

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**VAROLUŞÇU NİHİLİZM BAĞLAMINDA ÇÜRÜME KAVRAMININ
MODERNİZM'DEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINA ETKİLERİ**

Mustafa Emrah ÖZARAS

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU

OCAK - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**VAROLUŞÇU NİHİLİZM BAĞLAMINDA ÇÜRÜME
KAVRAMININ MODERNİZM'DEN GÜNÜMÜZE RESİM
SANATINA ETKİLERİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Mustafa Emrah ÖZARAS

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 10/01/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Prof. Füsun ÇAĞLAYAN	Başarılı
Doç. Meryem UZUNOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Barış GENÇLER	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

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 ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Mustafa Emrah ÖZARAS

10/01/2023

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ.....	iii
RESİM LİSTESİ.....	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÇÜRÜME	4
1.1. Çürümenin Tanımları ve Türleri.....	6
1.2. Sanat Tarihinde Çürümenin Görünürlüğü	8
1.3. Çürümenin Kavramsallaştırmaları ve Resim Sanatındaki Dönüşümler	15
1.3.1. Toplumsal Çürüme, Yolsuzluk ve Savaş.....	15
1.3.2. Kentsel Çürüme	24
2. BÖLÜM: FELSEFE VE ÇÜRÜME.....	34
2.1. Nihilizmin Türleri	36
2.2. Varoluşçu Nihilizme Tarihsel Bir Bakış.....	38
2.2.1. Varoluşçu Nihilist Düşüncenin Kökenleri.....	38
2.2.2. Varoluşçu Nihilizmin Yükselişi	41
2.2.3. Varoluşçu Nihilizme Cevaplar	44
2.2.4. Postmodernist Nihilizm Teorileri	56
2.3. Antinatalizm.....	61
2.3.1. Tarihte Üreme Karşıtlığı.....	62
2.3.2. Üreme Karşıtlığına Bilimsel Bir Bakış.....	63
2.3.3. Günümüzde Antinatalizm.....	66
3. BÖLÜM: SANATIN ÇÜRÜMESİ	72
4. BÖLÜM: MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE VAROLUŞÇU NİHİLİZM	
BAĞLAMINDA RESİM SANATINDA ÇÜRÜME	81
4.1. Alfred Otto Wolfgang Schulz (Wols).....	81
4.2. Alberto Giacometti	85

4.3. Francis Bacon	90
4.4. Zdzislaw Beksiński	94
4.5. jean Rustin	99
4.6. Odd Nerdrum	102
4.7. Olivier de Sagazan	106
5. BÖLÜM: ESER METNİ.....	111
SONUÇ	134
KAYNAKÇA.....	137
ÖZGEÇMİŞ	147

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Kimyasal Kadavra Çürümesinin Oranını Etkileyen Faktörler (Çeviri yazara aittir)	
.....	7
Tablo 2: Evren 25 İçerisindeki Fare Nüfusunun Gelişimi.....	64



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Matthias Grünewald, Lamentation of Christ, Mesih'in Ağıtı, 1525.	9
Resim 2: Peeter Sion, Vanitas Still Life With Skull, Kurufafalı Vanitas Natürmort, 1637-1695.	10
Resim 3: Jean Siemon Chardin, Vatoz, 1728.	12
Resim 4: Theodore Gericault, Kesik Başlar, 1818.	13
Resim 5: Taylor Wood, Still Life, Natürmort, 2001.	14
Resim 6: Taylor Wood, A Little Death Küçük Bir Ölüm, 2002.	14
Resim 7: Jan Van Steen, Lüks'e Dikkat Edin, 1663.	17
Resim 8: William Hogarth, Moda Evlilik, Evlilik Anlaşması, 1743-1745.	18
Resim 9: Honore Daumier, Gargantua, 1831.	19
Resim 10: Felicien Rops, Pornocrates, 1878.	21
Resim 11: George Grosz, Tehlikeli Cadde, 1918.	22
Resim 12: Max Beckmann, Gece, 1918.	23
Resim 13: Ludwig Meidner, Burning City, 1913.	25
Resim 14: Thomas Hirschhorn, In-Between, Arada, 2015.	26
Resim 15: Chester Arnold, Sic Transit Gloria Mundi, Böylece Dünya Şanı Geçer, 2013. 29	
Resim 16: Chester Arnold, Entropik Peyzaj, 2019.	30
Resim 17: Sophie Fiennes, Over Your Cities Grass Will Grow, Şehirlerinizin Üzerinde Çimenler Büyüyecek, Belgesel Afişi, 2010.	32
Resim 18: John B. Calhoun, Evren 25 Deneyi İçerisinde.	64
Resim 19: Kasimir Malevich, Siyah Kare, 1913.	72
Resim 20: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.	76
Resim 21: Kiki Smith, Tale, 1992.	78
Resim 22: Andy Warhol, Dolar İşaretleri, 1982.	79
Resim 23: Alfred Otto Wolfgang Schulze, İsimsiz, 1946–47.	82
Resim 24: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Visages için Portre, 1947.	84
Resim 25: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Büyük Yanan Bariyer, 1944.	84
Resim 26: Alberto Giacometti, Diego, 1953.	86

Resim 27: Alberto Giacometti, David Thompson'ın Portresi, 1957.	88
Resim 28: Francis Bacon, Etli Figür, 1954.	91
Resim 29: Diego Velázquez, Papa Masum X'in Portresi, 1650.	91
Resim 30: Francis Bacon, Hareket Halindeki Figür, 1976.	93
Resim 31: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1973.	95
Resim 32: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1985-90 Arası.	97
Resim 33: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1986.	98
Resim 34: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1984.	98
Resim 35: Jean Rustin, <i>Les Copines</i> Kız Arkadaşlar, 2006.	100
Resim 36: Jean Rustin, <i>Les Amies Sur le Banc</i> , Banktaki Arkadaşlar, 2007.	101
Resim 37: Odd Nerdrum, <i>Dust Lickers</i> , Toz Yalayıcılar, 2004.	103
Resim 38: Odd Nerdrum, <i>Cannibals</i> , Yamyamlar, 1984.	103
Resim 39: Odd Nerdrum, <i>Sisifos</i> , 1990.	104
Resim 40: Odd Nerdrum, <i>White Brick</i> , Beyaz Tuğla, 1984.	104
Resim 41: Odd Nerdrum, <i>Ecce Homo</i> , İşte İnsan, Tarih bilinmiyor.	105
Resim 42: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor.	107
Resim 43: Oliver de Sagazan, Tarih ve İsim Bilinmiyor.	107
Resim 44: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor.	108
Resim 45: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor.	108
Resim 46: Oliver de Sagazan, <i>Transfiguration</i> , Başkalaşım, 2019.	109
Resim 47: Oliver de Sagazan, Tarih ve İsim Bilinmiyor.	109
Resim 48: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf I</i> , TÜYB, 2021.	115
Resim 49: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf II</i> , TÜYB, 2022.	117
Resim 50: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf III</i> , TÜYB, 2022.	118
Resim 51: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf IV</i> , TÜYB, 2022.	119
Resim 52: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf V</i> , TÜYB, 2022.	121
Resim 53: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf VI</i> , TÜYB, 2022.	122
Resim 54: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf VII</i> , TÜYB, 2022.	124
Resim 55: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf VIII</i> , TÜYB, 2022.	125
Resim 56: Mustafa Emrah Özaras, <i>Amorf IX</i> , TÜYB, 2022.	127

Resim 57: Mustafa Emrah Özaras, Amorf X, TÜYB, 2022.....	128
Resim 58: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XI, TÜYB, 2022.....	129
Resim 59: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XII, TÜYB, 2022.	130
Resim 60: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XIII, TÜYB, 2022.....	131
Resim 61: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XIV, TÜYB, 2022.....	132



ÖZET	
Başlık:	Varoluşçu Nihilizm Bağlamında Çürüme Kavramının Modernizm'den Günümüze Resim Sanatına Etkileri
Yazar:	Mustafa Emrah ÖZARAS
Danışman:	Prof. Neslihan ERDOĞDU
Kabul Tarihi:	10/01/2023
Sayfa Sayısı:	viii (ön kısım) +147 (ana kısım)
Toplumsal gelişmeler neticesinde modern sürecin başlarından itibaren dünyanın ve insanlığın evrenin merkezindeki yerinden edilişi, Tanrı'nın ölümünün ilanı ve gerçekleşen dünya savaşları, insanlığı anlam mefhumunu daha geniş ve derinden sorgulamaya itmiştir. Verilen cevaplardan varoluşçu nihilizm, insanlığın çürüme hissinin felsefi karşılığı olarak değerlendirilebilir. Resim sanatının da anlam mefhumuyla ayrılmaz bağı neticesinde, çürüme kavramının varoluşçu nihilizm bağlamında Modernizm'den günümüze resim sanatına etkilerinin araştırılması bu çalışmanın temel amacıdır. Çürüme kavramının araştırılması ve kavramsallaştırmaları, çürüme ile felsefe bağlantısında nihilizmin türleri ve tarihi ve onun bir sonucu olarak antinatalizm ile resim sanatı bağlamında modernizm'den günümüze gelen süreç tezin kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi ile fenomenolojik, etnografik ve otoetnografik desenler uygulanmıştır. Araştırmada çürümenin farklı biçimlerde resim sanatına yansıdığı görülmüş, varoluşçu nihilizmin de direkt bağlantılı ya da ilişkilendirilebilecek birçok sanatçı tarafından konu edildiği sonucuna varılmıştır.	
Anahtar Kelimeler:	Varoluşçu Nihilizm, Çürüme, Entropi, Antinatalizm, Sanat

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Effects of the Concept of Decay on Art of Painting from Modernism to the Present in the Context of Existential Nihilism	
Author of Thesis: Mustafa Emrah ÖZARAS	
Supervisor: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Accepted Date: 10/01/2023	Number of Pages: viii (pre text) +147 (main body)
As a result of social developments, from the beginning of the modern process the displacement of the world and humanity in the center of the universe, the declaration of God's death and the world wars that took place have pushed humanity to question the concept of meaning more broadly and deeply. From the answers given, existential nihilism can be considered as the philosophical equivalent of humanity's sense of decay. As a result of the inseparable connection of the art of painting with the notion of meaning, the main purpose of this study is to investigate the effects of the concept of decay on the art of painting from Modernism to the present in the context of existential nihilism. The research and conceptualization of the concept of decay, the types of nihilism in the connection of decay and philosophy and especially existential nihilism, it's history and antinatalism as a result of it and the process from modernism to the present in the context of painting, constitutes the scope of the thesis. In the study, phenomenological, ethnographic and autoethnographic designs were applied with the qualitative research method. In the research, it was seen that decay was reflected in the art of painting in different ways, and it was concluded that existential nihilism was also the subject of many artists who could be directly related or associated.	
Keywords: Existential Nihilism, Decay, Entropy, Antinatalism, Art	

GİRİŞ

Sanatçılar sanatsal üretimlerini, doğa, tarih, toplumsal gelişmeler, pozitif ve sosyal bilimler gibi birçok olgularla girdiği ilişkiler ve kendi içsel süreçlerinden ilham alarak gerçekleştirmektedirler. Bu bağlamda sanatın diğer disiplinlerle ilişkisi zaruri ve kaçınılmazdır. Bu çalışma da, bilim, felsefe ve sanat disiplinleri arasındaki ilişkiden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir.

Modern sürecin başlamasına neden olan bilimsel, siyasal ve sanatsal devrimler neticesinde kavramsal olarak evrenin merkezindeki yerinden edilen dünya ve insanlık, aynı gelişmeler ekseninde metafizik inançları da merkezlerinden etmiştir. Bu süreç boyunca gerçek, hakikat ve anlam gibi kavramlar üzerine sorulan büyük sorulara verilmiş önceki cevaplar da anlamını yitirmiştir. Merkeziyetçiliğin merkezsizliğe, bütünselliğin yapıbozumuna ve hiyerarşinin de anarşiye dönüştüğü modern sonrası olarak nitelendirilen postmodern süreç ise özellikle gerçekleşen büyük savaşlar sonrasında her şeyin mübah olduğu bir dönemde olduğunu işaret etmektedir. Adı geçen gerçek, hakikat ve anlam gibi kavramlarla sıkı bağları bulunan bilim, sanat ve felsefe bu süreçlerde sıklıkla bu kavramları konu edinmiş, üzerine sorulan sorulara cevaplar aramışlardır. Çok daha öncesinde izleri görülen fakat modern dönemde perçinlenen ve postmodernizmle etkisi daha da yayılan, hiçbir şeyin anlamı olmadığını niteleyen nihilizm düşüncesi, adı geçen kavramlardan özellikle “anlam” üzerine sorulan sorulara cevap veren düşünce biçimlerinden biridir ve varoluşçuluk, absürdizm gibi diğer düşünce biçimlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Nihilist düşünce biçiminin geliştiği tarih boyunca birçok düşünür, yazar ve sanatçının -kendilerinin de kullandıkları- hislerine gönderme yapan *çürüme*, yazarın kendi hisleriyle de birebir örtüşmesi sebebiyle araştırmanın çerçeve kavramı olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın Konusu

Öncelikle çalışmada, çerçeve kavram olarak konu ile bağlamının daha iyi anlaşılabilmesi için çürümenin ne olduğuna değinilmiş, kavramın fiziksel ve metaforik kullanımları açıklanmıştır. Kavramın -sanatla bağlantısının ön gösterimi niteliğinde- sanat tarihindeki

görünürlüğü üzerinde durulmuş, devamında ise farklı kavramsallaştırmaları ele alınmıştır. Çürümenin felsefeyle olan bağlantısı neticesinde nihilizm, nihilizmin türleri ve varoluşçu nihilizmin tarihsel süreci ele alınmış ve nihilizmin bir sonucu olarak nitelendirilebilecek üreme karşıtlığı olarak tanımlanan *Antinatalizm*'e değinilmiştir. Devamında sanatın kendi çürüme sürecine değinilmiş ve seçilen referans sanatçılar ile çalışmaları incelenmiş, eserleri varoluşçu nihilizm ve çürüme kavramları üzerinden okunmuştur. Son olarak ise yazarın kendi ürettiği eserler öznel bir dil ile konu bağlamında yorumlanmıştır.

Çalışmanın Amacı

Nihilizmin türlerinden biri olan ve yaşamın bir anlamı olmadığını niteleyen “Varoluşçu nihilizm” bağlamında, çürüme kavramı çerçevesinde ve bilimsel verilerin yardımıyla, sanatsal bir temelde gerçekleştirilen bu çalışmada, bu düşünce biçiminin ve çürüme hissinin -neden sonuç bağlamı içerisinde- bireye, topluma, sanata ve özellikle de resim sanatındaki yansıma biçimlerine etkilerinin neler olduğunun öğrenilmesi hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda incelenen araştırmanın bilim, sanat ve felsefe disiplinleri arasında ortak bir kaynak olabilmesi ve araştırma sonrasında elde edilen bulgular neticesinde toplumsal ve bireysel olarak okuyucuda konu üzerine yetersiz kaynak eksikliğinin giderilmesi amaçlanmıştır. Sanatsal yaratıcılığın merkezinde olan *anlam* mefhumu tüm sanatçıların üzerine düşündükleri bir konudur. Çalışmanın bu bağlamda özellikle araştırmacı-sanatçılara ve adaylarına kaynak teşkil etmesi bir diğer gayedir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada temel olarak nitel araştırma yöntemi ve nitel araştırma yönteminin desenleri olan fenomenolojik ve etnografik desenler uygulanmıştır. Bu bağlamda olaylar, durumlar, tecrübeler ve kavramların bağlantıları üzerinde durulmuştur. Konu kapsamında yapılacak olan literatür taramasında doküman incelemesi veri analizi kullanılmıştır. Konu üzerine yazılmış kitap, makale, süreli yayınlar, tezler, film, video ve fotoğraf gibi dokümanlar incelenmiştir. Elde edilen veriler betimsel analize tabi tutulmuştur. Aynı zamanda içerik analizi için çerçeve oluşturup, bu çerçeveye göre veriler işlenip, bulgular tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Konu bağlamında ele alınacak referans sanatçılar belirlenip eserleri

üzerinden yapıt çözümleme uygulanmıştır. Ve son olarak da araştırmanın genel dili olan akademik edilgen dilin aksine birinci tekil şahıs diline izin veren otoetnografik nitel araştırma biçimi kullanılarak yazarın konu bağlamında ürettiği sanatsal çalışmalar üzerine inceme yapılmıştır.

Çalışmanın Önemi

Tarihsel bir geçmişi olan ve günümüzde de varlığını devam ettiren nihilizm üzerine çok sayıda kitaplar yazılmış ve fikirler üretilmiş olmasına rağmen, Türkçe yazılan ve/veya Türkçeye çevrilen kaynakların yetersizliği bu çalışmanın yapılmasında itici bir güç teşkil etmiştir. Bu eksikliği bir nebze doldurmada iddiası bulunan çalışma, konunun toplumsal ve bireysel olarak daha iyi anlaşılabilmesi, ulusal literatüre sağlayacağı katkı ve benzeri konulara kaynak olabilmesi açısından önemli görülmektedir. Sanat bilim ve felsefenin anlam mefhumuyla doğrudan ilişkileri neticesinde birbirleriyle de dolaylı olarak ilişkilendirilebilmeleri, disiplinlerarası bağlamlar kuran bir çalışma olması açısından diğer çalışmalara örnek teşkil etmektedir ve bu haliyle literatüre alternatif bir bakış açısı sunacağı öngörülmektedir. Bu harici önemler dışında, temelde yazarın öznel varlığıyla ilgili kaygıları neticesinde ortaya çıkan bu çalışma ve resimler, yazarın kendi öznelliğinin dışavurumu açısından dâhili bir önem de taşımaktadır. Bu durumun -özellikle içinde bulunduğumuz çağın çürümüşlüğünde- benzer düşünceleri barındıran diğer araştırmacı-sanatçılar için de geçerli olduğu düşünülmekte ve onlar içinde ayrı bir önem taşıdığı umulmaktadır.

1. BÖLÜM: ÇÜRÜME

Yaşamının başlangıcında fiziksel varoluş sürecine giren birey, aynı zamanda ruhsal ya da özsel bir varoluş sürecine de girmiş bulunur. Hayatında geçirdiği her an, onu her iki açıdan da belli bir gelişime doğru iter. Fiziksel gelişim sürecinde anne karnında başlayan süreç, bebeklik, ergenlik, gençlik, olgunluk ve yaşlılık evrelerini izlemektedir. En sonunda da ölüm gerçekleşir. Eş zamanlı olarak gelişen ruhsal ya da özsel gelişimin ise, psikolojik bir rahatsızlık bulunmaması halinde ölüme kadar devam etmekte olduğu söylenebilir. Dünya Sağlık Örgütü'ne göre 72 yıl olan ortalama yaşam süreci (<https://www.kisa.link/MZyk> Erişim Tarihi 05/03/2020) kabaca bu evreleri kapsar. Ölümün ardından tüm organizmalarda olduğu gibi insan bedeninde de çürüme süreci başlar. Çürüme her ne kadar olumsuz bir süreç gibi gözükse de yaşam döngüsünde önemli bir yere sahiptir. Gömülmesi halinde bireyin ayrışan bedeni toprağı besler ve aynı toprakta yaşayan diğer organizmalar için besin kaynağı oluşturur. Yakılması ya da diğer ölüm sonrası ritüellerde ise farklı biçimlerde ve zamanlarda temel yapı taşlarına ayrılır. Her şekilde beden, çürüyerek evrenden aldığı tüm enerjiyi evrene iade eder. Bu duruma benzer bir yaklaşım fizik alanında ortaya çıkmaktadır. Termodinamiğin ikinci yasası olarak bilinen *entropy* entropi yasası genel olarak evrendeki tüm maddeler üzerine kullanıldığı için doğal olarak çürüme kavramını da içermektedir. Çoğunlukla düzensizlik olarak kısaltılan entropi kavramı için “Fizikçilerin zaman içindeki değişimler üzerine vermeye istekli oldukları en genel açıklama, genellikle maddi dünyanın düzenli durumlardan giderek artan bir düzensizliğe geçtiği ve evrenin nihai durumunun maksimum düzensizlik olacağı anlamına gelecek şekilde formüle edilir” (Arnheim, 2010, s. 7). Bu açıklamadan yola çıkıldığında evrendeki tüm maddi varlıkların çürümelerinin kaçınılmaz olduğu ortaya çıkmaktadır. Eninde sonunda her varlık enerji düzeyini sıfırlayacak ve yapı taşları düzen durumundan düzensizliğe geçerek ayrışacak yani çürüyecektir. Amerikalı astrofizikçi Neil deGrasse Tyson'a göre, insan bedenindeki elementler yoğunluklarına göre; hidrojen, oksijen, karbon ve nitrojen sıralamasını oluşturur ve bu sıralama elementlerin evrendeki yoğunluk sırasıyla aynıdır (Chemistry in A Box, 2013). Dolayısıyla evrenle uyum içerisinde olan bedenimizin, biz öldükten sonra da temel yapı taşlarına ayrılarak evrenle uyumunu devam ettireceği görülmektedir. İnsan bedeni gibi,

hayvan, bitki, mikroorganizmalar ve diğer organik formlar da aynı sürece tâbi olurlar. Genellikle olumsuz olarak görülen çürüme kavramına bu açıdan bakıldığında geniş ölçekte hayatın kendi devamını sağlaması için zorunlu, dolayısıyla olumlu olduğu görülmektedir. Bedendeki çürüme işleminin canlı organizmanın ölümüyle başlaması, ölümün ne olduğu, bilinç ya da ruh'un bu durumdan nasıl etkilendiği ile ilgili temel varoluşsal soruların ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Britanyalı Filozof ve yazar Alan Watts'ın konu üzerine söyledikleri (Alan Watts Türkiye, 2017) bu konuda sorgulayıcı bir nitelik taşır; Watts, bir dinleyiciden gelen "Ölüm nedir?" sorusuna "Ölüm bilinçteki bir dalgalanma hâlidir. Bir zamanlar ölü olmasaydın şu anda hayatta olduğunu nereden bilebilirdin?" cevabını verir. Watts "dalgalanma" terimiyle bilincin olmadığını, sonra var olduğunu ve sonra yeniden yok oluş düzeyine geçtiğine işaret eder. Beden de aynı yolu izler fakat ölüm sonrasında gerçekleşen çürüme olgusu bu dalgalanmanın başlangıcında görülmemektedir. Dolayısıyla beden ile bilinç arasındaki ayrım kendiliğinden ortaya çıkar. Beden bilinçten önce oluşmaya başlar, sonra bilinç devreye girer, ölümle beraber bilinç yok olduktan sonra ise beden bir müddet daha, temel yapı taşlarına ayrılincaya kadar varlığını devam ettirir.

Farklı pozitif bilim alanları, "ben" kavramının muğlaklaşmakta olduğuna işaret eden buluşlar gerçekleştirmektedirler. İnsan bedenindeki hücre ve bakteri sayısını araştıran araştırmacılar; Sender, Fuchs ve Milo (2016)'nın bulgularında, bir bireyin vücudunda, kendisinden farklı bir yaşam formu olan bakterilerin sayısının, aynı vücuttaki hücre sayısına göre daha fazla olduğu bilgisiyle karşılaşırız. Yani ben dediğimiz beden farklı yaşam formlarının birleşiminden oluşmaktadır. Dolayısıyla bedenimizin, gerçekte ne kadarının yalnızca "biz" olduğu sorusunun cevabı da belirsizleşmektedir. Bu açıdan çürüyen bir beden ya da herhangi bir organizma ele alındığında, durumu özel ve kişisel kılmak yerine, evrenle olan bağı düşünmek ve pozitif açıdan değerlendirmek yerinde olacaktır. Diğer bir açıdan çürüme, bizde uyandırdığı duygu durumları sebebiyle olumlu görülebilecek nitelikte değildir. Bir organizmanın çürüme evreleri, beş duyumuzu da rahatsız edebilecek seviyelere varabilir. Duyularımız görüntüye, kokuya, gelen seslere tepkisiz kalamamaktadır. Duygu durumundaki bu hareketlilik, bilişsel zekâ ile eşleştiğinde, içinde bulunulan, bireyi rahatsız eden diğer durumlarla çürüme arasında bağ kurulabilmekte ve farklı benzetmeler yapılabilmektedir. Özetle söylemek gerekirse, çürüme düşünsel düzeyde her ne kadar

olumlu bir şey olsa da çürüten bir hayvan bedeninin yanında durmak istenmez. Ve bir gün hissedilen aşırı can sıkıntısı ya da bunalım çürüme kavramıyla ifade edilebilmektedir. Bu da terimin metaforik anlamda olarak kullanılabileceğine işaret etmektedir.

Görüldüğü üzere çürüme deyince ortaya birçok konu, soru ve anlam karmaşaları ortaya çıkmaktadır. Buradan yola çıkarak çürüme kavramını öncelikle pozitif bilimler açısından ele almak, tanımlarını, türlerini, sınıflandırmalarını ve aşamalarını irdelemek, kavramın sosyal bilimlerdeki yerini ve her iki durumun sanatla birleştiği noktaları anlamaya yardımcı olacaktır.

1. 1. Çürümenin Tanımları ve Türleri

Organizmaların çürümesi pozitif bilim alanlarında incelenip farklı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bununla birlikte sosyoloji, felsefe, sanat ve siyaset gibi birçok beşerî alanda da kavramsallaştırılmış ve kullanımına metaforik boyutlar eklenmiştir. Bu bağlamda her bir alan için yeni tanımlar ortaya çıkmıştır. Bu alan ve tanımları ele almadan önce, çürüme kelimesinin genellikle “ayrışma” ve “bozunma” kelimeleriyle eş anlamlı olarak kullanıldığının bilinmesi gerekmektedir. Ayrıca çürüme kavramıyla birlikte kullanılan bir diğer kavram olan “bozulma” ise gıda maddelerinin üretimdeki ya da saklama koşullarındaki yanlışlıklar sebebiyle fiziksel, kimyasal, mikrobiyolojik vb. özelliklerinin o ürünün tüketimine engel teşkil edecek biçimde değişmesi olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda “çürüme, bozunma ya da ayrışma, bir organizma (bitki veya hayvan) tarafından vücudunu inşa etmek için kullanılan ve ölümü üzerine ekosisteme geri gönderilen besinlerin geri dönüşümünün ilk aşaması” (<https://www.kisa.link/MZAJ> Erişim Tarihi 05/03/2020) olarak tanımlanmaktadır. Terimin kimya alanındaki tanımında elementlerin dâhil olduğu görünmektedir; “Bir elementin, genellikle diğer bazı parçacıklar ve yayılan enerji ile farklı bir elemente dönüşmesi” (<https://www.kisa.link/NkVM> Erişim Tarihi: 26/04/2020). Benzer şekilde Biyolojik tanımı ise “organik maddelerin canlı mikrobik organizmalar tarafından üretilen enzimler yoluyla daha ufak bileşenlere ayrıldığı süreçtir” (<https://www.kisa.link/NkVP> Erişim Tarihi 26/04/2020) şeklindedir.

Tanımların daha iyi anlaşılabilmesi için çürümeyi bir örnekle ele almak ve sonrasında ise diğer pozitif bilim alanlarındaki kullanımlarına değinmek gerekmektedir. İnsan bedenindeki kimyasal çürüme üzerine yapılan araştırmalar, çürümenin içeriğini ve aşamalarını ortaya koymaktadır. *The Chemistry Decomposition in Human Corpses, İnsan Kadavralarındaki Kimyasal Çürüme adlı çalışma* (Ioan ve diğerleri, 2017), çürümenin bedenin kıyafetli olup olmaması, yaşı, patolojik durumu ve ölüm sebebi gibi beden durumları ile sıcaklık, nemlilik, toprağın yapısı ve pH değeri, havanın durumu, böcek ve diğer mikroorganizmalar gibi çevresel durumların da önemi vurgulanmaktadır.

Tablo 1: Kimyasal Kadavra Çürümesinin Oranını Etkileyen Faktörler (Çeviri yazara aittir)

Bedenin Özellikleri	Çevrenin Özellikleri
Kıyafet	Sıcaklık
Yaş	Nem oranı
Yapı	Toprak bileşimi
Mide içeriği	Toprağın pH değeri
Hastalıklar/ patolojik durum	Hava akışı
Ölüm sebebi	Böcekler, mikroorganizmalar

Kaynak: Ioan, Beatrice & Manea cas. Amariei, Cristiana & Hanganu, Bianca & Statescu, Laura & Solovastru, Laura & Manolescu, Irina. (2017). The Chemistry Decomposition in Human Corpses. Revista de Chimie. 68. 1450-1454. 10.37358/RC.17.6.5672.

Tablo 1’de görüleceği üzere çürümeyi etkileyen çok sayıda faktör bulunmaktadır. Her faktör çürümenin durumunu ve zamanını etkilemektedir. Genel olarak vücudun bileşenleri ile de yakından ilişkisi vardır. İnsan bedeni yaklaşık olarak %64 su, %20 protein, %10 yağ %1 karbonhidrat ve %5 minerallerden oluşmaktadır (Janaway, Percival ve Wilson, 2009). Bu bağlamda Janaway, Percival ve Wilson (2009), *Decomposition of Human Remains, İnsan Cesedinin Çürümesi* başlıklı çalışmalarında, bedenin çürümesini kimyasal içeriği açısından protein çürümesi, yağ çürümesi, karbonhidrat çürümesi ve kemiklerin çürümesi şeklinde incelemişlerdir. Sonrasında bunların farklı evrelerde ve özelliklerde gerçekleştiğine vurgu yaparlar. Bu evreler kabaca: Tazelik (ilk gün), Tazelikten şişmeye (ilk hafta), Şişmeden çürümeye (ilk ay), Kuruma (ilk yıl) ve Kemiklerin bozulması (ilk on yıl) şeklindedir.

Makro düzeyde yaşayan bir beden dışında atom altı boyutta ele alınan bir diğer çürüme türü ise *Radyoaktif Çürüme*’dir ve Radyoaktivite kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılır. Bu alanda çalışan bilim adamı David C. Kocher için “Radyoaktivite terimi, elektromanyetik ya da parçacık radyasyonları şeklinde enerji açığa çıkaran atom çekirdeğindeki doğal değişiklikleri ifade eder” (<https://www.osti.gov/servlets/purl/6085378> Erişim Tarihi 14/10/2020). Bu çürüme türü de kendi içerisinde alfa çürümesi, beta çürümesi ve gamma çürümesi olarak üçe ayrılmaktadır.

Tüm bunlara ek olarak, farklı bir disiplin olan matematikte *üstel çürüme*, fizik alanında *parçacık çürümesi*, quantum fiziğinde *optik çürüme*, bilgi-işlem alanında *bit çürümesi* ya da *yazılım çürümesi*, coğrafyada *mesafe bozulması* gibi birçok farklı alanda farklı çürüme türleri mevcuttur (<https://en.wikipedia.org/wiki/Decay> Erişim Tarihi 14/10/2020).

1. 2. Sanat Tarihinde Çürümenin Görünürlüğü

Fiziksel çürümenin pozitif bilimlerde bir araştırma konusu olmasının yanı sıra, sanat ve edebiyat alanında da karşılığını görmek mümkündür. Ölüm ve çürümenin sanat alanında görünürlüğü, sanat tarihinin ilk evrelerine kadar gitmektedir. Mağara resimlerindeki av sahnelerinden, mitolojik hikâyelere, Hz. İsa’nın çarmıhtaki ölü bedenlerinden, natürmort resimlerdeki vanitas imgelerine kadar birçok resimde temsil edilir.

“Avrupalı ressam ve heykeltıraşlar, ortaçağın sonlarından itibaren birkaç yüzyıl boyunca bedenın ölümü ile ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi hedefleyen sayısız imge ve mezar modeli yaptı. Sanatçılar genellikle bedenın iskelete dönüşme süreci üzerinde yoğunlaşıyor ve bedenın çürümesini yaratıcı ve büyük dikkatle işliyorlardı. Ölüm hem korkunç hem de iğrenç kılınıyordu – beden, tam anlamıyla, çürük gözeneklerinde kaynaşan ya da bu gözeneklerden içeriye sızan kurtlarla haşaratın yemi olmuştu” (Leppert, 2009, s.90).



Resim 1: Matthias Grünewald, Lamentation of Christ, Mesih'in Ağıtı, 1525

Kaynak: <https://www.akg-images.com/Docs/AKG/Media/TR5/3/6/8/9/AKG148235.jpg>, Erişim Tarihi 06/05/2021.

Rönesans dönemi sanatçısı Matthias Grünewald'ın *Mesih'in Ağıtı* (Resim 1) adlı eseri, çürüme olgusunu belirgin bir şekilde betimleyen ilk örneklerden biri olarak gösterilebilir. İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonraki bir anını betimleyen çalışmada İsa'nın ölü bedeni yerde yatmaktadır. Bedendeki çürüme, özellikle kullanılan renklerde kendisini göstermektedir. Soğuk renklerle boyanmış solgun benzi ölümün gerçekliğini ortaya koymaktadır. Dönemin, Hans Holbein ve Andrea Mantegna gibi diğer sanatçıları da aynı sahnenin benzer tasvirleri resmetmişlerdir. Natürmort resmin bir alt türü olarak kabul edilen ve izleyiciye hayatın kısırlığını ve kırılganlığını hatırlatan vanitas resimleri ise çürüme mefhumunu sıkça kendine konu edinmiştir. Özellikle Hollanda Altın Çağı (1585-1702) olarak bilinen dönemde, popüler olan vanitas resimlerinin merkezinde, "Ölümlü olduğunu hatırla" anlamına gelen Latince bir deyim olan *Memento Mori* kavramı yer bulur. Ölümlülüğü hatırlatan kafatasları ve sönmüş mumlar, müzik aletleri, şarap ve kitap gibi semboller birlikte kullanılarak dünyevi zevklerin ve malların değersizliğini hatırlatma amacı taşır. Vanitas imgeleri, ölümden sonraki yaşam üzerine ontolojik soruları gündeme getirmiştir. Yaratılış ile dünyayı taklit etme arasındaki ilişki üzerine ortaya çıkan fikirleri görselleştirme yeteneğine sahip bir tür olarak tanımlanabilir.



Resim 2: Peeter Sion, Vanitas Still Life with Skull, Kurufafalı Vanitas Natürmort, 1637-1695

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Peeter_Sion_-_Vanitas_still_life_with_skull.jpg Erişim Tarihi 06/05/2021.

Sanatçı Peeter Sion'un *Kurufafalı Vanitas Natürmort* (Resim 2) adlı çalışması vanitas resimlerinin belirgin bir örneği olarak ele alınabilir. Defne taçlı bir kafatası, sabun köpüğü, sönmüş bir mum, bir kum saati, bir saat, bir kadın portresi, solmuş bir çiçek, kitaplar, bir tencerede soğuk köz ve boş bir pipo. Bu nesnelerin tümü, şeylerin geçiciliğine ve özellikle dünyevi zenginlik, statü ve öğrenmeye atıfta bulunur. Kitaplara yaslanmış ve kafatasına tutturulmuş bir kâğıda şu sözler yazılmıştır; “Ne yaparsan yap, bir gün ölmen gerektiğini unutma. Bunu aklınızda tuttuğunuz sürece, asla günah işlemeyeceksiniz.” Duvardaki bir çizim, Roma'da hoşgörü dolu bir yaşam yerine münzevi bir hayatı seçmiş olan Hristiyan aziz Aziz Jerome'u tasvir etmektedir. Neslihan Özgenç Erdoğan, “17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri” adlı makalesinde eseri şu şekilde yorumlamaktadır:

“Ölüm çağrısı yapan meleğe doğru yönelen dua eden azizinin dehşet saçan gözlerini sessizce izleyen yine Vanitasın, belki de en güçlü imgesi olan kurukafa resimdeki gerilimi artırmaktadır. Hayattan ölüme doğru giden zaman ise kum saatinin içine hapsedilmiştir. Solmakta olan güller masanın üzerinde duran küçük portrenin gençliğine gönderme yaparken, anlık var oluşlar sabun köpüğünün parlaklığı ve uçuculuğu kadar sahtedir. Kurukafanın altında uzanan mektup ve gül dalı, resme her ne kadar romantik bir duygusallık katsa da, o dönemin “Memento Mori” algısı hesaba katıldığında belki de aşk mektubu olan bu kâğıt parçasını ölüm fermanına dönüştürmektedir. Temelinde Kalvin ahlakını temsil eden bu resmin bize söylediği bir diğer gerçek ise, resme sahip olan kişinin seçkin yaşamının izlerini gözler önüne sermesidir” (Erdoğan, 2018, s. 152).

Bu resimlerdeki çürüme daha çok metafizikle ve inançlarla ilişkilendirilmiştir. 18. Yüzyılda entelektüel ve felsefi alanda Aydınlanma Dönemi olarak tabir edilen bir hareket başlamıştır. Sanat tarihinde ölüm ve çürümenin anlamdan yoksun, yalnızca süreci betimlemek adına fiziki yok oluş olarak ele alınması ise bu dönem sonrasında, 19. Yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Rousseau, Diderot ve Voltaire gibi dönemin düşünürleri, geleneksel fikirleri ve bir şeyler yapmanın yollarını sorgulamak için bilimin ve aklın dünyaya ışık tutacağına inanıyorlardı. Newton ve Copernicus gibi dönemi etkileyen bilim insanları aracılığıyla ortaya çıkan, metafiziğe veya maneviyata değil, deneysel gözleme dayalı olan bilimsel devrim, evrenin evrensel ve değişmeyen yasalara göre davrandığı izlenimine varmıştır. Bu izlenim, kurumlara olduğu kadar doğaya da rasyonel bir şekilde bakmak için bir model sağlamaktadır. Toplumsal durumlara ve olaylara olduğu kadar, ölüm, çürüme ve yok oluş gibi kavramlara da bu sebeplerden ötürü daha rasyonel bakılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle, bahsi geçen metaforik anlamların dışında, çürümeyi biyolojik bir sürecin devamı olarak ele alan eserler ortaya çıkmaya başlar.



Resim 3: Jean Siemon Chardin, Vatoz, 1728

Kaynak: <https://www.kisa.link/OKAZ> Erişim Tarihi 07/05/2021.

Romantik dönem sanatçılarından Jean Simon Chardin'in 1728 Tarihli *Vatoz* (Resim 3) adlı natürmort çalışmasının merkezinde bir kancaya asılı bir şekilde, karnı yarılmış vatoz balığı resmetmiştir. Diğer ölü balıklar ve istiridyelerin üstünde saldırma için hazır bekleyen bir kedi görülmektedir. Kırılganlık ve güvencesizliğin tasviri olarak okunabilecek bu çalışma Chardin'in ölü hayvanları betimlediği ilk eser olmamasına rağmen büyük ilgi uyandırmış ve akademiye kabul edilmiştir. Bunun dışında ölü tavşan bedenlerini de kullandığı çalışmaları mevcuttur. Chardin'den yaklaşık yüzyıl sonra Théodore Géricault, eserlerinde çürüyen insan vücutlarını mesafesiz bir şekilde resmeder. Bu mesafesiz durumda ressam ölen bedeni ve beden parçalarını metaforik bir anlam eklemekten rasyonel olarak göründükleri gibi ele alır.



Resim 4: Theodore Gericault, Kesik Başlar, 1818

Kaynak: https://www.wikigallery.org/wiki/painting_244068/Theodore-Gericault/Severed-Heads, Erişim Tarihi 23/06/2021

Sanatçı, Fransız deniz fırkateyni *Medusa*'nın gemi enkazından inşa edilen bir sal üzerinde ölülerin bükülmüş bedenlerini tasvir eden *Medusa'nın Salı* adlı başyapıtını gerçekleştirmek için beden parçalarının çürüme aşamalarını incelemiş ve onları resmetmiştir. Frances Larson, *Severed: A History of Heads Lost and Heads Found, Kesilmiş: Kaybolan ve Bulunan kafaların Tarihi* (2014) adlı kitabında bu çalışmalarını, Géricault' un, stüdyosunun yakınında bulunan Beaujon Hastanesi'ndeki hemşirelerle ve tıp öğrencileriyle anlaşır o zamanlarda yasak olmasına rağmen beden parçalarını hastaneden çıkarıp stüdyosuna götürerek gerçekleştirdiğinden bahseder. Sonuç olarak sanatçı çürüme olgusunu bir eserinde kullanabilmek için biyolojik çürüme evresindeki beden parçalarının hissettirdiklerinden arınarak onlarla mesafesizce bir iletişime geçmiştir.



Resim 5: Taylor Wood, Still Life, Natürmort, 2001

Kaynak:

<https://www.youtube.com/watch?v=pXPP8eUIEtK>
Erişim Tarihi 24/06/2021.



Resim 6: Taylor Wood, A Little Death Küçük Bir Ölüm, 2002

Kaynak:

<https://www.youtube.com/watch?v=H21ypJb7KJk>
Erişim Tarihi 24/06/2021.

Çürümenin sanattaki görünürlüğünün postmodernizmle birlikte 21. Yüzyılda da varlığını devam ettirdiği görülmektedir. İngiliz Film yapımcısı ve fotoğrafçı Sam Taylor Wood'un çürüme mefhumunu direkt olarak konu edindiği iki videoart çalışması oldukça dikkat çekicidir. İki çalışmasında da Hollanda vanitas resimlerinden ilham alan Wood, Natürmort (Resim 5) adlı çalışmasında bir tabak taze meyvenin çürüme sürecini kayıt altına almıştır. Organik bir formun başkalaşım sürecine tanık olmanın bireye hissettirdiği rahatsızlık ve ölüm korkusu, özellikle zamanın ilerlediğinin kanıtı olarak tabağın yanına yerleştirilen ve bu başkalaşım sürecinin bir parçası olmayan tükenmez kalemın varlığıyla daha da güçlenmektedir. Günler belki de haftalar alan bu çürüme süreci, hareket halindeki videonun izleyicide bıraktığı hisleri yoğunlaştırmak amacıyla hızlandırılmış bir şekilde sunulmaktadır. Bir yıl sonrasında aynı teknikle hazırlanıp sergilenen Küçük Bir Ölüm (Resim 6) adlı çalışmasında da yine aynı mefhumu işleyen sanatçı bu kez ölü bir tavşan bedenini bir bacağından duvara asarak çürümeye bırakmış ve bu süreci kayıt altına almıştır. Tavşanın yanına, başkalaşıma şahitlik etmesi ve zamanın ilerlediğini hissettirmesi için bu kez tükenmez kalem gibi organik olmayan bir materyal yerine, ham bir şeftali yerleştirilmiştir. Küçük Bir Ölüm (Resim 6), üzerine konan sinek, böcek vb. canlıların bıraktığı larvalardan oluşan kurtçukların beslenmesinin sebep olduğu devinim yüzünden Natürmort (Resim 5) çalışmasından daha hareketli ve belki de daha etkili bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Yerleştirilen şeftalinin çürüme süreci ise ham olması sebebiyle tavşana göre çok daha yavaştır. Bu yüzden hızlandırılmış bu kayıta bile gözlemlenememektedir. Seçilen kadrajın dış dünyasını yani izleyenler de dâhil tüm diğer organizmaları temsil etmekte olduğu söylenebilir. Genel olarak çalışma izleyiciye, zamanın aktığını, çürümekte olduklarını ve bunun farkına varmadıklarını anlatmaktadır. İki kez kansere yakalandıktan sonra (Widdup, 2012) hayata tutunmayı başarması, Wood'un ölüm ve çürüme olgularını sanatında bu denli yoğun biçimde işleminin nedeni olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak tarihin farklı bölümlerinde sanatçılar, inanç biçimleri, ölüm korkuları ve zor sorulara cevap arama arzuları nedeniyle ilgi duydukları ve gözlemledikleri bu mefhumları farklı sanatsal yöntemlerle çalışmalarında işlemişlerdir. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde çürüme yalnızca fiziksel anlamıyla kullanılmamış, toplumsal adaletsizlik, kötülük ve şiddet gibi konuları niteleyen bir metafor olarak da işlenmiştir.

1. 3. Çürümenin Kavramsallaştırmaları ve Resim Sanatındaki Dönüşümler

1.3.1. Toplumsal Çürüme, Yolsuzluk ve Savaş

Pozitif bilimlerdeki kullanımına benzer şekilde sosyal bilimlerde de çürüme kavramının farklı kavramlarla aynı ya da benzer anlamda kullanımlarıyla karşılaşmaktayız. Bunlardan biri sıkça kullanılan *decadence* dekadans kavramıdır ve “Çöküş ya da yıkılış süreci: çöküşün ya da yıkılışın kalitesi veya durumu” (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/decadence> Erişim Tarihi 19/11/2020) olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram bağlamında, sosyal çürüme olarak kullanılan farklı bir çürüme kavramı da mevcuttur. Sosyal bilimler literatüründe sıkça karşılaşılan bu kavramın, evrensel toplumun aile, din, iktidar, ekonomi ve sanat gibi mekanizmaları içerisindeki çökme, dağılma ya da bozulmayı nitelemek için kullanıldığı söylenebilir. Bu savı destekleyen bir örnek olarak Wolfdietrich Rasch, *Literary Decadence Artistic Representations of Decay, Edebi Çöküş Çürümenin Sanatsal Temsilleri* (Rasch, 1982) adlı makalesinde, dekadans kelimesinin ilk olarak Roma imparatorluğunun gerileme ve çöküşünü nitelemek için kullanıldığından bahseder ve ekler: “Polybius’tan Montesquieu ve Gibbon’a kadar her türlü ahlaki, dini ve politik çeşitliliğin nedenleri Roma’nın düşüşünün açıklanmasına eklenmiştir: genel ahlakın

bozulması, cumhuriyetçi özgürlüklerin sona ermesi, eski dinlerin zayıflaması ve - Gibbon'a göre - Hristiyanlığın yükselişinin zarar verici etkisi” (Rasch, 1982, s. 201). Yazısının devamında tarihçilerin tarihi yorumlarken her zaman organik dünyadan metaforlar kullandığına dikkat çeker. Yazar, tarihçilerin yorumlarında kültürlerin ve politik sistemlerin *blossoming* çiçeklendiği ve *fading* solduğu gibi kavramlarla karşılaştığımızı ve orijinalinde botanik kökenli olan bu terimlerin birer metafor olarak kullanıldığına vurgu yapar. Bu bağlamda çürüme kavramı da kişi, kurum ya da toplumsal mekanizmaların varoluşlarının düşüşe ve yok olmaya mahkûm olduğuna gönderme yapan bir metafor olarak ele alınabilir.

Çürüme ile eş anlamlı olarak kullanılan başka bir kavram ise *corruption* yozlaşma/yolsuzluk kavramıdır. Çürüme, genellikle yozlaşmanın toplumsal kurumlar üzerinde olan etkisine bir metafor olarak kullanılmaktadır. Yozlaşmanın kökündeki sebepler ve onun etkileri üzerine bir söylem biçimi olarak ifade edilebilir. Dünya Bankası’nın yolsuzluk üzerine bir araştırmasında terim; “kamu görevinin özel kazanç için kötüye kullanılması” (<http://www1.worldbank.org/publicsector/anticorrupt/corruptn/corrptn.pdf> Erişim Tarihi 21/11/2020) olarak tanımlanmıştır. Yozlaşma ve yolsuzluğun sıklıkla siyasi alanda karşımıza çıkan kavramlar olarak nitelendirebiliriz ve bu alanda siyasi bir rejim biçimi olan *kleptocracy* kleptokrasi kavramı ile karşılaşmaktayız. Kleptokrasi, “bir ülkede iktidarı ele geçiren bir ailenin ya da siyasal veya dini grubun, o ülkenin kaynaklarını sistemli olarak soyması demektir ve kısaca *Hırsızlar rejimi* anlamına gelir” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kleptokrasi> Erişim Tarihi 21/11/2020). Ekonomist Pranab Bardhan, *Corruption and Development: A Review of Issues, Yozlaşma ve Gelişme: Sorunların bir incelemesi* (Bardhan, 1997) adlı makalesinde, yozlaşmanın tarihine gönderme yapan açıklamalarda bulunur. Yazar, M.Ö. 4. Yüzyılda bugünkü Hindistan bölgesinde varlığını sürdüren Mauryan İmparatorluğu’nda filozof ve yönetici olarak görev yapan Kautilya’ nın yazdığı, kamu yönetimi, siyaset, ekonomi, askeri strateji, devletin işlevi ve sosyal örgütlenme üzerine bir inceleme olan *Arthashastra* adlı eserden alıntılar:

“Tıpkı dilin ucunda duran balın (ya da zehrin) tadını almamanın imkânsız olduğu gibi, bir devlet memurunun da, kralın gelirinin en azından bir kısmını yememesi imkansızdır. Tıpkı su altında hareket eden balıkların su içip içmediği tespit edilemeyeceği gibi, hükümette çalışan devlet memurlarının da (kendileri için) para alıp almadıkları tespit

edilemez. Kautiliya, karakteristik olarak dikkate değer bir kesinliğe sahip bir paragrafta "zimmete para geçirmenin kırk yolu" olduğunu belirtir ve ardından bu yolları sıralayarak devam eder" (Bardhan, 1997, s. 1320).

20. Yüzyıla gelindiğinde ise, Amerikalı siyaset bilimci Samuel Phillips Huntington, *Political Order in Changing Societies* Değişen Toplumlarda Siyasi Düzen (Huntington, 1973) adlı kitabında ve yine bir başka Amerikalı siyaset bilimci olan Francis Fukuyama ise, *Political Order and Political Decay* Siyasi Düzen ve Siyasi Çürüme (Fukuyama, 2014) adlı kitabında siyaset alanında görülen yozlaşma ve yolsuzluk olgularını *siyasi çürüme* şeklinde kavramsallaştırmışlardır.



Resim 7: Jan Van Steen, Lüks'e Dikkat Edin, 1663

Kaynak: <https://www.kisa.link/OLCb> Erişim Tarihi 15/04/2021.

Çürüme kavramı etrafında toplanan bu kavramların izleri, farklı zaman dilimlerinde, farklı sanatçılar tarafından tasvir edilmiş ve sanat tarihi içerisinde kendilerine yer bulmuş eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Hollanda altın çağı olarak bilinen dönemin sanatçısı Jan van Steen'in

Lükse Dikkat Edin (Resim 7) adlı çalışması, çürüme kavramına metaforik bir gönderme, ahlaki bir yozlaşma örneği olarak ele alınabilir. Resminde dönemin günlük yaşamından bir temayı seçen sanatçı, düzenli ve ahlâklı olmaktan uzak bir ev ortamını resmetmiştir. Merkezde, uyuklayan ev hanımının hemen sağında elinde şarap kadehi tutan hafifmeşrep bir kadın ile elini bu kadının beline atmış ev hanımının kocası görünmektedir. Adamin, sağındaki rahibe benzeri kadının uyarılarını dikkate almadığı görülmektedir ve tüm hane halkı, ev hanımının uyumasını fırsat bilip bu durumdan faydalanır gibidirler. Çalışmanın adından da anlaşılacağı üzere, eserin amacı izleyen insanlara bu davranışları özendirmek değil aksine eleştirmektir, toplumsal ahlâkın çürümesi üzerine bir eleştiri.



Resim 8: William Hogarth, *Moda Evlilik, Evlilik Anlaşması*, 1743-1745

Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:William_Hogarth_038.jpg Erişim Tarihi 13/10/2021.

Toplumun çürüyen ahlakını kendine konu edinen bir diğer sanatçı ise 18. Yüzyılda Londra'da yaşamış olan William Hogarth'tır. Ahlakçı ve öğütleyeci bir dile sahip eserlerinden *Moda Evlilik, Evlilik Anlaşması* (Resim 8) serisinde dönemin aristokrat ve burjuva sınıfı arasındaki sözleşmeli evliliklerin sahteliğine vurgu yapmaktadır. Serinin ilk

resmi olan Evlilik Anlaşması eserinde; fakirleşen aristokrat aile, zenginleşen burjuva aile ile yapılan evlilik aracılığıyla borçlarından kurtulacak, burjuva aile ise soyluluk kazanacaktır. Resmin sağındaki figürün eliyle işaret ettiği soyağacı, dönemin üst sınıf hastalığı olan gut hastalığı sebebiyle sarılmış ayağı ile odadaki tablolar ve mobilyalar gibi soyluluğu simgeleyen birçok öge mevcuttur. Resmin solunda sırt sırta vermiş iki figür, evlenecek çifttir. Adamın boynundaki siyah iz dönemin hastalığı olan frengi tedavisinde kullanılan civa sebebiyle oluşmuştur. Resimdeki iki köpek sadakat sembolü olarak okunsa da, gelin adayına doğru eğilen avukatın flörtöz tavrı dönemin sadakat anlayışının da çürüdüğüne işaret etmektedir. Tüm bunlar yaşanırken duvarda duran medusa tablosu ise olası felaketlerin habercisi olarak nitelendirilebilir. Serinin diğer resimlerinde ise eşlerin birbirini aldatmaları konu edilerek bozulan ahlaki duruma işaret edilir.



Resim 9: Honore Daumier, Gargantua, 1831

Kaynak: <http://scihi.org/wp-content/uploads/2015/02/Daumier.jpg> Erişim Tarihi 19/04/2021.

Yozlaşma ya da yolsuzluk olarak adı geçen siyasi çürüme mefhumuna örnek olarak ele alınabilecek bir çalışma Honore Daumier adlı Fransız sanatçının *Gargantua* (Resim 9) adlı eseridir. Fransa’da Temmuz 1830’da gerçekleşen devrimden, Şubat 1848’e kadar yönetimde kalan iktidara Temmuz Monarşisi adı verilmektedir. Daumier, *Gargantua*’da, bu dönemin baskıcı Kralı Louis-Philippe’i sert bir dil ile eleştirmiştir. Kral, tuvalet benzeri tahtında otururken, ağzından büyük bir dil gibi bir tahta inmektedir. Yoksul halk, bakanların tuttuğu sepetlere ellerinde ne var ne yoksa atmaktadırlar. Büyük tahtadan yukarı, Kralın ağzına götürülen ve boşaltılan varlıklar Kral tarafından sindirilmekte ve artakalanlar, tahtının altında ellerini açarak bekleyen diğer bakanlara sanki birer ödüle dönüşerek düşmektedirler. Sanat tarihçisi Elizabeth C. Childs, *Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature*, *Büyük Sorun: Daumier, Gargantua ve Politik Karikatürün sansürü* adlı makalesinde Baskıcı ve sansürcü iktidar’ın, bu eseri sebebiyle Daumier’i ve beraberinde diğer başka karikatüristleri hapse attığından bahsetmektedir (Childs, 1992, s. 26). Farklı tasvirleri de yapılan bu çalışma, yukarıda adı geçen yozlaşma ve kleptokrasi kavramlarıyla doğrudan bağlantılı olduğu gibi, Kautilya’nın Arthashastra adlı eserinde bahsettiği gibi zimmete para geçirmenin ifşasının dönemsel bir tasviri olarak nitelendirilebilir.

19. yüzyıl, Fransa ve İngiltere’inde Dekadans hareketi olarak literatüre geçen edebi ve sanatsal bir hareket karşımıza çıkmaktadır. Hareketin sanatçıları, kısmen modern dünyanın yozlaşmasına ve yaygın materyalizmine karşı duydukları tiksintiden ve kısmen de onunla bağlantılı olarak ondan, estetik, fantastik, erotik veya dini konuları içeren başka diyarlara kaçma arzusundan ilham almışlardır. Yapaylık ve aşırılığın estetik bir ideolojisi olarak görülen hareket belirgin bir şekilde edebiyat alanında kendisini gösterse de resim alanında da örnekleri görülmektedir. Yüzyılın sonlarına doğru giderek artan can sıkıntısı, sinizm ve karamsarlığın yanı sıra belirgin bir endişenin de hâkim olduğu görülmektedir. 1854 tarihli bir mektupta ressam Gustave Courbet; “İçinde yaşadığımız toplumda boşluğa ulaşmak çok fazla zaman almıyor” (Hall, 2014, s. 235) diyerek dönem sanatçılarının çöküş durumundaki istikrarsız varlıklarına dair öznel hissini kaydetmiş ve yakınmıştır. Oscar Wilde, Charles Baudelaire ve Felicien Rops gibi dönemin yazar ve sanatçıları, çağdaş Avrupa toplumunda algıladıkları kısıtlayıcı sosyal adetlere karşı bir meydan okuma eylemi olarak dekadans etiketini benimsedikleri söylenebilir. Özellikle dönemin modasına uygun bir melankoli ve

erotizm unsurları içeren Baudelaire şiirleri Belçikalı sanatçı Rops'u etkilemiş ve sanatçı yazarın birçok edebi eserini resimlemiştir.



Resim 10: Felicien Rops, Pornocrates, 1878

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/F%C3%A9licien_Rops_-_Pornokrat%C3%A8s_-_1878.jpg Erişim Tarihi 21/09/2021.

Rops'un *Pornocrates* Pornokratlar (Resim 10) adlı çalışmasında, hayvani, itaatkâr ve cahil durumdaki bir erkeğin görüntüsü olarak okunabilen bir domuzun liderliğindeki gözleri bağlı, eldivenleri ve çorapları sadece çıplaklığını erotikleştirmeye yarayan, neredeyse çıplak bir kadın görülmekte ve bu unsurlar kadının bir hayat kadını olduğunu düşündürmektedir. Lüksü ve tüketimi bir kötülük olarak gösteren altın bir kuyruğa sahip olan domuz, zevk ve

şatafatın bir alegorisi olarak görülebileceği gibi kötülüğü ve zinayı temsil eden bir hayvan olarak da okunabilir. Eserde, Rops'un içinde yaşadığı zamanının kadının, giderek daha iddialı, acımasız ve baştan çıkarıcı bir vizyonunu da temsil etmekte olduğu söylenebilir. Kadın ve domuz, sanatın heykel, müzik, edebiyat olarak dört alanını betimleyen mermer bir sahnenin üzerinde yürümektedir. Güzel sanatların bu alanları, umutsuz görünen gri, klasik erkek figürleri olarak tasvir edilmiştir. Eser, dönemin akademik sanatının hissettirdiği can sıkıntısının aksine, Rops ve onun Dekadans hareketinin diğer sanatçılarının yarattığı sanatın duyusalılığı ve erotizmi ile aykırı bir çalışma örneği olarak görülmektedir.



Resim 11: George Grosz, Tehlikeli Cadde, 1918

Kaynak: <https://www.kisa.link/OLD1> Erişim Tarihi 15/04/2021.

Birinci Dünya Savaşı'nın ve Endüstri devriminin toplumlar üzerinde oluşturduğu sarsıntılar sonucunda ortaya çıkan sanatsal bir hareket olan Dada hareketi dâhilinde, toplumsal çürümeye örnek olarak gösterilebilecek birçok eser yapılmıştır. George Grosz'un *Tehlikeli Cadde* isimli resmi bu bağlamda ele alınabilir. Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgiye doğru ilerleyen ve açlığın eşiğinde sendeleyeyen Alman İmparatorluğunun caddeleri dilenciler, hayat kadınları ve kara borsacılarla doluydu. İçindeki dönemin sorunlarını ve imparatorluğun bir

Çöküş sürecinde olduğunu bilen ve kendisinin de askeri bir geçmişi olduğu bilinen sanatçı George Grosz bu çalışmasında hem bir imparatorluğun hem de içerdiği toplumun dekadans sürecini tasvir etmiştir.



Resim 12: Max Beckmann, Gece, 1918

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918>, Erişim Tarihi: 05/05/2021.

Grosz ile aynı dönem, dışavurumcu sanatçı Max Beckmann, Birinci Dünya Savaşı'nda sağlık görevlisi olarak gönüllü olmuş ve Belçika cephesinde görev yapmıştır. Savaş başlamadan önce, diğer birçok Alman gibi, savaşın gerekliliğini rasyonelleştirmiş ve ölkelerinin amaçları dâhilinde gerçekleştirildiğine inanmış olsa da her geçen gün savaşın yaygın yıkımını ve dehşetini yaşadıktan sonra, hayal kırıklığına uğramış ve askerlik hizmetini reddetmiştir. Savaşta gördüklerinin korkunçluğu ona zarar vermiş ve sinir krizi

geçirmiştir ve yaşadığı zorluklar doğal olarak sanat üretimine yansımıştır. Savaş döneminde ameliyathanelerde ve morglarda ölü bedenlerin eskizlerini de yapan sanatçı, 1918 tarihinde yaptığı *Gece* (Resim 12) adlı resminde bir evin içerisinde gerçekleşen bir işkence olayını betimlemektedir. Boynundan asılmış muhtemelen ölü bir adam ile bacakları iki yana açılmış arkası dönük tecavüze uğramış hissi veren bir kadın, işkence yapanlar ve bu işkenceye şahit olan diğer figürler. Özellikle başında rügan benzeri bir şapkayla umursamaz ve sert bir şekilde sahnenin dışına bakan, bir eliyle de perdeyi tutan adam. Resimlerini tiyatro sahnesi gibi kurgulayan sanatçı bu çalışmasında savaşın ona hissettirdiklerini tümüyle yansıtmış gibidir. “Burada, toplumun en küçük birliği olan aile bireylerinin yaşananlardan dolayı duyduğu acı, şiddet, dehşet, korku, ölüm ve beraberinde getirdiği karmaşa ortaya konmaktadır” (Uysal, 2007, s. 707). Sonuç olarak eser, sanatçının hem bu duygu ve hisler sebebiyle ruhsal durumundaki çürümenin hem de yaşanan olaylar neticesinde gerçekleşen toplumsal çürümenin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

1.3.2. Kentsel Çürüme

Literatürde bir başka çürüme kavramı olan *Urban Decay* Kentsel Çürüme kavramı ile karşılaşılmaktadır. “Kentsel çürüme, terk edilmiş binalar ve kamusal alanlar, çukurlu yollar, ezici trafik sıkışıklığı, bozuk oyun alanları, temiz suya ve temel temizliğe yetersiz erişim (ya da hiç erişememe) gibi amansız fiziksel düzensizliğin temel ve uzun süreli yönlerini ifade eder” (White, Sepe ve Masconale, 2014, s. 21). Kentsel çürümeye maruz kalan bir kentin belirtileri olarak sanayisizleşme, nüfus azalması ve yozlaşma sayılabilir. Bu belirtiler temel olarak iktidar, birey ve kamusal alan üçgeninde değerlendirilebilir. Kentsel çürümenin gerçekleştiği kamusal alanlarda bireyler, iktidarın toplumsal sözleşme kurallarını geçersiz kıldığını algılayarak, rasyonel olarak yasayı takip etme ilgisini kaybedebilir ve yasaların onlar için uygulanmadığını düşünebilirler. Bunun sonucunda kamusal alanda çöp yığınları oluşmakta, izinsiz sokak satıcılığı yapılmakta ve duvar yazıları ile şehrin çürümesine katkıda bulunmaktadır.

Bununla beraber savaşın getirdiği tahribatın ardında kalanlar da kentsel çürüme kavramıyla ilişkilendirilebilir. Farklı iktidarlardan arasındaki çıkar çatışmaları bireyleri ve toplumları etkilediği kadar kamusal alanı da tahrip etmektedir. Özellikle bölgedeki savaş ya da çatışma

bittikten sonra geride kalan yıkıntılar, kentsel çürümenin görsel kanıtları olarak değerlendirilebilir. Savaş, işsizlik, evsizlik, yolsuzluk vb. çürüme göstergeleri her birey için olduğu gibi sanatçılar için de büyük bir önem arz etmiştir ve bu kavram çevresinde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.



Resim 13: Ludwig Meidner, Burning City, 1913

Kaynak: <https://www.slam.org/collection/objects/13506/>, Erişim Tarihi 07/05/2021.

Ekspresyonist sanatçı Ludwig Meidner, 1913 yılında- I. Dünya savaşı çıkmadan önce- günlüğünde şu cümlelere yer vermiştir: “Şehrin kıkırdamaları tenime tutuşuyor. Kafatasımın dibinde patlamalar duyuyorum. Yakındaki evler. Felaketleri pencerelerinden patlıyor, merdivenler sessizce çöküyor. İnsanlar harabelerin altında gülüyor” (Eliel ve Roters, 1989, s. 45). Meidner’ın bu açıklamaları, sanatçının yaklaşmakta olan kıyamet fikrini; 1914’te Birinci Dünya Savaşı’ndan sonraki şehir hayatının nihai kaosunu öngördüğü şeklinde yorumlanabilir. Bu öngörüsünü yazıya döktüğü gibi, resimsel olarak da betimlemiştir. *Burning City* Yanan Şehir (Resim 13) adlı eserinde, keskin, köşeli formlar ayrıntıyla

işlenmiştir. Her bir pencere, siyah bir çerçeveye özenle çizilmiştir ve patlamalar, binaların tabanına dikkatlice dağılmıştır. Gökyüzü özellikle koyu renklerle işlenmiştir. Altta gizlenmiş gibi duran insanlar, resim düzlemine en yakın olmalarına rağmen daha az detaylı gösterilmiştir. Odak hiyerarşisinin biçimsel olarak bozulmasına rağmen sıkı bir kompozisyon çerçevesine sahip olduğu görülmektedir. Apokaliptik bir anlayışla resmedilen bu eserin, savaş sebebiyle çürümekte olan kent imgesinin sembolleriyle işlenmiş olduğu görülmektedir. Kullanılan renklerdeki kaos ile izleyicinin görsel algısını sarsan perspektif bozulmaları, yanan, patlayan, yıkılan binalar ve bu yıkımdan kaçışan kalabalık ile işlenmiş bu şehir görüntüsü, görsel olarak şehrin kendi üzerine, tuvalin merkezine doğru çöktüğünü izlenimini yaratmaktadır. Bu izlenimin de resmin konusuyla örtüşmekte olduğu ve aksettirilmek istenen dekadansı güçlendirmekte olduğu söylenebilir.



Resim 14: Thomas Hirschhorn, *In-Between*, Arada, 2015

Kaynak: <http://www.thomashirschhorn.com/wp-content/uploads/2018/02/In-Between-4.jpg>, Erişim Tarihi 10/02/2021.

Kentsel çürüme kavramının izlerini çağdaş sanat dâhilinde de görmek mümkündür. Sanatçı Thomas Hirschhorn, 2015 yılında Londra'daki kişisel sergisinde gösterime sunduğu *In-*

between Arada (Resim 14) adlı yerleştirmesi, bir çeşit post-apokaliptik (kıyamet sonrası) kurgudan oluşmaktadır. İçerisinde büyük bir pankarta yazdığı, İtalyan Marksist teorisyen ve politikacı Antonio Gramsci'nin "Yıkım zordur. Yaratmak kadar zordur." alıntısı üzerinden temellenmiştir. Çalışmada, kontrplak, karton, alüminyum folyo, ambalaj bandı ve çok sayıda fotokopi gibi malzemeleri kullanarak, küresel endüstriyel sistemin getirdiği yıkımı eleştirdiği ve insanların kendilerini içine soktuğu gerçekliğin bir kesitini tasvir ettiği düşünülebilir. Sanatçı, çalışmasındaki yıkıntılarla estetik ilişkisini şu şekilde tasvir ediyor; "In-Between estetiğini, yıkım görsellerinden ödünç alıyor. Şiddetle, savaşı, tesadüfen, doğası gereği, yapısal hatalarla, yolsuzlukla, ölümle yıkım" (<https://www.kisa.link/ORNq>, Erişim Tarihi 10/05/2021). In-between bir yandan, sanatçının da belirttiği, savaş, doğal felaketler ve yolsuzluk gibi sebeplerle fazla sentetik ve aşırı gelişmiş dünyamız bir yerlerde bu şekilde kendi içine çökerken, bu görüntülerin içerisinde yaşamak zorunda olanları hatırlatmakta, diğer yandan ise izleyicileri bu görüntüler karşısında, kendi konumları üzerine yeniden düşündürmektedir. Aynı zamanda kentlerin altyapılarında kullanılan yapım malzemelerinin gerçekte ne olduğunu göstererek ve bu gizli bağlantıları görünür kılarak hem fiziksel hem de toplumsal altyapının görünmeyen kırılganlığı düşünmeye sevk etmektedir. Bu bağlamda geçmişte ve günümüzde, içinde yaşadığımız şehirlerin türlü sebeplerle yapı taşlarına ayrışmasına göz yummayan, ya da bu ihtimale direnen ve bu durumun varlığını bizlere hatırlatan sanatçıların çalışmaları aracılığıyla toplumsal bir olgu olan kentsel çürüme sorununun görünür kılınmakta olduğu söylenebilir.

Kentsel çürüme kavramının odak noktalarından biri olan çevresel kirliliği oluşturan maddeler bireylerin gözü önünden kaldırılmakta, genellikle şehirlerin yanı başlarında belirlenen alanlarda biriktirilmekte, yakılmakta, kimi zaman ise kontrol dışı bir şekilde dünyanın her yerine dağılmaktadır. İnsanlığın bıraktığı plastik atıklardan oluşan ve küresel olarak Yedinci Kıta adıyla bilinen pasifik okyanusundaki devasa atık yığını, 2019 yılında küratör Nicolas Bourriaud öncülüğünde gerçekleşen İstanbul Bienali'nin başlığını oluşturmuştur. Bienal dâhilinde insan faaliyetlerinin sebep olduğu *Antroposen* adlı yeni bir çağa girdiğimizin vurgusu yapılmıştır.

“Antroposen’de gezegenin insan eli değmemiş köşeleri gitgide azalırken, yerleşim merkezleriyle diğer canlıların paylaştığı kırsal arasında var olduğuna inanılan kültür-doğa ayrımı da ortadan kalkıyor. Dünya, şehirlerin tek bir megapolde birleştiği, merkezi olmayan, tamamen insan üretimi bir mekâna dönüşüyor. Canlılar ile makinelerin, doğal ile yapay zekânın iç içe geçtiği bu çağda ise sanat, giderek insanı merkezine almaktan vazgeçerek yönünü insan ile insan-olmayan arasındaki sınırın geçirgenleştiği bir dünyayı araştırmaya doğru çeviriyor” (<https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/yedinci-kita> Erişim Tarihi 19/10/2021).

Bu bağlamda kentsel çürüme kavramındaki çürüme salt kentler dâhilinde gerçekleşmemekte, giderek Marshall McLuhan’ın *Küresel Köy* kavramıyla paralel bir şekilde, küresel bir kent haline gelen dünyanın tümünde görünür olmaktadır. Canlı cansız, doğa kent vb. olgular arasındaki sınırların giderek muğlaklaştığı antroposen çağının merkezinde, küçülen dünyanın büyüyen insanlığın hükmüne girdiği bir dönemin işaret edilmekte olduğu söylenebilir. Buna sebep olan insanlık ve onun ürettikleri büyüdükçe artakalan görüntülerin çürüme ile bağlantısı da göz önüne çıkmaktadır. Sonuç olarak çürüten yalnızca kentler değil dünyanın bütünüdür.



Resim 15: Chester Arnold, Sic Transit Gloria Mundi, Böylece Dünya Şanı Geçer, 2013

Kaynak: <https://www.artworksforchange.org/portfolio/chester-arnold/> Erişim Tarihi 19/10/2021.

Çevreyi, romantik tasvirler yerine, entropik çöplükler (Resim 15) olarak, doğanın sığilleri gibi, her şeyiyle karşılaştığımız şekliyle tasvir etmeyi seçen Chester Arnold, asfalt yollar ve lastik dağları, uçuşan kâğıt atıklar çöp yığınları gibi metaları resmederek doğanın, artan insan tüketimi ve israfının ortasında verdiği mücadeleyi göstermektedir. Çatlak kaldırımdan çıkan kurbağalar, çöp yığınlarının üzerinde yükselen ağaçlar gibi manzaralarla doğanın esnekliğine dair bir bakış sunan sanatçı bu sahnelerin görünümlerini sunarak, izleyicileri bu tür manzaraları onarmaya teşvik etmekte ve doğaya olması gereken halini geri kazandırma mesajını verdiği söylenebilir.



Resim 16: Chester Arnold, Entropik Peyzaj, 2019

Kaynak: <https://www.artworksforchange.org/portfolio/chester-arnold/> Erişim Tarihi 19/10/2021.

Sanatçı Entropik Peyzaj (Resim 16) adlı bir diğer çalışmasında, dünyanın birçok yerinde görülen otomobil lastiklerinden oluşan yığınları resmetmiştir. Sanıldığı üzere yalnızca doğal kauçuktan üretilmeyen bu lastikler doğal kauçuk, sentetik kauçuk, karbon siyahı, silika, metaller, tekstil ürünleri, çelik, kükürt, çinkooksit vb. birçok bileşenden oluşmaktadır (<https://www.ustires.org/whats-tire-0> Erişim Tarihi 19/10/2021). Biyolojik olarak parçalanamazlar ve çevreye zarar vermemek için geri dönüştürülmeli veya başka amaçlarla kullanılmalıdır. Bir lastiğin fiziksel yapısı, dayanıklılığı ve ısı tutma özellikleri, bu yığınları insan sağlığı ve çevre için potansiyel bir tehdit haline getirmektedir. Bir lastiğin kavisli şekli, yağmur suyunun toplanmasını sağlamakta, kemirgenler ve sivrisinekler için ideal bir yaşam alanı oluşturmaktadır. Isı tutulmasına eğilimli olan bu lastikler kimi zaman tutuşmakta, aylarca yanabilen lastik yangınları oluşturmaktadır. Bu yangınlar doğayı tehdit eden sağlıksız duman ile yakındaki nehir ve dere gibi su yollarını kirleten zehirli yağlar üretmektedirler. Bu bağlamda sanatçının lastiklerden oluşan yanan yapay dağları resmederek tüm bu tehlikelere karşı izleyenleri uyarmakta olduğu söylenebilir.

Bir diğerk sanatçı Anselm Kiefer, 1992 yılında Fransa, Barjac bölgesine taşınmış ve burada 40 hektarlık alana yayılan terk edilmiş bir ipek fabrikası alanını açık bir galeriye dönüştürmüştür. Genişleyen bir köy gibi duran, *The Seven Heavenly Palaces*, *Yedi Cennet Sarayı* adlı enstalasyon, eski endüstriyel bina harabeleri görünömlü beton yapılardan ve onları birbirine bağlayan yeraltı tünellerinden oluşmaktadır. Sanatçı, 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra savaşın bıraktığı harabelerin ortasında, Almanya'da dünyaya gelmiştir. Bu bağlamda ülkesinin yakın geçmişiyle bağlantılı bir şekilde ürettiği bu tip sanatsal çalışmalarını, arkeolojik bulgu izlenimi yaratan bir şekilde sunmuştur. Beton, kül, asit, cam, toprak ve moloz gibi malzemelerden oluşan enstalasyon -inşa edilen bu yapay yıkım alanı-doğanın kendisini yeniden ele geçirmesi için orada bırakılmıştır. 2010 yılında Sanatçının bu çalışması üzerine, *Over Your Cities Grass Will Grow*, *Şehirlerinizin Üzerinde Çimenler Büyüyecek* (Fiennes, 2010) (Resim 17) isimli bir belgesel çeken Sophie Fiennes, çalışmayı video grafik bir bakış açısıyla sanat izleyicisine yeniden sunmuştur. Eser, çürümenin hem fiziksel hem de manevi durumlardaki yıkım ve yeniden oluşturma gücünün çelişkili bir aradalığına örnek olarak gösterilebilir.



Resim 17: Sophie Fiennes, Over Your Cities Grass Will Grow, Şehirlerinizin Üzerinde Çimenler Büyüyecek, Belgesel Afişi, 2010

Kaynak: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61sFODR1C2L._SX600_.jpg Erişim Tarihi 21/10/2021.

Tüm bunların dışında Kentsel Çürüme ile aynı adı paylaşan fakat sanatla doğrudan ilişkisi olmayıp estetik ile ilişkilendirilebilecek bir oluşum göze çarpmaktadır. Amerika merkezli

bir kozmetik şirketi olan *Urban Decay*' in, 1996 yılında tanıttığı ürünlerinin, hamam böceğı, sis, pas, yağ tabakası ve asit yağmuru gibi isimleriyle 'kentsel peyzajın göze çarpan yönlerinden' ilham aldıklarından bahsedilmektedir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Urban_Decay_\(cosmetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Urban_Decay_(cosmetics)) Erişim Tarihi 23/11/2020). Burada *kentsel peyzajın göze çarpan yönleri* olarak nitelendirilen isimlerin doğrudan çürüyen kente ait isimler oldukları görölmektedir. şirketin hem kendi ismini hem de ürünlere verdikleri isimleri bu yönde seçmesi, insanların gözündeki çürüyen ve yozlaşan kent olgusunu normalleştirmekte hatta çekici kılmakta olduğı söylenebilir. Bu da kentsel çürümenin postmodern estetik anlayışıyla kültür içerisine dâhil edilme çabası olarak değeriendirilebilir.

Toplumsal, kültürel ve çevresel çürümüşlüğün eleştirileri olarak ele alınabilecek tüm bu sanatsal çalışmalar, sanatçıların konu üzerine sıkça düşündüklerini göstermektedir. Bu bağlamda akla çürüme mefhumunun düşünce ile ilişkisinin ne olduğı ya da nasıl bir ilişki kurulabileceğı fikri, dolayısıyla bir düşünce etkinliğı alanı olarak çürümenin felsefedeki yansımalarının neler olabileceğı sorusu gelmektedir.

2. BÖLÜM: FELSEFE VE ÇÜRÜME

“[...] Doğal ve doğal olmayan her türlü varlık üzerine, düşünme, bilme, tanıma, öğrenme, anlama, anlamlandırma ve açıklama eylemi ve etkinliği” (Topdemir, 2009, s. 120) olarak tanımlanan felsefe, istisnasız her konu üzerine düşünce üretebilme gücü neticesinde, doğal ya da yapay her tür çürüme mefhumu ile de yakından ilişkilidir. Felsefede çürüme, felsefenin düşünce üzerine temellendirilen bir çalışma alanı olması sebebiyle, özellikle düşüncenin çürümesi; yaşamın faydasızlığı, absürtlüğü ya da anlamsızlığı gibi, düşüncenin karanlık ve kötümser yanları üzerine üretilen söylem biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu söylem biçimlerini baskın biçimde ortaya koyan “Hiççilik, nihilizm veya yokçuluk; 19. yüzyıl ortalarında Rusya’da, özellikle de genç entelektüel kesim arasında taraftar bularak yükselen ve bu nedenle kendine büyük felsefi akımlar arasında yer edinen bir felsefî yaklaşımdır” (Cevizci, 2010, s. 1162). Latince de hiç anlamına gelen *nihil* kelimesinden türeyen Nihilizm genel olarak yaşamın hiçbir anlamının olmadığını vurgular. Carr’a göre, teriminin literatürde ilk kez J. H. Obereit (1787), F. Jenisch ya da Friedrich Schlegel (1797) tarafından ortaya atıldığına dair bir tartışma söz konusudur (1992, s. 13). Kendisinden önce kullananlar olduysa da Rus Yazar İvan Turgenyev, terimi, *Babalar ve Oğullar* (2012) adlı romanında bir tür olumsuzlama inancı üzerine söylem geliştiren Bazarov karakterinin benimsediği kaba bilimciliği tanımlamak için kullanmış ve bu sayede terim popülerliğine kavuşmuştur.

Konu detaylandırılmadan önce Nihilizm ile sıkça karıştırılan ayrıca felsefede çürüme mefhumu ile ilişki kurulabilecek *Pessimism* Kötümserlik, *Skepticism* Şüphecilik ya da Kuşkuculuk ve *Cynism* Sinizm ya da Kinizm düşünce biçimlerinin neler olduğuna ve temel farklarına değinmek yerinde olacaktır. Cevizci Pesimizm’i ; “Evrenin saçma, anlamsız ve akıldışı olduğunu, kör bir gücün etkisi altında bulunduğunu öne süren Arthur Schopenhauer, Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi düşünürlerin felsefesine verilen ad” (2010 s. 527) olarak tanımlamıştır. Nietzsche, nihilizm ile pesimizm arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar;

“Nihilismin ön şekli pessimizmdir. Pessimizm, mantığın gücüyle zıtlıkları ortaya koyar; bir gerginlik durumu yaratır. Yüksek değerlerin altında bir ahlak sistemi bulundukça ve sistem geçersizliktikçe değerler hayatı yönetecekleri yerde, ondan yüz çevirmeye

başlarlar; Pessimizmin gerginlik durumu nihilismi, değerlerin kökten reddedilişini hazırlar” (Ramazanoğlu, 1983, s. 36).

Genel anlamıyla pesimizm umut eksikliği olarak değerlendirilebilir. Kötü şeylerin olacağına ve işlerin daha da kötüye gideceğine olan inançtır. Fakat bu durum nihilizmi gerektirmez. Dindar bir pesimist olunabileceği gibi iyimser bir nihilist de olunabilir. Nihilistler baskın bir şekilde karamsarlığa eğilimlidirler fakat kaçınılmaz bir şekilde bağlı değiller. Şüphecilik ya da Kuşkuculuk, “[...] çeşitli alanlarda ortaya konan bilgi iddialarından şüphe duymanın felsefi tutumudur. Şüpheciler, bu iddiaların neye dayandıklarını veya gerçekte neyi kurduklarını sorarak yeterliliklerini veya güvenilirliklerini sorgulamışlardır” (Borchert, 2006, s. 47). Özellikle iddialar iyi desteklenmediğinde, hakikat iddialarına karşı genel bir şüphe tutumu olarak da değerlendirilebilir. Şüpheciler genellikle, onu destekleyen son derece iyi kanıtları olmayan her iddiayı reddetme eğilimindedirler. Sinizm ya da Kinizm ise “İlkçağ Yunan felsefesinde Atisthenes tarafından kurulmuş olan felsefe okulunun uzlaşımsal olan her şeye karşı tam bir aldırmaçlıkla belirlenen ahlak anlayışıyla belirlenen felsefesi” (Cevizci, 1992, s. 303) olarak tanımlanmıştır. Borchert’e göre ise Kinikler, mutluluğun, erdemli eylemde bulunduğuna inanıyorlardı. Bu durum, sırayla, doğal ve yapay değerler arasındaki ayrımın rasyonel bir farkındalığı tarafından üretildi. Zenginlik, itibar, zevk gibi dışsal ve fiziksel mallar, aileden, mülkten veya devletten kaynaklanan geleneksel görevler ve ister sosyal ister dini olsun tüm geleneksel kısıtlamalar, insan sefaletinin üç nedeni aracılığıyla bir insanı zincire vuran doğal olmayan zorbalıklar olarak kınandı: Arzu, hoşgörü ve kafası karışık ve yozlaşmış bir toplumun cehaleti. O’na göre, İnsan, duyguları ve arzuları yoluyla savunmasız ve sapkın olduğundan, mutluluk ancak hiçbir şey istemeyen, her şeyden yoksun olan aklın anlayışı ve gücü ile garanti edilebilir. Dolayısıyla Kinizm’in en karakteristik özelliği, fiziksel istekleri en aza indirmeye ve tanrılar gibi manevi bağımsızlığa ulaşmaya çalışan bir çileciliktir (Borchert, 2006, s. 616).

Felsefe çürüme ve sanat arasındaki bağlantıda özellikle kilit bir rol oynayan nihilizmin türlerinin ve tarihinin incelenmesi konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

2.1. Nihilizmin Türleri

Tarihsel açıdan varlığını devam ettirdiği süre boyunca nihilizme doğru ilerleyen düşüncenin karamsar yanları kavramsal olarak da evrimleşmektedir. Batı felsefesi uzmanı Karen Leslie Carr, *The Banalization of Nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness, Nihilizmin Sıradanlaşması: Yirminci Yüzyılın Anlamsızlığa Tepkileri* (1992) adlı çalışmasında nihilizmin türlerini açıklamadan önce, “nihilizm birkaç farklı iplikle birkaç farklı şekilde bağlanabilen bir düğümdür; düğümün gücü hem nasıl bağlandığına hem de neyle bağlandığına bağlıdır” (Carr, 1992, s. 17) yorumunda bulunur. O’na göre herhangi bir durumda nihilizm’in ne anlama geldiğini belirlemek, hangi kollarının etkin olduğunu yani neyle bağlantılı olarak ele alındığını belirlemeyi gerektirmektedir. Bu doğrultuda nihilizm - kendi tabiriyle - “saldırdı odağına göre” aşağıdaki unsurlara ayrılabilir:

“1. Epistemolojik (bilgibilimsel) nihilizm bilginin olasılığını reddeder. Bazen “Tüm bilgi iddiaları eşittir” iddiasıyla ya da “her bilgi iddiası eşit derecede haklı ya da haksızdır” iddiasıyla ifade edilebilir. Epistemolojik nihilistler sağlam bir temele dayanan bir inancı diğerinden ya da bilgiyi hatadan ayırt etmek için hiçbir standart bulunmadığını düşünürler [...]

2. Alethiolojik¹ (Hakikatbilimsel) nihilizm “Hakikat yoktur” iddiasıyla ifade edilen hakikatin gerçekliğinin inkârıdır. Eğer bilgi gerekçelendirilmiş doğru inanç olarak alınır, alethiolojik nihilizm epistemolojik nihilizmi gerektirir. Hakikat olmadan bilgi olamaz. Bununla birlikte, bilgi farklı şekilde anlaşılırsa (örneğin, bir söylem topluluğu tarafından meşru kabul edilen inançlar olarak), o zaman gerçek hakkında nihilist olunabilir ancak bilgi hakkında olunamaz [...]

3. Metafizik ya da ontolojik (Varlıksal) nihilizm “Hiç bir şey gerçek değildir” iddiasıyla ifade edilen (bağımsız bir şekilde var olan) bir dünyanın inkârıdır. Eğer kişi bir doğruluk kuramına sahipse, o zaman metafizik nihilizm, alethiolojik nihilizmi gerektirir. Eğer kişinin inançlarına karşılık gelen bir dünya yoksa o zaman gerçek bir inanç mümkün değildir. Bununla birlikte, bir kişi tutarlı bir hakikat teorisine sahip

¹ Antik Yunan felsefesinde *Alethia* “hakikat” anlamında kullanılmıştır. Bu doğrultuda *Alethiology* de *Alethia*’nın incelenmesi; Hakikatbilim olarak çevrilmiştir. İleri araştırma için bkz: <https://en.wikipedia.org/wiki/Alethiology> Erişim Tarihi 27/10/2021.

olabilir ve bir metafizik nihilist olabilir, çünkü tutarlı teorilerde dünya, inancın hakikatiyle ilgisizdir.

4. Etik ya da ahlâki nihilizm “iyi yoktur” ya da “tüm etik iddialar eşit derecede geçerlidir” iddialarıyla ifade edilen ahlâki ya da etik değerlerin gerçekliğinin inkârıdır. Etik veya ahlaki bir nihilist, insanların ahlâki veya etik terimler kullandığını inkâr etmez: iddia şudur: daha ziyade, bu terimler, iddia sahibinin önyargısından veya beğenisinden başka bir şey ifade etmemektedir.

5. Varoluşsal ya da axiolojik (değerbilimsel) nihilizm “Yaşamın bir anlamı yoktur” yargısını benimseyen boşluk ve anlamsızlık hissidir. [...] bu muhtemelen terimin en yakın anlamıdır” (Carr, 1992, s. 18), (çeviri yazara aittir).

Yazar yazısının devamında pratikte tüm bu dalların iç içe geçme eğiliminde olduğuna vurgu yapar. O’na göre örnek olarak, hakikatin var olmadığı inancı tarihsel olarak varoluşçu nihilizmle ilişkilendirilmiştir, hakikatsiz dünya kolayca anlamsız bir dünya olarak deneyimlenebilir. Kimileri içinse etik nihilizm varoluşsal nihilizme yol açabilir. Epistemolojik nihilizm kolayca metafizik nihilizme dönüşebilir; dünyayı bilemiyorsak var olmama olasılığı da vardır. Bunların dışında yazar, Nietzsche’nin, nihilizmi pasif ve aktif nihilizm olarak iki şekilde değerlendirdiğinden bahseder. Pasif nihilizm, özünde bir zayıflığın ifadesi olarak, yalnızca onu çevreleyen hiçliğe yenik düşer. Ruhun gücü o kadar yıpranabilir ki, önceki amaç ve değerler yetersiz kalır ve artık inanç bulamaz. Kendisi için üretken bir şekilde bir amaç, bir neden, bir inanç koyamaz. Aksine, aktif nihilizm bir güç işaretidir: burada ise önceki amaç ve değerler yetersiz bulunur, ancak bunun nedeni ruhun ihtiyaçları ve içgüdüleri için uygun bir kanal bulamayacak kadar zenginleşmesidir.

Bu bağlamda çürüme, nihilizm kavramının birçok alt türü ile yakından ilişkili olsa da, Carr’ın ifadesiyle “muhtemelen terimin en yakın anlamı” olan varoluşsal nihilizm ile bağlantısının, diğer türleriyle olandan daha sıkı bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Walter Veit, Carr ile aynı doğrultuda, “Anlamanın ve amacın inkârına varoluşçu nihilizm adını veriyorum; bu görüş, yalnızca varoluşçuların değil, aynı zamanda ampirist gelenekteki uzun bir filozof silsilesinin de atfettiği bir görüştür” (Veit, 2018, s. 212) ifadesinde bulunmaktadır. Bu doğrultuda varoluşçu nihilizmin tarihsel açıdan incelenmesi, modern dönem ve sonrasına gerçekleşen etkilerinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

2.2. Varoluşçu Nihilizme Tarihsel Bir Bakış

2.2.1. Varoluşçu Nihilist Düşüncenin Kökenleri

21. yüzyıldan bakıldığında felsefe ile çürüme arasındaki bağlantı üzerine yazılmış birçok eser olsa da Alan R. Pratt'a (1994, s. 3) göre, genel anlamda kötümserlik üzerine felsefi düşünceler çok daha önceye, Antik Mısır, Babil, Sümer ve Antik Yunan dönemlerine kadar gitmektedir. Martin Heidegger de metafizik tarihi üzerine felsefi projesinde nihilizm'in tarihsel açıdan ele alınması gereken bir konu olarak belirtmektedir;

“Nihilizm tarihsel bir harekettir ve sadece birileri veya başkaları tarafından savunulan herhangi bir görüş veya doktrin değildir. [...] Özünde düşünülen Nihilizm, [...] Batı tarihinin temel hareketidir. O kadar büyük bir derinlik gösteriyor ki, ortaya çıkışının sonucu dünya felaketlerinden başka bir şey olamaz. Nihilizm, modern çağın güç alanına çekilen dünya halklarının dünya-tarihsel hareketidir” (Heidegger, 1978, s. 62).

Pratt'a göre, kayıtlı tarihin başlangıcından itibaren, özellikle yaygın ölüm bilinci dinleri yaratmış, felsefeleri beslemiş ve nihayetinde bilimsel araştırmaları teşvik etmiştir. Ölüm, beden, çürüme ve öbür dünya kavramları çevresinde Antik Mısır'da gerçekleştirilen mumyalama eylemi, yüzyıllar boyunca hizmetçilere, saraylılara, köpeklere ve kedilere uygulanan ayrıntılı ve karmaşık bir ritüel haline gelmiştir. Böylece onlara göre, zenginlerin çürümekten korunan cesetlerinin, beraberinde mumyalanan hizmetçileri ve birlikte gömüldükleri önemli eşyalarıyla öbür dünyada sonsuza kadar iyi vakit vakit geçirebilmeleri sağlanmıştır. Mısır'ın dinî çelişkiler ve tutarsızlıkların hüküm sürdüğü dönemlerde ölüme odaklanma yaygınlaşmış ve ölüm takıntısının beraberinde getirdiği belirgin bir karamsarlık ortaya çıkmıştır. Yazısının devamında yazar, Gılgamış Destanı, Antik Yunan Destanı İlyada gibi antik metinlerden, Sisyphus, Aeschylus, Socrates, Plato gibi, diğer antik metinlerdeki karakterlerden, mitlerden ve filozoflardan yaşamın faydasızlığına, anlamsızlığına ve absürtlüğüne göndermede bulunan alıntılar yapmaktadır.

Tüm bu karamsar söylem biçimleri modern döneme gelindiğinde, özellikle 18. yüzyıl Aydınlanma çağının önemli düşünürlerini de etkilemiştir. Aklın ve rasyonelliğin yükseldiği bu çağda insanların karşılaştığı sorunlar daha iyi tasvir edilmekte, aynı zamanda ne kadar

çetin oldukları da anlaşılmaktaydı. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, David Hume ve Immanuel Kant gibi düşünürlerin, aydınlanmanın getirdiği iyimserliğin aynı zamanda aşındırıcı bir etkisi olduğunun ve varoluşsal bir paniğin oluştuğunun farkına vardıkları anlaşılmaktadır.

“[...] Aydınlanma düşünürlerinin kutladığı akıl otoritesinin, ilham verdiği iyimserliğin aşındırılmasına hizmet etmesi ve insanın anlam için bağlı olduğu illüzyonlar sistemindeki uçurumun genişletilmesi de ironiktir. Sonuçta, insanın büyüyen varoluşsal paniğin üstesinden gelme yeteneğine olan güveni ortadan kalktı” (Pratt, 1994, s. 93), (çeviri yazara aittir).

Aydınlanma çağının merkezindeki bir diğer önemli isim Voltaire, özellikle *Candide, ou l'Optimisme* Candide ya da İyimserlik adlı kitabında, çağı karakterize eden güven ve iyimserliğin izlerini ararken aynı zamanda insan yaşamının karanlık bir vizyon, tam anlamıyla nihilist bir vizyon sunduğu da görülmektedir. Voltaire'in tanımladığı dünya, doğal ve insan yapımı felaketlerin iç içe geçtiği, insanların çirkin ve küçük yaratıklar olduğu, umudun yok olduğu bir dünya olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Yüz kez kendimi öldürmek istedim ama yine de hayatı sevdim. Yaşamak için bu saçma zayıflık, belki de en ölümcül eğilimlerimizden biridir. Bir kişinin sürekli olarak yere çalmayı tercih edeceği bir yükü taşımakta ısrar etmesinden daha aptalca bir şey olabilir mi? Kendi varoluşundan tiksinti duymak ve buna rağmen ona sarılmaktan daha aptalca?” (Voltaire ve Pearson, 2006, s. xxiii), (çeviri yazara aittir).

Benzer varoluşçu nihilist söylemler, Aydınlanma Döneminin diğer önemli düşünür ve yazarları; Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot ve Marquis de Sade'in çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu söylem biçimleri özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında karşılaştığımız Arthur Schopenhauer, Johann Wolfgang Von Goethe, Victor Hugo, Søren Kierkegaard ve Charles Baudelaire gibi Romantizm akımı düşünürlerini de etkilemiştir. Özellikle felsefesini irade kavramını merkezi etrafında toplayan, ateizmi ve karamsarlığıyla tanınan Alman filozof Schopenhauer, Batı felsefi geleneğinin önde gelen karamsar düşünürüdür. Schopenhauer'in eserlerinden biri olan *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (2009), Schopenhauer'ın irade dediği insanlığın ana motivasyonunun rolünü incelemektedir. O'na göre irade, asla tam anlamıyla tatmin edilemeyecek amaçsız bir

çabadır, dolayısıyla yaşam özünde tatminsizliktir. Dahası, bilinçli varlıklar geçmiş pişmanlıkları ve gelecekteki korkuları düşünürken acı çektiği için durumu daha da kötüleştirir. "[...] şunun doğruluğunu özgürce onaylamalıyız: Henüz istemeyle dolu olanların tümü için istemenin toptan askıya alınmasından sonra geriye kalan, yokluktur. Ama tersine istemenin ters çevrildiği, kendini yadsıdığı kişide, bu bizim dünyamız, gerçek olarak, bütün güneşleri, galaksileriyle yokluktur" (Schopenhauer, 2009, s. 307-308). Schopenhauer özellikle *Philosophy of Pessimism*, Pesimizm ya da Kötümserlik Felsefesi olarak bilinen bir düşünce biçimi üzerinde durmuştur. Schopenhauer'ın Pesimizminde genel olarak varoluşun bir anlamı ve amacının olmadığı, hiçliğin insanlık için en iyi şey olduğu, yaşamın aslında acı çekmek olduğu ve bu dünyanın olası dünyaların en kötüsü olduğu fikirleri ile karşılaşmaktadır. Bir nihilist ya da pesimist olarak düşünür, bu karamsar tavrının karşısına sanatı yerleştirir; "Schopenhauer [...] kötülük probleminin asla tam olarak ortadan kaldırılamayacağını, ancak yaşama isteğinin yönlendirilmesiyle ona tahammül edileceğini ve bu tahammülün ise sanat, ahlak ve sevgi yoluyla olacağını söyler" (Kiriş, 2008, s. 38). Benzer doğrultuda Nietzsche'ye göre Schopenhauer sanatı, hayatın inkârına bir köprü olarak görür ve Ona göre sanatın belirli formları karamsarlığa hizmet eder (Nietzsche, 1968, s. 430-434).

Baudelaire ise *Kötülük Çiçekleri* (2001) adlı kitabında güzelliğin ve yozlaşmanın ayrılmaz doğasına olan inancını yansıtmaktadır. Çalışması genel ahlâka aykırı olması sebebiyle yazar para cezasına çarptırılmış ve kitabın içerisindeki altı şiiri yazar aklanana kadar yasaklanmıştır (Baudelaire, 2001, s. 276). Kitabındaki birçok şiirinde rastlanan düşüncelerindeki çürüme izleri, özellikle Okuyucuya adlı şiirindeki şu dörtlükte belirgin bir şekilde anlaşılmaktadır:

"Bönlükler, yanlgılar, günahlar, cimrilikler,

İşleyip tenimize, kaplar ruhlarımızı,

Ve besleriz sevimli pişmanlıklarımızı,

Kendi bitini nasıl beslerse dilenciler" (Baudelaire, 2001, s. 15).

19. yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel gelişmelerin bahsi geçen kötümserliğe katkıda bulunduğu görülmektedir. Özellikle Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* (1859) adlı çalışmasındaki teorileri, insanın şeylerin düzeninde yüce bir konuma sahip olduğu ve kozmik amaç hayalini izlediği düşüncesini alt üst etmekte, birçok inanç biçimi ve mitolojilerin merkezinde yer alan insana, karmaşık evrim süreci içerisinde küçük bir rol vermektedir. Benzer şekilde ruhsal durumun yalnızca bilinçten oluşmadığını, bilinçaltı diye adlandırdığı farklı bir durumun olduğunu ortaya atan Sigmund Freud, bilincin dışında bilinçaltını da inceleyen yeni bir psikolojik dalın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Görünenin, bilinenin, ortada olanın altında tüm bunları etkileyen başka bir gücün varlığının ortaya çıkışı dönemin düşünür, yazar ve sanatçıları da etkilemiştir. İsmail Tunalı, çağdaş sanatın büyük ölçüde bilinçaltından kaynaklandığına vurgu yapar ve J. Miro'dan alıntılar; "Benim resmim bilinçaltının resmidir. Bizler uygarlık yorgunuyuzdur, basit, ama özgür bir yaşama özlem duyuyoruz. Bunun için bilinçaltı temelinde kök salıyorum" (Tunalı, 2013, s. 204). Benzer bilimsel gelişmelerden etkilenen Realist sanatçılar, birçok alanda yaşamın idealleştirilmesini ortadan kaldıran ve tamamen nesnel izlenimler ileten bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Yazar Gustave Flaubert, *Madam Bovary* (1857) adlı eserinde, zihninde saçma ve romantik kurgular tasarlayan ve derin bir hoşnutsuzlukla kendi kendine zarar veren Emma Bovary karakterini yaratmıştır. Dönemin bir diğer önemli yazarı Fyodor Dostoyevski'nin yarattığı Raskolnikov ve Ivan Karamazov gibi karakterler de kendilerini, yaşadıkları tecrübeler aracılığıyla mahvoldukları ve anlamsızlıklarla boğuştukları durumlar içinde bulmuşlardır. Ortaya çıkan tüm bu nihilist söylem biçimlerinden etkilenen dönemin Gustave Corbet, Honord Daumier ve Edouard Manet gibi bazı sanatçıları, hayatın bakımsız ve iç karartıcı tarafını yansıtan, hayatla mücadele eden figürleri resmetmişlerdir.

2.2.2. Varoluşçu Nihilizmin Yükselişi

19. yüzyıl ortalarında Darwin'in ortaya attığı bilimsel model ve benzeri gelişmelerin, Fransa, Almanya ve Rusya'da iktidarlara başkaldıran çeşitli grupların politikalarına yansıdığı görülmektedir. Bu devrimci nihilistler, medeniyeti ikiyüzlülüğün ve yalanın bir sonucu olarak görmekte ve tamamen yok edilmesi gerektiğini savunmaktaydılar. Bu grupların nihilist temellerinin, Tanrı'yı, uygarlığı, mülkiyeti ve ahlakı yok etmek olduğu görülmektedir.

Özellikle Rusya’da yaşanan devrimci nihilist hareketin anarşist lideri Michail Bakunin’in nihilizmle özdeşleştirilen söylevi dikkat çekicidir: “Yalnızca tüm yaşamın anlaşılma ve ebediyen yaratıcı kaynağı olduğu için yıkıp yok eden ebedi Ruh'a güvenelim, yıkım tutkusu da yaratıcı bir tutkudur” (<https://www.kisa.link/OYwj>, Erişim Tarihi 04/06/2021).

Tüm filozoflar arasında adı nihilizmle en çok ilişkilendirilen Friedrich Nietzsche’nin 19. yüzyılın sonlarında, hayatı tüm iğrençliğiyle göstermek için boşluğu kamufle eden her şeyi ortaya koymaya çalıştığı söyleyen Pratt’a göre “O, modern dünyanın ilk kozmik nihilisti, Batı uygarlığının patolojisinin apokaliptik sonuçlarını fark eden ilk kişidir. Nietzsche ile birlikte, Batı’nın kayıtsızlığa doğru geri döndürülemez bir şekilde sürüklenmesinin tam olarak açıklanmış bir teşhisi ortaya çıkmaktadır” (Pratt, 1994, s. 148).

Nietzsche nihilizmi- da önce de bahsedildiği gibi- ruhun artan gücünün bir işareti olarak aktif nihilizm ve ruhun gücünün azalması ve gerilemesi olarak pasif nihilizm şeklinde ikiye ayırmaktadır. O’na göre şiddetli bir yıkım gücü olarak görece gücünün maksimuma ulaşması aktif nihilizmken, Pasif nihilizm, ruhun gücünün yıpranması, tükenmesi, değerlerin orantısız hale gelmesiyle, dinî, ahlaki, politik, estetik vb. kılıklarda ortaya çıkan değerlerin ve hedeflerin çözülmesi ve birbiriyle savaşmasıdır (Nietzsche, 1968, s. 17-18).

Tunalı, Nietzsche’nin, ünlü aforizması *Tanrı öldü* kavramı ile içinde bulunduğu yüzyılda giderek daha karamsar bir atmosfer yarattığına değinir. O’na göre “Batı dünyasının dayandığı Tanrı’nın ölümü, bu kültürün çöktüğünün habercisidir ve “Spengler’in “*der Untergang des Abendlandes*” (Batı’nın Çöküşü) adlı dev yapıtı, bu çöküşün belgelenmesidir” (Tunalı, 2013, s. 204). Nietzsche, dünyada bizim ona verdiğimizden başka nesnel bir düzen ya da yapı olmadığını savunur. İnançları destekleyen cephelere nüfuz eden bir nihilist, tüm değerlerin temelsiz olduğunu ve aklın güçsüz olduğunu keşfeder. Nihilizmi, çöküşün nedeni olarak değil mantığı olarak gören Nietzsche felsefesinin temel kavramlarından biri çöküş anlamına gelen dekadans’dır. Yaşadığı dönemin dekadans dönemi olduğunu düşündüğü için dönemin aydınlarının ve düşünürlerinin karşısında yer almıştır. Batı kültürünün değerler sisteminin çökmekte olduğunu ve bu durumun yol açtığı boşluğun ise Tanrı ile doldurulamayacak olduğunu savunur. Dekadans yaşama zenginlik verir, cansızı canlandırır. Nasıl ki ölü bir beden toprak altında dönüşüp yaşamın devamı için

kaynak sağlıyorsa bir düşünürün usta olmadan önce çürümesi gerekir. Nietzsche'ye göre, deneyimin üstesinden gelinebilmesi için yaşanmış deneyimde soğurulma şarttır: "Ben dekadans'ım, aynı zamanda onun karşıtıyım" (Nietzsche, 2000, s. 723) diye yazar. *The Will to Power, Güç İstenci* (1968, s. 143) adlı kitabında ise birinin sahte bir öbür dünya beklentisiyle zayıf, bitkisel bir varoluşta değil de bilimsel bir vicdanla gönüllü bir ölümü nasıl uygulayabileceği ve öğretebileceği gibi gerçekten bulaşıcı bir nihilizmin şiddetli bir formuna hangi araçlarla ulaşabileceğini ve bunun nasıl aşılabileceğini sorgulamaktadır. Anlaşılabileceği üzere Nietzsche dekadansı yani çöküş ve çürümeyi nihilizme varmak için gerekli ve gönüllü bir ölüm süreci olarak niteler ve bunun aşılmasını da gerekli görür. Kendisini hem dekadans hem de bunun karşıtı olarak görmesi de bu fikirlerini desteklemektedir.

Nietzsche, din, ahlâk ve felsefeyi insanın dekadans formları olarak nitelerken karşı hareket olarak sanatı gösterir. Pearson'a göre Nietzsche, sanata iki ana nedenden dolayı değer verir; varoluşun dehşeti ve saçmalığı karşısında insanın yaşama dayanabilmesini sağladığı ve insanoğlunu varoluşun dehşetinden geri çekilmeye değil, onu ilerletmeye ve sürekli kendini aşmaya teşvik ederek, yaşamın en büyük uyarıcısı olarak hareket ettiği için (1994, s. 159). Nietzsche'ye göre Sanatçı-filozof, sanat kavramından daha yücedir ve sanatçıyı, doğanın, gücün vb. temel içgüdülerinin onun aracılığıyla görüldüğü en şeffaf fenomen olarak nitелеmektedir. Nihilizmin patolojik bir geçiş aşamasını temsil ettiğine (Nietzsche, 1968, s. 14) vurgu yapan Nietzsche için bir sanatçıyı da benzer, istisnai durumlar koşullandırır, hepsi hastalıklı fenomenlerle derinden ilişkilidir ve iç içe geçmiştir, bu yüzden O'na göre hem sanatçı olmak hem de hasta olmamak imkânsız görünmektedir. Bizim için zararlı ve hastalıklı olan onun doğasıdır. Bu açıdan sanatçının da doğası gereği içsel bir çürüme eğiliminde olduğu ortaya çıkmaktadır. Fakat Nietzsche için sanat, Schopenhauer'ın belirttiği gibi karamsarlığa hizmet etmez, aksine sanatçı kendisini sarhoş eden ya da zehirleyen durumları açığa çıkaran araçları onların uğruna sevmektedir. Sanatçının üretimini besleyen de içinde bulunduğu bu sarhoşluk ya da zehirlenme hâlidir. O'na göre karamsar sanat diye bir şey yoktur. Emile Zola ve Edmond de Goncourt gibi yazarların, gösterdikleri çirkinliklerden zevk aldıkları için bunu yaptıklarını söyler, karamsar yazar Dostoevsky'yi över. Bu doğrultuda ona göre sanat hayatı onaylar. Romantik bir sanatçıyı, içindeki

memnuniyetsizliğin kendisini yaratıcı kıldığı bir sanatçı olarak tanımlar. Fakat bununla birlikte yıkım, değişim, oluş arzusu geleceğe gebe aşırı dolu bir gücün ifadesi olabileceği gibi, yok eden, yok etmek zorunda olan, ayrıcalıksızlara duyulan nefret de olabilir, çünkü var olan, aslında varoluşun kendisi, tüm varlığın kendisi onu öfkelenendirir ve kışkırtır. O'na göre bu öfkeye rağmen hayata karşı temelde nihilist bir tavır sergileyen çöküş halindeki sanatçılar, biçimin güzelliğine, doğanın mükemmelliğine, onun içinde kayıtsızca büyük ve güzel olduğu o seçkin şeylere sığınır. Zevk acıdan daha ilkel sayılır ve nihilist sanatçılar bu ilkel arzu için koşullu olarak acıya katlanırlar. Acının dâhil olduğu yaratma arzusu için. Sanat en yüksek derecedeki acıdan varoluşun en yüksek olumlanmasının yaratılmasıdır (Nietzsche, 1968, s. 428-453).

2.2.3. Varoluşçu Nihilizme Cevaplar

Genellikle Nihilizm ile ilişkilendirilen bir diğer felsefi yaklaşım olan varoluşçuluğun, yayılan nihilizm anlayışına bir cevap aradığı, anlamsız bir dünyada nihilizm sorunu ile ne yapılması gerektiğini sorguladığı görülmektedir. Giderek artan nihilist atmosfer, çağın varoluşçu düşünürleri Martin Heidegger, Jean Paul Sartre ve Albert Camus aracılığıyla daha da göze çarpar hale gelmektedir. Martin Heidegger, Nietzsche'nin Tanrı öldü sözüne göndermede bulunur ve devam eder; “Eğer Tanrı öldüyse [...] duyularüstü fikirler dünyası bağlayıcılığından ve her şeyden önce ilham verici ve yapıcı gücünden yoksunsa, o zaman geriye insanın güvenebileceği ve kendisini yönlendirebileceği hiçbir şey kalmaz [...] Nihilizm, “tüm konukların en ürkütücüsü” kapıda duruyor” (Heidegger, 2002, s. 163). Heidegger'e göre “Hiç kimse, nihilizmin en çeşitli ve gizli biçimlerde insanın “normal durumu” olduğunu inkâr etmeyecektir” (Pratt, 1994, s. 218). İkinci Dünya Savaşı, toplumsal korku ve kaygıyı kırılma noktasına getirmiş ve dünya morali üzerindeki etkisi felaket olmuştur. Bu bağlamda yirminci yüzyıl varoluşçuluğu, savaş sonrası kasvetli ortamdan, özellikle Avrupa'nın yıkıntılarından doğmuştur. “Nietzsche'nin nihilizminden etkilenen ve dört yıllık “topyekûn savaş” yaşamış olan varoluşçular, insanın durumunu korkunç bir cehalet olarak gören yabancılaşmış ve umutsuz bir kalabalıktır” (Pratt, 1994, s. 184). “Varoluşçuların bakış açısına göre, bireyin çıkış noktası olan varoluşsal kaygı, görünüşte

anlamsız ya da saçma bir dünya karşısında korku, yönelim bozukluğu, kafa karışıklığı ya da kaygı duygusu olarak adlandırılmıştır” (Solomon, 1974, s. 1-2).

Varoluşçuluğun önde gelen isimlerinden Jean Paul Sartre 1981 yılında, insanlık durumunun gerçeği ortaya çıktığında insanın yaşadığı mide bulandırıcı durum üzerine kurguladığı *Nausea, Bulantı* (Sartre, 1981) adlı ilk romanını kaleme almıştır. Varoluşçuluk felsefesinin dayandığı esasları barındıran ve nihilizmle belirgin noktalarda buluşan romanın başkarakteri Roquentin, kendisi ve çevresi üzerine hissettiklerini mide bulantısı olarak algılamaktadır. Giderek bu bulantı hissinin varoluş sorunuyla ilgili olduğunu anlamaya başlar. Çevresiyle girdiği ilişkide nesnelerin ve insanların varlığına odaklanan Roquentin, varoluşçu felsefenin dayandığı temel olan; varlığın özden önce geldiğini keşfeder. Farkında olmadan cansız nesneler veya "kendinde varlık" ile insan bilinci veya "kendi için varlık" arasında ayrım yapar. Örneğin, bir barmenin mor jartiyerlerine baktığında, bazı yerlerde mavi gördüklerini görünce çılgına döner. Bulantı hissi, gördüğü nesnelerin özünü veya özelliklerini kendisinin yarattığını anladığı böyle anlardan gelmektedir. Rengin sadece bir fikir olduğunu ve mor' un, daha önce hiç görmediği bir şeyi tanımlamak için yetersiz bir kelime olduğunu anlar. Nesnelerin özlerinin, varoluşun açıklanamaz çıplaklığını gizleyen rahatlatıcı cepheler olduğu sonucuna varır. Başkarakter bir roman yazmaya karar verir ve varoluşçuluğun ana temalarını ele almaya başlar: kaygı, ıstırap, özgürlük ve kendini aldatma. Varoluşun ezici varlığının, insanların üstesinden gelemeyeceği kadar fazla olduğunu düşünür. Zaman ve özgür irade temaları üzerinde duran Roquentin, geçmişin var olmayan anlamsız bir kavram olduğuna karar verir. Bunun yerine, şimdiyi, şeylerin var olduğu tek an olarak benimser. İnsanların varoluşlarına bir ara vermek için geçmişlerine vurgu yaptıklarını düşünür. Varoluşun bir sapma olduğunu keşfeder. Hiçbir şeyin var olması için zorunlu bir neden olmadığını anlar. Yalnızca hiçlikle, paradoksal olarak varoluşu oluşturan bir boşlukla karşılaşır. Onun için insanlar anlamsız bir gerçekliğin tesadüfi çocuklarıdır. Roquentin, bulantısına teslim olmak yerine, varoluşsal ıstırapıyla hiçlik karşısında yüzleşir. Göremese de hiçlik amaçsız bir gerçekliği oluşturan ama aynı zamanda eyleme de ilham veren bir güçtür. Bu bağlamda nihilizmin sunduğu anlamsızlık boşluğuyla karşı karşıya kalındığındaki varoluşçu cevap, eylemlerimizle kendi anlamımızı yaratmamız gerektiğidir.

Objektif bir anlam yoktur ve bu yüzden kendi anlamlarımızı kendi hayatımızı yaşama şeklimizle bizler buluruz.

Roquentin de bir roman yazarak sanatsal yaratımı bir tür hayatta kalma aracı olarak, hayattaki kendi anlamını bulma aracı olarak kullanır. Sartre ve diğer varoluşçular Nietzsche ile benzer şekilde sanatsal yaratımı varoluşun hayati bir yönü olarak vurgulamaktadırlar. Bulantı gibi Albert Camus' nun *Yabancı* adlı romanı ve felsefi denemesi *Sisifos Söyleni* de Tanrı'dan sonra hayatın anlamsız olduğu vurgulayan yapıtlardır. Sisifos Söyleni'nin (Camus, 2012) temel kaygısı Camus'nün *absurd* saçma, absürt² dediği şeydir. Camus, evrenden istediğimiz anlam ve düzen ile evrende bulduğumuz kaos arasında temel bir çelişki olduğunu iddia eder. Bulmak istediğimiz anlamı hayatın kendisinde asla bulamayacağımızı vurgular. O'na göre ya bu dünyanın ötesinde bir Tanrı'ya umut bağlayarak bu anlam keşfedilecek ya da hayatın anlamsız olduğu sonucuna varılacaktır. Camus, hayatın anlamsız olduğu şeklindeki bu ikinci sonucun zorunlu olarak intihara götürüp götürmediğini ve hayatın bir anlamı yoksa bu hayatın yaşamaya değer olup olmadığını sorgulamaktadır. Fakat absürtle yüzleşmek intiharı zorunlu kılmaz, aksine hayatı daha dolu yaşamamıza sebepler sunar.

Genel olarak Absürt soğuk, kayıtsız ve anlamsız nesnel gerçeklik ile insanlığın içsel anlam dürtüsü'nün bileşimindeki gerginlik durumu, çatışma olarak açıklanabilir. Camus'ya göre nihilizm sorunuyla başa çıkmak için üç seçenek vardır: İlk seçenek intihar etmek. Hayatın bir anlamı yoksa neden yaşamaya devam etmenin gerekçesi nedir? Camus bu seçeneği yetersiz bulmaktadır. Ölümde hayatta olduğundan daha fazla bir anlam olmadığına ve bunun sadece sorundan kaçtığına dikkat çekmektedir. İkinci seçenek, bir inanç sıçraması yapmaktır. İnanılması gereken bir anlam olduğunu söyleyen bir doktrine veya ideolojiye inanmaktır. Bu bir din veya herhangi bir ideoloji olabilir; bir saçmalık hapı yutmak ve karşılığında Absürd'den kurtulmaktır. Camus bu seçeneği Kierkegaard ve varoluşçularla

² Sisifos Söyleni (2012) kitabının çevirmeni Tahsin Yücel kitapta “absürt” sözcüğünün karşılığı olarak uyumsuz'u kullanmıştır. Günümüzde dilimize yerleşmiş olduğu ve herhangi bir anlam karmaşasına sebep olmayacağı düşünüldüğü için çalışmada uyumsuz yerine absürt sözcüğü kullanılmaktadır. Ayrıca Yücel Kitabın başlangıcında, “Sisifos Söyleni” adlı bölümde kullanılan absürt sözcüğünün, kelimenin kendi anlamını aştığını, insan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insan ya da düşünceyi belirttiğini açıklar.

ilişkilendirerek *felsefesel intihar* olarak adlandırır (Camus, 2012, s. 47-48). Düşünür, bu iki seçeneği samimiyetsiz bulur ve bu nedenle üçüncü bir seçenek önerir: kucaklamak. Doyumsuz gerilim ile absürdü kucaklamak, ona yaslanmak. Bu üçüncü seçenek *absürdizmdir*. Absürdizm anlamsızlığa karşı bir isyandır. Ölüm ya da felsefi intihar yoluyla absürttten kaçılmaz. Saçma olanı olduğu gibi, kaçışsız ve bütünlük içinde karşılamak ve absürdün gerilimini korumaktır önemli olan. Absürdizm bireyi tesellisiz bir hayata, kendi ölümlülüğünün ve sınırlarının keskin bilinci ve isyanıyla karakterize edilen bir hayata teşvik etmektedir. Camus varoluşçuların kaçışları olarak gördüğü şeyi de reddetmektedir. “Tuhaf bir uslamlamayla, insansalla sınırlı, kapalı bir evrende, usun yıkıntıları üzerinde uyumsuzdan yola çıktıktan sonra, kendilerini ezeni tanrılaştırıyor, ellerini boş bırakan şeyde bir umut nedeni buluyorlar. Bu zorlama umudun özü hepsinde de dinsel (Camus, 2012, s. 40)”. Absürdizm, anlam yaratma veya bir anlam satın alma cazibesinden uzak durmak anlamına gelir. Absürdist, anlam açlığımızın bu sahte tatminine isyan eder. Bunun yerine Camus, gerilimi tutmamız gerektiğini, Absürt anlamsızlığın alanını tutmamız gerektiğini söylemektedir (Camus, 2012, s. 13-56).

Kitabının sonunda bir Yunan efsanesi olan Sisifos örneğiyle absürt ilişkisini tartışır; Sisifos Tanrıları üzdüğü için sonsuza kadar bir kayayı dağa çıkarmakla cezalandırılır. Her seferinde kayasını sabitlemeyi amaçlar fakat bu amacını sürekli boşa çıkaran bir dünyaya koyulduğu için ne yaparsa yapsın ne acılar çekerse çeksin, taş mutlaka geri yuvarlanır. Camus, Sisifos'un ideal absürt kahraman olduğunu ve cezasının insanlık durumunu temsil ettiğini vurgular. Sisifos, başarı umudu olmadan sürekli mücadele etmelidir. Hayatta bu saçma mücadeleden başka bir şey olmadığı kabul edildiği sürece mutluluğun onda bulunabileceğine göndermede bulunur. O'na göre sisifos;

“[...] her şeyin iyi olduğu yargısına varır. Bundan böyle, efendisiz olan bu evren ona ne kısır görünür, ne de değersiz. Bu taşın ufacık parçalarının her biri, bu karanlık dağın her madensel parıltısı, tek başına, bir dünya oluşturur. Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter. Sisiphos'u mutlu olarak tasarlamak gerek” (Camus, 2012, s. 141).

Absürt anlayışı dâhilinde 19. yüzyıl sloganı olan “sanat için sanat” görüşünü, “Yaratıcısından kopmuş bir sanat düşüncesi yalnızca gününü doldurmuş bir anlayış değildir, yanlıştır da” (Camus, 2012, s. 114) diyerek reddeden Camus için sanatın içsel bir değeri yoktur. “Yaratmak ya da yaratmamak, hiçbir şeyi değiştirmez bu” (Camus, 2012, s. 115). Fakat çeşitli şeylerin dışsal, ya da araçsal anlamda değerinin olabileceğini de kabul eder. Sanatın hem bilişsel hem de ahlaki işlevi olduğu sürece dışsal bir değere sahip olduğunu vurgular. O’na göre sanat, bizi absürt varoluş idealine yaklaştırmalıdır. “Uyumsuz sanatçı için sorun, “yapabilme”yi aşan bir “yaşayabilme” kazanmaktır [...] büyük sanatçı bir büyük yaşayıcıdır. (Camus, 2012, s. 115). Sanatsal bir yaratımla uğraşmak, hayalleri aşarak çıplak gerçekliğe daha da yaklaşma olanağı sunar. Camus’ya göre Sanat, absürt varoluş düşüncesine ulaşmanın en önemli yoludur ve bu yol sanatçıyı en absürt karaktere dönüştürmektedir. Camus, absürt anlayışı içerisindeki sanat eyleminin anlamını şu sözler ile açıkça vurgulamaktadır;

“Boş yere” çalışıp yaratmak, kumdan heykel yapmak, yaratımının geleceği olmadığını bilmek, yüzyıllar için kurmanın da daha fazla bir önem taşımadığını bilerek yapıtının bir gün içinde yıkıldığını görmek; uyumsuz düşüncenin izin verdiği zor bilgeliktir bu. Bu iki işi yan yana yürütmek, bir yandan yadsıyıp bir yandan göklere çıkarmak, işte uyumsuz yaratıcının önünde açılan yol. Boşluğa renklerini vermelidir” (Camus, 2012, s. 130).

Rebel ³(1982) Başkaldıran İnsan adlı kitabının *Yaratma ve Devrim* başlıklı yazısında ise, Yirminci yüzyılda devrim ve sanatı aynı nihilizmin kolları olarak nitelemekte ve aynı çelişki içinde yaşadıklarını vurgulamaktadır. O’na göre çağdaş sanat -düşünürün yaşadığı zaman dilimindeki en son sanat anlayışı- nihilist olduğu için biçimcilik ve gerçekçilik arasında bocalamaktadır. Yaşadığı günün dünyasını bir olarak nitelerken bu birliğin nihilizmin birliği olduğunu söyler ve ekler; “Uygarlık, ancak biçimsel ilkelerin nihilizminden ve ilkelerin olmadığı nihilizmden vazgeçilerek, dünyanın yaratıcı bir senteze giden yolu yeniden keşfetmesiyle mümkündür. Aynı şekilde sanatta da süregelen açıklama ve olgusal haber

³ Tahsin Yücel kitabı Fransızca aslından çevirirken nihilizm’i yoksayıcılık olarak kullanmıştır. Fakat bu terimin çalışmanın bütünüyle uyum göstermeyeceği endişesi yüzünden Anthony Bower’in İngilizce çevirisine başvurulmuştur.

verme çağı ölüm noktasındadır ve bu, yaratıcı sanatçıların gelişini duyurur” (Camus, 1982, s. 273).

Dönemin nihilist eğilimi olan bir diğer yazarı ise Franz Kafka’dır. Her ne kadar nihilist eğilimleri olsa da nihilizm içindeki yerini farklı değerlendiren düşünceler mevcuttur. Örneğin El Diwany için, “Kafka, ne Tanrı’nın varlığını inkâr eden bir ateist, ne de dünyevi değerleri ve amaçları derinden sorgulayan bir nihilisttir. [...] sürekli umut ve umutsuzluk arasında kalan modern bir bireydir” (El Diwany, 2014, s. 20). Emrich, Langebartel ve Zuk’a göre ise “[...] zamanımızın en radikal nihilistiydi, ancak nihilizme yenilen edebi nihilistler anlamında değil [...], onun maskesini düşürerek sürekli onunla savaşıyor, köklerini ortaya çıkaran eleştirel gözlemci bir adam anlamında [...]” (Emrich, Langebartel ve Zuk, 1977, s. 378). Sonuç olarak eserlerine hâkim olan varoluşla ilgili umutsuzluk ve düşünsel boyuttaki çürüme izleri nedeniyle varoluşsal nihilizm içerisinde incelenebilecek bir yazardır. Eserlerinde sürekli olarak iki karşıt arasındaki mücadeleden ve çevresiyle olan kişisel meşguliyetinden söz ederken, hem edebi yaratısında hem de fiili yaşamında kendisini bu iki taraflı sorunlu durumun içinde bulmaktadır. Bu karşıtlar, mutlak ahlaki emir ve taleplerle onu ya dünyevî varoluştan uzaklaştırmakta ya da toplum, aile, eş ve meslek görevlerine atıfta bulunarak onu maddi bir hayata hapsedmeyi istemektedirler. Kafka, hem maddenin mutlak aracılığıyla hem de bir maddi varoluş aracılığıyla yok edilmekten kurtulmaya çalışmaktadır. *Dava* (2014), *Dönüşüm* (2014) ve *Şato* (2015) adlı kitapları, bu bağlamda varoluşsal nihilizmle ilişkilendirilebilecek eserleridir. Özellikle *Dönüşüm* adlı eserinde, insanın dünyaya yabancılaşması ve suçluluk duygusuyla ortaya çıkan absürt yaşamındaki varoluşsal krizle yüzleşmesini yansıttığı söylenebilir. Bir böcek gibi çalışan başkarakter Gregor Samsa’nın hayatı, yaratıcı ifadeye ayıracak vaktinin olmadığı bir rutin haline gelmiştir. Bir gün uyandığında bir böceğe dönüştüğünü fark eder. Bu dönüşümden sonra endişesi yalnızca bir trene binmek ve işe gitmektir. İnsanlar onun çalışamayacağını anlayınca toplum için gereksiz, aile için ise bir yük haline gelir ve bir odaya kapatılır. Çalışmanın devamında Gregor’un kapalı kapılar ardında ailesi ve tanıdıklarıyla olan ilişkilerindeki değişimler anlatılır. Sonuç olarak istenmeyen Gregor kendini odasına kapatır ve açlıktan ölür. Gregor’un yabancılaşması ve absürt yaşamı, bir böceğe dönüşmesinden önce olduğu kadar sonrasında da belirgindir. Dünyada birçok insanın rutin işleri yapmış olmak için yaptığı,

kendini yabancı ve absürt hissettiği günümüzde de gerçekliğini korumaktadır. Kimi bireyler Sisifos mitindeki gibi mutluluğu rutin işlerde bulmaya çalışmakta, kimileri de dünyada olmanın hiçbir anlamını bulmamakta ve intihar ederek yaşamına son vermektedir.

Sosyolojist ve filozof Walter Benjamin de dönemdaşlarıyla paralel olarak, çağdaş kültürü, tüm malların eşit olduğu, hiçbirine diğerinden daha fazla değer verilmediği nihilist bir kültür olarak ele alır ve bu nedenle, meta üretimi tarafından belirlenen yaşam biçimleri ve yaratımları, anlamından arındırılır ve gerçek dışı kılınır. Kendilerini bir fantazmagorya olarak sunarlar. Bu fantazmagorilerin egemen olduğu dünya ise -Baudelaire'in bulduğu anahtar sözcükle- Modern'dir. Benjamin'in nihilizminin analistleri ona bir yorum bilgisi biçimi, onun kullandığı bir beklenti biçimi ya da ufuk çizgisi olarak değil, gerçek amacı olarak baktılar. Onun nihilizmi, mizacının kalıcı bir parçası olarak veya daha az psikolojik olarak, bir dizi kalıcı metaforik tercihin bir parçası olarak okunabilir (Lebovic, 2011, s. 151). Özellikle *Destructive Character, Yıkıcı Karakter* (Benjamin, 1986, s. 301-303) adlı makalesi, anarşizm, olumsuzluk ve şiddet üzerine yazılmış nihilizmin bir manifestosu şeklinde yorumlanabilir. “Yıkıcı karakter işini yapıyor. Kaçındığı yalnızca yaratıcı çalışmadır. Tıpkı yaratıcının kendisi için yalnızlık araması gibi, yok edici de kendini sürekli olarak insanlarla ve etkinliğinin tanıklarıyla kuşatmalıdır” (Benjamin, 1986, s. 302). Fakat diğer bir yandan yıkıcı karakterin hem yıkarken hem de yıkıntıların içerisinde sürekli yollar arayan bir figür olarak betimlenmesi, Benjamin'in, geçmişten kurtulmanın ve yıkım aracılığıyla bir gelecek yaratmanın ikazı şeklinde de okunabilir. Yazısını şu gözlemle bitirir: “Yıkıcı karakter, hayatın yaşamaya değer olduğu değil, intiharın zahmete değmediği duygusuyla yaşar” (Benjamin, 1986, s. 302).

Benjamin, yıkımı bir özgürleşme yolu olarak görür ve mekanik yeniden üretim çağında auranın anlam yitimini vurgulayan, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (2015) başlıklı makalesinde aura'yı yeniden üretilmemiş bir sanat eserinin özgünlüğü ve sahiçiliği olarak tanımlar ve aura'nın çürümesini doğal olanın aurasından hareketle örneklendirir:

“Ufuktaki bir dağ sırasını ya da seyircisinin üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını soluruz. Bu açıklamanın

ışığında, aura' daki mevcut bozulmanın toplumsal temelini kolayca kavrayabiliriz. Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğunluğuna bağlı olan iki koşula dayanır. Bunlar: günümüz kitlelerinin nesnelere "yakın olma" isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik [...] eşit ölçüde tutkulu merakları” (Benjamin, 2015, s. 18).

Nihilizm bağlamında ele alınması gereken önemli düşünürlerden bir diğeri ise Roman düşünür Emil M. Cioran’dır. Romanya’da doğup büyüyen fakat sonrasında Paris’e taşınan Cioran, dönemin adı geçen diğer yazarlarından etkilenmiş ve kötümser düşünceleri üzerine bir tür nihilist tavır geliştirmiştir. Hem coğrafi hem de dilsel göçebeliği ve arada kalmışlığı, uykusuzluk hastalığı olarak tanımlanan insomnia’dan muzdarip olmasına sebebiyet vermiştir. 1949 yılında Paris’te yayımlanan *Çürümenin Kitabı* (2018), ağırlıklı olarak aforizmalar ve kısa yazılardan oluşan yıkıcı ve karanlık nihilist tavrını dışa vuran serisinin ilk kitabıdır. *Burukluk* (1993), *Var Olma Eğilimi* (2020) ve *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine* (2001) adlı çalışmaları diğer önemli eserleri olarak değerlendirilebilir. Cioran’ın edebi üslûbu, kendisini adı geçen diğer düşünürlerden ayıran önemli bir etken olarak düşünülebilir. Düşüncelerinin özünde yatan karamsarlığı kimi zaman paradoksal bir biçimde, huzur ve neşe duyularını da hissettirerek vermektedir. Genellikle felsefi terminolojiden kaçınan yazarın sanatsal tarzının öne çıktığı görülmektedir. Camus’da olduğu gibi, Cioran’ın da nihilist tavrını açıklarken intiharla kurduğu direkt ilişki göze çarpmaktadır. Camus’nun “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar” (Camus, 2012, s. 21) söylemi, Cioran’ı da oldukça etkilemiştir. İntiharın -yine paradoksal bir biçimde- yaşamaya devam etmeye teşvik ettiğine vurgu yapar. O’na göre, varoluşumuzu dilediğimiz zaman dilediğimiz şekilde sonlandırabilme kabiliyeti, sahip olduğumuz tek özgürlüğümüz, yaşama katlanabilmemizi sağlayan zenginliğimizdir (Cioran, 2018, s. 44-45). “Fakat palavracı iblisler olduğumuzdan sonumuzu erteleriz: Özgürlük gösterişinden, kibrimizin oyunundan nasıl vazgeçebildik ki?” (Cioran, 2018, s. 45). Yazar yazısının devamında, bilinçlilik durumumuzun olduğundan daha erken bir zamanda gerçekleşmesi halinde çok daha erken yaşlarda intiharın alışıldık bir olay hatta saygınlık göstergesi sayılabileceğine vurgu yapar. O’na göre fiziksel yaşamın sürdürülmesine sebep olan hiçlik üstün bir güçtür ve bu güç bireylerin ölüme karşı kurdukları sessiz bir ortaklığa işaret eder. Varoluş hiçliktir

ve hiçlik ise her şeydir. Fakat bu bütün, yaşama bir anlam vermekten ziyade onu katlanılabilen bir forma dönüştürür ve yazar bunu “intihar etmeme hali” (Cioran, 2018, s. 26) olarak açıklar. Hayatının çoğunluğunun -muhtemelen düşünsel- acı ile geçtiğine vurgu yapan yazar bir taş olmayı arzuladığını söyler ve ekler; “Nesneye imreniyorum... maddenin ve donukluğun lutfuna... [...] Namevcudiyet! Tek zaferim sen olacaksın...” (Cioran, 2018, s. 32). Düşünür var olmanın kendisinde uyandırdığı duygu durumunu bedeninin fiziksel çürümesi üzerine kurduğu bağlantı ile açıklar;

“Tenden, organlardan, her hücreden duyulan tiksinti, asli, kimyasal bir tiksinti. Bende her şey parçalanıyor, bu tiksinti bile. Hangi içyağında, hangi pislikte barınıyor ruh! Her gözeneği bir hayli kokuyu yok edip yine de uzayı kokutan bu beden, olsa olsa, bir bok yığınınından, içinden geçen neredeyse o kadar iğrenç kandan, yerkürenin geometrisini bozan bir urdan başka bir şey değildir. Doğaüstü bulantı! Çürümesinin hangi aşamada olduğunu, onu bekleyen morarma yazgısını, istemeye istemeye de olsa bana açıklamayan kimse yaklaşılamaz bana. Her duyum kasvetli, her şehvetin sonu mezar!” (Cioran, 2020, s. 174).

Sartre’in karakteri Roquentin’in hissettiği bulantı duygusuyla bağlantısı da bulunan bu tasvirle benzer doğrultuda Cioran, bu kez Camus’ya benzer şekilde hastalık durumuna göndermelerde bulunur. Sağlığı normal, olağan ve edilgen bir durum gibi betimlerken hastalığı ise yoğun bir faaliyet durumu olarak niteler. Buna karşın varoluşun kendisini de bir hastalık hali olarak görmektedir. Sağlıklı hale yaklaşıldıkça ruhun solgunlaştığına değinir ve ekler; “[...] Hangi günahı işledin de doğdun? Hangi suçu işledin de varsın? Acın da kaderin gibi sebepsiz” (Cioran, 2018, s. 15-32). Sanat üzerine söylemleri de benzer doğrultuda gerçekleşir. Şair’i kılık değiştirmiş bir hastalık olarak betimler ve O’na göre “selâmet şarkının ölümüdür, sanatın ve ruhun yadsınmasıdır...” (Cioran, 2018, s. 35). Bu söylemden sanatın selâmetin olmadığı yerde gerçekleştirdiği fikrine sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Sanatçının içinde bulunduğu hali şiir üzerinden açıklayan Cioran’a göre sanat, şarlatanlık ve coşkunun bir aradalığı, devasa hiçliklerle evreni oluşturan bir tür inanılmazlık halidir ve her dehanın içinde bir palavracıyla bir tanrı birlikte var olur, sanatçının durumu da tam olarak budur. O, gücünü uzlaşmazlıkla beslenen zamanlardan almaktadır ve var olmanın sakıncasını keşfetmesi halinde ifade yeteneği sağlamlaşmakta ve soluğu genleşmektedir.

Şiir ve umut arasındaki çelişki neticesinde şair de çürümenin kurbanı olur (Cioran, 2018, s. 76-108). O'na göre bir zihin yalnızca arzuları, sevdikleri ya da nefret ettikleri üzerine yapıldığı ölçüde önemli olmaktadır. Sanat alanını zihin yaşamından bahsedilebilecek tek alan olarak niteleyen yazar için bir ideal, kendinden öncekilerin yıkımı üzerine kurulmaktadır. Ve ancak bu tür bir dışlama yoluyla bir şey olunabilir. Yönetim biçimleri ve sanat akımları arasında da bir üstünlük bulmaz, hepsi eşdeğerdir (Cioran, 2018, s. 181-182).

Dönemin bir diğer varoluşçu nihilist düşünürü Albert Caraco, hayatın anlamsızlığına hatta negatif etkisine göndermede bulunan karamsar bir nihilisttir. *Kaos'un Kutsal Kitabı* (2021) ve *Post-Mortem* (2020) önemli eserlerindendir. Yaşama dair hiçbir pozitif düşüncesi bulunmayan yazar, yaşadığı dönem itibarıyla ırkçılığın ve savaşın birçok türüyle karşılaşmış ve ölümle yakın bir ilişki yaşamıştır. Öyle ki, önce annesi sonra da babasının ölümünün ardından kendisi de intihar etmiştir. “[...] içinde yaşadığımız dünya cehennemdir, hiçliğin ılımlılaştırdığı bir cehennem” (Caraco, 2021, s. 14) derken, hayatın anlamsızlığının, adı geçen cehennem azabına katlanmada önemli bir rolü olduğunu vurgular. Bu katlanma durumu- çektiğimiz acıların bile bir anlamı olmadığı düşüncesi- yaşamdan alıp yokluğa kattığı minimal bir değer olarak değerlendirilebilir. Düzen ve savaşın birbirine bağlı olduğunu vurgularken işleyen düzenin sonsuz bir barış durumunu kabul edemeyeceğine göndermede bulunur. Bu söylemleri daha önce de konu edilen entropi ile yakından ilişkilidir. Düzensizliğin her daim hâkim olacağı fikrine sarılan yazar, düzen ve düzensizlik arasında bir tür dengenin yakalanma olasılığına değinmez çünkü içinde bulunduğu karamsar durum böyle bir denge arayışına da ters düşer. Bununla beraber inançların da bireyleri belirsizlik ve çürümeye olan mahkûmiyetinden kurtaramayacağına değinir (Caraco, 2021, s. 14-20). Caraco'yu dönemin diğer düşünürlerinden ayıran yanı, karanlık nihilist bir tavırla intihar etme ve hiç var olmama düşüncesini benimsenmesinin sonucu olarak var etmeme çıkarımını da vurgulamış olmasıdır. Bu düşünce tamamen ayrı bir araştırma konusu olan ve ileriki bölümlerde ele alınacak olan antinatalizm olarak adlandırılmaktadır ve temel olarak üreme karşıtlığı şeklinde açıklanabilir.

Nihilizm, varoluşçuluk ve absürdizm'in hem felsefi hem de sanatsal açıdan benzer bir çerçeve ve ortak bir teorik şablonu paylaşmakta oldukları görülmektedir. Bu bağlamda

Nietzsche, Sartre ve Camus için hasta⁴, bulantıda ve absürt olan ya da olması gereken, Cioran için çürümekte olan sanatçı, hayatın anlamsızlığını kavrayarak düşüncelerin çürüdüğü noktada üretimini gerçekleştirmekte ya da gerçekleştirmelidir. Adı geçen düşünürlerin, sanatın, sanatçının ve eserinin değerini, kendilerince bir yol ile sanata teslim ettikleri ortaya çıkmaktadır. Bu değer, hiçbir şeyin anlamı olmadığını vurgulayan nihilist tavır ile çelişkili olarak değerlendirilebilir fakat sanatı bu duruma bir çıkış yolu ya da onu kabul edebilmenin, anlamsızlığa katlanabilmenin bir yolu olarak işaret ettikleri de görünmektedir. Bu bağlamda Caraco'nun da, zihnindeki nihilist düşünceleri ifade etmek için yazın dilini kullanması, diğer düşünürler gibi sanatı ayrı, olumlayıcı bir kefeye koyduğunun göstergesi olarak okunabilir.

Nihilist düşüncelerin etkileri, 20. Yüzyıl tiyatrosunda da kendini göstermektedir. Öyle ki, 20. yüzyılda, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter ve Jean Genet gibi sanatçılar *Absürd Tiyatro* adı altında bir türün gelişmesinde önemli bir yere sahiptirler. Absürt Tiyatro, herhangi bir kozmik değerler sisteminin yokluğunu ifade eden konular üzerine temellendiği için nihilizme oldukça yakındır. Bu doğrultuda adı geçen yazarlar, genel olarak hayatın anlamsızlığı, ideallerin, saflığın ve amacın kaçınılmaz olarak değersizleşmesi vb. durumları konu alan tiyatro eserleri yazmışlardır. İlk gösterimi 1953 yılında yapılan, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (Beckett, 1957) adlı yapıtı Absürt tiyatronun ilk örneklerindendir. Oyun, sürekli geleceğine dair haber gönderen fakat asla

⁴ Araştırmanın bu noktasına kadar ele alınan ve ileride ele alınacak düşünür ve sanatçıların konu bağlamındaki ortak noktalarından biri olan, hastalık-sanatçı, hastalık-düşünür kısaca hastalık ve yaratıcılık ilişkisi üzerine yapılan ve 2015 yılında *Nature Neuroscience* dergisinde yayınlanan bir makaledeki bulgular sonucunda, ressam, müzisyen, yazar ve dansçılar gibi yaratıcı bireylerde görülen şizofreni ve bipolar gibi hastalıkların, araştırmacıların daha az yaratıcılık gerektiren meslekler olarak ele aldığı çiftçilik, el işçiliği ve satıcılık gibi mesleklere göre gen varyantlarını taşımaya ortalama %25 daha yatkın olduğu sonucuna varılmıştır (Power, Steinberg, vd., 2015). Bu da sanatçı ve düşünür gibi yaratıcı bireylerde adı geçen psikolojik hastalıkların genetik aktarımının, sanatçı-yaratıcı olmayan bireylerle oranla daha fazla olduğunu göstermektedir. Adı geçen araştırma, yaratıcı bireylerin hastalığa daha açık olduğunu ya da daha sık maruz kaldıklarını göstermemekte, sadece bu hastalığı genleriyle diğer nesillere aktarma olasılığının diğerlerine göre daha yüksek olduğuna işaret etmektedir. Fakat araştırmanın sonucu, sanatçı ve düşünür gibi yaratıcı olan bireylerin sosyolojik, psikolojik ve felsefi dönüşümlerinin biyolojik bir varlık olarak fiziksel durumlarını da etkilemekte olduğunun ve bu etkileşimi diğer nesillere aktarma potansiyellerinin diğerlerine göre daha yüksek olduğunun direkt bir kanıtı olarak okunabilir. Bu durum araştırmanın bilim, felsefe ve sanat disiplinleri arası etkileşimine örnek teşkil etmesi açısından önemlidir.

gelmeyen gizemli Godot'nun gelişini bekleyen Vladimir ve Estragon adlı iki karakterin bir ağaç başında geçen diyaloglarından oluşmaktadır.

“Estragon: Böyle devam edemem.

Vladimir: Sen öyle sanıyorsun.

Estragon: Ayrılısak? Belki bizim için daha iyi olur.

Vladimir: Yarın kendimizi asacağız. Godot gelmezse.

Estragon: Peki ya gelirse?

Vladimir: Kurtulacağız” (Becket, 1957, s. 70-71), (çeviri yazara aittir).

Dünyaya neden geldiklerini bilmeyen, sefaletleri ve kaderleri üzerine varoluşsal sohbetler gerçekleştiren karakterler intihar etmeyi düşünürler. Aynı zamanda bu varoluşsal problemlerini ortadan kaldıracıya, bu konuda onları aydınlatacağına inandıkları Godot'yu beklerler fakat Godot hiç gelmez. Aslında Godot diye bir karakterin varlığı bile şüphelidir. Bu bağlamda hiç gelmeyen fakat yine de gelmesi beklenen Godot, bireylerin varoluşsal anlam arayışlarındaki yüce cevabı temsil eder. Fakat aynı Godot gibi böyle bir cevabın varlığı da şüphelidir. Bu anlamsız bekleyiş Sisifos'un absürt anlatısıyla da yakından ilişkilidir. Bu bağlamda yeniden ele alınması gereken mefhum olarak absürt olan, insanların kurtuluş için bekledikleri ve hayal ettikleri nesne veya kişilere inanmaları, bel bağlamaları ve bu sebeple kendilerince geliştirdikleri ideal anlamların peşinde rutine girmeleri olarak nitelendirilebilir.

Beckett'in çürüme ile bağlantısının incelendiği *Becket and Decay*, *Beckett ve Çürüme* (White, 2009) adlı kitabın yazarı olan Kathryn White'a göre Beckett'in dünyasında mükemmellik yoktur ve bu nedenle, insan vücudunun yetersizliği nedeniyle karakterlerin her birinin nasıl acı çektiği durumlar ile karşılaşılmaktadır. Beckett, bir nevi çürüyen bedenleri sunmakta ve doğum anından itibaren esasen bireylerin nasıl gerilemeye başladığını incelemektedir. İnsan vücudunun kusurlarını, sınırlarını göstermekte ve karşılaştığımız büyük fiziksel sıkıntılara rağmen insanın devam etme kapasitesine olan hayranlığı tasvir etmektedir (White, 2009, s. 3). Beckett'in karakterlerinden biri olan Molloy şöyle der; “Yaşamım dediğim şu uzun ve karışık duyguyu çürümenin dinginliği içinde

anımsıyorum, [...] Çürümek de yaşamaktır, biliyorum” (Beckett, 2011, s. 28). Beckett bu ayrışmayı betimleyerek bedeni fiziksel bir enkaz olarak tasvir etmektedir. Beckett'in zihin temsiliinde zihinsel gerileme ve ruhsal yıpranma da bedene benzer şekilde bozulmaya eğilimlidir. Çalışmalarında bellek, karakterler geçmişten kaçamadığı ve onunla bağlantılı acıyı hafifletemediği için olumsuz bir etki olarak hizmet ediyor gibi görünmektedir. Karakterler genellikle anıları idealize etmekte ve zaman zaman, belki de geçmiş deneyimlerin acısını ortadan kaldırmak ve böylece mevcut varoluşun acısını azaltmak amacıyla anıları icat etmeye mecbur hissetmektedirler. Beckett'in karakterlerinde ruhsal yıpranmanın izleri de belirgin şekilde görünmektedir. Yolculukları zorlu olmasına rağmen onları devam ettiren içsel bir güce sahiptirler. Yaşama yorgunluğu nihayetinde bedende olduğu gibi ruhu da aşındırmakta ve karakterlerin yaşama arzusu giderek kaybolmaktadır. Varoluşun beyhudeliği ve umutsuzluk, yaşamla ilgili hayal kırıklığı sonunda ruhun ölmesine ve kişinin yaşamın monotonluğu altında çökmesine neden olana kadar ruhu yavaş yavaş gerilemeye, çürümeye zorlamaktadır. Beckett, hayattaki her şeye benzer şekilde kelimelerin başarısızlığa meyilli olması nedeniyle başarılı sanatsal ifadenin imkânsızlığını kabul ettiği için varoluş temelinde kelimeler yazma arzusundadır (White, 2009, s. 5-6). Beckett'in çalışmalarındaki bedenin, zihnin ve ruhun çürümesi temaları doğal bir sonuç olarak yazarın yazın dilini de etkilemiştir. Bu bağlamda özellikle *Hiç İçin Metinler* (Beckett, 1999) adlı çalışmasındaki pornografik ifade biçimlerini ise *dilin çürümesi* mefhumu ile açıklamak olasıdır.

Tüm bu düşünce biçimlerinin ve sanatsal üretimlerin de katkısıyla, 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle modernist sürece olan eleştiriler hem felsefi hem de sanat alanında giderek artmıştır. Bu doğrultuda modernist sürecin geride kaldığı ve postmodernizm olarak adlandırılan yeni bir çağa girildiği vurgulanmaktadır. Nihilizm ve paralelinde gelişen sanatsal fikirler ve üretimlerin de bu dönem itibariyle evrimsel bir dönüşüm sürecine girdiği söylenebilir.

2.2.4. Postmodernist Nihilizm Teorileri

Postmodernizm'i, -henüz ortak bir tanım üzerinde uzlaşamamış olsa da- modern durum ile onun düşünce biçimi olan modernizme karşı içsel bir eleştiri ve yerine geçecek alternatif bir

arayış, modern sonrası ya da ötesi olarak yorumlamak olasıdır. Bununla beraber “Baudrillard, Lyotard ve Derrida gibi düşünürler ise postmodernizmi, liberalizm, Marksizm ve benzer büyük söylemlere karşı, tarihin yeniden yorumlanmasını sağlayan bilimsel-sistematik bir yöntem olarak görmektedirler” (Tarhan, 2010, s. 105). Genel olarak 1960’larda başlayan her şeyin mübah olduğu bir dönem, iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi ikiliklerin sınırlarının muğlaklaştığı bir süreç olarak görülebilir. Harvey’e göre (1997), gelip geçicilik, kargaşa, devamsızlık ve parçalanmadan beslenir. Kendi gerçekliğini aşma ya da ona karşı durma, hatta içindeki unsurları tanımlama çabası içerisinde bile değildir. “Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da öte, çamur içinde debelenir” (Harvey, 1997, s. 60). Modern süreç içerisinde genişleyen nihilizmin postmodern sürecin tüm bu özellikleriyle evrim geçirerek varlığını koruduğu söylenebilir. Woodward’a (2009) göre nihilizmin en önemli üç postmodern teorisyeni Lyotard, Baudrillard ve Vattimo’dur. Bu düşünürler tarafından sunulan nihilizm teorilerinin her biri, önde gelen bir felsefi anlam teorisi tarafından şekillendirilir: Lyotard ve Baudrillard kendi post-yapısalcılık biçimlerini geliştirmiş, Vattimo ise kendi yorumbilgisel ontoloji versiyonunu ortaya atmıştır. Bu anlam teorileri de kendi postmodern nihilizm teorilerine özel bir şekil vermektedir. “Lyotard, Freudyen psikanaliz, post-Marksçı siyaset, göstergebilim ve yapısalcılığın teorik çerçeveleri aracılığıyla Nietzsche’ci temaların bir gelişimi olan bir denemede “neo-nihilizm” dediği şeyi geliştirir” (Woodward, 2009, s. 76). Lyotard’a göre, geleneksel anlam ve değer biçimlerinin çözülmesi nihilist bir kriz oluşturmaz. O, nihilizmin bu biçimini, adalet için daha büyük bir olasılığa ve yaşamı olumlayan libidinal enerjinin daha büyük dolaşımına izin verdiği için dönüşümlü olarak övmektedir. Postmoderniteyi ise olumlu anlamda, içerisinde nihilizmin tamamlanmaya yakın olduğu bir toplum durumu olarak anlamlandırmaktadır. Bununla beraber kapitalist sistem içindeki değişim değeri önem kazanma eğilimindedir ve bu sistem, içindeki tüm yoğunlukların tekilliğini iptal etme riskini taşır. Değer yasası aracılığıyla yoğunluğun bu şekilde azaltılmasının etkisini özetleyen Lyotard, kapitalizmin kendisinin bir nihilizm biçimi olduğunu ileri sürer ve kapital’in aynı anda depresyon, nihilizm ve teolojinin doruk noktası olduğunu vurgular. “İnsanlığı ateizm teolojisine daldırır, onu bir teoloji teolojisine, Tanrı’ya (ölümüne) olan inancına sokar. Hiçbir şeyi yeniden anlatmaz, ancak

kendisi değer yasasına, yani herhangi bir metamorfoza dâhil olan tarafların eşitliğine dayanır” (Woodward, 2009, s. 132).

Lyotard, kapitalist sistemi uyuşturucu etkisinde işleyen bir topluma benzemektedir. Postmodernitede teknobilim ve sermaye biçimindeki nihilizmi, kapitalizmin üst anlatıları ve geleneksel dini biçimleri tarafından boşaltılan yeri alma tehdidinde bulunan gerçek bir sorun olarak görmektedir. Onun nihilizme tepkisi ise basit bir aşma ya da mutlak ve farklı bir alternatif önermesi değildir. O’na göre nihilizmin üstesinden gelinemez, çünkü bunu yapma girişimi kendisini eleştiride bulunur ve dolayısıyla nihilist konumu yeniden sunar (Woodward, 2009, s. 76-133). Lyotard’ın nihilizme cevap olarak, arzuları filtreleyen ve sönümleyen temsili yapıların nihilizmine karşı, duyguların ve arzuların yaşamı olumlayıcı güçleri olarak gördüğü şeyi konuşlandırmaya çalışır. O’na göre nihilizm, libidinal yoğunlukların sönümlenmesinden oluşur ve hayatın olumlanması, bu libidinal yoğunlukların maksimize edilmesinden ibarettir. Ancak yoğunluğun maksimize edilmesi yapıyı reddetmez, onun içinde ve onun aracılığıyla çalışmalıdır. “Lyotard’ın "aktif pasifliği", yapılar içindeki yoğunluğu en üst düzeye çıkararak, nihilizme karşı çıkma veya üstesinden gelme girişiminde bulunmadan stratejik bir tepkiye izin veren bir tür pasif politikadır” (Woodward, 2009, s. 199-200).

Woodward’a göre Lyotard, nihilizmin yalnızca büyük kurtuluş anlatılarının verimini sona erdirmekle kalmadığını, metafiziği imkânsız kılan değerlerin kaybolmasına ve Tanrı’nın ölümüne yol açmadığını aynı zamanda estetiğin verilerine de şüphe düşürdüğünü vurgular. O’na göre estetik duyguya yol açan (görülen, işitilen vb. güzel ya da yüce olan) duyulurun kavranışı, duyu verilerinin salt kavranmasından başka bir şey olduğu sürece, estetiğin doğasında var olan bir nihilizm vardır. Yazara göre düşünürün geç dönem yazılarında estetiğin, estetik duygunun algı ve duyum verilerini yadsıdığı ya da sorguladığı, yalnızca duyum içinde ya da duyu olarak verili olanın ötesinde bir şeyi işaret ettiği sürece bir tür nihilizm içerdiği görülmektedir. Lyotard’ın *verili olanın ötesinde bir şey* olarak ima ettiği şeyin, hissedilen, ancak estetik nesnenin kendisinde verilen herhangi bir şeye indirgenemeyen bir şey olduğu öne sürebilir. Bu açıdan Lyotard, estetiği hem duyulur hem de duyulurun olumsuzlanmasıyla ilgili olduğu sürece, doğası gereği paradoksal olarak

kavramaktadır ve temayı "sunulamayanı sunmak", "anestetik estetik" ve "maddi olmayan madde" gibi paradoksal terimlerle belirtir. Bu paradokslar ise estetiğin özündeki nihilizme - duyarlı olanın inkârına- işaret etmektedir (2016, s. 119-120).

Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon (2011) adlı çalışmasında postmodern dönemde gerçekliğin yerini alan, “Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” (Baudrillard, 2011) olarak tanımlanan simülakrlardan bahseder ve sistemin bu simülakrlardan oluşan bir tür hiper-gerçekliğe/simülasyona dönüştüğünü söyler. O’na göre tarihte iki önemli nihilist çıkış olmuştur; ilki Aydınlanma Devrimin’in ortaya çıktığı Romantizm diğeri ise Sürrealizm, Dadaizm ve Absürdizmin ortaya çıkışıdır. Bu nihilist çıkışları sırasıyla estetik ve politik olarak nitelendirirken günümüzdeki nihilist anlayışın ne estetik ne de politik olabileceğine göndermede bulunur. Aynı zamanda postmodern nihilizmi adı geçen önceki çıkışlardan daha acımasız ve radikal olarak değerlendirir. Özü itibariyle aktif ve şiddet yüklü olan nihilizm günümüzde bir tür saydamlık aşamasındadır ve özündeki şiddet rastlantısal terörizm olarak ortaya çıkar. Diyalektik ve eleştiri kavramlarının içleri boşaltılmış, anlam arayışının yeri simülakrlar aracılığıyla duyarsızlığa bırakılmıştır. Anlamdan yoksun simülakrlarla bezeli iletişim araçlarının bolluğu neticesinde ise tepkisizlik oluşmaktadır. O’na göre hız ve anormal gelişimle birlikte bu duyarsızlık ve tepkisizliğin yeri giderek sağlamlaşmaktadır. Kendisinden önceki anlam boşalmaları gibi postmodern nihilizmin de içinin boşaldığına değinen yazar, nihilizm kavramının halen güçlü görünmesinin sebebi olarak da tarihteki efsanevî enerjisi, radikalliği ve yadsıma biçimini gösterirken bu görünümün de ortadan kaybolduğunu vurgular (Baudrillard, 2011, s. 213-219). Nihilizm yerini artık hissis bir melankoliye bırakmıştır ve O’na göre “Sistemi başarısızlığa uğratacak tek şey terörizmdir” (Baudrillard, 2011, s. 219). Bu terörizmin silahı olarak ise hakikat ve kuramsal şiddeti gösterir. Diğer bir açıdan ise sistemin nihilizme tepki olarak kendi nihilizmi ile karşılık verdiğine değinir ve bu nötralize edici durum karşısındaki terörizmi de anlamsızlığı sebebiyle bir ütopya olarak değerlendirir. “Sistem de nihilisttir çünkü kendisini yadsıyanlar da dâhil olmak üzere herkesi bir umursamazlık ve aldırmaçlık sürecine sokabilmektedir” (Baudrillard, 2011, s. 220). Dolayısıyla tüm bu sebepler doğrultusunda anlamı kurtarabilmenin imkânı ortadan kaybolmuştur.

Vattimo'nun nihilizm üzerine bakış açısını oluşmasında ise Nietzsche ve Heidegger'i birlikte okuması yatmaktadır. Düşünür, bu iki ismin nihilist tavırlarındaki benzerlikleri ortaya çıkarmakta ve her birini diğerini düzeltici olarak kullanmaktadır. Bu yolla hem Tanrı'nın ölümü hem de varlığın unutulma çağı açısından nihilizmin anlamı üzerine bir teori geliştirir. Vattimo'nun postmodern nihilizm teorisinin Lyotard ve Baudrillard'ın teorilerine göre farklılıkları ve benzerlikleri bulunmaktadır. O, nihilizmin olumlu bir şekilde yeniden değerlendirilmesine kapı açar. Onun düşüncesinde nihilizm çözülmesi gereken bir sorun olarak değil, modernitenin sorunlarına bir çözüm olarak sunulmaktadır. Ona göre postmodern nihilizm, insani olan her şeyin inkârı olarak değil, toplumsal kurtuluş için tek şansımız olarak düşünülmelidir. (Woodward, 2009, s. 102). -Fakat aynı zamanda hem Lyotard'a hem de baudrillard'a benzer şekilde- "Vattimo'nun pozitif nihilizm (kusursuz nihilizm) fikri, nihilizmin üstesinden gelinemeyeceğini, bu üstesinden gelmenin de nihilizme yol açan başka bir "temel" iddiasına dönüşeceğini ileri sürer" (Kuçlu, 2018, s. 63).

Sonuç olarak adı geçen postmodern nihilizm teorisyenlerinin ortak noktaları, nihilizmin üstesinden gelme olasılığını oybirliğiyle reddetmeleridir.

Anlaşılabileceği üzere tarihin erken dönemlerinden beri var olan anlamın yitimi duygusu, her ne kadar üstesinden gelinebilmesi için çabalansa da varlığını devam ettirmekte ve içinde bulunduğumuz çağ da görünür derecede etkilemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi düşüncenin çürümesi bağlamında incelenen varoluşçu nihilist düşünce özü itibarıyla olumsuz bir görünüm sunsa da günümüzde bunun tersini savunan düşünceler de mevcuttur. Varoluşun bir anlamının olmaması durumunun bireyi intihara sürükleyebilecek bir tabanı olmasının yanı sıra bu duruma farklı açıdan bakmak da olasıdır. Bir bakıma daha önce de değinilen Camus'nun absürt yaşamın özellikleri olarak işaret ettiği isyan, özgürlük ve tutkulu bir yaşam sıralamasında olduğu gibi, eğer hiçbir şeyin anlamı yoksa ve bireyler yalnızca dünyaya fırlatıldıysa, sahip olunan tek şey olan yaşama olumlu anlamda yol verip yalnızca mutlu olma, mutlu hissettiren aktivitelerde bulunma seçimi yapılabilir. Günümüzde, buna paralel bir şekilde bilimsel literatürde bulunmayan fakat sosyal medyada adı geçen farklı bir nihilizm türüyle karşılaşmaktadır: *Optimistic nihilism, İyimser hiççilik* (Kurzgesagt – In a Nutshell, 2017). Nihilizmin tarihine bakıldığında, anlamın yitmesiyle

ortaya çıkan varoluşsal kaygı nüveleriyle dolu olduğu görülmektedir. Hayatın anlamsızlığının bireyi düşürdüğü boşluk giderek büyümekte, çevresindeki ve dünyadaki diğer bireyleri ve toplumları da benzer şekilde etkilemektedir. Buna karşıt olarak ortaya çıkan iyimser hiççiliğin aldığı pozisyon anlamın olmayışının farklı bir bakış açısıyla ele alınabileceğini göstermekte ve olayın bir seçimden ibaret olduğunu vurgulamaktadır. İşlenen suçların, çekilen acıların, düşülen hataların ve varoluşsal kaygının da diğer her şey gibi anlamsız olduğu düşüncesi ve bunların kısa zaman içinde bireyin ölümüyle yok olup gideceğinin kesinliği, acı ve mutluluklarla dolu bir yaşamın hangi tarafına odaklanmakla ilgili olduğunu hatırlatmaktadır. Bir başka deyişle varoluşsal kaygı, içine düşülen acı verici bir aydınlanma durumu olduğu gibi bu duruma odaklanmanın devamlılığı ise tercih edilen bir bakış açısı olarak adlandırılabilir. Adı geçen postmodern nihilist teorisyenlerin üzerinde ortak noktada buluştukları kanı gibi, iyimser nihilizm de bu bağlamda nihilizmin üstesinden gelmez, gelmeyi denemez de. Onu kabul eder, varlığını farklı ve faydacı bir şekilde konumlandırır. Bu noktada dana önce de bahsedildiği üzere nihilizmle bağlantılı olan ve belki de nihilizmin doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilecek olan antinatalizm'i açıklamak yerinde olacaktır.

2.3. Antinatalizm

Terimin etimolojik anlamı üreme karşıtlığıdır. Tanımı ise “Tüm insanların veya tüm canlı varlıkların doğmaması gerektiği düşüncesidir” (Morioka, 2021, s. 2). Antinatalizm terim olarak üremeyi destekleyen bir düşünce biçimi olan Natalizm'in karşıtıdır. Antinatalistler, insanların çocuk sahibi olmaması gerektiğine inanırlar ve buradaki gereklilik, eylemin genel olarak ahlâki açıdan yanlış olduğuna göndermede bulunmaktadır. Antinatalizmin ortaya çıkması ve halen var olmasının, bireylerin dünyaya verdiği zarar, kendi çektikleri acılar ve bunların ilişkisinden doğan hem fizyolojik hem de psikolojik her türlü olumsuz etkiler gibi farklı sebepleri olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Terim, çalışma konusunun kapsamı sebebiyle bölüm içerisinde, insanların çektikleri acılar, varlık/var olmak, yokluk/var olmamak, acı ve mutluluk parametrelerine göre işlenecektir.

2.3.1. Tarihte Üreme Karşıtlığı

Antik Yunan'dan Budizme, Schopenhauer'dan Cioran'a kadar nihilizm tarihinde adı geçen birçok toplum, inanç biçimi ve düşünür, nihilist düşünce biçimleriyle üreme karşıtlığı arasındaki paralellige göndermeler yapmışlardır. Adı geçen birçok düşünür için, içindeki herşey gibi hayatın kendisinin de bir anlamı olmadığını ve var olmamanın, var olmaktan daha olumlu bir şey olduğunu düşünmek, doğal olarak başka bir canlı var etmeyi reddetme düşüncesinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Antik Yunan düşünürü Sophocles için “Doğmamak ilk tercihtir, [...] Ama bir kez ışığı gördükten sonra, bir sonraki en iyi şey, en kısa sürede geldiği o karanlık yere geri dönmektir” (Sophocles, 2009, s. 117). Schopenhauer ise şu soruları ortaya atar: “Çocuklar dünyaya yalnızca rasyonel nedenlerle getirilseydi, insan ırkı var olmaya devam edebilir miydi? Bir insan, gelecek kuşağa, onu varoluşun yükünden kurtaracak kadar sempati duymaz mı ya da en azından soğukkanlılıkla bu yükü ona yükleyeceğine kendi üzerine almaz mı?” (Schopenhauer, 1913, s. 15). 19. Yüzyıl Fransız roman yazarı Gustave Flaubert ise “Varoluş çilesini ve rezaletini kimseye bulaştırmamak” istediği için baba olsaydı kendine lanet edeceğini iddia etmiştir” (Beres, 2017). Cioran da benzer düşüncesini şu sorusuyla vurgular: “[...] hapı yutmuş bir dünyaya çocuk üstüne çocuk fırlatmaya çalışmak hangi sapkınlığın işiydi?” (Cioran, 2001, s. 148). Caraco ise aşırı üremeye karşı olan düşüncesini betimlerken Kafka'nın da kullandığı böcek metaforundan yararlanır;

“Yüz milyon insanla yeryüzü cennet olur; yeryüzünü kemirip duran ve pisleten milyarlarla ise bir kutuptan diğerine uzanan bir cehennem olur, türün hapishanesi olur, evrensel işkence odası olur, kendi pislik ve süprüntüleri içinde hayatlarını sürdüren mistik delilerle dolu bir çirkef kuyusu olur. Kitle düzenin günahıdır, ahlakın ve imanın alt-ürünüdür, düzeni, ahlakı ve imanı mahkûm etmeye bu kadarı yeter, çünkü bunların tek yaptığı, insanları çoğaltmak ve onları böceğe çevirmek” (Caraco, 2021, s. 35).

Anlaşılabacağı üzere, varoluşçu nihilizm ile antinatalist düşünce biçimi tarihsel olarak paralel bir şekilde ilerlemiştir. Birçok düşünürün, üzerine ısrarla durdukları varoluşun sorumluluğu, yükü, çilesi ve rezaleti gibi betimlemeler sonucunda var olmama düşüncesini yücelttikleri görülmektedir. Şimdiye kadarki düşünürlerin yorumlarından çıkarılacağı üzere, bir kez

dünyaya geldikten sonra varoluşçu nihilist düşünce biçimine kapılmış bir birey için, intihar, bu yükü -sanatın da yardımıyla- taşıyarak ölümü beklemek ya da anlamsızlığa da aşırı bir anlam yüklemekten hayatın tadını çıkarmak ve göçüp gitmek gibi düşünceler ortaya çıkmaktadır. Varoluşçu nihilizm ve antinatalizm felsefi alan içerisinde incelenebilen düşünce biçimleri olsa da adı geçen düşüncelerin yeniden şekillenmesine yardımcı olabilecek bir şekilde daha önce de değinildiği üzere duruma bilimsel temellerde yaklaşmak da olasıdır.

2.3.2. Üreme Karşıtlığına Bilimsel Bir Bakış

Davranış bilimci John B. Calhoun, 1970'lerde tüm fiziksel ihtiyaçların karşılandığı kısıtlı bir çevrede zaman içerisinde davranışların nasıl şekilleneceğini araştıran bir deney gerçekleştirmiş ve *Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population, Ölümün Karesi: Fare Nüfusunun Patlayıcı Büyümesi ve Sonu* adlı (Calhoun, 1973) yazısında bu deneyi açıklamıştır. *Universe 25, Evren 25* (Resim 18) adlı bu deneyde, farelerin yiyecek, su, dolaşabilecekleri tüneller sıcaklık vb. tüm fiziksel ihtiyaçlarının karşılanabileceği bir ortam oluşturulmuştur. Herhangi bir hastalığın evrene girmesini önlemek için de aşırı önlemler alınmış ve sağlıklı dört çift fare "ütopya" olarak adlandırılan bu ortama yerleştirip gözlenmeye başlanmıştır.



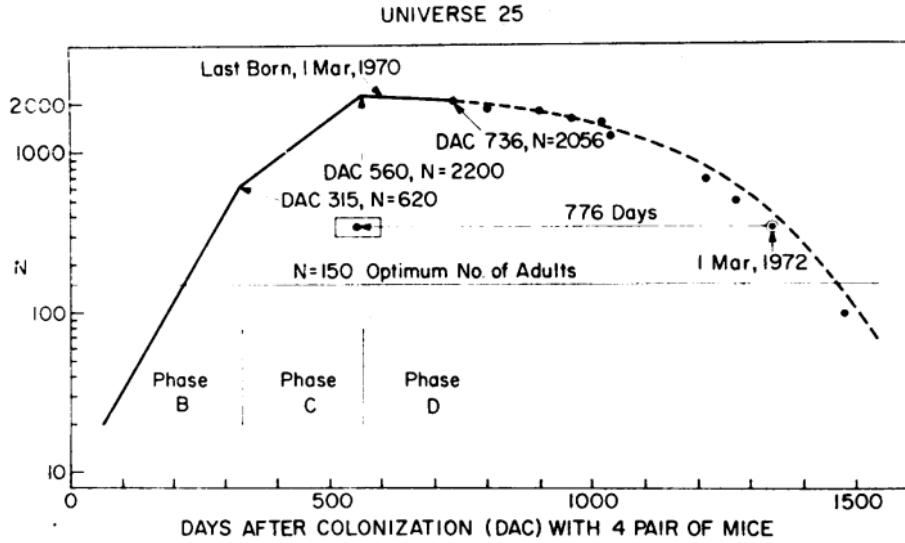
Resim 18: John B. Calhoun, Evren 25 Deneyi İçerisinde

Kaynak: <https://min.news/zh-cn/featured/5c196c89c79a5933365d585259e3df51.html> Erişim Tarihi 03/03/2022.

Fareler tüm ihtiyaçlarına zaman harcamadan ulaşabildikleri için doğal olarak nüfus, günden güne artmaya başlamış ve her 55 günde bir iki katına çıkmıştır. Zamanla üremeden daha çok artan toplumsal sorunlarla baş etmeye çalıştıkları için 620. güne gelindiğinde nüfus artış hızı 145 günlük bir ikiye katlanma süresine düşmüştür. Giderek artan nüfus karşısında baskın olmayan fareler izole olmuş, baskın olanları ise son derece saldırganlaşarak, çeteler oluşturarak sebepsizce diğerlerine saldırmışlar ve yamyamlık davranışı göstermişlerdir. Her ihtiyaçlarının karşılanmasına rağmen ya da belki bu yüzden, anneler yavrularını terk etmeye başlamış ya da onları tamamen unutup kendi başlarının çaresine bakmalarına izin vermişlerdir. Yayılan saldırganlık sonucu annelerin düzenli olarak yavrularını öldürüldüğü de gözlenmiştir. Bu aşamada ütopyanın bazı bölgelerinde bebek ölüm oranı yüzde 90'a ulaşmıştır. Bütün bunları ütopyanın çöküşünün ilk aşaması olarak değerlendiren Calhoun'un

"ikinci ölüm" olarak adlandırdığı aşamada, genç farelerin, annelerinin ve diğer farelerin saldırılarından davranışlarından kurtulduklarında hiçbir zaman olağan fare davranışlarını öğrenmedikleri ve birçoğunun çiftleşmeye çok az ilgi gösterdiği veya hiç ilgi göstermediği tespit edilmiş, yemek yemeyi ve tek başına zaman geçirmeyi tercih ettikleri görülmüştür. Maksimum 3000 kapasiteli ütopya'da nüfus, 2200 ile zirve yapmış ve sonrasında saldırganlık, yamyamlık, bebek ölümü ve son olarak üremeyi tercih etmeyenlerin doğal ölümleri gibi sebeplerle, deneyin başladığı günden 1780 gün sonra kalan son farenin de ölümüyle tamamen yok olmuştur (Calhoun, 1973, s. 80-85).

Tablo 2: Evren 25 İçerisindeki Fare Nüfusunun Gelişimi



Kaynak: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1644264/pdf/procrsmed00338-0007.pdf> Erişim Tarihi 03/03/2021.

Calhoun, farelerin daha az üremelerini ya da hiç ürememelerini, dişi farelerin ölümlerinden sonra yapılan otopsi sonucunda -üremek için yeteri kadar sağlıklı olduklarının ortaya çıkmasından sonra- bir tercih olarak nitelendirmiştir (Calhoun, 1973, s.85). Bu deney sonucundan da anlaşılacağı üzere kalabalıklaşma, önemli sosyal işlevleri bozmakta ve böylece düzensizliğe ve nihayetinde nüfusun çökmesine veya büyük ölçekli ölümlere yol açmaktadır.

“Rol gerçekleştirme fırsatları, rolleri yerine getirebilecek ve bunu yapma beklentileri olan kişilerin talebinin çok gerisinde kalırsa, bunu yalnızca şiddet ve toplumsal örgütlenmenin bozulması takip edebilir. Bu şartlar altında doğan bireyler, gerçeklikten o kadar kopuk olacaklar ki, yabancılaşmaktan dahi aciz olacaklar ve en karmaşık davranışları parçalanacaktır. Post-endüstriyel-kültürel-kavramsal-teknolojik bir toplumda yaşama uygun fikirlerin edinilmesi, yaratılması ve kullanılması engellenmiş olacaktır. Nasıl faredaki biyolojik üretkenlik bu türün en karmaşık davranışlarını içeriyorsa, insan için düşünsel üretkenlik de öyle. Bu göreceli karmaşık davranışların kaybı, türün ölümü anlamına gelir” (Calhoun, 1973, s. 85), (çeviri yazara aittir).

Deney sonunda farelerin fiziksel olarak sağlıklı olmalarına rağmen üremeye karşı gösterdikleri tutum, antinatalizm ve neticesinde varoluşsal nihilizm ile ilişkilendirilebilir. “Ölümün karesi⁵, sosyal organizasyonun çözülmesine yol açar. Bu, düzenin ölümüne eşittir. Düzenin ölümü manevi ölüme yol açar. Bu, türlerin hayatta kalması için gerekli olan davranışlarda bulunma kapasitesinin kaybına eşittir” (Calhoun, 1973, s.86). Calhoun’un, düşünsel üretkenliğin kaybolmaması gerekliliğine yaptığı vurgu, düzenin ölümüne ve dolayısıyla ortaya çıkan manevi ölüme engel olma potansiyeli açısından oldukça önemlidir. Deneyin sonuçlarının çalışmanın konusuyla tam olarak bağdaştığı nokta olan “manevi ölüm” söylemi, bu bağlamda varoluşsal nihilizmin de özünü oluşturmaktadır. Canlılar hiyerarşisinde alt seviyelerde bit tür olarak nitelendirilebilecek farelerin, yaşadıkları kaos sonucunda ortaya çıkan davranışsal düzensizliğin bir tür düzen doğurduğu da görülmektedir. Üremeyi tercih etmemeleri, yaşadıkları kaosu durdurmanın bir yolu, düzensizliğe verdikleri bir tepki olarak değerlendirilebilir. Aynı doğrultuda insanoğlunun da fiziksel, ruhsal ve bilişsel hayatlarında karşılaştıkları acıya ve kaosa cevaben antinatalist bir yaklaşım geliştirdikleri düşünülebilir.

2.3.3. Günümüzde Antinatalizm

Hem varoluşçu nihilizmin hem de üreme karşıtı söylem biçimlerinin etkileri sonucunda antinatalizm üzerine günümüzde de giderek daha derinlemesine araştırmalar yapılmaktadır.

⁵ Deneyinin sonucunu sözel bir tür denklem ile açıklayan Calhoun’un “ölümün karesi” söylemi, deney içerisindeki ilk ölümlerin, ortaya çıkan diğer parametreler sonucunda diğer ölümleri tetiklemesi olarak okunabilir.

Güney Afrikalı düşünür ve yazar David Benatar, *Keşke Hiç Olmasaydık, Var Olmanın Kötülüğü* (2018) adlı çalışmasında, var olmanın kötü olduğunu, ürememenin ahlaki bir görev olduğunu savunmuş, kürtaj ve soyun tükenmesi gibi mefhumları irdelemiştir. Yazar, analitik felsefe aracılığıyla haz ve acı arasındaki asimetri fikrine dayanarak doğmamanın doğmaktan daha iyi olduğuna işaret etmiştir. Ona göre insanın var olması her zaman zarardır ve bu nedenle çocuk doğurmamamız gerekmektedir. Bu düşüncesini de antinatalist bir görüş olarak adlandırmaktadır. Ayrıca argümanının çocuklardan hoşlanmamaktan değil, potansiyel çocukların ve onların olacakları yetişkinlerin acı çekmesinden kaçınma endişesinden kaynaklandığını söylemektedir (Benatar, 2006, s. 25). Sanat camiası da Benatar'ın düşüncelerinden etkilenmiştir. Öyle ki, 2014-2019 yılları arasında yayımlanan *True Detective* (Pizzolatto ve Fukunaga, 2014) adlı televizyon dizisinin sekiz bölümlük ilk serisi için yaratılan Rust Cohle karakteri, muhtemelen dedektif olarak karşılaştığı tecavüz, cinayet pedofili vb. birçok olumsuz vaka sebebiyle antinatalist bir yaklaşım geliştirmiştir. Kendisini gerçekçi bir kötümser olarak niteleyen Rust, araçlarında seyir halindeyken girdikleri varoluşsal bir sohbette yanındaki arkadaşına şu yorumda bulunur; “Belki de türümüzün yapacağı en onurlu şey, programlamamızı reddetmek, üremeyi durdurmak ve hep birlikte soyumuzu tüketerek kardeşçe bu haksızlığa bir gecede son vermektir” (Pizzolatto ve Fukunaga, 2014). Rust'ın sezgilerinin Benatar'ın felsefesiyle birleşmesi, yalnızca *True Detective* karakterlerinin üremeyi durdurmasını gerektirmemekte, aynı zamanda ahlâki olarak tüm insanları da üremeyi durdurmaya teşvik etmektedir. Byron'a göre “Gerçekten de *True Detective* yaratıcısı Nic Pizzolatto, Rust karakterinin yaratılmasında Benatar'ın çalışmalarının etkili olduğunu kabul etmiştir” (Byron, 2018, s. 43).

Belçikalı düşünür ve yazar Théophile de Giraud ise üreme karşıtı söylem biçimlerine tarihsel açıdan değinerek hazırladığı; *The Art of Guillotining Procreators: An Anti-Natalist Manifesto, Üreyenleri Giyotinle İdam Etme Sanatı: Doğum Karşıtı bir Manifesto* (2006) adlı çalışmasını yayımlamıştır. Kitabın girişinde Giraud: "Felsefe, insan aklının önüne gelen tüm soruları tartıştı, ancak tek bir istisna var: üremenin etik geçerliliği" (de Giraud, 2006, s. 7) argümanını ortaya atmakta ve çalışmasında doğumun insanın üç büyük ıstırabından biri olduğunu iddia etmektedir. Doğum savunucularının psikolojik zihniyetini, çocukların anne babalarını gerçekten sevip sevmeyeceklerini tartışmakta ve çocukların ebeveynlerini

kınama hakları olduğunu söylemektedir. Bununla beraber etik ve doğumun uyumsuz olduğuna vurgu yapan yazar, küresel ölçekteki aşırı nüfusu dikkate alarak ebeveynlerin çocuk sahibi olma koşullarını irdelemektedir (Morioka, 2021, s. 10-11). de Giraud’a göre, “İnsan çocuğunu gerçekten seviyorsa, yaşamın dolu olduğu acılar karşısında, onu doğurmaktan kaçınmaktan başka çaresi yoktur” (2006, s. 22).

Benatar ve de Giraud dışında da antinatalizmi felsefi ve tarihi açıdan ele alan araştırmalar yayınlamış birçok düşünür, yazar ve araştırmacı bulunmaktadır. Kanadalı tarihçi Ken Coates'in *Anti-Natalism: Rejectionist Philosophy from Buddhism to Benatar Anti-Natalism: Budizm'den Benatar'a Reddetme Felsefesi* (2014) adlı çalışması konuyu tarihi açıdan ele alan çalışmaların erken örneklerinden biridir. Karim Akerna, ansiklopedik biçimde hazırlanmış çeşitli literatürlerden antinatalizm ile ilgili alıntılar içeren *Antinatalismus: Ein Handbuch, Antinatalizm: Bir El Kitabı* (2017) adlı çalışmasını yayımlamıştır. Bunların dışında, editörlüğünü Kateřina Lochmanová'nın yaptığı *History of Antinatalism: How Philosophy Has Challenged the Question of Procreation Antinatalizmin Tarihi: Felsefe Üreme Sorununa Nasıl Meydan Okumuştur* (2020) adlı çalışma, Antik Yunan döneminden Ortaçağ Avrupa'sına ve oradan da günümüze değin, Batı antinatalist tarihini detaylıca inceleyen bir çalışmadır. Terimin tanımı, tarihi ve kategorileri üzerinde durarak son dönem çalışmaları da inceleyen bir diğer önemli çalışma ise Masahiro Morioka tarafından yayımlanan, *What Is Antinatalism?: Definition, History, and Categories, Antinatalizm nedir?: Tanımı, Tarihi ve Kategorileri* (2021) adlı çalışmasıdır.

Tüm bu çalışmaların paralelinde antinatalist aktivist hareketlerin oluştuğu da gözlenmektedir. Morioka, bu aktivist hareketlerin Facebook, Reddit ve Youtube gibi sosyal mecralarda geliştiğine değinmekte ve bazılarının teorik olarak Benatar gibi adı geçen düşünür ve yazarlardan etkilenilerek oluşturulduğunu vurgulamaktadır (2021, s. 11-13). 2020 yılında kurulan ve çalışmalarına devam eden *Antinatalism International* Uluslararası Antinatalizm (www.antinatalisminternational.com Erişim Tarihi 19/04/2021) adlı aktivist oluşuma göre antinatalizm bir üreme eleştirisidir ve genel olarak, acı çekmenin varlığından dolayı yaşam yaratmanın etik olmadığını ve en iyi sonucun neslinin tükenmesi olduğunu savunur. Üreme karşıtı düşüncenin dört ekolü olduğunu vurgularlar, bunlardan ilki

Antinatalizmdir ve üreme karşıtı düşüncenin çatısını oluşturur. İkincisi EFILism'dir (www.elifism.com Erişim Tarihi 19/08/2021). İngilizcede hayat anlamına gelen life kelimesinin harflerinin ters yazılması ve sonuna ism ekinin getirilmesiyle oluşmuştur, dolayısıyla hayat karşıtı olarak ele alınabilir. Antinatalizmin duygu merkezli bir biçimidir. Kendine ait ayrı bir platformu olan oluşuma göre hem insan hem de hayvan, tüm yaşam, zeki olmayan bir tasarımın ürünleridir ve bunun bedeli muazzam, kabul edilemez ve gereksiz ıstıraptır. İnsanlığın gerçekten de üremeyi bırakıp neslinin tükenmesi gerekirken aynı zamanda bunu yapma umudu olan tek tür olarak, hepimiz yok olmadan önce duygu döngülerini kırmanın yollarını bularak geri kalan canlıların daha fazla acı çekmesini önlemek gibi bir sorumluluğu da vardır. Üçüncü ekol ise VHEMT hareketidir (www.vhemt.org Erişim Tarihi 20/01/2022). Hareketin adı, İngilizcede Gönüllü İnsan Yok oluş Hareketi anlamına gelen *The Voluntary Human Extinction Movement* cümlesini oluşturan kelimelerin baş harflerinden oluşur ve web sitelerinde Türkçe imkânı da sunulmuştur. Temel olarak dünya biyosferinin insanlık öncesi durumuna geçip yeniden canlanmasını sağlamak için insanların neslinin tükendiğini görmek isteyen, üreme karşıtı, etik çevreci bir oluşumdur ve markalaşmıştır. Bununla beraber oluşumun kurucusu Les U. Knight⁶, üremeden kaçınmayı, insanın istem dışı acı çekmesini önlemenin bir yolu olan özgecil bir seçim olarak görmektedir ve önlenebilir nedenlerle gerçekleşen çocuk ölümlerini gereksiz acıya örnek göstermektedir. Bu açıdan oluşumun, çevreciliğinin yanı sıra nihilizm ve antinatalizmin genel vurgusu olan acıya da odaklanmakta olduğu görülmektedir. Son ekol ise *Childfree*'dir (www.wearechildfree.com Erişim Tarihi 20/01/2022) ve reddit.com üzerine 1.4 milyonun üzerindeki üyeleri ile dört ekol içerisinde en çok takip edilen oluşumdur (<https://www.reddit.com/r/childfree/> Erişim Tarihi 14/03/2022). *Childfree* Çocuksuz, gönüllü olarak çocuk sahibi olmamayı seçen bir kişiyi ifade eden bir terimdir. Bu seçim, mali durumları, isteksizlikleri, kariyer özelemleri, kişisel sağlık, refah ve daha fazlasını içeren ancak bunlarla sınırlı olmayan sayısız nedenden dolayı yapılabilir. Çocuksuz insanlar, başkalarının çocuksuz olmasını destekleyebilir veya desteklemeyebilir (<https://antinatalisminternational.com/what-is-antinatalism/> Erişim Tarihi 13/03/2022). Son

⁶ Les U. Knight, İngilizce *Haydi birleşelim* anlamına gelen *Let's unite* söyleminden oluşturulmuş takma bir isimdir.

olarak antinatalizme karşıt olarak düşünülmüş -kendi tabirleriyle- kırk beş bahane ve bu bahanelere verilen detaylı cevapların sunulduğu; *An Antinatalist Handbook* Bir Antinatalist El Kitabı adlı web sitesi (<https://antinatalisthandbook.org/languages/turkish> Erişim Tarihi 13/03/2022) konu üzerine içeriği bilgilerin Türkçe sunulması açısından oldukça önemlidir.

Çürümeye felsefi açıdan bakıldığında; özellikle kötümserlik olarak bilinen pesimizm, ileriki safhası olarak nitelendirilen nihilizm ve nihilizmin türevlerinden biri, hatta terimin genel anlamı olarak kabul edilen varoluşçu nihilizm gibi düşünce biçimleri ile ilişki kurulabildiği ortaya çıkmaktadır. Tüm bu düşünce biçimleri üzerine araştırmalar yapmış düşünürler, bu karamsar tabloyu kendi nedenselliği içinde betimlemek ve üstesinden gelinip gelinemeyeceğini öğrenmek istemişlerdir. Sonuç olarak düşüncelerinde çürüyen bireyin kendini içinde bulduğu bazı durumlar göze çarpmaktadır; Var olmanın getirdiği acıya katlanmanın becerilememesi ya da reddedilmesi neticesinde kendi varlığından vazgeçme yani intihar durumu. Girdiği herhangi bir iş-uğraş aracılığı ile zihin durumunu stabilize ederek -ki varoluşun acısına katlanabilme durumu olarak tasvir edilmiştir- anlamsızlığın varlığını kabul ederek hayata devam etme durumu. Birçok düşünür, yazar ve sanatçının yaptığı gibi özellikle sanat aracılığıyla bu anlamsızlığa bir kapı aralamaya, kendi anlamlarını yaratmaya çalışma durumu. Ve sanatçı ya da değil, acı çekecek bir başka canlının daha var edilmemesi sorumluluğunun alınabilmesi şeklinde tanımlanan antinatalizm durumu.

Bu ve bunlar gibi karamsar durumların etkileri Resim Sanatında da hissedilmektedir. Bu noktada akla, düşünce tarihindeki bu karamsar tablo Resim Sanatına nasıl yansımıştır, varoluş acısı ile boğuşan resim sanatçılarının bu duygu durumlarına girme sebepleri nelerdir, bunları ifade ederken kullandıkları plastik dil, imge, form, renk, metafor ve yorum kullanımı gibi sanatsal ve ayrıca dönemsel farklılıkları nelerdir ve bu sorulara verilecek cevaplar neticesinde bu nihilist tablo sanatın kendi anlam bütünlüğünü nasıl etkilemiştir gibi sorular gelmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde görüldüğü üzere resim sanatındaki nihilist etkilerle modernist süreç öncesinde de karşılaşılmaktadır fakat modernizmle beraber önemi artmış ve giderek daha görünür bir hale bürünmüştür. Başlangıcı 19. yüzyılın ikinci yarısına konumlandırılan modernist süreçte, plastik sanatlar alanına da ekti eden nihilizm kendini - birbirleriyle ilişki içerisinde olan- sanatın kendi içindeki nihilist tavır yani sanatsal ifade

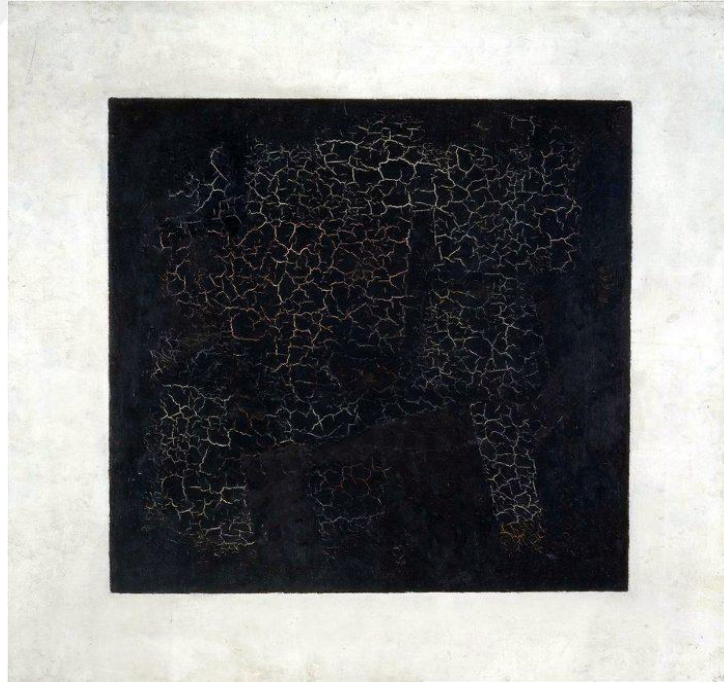
biçimlerinin, sanatın kendi anlamının çürümesi ve sanatı icra eden sanatçının içine girdiği varoluşsal nihilist tavrın eserlerine yansıma biçimi olarak iki şekilde görünür kılmaktadır.



3. BÖLÜM: SANATIN ÇÜRÜMESİ

Sanat tarihinde ortaya çıkan çoğu sanatsal hareket ya da sanat akımlarının bir öncekinin kurallarını yıkma amacında olduğu ve bu açıdan da kendinden önekilere karşı nihilist bir tavır geliştirdiği düşünülebilir. Bu tavrın, özellikle Süprematizm ve Dadaizm’ de karşılaşılan eser ve söylem biçimleriyle görünür hale gelmektedir.

Yüce/üstün anlamına gelen *supreme* kelimesinden türeyen Süprematizm, sınırlı bir renk yelpazesinde oluşturulmuş çizgi ve temel geometrik formlara odaklanan bir sanat hareketi olarak tanımlanabilir. Hareketi 1913 yılında Rusya’da başlattığı bilinen Kazimir Malevich, 1915’te St. Petersburg’da düzenlediği sergide, süprematist eserlerini sergilemiş ve süprematist manifestosunu yayınlamıştır. Sanatçı; “Süprematizm altında, yaratıcı sanatta saf duygunun üstünlüğünü anlıyorum” (Malevich, 1959, s. 67). Söylemiyle, sanatsal anlamda süprematist niteliğin yaratıcılıktaki nesnesizliği saf duygu olarak ifade etmektedir.



Resim 19: Kasimir Malevich, Siyah Kare, 1913

Kaynak: <https://www.tesadernegi.org/tablolari-okumak-siyah-kare-kazimir-malevich.html> Erişim Tarihi 06/04/2022.

Özellikle Siyah Kare adlı eseri muhtemelen nihilizmle en çok ilişkilendirilen eseridir. Eser, beyaz bir zemin üzerine geniş siyah bir kareden oluşmaktadır. Sanatçı için nesnenin, ıstık-gölgenin ve hikâyenin değerinin ortadan kalktığı görülmektedir. Benzer şekilde beyaz zemin üzeri beyaz kare gibi çalışmaları da olan sanatçı için, artık var olanın yalnızca içeriksiz bir hiçlik durumu olduğu söylenebilir. Fakat Malevich’e göre;

“Beyaz alan üzerindeki siyah kare, nesnel olmayan duygunun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare = duygu, beyaz alan = bu hissin ötesindeki boşluk. Yine de izleyici, temsilin nesnel olmamasında sanatın ölümünü gördü ve duygunun burada dışsal bir biçim aldığı açık gerçeğini kavrayamadı. Süprematist kare ve ondan çıkan formlar, kombinasyonlarında süslemeyi değil, ritim duygusunu temsil eden yerli insanın ilkel işaretlerine (sembollerine) benzetilebilir” (Malevich, 1959, s. 76).

Malevich ile paralel doğrultuda düşünen Drutt’a göre de, “Ne resimsel Süprematizm ne de Süprematist felsefe ikonoklastik veya nihilist değildir. Malevich'in ikonoklazmı "yalnızca imago ya dayandırılır ve bozulmadan kalır. Kesinlikle taklitçi olmayan 'benzetim' olarak ikonun alanı"; resimsel Süprematizm, sanatta ikonikliği yeniden kurma girişimi ve felsefede girişimdir” (2003, s. 41). Bu söylemler doğrultusunda sanatçının, çalışmasını ve felsefesini oluştururken kullandığı yüce/üstün kavramıyla göndermede bulunduğu şeyin, hiçbir şeyin anlamı olmadığı değil aksine sanatta yeni bir anlam yaratma çabası olarak, nesnesizliğin ve saf duygunun üstünlüğü olduğu görülmektedir.

20. Yüzyılın başlarında, müzik, resim, heykel, mimari ve dans gibi birçok alana yayılmaya başlayan Dada hareketi doğmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşa karşı çıkan birçok sanatçı, yazar ve aydın güvenli bölge olarak bilinen İsviçre'ye sığınmıştır. Hugo Ball ve Emmy Hemmings 1916'da Zürih'te açtıkları, sürgündeki insanlar için bir merkez haline dönüşen Cabaret Voltaire, radikal avangard sanatçıların buluşma noktası haline dönüşmüştür. Sanatçılar, bir gece kulübü ile bir sanat merkezi arasında bir geçiş olan bu mekânda kendi sanatsal çalışmalarını sergilemişlerdir. Hans Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Richard Huelsenbeck, Cabaret Voltaire'e ilk katkıda bulunanlar arasındadır. Savaş sürerken, sanat ve performansları giderek deneysel, muhalif, anarşik ve nihilist hale gelen sanatçılar, Dada'nın savaş çılgınlığı altında savaşın anlamsızlığını ve dehşetini protesto

etmişlerdir. Çökmekte olan topluma açılmış bir karşı savaş olarak nitelendirilebilecek Dada, var olan düzeni parçalama isteği olarak okunabilir.

“Mantığı ve rasyonaliteyi terk ederek yerine spontanlığı (kendiliğindenlik) koyan Dada, mevcut olan sanatı reddetmesi bağlamında nihilisttir. Dada için spontanlık izleyiciyi rahatsız etme, huzuru bozma anlamına geldiği gibi, söz konusu spontanlık otoriteye, sanatsal, sosyal ve siyasi düzene karşı çıkma olarak ele alınır. Karşı çıkmak, uygarlığa savaş açmak ve onu reddetmekle eş anlamlı olduğundan Dada nihilist ironiye yönelir. Karşı çıkmaktan kaynaklanan trajik nihilizmi ile Dada, toplumun dikkatini onun (toplumun) kendi patolojik karakterine çekmeye çalışır. Özgün doğası “karşı olmak” olduğundan Dada, yalnızca rastlantısal olanla bağımlı olmak istemez; yeni, farklı ve olağandışı olanın arayışı içindedir” (Öndin, 2019, s. 180-181).

Dada sanatçıları, geleneksel sanat biçimlerini ve güzellik standartlarını reddeder ve bunun yerine, sanatın estetik karşıtı, güzellik karşıtı ve gelenek karşıtı olduğu fikrini benimsemektedirler. Ayrıca resim veya heykel gibi sanat formlarının geleneksel icralarını reddederler ve bunun yerine sanatlarını diğer medyumları işin içine katarak ifade etmeyi yeğlerler. Dada’nın her şeye karşı olma durumu ve nihilizmle ilişkisi, hareketin içinde yer alan sanatçıların söylemlerinde sıklıkla yer bulmaktadır. Kuspit, Duchamp’ın Dada nihilizmi terimini “modern dünyadaki sanatın anlamsızlığını ve değersizliğini ilk kez ifade eden bir söylem” (2010, s. 82) olarak değerlendirmiştir. Ayrıca Duchamp’ın hazır nesne kullanımını, sanat eserine ve yaratıcılığa karşı alaycı bir tavır olarak nitelendirmiş ve bu durumu “[...] onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesidir” (Kuspit, 2010, s. 40) şeklinde yorumlamıştır. Antmen ise, Alman asıllı Amerikalı Sanatçı George Grosz’dan alıntılar:

“Herşeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, herşeye tükürüyorduk: işte bu Dada’ydı. Mistisizm değildi, Komünizm değildi, Anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı, programı vardı. Bizse tam anlamıyla nihilisttik, simgemiz hiçlikti, boşluktu, boş bir delikti. Ara sıra "sanat" da yapardık. Ama esas amacımız, "sanat eylemi"ni yerle bir etmeyi” (Antmen, 2009, s. 131).

Paralel olarak Manschreck’e göre de, Dada’nın kurulmasına yardım eden Rumen şair Tristan Tzara, amacının medeniyeti yıkmak olduğunu ilan etmiş ve 1922’de verdiği konferansta Dada hareketini ve hiçlikle ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

“Dada bir hiçtir. Bir şeyi yapmaya devam ediyorsam, bu beni eğlendirdiği için ya da daha doğrusu elimden geldiğince tüketip tatmin edeceğim bir faaliyete ihtiyacım olduğu için. "Dada" her şeyi eşit ve önemsiz kılar. Baskın olan ilgisizliktir. Güzel, İyi, Sanat, Özgürlük nedir? Her birey için farklı anlam ifade eden kelimeler. Anlamları bir bireyden, bir dönemden, bir ülkeden diğerine değişir. Dada'nın gösterişlerden, tutkulardan, kodlardan ve ikiyüzlülüklerden tiksiniyle başladığını belirttikten sonra Tzara, tüm bu tiksintilerden Dada'nın "hiçbir sonuç, hiçbir gurur, hiçbir fayda çıkarmadığını" söylüyor. Hatta herhangi bir şeyle savaşmayı bıraktı, hiçbir faydası olmadığını, tüm bunların bir önemi olmadığını fark etti. Bir Dadaisti ilgilendiren şey, kendi yaşam tarzıdır. Hayattaki her şey gibi, Dada da işe yaramaz” (Manschreck, 1976, s. 89).

Dadaizmin nihilizmle ilişkisinin, felsefesinde ve sanat eserlerinde belirgin şekilde görünmesine rağmen son dönemlerinde “Max Emst ve Jean Arp gibi profesyonel birer ressam olan Dadaistlerde Dadaizmi en yeni deney -Kübizmden kaçış yolu- olarak görmüşler, onu hiçbir zaman nihilist biçimde sanatın sonu olarak görmediklerini, sanat yapmanın başka bir yöntemi olarak gördüklerini söylemişlerdir” (Kuspit, 2010, s. 83). Hareketin ortaya çıkış ve doruk noktasında yer alan ifade biçimlerindeki nihilist yaklaşım ile sonlara doğru bu yaklaşımın reddini itiraf eden tutum arasındaki çelişki, kendine içkin nitelikleri doğrultusunda dadaist eserleri ve felsefesini –Duchamp’ ın Dada nihilizmi tanımlı doğrultusunda- nihilist olmaktan uzaklaştıramadığı gibi sanatçıların bu nihilist tavrı -üretim sancısı içerisinde ve çürümenin yaşama katkısı gibi, yıkarak üretme formülü olarak kullandıkları da göstermektedir.



Resim 20: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) Erişim Tarihi: 07/04/2022.

Dadaizmin önde gelen isimlerinden biri olan Marcel Duchamp' ın 1917'de ürettiği ve R. Mutt adıyla imzaladığı bir pisuvardan oluşan Fountain Çeşme adlı eserinin, 1917 New York sergisindeki gösteriminin reddedildiğini ve orijinalinin atıldığını ya da yok edildiğini söyleyen Milić'e göre, Çeşme'nin yeniden keşfedilmesinden bu yana, metinler dışında bize ulaşanların, yalnızca dünyanın en ünlü müzelerinden birkaçındaki kopyalardır. Tüm bu kopyalar Duchamp tarafından yeniden imzalanmıştır ve bu nedenle kopya olan orijinaler statüsündedir. Orijinalinin kaybolduktan sonra yeni orijinaler veya kopyalar yeniden yapılmış yani yeniden üretilmiştir. Dolayısıyla Benjamin'in terimiyle kendisinin simülakrı haline dönüşmüştür (Milić, 2020, s. 18). Antmen'e göre ise "Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatsal retinal hazzı

reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür” (2009, s. 125).

“Hazır-nesne pek ciddiye alınmaz, ironik bir şey olarak görülür, ama hem izleyici hem de sanatçı için anlamı açıkça nihilisttir. Hazır- nesne, Duchamp'ın gelecek nesillerin vereceği yargının saçmalığına ve boşluğuna olan inancını göstermekle kalmaz aynı zamanda sanatın, sanatçının amacını hiçbir zaman yeterince gerçekleştirmediği, hatta bu amacı yanlış temsil edebildiği için saçma ve boş olduğuna dair inancını da yansıtır” (Kuspit, 2010, s. 40).

Kendisinin simülakrı haline dönüşen, görsel estetik algılarını yıkarak sanatı yalnızca düşünme eylemine dönüştüren ve sanatın nihilist bir anlamda içeri boşaltan Duchamp'ın Çeşme' si, geleneksel sanat üretimine ve çağdaş çağın nihilizmine işlemek için ortaya atılmış hazır bir pisuar olabileceği gibi, çürüyen bir organizmanın yaşama yeniden fayda sağlamasına benzer şekilde sanat için bir çeşme, bir direniş pınarı ve yeni bir güç kaynağı olarak da değerlendirilebilir. Sonuç olarak Çeşme ve nihilist olarak değerlendirilebilecek diğer dadaist eserler, birinci Dünya Savaşı'nın nihilizmine, sanatın -Baudrillard'ın kullandığı şekliyle- kendi nihilizmiyle verilen bir cevap olarak değerlendirilebileceği gibi, bu tarihsel nihilizme, sanatsal bir şekilde yıkıp yeniden üreterek direnebilme ihtimalini sorgulayan eserler olarak da okunabilir.

Sanatta anlamın çürümesinin, Malevich'in nesnesizleşme ve Duchamp'ın hazır nesneyi sanatın içerisine sokmasından sonra, Kuspit' in, Postmodern dönemin sanatı olarak nitelediği *Postsanat* (2010, s. 132) üretimleriyle zirve noktasına ulaştığı söylenebilir. Odd Nerdm ve Kiki Smith' in dışkılayan kadınları, Gilbert ve George' un dışkı kurabiyeleri ve Piero Manzoni' nin sözde dışkısını içeren konserve kutularının sanat olarak nitelendirilmesi bu çürümüşlüğün birer belgesi olarak nitelendirilebilir.



Resim 21: Kiki Smith, Tale, 1992

Kaynak: <https://rlwall.wordpress.com/research/theory/contextual-study/kiki-smith-tale/> Erişim Tarihi 20/04/2022.

Postsanat dünyasında her şeyin pazarlanabildiğine gönderme yapan Kuspit için, “Dışkı ve sanatın zaten belirli bir karizmatik çekiciliği vardır - dışkının karizması olumsuz, sanatınkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır-nesne sanatı olduğunda -standart Duchampvari edim- her ikisinin karizması da hızla artar. Deyim yerindeyse ikisinin de iğrenç kokusu her yanı sarar [...]”(Kuspit, 2010, s. 98). George Frankl’a göre de, “[...] geriye yönelik "yücelikten yoksun bırakma" edimi postmodern postsanatta entropik bir zirveye ulaşır, çünkü dışkıya ulaşıldıktan sonra geri gidecek başka bir yer kalmamıştır” (Kuspit, 2010, s. 129). Postsanatın dışkıya yönelmesi sanatçının eylemselliği olarak ele alındığında ise kuspit’in deyimiyle “kişinin ruhsal bağıracağını boşaltmasından ibarettir” (2010, s. 133). Bu durum ise, sanatın çürümesi ile sanatçının ruhunun çürümesi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktadır.



Resim 22: Andy Warhol, Dolar İşaretleri, 1982

Kaynak: <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/dollar-sign-portfolios-1982> Erişim Tarihi: 28/04/2022.

Dışkı ile olan bağı gibi para ile olan bağı da sanatın içkin niteliğini çürüten bağlardan diğeridir. Bu bağı postsanat dâhilindeki Pop sanat' la birlikte zirveye ulaştığı söylenebilir. Kuspit' e göre, para kazanmayı sanat, piyasada iyi iş yaparak para kazanmayı ise en iyi sanat olarak niteleyen Andy Warhol;

“[...] her ne kadar parayla sanatı birbirinin değerini artırmak için kullanmak istediye de onlara birbirinin değerini vermekle ikisini de değersizleştirmiştir. [...] Sanat ve para ortak bir varoluşsal alanı paylaşmazlar; aralarında temel bir bağlantı yoktur. Aralarında bağlantı olduğunu öne sürmek -ya da bağlantı varmış gibi davranmak- nihilistliktir” (Kuspit, 2010, s. 161-162).

Para ile bu tarz nihilist bir bağ oluşturulması neticesinde sanat, biçimsel ve kavramsal anlamda alınıp satılabilen bir metaya dönüşmüştür. Bu durum, postmodern çağda parasal değeri ile doğru orantıda bir yatırım aracı haline gelen sanat eserlerinin direkt olarak paraya dönüştüğünün bir göstergesi olarak da okunabilir. Sonuç olarak, siyah bir kare formuda anlamsal boşluğa düşen sanatın, akabinde bir pisuvar olarak temsil edilmesi oradan da dışkıya ve nihayetinde paraya dönüşmesi sanatın çürüme sürecinin belirgin göstergeleri

olarak okunabilmektedir. Bu bağlamda akla, Modern sanattan postsanat' a uzanan bu sürecin merkezindeki resim sanatçılarının, kendi varoluşsal nihilist tavırlarının, çevreyle etkileşimleri neticesinde gerçekleşen kendi çürüme süreçlerinin eserlerine yansıma biçimlerinin neler olabileceği sorusu gelmektedir.



4. BÖLÜM: MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE VAROLUŞÇU NİHİLİZM BAĞLAMINDA RESİM SANATINDA ÇÜRÜME

4.1. Alfred Otto Wolfgang Schulz (Wols)

Sanatçı, 1940 ve 50'lerin Fransa'sında yaygın olan, genellikle soyut dışavurumculuğun Avrupa'daki eşdeğeri olarak kabul edilen *Lekecilik* olarak tanımlanabilecek Taşizm'in önde gelen sanatçılarından biridir. Berlin'de üst orta sınıf bir ailede doğan Alfred Otto Wolfgang Schulz erken yaşlarda fotoğrafçılıkla tanışmış bu alanda eğitim almış ve birçok sergi düzenlemiştir. Nazilerin iktidara gelişiyle adını Wols olarak değiştirmiş ve hayatının geri kalanını Fransa'da geçirmiştir. Düşman bir ülkenin vatandaşı olan Wols, ikinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Fransa'nın güneyindeki çeşitli toplama kamplarında bir yıldan fazla bir süre geçirmiş ve bu güvencesiz koşullarda, genellikle mum ışığında, ranzasında yatarken resim yapmaya başlamıştır. Savaş sonrasında Paris'e dönen sanatçı burada Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Tristan Tzara ve Jean Paulhan ile tanışmış, Paulhan, Sartre, Franz Kafka ve Antonin Artaud' un kitaplarının illüstrasyonları üzerinde çalışmaya başlamıştır. (<https://artblart.com/tag/alfred-otto-wolfgang-schulze/> Erişim Tarihi 01/11/2022) Özellikle Sartre ve de Beauvoir ile karşılaşması kendisinde Varoluşçuluğa karşı bir ilgi uyandırmıştır. Sanatçının resimleri çürüten organik, hücre benzeri moleküler yapıları andırmakta, patlayan, köpüren bir atmosfer oluşturmaktadır. Varoluş ile yok oluş arasındaki bir sürecin betimlenmesi gibi görünürken, hem mikro (hücresel) hem de makro (göksel) olan genişletilmiş bir uzay ve zaman kavramı yaratıyor izlenimi vermektedir. “[...] ressam Georges Mathieu'nun o dönemde “yıkıcı, rahatsız edici ve kanlı” olarak nitelendirdiği son derece bireysel bir konumda olan sanatçı, resmin kendisine saldırarak resim yapmış gibidir” (<https://artblart.com/tag/alfred-otto-wolfgang-schulze/> Erişim Tarihi 01/11/2022).



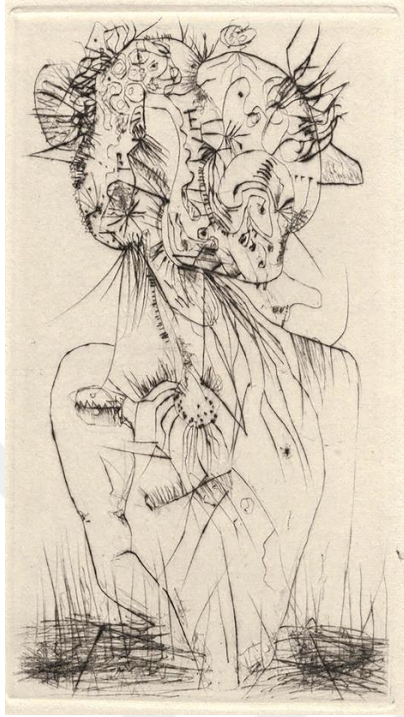
Resim 23: Alfred Otto Wolfgang Schulze, İsimli, 1946–47

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wols> Erişim Tarihi: 01/11/2022.

Bauer'e göre, Sartre'ın resim üzerine yazdığı yazılardan sonuncusu olan *Doigts et non-doigts* "Parmaklar ve parmak olmayanlar"da Wols'un eserleri varoluşçu olarak betimlenirken, Fransız sanat eleştirmeni ve kültür felsefecisi "[...] Pierre Restany, ressamın "olumsallığı reddetmesinin ek bir gerekçesini, kendinde-varlığın saltanatının açık bir analizini, varlığın kozmostaki varoluşsal izdüşümü" (Bauer, 1969, s. 144) bulduğunu ileri

sürer. Sanatçının moleküler ve/veya makro evrenlerle girdiği bu varoluşçu ilişki, kendi varlığının ipuçlarını hapsediği boyutu aşan başka boyutlarda aradığı ve aynı zamanda aşkın bir anlam arayışında olduğu fikrini ortaya koymaktadır.

Wols, aforizmalarından oluşan kitabı *Les Aphorismes* Aforizmalar'da (2010), Kafka ve Cioran gibi böcek metaforundan sıklıkla faydalanmaktadır. Evrenin entrikalarına boyun eğen ve hayatı alkol bağımlılığıyla geçen sanatçı, sanatını kayıt altına almak için çektiği eziyeti, termitlerin faaliyetleri ile ilişkilendirir; "Kelebek bir günlüğüne güzel olmakla yetinir. / Termitlerin tarzı ise saf ve devasadır" (Bauer, 1969, s. 145). Kendisini termit olarak betimleyen sanatçı aynı termitler gibi kendi salgılarıyla kendi anlam saraylarını, sanatını inşa etmiştir. Sanatçının termitlerle olan ilişkisine gönderme yapan Bauer'e göre; "Yaratık, ürünleriyle kendi çürümesinin hayalini kurdu, öyle ki, elementlerinin orijinal saflığından başka hiçbir şey kalmayacaktı. Guaşları buna tanıklık ediyor; güzeller. Ancak güzelliğin bir vaat mi yoksa termitlerin en korkunç rüyası mı olduğuna karar vermek imkânsızdır" (Bauer, 1969, s. 146). Bu açıdan bakıldığında Bauer'in, reel ve/veya metaforik çürümenin farklı fazlarında hissedilen duygu ya da sürece verilen değerler arasındaki çelişkiyi Wols'un sanat anlayışının izahında kullandığı görülmektedir. Bauer yazısının devamında Wols'un, Dünyevi ve zavallı bir şeytan olarak, dünya içinde var olmanın evrensel dehşetini sınıdığı yorumunda bulunur. Ona göre Sartre, diğer ressamlar örneğin Klee'nin aksine Wols'un fotografik olmayanı kullanma girişimini vurgularken Wols'u, kendi romanı olan *Bulantı*'nın (Sartre, 1981) başkarakteri Roquentin gibi kendini nesnelerin içinde keşfettiği çıkarımında bulunmaktadır. Dolayısıyla Wols da Roquentin gibi nesnelerle bir olarak, onları gözlemleyerek ve sorgulayarak var olmanın imkânsız reddini öğrenmiştir" (Bauer, 1969, s. 146-149).



Resim 24: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Visages için Portre, 1947

Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/17440>
Erişim Tarihi: 02/11/2022.



Resim 25: Alfred Otto Wolfgang Schulze, Büyük Yanan Bariyer, 1944

Kaynak: Bauer, G. H. (1969). Sartre and the Artist. The University of Chicago Press, Chicago and London.

Bauer'e göre Wols'un çalışmaları kırklı yılların öncesi ve sonrası olarak iki ana dönemde ele alınabilir. Sanatçı nesnelerle bir olma deneyiminden onları dönüştürme süreci sayesinde kurtulabilmektedir. Wols, Sartre'ın Visages adlı çalışması için yaptığı dört illüstrasyondan biri olan Visages için Portre adlı gravürde (Resim 24), anatominin parçalarını çıkış noktası olarak ele almış, bu parçalardan amorf ve biyolojik bir yaratık resmetmiştir. Her ne kadar biyolojik varlık algılsa da portrenin seramikvarî pürüzsüz bir kalitesi yoktur. Beden hak, değer, fazilet ve erdem gibi aksesuarlardan arındırılmış, insanın biyolojik varlığı tüm belirsizliği içinde betimlenmiştir. Sartre, sanatçının ikinci döneminde edindiği üslubuna, Büyük Yanan Bariyer (Resim 25) adlı guaş resmi üzerinden yorumda bulunmaktadır. Bu çalışmada insan figürüyle birlikte sembolik nesnelerin dokuları, malzemelerin görüntüsü ve tuvalin vernikli yüzeyi de ortadan kalkmıştır. Tüm bunlar yerini nesne olmayanların düzlemindeki belirsizliğe bırakır. Guaşın unsurları, yapının gerçekten oluş sürecinde olduğunu ortaya koyarken izleyiciyi tam bir belirsizlik tutumuna sokar. Sartre yapıtı,

hayvan, bitki ve mineral dünyasının bütünlüğünün kendisindeki kalıcı başkalaşım; hem oluşum hem de çürüme sürecinde olarak tanımlar. Ayrıca düşünür, sanatçının tüm naratif olgulardan, hünerden arındırılmış olan ikinci dönem çalışmalarında acıyı görünür kılmayı başarmış olarak nitelendirmektedir (Bauer, 1969, s. 149-151).

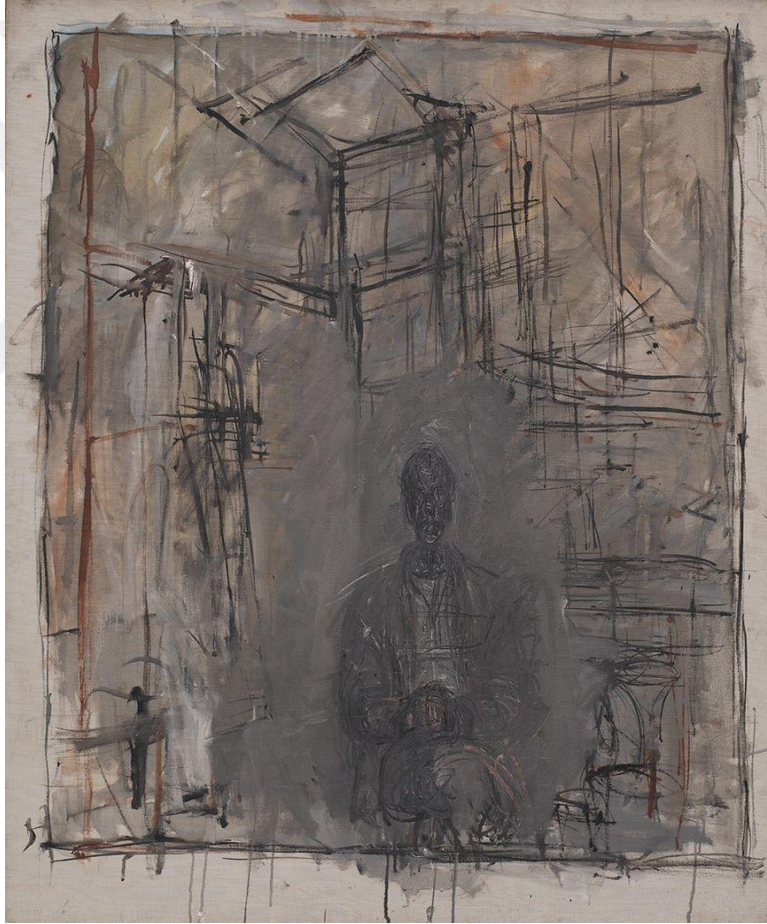
4.2. Alberto Giacometti

20. yüzyılda Kübizm, Sürrealizm ve çağdaş sanatla ilişkilendirilen, İsviçreli bir heykeltıraş ve ressam olan Alberto Giacometti, totemik, insansı heykelleri, çizgisel ve lekesele portreleriyle tanınmakta ve zamanının üretken heykeltıraş ve ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı, “varoluşçuluğun [...] temel unsurlarına, özellikle de çalışmalarının yabancılaşma ve varoluşsal ıstırabı ifade ettiği şeklinde yorumlanmasına yol açanlara direndi. Bu nedenle, çalışmalarına ilişkin kendi anlayışı, günün popüler varoluşçuluğunun dışındadır” (Poling, 2016, s. 478). Giacometti’nin direnişine rağmen dünyanın savaşla girdiği mücadele sonucunda varoluşçuluğun ortaya çıkmasıyla anlamın yitirmesinin sanatçı üzerindeki etkisi, yapıtlarında hissedilen yalnızlık ve eksiklik duygusu ile kendini ele vermektedir. “Giacometti, bir insan figürünü resim ya da heykel haline getirirken onun özünü, doğasını olgusallığı içinde düşünüp, varoluşuna yerleştirir. [...] Giacometti’nin tuvallerine ve heykellerine herhangi bir huzursuzluk duymadan bakamayız” (Şan, 2019, s. 198).

Heykelleri kendilerinin yalın ve ince versiyonlarına indirgenmiş, kurumuş ve deforme olmuş görünmekte, resimlerindeki portreler benzerliği hatırlamakta zorlanmakta gibidir. Bilinçle seçilmiş bu benzer olmama durumu, modeli ve izleyiciyi birbirinden izole hale getirmektedir. Sanatının oluşum sürecindeki yoğunluğun hissedilmesine rağmen eserlerinin temsil amaçlarını yerine getirememesi, aksine bir tür yalıtılmışlıkla sonuçlanması, sanatçının anlam potansiyelinin tamamen aşınmış olduğu hissini uyandırmaktadır. Bu durum Giacometti'nin sanatına hâkim olan varoluşsal nihilist bir kaygı durumu olarak değerlendirilebilir.

“Giacometti'nin figürlerinin yalnızlığı, Sartre'ın Varlık ve Hiçlik'te [(Sartre, 2011)] insan gerçekliğinin şimdisini tüm geçmişinden ayıran hiçlik olarak kendi içinde taşıdığı 'hiçlik'

dediği şeyi somutlaştırıyor gibi görünüyor” (Wilson, 1993, s. 37). Sartre, *The Search for the Absolute, Mutlak arayışı* (Sartre, 2012, s. 211-215) adlı metninde Giacometti'nin sanatını ele almış ve onu varoluşçuluğun bir temsilcisi olarak tanıtmıştır. *The Paintings of Giacometti, Giacometti'nin resimleri* (Sartre, 1963, s. 49) isimli bir diğer yazısında ise, Sanatçının boşluk takıntısı yüzünden bir heykeltıraş olduğuna değinir. Boşluktan yapabildiği kadar eksilterek figürün gerçek görünüşünü bulmayı amaçlar. Ne kadar eksiltirse heykel o kadar tamamlanmış görünür.



Resim 26: Alberto Giacometti, Diego, 1953

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/audio/track/diego-1953-by-alberto-giacometti> Erişim Tarihi 25/10/2022.

Sartre’a göre “Heykel yaparken lirik olan Giacometti, resim yaptığında objektif olmakta [...] heykele bir ressam, bir resme ise heykel gibi yaklaşmaktadır” (Sartre, 1963, s. 50). Yazısının

devamında Sartre, Giacometti'nin kimsenin daha önce denemediği şeyi, uzay boşluğunu resmetmeyi denediğinden bahseder. Giacometti, kardeşinin bir tablosu olan Diego'da (Resim 26) yalıtılmışlığının yarattığı yalnızlık hissini, Diego'nun kendi varlığında bulmaya çalışmakta gibidir. Sanatçının, atölyesinin mimarisindeki detayları betimlediği yüzeysel çizgileri, Diego'nun kafes benzeri bir yapının sınırları içinde hissedilmesine neden olmaktadır. Resimdeki melankolik atmosfer hem modelin hayatını tüketiyor gibi görülen sessiz paletinde hem de figürün yeniden işlenmiş gri boya sisindeki şeffaflığında hissedilmektedir. Diego bu alanın geniş çerçevesi içinde yapayalnız görünür. Bunun dışında hiçbir şey onu kuşatmamakta, desteklememekte ve kapsamamaktadır. “Giacometti, resimlerinin her biri ile bizi hiçlikten yaradılış anına geri götürüyor. Her resim eski metafizik soruyu yeniden ifade ediyor: Neden hiçbir şey değil de bir şey var? Ve yine de bir şey var: bu inatçı, haksız, gereksiz görüntü. Resmedilen kişi halüsinasyondur çünkü sorgulayıcı bir görünüm şeklinde sunulmuştur” (Sartre, 1963, s. 52).

Giacometti'nin maddenin, dolayısıyla figürün ardındaki hakikati, temsilin ardındaki özü yakalama konusunda oldukça saplantılı olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki O, “[...] varlığın var olduğunu ve sonra birdenbire artık olmadığını, ancak varlıktan hiçliğe akla yatkın bir geçiş olmadığını savunur” (Sartre, 1963, s. 52-53). Varoluş ile hiçlik arasındaki bu git-gel durumunda, kil ve boya aracılığıyla yakalamaya çalıştığı şeylerin özünün, onu yakalamaya çalıştıkça kendisinden uzaklaştığına göndermede bulunur.

“Sanki gerçeklik her zaman çektiğin bir perdenin arkasındaymış gibi. . . Her zaman bir başkası vardır. . . ve başkası. Ama her gün biraz ilerleme kaydettiğim izlenimine sahibim ya da bu belki de bir yanılsamadır. Sanki hayatın özünü anlamakta iyi ve gerçekten başarılı olmuşsun gibi, işte beni harekete geçiren şey budur. Ve devam edersin, "şey"e ne kadar yaklaşırsan o kadar uzaklaştığını bilirsin. Modelle aramdaki mesafe her zaman artma eğilimindedir: Bir şeye ne kadar yaklaşırsan, O senden o kadar uzaklaşır” (Mathews, 2014, s. 19).



Resim 27: Alberto Giacometti, David Thompson'ın Portresi, 1957

Kaynak: <https://imgur.com/r/museum/R2Xwx> Erişim Tarihi 27/10/2022.

Sartre'a göre tuvalde yarattığı uzay boşluğunun merkezindeki figürlerin sonsuza kadar süreklilik ve süreksizlik arasında dalgalanmasını isteyen sanatçı, başı göbeğin periskobu olarak hizmet etmesi için geri itip küçültürken, gözler burun ve ağzı birbirinden izole edilmiş, harmanlanmış, kütlesi azaltılmış bir yapıya dönüştürmek istemektedir (Resim 27). Bu şekilde algının kesinliğinin eksikliği yoluyla varlığın mutlak kesinliğini önermeyi başarır. Ona göre sanatçının çalışmaları hem ortaya çıkıyor hem de kayboluyor gibi görünmektedirler. Figürleri ise, “bir dağın tepesine yükselen ve bir yerde birinin yas

tuttuğunu ya da yardım çağırdığını işitene bildiren boğuk çığlıklar gibidirler [...] saf eylem oldukları için zarif ve onları çevreleyen boşluk nedeniyle uğursuz olan bu hiçlik yaratıkları, bizden kaçarak ve bizi şaşırtarak bir varoluş doluluğuna ulaşırlar” (Sartre, 1963, s. 55-57).

Dönemin Fransız deneme yazarı ve şairi Francis Ponge ise Giacometti üzerine yazdığı lirik yazısında, sanatçının sanatındaki insanı hem işkenceci hem kurban, hem avcı hem de av olarak nitelendirir. O’na göre sanatçının inceltilmiş figürleri çökmüş dünyada, tükenmiş, sıksa ve amaçsızca –sartre ile paralel bir şekilde- hiçlikten başlayarak kendini aramaktadır. Bu figürler kaygılı, korkan, çelişkilerin yükü altındaki, çarmıha gerili olmaktan ziyade yanmış olan insanlardır. Nietzsche ve Baudelaire’den beri yok edilen değerlerin, aynı yanan bir etten akan yağ gibi alevleri beslemek için yanmakta olan insanın çevresine damladığı benzetmesinde bulunur. Esas sorun ise, insanın, içine hapsediği bedenden başka bir şey olmamasıdır (Ponge, 2015, s. 666). Görüldüğü üzere kendi bedenine hapsolme durumunda Bacon ile ortak noktada buluşmaktadırlar.

Sonuç olarak sanatçı, eserleri üzerine yapılan varoluşsal kaygı, endişe ve yalnızlığı barındıran yorumlara direnmesine rağmen, çalışmalar ile yorumlar karşılaştırıldığında çıkarımların yersiz ve sebepsiz olmadığı görülmektedir. Sanatçının içinde yaşadığı zaman dilimini, çevresiyle girdiği ilişki ve kendi özündeki değişim süreçleri sonucunda ortaya çıkan karamsar nüveler resimlerinden açıkça okunmaktadır. Giacometti sanatı aracılığıyla maddenin özündeki hakikati yakalama, hiçlikle varoluş arasında bir köprü kurma, duyuşsal olarak sezilmeyeni sezdirme arzusunda olsa da bunu seçtiği sessiz paleti, kesikli ve çalakalem çizgileri, Bacon benzeri form değişimi oyunları ve yansıttığı karamsar tavrıyla oluşturmaktadır. Tüm bu etkenler, çalışmalarını varoluşsal nihilist bir düzlemde incelemeye ve dolayısıyla çürüme kavramıyla güçlü bir bağ kurmaya izin vermektedir. Sanatçı için, yalnızca bu dünyanın görüntüleri ve açık gerçekleri her şeyin özündeki hakikati anlamaya yetmemektedir. Dolayısıyla verili anlamların tümünü dışladığı ve yeni bir anlam aramakta olduğu ya da bu anlamsızlığı kucaklamaya çalıştığı görülmektedir. Çevresindeki çürüme bir hastalık gibi kendisine de bulaşmıştır. Ve çalışmalarını bu çürüme neticesinde yiten anlamların bıraktığı boşlukta, hiçlikten anlam yaratmaya çalışan bir tür hakikat tesisi gibi çalışarak ürettiği görülmektedir.

4.3. Francis Bacon

“Sanat, Van Gogh'un düşündüğü gibi kurtuluşa giden bir yol değil artık, tersine yaşamın lanet bir şey olduğunu, çünkü anlam taşımadığını doğruluyor; öte yandan sanatın anlam taşınamamasının nedeni de bu durumun ta kendisi, çünkü yaşamı kendinden kurtarmak için hiçbir şey yapamıyor. Günümüzde postsanat bizi yaşama değil, ölüme davet ediyor” (Kuspit, 2010, s. 173).

I. Dünya savaşı yıllarına tanıklık eden ve eşcinsel kimliği üzerinde ülkesindeki toplumsal baskıları hisseden İngiliz sanatçı Francis Bacon, Şiddet ve kendini değersizleştirme atmosferinde büyümüştür. Bu kaos sürecinde yaralanmış, kana bulanmış, bükülmüş, çiğ et parçalarına dönüşmüş ve çarpıtılmış figürler yaratmıştır. Çalışmalarının, 20. yüzyılda ortaya çıkan Hristiyanlık sonrası insanın karmaşık ve sorunlu duygusuyla etkileşime giren bir özü olduğu hissedilen Bacon'ın resimleri, Friedrich Nietzsche'nin *Tanrı öldü* söyleminin ve bunun sonucu olarak evrende anlamlı bir şekilde yaşama mücadelesi aramanın görsel sonucu gibi görünmektedir. Sanatçı, Velazquez'in, Papa'nın güç ve otoritesini yansıttığı eseri *Papa Masum X'in Portresi* (1650), (Resim 29) resmine birçok defa atıfta bulunmuştur. *Etli Figür* (Resim 28) bu eserlerden biridir. Bacon Velazquez'in, saten ve dantellerle taçlandırılmış ve bol dökümlü kumaşlar içerisinde, sert ve otorite dolu bakışlarıyla betimlediği ünlü Papa portresini, Papa'nın sırtına bir melek kanadı gibi astığı hayvan etleri ve rahatsız edici çarmıha gerilme benzeri bir kompozisyonla yeniden oluşturur. Velázquez'in versiyonunda zarif ve dengeli işlenmiş Papa'nın ellerini, kaba bir biçimde yontulmuş ve bariz bir dehşet içinde kilisenin otorite koltuğunu tutarken betimler. Yüzüne güçlü bir çılgılık ifadesi vermiş ve yüzünden boynuna doğru akıyor izlenimi veren siyah çizgiler yerleştirmiştir. Hayvan etleri et ise, yaşamın süreksizliği ve şehvetli zevklerin ruhsal tehlikeleri üzerine ahlaki mesajlar taşıyan 17. yüzyıl vanitas resimlerindeki meyve ve hayvan düzenlemelerini hatırlatmaktadır.



Resim 28: Francis Bacon, Etli Figür, 1954

Kaynak:<https://www.3minutosdearte.com/seis-cuadros-un-concepto/francis-bacon-y-el-papa-de-velazquez/> Erişim Tarihi 11/10/2022.



Resim 29: Diego Velázquez, Papa Masum X'in Portresi, 1650

Kaynak:https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Innocenzo_X Erişim Tarihi 11/10/2022.

Bacon'ın ele alınan çalışmasıyla izleyicilere açıkça belirttiği görüşü, dünyanın herhangi bir metafizik teselliden yoksun olduğu yönündedir. Bu, varoluşçuluğun cisimleştirdiği sistemlere başkaldırı söylemiyle de uyumlu bir görüştür. Bacon bu durumu varoluşçu nihilizme gönderme yapan kendi sözleri ile şu şekilde açıklar; “Hayatın anlamsız olduğunu düşünüyorum; ama ona kendi varlığımız sırasında anlam veriyoruz. Biz varken ona bir anlam veren belli tavırlar yaratırız, gerçi bunlar kendi içlerinde gerçekten anlamsızdır; doğarız ve ölürüz, ancak bu amaçsız varoluşa dürtülerimizle bir anlam veririz” (Sylvester, 1999, s. 133-134). Metafizik anlatıların yokluğunda ölüm yaşamın tamamlayıcı özelliği haline gelmektedir. Ölümlülük algısı ve ölüme yakınlık yaşamlarımızı şekillendirmek için bir teşvik haline gelir. Bacon'un resimlerinde, varoluşsal meşguliyet içerisinde -ister takım elbiseli iş adamı, ister aşağılık canavar, isterse de görkemli papa olsun- hiç kimsenin ölümün lekesinden muaf tutulmadığı sezilmektedir. Ve ölüm yaşamın sonunda meydana gelen bir durumdan ziyade canlı bedeninde doğasında var olan bir durumdur. Ona göre hayatın nihayetinde boş olduğu duygusuna rağmen, yine de kişi inandığı bir şeyi yapacak enerjiyi

bulur. Bacon’ın hayatı anlamsız buluşu ve ölüm karşısındaki kayıtsızlığı nihilist olarak kabul edilebilir. Nihilist tavrı ile sanatını arasındaki paradoks ise metafizik inançlardan yoksunluğunun yenilenmiş bir canlılık duygusuna yol açıyor olmasıdır. Bacon’ın sanatının diğer bir yorumu ise “nihilizmin anarşisini benimsemesi ve insanları “hayvansal mantıksızlıkları” içinde tasvir etmesidir” (Hopkins, 2000, s. 75). Bu yoruma paralel olarak Gilles Deleuze de, *Francis Bacon: the logic of sensation, Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (2003) adlı kitabında Bacon’ın resminin, insanla hayvan arasında bir ayırt edilemezlik ya da karar verilemezlik bölgesi oluşturduğuna değinir (Deleuze, 2003, s. 21). Kasaba gittiğinde her zaman oradaki hayvanların yerinde kendisinin olmadığına şaşırıldığını söyleyen Bacon için “Biz etiz, biz potansiyel leşiz” (Sylvester, 1999, s. 46).

Bacon’ın dünyasında metafizik anlatıların olmadığı yerde sahip olunan tek hakikat, duyumun merkezi olan bedende kendini bulur. Bu hakikat, ruhun canlılığı, benliğin yalıtımı ve ölüm korkusu gibi dürtülerle, bireylerin insan olmanın ne olduğunu deneyimleyişi ve ifade edişi olarak nitelendirilebilir. Sanatçının insan bedenini betimlemesi de soyut veya dışarıdan değildir. Resimlerindeki figürler, insan bedeninin dışsal bir temsiline sahip değildirler fakat bedenin yaşanmış canlılığını, yani var olma yoluyla deneyimlenen bedenlenme durumunu deneyimlemekte gibidirler. Bacon’ın sanatındaki cisim ve figürler cansız birer temsil olmanın aksine var olma sürecinde gibi görünmektedir. Sıklıkla kendi içlerine bükülmekte ve kendi etraflarında dönmektedirler. Kendi içlerine kıvrılan bedenlerin sanat izleyicisi üzerinde içsel ve yaralayıcı bir etkisinin olduğu söylenebilir. Bu türdeki çalışmalarının birincil içeriği insan figürü olarak belirlenirse ikincil içerik ise canlı olmanın içgüdüsel deneyimi olarak yorumlanabilir.



Resim 30: Francis Bacon, Hareket Halindeki Figür, 1976

Kaynak: <https://artimage.org.uk/30836/francis-bacon/figure-in-movement--1976> Erişim Tarihi 12/10/2022.

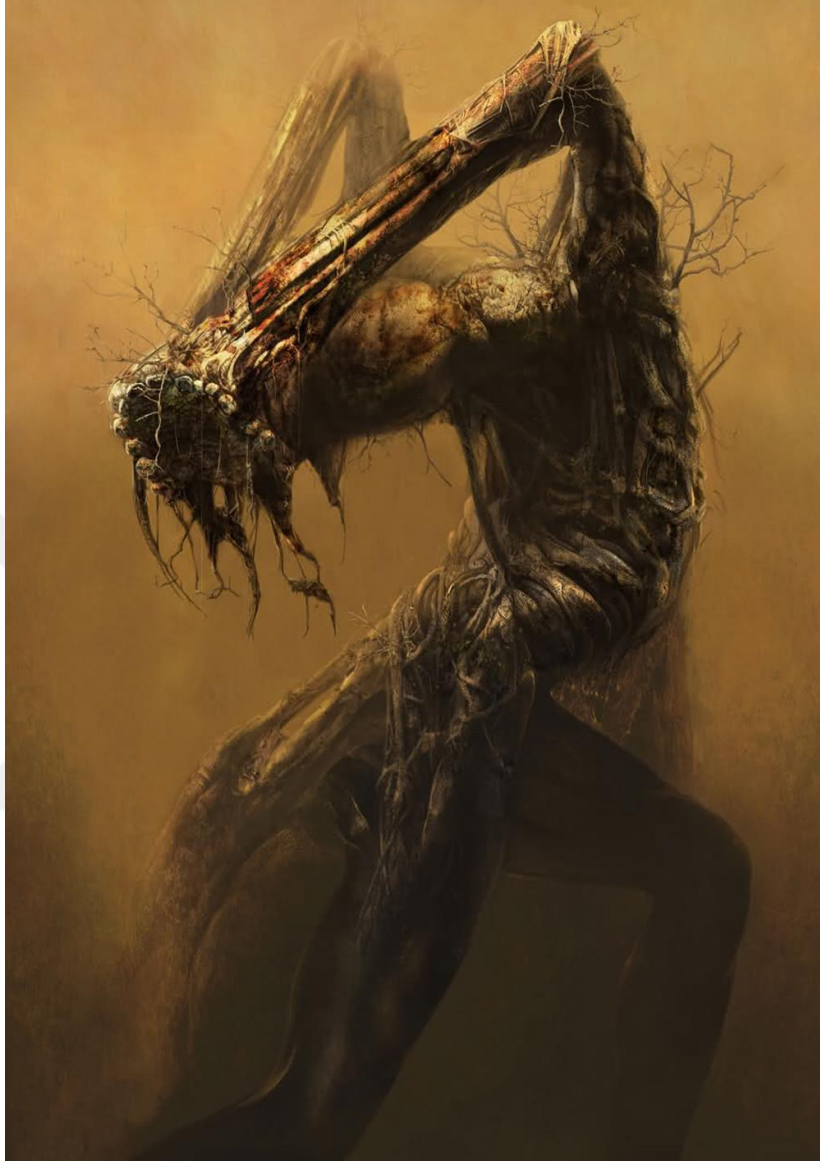
Bacon, beden ve yüz hatlarının kabul edilen düzeninin çökmekte olduğu resimleriyle, nihai varoluş çıkmazındaki bireyin kendi bedenine saplanması durumunu izleyiciye yansıtır. Bu bağlamda izleyici de bu figürle empatik bir yaklaşım geliştirir. Bükülen ve yeri değişiyor gibi duran her organda izleyici kendisini bulur. Bedene hapsolunduğu hissi yalnızlığın sezilmesine, bu sezgi ise korkutucu bir farkındalığa dönüşür. Sanatçının birçok figüratif resminde görülen bu durum, yabancılaşmanın ve psikolojik çöküşün, çürümenin betimlenmesi gibidir. Resimlerdeki hareket, farklı olasılıkları da barındıran çarpıklık yüz ve

beden hatlarıyla, mekân algısı ise varoluşsal alanın belirlendiği farklı perspektif çizgileriyle oluşturulmuş uzay çerçeve alanlarıyla betimlenmiştir (Resim 30). Sanatçı, yalıtılma ve hapsedilme duygusunu, içinde figürlerin büküldüğü bu alanlar aracılığıyla yaratır.

Çalışmalarında sıklıkla yer verdiği, varoluşun bir hastalık olduğunun farkına varıldığı andaki dehşet ifadesi olarak okunabilecek çılgılık ise, anlamın içkin olarak temellendirilebilecek bir zemin eksikliğiyle yüzleşilmesi olarak görülebilir. Sanatçı resimlerinde, yansıtmayan aynalar, aydınlatmayan lambalar ve uzamsal metaforlar aracılığıyla yabancılaşma hissi için görsel aygıtlar icat eder. Bacon'ın kullandığı tüm bu sanatsal aygıtlarla, hastalıklı bir dünyaya atılmış olmanın farkındalığının sonucu olarak içine düşülen varoluşçu nihilist çıkmazı dile getirdiği ve kendisinin de bu çıkmazdan sanatı aracılığıyla anlam yaratarak çıkmaya çalıştığı söylenebilir.

4.4. Zdzisław Beksiński

Karanlık ve uhrevi çalışmalarıyla bilinen sürrealist Sanatçı Zdzisław Beksiński, hayali doğalarında rahatsız edici eserler üretmesiyle tanınan bir ressam olarak nitelendirilebilir. Sanatçının çürümekte olan fantastik figürleri ve sıklıkla kullandığı orak çekiç sembolü nedeniyle eserlerinin, Sovyet destekli komünist yönetim altında yaşamış olmanın stresini yansıttığı görülmektedir. Ürkütücü ve kıyametvarî bir tarza sahip olan yapıtları, yabancılaşma, melankoli, ölümü anımsatan bir zeminde ve doğaüstü mimariyi betimleyen cehennem manzaralarında, sıklıkla biçim bozumuna uğramış ve görünüşte işkence görmüş varlıkları ortaya çıkarmaktadır. Çalışmaları her ne kadar distopik sürrealist olarak nitelendirilse de, dışavurumculuğun izlerini taşımakta olduğu da söylenebilir. Bir röportajında sanatını icra ederken hayatının tüm dönemlerinde Franz Kafka'dan etkilendiğini dile getirmiştir (Koptseva ve Reznikova, 2015, s. 882). Kimi çevreler tarafından çalışmaları fantastik, illüstratif ve kitsch olarak değerlendirilen sanatçı; “Benim yaratıcılığa bakış açımdan kitsch diye bir şey yoktur. Yaratıcılığın meyveleri, onları üreten bireyi ne kadar tanımlarsa benim için o kadar mükemmel oluyor [...] sizi temin ederim ki ben sözde kitsch'in, kitsch'in estetiğinin meraklısıyım” (http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wywiad_1976_2.htm Erişim Tarihi 18/10/2022) yorumunda bulunmuştur.



Resim 31: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1973

Kaynak: <https://www.kisa.link/QjKv> Erişim Tarihi 14/10/2021.

Sanatçının “İsimsiz” (Resim31) adlı çalışması, ölüm ve çürüme gibi mefhumları kullandığı çalışmalarının dikkate değer bir örneğini teşkil etmektedir. Başını ellerinin arasına alıp geri doğru eğilmiş fakat önde doğru hareket halinde betimlenen beden, yaşadığı acılara, toplumun ve kendisinin çürüme durumuna hatta varoluşuna isyan halinde betimlenmiş gibidir. Kasların ve derilerin iyice çürüdüğü bedeninin farklı yerlerinden yükselen kuru dallar bireyin organik yapısını vurgulamakta ve dolayısıyla doğanın, şeyler âleminin

bütünleşik bir parçası olduğu hissini güçlendirmektedir. Metafiziğin ötesinde maddenin gerçekliğinin varlığını sunan sanatçı için ötesi yoktur, var olan yalnızca kan ve etin vasiyeti, zulmün ve acının kavurucu hazları ile şekillenen entropinin kutsal dansıdır.

Sahne'nin tiksinti korku ve merak gibi duyguları dışa vurduğu ve sanatçının şahit olduğu soykırım olaylarından esinlenerek, savaşın hem fiziksel hem de psikolojik olarak insanın üzerinde bıraktığı izleri yansıttığı söylenebilir. Muhtemelen bu izleri rüyalarında şekillenen Beksinski, bir söyleminde; "Rüyaları fotoğraflıyormuşum gibi resim yapmak istiyorum" (<https://www.buzzworthy.com/beksinskis-haunting-paintings-will-give-you-nightmares/> Erişim Tarihi 19/10/2022) yorumunda bulunur. Sanatçı ölüm kavramı ile sanatsal üretiminin ilişkisini şu sözleri ile dile getirmiştir; "Hayatımın ilk anlarından birinde, naifliğin karizmasıyla aydınlandığımda, faniliğin determinizmini bugünkü kadar fark edemediğimde, hayatta kalabilmek için resim yapmaya, çizmeye ve heykel yapmaya, bir an olsun onu unutabilmek için, ölümü resmetmeye karar verdim" (http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wypowiedzi.htm Erişim tarihi 04/11/2022). Yazının devamında yaptığı şeyin yalnızca kendi varoluş biçimi olduğunu söyleyen sanatçı, tüm eylem ve düşüncelerin hiçliğinin farkında olduğunu ve kendisinin de öyle hissettiğini söyleyerek kendi varoluşçu nihilizmini ele vermektedir: "[...] her şeyin anlamsız olduğu gerçeğinde biraz teselli bulmaya çalışıyorum" (http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wypowiedzi.htm Erişim Tarihi 04/11/2022). Resim yapıyor olmasının, mutlaka estetik konulara ilgi duymasını gerektirmediğini dile getiren sanatçıya göre, "Denize düşen bir adam yüzmek zorundadır, ancak bu, yüzmeye stiline, dünya yüzmeye tarihine hemen ilgi duyması anlamına gelmez. Bu yüzden sadece boğulmamak için bir refleks olarak, kendini koruma içgüdüğü veya başka bir isimsiz neden yüzünden yüzer" (http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wypowiedzi.htm Erişim Tarihi: 04.11.2022). Sanatçının bu yorumundan, sanatını, varoluşunda boğulmamak için, varoluş acısına katlanmak için yapmakta olduğu sonucu çıkarılabilir. Beksinski'nin imge dağarcığıyla örtüşen yazınsal tasvirleri yaratan Cioran'ın söylemiyle "Güneşin altında leşlerle dolu bir bahar hüküm sürmektedir; bizzat Güzellik, tomurcukların içinde şişen Ölüm'den başka bir şey değildir" (Cioran, 2018, s. 79).

Sanatçının çalışmaları da hem bu leşleri ortaya çıkaran hem de ardındaki ölümü güzelleyen çalışmalar olarak nitelendirilebilir.



Resim 32: Zdzisław Beksiński, İsimsiz, 1985-90 Arası

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/zdzislaw-beksiniski/zs-JjSTouyPEWR9yv0-JwIePw2> Erişim Tarihi 04/11/2022.

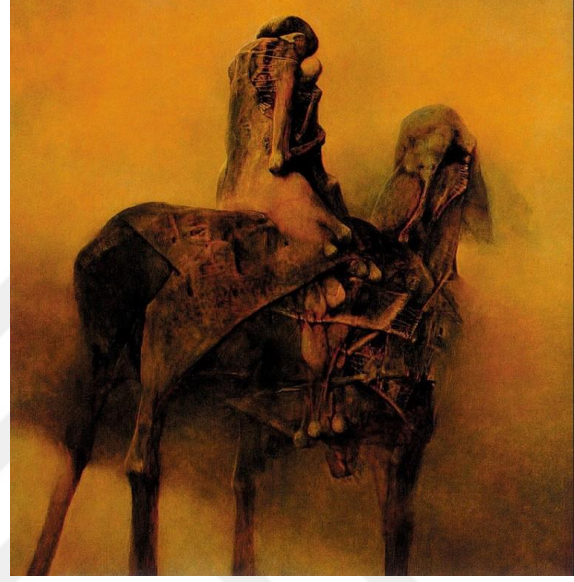
Bunun belirgin bir örneği olarak 1985-90 yılları arasına tarihlendirilen “İsimsiz” (Resim 32) adlı çalışması ele alınabilir. Soluk bir ışık altında belirsiz bir mekânda beliren figür, kasları erimiş, iskeletini dar bir kıyafet gibi saran derisinin altında yukarı bakar gibi betimlenmiştir. Mekânın bu belirsizliği izleyicide tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Başını saran açık renkli bir kumaş figürün, artık ölü ve nefes alma ihtiyacı olmayan bir ceset olduğunu hatırlatır gibidir. Tekrarlanarak ve derisini yırtıp göğsünden dışarı çıkmak ister gibi yerleştirilen eller, sanatçının öz benliğindeki varoluş isyanının bedensel ifadesi olarak nitelendirilebilir. Figürün iki yanında duran baskın elleri ise etrafa uçan kelebekler saçıyor olarak

betimlenmiştir. Sembolik olarak kelebek, güzel-çirkin, ölüm-yaşam ve varoluş-yok oluş gibi ikilikleri akla getiren bir tür başkalaşım metaforu olarak okunabilir.



Resim 33: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1986

Kaynak: <https://www.kisa.link/QjKd> Erişim Tarihi: 08/11/2022.



Resim 34: Zdzislaw Beksiński, İsimsiz, 1984

Kaynak: <https://www.kisa.link/QjKf> Erişim Tarihi 08/11/2022.

Çalışmalarının merkezinde yer alan, ölüm ve çürüme mefhumlarını müzik, teknoloji, erotizm ve din gibi farklı olgularla birleştiren sanatçı, sıklıkla çocuk imgesini de kullanmış, varlığı ve ölümüyle bir olan annesine sıkıca tutunan, kendi doğumlarının da ölümle bütünleşik olduğu izlenimini veren görseller yaratmıştır (Resim 33-34). Kendisiyle ilgili literatürde bu tür bir ilişkiye rastlanmamış olsa da kendi çocukları da bulunan sanatçı için çocuk ve ölüm ilişkisini kurduğu bu tür çalışmaları antinatalizmle ilişkilendirilebilir. Hayatı ve ölümü algılayışına dair farkındalığının ulaştığı seviye neticesinde gerçekleşmiş bu çalışmaları, kendi çocuklarını dünyaya getirdiği için duyduğu pişmanlığın bir göstergesi olarak okunabileceği gibi, pişmanlığın söz konusu olmadığı fakat onların da hayatın acılarını ve ölümü tatmalarında hissettiği sorumluluk duygusunun bir tür dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Bu doğrultuda sanatçı, 17. Yüzyıl Vanitas resimlerinde olduğu gibi çocuk, insan, doğa, hayvan vb. ne olduğuna bakılmaksızın ölümün herkes için kaçınılmaz

olduğunu hatırlatmaktadır. Kendisinin, sanatçının hayranlarından biri olduğunu söyleyen Meksikalı film yönetmeni Guillermo del Toro'ya göre; “Beksiński, sanatını tenin kırılğanlığı hakkında bir ön uyarı olarak şekillendirmiş gibidir. Bilinen tüm zevklerin, yaşamın kendisi gibi yok olmaya mahkûm olması sebebiyle resimleri aynı anda hem çürüme sürecini hem de devam eden yaşam mücadelesini uyandırmayı başarmaktadır. İçlerinde kan ve pasla lekelenmiş gizli bir şiir barındırıyorlar” (<https://theculturetrip.com/europe/poland/articles/the-tragic-story-of-zdzislaw-beksinski-the-artist-who-inspired-guillermo-del-toro/> Erişim Tarihi 08/11/2022).

4.5. jean Rustin

Öncesinde soyut tarzda çalışan sanatçı 1970’lerde başladığı figüratif resim anlayışında genellikle sade bir dekora sahip odalarda uzanan, ayakta duran tuhaf görünümlü karakterlerden oluşan figüratif kompozisyonlar yaratmıştır. Genel olarak resimleri yalnızlık ve kaygıyı çağrıştırmaktadır. Yarattığı mekânların çoğunda herhangi bir pencere, kapı gibi dışarı doğru bir açıklık bulunmayışı, ele aldığı konunun çevreden ziyade karakterlerin bizzat kendisi olduğunu göstermektedir. Erkekler, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, yorgun ve solmuş bedenler, boşluğun dekora ağır bastığı bu mekânlarda yan yana oturur, el ele tutuşur, bacaklarını açarak cinselliklerini sergiler, bazen de öpüşürler. Neredeyse hepsi sanki odanın merkezinde duran varlıklarının inatçılığını sergileyen sabit ve endişesiz, bir kameraya kilitlenmiş izlenimi veren bakışlarıyla, seyirciyle iletişime geçmektedirler. Rahatsız edici bir çıplaklıkla örtünmüş bu bedenler cinsel organlarını ifşa etmekte ve kendilerini başka bir uzay zamandaymış gibi sunmaktadırlar. Bu tuhaf hatta ürkütücü haldeki figürlere kayıtsız kalmak oldukça zordur. İzleyeni baştan çıkarılma, şoka girme, büyülenme, tikslenme vb. mutlaka bir tür duygu durumuyla baş başa bırakmaktadırlar.

“Sanatsal yaratımımın, çıplak beden hayranlığının arkasında, başta dini olmak üzere yirmi asırlık resim, yirmi asırlık ölü İsa’lar, işkence görmüş şehitler, kanlı devrimler, katliamlar olduğunun farkındayım. [...] Tarihin ve belki de sanat tarihinin insan vücuduna ve etine kazınmış olduğunun farkındayım” (Deman, 2009). Sanatçının bu yorumundan, ifşa ettiği bu rahatsız edici çıplaklığı -sanat tarihinden de etkilenerek- insanlığın herhangi bir utanç duymadan yapıp ettiklerinin, diğer bir deyişle çürümüşlüğü’nün çıplaklığını sunmak için bir

metafor olarak kullandığı sonucu çıkarılabilir. Kendi sözleri de bu sonucu destekler niteliktedir: “Beni ilgilendiren gerçeklik değil, aurası” (Desjardins, 2013). Adı geçen metaforun rahatsız edici yanı sebebiyle 1982’de Fransa’nın Créteil şehrinde düzenlediği retrospektif sergisi skandala neden olmuş ve Desjardins’e göre tuvallerinin bir kısmı ayrı bir odaya kapatılmış ve 16 yaşından küçükler için yasaklanmıştır (Desjardins, 2013).



Resim 35: Jean Rustin, *Les Copines Kız Arkadaşlar*, 2006

Kaynak: <https://www.artshebdomedias.com/article/271213-hommage-jean-rustin-rien-autre-que-la-peinture/>
Erişim Tarihi 09/11/2022.

“Her zaman delilikle, hastalıkla ilgilendim. Elsa, tıptaki son yılında psikiyatriyi seçmiş ve Gentilly'deki Valet Vakfı'na atanmıştı. Bu hastanenin patronu, benimle arkadaş olduktan sonra, bazı odalarda fresklerin yapılması işini bana emanet etmişti. Gülen öğrencilerin önünde masturbasyon yapan ama aslında nasıl davranacağını bilmeyen bu

çıplak küçük kız ya da alınlarını yatağın parmaklıklarına vuran bu çocuklar gibi zor anılarım var bu dönemden...” (Desjardins, 2013).

Sanatçının hastalıkla olan bağlantısı kendisinden önce gelen sanatçı ve düşünürlerle ortak bir bağlamda ele alınabilir. Géricault’ un çürüyen beden parçalarını hastanelerden toplaması, William Hogarth’ın etkilenip resimlerine taşıdığı dönemin zengin hastalığı olan gut hastalığı, Nietzsche, Sartre, Camus ve Cioran’ın kendi felsefî görüşlerini sıklıkla hastalık durumuyla ilişki kurarak açıklamaları gibi örnekler Rustin için de geçerlidir. Sanatçının çalışmaları, sanatçı-hastalık ilişkisinin fiziksel olduğu kadar düşünsel çürüme düzlemde de geçerliğini devam ettirdiğinin göstergeleri olarak ele alınabilir.



Resim 36: Jean Rustin, Les Amies Sur le Banc, Banktaki Arkadaşlar, 2007

Kaynak: <https://www.artshebdomedias.com/article/271213-hommage-jean-rustin-rien-autre-que-la-peinture/>
Erişim Tarihi 09/11/2022.

İçinde yaşadığı zaman ve dünyanın yapaylığına dair bir yansıma olarak ele alınabilecek farklı figürasyonları bulunan sanatçının, *Banktaki arkadaşlar* (Resim 36) adlı çalışması izleyiciyi, genel olarak ele aldığı çıplaklık metaforunun farklı bir sunumuyla

karşılaştırmaktadır. Bireylerin toplum durumlarının çıplaklığıdır bu. Sanatçı bize görmek istemediğimiz bir şeyi seçip gösterirken figürleri ise bu duruma şahit olmamızı ister gibi gözlerini yine izleyiciye dikmektedirler. Soldaki figürün eliyle ağzını kapaması artan iletişim yetersizliğine gönderme olarak yorumlanabilecekken, sessiz, soluk bir renk paleti, sade bir bank ve mecazen çıplak insanlar, sosyal hayatın içerdiği tüm yapaylıklardan uzak insanlık durumunu temsil eder gibi betimlenmiştir. Bir ayna etkisi yaratan bu konu aracılığıyla ressam, kaçınılmaz olarak izleyicinin kendisiyle, başkalarıyla ve dünyayla olan ilişkisini sorgulamaya itmektedir. İçsel bir kaygı durumuna yol açan Jean Rustin'in bir tablosuyla karşı karşıya kalan birey, öz, iyi, kötü, güzellik, çirkinlik, kaçma ya da onun bir parçası olmayı kabul etme arzuları arasında bocalamasına sebep olmaktadır.

4.6. Odd Nerdrum

Jean Rustin gibi tuhaf bedenleri rahatsız edici cinsellikleri ile resmeden ve Zdzislaw Beksiński gibi çalışmalarının kitsch olmasıyla eleştirilen Norveçli figüratif ressam Odd Nerdrum, özellikle Rembrandt ve Caravaggio'dan esinlenerek, naratif ve anektoda odaklanan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Barok döneminin figür, ışık-gölge, renk ve mekân anlayışıyla örtüşen çalışmaları, kavramsal ve soyutlamanın karşısında yer almaktadır. Önceleri kendisine karşı bir hakaret olarak yöneltilen sanatının kitsch olduğu konusundaki yakıştırmaları etkisiz hale getirmeye çalışan sanatçı, sonrasında bu kelimeyi benimseyerek kendisi için kullanımının yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Hatta Hassal'a göre kitsch, geleneksel ve figüratif üslupta resim yapan belirli gruplar için bir onur rozeti haline dönüşmüştür (Hassal, 2020). Tutuklama, mülteciler, yargılanma vb. sahneleri içeren bazı resimleri modern toplumun çöküş sahnelerini yansıtmaktadır. Günümüz dünyasında iktidar ve nüfus sahibi olan güçler hakkında ciddi sorular sorarken, İptal kültürü⁷ yöneticilerinin artan gücü, Nerdrum'un ürkütücü bir hassasiyetle tasvir ettiği temalardan biridir.

⁷ *Cancel Culture* İptal Kültürü literatürde, onaylamama ve sosyal baskı uygulayarak olarak kitlece iptal etme uygulaması veya eğilimi olarak tanımlanırken, sosyal olarak kabul edilmeyen şeyleri yapan tanınmış kişilerden veya ünlülerden kitlesel desteğin çekilmesi anlamına gelmektedir. Kaynak: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cancel%20culture> Erişim Tarihi 11/11/2022.



Resim 37: Odd Nerdrum, Dust Lickers, Toz Yalayıcılar, 2004

Kaynak:

<https://www.juxtapoz.com/media/k2/galleries/61034/Dust%20Lickers.jpg> Erişim Tarihi 11/11/2022.



Resim 38: Odd Nerdrum, Cannibals, Yamyamlar, 1984

Kaynak:

<https://www.juxtapoz.com/media/k2/galleries/61034/Cannibals.jpg> Erişim Tarihi 11/11/2022.

Çalışmaları, hermafrodit, ölü, sakat, ampute edilmiş ve dışkılayan beden betimlemeleriyle çoğu kişinin pornografik ve rahatsız edici temaları içermektedir. Bu tarz şok edici betimlemelerini içinde yaşadığı ve her şeyin mübah sayıldığı postmodern durumun kitsch'i ve onun estetiğini olumlaması neticesinde gerçekleştirmiştir. Bazı resimlerinde deli, sakat ya da hastalıklı figürleri toz yalıyor gibi betimlerken (Resim 37) kimilerinde ise yamyam olarak görselleştirmektedir (Resim 38). İki çalışmadaki belirgin ortaklık oral davranıştır. Toz yalama ve insan eti yeme farklı anlamsal çıkarımlara izin verebileceği gibi bu ortaklık ikisinin de medeni toplumlarda kabul görmemesidir. Bu tür rahatsız edici davranış betimlemelerini postmodern bir tokat olarak sanatının merkezine yerleştiren Nerdrum -öncesinde ele alınan sanatçılar gibi- izleyicilerine ayna tutmakta gibidir. Deli sakat ve tuhaf davranışlarla birbirini yiyen, toz yalayan insanlığın durumunu gözler önüne sermektedir. Bu, kurtuluşa muhtaç bir insanlığın portresinin değil, insanlığın geri alınamaz bir durumunun, sefil ve yaygın bir kötülüğün sahnesidir. Nerdrum'un çıplak figürlerini alacakaranlığın ıssız bir manzarasında gezinirken görmek, onun insanlık durumunun ölüm tehdidi gibi en derin gerçekleriyle temas halinde olduğunu hissetmektir.



Resim 39: Odd Nerdrum, Sisifos, 1990

Kaynak: <https://i0.wp.com/nerdrum.com/wp-content/uploads/2015/11/Sisyphus.jpg?ssl=1>
1979 Erişim Tarihi 11/11/2022.

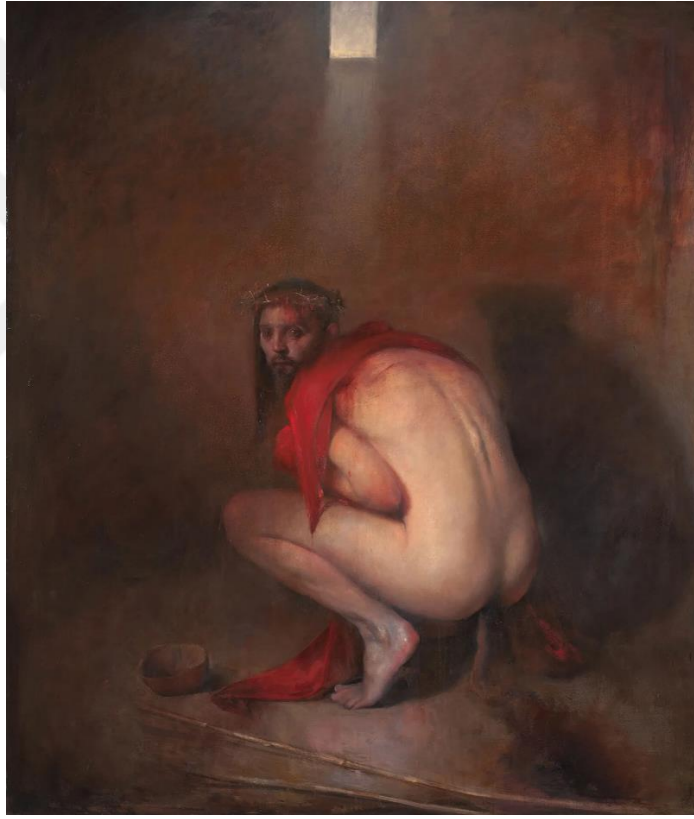


Resim 40: Odd Nerdrum, White Brick, Beyaz Tuğla, 1984

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/5c/62/a8/5c62a83b9980d6eab4dbd56756d6bf8a.jpg> Erişim Tarihi 11/11/2022.

Çalışmalarının birinde kendisini Sisifos olarak betimleyen sanatçı (Resim 39), varoluşun anlamsızlığına ve absürtlüğüne atıfta bulunurken, arketipsel, felsefi olarak yüklü formları tercih etmekte ve bunun için bir motif bulduğunda tekrar tekrar ona dönmektedir. Bu motiflerin belirgin bir örneği *White Brick* Beyaz Tuğla (Resim 40) eserinin de temel motifi olan, 1984 ve 2002’de kullanılan tuğla’dır. Parçalanmış, ya da hırpalanmış tuğlalar, cansızlığı anımsatan madde olarak, her şeye şahit fakat nihayetinde hiçliğe dönüşmeye mahkûm bir şekilde, yalnızca insan değil her şeyin varoluşunun kasvetli bir portresini sunmaktadır. İki resim birbirinin devamı niteliği taşıyorsa da yan yana geldiğinde farklı bir okumaya izin vermektedir: Beyaz Tuğla’da Sisifos ortadan kalkmış, tanrıların Sisifos’a verdiği cezaî yük olan kaya ise insan yapımı bir forma bürünmüştür. Ortada tanrının değil yalnızca insanın kendisi için yarattığı bir yük, ceza ve bir sorumluluk olduğunu gösterir niteliktedir. Tuğla tarihsel olarak bütünlüğün kurulduğu ve korunduğu, insanlığın kendisini güvende tutma sebebiyle doğayı değiştirmesinin maddesel formu olduğu gibi, günümüzde ise yalıtılmışlığın, yabancılaşmanın sebebi olan görünür bir bariyer olarak ve belki de, insanlığın yükü ve cezası olan kendi varoluşunun metaforu olarak ele alınabilir. Benzer şekilde bu metafor tekillik, özerklik veya ayrılığın temsili olabileceği gibi, kalıcılığa tekil

bütünlere ve unutulmaya karşı varoluşsal bir sorgulama olarak da ele alınabilir. “Nerdrum, onları “boşluktan gelip boşluğa gittiğini” hissettiği bir dönemde resmettiğini söylerken [...] Bu zihinsel durum “tuğlaları boyadığımda bulunduğum yerd” (<https://imagejournal.org/article/second-horizon-changing-vision-odd-nerdrum/> Erişim Tarihi 11/11/2022) yorumunda bulunur. Sanatçı, her ne kadar bu durumun geçici olduğunu nitelese de umut ile çürümüşlüğü arasındaki çatışmadan kaynaklanan gitgellerle benzer anlatıyı muhafaza eden çalışmalara imza atmaya devam etmiştir.



Resim 41: Odd Nerdrum, Ecce Homo, İşte İnsan, Tarih Bilinmiyor

Kaynak: <https://i0.wp.com/nerdrum.com/wp-content/uploads/2022/06/ecce-homo-2017.jpg?w=1619&ssl=1>
Erişim Tarihi 11/11/2022.

Çalışmalarında sıklıkla dinsel öğelere de yer veren sanatçının 2022 Haziran’da düzenlediği *Dünyada Tek Başına* adlı sergide yer alan *Ecce Homo, İşte İnsan* (Resim 41) adlı çalışması bunun belirgin örneklerinden biridir. Onun evreninde, Nietzsche'nin ilan ettiği Tanrı'nın ölümünden kurtuluş yoktur. Hatta Nerdrum bir isyankâr olarak daha da ileri gitmiş, İsa'yı

dışılarken resimlemiştir. Dışkılama olgusu kendisinden önce de Kiki Smith, Gilbert ve George ve Piero Manzoni gibi birçok sanatçı tarafından ele alınmış olsa da kimse inanç ile çürüme arasındaki ilişkiyi böyle bir bağlamda ele almamıştır. Geniş kitleler tarafından kabullenilemeyecek bu betimleme, sanatsever, inançlı, hümanist ya da bunların tam tersi eğilimde olan kimsenin rahatsız olmadan bakabileceği bir resim değildir. Yüce anlam arayışıyla birlikte sanatın, inancın ve insanlığın çürümüşlüğü'nün nihai görüntüsüdür. Sonuç olarak sosyal bir gerici ve kitsch virtüözü olarak etiketlenen Nerdrum bu yakıştırmaları kabul ederek, onları alaycı bir şekilde ve tüm çürümüşlüğüyle geçmişin estetik değerlerini kullanarak postmodern, anti-estetik, yüce-çürüme ifadelerine dönüştürmek olmuştur.

4.7. Olivier de Sagazan

Kongo doğumlu Fransız ressam, heykeltıraş ve performans sanatçısı Sagazan, özellikle kil ve boya gibi malzemelerle yüzünden başlayarak tüm vücudunu deforme eden performanslarıyla tanınmaktadır. Biyoloji üzerine eğitim alan sanatçı, organik yaşamı sorgulama fikriyle öncelikle resim ve heykel yapmaya yönelmiş, sonrasında üne kavuştuğu performanslarını sergilemiştir. Sanatçının, sanatsal bakış açısının araştırmanın merkezinde olması sebebiyle yalnızca resimleri değil, tüm yöntemleri araştırmanın konusuna dâhil edilecektir.

Resimlerinde, bazen bir odada bazen ise boşlukta rahatsız bir his yayan biçimsiz ve kimliksiz bedenler kullanmıştır. Bu amorf figürler genellikle soyut, soğuk grilerle boyanmış fonda, düşüyor ya da kaçıyor hissi veren bir tür hareket halinde ve çoğunlukla çıplak betimlenmiştir. Figürlerin sıklıkla el kol ve bacak gibi bazı organları kesilmiş olarak resmedilirken, kazıma, çizme ve sıçratma teknikleri de uygulamıştır (Resim 42). Kasveti artıran organ eksiklikleri, figürlerin isyan halindeki beden dilleri ve seçilen soğuk palet sebebiyle sanatçının sanatının merkezine organik yaşam formundan yola çıkarak varoluş problemi içindeki insanı yerleştirdiği görülmektedir.



Resim 42: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor

Kaynak: <http://www.bleaq.com/wp-content/uploads/olivier-de-sagazan-22.jpg>
Erişim Tarihi 16/11/2022.



Resim 43: Oliver de Sagazan, Tarih ve İsim Bilinmiyor

Kaynak: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/peintures/IMG_6474.jpg Erişim Tarihi 16/11/2022.

Sanatçı bir diğer çalışmasında; her zaman kullandığı kimliksiz ve amorf beden formunu bir ormandaki toprak altına yerleştirmiştir (Resim 43). Figürün, diğer çalışmalardaki isyankâr, kaçışan ve kasvetli devinim halden uzak, bir tür sakinlik halinde muhtemelen ölü olarak betimlendiği görülmektedir. Resmine eklediği, ağaçların kökleri izlenimi veren küçük dal parçalarının bedenle buluşması, bedenin bir besine dönüşerek ağaçları beslediği fikrini vermektedir. Metafordan uzak, yalın bir naratif olarak düzenlenen ölüm sonrasını betimleyen bu eserinde sanatçı, ölüm ve çürüme kavramlarını iyi-kötü ikiliğinden arınmış bir tür başkalaşım formunda ele almıştır. Öncesinde korkuyla ve isyankârca kaçışan, varoluşuna hiçbir neden bulamayan beden ölür ve farklı bir yaşam formuna besin olarak başkalaşır. Baskın bir şekilde kullanılan siyahın yaydığı karamsarlık ve bilinmezlik hissiyatı, uzayvâri bir ortam olarak betimlenen toprak altında sessizce başkalaşan bedenin ve üzerinde hareketsizce varlıklarına devam eden ağaçların yaydığı sükûnetle yerini dinginliğe bırakmaktadır.



Resim 44: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor

Kaynak: https://2.bp.blogspot.com/-0p1K6Q2NWPQ/U4W4deQIjII/AAAAAAAAAfgw/YLX5_jmgwIQ/s1600/olivier+de+sagazan+6.jpg
Erişim Tarihi 16/11/2022.



Resim 45: Oliver de Sagazan. Tarih ve İsim Bilinmiyor

Kaynak: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/peintures/IMG_6474.jpg Erişim Tarihi 16/11/2022.

Sanatçı heykellerinde sıklıkla metal tel, tahta çubuk, hayvan tüyü ve kuru ot gibi malzemeler kullanmıştır. Resimlerindeki huzursuzluk hissiyle örtüşen heykelleri de yine biçimsiz ve çürüyen bedenlerden oluşmaktadır. Sagazan da, daha önce ele alınan sanatçılar gibi din kavramından uzak durmamış ve bazı çalışmalarında inancı temsil eden simgeler kullanmıştır. Diğer sanatçılar gibi Sagazan da çarmıhtaki İsa'yı kendi sanatsal ifadesiyle heykel formunda birkaç kez betimlemiştir. Bu betimlemelerde İsa, haç sembolleri haricinde resimlerindeki gibi çürüyen, amorf bir formda ele alınmıştır. Resim 44'deki heykelinin başına ise, Hristiyanlığın -başta İsa olmak üzere- aziz saydığı kişilerin başlarında resmedilen hale'yi metal kullanılarak yerleştirilmiş, İsa'nın aldığı yara iziyle benzer bir yerden metal bir boru geçirmiştir. Bu simge figüre dini bir kutsallık vermekteyken bedenın geri kalanını yine kendi tarzında; varoluşun kaygı ve isyanını yansıtan şekilde işlemesi, sanatçının varoluş isyanında kutsallığı ayrı bir yere koymadığının göstergesi olarak nitelendirilebilir. Nitekim bir röportajında bir tür halüsinasyon olarak adlandırdığı dindarlıktan biyoloji ve felsefe aracılığıyla kurtulduğunu dile getirmiştir (Stamouli, 2014).



Resim 46: Oliver de Sagazan,
Transfiguration, Başkalaşım, 2019

Kaynak: <https://www.juxtapoz.com/news/paintings-and-performance-art-by-oliver-de-sagazan/> Erişim Tarihi 16/11/2022.



Resim 47: Oliver de Sagazan, Tarih ve
İsim Bilinmiyor

Kaynak: <https://www.juxtapoz.com/news/paintings-and-performance-art-by-oliver-de-sagazan/> Erişim Tarihi 16/11/2022.

De Sagazan, Başkalaşım (Resim 46) adlı performans dizisinin çıkış noktasının, kendisini resim ve heykel yoluyla ifade etmeye çalışmaktan duyduğu hayal kırıklığı olduğunu söylemiştir (Gray, 2019). Anlaşılacağı üzere Sanatçı, sanatsal ifadesini anlatmada yeterli hissetmediği resim ve heykel 'den performansa geçiş yapmıştır. Performanslarında kendisini kadın, hayvan ve diktatör gibi farklı kimliklerle yine paradoksal, melez, rahatsız edici ve kaygılandırıcı, yaşayan otantik bir sanat varlığına dönüştürmektedir. İzleyiciler sanatçının, tanıdık ve doğal bir insan bedeninden rahatsız edici, yabancı ve bilinmeyen, özneyi kişiliksizleştiren farklı organik formlara dönüşmesine tanıklık etmektedir. İnsan varoluşunun organik kaosu yansıtan ve sorgulayan çalışmaları özellikle ölüm, korku ve terör hissini yaymaktadır. Muhtemelen Kongo doğumlu olması sebebiyle sanatçının çalışmalarında Afrika etkileri görülmektedir. Performanslarında Afrika kabile üyeleri gibi kemik, tahta ve boya gibi malzemelerle uyguladığı boyama, kazıma ve delme gibi eylemlerle –ve şamanik bir ritüel edasıyla- vücuduna temsili yara izleri bırakmakta ve seçtiği başkalaşım sürecini sergilemektedir. Sanatçı için sanatının ilgi çekici olması, onu insan varoluşunu tuhaf bulan tek kişinin kendisi olup olmadığını merak etmekten vazgeçiren bir şey olduğu yorumunda bulunmaktadır (Stamouli, 2014). Hem performanslarını üç yüzden fazla ülkede sergileyerek hem de performanslarının farklı karelerini resimleyerek (Resim

47) sanatsal yaratımına devam eden sanatçı Bacon ve Beksiński'den çok ilham aldığını söylemiştir (Bakieva, 2022). Diğer bir röportajında ise sanatsal çalışmalarında sıklıkla kullandığı biçim bozukluğu metaforuna, sinir sistemini uyaran bir etken misyonu yüklediğini ve bunu, bir tür anestezi etkisi yaratan alışkanlık hissinden sıyırma amacıyla kullandığından bahseder. Sanatçıya göre, sanattaki şekil bozukluğu, bizi uyuşukluktan kurtarmak için beyinde bir tür elektroşok yaratma işlevine sahiptir ve bu elektroşok etkiye ne kadar maruz kalınırsa alışkanlıkların yarattığı günlük hayatların banallığı davranışı da giderek azalır ve sonunda yok olur (Cicinelli, 2020). “Varoluşçular ve entelektüeller, burada bir tür sembolizm türetmek için çok derine inmek zorunda değiller - insan olmanın tüm katmanlarının altında, bizler aslında sadece hayvanlarız ve algılanan kimlik kavramımız geçici bir düşünceden başka bir şey değil...” (https://www.esquaredmagazine.com/existentialism-issue-1-artist-oliver-desagazan/ Erişim Tarihi 16/11/2022).

5. BÖLÜM: ESER METNİ

“Keşke bir taş olabilseydim! ‘Yürek’: Bütün azapların kökeni... Nesneye imreniyorum... maddenin ve donukluğun lütfuna... [...] Namevcudiyet! Tek zaferim sen olacaksın...” (Cioran, 2018, s. 32).

Cioran’la tanışmamdan yirmi sene önce, on altı yaşında arkadaşlarımın içinde küçük düştüğüm bir durumda hissettim ilk bu duyguyu. Sokağın köşesinde sakince duran, olan bitenden habersiz, hissiz ve soğuk, şahitlikten bile muaf o taş olmak istemiş, olamamıştım. Ve tahmin bile edememiştim ileride defalarca hissedeceğimi.

İçerisinde dünyaya geldiğim ailem, içine fırlatıldığım çevre ve geleneksel medya araçlarıyla, tercihlerim dışında başlayan ve şekillenen benliğim, Resim Öğretmenliği üzerine aldığım Lisans eğitimiyle beraber tercihlerim doğrultusunda biçim değiştirmeye başladı. Bu eğitim boyunca hâlihazırdaki resim yeteneğimin bir tür gözlem yapabilme, göz-zihin-el koordinasyonu kurabilme ve sanatsal ifadeyle *mimesis* taklit edebilme özelliği olduğunu anladım. Sonrasında bu beceriyi, önce kendimi, akabinde ise ailemi, içine fırlatıldığım çevreyi, toplumu ve kültür ürünü olan her şeyi anlamak için kullanabileceğimi fark ettim. Anlam dağarcığım geliştikçe sahip olunan bu gözlem gücünün, henüz dâhil olduğum sanat âlemiyle bağlantıları giderek görünür hale geldi. Sanatçıların sanatlarını, hangi kişisel ve toplumsal koşullar altında, neden, nasıl, nelerden ilham alarak ürettikleri ve sonuçlarının neler olduğu bilgisiyle, ilgi duyduğum felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi sosyal, astronomi, fizik ve tıp gibi doğa disiplinleri, hem sanatsal kişiliğimin hem de benlik, toplumsallık, ötekilik ve metafizik fikirlerimin şekillenmesinde önemli bir rol oynadı. Bilgi depoladığım temel sanat eğitimim olarak adlandırabileceğim bu dönemimin ardından Yüksek Lisans sürecinde karşılaştığım her sanat eseri ve sanatçı, tanıştığım tüm filozof ya da düşünürlerin fikirleri sonucunda geçirdiğim acı verici aydınlanma tecrübem, benliğimle ve dış dünyayla iletişimimde samimi olmamı gerektirecek düzeye vardığında, beni sanat ve cehalet bağlantısı üzerine çalışmaya itti. Tez sürecim boyunca incelediğim sanatçılar, eser örnekleri ve yaptığım literatür araştırmaları, cehaletin bir tür mühendislik icraatıyla detaylıca üretilen ve sezdirmeden uygulanan bir şey olduğu savımı desteklerken, aynı zamanda bireylerin bilinçli olarak tercih ettikleri bir şey olabileceği fikrini de anlamamı sağladı. Edindiğim, tüm fiziksel

ve fizik ötesi varoluşun evrimin bir parçasıyken, entropiden muaf olmadığı, adı geçen evrim ve entropinin de zaman-mekân ayrımı gözeterek farklı koşullar altında farklı seviyelerde gerçekleştiği bilgisi, benliğimde bireyi ve dünyayı merkezden çıkardığı gibi, bireyin ve dünyanın tek bir doğrusu ve hakikati olabileceği fikrini de ortadan kaldırdı. Geriye ise tarihte de olduğu gibi bitmek tükenmek bilmeyen varoluş sancısıyla bir tür anlam arayışı kaldı.

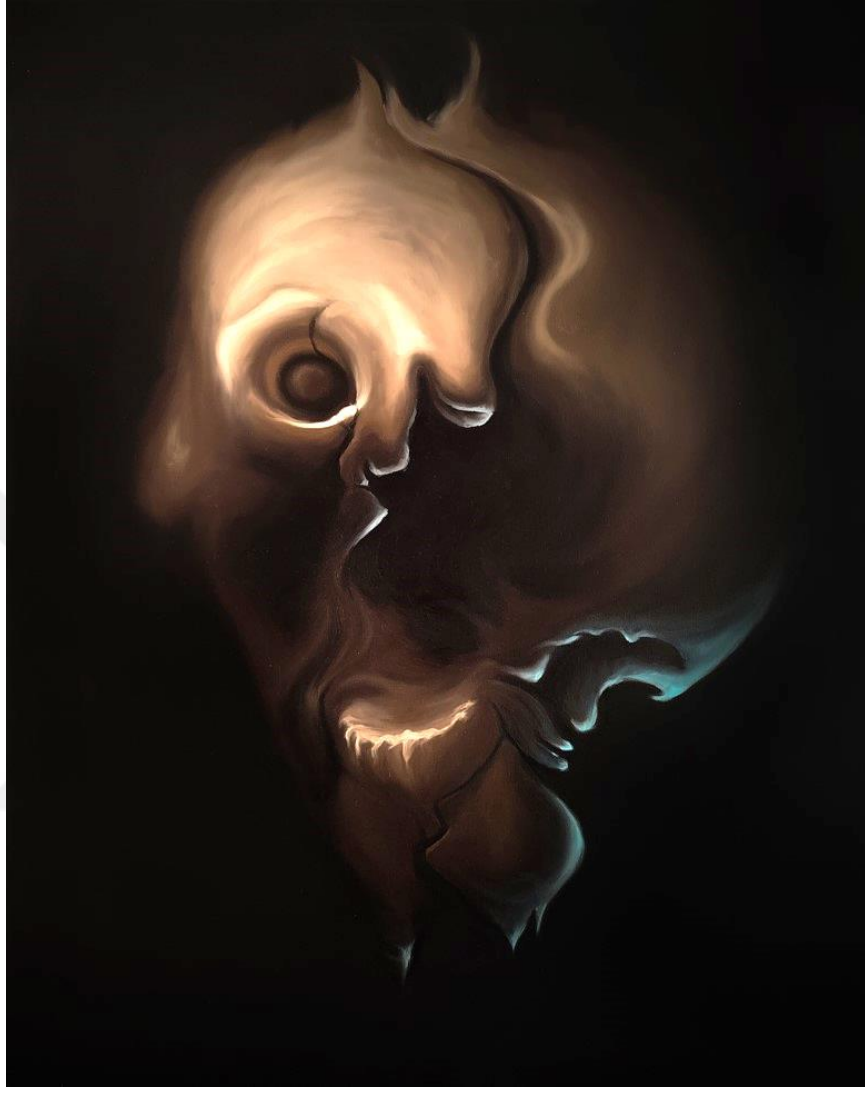
Sanatta Yeterlik eğitimim süresince devam eden anlam arayışı ise beni, yine aynı samimiyetle anlamsızlık, çürümüşlük ve dolayısıyla nihilizm ve bu olguların sanatla bağlantısını araştırmaya yönlendirdi. Emil Cioran'ın *Çürümenin Kitabı* (2018) ile tanışmam ise hislerimin tercümanı olan koca bir literatüre geçiş yapmamı sağladı. Cioran'ın sözleriyle: “Varoluştan sapınca, tek meziyetleri ölüm dışında bir şeyin gelmesini soluk soluğa beklemek olan canlılar topluluğundan kovuluruz. Fakat bu bekleyişin büyüünden kurtulduğumuzda, yanılsamanın kiliselerinden sürüldüğümüzde, en sapkın mürit topluluğu oluruz, zira bizzat ruhumuz sapma içinde doğmuştur” (Cioran 2018, s. 40). Schopenhauer, Kierkegaard, Cioran ve Caraco beni kendilerine dönüştüren figürler olmanın aksine sadece daha önce benim gibi hissetmiş kişilerdi. Bu ve bunlar gibi düşünür ve sanatçıların çoğunun yaşadığı savaş, ailevi sorunlar, toplumsal şiddet, psikolojik çıkmazlar vb. sorunları birebir yaşamamış olmama rağmen neden onlarla benzer duyguları yaşadığımı anlamak zor olmadı. Çok da hoşuma gitmeyen, durduk yere gün yüzüne çıkma becerisi olan empatik yönüm her bir canlının acıyla hemhâl olduğunu sürekli hatırlatır ve beni üzerdi. Tecrübe ettiklerimin haricinde etmediklerim, şahit olduğum ya da olmadığım fakat varlıklarından haberdar olduğum her acı türüyle, isteyerek ya da isteksizce kurduğum empatik ilişki beni varoluşun karşısına yerleştirdi. “Eğer etrafımızda sürünen sonsuz sayıdaki can çekişmeyi, birer gizli ölüm olan bütün hayatları sevip anlayabilseydik, acı çeken varlık sayısında kalp gerekirdi bize” (Cioran 2018, s. 34). Cioran'ın vurguladığı gibi acı ve ölümün türevlerinin hiçbirine tam olarak üzölmeye yetebilecek ayrı ayrı kalplerim olmadığını anladığımda ise nihilizmin verdiği soğuk hissizlikle çürümeye başladığımı hissediyordum. Empatik yönümü, acıyla ve acı çektirerek fırlatıldığım bu dünyada, çekeceğim acıların ve yaşayacağım ölüm yanında, süreçteki acıların tümünden bir tutam hissedeceğimin bir garantisi olarak DNA'ma işlemiş bir özellikmiş gibi tanımlayabilirim. Benliğim mutluluğu varoluşa katlanmanın bir tesellisi gibi görürken, acı ve mutluluk yoksunluğu olan nötr durumu ise Benatar gibi yüceltmektedir.

İlerleyen teknoloji ve postmodern yeni bireysellik aracılığıyla yalnız, kötümser ve çürüyen bir nihilist olarak, zamanla Sartre ve Camus aracılığıyla yalnızca varoluşun anlamsızlığı derdini yoğurarak bir anlam oluşturma umudu kuran bir varoluşçuya ya da anlamsızlığın kesinliğiyle oyalanan bir absürdiste dönüşmüştüm. Acıların garantörü olan empatik benliğim acılara sebep olacağımın kesinliğini gizlemiyordu fakat bir konudan emindim; benden türeyen bir acı olmamalıydı ve olmayacaktı da. Benim fırlatıldığım gibi bir başka bireyi fırlatmamalıydım dünyaya. Bir antinatalist olmuştum. Çocuğunuzun acı çekmemesi için ne yaparsınız sorusunun cevabını çoktan vermiş, çekeceği ve sebep olacağı olası acılar ile ölümle yüzleşmesini çoktan engellemiştim.

Aklın yerinde olduğu sürece bilme eyleminin geri alınamaz olduğu gibi duyu organları da hâlen yerindelerse hissetme becerisi de geri alınamaz durumdadır. Dolayısıyla bilinmeyen bilgilerden ve hissedilmeyen duygulardan muaf olunamayacağı gibi birçok parametre sebebiyle beni bu dünyaya neden getirdikleri konusunda serzenişte bile bulunamadığım ailemin aksine, edindiğim bilgiler ve hissettiğim duygular beni, bu sorunun direkt muhatabı olma konusunda daha olası ve sorumlu kılmaktadır. Fiziksel-psikolojik her acı çektiğinde ya da öldüğünde, sebebinin tamamen ben olduğumu bileceğim ve günün birinde -benim hiç sormadığım- beni bunca acı çekeceğim ve sonunda öleceğim bir dünyaya neden getirdin sorusunu bana sorabilme ihtimali olan bir başka varlığın var olmayacağını bilmek, varoluşumun bir diğer tesellisi haline dönüştü. Herkes böyle olmalı iddiasının aksine, ben böyle hissettiğim için benim doğrudur bu.

Tüm bu düşünceler temelinde zihnimdeki nihilizm hissizliği tuvalin karşısına geçtiğimde hiç düşünmeden kapkara sessiz bir boşluk olarak yansımalıydı ya da başka bir deyişle aydınlığın zerresinin sığamayacağı anlam çılgılığı atan dolu bir karalık. Fakat Malevich yapmıştı bunu zaten. Yine aynı samimiyeti içeren bir fikir gerekiyordu. Harcayabileceğim tuval ve boya miktarının, benliğimin doluluğuna yetmeyeceğini anladığımda edindiğim bir grafik tablet aracılığıyla eskizlerimi bilgisayarda yapmaya başladım. Yapılan son işlemi geri almaya yarayan ctrl+z tuş kombinasyonu, usanmadan karanlıklara boyayabileceğim sonsuz beyaz alan kaynağı ile alternatif fikirler sunan renk paleti ve araçlar, bu fikrin bulununcaya kadar denenmesini kolaylaştıran ve hızlandıran faktörlerdi. Parçalanmış merkez algısı ve

yapısökümü beni figüratif olandan uzaklaştırdığı gibi soyut resim ise anlam katmayı zorlaştıracaktı. Yapacağım her ne ise onun, vaktinde benim hissettiğim gibi çürümeyi hissetmiş Bacon, Beksiński, Rustin ve Sagazan gibi sanatçılar aracılığıyla tarihte de yerini bulan “arada” olması fikri böyle doğdu. Varoluşuma kızgınlığım beni adı geçen sanatçılara benzer şekilde var olan ya da yok olan, yırtılan-kırılan ya da birleşen formlara yöneltti. Çalışmam organik bir his vermeliydi, dolayısıyla hem vaktinde bana yüklenen inançtan korku nesnesi olarak bir ortakalan, hem de hakikaten eninde sonunda altına gireceğim, ölüm korkusunu yüzünde gördüğüm toprak, yapıtlarımdaki formların ana rengi haline geldi. Ne de olsa ben ondandım, o da benden. Eylemin belirsizliği ile formun niteliğinin bilinmeyişi beni, adı geçen topraksı kütleyi merkezsizlik hissi veren ve yerçekimi olmayan bir ortamdaymış gibi resmetmeye itti. Bu kütle hem içsel çürümüşlüğüyle varoluş-yok oluş sürecini hissettirebilmeli hem de farklı biçimlerin bileşim ya da ayrışımını çağrıştırabilirdi.



Resim 48: Mustafa Emrah Özaras, Amorf I, TÜYB, 2021

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Anne ve çocuğun aynı bedendeki birlikteliği ya da birbirinden ayrıldığı doğum anının metaforu olarak okunabilecek *Amorf I* (Resim 48) adlı çalışma, Munch ve Bacon'un, insanın gizil durumunun ifadesi olarak kullandığı çılgılığı da barındırmaktadır. Bu çılgılık tam olarak seçenek şansımız olmadan dünyaya fırlatılış anımız ve bu fırlatılmayla birlikte ölümle imzaladığımız anlaşma sebebiyle atılan bir isyan, bir varoluş çılgılığıdır. Bu çalışma dâhilindeki tüm resimlerimde kullandığım, estetik açıdan hayranı olduğum, duyumsananla duyumsanmayanın hem ikiliğini hem de aradalığını hissettiren ve Kutsal'ı çağrıştıran sıcak barok ışığı, kutsallığına ters bir metafor olarak isyanı afişe eden bir etken olarak sürecin

tanıyırken, oyuncuların ardında bir görünüp bir yok oldukları bir tür sahne ışığı olarak da nitelendirilebilir. Farklı bir yönden gelen cılız ve soğuk mavi ışık ise aradığım anlama atfen bir umudun varlığını koruduğu hissiyatıyla yerleştirilmiştir. Bir göz çukuru bir ağız ve portreyi andıran yapıdan çıkarılabilecek anne ile soğuk ışığın üzerinde gezindiği, oluşmakta olan bebek ellerini andıran formlarda gizlenen bebek belirsiz ve amorf/şekilsizdir. “Bir yorum olanakları "alanı", temelli bir belirlenimsizlikle donanmış bir uyarılar burcu oluşturduğu için, durmadan değişen bir dizi "okuma" önerdiği için, son olarak karşılıklı çeşitli bağıntılara yatkın olan bir öğeler burcu olarak yapılanmış olduğu için, şekilsiz gerçekten "açık"tır” (Eco, 1992, s. 113). Bu açıklık, anlamla mesafesini korumaya çalışan çalışmanın izleyiciye, çalışmaya anlam yükleme, farklı yorumlama, kendisinden bir şeyler bulabilme olanağı sağlarken, bilişsel, duyuşsal ve fiziksel benliğimin merkezindeki agnostik durum ile de doğru orantılıdır. Bu durum fizikte, düzenden düzensizlik durumuna geçişi niteleyen entropi ile düzene geçiş olarak bilinen ve ters entropi olarak bilinen Negentropi (İsa ve Dumas, 2020, s. 262) arasındaki bağın fiziksel ya da değil, tüm varoluşsal alandaki sürekliliğin bilinmezliği üzerine temellenir. Kısaca kaos hali hem dağılım ve saçılım, hem de birleşim ve buluşumun düzensizliği ve bilinmezliğiyle nitelenir. Çalışmalarımın merkezindeki ana fikirlerden biri budur. Ortaya çıkan organik külte, görülen ve atfedilen tüm ayrışmaları ya da birleşimleriyle birlikte bir bütün olarak melezleşmiştir. Var olabilme ihtimali olan ya da yok olmakta olan, çokluğun birliği olarak bir tür melez organizmadır. Amorftur çünkü melez bir bütün olarak toplumun form dağarcığında belli bir yeri yoktur.



Resim 49: Mustafa Emrah Özaras, Amorf II, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 50: Mustafa Emrah Özaras, Amorf III, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 51: Mustafa Emrah Özaras, Amorf IV, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bazı çalışmalardaki bu melezlik bir tür hayvan-insan aradılığına gönderme de yapmaktadır. *Amorf II*, *Amorf III*, ve *Amorf IV* (Resim 49-50-51) adlı çalışmalar bu açıdan ele alınabilir. Çürüyen benliğimin varoluş acısını yine amorf, topraksı ve kemiksi bir yapıyla ve Baconvarî bir çılgınlıkla tasvir etmeye çalıştığım *Amorf II*'deki çatlak ve kırıklar, adı geçen -bilişsel ve duyuşsal- çürümenin hissedilmesi açısından oldukça önemlidir. Çatlak ve kırıkların,

araştırmanın esas kavramlarından olan çürüme' ye benzer şekilde -bir ilişkinin çatırdaması, kalbin kırılması gibi- yan anlamıyla kullanımları dilimize yerleşmiştir. Bu sözel metaforlar, çürüten öz benliğin kırılması ve çatlaması olarak okunabilecek görsel metafora dönüşerek çalışmanın anlam dağarcığını genişletme ve ifade dilinin olgunlaşmasına yardımcı olmaktadır.

Bu serideki tüm çalışmalarında fakat özellikle de *Amorf II-III* ve *IV*'de bir hayvana dönüşme ya da ondan oluşma gibi yine ikili bir durum mevzubahistir. Deleuze, Guattari, Derrida ve Foucault gibi birçok düşünürün üzerine fikirler ürettiği insan-hayvan ilişkisini Deleuze üzerinden anlatan Kalaycı'ya göre “Deleuze, hayvanla kurulması gereken bir hayvani ilişkiden, bir hayvan-oluş deneyiminden söz eder. [...] “Hayvan-oluş” bir yeğînleşme/yetkinleşme deneyimidir; ezberlenmiş kesin belirlilikler alanından sıyrılarak belirsizliğe, çokluğa ve sonsuzluğa açılan bir özgürleşme, insanî yüklerden kurtulmadır” (Kalaycı, 2019, s. 49). Yazar yazısının devamında Deleuze ve Guattari'nin *molar* ve *moleküler* oluş süreçlerini açıklarken, *molar*'ı hâlihazırda var olan bir modelin taklidi, *moleküler*'i ise adı geçen var olan modelin dışına çıkan olarak nitelendirir. Bu söylem bütünü, varoluşa ve yok oluşa farklı bir pencereden bakabilme olasılığının hayvan ya da canavar benzeri görsel tasvirlerini içeren çalışmalarımı, modelin dışına çıkan, insani yüklerinden kurtulma çabasındaki benliğin bir ifadesi ve moleküler bir hayvan-oluş süreci olarak okunmaya olanak sağlar.



Resim 52: Mustafa Emrah Özaras, Amorf V, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 53: Mustafa Emrah Özaras, Amorf VI, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Amorf V ve *Amorf VI* (Resim 52-53) adlı çalışmalarda ise adı geçen varoluş- yok oluş sürecinin daha erken ve veya daha geç süreçleri betimlenmiştir. Belki bir kafatasının ya da bedenin başka bir bölümünün oluşum ikiliğinde birbirinden ayrılmakta ya da birleşmekte olan parçaların müzmin dokuları maddenin sıvı-katı ilişkisini çağrıştırmaktadır. Yapışma ve sünme gibi izlenimler, incelip kopmakta olan ya da bir araya gelmekte olan maddenin

dönüşüm sürecini betimlemektedir. Anne karnından çıkmakta olan bir bebekte ya da çürümekte olan bir bedendeki gibi, organizmaların hem varoluş hem yok oluş süreçlerinde rastlanan bu sınılaşma olgusu, çürümenin yaşam ve ölüm düalitesini bir arada barındırdığını hissettirmesi açısından önemliyken, çalışmaların görsel-kavramsal uyumuna da katkı sağlamaktadır.

“İster doğrudan ister kılık değiştirmiş, söz, ses ya da renk aracılığıyla yapılan itiraf, iç kuvvetlerin birikmelerini durdurur ve dışarının dünyasına atarak bu kuvvetleri zayıflatır. Her yaratma fiilini bir kaçış etkeni haline getiren kurtarıcı bir azalmadır bu” (Cioran, 2018, s. 60). Çalışmalarım bana, Cioran’ın değindiği gibi, sanatın içsel varlığındaki birikimlerden kurtulabilmenin ve çürüdüğümü o an için unutulabilmenin yegâne yolu olduğunu hatırlatmaktadır. Hançerlioğlu’na göre (1993, s. 420), Bergson’un maddesel değil niteliksel olan *süre* dediği zaman algısında gerçekleşir bu durum. “Mekânsal olgularla ilişkilendirilen zaman gerçek olmayıp, art arda gelmenin ölçüsüdür. Süre ise mekânsal ilişkilerden bağımsızdır, iç yaşantının bir formudur [...]” (Topakkaya, 2004, s. 2). Yolda yürürken ya da otomobil kullanırken ne kadar mesafe geçildiğinin hissedilmediği bir tür dalgınlık hali olarak da açıklanabilir. Bu süre zarfında orada bulunma durumunun sorgulandığı, varoluş durumunda farklı bir boyuta geçildiğinin hissedildiği ve kendi varoluşuyla derdi bulunan bir bireyin, *hastalıklı sanatçının* düşkünü hatta tutkunu olmasının olası olduğu muğlak bir tecrübe anıdır.



Resim 54: Mustafa Emrah Özaras, Amorf VII, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 55: Mustafa Emrah Özaras, Amorf VIII, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Maddenin fiziksel durumlarına gönderme yapan katılaşma da çalışmalarda yer alan bir diğer unsurdur. Bu iki özellik bir düalite olarak aynı çalışmanın içinde kullanıldığı gibi ayrı ayrı da gözlemlenebilir. Özellikle *Amorf VII* ve *Amorf VIII* (Resim 54-55) adlı çalışmalarda görülen katı ve kemiksi betimleme, çürüme durumundaki bir organizmanın kalıntılarına göndermede bulunduğu gibi bu olguları metarofik açıdan yorumlama olasılığı da

yaratmaktadır. Fiziksel çürümedeki kemikler gibi içsel çürüme durumunda da çürümeye dirençli ögeler vardır. Bu ögeyi varoluştan kopamama olarak nitelendirebilirim. Camus'nun tek felsefi mesele olarak adlandırdığı intihar fikrinin çalışmalarımla örtüştüğü nokta da burasıdır. Bende katılaşılan, sıklıkla düşündüğüm varlığımdan feragat etme-etmeme düalitesidir. Bu ikili, iki farklı kimyasalın bir araya gelerek katılaşması durumundaki gibi ya da yeterince soğuduğunda suyun buza dönüşmesi gibi biçim değiştirmektedir. Bir seçim yapma eyleminden farklı olarak, içerisindeki gitgellerin yoğunluğu arttıkça bu ikili durumun biraradalığı bir bütün oluşturmakta ve dolayısıyla katılaşmaktadır. Sonuç olarak iskeletin de entropiye yenik düşeceği gibi katılaşılan bu düal birliğin varlığı da çürüyecek, eylem ya da eylemsizlikle olduğu fark etmeksizin yok olacaktır.



Resim 56: Mustafa Emrah Özaras, Amorf IX, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 57: Mustafa Emrah Özaras, Amorf X, T  YB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 58: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XI, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çalışmalarındaki biçimsiz kütlelerin bazılarında -özellikle *Amorf IX*, *Amorf X* ve *Amorf XI* (Resim 56-57-58)'de- kullandığım kıvrılma ve bükülme benzeri ögeler, doğum ve ölümün yaptığı ayrılmazlık antlaşmasının tezatlığının oluşturduğu kaosa gönderme yaparken, aldıkları spiral benzeri formlar neticesinde ise bir merkezin hissedilmesine olanak sağlamaktadır. Baskın siyahın da etkisiyle, evrenin gizemlerinden biri olan kara delikleri

andıran bu formlar, çalışmalardaki bilinmezlik olgusuna gönderme yapmaktadır. Bu formlar aynı zamanda varlık ve yoklukla ilgili cevapları hiç bilinemeyecek sorulara vermeye çalıştığım cevapların oluşturduğu nihilist benliğimin kökeni ve sonu olduğunu bildiğim dipsiz çukurun betimlemesi olduğu gibi çürümenin kendisinde var olan yaşam-ölüm döngüsünün de görsel bir temsili olarak değerlendirilebilir.



Resim 59: Mustafa Emrah zaras, Amorf XII, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 60: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XIII, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 61: Mustafa Emrah Özaras, Amorf XIV, TÜYB, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Hissettiğim varoluş acımın beni getirdiği nokta olan çürüten nihilist benliğimi yansıtmada kullandığım renk, form, ışık-gölge vb. sanatsal öğeler aracılığıyla yaratmaya çalıştığım sanatsal dil, referans sanatçıların dilleriyle benzerlikler taşıırken, kendi içinde farklılıklar da barındırmaktadır. Onların çalışmalarının aksine figüre daha az gönderme yapan ve belki daha dolaylı, anlama daha açık olarak nitelendirebileceğim çalışmalarım, benzeri hislerin farklı betimlemeleri olarak ele alınabilir. Çürüme olgusunun fiziksel izlerinin betimlenişi özellikle Wols, Beksiński ve Sagazan'da daha baskın bir şekilde hissedilirken, resimlerimde -konu bağlamından kopmamak için- fiziksel yerine varoluşsal çürümenin izleri ve metaforları tercih edilmiştir. Resimlerim, toplumsal olandan ve kendi içsel süreçlerimden etkilenip özellikle sanat ve felsefe aracılığıyla aydınlanan, aydınlandıkça yorulan ve kararan benliğimin yorgunluğuna ara verme süreleri olarak benim açımdan işlevsel, kendi varoluşları açısından da estetik birer değer, anlam yaratma girişimleri olarak nitelendirilebilir. Hiçbir

şeyin anlamının olmadığını düşündüğüm dünyada hiçbir şey yapmadan ölümü beklemek yerine, çürüyen bir organizmanın içinde oluşan yeni bir hayat gibi, çürüyen benliğimin ortasında hayata katlanabileceğimin teselli, unutabilmek için bir uğraş olarak resim yapmak, yapabileceklerim doğrultusunda belki de tek çıkar yolumdur. İçine fırlatıldığım, onun bir parçası olduğum ilk andan itibaren doğa ananın adaletsiz ve kaotik sıfatlarından muaf olmayan varlığımın, bu sıfatlardan arınmış gibi geçirdiği moleküler sürelerin şahidi olan resimlerim, varoluşçu nihilist ya da absürdist dışavurum olarak nitelendirilebilir.

Sanat eğitimime başladığım ikinci sene içinde atölye hocam Mahmut Öztürk bize “resim yapın!” dediğinde “ne yapayım?” diye cevap vermiştim. “Hiç derdin yok mu oğlum senin?” diye karşılık verdiğinde söyleyecek bir şey bulamamıştım. Gençlik yıllarındaki orta sınıf bir birey olarak ilgilenecek bir derdin, bir meselenin eksikliğini hissettiğim o anda başlayan tuhaf ve yorucu süreç beni tuvallere sığmayacak dertler barındırdığım bu noktaya getirdi diyebilirim. Sonuç olarak, Formal ve informal tüm eğitim süreçlerim beni inançlı bir aile içindeki inanan bir çocukluktan sorgulayan bir ergene, acı çeken bir aydın adayından önce kötümser ve akabinde bir parça iyimser bir nihiliste ve agnostik bir yetişkinliğe dönüştürdü. Bu dönüşüm varoluş algım gibi sanat anlayışımı da etkiledi. Her ne kadar dipsiz bir son gibi görünse de, hayatta olduğum sürece değişim ve dönüşüm potansiyeli olan varoluşçu nihilist ya da absürdist düaliste içindeki benliğim gibi sanatsal yaklaşımımın olanakları da ben değiştikçe ve ürettikçe değişim ve dönüşüm potansiyelini korumaktadır. Sanatın hayatı katlanılabilir kılan yönlerinden biri bu dönüşüm potansiyeliyken, diğeri ise hislerin ve sezgilerin süre’lerini fragmanlara ayırarak, sanatçının kendisi için bir tür hafıza tazeleyici, seyirci içinse sezgisel ve görsel dağarcığa eklenebilecek izlence yaratabilmesidir.

SONUÇ

Tarih boyunca bilim, sanat ve felsefenin konusu olan çürüme bir kavram olarak, direkt ya da metaforik anlamda birçok kez ele alınmış, toplumsal adaletsizlik, nepotizm, eşitsizlik karışıklığı ve isyanı ile çevre bilinci gibi birçok faktör aracılığıyla giderek gözler önüne serilmiştir. Kendilerinden önce başlayan kavramın kullanımı, özellikle varoluşçuluk, varoluşçu nihilizm ve absürdizm gibi felsefi yaklaşımlarla toplumsal-bireysel bir bağlantı kurularak daha da görünür hale gelmiş ve akabinde insanlığın kendini imha fikri olan antinatalizmin oluşmasına sebep olmuştur. Sanat felsefe ve bilim arasında kurulan disiplinler arası ilişki neticesinde biçimlenen bu çalışma ve üretilen resimler, adı geçen toplumsal-bireysel bağlantı neticesinde, sanatçının öznel benliğinde hissettiği ve yansıtmaya çalıştığı sanatsal ifade biçimleri ve bu biçimlerin bilimsel dokümantasyonu olarak nitelendirilebilir.

Yapılan ilk araştırmalar neticesinde ele alınan konular üzerine öngörülen tarihin daha erken safhalarına gidilmiş, daha geniş bir literatüre ulaşılmış ve bu sayede araştırma kapsamı da başlangıçtakine göre genişletilmiştir. Fakat özellikle nihilizmin tarihsel sürecinin ele alındığı bölümde tahmin edilenden çok daha fazla düşünürün konu üzerine araştırmaları, yazıları ya da aforizmaları olduğu görülmüş, bağlamdan kopmamak ve sınırlandırabilmek için hiyerarşik bir düzenle, diğerlerine göre daha baskın düşünürler seçilmiştir. Bu süreç, araştırmayı kontrollü ve düzenli bir şekilde, daha geniş bir yelpazede ele almaya fırsat yarattığı gibi yazarın araştırma konusu edindiği sanatsal-felsefi düşünceleriyle sanatsal yaratım sürecini de etkilemiştir. Araştırmalar sonucunda öngörülenden bu kez daha sınırlı sayıda olduğu görülen referans sanatçılar, konuyla bağlantıları doğrultusunda seçilmiş, direkt ilişkisi bulunmayan sanatçı ve eserler ise konu bağlamında okumaya izin verdiği ölçüde araştırmadaki yerini bulmuştur. Calhoun'un fareler üzerinde yaptığı davranış bilimsel deneyin antinatalist felsefi düşünceyle kurulan bağı, Power, Steinberg ve diğerlerinin sanatçı ve psikolojik hastalıkların kalıtımı üzerine yaptıkları bilimsel araştırmanın felsefe-sanat-hastalık üçgeniyle bağlantısı, mikroskop altında yapılan bilimsel gözlemlerin etkisinin Wols'un resimlerinde, nihilizm, varoluşçuluk ve absürdizm gibi felsefi süreçlerin ele alınan tüm sanatçıların resimlerinde hissedilmesi gibi örnekler, konu üzerine yapılan bilimsel,

felsefi ve sanatsal araştırmaların geçişli ve birbirini etkileyen nitelikte olduğunun bilgisini vermektedir.

Varoluşçu nihilizmin karamsar tutumu, literatür araştırmasının ileriki evrelerinde varoluşçuluğun, özünde anlamsız olan hayatta kendi anlamlarımızı yaratma fikri ve iyimser nihilizm'in, anlamsız olan hayatta bardağın hangi tarafına odaklanmakla ilgili önerisiyle giderek pozitif bir tavra dönüşmeye başlamıştır. Bununla beraber, çürümenin ve varoluşçu nihilizmin sanatla kurduğu bağlantı sonucunda sanatın durumu hem olumluycı hem de negatif etkisi ile karşılaşılmıştır. Genel olarak anlam'a, hayata ve her şeye karşı karamsar olan varoluşçu nihilist tavrın, sanat üretiminin etkisiyle nötralize edilmeye çalışıldığı gözlemlenmiştir. Bu ilişkide sanat, varoluşa katlanmak ya da ondan kısa "süre" zarflarında kurtulmak için kullanılan bir eyleme dönüşmektedir. Bu durum, sanatsal ifade biçimlerinin kendisinin de -özellikle postmodern nihilizm teorileriyle örtüşen- para, dışkılama vb. anti-estetik yaklaşımlar sonucunda çürüdüğü gerçeğiyle çelişmekte gibi görünmektedir. Varoluşsal kaygı, -Camus'nun deyiimiyle felsefesel- ya da fiziki intihar gibi yıkıcı ya da ölümcül seviyelere geldiğinde, Kuspit'in deyiimiyle sonu gelmiş olan, kendisi de yıkıcılık ve ölümün sınırlarda dolaşan sanatın, bireyi adı geçen tehlikelerden kurtaracak olan can simidi olabilme potansiyelini boşa çıkarmakta olduğu söylenebilir. Nihayetinde kimi düşünür ve sanatçılar kendi fiziksel varlıklarını sonlandıran intihar eylemini gerçekleştirirken, kimileri ise kendileri yerine betimledikleri karakterleri ya da resimledikleri figürlerin metafotik olarak varlıklarını sonlandırarak fiziksel intihardan uzaklaşmışlardır. Bu durum gerçek anlamda boğulmakta olan bir bireyin demirden bir can simidiyle kurtulma analogisiyle benzerlik taşır. Fakat sanatın, varoluşa katlanabilme aygıtı ya da nefes alınabilecek ara olan "süre"leri bilinçli bir şekilde yaratılabilecek tek faktör olması, umudu ona bağlamaktadır. Örneği verilen analogideki demir can simidinin iinin havayla dolu olabilme potansiyeli, nihayetinde o can simidini demir de olsa kurtarıcı bir gemiye dönüştürebilir. Dolayısıyla ele alınan düşünür ve sanatçıların da sanatı, bu potansiyel doğrultusunda değerlendirdikleri çıkarımı yapılabilir.

Güzeli-irkin, iyi-kötü gibi ikiliklerin aksine bir his uyandırabildiği, sezgisel bir bağ kurabildiği sürece başarılı olma potansiyeli olan sanat eserinin, sırf şok etkisiyle bir his

uyandırarak başarılı olmak adına iğrenç ve küçük düşürücü imgelerin sanatın çürümüşlüğüünün merkezinde yeterinden fazla görüldüğü kanaatine varılmıştır. Bu sebeple yazar tarafından üretilen resimlerde fiziksel çürümenin izleri yeterince betimlenmemiştir. Bu durum çürümenin estetiği kavramıyla dayatılan postmodern içi-dışına çıkmışlığın reklamının yapılması endişesiyle bilinçli olarak tercih edilmiştir. Dolayısıyla ortaya çıkan resimler çürüme hissini fizikselden uzaklaştırıp metaforik olarak kavramsala yaklaştırmaktadır. Bu doğrultuda resmin izleyiciyle kurduğu ilişkinin, bakamama, izleyememe, içi kaldıramama gibi fiziksel bir engel yaratmaması umulmuş ve çalışmalar tüm kuralları yıkılan sanatın seyir zevkini biraz olsun onarmak adına gerçekleştirilmiştir.

Toplumsal bir hakikat ortaya koymanın aksine tamamen bireysel hakikat ve varoluş problemiyle ilgilenen yazarın iç dünyasına ve kendisinden önce benzer problemlerle ilgilenen düşünür ve sanatçılara odaklanan bu araştırmada, çalışmanın başlığı, içeriği ve üretilen sanatsal eserlerin uyumuna dikkat edilmiş, araştırma ve üretilen resimler, yazarın öznel bakış açısını merkeze aldığı için gerekli samimiyetin hissettirilebilmesi adına içsel sürecin öznel ifadelerine yer verilmiştir.

Bu çalışmanın, sanatsal yaratıcılık ve intihar, hakikat sonrası ve sanat, ölümünden sonra sanat gibi kavramsal bağlamlarda, farklı sanatsal yöntem, teknik ve medyumlarla kurgulanabilecek diğer sanatsal ve disiplinlerarası araştırmalara kaynak niteliği taşıması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akerma, K. (2017). Antinatalismus: Ein Handbuch. epubli.
- Alan Watts Türkiye. (15 Temmuz 2017) *Alan Watts – 10 Dakikalık Tanrı (Türkçe Altyazı)* [Video dosyası]. https://www.youtube.com/watch?v=ZoZEyLNo_Vo&t=511s adresinden alındı. Erişim Tarihi 10/10/2020.
- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Arnheim, Rudolf. (2010). Entropy and Art, an Essay on Disorder and Order. California: California Üniversitesi Yayınları.
- Bakieva, M (2022). “We All Live in a Collective Hallucination”: An Interview With French Artist Olivier De Sagazan. <https://donttakefake.com/en/we-all-live-in-a-collective-hallucination-an-interview-with-french-artist-olivier-de-sagazan/> Erişim Tarihi 15/11/2022.
- Bardhan, P. (1997). Corruption and Development: A Review of Issues. *Journal of Economic Literature*, 35(3), 1320-1346. Retrieved November 21, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/2729979> Erişim Tarihi 21/11/2020.
- Baudelaire, C. (2001). *Kötülük Çiçekleri*, Çev: Ahmet Necdet, Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. İstanbul.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülarklar ve Simüstasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bauer, G. H. (1969). *Sartre and the Artist*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Beckett, S. (1957). *Waiting for Godot*, Samuel French LTD, <https://archive.org/details/waitingforgodot0000beck/mode/2up> adresinden alındı. Erişim Tarihi 02/12/2021.
- Beckett, S. (1999). *Hiç İçin Metinler*, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beckett, S. (2011). *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan*. Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Benatar, D. (2018). *Keşke Hiç Olmasaydık, Var Olmanın Kötülüğü*, Çev: Cansu Özge Özmen, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken Books, P. Demetz (Ed.), New York.

- Benjamin, W. (2015). Teknik Olanak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı, Çev: Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, İstanbul.
- Beres, D. (2017). *Is living really better than never being born at all?* <https://bigthink.com/thinking/anit-natalism-david-benatar-sam-harris-waking-up/> Erişim Tarihi 10/03/2022.
- Borchert, D. M. (Der.). (2006). Encyclopedia of Philosophy, Second Edition (Cilt. 2). Thomson Gale, United States of America.
- Borchert, D. M. (Der.). (2006). Encyclopedia of Philosophy, Second Edition. (Cilt. 9). Thomson Gale, United States of America.
- Brent T. White, Simone M. Sepe & Saura Masconale, *Urban Decay, Austerity, and the Rule of Law*, 64 Emory L. J. 1 (2014). Available at: <https://scholarlycommons.law.emory.edu/elj/vol64/iss1/1> Erişim Tarihi 23/11/2020.
- Byron, C. (2018). Rust's Anti-natalism, The Moral Imperative to "Opt Out of a Raw Deal". J. Graham, T. Sparrow (Ed.) True Detective and Philosophy, A Deeper Kind of Darkness içinde (42-51. ss.). Wiley Blackwell, UK.
- Calhoun, J. B. (1973) *Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population*, Proceedings of the Royal Society of Medicine, 66 (1,2) 80-88 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1644264/pdf/procrsmed00338-0007.pdf> Erişim Tarihi 03/03/2022.
- Camus, A. (1982). The Rebel, An Essay on Man in Revolt, Çev: Anthony Bower, Penguin Books Ltd., New York.
- Camus, A. (2012). Sisifos Söyleni, Çev: Tahsin Yücel, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Caraco, A. (2021). Kaos'un Kutsal Kitabı, Çev: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Caraco, A. (2020). Post-Mortem, Çev: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Carr, K. L. (1992). *The Banalization of Nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness*, State University of New York Press, United States of America.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Chemistry in A Box. (22 Temmuz 2013) *Cosmic Ingredients Neil deGrasse Tyson* [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=2rY1atSks2o&t=115s> adresinden alındı. Erişim Tarihi 22/06/2021.
- Childs, E. (1992). Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature. Art Journal, 51(1), 26-37. doi:10.2307/777251

<https://www.jstor.org/stable/777251?seq=1#metadata> adresinden alındı. Erişim Tarihi 12/07/2021.

Cicinelli, S. M. (2020). ENGLISH VERSION: Oliver de Sagazan: the Freudian concept of “uncanny” has become art. https://www.academia.edu/42175436/_ENGLISH_VERSION_Oliver_de_Sagazan_the_Freudian_concept_of_uncanny_has_become_art Erişim Tarihi 15/11/2022.

Cioran, E. M. (1993). Burukluk, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

Cioran, E. M. (2018). Çürümenin Kitabı, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

Cioran, E. M. (2020). Var Olma Eğilimi, Çev: Kenan Sarıalioğlu, Metis Yayınları, İstanbul.

Cioran, E. M. (2001). Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine, Çev: Kenan Sarıalioğlu, Gendaş A.Ş. İstanbul.

Coates, K. (2014). Anti-Natalism: Rejectionist Philosophy from Buddhism to Benatar, First Edition Design Publishing, Inc. Sarasota, Florida.

Darwin, C. (1976). Türlerin Kökeni, Çev: Öner Ünalın, Onur Yayınları, Ankara.

Deleuze, G. (2003). Francis Bacon: the logic of sensation, Continuum, New York.

Deman, S. (2009). Jean Rustin, Jean Rustin – L’âme travaillée au corps, <https://www.artshebdomedias.com/article/230909-jean-rustin-ame-travaillee-au-corps/> Erişim Tarihi 09/11/2022.

Desjardins, M. L. (2013). Hommage à Jean Rustin – Rien d’autre que la peinture, <https://www.artshebdomedias.com/article/271213-hommage-jean-rustin-rien-autre-que-la-peinture/> Erişim Tarihi 09/11/2022.

Drutt, M. (Der.). (2003). Kazimir Malevich: Suprematism, Guggenheim Museum Publications.

de Giraud, T. (2006). The Art of Guillotining Procreators: An Anti-Natalist Manifesto. <https://theophiledegiraud.e-monsite.com/medias/files/antinatalist-manifesto-raw-translation-by-google-1.pdf> Erişim Tarihi 12/03/2022.

Eco, U. (1992). Açık Yapıt, Çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

El Diwany, F. K. (2014). *The Labyrinth within Kafka’s The Castle: A Fluctuation between Nihilism and Existentialism*, English Language and Literature Studies, 4(2), 14-21. doi:10.5539/ells.v4n2p14, <http://dx.doi.org/10.5539/ells.v4n2p14> adresinden alındı. Erişim Tarihi 08/09/2021.

- Eliel, C. S., Roters, E. (1989). The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner, Los Angeles County Museum of Art Prestel, Available at: <https://archive.org/details/apocalypticlands00meid/page/n3/mode/2up> Erişim Tarihi 08/05/2021.
- Emrich, W., Langebartel, W., & Zuk, I. (1977). Franz Kafka and Literary Nihilism. *Journal of Modern Literature*, 6(3), 366-379. Retrieved September 8, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/3831181> Erişim Tarihi 21/06/2021.
- Erdoğdu, N. Ö. (2018). 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 21, Volume 6, Issue 21 143-159. Erişim adresi: <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1519119806.pdf> Erişim Tarihi 21/06/2021.
- Fiennes, S. (2010). *Over Your Cities Grass Will Grow*. [Film; DVD]. Sciapode, Kasander Film Company, Amoeba Film, Cinatura.
- Flaubert, G. (2019). *Madam Bovary*, Çev: Sâmih Tiryakioğlu, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Fukuyama, F. (2014). *Political Order and Political Decay*, New York, Farrar Straus and Giroux.
- Gray, A. (2019). The body as a living artwork: Olivier de Sagazan's Transfiguration. <https://www.seeingdance.com/olivier-de-sagazan-transfiguration-14012019/> Erişim Tarihi 16/11/2022.
- Hall, J. (2014). *The self-portrait: A cultural history*. London: Thames & Hudson.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Düşünce Tarihi*, V. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hassal, D. (2020). Odd Nerdrum, Kitsch and Cancel Culture. <https://quadrant.org.au/magazine/2020/12/odd-nerdrum-kitsch-and-cancel-culture/> Erişim Tarihi 10/11/2022.
- Heidegger, M. (1978). The Word of Nietzsche: God is Dead', in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. by William Lovitt, New York: Garland Press, pp. 53-112 (pp. 62-63).
- Heidegger, M. (2002). *Off the Beaten Track*, Edited and Translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, United Kingdom.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press.

- Huntington, P. S. (1973) *Political Order in Changing Societies*, New Haven and London, Yale University Press.
- Ioan, Beatrice & Manea cas. Amariei, Cristiana & Hanganu, Bianca & Statescu, Laura & Solovastru, Laura & Manolescu, Irina. (2017). The Chemistry Decomposition in Human Corpses. *Revista de Chimie*, 68(6), 1450-1454. doi.org/10.37358/RC.17.6.5672. <https://revistadechimie.ro/Articles.asp?ID=5672> adresinden alındı. Erişim Tarihi 17/03/2021.
- Isa, H.H.S. and Dumas, C. (2020) Entropy and Negentropy Principles in the I-Theory. *Journal of High Energy Physics, Gravitation and Cosmology*, 6, 259-273. <https://doi.org/10.4236/jhepgc.2020.62020> Erişim Tarihi 22/11/2022.
- Janaway, R.C., Percival, S.L., Wilson, A.S. (2009). Decomposition of Human Remains. In: Percival, S.L. (eds) *Microbiology and Aging*. Humana Press. https://doi.org/10.1007/978-1-59745-327-1_14 Erişim Tarihi 19/03/2021.
- Kafka, F. (2014). *Dava*. Çev. Şerif Yeşilbucak, Anonim Yayıncılık, İstanbul.
- Kafka, F. (2014). *Dönüşüm*. Çev. Gülperi Sert, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2015). *Şato*. Çev. Regaip Minareci, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kalaycı, N. (2019). Annelik, Hayvan-Oluş, Yeryüzü, *Cogito*, sayı:93, 36-53. https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/dosyalar/2020/06/cogito93_kisa.pdf Erişim Tarihi 25/11/2022.
- Kiriş, N. (2008). Arthur Schopenhauer’de Kötülük Problemi ve Kötümserlik, (Yüksek Lisans tezi), <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=QuHZ-xVjdzGF174dZj81ww&no=sZDGUsvZQp5oZdzL5Qzauw> Erişim Tarihi 13/03/2022.
- Koptseva, N. P., Reznikova, K.V. (2015). Three Paintings by Zdzisław Beksiński: Making Art Possible “After Auschwitz”. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 5 (2015 8) 879-900. <https://cyberleninka.ru/article/n/three-paintings-by-zdzis-aw-beksi-ski-making-art-possible-after-auschwitz> adresinden alındı. Erişim Tarihi 14/10/2021.
- Kuçlu, E. (2018). Gianni Vattimo: Bir Fırsat Olarak Nihilizm. (Doktora tezi) <https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/1286/1/503722.pdf> Erişim Tarihi 10/02/2022.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Kurzgesagt – In a Nutshell. (2017). Optimistic Nihilism [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MBRqu0YOH14&t=361s> Erişim Tarihi 04/02/2022.
- Larson, F. (2014). *Severed: A history of heads lost and heads found*. New York, NY: Liveright Publishing Corporation.
- Lebovic, N. (2011). Benjamin's Nihilism: Rhythm and Political Stasis. *Benjamin-Studien*, Vol.2, 145-158. <https://www.jstor.org/stable/45294525?seq=1> Erişim Tarihi 29/03/2022.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lochmanová, K. (Ed.). (2020). *History of Antinatalism: How Philosophy Has Challenged the Question of Procreation*. Independently published.
- Malevich, K. (1959). *The Non-Objective World*, Paul Theobald and Company, Chicago.
- Manschreck, C. (1976). Nihilism in the Twentieth Century: A View from Here. *Church History*, 45(1), 85-96. doi: <https://doi.org/10.2307/3164567> Adresinden alındı. Erişim Tarihi 08/04/2022.
- Mathews, T. (2014). *Alberto Giacometti The Art of Relation*, I.B. Tauris, New York.
- Milić, N. (2020). "Resistance to Nihilism: Benjamin, Baudrillard, and Duchamp." *AM Journal of Art and Media Studies* 22: 15-22. doi: 10.25038/am.v0i22.377 <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/377> adresinden alındı. Erişim Tarihi 07/04/2022.
- Morioka, M. (2021). What Is Antinatalism?: Definition, History, and Categories. *The Review of Life Studies*, 12. 1:39. <https://philarchive.org/archive/MORWIA-13> Erişim Tarihi 10/03/2022.
- Nietzsche, F. (2000). *Basic Writings of Nietzsche*, trans. Walter Kaufmann. New York City: Random House.
- Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale Edited by Walter Kaufmann New York, Vintage Books.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Pearson, A. K. (1994), *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker: The Perfect Nihilist*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Pizzolatto, N. (Yapımcı), Fukunaga, C.J. (Yönetmen). (2014). True Detective [Televizyon Yayını]. HBO Entertainment.
- Poling, C.V. (2016). Giacometti and Sartre: On Drawing. *Master Drawings Association*, 54(4), 477-490. <https://www.jstor.org/stable/44164909> Erişim Tarihi 25/10/2022.
- Power, R., Steinberg, S., Bjornsdottir, G. *et al.* Polygenic risk scores for schizophrenia and bipolar disorder predict creativity. *Nat Neurosci* 18, 953–955 (2015). <https://doi.org/10.1038/nn.4040> Erişim Tarihi 30/11/2022.
- Pratt, A. R. (1994). The Dark Side: Thoughts on the Futility of Life from the Ancient Greeks to the Present, Carol Publishing Corporation.
- Ramazanoğlu, N. (1983). Kötümserlik ve Hiççilik Sorunu (Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche), (Basılmamış Doktora Tezi), 1-36, İstanbul.
- Rasch, W. (1982). Literary Decadence Artistic Representations of Decay. *Journal of Contemporary History*, 17(1), 201-218. Retrieved November 21, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/260451> Erişim Tarihi 30/11/2022.
- Sartre, J.P. (1963). Essays in Aesthetics. Çev. Wade Baskin, Philosophical Library, New York.
- Sartre, J.P. (1981). Bulantı. Çev. Selâhattin Hilâv, Can Yayınları, İstanbul.
- Sartre, J.P. (2011). Varlık ve Hiçlik. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İthaki, İstanbul.
- Sartre, J.P. (2012). The Search for the Absolute. K.Stiles and P. Selz, (Ed.) Theories and Documents of Contemporary Art içinde (211-215. ss.). University of California Press, California.
- Schopenhauer, A. (1913). Studies in Pessimism, George Allen & Company, LTD. London. <https://ia802604.us.archive.org/26/items/studiesinpessimi00schorich/studiesinpessimi00schorich.pdf> Erişim Tarihi 10/03/2022.
- Schopenhauer, A. (2009). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya, Çev: Levent Özşar, 2. Basım Biblos Kitabevi, İstanbul.
- Sender R, Fuchs S, Milo R. (2016). Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body. *PLoS Biol* 14(8): e1002533. from <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1002533> Erişim Tarihi 25/04/2021.
- Solomon, Robert C. (1974). Existentialism, New York: McGraw-Hill.

- Sophocles. (2009). *The Theban Plays Oedipus the King Oedipus at Colonus Antigone*, Translated with Notes and an Introduction by Ruth Fainlight and Robert J. Littman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Stamouli, T. (2014). An interview with the French artist Olivier de Sagazan. Art Woo A New Independent Magazine For Young Artists, No. 01. İçinde (<https://olivierdesagazan.com/wp-content/uploads/2017/02/Art-Woo.pdf> Erişim Tarihi 15/11/2022.
- Sylvester, D. (1999). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.
- Şan, E. (2019). Sartre ve Giacometti: Varoluşçu Sanat Üzerine Düşünceler. Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 12/Varoluşçuluk, Nisan 2019: 182-212.
- Tarhan, A. B. (2010). *Türkiye’de Postmodernizmle Değişen Siyasetin Siyasal İktidara Yansıması*. (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ABD). Erişim adresi: <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/12111/265954.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi 30/10/2022.
- Topakkaya, A. (2004). "Heideggerin Bergson Zaman Öğretisine Getirdiği Tenkitler?," E-Akademi hakemli internet dergisi , vol.24, pp.1-9, 2004 <http://www.e-akademi.org/incele.asp?konu=Heidegger%60in%20Bergson%20Zaman%20Öğretisi%60ne%20Getirdiği%20Tenkitler&kimlik=1073028801&url=makaleler/atoprakka ya-1.htm> Erişim Tarihi 26/11/2022.
- Topdemir, H. G., (2009). Felsefe Nedir? Bilgi Nedir? Türk Kütüphaneciliği, 23, 119-133 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/815041> Erişim Tarihi 11/05/2021.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme. Remzi Kitabevi, İstanbul.*
- Turgenyeve, İ. (2012). *Babalar ve Oğullar*, çev: Ayşe Hacıhasanoğlu, 2. Basım, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Uysal, A. (2007). Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın "Gece" Adlı Eserinin Analizi. Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 5 (4), 701-715. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tebd/issue/26114/275129> Erişim Tarihi 30/11/2022.
- Veit, W. (2018). Existential Nihilism: The Only Really Serious Problem in Philosophy. *Journal of Camus Studies* 2018:211-232. PhilArchive copy v1: <https://philarchive.org/archive/VEIENTv1> Erişim Tarihi 17/04/2022.
- Voltaire ve Pearson, R. (2006). *Candide and other stories*. Oxford: Oxford University Press.

- White, K. (2009) Becket and Decay, Continuum International Publishing Group, New York.
- Widdup, E. (2012) Sam Taylor-Wood suffers rope burns for her art
<https://www.standard.co.uk/hp/front/sam-taylorwood-suffers-rope-burns-for-her-art-6822350.html> Erişim Tarihi 10/11/2020.
- Wilson, S. (1993). Paris Post War: In Search of the Absolute. F. Morris, (Ed.) Paris Post War, Art and Existentialism 1945-55 içinde (25-52. ss.). Tate Gallery, London.
- Wols. (2010). Les Aphorismes. Flammarion, Paris, France.
- Woodward, A. (2016). Lyotard and the Inhuman Condition: Reflections on Nihilism, Information and Art, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Woodward, A. (2009). Nihilism in Postmodernity, Lyotard, Baudrillard, Vattimo, The Davies Group, Publishers, Colorado.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Decay> Erişim Tarihi 14/10/2020.
- <https://www.osti.gov/servlets/purl/6085378> Erişim Tarihi 14/10/2020.
- <https://www.kisa.link/MZyk> Erişim Tarihi 05/03/2020.
- <https://www.kisa.link/MZAJ> Erişim Tarihi 05/03/2020.
- <https://www.kisa.link/NkVM> Erişim Tarihi 26/04/2020.
- <https://www.kisa.link/NkVP> Erişim Tarihi 26/04/2020.
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/decadence> Erişim Tarihi 19/11/2020.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Urban_Decay_\(cosmetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Urban_Decay_(cosmetics)) Erişim Tarihi 23/11/2020.
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kleptokrasi> Erişim Tarihi 21/11/2020.
- <http://www1.worldbank.org/publicsector/anticorrupt/corruptn/corruptn.pdf> Erişim Tarihi 21/11/2020.
- <https://www.kisa.link/ORNq> Erişim Tarihi 10/05/2021.
- <https://www.kisa.link/OYwj> Erişim Tarihi 04/06/2021.
- <https://www.buzzworthy.com/beksinskis-haunting-paintings-will-give-you-nightmares/>
Erişim Tarihi 19/10/2022.
- <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/yedinci-kita> Erişim Tarihi 19/10/2021.

<https://www.ustires.org/whats-tire-0> Erişim Tarihi 19/10/2021.

www.elifism.com Erişim Tarihi 19/08/2021.

www.antinatalisminternational.com Erişim Tarihi 19/04/2021.

www.vhemt.org Erişim Tarihi 20/01/2022.

<https://www.reddit.com/r/childfree/> Erişim Tarihi 14/03/2022.

www.wearechildfree.com Erişim Tarihi 20/01/2022.

<https://antinatalisthandbook.org/languages/turkish> Erişim Tarihi 13/03/2022.

<https://artblart.com/tag/alfred-otto-wolfgang-schulze/> Erişim Tarihi 01/11/2022.

http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wywiad_1976_2.htm Erişim Tarihi 18/10/2022.

<https://theculturetrip.com/europe/poland/articles/the-tragic-story-of-zdzislaw-beksinski-the-artist-who-inspired-guillermo-del-toro/> Erişim Tarihi 08/11/2022.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Mustafa Emrah ÖZARAS	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Fakülte	Eğitim Fakültesi
Bölümü	Resim Öğretmenliği
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Resim Anasanat
Programı	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Neslihan Erdoğan, Mustafa Emrah Özaras, Gamze Savaş (2022). <i>Rene Magritte'in Sanatında Gerçek ve Gerçeklik Algısı</i>. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences, 9(60), 1-2., Doi: 10.29228/SOBIDER.64478 (Yayın No: 7890749)	
2. Neslihan Erdoğan, Ayşe Önuçak, Mustafa Emrah Özaras, Sofiya Ahadova (2022). <i>Anselm Kiefer'in Sanatında Kozmolojinin Yeri</i>. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences, 9(56), 514-529., Doi: 10.29228/SOBIDER.57712 (Yayın No: 7594799)	
3. Mustafa Emrah Özaras (2021). <i>Beden Sanatında Fiziksel Acı ve Mazoşizm İlişkisi</i>. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences, 8(54), 503-514., Doi: 10.29228/SOBIDER.52870 (Yayın No: 7266732)	
4. Mustafa Emrah Özaras (2019). <i>Çağdaş Balkan Sanatı Örneklerinin Melezlik kavramı Üzerinden Kültürelizm ve Çokkültürlülük Bağlamında İncelenmesi</i>. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 7(42), 843-851., Doi: 10.7816/ulakbilge-07-42-07 (Yayın No: 5680197)	