



**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

**VAROLUŞÇU İZLEKLERİN
BACON, MALEVICH, POLLOCK VE
GIACOMETTI'NİN YAPITLARINDA
PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

Tuğba YENER

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN

ISPARTA, 2006

ÖZET
VAROLUŞÇU İZLEKLERİN BACON, MALEVICH, POLLOCK VE
GIACOMETTI’NİN YAPITLARINDA PLASTİK AÇIDAN
İNCELENMESİ

Tuğba YENER

Süleyman Demirel Üniversitesi, Resim Bölümü

Yüksek Lisans Tezi, 79 Sayfa, 2006–09–22

Danışman: Yrd. Doç. Hatice Nevin GÜVEN

Bu tezin amacı, Francis Bacon, Kasimir Malevich, Jackson Pollock ve Alberto Giacometti’nin resimlerinde yer alan varoluşçu izlekleri saptamak ve bu bağlamda plastik açıdan bir inceleme yapmaktır.

Çalışma, varoluşçuluk felsefesinin net olarak adlandırıldığı dönem ve sonrasında yer alan sanatçıların yapıtlarındaki varoluşçu izlekleri tespit etmenin daha net verilere dayandırılabilceği gerekçesiyle, modern resim sürecinin ressamlarından Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti’nin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Tez genel olarak iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tanımlama ve saptamalar ikinci bölümde ise uygulamalar yer almaktadır. Birinci bölüm iki alt bölümden oluşmaktadır. İlk olarak varoluşçuluk felsefesi bağlamında tanımlamalar, tarihsel süreç ve varoluşçu izlekler açıklanmıştır. İkinci alt bölümde ise varoluşçu felsefe ile resim sanatı birlikte ele alınarak ressamların yapıtları üzerinden çözümleme yapılmıştır.

İkinci bölümde, varoluşçuluk felsefesinin temelinde yer alan “özgürlük, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, acı, hiçlik” gibi izleklerden yararlanılarak plastik süreçte üretilen işlere yer verilmiştir ve varoluşçu öğretiler üzerinden çözümlemeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk felsefesi ve resim sanatı, Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti.

ABSTRACT
IN THE VIEW OF PLASTIC THE RESEARCH OF EXISTENTIALIST
METHODS IN THE WORKS OF BACON, MALEVICH, POLLOCK
AND GIACOMETTI

Tuğba YENER

Süleyman Demirel University, Department of Painting

The Dissertation of Master, 79 pages, 2006-09-22

Consultant: Asst. Prof. Hatice Nevin GÜVEN

The aim of the dissertation is to determine the existentialist methods in the paintings of Kasimir Malevich, Jackson Pollock, Francis Bacon and Alberto Giacometti, and do a research in the plastic aspect.

Because the existentialist methods in the works of artists, appearing during the era where the existentialism philosophy is named exactly, could be grounded with more clear data, the existentialism methods are limited to the examination of painters, who are Bacon, Malevich, Pollock, and Giacometti, of modern painting process.

The dissertation forms into two sections. At the first section definitions and determinations take place and at the second section applications take place. The first section is formed by two subsections. Firstly definitions, historical process and existentialist methods are explained in the view of existentialism philosophy. At the second subsection an examination is made on the works of painters by considering both existentialism and art of paint.

At the second section works, produced in the plastic process by taking advantage of some phenomenon like freedom, loneliness, alienation, anxiety, pain and nothingness which are on the base of existentialism philosophy, take place, and these works are examined according to existentialism doctrine.

Key words: Existentialism philosophy and art of paint, Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	4
1. VAROLUŞÇU İZLEKLERİN PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ. 4	
1.1 Varoluşçuluk Felsefesinin Ortaya Çıkış Süreci.....	4
1.1.1. Varoluşçuluğun Öncüleri.....	6
1.1.2. Varoluşçuluk Felsefesi ve Temel Özellikleri.....	8
1.1.2.1. Varoluş Özden Önce Gelir	9
1.1.2.2. Özgür İnsan ve Seçimi	10
1.1.2.3. Sorumluluk	11
1.1.2.4. Bunaltı – Hiçlik – Korku – Yalnızlık.....	11
1.2. Sanatta Varoluşçu Felsefe	13
1.2.1 Resim Sanatında Varoluşçuluk	16
1.2.2. Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti’nin Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler.....	18
1.2.2.1. Alberto Giacometti	19
1.2.2.1.1. Alberto Giacometti’nin Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler	20
1.2.2.2. Jackson Pollock	24
1.2.2.2.1. Jackson Pollock’un Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler.....	25
1.2.2.3. Francis Bacon (1909 – 1992)	32
1.2.2.3.1. Francis Bacon’un Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler.....	33
1.2.2.4. Kasimir Malevich	41
1.2.2.4.1. Kasimir Malevich’in Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler.....	41
II. BÖLÜM	47
2. Varoluşçu İzleklerin Plastik Süreçte İncelenmesi.....	47
2.1. Yaşam ve Ölüm.....	47
2.2. Yalnızlık.....	51
2.3. Kaygı.....	53
2.4. Hiçlik.....	55
2.5. Eylem.....	58
2.6. Tasarı	60
2.7. Saçma	61
SONUÇ.....	64

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
Resim 1: Ayakta Duran Kadın, 1960, Bronz.....	22
Resim 2: Giacometti'nin Annesi, 1950, T.Ü.Y.B.	23
Resim 3: Diego, 1950, T.Ü.Y.B.	23
Resim 4: Yürüyen Adam, 1947, Bronz.....	24
Resim 5: Pollock-Krasner House 1950.....	28
Resim 6: Guardians of the Secret, 1943, T.Ü.Y.B.	29
Resim 7: Totem Lesson 2, 1945, T.Ü.Y.B.	29
Resim 8: The Moon Woman, 1942. T.Ü.Y.B.	29
Resim 9: Number 1A, 1948. T.Ü.Y.B.	31
Resim 10: Head of a Woman III 1960, T.Ü.Y.B.....	34
Resim 11: Head of a Woman V, 1960, T.Ü.Y.B.....	34
Resim 12: Head of a Woman V, 1960, T.Ü.Y.B.....	34
Resim 13: Michel Leiris'in Portresi, 1976, T.Ü.Y.B.	35
Resim 14: Üç Baş, 1962, T.Ü.Y.B.	35
Resim 15: Kendi portresi, 1971, T.Ü.Y.B.	35
Resim 16: Valezquez, Pope Innocent X, 1650, T.Ü.Y.B.	36
Resim 17: F. Bacon, Pope Innocent X, 1953, T.Ü.Y.B.	36
Resim 18: Bacon, Triptikon, 1972, T.Ü.Y.B.	37
Resim 19: Bacon, Triptikon, 1973, T.Ü.Y.B.	37
Resim 20: Figür ile Et, 1954, T.Ü.Y.B.	38
Resim 21: İsimsiz, 1946, T.Ü.Y.B.	38
Resim 22: Çömelmiş Çıplak, 1952, T.Ü.Y.B.	39
Resim 23: Vanity Case, 1913, Ahşap Üzeri Yağlı Boya.....	42
Resim 24: Life in the Grand Hotel, 1913 T.Ü.Y.B.	42
Resim 25: The Non-Stop Station Kuntzevo, 1913 T.Ü.Y.B.	42
Resim 26: Moskova'da Bir İngiliz, 1913–14, T.Ü.Y.B.	44
Resim 27: Black Square. 1914–1915, T.Ü.Y.B.	45
Resim 28: Suprematism. 1915, T.Ü.Y.B.	46
Resim 29: Sarı ve Siyah, 1916, T.Ü.Y.B.	46
Resim 30: Suprematism 1915, T.Ü.Y.B.	46

Resim 31: “9490 Günüm”, 2005, Kağıt üzerine karışık teknik.....	47
Resim 32: “Geçmiş Diyaloglar I”, 2006, T.Ü.Y.B.	49
Resim 33: “Geçmiş Diyaloglar II”, 2006, T.Ü.Y.B.	49
Resim 34: “Baileys”, 2006, T.Ü.Y.B.	50
Resim 35: Denizde Damlasın!, 2006, T.Ü.Y.B.	51
Resim 36: Denizde Damlasın! (Ayrıntı).....	52
Resim 37: Ana Toprak, 2006, T.Ü.Y.B.	52
Resim 38: Toprak’tan, 2006, Dijital Baskı.....	53
Resim 39: Girdap, 2006, T.Ü.Y.B.	54
Resim 40: Girdap (Detay).....	54
Resim 41: Sığınma-I, 2006, T.Ü.Y.B.	55
Resim 42: Sığınma-II, 2006, T.Ü.Y.B.	55
Resim 43: Karabasan, 2006, T.Ü.Y.B.	56
Resim 44: Görünmez, 2006, T.Ü.Y.B.	57
Resim 45: Sonu bir, 2006, T.Ü.Y.B.	58
Resim 46: Durma, yorulursun... 2006, T.Ü.Y.B.	59
Resim 47: Kim? 2006, T.Ü.Y.B.	59
Resim 48: Akış Nerede?, 2006, T.Ü.Y.B.	60
Resim 49: Benzer, 2006 T.Ü.Y.B.	61
Resim 50: Ben yaptım oldu I, 2006, Dijital Baskı.....	62
Resim 51: Ben yaptım oldu II, 2006, Dijital Baskı.....	62

TABLO DİZİNİ

	Sayfa No
Tablo 1: Varoluşçu Düşüncenin Tarihsel Dizini	7

GİRİŞ

Sanayi devriminin ardından, XIX. yüzyıl sonlarına doğru gelindiğinde Avrupa’da başlamış olan endüstrinin ve endüstriye bağlı olarak teknolojinin gelişimi, XX. yüzyılı büyük oranda etkilemiştir. Endüstri ve teknoloji ilk olarak gelişim için kullanılan bir araç iken giderek amaç durumuna gelmiştir. Pek çok alanda ve toplum yapısında hızlı bir değişim yaşanırken insanın kendisiyle ve yaşamla kurduğu bağların yanısıra kavramları algılayışı ve duygusal özellikleri de değişmiş; birey giderek yalnızlaşmış, toplumun içerisinde kaybolmuştur. Bunun sonucunda insan yeniden kimliğini kazanmak ereği ile çeşitli yöntemlere başvurarak, en çok da bu değişim sürecine “yararlı” niteliğini yükleme yoluna gitmiştir. Ancak değişim sürecine yüklenen nitelik, toplumu beklenen çıkış noktasına ulaştıramaması nedeniyle sanayi devrimi ardından romantik dönemde olduğu gibi, bir düş kırıklığı yaratmıştır. Bu düş kırıklığına karşın sanatçının ilk tepkisi; içinde bulunduğu yeni duruma karşı direnmek olmuştur.¹ Böylece XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da gelişen sanat hareketlerinin felsefeleri, reddetme içerikli yapılandırılmıştır.² 1940–50 yıllarına gelindiğinde başta varoluşçular olmak üzere felsefe, sanat ve edebiyat alanında başkaldırmaya yönelik yapıtlar ve öğretiler yer almıştır.

Varoluşçular, felsefelerinde varoluş sorunu ile ilgilenirken bireyin kendini gerçeklik içinde özgürce varedebilmesi için yöntemler önerirler. Buna göre; yaratma etkinliğinin ölçüsü insanın dışarıdaki “şeyler”le kurduğu bağ ölçüsünce belirlenir. Bu süreçte insanda hiçlik, korku, kaygı ve bunaltı gibi duygular belirir. Çünkü bu dönem bireyin neden–sonuç ilişkilerini yoğun olarak sorguladığı, tinsel ve nesnel bağlamda etkin olduğu bir süreçtir. Varoluşçuluk felsefesinde, insanın varoluşu ile yaşamının tasarlanması önemlidir. “İnsanın kendini seçmesi, tasarısını oluşturarak varetmesi ve bireyciliğe önem vermesi” yönü ile varoluşçuluk sanatla pek çok noktadan ilişki içersindedir. Bu eylem sürecinde, felsefenin soyut ve kavramsal dili yerine sanat dili devreye girer. Varoluşçu düşünürler yalnızca artistik bir bilinç zenginliğinin, yaşamın belirsizliğini ifade edebileceğini ortak bir istek olarak dile getirirler. Bu

¹ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, 1999, s.86

² Tamer Kavuran, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2003, s.234

nedenle çoğu varoluşçu sanatçıdır ya da sanata yakın durur.³ Resim sanatında, bu felsefe öğretisinin yansımalarının en belirgin biçiminin XIX. yüzyılın son çeyreği ve sonrasında, “*Modern Sanatta*” gözlemlendiği söylenebilir.

Bu çalışmada Francis Bacon, Kasimir Malevich, Jackson Pollock ve Alberto Giacometti’nin resimlerinin varoluşçu bağlamda hangi izleklerden etkilendikleri ve bunun üzerinden resimlerin yorumlanması sorun edinilmiştir. Çalışmanın amacını oluşturan adı geçen ressamaların varoluşçu öğretilerden etkilenimlerinin saptanmasında, varoluşçu savlardan yararlanılmış, ressamaların hangi noktalarda varoluşçu düşünceye uygunluk gösterdikleri ve hangi unsurlardan etkilendikleri temel göstergeler ile izlenmeye çalışılarak resimleri irdelenmiştir.

Varoluşçuluğun belirli dizgeler çerçevesinde felsefeleri olmamasına karşın, insanın varlığına ve yaşamına ilişkin izleklerinin temelini oluşturan ve diğer felsefelerden ayrılan nitelikleri vardır. Bu nitelikler yalnızca Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti’nin yapıtlarının üzerinden irdelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen yapıtlar varoluş-öz, özgürlük, seçmek, sorumluluk, bunaltı, hiçlik, korku, yalnızlık gibi temel başlıklar altında incelenmiştir.

Sanatçıların anlayışları ve resimlerinin çözümlemesine açılım sağlaması açısından, varoluşçuluk felsefesinin genel çizgileriyle incelenmesinin yararlı olacağı düşünülmüştür. Bu amaçla öncelikle tezin birinci bölümünde varoluşçuluk felsefesi nedir? İlkeleri nelerdir? Tarihsel süreç içerisindeki gelişimi nasıl oluşmuştur? gibi sorulara kısaca yanıtlar aranmış ve varoluşçu felsefe ile resim sanatı birlikte ele alınarak ressamaların yapıtları üzerinden çözümleme yapılmıştır.

İkinci bölümde, üretim sürecindeki çalışmalara varoluşçu öğretiler üzerinden çözümlemeler getirilmiştir. Varoluşçu öğretilerin resim üretme sürecine katkısı “yaşam ölüm içindir” savından yola çıkılarak varoluş ve ölüm aralığındaki süreçte insanın kendini tasarlaması, bu tasarıya neler yüklediği, sorumluluk bilinci gibi belirli özelliklerden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Varoluşçuluk felsefesinin temelinde yer alan “özgürlük, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, acı, hiçlik” gibi

³ Serdar Toka, “Varoluşçu Felsefenin Işığında İnsan Merkezli Resimler”, s.14

izlekler sorunun oluşturulması ve resimlerin kurgulanması aşamasında katkıda bulunmuştur.

1. BÖLÜM

1. VAROLUŞÇU İZLEKLERİN PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

1.1 Varoluşçuluk Felsefesinin Ortaya Çıkış Süreci

Genel olarak varoluşçular Descartes'ın "*Cogito*" görüşünü tartışarak bunu çıkış noktası olarak görürler; insana değer veren, O'na nesne gözüyle bakmayan yanını kabul ederler: "Düşünüyorum, öyleyse varım! (*Cogito ergo sum*)" Bu görüşte insanı tüm varolan "şey"lerden ayıran "düşünme" eylemi, varlığın bir kanıtı olarak sunulur.

Varoluşçuluk, Hristiyan kesim ve Tanrı tanımaz kesim olarak iki gruba ayrılır. Karşıt iki grup gibi görünmelerine karşın ikisinin de çıkış noktası aynıdır: Varlık özden önce gelir; yani "öznellikten" yola çıkılarak "insan" üzerine düşünme eylemidir. Bu bağlamda, varoluşçuluk XVII. yüzyılın klasik felsefesinden ayrılır; klasik felsefeye göre, Tanrı insanı yaratmadan önce özünü ortaya koymuştur. Bu tıpkı bir sanatçının düşündüğü kavrama göre yapıtını ortaya koyması gibi düşünülebilir.⁴

Varoluşçuların tanrıtanımaz kanadının çıkış noktalarından biri "Dostoyevski'nin '*Tanrı olmasaydı her şey mübah olurdu*' sözüdür. Onlara göre Tanrı yoksa hiçbir şey yasak değildir, insan özgür ama dünyaya atılmış ve yalnızdır."⁵ Walter Kaufmann, Dostoyevski'yi varoluşçu olarak adlandırmaz ancak "*Yeraltından Notlar*"ı varoluşçuluk için yazılagelmiş en iyi başlangıç yapıtı olarak nitelendirir. Bu yapıtta insanın iç yaşamı, duygusal durumları, kararlı katkıları bütün diğer göstergeleri silercesine büyük bir yoğunlukla ağır basar. 1864'te yayımlanan bu kitap dünya yazınının en başkaldırıcı, en özgün yapıtlarından biridir⁶ ve korku, nefret, başkaldırı gibi varoluşçu izlekler barındırır.

⁴ Jean Paul Sartre, "Varoluşçuluk", 1993, s.52

⁵ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.71

⁶ Walter Kaufmann, Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk, t.y., s.10

Alman felsefe tarihçisi Joachim Ritter'e göre varoluşçuluk, köklerinden kopmuş, geçmişe ve tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz ve huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefe daha çok toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insanın anlamsız bir varlık durumuna geldiği, kendi kendini yitirme tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar. Özellikle, savaş sonrasındaki bunalımlı yıllar bu eğilimin belirginleştiği dönemlerdir.⁷ Bu süreç varoluşçu felsefenin oluşumunu daha da güçlendirmiştir. Pek çok ünlü varoluşçu, ya doğrudan savaş ile yüzleşmiş ya da savaşın etkilerine maruz kalmıştır. Dolayısıyla yaşamlarının bu acılı dönemlerinin etkilerini düşüncelerine yansıtan, insanlığın yaşamış olduğu anlam kaybının boyutlarını yapıtlarında dile getiren düşünürler, varoluşçu felsefenin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Bir başka sav ise Tillich'den gelir: XX. yüzyılın düşünürlerinden olan, teoloji ve kültür arasındaki ilişkiyi inceleyen Tillich'e göre varoluşçuluk felsefesinin çıkışı makineciliktir: İnsan için araç olarak üretilen makine giderek insanı egemenliği altına almış, insanın özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitirmesine neden olmuştur. İnsan neredeyse dönen çarkın bir parçası durumuna gelmiş ve nesneleşmiştir. Sosyalistlerin de söylediği gibi, makinenin getirdiği toplumsal üretim düzeni ile bireysel mülkiyet düzeni arasında uyum sağlanamaması, insanı gittikçe kendine yabancı, saçma, ezici, güvensiz, anlamsız bir ortamda (hiçliğe karşı) yaşamak zorunda bırakmıştır. Bu durum, bireyin yavaş yavaş kişiliğini yitirmesine, toplumda yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına ve bunalmasına yol açmıştır. Giderek insanoğlu, Varoluşçu düşünür Jean Paul Sartre'ın deyişiyle “nedensiz, sorumsuz, anlamsız bir varlık” durumuna gelerek “geçimsiz, desteksiz, yapayalnız, tarih denilen arabaya hayvan gibi koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen bir varlığa dönüşmüştür”.⁸ Sartre'a göre; Marksçılık ve Freudculuk gibi Varoluşçuluk da bu “durum”un yarattığı bir akımdır. Ancak, bu akımların özünü oluşturan temellerin aynı olmasına karşın, felsefecilerin ve çeşitli çevrelerin kullandığı yöntemler ve varılan sonuçlar birbirinden farklı olmuştur.

⁷ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.10

⁸ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.10

1.1.1. Varoluşçuluğun Öncüleri

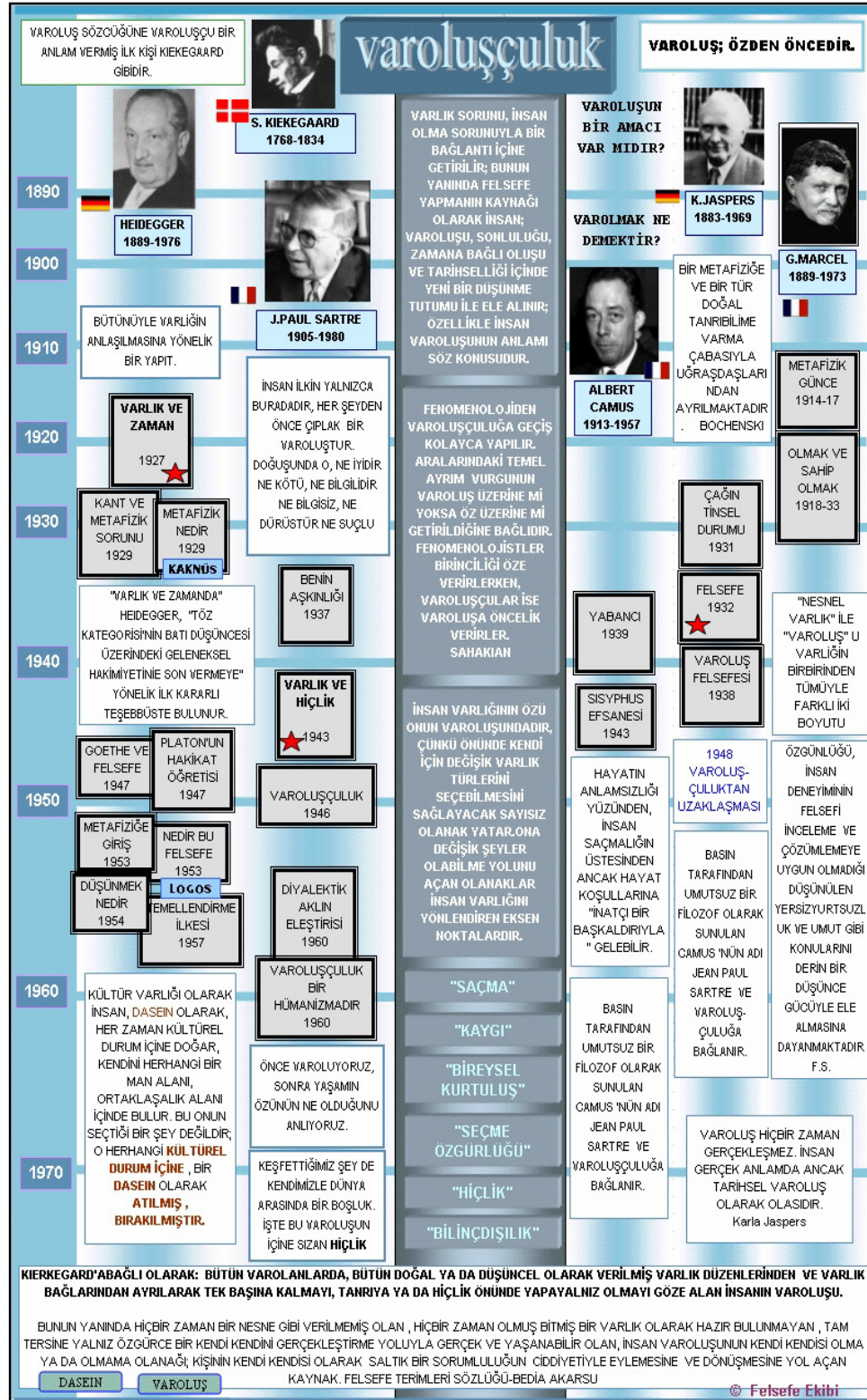
İkinci Dünya Savaşı'nın bitimini izleyen yıllarda Avrupa'da başlayan ve hızla gelişen düşünce akımı daha sonra Amerika'ya yayılmıştır. Alman işgaline karşı Fransız direnişinden kaynaklanan bu akımın en bilinen sözcüleri Jean-Paul Sartre ve Albert Camus'dur.

Her öncü akımda olduğu gibi varoluşçuluk da önceleri farklı gruplardan gelen kişiler tarafından benimsenmiştir. Genellikle iki grup olarak ele alınan Varoluşçu düşünürlerin arasında Hristiyan inanışa sahip olan: Soren Kierkegaard, Karl Jaspers, Max Scheler, Karl Barth, Landsberg, Maurice Blondel, Henri Bergson, Gabriel Marcel, Nicolas Berdiaeff, Leon Chestov v.b. yer alırken tanrı tanımazlıkları ile ön planda olan diğer grupta, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre gibi düşünürler yer alır.

Varoluşçuluk Felsefesinin temelini Jaspers, Heidegger ve Sartre oluşturur. Öncü olarak ise Paskal ve Kierkegaard anılır. Adı geçen kişiler farklı grupta yer almalarına karşın tümünde başlıca ortak özelliğin koyu bir bireycilik olduğu görülür.⁹

Varoluşçuluğun başlıca öncüleri, en önemli yapıtları ve savları için tablo-1'de olduğu gibi tarihsel bir sıralama yapılabilir:

⁹ W.Kaufmann, t.y, a.g.y, s.7



Tablo 1: Varoluşçu Düşüncenin Tarihsel Dizini¹⁰

¹⁰ <http://www.felsefeekibi.com>, (15.06.2006)

1.1.2. Varoluşçuluk Felsefesi ve Temel Özellikleri

Varoluşçuluk sözcüğü ilk kez 1929'da yeni Kantçı F. Heineman tarafından ortaya atılmıştır. Varoluşçuluk geçmişte de birçok yerde gözümüze çarpan bir duyarlılıktır, ama köklü bir karşı çıkma, bilinç düzeyinde bir uğraş durumuna yükselerek güçlenmesi II. Dünya Savaşı'nın ardından olmuştur.¹¹ Ancak varoluşçuluğun çağdaş anlamda Soren Kierkegaard'la başladığı kabul edilmektedir.

Bu felsefe "...Weile'e göre; bunalım, Mouner'ye göre; umutsuzluk, Hamelin'e göre; bunaltı, Banfi'ye göre; kötümserlik, Wahl'a göre; başkaldırı, Lukacs'a göre; düşüncülük (idealizm), Benda'ya; göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre; saçmalık felsefesidir."¹² Heinemann'a göre ise varoluşçuluğun tanımı yapılamaz. "Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü tanımlayan tek bir öz, değişikliğe uğramayan tek bir felsefe yoktur. Bu sözcük aralarında derin ayrımlar olan türlü felsefeleri içerir".¹³

Varoluşçuların farklı bakış açılarından çeşitli tanımlamalar getirmeleri bile, varoluşçuluğun kesin bir felsefeye ilişkin dizgeler üzerine temellendirilmediğinin göstergesi olabilir. Özünde kuralları reddeden varoluşçular, dizgeler altında birleşmemişlerdir. "Nitekim varoluşçu olarak bilinen Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi felsefecilerin aynı görüşte oldukları bir ilkeler topluluğu yoktur. Hegel'cilerinki gibi iyi tanımlanmış bir yöntemleri de yoktur. Ancak yine de belli bir topluluk olarak ortadadırlar. Aynı çağda yaşamış aynı sorunları ve güçlükleri yanıtlamak zorunda kalmışlardır. Yanıtları özdeş olmasa bile, aynı yöne çevriktirler ve aralarında temelde bir bağlılık vardır."¹⁴ Varoluşçular, felsefeleri için yöntem, kurallar veya sınırlar belirlememelerinin yanı sıra bazı düşünürler belli tanımlamalar yapmaktan kaçınmış ve kalıp içerisine girmeyi reddetmiş olmalarına karşın yinede temelde ortak noktalara değinmişlerdir.

Varoluşçuların ortak eğilimleri özetlenirse: Bireyciliğe önemle yer vermek, kişinin varoluş sorununa büyük ilgi göstermek ve "herhangi bir düşünce okulundan

¹¹ W.Kaufmann, t.y., a.g.y., s.8

¹² J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.7

¹³ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.9

¹⁴ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.9

olmamak, herhangi bir inançlar kümesini özellikle dizgeleri yetersiz görmek; sığlığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemektir. Bütün bunlar, varoluşçuluğun belli başlı özellikleri ve çıkış noktalarıdır”.¹⁵ Buna karşın ayrıldıkları noktalarda varoluşçu adını bile reddetmişlerdir. Öyle ki Jaspers, varoluşçuluğun “varoluş felsefesi”ni öldürdüğünü öne sürmüştür.¹⁶ Varoluşçuluğun bireyciliğe önemle yer vermesi “burjuva kökenli oluşunun bir belirtisi” olarak yorumlanmış, tepki gösterilmiştir. Buna karşın Sartre bu eğilimde şu savını ortaya atar:

İnsanı bir nesne gibi görmeyi istemeyişinin bir belirtisidir, çünkü bu öznelcilik, öznelerarası ilişkileri kapsar; insanın varoluşu ancak başkalarıyla olan ilişkilerine göre belirlenir... Her insan, durumunun somut gerçekliğiyle diğer insanlara bağlanır. Bundan dolayı özgürlüğün hem tek insan için, hem de bütün insanlar için istenmesi gerekir. Böylece, özgürlük ve insancılık temeli üzerinde bir ortaklaşalık oluşacaktır¹⁷

Varoluşçuların öznelcilik ve bireyciliğe önem vermeleri, bir bencillik veya benmerkezciliğin tersine tüm insanlığa karşı sorumluluk edinme sürecidir. Bu süreç öncelikle bireyin özünü belirlemesi ile ilgilidir.

1.1.2.1. Varoluş Özden Önce Gelir

İlk olarak Yunan filozofu olan Parmenides’in; ‘Varolmayan mutlak yokluk’; yalnızca varlık (varolan) vardır savında kullanılan varlık terimi felsefenin temel kavramlarından: 1. Varolan şey; ...varolanın varoluşu. Aristoteles’e göre varlık, “varolanların varlığı”, varolanların çokluğu içinde ortak olan... 2. Oluş ve yok oluşun karşıtı olarak, kalıcı olan, gelip geçici olmayan, bütün varolanlar içinde en genel kavram, görüntünün karşıtı; gerçekte varolan... olarak tanımlanır. Varlık; gerçek varlık, düşüncel varlık olarak iki gruba ayrılır: Gerçek varlık varoluş, düşüncel varlık ise öz olarak gösterilir.¹⁸

Varoluşçulukta insanın varlığı, diğer nesnelerin varlığından daha farklı tanımlanır. Varoluşçuların sözlüğünde “varolmak” ile “olmak” ya da “bulunmak” eşanlamlı değildir; “Taşlar vardır (bulunmaktadırlar) ama onlara tek başına varlık

¹⁵ W.Kaufmann, t.y., a.g.y., s.7, 8

¹⁶ Jean Wahl, “Varoluşçuluğun Tarihi”, İstanbul, 1999, s.8

¹⁷ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.53

¹⁸ Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, 1998, a.g.y, s.189

kazandıran zihinsel edimlerin dışında varolamazlar.”¹⁹ İnsanın varlığını tanımlaması için dış edimlere gereksinimi yoktur. Ancak insan dışındaki tüm varlıkların bulunma durumu, dış edimler ile anlam yüklenip yüklenmemesiyle ilişkilidir.

Bu felsefede varlığa öncelik durumu verilmiştir. Sartre bu durumu şöyle açıklar; “Varoluş özden önce gelir: İlk insan vardır, yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra belirlenir, özünü ortaya çıkarır”.²⁰ İnsan dışında diğer her şeyin özü varlığından önce gelir. Özü varoluştan önce gelen varlıklara örnek olarak Sartre, bezelye ve salatalıkları gösterir. Bezelyeler bezelye düşününe uygun olarak bitip yuvarlaklaşmakta, küçük salatalıklar da salatalığın özünü paylaştıkları için salatalık olmaktadır. İnsanda olduğu gibi önce var olup daha sonra bezelye ya da salatalık olmayı seçmiyorlar. Bu da demek oluyor ki insan dışındaki hiçbir varlık özünü seçme şansına sahip değildir.

1.1.2.2. Özgür İnsan ve Seçimi

Varoluşçu felsefede dünyaya atılarak varolan insanın bir sonraki adımı özgür edimi ile kendi özünü belirlemesidir. Sartre; “Özgürsünüz onun için kendinizi seçin, yolunuzu kendiniz bulun! Hiçbir etik kural size yapacağınız şeyi söyleyemez. Buna ancak siz karar vereceksiniz!”²¹ Özünü kendi yaratacak olan insan bunu ancak “dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak, yavaş yavaş kendini belirleyerek yapar. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz hep açıktır...”²² der.

İnsan, varolduktan sonra özünü belirlerken kendi tanımladığı ve ulaştığı sonuç kadardır, varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan sonra olmak istediği gibidir. Kendini nasıl belirlerse öyledir. Bu eyleminde özgürdür.²³ Sartre varoluşçuluğun baş ilkesinin de bu olduğunun altını çizer.

Heidegger, özgürlüğü ve doğruluğu birlikte ele alır. Varlıkların açıklık içinde açık olarak kendini ifade etmesi, doğruluğu ortaya çıkarır. Ancak doğru, insanın yargısıyla uyuşur, ama kendisi değildir; doğru, insan ve yargısının arasındaki

¹⁹ Paul Foulquie, “Varoluşçunun Varoluşu”, 1998, s.44

²⁰ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.63

²¹ J.P.Sartre, 1993, a.g.y., s.76

²² J. P. Sartre, Action, 27.12.1944 (Alıntılaman, Asım Bezirci, 1993, s.8)

²³ J. P. Sartre, 1993, a.g.y., s.64

ilişkidir. ...“Her şeyden önce gerçek doğru, mutlak ve değişmezdir. Bu nedenle doğru, insanın özünde varolan değişkenlik ve mükemmel olmayan bir yapı üzerine asla temellendirilemez”.²⁴ İnsanın, özgür olarak özünü oluşturmaya için kendini tasarlaması gerekmektedir. Bu da insanın özgür edimini yani kendini seçmesi anlamına gelmektedir.

1.1.2.3. Sorumluluk

Kendini belirlemek için seçim yapan kişi bütün insanları da seçmiş olur. Çünkü bu seçimle gerçekleştirmesi gereken bir insan imgesini niteler. Onun için seçme bir değerlendirmedir. Böylece, her insan her an bütün insanlığa bağlanır. Bu bağlanma ile tüm insanlığa karşı sorumluluk alır.²⁵

Sartre’a göre; insanın sorumluluğu sağduyuya kalırsa, özgür olarak seçilebileceklerinin çok daha ötesine geçer. Hiçbir şey ona yabancı değildir, ne kişisel iç etkinliğimiz ne de dışımızdaki olaylar: “Savaşı ben ilan etmişim gibi savaştan sorumluyum.”²⁶ Böylelikle insan kendine karşı sorumlu olması ile herkese karşı sorumlu oluyor, seçilen belli bir varlık tasarısını kurarken, yani özünü seçerken gerçekte “insan”ı seçiyor.

1.1.2.4. Bunaltı – Hiçlik – Korku – Yalnızlık

Bütün insanlığa bağlanan ve sorumluluk alan birey yeni olgularla karşılaşır: Sorumluluğu bunaltı, hiçlik, korku izlemektedir. Bu noktada varoluşçular, bunaltıyı özgürlük içinde bırakılmışlığın bir belirtisi gibi görürler. Bırakılmışlığın getirdiği bunaltı, bir yerde sorumluluk duygusuna yani eyleme dayanır.²⁷

Varoluşçular: “İnsanlık bunaltıdır!” derler. Bu bunaltının nedeni önsel olarak verilmiş hiçbir etik kuralı ve değeri olmaksızın, yardım ya da destek almadan, tek başına kalmış insanın kendisinin yanı sıra diğer tüm insanlar için de karar vermek zorunda kalması ile ortaya çıkan ağır sorumluluğudur.²⁸ Üstlenilen sorumluluğun ardından insan kendini tanımlarken kararlarının evrenseli bağlayan bir değer

²⁴ A. Kadir Çüçen, “Heidegger’da Varlık ve Zaman”, 1997, s.104

²⁵ J. P. Sartre, 1993, a.g.y., s.52

²⁶ P. Foulquie, 1998, a.g.y., s.65

²⁷ J. P. Sartre, 1993, a.g.y., s.52

²⁸ P. Foulquie, 1998, a.g.y., s.67

oluşturması, insanın korkuya kapılmasına neden olur. Tüm insanlığı bağlayan bu ilişki, korkunun yanı sıra kaygıyı da getirir.

Bunun anlamı şudur: Bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel sorumluluk duygusundan kurtulamaz... Varoluşçular bu sıkıntıyı, iç daralmasını, bungunluğu, yaşamadıklarını öne sürenlerin ise bunaltılarını maskeleyerek ondan kaçtıklarını ileri sürerler.²⁹

Ateist Martin Heidegger özellikle “hiç” üzerine eğilmiştir: Kişinin öz varlığı hakkındaki en köklü gerçek, hiç’e doğru devamlı sürüklenişidir. “Öleceğiz, arkada bıraktığımız çürüyen ceset, benlik değildir.”³⁰ Varlık bir olanaktır ve biz onu cesaretle elde ederiz. Bu cesaretin içinde hiçlikle çevrildiğimizin bilincine varırız. “Varoluşun kendisi, varolma edimi bir çabadır ve bu çaba sonsuzdur.”³¹

Bunaltı, hiç’in temel bir deneyimidir. Hiçliğin farkına varıldığında bir bunaltı, iç sıkıntısı oluşur. Bununla birlikte ortaya çıkan korku deneyimi de herhangi bir şeyden dolayı olan bir korku değil, ölüm için varlık olmanın korkusudur. Heidegger’e göre bu korkuya ender olarak düşeriz, ama o korku hep insanın içindedir, yalnızca uyur. Varolma, varlığını bu korku ile birlikte hiçten yaratır. Korku, varoluşu tek ben olarak dışlar, varoluşunu kişinin kendi önüne koyar. Korku içindeki birinin yeri yurdu yoktur. Heidegger bunu “açıkta olma” olarak adlandırmaktadır. “Açıkta olma, yani evde olmama, asıl görüngü olarak varoluşsal, varlıkbilimsel olarak kavranmalıdır. Korkunun bu varoluşsal yorumu, varoluşun bütün varlığının ne olduğu sorusunun yanıtlanmasına bir alt yapı oluşturur.”³²

Kendimiz günlük yaşam içinde varolanın ortasında dururken varoluşumuz kaybolmuş gibi görünür, yalnızlaşırız. Şeylerle ya da kendimizle uğraşmadığımız zaman ise bir bunaltı olarak üstümüze gelir. Ancak bu, belli bir şeyden kaynaklı bir iç sıkıntısı değil, varolanın bütününde açığa çıkan bir iç sıkıntısıdır. Heidegger bu

²⁹ J. P. Sartre, 1993, a.g.y., s.67

³⁰ Roger L. Shinn, “Egzistansiyalizm’in Durumu”, 1963, s.64

³¹ Frederick Copleston, “Felsefe Tarihi”, 1996, s.107 (Alıntıl原因; Reyhan Hoş, 2000, s.3)

³² Soykan, 1999, a.g.y., s.49, (Alıntıl原因; Serdar Toka, 2001, s.9)

dünyaya atılan ve fırlatılan insanın yalnız olduğunu ancak yalnız olmasının insana özgürlüğünü verdiğinin altını çizer.

Kierkegaard ise bireyi ana gerçek sayar ve toplumu hor görür. Ona göre, bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, bunaltı, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir.³³ Bireyde tüm bu ilişkiler içerisinde bir çıkış yolu arama isteği oluşur. Varoluşçular, çıkış noktasının eyleme geçmek olduğunu öne sürerler.

1.2. Sanatta Varoluşçu Felsefe

Bireyler varoldukları günden başlayarak, kendilerine soyut bir koşul sunan bir dünyada değil de bir parçası oldukları ve kendilerini koşullandıran somut bir dünyada doğup büyürler.³⁴ Varoluşçuluk, geleneksel toplumun yıkıldığı ve teknolojik gelişmelerin insanı hızla içine aldığı XX. yüzyılda, bir felsefe olmanın ötesinde bir başkaldırı, bir yaşam biçimi olarak yaygınlaşmıştır. Bu başkaldırı temelde gelişmeler, savaşlar ve pek çok nedenden dolayı toplumda kaybolan bireyin değerini geri kazanması, özgürlüğe kavuşması bağlamında ortaya çıkar. Aslında bu mücadele çok önceleri verilmiştir: İlk olarak Fransız Devrimi ile özgürlüğüne kavuşan, yönetim ve din baskısından kurtulan birey, kendi isteğini özgür olarak sanatta belirtecektir.³⁵ Artık sanatçının yaratma ediminde bağımsızlığına kavuşmasının yolu açılmıştır.

Sanatçı bağımsızlığı, sanatla birlikte bir yasa olarak 1836 yılında Victor Coussin tarafından verilen bir önerge üzerine Fransız parlamentosunda yasalaşmıştır. Sanatçı bu özgür durumda, güzeli inandığı gibi anlayabilecek ve değerlendirebilecektir. Böylece sanat yapıtında ilk kez bağımsız bir sanatçı fantezisinin yer alması söz konusu olmuştur. XIX. yüzyılın bağımsızlığı yasalaşmış sanatçısı, bu özgürlüğünü önce keyfine göre konu seçme yolunda kullandı... Baudelaire hayranı olduğu Romantik akımın şefi Delacroix ile birlikte, 1845 yılında kısa bir süre sonra, ilk “kişisel estetik”i saptamıştır³⁶

³³ J.P.Sartre, 1944, a.g.y., (Alıntulayan, Asım Bezirci, 1993, s.11)

³⁴ J.P.Sartre,1993, a.g.y, s.110

³⁵ A.Turani, 1999, a.g.y., s.20

³⁶ A.Turani, 1999, a.g.y., s.30

XX. yüzyıl, kitlesel yokoluşların en yoğun yaşandığı süreçtir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, soğuk savaş yılları ve sonrasında başlayan etnik kökenli çatışmalar yani kitlesel şiddet eylemleri, XX. yüzyılda neredeyse süregelen bir durum alır.³⁷ Bu nedenle daha da belirginleşen Varoluşçuluk Felsefesi kendini felsefenin yanı sıra sanat alanında da gösterir. Dönemin varoluşçu sanatçıları arasında Beckett, Baudelaire, Claudel, Faulkner, Frost, Van Gogh, Gide, Hemingway, Hölderlin, Kafka, Poe, G. Patrice, Rilke, Camus ve Dostoyevski gibi isimler yer almıştır.

Fransız Devriminin hemen ardından başlayan sanayileşme hareketleri ile insan yeni konumunu güçlendirmesi gerekirken, giderek kazanmış olduğu özgürlüğü yitirme sürecine girmiştir. Özgür birey neredeyse yüzyıl geçmeden farklı biçimde görünen ancak aynı sonuca varan eskiye dönüşü yaşamıştır. Yani sanayi devrimi sonrasında toplumsal evrilme ile birlikte sanayiye bağımlı, görünüşte özgür; özünde özgür olmayan birey ortaya çıkmıştır. XX. yüzyılın ortalarına doğru birey özgürlüğünü ve tekliğini yitirerek, toplum içinde kaybolmuştur.

Neredeyse çağdaş dünyayı yöneten insanlığın yerini, insan yapısı makineler almıştır. Yaratıcı, giderek makinenin çarkları arasına girmiş ve yaratılanın bir kölesi haline gelmiştir. Bu durumda, sanatçı, iki seçeneğe sahiptir: Ya endüstriye hizmet edecek, ya da endüstriye başkaldıracaktır.³⁸ Endüstri çağında sanat büyük toplumların yaşam tarzını oluşturma işlevini üstlenmiştir. ...yaşama karışmış, ona biçim vermiştir.³⁹

Endüstrinin ve teknolojinin doğuşu, ardından hızla gelişimi hem insan ile çevresi arasındaki ilişkinin, hem de insanın dışında yer alan kavramların değişimine neden olur.⁴⁰ Bütün değerlerin varolma bağıntılarını altüst eden endüstri, her şeyin yanı sıra yönetimleri bile kendine yönelik biçimlendirmeye başlamıştır.⁴¹ Bu toplumunun sanatçısı sayısal ve maddi değerlerin üzerine kurulmuş bir gerçeklik anlayışı ile karşı karşıya gelir. Değer ve gerçeklik anlayışının hızlı değişimine ilk olarak sanatçı tepki göstermiş; isteği dışında kendini içinde bulduğu bu yeni sisteme

³⁷ Hayri Esmer, “Şiddet İmgeleri ve Çözümler”, 2001, s.33

³⁸ A.Turani, 1999, a.g.y., s. 53

³⁹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, “Sanatta Devrim”, 1993, s.18

⁴⁰ T.Kavuran, 2003, a.g.y., s.234

⁴¹ Adnan Turanî, 1999, a.g.y., s.51

karşı durmuştur. Avrupa’da gelişen sanat hareketlerinin felsefesini; sanayi devriminin toplumda oluşturduğu olumsuz etkilerin sonuçlarını reddetme eğilimi oluşturmuştur.⁴² Artık ressamalar sehalarını atmış, denenmeyenleri denemeye başlamışlar, şairler alışlagelmiş kuralları yok saymışlar; Sartre, Camus gibi yazarlar başkaldırıdan söz etmişlerdir.

Varoluşçulara göre insanın kendini özgür kılabilmesi ve gerçeklikte varolması için yaratma ediminde bulunması gerekmektedir. Bu nedenle insan varoluşu ve bireyselliğini öne çıkarma yönüyle sanattan olabildiğince çok yararlanır. Varoluşçulukta, insanın varoluşunun ve yaşamının betimlenmesi önem kazanır. Bu betimlemede felsefenin soyut ve kuru dili yerine edebiyat, sanat dili devreye girer.⁴³ Varoluşçu düşünürler, sanatsal nitelikleri olan edimlerin, yaşamın anlamsızlığına çözüm olabilecek ortak bir yöntem olarak işaret ederler. Bu nedenle pek çoğunun sanatla uzaktan ya da yakından ilişkisi vardır.

Varoluşçular, “Yoksa varoluşçu düşüncenin gerçekleştirmek istediği şeylerin en azından bir kısmını, en başarılı bir biçimde felsefe alanında değil de sanat alanında mı gerçekleştirilmiştir?” gibi bir soruyu gündeme getirirler. Bu, Rilke, Kafka, Camus, Dostoyevski ve Sartre’ın romanlarıyla, oyunları ile desteklenen bir yargıdır... Belli bir çağda, belli bir yerde, belki tek bir adam çıkar, ötekilerinin arasında sivrilerek onların pekiyi dile getiremedikleri bir şeyi en derli toplu biçimde söyleyiverir. Bu Dante’dir. Michelangelo değilse bile, resim ile heykeldir. Dostoyevski Rusya’ında romandır. ...Rilke, Kafka, Sartre, Camus’da ise düşsel yapıtlardır. ...Bu sanatçılar sözüm ona varoluşçuların... bir türlü ulaşamadıkları yüksekliklere varmışlardır.⁴⁴

⁴² T.Kavuran, 2003, a.g.y., s.229

⁴³ Ali Osman Gündoğan “Edebiyat ve Felsefe İlişkisi Üzerine”, Akademik Araştırmalar, 1999, s.55

⁴⁴ W.Kaufmann, t.y., a.g.y, s.55

1.2.1 Resim Sanatında Varoluşçuluk

XIX. yüzyılın sonlarına doğru gelişen hızlı değişimler, pek çok açıdan dengelerin altüst olmasına neden olmuştur. İlerleyen yıllarda devrim ve savaşlarla dolu bir dönemi getirmiştir. Bilimde, sanayide vb. pek çok alanda olumlu gelişimler kat edilmesine karşın, bu dönemde insan, varlığının acı ve yok olma tehlikesine çok yaklaştığı iki büyük savaşa tanık olmuştur. Tüm bu hızlı değişim ve gelişim süreci, yaşanan savaşlar, kısımlar insanlığı oldukça olumsuz yönde etkilemiştir.

İlk olarak endüstri kentlerinde yaşamak zorunda olan toplumun yapısında değişimler baş gösterir; toplumda bunalımların görülmeye başlanması ilk endüstri hastalıklarının göstergesidir. Bu bunalımlar, güzel sanatlara da yansımakta gecikmemiştir. İlk olarak Dışavurumcu, Gerçeküstücü anlatımlar bu bunalımlarla ilişkili biçimlenirler.⁴⁵

İnsanın yaşadığı birbirine bağlı olumsuzluklar korkuyu gün ışığına çıkarmıştır. Pek çok farklı ruhsal sorunun altında da korku yatmaktadır. Varoluşçu felsefeye göre birey kapıldığı korku sonucu çıkış yolu olarak ya intiharı seçecektir ki bunu varoluşçular önermez, ya da eyleme yönelmelidir. Birey varoluş sorununu, yaratma eylemi ile çözümleyebilir.

Sanatçılar yaratma edimine en yakın ve eğilimli kesimdir. Yaratma eylemi korkuya bir başkaldırı olarak tanımlanabilir. Başkaldırısını tuvallerinde gösteren ressamalar ise yoğun olarak “figür ağırlıklı, korku, acı, savaş, ölüm, hiçlik veya özgürlük” gibi konuları ele alan yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.

“Varoluşçuluk umudun ancak eylemde bulunduğunu, kişiyi yaşatacak tek şeyin edimleri olduğunu öne sürer.”⁴⁶ Varoluşçuların, insanın edimlerini gerçekleştirebileceği en doğru alanlardan birinin de sanat olduğunu işaret ettikleri söylenebilir. İnsanın kurtuluşu olarak tanımladıkları edimleri, kendini tasarlama, en iyi sanatsal yaratı ile mümkün kılınabilir. Sartre, “Kendini sanat yapıtlarında

⁴⁵ A.Turani, 1999, a.g.y., s.51

⁴⁶ J.P.Sartre, 1993, a.g.y, s.83

gösteren dehadan başka deha yoktur”⁴⁷ diyerek sanatta yaratmanın önemini vurgulamak istemiştir.

Sanatçı diğerlerinden farklı olarak çevresine duyarlı ve gerektiğinde tepki gösterendir ve sanatçı varlığının tasarısını yaparken, yaratım sürecinde ilk olarak kendini yeniden keşfetmiştir denilebilir.

XIX. yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki sanatçı için ön planda onun ruhsal gerçeği yer almaktadır. Bu dönemde sanatçı, kendi bilinçaltının derinliklerini rüya yorumları ve anımsamalarla keşfetti ve ruhsal dünyasına özgü bir dilde kendiyi bir konuşma yaptı. Bu yoldan giderek hiç tanımadığı kendi bilinçaltını görülür hale getirdi. XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın yapıtı olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bu bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktı.⁴⁸

Bilinçaltını keşfeden insan artık kendi içine kapanıyor ya da isyan ediyordu... Dışavurumcu ressamalar, kaba, haşin ve isyankar bir ruhla çılgılık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başladı. İrin renklerden, acı sarılara, yalın siyah ya da kahve renklerinden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, doğasal biçimi yok edercesine disonanslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten bir iç dünyasının isyanını anlatıyorlardı. Bu, insanın sanata bulanmış çılgılığı idi. Tarihin hiçbir döneminde, sanatçı böylesine içten gelen bir çılgınlıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti.⁴⁹

“İnsan ve varlığı” üzerine kurulu olan varoluşçu felsefenin temel nitelikleri üzerinden irdeleme yapıldığında, resim sanatının başlangıcından bu yana sanat yapıtlarında varoluşçu izleklere rastlamak olasıdır. Ancak çalışma, varoluşçu felsefenin ortaya çıktığı dönem ile örtüşen modern resim sürecinin ressamlarından Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti’nin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın adı geçen ressamlarla sınırlandırılmasının nedeni, varoluşçuluk felsefesinin net olarak adlandırıldığı dönem ve sonrasında yer alan sanatçıların yapıtlarındaki varoluşçu izlekleri tespit etmenin daha net verilere dayandırılabilmesidir.

⁴⁷ J.P.Sartre, 1993, a.g.y, s.80

⁴⁸ A.Turani, 1999, a.g.y., s.61

⁴⁹ A.Turani, 1999, a.g.y., s.69

1.2.2. Bacon, Malevich, Pollock, Giacometti'nin Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler

Resim sanatı özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa izlenimcilik ile başlamış ve böylece “pür” sanat olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü bu yolda resim sanatı bütün biçimsel unsurlarından kurtulmuştur. İzlenimcilikte aklın yerini göz almaktadır. Modern sanatın başına izlenimciliğin konması, işte bundan ötürü doğrudur. ...pürizm yani açık-seçik ve saf sanat modern sanatın ana ilkesidir, yalnız modern sanatın değil aynı zamanda modern felsefenin de temel ilkelerinden birisidir, Husserl'in kuşku kavramı da devrin bir ayrımı olan pürizmin ışığı altında ele alınırsa, gerçek anlamını elde eder.⁵⁰

İlk kez Fransız Devrimi ile gerçekleşen kişi özgürlüğünün ve hukukunun yasalaşması *Modern Sanatı* yaratan etkenlerden olmuştur.⁵¹ Modern resimde varoluşçu izlekler XIX. yüzyılın ortalarından bu yana daha belirgin olarak gözlemlenmektedir. Endüstri çağı insanı, ruhsal birikimle doludur ve dolayısıyla bir rahatlama, ağır gelen bu birikimi yok etme isteği içindedir. Bu duruma ilk tepkiyi gösteren sanatçılar, kendilerine özel biçemleriyle eyleme geçerler.

XX. yüzyılın ortaya çıkardığı modernizm, her şeyden önce dinsel düşünce anlayışına karşıdır. Bu karşı çıkışın arkasında Rönesans ve Protestanlık kültürünün baskıcı düzeni vardır. Ancak modernizmin içerdiği tepkili, yıkıcı, sert yenilik anlayışı ve yaklaşımı dinselliği dolaylı olarak ele alır. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra ağırlık kazanan Amerikan sanatındaki kutsallık, modernizmde boy göstermektedir. New York okulunun sanatçıları, aşama aşama dinsellikle bağ kurmuşlar, bunu yapıtlarına yansıtmışlardır. Pollock, işi Şamanizm'e kadar götürürken, Barnett Newmann, Yahudi kutsallığını tuvale yansıtmış, Carl Andre yere koyduğu birkaç bakır levhanın yeryüzünde yapılmış hem en seküler (Laik duruma getirme, dinden bağımsızlaştırma) hem de en mistik iş olduğunu ileri sürmüştür.... Avrupa'da ise Malraux'nun, “XX. yüzyıl uygarlığı seküler olan ilk uygarlıktır” görüşünü yanlışlamak istercesine, sanatta özellikle gövdeyi içeren bir anlayış ile dinsellik buluşur. Mistik olan, gerçekten de kendisini en çok gövdenin sanata

⁵⁰ İsmail, Tunalı, “Felsefenin Işığında Modern Resim”, 1989, s.56

⁵¹ A.Turani, 1999, a.g.y., s.21

girmesiyle gösterir. 1960'ların büsbütün öne çıkardığı varoluşçuluk, bu süreci hızlandırmıştır. Acı çekme, varlığın sınırlarını yoklama, Sartre'ın deyişiyle, "üstünde dünyanın tozunu taşıyan" Giacometti heykellerinde bile apaçık görülebilir.⁵² Doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte Malevich'in ikon özelliği gösteren resimlerinde de haç sembolleri kullanılmıştır.

Hepsinin de sanat yapıtıyla izleyici arasında kurduğu bağlantı, nefret ile isteğin; acı çekme ile zevk almanın farklı uçlarındaki var olan niteliğinden kaynaklanan karşıtlıkların birleşimini içerir. Bu sanatçıların ortak noktaları –erekleri ile yapıtları arasında inandıkları bir özdeşlik kurmaya– tarihsel bakımdan temsil ettikleri akımlar içinde, belli bir etkinlik gösterdikten sonra olgunluğa erişmiş olmalarıdır. ...Sanatçı, deney ve değişik yakınlıklardan sonra ne yapacağına karar verir. Bu da, yaşamda olduğu gibi, sanatta da kendini yadsımak değil, kendini gerçekleştirmek demektir.⁵³

1.2.2.1. Alberto Giacometti

İsviçre'nin Grisons kantonunda 1901 yılında doğan Alberto Giacometti, sanatçı bir ailenin büyük oğludur. Babası İsviçre'nin ilk Yeni İzlenimcilerinden olan Giacometti, 1913'de ilk resmi olan "Elmalar"ı yapmıştır. Annesini ve kardeşi Diego'yu model olarak kullanan sanatçı ilk heykeli Diego'nun büstünü 1914 yılında yapar.⁵⁴ Cenevre ve Roma'da öğrenim gördükten sonra 1922'de Paris'e yerleşir. Giacometti'nin kendine özgün anlatım yöntemi, onu II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen diğer resim ve heykel biçemlerinden ayırır.⁵⁵ "Birini her gün aynı yerde göreceğim olsam, onu değişik değil, ama daha iyi görürüm. Ben de daha iyi görmek için çalışıyorum" demesine karşın sanatçı duruşu, düşüncesi ve yüzü durmadan değişen insanı betimlemenin güçlüğünü anlar. Bunun üzerine "heykel-nesne"ler yapmaya başlayan sanatçı, 1935'e doğru yeniden insan heykellerine döner. Durmadan Diego'nun büstü üzerinde çalışır ve sonunda onu bir kibrit kutusu boyutlarına indirir, kadın figürleri ise ip gibi incecik uzamıştır. Bu, hüznü ve yalnız

⁵² Hasan Bülent Kahraman, "Modernizmin 'Gerçek Son'u"
<http://www.tumgazeteler.com/fc/ln.cgi?cat=33&a=83022>, (11.09.2006)

⁵³ Norbert Lyton, Modern Sanatın Öyküsü, 1991, s.223

⁵⁴ Jean Genet, "Giacometti'nin Atölyesi", 1999, s.79

⁵⁵ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1983, s.10012

insanın varoluş savaşını simgeleyecek olan heykellerin başlangıcı olarak nitelendirilebilir.

1962’de Venedik Bienali büyük ödülünü kazanan Giacometti, yaşamının son yıllarında yeniden insan yüzünü incelemiş ve yeniden Diego ile bir başka modelin, Annette’in yüzünü konu almıştır. Kaba bir gerçekçiliğin ürünü olan büstler yontmuştur: Bu büstlerdeki dehşet ya da buz gibi donmuş, anlaşılmaz dinginlik ifadesi, yaşam ile ölüm arasında, sonsuza dek asılı kalmışa benzer.⁵⁶

1.2.2.1.1. Alberto Giacometti’nin Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler

Alberto Giacometti, sanat yaşamının ilk başlarında Kübizmin etkisi altında kalmış, 1920’lerden sonra Sürrealizme katılan ilk sanatçılardan biri olmuştur.⁵⁷

1930’ların ortalarında, sürrealizmin en etkili yapıtlarının bazılarını yaratan Giacometti, bu akımdan ayrıldığını işaret eden geometrik soyut heykeller yapmasının ardından, bu değişimi güçlendiren arkaik görünümlü figürler yapmıştır. 1935’te sürrealist akımdan atılan Giacometti, 1948’e kadar sergi açmamıştır. Savaş sırasında 1942’ye kadar Paris’te daha sonra da Cenevre’de bir otel odasında çalışarak, boyları üç dört santime kadar küçülecek olan alçıdan figürler yapar. 1945’te Paris’e dönünce, daha büyük figürler üzerinde çalışmaya başlayan Giacometti, bunların istediği gibi canlı görünmeleri için son derece ince olmaları gerektiğini anlamıştır. ...bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örnekleri Mısır heykellerinde görülebilir. Aralarında biçimselliğin dışında; Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı, nasıl çölün ve ölümden sonraki yaşam düşüncesinin bir sonucu ise, Giacometti’nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın tedirginliğinin ve yalnızlığının bir göstergesidir. Varoluşçu düşünür Jean Paul Sartre’da, 1948’deki sergisi için yazdığı metinde Giacometti’nin heykellerinde temelde korku ve yalnızlığın var olduğunu söylemiştir. Giacometti’nin tekniği, Rodin’den bu yana heykel sanatıyla en olumlu ilişkiyi kurmuş olan bir tekniktir.⁵⁸ “Giacometti’nin yapıtı, her insanın, her şeyin, yalnızlık bilgisini aktarır”, bir de bu yalnızlığın insanın en güvenilir gurur kaynağı olduğunu

⁵⁶ <http://www.sanatsayfam.com/ressamlar/alberto-giacometti.html> (11.09.2006)

⁵⁷ E.H. Gombrich, “Sanatın Öyküsü”, 1995, s.592

⁵⁸ N.Lyton, 1991, a.g.y., s.221, 222

belirtir.⁵⁹ ...Her insanın içinde var olan, yara olarak nitelendirdiği bu kaynaktan yaralanarak yapıtlarını ortaya koyar... “Giacometti’nin sanatı, her insanın, her şeyin o gizli yarasını bulmak ister.”⁶⁰

Sanatçı yalnızlığı şöyle tanımlar; “yalnızlık benim anladığım anlamıyla, acınacak bir durum değil, daha çok gizli bir krallık, derin bir iletişimsizlik, fakat el uzatılamaz eşsizlikte, az çok belirsiz bir anlama biçimidir”.⁶¹ Varoluşçuların savunduğu üzere dünyaya atılmış, özgür ancak hiçbir desteği olmayan insan, kendini seçerken tektir ve yalnızdır.⁶² Giacometti de yapıtlarında bu yalnızlığı hep ele almıştır. Varoluşçu felsefedeki yalnızlığın ve sorumluluğun getirdiği bunalıntıyı ise hüznün olarak izleyiciye sunar.

Her biri insana ve yaşamına ait alımlamalarını kendi cümleleriyle anlatırken yalnız ve hüznü insana -daha doğrusu kendine- zihninde kişilik kazandırır:

Şu gizli alan, varlıkların, -aynı zamanda şeylerinde sığındığı- şu yalnızlık... hepsi çıplak. Kaydediyorum: Çok uzun boylu, çok zayıf, beli bükülmüş, göğsü içeri göçmüş bir adam ...ağır hantal hüznü yürüyen şişman bir ev kadını ...yalnız bir ağaç, yanında yalnız bir ağaç daha, yanında bir tane daha. ...Çizerken her insan, bütün varlığının hücum ettiği, fakat kendisinin tam olarak idrak etmediği yarası eliyle yerleştirildiği yalnızlık sayesinde, varlığının en yeni, en benzersiz, -ama hep bir yara olarak kalan- yanıyla görünüyor gözüme⁶³ diyen Giacometti yapıtlarında da yaptığı bu betimlemeyi somutlaştırmıştır.

⁵⁹ J.Genet, 1999, a.g.y, s.17

⁶⁰ J.Genet, 1999, a.g.y, s.8

⁶¹ J.Genet, 1999, a.g.y, s.30

⁶² J.P.Sartre,1993, a.g.y, s.72

⁶³ J.Genet, 1999, a.g.y, s.29



Resim 1: Ayakta Duran Kadın, 1960, Bronz, 267,5 cm.

Sartre’ın “Bulantı” romanında ele aldığı konu ile ilgili olarak şöyle demiştir: “Dünya düzensizdir, pistir ve karşı duran bir şeydir. Dünyada iyi gitmeyen bir şey var; insana göre uyumlu kurulmamış, tersine; zalim, acımasız, düşmanca ve saçmadır. Birçok insan yapışkanlık içinde yaşar. Ancak bulantı bizi uyandırır, yapışkanlıktan kurtarır. Bu, varoluşun ilk adımıdır.”⁶⁴

Jean Paul Sartre’ın da bahsettiği “yapışkanlık” kavramı Giacometti’nin yapıtlarında da kendini gösterir. “Yapışkan” kavramı kimi zaman geçmiş, kimi zaman başkası, kimi zamanda dünya olarak nitelendirilebilir.

“Varoluşçu ruh çözümlemesinde hem fiziksel, hem de varlıkbilimsel olan yapışkan kavramının önemi, temas sırasında gerçekleşmiş iğrençliktir”. Sartre kuşatılmış durumu “Yapışkan içinde başkası, ilkin benim temasıma, egemenliğime boyun eğer gibi görünür; bir yandan da bu

beni daha iyi yiyip bitirmek ve sonuçta beni kendimden koparmak içindir” diyerek tanımlamıştır. Giacometti’nin

ortaya koyduğu yapıtlar, sanatçının bu ruh durumunun yaratıcısı olarak, kendisinin bile bilmediği uzam ve figürleri yansıtmaktadır. İnsanı kuşatan bu yapışkan, ilk başta olumlu tutumuyla insanı bütünüyle çevrelerken, kendi benliğinden ayrı bir yola sürüklemekle, insan ise çekicilik-iticilik durumlarıyla tat alma yöntemine sapmaktadır. Sanatçının çalışmalarında anlatmak istediği, insanın kopma çabasının, bağlanma çabasıyla etkileşimidir.⁶⁵

⁶⁴ Bedia Akarsu, Çağdaş Felsefe-Varoluşçuluk, 1979, s.131

⁶⁵ Dilara Gürler, Varoluşçu Felsefenin Görsel Yansıması, 1999, s.123



Resim 2: Giacometti'nin Annesi, 1950
T.Ü.Y.B, 89,9 x 61 cm
Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 3: Diego, 1950
T.Ü.Y.B, 70x90 cm
Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu

Giacometti resimlerini renkle ya da gölgeyle belirlemez, çizgi ağıyla örür. Çizgileri merkezden, yüz orta çizgisinden geriye çekerek, adeta resimde görünmeyen anlamı arar ve yüzün anlamını tuvalin arkasına gizler. Jean Genet “Sanatçının yöntemi değildir bu, bir duyguyu, sonsuzluğa kaçıışı resmediyor aslında” demektedir.⁶⁶ Varoluşçuluktaki anlam sorgulaması, saçmanın ortaya çıktığı andaki kaçışını ya da anlamlandırma çabasını betimliyor denilebilir. Bu sorgulama ve saçmaya varış en çok Camus’ün romanlarında karşımıza çıkmaktadır.

Giacometti’nin çizdiği yüzlerde yalnızlık, sıkıntı ama bir o kadarda havada asılı kalmış gibi bir hafiflik fark edilir. Sanatçı bunu fark edişini şöyle açıklar: “Bir gün, odasında, iskemlenin üstünde duran havluya bakarken, o an, her nesnenin, yalnız olmakla kalmayıp bir de ağırlığı olduğunu –ya da daha doğrusu– bir başka nesnenin üstüne abanmasını engelleyen bir ağırlıksızlığı olduğu izlenimini edindiğini ifade eder. Giacometti’ye göre havlu yalnızdır, o kadar yalnızdır ki, sanki iskemle çekilse bile yerinden kıpırdamayacaktır. Havlunun, kendine özgü bir yeri, bir

⁶⁶ J.Genet, 1999, s.59, 60

ağırlığı, hatta bir suskunluğu vardır. Dünya ne kadar hafiftir...”⁶⁷ Tıpkı var olmuş insanın yaşamda kendini seçerek aldığı sorumluluğu taşıırken olduğu kadar yalnız ve bunu yaparken tüm insanlığın içinde yalnız kalacak kadar hafiftir.



Resim 4:Yürüyen Adam, 1947
Bronz, 170 x 23 x 53 cm
Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus
Zürich

Tüm yüzeyinde kabaca dokularla kaplanmış, gerçeğe aykırı olarak uzatılmış biçimi, zayıf olduğu kadar da ihtişamlı olan bu anıtsal figür heykelleri, insanın tek başınalığını ve öteki insanlarla arasındaki ayrıştığı noktayı belirtiyor. Aynı zamanda da insanın zayıflığını ve ölümlü oluşunu da vurguluyor. Alberto Giacometti, diğer heykeltıraşların yaptığı gibi büyük bir kitleyi ele alıp, onu oyup yontarak içindeki gizli biçimi ortaya çıkarmamıştır; metal bir iskeletle başlayıp ona kil ekleyip, daha sonra dökümünü yapmıştır. Sanatçı, varoluşçuluk felsefesindeki toplumun içinde kaybolan bireyi çekip alarak önem yüklemesi gibi bütünden parçaya indirgememiş, parçadan bütünü görmeyi hedeflemiştir.

En belirgin olarak XX. yüzyıl toplumunda gün ışığına çıkan ve günümüze kadar süregelen bunalım, yalnızlaşma, korkuya kapılma vb. duyguların sonucunda acı çeken bireyi sorun edinen Giacometti'nin yapıtlarında söz edildiği üzere varoluşçu izleklere fazlasıyla rastlanır. Bu bağlamda dünya düzeninin/düzensizliğinin yapışkan durumu içerisindeki bireyin yalnızlık, korku, saçma gibi durumlarını ele almış, varoluşçu bir sanatçıdır.

1.2.2.2. Jackson Pollock

1912 yılında Wyoming'de işçi sınıfına mensup bir ailenin beşinci oğlu olan Jackson Pollock, Amerikan resim sanatının en önemli isimlerinden biridir. Los Angeles'ta lise öğrenimi gören Pollock, asi davranışları yüzünden okul yönetimiyle

⁶⁷ J.Genet, 1999, a.g.y., s.37, 38

başını derde sokunca New York'a taşınmıştır. O dönem, Amerikan ekonomisinin büyük bir krize girdiği, işsizliğin toplumu derinden sarstığı bir sürecin başlangıç yıllarıdır. Birçok Amerikalı işsiz gibi, düzensiz bir yaşam sürdürmeye başlayan Pollock, *Sanat Öğrencileri Birliği* atölyesindeki resim kurslarına devam eden kardeşi Charles'ın yanına çağırması üzerine, New York'taki *Art Students League*'e öğrenci olarak kaydını yaptırır. İlerleyen zamanlarda bu okuldaki öğretmeni Thomas Hart Benton'un sanatından etkilenecektir. Ancak Pollock'un kurallara uymak istemeyen asi kişiliği, O'nu zamanla Benton'un etkisinden uzaklaştırır ve Pollock kendi tarzını bulabilmek adına iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkar.⁶⁸ Pollock'un, John Graham tarafından 1937 yılında kaleme alınmış '*Primitif Sanatlar ve Picasso*' adlı makaleyi okuması, yaşamında bir dönüm noktası oluşturmuştur.⁶⁹ Bilinçaltının sanat üzerindeki önemini anlatan bu makale, zaten sanatı için iç dünyasına yönelmeye büyük bir eğilimi olan Pollock'u oldukça etkilemiş ve sanatçı, Graham'ın yazdıkları doğrultusunda bilinçaltındaki gizli duyguları ve imajları resmine aktarmaya başlamıştır. 1930'lu yılların sonunda alkolizm ve depresyonla boğuşmaya başlayan ve sorunlarıyla yalnız başa çıkmanın mümkün olmadığını anlayan Pollock'un, 1939 yılından itibaren Jung ekolünden gelen bir psikoterapisti görmeye başlaması, sanatçının bilinçaltına var olan ilgisini daha da arttırmıştır.⁷⁰ Pollock'un 1941 yılında tanıştığı Amerikalı Ressam Lee Krasner ile evlenmesi, ona sanat yaşamında pek çok kapıları açmıştır. Yaşamında, sorunlarla baş edememiş, ruhsal bozukluklar geçirmiş ve alkolik olan Pollock, başlangıçta yoksulluk içinde olmasına karşın ömrünün son on yılını resimleri satın alınan, zengin bir sanatçı olarak yaşamıştır.

1.2.2.2.1. Jackson Pollock'un Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı resim ve heykel sanatı yeni anlayışlara yönelmiştir. Bu yönelim gereğinden çok çeşitlenmeyi getirmiş, adeta sanatçı denenmeyen bir şey bırakmama çabasına girmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında pek çok sanatçının Amerika'ya göç etmesiyle, Amerika'da verimli ve hareketli bir sanat

⁶⁸ Rana Solaker, Bir Modern Zaman Şamanı: Jackson Pollock, <http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=2&aid=1897>, (19 Mart 2006)

⁶⁹ Alfred A. Knopf, Modern Art USA: Man, Rebellion, Conquest, New York, 1956. s. 253

Alıntılayan; Rana Solaker

⁷⁰ R.Solaker, 2006, a.g.y.

ortamı oluşmuştur. Savaştan sonra çoğu sanatçı geri dönmüş, ancak bu canlı ortamda yetişen Amerikalı genç sanatçılar kuşağı, New York'ta neredeyse Paris'i gölgede bırakacak etkinlikler gerçekleştirmiştir. Bu genç sanatçılar, “*New York Okulu*” diye bilinen akımı yaratmışlardır.⁷¹

Bu hareketlerin başında yer alan Pollock, sanat yaşamının başlarında Sürrealizm’le ilgilenmiştir. Ancak zamanla resimlerinde imgeleri kullanmaktan uzaklaşıp, soyut sanat çalışmalarına başlamıştır. Alışılmış yöntemlere karşı tepki göstermeye başlayan sanatçı, tuvali yere sermiş, boyayı damlalar halinde akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Böylece Pollock, “*Aksiyon Resmi*” ya da “*Soyut Dışavurum*” olarak adlandırılan yeni bir biçimin yaratıcısı olarak karşılanmıştır.⁷²

Soyut Dışavurumculuğun öncüleri, kendilerine farklı sanatsal bir yol bulurlar. Geldikleri ortamın sanat ve kültürel yapısını çok iyi özümsemiş sanatçılar, Amerikan toplumunun kültürel karışım yalıtımını sanatla sağlama çabasına girerler. Sanatçıların ortak duygularını; maddeci toplumun sınırlamalarına karşı tutku ve inançla bu yeni sanat ortaya koymaktır. Avrupalı olmama özelliklerinin altı çizilen yeni sanat, iki kuşak olarak ele alınmıştır: William Baziotes, Adolph Godlieb, Philip Guston, Franz Kline, William de Kooning, Robert Motherwell, Mark Tobey, Jackson Pollock... gibi birinci kuşak soyut dışavurumcular, başını Jean Paul Sartre’in çektiği varoluşçulukla temellenmişken; ikinci kuşak denilebilecek, çoğu yaşayan soyut dışavurumcu sanatçılar, temelleri daha çoğul ve çeşitlemeci çağdaş felsefe yapılanmaları ile donanmıştır. ...Varoluşçuluğun önemli ve bildiri nitelikli çıkışlarından biri olan “yalnızca insan, varolanın (kendisinin) sınırlarını aşıp, varlığa adım atabilir” görüşüdür. Bu bağlamda bütün soyut dışavurumcular, yaptıkları resimlerle baş başa kalmışlar ve özgür yapıtlar ortaya koymuşlardır. Malzemelerine dayalı tüm saldırganlıklarını dışa vurarak, tüm özgürlüğüyle doğal davranabilmişlerdir. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değiştirme vb. teknikler ile bütünüyle, sanatlarına iç dünyalarını yansıtmışlardır. Heidegger’in dediği gibi “insanın özü varoluşundadır” savına koşut olarak, soyut dışavurumcu her

⁷¹ Ünsal Yücel, “İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ders Notları”, 2000, s.179

⁷² Gombrich, 1995, a.g.y., s.602, 604

sanatçı ortaya koyduğu çalışmalarında kendini bulmaya çalışmış ve çoğunlukla da bulmuştur. Bunun yanı sıra bir düşünür gibi yapıtlarına felsefi bir dil vermesini bilmiştir. İnsanı, “gerçek varoluş” olarak niteleyen varoluşçular, bir anlamda “insanın-sanatçının” ortaya koyduğu sanat yapıtlarına ikinci dereceden de olsa gerçek varoluş ibaresini takmış olmaktadır. Buna göre sanat yapıtını anlayabilmenin yolu, insanı anlayabilmekten geçmektedir. Aslında soyut dışavurumcuların ortaya koydukları ile Heidegger’in ortaya koyduğu temel varlıkbilim arasında büyük benzerlikler vardır. İkinci kuşak soyut dışavurumcular ise gündeme getirmek istedikleri varoluşçuluk disiplini içinde, gelişen bir “varoluş aydınlanması” ile karşı karşıya kalmıştır. Birinci kuşak soyut dışavurumcu, mantık bir biçemden çok bir davranış olarak nitelenebilir. Söz konusu sanatsal davranışın ortaya koydukları ise kişisel anlatımlarda yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda Pollock, “resim insanın kendi kendisini keşfetmesidir”⁷³ demiştir. Pollock’a göre insan, kendinin keşfetme ve seçme sürecinde resim sanatını araç olarak kullanırken, ilerleyen aşamada ise varoluşunun amacı olarak kullanacaktır.

⁷³ Sanat Dünyamız, “Avant-garde 1945–1995”, Sanat Dünyamız, Bahar 1995, S.59, s.26, Alıntıl原因; Özkan Erğolu



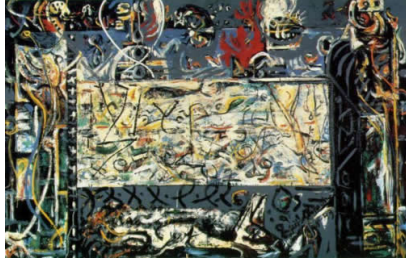
Resim 5: Pollock-Krasner House 1950
Fotoğraf: Courtesy Hans Namuth Studio

Ressam yere serdiği geniş tuvaler üzerine kutudan boyayı damlatarak veya dökerek yaptığı resimleri ilk kez 1948 yılında sergilemiştir. Pollock'un bu resimlerinde beyin, tin, göz ve el; boya ve tuval birbirleriyle hemen hemen içten bir kaynaşma halindedir. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde “temsil edilen şey” olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, anlatmak istediklerini boyanın “izleri”yle ortaya koyan ve bir

zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı anda hareketsizliğini veren bir alan olmuştur. Dönemin sanatçıları bunu sarsıcı bulmalarına karşın ardından çok çabuk benimsemişlerdir. Artık pek çok genç ressam bu yeni tarzı uygulamaktadır: Kimileri boyaları tuvale fırlatıyor, kimleri tuvalin üzerinden bisiklet ile geçiyor kimileri bedeni boyanmış çıplak kadınları yuvarlıyorlardı. Pollock'un 1947–1951 yılları arasında yaptığı resimler daha planlı, daha ılımlıdır. Öncesi yaptığı resimler fazlaca şiddet içerir ve ilk mitlere ait ince göndermeleri arayarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüdürler. İlkel sanatlardan etkilenen Pollock, Pueblo Kızılderilileri'nin kum resimlerine özgü sembolik simge yaratma yoluna gitmiştir.⁷⁴ Sanatçının 1942 ve 1948 yılları arasında yaptığı çoğu resme mistik ve primitif öğeler taşıyan *Guardians of the Secret*, *Moon Woman*, ve *Totem Lesson* gibi isimler vermesi, Jung'un Pollock üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak gösterilebilir.⁷⁵

⁷⁴ N.Lyton, 1991, a.g.y., s.234, 235

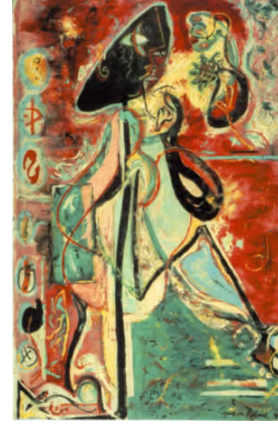
⁷⁵ Fineberg, Jonathan, “Art Since 1940”, Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J. s.89, Alıntılanan: Rana Solaker



Resim 6: Guardians of the Secret, 1943
T.Ü.Y.B. 100 x 60 cm
San Francisco Modern Sanat Müzesi



Resim 7: Totem Lesson 2, 1945,
T.Ü.Y.B. 182.8x152.4 cm
Ulusal Avustralya Galerisi
ARS & VISCOPY, Avustralya



Resim 8: The Moon Woman,
1942. T.Ü.Y.B. 175.2x109.3
cm. Peggy Guggenheim
Koleksiyonundan

Ancak bu kez sanatçı bütün bedenini etkin olarak kullanarak çalışmış, resmini tek cepheden biçimlendirmeden, çevresinde dolaşarak, yüzeyin tüm cephelerini kullanarak hatta yüzeyin içine girerek yaratmıştır. Pollock, kullandığı yöntem ile resimde bireysel varoluştan söz etmektedir; kendi yaşamı olarak nitelediği resim onu özgür bırakırken sanatçıda resmi özgür bırakır. Buradaki özgürlük, yüzey ve boyanın kısıtlı kullanımına meydan okuyarak, özgürce yapıta dönüştürme eylemidir. Pollock'un sanatsal yöntemi, Sartre'ın edebiyata ilişkin sanat yöntemiyle uygunluk gösterir:

Ruh birlikteliğinin (Pollock'ta tuval ve sanatçı) olanaksız olduğu ortaya çıktığından, bu kez bedenlerin (tuval ve sanatı) birlikteliğini kurmaya çalışacağım. Özgürlük olarak özgürlüğü yakalayamayacağıma göre; onu kendi bedenselliğime sokmaya ve onu tuzağa düşürmeye ama benim tuzağıma değil, kendi tuzağına düşürmeye girişeceğim.⁷⁶

Varoluşçuluğa göre, özgürlük nesnel anlamda olamayacağından öznel anlamda da karşıtını bulamayacaktır. Bu yolla özne nesnellik durumuyla karşısındakini etkiler ve özgürlüğün içinde özgür kılar. Pollock'un resimlerinde uyguladığı yöntem de budur. Ancak ortaya çıkan yapıta bakarak bunu yakalamak

⁷⁶ Emanuel Monier, "Varoluşçuluk Felsefelerine Giriş", 1986, s.144.

zordur. Sanatçının yapıtını değerlendirebilmek için ortaya konuş süreci ve sonuçları bir bütün olarak alınmalıdır.⁷⁷

Varoluşçuluk eylemsizliğe karşıdır: Eylemsizlik, “ben yapmazsam elbet bir yapan çıkar! Benim yapamadığımı başkaları yapabilir!” diyen kimselerin davranışıdır. Varoluşçuluk ise tam tersidir: Çünkü o “ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır” der. Daha da ileri giderek: “insan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani yaşamından, edimlerinin toplamından oluşur!” diye ekler.⁷⁸ Pollock’un resimleri de bir eylem, bir hareketin resmidir, aynı biçimde Pollock hareketi resim biçiminde sunmuştur. Gerçekliğini eylemleriyle sağlaması, kendini var etmesiyle varoluşçuluk felsefesi ile bağdaşır denilebilir.

William de Kooning’in 1956 yılında dile getirdiği gibi resimde yeniliğe giden yol, arada bir ressamın resim sanatını yok etmesinden geçer. De Kooning’e göre Cezanne, Picasso ve Pollock bunu başarmış sanatçılar arasındadır.⁷⁹ Yalnızca boyayı kullanımına odaklanarak, fırçanın bıraktığı lekeyi öne çıkaran Pollock’un yeni tekniğinin sanat alanına bir heyecan kattığı, genç sanatçılara yeni yollar açtığı söylenebilir.

⁷⁷ D.Gürler, 1999, a.g.y., s.128

⁷⁸ J.P.Sartre,1993, a.g.y., s.80

⁷⁹ A. Knopf, a.g.y., 1956. s.253, (Alıntılayan, Rana Solaker)



Resim 9: Number 1A, 1948. T.Ü.Y.B., 172.7 x 264.2 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Pollock'un, boyaları tuvalin neredeyse tamamını kaplayacak şekilde akıtıp dağıtmaya dayanan şiddetli yöntemi bu resimde açıkça görülmektedir. Sanatçı tuval bezini çerçeveye germek yerine duvara ya da yere tutturarak, boyaları üstüne dökerek bıçak ve çubuklarla yaymıştır. Böylece resmin çevresinde dolaşabilmiş ve neredeyse kendisi de resmin parçası olabilmıştır. Pollock'un şövale resmini ve gelenekseli reddeden bu resim de savaş sonrası uluslararası sanatın dönüm noktasına işaret eder. Enerji dolu tekniği ve ifadenin özgürce ortaya koyduğu resimleri görüldüğü kadar rasgele yapılmamıştır. Sanatçı: "Duygularımı resimlemek yerine onları dışa vurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonları olmadığı gibi" der.⁸⁰ Pollock nasıl resim yaptığını şöyle özetler:

Resminin içindeyken ne yaptığının farkında değilim, ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığımı fark etme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam, çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç; anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış-veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.⁸¹

⁸⁰ Mine, Haydaroğlu, Sanat Kitabı-500 Sanatçı 500 Resim, 1997, s.425

⁸¹ N.Lyton, 1991, a.g.y, s.235

Pollock resim yapma tekniği ve seçtiği konularla Amerikan resim sanatına taze bir soluk getirmiştir. Pollock'un resimleri, çağdaş olan Amerikan ressamlarından daha cesurdur. Bütün benliğiyle resim yapan Pollock, bilinçaltının en karanlık kısımlarını bile resimlerine aktarmaktan çekinmemiş, resmi tuvalden ayırmış, resmin üzerinde dolaşarak sanatının bir parçası olmayı seçmiştir. Pollock'un resmi, modern zamanların ve insanların en primitif arzularının ilginç bir bileşimidir.⁸² Sanki varlığını ve özgür seçimini, varoluşçu felsefenin “özgür insan” edimini, tekniğindeki sınırları kaldırarak dışavurmuştur.

1.2.2.3. Francis Bacon (1909 – 1992)

XX. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilen Francis Bacon, dünya sanatında dışavurum akımının en önemli isimlerinden biridir. Astımı nedeniyle çocukluğu ve okul yaşamı çok düzenli geçmemiş, 16 yaşında ailesinden ayrı yaşamaya başlamıştır.⁸³ Bu durum ileride yapmış olduğu resimleri de etkileyen nedenlerden biri olmuştur.

Londra'da mobilya tasarımcısı ve iç mimar olarak kendini kabul ettiren Bacon 1930'da akademik bir resim eğitimi olmaksızın, resim yapmaya başlar. Anlatımcı ressamları gördüğü Berlin'de ve Picasso'nun bir sergisini gezdiği Paris'te geçirdiği günler, resme yönelmesinin başlıca nedenlerindendir. İlk başta fazla başarı kazanamaması ve ilk kişisel sergisinden sonra resme ara vermesine karşın 1940'larda yeniden resim yapmaya başlamıştır. 1944 yılında yaptığı “*Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma*” adlı yapıtı ile kendini resim dünyasına kabul ettirir.

Bacon, konularına derinlemesine inebilmek için çoğu zaman resim dizilerinin üzerinde çalışmıştır. 1960 yılından itibaren daha çok kendi yaşamını konu alan resimler yapmaya başlamış, sık sık fotoğraflara bakarak arkadaşlarının portrelerinin yapmıştır. Eadweard Muybridge'in zaman içindeki ard arda gelen hareketleri inceleyen fotoğraflarından, Rembrandt, Velazquez, Goya, Van Gogh gibi ressamların yapıtlarından etkilenmiştir. Tabloları zamanla ürkütücülüğünü yitirmekle beraber, yine de bir oda içinde yapayalnız olan insan figürlerini yansıtmaktadır. 70'li yılların

⁸² R.Solaker, 2006, a.g.y,

⁸³ <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=1376> (31.08.2006)

sona ermesiyle Bacon'un önceki portrelerinde görülen deformasyonlar kaybolup, yerlerini yüz hatlarını daha yumuşak gösteren diyagonal taramalara bırakırlar.⁸⁴

1.2.2.3.1. Francis Bacon'un Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler

İki büyük dünya savaşı sonrası, acı, ölüm, şiddet, korku, kaygı gibi konular tüm dünyada sanat yapıtlarında yer almıştır. İnsanlığın karşı karşıya geldiği yıkıcı etmenler konu edilerek dönem eleştirisi yapılmasına karşın yine de yeni-gelecek dünyanın düşleri görselleştirilir. Dönemin ressamlarından olan Francis Bacon da korku ve acıyı çağrıştıran imgelerden oluşan resimler yapmıştır. İzleyiciyi dehşete düşüren, şok etkisi yaratan imgelerden oluşan ressamın yapıtları, görsel haz vermenin dışında ürperti sezzisini de vermektedir.

Bacon'un yapıtlarının çoğunun öğelerini, insan figürünün ve çevresinin uğrayabileceği biçimsizleşmeler oluşturur. Bu yapıtlar, mat renklerin arasında parlayan canlı renkler ile işlenmiştir. Bacon zaman zaman klasik bir yapıtı, triptik bir tablo biçiminde yeniden ele alarak ya da kimi zaman ünlü temaları açık yorumlayarak, uyumsuz deformasyonlar oluşturmuş psikolojik bozuklukları dile getirmiştir. Gündelik davranışlarıyla temsil edilen kişileri, kısmen rahatsız bir biçimde oturmuş ya da yatmış olarak kendi tarzı ile resmetmiştir.⁸⁵

Varoluşçuların pek çoğunda, zor şartlar altında geçirilmiş bir yaşam, tanık olunan ölümler gibi etkenler, yapıtlarının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bacon'un yapıtlarında bunları görmek çok kolaydır. Kurulu düzene karşı çıkışını ve eleştirel tavrını biçimlerle oynayarak, olması gerekenin dışındaki görüntüleri resmederek ortaya koyar. Çizgilerle oluşturulmuş mekanın içinde yer alan, acı içinde şekil almış gibi duran bedenler; her an çılgın atacakmış hissi uyandıran ağızlar; darbelenmiş kan içinde etler ve ardından gelen ölüm; tüm betimlemelerle korkunun yanı sıra insanlığın içinde gizlenmiş gerçek yüzünü de resmetmiştir denilebilir. Bacon'un yapıtları, varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır; birkaç resmi dışında,

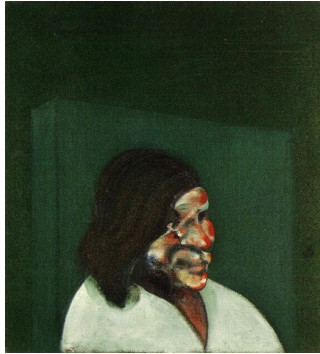
⁸⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_%28ressam%29 (31.08.2006)

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=1376> (31.08.2006)

⁸⁵ <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=hd&lang=tur&harf=B> (11.09.2006)

varolmanın acısını, ümitsizliği ve “insanoğlunun kötü ruhluluğu”nu resmeder.⁸⁶ Ressamın cinsel tercihleri nedeniyle ailesi ile sorunlar yaşaması, bu nedenle genç yaşta evi terk etmesi, II. Dünya Savaşı’ndaki görevinin ölenleri toplamak olması, savaş sonrası alkolik olması gibi etkenler sanat yaşamında önemli dinamikler oluşturmuş ve biçimlenmiştir. Bu nedenle bu kadar ürkütücü, dehşete düşüren, korkuya, kötülüğe ve ölüme dair resimler yaptığı söylenebilir.

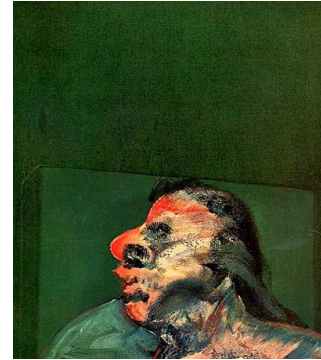
Britanya Psikoloji Cemiyeti Tıbbi Bölümü başkanlığını yapmış olan D. W. Winnicott, “Çocuk için annenin yüz ifadeleri önem taşır. Çünkü anne çocuğuna olumsuz duygularla bakarsa, çocuk bu duyguları içselleştirir ve kendisini bu olumsuz duygularla algılar” savını Francis Bacon’un resimlerini örnek göstererek destekler. Bacon, resimlerinde insan yüzünü çirkinleştirerek, bozarak çizer. Winnicott’a göre, “Bacon annesinin yüzünde kendisini görmektedir, ama onda ya da annesinde hem kendisini hem de bizleri çıldırtan bir bozulma vardır” ve “yüzlere bakarken acı çekerek görülmeye uğraşmaktadır”.⁸⁷



Resim 10:Head of a Woman III
1960, T.Ü.Y.B



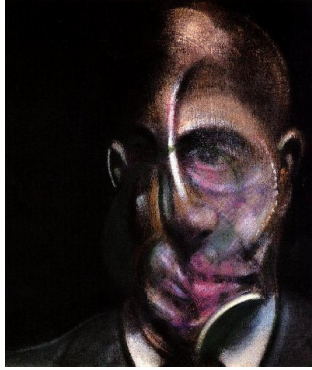
Resim 11: Head of a Woman V
1960, T.Ü.Y.B



Resim 12: Head of a Woman V
1960, T.Ü.Y.B

⁸⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_%28ressam%29 (31,08,2006)

⁸⁷ Özge Soylu, “Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz”, Aralık 2001, s.49,50



Resim 13:
Michel Leiris'in Portresi, 1976,
T.Ü.Y.B. 48x36 cm
Paris Ulusal Modern Sanat
Müzesi, Fransa



Resim 14:
Üç Baş, 1962
T.Ü.Y.B.
Peter Lacy'nin portresi ilk kanat



Resim 15:
Kendi portresi, 1971
T.Ü.Y.B., 35.5x30.5 cm
Georges Pompidou Modern
Sanat Müzesi, Paris

Bacon, kendi resimlerindeki yüz ifadelerinin içeriğini şu sözleri ile dile getirmiştir:

Aslında dehşetten çok, çılgılığı resmetmek istiyorum. Sanırım, bir insanın çılgılık atmasına neden olan, bir çılgılığa yol açan dehşeti düşünmüş olsaydım, resmetmeye çalıştığım çılgınlıklar daha başarılı olurdu. Aslında fazla soyut kaldılar. En başında bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin diziminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda Monet' nin gün batımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir.⁸⁸

Bir başka önemli yapıtı olan Velazquez'in Papa Innocent X'in tablosunu yeniden yorumlaması, Kilise çevresinde pek çok tartışmalara neden olmuştur. Papa'yı bu şekilde resmetmesinin sebebi, uzmanlara göre Bacon'ın din ve baba otoritesine karşı çıkışının bir sembolü; Bacon'a göre ise dünyanın en etkileyici tablosu kabul ettiği Velazquez'in "*Papa X. Innocent*" tualini kendi resim diliyle yeniden yorumlamak isteğidir.⁸⁹ Her an eriyip yok olacakmış izlenimi veren Papa'nın bu betimlenmesi ortaçağ Hristiyanlığının zorba, baskıcı din anlayışının eleştirisi olarak da yorumlanabilir.

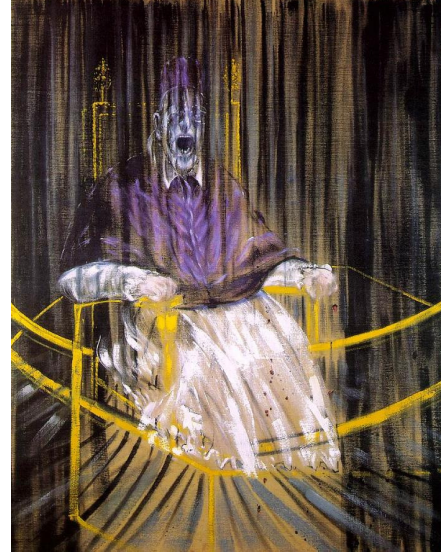
⁸⁸ John Berger, "Ona Adanmış An", 1998, İstanbul, s. 37, Alıntılayan; Dilara Gürler

⁸⁹ Yeşim Vesper, "Acıyı Çarmıha Geren Bacon", Radikal, Haberler, Mayıs 2004

http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta10_15/carmih.htm



Resim 16:
Valezquez, Pope Innocent X, 1650
T.Ü.Y.B.
Galeri Doria-Pamphili, Rome



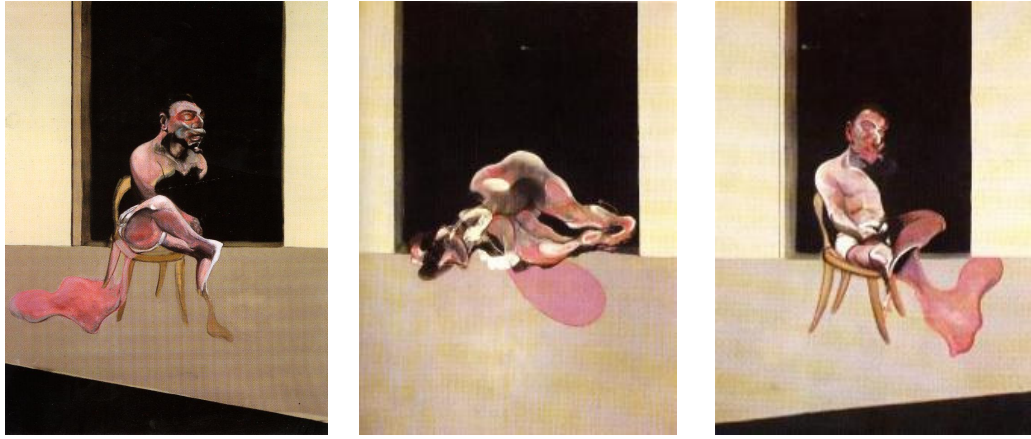
Resim 17:
Francis Bacon, Pope Innocent X, 1953
T.Ü.Y.B., 153 x 118 cm
Des moines Sanat Merkezi, Iowa

Bacon, Velazquez'in ünlü "*Papa X. Innocent*" portresini yorumladığı yapıtta, karanlıklar içinde belli belirsiz olarak Papa X. Innocent'i yeniden resmetmiştir. Her an kafes haline dönüşüverecekmiş hissini veren bir tahtta oturan Papa, izleyiciyi korku ve dehşete düşürecek kadar etkili bir biçimde deforme edilmiş, koyu ve soğuk renklerin içinden fırlayan yüzü ve bedeni her an parçalara ayrılacakmış ve yukarıya doğru akacakmış hissi verecek biçimde resmedilmiştir. Bu korkunç figürün, acı içinde haykırması, oturduğu tahta sımsıkı tutunmaya çalışması, bir taraftan da saldırgan görüntüsü izleyiciyi dehşete düşürür. Bacon bu yapıtıyla alışlagelmiş bir yöntemin tam tersini ortaya koymuştur; o güne kadar acı çeken insanların dini verilerle resmedilmesine karşıt tez olarak, din çerçevesinin dışındaki bir tavırla, papaya acı çektirmiştir.⁹⁰ Şüphesiz ki, ateist olan Francis Bacon da bu eleştiriyi böylesine etkili bir görsellikle izleyiciye sunmuştur.

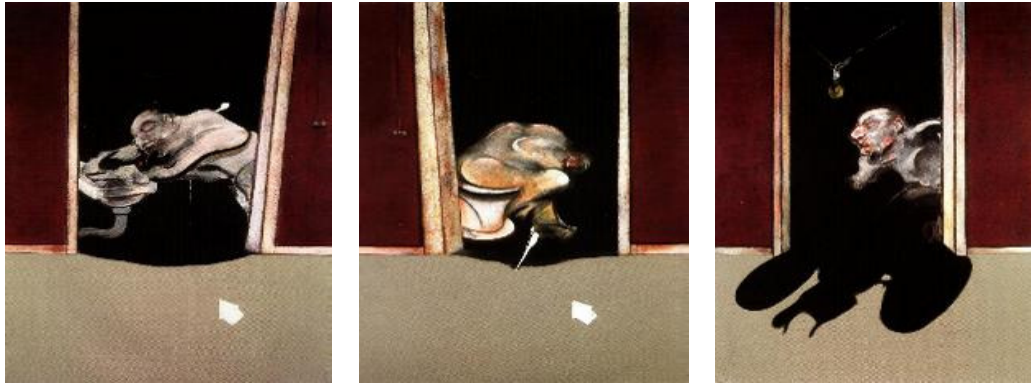
Bacon'un yaşamında sarsıcı bir etki yapan diğer bir olay ise 1971'de hayat arkadaşı George Dyer'in ölümüdür. Bacon birkaç resim dizisinde Dyer'in ölümünü

⁹⁰ Gürler, 1999, a.g.y., s.133

betimlemiştir. Bu triptikonlarda ölüm konusunu irdeleyişi daha da belirgin bir biçim alır.⁹¹



Resim 18: Bacon, Triptikon, 1972, T.Ü.Y.B. Özel Koleksiyon, New York



Resim 19: Bacon, Triptikon, 1973, T.Ü.Y.B. Özel Koleksiyon, New York

Her iki resim de George Dyer'ın ölüm sahneleri karanlık bir kapı aralığında betimlenmiştir. Sanatçı Resim 19'un ilk iki kanadında Dyer'ı lavaboda ve tuvalette acı çekerken, resmin son kanadında da ölürken resmetmiştir. Sanatçının yaşamında izler bırakan olayların neredeyse tümü resimlerinde açıkça görülebilir. Bacon, resimlerindeki daracık alanlara hapsedilmişçesine yerleştirdiği figürleri ile bireydeki dehşet, acı, korku duygularını ortaya çıkarır.

Bacon, bir röportajda insanoğlunu “doğası henüz gelişmemiş hayvan” olarak nitelemiştir. Yapıtlarında yer alan figürler, genellikle kapatılmış / kafeslenmiş olarak bir iç mekanda resmedilir. İnsan tenini derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı

⁹¹ <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=1376> (31.08.2006)

hayvan eti ile ilişkilendirdiği betimlemelerde; figürler çarpılmış, güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Tuvaller, genelde dini konuları resmeden ortaçağ resimleri gibi triptik olarak tasarlanır, ancak işlenen konu olarak insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığı vardır.⁹²



Resim 20: Figür ile Et, 1954
T.Ü.Y.B. 129,9x121,9 cm
Chicago Sanat Enstitüsü



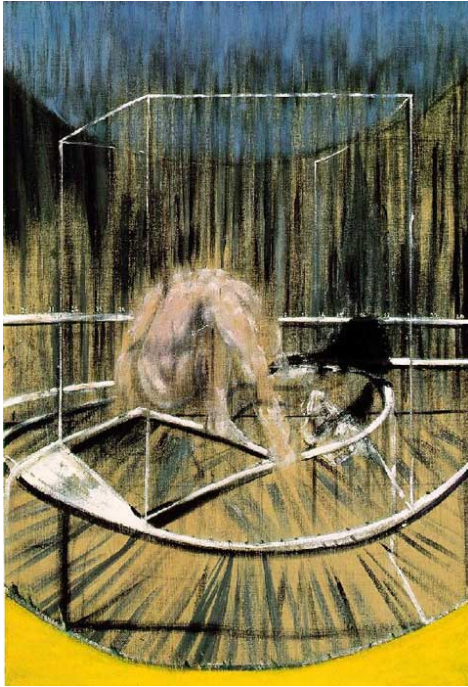
Resim 21: İsimsiz, 1946
T.Ü.Y.B. 198,1x132,1 cm;
Modern Sanat Müzesi, New York

Bacon'ın kimi zaman gizemli, kimi zaman ürkütücü, ancak her zaman yalnız figürleri, bir anlamda modern yaşamın, şiddetli bireysel acı çeken kişisini temsil eder. Yaşamın insan tarafından algılanışı, insanın zayıflığı ve acısı Bacon'ın sanatının merkezindedir. Sanatçı çok hassas olduğu ölüm, acı ve insanın insana zulmü gibi kavramları sembolik biçimde tuvallerine aktarmıştır. Bu temayı haç, biçimi bozulmuş yüzler ya da hayvanları kullanarak aktarmıştır. Tuvalinde ölü bir hayvanı asarak işleyen Bacon, “Mezbahaya ve ete ilişkin görüntüler beni hep çok etkilemiştir. Benim için bu, ‘çarmıh’ konusuyla yakından ilişkili. Kasaba her

⁹² http://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_%28ressam%29 (31.08.2006)

gittiğimde, oradaki ölü hayvanın yerinde ben olmadığımı hep şaşar dururum” demiştir.⁹³

Çağın insanının bunalımını fotoğraftan yararlanarak resmetmesi eleştirilse de izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Yapıtlarının en iyi örneklerinden biri olan, Bacon’un “Çömelmiş Çıplak Üzerinde İnceleme” adlı resminin kurgusu, insan ve hayvan hareketlerinden oluşan bir dizi fotoğrafın incelenmesi sonucunda oluşturulmuştur. Ürküntü veren bu resim, boya kullanımındaki başarısıyla amacına uygun bir plastik etki yakalamıştır.⁹⁴



Resim 22: Çömelmiş Çıplak, 1952
T.Ü.Y.B, 198,1x137,2 cm
Detroit Sanat Enstitüsü, Amerika

“Çömelmiş Çıplak” adlı resminde yine mekanda sıkışmış olan insanı ve mekanı, varla yok arasındaki belirsiz bir durumda betimleyerek resmetmiştir. Bacon resimlerinde, figürlerin betimleme biçimi ile nedenini tam olarak çözemediği bir sıkıntıya düşen modern çağın insanın, kendini bile tanıyamaması gibi ruhsal bozukluklar içine girmesi ve hiçlik duygusuyla tanışmasını canlandırmıştır. Resmin arka planında, bir düzlem üzerinde yer alan rakamlar bir ölçüt olarak varsayılır ve zamanı ya da bir döngü içindeki yuvarlak biçimle birlikte algılanırsa dünyayı ve meridyen–paralelleri simgelediği düşünülebilir. Mekanın böyle

betimlenmesi, var olan somut mekanın ve zamanın akışı içerisinde değişime uğrayan insanın, dünyada varolma ve yayılma korkusunun yansıtılması olarak yorumlanabilir. Ancak öznelliği temel alan Varoluşçuluğa göre nesnelliğin anlamsızlığı göz önünde bulundurulursa resimlerdeki insanın nesnel olarak ön plana çıkarılması tutarsız olacağından, Bacon figürü saydam, belirsiz bağlantılar ile sunmaktadır. Ancak insan

⁹³ Y. Vesper, 2004, a.g.y.

⁹⁴ D. Gürler, 1999, a.g.y., s.133

tinsel öznelliğe kavuşsa da, resimde olduğu gibi nesnel olarak gölgesi dünyada var olmaktadır. Şu demek ki resim, insanın varolma korkusunu ve bu korkuya karşılık tepkisini, bedeninin aldığı biçimsel tavrı ile ortaya koymaktadır. Ressamın kullandığı renkler ve mekanların bloklaşması, varlık biliminde açıklanan bir katmanlaşma ile ilintilendirilebilir; “Nicolai Hartman çağdaş varlıkbilimin varlık tiplerini şöyle sıralar: Zorunluluk (başka türlü olmamak), Gerçeklik (böyle olmak ve başka türlü olmamak), Olanaklık (böyle olabilmek ya da böyle olmamak). Gerçek olmamak (böyle olmamak), Olanaksızlık (böyle olmamak)”.⁹⁵ Nicolai Hartman’ın yaklaşımıyla resim değerlendirilirse; Bacon bu varlık kiplerini de görsel olarak yansıtmıştır denilebilir: Resmin yukarıdaki yarım daire biçimli gökyüzü olarak algılanabilecek mavi alan birinci katmanı oluşturmaktadır. Altında bulunan mekan çizgisiyle ayrılan kahverengi alan ikinci katmanı; figürü saran, eriyen biçimlerle etüt edilmiş kafes benzeri mekan üçüncü katmanı oluşturmaktadır. Son olarak dördüncü katmanda figür yer almaktadır. Bu bağlamda figür zorunlu bir eylemle merkeze oturtururken, gerçeklikle karşıtı bir durum arasında gidip gelmektedir. Figürün varolmak istediği durum bu değil gibidir, ancak farklı bir seçeneği de bulunmamaktadır ki bu son katmanda olanaksızlıktır. Her şeye karşın yine de zorunlu eylemi içinde durumuna başkaldırmaktadır. Bacon resminde nesnel ve duygusal bağlamda katmanlaşmayı ele almıştır. Çizgisel ve renk ifadeleriyle ele aldığı her iki katmanı, çizgilerin eridiği figürde buluşturur ve sonlandırır.⁹⁶

Bacon, Varoluşçuluk Felsefesi’nde olduğu gibi insan varlığına ilişkin yaptığı sorgulamaların sonucunda yarattığı resimleri, insanın kendinin farkına varması ve özgürleşmesi arasındaki acılarının sonucunda nesnel varlığı üzerinde oluşabilecek biçimleri, biçimsizleştirerek yansıtmaktadır.⁹⁷

Resminde öykücü anlatımdan kaçınan ressamın varmak istediği sonuç, izleyiciye kuvvetli bir duyumsal yoğunluk hissettirmektir. Bu nedenle izleyici onun resimleri karşısında bir yandan ürperti hissederken, diğer yandan beğeni sezer. Bacon, hayvan ve insan hareketlerini içeren fotoğrafları zekice örtüştürmüş ve

⁹⁵ Orhan Hançerlioğlu, “Felsefe Sözlüğü”, Sayı:1290, İstanbul, 1967, s.420

⁹⁶ D. Gürler,1999, a.g.y., s.134, 135

⁹⁷ J. Berger, 1998, a.g.y., s.37

yüzeyde resim tadıyla sunmayı başarmıştır. Sanatçı tablolarını acımasız ve şiddetli bulanlara da, gerçeği ve bu gerçeğin merkezindeki insanı resmettiğini söyler.⁹⁸

Francis Bacon’a göre sanat, başlangıcından bugüne değin yaşamın iyi yönlerini aktarmak için kullanıldığı gibi, bir o kadar da yaşamın kötü yönlerini de aktarma gücüne sahiptir. Bacon’un yapıtlarında olduğu gibi korku, acı ve dehşet imlerinin yer alması gerçekte bunların kaynağına yönlendirilmiş bir tür isyan, bir başkaldırıdır. Sanatçı yaşama dair korkularını veya isyanlarını estetik ve plastik çerçevede yapıtlarında dile getirerek sözünü söylemiştir.

1.2.2.4. Kasimir Malevich

1878 yılında Kiev yakınlarında doğan Malevich babasının mesleği nedeniyle çocukluğu süresince ailesi ile birlikte sık sık taşınmak zorunda kalmış, 1890 sıralarında Kiev ve Kursk arasında bulunan Parhomovka köyünde bir tarlaya yerleşmiştir. Malevich buradaki gözlemlerini daha sonra şöyle ifade edecektir: “Köylüler [...] sanat yapıyorlardı (bunun için henüz kelime bulamamıştım) [...] köylülerin boyamalarını izlemek beni çok heyecanlandırmıştı; evlerinin katlarını kille kaplamalarına ve ocaklarının üzerine boyama motifler yapmalarına yardım ettim.”

Malevich babasının meslektaşları arasındaki birkaç amatör ressam ile birlikte ve sonradan iki profesyonel sanatçının katılımıyla, küçük bir sanat halkası organize etmiştir. Moskova eğitimi için gerekli parayı kazanmak için babasıyla aynı ofiste teknik ressam olarak işe başlaması, bulunduğu coğrafya ve yaşam koşullarının da etkisiyle Malevich, resim sanatına İzlenimcilik ile başlamıştır.

1.2.2.4.1. Kasimir Malevich’in Yapıtlarında Varoluşçu İzlekler

XX. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. ...bu dönemde sanat yaşamla bir kaynaşma içindedir. Bu yüzyılda, endüstri çağı toplumu her alanda bilgili ve egemen olmaya başlayınca artık sanata toplumun gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlemek düşmüş, bu yöndeki ilk atılım da görsel sanatlardan gelmiştir. Çağ değişiminin bunalımı içinde, sanatçılar kendilerine bir çıkar yol aramaya başlarlar; yalnızca gerçeği yansıtabilen Natüralizm

⁹⁸ Y. Vesper, 2004, a.g.y.

geleneğinin, sanatın büyük toplumlara yeni yaşam alanı, yeni bir dünya kurulabilmesi için, yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekmiştir. Sanat alanındaki bu büyük devrim 1910’larda Kübizm’le başlar ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanır. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian’ın denge ve oran anlayışları Malevich’in “nesnesiz sanat” denemeleriyle natüralist dönem tamamen kapanarak endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır.⁹⁹

Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesneler dünyası ile olan ilişkileri, bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlılık ilgileri de girer. Bir yandan bu ilgiler bilim ve felsefede dışlaşıırken, öbür yandan insanın sanat etkinliği ile somutlaşır. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori “soyutluk”tur.¹⁰⁰



Resim 23: Vanity Case, 1913, Ahşap Üzeri Yağlı Boya 49x25.5 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.



Resim 24: Life in the Grand Hotel, 1913 T.Ü.Y.B. 108x71 cm. Saratov Sanat Müzesi, Rusya



Resim 25: The Non-Stop Station Kuntzevo, 1913 T.Ü.Y.B. 49x25.5 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

Kasimir Malevich, 1912 yıllarına doğru, soyut resim anlayışına varır. Bu yıllardaki resmi, mimari yapı özelliği göstermektedir. Yapıtlarının bir anlamda konstrüktif bir resim tarzı olarak yorumlanması, Malevich’in bu noktaya kübizmden

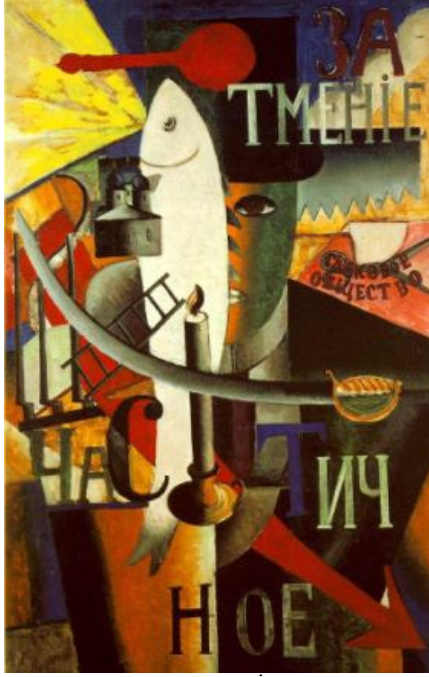
⁹⁹ N, M, İpşiroğlu, 1993, a.g.y., s.13

¹⁰⁰ İ.Tunalı, 1989, a.g.y., s.121

gelmiş olduğunun da göstergesidir. Ancak sanatçıya göre yaptığı resim ne kübist ne de konstruktivist, belki resmi yabancı elemanlardan arındırma anlamında pürizm olabilir. Sanatçı, 1922 yıllarına doğru istediği gibi bir anlayışı yakalar ve buna “*Suprematizm*” adını verir. En üst, en yukarı anlamına gelen Latince “suprema” sözcüğünden türetilen bu deyim ile sanatçı resmi en üst seviyeye taşıyacaktır. Aslında nesnenin yerine geometrik biçimlerin yer aldığı resmin yalınlaştırılması, kübizme dayanır. Ancak Malevich süprematizmin kübizmin uzantısı olduğunu reddetmiştir. Çünkü ona göre kübizm kaynağını doğadan ya da nesneler dünyasından alır, süprematizm ise tamamen resmi nesnelerden arındırarak içeriksiz hale getirmeye çalışır.¹⁰¹ Resmi içeriksizleştirmeye çalışan Malevich, gerçekte varoluş sorunundan biri olan “hiç”liğe gönderme yapmıştır. Bu doğrultuda ölüm, yok olma ardından gelen korku ve hiçlik düşüncelerinin plastik düzeyde yorumlamasını yapmayı erek edinmiştir denilebilir.

Malevich’in sözünü ettiği içeriksiz deyim, sanatın içeriksizliğinden söz etmemektedir, sanatın içeriği sanatın kendisidir. Rus devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki nesnellsiz dünyayı iyice ortaya çıkarmıştır. Resmin teknolojik dünyayı yadırgayan bir biçemi vardır.

¹⁰¹ İ. Tunalı, 1989, a.g.y., s.183



Resim 26: Moskova'da Bir İngiliz, 1913–14, T.Ü.Y.B., 88 x 57 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda

1912 yılları sonrası Malevich'in modernleşen yapıtlarında, varoluşçu temalardan bir başkası olan saçma üzerine kurgulanmış şiir özellikleri etkili olmuştur. 1913'te Malevich, Kryuchwnykh ve Matyushin adlı genç bir besteci ile *"Güneşe Karşı Kazanılan Zafer"* adlı operanın yazılmasında işbirliği yapmıştır. Bu opera, aynı yıl St. Petesburg'da sahnelenip büyük ilgi görür. Sonrasında Malevich'in yapıtlarında saçmaya göndermeler daha da artar. Kendi açıklamasına göre Suprematizm denen sanat anlayışına yönelmesine etken, bu opera için yaptığı çalışmalar ve eskizlerdir.¹⁰² Aynı yıllarda yaptığı *"Moskova'da Bir İngiliz"* adlı

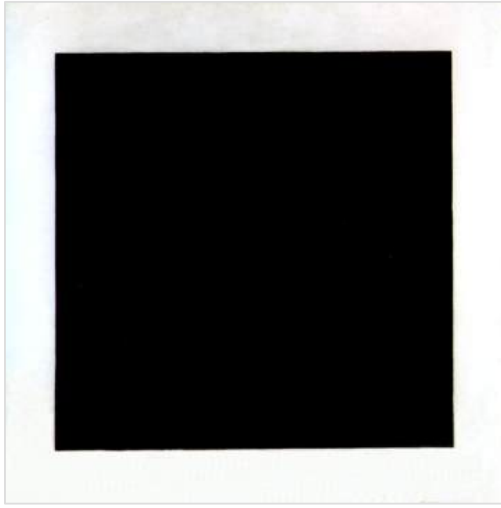
tablosunda da "saçma" belirgin olarak gözlemlenebilir. İlerleyen yıllarda varoluşçu yazar Albert Camus 1943'te Sisphos Efsanesinde "saçma"yı daha belirgin olarak ortaya çıkarıp inceleyecektir. Malevich'in bu tablosunda bir figür; balık, yanan bir mum, merdiven, süngüler, kılıç, kilise gibi birbiriyle ilişkisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş sözcüklerin arkasına yarı gizlenmiş bir biçimde resmedilmiştir. Bunlar resimdeki figürün yani İngiliz'in Moskova'da gördüklerine dair biçimlendirmeleridir. Çevresindeki nesneler figüre yaşantı simgesi katar. Resmin üst bölgesine kırmızı kaşık yapıştırılmıştır. O dönemde Mayakovsky ve arkadaşları, sözcüklerin egemenliğine "saçma" izleği ile karşı çıktıklarını göstermek için bu boyalı kaşıkları, ceketlerinin yakalarına takarlardı.¹⁰³

1915'te *"Son Fütürist Resim Sergisi o'lo"*¹⁰⁴ ya Malevich herkesi şok edecek bir resim ile katılmıştır. Bu resim yalnızca beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş siyah bir kareden oluşmuştur.

¹⁰² N. Lyton, 1991, a.g.y., s.78

¹⁰³ N. Lyton, 1991, a.g.y., s.80

¹⁰⁴ N, M, İpşiroğlu, a.g.y., s.58



Resim 27: Black Square. 1914–1915, T.Ü.Y.B
79.6x79.5 cm, Tretyakov Müzesi Moskova, Rusya

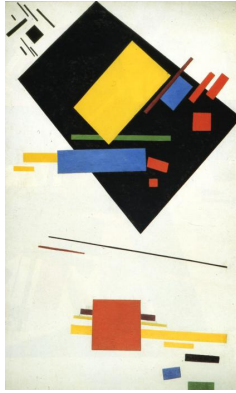
Malevich'in “*Sıfır Biçim*” adını verdiği bu resim “bir şeyin değil, hiçbir şeyin” resmidir. Bu adlandırmayla, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan başlanması gerektiğini söylemiştir. Hiçbir şeyi göstermeyen ve anlatmayan bu resim “*susan hiçliğin*” sembolü olmuştur.¹⁰⁵

Malevich'e göre Sıfır Biçim'de hem sanat hem de insanlığın kurtuluşu gizliydi. İnsanın her türlü nesneye olan bağımlılığını ve düşkünlüğünü ancak nesnenin yok edilmesi ile hiçlik içinde yenecektir. Ancak bu, nesnelerin somut varlığının yok edilmesi değil, nesnenin boyunduruğundan kurtulması anlamına gelmektedir. Böylece insan varlığına ve değerlerine kavuşabilecektir. Malevich'in deyişi ile suprematizm, içeriksiz bir dünyadır ya da “kurtarılmış hiçliktir”. Bu bakış açısı ile varoluşçuların hiçlik kavramı bağdaşmaktadır. Hiçliği hisseden insan bunun karşısında umutsuzluk değil, özgürlük elde edecektir. Malevich'e göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içerisinde silinecektir.

Malevich Siyah Kare'den sonra yaptığı resimlerde kullandığı öge ve renkleri artırarak daha akıcı bir biçim elde etmiştir. Bu resimlerde beyaz zemin üzerinde,

¹⁰⁵ N, M, İpşiroğlu, a.g.y., s.58,60

karşıt renklerle boyanmış geometrik biçimler, uzay boşluğunda dağıtılmış ve bu sonsuz boşlukta olabildiğince özgür gibi görünürler.



Resim 28:
Suprematism. 1915.
T.Ü.Y.B. 101.5x62 cm.
Stedelijk Müzesi
Amsterdam, Hollanda



Resim 29:
Sarı ve Siyah. 1916.
T.Ü.Y.B. 79.5x70.5 cm.
Rusya Müzesi
St. Petersburg, Rusya.



Resim 30:
Suprematism 1915
T.Ü.Y.B. 44.5x35.5 cm.
Stedelijk Müzesi
Amsterdam, Hollanda

Malevich'in varoluşçular ile özdeş olduğu bir başka konu ise özgürlüktür. Resmi nesnelerden arındırarak insanı özgür kılmak isteğini Malevich şu sözleriyle ifade eder: “Eğer ben, yaratıcı bir alanda özgürlükten söz açıyorsam, burada özgürlük deyince herhangi nesnel hedeflerden bağımsız olan bir yaratmayı anlıyorum. Onun özgürlüğünün hiçbir sınırı yoktur... Suprematizm, insana, onu kurtaracak ‘hiçliği’ sağlayan bir kılavuz ilkedir”.¹⁰⁶ Bu özgürlüğe giden yol, yalnızca insanın nesnel ihtiyaçlarına olan bağımlılığını yok sayarak, insanın insani değerlerini fark etmesi ile mümkün olmaktadır. Varoluşçuluktaki nesnelerin esirliğini reddedişin amacı da insanın kendini ve değerlerini seçebilmesi için gereklidir.

Malevich Suprematizm ile estetik değer sisteminin yanısıra özgün bir toplum felsefesi de oluşturmayı amaçlamıştır. Bu felsefeyi oluştururken de varoluşçu felsefenin saçma, hiçlik, özgürlük gibi edimleri ile doğru orantılı bir yapılaşmayı yeğlemiştir.

¹⁰⁶ İ. Tunalı, 1989, a.g.y., s.184

II. BÖLÜM

2. Varoluşçu İzleklerin Plastik Süreçte İncelenmesi

2.1. Yaşam ve Ölüm

Varoluş sonrası tüm eylemlerin gerçekleştiği tek zaman dilimi olan “yaşam”; bireyin seçimlerini yaptığı, sorumluluk aldığı ve özgür olduğu bir alandır. Yaşam öncesi ya da sonrası için tartışılabilir, savlar üretilebilir ancak somut bağlamda veri elde edilemez. Her öğreti, yorum veya sav soyut düzeyde kalır, çünkü yaşam öncesi ve sonrasına ilişkin net bilgi sunacak bir varlık/tanık yoktur. Bu nedenle plastik süreçte yaşam içinde varolanları irdeleme eylemine geçilerek, hiçliğe karşı konulmuştur.



Resim 31: “9490 Günüm”, 2005, Kağıt üzerine karışık teknik, 70x100 cm.

Resim 31, yaşamdaki en önemli anları simgeleyen 17 bölümden oluşmaktadır; yaşama ilişkin kişisel evreler konu edilmiş, bu kareler siyah-beyaz ve renkli etüt edilmiştir. Bunun nedeni yaşamda bazı evrelerin genele oranla daha çok iz bırakıcı olması, diğer yaşanmışlıklardan ayrılmasıdır. Ancak birleştirici bir bütün oluşturmak amacı ile tüm karelerin çevresi renklendirilerek, yaşamın tamamına gönderme yapılmıştır.

Resme, 26 yıllık bir yaşam sürecinin özetlenmesi nedeniyle “9490 Günüm” ismi verilmiştir.

Jacques Derrida, “*Marx’ın Hayaletleri*” kitabına şöyle bir cümle ile başlar: “Yaşamayı öğrenmek istiyorum artık”. Ve ardından şu soruları sorar: “Peki ama neden, artık? Kim öğrenecek ki? Kimden öğrenecek? Yaşamayı öğretmek, tamam da kime?” Yaşamayı öğrenmek, insanın ancak tek başına başarabileceği bir şeydir: “Kendi kendine yaşamayı öğretmek.”¹⁰⁷ Resim 31 de Derrida’nın dediği gibi yaşamayı kendi kendine öğrenmenin biçimle ifade edilmesidir. Bu, her an devam eden öğrenme eyleminin oluşturduğu somut bir biçimdir.

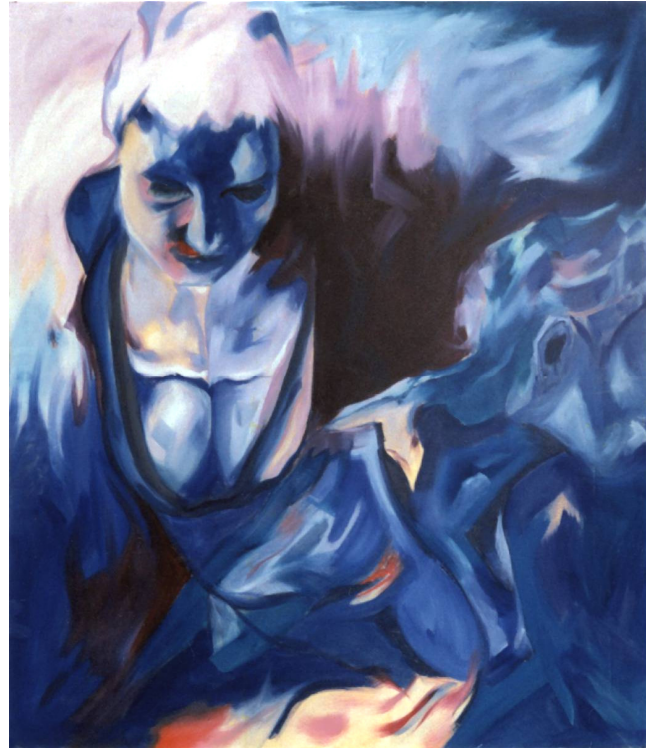
Yaşamayı öğrenmek bir bakıma yaşamla hesaplaşma anlamına geliyorsa, bu aynı zamanda ölümle de hesaplaşmadır: Tüm eylemler, ölümle yaşam arasında yer almaktadır; “Öğrenmek” eylemi de “arada”dır. ...işin içine ölüm girdiğinde, Derrida’nın cümlesinin sonunda yer alan “artık” kelimesinin de işaret ettiği yaşamın sonuna dair bir “an” düşünülmelidir.¹⁰⁸ Yaşamı öğrenirken ve tasarlarken ölümü de özümsemek gerekir. Bundan yola çıkılarak resimlerin tümünde yaşam ve yaşama ilişkin imgelerin egemen olmasının yanı sıra, yaşamın sonuna ilişkin bir “an”a da yer verilmiştir. Bu bağlamda yaşam ve ölüm eşsüremliler olarak resimlerin ana konusunu oluşturmaktadır.

¹⁰⁷ Emre Zeytinoğlu, “Tapınak Resimleri Üzerine”, Can Aytekin Resim Sergisi Kataloğu Tapınak Resimleri, 2005, s.5

¹⁰⁸ E. Zeytinoğlu, 2005, a.g.y, s.5

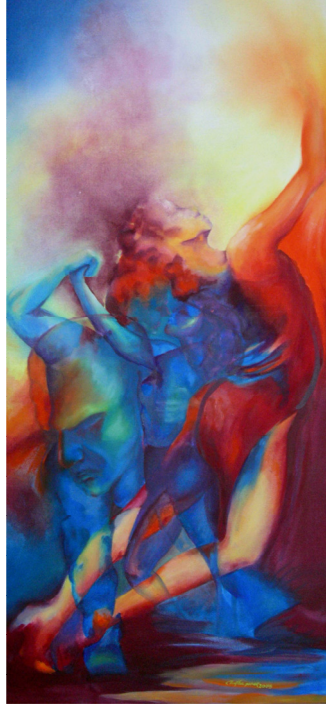


Resim 32: “Geçmiş Diyaloglar I”, 2006, T.Ü.Y.B., 90x90 cm.



Resim 33: “Geçmiş Diyaloglar II”, 2006, T.Ü.Y.B., 90x100 cm.

Resim 32 ve Resim 33’de geçmişte gerçekleşen bir diyalogun uyandırdığı duyguların betimlenmesi nedeniyle “*Geçmiş Diyaloglar*” adı verilmiştir. Aynı diyalog üzerinden iki farklı yorumlama yapılarak yaşamdaki herhangi bir eylemin değerlendirme açıları ve elde edilen sonuçların değişkenliği betimlenmiştir. İki resimde de figür üzerinden ölüme ve yaşama dolaylı göndermeler yapılmış, sıcak-soğuk, karışık renkler, açık-koyu lekeler ile yaşamın içinde varolan farklılıklara ve dönüm noktalarına işaret edilmiştir. Yaşamın dışında kalan ölüme ilişkin tanımlamalar ise çoğunlukla yaşıyor gibi görünen ancak ölümü betimleyen saydam figürler kullanılarak yapılmıştır. Bunun nedeni; yaşayanlar ile ölümler arasında fark yaratmaktır. İnsanlar farklı yönlerinin çakışması ile görünür olur; saydam her parça, var olan gerçekliğin görünür kılınmasını sağlayan bir elemandır. Resimlerde kübizmde olduğu gibi tek figürün farklı açılardan görüntüsü üst üste bindirilmiştir. Böylece daha saydam, daha çoklu ama somut tek varlığın farklı yönlerinin birleşimi resmedilmiştir. Uygulamalarda, Malevich’in hiçliği siyah karede anlatması gibi, çoğunlukla geniş alanı kaplayan koyu lekeler hiçliğe neden olan ölümü nitelerken, ışıklı ve sıcak renkler ile yaşam betimlenmiştir.



Resim 34: “Baileys”, 2006, T.Ü.Y.B., 40x90 cm.

Resim 34’de ise figürlerin saydamlığı insanın kimliği üzerinden değil, farklı “an”ların birleşiminden oluşturulmuş bir bütüne gidiştir; farklı eylemlerin getirdiği anlık sezgilerin oluşturduğu bir tasarı ve o an gerçeklikte var olan nesneden (baileys) ismini alan bir resimdir. Renk, leke ve diğer plastik unsurların kullanımını eylemin gerçekleştirildiği ana ait psikolojik duygular ve esriklik durumu etkilemiştir.

2.2. Yalnızlık

Dünyaya atılmış özgür insanın yalnızlığı, ona toplum içerisinde birey olarak önem yükler; Resim 35 ve Resim 37’de olduğu gibi üst üste bindirilmiş çoklu figür grupları kullanılmasına karşın; her figür kendi alanı içerisinde tektir. Ancak saydamlıkları ve çakışmaları ile bir bütünü oluşturur ve bütünden sorumludur. Bütünün içinde bir parça olarak kaybolmasına karşın bu anlayışa başkaldıran ve kendini seçen insanları simgeleyen saydam figürler, aynı zamanda diğer tüm insanları da seçen ve bütün dünyadan sorumlu bireylerdir.

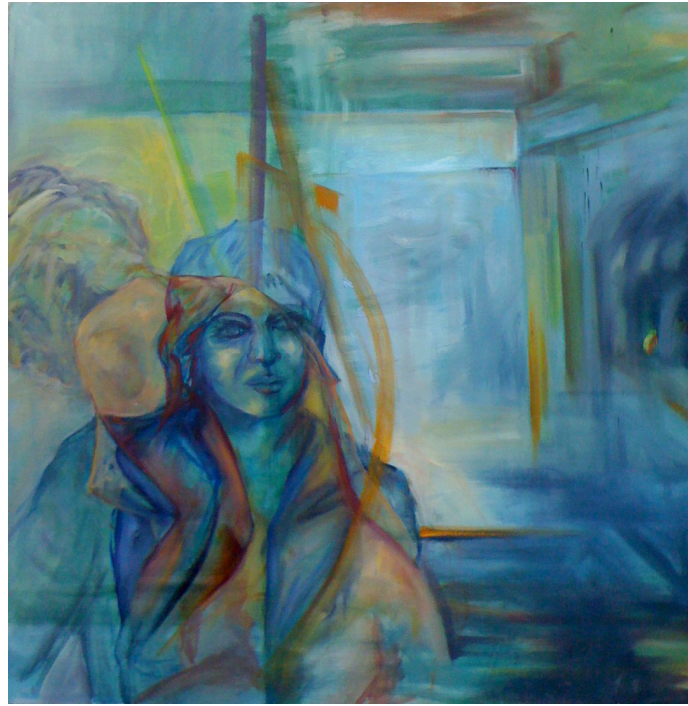


Resim 35: Denizde Damlasın!, 2006, T.Ü.Y.B., 25x90 cm.

Özellikle Resim 35’de çoklu figürlerin içsel olarak yalnızlığı temsil etmesinin yanı sıra, tuvalin ayrı bir bölgesinde yer alan tek bir figürün yeniden kompozisyondan ayrışması yalnızlığın vurgulanmasını sağlamaktadır. Başka bir açıdan yalnızlık; plastik bağlamda renk seçimi ile vurgulanmıştır. Resmin genelinde sıcak renkler egemen iken, tek figür üzerinde soğuk mavi kullanılması ve yüzündeki ifadenin biçimi ile yalnızlık anlatılmak istenmiştir (Resim 36 ayrıntı).



Resim 36: Denizde Damlasın! (Ayrıntı)



Resim 37: Ana Toprak, 2006, T.Ü.Y.B., 80x80 cm.

Resim 37’de, kullanılan iki figürün bedenlerinin çakıştığı alanlara daha net ve canlı renkler uygulanmıştır. Ancak bu net alanlar çoğunlukla yüzü izleyiciye dönük figürün üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu resimde varoluşçulardaki birey ve toplum ilişkisi ele alınarak, bütünün içinde bir parça olma durumu irdelenmiştir. Figür-mekan ilişkisi renklerin dolaşmasıyla kurularak, insanın varolduğu alanlarda resme katılmıştır: Arka planda Bacon’ın “Çömelmış Çıplak” resminden alıntı yapılarak kafes ve yarım daire biçimleri kullanılmıştır.



Resim 38: Toprak'tan, 2006, Dijital Baskı, 25x50cm.

Resim 37 yani “*Ana Toprak*” adlı resim üzerinde değişiklikler yapılarak Resim 38 elde edilmiştir. Bu nedenle “Toprak”tan adını almıştır. Dijital ortamda yeni bir yapılandırmaya gidilmiş ancak temel kurgu değiştirilmemiştir. İki bölümden oluşturulan resmin her iki tarafında da kullanılan yaşlı kadın yüzü ve üzerindeki dokular ile yaşamda çevrenin ve durumların değişkenliğine karşın, bireyin varlığının sürekliliği ve onun temel yalnızlığı anlatılmak istenmiştir.

2.3. Kaygı

İnsan öz tasarısını oluşturma sürecinde kaygıya kapılır. İnsanın olası endişeleri ve korkuları, resimlerde renkler ile parçalanmış, bazen tek bir yöne bazen de farklı yönlerde doğru bir akışın, hareketin oluşturduğu renk/leke alanlarıyla anlatılmıştır. Figürlerin yüzlerinde zaman zaman belirginleşen endişe yine korkuya ve kaygıya ilişkindir.



Resim 39: Girdap, 2006, T.Ü.Y.B., 120x120 cm.

Resim 39’da korku, kaygı ve acı, figürlerin yüz ifadelerinde belirgin bir biçimde incelenirken, bu izlekler figürlerin özellikle girdabı anımsatacak biçimde yerleştirilmesi ve bu yerleştirme düzeniyle “*Girdap*” adını almıştır. Plastik süreçte; tek merkezden çıkan ve merkezden kopmayan bir kompozisyon kurgulanarak mavinin tonları ile acı, koyu lekeler ile korku ve parçalı renk yüzeyleri, turuncuların keskin kullanımı ile kaygı ve acılarının ortaklığı betimlenmek istenmiştir.



Resim 40: Girdap (Detay)



Resim 41: Sığınma-I, 2006
T.Ü.Y.B., 25x80 cm.



Resim 42: Sığınma-II, 2006
T.Ü.Y.B., 45x70 cm.

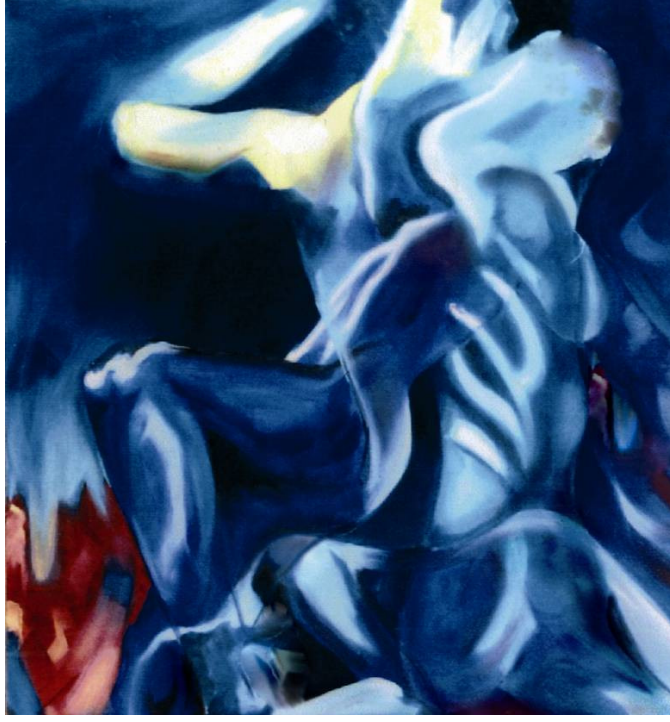
İkili olan Resim 41 ve Resim 42, “*Sığınma-I*”, “*Sığınma-II*,” olarak adlandırılmış, kaygı ve korkuya kapılan, savunmaya geçercesine bedenlerini kolları ile sararak içlerine kapanan figürlerin anımsattığı duruma ilişkin olarak, insanın bedeninin aldığı biçimler ön plana çıkarılmıştır. Yine Resim 39’da olduğu gibi renk, leke ilişkileri kullanılarak kaygı, korku ve acı yansıtılmış, ancak bu ilişkiler daha çok figürün bedeni üzerinde uygulanmıştır.

2.4. Hiçlik

Sartre’a göre; sürekli seçen ve kararlar veren insanda, eylemsizliğe gidiş değil, basit bir bunaltı söz konusudur. Heidegger’da da insanın varlığı, varolanın kendisine bir teslimiyet içinde kaygının kendisi olarak oluşur. Bunu belirlediği anda ise “hiç”i sorgular.¹⁰⁹ Resimlerde “hiç” sorgulanırken Sartre’ın savından yola çıkarak, sorumluluk alan ve ölüm karşında varlığının yok olacağı düşüncesi ile hiçlik

¹⁰⁹ S.Toka, 2001, a.g.y., s.8

duygusuna kapılan insanın, kendini bulabileceği bir boşluk tasarısı oluşturulmuş ve figürler belirgin olmayan bir mekan içerisine yerleştirilmiştir.



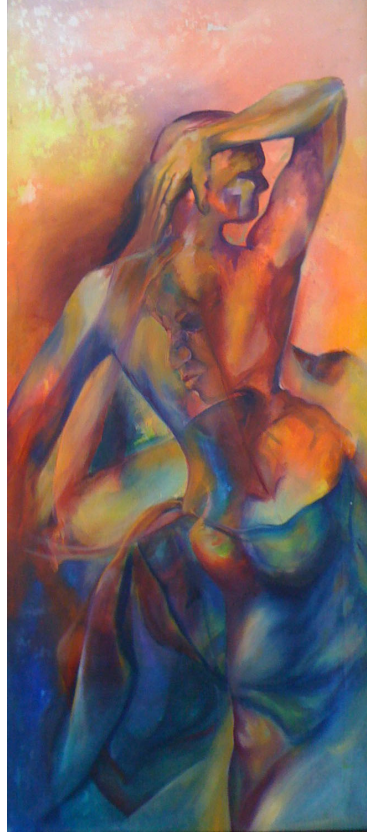
Resim 43: Karabasan, 2006, T.Ü.Y.B., 65x70 cm.

Resim 43’de olduğu gibi boşluk içerisinde yer alan figürler, sınırsız ancak hiçliği barındıran bir mekan içerisinde varolmuş gibi betimlenmişlerdir. Bu boşluk tasarısı mavinin tonları ve koyu lekeler ile güçlendirilerek daha bunalımlı bir ortam yaratılmış ve bu etki “*Karabasan*” olarak adlandırılmıştır. Resimde dolaşan kırmızı ve mor lekeler ile yaşamda yer alan “kaygı”lar ön plana çıkartılmak istenmiştir.



Resim 44: Görünmez, 2006, T.Ü.Y.B., 70x100 cm.

Resim 44’de ise “kaygı”, figürlerin bedensel biçimlerinde gösterilmiştir. Çıplak ve savunmasız biçimde öne doğru kapanan kadın ve eliyle destek alırcasına duran diğer kadın figürünün yüzünde endişeli bir bakışın oluşması, resimde farklı kaygı arayışları sergilenmektedir. Kompozisyonda önde bulunan kadın figürünün diğerine oranla daha sıcak renk ve güçlü ışık ile kaplanması, kaygının kişisel durumlarını yorumlamaktadır. Ayakta duran figürün bakışları ile kaygıyı daha iyi anlatması, saydam bir etki yaratması ile “Görünmez” olarak adlandırılmıştır.



Resim 45: Sonu bir, 2006, T.Ü.Y.B., 40x90 cm.

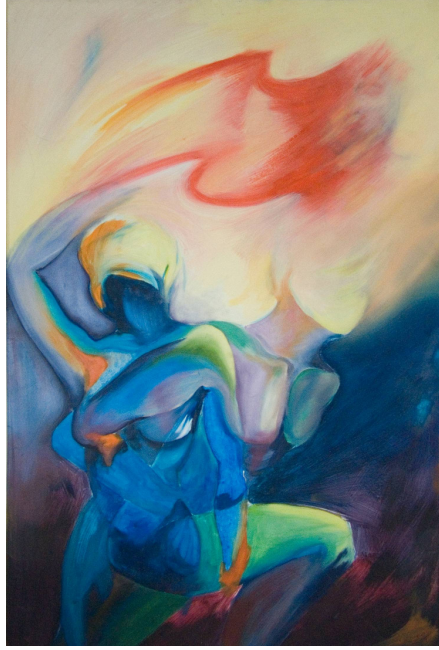
Yine Resim 45'te biri saydam diğeri ise daha belirgin etüt edilmiş iki figür bulunmaktadır. Elini başına koymuş silik figürde "kaygı" bedensel biçimde kendini gösterirken, sırtı dönük olan figür tam tersine kendine güvenen bir duruş sergilemekte, bu da gizli bir kaygının olma olasılığını düşündürmektedir. Her iki figürün ellerinin aynı noktada birleşmesi, içinde bulundukları durumun yansımalarının karşılığına karşın, benzer bir süreç ve aynı sona gidişin ifadesi olarak her bireyin varlığının ölümle sonlanması nedeniyle resme "*Sonu Bir*" adı verilmiştir.

2.5. Eylem

Varoluşçular bireyin kendini tanıyarak özünü yaratmasını, benliğini kazanarak baskıdan kurtulmasını ister. İnsanı ezen, kişiliğini silen, teknik düzene ve toptancı topluma, benliğini çiğneyen baskıcılığa karşı koyarlar, engellemek için başkaldırırlar, eyleme geçerler.¹¹⁰ Bireyin eylemlerini yaşamın öncesi veya

¹¹⁰ Henri Lefebvre, "L'Existentialisme", 1964, s.112, alıntıl原因; Asım Bezirci, 1993, a.g.y., s.11

sonrasında nasıl bir son bekliyor bilinmemektedir. Ters bir durum kanıtlanana kadar yaşam alanı dışında eylemlerin ortaya konulacağı bir başka alan yoktur. Bu durumda, bireyin gerçekte kısa bir süreç olan yaşamını nasıl değerlendirdiği gündeme getirilmelidir.



Resim 46: Durma, yorulursun... 2006, T.Ü.Y.B., 70x100 cm.

Resim 46’da bireylerin zihinsel eylemleri; bedensel eylemler üzerinden tanımlanmış, renk ve leke geçişleri ile resimde ritim sağlanmıştır ki bu dünyada gerçekleşen eylemlerin sürekliliğini simgelemektedir. Resme eylem yapma gerekliliğini doğrudan anlatırcasına “*Durma yorulursun...*” adı verilmiştir.



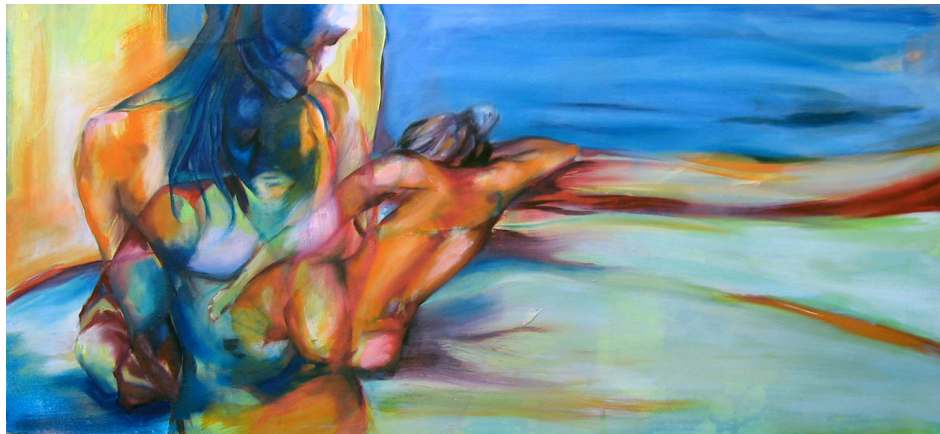
Resim 47: Kim? 2006, T.Ü.Y.B., 41x107 cm.

Resim 47’de ise iki eylem üzerinde durulmuştur: İki kadın figürünün uzanmış ve izleyiciyle doğrudan iletişim içinde olması birinci eylemdir. Resimde bir seçim söz konusudur ki bu ikinci eylemi oluşturmaktadır. İzleyiciye bırakılan seçim sorularak, resme “*Kim?*” adı verilmiştir. Plastik süreçte ise figürlere mekandan ayrılan sıcak renkler uygulanarak, bireye önem yüklenmiştir.

2.6. Tasarı

Varoluşçulara göre varlığının farkına varan ve kendini tasarlayan, özünü biçimlendiren insan, bu ediminde tamamen özgürdür ve “insan yaptığı kadardır, ne yapıyorsa ancak o kadardır” anlayışı doğrultusunda çalışmalarda yapılmak istenen; gerçekler dünyasının görünen nesneleri dışında, başka bir tasarı kurmak; resmedene ait gerçeklik oluşturmaktır.

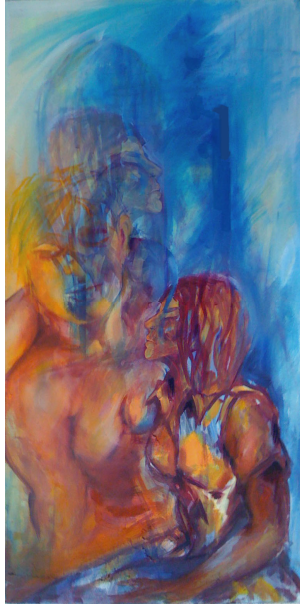
Resimler sınırlı ve belirli bir zaman dilimini betimlememiştir. Geçmişten ya da gelecekte algılamalar yapılarak bir araya getirilmiştir; önemli olan izleyici ile ilişki kurulan zaman dilimi yani şimdiki andır. İlişki kurulduğu sürece –kimin olduğu önemli değil– tasarı yaşıyor olacak, resmedenin kendi varlığının nesnel durumu önemli olmayacaktır. Resmin gerçeklikte nesnel varlığı yok olsa bile kurduğu ilişki ağı devam edecektir. İzleyicinin zihninde uyandırdığı imgeler –bu imgelerin üstü kapansa, bilinçaltına da itilse bile– canlı kalacak, kişiden kişiye aktarılacaktır. Bilinçli ya da bilinçsiz süren bu eylem dizisi somut varlığı olmaksızın resmin kendini devam ettirmesini sağlayacak, kurulmuş olan yaşam tasarısı devam etmiş olacaktır. Böylece ölümün çizdiği çizgi o kadar da keskin olmayacak ve son olmaktan çıkacaktır.



Resim 48: Akış Nerede?, 2006, T.Ü.Y.B., 40x90 cm.

Ölümün ve yaşamın bilinci üzerinde yorumlar ve kavramlar oluşturan tek varlığın insan olması nedeniyle, resimlerin genelinde olduğu gibi Resim 48 ve 49’da da insan figürleri yer almıştır. Nasıl Varoluşçuluğun bireyci tavrında “insan” önemli ise, resimlerde de ön planda yer alan hep insan figürleridir.

Resim 48 ve 49’da; insanın varolmasından sonra ölüm çizgisine doğru ilerlerken kendini, dolayısıyla tasarladığı yaşamını ve bu süreçte -yaşamayı öğrenirken- bedenlerinin aldığı biçimlerin betimlenmesidir. Figürlerin bedeninin tamamının kullanılması ya da bedenlerden kesitler alınması kişisel yaşam tasarısını oluşturan parça ve bütünleri simgelemektedir.



Resim 49: Benzer, 2006
T.Ü.Y.B., 40x90 cm.

Resim 48’de mekanın tasarlanmasında renklerin sağ tarafa doğru bir akış içerisinde olmasından dolayı “Akış Nereye” adı verilerek, yaşamdaki işleyişin sorgulanmasının altı çizilmiştir. Resim 49’da ise ön planda yer alan figürün aynısının en arka plana yerleştirilmesine ilişkin olarak “Benzer” adı verilmiştir. Böylelikle yaşamda benzer tasarıların varlığı üzerinde durulmuştur.

2.7. Saçma

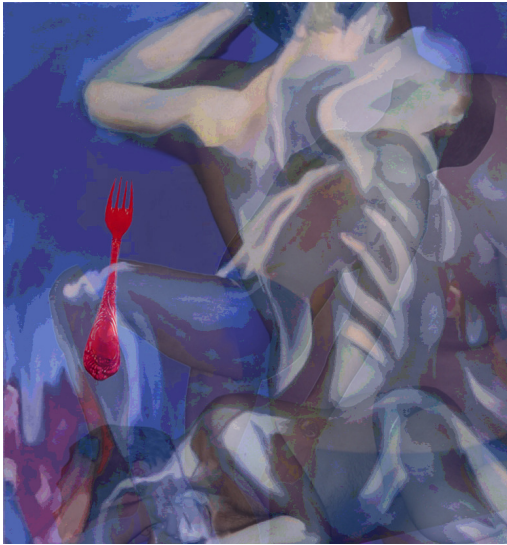
Bu bölümde çoğunlukla kişisel saptamalar yer almaktadır; bu saptamaların doğruluğu veya belirleyiciliği iddia edilmemektedir, doğruluğu veya yanlışlığı sorgulanmaksızın bireysel cümleler kurulmuştur. Herhangi bir düzen veya tasarı olmaksızın anlık düşünceler aktarılmıştır. Bu düşüncelerin veya bu cümlenin saçma olma olasılığı vardır.

“Sorumluluk, korku, bunaltı vardır ancak kaçış yoktur. Ölüme belki de ilk adım olan hiçliğe gidiş zorunludur. Ürpertici midir? Hayır. Aslında ürpertici olan ölümler doğru yaşamadığının farkına varmaktır. O zaman hiçliğe giden yolda bir başkaldırı gerekmektedir. Birinci tekil şahıs kullanarak baş kaldırılır mı acaba?

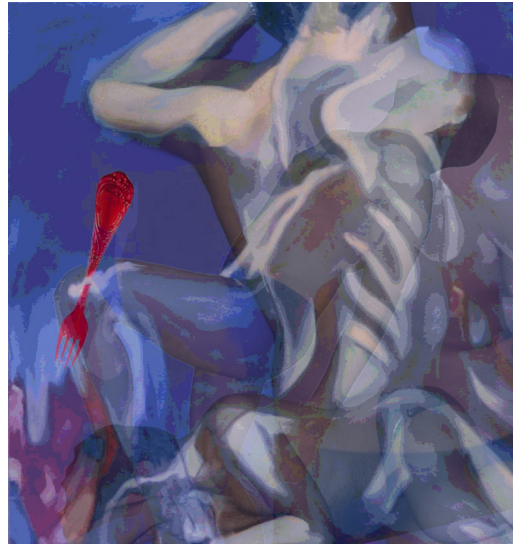
“Var oldum ve varlığımı sonsuz olmayan bu süreçte somutlaştırdım, resim ile varlığımdan bir parça bıraktım”. Bu nesnellikten çok tinsel anlamı yoğun bir eylemdir. “İzleyiciye bir harita bırakmadım, kullanım kılavuzu yok, sınırları yok”.

Bireye göre değişebilen devingen bir yapı, değişken ve devingen olamazsa sürekli olmaz. Tersi durumda nesnel varlığın sona ermesinden farklı bir sonuç alınamaz. Kişi eylemlerini devredemez; özellikle sanat alanındaki eylemler bireye özeldir, başkasının sonuçlandırması eylemin öznelliğini yitirmesine neden olur. Varlığı ile başlayan eylem, varlığı sona erdiğinde son bulacaktır ancak takipçi veya taklitçileri olabilir.

“Doğru yaşamak” kadar “doğru ölmek” de önemlidir. Gerçekte insanlar ölmek için yaşamaktadır. Yaşanılan her an, bireyi ölüme bir adım daha yaklaştırmaktadır. Saçma da olsa varolan gerçeklik içinde “İnsan ölmek için yaşar”, ya da yaşamak için verdiği mücadele “ölüme gidiştir”. Önemli olan, kişinin yaşadığı süreçteki eylemlerin verimidir.



Resim 50: Ben yaptım oldu I, 2006
Dijital Baskı, 55x60 cm.



Resim 51: Ben yaptım oldu II, 2006
Dijital Baskı, 55x60 cm.

Resim 50 ve 51 bütünüyle saçma üzerine kurgulanmış, tasarım içerisinde dengeli olma durumu göz ardı edilmiştir. Bacon'ın fotoğraftan resim yapma çalışmalarından yola çıkılarak ancak tam tersi bir süreçte uygulanmıştır: Daha önce yapılmış yağlı boya çalışmalarında yer alan figürlerin duruşlarına benzer poz veren canlı model fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraflar dijital ortamda birleştirilmiştir. Elde edilen fotoğraf ile yağlı boya resim üst üste bindirilerek iki görüntü tek yüzeyde buluşturulmuştur. Malevich'in kırmızı kaşık kullanarak saçmaya gönderme yaptığı

gibi resimlere kırmızı çatal eklenmiştir. Pek çok eleştiride kullanılan ve saçmalığı ifade eden “ben yaptım oldu” cümlesi resimlerin adı olarak belirlenmiştir.

SONUÇ

XIX. yüzyılın sonlarına doğru hızla değişen dünya düzeni insanlık üzerinde ciddi sarsıntılara neden olmuş; birey özgür iradesiyle varolma biçimini ve üretim alanındaki etkinliğini yitirerek, toplumun içerisinde sindirilmiş ve tüm bu ilişkiler içerisinde bireyde bir çıkış yolu arama isteği oluşmuştur. Bu yıllarda gün yüzüne çıkan Varoluşçuluk Felsefesi'nde, çıkış noktasının “eyleme geçmek” olduğu öne sürülür. Kültür, sanat ve felsefe alanında insan yeniden kimlik arayışı amacıyla sıradışı yöntemlere başvurmuş, bunun sonucu olarak “başkaldırı edebiyatı” ortaya çıkmıştır. Bu noktada felsefenin soyut ve kuru dili yerine edebiyat – sanat dilinin devreye girdiği belirlenmiştir.

Varoluşçuluk, felsefenin yanısıra sanat alanında da görülmüş, bir başkaldırı, bir yaşam biçimi olarak yaygınlaşmıştır. Bu süreçte sanatçı, yaratma ediminde bağımsızlığına kavuşarak bu özgürlüğünü önce keyfine göre konu seçme yolunda kullanmış, daha sonraları alışlagelmiş kuralları yok sayarak denenmeyenleri denemeye başlamıştır. Nesnelleşme ile karşı karşıya kalan sanatçıların; ya biçimlerle ya da doğrudan iç dünyasını açığa vurarak başkaldırısını tuvallerinde gösterdiği, yoğun olarak “figür ağırlıklı, korku, acı, savaş, ölüm, hiçlik veya özgürlük” gibi konuları ele alan yapıtlar gerçekleştirdiği saptanmıştır.

Resim sanatı incelenecek olursa; pek çok dönemde varoluşçu izleklere rastlanabilir. Ancak bu izleklerin, bilinçli bir çaba düzeyinde ilk olarak Dışavurumcu ve Gerçeküstücü anlatımlar ile başladığı, XIX. yüzyılın ortalarından bu yana daha belirginleştiği gözlenmiştir.

Çalışmada incelenen ressamaları bu bağlamda değerlendirerek; **Alberto Giacometti**'de, hüznü ve yalnız insanın varoluş savaşında korku ve tedirginliğini simgeleyen incelmeye ve erimeleri kullanarak heykellerinde belirgin özellikler oluşturduğu gözlenmektedir. Resimlerinde ise sıklıkla kullandığı çizgileri merkezden geriye çekerek bireyin içinde bulunduğu saçma durumlardan kaçışını betimlemiştir. **Pollock**, resimlerinde insanın kendini keşfetme ve seçme sürecinden yani bireysel varoluştan söz etmektedir. Yüzey ve boyanın kısıtlı kullanımına meydan okuyarak, resimlerinde eylemi ön plana çıkarmış, özgürlüğü anlatmıştır. **Bacon**, kötülüğe ve ölüme ilişkin resimler yaparak bireydeki dehşet, acı, korku duygularını ortaya

çıkarmış, modern yaşamda acı çeken bireyi biçimsizleştirerek hiçlik duygusunu betimlemiştir. Bacon yapıtlarında korku, acı ve dehşet imlerine yer vererek yaşama dair korkularına başkaldırır. **Malevich**, resimlerini içeriksizleştirerek varoluş sorunundan biri olan “hiç”liğe gönderme yapmış, ölüm, yok olma düşüncelerinin ardından gelen korku ve hiçlik düşüncesini yorumlamış, böylece hiçlik karşısında umutsuzluk yerine özgürlük elde edileceğini vurgulamıştır. O’na göre bireysel ayrıcalıklar hiçlik içerisinde yok olacak ve insana özgü değerler önem kazanacaktır. Malevich bu yönelimiyle özgün bir toplum felsefesi oluşturmuştur.

Adı geçen ressamalar temelde ortak noktalara değinmesine karşın izledikleri yöntem farklıdır; Francis Bacon ve Alberto Giacometti’nin temelde insanın bilinçaltı birikimlerini ve bunların insanlar üzerindeki yansımalarını inceler. Giacometti yaşam karşısında insanın büründüğü durumları betimlerken, Bacon’ın yapıtlarında korku imgelerine ağırlık verdiği görülmektedir. Pollock ve Malevich ise dünya ve varolan sorunlar üzerinden yorumlamalar yapar; Malevich sorunsuz bir dünyayı düşleyerek bunun ancak dünyayı arındırma ile olacağını ifade eder ve bunu resmini nesneden arındırarak betimler. Pollock ise; dünyanın kurulu düzenin içinde kaybolan insanın artık zamana karşı açtığı savaşı ve bu savaşla kendini –varlığını– bulduğu eyleme dayalı resimler yapar. Pollock’un bu varolma çabasına benzer bir biçimde Giacometti de, çok hızlı çalışan ve yaptığı heykelleri durmadan değiştirerek tasarımlarını oluşturan bir sanatçıdır. Özetle Malevich, “hiçlik”, Bacon “acı ve korku”, Pollock “özgürlük”, Giacometti ise “yalnızlık” izlekleri ile varoluşçu sanatçılar olarak incelenmiştir.

Tez çalışmasının uygulama bölümünde ortaya konan resimlerin temel sorununu; doğum ve ölüm arasında geçen süreç olan “yaşam” oluşturmuştur. Resimlerde, insanın yaşam içerisindeki edinim ve eylemleri sırasında geçirdiği evreler ve aldığı biçimler betimlenmiştir.

Resimlerin tasarımları yaşanılmış anların, olayların ve kişilerin neden olduğu sezgiler ile kurgulanmıştır. Ölümün ve yaşamın tek bilincinde olan varlığın insan olması nedeniyle insan figürleri kullanılmış ancak olası kişisel bir duyarlıktan (araştırmacının kadın olması) ötürü kadın figürlerine daha çok yer verildiği gözlenmektedir.

Başlangıçta “ölüm ve yaşam” oluşları ele alınmasına karşın, çalışma sürecinde varoluşçu felsefenin diğer öğretileriyle uyuşan izleklere de yer verilmiştir. Resimlerde varoluşçu izlekler, figürlerin formları, renk, leke, saydamlık gibi görsel plastik unsurlar kullanılarak biçimlendirilmiştir.

Son olarak yaşam döngüsünde eritmek istenen modern çağ insanı varoluş sorgulamasına girmiş, korku ve kaygıyla tanışmış, tepkisini gösterebileceği alanlar aramaya yönelmiş, bu arayışını daha çok felsefe ve sanat alanında gerçekleştirebilmiştir. Sanat, insanın varlığını tasarlaması sürecinde büyük katkı sağlar; sanatçı kendisine ve çevresine farklı bir duyarlılıkla yaklaşarak varoluş sorgulamasını ve başkaldırısını biçimlendirir. Sanatçı yalnız kendisinden ve diğer gerçekliklerden alımlama yapmaz, onlara anlam da katar ve kendi tasarısını oluşturmuş olur. Ancak sanatçının yaptığı tasarısına “anlam yükleme”si nedeniyle herkesten ve her şeyden bir adım daha öndedir. Özetle sanatçının eylemlerinin toplumla ilintili olarak gelişmesinin yanı sıra, herkesten önce varlığını sorgulaması, tasarısını oluşturması ve tinsel bir anlamlandırma yapabilmesi yetisiyle toplumu yönlendirme özelliğinden söz edilebilir. Bu nedenle Varoluşçuların sözünü ettikleri insanın eyleme geçmesi ve çıkış yolunu bulma süreci, diğer alanlara oranla en iyi sanat alanında gerçekleştirildiği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- AKARSU, Bedia, **Çağdaş Felsefe-Varoluşçuluk**, Düşün Dizisi 3, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1979.
- ARAT, Necla, **Etik ve Estetik Değerleri**, Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1987.
- BERGER, John, **Ona Adanmış An**, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gülsoy, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1998.
- BUTTLE Adam, STIRLING Susan, VAN CLAEVE Claire, **Sanat Kitabı: 500 Sanatçı 500 Resim**, Çev. Mine, HAYDAROĞLU, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.
- COPLESTON, Frederick, **Felsefe Tarihi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 1996.
- ÇÜÇEN, A. Kadir, **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yayınları, Bursa, 1997.
- DUHM, Dieter, **Kapitalizmde Korku**, Çev. Sargut Şölçün, Ayraç Yayınları, Ankara, 1996.
- FOULQUIE, Paul, **Varoluşunun Varoluşu**, Çev. Yakup Şahan, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1998.
- GENET, Jean, **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev. Hür Yumer, Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1999.
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 16. Basım, İstanbul, 1995.
- İPŞİROĞLU Nazan, Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- KAUFMANN, Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, çev. Akşit Göktürk, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, tarihsiz.
- LEFEBRE, Henri, **L'Existentialisme**, Paris, 1964.
- LYTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- MONIER Emanuel, **Varoluşçuluk Felsefelerine Giriş**, Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Alan Yayınları, İstanbul, 1986.
- Roger L. SHINN, **Egzistansiyalizm'in Durumu**, Çev.Şehnaz Tiner, Amerikan Bord Neşriyat, İstanbul, 1963.
- SARTRE, Jean Paul, **Varoluşçuluk**, Çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, 11. Basım, İstanbul, 1993.
- SOYKAN, Ömer Naci, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995.
- TUNALI, İsmail, "Felsefenin Işığında Modern Resim", Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1989.
- TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 3. Basım İstanbul, 1999.

WAHL, Jean, **Varoluşçuluğun Tarihi**, Çev. Bertan Onaran, Bayel Yayınları, İstanbul, 1999.

Makaleler:

GÜNDOĞAN, Ali Osman, “Edebiyat ve Felsefe İlişkisi Üzerine”, Akademik Araştırmalar, Sayı:2, Güz, Erzurum, 1996.

KAVURAN, Tamer, “Sanat ve Bilim’de Gerçek Kavramı” **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:15, 2003/2.

SOYKAN, Ö. Naci, “Varoluş Yolunun Ana Kavşağında”, **Doğu-Batı Dergisi**, Şubat-Mart-Nisan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999.

Diğer:

FINEBERG, Jonathan, **“Art Since 1940”**, Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J.

KNOPE, Alfred A., **Modern Art USA: Man, Rebellion, Conquest**, New York, 1956.

SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ, Görsel Yayınlar, s.10012, İstanbul, 1983.

SARTRE, Jean Paul, **Action** 27.12.1944.

YÜCEL, Ünsal, “İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ders Notları”, İstanbul, 2000.

ZEYTİNOĞLU, Emre, **“Tapınak Resimleri Üzerine”**, Can Aytekin Resim Sergisi Kataloğu Tapınak Resimleri, Pi Artworks Çağdaş Sanat Merkezi, Ohan Matbaası, İstanbul, 2005.

Sürekli Yayınlar:

HEINEMANN, F. H., “Existentialism and The Modern Predicament”, Çev. Selahattin Hilav, **A Dergisi**, 01.05.1959.

SANAT DÜNYAMIZ , “Avant-garde”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 59, Bahar -1995.

Sözlükler:

AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılap Kitapevi, Ankara,1998.

ROBERT, Paul, **Dictionnaire de la Langue Française- Le Petit Robert-1**, Paris, 1989.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Varlık Yayınları, Sayı:1290, İstanbul, 1967.

Tezler:

ESMER, Hayri, **Şiddet İmgeleri ve Çözümler**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2001.

GÜRLER, Dilara, **Varoluşçu Felsefenin Görsel Yansıması**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1999.

HOŞ, Reyhan, **Varoluşçuluk Bağlamında Yalnızlık ve Yabancılaşma**, Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2000.

SOYLU, Özge, **Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz**, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Aralık, 2001.

TOKA, Serdar, **Varoluşçu Felsefenin Işığında İnsan Merkezli Resimler**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2001.

İnternet Kaynakları

ERĞOLU, Özkan, **Soyut Dışavurumculuk**,

<<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=36>> Erişim: 07.06.2006.

<<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=hd&lang=tur&harf=B>

Erişim: 11.09.2006.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_%28ressam%29> Erişim: 31.08.2006.

<<http://www.felsefeekibi.com>> Erişim: 15.06.2006.

<<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=1376>> Erişim: 31.08.2006.

<<http://www.sanatsayfam.com/ressamlar/alberto-giacometti.html>> Erişim: 11.09.2006.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Modernizmin ‘Gerçek Son’u**,

<<http://www.tumgazeteler.com/fc/ln.cgi?cat=33&a=83022>> Erişim: 11.09.2006.

SOLAKER, Rana, **Bir Modern Zaman Şamanı: Jackson Pollock**,

<<http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=2&aid=1897>> Erişim: 19 Mart 2006.

VESPER, Yeşim, “Acıyı Çarmıha Geren Bacon”, Radikal, Haberler, Mayıs 2004.

<http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta10_15/carmih.htm>

Erişim: 08.05.2006.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı ve Soyadı: Tuğba YENER

Doğum Yeri: Yalvaç / Isparta

Doğum Yılı: 19. 04. 1980

Medeni Hali: Bekâr

Eğitim Durumu:

Lise: 1994-1998

Lisans: 1998-2002

Yüksek Lisans: 2003-2006

Yabancı Dil(ler)ve Düzeyi:

1. İngilizce (Orta Düzey)

İş Deneyimi:

1999-2002 SDÜ. Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü / Kısmi Zamanlı

2003- Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Araştırma Görevlisi

Bilimsel Yayınlar ve Çalışmalar:

Diğer:

Hacettepe Üniversitesi GSF. I. Ulusal Mezuniyet Sergisi”, Çankaya Beld. Çağdaş Sanatlar Merkezi ANKARA, 2002

80. Yılda Cumhuriyet Resim Yarışması Sergisi”, SDÜ Araştırma Uygulama Hastanesi Sergi Salonu, ISPARTA, 2004

Yurtiçinde karma veya grup sanat/tasarım etkinlikleri

I. Ulusal Mezuniyet Sergisi”, sanal sergi, www.lebriz.com.tr, 2002

ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Resim Sergisi”, Süleyman Demirel Kültür Merkezi, KONYA, 2005

SDÜ. Öğretim Üyeleri Derneği Resim Sergisi”, Öğretim Üyeleri Derneği'ne Katkı, SDÜ Kültür Merkezi, ISPARTA, 2005

Uluslararası ölçekte sempozyum, festival, kurs (workshop), bienal, trienal gibi sanat/tasarım etkinliklerine katılmak

I. Uluslararası Isparta - Eğirdir Taş Heykel Sempozyumu Öğretim Elemanları Resim Sergisi, EĞİRDİR, 2004

I. Uluslararası katılımlı Melita'dan Battalgazi'ye Tarih-Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri Sanal Sergisi, 2005, http://www.battalgazi.bel.tr/sanal_sergi/tugbayener.htm

I. Uluslar arası katılımlı Melita'dan Battalgazi'ye Tarih-Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri Resim Sergisi MALATYA, 2005

Ulusal ölçekte sempozyum, festival, kurs (workshop), bienal, trienal gibi sanat/tasarım etkinliklerine katılmak

SDÜ. Araştırma Uygulama Hastanesi Çocuk Servisinin iç mekanına duvar resmi uygulama organizesi ISPARTA, 2005

Kamu ve özel kurum ve kuruluşlarda görev ya da katkı

TC. Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Ç.E.K Isparta Çocuk Yuvası Müdürlüğü Çocuk Oyun Odasının iç mekanına duvar resmi uygulama organizesi ISPARTA, 2005

Ulusal ya da yerel düzeyde yazılı veya görsel basında yayın faaliyetleri

SDÜ Şevket Demirel Kalp Merkezi Açılışı, SDÜ Bülteni, 1999

Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu, SDÜ Bülteni, 1999

SDÜ Araştırma ve Uygulama Hastanesi Açılışı, SDÜ Bülteni, 2000

Süleyman Demirel Üniversitesi 2000–2001 Eğitim Öğretim Yılı Açılış Töreni, SDÜ Bülteni, 2000

Prof. Justin Mc Carthy'e Fahri Doktora Takdim Töreni Etkinlikleri, SDÜ Bülteni, 2001

2000–2001 Eğitim Öğretim Yılı Mezuniyet Töreni Etkinlikleri, SDÜ Bülteni, 2001

Süleyman Demirel Üniversitesi 2001–2002 Eğitim Öğretim Yılı Açılış Töreni, SDÜ Bülteni, 2001

2002 Yılı Üniversite Tanıtım Fuarları, SDÜ Bülteni, 2002

2001–2002 Eğitim Öğretim Yılı Mezuniyet Töreni, SDÜ Bülteni, 2002