2018.	97

Resim 32: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 02, 2018.	98
Resim 33: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 03, 2018	99
Resim 34: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 04, 2019	100
Resim 35: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 05, 2019	101
Resim 36: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 06, 2019	102
Resim 37: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 07, 2019	103
Resim 38: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 08, 2019.....	104
Resim 39: Feyza Doğan Yıldız, <i>Eser No: 09</i> , 2018	105
Resim 40: Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 10, 2018	106



Sakarya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans		Doktora	
Tezin Başlığı: Varoluşçu Felsefenin Mekân ve Figür Bağlamında 20. Yüzyıl Resim Sanatına Etkisi			
Tezin Yazarı: Feyza DOĞAN YILDIZ		Danışman: Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 20 Haziran 2019		Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 124 (tez)	
Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı		Bilim Dalı: Resim	
Varoluşçuluk, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılı kapsayan dönemde etkin felsefi bir akım olarak önem kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden günler sonrası ön plana çıkan bu felsefi terim, özün varoluştan önce geldiği görüşüyle geleneksel felsefeye karşın, insanı ön planda tutmuş ve varlık olarak insanın var olma biçimleri üzerine yoğunlaşmıştır. Yaşadığı dünyada insanın, dünya ile ilişki kurmasının temel dayanağının özgürlüğü ile orantılı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, içinde bulunduğu 20. yüzyıl koşulları bu dayanağı olumsuz yönde etkilemiş ve olası bunalımlara zemin hazırlamıştır. Kapitalizmin, endüstrinin ve teknolojinin ilerlediği çağda yayılan varoluşçuluk, savaşların getirdiği bunalım, dünyanın sosyo-ekonomik durumu gibi etkenlerle bireyde yol açtığı huzursuzluk ve kaygıyla hayatın anlamına dair sorgulamasında etkin rol almıştır. Etki alanı olarak felsefenin yanı sıra edebiyat, tiyatro ve resim sanatı gibi dönemin sanat anlayışını da etkilemiştir. Resim sanatına varoluşçuluğun yansıması, felsefe ve edebiyatta yansıtıldığı şeffaflıkta görülmesi de, ressamın özgün bir temelle, kişisel ifadelerini oluşturma yönündeki ihtiyaçlarına hizmet eden bir terminoloji sağlamıştır; sanatsal bir akım altında sınırlandırılmadan, yapıtlara etki eden felsefi bir ilham olarak kavramsal anlamda katkı sağlamıştır. Bu doğrultuda sanatçıların, hayatın anlamını sorgulayıp algıladıkları biçimde açığa çıkarmalarıyla yapıtlarına etki etmiştir. Sürrealizm, soyut sanatın yanı sıra II. Dünya Savaşı sonrasında yaygın ifade biçimlerinden biri olan figüratif sanatta etkileri görülmüştür. Bu varoluşçu etkiler betimlenen figürün yanı sıra figürün bulunduğu mekân ile ilişkilendirilerek açığa çıkmaktadır. Tez kapsamı doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmalarda huzursuzluk, bunalım, umutsuzluk, insan olma kaygısı, insan yalnızlığı gibi olgular, figüratif bir üslupla beden formuna yansıyan duruşlar üzerinden ortaya konulmaktadır.			
Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, Resim, Sanat, Figür, Mekân			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph.D.	☐	
Title of Thesis: The Effect of Existentialist Philosophy on 20th Century Painting In The Context of Space and Figure				
Author of Thesis: Feyza DOĞAN YILDIZ Supervisor: Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR				
Accepted Date: June 20, 2019		Nu. of Pages: vi (pre text) +124 (main body)		
Department: Art Painting Department		Subfield: Painting		
Existentialism has gained importance as an active philosophical movement in the late 19th and 20th centuries. This philosophical term, which came to the fore after the World War II, focused on human existence against the traditional philosophy with the view that essence comes before existence. In the world where people live, considering that it is proportional to the basis of its relationship with the world, the conditions of the 20th century adversely affected this support and paved the way for possible crises. Existentialism has played an active role in the questioning of the meaning of life with the uneasiness caused by wars while capitalism, industry and technology were advancing, and the socio-economic situation of the world. In addition to philosophy, it also influenced the sense of art of the period, such as literature, theater and painting. Although the reflection of existentialism on the art of painting was not seen in the transparency reflected in philosophy and literature, it provided a terminology that served the needs of the painters to create their own personal expression; it has contributed conceptually as a philosophical inspiration that influences works, without being bound by an artistic trend. In this direction, it has influenced the works of artists by questioning the meaning of life and revealing them in the way they perceive. The effects of Surrealism were seen in the figurative art which was one of the common expressions after the World War II, besides abstract art. These existential influences appear in relation to the place where the figure is located, as well as the figure depicted. In the studies conducted in the scope of the thesis, unrest, anxiety, hopelessness, apprehension of being human and human loneliness are presented in a figurative manner through postures reflecting on body form.				
Keywords: Existentialism, Painting, Art, Figure, Space				

GİRİŞ

20. yüzyıl, toplumsal yapıdaki kırılmalarla beraber, teknolojiye, bilimde ve aynı zamanda sanatta da hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Dünya Savaşları sonrasında yaşanan acılar, sıkıntılar, hastalıklar ve ölümler bireysel sıkıntılara ve maddi manevi yıkımlara yol açarak bireyin kendi kendini yitirme kaygısı, varlığını ortaya koyma arzusuna dönüşmüştür. İnançlarının körelmesi, kişilerin varoluşlarını yitirmelerine ve yeni bir arayış biçimini sorgulamalarına sebep olmuştur. İnsanlar arasındaki eşitsizlik, dini baskılar, savaş sonrası bunalımlar gibi sorunlar, dönemin yaygın felsefe anlayışı olan varoluşçuluk felsefesinin daha hızlı yayılmasına zemin hazırlamıştır.

Varoluşçuluk düşüncesini benimseyen sanatçılar, gelenekle olan köklerini koparmış, bireysel olarak belirli bir akımı referans almadan ve benzeme kaygısı gütmeyen yapıtlarını oluşturmayı amaçlamaktaydı. Her düşünürde kendine özgü bir tanım bulan varoluşçuluğun temalarını; umutsuzluk, huzursuzluk, bunalım, başkaldırı vb. kavramlar ile varlığı temsil eden yöntemler oluşturmaktaydı. Bu umutsuzluk, varoluşçu filozoflar tarafından ele alınarak günümüze kadar gelmiş ve hala bir düşünme biçimi olarak devam etmektedir. İnsan ile yaşadığı dünya arasındaki uyumsuzluğu konu alan bu koyu bireyci düşünürlerin yaklaşımları, dini bir ahlakçı, anti-Hristiyan, ateist veya agnostik olabilmekte ve sadece düşünceleriyle değil eserleriyle de öne çıkmaktadır. Bu bağlamda varoluşçuluk, filozoflar kadar sanat alanındaki kişilerin yaşam biçimini etkilemiştir denilebilir. Bu zemini hazırlayan kişilerle birlikte ele alınan konular özetle; Kierkegaard'ın Tanrı yaklaşımı görüşü, Camus' nün saçma felsefesi ve başkaldırısı, Nietzsche'nin üst insanı, Heidegger'in fenomenolojisi ve bu akıma en fazla uluslararası dikkat getiren Sartre'ın, Tanrının yokluğu üzerine kurduğu varlık anlayışıdır.

Teoloji, drama, sanat, edebiyat ve psikoloji de dâhil olmak üzere felsefenin yanı sıra birçok alanı derinden etkileyen varoluşçuluğun sanatla ilişkisini, sanatçıların eserleri ve felsefenin temaları kapsamında değerlendirildiğinde, aralarındaki yakın ilişkiyi görebilmekteyiz.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmada insanın varoluşsal sorunlarından yola çıkılarak, varoluşçu felsefenin resim sanatı ile olan ilişkisi ele alınmaktadır. Felsefi bir ilham olarak yapıtlara etki eden bu ilişki, kavramsal boyutuyla ele alınmakta, resim sanatında figür ve mekân ile ilişkilendirilerek irdelenmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, varoluşçuluk felsefesi ve sanat üretimi arasındaki ilişki doğrultusunda, 20. yüzyıl resim sanatındaki etkisini ortaya koymak; figür ve mekâna yansımaları örnek resimlerle biçim ve içerik açısından irdelemektir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmada felsefenin resim sanatıyla ilişkisinin önemi ve birbiriyle olan teması ön plana çıkarılmış, varoluşçuluğun sanat alanında ressamlar tarafından nasıl ele alındığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada tezin temel kavramları olan varoluşçuluk, figür ve mekân kavramlarına dair bir literatür taraması yapılmıştır. Tarama sonucu genelden özele doğru olarak ele alınarak; varoluşçuluğun ortaya çıkmasına sebep olan dünya görüşleri ve yaşanmışlıkları ele alınıp, resim sanatı açısından düşünsel etkileri resimler üzerinden analiz edilmiştir.

Birinci bölümde, varoluşçuluğun ortaya çıkmasına sebep olmuş en etkili felsefi yaklaşım olan özcü felsefe akımının, zorunlu tanımlayıcılığına karşı çıkmış direnen kimlikler üzerinden ele alınmıştır. Böylece özgürlüklerini kazanmış ve benliklerini ortaya çıkarmış olanların bunun kendi yaşamlarının dışında da nasıl ve ne kadar etkili olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Düşüncelerinin ne olduğu, yaklaşımlarının nasıl ele alındığı bu çalışmadaki düşünür ve filozoflar; Soren Kierkegaard, Jean Paul Sartre, Albert Camus, W. F. Nietzsche ve Martin Heidegger olmuştur. Bu isimlerin sanata etkilerinin yanında sanatçılara verdikleri ilham gösterilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde 20. yüzyılda resim sanatına genel bir bakışla yer verilmiş, figür kavramının tanımları ve figürün resim sanatındaki konumu ortaya konulmuştur. Ardından

da mekân kavramı genel olarak ele alınmış ve kavramın resim sanatındaki tarihsel süreci ilgili resimler bağlamında yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, tüm bu kavramların resim sanatındaki yeri, varoluşçuluk ve sanat felsefesi ilişkisi bağlamında sanatçı eserlerine yansıyan boyutuyla ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde ise, yazım sürecine paralel olarak, varoluşçu öğretilerin etkisiyle üretilen çalışmalar sanatçı beyanıyla birlikte sunulmuştur.



BÖLÜM 1: VAROLUŞÇULUK

1.1. Varoluşçuluk Tanımı ve Tarihçesi

Varoluşçuluk felsefesiyle beraber sıklıkla duyulan, varoluş akımının ortaya çıkmasına sebep olan özcü felsefe akımının ne olduğuna bakılması, varoluşçuluğun amacının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Özü olmayanın var olamadığı İlk ve Ortaçağ felsefesinin bu özcü yaklaşımı, 19. yüzyılın sonuna kadar hâkim olan dünya görüşü olmuştur. “19. yüzyıla kadar klasik felsefe, özün önce geldiğinden kuşku duymazdı. Klasik felsefe ile varoluşçuluk arasındaki karşıtlığı belirgin kılmak için, bu felsefeye, bir süredir kullanılmaz olan bir terimle, özcü felsefe adını vereceğiz” (Foulquie, 1989: 9). Bu anlayışa göre her şeyin bir özü olduğu düşünülmekte ve bu özün daha doğmadan insanda var olduğuna inanılmaktaydı. Cevizci (1999: 662), özü; “bir şeyi her ne ise o yapan, kendisi olmadan, o şeyin var olamayacağı şey” olarak tanımlamıştır.

Bu çerçeve içinde özün, bir şeyin zorunlu tanımlayıcı özelliğini; temel, ilk ve nihai gücünü ya da fonksiyonunu tanımlıyor olması insanın kendisini sistemin bir parçası olarak görmesine sebep olmuştur. Bu düşünceye göre, iyi bir insan olmak öze bağlı kalmak demektir ve önemli olan özün bireye bir amaç vermesidir. Çünkü belli bir şey olmak için doğulmuştur. Bu standart düşüncede özün önce geldiğinden kuşku duyulmamıştır. Bu özcü inanç sistemine ilk karşı çıkanlardan Alman filozof F. Nietzsche ve Fransız düşünür Jean-Paul Sartre gibi filozofların sorgulamaları, bugün varoluşçuluk diye bilinen düşüncenin önünü açarak 20. yüzyıl felsefesinin en önemli akımı olarak görülmektedir.

Dışardan kısaca bir ekol veya felsefe okulu olarak yorumlansa da bu felsefenin filozoflarının ortak olarak en belirgin özellikleri; varlığın ve insanların var olma biçimlerinin üzerine yoğunlaşmaları ve düşüncelerini açıklarken sistematik bir yöntem takip etmemeleridir. Kökeninde S. Kierkegaard ve F. Nietzsche gibi farklı bakış açılarını temsil eden düşünürlerin bulunması, varoluşçuluğun bir sistem ya da okuldan ziyade, filozofların münferit ilgileri ile oluşan, varoluş kavramından çıkarak insan ağırlıklı yorumlar yapan bir felsefe anlayışı olduğunu göstermektedir.

Gelenekçi felsefeye başkaldırmayla ortaya çıkan varoluşçulukta, herhangi bir okula mensup olmamak ve bireycilik taraftarı olmak en belirgin özelliktir. “Kaufmann’a göre: Herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini özellikle

sistemleri yetersiz görmek, sığığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemek olarak görünür” (Bektaş, 2013: 9-10).

Paul Foulquie (1989: 7) ise, bireyselciliği merkeze alan varoluşçuluğun tanımını şöyle yapmaktadır:

“Bu yeni türetilmiş sözcük varoluş (existence) isminden ilkin varoluşsal (existential) ve varoluşla ilgili (existential) sıfatları türetilerek ve daha sonra bunlara (culuk) son eki eklenerek ortaya çıkarılmıştır. Bu son ek, genellikle, bir öncelliğin tanınıp kabul edildiğini gösterir; sözgelimi, (toplumculuk) kuramsal olarak, toplum çıkarlarını bireyin çıkarlarının önüne geçirir; tersine bireycilik, bireyi siyasal güçlerin başlıca uğraş konusu yapar.”

Buna göre varoluşçuluk, bireyin yaşamına odaklanarak var olma niteliklerini, nedenini, evrendeki yerini, benliğini, varlığın etki ve tepkilerini soruşturmakta ve çoğunlukla bireysel sorgulamaya bağlı olmaktadır. Varoluşçulukta esas önemli olan insanlık değil, insandır. Bireyin hayat boyunca yaptığı seçimler, zorunluluklar ve sorumluluklar varoluşçuluğun önemseydiği şeylerdir. Kitlesele kültüre ve yığın ahlakına karşı çıkıp, kitle özgürlüğü yerine bireysel özgürlüğü desteklemektedir. Bununla birlikte pek çok insan varoluşçuluğun oldukça iç karartıcı bir dünya tablosu çizdiğini düşünmektedir. Nitekim bireyselciliğe dayanan varoluşçulukta, her filozofun yaklaşımı farklı olmuştur.

“Sözgeleşi, Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşünücülük), Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir” (Bezirci, 2017: 7).

Varoluşçuluğun, kişilere varlıklarının temel özelliklerini bulma ve anlama imkânını vermesi, sanatçıların da dünyalarını kendi algılamalarına göre şekillendirmesinde yardımcı olmuştur. Sanatsal eserleri; dünyaya bakış açılarını ve hayatın anlamını açığa çıkarmalarında ayrıcalıklı bir yol olmaktadır.

“Varoluşçuluğun bireysel deneyime odaklanması onu savaş sonrası soyut sanatın yorumlanmasında mükemmel bir araç haline getirdi. Avrupa’da, 1940’ların sonlarından sonra gelişen, son derece etkileyici ve bireyci soyut sanat olan Art Informel’in tartışılmasında özellikle yararlı oldu. Dubuffet ve Wols gibi ressamlar tarafından yapılan bu çalışmaların bazıları,

insanların güvendiği zihin ve bedenin huzursuz birlikteliğine değindi ve Varoluşçuluğun duyuşsal algıya olan ilgisi, bu konuları müzakere etmeye öncülük etti” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

1.2. Varoluşçu Felsefenin Özellikleri ve Sanata Etkisi

Varoluşçulukla en çok ilişkilendirilen kişi olan Fransız filozof Jean-Paul Sartre, anlamsızlıkla doğrudan yüzleştikten sonra, varoluşçuluğun en acı verici yanlarından birini keşfetmiştir. Bu da dünyanın anlamsızlığı değil, özgürlüğün dehşet verici büyüklüğüdür. Sartre insanın acı veren ve şok eden bir şekilde özgür olduğunu düşünmektedir. Neticede eğer bireyin hareketleri için bir kılavuz yoksa herkes kendi ahlak kodunu düzenlemeye ve ona uygun yaşayacağı bir ahlak icat etmeye mecbur tutulmaktadır. Sartre’a göre bu “özgürlüğe mahkûm” olunduğu anlamına da gelmekte, bunu da oldukça korkunç bir kader olarak görmektedir: “Yalnız ve özürsüz (mazeretsiz) kalmışsınız. Bu durumu, “İnsan özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur!” sözüyle anlatıyorum. Zorunludur çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur” (Bezirci, 2017: 47).

“Sartre göre insanın sorumluluğu, sağduyuya kalırsa, özgür olarak seçebildiklerinin çok daha ötesine geçer. Hiçbir şey ona yabancı değildir: Ne kişisel iç etkinliğimiz ne de dışımızdaki olaylar: Ben her şeyden sorumluyum; savaşı ben ilan etmişim gibi, savaştan sorumluyum” (Foulquie, 1989: 58-59). Kendi yolunu kendi seçmiş ve varlığına kavuşmuş olan insanın, sırada bu seçiminin sorumluluğunu üstlenmesi yer almaktadır. Çünkü varoluşçuluk, her özü atınca yerine boşluk, yalnızlık, atalet ve bir vazgeçiş yerine; aksine insana bir sorumluk, bunu varoluşla doldurma sorumluluğunu yüklemektedir. Durumu olumsuzca kabullenmek yerine harekete geçmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte çoğu varoluşçu hayata anlam katmayı Tanrının işi olarak görmediği için, Tanrının evreni, dünyayı ya da insanı belli bir amaçla yarattığı düşüncesini reddetmektedirler. Sonuç olarak her insan, dünyasının ve hareketlerinin hiçbir gerçeklik ve doğuştan önem taşımadığı bir evrene doğmaktadır. İnsanın önceden tanımlanamaz, belirlenmez olduğunu söyleyen Sartre, o halde insan hiçbir şey değildir diye açıklamaktadır: Ancak sonradan bir şey olacak ve kendini nasıl isterse öyle yapacaktır. Bu durumda kavrayacak, tasarlayacak bir Tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey de olmayacaktır. (Bezirci, 2017: 39)

Sartre’ın düşünceleri sadece düşünür ve filozofları değil sanatın her alanındaki kişilere hızla ulaşmıştır. Oyun yazarı, romancı ve edebi eleştirmen olarak yaptığı aktivitelerin,

fikirlerinin olağanüstü bir erişim sağlamasına kolaylık sağlamasıyla, özellikle savaş sonrası Paris'te bu felsefenin ilkelerini sanat alanında yaymakta da çok önemli rol üstlenmiştir. Bu konuda özellikle 1938'te yayımladığı *Bulantı* romanı çok önem arz etmektedir. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019)

Bununla birlikte, varoluşçular, insanın bu uyumsuz dünyadaki özgürlüklerinin karmaşıklıklarını çözme şekilleriyle de çok fazla ilgilenirken dünyanın maddiliğinin tasviriyle fazla ilgilenmemektedirler. Mesela Sartre'ın *Edebiyat Nedir* kitabında, resmin maddiliği konusunda belirgin bir küçümseme yer almaktadır. (<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/#MetFouExiAes>, 2019)

Varoluşçuluğun resim sanatına yansıyan tarafına bakıldığında ise, savaş sonrası ön plana çıkan sorunlarla birlikte sanatçılar iç sıkıntısı yaşamaya başlamışlardır. Varoluşsal durumlar ortaya koyabilmek adına ideolojik dayanaklarını varoluşçulukta bulmuş, kişisel ifadelerini sergilemekte yeni bir yol edinmişlerdir.

“1950’lerde figüratif sanatın en dikkat çekici sergisi olan New York Modern Sanat Müzesi’nde sahnelenen “New Images of Man”de önemli bir etkiye sahipti. Sergi, birçok milletten sanatçıların (örneğin, Giacometti, Francis Bacon ve Willem de Kooning) insanlığın ikilemlerini nasıl ifade ettiğini irdeledi” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019).

Avrupalı sanatçılar arasında Amerikalılardan daha popüler olan varoluşçuluk, Soyut Dışavurumcular üzerinde, özellikle de Harold Rosenberg'in ressamın yaratıcı süreciyle kendini ifade etme eylemi bağlamında, özgürlük ve otantikliğin bir ifadesi olarak anladığı "Aksiyon resmi" kavramı aracılığıyla konu oldu. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019)

“Varoluşçuluk, sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'in soyut dışavurumcu resim anlayışını güçlü bir biçimde şekillendirmiştir. Felsefe, Rosenberg'in "Aksiyon Resmi" kavramını çerçeveleme konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Willem de Kooning gibi bir ressam tuvale yaklaştığında, Rosenberg bunu kişisel bir karşılaşma olarak görmüş; burada resim yapma süreci, sanatçının kişiliğini ve onunla birlikte gelen tüm drama ve duyguyu ortaya çıkarmıştır. Aksiyon Resmi, Rosenberg için varoluşsal bir uygulama, acımasızca dürüst bir şekilde kendini ifade etme şekli olmuştur” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019).

1.3. Varoluşçu Felsefenin Önemli Filozofları

Geçmişte araştırıldığında varoluşçulukla birçok yerde karşılaşmaktadır fakat fark edilmesi ve üzerine giderek sorgulanması Soren Kierkegaard ile olduğu kabul edilmektedir. Paul Foulquie *Varoluşçuluk* kitabında, Kierkegaard'ın belli bir felsefi sistematik geliştirmedeğini, yazılarından bir sistemi çıkarmanın zor olduğunu söylemektedir. Belli bir sistemi olmasa da Kierkegaard'ın bu yaklaşımı varoluşçuluğun önemli filozoflarını etkilemiş, Hristiyan bir düşünür olmasına rağmen kendinden sonra gelecek olan varoluşçulara öncü olmuştur. Varoluşçuların birbirinden ayrıldıkları nokta ise, "Tanrı" fikridir. Genel olarak iki çeşit varoluşçu öğretisi vardır. "Birinci çeşit varoluşçular: Hristiyan varoluşçular, ikinci çeşit varoluşçular ise Tanrıtanımaz varoluşçulardır" (Bezirci, 2017: 37). Varoluşçuluğun benimsenmesi düşünürlere göre değişkenlik gösterdiğinden özellikle Kierkegaard'dan sonra iki dala ayrılmıştır.

1. Dinci (Hristiyan) varoluşçular: Danimarkalı Søren Kierkegaard, İsviçreli Karl Barth, Alman Karl Jaspers, Max Scheller, Landsberg, Fransız Maurice Blondel, Henry Bergson, Charles Peguy, Gabriel Marcel, Le Senne, Beyaz Rus Nicola Berdiaeff, Leon Chestov, Soloviev vb....

2. Dinci olmayan (Tanrıtanımaz) varoluşçular: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre vb. (Bezirci: 2017: 12)

"Felsefe, genellikle kendilerini varoluşçular olarak adlandıranlar tarafından bile yeterince anlaşılmıyordu. Buna rağmen savaş sonrası sanatta yaygın olan fikirlerin, travma, kaygı ve yabancılaşma gibi temaların tartışılmasını şekillendirdi" (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

"Takip eden yıllarda Varoluşçuluk, bireysel etik ve kişiselliğin otantik deneyimine, özgürlüğe ve seçime vurgu yapan bir felsefeye dönüştü" (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

Bu gelişme ressamların da kendi terminolojilerini bulmalarına olanak sunmuştur.

"Bazıları- Giacometti gibi, uzaydaki nesnelerin algılanması hakkındaki varoluşçu fikirlerden etkilendi. Felsefe, insanların nasıl etkileşimde bulunduğuyla değinirken, bu, ressamın oturan portre ile nasıl ilişkili olabileceğini düşünmek için bir şablon sağladı. Bu savaş sonrası yıllarda Giacometti'yi büyük ölçüde meşgul eden bir şeydi" (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019).

1.3.1. Søren Kierkegaard (1813-1855)

“Varoluşçuluk, ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında, Hegel'in felsefesinin sistematik ve rasyonel karakterine tepki gösteren ve bunun yerine kişisel deneyimin farklılığı konusunda ısrar eden Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard'ın yazısında ortaya çıktı” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

Tanrı tanımaz varoluşçulara göre Kierkegaard'ın dünyası oldukça farklıdır. Birey ve Tanrı ilişkisinin esas kabul edildiği bu dünyanın merkezinde Tanrı yer almaktadır. Yaşama dair tüm çelişkileri Tanrı'ya teslimiyet ile bitiren Kierkegaard'ın varoluşçuluğu, temelde “Nasıl Hristiyan olurum? sorusuyla ilgilidir. Kierkegaard, insanın özgür olabilmesi için Tanrıyı yok sayan ateist varoluşçuların tam tersine göre “Tanrı varsa insan özgürdür” “İnsan özgürse Tanrı vardır” demektedir. (Gündoğdu, 2007: 109)

İnsanın nesnel olarak akılla kavranamayacağını belirten Kierkegaard, insanın psikolojik yanıyla anlaşılmaya uygun olduğunu belirtmektedir. Bu düşüncenin temelinde kaygı kavramı vardır. Kierkegaard kaygıyı insanın hiçlikten kurtulması ve silkinmesi için gerekli olan ruh durumu olduğunu söyleyerek kaygı kavramını varoluşçuluğa kazandıran ilk filozof olmuştur. (Manav, 2011: 207) Kierkegaard'ın felsefesi, somut ve öznel olan insanın hiçlikten kurtulmak ve özünün ne olup ne olmayacağına karar vermek adına varlığını fark etmesi için kaygıyı gerekli görmektedir.

“Kierkegaard'a göre de insanın özü Tanrıyla, sonsuz olan yüce varlıkla ilişkiyi gerektirir. İnsanın varoluş hali, onun özünden uzaklaşmasının, yani Tanrıya yabancılaşmasının bir sonucudur. Bundan dolayı, insanın bu dünyadaki yaşamı, 'korku'yla, 'yılgınlıkla ve insanın sonluluğundan duyduğu 'sıkıntı'yla doludur. Bir insanın eylemleri, onu Tanrı'dan daha da uzaklaştırırsa, onun yabancılaşması ve umutsuzluğu daha da artar.” (Cevizci: 1999: 509)

Søren Kierkegaard'a göre, insanın yaşadığı bu yabancılaşma ve umutsuzluk duygusunun insana bazı varoluş tarzlarının nitelik farklılıklarını gösterir. Bu da insanda özsel benini yakalama yönünde birtakım kararlar almaya ve dinamik atılımlara yol açmaktadır. Sağlam ve gerçek bir varoluş tarzına ulaştıran bu süreç, akılla değil inançla ilgilidir. (Cevizci: 1999: 510).

Tanrıyla olan kişisel ilişkisi sayesinde kendi özüne yabancılaşmaktan kurtulacak olan insan, dini inançta huzuru bulabilmesi için, potansiyelini sağlıklı bir şekilde

gerçekleştirmek durumundadır. İnsanın gerçekleştirmek durumunda olduğu özü, Tanıyla olan ilişkisi etrafında belirlenip şekillenmektedir. Kierkegaard, bu durumun onu tercihlere yönlendirdiğini söylemekte ve bu tercihlerini, estetik, ahlaki ve dini varoluş evresinden oluşan üç ayrı varoluş evresinde özetlemektedir. Kişi ilk olarak estetik evreyi yaşadktan sonra etik evreye en son da dini evreye geçmektedir.

Kierkegaard'a göre, ilk varoluş tarzı olan *estetik evre* insanı, burada duyuları tarafından yönetilmektedir. Bu düzeydeki insanın evrensel ahlaki standartlara ilgisi ve bilgisi yoktur. Tanrıya yabancı, evrensel normlardan ve ahlaki değerlerden uzak olan bu evrenin başat olayı haz almaktır. (Cevizci: 1999: 891) Bu kişiler, ne kadar yaşanırsa o kadar haz alınır mantığında, bilgelğe önem vermeyen, dağınık ve kişilikleri tam gelişmemiş kişilerdir. Anlık hazların tadını çıkarmaya, insani zevkler peşinde koşmaya çalışırlar. Kimseye bağlılık yoktur bu sebeple sorumluluk da olmadığı için tek taraflı ve sorumsuz tipler olarak görmektedir Kierkegaard. Tanrı ile ilişkileri yok ya da çok zayıf olduğundan umutsuzluk görülmektedir. Bu evredeki kişi, bağlayıcı kararlar alarak hazlarını sınırlamaz, sıkıcılıktan kaçınır ve seçim yapma taraftarı değildir. Yalnızca alacağı tada ve sadece o anın keyfine odaklanmaktadır. Çatışma veya vicdan muhasebesi yoktur. Gerçeklik yerine haz aldığı şeylerin peşindedir.

İnsan yaşamındaki ikinci varoluş tarzı olan *ahlaki evre* insanı, ahlaki standartlardan, norm ve değerlerden yoksun olan birinci evredeki haz insanının aksine, ahlak ve toplum kurallarını kabul etmekte ve hayatına yansıtmaktadır. Ahlaki kuralların yaşamına form ve tutarlılık sağladığı bu evrenin insanı, ahlaki değerlerin kurallarını ve sınırlamalarını kabul etmiş ve hayatını buna göre yaşamaktadır. (Cevizci: 1999: 891). Toplumsal ve ahlak kurallarına değer veren ahlaki insan, estetik evrenin aksine sorumluluk sahibidir. Ona göre toplum ve devlet gibi kavramlar ön plandadır. Kişiliğin kurulması daha çok bu evrede gerçekleşmektedir. Bu evrede haz yerine evrensellik geçerli olduğu için ahlaki ve toplumsal benlik söz konusudur. Bağlılıkları artmıştır, kişilikleri de gelişme yolundadır. Üçüncü evre olan *dini varoluş evresi*, kişinin ahlaki varoluş tarzından sonraki son sıçrayışıdır. Tanrıyla ilgili kanıt isteyen kişinin inançsız kabul edildiği, koşulsuz ve mutlak bağlılığın hüküm sürdüğü bu ideal evrede, önemli olan kanıtlanmaya ihtiyaç duymayan inançtır. Burada kişi, geçiş kararını kendisi vermelidir. Çünkü Tanrı, bireyin gönlündeki inanç sayesinde ortaya çıkmaktadır. (Cevizci: 1999: 891).

Kendini gerçekleştirme yolunda ilerlediği, dini benimsediği ve uyguladığı için kişiliği gelişmektedir. Her şey birey ile Tanrı arasında, kimseyle paylaşamaz, anlatılamaz veya

aktarılamazdır. Başkalarına saçma gelse de kişi için önemli olan Tanrıdan gelmesidir. Dini tam anlamıyla yaşayan birey, umudun çok fazla olduğu bu evrede kendini gerçekleştirme yolunda ilerlemektedir. Umudun gerçek anlamını bulduğu bu evrede birey, Tanrıyla ilişkisini ne kadar zayıflatırsa o kadar umutsuzlaşmaya başlamaktadır. Bunu fark eden insan kendini toparlamakta ve doğru olan umut kaynağına yol alabilmektedir.

Kierkegaard, bağımsız filozoflardan olmasına rağmen kullandığı kaygı, korku, bunaltı gibi kavramları ve felsefesiyle varoluşçuluğun niteliklerini göstermektedir. Varoluşçu felsefe hareketinin kurucusu olarak kabul edilmesinin en büyük göstergesi de eserlerinin varoluşçuluğun kaynaklarını ve varoluşçu düşünürlerin ilgilendiği konuları oluşturması ve bu akımı benimseyen düşünürleri yönlendirmesidir. Varoluşçuların en çok dikkatini çeken de 1844 yılında basılan *Kaygı Kavramı* kitabıdır.

Böylece, Soren Kierkegaard'ın bireysel deneyime odaklı olan Varoluşçuluğun babası olarak adlandırılmasının en büyük etkilerinden biri, bireyin önemini ve kendisinin yaşamın anlamını belirleme görevini savunmasıdır. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019) Bu yaklaşım, sadece kendinden sonra gelecek olan varoluşçuları değil, gelecekte her sanat dalından kişilerin kendi terminolojilerini bulmalarında etki edecek kadar genişleyecektir.

“Savaş sonrası sanatçılar, otuzlu yıllarda ve kırklı yılların başında ön plana çıkan ciddi sosyal ve etik sorunlara karşılık olarak sanat için özgün yeni bir temel oluşturmaları gerektiğini hissettiler. Sürrealizm, bilinçdışı aklı araştırmasıyla olası bir rotaya işaret etti ama duygusal olarak, daha doğrudan bir yaklaşım için, uygun ideolojik bağlamı sağlayan varoluşçuluktur” (Fineberg, 2014: 125).

1.3.2. Jean Paul Sartre (1905-1946)

Fransız yazar ve filozof Jean Paul Sartre, felsefesiyle içinde yer aldığı varoluşçu felsefenin yayılımına büyük katkı sağlayanlardandır. İnsanı merkeze alan Sartre'ın felsefesi, İkinci Dünya Savaşının ardından ortaya çıkmasından dolayı büyük değer ve önem görmüş, hızla yayılması ve dünya görüşü olarak benimsenmesiyle de karşılık bulmuştur. Felsefesinde Tanrıya yer vermeyen Sartre'ın, “temel çıkış noktası, insan varlığı ile öteki nesnelerin varlığı arasındaki farklılığın incelenmesinden oluşur” (Cevizci, 1999: 751). Tanrıtanımaz varoluşçulardan olan, geliştirdiği felsefesi ve eserleriyle 20. yüzyıla damgasını vuran Sartre'ın bakış açısıyla bakmak, günlük rutinlerin bütün önyargılarından ve dengeleyici varsayımlardan sıyrılarak yalın varoluşun farkına varmak demektir.

“İlk bakışta insanın da bir yaratıcının, Tanrı'nın eseri olduğunu düşünürüz. Tanrı'yı, masayı imal eden marangoz benzeri doğaüstü bir sanatkar olarak görür ve böylelikle, Tanrı'nın insanı yarattığı zaman, neyi yaratmış olduğunu bildiğine işaret ederiz. Oysa Sartre Tanrı'nın varoluşunu inkâr etmiş olan tanrıtanımaz bir düşündürdür. Tanrı var değilse, Sartre'a göre, insanın Tanrı tarafından önceden belirlenmiş bir özü de olamaz. İnsan, yalnızca vardır, kendinden önceki bir modele, bir taslağa, bir öze göre ve belli bir amaç gözetilerek yaratılmamıştır” (Cevizci, 1999: 752).

Yine Sartre'a göre Tanrının olmaması tedirgin edici, bunaltıcı bir ruh hali yaratmaktadır. Tanrının ortadan kalkmasıyla değerler arama olanağı da yok olmuş olacağından birey yerine düşünecek, sonsuz ve yetkin bir bilinç de olmayacaktır. Artık iyinin, doğrunun, dürüstlüğün ne olduğu hiçbir yerde yazılmayacaktır. Yapayalnız bulunulan yeryüzünde birey kendi başına kalmıştır. Tanrı olmayınca insan davranışını dışardan doğrulayacak değerler ve buyrukların olmadığını, böylece ne önünde ne arkasında insanın hiçbir haklı çıkma ve mazur görmenin kalmadığını belirtmektedir. Böylece hiç mazeretsiz olarak yapayalnız kalınan bu dünyada, insan hürdür ve hür olmaya mahkûmdur, çünkü o kendini kendisi yaratmış değildir ve yeryüzüne atılmış olarak, yaptığı her şeyden sorumlu tutulmaktadır. (Sartre, 1967: 12-13)

Sartre, gerçek benliği ve hayatın kişisel anlamını bulmak için Tanrıyı kabul etmeyerek aynı zamanda hiçbir otoriteyi kabul etmemektedir. Birinin ya da toplumun, bireylere inanç ve değerler dayatmasına karşı durmakta ve bunun bireyciliği yok ettiğine inanmaktadır. Bu yüzden kendini yaratmak zorunda kalan insanoğlunun hiçbir otoriteyi

kabul etmemesini istemektedir. Herkes aynı seviyede görülmeli ve kişi nasıl yaşayacağını da kendi başına çözmek durumundadır. Özgürlüğünü tüm sorumluluğuyla kabul etmesini ve hayatın sahip olduğu her anlamın ona kendisi tarafından verildiğini bilmesini istemektedir.

Ahlakın kaynağı olabilecek ortak bir insan doğasına inanmayan Sartre, yapacağı eylemi kişinin kendisi seçmek zorunda olduğunu ve yaptığını bu eylemlerle kendini tanımlayabileceğini savunduğu bu düşüncesiyle, kişiyi varoluşun akışkanlığını kabul etmeye zorlamaktadır bir bakıma. Çünkü kişiyi, bireyler ve tür olarak ulaşamadığı potansiyeline canlılık katarak, kendine yeni alışkanlıklar ve bakış açıları oluşturmasını istemektedir.

Dünyada yapayalnız kalan kişi Sartre’a göre insanlığın bütün değerlerini tek başına yaratmaktadır ve bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Her insan durumunun somut gerçeğiyle öbür insanlara bağlanır. Bundan dolayı, özgürlüğün hem tek insan için hem de bütün insanlar için istenmesi gerekir. Böylece özgürlük ve insancılık temeli üzerinde bir ortaklaşalık oluşacaktır. Bu, açık bir insancılıktır, her gün yeniden elde edilmesi gereken bir insan özgürlüğünü amaçlıyor; bir veri olarak görmüyor onu” (Sartre, 2017c: 103).

Hayatın tüm saçmalığına rağmen özgürlüğün, getireceği sorumluluk yüküyle kabul edilmesi gerektiğini belirten Sartre, bu sorumluluğun da sebep olduğu bulantı durumuyla yüzleştirmektedir kişiyi:

“Ateist bir varoluşçu olan Sartre, Tanrı yokluğunda, insana mutlak bir özgürlük atfeder. Onu her şeyin ve kendisinin nedeni yani Tanrı olarak görür. Buna bağlı olarak yaratıcı konumda olan insan bu sorumluluk altında bulantı ile karşı karşıya gelir. İnsan bu dünyaya atılmış olduğundan kendi seçimleri ile kendini yaratması gerekir. Bunun tek sorumlusu kendisi olduğundan ağır bir sorumlulukla karşı karşıyadır” (Çelebi, 2014: 70-71).

Yaşamı boyunca kişinin özgürlüğü seçimlerini, seçimleri sorumluluğunu, sorumlulukları da iç daralmasını meydana getirmektedir. Bu da varlığının bütün yükünü omuzlayarak altında ezilen insanda bulantıya sebep olmaktadır. İnsan bu seçimleri ile kendini yaratma çabasına girerek hayatı boyunca sorumluluk duygusundan kurtulamayacağı için bulantıdan da kurtulamaz. Her bireyin özü ve sorumluluğu kendine özgü olduğu için bulantıyı da herkes aynı şekilde yaşamamaktadır.

İnsan özgürlüğünün bilincine, bu iç daralmasıyla varılacağını söyleyen Sartre göre, iç daralması bir şeylerin farkında olunduğunu göstermektedir. Bu bulantı halini bir sürecin sonucunda değil insanın varoluşunu algılamasıyla ortaya çıkmakta olduğunu açıklamaktadır. Gürsoy’a göre:

“İnsan bulantıyı hayatın her aşamasında yaşamaktadır. İnsan bu bulantı duygusundan, bıkmışlıktan yine kendi seçimleri ile kurtulabilmektedir. Ancak, birey yaptığı her seçimin sonucunda yine bu duyguyla karşı karşıya gelebilmektedir. İnsan sürekli yeni yaratımlarda bulunmakta ve bunun getirdiği bulantıyı yaşamaktadır” (Çelebi, 2014: 71).

İnsan bulantı halindeyken düşündüğü şey ile kendini fark etmekte ve bu durumu en çok kendi başına bırakılmışlığında yaşamaktadır. İnsan özgürlüğünün bilinci ve bu iç daralma, insanın aynı zamanda kendi özünün ne olduğunu düşünmesine yol açmakta ve bir şeylerden uzaklaşmanın önünü açmaktadır. Kendisini anlamsız bir hayat karşısında bulan insanın varoluşunun bulantıdan ayrı düşünmenin mümkün olmadığına altını çizen Sartre’da varoluş ve insan, bulantıdan başka bir şey değildir anlayışı esastır. Bunun nedeni ise kendini gerçekleştirmek durumunda olan insanın nedensiz, saçma bir varlıkla karşı karşıya kalmasıdır. İnsanın, varoluşu ile birlikte bu durumla yüz yüze gelmesi onda bir irkilme ve tikslenme yaratmaktadır, bu ana da bulantı adını vermektedir. Sartre’a göre, bulantı, yalnızca öznel bir duygu değildir. Bulantı kişiye asıl gerçekliğini anlık bir parıldama içinde açmaktadır. İnsanın içinde yer aldığı dünya insana göre uyumlu bir biçimde kurulmamış, tam tersine zalim, acımasız, düşmanca ve saçmadır.

Tüm bu süreçte Sartre, varlığı ‘kendinde varlık ve kendisi için varlık’ olarak ikiye ayırmaktadır. Bilinçten yoksun, öznel olmayan, değişmeyen, öncesiz ve sonrasız varlık ile “kendinde varlık”, öznel olan bilinçli varlıkla “kendisi için varlık” kavramlarını açıklamaktadır.

“Kendinde varlık, varoluşçu felsefenin kurucusu Sartre’ın, dış dünyada varolan cansız şeyler, nasılsa öyle olan somut varlıklar ve bu arada, tıpkı cansız nesneler gibi, pasif olup etkinlikten kaçınan, sorumluluk yüklenmeyen insan varlıkları için kullandığı terim. Buna göre, kendinde varlık, farklılaşmamış, hiçbir özelliği olmayan, kaba varoluştur. O, zaman dışı olup, değişmezdir ne edilgenlik, ne de etkinliktir. Ne zorunlu ne de mümkün olan hem olumsuzlamanın ve hem de olumlamanın aynı derecede ötesinde olan kendinde varlık, saf olumsuzluktur” (Cevizci, 1999: 505).

Buna göre kendinde varlık, kendi içinde özdeşlik kurmak, ne isen o olmaya mecbur tutulmak, her şeyden önce özün belirlendiği anlamına gelmektedir. Bu da varoluşçuluğun temel prensibi olan, varoluş özden önce gelir anlayışına ters düşmektedir. Oysa Sartre sadece insanların varoluşuna değil, nesnelerin varoluş ve özüne de farklı bakış açısıyla yaklaşmakta ve ilk kitabı *Bulantı* (1938)'da bu anlardan fazlasıyla bahsetmektedir:

“Pipomu ya da çatalımı tutuşum değişti. Belki de çatal elime yeni bir biçimde geliyor; bilmiyorum. Biraz önce odama girmek üzereyken olduğum yerde kaldım; avcumda, kişiliği varmışçasına dikkatimi çeken soğuk bir nesnenin varlığını duydum. Avucumu açıp baktım: Kapının tokmağını tutuyordum” (Sartre, 2017a: 19).

Sartre’ın diğer yaklaşımı olan “kendisi için varlık” kavramı, “kendinde varlık” kavramından farklı olarak kişinin kendi yaşamına yön verme, düzen ve anlam katma sürecindeki varoluş sürecidir. Sartre’ın “kendisi için varlık” kavramını öncelikle bilinç için kullandığı bir deyim olduğunu belirten Cevizci’ye göre (1999: 506), kişi burada, bilinçli, sorumluluk sahibi ve özgür olarak varoluş tarazını yansıtmaktadır.

Sartre bu düşünce biçimlerinden hareketle, zaman zaman felsefenin görsel sanat terimlerine çevrilmesine yardımcı olan Giacometti gibi sanatçıların çalışmaları hakkında da yazılar yazmıştır. Sartre, felsefeye kendi yaklaşımını Ateist Varoluşçuluk olarak tanımlayarak, “Eğer insan -varoluşçunun tasavvur ettiği gibi, tanımlanamaz ise, bu başlangıçta hiçbir şey olmadığındandır. Ancak bundan sonra ‘bir şey’ olacak ve kendisi ne olacağını belirlemiş olacak.” Sartre, insanlığın doğası gereği özerk ve yalnız olduğunu ve herhangi bir ruhani varlığa veya Tanrı’ya bağlı olmadığını, ancak yalnızca kendisi için tanımladığı yasalara bağlı olduğunu savunmuştur. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019)

Sartre’a Eleştirel Bakış

Sartre’ın varoluşçu felsefesinin, bireyi özgür kılarken özneler arası diyalogun yerine bir taş koymuş olduğunu, herkesin varoluşçu olması anarşiye sebep olduğunu söyleyip eleştirenler de olmuştur: “Sartre’ın varoluşçuluğu çelişik ve tutarsız bir felsefedir. Çünkü: Bu felsefede birbirine aykırı ne ararsanız bulabilirsiniz. Hani, bir şeyi hem aşan hem de koruyan bir felsefe dense yeridir (Bezirci, 2017: 15).”

Sartre’ın varoluşçuluğun bilime, gerçeğe, evrime ve gerekirciliğe sırt çevirdiği sebebiyle eski ve yanlış bir felsefe olduğunu aktaran Bezirci’ye göre Sartre (2017: 15), “Tarihle, yaşamla, toplumla, kitlelerle bağlarını koparır. Toplumsal sorumluluktan, siyasal eylemden kaçır; daha doğrusu, insanı ussal (akli) bir eyleme değil içgüdüsel bir yaşayışa çağırır”.

“Sartre’ın varoluşçuluğu dinin ve ahlakın dışındadır. Çünkü: Bu felsefe özgür seçişe dayanır, dolayısıyla Tanrı’nın önceden bildirilmiş buyruklarını görmezden gelir, ahlak kurallarının yol göstericiliğine de inanmaz. (Bezirci, 2017: 16).”

“Kendi kendime hep sorarım: Bu baylar varoluşçuluğun kötümserliğinden mi, yoksa aşırı iyimserliğinden mi yakınıyorlar? Açıklamaya çalıştığım öğretilerde onları korkutan, varoluşçuluğun insana bir seçme olanağı tanımış olması mı yoksa? (Bezirci, 2017: 36).”

Tekil bireyin özgürlüğü için Tanrıyı ortadan kaldıran Sartre’a, gerçekliği reddetmesi gerekçesiyle bir boşluk yarattığı için karşı çıkmaktadır. Yalnızca kişiyi ele alarak kitlesel eylemi terk etmeye yönlendirdiği için, insanı hep kötü ele aldığı, insanlara umutsuzluk, durgunluk, miskinlik aşıladığı gerekçesiyle suçlanmaktadır. Herkesin kendi istediğini yapmasıyla kimse kimseyi yargılayamadığı zaman bu tür durumlar hukuki karmaşaya yol açtığı gerekçesiyle özneler arasının zedelenmiş olduğunu, özneler birlikte nasıl var olacaklarına dair Sartre eleştirilmektedir. Jean Paul Sartre ise, bireylerin bir arada olmasından ziyade bir arada olmamızı sağlayan değerlerin mutlaklaştırılmasına karşı çıkmaktadır. Bir değer bağlamında herhangi bir kutsallık atfedilmesine karşı çıkmaktadır. İnsanların yüce değerler ortaya koyuyor olması fikrine karşı çıkmaktadır.

Yüce bir değeri kabul etmeyerek yüceliği kaldırıp sorgulayan Sartre eleştirilirken aslında varoluşçuluk da eleştirilmektedir. Oysa Varoluşçuluk felsefesi, düşünce süreçlerinde duyusal algının, özellikle de vizyonun rolünü araştırmayı amaçlayan, öznel deneyimi vurgulayan, bireyin özgürlüğü ve özerkliği konusunda ısrar eden ve her sanatta etkili olan bir akım olmuştur. Bu felsefenin en önde savunucuları arasında Sartre dışında, figüratif ressamalara kadar Paris'teki bohem çevrelerden birçok sanatçı da yer almaktadır. Çünkü

bu felsefenin sadece düşünürlerle katkısı olmamıştır. Savaş sonrası dönemde figüratif sanat tartışmalarına katkıda bulunmuş, özellikle Alberto Giacometti ve Francis Bacon'un çalışmalarına verilen tepkileri şekillendirmiştir. Böylece Giacometti, Jean Dubuffet, Jean Fautrier ve Wols gibi figürler Varoluşçuluk felsefesiyle ilişkilendirilebilmiştir. Bu, atom çağındaki insanlığın kaderi hakkındaki kaygıların, entelektüel ifadesi olarak anlaşılan felsefenin popülerleşmesinin belirtisidir. Ayrıca, özellikle sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'in yazdığı yazılarla ABD'de bazı etkileri görülmüştür. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019)

Dünyanın indirgenemez bir şekilde irrasyonel olduğuna inanan Sartre:

“Yine de kişinin kendi koşullarının gerçekliğiyle yüzleşmesine ahlaki bir zorunluluk, makul bir iyi niyet yükledi. Bu hem New York Okulu’nun sanatına hem de Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda, yeni ortaya çıkan, yenilikçi figüratif sanata vurgu yapar. Avrupa’da Jean Dubuffet, Alberto Giacometti ve Francis Bacon ilksel prensiplere geri döndüler ve sanatı kendileri için yeniden keşfettiler. Kendi yaşamlarının anlamına ilişkin soruları bulmak gereksinimiyle güdülenmişlerdi ve dikkatlerini ondan yola çıkılacak tek bilinebilir gerçek olarak dolaysız deneyime yöneltmişlerdi” (Fineberg: 2014: 125).

1.3.3. Martin Heidegger (1889- 1976)

Martin Heidegger, kendisinde fenomoloji geleneğinin etkilerinin görülmesiyle bilinmektedir. 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında felsefi bir yöntem olarak ortaya koyan kişi ise, hocası olan Alman filozof Edmund Husserl’dir. Husserl’in ünlü öğrencisinin varoluşsal analizin bir birleşimi olarak geliştirdiği bu yöntem, 20. Yüzyıl varoluşçuları üzerinde belirleyici bir felsefi ilham olmuştur. (<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/#Nov>, 2019)

Emmanuel Levinas, Heidegger’in düşünce sisteminin merkezine ulaşmak için atılacak ilk adımın, genellikle aşına olduğumuz bir problem olan bilgi problemine değinmek olduğunu söylemektedir; bu problemin bizi Heidegger’in düşüncesinin eşiğine taşıyacak olan derin bir kavrayış olduğunu belirtmektedir: Çünkü modern felsefenin ana eksenini oluşturan bu problemin, aynı zamanda modern felsefenin önünde duran ve Heidegger’in aşmayı hedeflediği engellerinden biri olduğunu, diğerinin ise daha genel bir sorun olan, varoluşun anlamı meselesi olduğunu açıklamaktadır. Yani varoluş mefhumunun yeniden

sorgulanması ve bu mefhumun zamanla ilişkisi, Heidegger'in düşüncesinin çekirdeğini oluşturan ikinci sorundur. (Levinas, 2010: 19, 24)

Bolt (2015: 14), Heidegger'in insanı diğer varlıklardan farklı kılanın, insanın kendi varlığını ve varolmanın anlamını sorgulayabilmek olduğunu düşündüğünü belirtmektedir. Bu durumla gündelik hayatta sıklıkla karşılaşilmektedir. Hayatın, insanın kim ve ne olduğuna ilişkin soru ve kuşkularla dolu olduğuyla Heidegger'in ömrü boyunca tüm çalışmalarının merkezinde yer alan derdi, varlığa yönelik bu sorgulamadır.

“Heidegger buna bağlı olarak, felsefe-dışı sayılan pek çok kavramı felsefeye taşıdı ve varoluşçu felsefecilerde görülen tarzda analizlere yöneldi ve bunları derinleştirdi. Kaygı, sıkıntı, merak, ölüm, korku gibi terimleri felsefe düzlemine taşıdı. Fenomenolojiyi ‘varlık sorunu’ bağlamında yeniden yorumladı ve kullandı” (Seyrek, 2018: 98).

Bolt’a göre (2015: 12, 13), Heidegger'in insanın varoluşunu ya da varlığını, onun dünya ile ilişkisinden hareketle çerçevelemeyi başarmış olması, felsefe dünyasına yaptığı en önemli katkı olmuştur. Heidegger'in varlık felsefesinin temelinde, insan varoluşunun, dünya içinde var olmayı, başkaları ile var olmayı içerdiği ve düşüncelerimizin, davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği düşüncesi yer alır. Bu düşünce şimdi bize öyle aşikâr gelir ki, Heidegger onu 1927 yılında yayınlanan en önemli, temel felsefi eseri *Varlık ve Zaman*'da ilk kez ortaya attığında, ne kadar radikal ve aykırı bulunduğunu tahayyül edemeyebiliriz. Heidegger, insanları dünyadaki diğer varlıkların ve şeylerin arasına yerleştirerek, onların bir şekilde yaşadıkları dünyadan ayrı varlıklar olduklarına ilişkin, o dönemde yaygın kabul gören görüşü temellerinden sarsmıştır.

“*Varlık ve Zaman*” eserinin temel sorusu, egzistansiyal çözümleme yaparak varlığın ne anlama geldiğini açıklamaktan ziyade, varlığın anlamı sorusudur. Bu sorunun unutulmuş bir soru olduğunu söylemektedir Heidegger; üstü örtülen varlık sorusu, batı geleneği ontolojisi içerisinde anlamı itibarıyla yeterince açık bir şekilde açıklanmamıştır. Bu sorgulamada Heidegger, batı felsefesi içerisinde, varlık sorusu ve zaman sorusu birbiriyle temas edecek şekilde soruldu mu diye sorgulamaktadır. Sorunun neden ve nasıl ortaya çıkmadığını araştırırken eski Yunan felsefesine kadar geri dönmekte ve oradan itibaren bu sorunun açılabilirliğini düşünmektedir. Bu soruyu referans alarak ontoloji tarihine geri dönmüş ve o geleneği sorgulayarak bir nevi tahribata uğratmıştır.

Heidegger, özneyi bilinç, zihin veya akıl olarak kavrayan, özneye ağırlık veren modern felsefe geleneğine itiraz etmektedir. Varlığı, bir özne düşüncesinin ötesine geçerek anlamaya çalışmaktadır. Fakat insan varlığını açıklamaya çalışırken bu terimi -insan-kullanmayıp “Dasein” terimini kullanmakta ve şöyle açıklamaktadır:

“Başka varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma varlık imkânına da sahip olup, hep bizzat bizler olan bu varolana, terminolojik olarak Dasein diyoruz. Varlığın anlamına ilişkin sorunun belirtik ve şeffaf olarak formüle edilmesi, bizden evvela bir varolanın (Dasein’in) kendi varlığı bakımından uygun biçimde açığa kavuşturulmasını istemektedir” (Heidegger, 2011:7).

Dasein ve ‘dünya-için-varolmak’ kavramları Heidegger felsefesinin iki temel düşünce önermeleridir. Dasein terimi, varoluş, varolma durumu olarak Immanuel Kant ve Edmund Husserl tarafından herhangi bir ayrım olmadan yeryüzündeki tüm ‘şey’leri tanımlamak için kullanırken, Heidegger de “Dasein” terimi insan varlığını tanımlamak için kullanır. (Gültekin ve Tokdil, 2017: 484). Heidegger’in giriştiği her soruşturmanın altında yer alan sorunun “Varlığın anlamı nedir? Sorusunun yer aldığı altını çizen Bolt (2015: 14), bu durumu Daniel Palmer’in sözleriyle açıklamaktadır:

“Heidegger’in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyiminin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alanı olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatı varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu gördüğü için yapar.”

Heidegger’in, felsefe ve sanatın temel işlevinin düşüncede hareket yaratmak olduğunu belirten Bolt (2015: 14), Onun hareketle ilgili bu derdini, kendi sanat pratiğimizde ve avangart sanat modelinde de görebileceğimiz görüşündedir. Bu tür bir hareketin, Heidegger’e göre kuramsal ya da düşünümsel bilgi ile edinilemeyip, ancak dünya ile alışverişimizden ve etkileşimlerimizden kaynaklanan, somut anlayışlarımızla belirmektedir. Bolt, Heidegger’in araştırmalarının başlangıç noktasının hep gündelik hayat olsa da hiçbir şeyi ilk bakışta görüldüğü gibi ele almadığını ekler. Gündelik sanat pratiğimizde ve gündelik hayatımızda da dünyayı alışılmış şekillerde algıladığımızı ve Heidegger’in bizim bu alışkanlıklarımızın içine sıkıştığımızı düşündüğünü ifade etmektedir.

Heidegger'in "Sanat İşinin Kökeni" (1935-6) gibi, doğrudan sanatı konu alan denemeleri bile, varlık konusunu ele alıp soruşturmak için birer bahanedir sanki. Heidegger sanat işiyle sanat işi olarak ilgilenmez, onu asıl ilgilendiren, varlıkların Varlıklarının sanat işi aracılığı ile nasıl ortaya çıktığıdır. (Bolt, 2015, 11)

Varlık, Heidegger'in tüm varolanları kökeninde olan şey olarak tanımlayabildiği bir kavramdır. Varolanlar ise, hayatımızda kendini görünür kılan, yaşamda karşılaştığımız şeyler, insanın deneyimledikleri, tecrübe ettikleridir. Bu anlamda bütün canlılar, nesneler de birer varolandır. Heidegger, varolanların var olmasının olanağını "Varlık" olarak görmektedir.

Tepebaşı (2007: 85), Heidegger'in mevcut olma kavramını ve sanat eseri üzerinden hakikatin ortaya çıkışını açıklamaktadır:

"Modern bilimin tespit edici ve hesaplayıcı yöntemine de uyan mevcut olma kavramının ne nesnedeki nesneselliği ne de aracın araçsallığını düşünmeye izin vermediğini gösterdi. O, aracın araçsallığını görmek için çiftçi ayakkabılarını anlatan Van Gogh'un bir resminden hareket eder. Bu resimde göze gözüken aracın kendisidir. Yani herhangi bir amaca yarayan herhangi bir var-olan değil, oluşunu kendisi oluşturduğu bir şey, bu ayakkabıların ait olduğu kişiye hizmet etmiş ve etmektedir. Ressamın eserinde ortaya çıkan ve etkili olarak anlatılan, rastlantıyla seçilmiş çiftçi ayakkabıları değil, bilakis kendisi olduğu aracın hakiki varlığıdır. Çiftçi yaşamının bütün dünyası bu ayakkabılardadır. Hakikati var-olanın üzerine getiren sanat eseri budur. Hakikatin böyle ortaya çıkışı ve nasıl gerçekleştiği yalnızca ve yalnızca eserden veya onun nesnesel alt yapısından hareketle düşünülmelidir"

Heidegger, Van Gogh'un çiftçi ayakkabısı resmini göstererek, bu eserde bir varolanın, varlığın açıklığında ortaya çıkmasına izin vermekte olduğunu belirtmektedir. Ayakkabılar bizim yaşamımızda, deneyimimizin nesnesi olan bir varolandır. Fakat bu varolanda varlığın açığa çıkması söz konusudur. Orada söz konusu olan sadece bir çift ayakkabı veya onun işlevi değildir; resme bakıldığında izleyeni doğrudan hayatın kendisine götüren, bir hayatın gerçeği, bir yaşam biçimi, deneyimler toplamı görülmektedir. Yani sadece orada görülen resim ile sınırlı kalmaz, bu durumu varlığın, sanatçının aracılığıyla kendini açığa çıkarması olarak görmektedir Heidegger. Hakikat ya da varlık örtük kalmak istemez, kendini görünür kılmak ister, açığa çıkarmak ister.

“Heidegger tablonun bir gerecin, yani bir çift köylü ayakkabısının aslında ne olduğunu gösterdiğini söyler. Yapıtta, varlığına sahip bu birim kendi oluşunun “gizlilikten çıkarılmasıyla” ortaya gelir. Heidegger sanatı taklit sayan görüşü kesinlikle canlandırmayı amaçlamaz; sanatın varlığa sahip bu birimi sergilediğini kesinlikle söylemez. Ne de yapıtın bu türden bir varlığın genelde özünü yeniden ürettiğini söyler. Sanat yapıtları özle ilgi olmalıdır, ama bunu özü yeniden üreterek yapmamalıdır. Van Gogh’un tablosu bir şeyin ne ve nasıl olduğunu sergiler. Tabloda olan şey, varlığa sahip bir birimin oluşunun sergilemesidir. Bu durum, sanat yapıtlarının hakikat ile ilgili olmalarını öne süren düşünceyi açıklamaya bir ölçüde yarar. Heidegger’e göre hakikilik, benzerlik değil gizlilikten çıkarılmışlık halidir. Sanat yapıtı varlıkların oluşlarını sergilemek bakımından hakikidir.” (Murray, 2012: 183).

Sanat işiyle, kendisine ayrılan alanlarda veya sergilerde, yani mekân bağlamında karşılaşmaktayız. Bu mekânlar da bizlerin seyirci ve eserin seyirlik olduğu alanlardır. Dolayısıyla sanat eseri denildiğinde, eserle izleyici arasına giren bir mesafe söz konusu olmaktadır. Heidegger bu mesafeden arınarak esere bakılması gerektiğini söylemektedir; eser tüm oluşsal bağlarından arındırıldığında geriye kalan şey, eserin kendinde ne olduğudur, kendindeki değeridir ve anlamıdır. Esere böyle bakınca onun hakikatle derin bir bağ içinde olduğunu görülmektedir.

“Öyleyse, sanat eseri Dasein için “görünüşe gelme” anlamında bir açıklık, bir dünya inşası üzerine temellenir. Bu dünya sanat eserinin şeyimsi karakterini ve araç gerecin araç gereçsel niteliğini içinde barındıran katmanlı bir yapıdır. Heidegger’e göre araç gerecin ayırt edici özelliği onun kullanışlılığına dayanır. Van Gogh’un betimlediği ayakkabıların araç gereçsel anlamına ulaşmak için, fenomenolojik öz olan soyut anlamından ya da biçimsel özelliklerinden değil, onun kullanışlılık niteliklerinden, amaçsal özelliklerinden yola çıkmak gereklidir” (Gültekin ve Tokdil, 2017: 484).

Heidegger’in Varlığı (örneğin sanatın varlığını) süreç ve pratik bilgi (yani dünya-içinde-var-olmaktan ve şeyler ile uğraşmaktan gelen bilgi) temeline oturtmasının, çalışan ve iş üreten sanatçılar için pratik bir anlamı vardır. Ama bunun da ötesinde, Heidegger’in bıkmadan usanmadan gösterdiği sorgulama azmi bile tek başına, bugün sanatın ne olduğu

üzerine düşünülmesi açısından büyük önem taşır, zira çağdaş sanatın ve sanat kuramının merkezinde de bu tür bir sorgulama yer alır. Modernist sanatçıların “Bu sanattır” diyebildikleri modernizmin özgüveninden, postmodernist sanatçıların “Bu sanat mıdır?” sorusunu sordukları belirsizliğe doğru harekette, artık kesinlik söz konusu olamaz. Bu sorgulamanın hem yolunu açan hem de (Sartre, Habermas, Derrida ve Foucault gibi yazarların etkisiyle) ona bu ruhu aşılayan Heidegger’in “Varlık nedir?” sorgulamasına yorulmak nedir bilmeyen bağlılığıdır. (Bolt, 2015: 16)

Heidegger ayrıca, genel anlamda söylenecek olursa, ‘teknik’in gelişimiyle birlikte şekillenen dünyanın eleştirisini yapmaya yönelmiştir ve modern dünyada buna karşı düşüncenin görevlerini belirlemeye çalışmıştır. ‘Varlık sorusu’, onun tüm felsefi çalışmalarının özü ve özetidir. Bu çalışma ‘varlık’ ın unutulmuşluğuna yapılan itirazla başlar ve devam eder. Kant, Hegel ve Husserl’den etkilendiğini belirtmenin yanı sıra, Nietzsche ile girdiği eleştirel ilişkinin de belirtilmesi gerekir. Heidegger, yapısalcılığa benzer ama başka bağlamda dil konusunu felsefeye temel bir kategori olarak sokmuştur. Onun bütün felsefi kategorileri dil dolayımıyla işlerlik kazanır. (Seyrek, 2018: 98).

1. 3.4. Albert Camus (1913-1960)

Çok katmanlı ve simgesel eserleriyle, yaşadığı dönemi hem edebiyat hem felsefi açıdan etkileyen Fransız filozof ve romancı Albert Camus, varoluşçulukta önemli kavramlardan bir tanesi olan saçma felsefesinin de başlıca temsilcisidir. Camus, nihai bir amaçtan yoksun yaratılan insanın varoluşunun, anlamsız ve saçma olduğunu savunmaktadır. (Cevizci, 1999: 743). Bize eylemden başka bir alternatif bırakmayan durumumuzun tutarsızlığından ortaya çıkmaktadır saçmalık.

“Albert Camus’ nün Korku Çağı olarak adlandırdığı 20. Yüzyılda, insanlık kendisini karanlık ve umutsuz bir durum içine sokmuştur. Bireyin kayıtsız olduğu bu düşman evrende önü alınamaz hızla gelişmekte olan bilim, insanın kendisine yabancılaşmasını körüklemiş ve 20. Yüzyılın, iki büyük dünya savaşına ev sahipliği yapmış olan dehşet dolu bir çağa dönüşmesine ortam hazırlamıştır. Yarım asır içinde milyonlarca insanı yerinden eden, tutsak düşüren ve öldüren bir çağda insanlık, belki de bütün bir tarih boyunca benzeri olmayan büyük bir çöküş içine girmiştir. Kitle katliamlarının normalleştiği ölçüde birey de yıkıma uğramış ve değersizleşmiştir” (Sayın, 2013: 118).

Modern çağda yaşanan en büyük korkulardan olan, aynı zamanda psiko-sosyal bir hastalık olan “yabancılaşma” kavramı tarih boyunca birçok yazar tarafından ele alınmaktadır. Kimlik yitimi ve ümitsizliğe sebep olan bu durum kişide hiçlik duygusunu baş göstererek etrafında olup bitenlere karşı soğukluk ve yalnızlık duygusunu beraberinde getirmektedir.

“Sartre ve Camus gibi ateist varoluşçularda ise, yabancılaşma, anlamdan ve amaçtan yoksun bir dünyada söz konusu olan doğal bir durum olup, varoluşun saçmalığının bir sonucudur. Yabancılaşmayı aşmak da yaşamın anlamsızlığını içtenlikle kabul edip, kişinin özgür ve etkin seçimlerle kendini yeniden yaratmasıyla söz konusu olur” (Cevizci, 1999: 908).

Camus, hayata bakış açıları diğerlerinden farklı olan insanların belli kalıpların dışında yaşadıkları için yabancı olarak görüldüğü ve kabullenilmeyip sevilmediği bu durumu ilk olarak *Yabancı* adlı eserinde ele almaktadır. Saçma felsefesinin başlıca temsilcisi olan Camus, bu romanında felsefesini ana hatlarıyla göstermektedir. Dikkatleri çektiği bu eseriyle Nobel edebiyat ödülünü kazanarak varoluşçu filozoflar arasında yerini alan Camus’ nün felsefesini bu kitapta daha yakından tanıyabilmekteyiz. Karakterin ve yazarın düşüncelerinin sıkı bir bağ içinde olduğu kitapta, Meursault’un yaşamı Camus’ nün yaşamını yansıtmamakla birlikte fikirlerini, yaşayış şeklini ve savunduğu akımı yansıtmaktadır. Sosyal bir varlık olan insan boş, manasız ve makineleşen dünyada makineleşerek ölümü bile doğal karşılar hale gelmektedir. Kim olduğunu bilmemesinden kaynaklı bir yabancılaşma yaşayan insan, toplumdan, dinden ve hatta kendinden uzaklaşmaktadır.

En çok incelenen ve yabancı dile çevrilen bu romanın başkahramanı Meursault, davranışları ve yaşamıyla varoluşçuluğun önemli bir tezi olan absürt kavramının da örneği olmuştur. Kayıtsız, edilgen, sade, tekdüze ve beklentisiz bir hayat süren, yalan söylemeyi bilmeyen, duygusal davranamayıp annesinin ölümüne bile üzülmeyen Meursault’un, ölümü doğal bir şekilde yaşamın parçası görerek hayatına devam etmesi, anlamadığı geleneksel ahlaka uymaması Camus’ ün varoluşçuluk ve saçma fikirlerinin bir yansımasıdır. Meursault, kendi içinde tutarlı ve gerekçeleri olmasına rağmen toplumun, onun kurallarını ve bilinçliliğini önemsemeden ortak kabul edilen şuur ile yargılamasıyla bu saçma duruma düşmektedir. Hücreye atıldıktan sonra yanına gelen papazın, doğru yola girmesi için ısrar etmesine rağmen Meursault, inanca dayanan çözümü kabul etmemektedir:

“Temyize gitme isteğimin kabul edileceğinden emin olduğunu, ama yine de kurtulmam gereken bir günahın ağırlığını taşıdığımı söylüyordu. Ona göre, insanların adaleti bir hiç, Tanrı’nınki ise her şeydi. Beni mahkûm edenin insanların adaleti olduğunu belirttim. O da bana, bunun günahımı temizlemediğini söyledi. Günahın ne olduğunu bilmediğim karşılığını verdim. Bana sadece suçlu olduğum söylenmişti. Suçluydum, bedelini ödüyordum, benden de fazla bir şey istenemezdi artık (Camus, 2017: 106).”

Meursault, toplumun değer yargılarına, alışkanlıklarına kendince sebepler bularak bunların saçma olduklarını düşünmektedir. Bu değer yargılarına uymamak ve toplum dışı olmak ise mahkemece suçlu görülmesine yeterli sebep olarak görüleceği için, kültürel değerlere aykırı hareket etmesinin bedelini hayatıyla ödeyecektir. Ölüm tarihi belli olmaksızın bir hücreye mahkûm edilen Meursault gibi, insan da bu ölümlü dünyaya mahkûm edilmiştir.

“MacIntyre Camus’ nün felsefesi ve edebiyatı üzerine şunları söyler: “Camus’ nün argümanın özü basittir: insan hayatı yabancı bir evren karşısındadır. İnsan hayatının değerlerinin hiçbir sağlam zemini yoktur. Ve insan hayatının anlamı işte orda yatar. İnsan çabasının anlamını ne yanlış temellendirilmiş umutlara kapılmada ne de bu tür umutlar devrilip gittiği için umutsuzluğa kapılmada buluruz. Saçma olanın dünyasıyla karşı karşıya kalırız, burada olumsuzluk hüküm sürer ve hiçbir yeter sebep yoktur. Ve modern dünyada bunu yapan ve geleneksel rasyonalizmin dini ya da din karşıtı sahte avuntulardan mahrum kalmış insan saçma insandır. Bu insan Dostoyevski’nin karakterleri arasındadır, Kafka’nın kahramanıdır, Camus’ nün romanlarında incelenir. Aslında Camus’ nün romanları felsefî yazılarından çok daha ilgi çekicidir; fakat bu romanlar Camus’ nün fikirlerinin varoluşçu örtüsünün nasıl olup da örtüden daha fazla bir şey olmadığını apaçık şekilde sergiler” (Bektaş, 2013: 25).

Camus’ nün felsefesinin yakından görüldüğü *Yabancı* kitabının dışında iç dünyasını da İkinci Dünya Savaşı ertesinde, 1946’da Amerika Birleşik Devletleri ve 1949’da Güney Amerika’ya yaptığı gezilerde tuttuğu notlarından oluşan *Yolculuk Günlükleri* adlı kitabında yakından görülmektedir.

“Kendimi yeniden öylesine güçsüz hissetmemin hüznü. Yirmi beş yıl sonra elli yedisinde olacağım. Yapıtımı oluşturmam ve aradığımı bulmam için yirmi beş yıl öyleyse. Ardında yaşlılık ve ölüm. Benim için en önemli olan şeyi biliyorum. Ve küçük ayartmalara kapılmanın, boş konuşmalarla ya da kısır aylaklıklarla zaman yitirmenin bir yolunu hâlâ buluyorum. İçimdeki iki-üç eğilime egemen oldum. Ama öylesine gereksindiğim şu üstünlükten çok uzağım” (Camus, 2016: 43).

Yüzyıllar boyunca sistemin bir parçası olarak görülen bireyin duyarsız bir toplumda yalnız hissetmeye başlamasının bizzat bir örneği olarak, Camus bu durumun etkisini kendi iç dünyasında deneyimleyerek bize aktarmaktadır.

“İnsanlara özgü iştahım, çağlama merakım ile kendimi şu unutulmuş denizlerine, ölümün büyüüne benzeyen şu ölçsüz sessizliklere denk kılma arzusu arasında sürekli parçalanıp durdum. Dünyanın, benzerlerimin, insan yüzlerinin geçici beğenisine sahibim, ama bu yüzyılın yanında, deniz ve bu dünyada ona benzeyen her şey demek olan benim, kendi kuralım da var” (Camus, 2016: 43).

Bu kitaplarının dışında, varoluşçuluğun, kültürde yaygın olan insanlığın kaderi ve saygınlığı ile ilgili meraka değindiği dönemde Camus da 1953 tarihli ‘İsyancı’ kitabında değinmektedir. Modern insan hakkında, “Güzelliği alıkoymakla, uygarlığın, biçimsel tarihin ilkelerinden, düşük değerlerinden uzakta, düşüncesinin merkezinde, dünyanın ve insanın ortak onurunu kuracak olan şu canlı erdeme yer vereceği yeniden doğuş gününü hazırlıyoruz.” yazmıştır. Camus'un atıfta bulunduğu “ortak onur”, bu saygınlığın umutsuzluk, nevroz, hatta psikoz karşısında nasıl korunabileceği ile ilgilenen birçok sanatçı için ilgi odağı haline gelmiştir. (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm>, 2019)

1.3.5. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)

Varoluşçu yaklaşım henüz bir akım değilken ve yeni yeni sorgulama aşamasındayken, korkusuz eleştiri ve düşünceleriyle bu yaklaşımın yayılmasını hızlandıran isimlerden biri de Alman filolog, (kültür eleştirmeni, şair ve besteci) filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche olmuştur.

“Kaufmann, Nietzsche’nin de varoluşçu felsefede önemli bir yer tuttuğunu söyler. Herhangi bir düşünce okulundan olmayı reddeden, dizgeleştirme çabalarının sığlığını ve basitliğini, yaşamdan yoksunluğunu ifade eden Nietzsche’nin sistemci felsefeyi küçümseme başlıca özelliğidir. Kierkegaard’ın tam tersine düşüncesinin temeline Tanrı’yı koymaz. Toplumsal ve dinsel her türden değeri reddeder. Nietzsche kendini varoluşçu olarak tanımlamaz, ama söylemi onun varoluşçular içinde anılmasına sebep olmuştur” (Bektaş, 2013: 6).

Nietzsche özellikle, “modern toplumda dinin sonu” kavramı üzerinde fazlasıyla durmaktadır. Ona göre modern insan için güçlenen ülke veya gelişen bilim pek önemli değildir. Önemli olan, Hristiyanlığın Tanrısına duyulan inancın sarılmış ve Hristiyan ahlak dayanağının yitirilmiş olmasıdır. (Cevizci, 1999: 627).

Dini inançları kabul etmeyen Nietzsche’ye göre Hristiyanlık, hayatın daha iyiye götürme gayesindeki insan iradesini baltalamaktadır. Din, hayatın aslında çok da kötü olmadığını telkin ederek insanı havasına soktuğu bu geçici fani memnuniyetle, hayatını düzeltmesi için daha cesur adım atmasını önlemektedir.

Avrupa’da tanrı inancının ve bu inanca dayanan klasik Hristiyan ahlakının çöktüğünü iddia eden Nietzsche’ye göre bu durum, endişe verici olsa da ona göre zorunlu bir durumdur. İnsanın gücünün değeri için, insan için özgürlük ve ahlaktan söz edebilmenin tek yolu, sonsuz güce sahip olan bir Tanrının olmaması gerekmektedir. Sonsuz ve tam olanın dünyasında sınırlı ve eksik olan barınamaz. Barınması durumunda eksik ve sınırlı olan köle olduğu bir dünyada özünü ve ahlakını yaratamaz. Ancak Tanrıdan vazgeçebilen insan kendini özgürce yaratabilmektedir. (Cevizci, 1999: 23).

Nietzsche, dinin temel yapılarının uzun zamandır çökmüş durumunda olduğunu söyleyerek, bu çöküşü “Tanrı’nın ölümü” olarak adlandırmaktadır. “Tanrı öldü” sözüyle tüm dikkatleri çeken Nietzsche, bu tabiri ilk kez *Şen Bilim* adlı kitabında dile getirmiştir. Yazılarında sürekli eleştirel, mecaz ve ironik bir üslup kullanan Nietzsche, Tanrı’nın ölümünü de kitapta geçen kaçık adamın ağzından duyurmaktadır:

“Kaçık adam onların arasına sıçrayıp bakışlarıyla onları delip geçerek "Tanrı nerede?" diye sorar, "şunu da söyleyeceğim, onu biz öldürdük – sizlerle ben! Onun katiliyiz hepimiz. Ama bunu nasıl yaptık? Denizi kim içebilir? Bütün çevreni silmemiz için bize bu sünger kim verdi? Onu güneşinin zincirlerinden kurtarır iken ne yaptık biz yeryüzünde? Nereye gidiyor şimdi dünya, biz nereye gidiyoruz? [...] Tanrısal çürümeden – Tanrının çürümesinden başka koku duyuyor muyuz? Tanrı da çürüdü.

Tanrı öldü! Tanrı ölü! Onu öldüren de biziz! (Nietzsche, 2003: 130).”

Nietzsche, kendi felsefesinde Tanrı’yı öldürerek metafiziğe, ezeli ve ebedi olan ruha, ikinci bir dünyaya ve bunlara olan inanca karşı çıkarak hepsini ortadan kaldırmak istemektedir. Sadece duyularla gerçeğin kavranabileceğine inanan Nietzsche’ye göre ikinci bir hayat aslında gerçek dışı bir hayal ürünüdür. Bu inanışların reddinin sonunda ise insan, değerlerinin değersizleşmesi ve artık bağlanılacak hiçbir şeyin olmaması sonucunda bir boşluğa yani hiçliğe düşmektedir. Bu durumda da Nietzsche’nin dünya görüşü olan Nihilizm ortaya çıkmaktadır.

Umutsuzluk ve düş kırıklığı ihtiva edip, her türlü ayrımı yadsıyan Hiççilik, genel olarak, tüm ahlaki, dini, siyasi ve toplumsal değerlerden yoksun, Tanrının varoluşunu, özerk bir iradeyi, aklın otoritesini, nesnel değerleri, bilginin imkânını ve tarihin mutlu sonunu reddetmektedir. (Cevizci, 1999: 416).

Kendi çağında din, ahlak, gelenek gibi toplumun kutsallarını oluşturan her şeye tümenden karşı çıkan ve Tanrı’yı öldüren Nietzsche’nin asıl amacı, insanların düşünce ile yaşam arasında daha kolay bağ kurmaları için Tanrı’ya dair tüm umut ve istekleri bir kenara bırakıp kendilerini dünyaya adamalarıdır. Tanrı’nın ölümü, dinin çöküşü ve değerlerin değersizleşerek hayatın amacının kaybolması gibi cevapsız sorularla karşılaşan insan, hakikatle bağını koparmıştır. Önemli olan insanın içine düştüğü bu hiçlik karşısında takındığı tavrıdır. Çünkü Nietzsche’ye göre, yaşadığımız bu mağaradan kurtuluşun mümkün olmayacağını bile bile mağaranın ağzına ulaşmaya çalışan, bu kurtulma çabasının anlamsız olduğunu bilmesine rağmen bu acımasız hakikati kabul edebilecek kadar güçlü olmayı beceren insan Nietzsche’nin üst insanıdır. (Cevizci: 1999: 628).

Nietzsche, üstinsan kavramıyla soylu bir insan eylemliliğini yeniden kurmaya çalışmaktadır. İnsan yalnızca maddi teselli peşindeyken, üstinsan yaşamını büyük eylemler uğruna harcamaya hazırdır. Çünkü üstinsan olmak, iyinin ve kötünün ötesinde durmaktır. Çevresindeki kültürün bir çöküş içerisinde olduğunu söyleyip her şeyi

eleştirerek, değerleri gözden geçiren Nietzsche, özellikle Hristiyanlığa dayanan batı kültürünü yenilemek istemektedir. Bunu yapacak olan, her şeyi yeniden değerlendirecek farklı ahlaki ölçütlerle donanmış ve güçlü olan insan da üstinsandır.

“Üst insan, kendisi, tutkuları, güçlü yanları ve zayıflıkları üzerinde egemenlik kurarak, başkalarının ya da kendi tutku veya güçsüzlüklerinin kölesi olmaktan kurtulup, efendi haline gelmiş olan insandır. Üst insan varlığın doğasını, varoluşun özünü temaşa ettikçe, bulantı duyan, fakat bu bulantıyı aşacak kadar güçlü olan insandır” (Cevizci: 1999: 628).

Nietzsche’nin Tanrı’yı öldürerek yarattığı üstinsanı, insanlığı yönetmek ve tahakküm kurmak için değildir. İnsanlığa yeni değerler ve düşünceler getirecek olan bir üstinsandır. Bu üst insanı belirleyen en önemli özellik olarak yaratıcılık üzerine duan Nietzsche, bu yaratıcılıkla da daha çok sanatsal yaratıcılığı kastetmektedir. Nerdeyse her insanın amacının üstinsan olması gerektiğini düşünen Nietzsche’ye göre: “Üstinsan yeryüzünün anlamıdır, isteminiz desin ki: Üstinsan yeryüzünün anlamı olsun” (Nietzsche, 2011: 9). Nietzsche kendisini, habercisi olarak tanıttığı üstinsanı ilk olarak, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabında ortaya çıkarmaktadır:

“Size Üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için siz ne yaptınız? [...] Maymun nedir ki insanın gözünde? Bir kahkaha ya da acı verici bir utanç, insan da işte bu olmalı Üstinsanın gözünde: bir kahkaha ya da acı verici bir utanç” (Nietzsche, 2011: 9).

“İnsan bir iptir, hayvan ile Üstinsan arasında gerilmiş – bir ip ki uzanır bir uçurumun üzerinde. Tehlikeli bir öteye-geçiş, tehlikeli bir yolda-oluş, tehlikeli bir geriye-bakış, tehlikeli bir ürperiş ve duraklayış.” (Nietzsche, 2011: 11).

Tüm evrenin amacı ve sebebi olan üstinsanı, insanoğlunun da amacı olarak görmektedir. Bu üstinsan aşılması gereken bir varlıktır ve onda bilinmeyen metafizik öğelerden bir düşünce barınmaz. Çünkü bu metafizik durum, maddeyi aşmakta ve bilinmeze dayanan düşüncelere sebep olmaktadır. Kendi amaçlarını belirleyip değerlerini yaratabilmeli ve güçlü olmalı, çağının pasif ve bıkkın insanından farklı olmak zorundadır üstinsan. Bu hareketleriyle soylu bir insan eylemini tanımlayarak çağın son insanına göre yalnızca maddi teselli peşinde değil, yaşamını büyük eylemler uğruna da harcamaya hazırdır. Çünkü bu üstinsan, insanlığın ulaşması gereken mertebedir.

BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA MEKÂN ve FİĞÜR

2.1. 20. Yüzyıl Resim Sanatına Bakış

Savaşların, siyasi problemlerin ve krizlerin yaşandığı 20. yüzyılda, gelişen teknoloji ve endüstri çağı etkisi, toplum yapısında değişen değer sistemleri dahil, birçok alanda değişim yaşanmasına yol açmıştır. Sürekli bir değişim içerisinde olan dünyada, sanat da bir noktada sabit kalmamıştır. Bu durum sanatın gelişim sürecini de etkilemiştir ve tarihin bu yüzyıla kadar tanık olduğu en köklü değişimleri yaşamıştır. Toplumsal, ekonomik, teknolojik, siyasal, kültürel alandaki değişim ve dönüşüm evreleri göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının sanat üretimi üzerinde ne ekonomik ne sosyal, siyasal vb. etkenler endüstri çağı etkisi kadar baskın rol oynamamıştır.

Turani (1992: 555), sanatçıda yeni bir gerçeklik anlayışı isteğine ve sanat üretiminde çeşitliliğin baş göstermesine yol açan endüstri çağını şöyle açıklamaktadır:

“Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı, ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı”.

İçinde bulunduğu bu duruma karşı bir tavır alarak tepki veren sanatçı, sanata yeni soluklar katma mücadelesiyle sanat üretiminde çeşitliliğe gitmiştir. Bu doğrultuda geçmiş ile bağlarını kopararak akademizmin değişmeyen güzellik kalıplarının, dayatılan kural ve tekniklerinin dışına çıkmaya yönelmiştir. Antmen (2009:18), 20. Yüzyılın değişim sürecinin, gündelik yaşamı etkileyen yeni bir yaşam biçimi yarattığını ve bu etkinin

sanatçının sanat üretimi üzerinde rol almasına sebep olduğunu belirtmektedir. Antmen, bu değişimlerin bir yandan yaşama yeni kolaylıklar, bir yandan da beklenmedik yan etkileri olduğunu ifade ederken bu süreci kısaca şu şekilde yorumlamaktadır:

“Bu süreçte Karl Marx ve Friedrich Engels’in “Komünist Manifesto”su ve ardından Marx’ın “Kapital”i Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. “Tanrı öldü!” diyen Friedrich Nietzsche burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud’un bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsan kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan dükkânların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire’in dediği gibi birer “hayat arşivcisi” olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır.”

Gerek sosyal bilimler ve fen alanlarında, gerekse sanayi, teknoloji alanlarında birbirinin ardı sıra yaşanan bu yoğun tempodaki gelişmeler, duyuşsal algının da değişimine sebep olmakla beraber, toplumun daha farklı ve daha soyut düşünmesini gerektirmiştir. Yeni bir dinamizm içerisine giren yüzyılda, sanatçı da bu düzene uygun yeni bir resim dili arayışına çıkmıştır. Zaman içinde çeşitli değişimlere uğrayan sanatın ilkel dönemlerinde sanatçı, bir portreyi basit biçimde ifade ederken, Mısırlılar bildiklerini tasvir etmiştir. Yunan ve Roma sanatında kalıpsal şekillerle oluşturulurken, Orta çağ sanatında bu şekiller dini öykülerin anlatımında kullanılmıştır. Çin sanatı içsel ve düşünsel olanı amaçlamıştır. Nitekim bu kalıp ve şekiller sanatçıyı gördüğünü resmetmeye yönlendirmemişti.

İpşiroğlu (2017:198), Rönesans dönemi sonrası sanatçı için, sanatına doğayı yansıtıp kendi sanatından sorumlu olduğunu belirtirken, bugünün sanatçısının dünyamızın da sorumlusu olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı, insanlık geleceğini tehdit eden her tür unsura karşı kayıtsız kalmayıp, bu sorunların çözümüne katılıp yön vermek istemektedir.

Dolayısıyla sanatın rolünü de toplum gerçeğinin belirlemekte olduğuna dikkat çekmektedir. Modern dönemin dönüşümlerinin insanlara olumsuz yönden yansımalarının yanı sıra, sanat alanlarında da bir devrimin yaşanmasına olanak sağlamıştır, yabancılaşma, yalnızlaşma gibi göz ardı edilemez hale gelen olgularla sanatçı yeni sorumluluklar yüklenmiştir.

19. yüzyılın sonlarına doğru akademik resmin kuralcı üslubuna karşı aykırı bir duruş sergileyen İzlenimcilikten sonra, resim sanatı gelenekten kopuş yaşarken, 20. yüzyıl başlarında biçim bozmacı ve kendine özgü yaklaşımlarıyla ortaya çıkan, bir varoluş sorunsalı olan Dışavurumculuk belirmiştir. Öncüleri arasında Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner, Andre Derain, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Emil Nolde, Paul Klee gibi isimler bulunmaktadır.

Lynton'a göre, 20. yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilimin Dışavurumculuk olduğunu aktaran Antmen (2009: 34), Edward Munch'ın kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettiği duygusal patlamaların Dışavurumculuğu besleyen kültürel damarlar olduğunu eklemektedir. Dışavurumculuğun bir akım değil, biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olduğunu ve Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi çeşitli başlıklar altında gruplaşmalardan oluştuğunu ifade ederken, bu gruplardaki sanatçılardan neredeyse hiçbirinin diğerine benzemediğini, kendi gözüyle içsel özgürlüğünün ve sınırsız dışavurumunun esas olduğunu belirtmektedir. Gelenekten kopup biçim ve temsilden soyutlanan sanatçılar, insanları tinsel ve düşünsel yönden yakalamak suretiyle duygu ve düşünceye dayanan bir üslupla resimler yapmaya yönelmişlerdir.

Resim 1:

Vincent Van Gogh, *Yıldızlı Gece*, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 73.7 x 92.1 cm, MOMA, New York, Amerika.



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/

“İzlenimcilik sonrası ressamlardan Hollandalı Vincent Van Gogh da kalın, şiddetli fırça darbeleri ve yoğun enerjisiyle görünen dünyanın izlenimlerini değil, yaşamın kendinde uyandırdığı yoğun duyguyu resmetmiş, Dışavurumculuğa açılan kapının başlıca figürlerinden biri olmuştur” (Antmen, 2009:26).

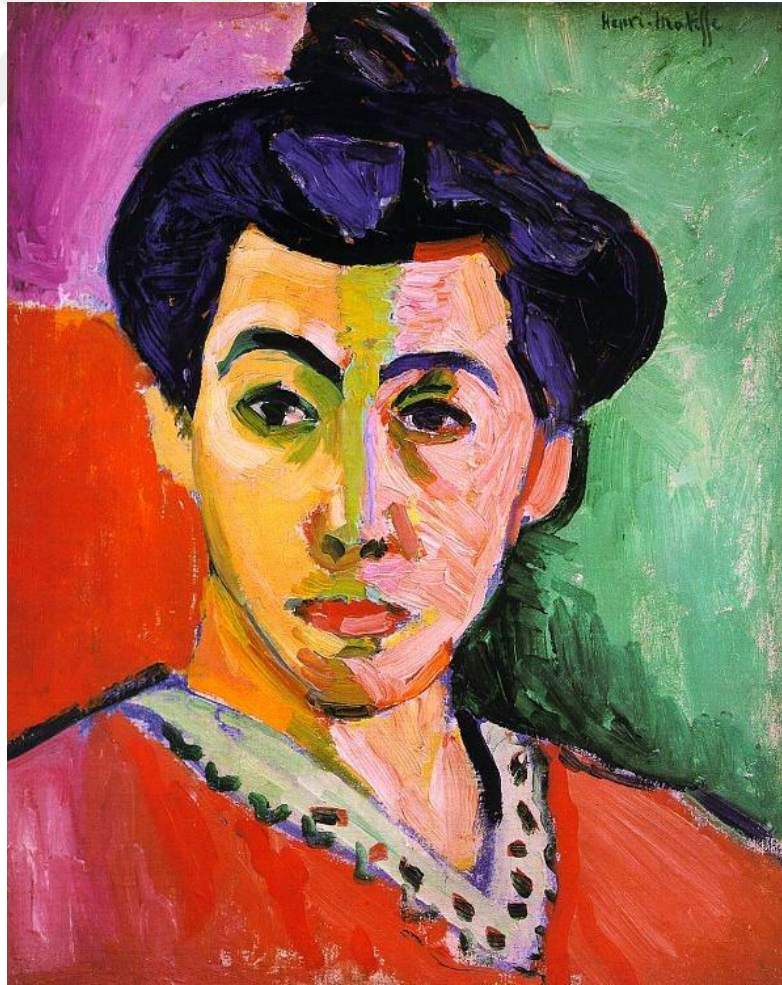
Nabiler grubunun kurucusu olan Fransız ressam Maurice Denis, resimsel simgeciliğin manifestosuna dair yazdığı metninde şöyle ifade etmektedir:

“Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin’in dediği gibi, ‘gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız.’ Böylece, tıpkı Baudelaire’ in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat, doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun sübjektif deformasyonu olur” (Antmen, 2009: 31).

Henri Matisse öncülüğünde 1905’te toplanan ve 20. yüzyılın ilk Dışavurumcu akımı olan Fovizm, bir grup Fransız sanatçı tarafından kurulmuştur. Çılgınca ve coşkulu bir içgüdünün dışavurumuyla son derece canlı ve zıt renkleri kullanan Fovlar, akademizme olan karşıt tavrıyla dikkat çekmişlerdir. Sanatta Modernizm’in yolunu açtıklarını belirten Krausse (2005: 84), Dışavurumcu renklilikleri, vahşi ve çılgın resim üslupları sebebiyle “vahşi hayvanlar” anlamına gelen “Fauves” (Fovlar, Vahşiler) ismiyle tanındıklarını ifade etmektedir. Resimdeki renk ve biçimi doğru kullanarak resimlerine istenen ifadenin vurgulanması gayesinde olan Fovlar’ın, renk ve biçimin doğadaki örneklerinden farklı olarak kendilerine özgü anlamlar ürettiğine inandığını belirtmektedir.

Resim 2:

Henri Matisse, *Madam Matisse: Yeşil Şerit*, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 32 cm, Kopenhag, Devlet Sanat Müzesi.



Kaynak: <https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp>

Fovizm'in kurucusu olan ve modern sanatın öncülerinden biri olarak sayılan Henri Matisse'in "Yeşil Şerit olarak da anılan "Madam Matisse'in Portresi" adlı ünlü resminde, bir kişinin portresinden çok kendi renk duygusunu ve dışavurumunu ortaya koymuştur" (Antmen, 2009: 37).

Aynı yılda kurulan bir diğer grup da Akademik kuralları hiçe sayan ve Alman Dışavurumcu sanata öncülük eden Die Brücke (Köprü) grubudur. Kuruculuğunu Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Eric Heckel ve Fritz Bleyl'in yaptığını belirten Krausse (2005: 87), bu akımın sanatçıların yaptıkları resimlerde boyanın kendisine yeni duygular yüklemeye çalıştıklarını belirtmektedir. Yoğunluk etkisini arttırmak için rengin canlılığını vurgulayan kontrastlar kullanmayı tercih ettiklerini belirten Krausse, geniş bir fırça ile tuvale sürülen canlı, doygun renkler ve kontur çizgileriyle çevrelenen resimlere, linolyum baskıyı andıran bir karakter verdiklerini ifade etmektedir. Resimlerinin belirgin özelliğini ise deforme vücutlar, dar bir estetik birikim ile özüne indirgenmiş biçimler, perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekânlar olduğuna dikkat çekmektedir.

1911-1914 yılları arasında Almanya'da, Wasilly Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, August Macke'nin de aralarında bulunduğu başka bir Dışavurumcu grup olan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)'dir. Die Brücke'den farklı ve daha ince bir üslupla çalışan bu grup, figürden ziyade soyut dışavurumculuğa yönelimiyle bilinmektedir. İki grubun sanatsal üsluplarının farklı olmasına karşın "gerçekliğin artık elle tutulmayacak kadar karmaşık olduğunda ve bu yüzden sanat eserinin gerçeği yansıtmada peşinde koşmaması gerektiği noktasında birleşiyorlardı. Amaç, dış kabuğun arkasında yatanı görebilmektir" (Krausse, 2005: 88).

Resim 3:

Pablo Picasso, *Avignon'lu Kadınlar*, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 244 x 234 cm, MOMA, New York, Amerika.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79766>

Dışavurumculuk akımına paralel olarak farklı üslubuyla dikkat çeken Pablo Picasso, 1907'de Avignon'lu Kızlar resmiyle modern sanat tarihinde önemli yer edinmiştir. Estetik güzelliğin bilindik kalıplarını yıkmış olduğu bu resmiyle Kübizm'in temellerini atmış olup, 20. yüzyılın en radikal sanat hareketi olarak tarihe geçmektedir. Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde gelişen sanat akımı, üslubu yeni bir düzeye taşınan bir akım olarak bilinmektedir. Çizgi ve biçime odaklı olup, çok perspektifli resimlerle daha kapsamlı betimleme amaçları olan Kübistler, resimsel malzemelerle çalışmakla sınırlı kalmayıp günlük hayatta kullanılan malzemeleri de çalışmalarına dahil etmişlerdir. Sadece ressamlarla sınırlı kalmayıp heykel sanatçıları tarafından da benimsenmiştir.

Modern sanatın başlıca biçimsel ifadesi olan Kübizm de Dışavurumculuk gibi Birinci Dünya Savaşı ile yoğun etkisini yitirmiştir.

“Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır” (Antmen, 2009: 46).

Kübizm’le aynı yıllarda İtalya’da ortaya çıkan bir diğer sanatsal akım olan Fütürizm, Kübizm’e benzer özellikler yansıtmaktaydı. Akıma öncülük eden isim İtalyan Şair Filippo Tommaso Marinetti olup, yazdığı manifesto ile geçmişle olan bağlarını kopararak ileriye doğru sağlam adımlar atma çağrısında bulunmuştur. Yeni bir sanat önermesi ile geleceğe büyük bir umutla bakmakta olan Fütüristler, teknoloji, dinamizm, hız, süreklilik gibi konuları özümseyip hareket halindeki nesne ve figürlerin anını resmetmek çabasıyla sanatsal yapıtlarını gerçekleştirmişlerdir.

Resim 4:

Umberto Boccioni, *Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri*, 1913, Bronz, 1175 x 876 x 368 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589>

Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Umberto Boccioni'nin gerçekleştirdiği heykelleriyle, nesneleri ve figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçladığını belirten Antmen (2009: 64-77), Boccini'nin Fütürizm'in hıza ve harekete yönelik ilgisini görünür kıldığını ifade etmiştir.

20. Yüzyılda akademik ifadeyi reddeden sanat akımlarından Fovizm, Kübizm, Fütürizm gibi akımların başlıca ifade biçimini oluşturan soyut sanat, modernizmin temel üslubu haline gelmiş ve daha iyi bir dünya görüşünün simgesi olarak görülmüştür.

“Temsîlî gerçeklikten koparak özellikle renk ögesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky olduğu kabul edilmektedir” (Antmen, 2009: 81).

Resim 5:

Kazimir Malevich, *Dinamik Süprematizm*, 1915-1916, Tuval üzerine yağlı boya, 803 x 800 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/malevich-dynamic-suprematism-t02319>

Kandinsky ile anılan diğer bir ressam Kazimir Malevich, resimlerinde duyguyu nesnelerle göndermeyi reddedip, renklendirdiği geometrik şekillere yüklemiştir. Bu biçimlere yüklediği derin anlamlarla duyguyu üstün tutup nesnenin boyunduruğundan arındırdığı için sanatını Süprematizm olarak adlandırmış ve böylece akıma öncülük etmiştir. Sonraki yıllarda, resimsellikten kaçınıp düz renk düzeyleriyle geometrik formlar ve karşılıklı kesişen çizgilerle oluşturduğu yapıtlarıyla Piet Mondrian, Theo Van Desburg ile 1917 yılında kurdukları De Stijl dergisiyle, grubun kurucusu olmuştur. Yatay ve dikey

hatlarla biçim, renk ve çizgiyi ön plana çıkarmış, nesnellik ve anlatıcılıktan kaçınarak gruba dahil olacak sanatçılara öncülük etmiştir.

De Stijl sanatçıları gibi “1919 yılında Weimar’da Walter Gropius tarafından kurulan Alman mimarlık ve tasarım okulu Bauhaus’un etrafında kümelenen sanatçıların ideali de aynıydı. Bauhaus’un başlıca amacı sanatla gerçek, nesnel üretimi yeniden buluşturmak” (Krausse, 2005: 97). Aralarında Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger gibi isimlerin bulunduğu eğitimciler, yeni bir dünya kurma gayesiyle sanatı toplumsal gereksinimler doğrultusunda şekillendirmişlerdir. İşlevselliği ve zihinsel tasarımları ön planda tutan bu yaklaşım, 20. yüzyılda gelişen Konstrüktivizm akımı ile yakınlık göstermektedir: Sanatçıların eylemleri resimle sınırlı kalmayıp, sanatı alışlagelmişin dışında tasvir etmeye yönelmişlerdir. Topluma sanat aracılığıyla tesir edebilmek ve daha iyi bir yaşama sevk etmek adına hayata dahil olup, çeşitli biçimsel ifadeleri bünyesinde barındırmışlardır. Konstrüktivizm, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Aleksandr Rodçenko, Naum Gabo, Lyubov Popova gibi isimlerle üretim sürecinde köklü bir değişim yaşayıp yeni bir sanatsal dile erişmiştir.

1916 yılında Hugo Ball’in İsviçre Zürih’de açtığı Cabaret Voltaire adlı mekân, Dadanın başladığı yer olarak bilinmektedir. Bir gece kulübü olan bu mekân, zamanla şiir, resim, heykel, tiyatro gibi çeşitli sanatsal aktivitelerin gerçekleştirildiği bir yer olarak bilinmektedir. Daha önce ortaya çıkan tüm sanatsal yaklaşımlardan farklı kaygılarla ortaya çıktığını amaçlayan Dadaizm, “dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır” (Antmen, 2009: 123).

Daha önceki sanat akımlarında sanatçılar üslupları doğrultusunda sanata yön vererek değiştirmeyi amaçlarken, Dadacılar radikal ve muhalif duruşları, kolektif bir ruh haliyle bütünleşip, sanat karşıtı tutumlarıyla dünyanın gidişatına bir tepki ifadesi olarak yapıtlarını oluşturmuşlardır. Hazır nesne, assemblaj, kolaj gibi tekniklerle 20. yüzyılın tesirli akımlarından biri olmuştur.

“Özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20.yüzyıl başında deneylemiş bir akımdır” (Antmen, 2009: 126).

Hugo Ball, Marcel Janco, George Grosz, Max Ernst, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Francis Picabia ve şair Tristan Tzara gibi isimler Dada'nın sanatçıları arasındadır.

Resim 6:
Marcel Duchamp, Çeşme, 1917 (Replika 1964), Porselen, 360 x 480 x 610 mm, Tate Modern, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Duchamp, sanatın anlamına dair sorgulamasıyla, gündelik hayatın sıradan nesnelerini işlevinden soyutlamış ve hazır nesne kullanımına yeni bir bakış ve düşünce yüklemiştir. Dadaizmin irrasyonellik, rastlantısallık gibi prensiplerini yapıtları yansıtan sanatçılar, 1920'lerin başında Dada'nın etkileriyle gelişen Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımıyla tarihe geçmektedir.

Resim 7:

Rene Magritte, *Golconda*, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm, Menil Koleksiyonu, Texas, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <https://www.renemagritte.org/golconda.jsp>

Kendilerine özgü yöntemlerle yapıtlarını oluşturan sanatçılar ortak bir üslup geliştirme yoluna girmemiş fakat akıl ve mantık dışı bir ifadeyle ortak bir görüş izlemişlerdir. İpşiroğlu (2017: 192), Sürrealizmi “Bilinçaltının, her türlü akıl kontrolünü iterek olduğu gibi ortaya dökülmesini isteyen bir akıma bu ad veriliyor” şeklinde tanımlamaktadır.

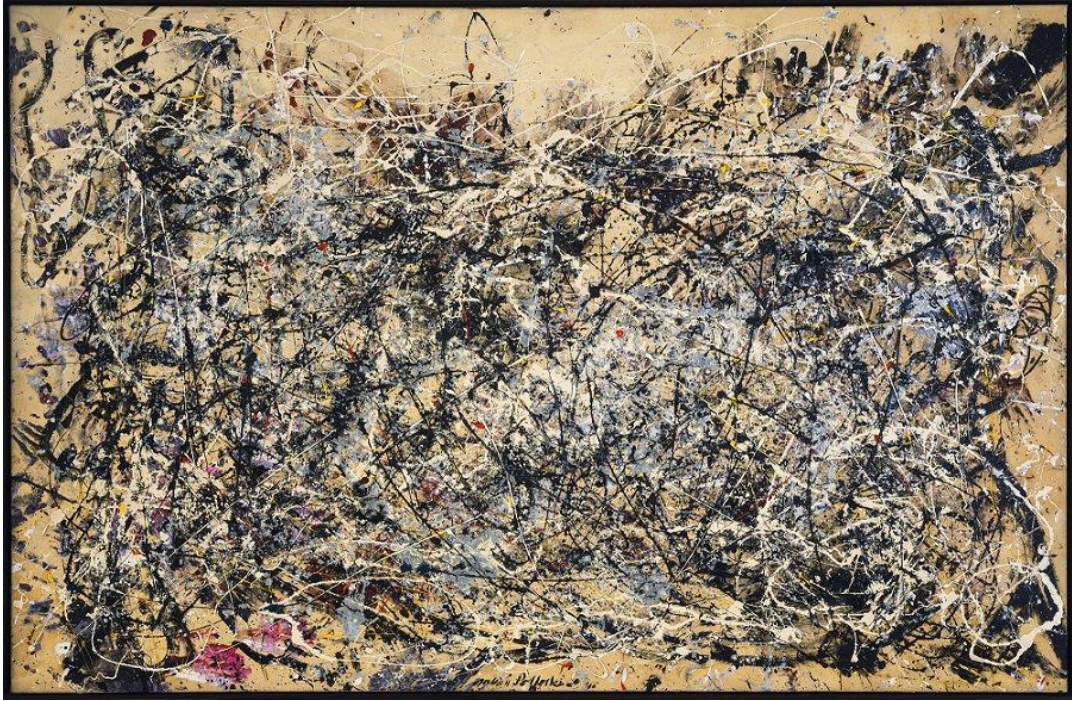
Sanatçıların en büyük esin kaynağı, gözle görülür gerçeklik yerine aklın ötesine, bilinçaltına yönelik ürettikleri yapıtlarıyla Sigmund Freud’un psikanaliz metodu olmuştur. Resim, heykel, müzik, sinema gibi çeşitli sanat dallarını da bünyesinde barındıran Sürrealizm akımının temsilcileri arasında Salvador Dali, Joan Miro, Man Ray, Arshile Gorky, Rene Magritte, Frida Kahlo gibi isimler yer almaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesi ile insanlarda büyük bunalım son bulmuş, hayata ve her şeye yeniden başlama isteği oluşmuştur. Savaş yıllarında Avrupalı sanatçıların büyük kısmı, ekonomisinin iyi durumda olması ve beraberinde sanat ortamına teşvik edici faaliyetlerinin olması sebebiyle Amerika’ya göç etmiştir. Bu sebeple sanatın merkezi de Paris’ten New York’a taşınmıştır. Savaş sonrası yeniden tanımlanan resim sanatında, tasvir etme özelliği tamamen yok edilip betimleyici özelliklerinden soyutlanmıştır.

Sanatçıların bireysel ifadeciliğe yönelmesiyle kurallara uyma zorunluluğu ortadan kalkmış, çeşitli akım ve üsluplar ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda sanatçıların özgürlük alanı da oldukça genişlemiştir. Herhangi bir mesaj içermeksizin yapılan resimlerin ne ifade ettiği betimleme ile değil, hayal gücü ve kendi içine dönük çağrışımlar yaparak yorumlanmaktaydı. Rona, Sürrealizm'in 1930'lu yılların sonuna doğru uluslararası bir nitelik kazanmaya başladığını, bu ülkede olan Soyut Dışavurumcular'ı etkilediklerini ifade etmektedir. (1997: 670).

Resim 8:

Jackson Pollock, Sayı 1, 1948, Tuval üzerine enamel ve yağlıboya, 1.73 x 2.64 m, MOMA, New York, Amerika.



Kaynak: <https://www.jackson-pollock.org/number-1.jsp>

Yılmaz, (2006: 166), Soyut dışavurumcu sanatçıların resimlerinde, büyük boyutlu yüzeyler üzerine boya etkilerini ön plana çıkarırlarken devinimi ve aksiyonu da ön plana çıkardığını belirtmektedir. Jackson Pollock ve Willem de Kooning 'eylem resmi' olarak adlandırılan üslubun temsilcisi olduklarını, De Kooning'in resimlerinde figüratif öğeler kullanarak figüratif bir soyutlamaya yer vermiş olduğunu ifade etmiştir. Akımın öncüleri arasında, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline, Hans Hartung gibi isimler bulunmaktadır.

İpşiroğlu (2017: 197), 20. yüzyıl sanatı resimlerinin, dil duvarlarını aşkın bir düşünce ürünü olduğundan, natüralist sanat yapıtlarını anlamak kadar kolay olmadığını belirtmektedir. Bu nedenle günümüz sanatını anlamak için natüralist resim anlayışından sıyrılarak bakma gerekliliğini vurgulamaktadır; görünen, bildik dünyanın ardında saklı düşünce sürecinin, görünür hale getirildiği bir yapım olarak görülmesi gerekliliği. İpşiroğlu, sanatta uygulama, sezgi ve düşüncenin birbirini tamamladığına şu cümleleriyle dikkat çekmektedir:

“Klee, her vesileyle öğrencilerine söylüyor. Tanıla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi ama bunlarla bütünlüğe erişemezsin,” diyor. Çünkü sanat yasa değildir, “yasaların üstünde”dir. Sezgi olmadı mı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı “en yüksek düzeydeki sanat” sanatçıya yabancı kalır.”

2.2. Resim Sanatında Figür Kavramı: Figüratif Resim

Resim sanatının önemli öğelerinden biri olan figür kavramı Fransızca kökenli olup “Sanatsal biçimlerin en yetkinidir. İnsan figürü, çağlar boyu, doğal durumundan başka tanrısaldan bitkisele, fantastikten olağanüstüne kadar nice yakıştırmalar içinde betimlenmiş, ayrıca ileri kültürlerde insanın betimlenmesinin gerektirdiği şekilde değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır” (Erzen, 1997: 589-590).

Resim 9:

İlkel Çağ Resimleri, M.Ö. 7000, Canavarlar Mağarası, Mısır.



Kaynak: <https://www.inverse.com/article/41517-cave-painting-human-language-evolution>

İlk çağlardan beri sanatta insan yaşamına dair içerikler, tarih boyunca önemli yer edinen insan figürüyle betimlenmiştir. İlkel dönemlerde insan figürü dini hikayelerin tasvirinde kullanılırken, sonraki dönemlerde toplum yapısı, değerleri, duygu ve düşünce yaklaşımını yansıtan konularda betimlenerek kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma sanatının idealize etme biçimi ise batı sanatının figüratif geleneğine öncülük etmektedir.

“Sözlüklerin tanımlamasına göre, figüratif resim: Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam

tarafından düşünölüp gerçekleştirilen bir resim, “soyut resim” olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir tür figüratif resimdir. Zaten figüratif resmin resimsel anlamının değeri hemen hemen tamamen bu ilişkide yatar. “Soyut bir resim olsa bile” dedik çünkü, resimlerinin temsil ettiği şeyin seyirci tarafından bilinmesini istemeyen ressamalar vardır. Soyut iddia edilen bazı resimlerde, figürasyon, aslında sadece gizli tutulmuştur. Nesneleri, nesnelerin bazı parçalarını veya görünümlerinden bazılarını temsil etme isteği ve gereği, zor çözümlenebilir betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da antrenmanlı bir seyirci, nesnelerle imge arasındaki bu ilişkiyi keşfeder” (Erdok, 1977: 9).

Resim sanatının önemli ifade biçimlerinden biri olan insan figürü, yapıldığı dönemsel üsluplar doğrultusunda, insana dair gerçekliklerle tasvir edilip insanı ön plana çıkaran yaklaşım ile resim sanatında önemli rol almıştır. Bu anlayış biçimi, beraberinde portre resminin gelişimine de katkı sağlayarak figürün kullanım alanlarına bir yenisini eklemiştir. Portre resmi, gerçek veya düşsel olarak oluşturulan figürün özelliklerini, duygu durumlarını tasvir ederek oluşturulmuştur. Sadece yüzün vurgulandığı resim anlayışının yanı sıra; figürün göğüs ve dize kadar veya tam boy olarak da çeşitli ölçüleri yapılmıştır.

Bireysel özellikleri yansıtip betimleme anlayışıyla doğan portreciliğin diğer yaklaşımı ise idealize edilerek yapılan portreler olmuştur. Portre resmi, Antik Yunan sanatında idealize etme anlayışıyla ön plandayken, Roma sanatında natüralist bir portrecilik anlayışına önem verilmiş; esas gelişimi ise Rönesans döneminde başlamıştır. Bu yaklaşımın yaygınlaşma evresi ise toplumun ileri gelenlerinin ve devlet büyüklerinin portrelerinin yapılmasıyla gerçekleşmiştir. Çeşitli portre resmi anlayışlarının hâkim olduğu bu dönemde portre sanatında yaşanan güçlük, modelin bireysel özelliklerinin çalışılma zorunluluğuna karşın sanatçının özgün çalışma isteği olmuştur. Bu doğrultuda, bireysel özellikleri veya idealize edilmiş portreciliği temsil eden anlayış olduğu gibi, bu iki anlayışa bir arada ağırlık verenler veya sadece düşsel portreler yapanlar da olmuştur.

Erzen (1997: 591), kültürel değerler ile toplumun düşünce ve duygu yaklaşımının, insan figürü kullanılarak sanatta önemli bir yer edindiğini şöyle vurgulamaktadır:

“Tarih öncesi çağlarda olduğu kadar, tarihin başlangıcından bugüne dek resim ve heykelde sanatın en büyük konusu, insan biçimi çevresinde

yoğunlaşmıştır. İlkel toplumlarda büyü ve tören amacıyla yapılan sanatlarda çoğunlukla insan figürü kullanılmış, öteki toplumlarda tarih boyunca dini, politik gücü, gelenek ve görenekleri, toplumun yapı ve değerlerini aktaran konular her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır. İnsan figürü çeşitli dinlerde Tanrı'yı simgelemiş; hemen hemen tüm kültürlerde kutsal bir değer kazanmış ve batı sanatında biçimlere düzen ilkelerini veren kaynak olmuştur. İnsan figürünün kullanımı kültürel değerler ile toplumun düşünce ve duyu yaklaşımı hakkında sanatta en fazla bilgi verici özelliktir”.

Figürün anlatım araçlarından biri de çıplak insan figürü olarak tanımlanan nü resimdir. Bu yaklaşımda Antik Yunan ve Roma sanatında estetik açıdan cinsel ayırım yapılmazken, 17. yüzyılda kadın figürü tercih edilmiş, erkek figür çalışmaları atölyelerde devam etmiştir. Rönesans'la resim sanatına dahil olup gelişimini sürdüren nü resim, sanatın temel biçimlerinden biri olmuş ve hümanist bakış açısıyla pekiştirilip gelenekselleştirilmiştir.

Orta çağda nü resmine izin verilmediğini ve Rönesans'la resim sanatına girdiğini belirten Eroğlu'na göre (1997: 214), bu süreçte öncelikle mitoloji aracılığıyla çıplaklığa tepkilerin ortadan kaldırılmıştır. “Rönesans insan kavramına önem verince, insan bedeninin çıplak olarak ortaya konuluşuna da olanak tanınmış ve böylece günümüze kadarki bir süreç içinde yapılan tüm resimlerde çıplaklık öğesi kullanılmıştır”.

Bu yaklaşımla figür, anatomik gerçekliği yansıtmaya aracı olması dışında; aşk, güzellik, duyu, akıl, cinsellik, erotizm, gibi kavramların anlatım aracı olarak ele alınmış, trajik, karamsar gibi kavramları da içinde barındırmıştır. Dönemin sanat anlayışı doğrultusunda örnekleri sergilenmiştir.

Resim 10:
En Eski Figüratif Mağara Resmi, 40.000 Yıl Önce, Borneo Mağarası, Endonezya.



Kaynak: <http://blogs.discovermagazine.com/d-brief/2018/11/07/borneo-cave-art-painting-discovery-challenges-euro-centric-view-of-art-origins/>

Figürün resim sanatındaki tarihine bakıldığında ilk örneklerinin, Buzul Çağı'nda mağara ve kayalar üzerinde tasvir edilen hayvan figürleriyle başladığı bilinmektedir. Bu tasvirler sadece hayvanla sınırlı kalmayıp sonraları bir konu çevresinde bir arada çizilen insan figürleriyle devam etmiştir. Savaş ve av sahnelerinin, dini dansların tasvir edildiği resimlerle figürler, çizgisel ve şematik halde veya iç formları belirtilmeksizin gölge-resim halinde tasvir edilmiştir. İnsan başının, vücuduna oranla küçük resmedilirken sonraları orantısız olarak büyütüldüğü görülmektedir. Antik Yunan sanatında figürün anatomik boyutları gerçeğe yakın olup vücut görüntüsü ön cepheden resmedilirken, başı ve ayakları yandan gösterilmek suretiyle ele alınmıştır.

Bu dönemde çeşitli olayların tasvirinde şematik olarak çizildiği görülen figürlerin yüzlerinde kişisel ifadelere yer verilmezken yazı ve resim aynı düzlemde yer almaktadır. Rönesans sonrası ise figür, insan anatomisiyle uyumunu gözetilerek oran orantıya sadık kalıp olduğu gibi, perspektif kuralları doğrultusunda biçimlendirilmektedir.

Batı sanatının figür geleneğinin eski Yunan ve Roma sanatından kaynaklı olduğunu belirten İskender (1997: 590), Rönesans sanatçılarının figürde insan bedeninin ideal uyumunu aradığını belirtmektedir. Michelangelo'nun etkisiyle, özellikle 15. ve 16. yüzyılda kullanımı görülen 'dev figür' tipi ve nesnel ağırlığından arındırılmış ruhsal bir görüntü kazandırma eğilimi olmak üzere figürün iki ayrı boyut kazandığını belirtmektedir. Michelangelo'dan hareketle Maniyerizm'de mekân ve doğaya öncel olan figürün, gerek rakursi alanları içinde ele alınışı, gerek teatral düzeyde abartılan el kol hareketleriyle Barok dönemde en hareketli biçimine kavuştuğunu ifade etmektedir. Bu etki Neo Klasisizm'de devam ederken, Romantizm'de de yerini koruduğunu fakat mekân ve manzaranın daha baskın bir rol aldığına dikkat çekmektedir. 19. yüzyılda Realizm'e bakıldığında, figürün görüntü olarak irdelenip idealleştirilen biçimlerinden arındığını, Empresyonizm'de figürün manzara içinde bir konuma indirgenip yüzey dokusu içinde kaybolduğunu, Kübizm, Fovizm ve Fütürizm gibi biçimsel akımlarda figürün herhangi bir resim ögesi olarak yer alırken, Dışavurumculuk'ta anlatımcı, Gerçeküstücülük'te ise fantastik ve düşsel bir deformasyon zenginliği kazandığını ifade etmektedir.

20. yüzyıl sanatında da ifade biçimi olarak yerini korumakta olan figür, çeşitli üslupsal eğilimler doğrultusunda betimlenmiş, toplumsal değerlerden dini inancı, gündelik yaşamdan ruh hallerine, düşsel yansıma kadar çeşitli yaklaşımlarla ele alınmıştır.

Farthing (2014: 460), İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupa'da yaygın bir biçimde kabul görülen soyut sanata karşın figüratif çalışan sanatçıların, çağdaş figürler ve imgeleri tuvale aktardıklarını belirtmektedir. Bunlar, çoğu zaman duygusallıktan uzak, bazen şiirsel bazen öfkeli bazen de farklı üslup ve teorilerle yapılan resimler olup, büyük bir bölümünün, soyut sanatçılarıdaki gibi deneysel çalışmalardır. Rahatsız edici ve şiddet dolu resimlerini ele aldığı temayı tasvir edişiyle tartışmalara konu olan Francis Bacon, insanın temel yalnızlığını ve toplumdan yalıtılmışlığını ön plana çıkaran Alberto Giacometti, çıplak figürlerinin 20. yüzyıl nü resimlerinde pek rastlanmayan duygu yoğunluğuyla Lucian Freud, yapıtlarıyla Alman figüratif resim sanatının 1960'lı yıllarda canlı kalmasına katkı sağlayan Georg Baselitz, öğretileriyle bir grup figüratif sanatçı üzerinde etkili olan David Bomberg, resimlerinin temalarıyla sık sık tartışma konusu olan Renato Guttuso gibi Frank Auerbach, John Bratby, Jack Smith gibi isimler de 20. yüzyılın figüratif resmiyle en çok ilişkilendirilen ressamlar arasında yer almaktadır.

2.3. Mekânın Tanımı

Genel anlamıyla mimarinin konusunu oluşturan mekân kavramı, tarih boyunca felsefeden sanata, fizikten bilime kadar, yer edindiği disipline özgü bakış açısına göre farklı tanımlanabilen bir kavram olmuştur. Tanımlandığı alana göre; yaşamsal, mimari, varoluşsal, simgesel ve soyut olarak sınıflandırılabilen mekân kavramını Cevizci (1999: 583), “Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim. Yer kaplama” olarak tanımlamaktadır.

Tek bir tanımlamayla sınırlaması mümkün olmayan mekân kavramı, Antik Yunan’dan günümüze değin çeşitli bakış açısıyla ele alınmıştır. Mekân kavramını üç temel yaklaşımla açıklayan Cevizci’ye göre (1999: 583) bu yaklaşımlardan ilki, bazı düşünürlere göre sonsuz, bazılarına göre ise sonlu olduğu savunulan, içine bir şey konsun veya konmasın var olan boş bir kap olarak görülmüştür. Bu görüş mekânı ön plana çıkartırken; İkinci yaklaşım şeyleri ön plana çıkartan bağıntısal mekân yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre mekân sadece birlikte yer aldığı şeylerle var olan bir bağıntıdır ve şeyler var olmadan mekândan söz edilemez. Sonuncu yaklaşım ise mekân ve şeylerin birbirini tamamladığı, bu iki yaklaşımın sentezini oluşturduğu düşünülen çok yönlü mekân görüşüdür.

Bu görüşler ışığında düşünce tarihinde çeşitli mekân teorileri yer almıştır: Parmenides mekânı var olmayan mutlak bir yokluk olarak tanımlarken, atomculara göre ise atomların arasında var olup hareket ettiği boşluk olarak özdeşleştirilmiştir. Emprist mekân görüşüyle Locke, mekânı dokunma ve görme duyusuyla kavradığımızı savunurken, Descartes bu görüş karşısında mekânın maddeden başka bir şey olmadığını, işgal ettiği yerdeki cisimle özdeşleştirmiştir. Newton’a göre tüm diğer varlıkların koşulu olan mekân, dışsal herhangi bir şey ile teması olmaksızın, hareketsiz kalan sonsuz ve zorunlu bir yapı olarak görülmektedir. Leibniz, mekânın bağıntılardan meydana gelen, gerçek olmayan, görelî ve mantıksal bir yapıdan oluştuğu görüşündedir. Newton’un mutlak mekân görüşüne karşı bağıntısal mekân anlayışını geliştirmiştir. Kant ise öznel mekân anlayışıyla, mekânın duyarlılığın a priori bir formu olduğu görüşündedir. Bizim şeyleri, mekânın, algımızın zorunlu bir formu olduğu sebebiyle mekân içindeki şeyler olarak algıladığımızı savunmaktadır. Mekânın yalnızca bir görünüş, bir bağıntı olduğunu belirten F. Bradley de mekânın ne gerçek ne de gerçekliğin bir parçası olduğu görüşü hakimdir. (Cevizci, 1999: 583-584)

İlkel dönemlerde başlayıp sosyal değişimler doğrultusunda biçim değiştiren mekân olgusu, farklı işlevsel özellikleri bünyesinde barındıran varoluş merkezlerindendir. Özel alanla bağdaştırılan, görülenin dışında içsel anlamda hissedilen, bireyin duygusal dünyasına dair detayları nakledip çağrıştıran bir bellek deposu olduğu söylenebilir.

Mekân kavramı, gündelik yaşamdan düşünce tarihine kadar çeşitli bakış açısıyla ele alınmıştır. Gaston Bachelard, fenomenolojik yaklaşımla kaleme aldığı ‘Mekânın Poetikası’ adlı kitabında, bireyin ev ile kurduğu ilişkiyi anlatmaktadır. ‘Tavan arası, ev ve evren, yuva, sandıklar, dolaplar, köşeler, içerisi ile dışarısının diyalektiği, içsel uçsuz bucaksızlık gibi başlıklar altında irdelediği bir dizi imge yardımıyla, poetik bir hayal gücü ve dil aracılığıyla mekân ve zaman analizi yapmaktadır.

Edebi yapıtlardan yararlanarak zamanın ürünü olan unsurları birbirine bağlamakta olan Bachelard, “hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu” (2017: 28), sözleriyle bireyin sürekli yenilikler arayıp kurarak güçlü bir yapıya dönüşmekte olan zihin ve düşsel dünyasının zenginliğin farkına varılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Yaşananlar veya yaşanıp da unutulduğu sanılan anlar hiçbir şekilde kaybolmayıp, zihin tarafından dondurulmuş mekânlarda poetik bir yer inşa ederek varlığını sürdürmektedir. Bireyin ilk evreni ve sığınağı olan evlerde yaşananlar, varlığın saklı bölmelerinde yaşamaktadır. Evi, bireyin geçmişine uzanan bir köprü olarak konumlandıran Bachelard, yaşanan anların bir nevi, zamanın doğurduğu mekâna işlenmiş izlerle kaydedildiğini göstererek, yaşanmışlığın mekân üretimine katkısını ön plana çıkarmaktadır.

“Ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir. Hatta düşlemenin, kendi değerini arttırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, düşlemenin yaşadığı yerler de kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar” (Bachelard, 2017: 36).

Gündelik yaşama eşlik eden ve barınma temelli bir mekân olgusu olan ev, insanın gözlerini açtığı, sarmalandığı ilk mekân olup beden ve ruhla bir bütünleşen yerdir. Bu doğrultuda insan zihninde hareketlilik ve düşler ev ile başlar diyebiliriz. Korunaklı ve kapalı varlığı ile barınma ve aidiyet olgusunu güçlendiren, bedene ve zihne olanaklar

tanıyan bu mekân, bireyin kurduğu düşleri, çağrışımları da sağlam bir zemine yerleştir imkân tanımaktadır.

“Baudlaire’in dediği gibi: sarayda insanın içselliği yaşayacağı tek bir köşe bile bulunmaz” (2017: 61). Bachelard, Baudlaire’nin bu cümlesiyle, evlerin doluluğunun, karanlığının veya herhangi bir özelliğinin içselliğe dair bir teması olmadığına işaret etmektedir. Yaşanılan mekânın bir ruhu olduğuna inanılarak içsel anlamda hissedilmelidir. Ev sadece geometrik bir yapı veya kutu olmayıp, insanı koruması altına alan, fiziki veya ahlaki bakımdan sarmalayan bir yapı görevi de görmektedir. “Fakat ev bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü aksaklığın dışında, düşsellik alanı açılır” (2017: 79).

Bachelard, görünüşte mekâna dair anlamsız gelebilecek bir özelliğin, düşlemelerle kurulan ilişkiyle anlam kazanabileceğini şu cümleleriyle belirtmektedir:

“Leonardo da Vinci’nin doğa karşısında esin bulmakta zorlanan ressamalara, eski bir duvarın çatlaklarına dalıp düş kurmayı öğütlediği ne de çok anlatılmıştır! Zamanın o eski duvarın üstüne çektiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur? Tavandaki birkaç çizgide, yeni bir kıtanın haritasının ortaya çıktığını görmemiş olan var mı?” (2017: 180).

“Emily, teknenin baş tarafındaki gizli bir köşede ev kurma oyunu oynuyordu. Oynadığı oyundan sıkılıp, teknenin arka tarafına doğru amaçsızca yürümeye başlamıştı ki birden kafasının içinde şimşek gibi bir düşünce çaktı: bu yürüyen kendisiydi” (2017: 173). Sartre’ın Hughes tarafından yazılan bir romandan alıntılanmış bu cümleleri aktaran Bachelard (2017: 174), edebi yolla bir anlatının arka planının yansıtıldığını ve yer-yön analizi ile yani mekân ile ilgili terimlerle ortaya koyulduğunu işaret etmektedir. Çocuğun kendisi olduğu bilincine vardığı düşünceyi, teknenin köşesi olan kendi evinden çıkarken keşfetmektedir ki bu yerin aynı zamanda varlığın da bir köşesi olduğu söylenebilir. Descartes’in “sobalı odasını” -Descartes’in felsefi eseri olan *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserinde bahsettiği, kapılarını dış dünyaya kapatıp tefekkürde bulunduğu sobalı oda-kurma oyunu oynayan, düşsel bir mekân yaratan varlığın cogitosudur.

Mekâna dair bir diğer bakış açısı da düşünme ve eylem tarihinde bu kavramı çeşitli yönleriyle inceleyen Henri Lefebvre tarafından geliştirilmiştir. Lefebvre’ye göre:

“Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlayarak karmaşık bir süreç oluşturur: yeni, meçhul mekânların

kıtaların ya da evrenin keşfi; her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin üretimi; yapıtların, manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin yaratılması. Bu, evrimsel ve genetik olarak işlese de bir mantığı vardır: aynı zamanlılığın genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır” (2014: 25).

Mekân üretiminde toplumsal mekâna dikkat çeken Henri Lefebvre (2014: 33, 34), mekânın bu yönüne gerekli önemin verilmediğini ileri sürmektedir. Mekân kavramının “Öklidçi” mekân, “izotop” ya da “sonsuz” kelimeleriyle beraber anılıp, matematiğe dayandığını ve birkaç yıl öncesine kadar geometrik, boş bir ortam kavramı dışında bir şey çağrıştırmadığını belirtmektedir. Lefebvre’ye göre mekân metafizik, matematik gibi bilimlerin ortak gövdelerinden özgürleşmiştir. Bu özgürleşmenin oluşumunda belirleyici bir evre olarak görülen Descartes -mekân ve zamanın kategorilerin parçası olduğunu ileri süren- Aristotelesçi geleneğe son vermiştir. Bu geleneğe göre ise, zaman ve mekân hissedilir olguları kategorize etmekteydi. Descartes’in yanı sıra Spinoza, Leibniz, Newtoncu gibi filozoflar, Kant’ın eski kategori mefhumunu yeniden değerlendirip değiştirene dek mekân sorunlarını, var olanların içkin düzeni veya tanrısal öznitelik olup olmadığına dair sorularla ortaya koymaktaydılar. Lefebvre, Kant’a göre bilginin aracı olan zaman ve mekânın, ampirik olandan ayrı olup, ideal ve içsel olarak özne bilincinin a priori’sine bağlı olan kendi içinde anlaşılmasız yapısıyla ilişkilidir. Geçerliliği yitirilmemiş olan tüm bu ihtilafların, mekân felsefesinden mekân bilimine geçişi üzerinde etkisinin olduğu görüşündedir.

Mekân kavramının sanat alanındaki tanımına bakıldığında resim, mimari, heykel gibi alanlarda benzerlikler gösterse de birbirinden bağlantısız olacak kadar, ele alındığı alana özgü olarak farklı tanımlanması yapılmaktadır. Mimari bir yapının iç mekânı ile resim sanatında söz konusu olan bir mekân, farklı bağlamlarda ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, genel bir mekân tanımı yapmanın aydınlatıcı olmayacağını belirten Tanyeli (1997: 1193), içerdiği sanat dallarının disiplinlerine göre farklılık gösteren mekân kavramlarının, tarihsel sürecini de belirtmek gerektiğini ileri sürmüştür. Bir sözlük tanımı olarak, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası şeklinde ifade edilen bu kavram tanımlamasının, sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturamamakla birlikte, mekân yaratma sorunu sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tuttuğunu düşünmektedir.

2.4. Resim Sanatında Mekânın Tarihsel Süreci ve Mekânın Oluşumu

Resim sanatında mekân, yüzeyde birbiriyle ilişkilendirilerek bir araya getirilen öğelerin oluşturduğu kompozisyonun uzamsal bir yansıması ile meydana gelmektedir. Bu oluşum, resmedildiği dönemin kültürel, politik, ekonomik koşulları etkisinde yansıtılmaktadır. Çeşitli tanımlaması yapılan mekân kavramı Eroğlu'na göre (1997: 187) mekân, “Özellikle klasik resimde anlatılmak istenenin geçtiği, resmin kendi içerisindeki, üç boyut yansımasının da kullanıldığı uzay boşluğuna verilen isimdir”. Betimlenen konuya göre resim yüzeyinde kendine yer bulan mekân olgusu, sanat tarihinin belirli dönemlerinde gerek bir çağrışım aracılığıyla gerek resmi oluşturan elemanlarla meydana getirilen boşlukla, gerekse resmin kendi düzlemi olarak konuya çevre oluşturmuştur. Tanyeli'nin (1997: 1193) açıklamasına göre, tarih öncesi resimlerinde mekânın söz konusu olmayıp, bunun tek istisnasının Çatalhöyük'te mekân yaratma sorunu ile oluşturulan bir duvar resmi olduğu bilinmektedir. Mısır ve Mezopotamya sanatlarında mekân oluşumuna dair ilk adım, resmi oluşturan figürler resim düzlemi üzerinde içinde yer aldıkları çevre resmedilmeden, hangi ilişkiler düzeni içinde bir arada oldukları gösterilmeksizin bir araya getirilerek atılmıştır. Gerçek anlamda resimde mekân oluşumuna dair ilk çabaya ise Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Eski Yunan sanatında mekân sorunu ile neredeyse hiç ilgilenmeyen vazo resmi dışında bu bilginin yetersiz olmasına karşın, Roma'dan duvar resmi ve mozaik resmi ile örnek kalmıştır. Orta çağ sonlarına doğru mekân sorunu Giotto ile yeniden ortaya çıkmıştır:

“İlk kez onun resimlerinde yalnızca resmin konusunu oluşturan betiler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevre de gerçekçi biçimde betimlenmiştir. Artık bir bakış noktası vardır ve betilerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir” (Tanyeli, 1997: 1193).

Resim 11:
Giotto di Bondone, İsa'ya Ağut, 1304-1306, Fresk, 200 x 185 cm, Arena Şapeli,
Pedua, İtalya.



Kaynak: <https://www.catholiceducation.org/en/culture/art/looking-at-a-masterpiece-the-lamentation-of-christ.html>

Doğalcılığa önem veren Giotto'nun yalınlaştırdığı mekânında, arka planda oluşturduğu tepecik, odağın Hz. Meryem ve Hz. İsa figürüne yönlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Resimde arka plan oldukça sade resmedilmiş ve tepede yer alan kurumuş ağaç ise tekrar yeşerebilecek bir ağaç olarak Hz. İsa'nın yeniden doğuşuna gönderme yapmaktadır. Odağı çevreleyen arkası dönük olarak resmettiği figürleri ve ayaklarının yer çekimi etkisi ile zemine basıldığı gözlenebilen figür ile Giotto, Ortaçağ resimlerinde daha önce yapılmamış görünümsergilemektedir. Arka planda yer alan melekler ise düzlemde yanılısaya yaratarak mekânda derinlik etkisi oluşturmak üzere çizilmiştir.

“Resim sanatı, aynı zamanda üçüncü boyut gereksinmesini ve gerçek mekân görünümelerini elde etme ilkesini taşır. Bu yolda göze hitap eden

görsel imkân ve ilkelerin bazı ana kurallarına uyulur. Perspektif ve modle etme kuralları bu amacın hizmetine girerler” (Tansuğ, 2004: 9).

Resim sanatında mekânın tarihine paralel olarak, iki boyutlu yüzey üzerinde derinlik etkisi yaratan ve mekânsal oluşumun bütünlüğüne katkı sağlayan en önemli etkenin perspektif olduğu söylenebilir. Rönesans’la geliştirilen bu kavram, mekâna dair önemli yer edinen kavramların başında gelmektedir. Sanat yapıtında, ışık-gölge, çizgi, boyut, renk, espas gibi öğeler de bu oluşumda rol alan diğerk etkenlerdir. İki boyutlu resim düzlemi üzerinde, üç boyut yanılması ve mekânsal derinliğı oluşturma gereksinimiyle yaratılan perspektif, “bilimsel optik teorisinin bir kavramı olmayı sürdürürken, resim sanatının bir kavramı olarak da kullanılmaya başlandı” (Belting, 2017: 156). İmgeler arasında kurulan biçimsel ilişki ile kompozisyon bütünlüğünü sağlayan perspektif, mekânın optik bir yanılgıyla betimlenmesine katkıda bulunmaktadır.

“İster akıl ve nesnellik anlamında ister rastlantısallık ve öznellik anlamında değerkendirilsin ve yorumlansın, perspektif anlayış, resim mekânını temel olarak empirik görsel mekânın unsurlarına ve onun şemasına göre inşa etme istencine dayanmaktadır: Perspektif bu görme mekânını matematikselleştirmektedir ama aslında matematikselleştirdiğı görme mekânıdır demek daha doğrudur. Perspektif bir düzenlemedir ama optik görüngünün düzenlenmesidir. Perspektif ister “hakiki varlığı” buharlaştırarak onu görülen şeylerin basit ifadesi haline sokmakla, ister özgür ve adeta tinsel bir biçim tasavvurunu görülen şeylerin basit ifadesine bağlamakla suçlansın, nihayetinde bu bir vurgu meselesinden başka bir şey değildir” (Panofsky 2013: 56-57).

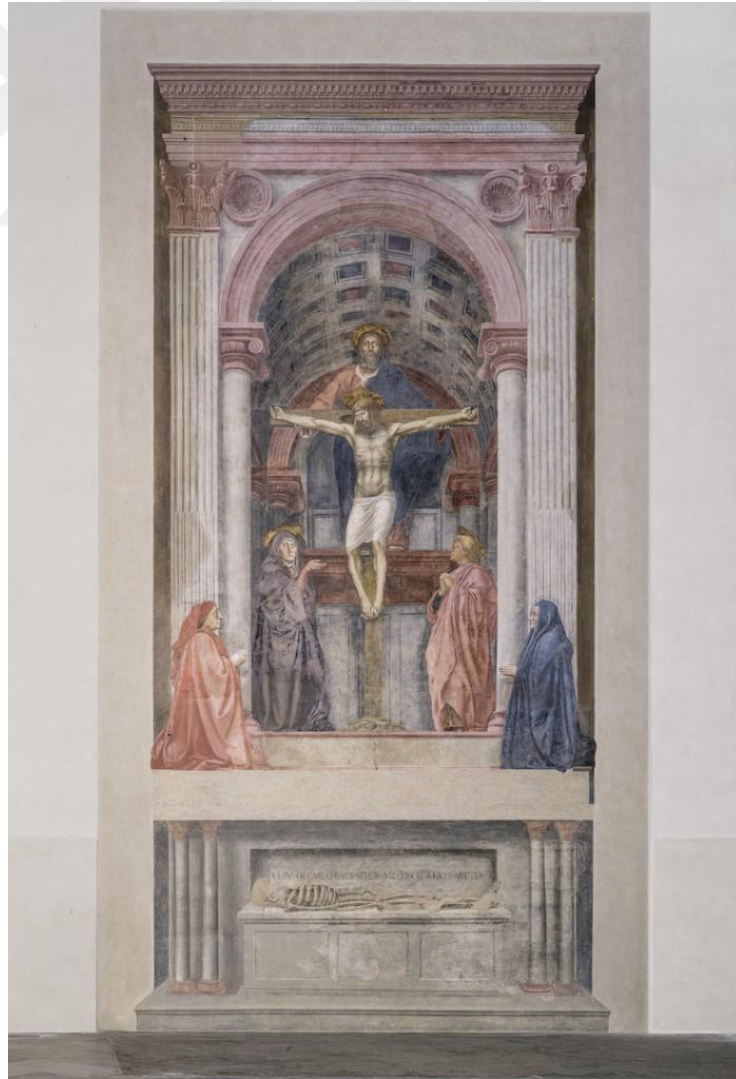
Giotto resimlerinin sentaksında, bedenlerin ve nesnelerin resim yüzeyinin üzerine yerleştirildiğı bir mekân yarattı. Fakat mekânı bir sistem olarak tasvir etmenin matematiksel yöntemi ancak iki kuşak sonra icat edildi. Her resmin, aynı yöntem ve kesin kurallara bağılı kalınarak, resmin önünde duran izleyicinin bakışı doğrultusunda yapılması, ancak matematiksel perspektifle oldu (Belting, 2017: 141). Perspektifi, nesneleri iki boyutlu bir resmin yüzeyi üzerinde derinlikli ve üç boyutlu bir mekân içindelermiş gibi gösterme tekniğı olarak tanımlayan Tansuğ’a göre ise (1973: 298) bu kavram, çizgi ve hava perspektifi olarak ikiye ayrılmaktadır. Çizgi perspektifi geometrik bir sisteme dayanmaktayken hava perspektifi renk ve ton ayrımlarına dayanmaktadır.

Soluk ve soğuk renkler arka planda kullanılırken, ön plana doğru renkler sıcaklaşır ve ayrıntılar yönünden zenginleşmektedir.

Rönesans mimarisine önderlik yaptığını gibi gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak perspektif bulgusunu da Brunelleschi'ye borçlu olduğumuzu belirten Gombrich (1976: 171), kısaltımı kullanabilen Yunanlıların ve derinlik yanılsamasını yaratabilen Helenistik ustaların, perspektife katkı sağlayan matematik yasalarını daha önce bilmediğini ve bu araçların Brunelleschi tarafından sanatçılara kazandırıldığına dikkat çekmektedir.

Resim 12:

Masaccio, *Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz, Yahya ve bağışçılar*, 1425-1426, Fresk, 640 x 317 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya.



Kaynak: <https://smn-web-staging.netlify.com/en/artworks/masaccios-holy-trinity/>

Kilise duvarına yaptığı bu freskle İsa'nın çarmıha gerilişini konu edinen Masaccio'nun yapıtı (Resim 12), Brunelleschi tarafından geliştirilen matematiksel perspektif katkısıyla oluşturulan ilk resimlerden biri olarak bilinmektedir. Rönesans dönemi resimlerinde de mekân, akademik kurallar doğrultusunda, matematiksel perspektifle kurgulanmıştır. Sanat eserinde yapıldığı dönemin resimsel anlayışı doğrultusunda uygulanıp geliştirilen perspektif kavramına, yaşanan çağdaki evrenin algılanma biçimi ve aynı doğrultuda tasvir ediliş biçimi etken olarak gösterilebilir. Dolayısıyla bu durum, sanatı varlığıyla mekânın biçimlendirilişine ilişkindir.

Belting'in (2017:21-22) "Perspektif dediğimiz resim icadı, görmenin tarihinde bir devrim yarattı. Bakışı sanatın hakemi yapınca, Heidegger'in daha sonra ifade ettiği gibi, dünya *resim* oldu. Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı dünyaya bakışa dönüştürdü" sözleriyle Artun'a göre (*De Chirico'nun Mimari Evreni*, 2016) vizyon anlamında perspektifin, "ben ve evren" konusunda bir ontoloji, bir dünya görüşü oluşturduğu düşünülebilir. Heidegger'e göre modern çağın bilgi sistemindeki temel dönüşümün, dünyanın bir resim olarak fethedilmesi olduğu, Rönesans'la beraber bir perspektif aracılığıyla dünyanın bir resim gibi algılanmaya başladığını eklemektedir:

"Çünkü dünya ancak bir resim olarak görülmesi sayesinde bilginin erişimine girer ve nesneleşir. Bakan, gören, bilen insan da bu sayede özneleşir. Tanrının gözü yerine, insanın gözü bilginin kaynağına yerleşir. Heidegger onun için "Hümanizmin, dünyanın resme dönüştüğü ilk yerde yükselmesinin şaşırtıcı olmadığını" belirtir. İşte dünyayı nesneleştirerek onu göz önüne getiren bu entelektüel devrimin en önemli eyleyicisi perspektiftir".

Perspektifin büyük ölçüde antik Greko-Romen edebiyatı, felsefe ve sanatına olan ilginin yeniden canlandığı Rönesans İtalya'sında geliştiğini belirten Ocvirk ve diğerleri de (2015: 232), Rönesans ruhunun bu uzamsal sistemi en yüksek konumuna getirdiğini ifade etmektedir. Genellikle Filippo Brunelleschi tarafından geliştirilip çağdaşı Masaccio tarafından resme adapte edildiğine inanılan perspektifin, optik algılamaya dayalı olarak sanatçının ve izleyicinin, ölçek, oran, yerleştirme ve benzeri konulardaki yargısını boyut, pozisyon ve kaçan çizgiler gibi uzamsal göstergelerin kullanımıyla birleştirir.

Resim 13:
Giorgio de Chirico, *Şairin Hazzı*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 28 x 34 cm, Özel Koleksiyon, Basel, İsviçre.



Kaynak: <https://chechar.wordpress.com/2012/09/13/i-piaceri-del-poeta/>

20. yüzyıl ressamlarından olan Giorgio de Chirico, gerçekliğin araştırılmasıyla varlık kazanan metafizik resimleriyle ön plana çıkmaktadır. Yükseltilmiş bir perspektif düzlemiyle, boş ve sonsuz uzam kurgusuyla resmettiği mekânlarında yaygın olarak İtalya meydanlarını ve İtalyan mimarisini yansıtmaktadır. Bu sade meydanlarda mimari dışında genellikle, uzakta görünen figür ve gölgesi veya bir heykele yer vermiştir.

İmgeleriyle varoluş muammasını işaret ettiği resimlerinden biri olan “*Şairin Hazzı*” (Resim 13) adlı eseri, anlamsızlık üzerine kurduğu metafizik resimlerinden biridir. Metafiziğinin merkezinde yer alan mimarisinde, resmin sol tarafındaki kemerli yapı ile geride resmedilen duvarın kesişmesiyle sınırlandırılan düzlemdeki boş, sonsuz ve durağan atmosfere karşın; daha geride dumanı tüterek ilerleyen tren ve meydandaki havuz-çeşme- resme ironi katmaktadır. Metafizik resimlerinin bir kısmında yer verdiği tren figürü, modern döneme ait bir makine olması itibariyle zamana vurgu yapmaktadır.

Uzaktaki şair figürü, saat ve gölgeler ise diğer resimleriyle benzer sembolik dili oluşturmaktadır.

Nietzsche'nin perspektivizm düşüncesinin, Chirico'nun perspektifle olan bağına etken olduğunu belirten Artun bu düşünceyle (*De Chirico'nun Mimari Evreni*, 2016), Nietzsche'nin mutlak, nesnel, bilimsel bir hakikatin mümkün olmadığını öne sürmektedir; doğrular bakılan perspektife göre inşa edilmektedir. Dünya da onun resmedilişiyle eşit orantıdadır. Artun, bu düşünce ile De Chirico'nun aradığı iktidarı işaret ettiğini ve metafizik resimlerinin de anlamsızlık üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. “Onlarda kendisinininkinden başka bir dile çevrilebilecek bir akıl saklı değil. Birtakım temsiller değil, birtakım duyular uyandırması bekleniyor. Bu resimlerle Swedenborg'un tanımladığı gibi bir *correspondance* kurabilirsiniz, onlara dalabilir ve kendinizden geçebilirsiniz ya da Benjamin'in önerdiği gibi, onları düşünseyebilir ve eleştirebilirsiniz. Ama onlardan bir mantık, bir gerçeklik, bir bilinç, bir bilgi çıkaramazsınız. Bu estetiğin temelindeki düşüncelerin kaynağı aslında romantizmdir. Ama De Chirico'ya göre asıl mucit Nietzsche'dir. Ve Nietzsche'yi sanata tercüme eden de kendisi:

“Hayatın anlamsızlığının derinlerde yatan önemini ve bunun nasıl sanata dönüştürülebileceğini bize ilk öğretenler Nietzsche ve Schopenhauer'dir. Bu anlamsızlığın, derin, özgür ve yeni bir sanatın en içerlerdeki iskeletini oluşturmaya gerektiğini gösterenler onlardır”.

Fiziksel dünyanın somut matematiği ile boş mekânın teorisini birleştiren Biagio Pelacani'nin perspektifini, algı teorisine karşı görme teorisi olarak tanımlayan Belting, bu görme deneyiminin matematiğin sunduğu bilgilerle çözüme kavuşacağı kanısındadır. Pelacani'ye göre mekân kendi boyutları ve mekândaki cisimlerin konumuyla tanımlanabilmektedir. Boş mekân -*vacuum*- fikriyle, mekânın boşluk olduğu kavramını öne süren ilk kişi olan Pelacani'ye göre mekân, onu dolduran, düzenleyen cisimler ile bütünleşmektedir. Boş bir vazonun boynu ile tabanı arasındaki ara alan boş mekâna örnek teşkil etmektedir. Temelde *vacuum* cisimle dolu olmayan bir mekân olmadığı gibi, kendine ait bir nitelik kazanmış bir boşluk da sayılmamaktadır:

“Biagio, görünür dünya ile göz arasına sahte görüntülerin, sanrıların da sızabildiğini belirtmeden geçmez ama bunların ölçüm ve bilgiyle düzeltilebileceğini savunur. Ona göre, görülen cismin yerine perspektifçilerin “optik biçimi”ni koyma yanılgısına düşmemek gerekir.

Bu doğrultuda Biagio, optik biçimin bu cismin fiziksel niteliklerine sahip olduğunu öne sürer” (2015: 152-154).

Mekân kavramı resim sanatında iç mekân, dış mekân ve resimsel mekân olarak kategorize edilebilir. Rönesans'ta iç mekân resimlerinin, enteryör -günlük hayattan sahnelerle insan yaşamını yansıtan iç mekân resmi- olarak da bilindiğini belirten Erzen iç mekân resminin, genellikle iç mimari alan üzerinde durulan resim olarak bilindiğini fakat "Resimlerde asıl konunun, genellikle insan grupları ve davranışları olduğu ve iç mekânın buna bir çevre oluşturduğu görülür. Bu resimlerde çevre, doğa, kent ya da klasik resimde yaygın kullanılan tarihsel çevre değil, genellikle evlerin, dükkânların içidir” (1997: 824-825).

“Rönesans'ta betilerin bakış noktasına göre farklı uzaklıkları yoluyla yaratılan mekân etkisi Barok'ta [...] betilerin aydınlık düzeyleri arasındaki karşıtlıklar aracılığıyla duyumsanabilmektedir. Sonraki yüzyıllarda Avrupa resmi modern sanata gelinene değin, Rönesans ve Barok'ta geliştirilen mekân etkisi yaratma tekniklerine yeni bir şey eklememiştir. Bundan, bir ölçüde de olsa, atmosferik etkileri mekân kurucu olarak betimlenen J.M.W. Turner ve sonra da İzlenimciler dışta tutulmalıdır. Soyut sanattaysa mekân ve onula bağlantılı olarak derinlik gibi sorunlar ortadan kalkmış ve resmin iki boyutlu betileri bir yüzey üstünde bir araya getirmek olan ana ereğine indirgenmiştir. Bununla birlikte, mekânı resmetme tekniklerine yeni bir katkıda bulunmasa da Gerçeküstücülük, mekânın anlamı konusunda yeni bir yaklaşım geliştirebilmiştir. Özellikle De Chirico'nun yapıtlarında “olanaksız mekân" diye adlandırılabilir bir olguyla karşılaşılır. Bunlarda mekân gerçekte görülebilecek bir mimari çevrenin anlatımı değildir ve tümüyle kurgusal bir gerçeklik taşır” (Tanyeli, 1997:1193-94).

BÖLÜM 3: VAROLUŞÇULUĞUN 20.YY. RESİM SANATINA MEKÂN-FİĞÜR BAĞLAMINDA ETKİSİ

3.1. Francis Bacon (1909- 1992): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi

1909 İrlanda doğumlu İngiliz ressam Francis Bacon, çocukluk yıllarını 1914. I. Dünya Savaşı sonrası İrlanda ve Londra arasında geçirmiştir. Kariyerinin ilk adımlarına yirmili yıllarının başlarında başlayıp 1930 sonlarına kadar iç mimar ve mobilya tasarımcısı olarak devam etmiştir. Yirmili yılların sonlarında Picasso'dan etkilenmiş ve 1930'larda sürrealist bir yaklaşımla resim yapmaya başlamıştır fakat o dönemde yaptığı resimler yeterince sürrealist bulunmamıştır. 1940'lara kadar uzanan sürede resimsel üslubu yeterli olgunluğa erişmemiştir.

Resimlerinin konusunun insan olduğunu belirten Krausse, Bacon'un resimsel sürecini şöyle açıklamaktadır:

“Figürlerini belirsiz, dörtgen mekânların içine yerleştirir ya da belli belirsiz cam odaların içinde acı çeken, ezilen yaratıklar olarak betimlerdi. Gayet net ve düzenli resmettiği mekânlarla, şiddete maruz kalmış gibi görünen figürlerinin çarpık görüntüleri şaşırtıcı bir zıtlık içindedir. Yaygın boya sürüş biçimi figürlerini soyuta götürür. Çoğunlukla yakın arkadaşlarını model olarak kullanan sanatçının figürleri birer et parçasına benzer. Resimlerini soyut bir düzlemde ele aldığımızda, eziyet çeken, hırpalanmış iç dünyaları betimlediğini anlarız. Francis Bacon hayatı boyunca 20. yüzyılın -izm ile biten hiçbir akımına ve stiline dahil edilemeyecek büyük ve özgün ressam olarak kaldı” (2015: 188).

Resim 14:

Francis Bacon, *Bir Çarmıhın Kaidesindeki Figürler İçin Üç Çalışma*, 1944, Üç parçalı pano üzerine yağlı boya, 940 x 737 mm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>

II. Dünya Savaşı sonrası, şiddet ve acı gibi savaş dönemi temalarla 1944'te yaptığı triptiğinde (Resim 14), insan imgesi ile ilişkilendirdiği fakat çığlık atıp kıvranmakta olan birer yaratık olarak resmettiği bu biçimleri, Picasso'nun soyut biçimlerinden etkilenerek oluşturmuştur. İzleyicide şaşkınlığa sebep olan bu çalışma, Francis Bacon'un olgunluk çağı üslubu ile sanat dünyasındaki kariyerinin dönüm noktası olmuştur. Bu çalışma sonrasında gelecekteki tüm çalışmalarının ortak noktası olan kendine özgü figüratif bir üslupla resim yapmaya devam etmiştir.

Et ve mezbaha konusunu, çarmıhla bağdaştıran Bacon için et, varlığın ve şeylerin temel malzemesi, yaşamın temel maddesidir. Boya, rengi, dokusu, malzeme yoğunluğu ve akışkanlığı ile ete dönüşmektedir: Arzuya hizmet eden, tarihi ve kişisel hafızasını yeniden canlandıran, belirli bir kişinin fiziksel ve ruhsal özelliğini keşfetmesini sağlayan metafor olarak belirmektedir.

Yapıtlarında kurgusal olarak resmettiği yalın iç mekânları, genellikle baskıcı ve klostrofobik biçimde yorumlamış, mekânda bulunan figür ve nesneleri de kendine özgü algılamasıyla oluşturmuştur:

“Tam olarak, kendisine görüldüğü gibi resmediyordu. Ama bu, tasvir etmeyi arzuladığı, sansürlenmemiş, bilinçdışı zihninin ilkel güdüleri

tarafından objenin kendisinde algılanan kullanımlar ve tehditler aracılığıyla dönüştürülmüş bir görüntüydü. “Yalnızca imajın görüntüsünü yeniden yaratmıyorsunuz,” demişti sanat eleştirmeni David Sylvester’e, “kişisel olarak algısına sahip olduğunuz duygunun tüm alanlarını yeniden yaratıyorsunuz.” (Fineberg, 2014: 137).

Resim 15:

Francis Bacon, *Resim (Painting)*, 1946, Keten kumaş üzerine yağlı boya ve pastel, 197.8 x 132.1 cm, MoMA, New York, Amerika.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79204>

1946'da yaptığı resimlerden biri olan, kasap dükkânını çağrıştıran *Resim* (Resim 15) adlı resminin gelişim sürecini, günlük gazete ve fotoğraflı dergilerden görüntüler, dönemin envanterlerini içeren, savaşın vahşiliğini yansıtan fotoğraflar, iktidar görüntüleri oluşturmuştur. Bacon bu resmin oluşum sürecinin tesadüfen ortaya çıktığını söylemiştir. Harrison ve Wood (2016: 676), bu süreci Francis Bacon'dan aktarmaktadır:

“Bir tarlaya konan bir kuş yapmaya çalışıyordum. Bu da bir şekilde daha önce çıkmış olan üç biçimle iç içe geçmiş olmalı, ama ansızın çizdiğim çizgiler tümüyle farklı bir şeyi düşündürdü ve bu düşünceden de bu resim ortaya çıktı. Bu resmi yapmaya niyetim yoktu hiç; hiç bu şekilde olacağını düşünmemiştim. Sanki peş peşe kazalar üst üste bindi.”

Savaş dönemini özümseyen sanatçılardan olan Bacon, Giacometti'nin yaşadığı ruhsal sıkıntıyı varoluşsal bir bunalım olarak yaşamıştır. Savaşın tahribatını, vahşiliğini, umutsuzluğunu kendine özgü üslubuyla ötelere taşımış, rahatsız edici veya şiddet dolu yapıtlarıyla birer yıkım ve umutsuzluk ruhunu örneklemiştir. Geleneksel üsluba uyan veya yaşadığı dönemin ekspresyonizm, sürrealizm, realizm gibi sanat hareketleriyle özdeşleştirilip sınıflandırılan bir sanatçı olmamıştır.

Fineberg (2014: 138), bu eserdeki imajlardan, iskelet masa ve üzerindeki çiğ et parçaları, تنها bir klostrofobik odada dışarıdan görülmeksizin pencereleri örten jaluziler, derisi yüzülmüş hayvan eti, gözleri örtük ve dişleri ön planda olan takım elbiseli figür, şemsiye ve oryantal desenli kırmızı halının Bacon'un daha sonraki resimlerinde tekrar karşılaşıldığını belirtmektedir.

“Saklı gözleri ve tehditkâr dişleriyle siyah figürün savaş zamanının gazete kupürlerinden esinlenmiş görüntüsü, çiğ et ve bu kapalı iç mekânlardaki kapana kısılmışlık duygusu aynı zamanda sanatçı tarafından en mahrem biçimde deneyimlenen varoluşun acımasızlığıyla da ilgilidir.” (Fineberg 2014: 139).

Bacon, 1949'da resimlerine, gelecekte yapacağı çalışmaların odak noktası olacak insan figürüyle devam ettirmiştir. Resimlerinde yarattığı sıra dışı atmosfer ve insan figürünü ele alış tarzıyla 1950'lerde kendine özgü, çarpıcı ve olgun üsluba erişen çalışmalarını sürdürmüştür. Bacon'un bireysel sanatının merkezinde yer alan meseleler, fotoğrafçılıktan ve popüler kültürden çeşitli konuların görsel kaynaklarının resmedilmesini içermiştir. Görsel ifadesinin açıklığı zamanla daha belirgin hale gelmiş, psikolojik ve felsefi metaforlarıyla modern düşüncenin paradokslarına dokunarak

zenginleştirilmiştir. Metafizik bir platforma girerek günlük hayattan olayları, kişileri duyum ve teknik sorunlar açısından yeni form ve anlamlar yükleyerek ortaya çıkarmıştır. Atmosferik ve fantastik bir üslubun ötesinde, hayal gücünün zenginliğiyle oluşturduğu sahneleri ve imajlarıyla dikkat çekmektedir; acı çeken imgelemi ve figürleriyle modern çağda sıra dışı biçimsel imajını ortaya koymuştur.

60'lı yılların sonlarında Bacon, o dönem model çalışmalarına yoğunlaşarak, Lucian Freud, George Dyer, John Edward gibi yakın arkadaşlarının ve kendi portresinin tekrarlarıyla oluşturduğu resimleriyle dikkat çekmektedir. Üç parçalı eserlerinden olan *Ağustos Triptiği* (*Triptych August*) de bunlardan biridir.

Resim 16:

Francis Bacon, Ağustos Triptiği (Triptych August), 1972, Tuval üzerine yağlı boya ve kum, 1981 x 1473 mm. Tate Gallery, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073>

Tablolardaki figürlerin, Bacon'un insan vücudunu ele alış tarzıyla duygusal, psikolojik ve aynı zamanda güçlü bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Bacon'un yakın geçmişte intihar eden sevgilisi George Dyer'in betimlediği sol kanattaki resimde, figürün - neredeyse parçalanacakmış gibi bir algıyla- ölüm hissi ile etin yavaş yavaş erimesi hissiyatı söz konusudur. Figürün arkasındaki karartı, kolsuz ve bacaksız vücudundaki gövdesine doğru hareketle figürü ele geçirmiş hissiyatı verirken, alt tarafında figürden sızıyormuş izlenimi veren ve kendi içinde bir derinliği olan et rengi bir nevi gölge görülmektedir. İnsan figürünü resmettikten sonra onu parçalayıp, eriterek deforme ettiği vücudu ve yüzleriyle sıra dışı bir üslup sergilemiştir. Aynı teknikle sağ tarafta gözleri

kapalı ve aşağı doğru eğik baş hareketiyle betimlediği figür ise kendisidir. Figürlerin bedensel üç boyutlu şekilleriyle çelişki içinde olan, kavramsal ve düz alan üzerine sağ ve sol tabloda yapılan köşegenlerle perspektif etkisi oluşturup resme bir derinlik etkisi katarken üç tuvali renk ve kompozisyon olarak birleştirmiştir.

Boşluk açısından en soyut tablo olarak görülen ortadaki merkez tabloda “Hayvanların ve insanların hareket halindeki fotoğrafları ve bununla birlikte birden fazla kamera kullanarak salise hareketlerinin ilk seri çekimi ile bilinen fotoğrafçı” (Ocvirk ve diğerleri 2015: 266) olan Eadweard Muybridge’i referans almıştır.

Birçok güreşçiye fotoğrafladığı seriden esinlenerek oluşturduğu resimde, insan vücudunu ele alırken fırça darbeleriyle vurguladığı enerji ile figürler arasındaki cinsel gerilimi veya şiddet içerikli gerilimi yansıtmaktadır. Üç tabloda da yalın ve soyutlanmış mekândan izole edilerek yorumlanmış figürler, fırça darbeleriyle vurguladığı boyanın oluşturduğu bulanıklık, ölüm ve yaşam arasındaki gerilimle bireyin varoluşsal çıkmazına dair anlamlarıyla ilgili benzer temayı çağrıştırmaktadır. “Bacon’da bedene karşı tekinsizlik yaratan olgu, resimlerinde mekânın klostrofobik bir atmosfere sahip olması değildir. Öne çıkan en büyük özellik, bedenin en büyük ifadesini sunan baş kısmının manipüle edilişi üzerinedir. Bu konuda Deleuze şöyle der:

“Francis Bacon kelleleri resimler, suratları değil. İkisi arasında çok büyük fark vardır çünkü. Çünkü surat kelleyi kaplayıp örten yapılaşmış bir mekânsal örgütlenmedir. Kelle ise vücudun yoldaşdır ama bu vücudu olan bir ruhtur, cismanidir, hayati nefestir, hayvani ruhtur... O insanın hayvani ruhudur: domuzuna ruh, buffalonun ruhu, itin ruhu, yarasa ruhu... Bu Bacon’un bir portreci olarak çok özel bir projeyi yürütmekte olduğu manasına gelir: suratı silip atmak, suratın altında saklı kelleyi keşfedip yüzeye çıkarmak” (Albayrak, 2011: 5).

Resim 17:

Francis Bacon, *Velazquez'in Papa X Innocent Portresinden Sonra Bir Çalışma*, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 1.53 x 1.18 m, Des Moines Art Center, Nathan Emory Coffin Koleksiyonu, Iowa, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <http://www.art-theoria.com/painting-of-the-month/study-after-velazquezs-portrait-of-pope-innocent-x/>

“Birçok sanat tarihçisi ve teorisyen Francis'i en tipik Varoluşçu sanatçı olarak kabul etti ve 1953 yılındaki eseri bunun nedenini ortaya koyuyor. Eser Diego Velazquez'in 1650 tarihli Pope Innocent X'in portresine dayanıyor. Fakat kafanın çıkarılması, kafes benzeri çubukların eklenmesi ve Bacon'un figürünün bir tür dikey fırça darbelerinin arkasına oturma şekilleri, savaş sonrası felsefenin ruh halini ve temalarını uyandırıyor. Figür aynı zamanda fiziksel özün tam anlamıyla buharlaşması gibi, ortadan kaybolmanın eşiğinde görünüyor” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

3.2. Alberto Giacometti (1901-1966): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi

“...bu istikrar, sanatçıya, kendi varoluş duygusunu onaylamak için çabaladığı sessiz bir tiyatro sundu.”

(Fineberg, 2014: 137)

Avangart sanatın ön planda olduğu yüzyılda dünyaya gelen Alberto Giacometti'nin sanatsal gelişimine katkı sağlayan en önemli isim babası İsviçre'li post-empresyonist ressam Giovanni Giacometti olmuştur. Daha ziyade olgunlaşma döneminde yaptığı heykellerle ön plana çıkıp yorumlanan Giacometti, erken ve geç döneminde yağlıboya resimler ve çizimlerle de bilinmektedir. Sürekli dönüşen, değişen, kamusal davası olan sanatsal faaliyetlerin etkin olduğu bu yaşadığı dönemde, herhangi bir kolektif sanat hareketine dahil olmamıştır. Yaşadığı dönemin, akademizme, klasisizme meydan okuyan avangart sanatıyla neredeyse aynı tarihleri kapsamasına karşın, Giacometti tüm bunlardan uzak, hayatını işgal etmiş düşünsel bir saplantıyla 'gerçeklik' arayışına koyulmuştur.

“On yedi yaşında, babasının izinden giderek Cenevre'deki School of Arts and Crafts'a başladı ve on dokuzundayken Giovanni Giacometti'nin çalışmalarının sergilendiği Venedik Bienal'inde babası eşlik etti. İtalya'da iken Alberto, tutkulu bir heyecanla Tintoretto, Giotto ve Cimabue'yi inceledi; Mısır Sanatı, İlkel Sanat ve Cezanne'nin yapıtları da Bienal'de onu derinden etkiledi; daha sonra dokuz ay boyunca Roma'nın sanat hazineleri arasında yaşadı” (Fineberg, 2014: 133).

Gerçeğe en az benzeyen resimleri, en gerçekçi resimler olarak niteleyen Giacometti, klasik dili benimsememekte ve Mısır Sanatı resmini kendine yakın bulmaktaydı. 19. yüzyıl resmini statik halinden daha düşünsel bir boyuta çekişiyle Fransız ressam Cezanne de Giacometti için önemli bir isim olmuştur. Gördüğünü değil kendine özgü bir gerçeklik fikrini yakalayıp onu resmetmeye çalışarak bir nevi gerçeklik arkeolojisi yapmıştır.

“Giacometti, sürrealistlerle hemen hemen 1928'de karşılaşır ve özellikle Miro, Masson, Calder ve ressam/sanat simsarı Michel Leiris'le yakınlaşır. Kısa süre sonra Breton, Aragon ve Dali'yle de tanışır ve 1929'da sürrealist heykeller yapmaya başlar. Çoğunlukla otuzlu yılların başlarından kalmakla birlikte yirmi yıl sonra, Giacometti, savaş sonrası kimi figürlerine ortam oluşturan bu fikre geri döner. Sanatçı çalışmalarında neredeyse her zaman figürle bağlantısını korur. Buna karşın kendi gerçeklik deneyimi ve heykelin doğasında bulunan soyut karakterler

arasında, otuzlu yılların başlarındaki sürrealist deneylerin örnek oluşturduğu üzere doğanın, rüya benzeri başkalaşimleri aracılığıyla çözümlemeye çalıştığı bir uyuşmazlık görür” (Fineberg, 2014: 134).

Sürrealizme katılmadan önceki dönemde, bir nesneyi gördüğü gibi resmedemeyeceğini ve heykelini yapamayacağını deneyimleyip gerçeği terk etmiştir. Fakat kendilerinin mutlak gerçekliği temsil ettikleri iddiasında olan sürrealistlere katıldığı süreçte de bu kavramsal derdi ve mücadeleyi aşamamaktadır. Sürrealist çalışmalar yaptığı dönemde de akımın sanatçıları gibi gerçekliği aşmak veya gerçeküstünün keşfi değildi aradığı; diyalektik bir bakışla gerçeküstünden veya ötesinden gerçekliği aramaktaydı. Bu dönemde Giacometti, sembolik işlevler yüklediği nesneleriyle, sürrealist harekete yeni bir soluk getirmiştir. Yapıtlarında kullandığı nesneleri bulundukları gibi sergilenen, izleyici önüne çıkarılan eserler olarak değil; işlevlerinden söküp onları şiirselleştirilmiş, erotize edilmiş nesneler olarak sunmaktadır.

Resim 18:

Alberto Giacometti, *Asılı Top (Boule suspendue)*, 1931 (1965 versiyonu), Alçı ve metal, 60.6 x 35.6 x 36.1 cm, Giacometti Vakfı, Paris ve ADAGP, Paris.



Kaynak: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/article/246/la-boule-suspendue>

1931’de yaptığı ‘Asılı Top’ eseri (Resim 18), André Breton’un öncü olduğu sürrealist akımın dergisinde yayınlanmış ve bu dönemde büyük heyecan uyandırmıştır. Sonuçsuz bir cinsel çekim ve gerilimle bir tutukluğu, çaresizliği ifade ettiği ile yorumlanan eserin erotizm yüklü olduğu söylenmektedir. Yaptığı dönemde sürrealizmin simgeleri arasında sayılan ve cinsel olarak birleşmesi mümkün olmayan bir çifti betimlediği *Uzanmış Düş Gören Kadın* eseri de Giacometti’nin avangart sanat çevresinde tanınmasına katkı sağlamıştır.

“1932 gibi erken bir dönemde, bir olasılık, Giacometti malzemesini yeniden yaşamın kendisinden almaya başladığını düşündürecek şekilde, neredeyse klâsik bazı figür çalışmalarına başlar. Gündelik gerçekliği,

hayal gücü açısından rüyalardan daha verimli bulmaktadır ve bu, 1935'te her gün modelden çalışmaya başlayınca O'nu resmen hareketten çıkaran sürrealistlerle arasının açılması için zemin hazırlar. Ancak yaşamdan alınan malzemeye sürekli olarak çalıştığı beş yılın sonunda herhangi bir heykeli bitirmeyi başarabilmiş değildir, çünkü önünde gördüğü şeyi betimleme konusundaki yeteneğinden asla tatmin olmamaktadır. Dolayısıyla 1940-1945 arasında bir kez daha belleğinden çalışmaya geri döner” (Fineberg, 2014: 135).

Giacometti, sürrealizm öncesinde olduğu gibi gördüğünü taklit etmeye, klasik figür çalışmalarına girişmekteydi. Bu durum sürrealizmden atılmasına sebep olmuş ve sürrealizmi terk ettikten sonra düşünmenin, bedenin, varlığın oluşumu ile ilgili soruşturma sürecine; bir saplantı haline gelen gerçeklik tutkusuna geri dönmüştür. Giacometti için bir insanın özü, kendini bildiği şeylerden arındığı noktadadır; tutunmaya alışık olduğu her şeyi bırakıp geri kalanı görmesiyle aranmaktadır ve öz, o yakalanamayan yeredir.

Nazi işgali sonrası Paris'ten ayrılıp İsviçre'ye giden Giacometti, savaş dönemini Cenevre'de geçirmiştir. Burada kaldığı yıllar sürecinde, gördüğünün ideali peşinde olup gerçekliğini ele geçiremediğini düşündüğü için, yapmaya çalıştığı modelini kopya etmeyi başaramamaktaydı. Heykellerini yonta yonta küçültmekte hatta tüketmekteydi. Bu süreçte yaptığı heykelleri içeren altı kibrit kutusu ile 1945'te Paris'e dönmüş ve heykel üzerinden çalışmaya devam etmiştir.

Resim 19:

**Alberto Giacometti, *Kaide Üzerinde Dört Figür*, 1950, Bronz, 1562 x 419 x 314 mm,
Tate Gallery, Londra, İngiltere.**



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-four-figurines-on-a-stand-t00773>

Sonrasında büyük kaideler üzerinde duran heykeller yapmaya başlamıştır. Bu büyük heykel kaidelerinin, üzerinde duran zayıf ve hafif formdaki figürün gözden kaybolurcasına bir uzaklık duygusunu doğurduğunu belirten Fineberg (2014: 135), Giacometti'nin gördüğü şeyleri hayalden oluşturma isteği ile ilgili cümlelerini şöyle aktarır:

“Heykeller beni dehşete düşürerek küçüldükçe küçüldüler, yalnızca böyleyken yani küçükken bir benzerlik taşıyorlardı, ama boyutları beni iğrendirdi ve birkaç ay sonra yine aynı noktaya varmak üzere asla yorulmaksızın yeniden başladım. Bütün bunlar 1945’te çizimlerin etkisiyle biraz değişti. Bu benim biraz daha figürler yapmak istememe neden oldu, ama o zaman da şaşırtıcı bir şekilde, yalnızca uzun ve ince oldukları zaman bir benzerlik kazanmaya başladılar.”

Giacometti’ye göre, usta sanatçılar yapıtlarını oluştururken ideal form ve ideal gerçekliğin peşine düşmüştür fakat yine de -hayatını vakfedip bulmaya çalıştığı- o hakikate erişen olmamıştır. Eserleri varoluşçuluğun yükseldiği dönemlerde düzenlenen ve aralarında Jean Dubuffet, Francis Bacon, Lucian Freud gibi isimlerin de bulunduğu varoluşçu sanat sergilerine dahil edilmiştir. Harrison ve Wood, Francis Ponge’ın Giacometti’nin heykel figür ve resimleri üzerine düşüncelerini şöyle aktarır: “Savaşın hemen ardından gelen dönemde Giacometti, aralarında Sartre ve Genet’nin de yer aldığı birçok kişi tarafından önde gelen varoluşçu sanatçı olarak görülmeye başlandı. Tek başına geniş uzam kesitlerinde duran inceltilmiş insan figürleri, Fransız avangardına hâkim olan yalıtılmış bireycilik duygusunu özetler gibiydi” (2016: 666).

Resim 20:
Alberto Giacometti. *Orman*, 1950, Bronz, 57 x 61 x 47.3 cm, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.



Kaynak: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/6/6-a-woman-like-a-tree-a-head-like-a-stone>

Fineberg (2014: 135), Giacometti'nin 14 yıl aradan sonra, uzun ve ince figürleriyle Fransa dışındaki ilk büyük çıkartması olan ilk kişisel sergisini yaptığını ve bu serginin katalog yazısını varoluşçuluğun öncü düşünürlerden Sartre'ın yazdığını belirtmektedir. Bu doğrultuda Giacometti'nin sanatının varoluşçu yönüyle ele alınıp, bu düşünörlere katkı sağlamış olabileceğini řu şekilde ifade etmektedir:

Sarte'ın önlö kitabı *Varlık ve Hiçlik*'in adı, aynı şekilde önce neredeyse yokluğa kadar küçölüp, sonra uzamda bir kalem çizgisi gibi uzayan bu figürlerin kırılğan varlığını tanımlamak için de kullanılabilirdi. Varoluşçuluk şeylerin başlangıcına radikal bir geri dönüşü vurguluyordu. Aynı bağlamda, *Varlık ve Zaman*'da Martin Heidegger, kendi varlığının

içine girmek amacıyla baştan başlamak ister. Giacometti'nin 1940'tan sonraki heykelleri, tıpkı Pollock ve de Kooning'in çalışmaları gibi, planlanmış, tamamlanmış bir kompozisyondan çok, çalışma sürecinin içinde "gerçekliği" bulma gereksinimiyle güdülenmiştir."

Varoluşçuluğun etkin olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanat da varoluşçulukla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla Giacometti'nin eserlerinden yapılan felsefi çıkarımlar da bu yönde olmuştur. Fikirleriyle eserlerini yorumlayan varoluşçu filozof Jean Paul Sartre'ın felsefesi ile sıkı bir ilişkisi olduğu bilinmektedir. Filozoflarla sanatçıların birbirine çok yakın olduğu bu dönemde, kuramlarını kurarken dönemin sanatçılarından da etkilendiği görülmüştür. Fransız düşünür ve yazarlardan Jean Genet 'Giacometti'nin Atölyesi' kitabını yayımlarken, Simone de Beovair de Giacometti üzerine yazılar yazmıştır.

"Sanatçı "herhangi bir zamanda herhangi bir şeyi bitirmek olanaksızdır" dediği zaman bu kaygı dolu, içe dönük keşfin varoluşçu karakterinin altını çizmişti. Sanatçı kimliğini ve dünyadaki varlığını çalışmaları aracılığıyla gösterdiğinden, kendini doyurucu bir kanıtlamaya asla ulaşamayacaktı. Giacometti'nin figürleri kırılganlıklarında bunu ortaya koymaktadır, sanki bir anda, bu sıska hayaletler varoluştaki bir çatlaktan düşebilirmiş gibi. Tek başına bir kafaya da bir el gibi, bedenden ayrılmış anatomik parçaların heykelleri de bu ayrışma duygusunun ifadesidir" (Fineberg, 2014: 135).

Resim 21:

Alberto Giacometti, *Diego*, 1959, 610 x 498 mm, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Gallery, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-diego-t00358>

Geç dönem resimlerinin de heykelleri ile benzer olduğu görülen Giacometti hayatını, varoluşunu yaptığı etkinliklerin toplamı -beyhude bir arayışı, bunalımı ve bunun anlamsızlığı- ile gözler önüne sermektedir. İnsanın temel yalnızlığını öne çıkaran portrelerini, kardeşi Diego’da (Resim 21) olduğu gibi sıklıkla ailesi ve yakın çevresinden figürleri model edinerek betimlemiştir.

“İlk olarak otuzların başlarındaki sürrealist çalışmalarında görülen kafesler ve platform benzeri kaideler, kırkların sonlarında figürlerin boyutlarını belirlemek ve figüratif varlık konusunun araştırılacağı uzamsal bir bağlam

yaratmak adına yeniden ortaya çıkmıştır. Kafesler, çerçeveler, ağır tabanlar ve ayakları asfalta batmış gibi görüne yürüyen figürler, şeyleri kaybolup gitmekten alıkoyan tutacaklar olarak işlev görür gibidir” (Fineberg, 2014: 136).

Heykellerini oluştururken kullandığı malzemelerden çoğu bronz ve metal olsa da pişmiş toprak, alçı gibi elleriyle şekillendirebileceği malzemeleri de tercih etmiştir. Yaptığı heykeller ile mekânı da kurmakta olan Giacometti’nin yapıtlarının betimlenmesi mümkün olmamıştır ve neticede hayatını işgal eden kendine özgü sonsuz arayışındaki başarısızlığıyla bir başarıya, gerçekliğin bulunamaması hakikatine vakıf olmuştur.

Resim 22:

Alberto Giacometti, *Yürüyen Adam*, 1960, Bronz, 180.5 x 27 x 97 cm. Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/giacometti/room-guide>

“Giacometti, savaş sonrası sanatçıları arasında Varoluşçuluk düşünceleriyle başa çıkmak için en ciddi girişimi yapan sanatçıdır. Özellikle algı problemleriyle ve uzaysal mesafe olgusunun nasıl kaydedilebileceği ile meşguldü. Bu problemler, yalnızca algı ve düşünce yetilerimize değinmekle kalmayıp, aynı zamanda izole edilmiş ve fiziksel alanla ayrılmış insanlar olarak birbirimizle nasıl ilişki kurduğumuzu da söyleyerek Varoluşçuluğun derinlerine iner. Ancak Giacometti'nin sanatı aynı zamanda Varoluşçuluğun melankolik tonunu da ele aldı: Yürüyen Adam I, kendisini mahvetmeye başlayan elementlere maruz kalmış ve izole edilmiş kırılgan bir özneyi temsil eder. Adam bir deri bir kemik kalmış olsa da, yine de muhtemelen bir şeyler aramak için yavaşça uzaklaşarak ilerlemeye devam eder. Hareket, Yürüyen Adam'ın odak noktası olduğundan, sanatçı figürüne yüklü ayakların engelini ekler ve adam neredeyse üzerinde yürüdüğü toprak ile kaynaşır. Giacometti'nin Yürüyen Adam'ı varoluşsal bir krizin sancısı içindeki bir adamın portresidir” (<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm>, 2019).

3.3. Lucian Freud (1922-2011): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi

20. yüzyılın önemli ressamlarından olan Lucian Freud, erken dönem eserleri ile sürrealist etkiler taşıırken, figüratif resmin etkisini yitirdiği dönemler olan 1950'li yıllarda özellikle insan bedenini betimleme becerisiyle ön plana çıkarak, Avrupa'da figüratif resmin öncü isimlerinden biri olarak kimlik kazanmıştır. Ününü resimlerinden alan Freud, ayrıca psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un torunu olarak bilinmektedir. Resimleriyle insan bedeninin gerçekliği üzerinden hissiyatlarını görünür kılan Freud, beden formuna getirdiği yeni bakış açısıyla farklı boyut kazandırmış, figüratif geleneği canlı tutmuştur. Gerçek yaşamından; ailesinden ve yakın çevresinden kişilerle seçtiği modellerini genellikle çıplak ve daha önce görmeye alışık olunmayan duruşlarla pratikleştirmiştir.

“Birçoğuna göre Lucian Freud, geleneği canlı tutan bir kahramandır; hem resim sanatının ömrünü uzatmış hem de figürü diriltmiştir. Öyle ki, Herbert Read, Freud'u eski ustalarla kıyaslayarak onu “Varoluşçuluğun Ingres'i olarak tanımlamıştır” (Keser, 2007: 25).

Savaş dönemine maruz kalan Avrupa'nın varoluşsal ikliminde, insan yalnızlığı, insan olma kaygısı gibi kavramsal görüşleri konu edinmiştir yapıtlarında. Beden formunu varoluş problemleri üzerinden vurguladığı yapıtlarını, yakın arkadaşlığıyla bilinen Francis Bacon ile aynı düşünce sistemi üzerinden fakat farklı yöntemle ortaya

koymaktadır. Bacon varoluşsal kaygısını insan figürünü şiddete maruz kalmış veya acı çeken bir duruşla deforme ederek yansıtırken, Freud anatominin kurallarına bağlı kalmıştır.

“Onları büyük çoğunluklu çıplak ve alışlagelmişin dışında pozlarla betimleyen Freud, özellikle cinsel organlarını abartıya varan bir gerçeklikle öne çıkarmıştır. Kimi eleştirmenlere göre cinsel organları bu kadar öne çıkarmasının nedeni büyükbabası Sigmund Freud’un kaçınılmaz tesirinin sonucudur. Fakat cinsel çağrışımlar yapması beklenen bu anlatıya rağmen, Freud’un bedenleri cinsellik barındırmayan, gizli herhangi bir unsur kalmadığı için meraklandırmayan, adeta anatomi dersleri için hazırlanmış maketleri seyredenlerde meydana gelen keskin gerçekçi duyguları yansıtan imgelerdir” (Ekici, 2011: 57).

İnsan formunun resmini yapmaya sadık kalması ve aynı zamanda duygularla ilgilenmesi Freud’u, portrelerini özgün bir yorumla yapmaya yönlendirmiştir. Titizlikle gözlediği modellerini genellikle iç mekânlarda resmetmiş, öznelerinin psikolojik durumunu hem bedenlerinde hem de yüzlerinde yansıtmıştır.

Leydier’in (2010: 18), Lucian Freud’un kendi çalışmalarına yönelik açıklaması şöyledir: “Benim çalışmam bütünüyle otobiyografiktir. Söz konusu olan ben ve benim etrafımdaki şeylerdir. Bu bir kayıt deneyimidir. Bağlantı halinde olduğum ve düşünmemi sağlayan, bildiğim ve yaşadığım parçaların içinde ilgimi çeken kişilerden başlayarak çalışıyorum.”

Resim 23:

Lucian Freud, *İki Çocukla Yansıma*, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 91 cm, Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.



Kaynak: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/freud-lucian/reflejo-dos-ninos-autorretrato>

Portrelerini yaparken ayna yönteminden yararlanan Freud'un bu resimde (Resim 23), bastığı zemine yerleştirdiği aynaya doğru bakarken elde ettiği yansıma ile modeli Freud'un kendisidir. Duyusal deneyime ve izlenimlerin toplandığı fiziksel organlara ilgi duyan Freud'un bakışı ve ifadesi, izleyicinin bakışına yanıt verir mahiyettedir. Hâle şeklinde ışıklar ve altındaki boşluk, kasvetli ifadesi ile görülen figüre ferah bir alan yaratarak dengelenmiştir. Bu durum sol alt köşede gülümseyen ifade ile resmettiği çocuk figürleri ile desteklenmiştir. Modellerini yakın çevresinden ve her yaş kuşağından seçen Freud'un bu resimdeki modelleri, kendi oğlu ve kızıdır. Resim kompozisyon olarak yalın ve alışılmışın dışında bir açı ile dikkat çekmektedir. Hacimli bir boşluk içerisinde

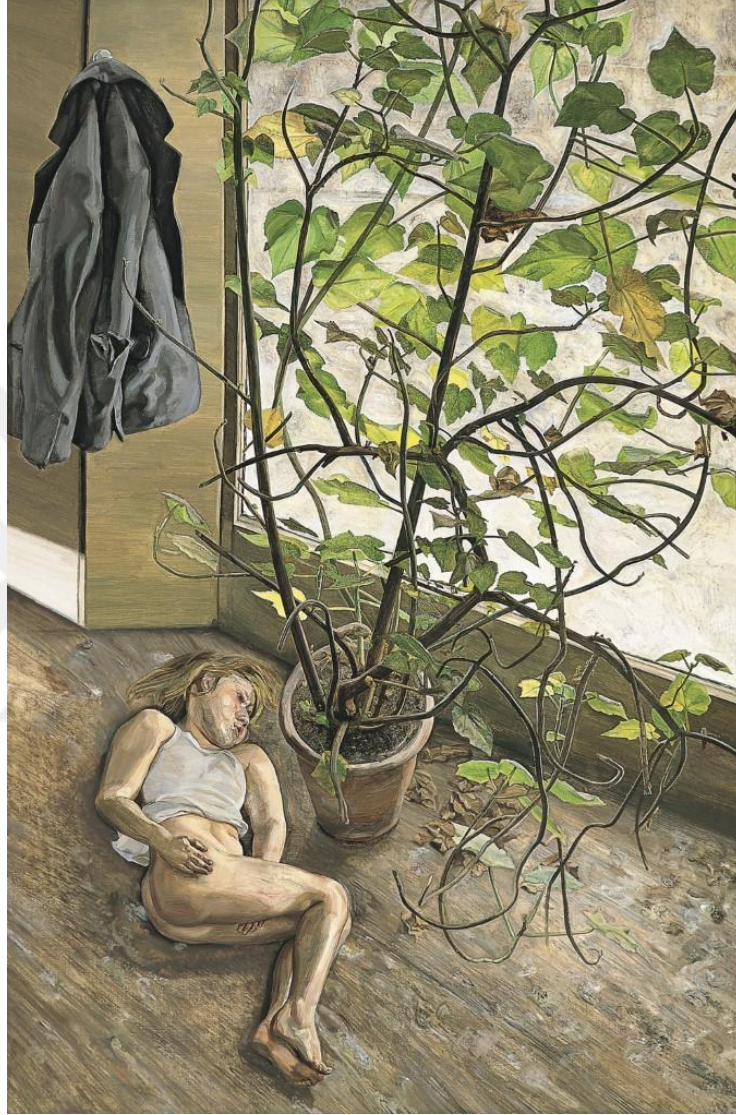
resmedilen mekânın, merkezdeki figürün kıyafetiyle benzer tonda oluşu, figürün yüzünün ve elinin daha belirgin hissedilmesine olanak sağlamaktadır.

Erken dönem resimlerinin ince boya sürüşleri yerini 1960'lı yıllar itibariyle yoğun boya ve sert fırça darbelerine bırakmıştır.

“Bireyin yalnızlığına dair keskin psikolojik dürtüleri algılamayı sağlayan yoğun kıvamlı boya katmanları, salaş ve rahatız edici pozlar ve soğuk renk tonları, biyolojik anlamda yaşayan ama tinsel olarak tükenmiş bir ten teorisi ortaya atar. Modern insanın içine yerleşen yabancılaşma kavramı, Freud'un resimlerinde bedeni cisimleştirir. Üst üste binen ve yoğun kıvamda kullanılan boya, bedene dair duyguların tekilleştiği, cinselliğin arındırıldığı, gûnahtan sıyrılmak isteyen bedenin ete çevrildiği bir cansız nesne oluşturur. Freud'da beden çıplak ve cinsiyetsiz hale gelir, adeta natürmorta dönüşür” (Albayrak, 2011: 5).

Resim 24:

Lucian Freud, *Large Interior, Paddington*, 1968- 1969, Tuval üzerine yağlı boya, 183 x 122 cm, Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.



Kaynak: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/freud-lucian/large-interior-paddington>

İç ve dış mekânın birlikteliğine tabloyu iki parçaya bölen pencere bir nevi sınır çizgisi oluşturmaktadır. Freud'un kendi atölyesinden bir kadrajı yansıttığı mekânda resim yerde yatan modele üstten bakılarak kurgulanmıştır. Mekânın görüntüsü, renk ve doku itibariyle figürün görüntüsüyle bütünlük sağlamıştır. Bükülmüş dallarıyla pencere karşısına yerleştirilen bitki altında yerde yarı çıplak uyku pozisyonunda resmedilmiş ve izleyicide huzursuzluk hissine neden olabilecek bu modeli de bir diğer kızdır; yattığı zeminin sertliği ile çelişen modelin çıplak ve masum görüntüsü, duruş itibariyle vücudun kalçadan

sonrası bükülmeye maruz kalmıştır. Bu durum karakterin psikolojik durumunu vücudunda sabitlerken, izleyicide uyandırdığı şefkat ifadesiyle resimde duygusal teması sağlar. Bu duygusallık, ağacın kuruyan ve dökülen yapraklarıyla hüzne elverişli mevsim olan sonbaharı işaret ederek desteklenmiştir. Gerek kadraj gerek mekânın atmosferi, izleyicide uyandırılmak istenen duygu ile bir bütünlük sağlamıştır.

Figüratif tutumun hâkim olduğu resimlerinde portreleri de sanatının odağında yer almaktadır. Özgün ve dramatik bir etkiyle genellikle yalnız olarak betimlediği portrelerini, çarpıcı fırça vuruşları ile resmetmiştir. Kendine özgü ışık etkileri ve renk dokusuyla hacimlendirdiği yapıtlarını, monokrom bir ilişki içerisinde olduğu görülen renk paleti ile geleneksel resim anlayışına ve natüralist tutuma bağlı bir ifadeyle resmetmiştir. Görme üzerine oturttuğu yöntemiyle kişinin özünü yakalayabilmek ve herhangi bir detayı kaçırmamak için, aynı modelin pozisyonunu farklı görüş açılarıyla defalarca değiştirerek resmetmiştir. Bu tutum, bedeninin hacim dolu görünüşünü elde etmesine olanak sağlamıştır.

“Doğrudan şeylerin dış görünüşüyle meşgul olsa da Freud “portrelerinin insanlar gibi değil, insanlar hakkında olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını değil, o olmasını” istemiştir. Resmin ötesine geçen bu güçlü gerçeklik hissi model ve seyirci arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratır. Bir yanda seyirci, figürler arasındaki karmaşık ilişkileri sezmeye ya da tek objenin gerçek kimliğini bilmeye gücünün yetmeyişinde biçimsel bir uzaklık hisseder. Öte yandan sanatçı, izleyiciyi dayanılmaz derecede kişisel bir sahneye girmeye zorlar. Eleştirmen Robert Hughes’un da işaret ettiği gibi, Freud “sanatçının bakışı ve modelin tepkisizliği arasındaki bütün ayrışmayı ortaya sererken, her şeyi büyük bir tarafsızlıkla görmüştür” (Fineberg, 2014:154).

Resim 25:

Lucian Freud, *Yansıtma (Otoportre)*, 1985. Tuval üzerine yağlıboya, 55.9 x 53.3 cm.



Kaynak: <https://imma.ie/collection/reflection-self-portrait/>

“Yansıtma” (Resim 25) adlı resminde kalın fırça dokunuşu ve belirgin boya katmanı, figürün hacim dolu görüntüsüne olanak sağlamıştır. Yaşamı boyunca tasvir ettiği insan teni ve portreleri ile övgü toplayan “Freud’un “*Yansıtma*” adını verdiği Otoportre pratiği dışarı ve içerisi arasında bir geçit oluşturur, zira Otoportre, tasarlanan imaj ile gösterilen üslup hakkında bir araştırmayı isimlendirir. Freud, bütün yaşamı boyunca portreler yapmıştır ve bu alıştırma için ortaya koyduğu yöntemde (ayna

kullanımı) çok az değişiklik yaparken, üslubunda ise zaman içinde ciddi değişimler meydana gelmiştir” (Leydier, 2010: 18).

20. yüzyıl figüratif resminde nadir rastlanan bir duygu yoğunluğu ile betimlediği çıplak figürlerini titizlikle uyguladığı geçişi ve uzun süreli pozlar sonucu elde etmiştir.

“Lucian Freud, üstünde hiçbir giysi olmayan öznelerini tanımlarken “nü”den ziyade “çıplak” tabirini kullanır. Bu ayrım ressamın gözlemle ilgili niyetini –insan bedenini canlı bir et olarak ele aldığı kapsamlı yaklaşımını- açığa vurması açısından önemlidir. Bu bakımdan sanatçının resimleri sanat tarihsel resim türü olarak “nü”den ziyade “bütün halindeki bedenin portresidir”. Bazı gözlemciler Freud’un “insan eti” tasvirini “ham”, “tensiz” veya “derisi yüzülmüş” şeklinde tanımlarlar. Bu resimlerde kesinlikle yüksek düzeyde bir duyarlılık, belli belirsiz bir canlılık, hatta yaralanmaya açık bir hassasiyet söz konusudur” (Thompson, 2014: 344).

Resim 26:
Lucian Freud, *Ressam ve Modeli*, 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 159.6 x 120.7 cm,
Özel Koleksiyon.



Kaynak: <http://whosthatgirl-searchme.blogspot.com/2014/03/lucian-freud.html>

Resmin (Resim 26) eski, dökük ve dokulu duvarlara sahip olduğu mekânında, benzer boya dokusuyla resmedilen koltuk teşhir alanı olarak yer almaktadır. Resmin geneline aynı doku uygulanarak plastik açıdan bütünlük sağlanmıştır. Koltuğa yayılmış vaziyette yatan model, üstten bir bakış açısı ve eğik bir perspektifle resmedilmiştir. Kapalı olan mekânda arka duvarda yer alan pencerenin dışarıyla ilişkisinin kesilmesi, izleyicinin mahrem bir alana tanık olduğunu gösterir.

“Pencerede perde işlevi gören ambalaj kâğıdının hareketi, ilk bakışta, bir çöldeki kum tepesinin resmi olarak algılanabilecek bir yanılgı sağlıyor. Bu yanılsama iki farklı algılamaya neden olabilir. Birincisi, pencereden görünen çöl (gerçeklik); ikincisi ise çöl betimlemesi olan bir resim (kurgu).

Bu yanılsama ayrıca yoksul uzamın devamını sağlamaktadır. Verimsizlik anlamına gelen çöl yanılsaması erkeğın cinsel gücünün eksikliğinin anlatımı olarak da düşünölebilir. ‘Erk’i temsil ediyorken bir haz nesnesi olarak bedenini izleyiciye sunması, aşğı doğru sarkan erkeklik organı, onun gücündeki verimsizliği simgelemekte ve çöl yanılsamasıyla bu durum desteklenmektedir” (Keser, 2007: 26).

Her ne kadar Freud’un kullandığı renklere sembolik bir işlev yüklememiş olduğı göz önünde bulundurulsa da resimdeki sıcak renk armonisi ve fırça darbelerinin -biçime hizmet ettiğine istinaden- dramatik atmosferi yakaladığı söylenebilir. Sanat tarihinde resme bakıldığında, ressamın yaygın olarak erkek, modellik yapan çıplak figürün ise kadın olarak kurgulandığı görülürken, Freud bu yapıtında kendi cinsiyetinde resmettiğı modeli ile geleneksel üslubun dışına çıkıp alışılmadık bir yaklaşım sergilemiştir. Elindeki fırçaların ve elbisesindeki boya katmanlarının bir ressamı işaret ettiğı kadının bakışları:

“Emindeki boyalarda ve fırçalardadır. Bakış yönü, kadının nesnesini belirginleştiren bir unsur olma yanında bakma isteğine karşı gelen utanç olarak da değerlendirmek mümkündür. Modelin bakışları izleyiciye dönüktür. Model hem çıplak bedenini teşhir eder hem de izleyicinin gözlerinin içine bakar. Burada geleneğin tersine her iki figür de özneleştirilmiştir. Kadının nesnesi erkek modelle simgeleşmiş resim; erkeğın nesnesi resim düzleminin dışındaki izleyicidir” (Keser, 2007: 26).

3.4. Jean Dubuffet (1901-1985): Varoluşçu Felsefenin Yapıtlarına Etkisi

20. yüzyıl resim sanatının önemli ve etkili isimlerinden biri olan Jean Dubuffet, 1920’li yıllara kadar zaman zaman resim yapmış olup sonrasında şarap tüccarlığı yapan ailesi gibi kendisi de bu ticarete atılmış ve sekiz yıl kadar bir süre resim yapmayı bırakmıştır. Erken dönem çalışmalarını yok sayan Dubuffet’nin kendini bütünüyle resme adanması 1942 yılını bulmaktadır. Sonraki yıllarda *Art Brut (Ham Sanat)* terimiyle nitelediği, çocukların, psikozluların, bilinçsiz sanatçıların yapıtlarını incelemek ve korumak amacıyla Compagnie de L’Art Brut ismiyle bir koleksiyon kurmaya karar vermiştir. Koleksiyondaki yapıtları, insan yaratıcılığının esas özü olarak tanıtarak sergilemiştir. Çağdaşı olduğu dönemin sanat alanında Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük akımları ön plandayken Dubuffet’nin ne erken dönemde ne de içinde yaşadığı dönemde yaptığı çalışmalarda bu akımların etkisi görülmemiş, kendine özgü üslubuyla dikkat çekmiştir. Sıra dışı resimlerinin yanı sıra, estetik ve felsefi bir bakış açısıyla yazdığı teorik metinleriyle de ilgi uyandırmıştır.

Dubuffet'nin 1942- 1944 yıllarını kapsayan erken dönem resimlerinde çocuksu bir üslup, kaba fırça darbeleri ve kalıpsız renk bölgelerinin hâkim olduğunu belirten Fineberg, sonraları daha yoğun bir kıvam elde etmek için boyayı geleneksel olmayan çeşitli malzemelerle birleştirdiğini, teknik ve betimleme olarak şok etkisi yarattığını ifade etmektedir:

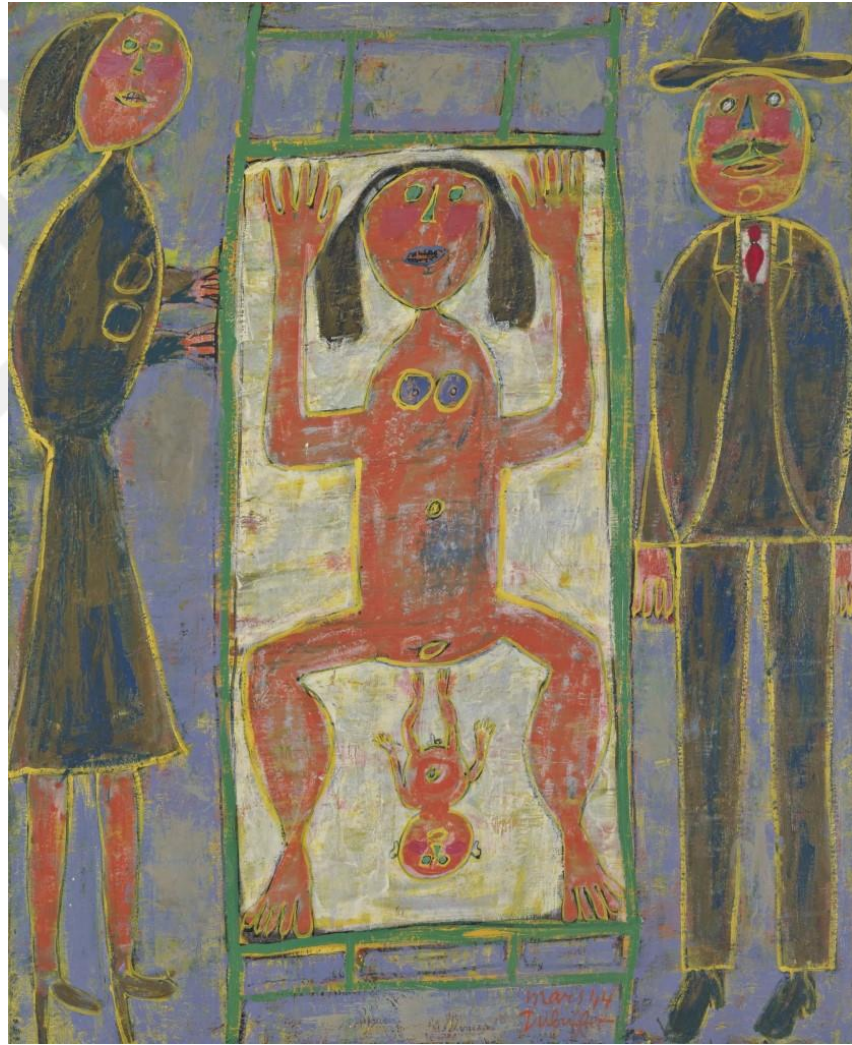
“Dubuffet’nin 1946’daki ikinci sergisinde, öfkeli izleyiciler kimi resimleri parçaladı. Yapıtları, ikonoklast bir amacın yanı sıra derin felsefi kökenlere de sahipti. Tıpkı çocukların resimlerinde ve çoğu kabile sanatında olduğu gibi Dubuffet, konuları psikolojik değil öznel olgular olarak ele aldı. Psikolojik bir betimleme tarafsız bir gözlemcinin uzaklığını gösterecekti. Dubuffet gözlemleyen zihnin doğrudan uzantılarının peşindeydi” (2014: 127).

Yaratıcılığını ve bakış açısını ortaya koyarken, döneminin sanat anlayışıyla iç içe olan estetik ve düşünsel değerlerini bir yana bırakıp, farklı bir bakış açısıyla yol almıştır; kendinden önce figüratif, non-figüratif çalışan sanatçıların veya soyut çalışan sanatçıların aksine figüratiften doğaya, kent yaşamına kadar geniş konu yelpazeyle çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Yağlıboya dışında çakıllı kum, ağaç kabukları, katran, çimento, bitkiler ve tutkal gibi çeşitli sıra dışı, geleneksel olmayan medyumlar aracılığıyla, daha önce denenmemiş bir dil geliştirerek çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Dubuffet, “kültürel önyargılarından sıyrılmak için, Yunan güzellik ölçütleri olarak gördüğü şeyi reddeder; düşüncenin kökeni ve bireyin ölümlü varoluşu gibi büyük felsefe konularına ilişkin yeni, geleneksel olmayan bir araştırma yapmak istemektedir” (Fineberg, 2014: 126).

Resim 27:

Jean Dubuffet, *Doğum*, 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 99.8 x 80.8 cm, MoMA, New York, Amerika.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78782>

Klasik güzellik kalıplarına aykırı bir dille, kendine özgü çizgileriyle resim düzlemine paralel bir biçimde resmettiği *Doğum* (Resim 27) eserinde, figürlerde ve yatakta perspektif etkisi görülmemektedir. Grafikselsel bir dille ayrıntıya inilmeden resmettiği eseri, çocuksu fırça darbeleriyle belirgin renkte kontur çizgileri, düz ve kaba bir üslupla

boyanmış olduğu gör÷lmektedir. Dubuffet'nin bu “Ham ve içgüdüsel stili, eğitilmemiş sıradan insanın estetik anlayışına hitap eder ve 1960'tan sonra sanatta, olağanüstülüğe yapılan romantik vurgudan, sıradan yaşam ve popüler kültüre doğru yaşanan kaymayı önceden haber verir” (Fineberg: 2014: 126).

İkinci Dünya Savaşın sonrasında sanatçılar “Yüksek sanatı açıkça kucaklasa da en son örnekte holokost'u engellemeyi başaramayan bir kültürün protokollerinin köklü bir eleştirisine yöneldiler. 1942'den sonra tam zamanlı ressam olarak çalışmış olan Dubuffet” (Harrison ve Wood, 2016: 643), 1944 yılında Paris'te ilk kişisel sergisini açtığı çalışmalarıyla şiddetli tartışmalara neden olmuştur. 1945 yılında “Art Brut” araştırmalarına koyularak koleksiyonunu derlemeye başlamış ve bu durumu 1947 yılındaki New York'ta açtığı ikinci sergisi izlemiştir. Art Brut yapıtları, geleneksel tekniklere dayanmadan, sanatsal bilgi ve birikimi olmayan kişilerin kendi benlikleriyle ürettikleri kişisel ürünleri içermiştir.

“Tahrif etmeye degecek bir yüzey elde etmek için Dubuffet, bir tencere içinde boya, sıva, kum, tutkal ve zifti kaynattı ve bunun adına da *haute pâte* ya da “koyu macun” dedi. Tabii ki, çamurun yapılışının bile bir yöntemi vardı. Avrupalı resim sanatının dibe vurup, kendini yeni baştan kendi çöplerinden inşa edebileceğini düşünüyordu ve bu düşüncesinde de yalnız değildi; İspanya'da Antoni Tàpies ve İtalya'da Alberto Burri de resmin dokusuna öncelik veren bir eğilimin diğer erken savunucularındandı. Dubuffet'nin uydurduğu başka bir söz olan *art brut* ya da “çirkin sanat” veya “ham sanat”la zevk sahibi olmayı aşağılaması manifestolarla desteklendi. Dubuffet, yüksek kültürün içinde yaşayanların dışardakilerden çok şey öğreneceğini iddia etti. Gerçek yaratıcılık, bir gözünü halka dikerek çalışan aydınlardan çok, yalnız yaşayan tuhaf tiplerde, akıl hastanesi ya da hapisane gibi kurumlara kapatılmış kişilerde ve sinsi graffitilerde bulunurdu” (Bell, 2009: 419).

Dubuffet'nin yaratıcı özellikleriyle sanatını desteklediği kişiler, genellikle toplum dışına itilmiş, entelektüel sanatın aksine sanat kurumlarıyla alâkadar olmayan kişilerdir; herhangi bir kurala ve dış etkene bağlı kalmadan, kendi dürtülerinin rehberliğiyle sanat yaratımını gerçekleştirmişlerdir.

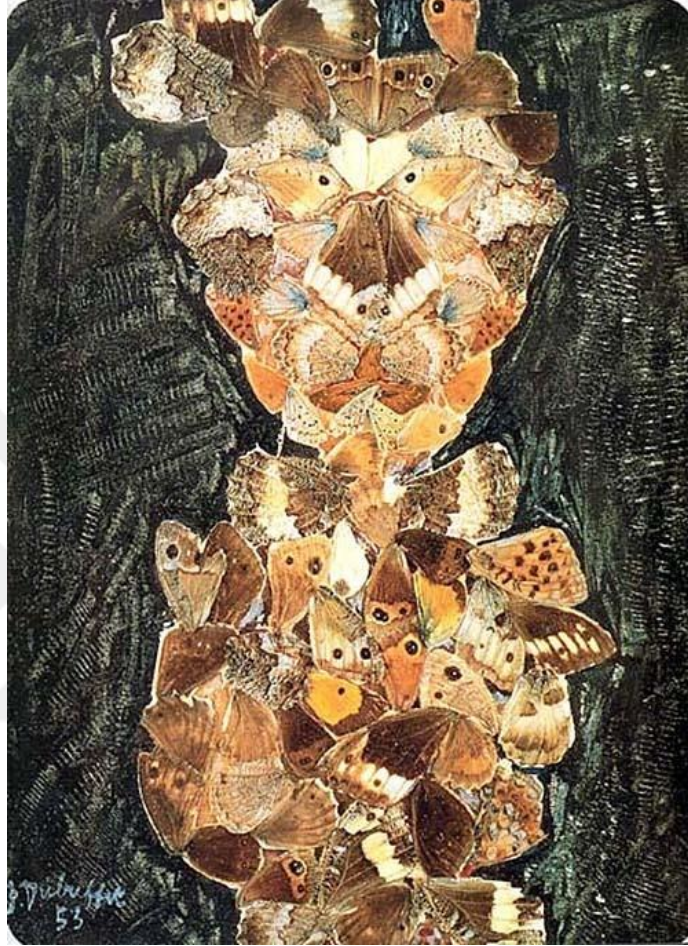
Dubuffet'nin, yapıtlarıyla geçmişteki yapıtlar arasında ilişki kabul etmemesi durumunun, onun anlaşılmasına neden olduğunu belirten Ragon, ciddiyetle incelendiği takdirde

yapıtlarının Roman sanatıyla, Alman ekspresyonizmiyle, Rouault, Chagall, Klee gibi sanatçılarla ilişkilendirilebileceğini belirtmektedir. Fakat “Aslında Dubuffet’nin gerçek ustaları çocuk resimleri, akıl hastalarının çalışmaları, ayaktakımının, halk primitiflerinin çalışmaları, kaldırım desenleriyle dükkân tabelaları, panayır barakalarındaki resimler, kiliselerdeki adak resimleri olmuştur”. (1987: 41)



Resim 28:

Jean Dubuffet, *Şaşı*, 1953, Kelebek kanatlarından kolaj ve guaj boya, 24.8 x 17.8 cm. Özel koleksiyon.



Kaynak: <https://www.riotmaterial.com/dubuffet-drawings-1935-62/>

Alışılmış teknik ve materyal sınırlarını aşarak, farklı tekniklerle oluşturduğu yapıtın algısal boyutunu sarsan Dubuffet, *Şaşı* (Resim 28) resminde kelebek kanatlarından yaptığı kolaj, temsil ettiği görüntüyle nesnel olarak farklı bir formda ve dokudadır.

“Dokunun amorf alanından doğup yeniden ona karışan yaygın figürler teması bireyin bir kimliğe sahip olma ve bunu ileri sürme çabalarının absürtlüğünü varoluşsal anlamda somutlaştırır; yanı sıra kaçınılmaz bir şekilde, evrensel zamana ve maddenin yokluğuna yeniden karışmaya karşı umutsuz bir direnci ifade eder. Yalnızca ele alış ya da bağlamdaki küçük değişikliklerle, resimdeki bir formun nesnel olarak benzeşmeyen çeşitli şeylerin temsil edebileceğinin kabulü, Dubuffet’nin zihninde yer etmiştir

ve bu, yalnızca resim yaparken ona kendini açık eder” (Fineberg, 2014:130).

Resim 29:

Jean Dubuffet, *Şapka İçinde Eğreltiotu*, 1953, Litografi baskı, 527 x 400 mm. Tate Gallery, Londra, İngiltere.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-fern-in-the-hat-p77031>

Dubuffet için vazgeçilmez bir konumda olan ve sanatına yeni yollar açan baskı çalışmaları, uzun yıllar boyunca sanatında etkin rol almıştır. Daha önce denenmemiş

yöntemlere ve özellikle taş baskıya yönelen Dubuffet, yapıtlarını oluştururken farklı etkiler elde etmek suretiyle, daima yeni olanaklar keşfedip yorumladığı bir yol izlemiştir. “Dubuffet’nin sanatı, sürekli metamorfozların ve tam olarak bu yüzleşmeyi kasteden bütün her şeyin belirsizliğinin içinde bireyin kaybolmasını ima eder” (Fineberg, 2014:130). 1961’li yıllar sonrası paletinin farklı renklerle yoğunlaşan değişimi aynı doğrultuda konularına da yansımıştır.

Resim 30:

Jean Dubuffet, *Sanal Çalkantı*, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 190 cm, M.N.A.M, Centre Pompidou, Paris.



Kaynak:<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.4.html/2018/contemporary-art-evening-auction-l18022>

Dubuffet’nin yapıtları 1962 yılı itibariyle “L’Hourloupe” serisi ile biçim değiştirmiştir. “L’Hourloupe çevrimi çizimler ve tablolarla başlar: Nesneler, yerler ve figürler arasında bir süreklilik olduğu ilkesine bağlı olarak her uzamın canlandığı hücre çoğalması” (Jean Dubuffet, Baskılar ve Resimler, 2005: 61).

1974 yılı sonrasında ise gerek tuval gerekse kâğıt üzerinde çalışmalarıyla tekrar resme başlamıştır. 1978 itibariyle Non-Lieux serisiyle resimlerini sürdüren Dubuffet'nin bu çalışmalarını Fineberg şöyle özetlemektedir:

“Dubuffet zemin kavramını bütünüyle yok etti. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere, bunlar herhangi bir konum hissi sunmaz. Çizimdeki içeri girme düşüncesini sürdürür ve onun da ötesinde “Varlığın nesnel doğasına meydan okurlar”. Bu meydan okuma, kariyerinin başlangıcından beri Dubuffet'nin resminde konunun sebatkâr özünü oluşturmuştur” (Fineberg, 2014: 133).



BÖLÜM 4: ARAŞTIRMA BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR

4.1. Tez Kapsamında Üretilen Resimler Üzerine

İnsanın varoluşsal sorunlarından yola çıkarak, varoluşçu felsefenin resim sanatı ile olan ilişkisiyle temellendirilen çalışmalarda; umutsuzluk, bunaltı, huzursuzluk, başkaldırı gibi kavramların insan zihni ve bedeni üzerindeki huzursuz yansıması açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu doğrultuda kurgulanan kadrajlardaki figürlerle, ötelenen, değersizleştirilen, yok sayılan insan öznesini temel alınmaktadır.

“Sepya” isimli seriyi oluşturan bu çalışmalarda, renk ve doku itibariyle figürün görüntüsüyle bütünlük sağlayan mekân, izole edilmiş durumda olup insan figürünü ön planda tutma yönünde resme derinlik katmaktadır. Geometrik formlarla yansıtılan mekân, obje ve nesnelerden kaçınılarak olabildiğince yalın halde resmedilmektedir.

Renge yüklenen sembolik işlev, kurgulanan dramatik atmosfere hizmet etmekte; bu atmosferle bütünleşen figürler ise, kıyafetlerinden arındırılan bedenleriyle duygu durumlarını yansıtır.

Çalışmaların bütünü, figüratif resim geleneğinin sürdürülebilirliği bağlamında, figüre yönelik özgün bir tutum geliştirmeyi amaçlayarak ortaya çıkarılmıştır.

4.2. Sanatsal Çalışmalar

Resim 31:

Feyza Doğan Yıldız, *Eser No: 01*, 2018, kâğıt üzerine yağlı boya, 33x50 cm.



Resim 32:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 02, 2018, kâğıt üzerine yağlı boya, 30x42 cm.



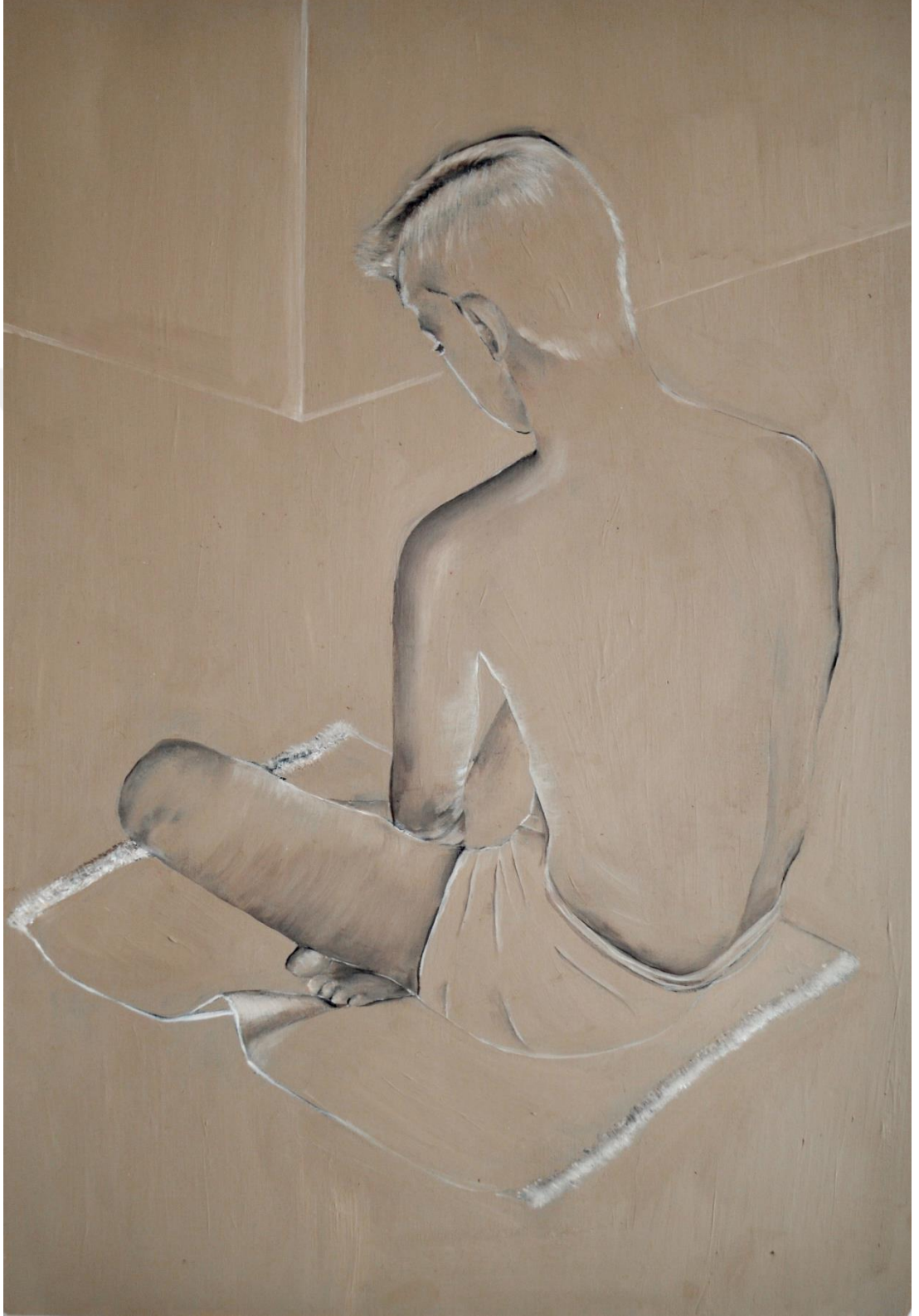
Resim 33:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 03, 2018, kâğıt üzerine yağlı boya, 35x44 cm.



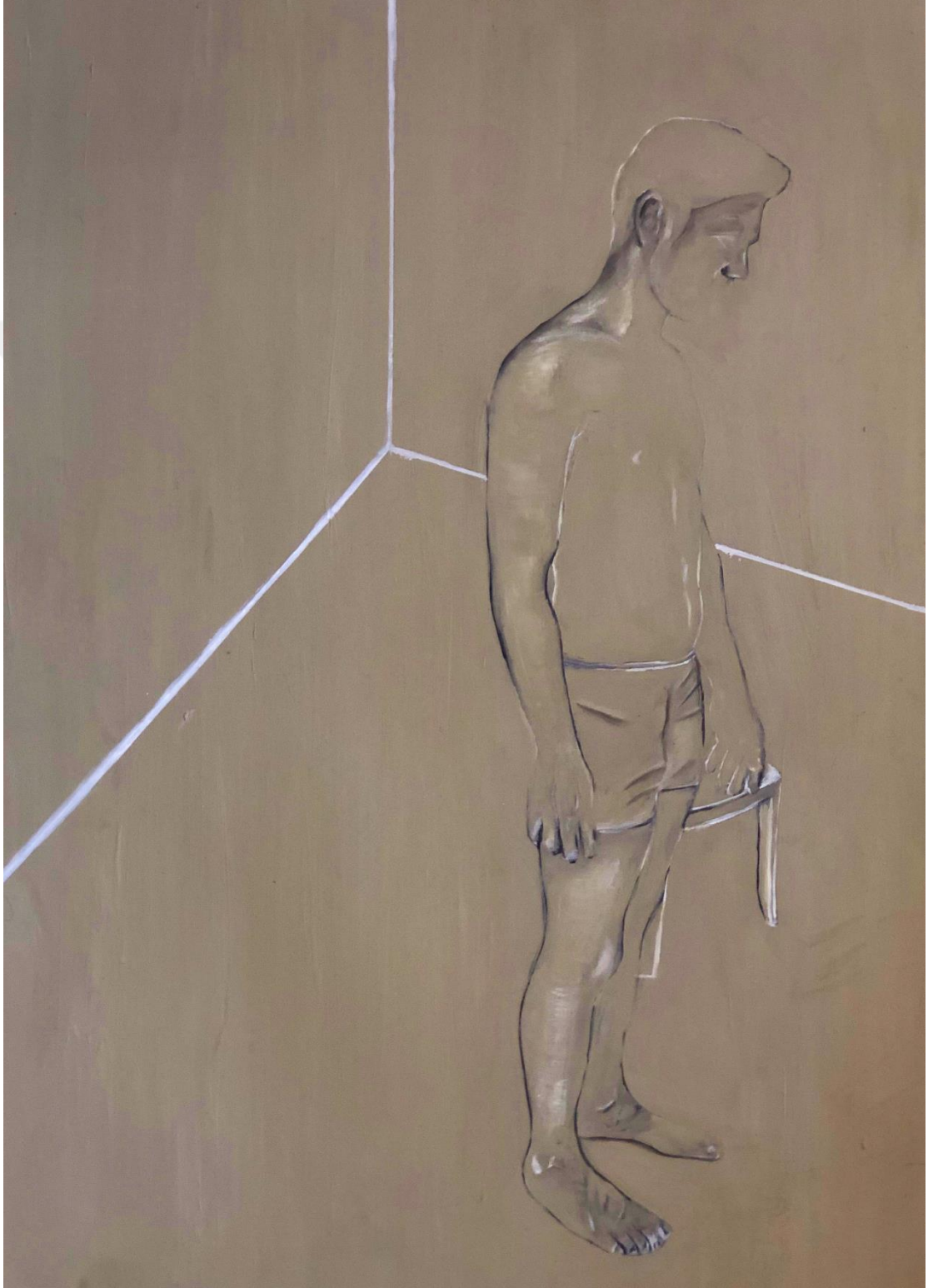
Resim 34:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 04, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 33x50 cm.



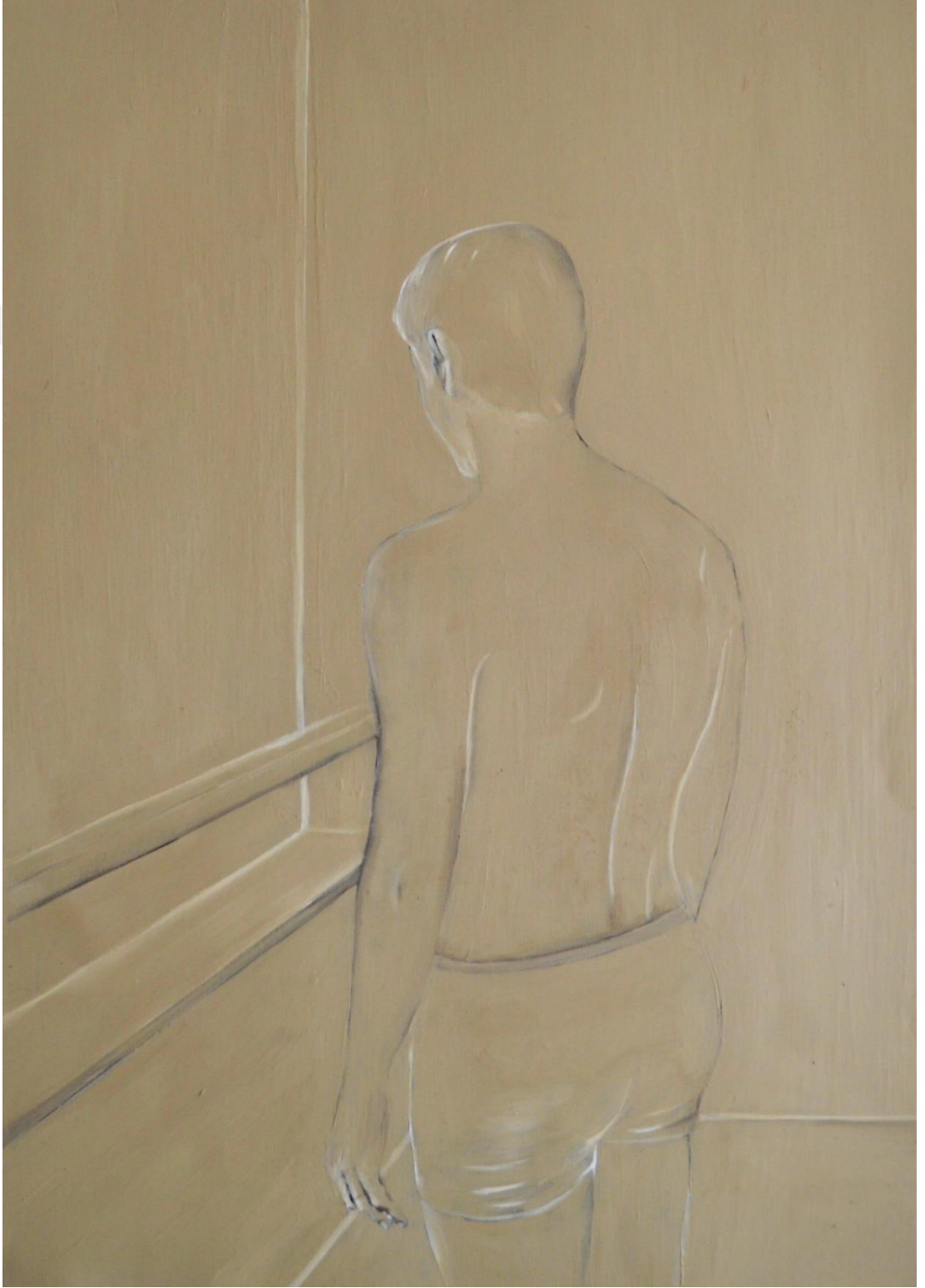
Resim 35:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 05, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 35x50 cm.



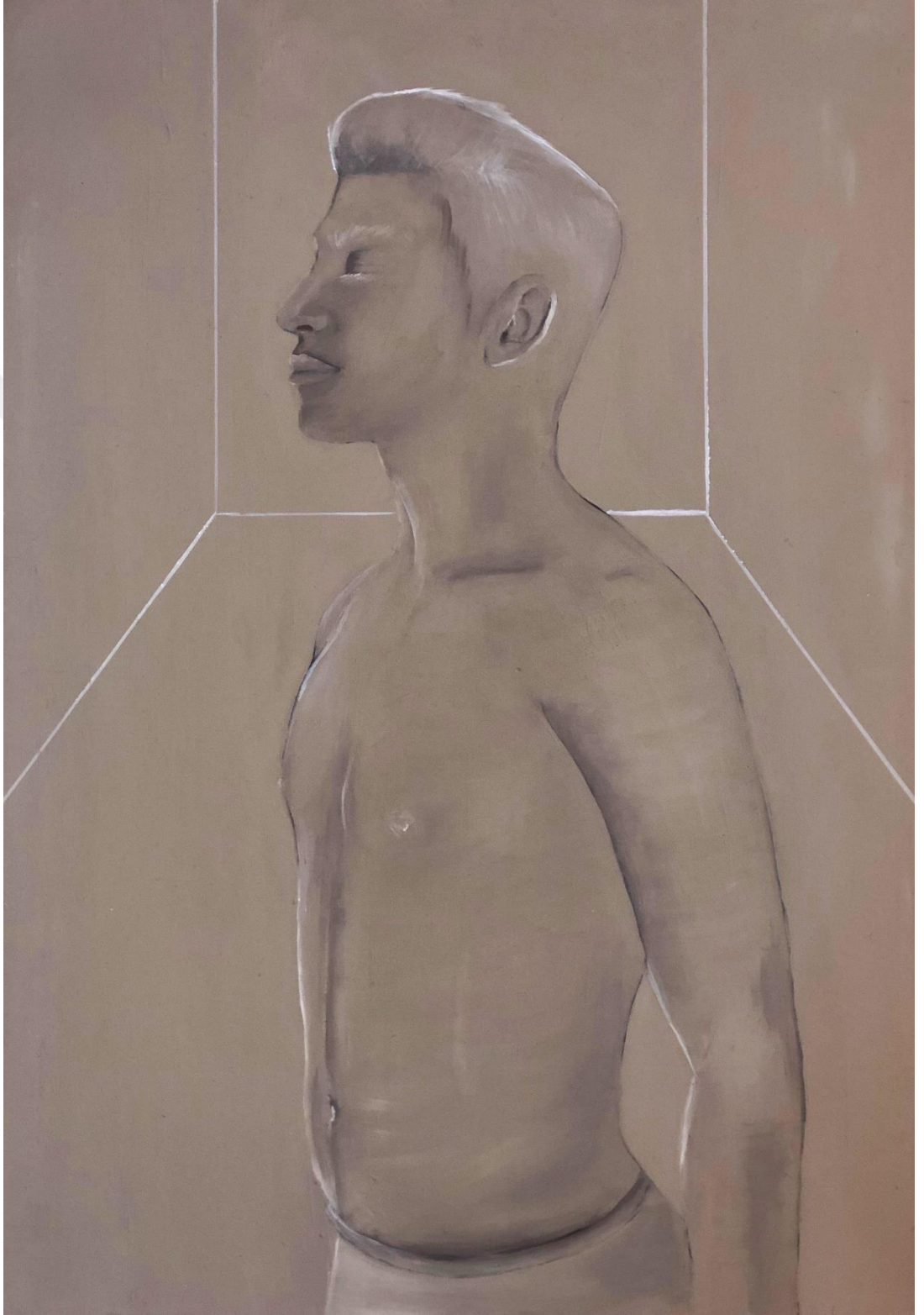
Resim 36:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 06, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 35x50 cm.



Resim 37:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 07, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 33x50 cm.



Resim 38:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 08, 2019, kâğıt üzerine yağlı boya, 35x50 cm.



Resim 39:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 09, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 90x120 cm.



Resim 40:

Feyza Doğan Yıldız, Eser No: 10, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 100x130 cm.



SONUÇ

İnsanın varoluşsal sorunları, düşünce ve ruh hali, sanat yapıtını kaçınılmaz bir şekilde etkilemektedir. Bu sorunların, varoluşçu felsefe ile sanat üretimi arasında kurduğu ilişki, figüratif bir temsiliyet alanı olarak, tek bir akıma özgü yaklaşımla sınırlandırılmadan, 20. yüzyıl sanatından günümüz sanatına değin katkısı aşikârdır.

İnsanın kendi özünü belirleyecek olan otorite ve zorlamaları ortadan kaldıran varoluşçu yaklaşım, bireyi mecbur olduğu herhangi bir davranışa sürüklenmesinden kurtarmış, kendi özgün eserlerini ortaya çıkmasına ilham olmuştur. Böylece bireyi, sistemin bir parçası olmaktan kurtarmış ve özsel tanımlamalardan sıyrılmasına olanak sağlamıştır. Bu sanatçılar, iyi ve güzel olanın normlarını kendileri özgür olarak ortaya koymuştur. Onlar için dünya, tarihinin karmaşık ve problemlili dönemlerini yaşamış olmalarına bir çıkış yolu olmuştur varoluşçuluk akımı ile.

Derinlikli bir kavram olan varoluş sorgulaması, insanın çıkış yolunu bulma sürecinde özgürlükle tanıştırdığı gibi korkuyla da tanışmıştır. Artık varlığını tasarlama sürecine giren insan, bunu yaşayış şeklinde göstermeye başladığı gibi sanat alanında da göstermeye başlamıştır. Bu tepkilerini gösterme biçimlerine örnek olarak bu çalışma kapsamında ele alınan öncü düşünür ve filozoflardan: Søren Kierkegaard, Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Albert Camus, Friedrich Wilhelm Nietzsche üzerindeki etkileriyle birlikte bu isimlerin sanat ve resim alanında olan etkileri de açıklanmıştır. Tüm bu süreçten etkilenen sanatçıların yapıtlarındaki varoluşsal izlekler olan; özgürlük, yabancılaşma, yalnızlık, bunaltı ve hiçlik gibi öğretilerin; Francis Bacon, Alberto Giacometti, Lucian Freud, Jean Dubuffet gibi ressamlardaki etkileri saptanmıştır. Bu doğrultuda kurulan bağlantıyla, çağımız açısından derinlikli bir kavram olan varoluşçu felsefe ve sanat üretimi arasındaki ilişkinin, toplumsal bir birikimin sonucu olan, her sanatçının kendine özgü düşünsel aktarım biçimi ve temel bir okumayla bu çalışmayı nereye taşıdığını açıklamaya işaret etmektedir.

Uygulama ürünleri süreci ise, sanatsal bağlamı içerisinde ele alınan varoluş meselesiyle birlikte, bugünün öznesi ve bu öznenin mekânla kurduğu kırılma üzerinden ortaya konulmuştur. Mekân açısından yaptığım incelemelerde, görsel olarak algılananın dışında, düşünsel olarak da kavranabilen, açığa çıkan mekân olgusu, ele alındığı disiplin doğrultusunda çeşitlilik gösterirken tarih boyunca birçok tartışma konusu olmuştur. Gerek felsefi açıdan gerek pozitif bilimlerde olduğu gibi sanat alanında da belli bir algı

ve kavrayış çerçevesinde yer aldığı görülen mekân kavramı, sanatçı süzgecinden geçirildiğinde, özneye dair taşıdığı izlerle biçimsel boyutundan ziyade kavramsal boyutta belirlemektedir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMEN, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- BOLT, B. (2015), *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, M. Özbank (çev.), İstanbul: Kolektif Kitap
- BACHELARD, G. (2014), *Mekânın Poetikası*, A. Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki.
- BELL, J. (2009), *Sanatın Yeni Tarihi*, U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna (çev.), İstanbul: NTV Yayınları.
- BELTING, H. (2017), *Floransa ve Bağdat*, Z. A. Yılmaz (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- CAMUS, A. (2017), *Yabancı*, S. Tiryakioğlu (çev.), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- CAMUS, A. (2016), *Yolculuk Günlükleri*, R. Dara (çev.), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- ERDOK, N. (1977), *Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi*, Yayın No.70, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- EROĞLU, Ö. (1997), *Resim Sanatı*, Bursa: F. Özsan Matbaacılık.
- ERZEN, J.N. (1997), Figüratif, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: YEM Yayın.
- FARTHING, S. (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, G. Aldoğan ve F. C. Çulcu (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FINEBERG, J. (2014), *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, S. Atay- Eskier ve E. Yılmaz (çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları (Orijinal baskı tarihi 2011).
- FOULQUIE P. (1989), *Varoluşçuluk*, Y. Şahan (çev.), İletişim Yayınları.
- GOMBRICH, E. H. (1976), *Sanatın Öyküsü*, B. Cömert (çev.), İstanbul: Remzi kitabevi.
- HARRISON, C. ve P. Wood (2011), *Sanat ve Kuram*, S. Gürses (çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (2007), *Sanat Eserinin Kökeni*, 1. Baskı, F. Tepebaşı (çev.) Ankara: De ki Basım yayım.
- HEIDEGGER, M. (2011), *Varlık ve Zaman*, K. H. Ökten (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İPŞİROĞLU, N. (2017), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İSKENDER K. (1997), Figür, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: YEM Yayın.
- KESER, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KRAUSSE, A. C. (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, D. Zaptçıoğlu (çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

- LEFEBVRE, H. (2016), *Mekânın Üretimi*, I. Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık (Orjinal baskı tarihi 1974).
- MURRAY, C. (2012), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, S. Öncü (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- NIETZSCHE, F. (2011), *Böyle Söyledi Zerdüşt*, M. Tüzel (çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2003), Şen Bilim, L. Özşar (çev.), Bursa: Asa Kitabevi.
- OCVIRK, O. G., R.E. Stinson, P. R. Wigg, R. O. Bone ve D.L. Cayton, (2015), *Sanatın Temelleri*, N. Balkır Kuru ve A. Kuru (çev.), Karakalem. İzmir.
- PANOFISKY, E. (2017), *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, Y. Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- RAGON, M. (1987), *Modern Sanat*, V. Kanetti (çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- RONA, Z. (1997), Gerçeküstücülük, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: YEM Yayın.
- SARTRE, J. P. (2017), *Bulantı*, S. Hilâv, (çev.), İstanbul: Can Yayınları (Orjinal baskı 1938).
- SARTRE, J. P. (2017), *Varlık ve Hiçlik*, T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- SARTRE, J. P. (2017), *Varoluşçuluk*, A. Bezirci (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- SARTRE, J.P. (1967), *Varoluşçuluk: Materyalizm ve Devrim*, E. T. Eliçin (çev.) İstanbul: Ataç Kitabevi.
- SEYREK, A.M. (2018), *Felsefe sözlüğü*, İstanbul: Yediveren Yayınları.
- SÖZEN, M. ve U. Tanyeli (1992), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S. (1973), *Resim Kılavuzu*, İstanbul: M illiyet Yayınları.
- TANSUĞ, S. (1995), *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANYELİ, U. (1997), *Mekân*, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: YEM Yayın.
- THOMPSON, J. (2014), *Modern Resim Nasıl Okunur*, F. Candil Çulcu (çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- TURANİ, A. (1975), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınları.
- TURANİ, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sürelî Yayınlar

- ALBAYRAK, A. (2011), Seville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi, *Sanat: Güzel Sanatlar Fakülte Dergisi* Sayı: 20, Atatürk Üniversitesi.
- BEKTAŞ, G. (2013), Albert Camus ve Varoluşçuluk Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- ÇELEBİ, V. (2014) Jean Paul Sartre'ın Varoluşçuluk Düşüncesi, <https://docplayer.biz.tr/38049961-Jean-paul-sartre-in-varolusculuk-dusuncesi.html> (15 Nisan 2019).
- EKİCİ, F. D. K. (2011), Günümüz Tuval Resminde Anti-Estetik Beden Formları, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sayı: 4.
- GÜLTEKİN, T. Ve E. Tokdil (2017), Heidegger'in Sanat Felsefesi ve Aletheia Kavramının Performans Sanatları ile İlişkisel Çözümlemesi, *Felsefi Düşün: Akademik felsefe dergisi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- GÜNDOĞDU, H. (2007), Varoluşçu Felsefelerdeki Bazı Ortak Özellikler, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı 1, https://www.academia.edu/30678566/Hakan_G%C3%BCndo%C4%9Fdu-Varolu%C5%9F%C3%A7u_Felsefelerdeki_Baz%C4%B1_Ortak_%C3%96zellikler.pdf (15 Nisan 2019).
- HEIDEGGER, M. (2010), *Varlığın Çobanı İstanbul: Cogito*, Yapı Kredi Yayınları.
- KESER, N. (2007), Ressam ve Model, *Artist Modern*, Sayı: 81.
- LEVINAS, E. (2010) Martin Heidegger ve Ontoloji, *Cogito: Varlığın Çobanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- LEYDIER, R. (2010), Lucian Freud, N. Polat (çev.) *Artist Modern*, Sayı:109.
- MANAV, F. (2011), Kaygı Kavramı, *Toplum Bilimleri Dergisi*, <https://docplayer.biz.tr/10195026-Kaygi-kavrami-faruk-manav.html> (26 Şubat 2019).
- SAYIN, B. (2013), Nietzsche'nin Yaşama "Evet" Sartre'ın Öze "Hayır" Diyen İnsanı, *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, Adnan Menderes Üniversitesi.
- XX. Yüzyılın Büyük Bir Sanatçısıyla Buluşma: Jean Dubuffet, (2005), İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Diğer Yayınlar

ARTUN, A. (2016), De Chirico'nun Mimari Evreni, <http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/> Erişim Tarihi: 26 Şubat 2019.

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2016), Existentialist Aesthetics, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/#MetFouExiAes> Erişim tarihi: 15 Nisan 2019.

The Art Story Foundation (2019), Eksistentialism in Modern Art, <https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm> Erişim tarihi: 15 Nisan 2019.

The Art Story Foundation (2019), Eksistentialism in Modern Art, <https://www.theartstory.org/definition-existentialism-history-and-concepts.htm> Erişim tarihi: 15 Nisan 2019.



ÖZGEÇMİŞ

Feyza Doğan Yıldız, 1986 yılında Malatya’da doğdu. İlköğrenimini Elâzığ’da tamamladıktan sonra 2005 yılında Elâzığ-Karakoçan İmam Hatip Lisesi’nden mezun oldu. 2011 yılında lisans eğitimine başladığı Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü’nden 2015 yılında mezun oldu. 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda yüksek lisans eğitime başlamıştır. Aynı yıl resim öğretmeni olarak göreve başlamış ve hâlen devam etmektedir. İstanbul’da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

